

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2019



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2019

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

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2021



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 2021
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1659-9
Print ISBN 978-3-8498-1726-8
E-Book ISBN 978-3-8498-1727-5
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de



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

Inhaltsverzeichnis

Annette Simonis / Martin Sexpl / Alexandra Müller	
Vorwort	9
AUFsätze	
Susanne Knaller (Graz)	
Entwurf für eine praxeologische Literaturwissenschaft.	
Überlegungen zu einer Reformulierung des Text-Kontext-Problems	11
Martin Sexpl (Innsbruck)	
Interpretation als Erfahrung – Erfahrung als Interpretation	27
Linda Simonis (Bochum)	
Ansichten des Weltalls.	
Poetische und ästhetische Aspekte frühneuzeitlicher Astronomie	47
Annette Simonis (Gießen)	
Poetiken des kreativen Zitierens.	
Fingierte, verwandelte und verfälschte Zitate bei Walter Benjamin,	
Jorge Luis Borges und Marc-Uwe Kling	71
Johannes Ungelenk (Potsdam)	
Von der (Un)gleichzeitigkeit des (Un)Gleichzeitigen.	
Moderne Literatur und die Poiesis eines unbequemen Verhältnisses	95
Achim Geisenhanslüke (Frankfurt a. M.)	
Das Angenehme. Für eine neue Ästhetik des Sinnlichen	121
Monika Schmitz-Emans (Bochum)	
Uhrensammler.	
Über Zeit und Uhren in Romanen von Umberto Eco,	
Christophe Bataille und Christoph Ransmayr	133
Achim Hölter (Wien)	
„Die Tiefe der Jahre“.	
Eine komparative Studie zu Heimito von Doderers <i>Strudlhofstiege</i>	
im Kontext narrativer Polychronie	155
Martina Kopf (Mainz)	
Transkulturelle Poetiken.	
Die Karibik als Modell für eine neue Weltpoetik?	177

Alexandra Müller (Gießen)	
Digitale Müllverwertung: Spam in und als Literatur	199
Christiane Solte-Gresser (Saarbrücken)	
Vom Bild über den Text zur Musik:	
Frans Masereels <i>Die Passion eines Menschen</i> und ihre Adaptionen	225
Isabelle Stauffer (Eichstätt)	
Briefe, brennende Bücher, Fotografien und Reality-TV:	
zwei Adaptionen von Goethes <i>Werther</i>	249
Caroline Haupt / Thomas Traupmann (Konstanz)	
Dynamische Konzeptionen der <i>brevitas</i> .	
Filippo Tommaso Marinettis rhetorische Kraftformen	261
Corinna Dziudzia (Eichstätt)	
Paradigmenwechsel und Umbrüche in der Tradierung	
literaturhistorischen Wissens	281
Bruno Arich-Gerz (Wuppertal)	
Polski Fiat. Über italienische und polnische Todgeweihte,	
ihre Erinnerungen an deutsche Konzentrationslager und	
das „nackte Leben“: Primo Levi – Edmund Polak – Giorgio Agamben	295
Dominic Angeloch (München)	
Krise der Subjektivität – Restitution des Objekts.	
Zu Stéphane Mallarmés Poetik	309
Sebastian Lübcke (Gießen)	
„Lebensangst“ und „Lebenskunst“.	
Arbeit am ‚einfachen‘ Selbst in Albert Camus’ <i>Carnets</i>	329
Jeannette Oholi (Gießen)	
Afrodeutsche Gegenwartslyrik jenseits von ‚Dazwischen‘:	
Den Afropolitanismus für die Gedichtanalyse nutzen	347
Claudia Gräßner (Hamburg)	
Die Meerenge von Messina als panoramatischer Landschaftsraum	
in Reiseberichten deutschsprachiger Sizilienreisenden um 1800	367

VERANSTALTUNGSBERICHT

- Joachim Harst (Köln) und Alena Heinritz (Innsbruck)
Workshopbericht. Vergleich – Übersetzung – Weltliteratur.
Komparatistische Praktiken in der Diskussion 383

REZENSIONEN

- Komparatistik gestern und heute. Perspektiven auf eine Disziplin
im Übergang* (von Carsten Zelle) 389
- Imagology Profiles. The Dynamics of National Imagery in Literature*
(von Sandra Folie) 400
- Ebestand und Ehesachen. Literarische Aneignungen einer
frühneuzeitlichen Institution* (von Victoria Gutsche) 406
- Marlen Bidwell-Steiner. *Das Grenzwesen Mensch. Vormoderne
Naturphilosophie und Literatur im Dialog mit postmoderner
Gendertheorie* (von Romana Radlwimmer) 410
- Renzo Baas. *Fictioning Namibia as a Space of Desire. An Excursion
into the Literary Space of Namibia during Colonialism, Apartheid and
the Liberation Struggle* (von Jenny Bauer) 412
- Jennifer H. Oliver. *Shipwreck in French Renaissance Writing.
The Direful Spectacle* (von Daniel Syrový) 417
- Sahra Dornick. *Poetologie des postsouveränen Subjekts. Die Romane Gila
Lustigers im Kontext von Judith Butlers Ethik* (von Luzia Vorspel) 420
- Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 425

Liebe Mitglieder der DGAVL,

die Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft ist 2019 fünfzig Jahre alt geworden. Sie kann bereits auf viele produktive Jahre bzw. Jahrzehnte des Austauschs und der Solidarität unter ihren Mitgliedern zurückblicken.

Die Gründungsversammlung der DGAVL fand am 14. Juni 1969 in Bonn statt.

Zum 1. Vorsitzenden wurde damals Horst Rüdiger gewählt. Die erste Tagung der Gesellschaft folgte vom 3.-4. Juli 1970 in Mainz und widmete sich dem Thema „Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft“.

Zwar konnten wir in diesem Jahr aufgrund der Coronavirus-Krise die fünfzigjährige Tradition des gemeinsamen Tags leider nicht fortsetzen und mussten die geplante Veranstaltung in Innsbruck auf das kommende Jahr verschieben. Dafür freuen wir uns umso mehr darauf, dies 2021 nachzuholen. Außerdem haben die Herausgeber/innen diesmal eine sehr umfassende und perspektivenreiche aktuelle Ausgabe des Jahrbuchs vorbereitet. Das Jubiläumsjahr 2019 haben wir zum Anlass genommen, eine Reihe von Komparatistinnen und Komparatisten, die sich in der Gesellschaft in den letzten Jahren engagiert haben, um Beiträge aus ihren aktuellen Forschungsschwerpunkten zu bitten. Darüber hinaus haben wir auch jüngere Wissenschaftler/innen und Nachwuchswissenschaftler/innen eingeladen etwas beizusteuern. An dieser Stelle möchten wir allen Mitwirkenden für ihren Einsatz herzlich danken. Zugleich möchten wir alle Mitglieder der DGAVL dazu einladen, auch die nächste Ausgabe der Komparatistik wieder durch die Zusendung von Beitragsangeboten mitzugestalten. Neben ‚klassischen‘ Formaten wie Aufsätzen und Buchbesprechungen sind, wie immer, auch Tagungsberichte, Informationen zu geplanten nationalen und internationalen Tagungen, aktuellen Forschungsvorhaben und Studiengängen sehr willkommen.

Wir hoffen, dass Ihnen das Jahrbuch Komparatistik 2019 gefällt, und wünschen allen eine anregende Lektüre.

Mit besten Grüßen

Ihre

Annette Simonis
Martin Sexl
Alexandra Müller

Susanne Knaller (Graz)

Entwurf für eine praxeologische Literaturwissenschaft Überlegungen zu einer Reformulierung des Text-Kontext-Problems

I) Die Text-Kontext-Frage

Zu den eher ungelösten, aber grundlegenden und in den letzten Jahrzehnten verstärkt in der Literaturwissenschaft diskutierten Fragen gehört die nach dem sogenannten ‚Kontext‘. Damit bezeichnet man allgemein und vereinfacht ausgedrückt das, was der Text materiell nicht ist, ihn aber beeinflusst, prägt, ihm Bezugsgrößen bereitstellt: Gesellschaft, Politik, Kultur, andere Texte, Medien, psychophysische und kognitive Vorgänge, Handlungen und Praktiken. Den Kontext in der einen oder anderen Weise zu erfassen und zu verstehen, ist in vielen Theorie- und Methodenmodellen der Literaturwissenschaft Bedingung für eine gelungene, angemessene Interpretation, die über streng formalistische Interessenslagen hinausgeht.¹ Diese Vorstellung hat eine gewisse heuristische Plausibilität. Denn nachvollziehbar und begründbar wird aus dieser Perspektive nicht nur die epistemologische Komplexität literarischer Texte, die Differenzannahme von Text und Kontext betont auch den autonomen Sonderstatus von Literatur gegenüber anderen Textformationen. Gleichzeitig jedoch hebt eine solche Differenzierung die mit dem Kontextbegriff verbundenen heteronomen Aspekte der Literatur hervor. Der Besonderheitscharakter von literarischen Texten und auch der sie umgebenden Systeme muss aber damit nicht zwingend in Frage gestellt werden. Anders als streng trennende Ansätze², gestehen korrelative Zugänge³ zwischen Text und Kontexten der Literatur zwar kausale

1 Vgl. Lutz Danneberg, „Kontext“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. Harald Fricke u. a. Bd. 2. Berlin/New York, 2000. S. 333-337; Jan Borkowski. *Literatur und Kontext. Untersuchungen zum Text-Kontext-Problem aus textwissenschaftlicher Sicht*. Münster, 2015.

2 Solche Ansätze werden z.B. als distinkter Kontextualismus bezeichnet. Vgl. Martina King/Jesko Reiling. „Das Text-Kontext-Problem in der literaturwissenschaftlichen Praxis: Zugänge und Perspektiven“. *Journal of Literary Theory* 8.1 (2014): S. 2-30, hier S. 6. Den Ansatz beschreiben Birgit Neumann und Sonja Frenzel (Birgit Neumann/Sonja Frenzel. „Literatur zwischen kulturellem Dokument, Ereignis und Agent – Möglichkeiten und Grenzen kulturwissenschaftlicher Text-Kontext-Modelle“. *Text, Kontext, Kontextualisierung. Moderne Kontextkonzepte und antike Literatur*. Hg. Ute Tischer/Alexandra Forst/Ursula Gärtner. Hildesheim/Zürich/New York, 2018. S. 31-56, hier S. 35).

3 Olav Krämer („Intention, Korrelation, Zirkulation. Zu verschiedenen Konzeptionen der Beziehung zwischen Literatur, Wissenschaft und Wissen“. *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*. Hg. Tilmann Köppe. Berlin/New York, 2011. S. 77-115, hier S. 95) benennt solche Zugänge als korrelative. Vgl. auch Ralf

und funktionale Relationen mit anderen Systemen zu, gehen aber von ihrer Autonomie gegenüber der sie umgebenden Diskurse aus.⁴ Stärker ins Wanken geraten das Autonomiepostulat und der Sonderstatus von Literatur jedoch bei Annahmen, denen zufolge Texte nicht nur in korrelativen Relationen zu Kontexten stehen, sondern auch gleichwertige Wissensräume und Ordnungen und gemeinsame Formationen teilen.⁵ Zur Diskussion gestellt wird dann ein wesentlicher Grundsatz textimmanenter wie korrelativer Ansätze, nämlich der von der Besonderheit der Literatur gegenüber anderen Systemen und Textformationen.

Wie sich an dieser kurzen Skizze zu aktuellen Konzepten zeigt, ist die Frage nach dem jeweiligen Verhältnis zwischen Text und Kontext grundlegend für das Fach. Sie bestimmt literaturtheoretische Annahmen und die Merkmalsbestimmungen von literarischen wie nicht-literarischen Texten ebenso wie Methoden der Interpretation.⁶ Dabei erfolgen ontologische Bestimmungen von Text und Kontext, also ihre jeweiligen Realitätsverhältnisse, oftmals auf Basis von einfachen Differenzannahmen und gelten als schon geklärt.⁷ Darauf verweist Oliver Jahraus, der die Frage stellt, in welchen ontologischen Verhältnissen sich strenge Kontext-Text-Modelle wie die Sozialgeschichte der Literatur eigentlich bewegen würden, wenn sie von Literatur und Gesellschaft sprechen. Vor diesem Lösungsauftrag stehen ebenfalls all jene – höchst ertragreichen – literaturwissenschaftlichen Themenfelder, die sich der Und-Frage verschrieben haben: Recht und Literatur, Literatur und Wissen, Literatur und Medizin usw. Als impulsgebend für die Frage nach den Realitätsverhältnissen unterschiedlicher Systeme und ihrer Umwelten erweisen sich dabei solche Entwürfe, die eine

Klausnitzer. „Observationen und Relationen. Text – Wissen – Kontext in literaturtheoretischer und praxeologischer Perspektive“. *Journal of Literary Theory* 8.1 (2014): S. 55-86, hier S. 70.

4 Das sind kulturwissenschaftliche Ansätze, wie sie von Birgit Neumann und Ansgar Nünning vertreten werden (Birgit Neumann/Ansgar Nünning. „Kulturelles Wissen und Intertextualität: Grundbegriffe und Forschungsansätze zur Kontextualisierung von Literatur“. *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. Hg. Marion Gymnich/Birgit Neumann/Ansgar Nünning. Trier, 2006. S. 3-28, hier S. 10, 15) oder von Jürgen Link mit seiner Interdiskursthese (Jürgen Link. „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik“. *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hg. Jürgen Fohrmann/Harro Müller. Frankfurt a.M., 1988. S. 116-128).

5 Krämer nennt diesen Typus zirkulativ (Krämer. Intention, Korrelation, Zirkulation (wie Anm. 3). S. 98), siehe auch Klausnitzer (Observationen und Relationen (wie Anm. 3). S. 71). Wechselverhältnisse ohne strenge hierarchische Zuordnungen kennzeichnen etwa den *New Historicism*, Joseph Vogls Poetologie des Wissens und die Diskursanalyse.

6 Oliver Jahraus führt vor, wie sich anhand der Kontextfrage die Fachgeschichte seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschreiben lässt (Oliver Jahraus. „Die Kontextualität des Textes“. *Journal of Literary Theory* 8.1 (2014): S. 140-157; Oliver Jahraus. „Text, Kontext, Kultur. Zu einer zentralen Tendenz in den Entwicklungen in der Literaturtheorie von 1980-2000“. *Journal of Literary Theory* 1 (2007): S. 19-44).

7 Jahraus. Die Kontextualität des Textes (wie Anm. 6). S. 151.

(Neu)formulierung und Diskussion des Textbegriffs in den Mittelpunkt ihrer Thesebildung rücken – etwa der theoriesondierende Zugang von Oliver Jahraus⁸, das Archivkonzept von Moritz Baßler⁹ oder das Intertextualitätskonzept von Wolfgang Hallet.¹⁰ Doch auch die Problemlage der Text-Diskussion ist, wie sich rasch erkennen lässt, facettenreich, oft widersprüchlich, kontrovers und komplex. An den beiden Enden des Spektrums stehen einander Theorien gegenüber, die Kontexte als dem Text streng äußerliche Kategorien verstehen und damit den Kategorienwert von Literatur als Selbstwert betonen¹¹, und Ansätze, die auf ein zirkulatives Verhältnis von Text und Kontexten setzen. Letztere argumentieren mit einem umfassenden Textbegriff und textuellen Netzwerken als Grundlage von Kultur und Wissen. Auf einer Ebene mit Literatur stehen deshalb Kultur oder Wissen als Text. Der Textbegriff nimmt dann wie z. B. bei Jahraus eine intermediäre Funktion in Form eines stets präsenten Differenzkonzepts bzw. einer Differenzierungsanweisung ein¹², impliziert ein über den Sprachtext hinausgehendes Geflecht (*texture*) wie bei Reinfandt¹³ oder aber verweist auf die (auch materielle) textuelle Grundlage von Kultur als Archiv wie bei Baßler: „Der Begriff ‚Kontext‘ ist nicht etwa als Opposition zum Begriff ‚Text‘ zu fassen, also als etwas, das mit dem Text gegeben, selbst aber nicht textförmig ist. Im Gegenteil: Kon-Texte sind ebenfalls textförmig.“¹⁴

Im Folgenden möchte ich den Vorschlag machen, ‚Kontext‘ als strengen Differenz- und Zuordnungsbegriff aufzugeben, ohne auf das grundlegende Konzept eines materiell, funktional und institutionell und damit in seiner Realitätsqualität Anderen eines Textes, das wiederum auch andere Texte sein oder solche provozieren können, zu verzichten. Aus dieser Perspektive bilden die materiellen Grundlagen von Texten einen wesentlichen Ausgangspunkt literaturwissenschaftlichen Arbeitens. Die Materialität eines Textes ist in dieser Auffassung ihre (sprachliche) Form wie auch ihre paradigmatische und syntagmatische Gebundenheit an andere Formen, Diskurse und Praktiken. Sie ist daher stets offen, in

8 Ebd.

9 Moritz Baßler. *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen, 2005; Moritz Baßler. „Texte und Kontexte“. *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. Hg. Thomas Anz. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar, 2013. S. 355-370.

10 Wolfgang Hallet. „Intertextualität als methodisches Konzept einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft“. *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. Hg. Marion Gymnich/Birgit Neumann/Ansgar Nünning. Trier, 2006. S. 53-70.

11 King/Reiling. Das Text-Kontext-Problem in der literaturwissenschaftlichen Praxis (wie Anm. 2); Danneberg. Kontext (wie Anm. 1).

12 Jahraus. Die Kontextualität des Textes (wie Anm. 6). S. 150.

13 Christoph Reinfandt. „Texture‘ as a Key Term in Literary and Cultural Studies“. *Text or Context? Reflections on Literary and Cultural Criticism*. Hg. Rüdiger Kunow/Stephan Mussil. Würzburg, 2013. S. 7-22, hier S. 7; Jahraus. Die Kontextualität des Textes (wie Anm. 6). S. 152.

14 Baßler. Texte und Kontexte (wie Anm. 9). S. 360, auch S. 368.

Bewegung und auf unterschiedlichen Realitätsebenen bzw. in unterschiedlichen Realitätsqualitäten aktiv und funktional wirksam. Aus diesem Grund ist die Frage nach der permanenten Verschiebung und Aufhebung von Grenzen und Zuordnungen, veränderten Praktiken und Prozessen der Produktion und Rezeption strikt notwendig. So konnte der *New Historicism* mit seinen genauen Lektüren zeigen, dass sich die Grenzen zwischen den epistemologischen, politischen, religiösen und formalen Diskursen ebenso wie die Materialitäten der verschiedenartigen, literarischen und nicht-literarischen Texte stets verschieben.

Im Anschließenden lässt sich anhand eines Beispiels zeigen, dass solche „Tauschgeschäfte“¹⁵ in Texten selbst angelegt sind und eine Differenz von Literatur und Nicht-Literatur besonders seit dem 19. Jahrhundert in Frage gestellt und vielfach auch aufgehoben wird. Voraussetzung dafür war der erfolgreiche Entwurf von Ausdifferenzierungen in den Wissens- und Kunstsystemen. Prominentes Beispiel dafür ist der Naturalismus, der vorführt, dass Differenzaufhebungen und Interrelationen poetologisch und ästhetisch wirksam werden können. Die Naturalisten entwerfen den positivistischen Naturwissenschaften und Praktiken abgeschauten Anschaulichkeitsansprüche und modellieren den Autor zu einem Beobachter seiner Umwelt, dessen Beschreibungen an einen konkreten Akt des Visualisierens gebunden ist. Daraus folgen neue sprachlich-ästhetische Bilder und Perspektiven auf einen Alltag, der ökonomische und gesellschaftliche Verhältnisse ebenso schonungslos beschreibt wie die Labilität des menschlichen Körpers und psychophysische Grenzsituationen.

Diese Überlegungen möchte ich in einem ersten Schritt anhand liminaler Formationen aus der langen Jahrhundertwende um 1900 beschreiben und damit auf ein spezifisches historisches Textkorpus zurückzugreifen, das erst anhand der Text-Kontext-Frage umfassend erkenn- und beobachtbar wird. Ein reformulierter und aktualisierbarer Ästhetikbegriff, der sich aus dem Textmaterial exemplarisch erarbeiten lässt, fungiert dabei als konzeptuelle Grundlage für weitere Überlegungen zum theoretischen und methodologischen Umgang mit (literarischen) Texten.

Zunächst zu den ‚neuen Texten‘, wie ich die Formationen der langen Jahrhundertwende nennen möchte.

II) Liminale Texte

Walter Benjamin beschreibt 1929 in seinem Surrealismus-Aufsatz eine neue Zeit der Dichtung:

Hier wurde der Bereich der Dichtung von innen gesprengt, indem ein Kreis von engverbundenen Menschen „Dichterisches Leben“ bis an die äußersten Grenzen des Möglichen trieb. [...] Wer aber erkannt hat, daß es in den Schriften dieses Kreises sich nicht um Literatur, sondern um anderes: Manifestation, Parole,

15 Stephen Greenblatt. *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley/Los Angeles, 1988. S. 12.

Dokument, Bluff, Fälschung wenn man will, nur eben nicht um Literatur handelt, weiß damit auch, daß hier buchstäblich von Erfahrungen, nicht von Theorien, noch weniger von Phantasmen die Rede ist.¹⁶

Die neuen Erfahrungen – für Benjamin Resultat einer „leiblichen“ Poetik des Lebens – finden sich im radikalen Widerspruch zu tradierten Gattungs- und Textgrenzen („Manifest“), authentischer Autorschaft („Fälschung“), referentiellen Ernst („Bluff“) und ästhetischer Singularität („Dokument“). Die hier vertretene avantgardistische Poetik einer ideologischen und praktischen Überführung von Kunst in Lebensverhältnisse und ihre Transformation in Wirklichkeitsbedingungen lässt sich auch an den im Essay dargestellten neuen Vorstellungen von einem Ding in seinem Verhältnis zur Literatur erfassen: Objekte sind Entitäten der empirischen Welt, sie sind zugleich Konstrukte der Kultur, Resultat von Wahrnehmungen und Vorstellungen, sie sind damit auch genuin künstlerische Materialien und das Ergebnis ästhetischer Praxis.¹⁷ Benjamin schreibt zu Bretons *Nadja*:

Er ist mehr den Dingen nahe, denen Nadja nahe ist, als ihr selber. Welches sind nun die Dinge, denen sie nahe ist? Deren Kanon ist für den Surrealismus so aufschlußreich wie nur möglich. [...] Der Trick, der diese Dingwelt bewältigt – es ist anständiger hier von einem Trick als von einer Methode zu reden – besteht in der Auswechslung des historischen Blicks aufs Gewesene gegen den politischen.¹⁸

Bretons und Benjamins Arbeiten sind Beispiele von Texten, die sich zwischen 1880 und der Zeit vor den Faschismen herausbilden. Es handelt sich um Formationen, die nicht eindeutig tradierten Systemen, Gattungen und Formen zugeschrieben werden können, sondern geltende Diskurs- und Gattungsgrenzen in Frage stellen, aufheben. Damit reagieren diese vielfach programmatisch orientierten Texte auf neuartige gesellschaftliche und generationsspezifische Erfahrungen, aktuelle Realitätsbegriffe und veränderte Kunst-, Wissens- wie Wissenschaftsformationen, die sie zugleich mittragen und prägen. Es handelt sich um Studien, Manifeste, Programmtexte, Briefe, Essays, Zeitungsartikel, Vorträge, Tagebücher, autobiografische Notizen, Doku-Fiktionen, Hefte usw., die implizit bis explizit formal und thematisch neue Wege suchen. Sie lösen Differenzen zwischen wissenschaftlich und nicht-wissenschaftlich, diskursiv und poetisch, fiktional und nicht-fiktional, literarisch und nicht-literarisch aus Gründen auf, die von einem kulturellen, politischen und ästhetischen Interesse sowie von einem Streben nach Aktualität und Öffentlichkeit geleitet sind. Diese Texte sind

16 Walter Benjamin. *Passagen. Schriften zur französischen Literatur*. Frankfurt a. M., 2007. S. 145-146.

17 Vgl. Susanne Knaller. „Der destruktive Charakter der Avantgarden. Walter Benjamins formale und kulturkritische Wende am Beispiel von ‚Einbahnstraße‘“. *The Germanic Review* 91 (Sonderheft Walter Benjamin. Hg. Sam Webber) (2016): S. 180-195.

18 Benjamin. *Passagen* (wie Anm. 16). S. 149. Vgl. dazu Knaller. *Der destruktive Charakter der Avantgarden* (wie Anm. 17).

formal wie thematisch *liminale* Texte. Sie dokumentieren, erproben und reflektieren das Zusammenlaufen unterschiedlicher Diskurse, Wissensbereiche und Künste. Es zeichnet sie ein medial und formal variantenreiches Zusammenspiel von Produktionsvorgängen, Sprachentwürfen und Kommentaren zu konkreten (physischen) Bewegungsvorgängen und Ritualen im privaten und öffentlichen Raum aus. Die Texte weisen explizite und programmatische Arrangements und Verschränkungen von Alltags-, künstlerischen und wissenschaftlichen Praktiken und Formationen auf. Dazu gehört auch eine Neubewertung und Diskussion von Autor-, Werk- und Rezeptionsbegriffen. Bevorzugte Entstehungsorte bilden die kulturell aktiven urbanen Zonen wie Berlin, Paris und Wien.¹⁹

Hinter diesen partikulären Textformationen steht ein besonderes Zusammenwirken unterschiedlicher Felder und Disziplinen. Kultursoziologische Untersuchungen wie die von Klaus Lichtblau haben für die lange Jahrhundertwende eine enge Relation zwischen den Wissenschaften und den Künsten herausgestrichen.²⁰ Seine Studie zeigt auch, dass ein solches Ineinandergreifen schon in die Selbstbeschreibungen und das Selbstverständnis von Zeitgenossen einfluss. Ein repräsentatives Beispiel für diese Entwicklungen ist Georg Simmel.²¹ Er ist Philosoph, der auch als Soziologe ernst genommen werden will und sich immer wieder stark und auch gegen Ende seiner Schaffenszeit mit kunstphilosophischen Fragen auseinandersetzt, die er über Großmeister wie Rembrandt, Goethe und Rodin abhandelt. Seine Texte zeichnen sich durchgehend durch eine Vernachlässigung akademischer Regeln aus – er zitiert so gut wie nicht und wenn, dann oftmals fehlerhaft; er arbeitet mit literarischen Stilmitteln, er verzichtet zumeist auf klare Gattungsgrenzen und ist über weite Strecken Essayist.²² Diese Entgrenzungen zwischen akademischer Wissenschaftsproduktion und Essay sind gang und gäbe. Es lässt sich eine enge Wechselbeziehung zwischen wissenschaftlichen,

19 Ich denke dabei an die Texte von André Breton, Ernst Bloch, Blaise Cendrars, Paul Valéry, André Gide, Walter Benjamin, Wassili Kandinsky, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, George Bataille, Siegfried Kracauer, Georg Simmel, Max Weber, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Georg Lukács, Robert Musil, Michel Leiris, Claire Goll, Alfred Döblin, Erika Mann, Lina Loos; an Beiträge der Zeitschriften *Documents*, *Der Sturm*, *Die Fackel*, *Die Aktion*; im Rahmen von *Contre-Attaque*, *Acéphale*; Vgl. Susanne Knaller. „Neue Texte‘ und emotionale Landschaften: Schreiben als medialer Zwischenraum in der langen Jahrhundertwende (1880-1935)“. *Schreibprozesse im Zwischenraum. Zur Ästhetik von Textbewegungen*. Hg. Jennifer Clare u. a. Heidelberg, 2018. S. 193-210 und Susanne Knaller. „Die Wirklichkeit ist zu stark für mich‘. Georg Simmel im Kontext der neuen Texte der langen Jahrhundertwende“. <https://www.avldigital.de>. <http://publikationen.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/49171>, 21.02.2019. (31.5.2020)

20 Vgl. Klaus Lichtblau. *Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kultursoziologie in Deutschland*. Frankfurt a. M., 1996.

21 Vgl. dazu Knaller. Die Wirklichkeit ist zu stark für mich (wie Anm. 19).

22 Das lässt Otthein Rammstedt voller Ironie das Fürchten lernen, wenn er in einem Aufsatz zum Essay meint: Möglicherweise sind alle Texte von Simmel Essays, hat er nie was anderes verfasst. Vgl. Otthein Rammstedt. „Georg Simmels ‚Henkel-Literatur‘. Eine Annäherung an den Essayisten“. *Essayismus um 1900*. Hg. Wolfgang Braungart/Kai Kauffmann. Heidelberg, 2006. S. 177-191, hier S. 190.

kulturellen und künstlerischen Themen ebenso wie zwischen wissenschaftlichen, literarischen und publizistischen Formationen feststellen.²³ Die Funktionen dafür sind jeweils unterschiedlich – es geht um das Verhältnis der neuen Wissenschaften zueinander, um Wissenschaft und Lebenswelt, um Wissensvermittlung, Zeitdiagnostik und Kulturkritik. Literaten wiederum schreiben Feuilletons, berichten über Prozesse und Gerichtsverfahren, verfassen Reiseberichte und entdecken den Dokumentarismus. Manifeste und Programmschriften sind wiederum ein Merkmal gesellschaftlichen Interventionismus.

III) Ein neuer Ästhetikbegriff

Die beschriebene Liminalität dieser Texte beruht zweifellos auf dem engen Verhältnis zwischen den Wissenschaften und den Künsten. Ute Faath hat die Bedeutung ästhetischer Sichtweisen außerhalb der Kunst herausgestrichen.²⁴ Joseph Vogl zeigt, wie sich Gegenstände des Wissens und eine Geschichte in der Moderne seit 1800 auch an den Rändern, an Übergangsfeldern, in Randgebieten, in Verstreuungen zeigen – sowohl im Hinblick auf theoretische Modelle als auch auf Formationen bezogen.²⁵ David Frisby spricht von einer ästhetischen Perspektive und Ästhetisierung der Wirklichkeit²⁶, Klaus Lichtblau von einer Aufwertung des Ästhetischen in allen Bereichen des modernen Lebens. Der Gegenstandsbereich des Ästhetischen wird geöffnet – Simmel und Benjamin wie die avantgardistische Tradition sind dafür beispielhaft. Sie geben aber auch ein Beispiel dafür ab, wie dieses Ästhetische anders gedeutet werden muss als nur aus den Künsten kommend bzw. als der künstlerisch-philosophischen Tradition des Idealismus und der Romantik entspringend. Denn zum einen ist der neue Ästhetikbegriff bedingt durch das skizzierte offene Verhältnis der Systeme zueinander und daher eng verknüpft mit den neuen Wissenschaften und Medien. Diese Entdifferenzierungsprozesse basieren auf der bereits erwähnten konsequent verfolgten Ausdifferenzierung von Systemen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Diese verstehe ich als irreversible Grundlage für die der Moderne der langen Jahrhundertwende und darüber hinaus zugeschriebenen Antinomien, Pluralitäten, Interrelationen, Fusionen und Grenzauflösungen von Genres, Medien und Disziplinen, von Produktions- wie Rezeptionsformen – eine Entwicklung, die auf einen neuen Ästhetikbegriff zurückgeht, den die Künste und die neuen Wissenschaften in einem Wechselverhältnis paradigmatisch und

23 Vgl. Kai Kauffmann/Erdmut Jost. „Diskursmedien der Essayistik um 1900: Rundschauzeitschriften, Redeforen, Autorenbücher. Mit einer Fallstudie zur Essayistik in den Grenzboten“. *Essayismus um 1900*. Hg. Wolfgang Braungart/Kai Kauffmann. Heidelberg, 2006. S. 15-36, hier S. 18.

24 Vgl. Ute Faath. *Mehr-als-Kunst. Zur Kunstphilosophie Georg Simmels*. Würzburg, 1998.

25 Joseph Vogl. „Einleitung“. *Poetologien des Wissens*. Hg. Joseph Vogl. München, 2010. S. 7-16, hier S. 10.

26 Vgl. David Frisby. *Fragmente der Moderne: Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin*. Münster, 1989. S. 46-67.

syntagmatisch bereitstellen. Im Gegensatz zum 18. Jahrhundert sind die Literatur und die Künste nur mehr sehr bedingt an einer erkenntnistheoretisch legitimierten Identität interessiert, basieren nicht mehr auf einem metaphysisch bestimmten Naturbegriff – Grundlage für den romantischen und idealistischen Ästhetikbegriff –, sondern auf modernen Realitätskonzeptionen. Die Künste konfrontieren sich daher seit dem 19. Jahrhundert auch mit der konstruktiven Kraft der Sprache und der Medien. Erst mit einer differenzierten Pluralität der Systeme und mit einem modernen Realitätsbegriff lässt sich die enge Verzahnung von Wissenschaften und Künsten begreifen. Der damit anstehende Ästhetikbegriff ist wie in seinem ursprünglichen Verständnis des 18. Jahrhunderts zwar an Aisthesis, Wahrnehmung angeschlossen, aber zugleich gebunden an die neuen Wissenschaften Psychologie, Ethnologie, Soziologie, Kulturgeschichte und Biologie und damit gebrochen durch mediales Bewusstsein und naturwissenschaftlich orientierte Körper- und Emotionsbegriffe. Gefühle z.B. werden über Innerlichkeitsphänomene hinausgehend nunmehr „komplexe Einheiten“, die sich aus kognitiven Vorgängen, Wahrnehmungen, physischem Empfinden, Selbst- und Fremderfahrungen, Kommunikations- und Übertragungsleistungen zusammensetzen können.²⁷ Die Künste sind herausgefordert, sich damit auseinanderzusetzen und einen zeitgemäßen Ästhetikbegriff zu etablieren. Sie zeichnet in Folge ein Spannungsverhältnis zwischen Autonomie und Interventionismus, zwischen fiktionalen Strategien und (auto)dokumentarischen Verfahren wie zwischen performierter und empirischer Realität aus, um nur einige Konsequenzen dieses neuen Ästhetikbegriffs zu benennen. Die neuen Texte wiederum tragen physisches, sinnliches, affektives, materiales Wahrnehmen und Handeln und den eigenen Umgang damit formal, thematisch und diskursiv aus und lassen auch literarische/künstlerische Verfahren und Praktiken zum Einsatz kommen.

IV) Realitätsqualitäten

Am Beispiel der neuen Texte zeigt sich, dass der seit der Moderne des 19. Jahrhunderts entworfene offene Ästhetikbegriff helfen kann, die Konstellation Text und seine Interrelationen neu zu sondieren. Denn die relationalen Verhältnisse zwischen materialen, medialen, praktischen und diskursiven Dimensionen sind in der Moderne als ästhetische beschreibbar. Das unterstreichen praxeologische Ästhetikbegriffe, wie sie z.B. von Andreas Reckwitz oder Jacques Rancière formuliert werden. Ästhetik wird hier nicht nur auf das künstlerische Feld beschränkt, sondern auch in der Politik, der Gesellschaft, im Alltag, in Medien verortbar und speist sich aus einer Ästhetik-Konzeption, die davon ausgeht, dass politische, gesellschaftliche und kulturelle Praktiken immer auch ein physisches, sinnliches, affektives, materiales Wahrnehmen und Handeln

²⁷ Simone Winko. *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin, 2003. S. 159.

bestimmt.²⁸ Für Rancière ist daher der gemeinsame Grund der Künste und der Wissenschaften, der Politik und der Gesellschaft die Aufteilung des Sinnlichen. Das zeigen auch die neuen Texte der langen Jahrhundertwende in ihrer Austragung der Relationen von Literatur, Alltag und Wissenschaft, die folgende Fragen implizieren: Was ist sichtbar, sagbar, an welchen Orten, in welchen Arrangements, Sprachen, Medien und von wem mit welchen Praktiken?²⁹ Ästhetik ist damit in weiterer Folge als eine Weise zu verstehen, in der sich Praktiken, die Modi, in denen diese sichtbar werden, und die Arten, wie sich die Beziehung zwischen beiden denken lässt, artikulieren.³⁰ Ästhetikbegriffe speisen sich daher nicht nur aus den Künstlerpoetiken (mit all ihren praktischen und diskursiven Implikationen), sondern auch aus den Alltags- und Wissensformationen, sie werden also zugleich von den Künsten wie auch von den Theorie- und Wissensmodellen beobachtet und gestaltet.³¹

Ein solcherart offener Ästhetikbegriff berücksichtigt folglich die wechselseitigen Relationen zwischen den sprachlich organisierten Texten, der Gesellschaft, der Kunst- und Wissensfelder und ihrer Formen wie Praktiken. Die zuvor schon gestellte Frage nach den Realitätsqualitäten von Texten und ihren relationalen Anderen kann nun damit beantwortet werden, dass dieses Verhältnis interrelational und als Schnittstelle funktional und daher nicht statisch und

28 Andreas Reckwitz. „Gesellschaftliche Moderne und Ästhetische Moderne“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 37.1 (2012): S. 89-98, hier S. 92f.

29 Beispielhaft lässt sich nochmals Walter Benjamin nennen, in dessen Schriften sich ab Mitte der 1920er-Jahre eine deutliche Hinwendung zu Dingen, Objekten, Situationen des Alltags zeigt, die auf ihre Wahrnehmbarkeit, Darstellbarkeit, auf ihre kulturell approbierten Medienformen und die daraus resultierenden Rezeptionen hin befragt werden. In *Einbahnstraße* (Walter Benjamin. *Einbahnstraße*. Hg. Detlev Schöttker/Steffen Haug. Frankfurt a. M., 2009) verweist er in dem Denkbild „Diese Flächen sind zu vermieten“ auf die durch die Reklamewelt möglich gewordene totale Nähe der Dinge. Angesichts von Dingen in einem Wahrnehmungstempo von Kino und dessen Montagemöglichkeiten wie neuen Blickwinkeln bilden Konkretheit und Sichtbarkeit des empirischen wie künstlerischen Materials (oder des empirischen als künstlerisches Material) eine neue Ästhetik aus. Im ersten Denkbild „Tankstelle“ beschreibt Benjamin diese neue Form als Teil einer neuen Ding- und Wahrnehmungswelt durch den Begriff der „prompten Sprache“ und kann Flugblätter, Broschüren, Zeitschriftenartikel und Plakate als kulturelle Wertsachen ausweisen. Benjamins bildhafte Montage- und Collagenformationen entstehen aus einem experimentellen Umgang mit essayistischem und aphoristischem Schreiben.

30 Vgl. Jacques Rancière. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, 2000. S. 23.

31 Anschließbar ist hier Joseph Vogls Begriff einer Poetologie des Wissens, die in der Entscheidung für Genres und Formen „eine Bedingung für die Begründung und Organisation von Wissensfeldern“ erkennbar macht, während „elementare Figuren modernen Funktionswissens“ in die Erzählweisen und Strukturen von Romanen eingreifen. (Vgl. Einleitung (wie Anm. 25). S. 15; auch Joseph Vogl. „Für eine Poetologie des Wissens“. *Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930*. Hg. Karl Richter/Jörg Schönert/Michael Titzmann. Stuttgart, 1997. S. 107-127, 122f.).

eindimensional benennbar ist: Es ist vielfach textuell (als intertextuelle und diskursive Formationen), vielfach praktisch (Wissens- und Handlungsformationen), vielfach materiell (als Ding-, schriftliche, auditive oder orale Formationen), vielfach körperlich (als Affekte und psychophysische Dimensionen) bestimmbar. Mithilfe dieses offenen Ästhetikbegriffs lässt sich im Hinblick auf konkrete Texte von Assemblagen medialer, praktischer und materieller Entitäten ausgehen, deren Realitätsqualität je nach Einsatz, Perspektive und Umgang changiert: Handlungen werden zu Texten, wie umgekehrt Texte zu Handlungen werden können. Materialitäten werden zu Diskursen wie umgekehrt Diskurse zu neuem Material werden können. Mehr noch als die Frage nach Text und Kontext (im extratextuellen Sinn) stellt sich also die nach den Realitätsqualitäten der jeweils am ästhetischen Prozess beteiligten Einheiten und Relationen. Auszugehen ist daher bei der Bestimmung von offener Ästhetik von einer relationalen Formierung, wobei das Wie und Was der Relationen stets variabel ausfällt. Im Anschluss an Rancière kann das seit dem 19. Jahrhundert formierte ästhetische Regime der Moderne so beschrieben werden: Es ist als Ganzes realistisch, denn die Zeichen der Geschichte und der Lebenswelt werden mit denselben Zeichen wie in der Kunst beschreib- und deutbar, deshalb kann auch die Darlegung von Wissen, Wissenschaft, Fakten und Diskursen mit Formen des künstlerischen Verstehens und Verfahrens verbunden werden wie umgekehrt künstlerische Inhalte wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Wissen und Fakten wie deren Materialitäten und Formationen gegenüber offen sind.³²

Ein Blick auf neuere Praxistheorien kann diese Überlegungen methodologisch weiter präzisieren.

V) Vorschläge für ein Analyseprogramm

Mit Hilfe der Praxistheorien kann ein Analyseprogramm entworfen werden, das Literatur als einen sozial und kulturell relevanten Komplex von Praktiken und Diskursen versteht. Ein solcher Zugang verdeutlicht, dass ein Text erst im Zusammenspiel unterschiedlicher Realitätsdimensionen zu einem Text und Literatur wird und als ein materiales, mediales und formales Objekt, als Abstraktion, also konstruktive Beobachtung und Diskurskomplex und als praktisches Handlungskonglomerat Realität gewinnt. Dieser Ansatz hebt folglich eine spezifische Qualität der Literarizität von Texten in formaler wie funktionaler Hinsicht nicht auf. Solche Texte sind stets radikal praktizierte Form, offene Abstraktion und Praxis und nehmen sowohl zu ihren Formen als auch zu ihren Diskursverarbeitungen und Praktiken selbst offensiv Stellung, wie sie durch Praktiken sinn- und handlungsfähig werden. Sie haben dabei aufgrund ihrer dezidiert ästhetischen wie poetologischen Ausgerichtetheit eine doppelte Beobachterposition inne: im Hinblick auf die sozialen und kulturellen Formationen, Diskurse und Praktiken ebenso wie auf die der Künste selbst. Ausgehend von der

32 Vgl. Rancière. *Le partage du sensible* (wie Anm. 30). S. 57.

von Andreas Reckwitz vorgeschlagenen Terminologie der Praxis-Diskursformationen³³ lassen sich künstlerische Arbeiten als Formationen betrachten, die Praktiken und Diskurse der Künste und Nicht-Künste offensiv behandeln und die – das ist zu ergänzen – immer auch selbst für Beobachtungen offenstehen.

Der Literaturwissenschaft obliegt es daher, sowohl nach dem Ort des Literarischen/Künstlerischen im Sozialen zu fragen, das heißt a) die sozialen Praktiken und Diskurse zu berücksichtigen, in denen Kunst und Literatur im Speziellen und ästhetische Ereignisse im Allgemeinen produziert, distribuiert und rezipiert werden³⁴, als auch b) die besonderen Formen und Strukturen des Textes als materielles Objekt zu analysieren.

Es lässt sich daher weiter fragen, wie und mit welchen Modi a) Praktiken und Diskurse in den Texten artikuliert und reflektiert werden und wie sich die Beziehungen zwischen Praktiken und Modi denken lassen. Die Orte der b) formalen Untersuchung, so ein möglicher Ansatz, sind die textimmanenten Strukturen unter Berücksichtigung der ästhetisch formierten Schnittstellen der offensiven Beobachtung von Praktiken und Diskursen und der Gesellschaft. Die formal und material inszenierten Schnittstellen gestalten sich als Transformationswege und -prozesse, denn neue Konzepte und Formen stehen jeweils tradierten gegenüber, sie konfrontieren, reflektieren oder hybridisieren. An den Schnittstellen treffen sich Wiederholung und Variation, Routiniertheit und Unberechenbarkeit. An der Stelle kann man wieder auf das Beispiel der neuen Texte zurückkommen. In diesen verlaufen Schnittstellen über Äußerungs- und Handlungsweisen verschiedener Ordnungen und Art. Sie bringen literarische wie wissenschaftliche Modi, Sach-, Rechts- und ökonomischen Textformen wie Alltagsmodi zusammen. Daraus erklärt sich auch die ästhetische Qualität der Liminalität der Texte. Die neuen Texte weisen vielfach programmatische Arrangements und Verschränkungen von Alltags-, künstlerischen und wissenschaftlichen Praktiken und Formationen auf. Die Schnittstellen zeigen sich oftmals explizit in Modi und Praktiken: Dazu gehört neben der Entdifferenzierung der genannten Felder, Aufgaben- und Rollenverteilungen (Wissenschaftler/in, Literat/in, Philosoph/in, Journalist/in usw.) und Gattungsordnungen sowie der Grenzen zwischen Text und Paratexten auch eine Neubewertung und Diskussion von Autor-, Werk- und Rezeptionsbegriffen. Auffällig ist ebenfalls die Tendenz zur Gruppenbildung, die von Intellektuellenzirkeln, politischen Gruppierungen (*Contre-Attaque* etwa)³⁵ bis hin zu Geheimbünden (*Acéphale*) reichen können. Angestrebt ist vielfach auch eine teilhabende, interventionistische Positionierung. Oft kann nicht von Einzeltexten im strengen Sinn gesprochen werden, sondern von Textkomplexen, Kooperationen, (inter)medialen Assemblagen und Praxiskomplexen.

33 Andreas Reckwitz. *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld, 2016. S. 49-66.

34 Reckwitz. *Gesellschaftliche Moderne und Ästhetische Moderne* (wie Anm. 28). S. 91.

35 Vgl. Stephan Moebius. *Die Zauberlehrlinge. Soziologiegeschichte des Collège de Sociologie (1937-1939)*. Konstanz: UVK, 2006.

VI) Anwendungsmöglichkeiten

Texte sind, so das Fazit für eine praxeologisch konzipierte Literaturwissenschaft, im strengen Sinn kein autonomer Bereich.³⁶ Sie lassen sich daher mit dichotomen Modellen wie Text-Kontext nur unzulänglich beschreiben und verstehen. Praxeologische Zugänge ermöglichen vielmehr einen Textbegriff, der nicht von einer absoluten Besonderheit und Trennung der Systeme (etwa der Künste oder der Wissenschaften) ausgeht. Texte sind – im Sinne Roland Barthes' – stets *écriture* und intertextuell³⁷, jedoch als Diskurs-Praxisformationen verstanden, auch Teil des ästhetischen Prozesses, wie umgekehrt ästhetische Prozesse Teil von Praktiken und Diskursen sind.³⁸ Differenzannahmen zwischen z. B. literarischen und nicht-literarischen Texten stehen seit dem 18. Jahrhundert im Raum, sind aber variabel und jeweils heuristisch oder poetologisch als Negations- oder Befürwortungsargument funktional zu sehen und nicht allgemeingültig vorzusetzen.

Für die Literaturwissenschaft bedeutet das eine Verlagerung des Interesses von besonderen Merkmalen als Konstituens von Literatur hin zu Prozessformen.

36 Vgl. zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Praxistheorien den Überblick von Oliver Scheiding. „Diskurse und Praktiken. Zur Literaturwissenschaft im Spiegel der ‚neuen‘ Kultursoziologie“. *Kulturtheorien im Dialog. Neue Positionen zum Verhältnis von Text und Kontext*. Hg. Oliver Scheiding/Frank Obenland/Clemens Spahr. Berlin: Akademie Verlag, 2011. S. 177-198. Auch: Nicolas Pethes. „Philological Paperwork. The Question of Theory within a Praxeological Perspective on Literary Scholarship“. *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2017*. Hg. Joachim Harst/Christian Moser/Linda Simonis. Bielefeld: Aisthesis, 2018. S. 99-111; Steffen Martus. „Wandernde Praktiken ‚after theory‘? Praxeologische Perspektiven auf ‚Literatur/Wissenschaft‘“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 40.1 (2015): S. 177-195; Anjav Johannsen. „To pimp your mind sachwärts. Ein Plädoyer für eine praxeologische Gegenwartsliteraturwissenschaft“. Hg. Hermann Korte. *Zukunft der Literatur. Text + Kritik. Sonderband* (2013): S. 179-186.

37 Barthes beschreibt in seinem Essay zum Autor mit dem Begriff der *écriture* einen mehrdimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen, von denen keine einzige originell ist, miteinander verbinden und widersprechen: „Le texte est un tissu de citations, issues des milles foyers de la culture.“ („Der Text ist ein Gewebe aus Zitaten, die aus unzähligen Stätten der Kultur hervorgegangen sind.“ (Übers. S. K.) (Roland Barthes. „La mort de l'auteur“. *Roland Barthes: Œuvres complètes*. Bd. III. 1968-1971. Paris, 2002. S. 40-45, hier S. 43).

38 Bezeichnenderweise öffnet Barthes in seinen späteren Texten den Begriff zu folgenden Aspekten: ‚Schreiben‘ als ästhetisches Moment; die Diskussion von Gattungen- und Textgrenzen; das Verhältnis von Schreiben und mitlaufendem Leben; Schreiben als kognitiv-physischer Prozess und als eine Praktik; die Relevanz von Texten des Schreibens (Hefte, Tagebücher, Notizen usw.); die Verhandlung von Autor-, Werk- und Textbegriffen; die Intransitivität von Schreiben; die affektive Komponente des Schreibens (vgl. Roland Barthes. „Longtemps, je me suis couché de bonne heure“. *Roland Barthes: Le bruissement de la langue. Essais critiques*. Bd. 4. Paris, 1984. S. 333-346, hier S. 344-345).

Literatur wird damit weder – wie Gérard Genette es nennt – konstitutiv (essenziellistisch) noch konditionalistisch (vom individuellen Geschmacksurteil oder Lustempfinden abhängig) definiert, sondern unfänglich als produktives, formales, mediales wie rezeptives Ereignis in Prozessen beschreibbar.³⁹ Die relationalen Bewegungen zwischen diesen Instanzen sind mehrfach bestimmt. Sie betreffen diskursive und formale, poetologische und empirische, sprachliche und nicht-sprachliche Momente wie solche, die sich weder in das eine noch das andere einordnen lassen.⁴⁰ Eine praxeologisch orientierte Literaturwissenschaft schaut deshalb auch auf Nachlassfragen, Veröffentlichtes und Nicht-Veröffentlichtes, Editionsfragen im Objekt- und Metabereich, Übersetzungen, Sprachbegriffe und ihr Verhältnis zu anderen Medien, Schreibprozesse.⁴¹

Arrangements und Verschränkungen von Alltags-, künstlerischen und wissenschaftlichen Praktiken und Formationen werden sichtbar. Formationen und Verfahren wie die der neuen Texte können auf diese Weise erst erfasst und in der Folge analytisch beobachtet werden. Aber auch aktuelle Texte wie faktografische Doku-Formen⁴² oder Fallgeschichten werden in ihrem Spiel mit dokumentarischen und autobiografischen, faktischen und fiktiven Komponenten

39 Vgl. Gérard Genette. *Fiction et Diction*. Paris, 2004. S. 94 und dazu Knaller („Neue Texte“ und emotionale Landschaften (wie Anm. 19). S. 195).

40 Jacques Rancière bietet mit seinen Untersuchungen zum ästhetischen Regime der Moderne einen Anknüpfungspunkt. Dieses zeichnet sich für ihn dadurch aus, dass es Kunst und Nicht-Kunst in ein unabdingbares Spannungsverhältnis setzt (vgl. Rancière. *Le partage du sensible* (wie Anm. 30).

41 So interessiert sich die Schreibprozessforschung für den gesamten Prozess des Schreibens und zeigt, dass ästhetische Momente nicht streng vom produktiven (Lebens-) Handeln getrennt werden können. Schreiben ist hier Resultat institutioneller, medialer und physischer Bewegungen. Dahinter steht ein Arbeitsprozess, der sich medial in Spuren wie Vorarbeiten, Entwürfen, Fassungen, Druckfahnen zeigt. Zu den rhetorischen Kategorien des Änderns wie Hinzufügen, Streichen, Ersetzen, Umstellen kommen Begleitumstände wie Schreibgeräte, -medien, -gewohnheiten, Biografien, Ästhetikkonzepte, politische Einstellungen (vgl. Martin Stingelin. „Schreiben“. Einleitung“. *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum.“ Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. Hg. Martin Stingelin/Davide Giuriato/Sandro Zanetti. München, 2004. S. 7-21, hier S. 15-16). Zu allgemeinen theoretisch-methodologischen Fragen vgl. Susanne Knaller/Doris Pany-Habsa/Martina Scholger. *Schreibforschung interdisziplinär. Praxis-Prozess-Produkt*. Bielefeld: transcript, 2020.

42 Die Kritik nennt diese Texte „œuvre document“ (Jean Bessière. „Littérature: l'œuvre document et la communication de l'ignorance d'une archéologie (Daniel Defoe) et d'une illustration (Norman Mailer)“. *Communication* 79 (2006): S. 319-335), „factographies“ (Marie-Jeanne Zenetti. *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*. Paris, 2014), „narrations littéraires documentaires“ (Lionel Ruffel. „Un réalisme contemporain: les narrations documentaires“. *Littérature* 2.166 (2012): S. 13-25), „document poétique“ (Jean-François Chevrier/Philippe Roussin. *Le parti pris du document (=Communication 71)* (2001)). Vgl. dazu Susanne Knaller. „Realismus und Realismen. Unter besonderer Berücksichtigung der gegenwärtigen französischen Diskussion“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 67 (2018): S. 323-337.

bestimmbar. Gerade Fallgeschichten in ihrer Bindung an das Recht und seine Praktiken sind Beispiele ästhetisch komponierter Diskurs-Praxis-Komplexe, denn das moderne Recht umfasst viele unterschiedliche Realitätsfacetten und Formationen: Es ist abstrakt und begrifflich in schriftlichen und mündlichen Texten festgehalten, wird in unterschiedlichen Praktiken wie Verhandlungen, Verhören, akademischer Lehre und Alltagsregulierungen angewendet und ist nicht zuletzt auch in räumlichen Anordnungen wie Gerichtssälen und Archiven, in Kleidungsvorschriften und Ablauf- und Verfahrensregularien verankert. Die Realitätsqualitäten des Rechts sind darum sowohl theoretisch, materiell und positiv als auch praktisch, medial und performativ bestimmt.⁴³ Daher zeichnen sich literarische Fallgeschichten als reflexive Texte aus – sowohl im Hinblick auf die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Realitäten und Wissensformationen als auch auf die Literatur selbst. Der literarisch stilisierte Rechtsfall stellt, wie Nicolas Pethes in seinen ausführlichen Studien zeigen kann, deshalb einen Grenzfall der Literatur dar. Er steht in Relation zu wissenschaftlichen, moralischen, juristischen und journalistischen Diskursen und den damit verbundenen Modi. Ein „writing in cases“ ist stets ein Schreiben unterhalb gängiger Gattungsmuster.⁴⁴ Bei der Fallgeschichte geht es nicht nur um einen Stil oder eine besondere Struktur mit besonderen inhaltlichen Motiven, sondern auch um eine mediale Praktik, die den Text selbst wie seine praktischen Momente umfasst.

Ein produktives Ergebnis einer Text-Kontext-Diskussion aus praxeologischer Perspektive, so lässt sich abschließend folgern, zeigt das Potential literaturwissenschaftlicher Arbeit für die Analyse von und den Umgang mit Texten ganz allgemein. Indem Kategorisierungen in Gattungen und Textsorten diskutiert und gegebenenfalls auch umgeschrieben werden und ein Textbegriff verwendet wird, der weder von einer absoluten, autonomen Besonderheit der Systeme (etwa der Künste oder der Wissenschaften) noch von einem

43 Vgl. Cornelia Vismann. *Medien der Rechtsprechung*. Hg. Alexandra Kemmerer/Markus Krajewski. Frankfurt a. M., 2011; Cornelia Vismann. *Das Recht und seine Mittel*. Hg. Markus Krajewski/Fabian Steinhauer. Frankfurt a. M., 2012.

44 Mit Pethes lässt sich die moderne Fallgeschichte so beschreiben: Fallgeschichten schreiben gegen jegliche Form von allgemeinen Gesetzmäßigkeiten an, denen sie subsumiert werden sollen – gegen anthropologische Theorien oder Gattungsregeln, aber selbst noch gegen diejenigen Codierungen, mittels derer sie selbst die Wirklichkeit ihres jeweiligen Falls entwerfen. Aus diesem Grund sind selbst die hier wissenschaftlichen, literatur- und medientheoretisch verhandelten Aspekte des Individuellen und Allgemeinen, des Faktischen und Fiktionalen bzw. des Spektakulären und Normalen keine Eigenschaften von Fallgeschichten, sondern ebenfalls Unterscheidungen, die im Zuge der jeweiligen Schreibweise verhandelt werden müssen (Nicolas Pethes. *Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise*. Konstanz, 2016. S. 35). Vgl. auch Susanne Knaller. „Mediale Herausforderungen von Literatur und Recht. Der literarische Rechtsfall als Beispiel (Döblich, Capote, Carrère)“. *PhiN: Philologie im Netz* 12 (Sonderheft Recht im medialen Feld. Aktuelle und historische Konstellationen) (2017): S. 119-141. <http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft12/b12t08.pdf>, 15.10.2017. (31.5.2020)

geschlossenen Werk-/Text-Begriff ausgeht, setzen Textanalysen bei einem Analyseprogramm an, das Texte als eine *prozesshafte* Assemblage von Materialitäten, Formationen, Praktiken und Diskursen versteht. Ein praxeologisch gefasster literaturwissenschaftlicher Zugang macht damit auch im strengen Sinn nicht-literarische Texte neu lesbar und analytisch zugänglich. Er eröffnet neue Textkorpora, allgemein relevante Fragestellungen und theoretische wie methodologische Lösungsansätze für andere Disziplinen jenseits einer herkömmlichen Text-Kontext-Unterscheidung.

Martin Sexl (Innsbruck)

Interpretation als Erfahrung – Erfahrung als Interpretation

Vergleiche: *wissen* und *sagen*:

wieviele m hoch der Mont-Blanc ist –
wie das Wort „Spiel“ gebraucht wird –
wie eine Klarinette klingt.

Wer sich wundert, daß man etwas wissen könne, und nicht sagen, denkt vielleicht an einen Fall wie den ersten. Gewiß nicht an einen wie den dritten.

(Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 78)

Der folgende Beitrag widmet sich einem blinden Fleck in vielen Theorien literarischer Erfahrung – nämlich nichtprofessionellen Leser*innen – und versucht zu zeigen, dass diese Blindheit nicht in der Ignoranz der Literaturwissenschaft, sondern in erkenntnistheoretischen und methodischen Problemen begründet ist, die wiederum mit dem Objektivitätsideal geisteswissenschaftlicher Forschung zusammenhängen, das die Auswahl der als untersuchbar angesehenen Gegenstände und die bei der Untersuchung angewandten Methoden determiniert.

Gleich vorweg zwei Prämissen und zwei Annahmen, die noch zu prüfen sein werden: Die erste Prämisse unterscheidet zwischen Profi- und Alltagsleser*innen, im Wissen, dass die Grenze dazwischen fließend ist und es Überschneidungen gibt: Die einen rücken literarische Texte stärker in die Erfahrung des bereits Gelesenen ein, die anderen tendenziell in lebensweltlich Erfahrenes; die einen hinterlassen Texte (in Literaturkritik und -wissenschaft z. B.), die anderen nicht; die einen haben meist mehr Leseerfahrung als die anderen und reflektieren ihre Interpretationen mehr als die anderen, weil sie ihre Lektüererfahrungen explizit machen müssen; die einen achten bewusst und stärker auf formale Eigenheiten von literarischen Texten, die anderen konzentrieren sich in der Regel auf deren Inhalte.

Die zweite Prämisse geht davon aus, dass es innerhalb der Literaturwissenschaften *textorientierte* (im Wesentlichen hermeneutische) und *leserorientierte* Rezeptions- bzw. Wirkungstheorien gibt. Zu den einen zählt etwa die Konstanzer Schule, zu den anderen beispielsweise die Empirische Literaturwissenschaft, die Kognitive Poetik oder unterschiedliche enaktivistische Zugänge. Der vorliegende Beitrag interessiert sich vor allem für die letzteren, unterscheidet aber dabei, so die Prämisse weiter, bewusst *nicht* zwischen wissenschaftlichen Untersuchungen, die sich als kognitionswissenschaftlich verstehen und in der Regel Theoriebildung in den Vordergrund rücken (auch wenn sie dezidiert eine empirische Ausrichtung anvisieren respektive versuchen), und jenen, die auf Ansätze aus der empirischen Sozialwissenschaft zurückgehen und die Empirie stärker betonen. Für den vorliegenden Beitrag scheinen mir die Unterschiede dazwischen nicht ausschlaggebend zu sein.

Wer Erfahrungen von Alltagsleser*innen beim Lesen literarischer Texte untersucht, muss, so die erste Annahme, mit der Tatsache zurechtkommen, dass sie zu einem wesentlichen Teil implizit sind, d. h. aus einem nicht artikulierten oder gar nicht artikulierbaren *tacit knowledge* im Sinne Michael Polanyis bestehen. Stumm ist dieses Wissen nicht deshalb, weil es affektgeladen ist oder unbewusst wäre, sondern in erster Linie aufgrund der Tatsache, dass Lesende, damit sie überhaupt etwas interpretierend erfahren können, etwas anderes unterschwellig wahrnehmen müssen, das in der Erfahrung nicht fokussiert wird bzw. werden darf. Da auch die Wissenschaft selbst, und das wäre die zweite Annahme, ein erfahrungsgeliteter Prozess ist, der vom Knowhow der Wissenschaftler*innen abhängig ist, sind auch das Zustandekommen von Forschungsergebnissen und die kontextuellen Bedingungen davon niemals gänzlich explizierbar.

Teil des Problems, und das betrifft natürlich auch die vorliegenden Ausführungen, ist die verfügbare Terminologie, die seit der Autonomisierung des künstlerischen und literarischen Feldes häufig dichotom, kontrastiv oder gar ausschließend verfasst ist. Dann ist die Rede von ästhetischer *oder* nicht-ästhetischer Erfahrung, von positiver *oder* negativer Affizierung, von Affirmation *oder* Negation, von *sensation oder meaning*, von Empfindung *oder* Bedeutung, von Ereignis *oder* Struktur, von Erfahrung *oder* Interpretation u. Ä. m. Die Wirklichkeit des Lesens ist natürlich komplizierter¹ und kann doch nur in jenen kontrastierenden Termini erfasst werden, die auch an dieser Stelle verwendet werden (müssen). Anders gefasst: Man muss sich bewusst sein, dass theoretische Konzepte nicht Merkmale des Wirklichen, sondern letztlich kontingente Möglichkeiten der Wahrnehmung darstellen, die das Wirkliche strukturieren und dadurch verständlich machen.

Viele Theorien literarischer Erfahrung sprechen von ästhetischer Erfahrung, was Bedeutungen aufruft, die mit Sinneswahrnehmungen zu tun haben, die allerdings beim (stillen) Lesen nicht im Vordergrund stehen, auch wenn das Erleben der dabei imaginierten Vorstellungswelt Qualitäten sinnlicher Wahrnehmung aufweist.² Auch *künstlerische* Erfahrung ist als Begriff im vorliegenden Zusammenhang missverständlich, weil er die Rezeptionsweisen von bildender Kunst, von darstellender Kunst, von Musik und von Literatur zusammenspannt. Daher wird in der Folge von *literarischer* Erfahrung die Rede sein, wenn es darum geht, was Alltagsleser*innen wahrnehmen, erleben, erfahren, erkennen und lernen, wenn sie Literatur lesen.

1 So kann, dies nur als Beispiel, kein Mitleid beim Lesen empfunden werden, wenn die Bedeutung des Geschilderten nicht verstanden wird (Höslle, Vittorio. *Kritik der verstehenden Vernunft. Eine Grundlegung der Geisteswissenschaften*. München: C. H. Beck, 2018. S. 168). Ebenso muss verstanden werden, was literarisches Lesen bedeutet.

2 Und das stille Lesen scheint auch heute noch die dominante Form der Literaturrezeption zu sein, selbst wenn viele zunehmend Hörbücher konsumieren (Moser, Sibylle. „Intermedialität und synästhetisches Textverstehen im Kontext der Embodied Cognition“. *Schlüsselkonzepte und Anwendungen der Kognitiven Literaturwissenschaft*. Hg. Roman Mikuláš/Sophia Wege. Münster: mentis, 2016. S. 55-79 (= Poetogenesis. Studien und Texte zur empirischen Anthropologie der Literatur 11). S. 56).

Wer über literarische Erfahrung schreibt, geht meist von einer Differenz zwischen literarischen und nicht-literarischen Texten aus (die der Einfachheit halber hier mit den Begriffen *Literatur* und *Gebrauchstexte* bezeichnet werden sollen). Dem wird hier trotz aller Gefahren dieser Grenzziehung gefolgt, weil es konkrete Kontexte des Lesens widerspiegelt: In Schulen, Verlagen, Buchhandlungen oder akademischen Kontexten begegnet Leser*innen Geschriebenes meistens aufgeteilt in diese beiden Kategorien. Die Erfahrungen, die mit diesen beiden Textsorten gemacht werden, und die Anschlusskommunikationen sind dann ebenfalls unterschiedlich. Literatur wird in der Regel als fiktional und mehrdeutig wahrgenommen, und Leser*innen lernen im Laufe ihrer literarischen Sozialisation, auf Fiktionalität und Polyvalenz adäquat zu reagieren. Literarische Erfahrungen werden auch an Gebrauchstexten gemacht, die als Literatur *erscheinen*, wie etwa an der Gebrauchsanweisung einer Waschmaschine, die als Gedicht unter dem Namen eines bekannten Autors in einer Lyrik-Anthologie bei Suhrkamp publiziert wird. Literarisch lesen heißt nun z. B., dass nach der Intention des Autors gefragt oder Unmut über den Verlag geäußert wird, der ‚so etwas‘ zum Abdruck bringt. Beim identen Text, der der Waschmaschine beiliegt, passiert dies wohl nicht. D. h., es geht nicht alleine um die Eigenschaften von Texten, sondern auch um ihre Stellung in einem System von Kunst und Nicht-Kunst. Vereinfacht formuliert könnte man sagen, dass literarische Texte fiktional sind (und man an ihnen literarische Erfahrungen macht), aber nicht immer aufgrund bestimmter textimmanenter Merkmale.

Gebrauchstexte werden ‚einfach‘ benutzt (z. B. als Informationsquelle), literarische Erfahrungen zu machen hingegen bedeutet u. a., dass Literatur auch Metakommunikation hervorruft, etwa um Polyvalenz zu erzeugen oder auch zu minimieren. Was in dieser Kommunikation häufig ausgeschlossen wird, ist die Frage, warum die besagte Gebrauchsanweisung im belletristischen Programm des hochgeachteten Suhrkamp-Verlages zu finden ist. Die Antwort darauf muss sich den Kontexten von Produktion, Distribution und Rezeption von Literatur widmen, d. h. den vielfältigen Bedingungen, unter denen literarische Erfahrungen gemacht werden.

Man darf nur zwei Dinge dabei nicht vergessen: Erstens lesen sehr viele Menschen gar keine literarischen Texte, zweitens lesen Alltagsleser*innen (zumindest statistisch gesehen) vergleichsweise selten eigenartige Gedichte (sondern vielmehr das, was man gemeinhin als Unterhaltungsliteratur bezeichnet) und geben über ihre Lektüren auch nicht unbedingt Auskunft, hat sich doch mit der Autonomisierung des literarischen Feldes zunehmend das stille, individuelle Lesen durchgesetzt. Wenn man also wissen möchte, welche Erfahrungen diese mit literarischen Texten machen, dann muss man sie zum Reden bringen – im Wissen, sich damit ein ‚Übersetzungsproblem‘ einzuhandeln bzw. jene Erfahrungen erst zu generieren, die man eigentlich wissenschaftlich (d. h. möglichst neutral und objektiv) untersuchen möchte.

Zur Bestimmung literarischer Erfahrung

Erfahrung ist eine nichtbegriffliche Anschauung, ein verkörpertes (d.h. an Personen gebundenes und mit Sinneswahrnehmungen verknüpftes) Wissen, ein interpretierendes, bedeutungsvolles und erkennendes Handeln, ein Know-how – d. h. eine Fähigkeit, in lebensweltlichen Situationen und sozialen Zusammenhängen zu handeln –, das sich aus all dem speist, was man bereits erlebt und erfahren und sich als erfolgreich herausgestellt hat. Erfahrungen sind also immer auch ästhetisch im buchstäblichen Sinne und gehen über einfaches Erleben insofern hinaus, dass sie aus bereits interpretierten *sensations* bestehen (also *meaningful* sind), ohne notwendigerweise Prozesse der Versprachlichung zu inkludieren – es gibt auch vorsprachliches Denken³ –, auch wenn Sprache ein hilfreiches Instrument zur Ausdehnung von Erfahrung darstellt. Erfahrung ist zwar personengebunden, aber nicht deckungsgleich mit personalem Wissen, denn personales Wissen ist im Gegensatz zu Erfahrungswissen individuell und kann auch aus ‚erfahrungsungebundenen‘ Propositionen bestehen („Ich weiß, dass der Mont Blanc 4.807m hoch ist“), während Erfahrungen „wholly or partly non-propositional in nature“⁴ sind.

Erfahrung ist zwar an Personen gebunden, aber doch etwas Soziales und sozial verfügbar, weil sie sich in kollektiven Zusammenhängen und mit Hilfe von Kommunikation entwickelt. Anders formuliert: Unter der Anleitung von erfahrenen Personen üben alle an bestimmten Kontexten Beteiligten ähnliches (sprachliches und nichtsprachliches) Verhalten ein. Weiterentwickelt werden Erfahrungen durch *trial and error*, Erfolg und Misserfolg, Belohnungen und Sanktionen sowie Verhaltensabstimmung und Kommunikation, die von einfachen Hinweisen bis zu komplexen Schilderungen von erfahrenen Situationen reicht. Bei Erfahrungshandeln gibt es kein einfaches Gelingen oder Misslingen, sondern einen stufenlosen Prozess, der bis zu Könner- oder gar Meisterschaft führen kann. Sprachliches und literarisches Handeln ist dabei keine Ausnahme: So lernt man in sozialen Kontexten – und dies im Laufe der individuellen Entwicklung in der Regel ‚immer besser‘ –, wie man mit Sprache und mit literarischen Texten produzierend, vermittelnd und rezipierend umgeht.

Teile unserer Erfahrung sind Michael Polanyi zufolge immer und notwendigerweise implizit, weil ein unterschwellig Erfahrenes (etwa: Nervenreize in den Fingern beim Klarinettenspiel) – Polanyi spricht vom proximalen Term, der

3 Höhle. Kritik der verstehenden Vernunft (wie Anm. 1). S. 75.

4 Stockwell, Peter. „Cognitive Poetics and Literary Theory“. *Journal of Literary Theory* 1,1 (2007): S. 135-152, S. 139. Der Erfahrungsbegriff wird für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung vergleichsweise eng gefasst, weil Erfahrung als handlungsorientiertes Wissen verstanden wird, wodurch basale Emotionen ausgeschlossen werden (die in vielen Theorien als Erfahrung gelten). Erfahrungen gehen häufig mit Propositionen einher und umgekehrt. So ist die Aussage eines *erfahrenen* Bergsteigers über die Höhe des Mont Blanc in der Regel erfahrungsgesättigt und (was etwa die Vorbereitung einer Besteigung betrifft) handlungsanleitend, für den Studenten der Meteorologie, der die Maßzahl für eine Prüfung auswendig lernt, muss dies keineswegs der Fall sein.

subsidiary aware ist – die Grundlage für das explizit Gekonnte (das Klarinettenspiel selbst) – den distalen Term – darstellt, auf das sich die Aufmerksamkeit richtet, dem also die *focal awareness* gilt. Ein einfaches Experiment zeigt rasch, dass das unterschwellig Erlebte ohne nachzudenken in bedeutungsvolle Erfahrungen ‚übersetzt‘ wird: Wer bei geschlossenen Augen mit einem Stock Oberflächen von Körpern berührt, empfindet die unterschiedliche Beschaffenheit dieser Oberflächen (distaler Term), auch wenn genau genommen die Empfindung in der Handfläche (proximaler Term) verortet ist.⁵ D. h., erst durch Interpretation – die aber nicht bewusst abläuft und deren Erklärung, wenn sie denn überhaupt möglich ist, beim Tun nicht nur nicht hilfreich, sondern häufig sogar kontraproduktiv wäre – werden bedeutungslose Empfindungen (von Nervenreizen) in bedeutungsvolle (von Oberflächenbeschaffenheiten) übersetzt, d. h. in ein *Gefühl* an der Spitze des Stockes, das nicht einfach ein Gefühl, sondern ein Gefühl *für* (ein *Gespür*) ist. Vom proximalen Term haben Personen ein Wissen, das sie nicht in Worte fassen können.

Literarisches Lesen ist ebenfalls ein Prozess, der in Teilen implizit ist. Die literarische Erfahrung ist nicht vollständig explizierbar, weil sie *sensations* mitumfasst. In der literarischen Erfahrung sind Prozesse der Kognition (*meaning, decoding*, Bedeutung, Verstehen, Interpretation, Geist etc.) und Erfahrung (*sensation, doing*, Empfindung, Vorstellung, Gefühle, Körper etc.) unauflöslich miteinander verknüpft: Man interpretiert unterschwellig das Erfahrene und erfährt unterschwellig das Interpretierte. Auch wenn man solche Erfahrungen im Grunde auch an Gebrauchstexten (z. B. an einem mitreißenden Reisebericht) machen kann, so wird Literatur doch in einer Art und Weise präsentiert, die Erfahrungsprozesse (und das heißt in dem Falle: die Seite der *sensation*) in der Regel fördert. Und dies dürfte – da sind sich die Spieltheoretiker*innen⁶ mit den aus der Evolutionsbiologie kommenden Kognitionswissenschaftler*innen⁷ und Freudianisch geprägten Psychoanalytiker*innen⁸ einig – mit der Fiktionalität von Literatur zusammenhängen⁹, die es uns zu erlauben scheint, Erfahrungen

5 Polanyi, Michael. *Knowing and Being*. London: Routledge & Kegan, 1969. S. 148.

6 Vgl. Sonderegger, Ruth. *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000; vgl. auch die Beiträge in Anz, Thomas/Heinrich Kaulen (Hg.). *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*. Berlin/New York: De Gruyter, 2009. In literaturwissenschaftlichen Kontexten ist mit Spiel eher eine kreative Tätigkeit (*play*) gemeint – die, emphatisch gesprochen, mit Freiheit zu tun hat – denn eine regelbefolgende Praxis (*game*).

7 Vgl. etwa Mellmann, Katja. „Das ‚Spielgesicht‘ als poetisches Verfahren. Elemente einer verhaltensbasierten Fiktionalitätstheorie“. *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*. Hg. Anz, Thomas/Heinrich Kaulen. Berlin/New York: De Gruyter, 2009. S. 57-78; vgl. Wege, Sophia. *Wahrnehmung, Wiederholung, Vertikalität. Zur Theorie und Praxis der Kognitiven Literaturwissenschaft*. Bielefeld: Aisthesis, 2013.

8 Winnicott, Donald. *Playing and Reality*. New York: Routledge, 1982.

9 Die jedoch, wie schon am Beispiel der Gebrauchsanweisung angedeutet, nicht notwendigerweise in textimmanenten Merkmalen verankert sein muss und ihrerseits so

in einem geschützten Raum subjektivierend machen zu dürfen und dies auch kommunikativ zu reflektieren (d. h., Interpretationen explizit zu machen) sowie urteilend zu kommentieren (d. h., Interpretationen wertend zu vergleichen). Zum Spiel der Fiktionalität gehört wesentlich dazu, sich auf die Sprache selbst konzentrieren zu dürfen und Polyvalenz wertzuschätzen. Am Beispiel formuliert: Wer eine Gebrauchsanweisung als Literatur liest, kann sich an jenen Übersetzungsfehlern, die im Gebrauchskontext verständniserschwerend sind, erfreuen und sie interpretierend produktiv machen.

Die spieltheoretische Argumentation sieht in kognitionswissenschaftlichen Begriffen folgendermaßen aus: Weil höhere Säugetiere unfertig auf die Welt kommen, müssen die für ein Überleben nötigen „Programme“ – etwa körperliche Geschicklichkeit oder Emotionen – „in Situationen der Sicherheit“¹⁰ ausgelöst werden. Nachahmung spielt dabei eine wesentliche Rolle. Auch Kultur, zu deren Einübung literarisches Lesen eine wesentliche Rolle spielt, ist ein

sozial verbindliches Programm [...] der semantischen Kombination bzw. Relationierung von Kategorien und Differenzierungen, ihrer affektiven Gewichtung und moralischen Besetzung, das Differenzierungen gezielt, also entsprechend gesellschaftlichen Sinnerwartungen, miteinander verbindet und die jeweiligen Verbindungen nach ihrer gefühlsmäßigen und moralischen Seite auszeichnet¹¹

– *meaning* und *sensation* gehen hier also zusammen. Im Laufe der Entwicklung der modernen Gesellschaft mussten Kulturprogramme komplexer werden, d. h. Medien des indirekten Kontaktes entfalten, die Dauer und Reichweite garantieren. Das wirkt wieder zurück auf die Komplexität von Gesellschaft,

[d]enn je stärker Gesellschaften durch die Entwicklung von Mediensystemen den Grad ihrer Beobachtbarkeit erhöhen, desto drängender wird die Frage nach der Funktionsfähigkeit und Bindekraft von Kulturprogrammen.¹²

Literatur ist ein solches Medium des indirekten Kontakts, dessen Fiktionalität eine Programmauslösung in sicherem Rahmen ermöglicht und somit erlaubt, Sprach- und damit Medienkompetenz sowie Welterfahrungswissen zu schulen.

Ob Spiel und Nachahmung nun genetisch verankert sind, Lustgewinn versprechen oder gleichsam verordnet werden müssen (wie in der Schule), kann hier nicht weiter verfolgt werden. Erwachsenen Alltagsleser*innen muss wohl, so ist zumindest zu vermuten, einiges an Lustgewinn versprochen werden, damit

etwas wie eine Autonomie des literarischen Feldes voraussetzt, ohne die heteronome Lektüren – d. h. Lektüren, die auf die Lebenswelt bezogen werden – gar nicht möglich wären.

10 Mellmann. Spielgesicht (wie Anm. 7). S. 59.

11 Schmidt, Siegfried J. „Medienkulturwissenschaft“. *Konzepte der Kulturwissenschaften*. Hg. Ansgar Nünning/Vera Nünning. Stuttgart: Metzler, 2003. S. 351-369, S. 358.

12 Schmidt, Siegfried J. *Konstruktivismus auf dem Wege*. Hamburg: Shoebox House, 2017. S. 104.

sie sich auf das Spiel einlassen. Dieser Lustgewinn kann durch den Kontext (etwa die Bewerbung eines bestimmten Buches) mit beeinflusst, als Distinktionsgewinn erlebt (wenn einem das Buch zwar nicht gefällt, aber man durch seine Lektüre zeigen kann, dass man ‚dazugehört‘) oder auch als problematisch (weil als kulturindustriell gesteuert) angesehen werden – oder alles zusammen.

Der Zweck des Lesens kann in dieser Perspektive als Erfahrungszuwachs gesehen werden. Da das Lesen keine sensomotorische Tätigkeit ist, wie etwa das Klarinettenspiel, sondern in der kognitiven Verarbeitung von bedeutungsvollen Zeichen besteht, stellt sich die Frage, welche Erfahrung hier überhaupt gemeint sein kann. Es ist im Wesentlichen die Erfahrung der Sprache selbst (in dessen Verwendung man spielerisch eingeübt wird) und die Erfahrung, dasjenige in Sprache bringen und damit reflexiv und kommunikativ für einen selbst und für andere zugänglich machen zu können, was man schon erlebt hat und was einem widerfahren ist. Ein literarischer Text kann, die zweite Form von Erfahrung betreffend, als eine Art Metapher oder Analogie dienen, durch die subjektive Erlebnisse Zeichencharakter annehmen und damit zur Erfahrung und kollektiv verhandelbar werden. Am Beispiel formuliert: Beim Lesen der Erfahrungen, die Emma Bovary in *Madame Bovary* erlebt¹³ (das wäre der distale Term bzw. die eine Seite der metaphorischen Relation, und zwar die, die explizit und bekannt ist), können Leser*innen ihre eigenen Erlebnisse in Liebesbeziehungen (das wäre der proximale Term bzw. die andere Seite der metaphorischen Relation) deuten und erfahren. Erlebnisse widerfahren einem, sind aber ohne Lektüre nicht benennbar und erzählbar, weil sie (noch) implizit und sprachlos sind. Der distale Term (Lektüre) liefert eine Deutungsfolie, mit der sie versprachlicht werden können. Das erlaubt es in der Folge, diese zu interpretieren und darüber nachzudenken und zu sprechen, was wiederum dazu führt, dass man etwas als bedeutungsvoll erfährt und Erfahrungsbereiche zunehmend ausdehnen und erweitern kann, weil Literatur nicht nur eine Versprachlichung von erlebten und vorsprachlich interpretierten Wirklichkeiten darstellt, sondern auch eine Erweiterung von Möglichkeiten¹⁴, zu der im Übrigen auch die Kommunikation über Literatur gehört. Eine Erweiterung von Erfahrungsmöglichkeiten kann deshalb gelingen, weil die genannte metaphorische Beziehung, die sich in der Literatur häufig in der Metaphorizität der Sprache selbst widerspiegelt, es erlaubt, Erfahrung, die (noch) nicht mit einem eigenen Erleben verknüpft sind, als Erfahrung nachvollziehen zu können: Wer nicht weiß, wie eine Klarinette klingt und nicht die Möglichkeit hat, einem Klarinettenspiel zuzuhören, dem nützen Informationen und Erklärungen über Tonhöhen und Frequenzen wenig. Ein wenig mehr hilft eine Sprache, die mit Metaphern, Vergleichen und Analogien arbeitet: „Eine Klarinette klingt so ähnlich wie ...“; „eine Klarinette hat einen näselnden Ton ...“

13 Im Roman sind das im Übrigen ganz wesentlich durch die Lektüre literarischer Texte ausgelöst, beeinflusst und gebildete Erfahrungen.

14 Vgl. Händler, Ernst-Wilhelm. *Versuch über den Roman als Erkenntnisinstrument*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2014; vgl. Rorty, Richard. „Der Roman als Mittel zur Erlösung aus der Selbstbezogenheit.“ *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Hg. Joachim Küpper/Christoph Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2016. S. 49-66.

etc. Dies setzt voraus, dass das Lesen und somit das Verstehen von literarischen Texten geübt wird wie das Erlernen eines Musikinstruments. Und zu diesem Üben gehört auch die durch Institutionen gerahmte Einübung in bestimmte Handlungsrollen (Interpretieren, Bewerten, Urteilen etc.).

Etwas in der Lektüre erfahren heißt also, wie Marco Caracciolo zeigt¹⁵, etwas tun, etwas herstellen. Literarische Texte sind also nicht einfach (mentale) Repräsentationen von Erfahrung – nämlich der Erfahrung von Protagonist*innen eines Textes oder auch, was theoretisch nicht einfach zu fassen ist, der Erzählinstanz –, sondern handlungsauslösende Impulse, die Leser*innen das Generieren von Erfahrungen erlauben, die natürlich nicht nur vom Text, sondern auch vom Kontext und vom Hintergrund der Leser*innen abhängig sind.¹⁶ Erfahren ist grundsätzlich eine Interpretation von Welt und eine Bewältigung von Wirklichkeit, und Lesen ist so gesehen die Bewältigung einer vermittelten und sowohl vorgestellten wie vorstellbaren Wirklichkeit, die von jemandem (Erzählinstanz, Protagonist*innen) vorgeformt und präfiguriert wurde. „Vermittelt“ bedeutet vor allem, dass eine Erzählung nicht die Erfahrungen der Protagonist*innen oder der Erzählinstanz repräsentiert (und auch nicht repräsentieren kann), sondern „an *event* in which a person (e.g., a fictional character) undergoes an experience“.¹⁷ Jemand hat also für Leser*innen mentale Simulationen, also eine

15 Caracciolo, Marco. *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*. Berlin/Boston: De Gruyter 2014 (= Narratologia. Contributions to Narrative Theory 43).

16 Das Machen von Erfahrungen beim Lesen ist, so Marco Caracciolo, deshalb möglich, weil es zwischen „everyday experience and story-driven experience“ eine „structural resemblance“ gibt (Caracciolo. *Experientiality of Narrative* (wie Anm. 15). S. 72). Diese strukturelle Ähnlichkeit ergibt sich aus der Tatsache, dass auch die alltägliche Erfahrung, wie schon festgehalten, immer ein interpretierendes Handeln ist, die etwas als bedeutungsvoll wahrnimmt. Etwas als bedeutsam erleben setzt notwendigerweise voraus, Zeichen verstehen zu können und zu verstehen.

17 Caracciolo. *Experientiality of Narrative* (wie Anm. 15). S. 30. Es gibt also einen entscheidenden Unterschied zwischen Erfahrungen sowie jenen Ereignissen, Handlungen und Objekten, die diese auslösen. Erfahrungen selbst können von einem semiotischen Objekt wie einem literarischen Text im Gegensatz zu erfahrungsauslösenden Ereignissen, Handlungen und Objekten schlechterdings nicht ‚repräsentiert‘ werden (vgl. ebd. 31). Wir können, noch einmal anders und vereinfacht formuliert, beim Lesen nicht in den Kopf der Protagonist*innen schauen, sondern müssen uns darauf verlassen, was diese uns ‚zu verstehen geben‘. Da dies allerdings auch für die Alltagswirklichkeit gilt – die Erfahrung anderer Menschen ist uns auch nur über die Beobachtung ihres Verhaltens (dessen Bedeutung wir dekodieren müssen) bzw. über deren Aussagen, also wiederum über semiotische Objekte, zugänglich, nicht aber in der Qualität unmittelbaren Erlebens – macht es Sinn, eine Ähnlichkeit (und dadurch Vergleichbarkeit) von Alltagserfahrungen mit literarischen Erfahrungen anzunehmen.

Das Lesen literarischer Texte (und damit die literarische Erfahrung) kann dem Beobachten von Praktiken, sprachlichen wie nicht-sprachlichen, anderer Menschen sogar etwas Entscheidendes voraushaben: Die Erzählinstanz kann, etwa durch die erlebte Rede, dafür sorgen, dass wir *metaphorisch* gesprochen in die Köpfe der Protagonist*innen hineinkriechen können und dabei gleichsam miterleben, was

Art Modell bzw. ein Simulakrum, gebaut, die zu erleben und durch die ‚hindurchzugehen‘ ist, um eine Erfahrung machen zu können.¹⁸

Trotz ihrer Möglichkeiten der Versprachlichung (und damit Erweiterung) von vorsprachlich Erlebtem ist die literarische Erfahrung selbst in Teilen implizit, denn jede mentale Aktivität besteht im Vollzug einer Handlung, die einen Körper voraussetzt. Geist ist also immer ein *embodied mind*.¹⁹ Embodiment kann grundsätzlich einmal beschrieben werden als „*the observed or observable physical behavior of a human (or other) body situated in an environment and contextualized by social interaction with other social agents*“²⁰, wobei, wie auch Cesaratto klarstellt, Embodiment erstens weit komplexer ist und zweitens, und dies ist der entscheidende Punkt, Prozesse beinhaltet, die nicht beobachtbar sind:

The reader's own embodiment affects how she experiences the narrative, and it guides her interpretation of (social) interaction with the text. This is primarily a *subconscious* effect – after all, how much attention do we normally pay to our bodies as we go about our daily business?²¹

Der Beobachtung und Untersuchung von ganz konkreten Leseprozessen sind also enge Grenzen gesetzt, denn das, was beim Lesen passiert, drückt sich nicht in wahrnehmbaren Handlungen aus, sondern muss artikuliert werden. Zwischen

diese erleben. Auch wenn die solchermaßen ausgelöste Erfahrung etwas Imaginiertes sein mag, so kann ihr Erleben doch ‚echt‘ sein oder sich zumindest so anfühlen.

- 18 Dass auch die meisten Vertreter*innen des Enaktivismus bzw. der Embodied Cognitive Science (die beiden Begriffe bedeuten Vergleichbares und haben innerhalb der kognitiven Literaturwissenschaft dualistische bzw. computationalistische Zugänge inzwischen weitgehend abgelöst) weiterhin und entgegen vieler Beteuerungen das Modell/Simulakrum untersuchen und nicht die Prozesse des *Erlebens und Erfahrens von* Modellen/Simulakren – wie es geboten wäre, wird doch Kognition im Enaktivismus als Produkt von Interaktion verstanden –, wird weiter unten noch einmal zur Sprache kommen.
- 19 Zerweck, Bruno. „Der *cognitive turn* in der Erzähltheorie: Kognitive und ‚natürliche‘ Narratologie“. *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Hg. Ansgar Nünning/Vera Nünning. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. S. 219-242, S. 227.
- 20 Cesaratto, Roswitha Rust. „Reader, Embodiment, and Narrative: Shared Literary Reading Experiences“. *Schlüsselkonzepte und Anwendungen der Kognitiven Literaturwissenschaft*. Hg. Roman Mikuláš/Sophia Wege. Münster: mentis, 2016. S. 101-120 (= Poetogenesis. Studien und Texte zur empirischen Anthropologie der Literatur 11), S. 102 (Hervorh. im Original).
- 21 Ebd. 103 (Hervorh. vom Verfasser). Trotz der drohenden Begriffsverwirrung (die auch mit Übersetzungsunschärfen zu tun haben, wenn man vom Englischen ins Deutsche wechselt oder umgekehrt) soll an dieser Stelle zwischen dem Unterbewussten (*subconscious*) und dem Unbewussten (*unconscious*) unterschieden werden. Unterbewusste Erfahrungen sind nicht einfach unbewusst, sondern unterschwellig (*subsidiary*) bewusst. Die unterschwellig wahrgenommenen Nervenreize in der Handfläche beim Berühren einer Oberfläche mit einem Stock sind nicht unbewusst im Freud'schen Sinne, wir nehmen sie vielmehr, um noch einmal an Polanyi anzuschließen, unterbewusst wahr.

Aussage und Ausgesagtem existiert allerdings ein unüberbrückbarer Graben, denn das eine folgt der Zeichenordnung der Verbalsprache, das andere besteht aus bildhaften Vorstellungen, somatischen Prozessen, Gefühlen, Affekten, ungeordneten Gedanken, lückenhaften Erinnerungsbildern, schambesetzten Träumen, Traumata o. Ä. m. Zudem bleibt die literarische Erfahrung in Teilen auch deshalb implizit, weil der Kontext, durch den das lesende und erfahrende Subjekt determiniert wird, in Teilen unbestimmbar ist, d. h. in methodischer Hinsicht nicht restlos aufgeschlossen werden kann.²² Die Komplexität des Erfahrenen übersteigt die Möglichkeiten seiner sprachlichen Explikation, denn Leser*innen befinden sich in ganz unterschiedlichen und vielfältigen (Erfahrungs-)Zusammenhängen, und es ist unmöglich, ihre artikulierten Erfahrungen allein auf die Textlektüre zurückzuführen. Lesende lesen ja nicht nur zu einem gegebenen Moment einen literarischen Text, sondern haben schon sehr vieles erlebt und gelesen, gehen ins Kino, lesen Zeitungen, gehen mit ihrem Hund spazieren, reden mit Verwandten, spielen mit ihren kleinen Kindern usw. – und dies in je unterschiedlicher Weise. Demnach ist auch nicht der literarische Text singulär, sondern dessen Erfahrung, die ja immer die Erfahrung *für* ein Subjekt ist. „The singularity of a literary text lies not in its exclusiveness nor even uniqueness, but in the sense of a reader that the experience is not quite like anything else.“²³ Singularität als etwas Unvergleichbares *ereignet sich im Moment* des Lesens *für* eine individuelle Person.

Nicht der literarische Text ist also das singuläre Ereignis, sondern eine spezifische, individuelle und unwiederholbare Lektüre.²⁴ Man könnte das, was in dieser einen Lektüre an *neuer* Erfahrung durch Ausdehnung und Interpretation der bereits bestehenden gemacht wird, konzeptuell fassen als Supplement im Sinne Derridas, das *im Moment* der Lektüre nicht in der Struktur aufgeht und durch Interpretation, sei sie reflektiert oder nicht, zur Erfahrung gerinnt, die immer wieder neu irritiert werden kann. Man könnte es daher auch als Verfremdung im Sinne Viktor Šklovskijs oder Bertolt Brechts perspektivieren, wobei sich die Verfremdung immer an dem misst, was individuelle Leser*innen als fremd empfinden und wahrnehmen: Erfahrung ist immer die Erfahrung eines Subjekts, und was für die einen neu ist, ist für andere bekannt.

Das Neue ist für viele Literaturwissenschaftler*innen ein Qualitätsmerkmal von Literatur. Man darf aber nicht vergessen, dass bestätigende Lektüren ebenfalls Lektüren sind, die Erfahrung kommunizierbar machen, und dass die

22 Dass die Leser*erfahrung auch ein Konstrukt des untersuchenden Wissenschaftlers bzw. der untersuchenden Wissenschaftlerin ist, wird noch zu zeigen sein. (Damit ist im Übrigen nicht einfach und im Sinne der Jauß'schen Rezeptionsästhetik gemeint, dass auch Wissenschaftler*innen zuerst einmal immer Leser*innen sind bzw. vieles in der rezeptionsorientierten literaturwissenschaftlichen Forschung durch Introspektion entdeckt, entwickelt und plausibilisiert wird.)

23 Stockwell. *Cognitive Poetics and Literary Theory* (wie Anm. 4). S. 144.

24 Vgl. Sixel, Martin. „Lektüreereignisse. Lesen als ästhetische Erfahrung“. *Text als Ereignis. Programme – Praktiken – Wirkungen*. Winfried Eckel/Uwe Lindemann. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017. S. 359-373 (= spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature 57).

Versprachlichung des Bestehenden die notwendige Voraussetzung dafür ist, dass etwas reflektiert, kollektiv verhandelt und erweitert werden kann. Vereinfacht formuliert: Wo es keine identifikatorische Affirmation gibt, verpufft Verfremdung wirkungslos und bleibt eine Irritation, die nicht integriert werden kann in das Gewusste, also nicht zur Erfahrung wird. Damit es wirksam werden kann, „bedarf das Ereignis [...] der Repräsentation im Bestehenden“²⁵, muss also in einer Struktur erfahren werden.

Die Verfremdung bzw. das Leseereignis können in der Folge eine Einsicht bewirken in die Geschichtlichkeit und Kontingenz der eigenen Situation. D. h., man bekommt ein Bewusstsein dafür, dass es auch ganz anders sein könnte, sowie die Möglichkeit, sich dieses ganz Andere vorzustellen und es zu kommunizieren. Der Text selbst funktioniert dabei wie eine Geste²⁶, die auf etwas verweist und etwas *zeigt*, aber selbst nichts *sagt* – wie ein Blindenstock, mit dem Dinge in der Distanz erreichbar, erfahrbar und interpretierbar werden, aber, wie schon gesagt, als Erfahrung eines Subjekts, das Empfindungen an der Spitze des Stocks bewusst wahrnimmt und nicht die unterschwellig empfundenen Nervenreize in der Handfläche. Zentral (wenn auch als Bedingung unabdingbar) ist also nicht das Verstehen des Textes, sondern des eigenen Erlebens und der eigenen Erfahrung *durch* den Text.

Kann man lebensweltlich Bedeutsames, der oben geschilderten Art und Weise vergleichbar, nur an literarischen Texten, nicht aber an Gebrauchsliteratur oder in der Alltagskommunikation erfahren? Können nur literarische Texte als Geste bzw. Metapher und Analogie funktionieren? Diese Fragen sind nicht eindeutig und nicht ohne die Berücksichtigung von Einzelfällen beantwortbar, denn auch lebensweltliche Erzählungen, eine Gesprächstherapie oder der Rat von Freunden können dazu dienen, Erfahrungen zu versprachlichen, zu reflektieren, zu erweitern oder zu korrigieren. Aber literarische Texte habe einige entscheidenden Vorteile, von denen der wichtigste bereits genannt wurde: ihre Fiktionalität, die Erfahrungen im geschützten Raum erlaubt und jene metaphorische Relation aufspannt, die einen proximalen in einen distalen Term ‚übersetzt‘. (Wie jeder Übersetzungsprozess ist auch das ein Konstruktionsprozess, d. h., Literatur generiert Erfahrungen.) Ein anderer liegt in der nötigen Komplexität literarischer Texte, die der Komplexität von Erfahrungen gerecht zu werden imstande ist; ein weiterer in der Verwendung poetischer Stilmittel²⁷, was literarische Texte

25 Hunter, Leonie. „Nach dem Ereignis. Versuch einer Verhältnisbestimmung von Ästhetik und politischer Theorie“. *Deutsche Gesellschaft für Ästhetik e.V.* http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/Hunter_Nach-dem-Ereignis.pdf, 2017. S. 1-8, S. 2.

26 Vgl. Sexl, Martin. *Literatur und Erfahrung. Ästhetische Erfahrung als Reflexionsinstanz von Alltags- und Berufswissen*. Innsbruck: Studia Universitätsverlag, 2003. S. 165-169; vgl. Butler, Judith. *Wenn die Geste zum Ereignis wird*. Wien: Turia + Kant, 2019.

27 Bestimmte poetische Mittel (Spannung, erlebte Rede, Emphase, Hyperbel etc.) können in der Lektüre dazu führen, dass wir nicht nur etwas über (durch Sprache vermittelten) Erfahrungen von Protagonist*innen lesen können, sondern diese sozusagen nacherleben.

allerdings mit Gebrauchstexten (z. B. Werbesprüchen) teilen können; ein vierter in der Darstellung paradigmatischer Situationen. Hinzugefügt sollte aber werden, dass das in unserer Gesellschaft verankerte Kunstsystem (und Literatur ist ein Teil davon) dazu führt, dass *alles*, was in ihm verortet ist, als bedeutsamer erlebt wird als Texte, Gegenstände und Vorgänge, die nicht als Kunst erlebt werden. Die dadurch ausgelöste Aufmerksamkeitssteigerung führt auch zu einer ‚erhöhten Übersetzungsaktivität‘. Die erwähnte Gebrauchsanweisung löst als Gedicht literarische Erfahrungen aus, weil Leser*innen gelernt haben, dass dies durch Gedichte geschieht.

Zur Geschichte literarischer Erfahrung

Die ‚Erfindungen‘ des Romans (eines sehr komplexen ‚Spiels‘), der ersten ausgefeilten literarischen Spieltheorie (nämlich jener von Friedrich Schiller), der Autonomie der Literatur, der Widersprüche, in die eine jede Ästhetik der Erfahrung gerät²⁸, bei Baumgarten²⁹ sowie etwas später auch der Wissenschaften modernen Zuschnitts fallen nicht zufällig in dieselbe Epoche der Kulturgeschichte. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzt sich unter dem Einfluss von Kant, der die Affekte geradezu pathologisiert, die platonische Angst vor der *sensation* beim Lesen durch.³⁰ *Meaning* wird nun zunehmend der *sensation* vorgeordnet, während paradoxerweise in dieser Zeit auch der Erfahrungsbegriff stark gemacht wird, aber in einer gezähmten Lesart: Vor dem anscheinend ansteckenden Einfluss von Lektüren auf Leser*innen wird nun zunehmend gewarnt, die angeblich zu Erkenntnis führende Einfühlung wird betont. Das *movere* der aristotelischen Katharsis bzw. des Erhabenen des Pseudo-Longinus wird domestiziert und zu einem Lernprozess umgedeutet, dessen physische Seite allenfalls noch in Metaphern passiven Bewegtseins überdauert: Leser*innen bewegen sich nicht mehr, sondern *sind* bewegt.

Erst die Abkehr von der adornitischen Ästhetik ab den 1970er Jahren,³¹ die sich zeitgleich mit den Folgen von 1968 und dem Aufkommen der Performance-

28 Wie kann mit den Mitteln des Begriffs über Wahrnehmung gesprochen und wie kann Sinneserfahrung als Erkenntnis definiert werden?

29 Vgl. Gil, Thomas. *Der Begriff der ästhetischen Erfahrung*. Berlin: Berlin Verlag A. Spitz, 2000. S. 35ff.

30 Ein Grund für die Missachtung der *sensation* liegt Karin Littau zufolge darin, dass sie lange Zeit mit weiblichen Konnotationen einherging: „hermeneutics as the art of interpretation is complicit with the historical gendering of reason as male, whereas aesthetics as the theory of sense-perception is complicit with transports of passion historically gendered as female“ (Littau, Karin. *Theories of Reading. Books, Bodies, and Bibliomania*. Cambridge (UK): Polity Press, 2006. S. 155).

31 Susan Sontag war mit *Against Interpretation* der europäischen Literaturtheorie voraus (Sontag, Susan. *Against Interpretation, and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966). Ihre Forderung nach einer „erotics of art“ anstelle einer Hermeneutik sowie ihre Auffassung, dass die Aufgabe des Redens über Literatur nicht in deren Deutung bestünde, sondern allenfalls im Aufzeigen ihrer Beschaffenheit,

Künste vollzieht, rückt die *sensation* wieder in den Vordergrund: In Deutschland ist es Jauß, der in *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* von 1991 in dezidiert Abkehr von Adorno deren Leistungen (und damit jene identifikatorischer Lektüren) wieder in den Vordergrund rückt.³² In Frankreich macht Barthes mit *Le plaisir du texte* (1973) in Abkehr vom Strukturalismus die Wollust (*jouissance*) am Unverstandenen und Wilden vor der gezähmten Lust (*plaisir*) am Verstandenen stark.³³ Barthes (dem der ‚einfache‘ Genuss als verdächtig, weil bürgerlich, erscheint) bleibt wie Jauß die *sensation* letztlich aber doch suspekt, weil sie in den Verdacht gerät, unkontrollierbar zu sein und/oder affirmativ. Und für beide sind Leser*innen letztlich körperlose, abstrakte Subjekte, die nicht in Kontexte eingebunden sind, kontemplativ genießen und keine nicht-literarischen Zwecke verfolgen. Daher tauchen bei Jauß und Barthes als Zeug*innen der Lektüre und ihrer Bedeutungen auch nicht konkrete Leser*innen auf, sondern literarische Texte. So interessieren Jauß nicht Leser*innen des *Werther*, sondern wie Werther und Lotte von Klopstock- und Ossian-Lektüren beeinflusst sind. Die Jauß'sche Metapher vom Text als Partitur (in *Literaturgeschichte als Provokation* zu finden) ist durchaus bestechend, aber es gälte, die Konsequenz daraus zu ziehen und ‚Aufführungen‘ zu analysieren und nicht die ihnen zugrunde liegenden Texte. Andernfalls bleibt die literarische Erfahrung ein abstraktes Konzept.³⁴

Vergleichbares gilt auch für viele andere Theorien literarischer Erfahrung, die zwar teilweise die begriffliche Uneinholbarkeit literarischer Erfahrung betonen, Alltagsleser*innen mit ihren Kontexten allerdings ausblenden oder, wie Wolfgang Iser, als in Textstrukturen impliziert konzipieren. Völlig unabhängig davon, ob in diesen Theorien literarische Erfahrung als Erfahrung eines Textsinns

gehen allerdings über einen programmatischen Anspruch nicht hinaus. Sontag thematisiert nicht, wie das Zusammenspiel von *sensation* und *meaning* aussieht oder wie *sensation* ohne *meaning* funktionieren könnte.

32 „Bewunderung, Rührung, Mitlachen, Mitweinen“ wird nur ein „ästhetischer Snobismus für vulgär halten“ (Jauß, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991. S. 51). In *Literaturgeschichte als Provokation* von 1967 hat Jauß einen solchen Snobismus allerdings durchaus noch gepflegt, wie er auch selbst eingesteht (ebd. S. 80).

33 Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

34 Und wenn Jauß an Leser*innen denkt, dann an ideale (kundige, professionelle), die ihre Lektüren reflektieren und zumindest im Prinzip alle Bezüge eines Textes realisieren können (vgl. Keitel, Evelyne. *Von den Gefühlen beim Lesen. Zur Lektüre amerikanischer Gegenwartsliteratur*. München: Wilhelm Fink, 1996. S. 56). Auch der Psychologie scheint die/der reflektierende, nüchterne Leser*in Modell zu stehen. So heißt es etwa an einer Stelle, Leser*innen müssten „von allen unreflektierten Identifizierungen mit dem Text, seinen Figuren, Motiven, Beziehungsangeboten etc. Abstand nehmen und Projektionen so gut es geht vermeiden“ (Angeloch, Dominic. „Philologie und Erfahrung. Aspekte einer Grundlegung der Philologie in der (ästhetischen) Erfahrung“. *Psychoanalyse – Texte zur Sozialforschung* 20 (2016): S. 53-70, S. 63). Das mag für wissenschaftliche Lektüren gelten, aber Alltagsleser*innen werden sich identifizieren, so viel sie wollen, die Lektüre abrechnen, wenn ihnen der Text nicht mehr zusagt, gewagte Interpretationen entwickeln etc.

(d. h. als Rekonstruktion der Intention von Autor*innen, wie bei Jean Bollack oder zuletzt bei Höhle),³⁵ als Erfahrung der Art und Weise, wie individuelle Leser*innen oder *interpretive communities* (Fish) versuchen, (Text-)Sinn zu produzieren (wie bei Gadamer, Jauß oder Fish) oder als Erfahrung des Scheiterns dieses Versuch (wie bei Derrida, Hartman, Bloom oder Miller) verstanden wird, wird Lesen meist als abstrakte, mentale Aktivität begriffen und nicht als *embodied activity*³⁶, die der Untersuchung konkreter, kontextualisierter Leser*innen bedürfte. Der Enaktivismus, die *cognitive poetics*³⁷ oder die kognitive Narratologie versuchen zwar zu berücksichtigen, dass man in konkreten Kontexten liest³⁸, aber auch das bleibt vielerorts graue Theorie, denn „[t]rotz ihrer Beachtung der kognitiven Voraussetzungen der Rezeption ist allerdings auch die kognitive Narratologie wesentlich an den Bedeutungen narrativer Texte interessiert“.³⁹

Zur Konstruktion literarischer Erfahrung

Theorien der literarischen Erfahrung sind subjektorientiert, blenden aber häufig aus, dass literarisch Handelnde von diskursiven, sozialen, materiellen und medialen (Vor-)Bedingungen abhängig sind. Literarische Erfahrung ist vorgeformt, weil Handelnde im literarischen Feld eine bestimmte Biographie haben und unter bestimmten Bedingungen literarisch handeln, die geprägt sind von Vor-Urteilen anderer, die bestimmte Texte als lesenswert angesehen haben und ansehen. Vor-Urteile begegnen oft in artikulierter Form, die literarische Erfahrung hängt also von expliziten Interpretationen anderer ab. Das Reden über Literatur – das in der frühesten Kindheit beginnt und stark beeinflusst von schulischen Zusammenhängen nicht nur Leser*innen, sondern *alle* literarisch Handelnden begleitet – prägt die literarische Erfahrung und ist natürlich seinerseits geprägt von bestimmten Diskursen und Bedingungen, die in der Kommunikation wiederum nur als versprachlichte Erfahrungszusammenhänge erscheinen können. Dies führt in der Folge zu komplexen und kaum entwirrbaren Interferenzen, Zirkeln und Feedback-Schleifen, die das, was an der Erfahrung implizit ist, immer wieder neu übersetzen und dabei notwendigerweise verfehlen müssen.

35 Auch wenn Höhle davon spricht, dass Verstehen eine „Erfahrungserkenntnis“ (Höhle. Kritik der verstehenden Vernunft (wie Anm. 1). S. 22) sei und daher einer Interpretation des zu Verstehenden bedürfe, ist er weit davon entfernt, eine Theorie der Erfahrung zu liefern. Vielmehr präsentiert er, wie viele andere Hermeneutiker*innen auch, eine Theorie der Rekonstruktion von Textsinn, zu der die verstehende Erfahrung die Methode bildet. Erfahrungserkenntnis ist bei Höhle zwar mehr als reines Denken, kann aber „im Prinzip sprachlich ausgedrückt werden“ (ebd. S. 24).

36 Vgl. dazu Littau. *Theories of Reading* (wie Anm. 30). S. 10 sowie 103-124.

37 Vgl. Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics. An introduction*. London/New York: Routledge, 2002.

38 Zerweck. *Der cognitive turn* (wie Anm. 15). S. 221.

39 Ebd. S. 223.

Zu diesen (Vor-)Bedingungen gehören die Körperlichkeit der Leser*innen (kognitive und physische Voraussetzungen, die wiederum abhängig sind von Bildungsmöglichkeiten, ökonomischer Situation, zeitlichen Kapazitäten u. Ä. m.), deren Geschlechtszugehörigkeit, Alter und sozialer Status, die Situation des Lesens, die spezifische Medialität des Gelesenen (etwa Typographie, Aufmachung und Ausstattung eines Buches, eines Lesegerätes oder eines Bildschirms u. Ä. m.), der Literaturbetrieb im makroökonomischen Sinne (Verlage, Werbung, Buchhandlungen, Literaturkritik u. Ä. m.), die Warenförmigkeit von Literatur, das Bildungssystem (von vorschulischen bis zu universitären Institutionen), Kapitalformen im Bourdieuschen Sinne, wirtschaftliche und politische Machtbeziehungen und nicht zuletzt die Literaturwissenschaft selbst, wo ebenfalls konkrete Menschen mit einem Körper, mit (nicht gänzlich explizierbarer) Erfahrung und mit Gefühlen unter bestimmten juristischen, ökonomischen, institutionellen und politischen Bedingungen bestimmte Entscheidungen treffen.

Texte sind Siegfried J. Schmidt zufolge Medienangebote. Zu untersuchen, wie diese Angebote genutzt werden, erscheint unmöglich, wenn man die methodischen Schwierigkeiten angesichts der Komplexität des Kontextes und der Nicht-Explizierbarkeit von Erfahrung bedenkt – ein Grund, warum Arbeiten der empirischen oder kognitiven Literaturwissenschaft häufig im Programmatischen verbleiben oder wiederum auf die Analyse literarischer Texte ausweichen⁴⁰, die dabei zu Belegen für neurobiologische Thesen zu werden drohen. Empirischen Untersuchungen von Alltagsleser*innen, die valide sein wollen, bleiben im Grunde nur zwei Möglichkeiten, die in der Regel miteinander kombiniert sind: Das Kontextproblem wird ignoriert bzw. der Kontext bewusst ausgeblendet (indem man Leser*innen gleichsam unter Laborbedingungen lesen lässt), und/oder es wird versucht, somatische und neurologische Prozesse *direkt* zu untersuchen (also von der Interpretation von Aussagen und Texten

40 Und darum finden sich etwa auch in Marco Caracciolos zentraler Studie, die die „experimental dimension of narrative“ (Caracciolo, *Experientiality of Narrative* (wie Anm. 15. S. 4) untersuchen möchte und an dieser Stelle nur als Beispiel unter vielen herausgegriffen wird, nicht Analysen von Erfahrungsprozessen, sondern von Texten, auch wenn der Autor auf „the situated, embodied quality of readers’ engagement with stories and on how meaning emerges from the experiential *interaction* between texts and readers“ (ebd.) insistiert. (Die Kapitelüberschriften heißen etwa „Experience, Interaction, and Play in Julio Cortazar’s *Hopstoch*“, „Readers and Characters in Ian McEwan’s *On Chesil Beach*: A Case Study“ oder „Mental Myopia: Narrative Patterns and Experiential Texture in Vladimir Nabokov’s *The Defense*“.) Im Gegensatz zu vielen anderen, und dies ist Caracciolo zugute zu halten, reflektiert er dies jedoch im Wissen, dass es schwierig ist, die Komplexität psychologischer Prozesse in einem experimentellen Setting zu fassen (ebd. S. 10 und S. 11ff.). Caracciolo konzentriert sich daher „on the ways in which experience and experientiality can be *thematized* by stories“ (ebd. S. 80) oder „by a particular text“ (ebd. S. 181). Dass es durchaus eine lange, im deutschen Sprachraum bis in die 1980er Jahre zurückreichende Tradition empirischer Untersuchungen in den Literaturwissenschaften gibt, bleibt dabei leider unberücksichtigt.

auf Beobachtung umzustellen), um den unüberbrückbaren Graben zwischen literarischer Erfahrung und Aussagen darüber irgendwie zu vermeiden oder zu umgehen.

Aber niemand liest normalerweise im Labor, und die Untersuchung von somatischen und neurologischen Prozessen stehen vor einem Übersetzungsproblem, das nicht zu lösen ist, und zwar unabhängig davon, ob wahrnehmbare Körperreaktionen – Hautwiderstand und Gänsehaut, Schwitzen, Zittern, Augenbewegungen, Tränenfluss etc.⁴¹ – oder über bestimmte bildgebende Verfahren nicht direkt beobachtbare erhöhte Nervenzellenaktivität⁴² aufgezeichnet werden. Von Nervenzellenaktivität auf das zu schließen, was und wie Menschen verstehen, ist aus unterschiedlichen Gründen problematisch: Erstens ist die Wissenschaft selbst ein Aussagesystem, das in verbalsprachliche Zeichen übersetzen muss.⁴³ Zweitens kann „die Richtigkeit der angenommenen Korrelation zwischen Gehirnzustand und supervenierenden Gedanken nur durch Kommunikation mit der Versuchsperson getestet werden“.⁴⁴ Drittens sind Leser*innen, wenn sie über ihre Lektüren Auskunft geben, selbst Erzeuger*innen eines Prozesses, den sie verstehen wollen, was zu Feedback-Schleifen führt. Viertens ziehen die Formulierungskompetenzen von Leser*innen (die weit hinter ihren Verstehenskompetenzen zurückbleiben können) und Tabus eine Grenze der Sagbarkeit. Fünftens kann die kognitive Literaturwissenschaft nur den proximalen Term von Verstehensleistungen (also behaviorale, physiologische und neuronale *Korrelate*) in den Blick nehmen, was über die Formen der spezifischen Verarbeitung des unterschwellig Erfahrenen auf der Ebene des Distalen, dem die Aufmerksamkeit der Leser*innen gilt, nicht Auskunft geben kann. (Die Daten, die die Neurowissenschaften liefern, sind Daten über gereizte Nervenzellen und

41 Vgl. dazu die Untersuchungen Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt.

42 Zu solchen bildgebenden Verfahren zählen die Elektroenzephalografie, die Spannungszustände auf der Kopfoberfläche misst, funktionelle Magnetresonanztomografie, die die Intensität des Blutdurchflusses bzw. durch das Spritzen eines Farbstoffes die Aktivität von bestimmten Stoffwechsellzymen anzeigt (Zeki, Semir. *Glanz und Elend des Gehirns. Neurobiologie im Spiegel von Kunst, Musik und Literatur*. Basel: Ernst Reinhardt, 2010. S. 25ff.) oder die Positronen-Emissions-Tomografie, die auf der Basis schwach radioaktiver Substanzen Gehirnaktivität anzeigt (Bösel, Rainer. „Ästhetisches Empfinden: neuropsychologische Zugänge“. *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Hg. Joachim Küpper/Christoph Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016. S. 264-283, S. 278ff.).

43 Nicht immer wird reflektiert, dass auch die wissenschaftliche Sprache mehr ist als eine Interpretation von Daten. Sie konstruiert vielmehr über Begriffe das, was sie neutral zu beschreiben meint, und verschleiert solchermaßen unbewusst die unüberbrückbare Kluft zwischen impliziter Erfahrung und ihrer Explizierung. Aus der Intensität der Durchblutung im Gehirn darauf zu schließen, dass die „Erfahrung der Schönheit vermessen“ werden könnte (so der der Gehirnforscher Semir Zeki am 3.1.2019 im *Zeit Magazin*), ist ein sehr hoher Anspruch, der zumindest durch Zekis bekanntes Buch *Glanz und Elend des Gehirns. Neurobiologie im Spiegel von Kunst, Musik und Literatur* nicht eingelöst werden kann.

44 Hösle. Kritik der verstehenden Vernunft (wie Anm. 1). S. 65.

nicht über die Art und Weise, wie diese von den Personen interpretiert werden.⁴⁵) Sechstens sind die genannten Korrelate (also körperliche Reaktionen) im Vergleich zu den damit verbundenen Erfahrungen nicht nur unterkomplex, sondern auch unzuverlässig. (Vereinfacht formuliert: Nicht alle Leser*innen beginnen zu zittern oder zu schwitzen, wenn sie sich fürchten. Und nicht alle Leser*innen, die zittern oder schwitzen, fürchten sich.)

Es gilt also: Erfahrung ist *immer* nur als Aussage darüber verfügbar, ist also immer, wenn man sie untersuchen möchte, verbalsprachlich interpretierte Erfahrung. Und Literaturwissenschaft ihrerseits kann immer nur eine Interpretation sein, die die literarische Erfahrung von Leser*innen nicht abbildet, sondern genau genommen erst hervorbringt. Dies gilt auch für ‚harte‘, quantitative Verfahren, etwa bei der Arbeit mit Fragebögen, bei der Wissenschaftler*innen Entscheidungen über die Auswahl der Themen, der ‚Versuchspersonen‘, der Texte, des Untersuchungssettings und der Fragestellungen treffen und somit einen Kontext erst kreieren. Da Kontexte „erst durch komplexe Interpretationsakte [entstehen]“⁴⁶ und „auf heuristisch geleiteten Selektions- und Rekombinationsoperationen [beruhen]“⁴⁶, sind die literarischen Erfahrungen von Alltagsleser*innen in dem Moment, in dem sie untersucht werden, von Entscheidungen von Wissenschaftler*innen abhängig.⁴⁷

Wissenschaft ist nicht einfach Beobachtung, sondern konstruiert seinen Gegenstand, und die Aussagen der Leser*innen sind nicht nur deren Konstrukte, sondern auch solche von Wissenschaftler*innen, deren Erfahrung sich ja ebenso durch die wissenschaftliche Arbeit verändert. Um Entscheidungen treffen zu können, benötigen Wissenschaftler*innen eine ‚starke‘ Theorie⁴⁸, d. h. eine, die eine Perspektive einnimmt, die also Position bezieht, was schon bei der Frage beginnt, was überhaupt wichtig ist. ‚Starke‘ Theorien können nicht ersetzt werden, weder in den Wissenschaften noch im alltäglichen (sozialen und

45 „The problem of how to relate physical states of the brain with conscious mental states is known in the philosophy of mind as the ‚hard problem of consciousness“ (Caracciolo. *Experientiality of Narrative* (wie Anm. 15). S. 14).

46 Engel, Manfred. „Kontexte und Kontextrelevanzen in der Literaturwissenschaft“. *KulturPoetik* 18,1 (2018): S. 71-89, S. 74 (Hervorh. im Original).

47 Und doch wäre es irreführend, einen Gegensatz zwischen ‚natürlichen‘ bzw. ‚normalen‘ Lektüren auf der einen Seite und ‚künstlichen‘ bzw. ‚konstruierten‘, in die Alltagsleser*innen durch Wissenschaftler*innen eingebunden werden, auf der anderen Seite aufzuziehen. Es mag schon sein, dass im zweiten Fall die Relevanzkriterien des Lesens nicht von den Leser*innen selbst festgelegt werden, allerdings gibt es auch bei den vermeintlich ‚natürlichen‘ bzw. ‚normalen‘ Lektüren Vorabentscheidungen, die nicht von den Leser*innen, sondern von anderen (etwa von Verleger*innen, Buchhändler*innen, Kritiker*innen oder Lehrer*innen) getroffen werden. Dass Entscheidungen im wissenschaftlichen Setting empirischer Untersuchungen reflektiert, explizit, präzise und zielorientiert sind und damit gewissermaßen dem ‚natürlichen Habitat‘ des Literaturbetriebs mit seiner Vielzahl an impliziten und teils zufälligen Entscheidungsprozessen entgegenstehen, ist klar, ändert aber nichts daran, dass man es in beiden Fällen mit konstruierten Situationen zu tun hat.

48 Han, Byung-Chul. *Agonie des Eros*. Berlin: Matthes & Seitz, 2012. S. 62.

politischen) Handeln⁴⁹, durch die digitale Verarbeitung von Daten, so verführerisch die Möglichkeiten digitaler Datenerfassung und -verarbeitung auch sein mögen. Der Glaube, dass das theoriegeleitete, wissenschaftliche Interpretieren durch den Aufweis von Mustern und Korrelationen ersetzt werden könne, führt aber in die Irre.

Die Untersuchung von literarischen Erfahrungen von Alltagsleser*innen mit Hilfe von quantitativen Verfahren mag Ansprüche wissenschaftlicher Objektivität erfüllen, kann aber der Komplexität und der Nicht-Explizierbarkeit von Erfahrung methodisch nur schwer gerecht werden. Dazu benötigt man qualitative Verfahren, die sich zudem über einen längeren Zeitpunkt erstrecken müssen, um Lektüreprozesse begleiten zu können. Denn so, wie man bei der Untersuchung einer sensomotorischen Tätigkeit einen Bewegungsablauf untersuchen muss, wird auch literarische Erfahrung erst dann ‚beobachtbar‘, wenn Wissenschaftler*innen mit Leser*innen in einen Dialog eintreten, der *Lektüreprozesse* stimuliert und simuliert. Am Beispiel formuliert: In der Regel lesen Alltagsleser*innen Romane nicht in einem Zug und auch nicht im Labor, sondern über einen längeren Zeitraum, der durch (für den wissenschaftlichen Prozess nicht einsehbare) Erlebnisse unterschiedlichster Art und Weise unterbrochen wird und durchzogen ist. Nur ein qualitativer Prozess, bei dem die Wissenschaftler*innen Teil dieser Erfahrungswelt werden, ist imstande, dialogisch komplexere Erfahrungen zu generieren und gleichzeitig zu beobachten. Salopp formuliert: Man muss Leser*innen zum ‚Ausbuchstabieren‘ und zum Ausdifferenzieren ‚zwingen‘ und aus ihnen etwas ‚herauskitzeln‘, was in ihnen noch gar nicht versprochen vorhanden ist, sondern der Kommunikation bedarf, um eine Sprache zu finden.

In einem sozialen Kontext, d. h. in einer Lesegruppe⁵⁰, ist die Simulation wirklichkeitsnäher, weil trotz der Tatsache, dass Lesen in der Regel ein stiller Prozess ist, sich Erfahrung, wie schon argumentiert wurde, in sozialen Kontexten bildet. Dass die untersuchenden Wissenschaftler*innen in den Lese- und Reflexionsprozess eingreifen – schon alleine durch die Wahl des Settings etwa bei Interviews, aber noch viel direkter und unvermittelter bei einem Gruppendiskussionsverfahren, bei dem die Wissenschaftler*innen Teil der Gruppe sind – ist dabei nicht nur ein unvermeidbarer (und immer zu reflektierender) Nebeneffekt, sondern zentraler Bestandteil der Methode, denn ohne methodische und theoretische Gerichtetheit wird literarische Erfahrungen von Alltagsleser*innen kaum adäquat zugänglich gemacht werden können. Noch einmal anders gefasst: Nur in beobachtbaren Lesekontexten werden auch beobachtbare Leseereignisse im Sinne von *sensations* generiert. Je ‚weicher‘ der Prozess – und das Gruppendiskussionsverfahren dürfte eines der ‚weichsten‘ Verfahren sein, die die

49 Stockwell (Cognitive Poetics and Literary Theory (wie Anm. 4). S. 147) weist zu Recht darauf hin, dass jede Entscheidung in den Wissenschaften ideologisch ist.

50 Die sich über einen längeren Zeitraum hinweg regelmäßig trifft, um über literarische Texte und Lektüree Erfahrungen zu sprechen, und deren Gespräche aufgezeichnet werden.

empirischen Sozial- und Geisteswissenschaften kennen⁵¹ –, desto näher kommt man zwar der Komplexität literarischer Erfahrungen und ihren impliziten Anteilen, desto weiter entfernt ist man allerdings von den Ansprüchen wissenschaftlicher Explizierbarkeit, Neutralität und Objektivierbarkeit. Und so wie literarische Erfahrungen schlechterdings nicht wiederholbar und auch nicht überprüfbar sind (weil jede ‚Überprüfung‘ diese sofort wieder verändert), so ist es auch der wissenschaftliche Prozess in dem Falle nicht. Allenfalls kann er Plausibilität beanspruchen.

Wenn man einen literarischen Text als Partitur oder als Inszenierung eines Theaterstücks ansieht⁵², dann wäre der Leseprozess ein konkretes Konzert oder eine konkrete Theateraufführung. Wer die Erfahrungen von Zuschauer*innen und Leser*innen untersuchen möchte, darf seinen Blick nicht (nur) auf die Bühne richten, sondern muss das Publikum in einen Reflexionsprozess verwickeln, der komplexe Aussagen generiert und dessen Teil jene Wissenschaftler*innen sind, die dies tun. Dieser Prozess ist nicht planbar und führt zu Feedback-Schleifen, die von den Untersuchenden in wissenschaftlichen Publikationen wiederum so erklärt werden müssen, dass dies für andere Wissenschaftler*innen, die die ‚Aufführung‘ nicht ‚besucht‘ haben, plausibel wird. Der wissenschaftliche Prozess ist, wie schon angedeutet, selbst ein erfahrungsgeleiteter Prozess, der die Beteiligten verändert und eigentlich wiederum von anderen beobachtet werden müsste, was zu weiteren Feedback-Schleifen führen würde, die sich letztlich wiederum auf die literarischen Texte auswirken würden, denn Wissenschaftler*innen unterrichten meist an Universitäten, und aus den Studierenden werden Leser*innen, die dann wiederum Literatur produzieren, unterrichten, oder verkaufen usw. usf. – das alles ist ganz konkret mitgemeint, wenn man Kognition (Lesen) als *embodied*, d. h. als individuelle Erfahrung, und als kollektives Tun gleichermaßen betrachtet.

51 Vgl. dazu Sexl. Literarische Erfahrung (wie Anm. 26), wo ich ein solches Verfahren – über mehrere Jahre habe ich mich mit einer Gruppe von sechs Krankenpflegerinnen einmal im Monat getroffen, um mit ihnen literarische Texte zu lesen und Lektüre- wie Berufserfahrungen zu reflektieren – und seine methodischen und erkenntnistheoretischen Implikationen, die im vorliegenden Beitrag nur angerissen werden können, ausführlich beschrieben habe: Nicht einmal angerissen werden können die ideologischen, ethischen oder moralischen Implikationen einer solchen wissenschaftlichen Arbeit. Die Antwort auf die einfache Frage, ob man als Wissenschaftler*in überhaupt so arbeiten ‚darf‘, bedürfte einer sehr vielschichtigen Antwort, die sich unter anderem mit Macht und Geschlechterrollen beschäftigt (das Verhältnis zwischen den meist männlichen Ärzten und den meist weiblichen Krankenpflegerinnen ebenso betreffend wie das zwischen dem männlichen Wissenschaftler und den sechs Leserinnen) und hier nicht weiter verfolgt werden kann.

52 Vgl. dazu Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

Linda Simonis (Bochum)

Ansichten des Weltalls

Poetische und ästhetische Aspekte frühneuzeitlicher Astronomie¹

Die Veränderungen, die das Wissen vom Weltall in der frühen Neuzeit erfährt, namentlich im 16. und 17. Jahrhundert, werden meist im Sinne eines radikalen Einschnitts, eines tiefgreifenden Umbruchs und epochalen Wandels verstanden. Diese Auffassung zeigt sich beispielsweise in der geläufigen Rede von der ‚koperikanischen Wende‘ oder in dem Schlagwort der astronomischen bzw. wissenschaftlichen Revolution, das insbesondere durch die Forschungen Alexandre Koyrés² und Thomas Kuhns³ bekannt wurde. Dass es sich bei jener Vorstellung um einen wissenschaftsgeschichtlichen Topos handelt, der – über den engeren Kreis von Spezialisten hinaus – in ein weiteres kulturelles Bewusstsein eingegangen ist und das allgemeine Verständnis dieser Prozesse bestimmt, lässt sich an einer berühmten Äußerung Hannah Arendts ablesen, die die betreffende historische Periode als ‚Schwelle der Neuzeit‘ begreift und in diesem Kontext die Bedeutung der astronomischen Entdeckungen herausstellt:⁴

Drei große Ereignisse stehen an der Schwelle der Neuzeit und bestimmen die Physiognomie ihrer Jahrhunderte: die Entdeckung Amerikas und die erstmalige Inbesitznahme der Erdoberfläche durch die europäische Menschheit; die Reformation und die durch sie veranlasste Enteignung der Kirche und der Klöster [...]; schließlich die Erfindung des Teleskops und die Entwicklung einer neuen Wissenschaft, welche die Natur der Erde vom Gesichtspunkt des sie umgebenden Universums aus betrachtet.

Wie das Bild der „Schwelle der Neuzeit“ anzeigt, ist Hannah Arendts Geschichtsauffassung von einem emphatischen Verständnis der Neuzeit geprägt. Entsprechend beschreibt sie deren Beginn als Ankunft des Neuen, als Anbruch eines neuen Zeitalters. Dabei nennt sie drei „Ereignisse“, die den Beginn der neuen Epoche markieren. Im Kontext der hier erörterten Fragestellung verdient das dritte in dem zitierten Passus genannte Ereignis nähere Beachtung, das Arendt als „Entwicklung einer neuen Wissenschaft“ bezeichnet. Gemeint ist die Karriere der Astronomie im 16. und 17. Jahrhundert, die man für gewöhnlich vor

1 Der vorliegende Text ist aus einem Beitrag zur Ringvorlesung „Making Truth. Wahrheitsproduktion und -durchsetzung in der Vormoderne“ der Bochumer Mittelalter- und Renaissancestudien (MaRS) hervorgegangen, die im Wintersemester 2019/20 an der Ruhr-Universität Bochum durchgeführt wurde. Den Kolleginnen und Kollegen, die daran mitgewirkt haben, danke ich für wertvolle Hinweise und Anregungen, insbesondere Klaus Oschema und Reinhold Gleis.

2 Alexandre Koyré. *Du monde clos à l'univers infini*. Paris 1962; sowie ders. *La révolution astronomique: Copernic, Kepler, Borelli*. Paris 1961.

3 Thomas S. Kuhn: *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago 1996.

4 Hannah Arendt: *De vita activa*, München/Zürich 2002, S. 244.

allem mit den Namen Kopernikus, Galilei und Kepler verbindet. Arendt begreift dieses Geschehen als ein Ereignis, das Epoche macht, das einen Einschnitt, eine Zäsur markiert.

Den folgenden Ausführungen geht es nicht darum, Arendts Bild der Epochenwende zu kritisieren oder für unzutreffend zu erklären. Anliegen der hier vorzunehmenden Überlegungen ist es vielmehr, im astronomischen Diskurs jener Zeit Aspekte herauszuarbeiten, die durch den Gestus revolutionärer Neuerung, wie er sich in Arendts Kommentar bekundet, verdeckt werden.⁵ Nicht ohne Grund hat schon Hans Blumenberg in seiner berühmten Studie *Die Genesis der kopernikanischen Welt* die Emergenz der kopernikanischen Weltsicht als einen vielschichtigen und komplexen Vorgang beschrieben, der sich nicht einfach als Ergebnis konvergierender Faktorenreihen erklären lässt.⁶ Ebenso wenig lässt sich das Auftauchen des „kopernikanischen Nootops“⁷ auf ein singuläres Ereignis, auf den unvermittelten Handstreich einer einmaligen Entdeckung reduzieren. Vielmehr gilt es, so Blumenberg, eine Vielzahl zum Teil bis in die Antike zurückreichender theoriegeschichtlicher Dispositionen und epistemischer Potentiale in den Blick zu nehmen, die in ihrer Gesamtheit jene Konstellation entstehen lassen, die die „Möglichkeit eines Kopernikus“ eröffnet.⁸ Es geht mit anderen Worten darum zu ermitteln, wie sich in einer bestimmten wissenschaftsgeschichtlichen Konstellation ein ‚Spielraum‘ des Denkens auftut, der es erlaubt, eine theoretische Möglichkeit zu ergreifen, die zuvor durch herkömmliche Festlegungen blockiert war:⁹ „In der Wissenschaftsgeschichte von einem ‚Spielraum‘ möglicher Veränderungen zu sprechen, bedeutet die Bestimmung der Variationsbreite, innerhalb deren bestimmte theoretische Handlungen möglich und andere ausgeschlossen sind.“ Jenes Hervortreten eines Spielraums von Denkmöglichkeiten erschließt sich, so Blumenberg, unterdessen nur als Moment eines wissenschaftsgeschichtlichen Zusammenhangs, in dem „Vorgeschichte der Potentialisierung“ und Wirkungsgeschichte des betreffenden epistemischen Phänomens aufs engste ineinandergreifen.¹⁰ An Blumenbergs Überlegungen anknüpfend, möchte der vorliegende Beitrag die frühneuzeitliche Transformation des astronomischen Wissens im Horizont ihrer ‚Vorgeschichte‘ sowie ihres historischen Wirkungspotentials betrachten. Die astronomischen Arbeiten von Kopernikus, Kepler und Galilei sollen dabei in einer Perspektive der *longue durée*, d. h. vor dem Hintergrund jener wissenschaftsgeschichtlichen (insbesondere antiken) Bezugspunkte beleuchtet werden, die sich von einem Blickpunkt der Rückschau als mögliche Antizipationen der kopernikanischen Reform zu erkennen geben. Die antiken Vertreter einer heliozentrischen Kosmologie sind dabei

5 Für eine kritische Einschätzung des Konzepts der ‚Scientific Revolution‘ vgl. Lawrence Lipking, „Revolution and Its Discontents: The Skeptical Challenge“. *What Galileo saw. Imagining the scientific revolution*. Ithaca 2014, S. 201-220.

6 Hans Blumenberg, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt a.M. 1975, S. 157.

7 Ebd. S. 158.

8 Ebd. S. 149-155 und S. 158-159.

9 Ebd. S. 158.

10 Ebd.

freilich weniger als ‚Vordenker‘ oder ‚Vorläufer‘ anzusprechen, sondern vielmehr als „Indikatoren für die jeweilige Erweiterung des Horizonts möglicher Variationen“ in Betracht zu nehmen.¹¹

Darüber hinaus möchten die folgenden Untersuchungen ein Moment in den Blick rücken, das vor allem für einen literaturwissenschaftlichen und komparatistischen Zugang von näherem Interesse ist: die sprachlichen und medialen Formen, in der sich jene Umstellungen des kosmologischen Denkens artikulieren. Denn der gedankliche Gehalt, den die frühneuzeitlichen Astronomen in ihren Schriften vorbringen, ist nicht unabhängig von den sprachlichen und ästhetischen Formen, in denen er sich manifestiert. Dies gilt nicht zuletzt im Blick auf die Wirkung und Überzeugungskraft jener Schriften, für die rhetorische und ästhetische Verfahrensweisen der Evidenzerzeugung nicht weniger bedeutend sind als die darin zur Geltung gebrachten mathematischen und empirischen Beweismittel.

1. Galilei, das Fernrohr und die Kunst der Mathematik

Vor dem Hintergrund der oben angeführten methodischen Überlegungen und Annahmen wird schließlich auch die Frage nach dem Stellenwert der Erfindung des Teleskops, das für Arendt gleichsam als Emblem des von ihr diagnostizierten historischen Umbruchs und zugleich als Sinnbild der dadurch eingeleiteten Ära der Neuzeit firmiert, erneut zu überdenken sein. So sind es sicher nicht allein die durch das Fernrohr ermöglichten Himmelsbeobachtungen, die das astronomische Wissen der Zeit in Bewegung bringen und dessen Wandel bewirken. Die Geschichte vom Linsenschleifer aus Padua, der ein optisches Gerät bastelt, mit dem er Sterne und Planeten beobachten kann und so ein neues astronomisches Weltbild hervorbringt, ist, zumindest in dieser Kurzversion, wohl mehr dazu angetan, einem Mythos Vorschub zu leisten,¹² als die Genese der *nova scienza* der Astronomie zu erhellen. Eher schon wird man vermuten dürfen, dass hier unter dem Eindruck der (überraschenden) empirischen Beobachtungen eine ganze Reihe von zuvor angedachten Annahmen und Hypothesen in einen verbindenden Zusammenhang eintreten, in dem sie neue Bedeutsamkeit und Kohärenz gewinnen.

Dass empirische Befunde allein nicht ausreichen, einen neuen Zugang zur Welt zu eröffnen und eine Wissenschaft zu begründen, dürfte auch mit den methodischen Einsichten übereinstimmen, die Galilei selbst vertritt. Denn so sehr dieser die empirische Beobachtung schätzt, gilt sie ihm doch nicht als das einzige, ja nicht einmal das vorrangige Erkenntnismittel. Ein Hinweis darauf, welches Mittel, welche Methode Galilei vor allem geeignet scheint, zur Erkenntnis von Wahrheit zu gelangen, lässt sich folgender Stelle aus dem *Saggiatore* entnehmen:¹³

11 Ebd. S. 159.

12 Vgl. Fabien Chareix. *Le Mythe Galilée*. Paris 2002, S. 7.

13 Galileo Galilei. *Il Saggiatore. Opere*. vol. VI. Hg. G. Barbera. Florenz 1896, S. 197-372, hier S. 232.

La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto.

Die zitierte Stelle macht klar, was das Medium ist, in dem Wahrheit bzw. Erkenntnis sich ausdrückt und greifbar wird: die Mathematik. Das Universum ist in der Sprache der Mathematik verfasst; wer es begreifen will, muss diese Sprache kennen und verstehen. Die Mathematik liefert den Schlüssel zum Verständnis des Universums, sie ist zugleich Medium und Instrument der Astronomie. Dabei ist es, genauer gesagt, ein bestimmter Teilbereich der Mathematik, dem diese Funktion zugeschrieben wird: die Geometrie.

In dem zitierten Passus greift Galilei zudem auf eine bekannte Metapher zurück, auf den Topos vom ‚Buch der Natur‘,¹⁴ wobei er zugleich eine Spannung aufbaut zwischen „aperto“ und „oscuo“, zwischen der öffentlichen Sichtbarkeit und Zugänglichkeit der Natur auf der einen und deren Dunkelheit bzw. Chiffrierung auf der anderen Seite: Die Figuren der Geometrie erschließen sich nicht der unmittelbaren Anschauung; man muss die darin enthaltenen mathematischen Relationen und Gesetzmäßigkeiten kennen, sonst tappt man im Dunkeln.

Damit ist nicht gesagt, dass empirische Beobachtungen keine Rolle spielen, aber die Architektur, die Konzeption des Universums im Ganzen, liefert die Mathematik bzw. Geometrie. Entscheidend für das Vorgehen Galileis und seiner Mitsstreiter ist also ein hypothesengeleiteter deduktiver Zugang: Man entwirft Konzepte und schaut dann, wie sie zu den aus der Beobachtung gewonnenen Daten passen.

Aufschlussreich ist darüber hinaus, dass Galilei die Wissenschaft, um die es geht, nicht als *scienza* oder *astronomia* bezeichnet, sondern als *filosofia*. In dieser Bezeichnung artikuliert sich ein Selbstverständnis, das auf den humanistischen Bildungshintergrund verweist, den Galilei mit den Literaten und Philosophen seiner Zeit teilt. Naturwissenschaftliches und literarisch-philosophisches Wissen bilden für Galilei offenbar keinen Gegensatz. Als philologisch gebildeter Mathematiker und Physiker studiert Galilei nicht nur Dantes *Inferno*,¹⁵ sondern er liest auch die Epen Ariosts und Tassos,¹⁶ um die jenen zugrunde liegenden Vorstellungen von der Welt und der Ordnung des Kosmos zu kommentieren. So steht auch die physikalische und astronomische Wissenschaft, die Galilei zu begründen sucht, nicht im Gegensatz zur humanistischen Bildung. Im Gegenteil: Als mathematisch fundierte Erkenntnis gehört sie vielmehr zunächst dem

14 Vgl. Hans Blumenberg. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a.M. 1979. S. 20-21, S. 48-58.

15 Vgl. Galileo Galilei. *Due lezioni all'Accademia fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'inferno di Dante*. Hg. von Riccardo Pratesi. Livorno 2011.

16 Vgl. *Considerazioni al Tasso di Galileo Galilei: E discorso di Giuseppe Iseo sopra il poema di M. Torquato Tasso; Per dimostrazione di alcuni luoghi in diversi autori da lui felicemente emulati*. Rom 1793.

Kreis der *artes liberales* an, auch wenn sie deren tradierten Methodenkanon durch neue Zugangsweisen ergänzt. Wie Mark Peterson in seiner für unseren Zusammenhang richtungweisenden Studie „Galileo’s Muse“ ausgeführt hat,¹⁷ ist Galileis Denken in seinem Ansatz entscheidend durch den Vorstellungshorizont des Renaissancehumanismus bestimmt. Insofern die Mathematik dem Ensemble der (freien) Künste angehört, nimmt folglich auch Galileis Projekt seinen Ausgang von diesem Zusammenhang. Vor diesem Hintergrund, so Petersons Argument, kann Galilei einen entscheidenden Anstoß seiner Arbeit aus den Künsten der Renaissance beziehen: Es ist die Grundfigur der Renaissance, die ihm den entscheidenden Hinweis gibt, wie sich das überkommene mathematische Wissen erneuern lässt: im Rückgriff auf die Antike.¹⁸ So knüpft Galilei in dem Projekt einer Philosophie des Universums an antike Lehren von der Natur und vom Kosmos an, die ja als philosophische bzw. naturphilosophische Entwürfe auftraten. Galileis mathematische Konzepte bauen in weiten Teilen auf Ideen der antiken, insbesondere griechischen Mathematiker auf, mit denen er in Dialog tritt und deren Lehrsätze er teils aufgreift, teils in kritischer Reflexion weiterentwickelt. Als wichtigste Referenzen sind dabei vor allem Thales von Milet, Pythagoras und Euklid zu nennen, deren Gedankengut gewissermaßen das ‚klassische‘ Fundament der Galileischen Mathematik bildet.¹⁹

Die Nähe von Galileis Denken zu den *artes liberales* hat noch einen weiteren Aspekt, der nähere Aufmerksamkeit verdient: Die Vorstellung des Zyklus der *artes* impliziert zunächst die Idee einer Verbundenheit und Verwandtschaft jener Künste untereinander, die nicht zuletzt darauf beruht, dass letztere bis zu einem gewissen Grad allesamt mathematisch verfasst sind und auf mathematischen Gesetzmäßigkeiten gründen.²⁰ Im Umkehrschluss bedeutet dies aber auch, dass auch die Mathematik in gewisser Hinsicht als eine künstlerische Fertigkeit anzusprechen ist, die mit den ihr benachbarten Künsten der Musik, Malerei und Poesie eine ästhetische Ausrichtung, einen musischen Impetus teilt. Von daher liegt es nahe zu vermuten, dass es in Galileis Werk zu einer Konvergenz mathematischer und ästhetischer Konzepte kommt. Auf diesen (möglichen) Zusammenhang hat schon Erwin Panofsky in einer berühmten Studie über Galilei hingewiesen:²¹ „If Galileo’s scientific attitude is held to have influenced his aesthetic judgment, his aesthetic attitude may just as well be held to have influenced his scientific convictions. To be more precise, both as a scientist and as a critic of the arts he may be said to have obeyed the same controlling tendencies.“ Dabei macht sich, so wird man Panofskys Kommentar ergänzen dürfen, das ästhetische Moment nicht nur auf der Ebene der Vorstellungen und

17 Mark A. Peterson. *Galileo’s Muse: Renaissance Mathematics and the Arts*. Cambridge, Massachusetts/London 2011, S. 5-9.

18 Vgl. Peterson. *Galileo’s Muse*. S. 40-60, S. 292-295.

19 Vgl. Peterson. *Galileo’s Muse*. S. 33-39.

20 Vgl. Hans Martin Klinkenberg: „Der Verfall des Quadriviums im frühen Mittelalter“. Josef Koch (Hg.): *Artes Liberales: Von Der Antiken Bildung. Zur Wissenschaft Des Mittelalters*. Leiden, Köln 1976. S. 1-32, hier S. 2-3 und 5-6.

21 Erwin Panofsky. *Galileo as a Critic of the Arts*. Dordrecht 2013 [zuerst Den Haag 1954], S. 20.

Überzeugungen bemerkbar, es äußert sich überdies auch in Techniken und Verfahrensweisen, durch die Galilei mathematische und physikalische Erkenntnisse zu erschließen, zu artikulieren und darzustellen sucht. Zu Recht sind jüngere Forschungen verstärkt darauf aufmerksam geworden, dass sich Galilei in seinen Arbeiten zeichnerischer, bildmedialer sowie literarischer und fiktionaler Verfahren bedient, die seinen Schriften eine weitere kulturelle Tragweite verleihen und sie auf der Schnittstelle unterschiedlicher Bereiche (Wissenschaft, visuelle Kultur, Kunst und Literatur) verorten.²² Nicht ohne Grund versteht Hans Bredekamp den Verfasser des *Siderius Nuntius* als einen Künstler, dem sich Form und Bewegungen des Mondes und der Gestirne auf dem Wege des Sehens und zeichnerischen Gestaltens erschließen.²³ Neben bildkünstlerischen Verfahren sind es zudem literarische Techniken, die Galilei als Erkenntnis- und Darstellungsmittel dienen. So ist es sicher kein Zufall, dass er seine beiden bedeutendsten Werke, den *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632) und die *Discorsi e Dimostrazioni Matematiche intorno a due nuove scienze* (1638) in der Form des Dialogs verfasst hat, die zu den bevorzugten literarischen Formen der Renaissance gehörte.²⁴ Galilei macht sich die Vorzüge und Wirkungspotentiale dieser Form zunutze. So dient ihm die Technik des Dialogs, im Sinne der antiken *διαλεκτική τέχνη*,²⁵ zunächst als ein Weg zum Wissen, als heuristisches Mittel der Erkenntnisfindung; doch sie erschöpft sich nicht darin. Überdies kommen strategische Aspekte ins Spiel, die gerade in einer diskursgeschichtlichen Konstellation, in der nicht von vornherein feststeht oder autoritativ verbürgt ist, was als Wahrheit gilt, verstärkt an Relevanz gewinnen.²⁶ In Galileis Dialogen werden im Gespräch verschiedener fiktiver Figuren unterschiedliche Positionen und Wahrheitsbehauptungen in Szene gesetzt,²⁷ die so in einen Prozess der Abwägung und Auslotung von Geltungsansprüchen eintreten. Schließlich dient der Dialog Galilei auch als ein Mittel, die eigene Einsicht als ‚Wahrheit‘ geltend zu machen, sie im Widerstreit konkurrierender Ansprüche zu behaupten und durchzusetzen, wobei neben argumentativen und diskursiven Verfahrensweisen mitunter auch literarische Techniken der Ironie, der witzigen Pointe und des Wortspiels zum Einsatz kommen.

22 Vgl. Andrea Albrecht/Giovanna Cordibella/Volker R. Remmert. Einleitung. Dies. (Hg.): *Tintenfass und Teleskop: Galileo Galilei im Schnittpunkt wissenschaftlicher, literarischer und visueller Kulturen im 17. Jahrhundert*. Berlin: de Gruyter 2014, S. 1-14.

23 Horst Bredekamp: *Galilei der Künstler: Der Mond. Die Sonne. Die Hand*. Berlin: Akademie Verlag 2007.

24 Siehe Bodo Guthmüller, Wolfgang G. Müller. Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance. Wiesbaden 2004, und Eva Kushner. *Le dialogue à la Renaissance: histoire et poétique*. Genève 2004. S. 7-8.

25 Vgl. Friedo Ricken. *Philosophie der Antike*. Stuttgart 2007. S. 109-110.

26 Vgl. Henning Hufnagel: „Der unmögliche Dialog. Bruno und Galilei, Kopernikaner und Dialogautoren“. Andrea Albrecht/Giovanna Cordibella/Volker R. Remmert (Hg.): *Tintenfass und Teleskop*. S. 51-78, hier S. 51-52.

27 Vgl. ebd.

Vor dem Hintergrund des oben Ausgeführten wenden sich die folgenden Untersuchungen den beiden anderen Protagonisten des neuzeitlich-astronomischen Denkens, Kopernikus und Kepler, zu. Dabei geht es näherhin um die Frage, inwieweit auch für diese beiden bzw. deren wissenschaftliche astronomische Arbeiten der für Galilei charakteristische humanistisch-rinascimentale Denk- und Verfahrensstil eine bestimmende Rolle spielt. Mit dieser Fragerichtung knüpfen die nachstehenden Analysen an ein Projekt an, das der belgische Literaturwissenschaftler Fernand Hallyn schon in den 1980er Jahren vorge schlagen und in den Grundzügen entwickelt hat. Hallyn begreift das mathematische und kosmologische Denken der frühen Neuzeit als ein *imaginaire scientifique*, das, wie andere Bereiche der kulturellen Vorstellungswelt, maßgeblich durch metaphorische Zusammenhänge und poetisch-rhetorische Strukturen bestimmt ist.²⁸ In seiner grundlegenden Studie *La Structure poétique du monde. Copernic, Kepler* führt Hallyn aus, wie jenes poetische Moment insbesondere in Prozessen wissenschaftlicher Hypothesenbildung am Werk ist, in denen das astronomische Denken sich von rhetorisch-figürlichen Mustern und metaphorischen Konnotationen leiten lässt.²⁹ Auf der Linie der Überlegungen Hallyns verstehen sich die folgenden Ausführungen als Versuch, die Poetik des frühneuzeitlichen kosmologischen Wissens zu erkunden. In einer Relektüre exemplarischer Textstellen von Kopernikus und Kepler gilt es, die poetischen Strukturen und Verfahrensweisen nachzuzeichnen, die in jenen Texten wirksam sind und die dazu beitragen, die Umgestaltung des astronomischen Weltbilds in Gang zu setzen.

2. Revolutionen am Himmel? Kopernikus und die Architektur des Weltgebäudes

Von den vielen Attributen, die sich Kopernikus zuschreiben lassen, ist eines in Betracht zu ziehen, das oft in Vergessenheit gerät: In Kopernikus tritt uns eine Figur der Renaissance entgegen. Dies ist in doppeltem Sinn zu verstehen: Zunächst ist Kopernikus, der in Krakau das Quadrivium absolvierte und in Bologna Rechtswissenschaft und Griechisch studierte, ein Gelehrter, dessen Denken sich im weiten Horizont des humanistischen Wissens bewegt und der in seinen Schriften eine Vielzahl antiker, vor allem philosophischer und mathematischer Texte zitiert.³⁰ Überdies ist Kopernikus bzw. sein Werk aber auch in dem Sinne ein Phänomen der Renaissance, als wir in diesem die Wiederkehr

28 Vgl. Fernand Hallyn. *Les structures rhétoriques de la science de Kepler à Maxwell*. Paris 2004, S. 219.

29 Vgl. Fernand Hallyn. *La Structure poétique du monde. Copernic, Kepler*. Paris 1987, S. 16-17.

30 Vgl. James Hannam. „Deconstructing Copernicus“: „Humanism was one of the dominant features of Copernicus’s intellectual life and so the use of the ancient sources was consistent with his education.“ <https://jameshannam.com/copernicus.htm> (abgerufen am 1.8.2020).

einer Vorstellung des Universums erleben, die in ihrer Grundidee schon von antiken Philosophen vorgeschlagen wurde.

Die Auffassung einer heliozentrischen Struktur des Weltalls wurde, als philosophische Idee, bereits von Philolaos, einem Philosophen des 5. Jahrhunderts v. Chr. aus der Schule der Pythagoreer, vertreten. Wie wir aus zwei überlieferten Fragmenten seiner Schriften wissen, war er der Ansicht, dass sich in der Mitte des Universums ein zentrales Feuer befinde, das von der Erde und den Planeten umkreist werde.³¹ In ähnlicher Weise stellte sich auch Aristarch von Samos (ca. 310-230 v. Chr.) den Kosmos als ein Gebilde vor, in dem nicht die Erde, sondern die Sonne im Zentrum steht.³² Eine populäre literarische Adaption fand die heliozentrische Kosmologie schließlich in einer didaktisch-enzyklopädischen Erzählung der römischen Spätantike, Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (5. Jahrhundert n. Chr.), das im 8. Buch eine ausführliche kosmologische Darlegung enthält, die von der allegorischen Gestalt der Astronomia persönlich vorgetragen wird.³³ Zumindest was Philolaos und Capella betrifft, darf man annehmen, dass deren kosmologische Lehren Kopernikus wie auch Kepler und Galilei bekannt waren; insbesondere Capellas Werk war ein vom Mittelalter bis in die frühe Neuzeit verbreiteter und vielfach rezipierter Text und auch Philolaos' Idee des Zentralfeuers dürfte in Fachkreisen, zumal unter griechisch-kundigen Astronomen, geläufig gewesen sein. Der Name Kopernikus verweist somit auch auf das Paradox einer Wissensrevolution, deren spezifische Leistung weniger darin liegt, etwas gänzlich Neues, ein nie dagewesenes Novum, vorzubringen als vielmehr darin, ein früheres, vergessenes Wissen aufzudecken und es unter anderen Vorzeichen in einen neuen wissenschaftlichen Zusammenhang einzubringen. Diesem Befund entspricht, dass Kopernikus selbst keineswegs mit der Gebärde des wissenschaftlichen Neuerers auftrat.³⁴ Bekanntlich zögerte er lange, sein astronomisches Hauptwerk, *De revolutionibus orbium coelestium*, zu veröffentlichen, das erst 1543 durch die Intervention seines Schülers

31 Vgl. Detlef Thiel. *Die Philosophie des Xenokrates im Kontext der Alten Akademie*. München/Leipzig 2006, S. 110. Vgl. auch Geoffrey S. Kirk., John E. Raven., Malcolm Schofield. „Philolaos von Kroton und der Pythagoreismus des fünften Jahrhunderts“. In: *Die Vorsokratischen Philosophen*. J. B. Metzler, Stuttgart 2001. S. 354-383.

32 Vgl. Beate Noack. *Aristarch von Samos: Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte der Schrift Peri megethōn kai apostēmātōn hēliou kai selēnēs*. Wiesbaden 1992, besonders S. 3-16 und S. 21-25, sowie Thomas Heath. *Aristarchus of Samos, the Ancient Copernicus: A History of Greek Astronomy to Aristarchus*. Cambridge 2013. S. 299-336.

33 Vgl. Martianus Capella. *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur*. Übersetzt und hg. von Hans Günter Zekl. Würzburg 2005, S. 271-296. Vgl. Auch Sabine Grebe. *Martianus Capella – De nuptiis Philologiae et Mercurii. Darstellung der Sieben Freien Künste und ihrer Beziehungen zueinander*. Berlin 1999. S. 510-609.

34 Vgl. Ursula Schmidt. *Wie wissenschaftliche Revolutionen zustande kommen: von der vorkopernikanischen Astronomie zur Newtonschen Mechanik*. Würzburg 2010. S. 255-256.

Georg Joachim Rheticus zum Druck gelangte.³⁵ Hinzu kommt, dass Kopernikus, anders als nach ihm Galilei, seine Texte nicht in der Volkssprache, sondern in lateinischer Sprache verfasste, diese also von vornherein an einen restringierten Rezipientenkreis von Gelehrten und Fachkollegen adressierte. Zudem wissen wir, dass *De revolutionibus orbium coelestium* zwar in Fachkreisen viel gelesen wurde, dabei jedoch kaum die kosmologischen Thesen in den ersten Büchern des Werks die Aufmerksamkeit der Leser fanden.³⁶ Diese interessierten sich mehr für die astronomischen Berechnungen in den späteren Teilen des Buchs, die nützliche praktische Hinweise für die Anpassung und Korrektur des als fehlerhaft erkannten Kalenders gaben. Kopernikus' Buch wurde also in der unmittelbaren Rezeption der frühneuzeitlichen Leser kaum als ein bahnbrechendes oder revolutionäres Werk wahrgenommen.

Den folgenden Untersuchungen geht es unterdessen auch nicht in erster Linie um die von Kopernikus und Kepler in ihren Schriften vorgebrachten inhaltlichen Thesen oder deren (möglichen) innovativen Gehalt. Statt sich vorrangig auf das zu konzentrieren, *was* jeweils als Wahrheit behauptet wird, gilt es vielmehr verstärkt darauf zu achten, *wie* das astronomische Wissen jeweils eingeführt und begründet wird. Im Vordergrund der folgenden Ausführungen steht somit die Frage nach den Verfahren, durch die Evidenz erzeugt und etwas als wahr glaubig und ausgewiesen wird.

Schauen wir uns als Einstieg in die Analyse eine zentrale Stelle aus Kopernikus' Hauptwerk *De revolutionibus orbium coelestium* (1543) an, das 10. Kapitel des ersten Buchs, das den Titel: „De ordine caelestium orbium“ (Über die Ordnung der Himmelskreise) trägt. Dort entwickelt Kopernikus ein Modell vom Aufbau des Weltalls und der Anordnung der Himmelskörper. Dabei umreißt er gewissermaßen in Kurzzusammenfassung eine Übersicht über seine Konzeption, die die Sonne (nicht die Erde) in den Mittelpunkt des Universums rückt. Interessant ist die Erläuterung, in der er diese Auffassung von der Zentralstellung der Sonne begründet:³⁷

In medio vero omnium residet Sol. Quis enim in hoc pulcherrimo templo lampadem hanc in alio vel meliori loco poneret, quam unde totum simul possit illuminare? Siquidem non inepte quidam lucernam mundi, alii mentem, alii rectorem vocant. Trimegistus visibilem Deum, Sophoclis Electra intuentem omnia. Ita profecto tanquam in solio regali Sol residens circum agentem gubernat Astrorum familiam.

In der Mitte von allem verweilt in der Tat die Sonne. Wer nämlich könnte in diesem wunderschönen Tempel jene Lampe an einem anderen oder besseren Ort aufstellen als dort, wo sie alles zugleich erleuchtet? Insofern bezeichnet man sie auch

35 Vgl. Charles Coulston Gillispie. *The Edge of Objectivity: An Essay in the History of Scientific Ideas*. Princeton 1960. S. 23.

36 Vgl. Owen Gingerich. *The Book Nobody Read: Chasing the Revolutions of Nicolaus Copernicus*. New York 2004, S. 121-123.

37 Nicolaus Copernicus: *De revolutionibus orbium caelestium*. Norimbergæ apud Ioh. Petreium Anno M. D. XLIII. S. 9a-9b.

sehr treffend als die Lampe der Welt, einige nennen sie deren Geist, andere deren Lenker. Trismegistos nennt sie den sichtbaren Gott, Sophokles' Elektra den alles Sehenden. So jedenfalls, gleichsam auf königlichem Thron residierend, beherrscht die Sonne im Kreis der Planeten die Familie der Sterne.

Auffallend ist zunächst die Perspektive, aus der hier die Konstellation der Himmelskörper betrachtet wird: Es ist ein außerirdischer, übergeordneter Standpunkt, von dem aus sich das Panorama des Himmels gleichsam *sub specie universi* in überblickshafter Gesamtschau entfaltet. Das Bild des Sonnensystems, das sich so eröffnet, wird dabei in metaphorischen Begriffen umschrieben, die dem Wort- und Bedeutungsfeld des Hauses bzw. Gebäudes entnommen sind. Die Beschreibung knüpft damit an eine seit der Antike geläufige Topik an, der zufolge die Welt, der Kosmos, sich als ein Gebäude darstellt, das sich in architektonischen Begriffen erläutern lässt.³⁸

Schon hier wird deutlich, dass die Argumentation, die in dem Kapitel über die Ordnung der Himmelskreise geführt wird, sich anderer Kriterien und Überzeugungsmittel bedient, als man es von einer modernen naturwissenschaftlichen Darlegung erwarten würde. Es sind zunächst ästhetische Argumente, die die Wohlgeformtheit und Zweckmäßigkeit des Weltalls und seiner Komponenten zum Kriterium nehmen – die Sonne als Lampe, die den wunderschönen Tempel („pulcherrimo templo“) des Alls erleuchtet. Zudem wird eine soziale und politische Semantik aufgerufen: die Sonne erscheint als Herrscher, der die übrigen Himmelskörper regiert, oder als Vater der Sternenfamilie. Die Analogie zur sozio-politischen Welt der Menschen dient als ein Verfahren, das auf der Basis einer unterstellten Relation der Ähnlichkeit und damit Vergleichbarkeit, das Arrangement der Planeten und deren Beziehungen zueinander plausibel machen soll. Mit Trismegistos und Elektra werden schließlich Figuren aus dem Repertoire der mythologischen bzw. literarischen Tradition aufgerufen, deren Äußerungen über die Sonne den vorgebrachten kosmologischen Thesen zusätzliche Evidenz verleihen sollen. Aufschlussreich an dieser Stelle ist die Charakteristik der Sonne als „intuentem omnia“, die das Verhältnis der Sonne zu den übrigen Dingen und Wesen des Weltalls als reziproke Relation des Betrachtens und Betrachtetwerdens auffasst und so an das Motiv des Menschen als *contemplator caeli* anknüpft.³⁹

Die Dimension des Visuellen, des Schauens und Betrachtens, erhält unterdessen nicht nur auf der thematischen Ebene einen besonderen Stellenwert; sie zeigt sich auch in der Art und Weise, in der das astronomische Wissen im Text zur Darstellung kommt. Die Konfiguration der Himmelskörper, die das

38 Vgl. Matthias Gatzemaier und Rolf Ebert: „Kosmos“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 4. Darmstadt 1976, Sp. 1167-1176, sowie im Blick auf die neuzeitliche Rezeption: Vanessa Albus: *Weltbild und Metapher: Untersuchungen zur Philosophie im 18. Jahrhundert*. Würzburg 2001. S. 149-154.

39 Vgl. Hans Blumenberg: „Contemplator Caeli“. in: Dietrich Gerhardt u. a. (Hg.): *Orbis Scriptus*. Dimitrij Tschijewskij zum 70. Geburtstag, München 1966, S. 113-124. Vgl. auch Blumenberg, *Genesis*, S. 24-31.

genannte Kapitel ausführt, wird buchstäblich ins Bild gesetzt. In dem oben zitierten Passus aus *De revolutionibus orbium caelestium* ist nämlich, in den frühen Drucken wie im Manuskript des Autors, nach bzw. unterhalb der Zeile „In medio vero omnium residet Sol. Quis enim in hoc“ ein Diagramm in den Text eingefügt, das die Anordnung der Himmelskörper illustriert:

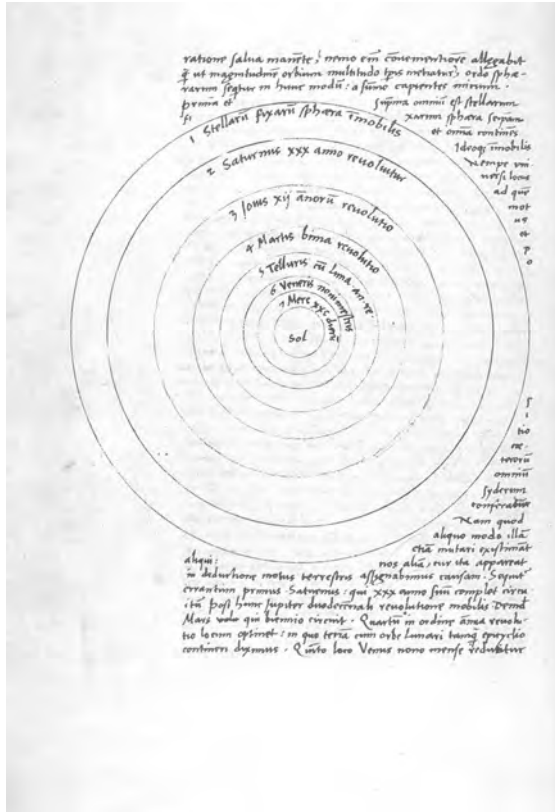


Abb. 1: *De revolutionibus orbium caelestium*, Manuskript. S. 9 verso.⁴⁰

Auf diesem Schaubild sehen wir in der Mitte die Sonne, um diese herum in konzentrischen Kreisen die Bahnen der Planeten. Auf diese Weise wird den Lesern das, was der Text sprachlich beschreibt, zugleich im Bild vor Augen geführt. Das so veranschaulichte Arrangement wird dann in der Folge noch weiter kommentiert:⁴¹

⁴⁰ Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_Revolutionibus_manuscript_p9b.jpg (abgerufen am 1.8.2020).

⁴¹ Copernicus. *De revolutionibus orbium caelestium*. S. 9b-10a.

Tellus quoque minime fraudatur lunari ministerio, sed ut Aristoteles de animalibus ait, maximam Luna cum terra cognationem habet. Concipit interea a Sole terra, et impregnatur annuo partu. Invenimus igitur sub hac ordinatione admirandam mundi symmetriam, ac certum harmoniae nexum motus et magnitudinis orbium: qualis alio modo reperiri non potest. [...]
Tanta nimirum est divina haec Opt[imi]. Max[imi]. fabrica.

Auch wird die Erde keineswegs des Dienstes des Mondes beraubt, sondern, wie Aristoteles in seiner Schrift über die Tiere sagt, der Mond hat zur Erde die größte Verwandtschaft. Indessen empfängt die Erde von der Sonne und wird schwanger mit jährlicher Geburt. Wir finden also in dieser Anordnung eine bewunderungswürdige Symmetrie der Welt, und einen zuverlässigen, harmonischen Zusammenhang der Bewegung und Größe der Bahnen, wie er anderweitig nicht gefunden werden kann. So groß ist in der That dieses göttliche, vom Besten und Größten errichtete Bauwerk.

Die zitierte Stelle führt den Ansatz fort, die stellaren Verhältnisse in Analogie zur menschlich-sozialen Welt zu erklären. Erde und Mond erscheinen als lebendige bzw. menschliche Wesen, ihre Relationen werden in Begriffe menschlicher Beziehungen gefasst. Dabei mag es auf den ersten Blick erstauen, dass sich Kopernikus in diesem Kontext auf Aristoteles beruft, von dem er sich doch in entscheidender Hinsicht unterscheidet, wenn er die Sonne und nicht die Erde als Mittelpunkt des Weltalls begreift. Dabei stimmt Kopernikus mit Aristoteles in einem weiteren Aspekt überein, der sich in der zweiten Hälfte des oben angeführten Passus bekundet: Das Universum stellt – für Kopernikus wie für den antiken Philosophen – ein gleichermaßen vernünftig geordnetes wie ästhetisch vollkommenes Gebilde dar.⁴² Es sind die Prädikate der Symmetrie und Harmonie, die die Ordnung des Himmels charakterisieren; das Weltall ist, wie das Werk eines Künstlers, auf kunstfertige und zweckmäßige Weise eingerichtet. Hand in Hand mit dem ästhetischen Aspekt geht dabei in den zitierten Bemerkungen ein teleologischer Erklärungsansatz: Da der Kosmos ein vollkommenes Gebilde darstellt, liegt es nahe, dessen Anlage und Funktionsweise aus dem Gesichtspunkt des Zwecks zu verstehen, d. h. zu fragen, wozu die jeweiligen Bestandteile des Alls dienen, auf welches Ziel sie ausgerichtet sind.

Dies soll nicht heißen, dass die Mathematik und, damit verbunden, logisch-mathematische Operationen für Kopernikus keine oder eine untergeordnete Rolle spielen. Im Gegenteil, der mathematische Zugang ist für Kopernikus' Argumentation von grundlegender Bedeutung, wobei insbesondere die Geometrie die methodische Basis von Kopernikus' astronomischem Denken bietet. Das geometrische Verfahren bezieht dabei seine Evidenz nicht zuletzt aus der visuellen Überzeugungskraft geometrischer Figuren, wobei neben den

42 Zu Aristoteles' Kosmologie, die dieser vor allem in seiner Schrift *Περὶ οὐρανοῦ* („Über den Himmel“) dargelegt hat vgl. Bernhard Zimmermann/Antonios Rengakos (Hg.), *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. Bd. 2: *Die Literatur der klassischen und hellenistischen Zeit*. München 2014. S. 491-492.

im engeren Sinne mathematischen Relationen und Zusammenhängen auch Aspekte symbolischer Sinnstiftung eine entscheidende Rolle spielen. So ist es kein Zufall, dass das Universum in Kopernikus' Auffassung aus Sphären, d. h. Kugeln besteht und dass die Umlaufbahnen der Planeten als Kreise vorzustellen sind. Kreise und Kugeln galten seit der Antike als die vollkommensten geometrischen Figuren;⁴³ sie waren nicht nur Dinge bzw. Embleme von hoher symbolischer oder metaphysischer Bedeutsamkeit, sondern auch gleichsam selbstevident, d. h. Objekte bzw. Zeichen, die keiner weiteren Begründung mehr bedurften.

Blickt man auf die oben ausgeführten Beobachtungen zurück, lässt sich festhalten, dass Kopernikus' kosmologisches Denken und Schreiben in nicht zu unterschätzendem Maße durch ästhetische und philosophische Zugangsweisen bestimmt ist.

3. ‚Himmlische Physik‘ und Sphärenmusik. Keplers mathematische Fundierung der Astronomie

Das Bild, das in der Wissens- und Rezeptionsgeschichte von Johannes Kepler überliefert wird, ist von tiefgreifender Ambivalenz:⁴⁴ Einerseits gilt Kepler im Blick auf die Geschichte der Wissenschaften als Pionier und Begründer der modernen Astronomie,⁴⁵ andererseits wird er aufgrund seiner spekulativen Zahlen- und Proportionenlehre mitunter als esoterischer Mystiker angesehen.⁴⁶ Diese Ambivalenz ist dabei weniger als idiosynkratische Eigenart Keplers zu begreifen; sie ist vielmehr symptomatisch für den wissenshistorischen Ort, an dem dessen astronomische Arbeiten entstehen. Sie hat nicht zuletzt mit dem zweiseitigen Status zu tun, die der Astronomie im System der frühmodernen Wissenschaften und Künste zukam. Auf der einen Seite gehört die Astronomie wie die Mathematik, in einer aus der Antike übernommenen Tradition,⁴⁷ zu den Fächern des Quadrivium und hat so einen festen Ort im Ensemble der *artes liberales*. Auf der anderen Seite beginnt sich die frühneuzeitliche astronomische Forschung in verstärktem Maße für Physik zu interessieren bzw. astronomische

43 Vgl. die Ausstellung „Le Monde en sphères“ der BNF, die vom 16. April 2019 bis 21. Juli 2019 in der Bibliothèque François-Mitterrand in Paris zu sehen war und weiterhin virtuell besucht werden kann: <http://expositions.bnf.fr/monde-en-spheres/index.html> (abgerufen am 1. 8. 2020).

44 Vgl. Alexandre Koyré. *The Astronomical Revolution: Copernicus – Kepler – Borelli*. S. 120: „Johann Kepler is a veritable Janus; and that is why a study of his ideas is so attractive, yet so difficult.“

45 Vgl. John Louis Emil Dreyer. *A History of Astronomy from Thales to Kepler*. 2. Auflage. New York 1953. S. 331, 372-377.

46 Vgl. Val Dusek. *The Holistic Inspirations of Physics: The Underground History of Electromagnetic Theory*. New Brunswick, New Jersey, London 1999. S. 175-177.

47 Vgl. Stefan Kirschner. Art. „Astronomie“. *Renaissance-Humanismus: Lexikon zur Antikerezeption*. Hg. Manfred Landfester. S. 80-89, hier S. 85-88.

Probleme in physikalischen Begriffen zu analysieren und damit den Horizont des herkömmlichen Bildungs- und Wissenskanons zu überschreiten.⁴⁸

Diese eigentümliche Position der Astronomie zwischen den *artes* und den (sich herausbildenden) *scientiae* äußert sich unterdessen in Keplers Werk weniger als Widerspruch denn als fruchtbares Spannungsverhältnis, das die sich abzeichnende Transformation der Astronomie unterstützt bzw. in Gang setzt. Denn gerade die Postulate und Hypothesen, die Kepler am Leitfaden der klassischen, d. h. antiken astronomischen Vorstellungen und Begriffe aufstellt, sind es, die ihn zu mathematischen Berechnungen und physikalischen Überlegungen motivieren.⁴⁹

Seinem akademischen Werdegang nach ist Kepler zunächst, wohl mehr noch als sein Vorgänger Kopernikus, gleichsam eingetaucht in humanistisches Gedankengut. In Anschluss an die Lateinschule hat er im Tübinger Stift⁵⁰ nicht nur Theologie studiert, sondern in eins damit Werke der antiken griechischen und lateinischen Philosophie kennen gelernt.⁵¹ Während seiner Tätigkeit als Professor an der protestantischen Stiftsschule in Graz (1594-1600) lehrte er neben Mathematik auch Rhetorik.⁵²

Von daher verwundert es nicht, dass für Kepler auch die eigene astronomische Forschung in einem weiteren kulturellen und philosophischen Zusammenhang steht. Sie stellt Teil eines umfassenderen Projekts kosmologischer Welterschließung dar, in dem mathematische und physikalische Verfahren mit poetisch-literarischen und kulturphilosophischen Erkenntnisweisen aufs engste miteinander verknüpft sind. Kepler begnügt sich dabei freilich nicht damit, seine Überlegungen in Form einer philosophischen Kosmologie zu entwickeln. Ihm geht es darum, die Astronomie auf eine exakte mathematische Theorie zu gründen.⁵³

In theoriegeschichtlicher Hinsicht lässt sich das astronomische Grundproblem, dem sich Keplers Werk widmet, durch die Frage umschreiben, welche innere Kohärenz und immanente Gesetzmäßigkeit dem heliozentrischen Planetensystem, das Kepler in der Nachfolge von Kopernikus annimmt, zugrunde liegt.⁵⁴ Denn dass es einen solchen inneren Zusammenhang des Planetensystems geben muss, ist eine Grundüberzeugung, an der Kepler allen scheinbaren empirischen Widerständen zum Trotz festhält.⁵⁵ Ebenso grundlegend ist für ihn die Annahme, dass es die Mathematik ist, die den Schlüssel zu jenem gesuchten Zusammenhang bietet und dass sich der ‚Sinn‘ des Weltsystems in mathematischen Gesetzmäßigkeiten erfassen lässt.⁵⁶ Diesem Ansatz folgend gelangt Kep-

48 Vgl. insbesondere im Blick auf Galilei und Kepler: Stephen Toulmin, June Goodfield. *The Fabric of the Heavens: The Development of Astronomy and Dynamics*. Chicago, London 1999. S. 197-198.

49 Vgl. Bruce Stephenson. *Kepler's physical astronomy*. New York 1987. S. 3.

50 Vgl. Koyré. *The Astronomical Revolution*. S. 127.

51 Vgl. Johannes Hoppe. *Johannes Kepler*. Leipzig 1987. S. 14-15.

52 Vgl. Fritz Kubach. *Johannes Kepler als Mathematiker*. Karlsruhe 1935. S. 22.

53 Vgl. Stephenson. *Kepler's physical astronomy*. S. 1.

54 Vgl. Stephen Toulmin, June Goodfield. *The Fabric of the Heavens: The Development of Astronomy and Dynamics*. Chicago, London 1999. S. 198-199.

55 Vgl. ebd. S. 199.

56 Vgl. ebd.

ler, in immer neuen Revisionen seiner Berechnungen sowie im Abgleich mit den verfügbaren empirischen Daten, schließlich dazu, seinen Beobachtungen eine präzise Form zu geben und sie in jene mathematische Sätze zu fassen, die bis heute als Gesetze der Planetenbewegung bekannt sind.⁵⁷ Hinzu kommt, dass Kepler seine astronomische Forschung nicht nur als mathematische Aufgabe begreift, sondern die Beschreibung des Planetensystems, wie oben angedeutet, überdies als physikalisches Problem ins Auge fasst.⁵⁸

Mathematik und Physik bilden unterdessen nicht die einzigen Zugangsweisen, die in Keplers Schriften als Mittel der Sinnstiftung wirksam sind. Schon an Keplers erster astronomischer Veröffentlichung, *Mysterium Cosmographicum* (1597), lässt sich beobachten, dass dort – Hand in Hand mit den mathematischen Verfahren – noch andere Techniken zum Tragen kommen, die daraufhin wirken, den astronomischen Darlegungen Plausibilität und Evidenz zu verleihen. Ein erster Hinweis, wie dies geschieht, lässt sich schon dem Titelblatt des genannten Erstlingswerks entnehmen (siehe Abb. 2).⁵⁹

Innerhalb des sehr ausführlichen, etwas umständlich gehaltenen Titels, der das Werk als „Prodromus“, also als Vorbote und ersten Entwurf einer späteren, umfassenderen Abhandlung, ankündigt, tritt der in großen Majuskeln gedruckte Untertitel DE ADMIRABILE PROPORZIONE ORBIUM COELESTIUM besonders hervor. Dieser stellt im Begriff der Proportion einen ästhetischen Gesichtspunkt aus und nennt in eins damit die diesem entsprechende Rezeptionshaltung der Bewunderung. Auffällig ist darüber hinaus, dass dem Titel ein Gedicht in lateinischen Versen beigefügt ist. Es handelt sich – und das mag auf den ersten Blick kurios erscheinen – um die Übersetzung eines griechischen Epigramms von Ptolemäus, das die sublimen, gleichsam göttlichen Erfahrungen des Astronomen beschreibt:⁶⁰

Quotidie morior, fateorque: sed inter Olympi
 Dum tenet assiduas me mea cura vias:
 Non pedibus terram contingo: sed ante Tonantem
 Nectare, diuina pascor et ambrosia.

Daß ich ein Sterblicher bin, wohl weiß ich es. Aber sobald ich
 Spähe den drängenden Laufkreisender Sterne des Pols,
 Nicht mehr rühret mein Fuß die Erde dann. Bei dem Beherrscher
 Zeus, am göttlichen Mahl, nähret Ambrosia mich.

57 Vgl. Koyré. *The Astronomical Revolution*. S. 166-170.

58 Vgl. Stephenson. *Kepler's physical astronomy*. S. 1-2.

59 Ich zitiere nach der im Auftrag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften erstellten Gesamtausgabe: Johannes Kepler: *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Mysterium Cosmographicum*. *De Stella Nova*. Hg. von Max Caspar. 1938. 2. unveränderte Auflage 1993.

60 Deutsche Übersetzung von Philipp Bultmann. Zit. nach Friedrich Seck. *Eine neue Edition von Johannes Keplers Gedichten*. Vortrag bei der ITUG-Tagung in Zürich am 15. September 2016. S. 3. <http://www.itug.de/files/download/ITUG2016/Seck.pdf> (zuletzt abgerufen 1.8.2020).

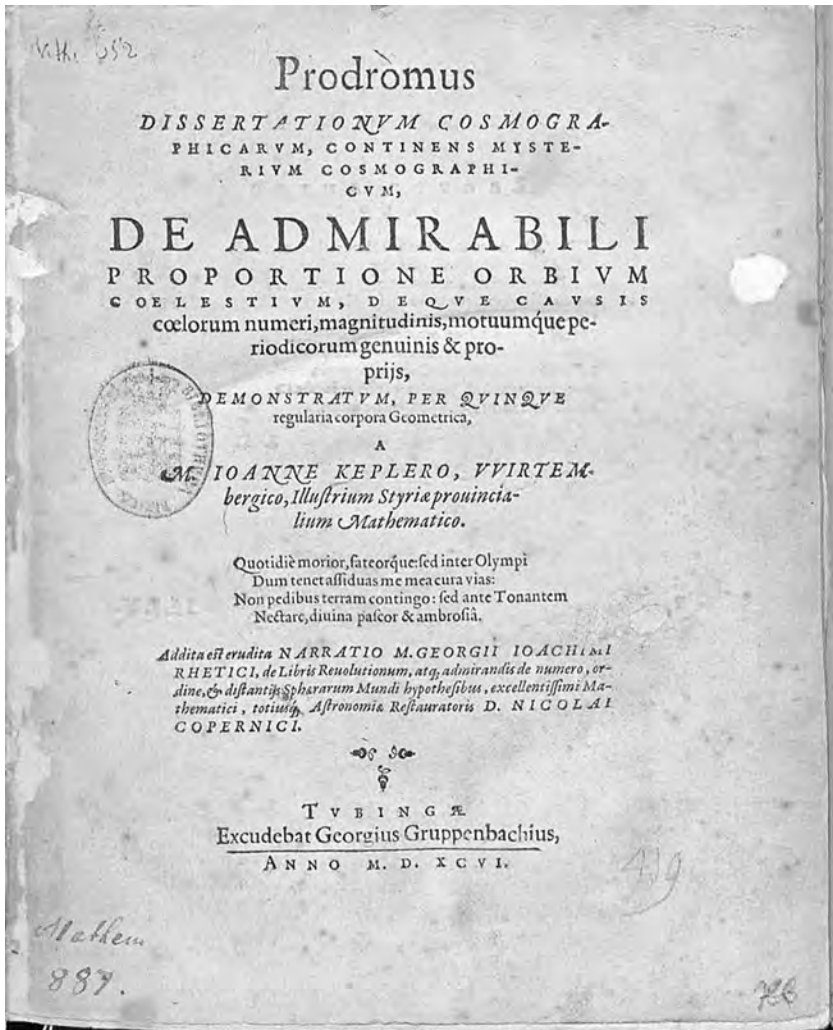


Abb. 2: Titelblatt des Erstdrucks des *Mysterium Cosmographicum* (1597)

Kepler zitiert hier also bekräftigend denjenigen Autor, dessen kosmologisches Weltbild er doch eigentlich widerlegen will. Obgleich er Ptolemäus in dessen Thesen widerspricht, hebt er etwas Gemeinsames hervor, das ihn mit diesem verbindet: das Engagement für die Astronomie als einer Wissensform, die zugleich in einer antiken philosophischen Tradition verortet ist. Indem er so an Ptolemäus anknüpft, beschreibt sich Kepler als Mitglied einer Gemeinschaft von Gelehrten, die seit der Antike auf dem Gebiet der Astronomie forschen.

In Anbetracht dieser poetischen Gestaltung des Titelblatts drängt sich die Vermutung auf, dass wir es hier mit Texten zu tun haben, die nicht allein der Evidenz mathematischer Verfahren oder empirischer Befunde vertrauen, sondern

überdies poetische Überzeugungsmittel zum Einsatz bringen. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man das Buch aufschlägt: was uns hier, gewissermaßen als Eingang in das Buch entgegentritt, ist ein an den Leser gerichtetes Eröffnungsgedicht in Hexametern:⁶¹

LECTOR AMICE SALVE

Quid mundus, quae causa Deo, ratioque creandi,
 Vnde Deo numeri, quae tantae regula moli,
 Quid faciat sex circuitus, quo quaelibet orbe
 Interualla cadant, cur tanto Iupiter & Mars,
 Orbibus haud primis, interstinguantur hiatu:
 Hic te Pythagoras docet omnia quinque figuris.
 Scilicet exemplo docuit, nos posse renasci,
 Bis mille erratis, dum fit Copernicus annis,
 Hoc, melior Mundi speculator, nominis. At tu
 Glandibus inuentas noli postponere fruges.

Was ist die Welt? Warum und auf welche Weise hat Gott sie geschaffen? Woher nahm Gott die Zahlen, welche Regel für die so große Materie? Warum hat er sechs Umläufe gemacht, warum die Abstände zwischen den Bahnen? warum ist der Abstand zwischen Jupiter und Mars so riesig, obwohl sie nicht den ersten Kreisen angehören? Dies alles lehrt dich Pythagoras mit seinen fünf Körpern; durch sein Beispiel hat er gezeigt, dass wir nach 2000 Jahren des Irrtums wiedergeboren werden können, wenn es nur einen Kopernikus gibt, den besten Erforscher der Welt. Du aber hüte dich, dass du nicht die neu gefundenen Früchte geringer achttest als Eicheln.

Die Entscheidung, eine astronomische These in poetischer Form zu präsentieren und an den Anfang einer wissenschaftlichen Abhandlung zu stellen, mag uns heute befremdlich erscheinen. Sie ist aber in Anbetracht des von Kepler in humanistischer Tradition unterstellten Zusammenhangs der Künste konsequent. Zudem erfüllt das Eröffnungsgedicht im Blick auf das anvisierte Lesepublikum eine wichtige rezeptionsästhetische Funktion. Das Gedicht dient zunächst als Attraktor, der die Aufmerksamkeit des gebildeten Lesers auf sich zieht. Der *lector amicus*, den das Gedicht adressiert, ist der humanistische Gelehrte, der den Bildungshorizont des Autors teilt und dessen poetische Kunstfertigkeit zu schätzen weiß. Einem solchen Leser wird auch die Wahl des Hexameters einleuchten, der als heroisches Versmaß dem sublimen Gegenstand einer Abhandlung über das Weltall angemessen ist.

Die antike Dichtungsform dient aber nicht nur dazu, dem eigenen Unternehmen Bedeutsamkeit zu verleihen, sie passt auch inhaltlich zu dem Rückgriff auf die antike Naturphilosophie, die der Text in Aussicht stellt und für die als wichtigster Vertreter der Name Pythagoras steht. Kepler verortet seine eigene Arbeit

61 Kepler. *Mysterium Cosmographicum*. Titelblatt. Deutsche Übersetzung: Seck. *Eine neue Edition von Johannes Keplers Gedichten*. (wie Anm. 59) S. 5.

vor dem Hintergrund dieser philosophischen Tradition, an die er anknüpft und die er weiterentwickeln will.

Das angeführte Gedicht ist im Werk Keplers kein Einzelfall. In dessen astronomischen Schriften finden sich neben literarischen Zitaten immer wieder eingestreute eigene Gedichte, teils in Hexametern, teils in elegischen Distichen, die die ausgeführten Überlegungen zusammenfassen und veranschaulichen. Auch außerhalb seines wissenschaftlichen Œuvres hat sich Kepler vielfach als Dichter betätigt. Wie die kürzlich erschienene, von Friedrich Seck betreute Gesamtausgabe seiner Gedichte eindrucksvoll belegt,⁶² hat Kepler zu zahlreichen Gelegenheiten lateinische Gedichte verfasst: ein Lobgedicht zum Examen eines Kommilitonen,⁶³ eine Pindarische Ode zur Hochzeit eines Freundes⁶⁴ oder ein Epigramm auf einen Gegenstand wie die berühmte Inschrift auf dem Ulmer Kessel.⁶⁵ Die Gesamtausgabe seiner Gedichte umfasst im Textteil mehr als 250 Seiten – man wundert sich, wie der Autor angesichts solch intensiver dichterischer Produktion noch Zeit für seine astronomischen Studien fand.

Aus diesen Beobachtungen lässt sich schon ersehen, dass Kepler die sprachliche Gestaltung seiner Schriften nicht gleichgültig war, auch da nicht, wo es sich um Texte in Prosa handelt, die den größeren Teil seines wissenschaftlichen Werks ausmachen. Die Wahl der Sprache und der sprachlichen Form ist für Kepler kein äußerlicher Aspekt, keine bloße Ausschmückung oder Hülle, die man durch eine andere ersetzen könnte. Die Sprache ist vielmehr konstitutiver Bestandteil der astronomischen Darlegung.

Auf die zentrale Bedeutung der Sprache verweist ein programmatischer Text, die zeitkritische Klage über den Rückgang der sprachlichen Bildung der Gelehrten und Mathematiker, die die Einleitung zur *Astronomia nova* (1609) eröffnet.⁶⁶

INTRODVCTIO IN HOC OPVS

Durissima est hodie conditio scribendi libros Mathematicos, praecipue Astronomicos. Nisi enim servaveris genuinam subtilitatem propositionum, instructionum, demonstrationum, conclusionum; liber non erit Mathematicus: sin autem servaveris; lectio efficitur morosissima, praesertim in Latina lingua, quae caret articulis, et illa gratia quam habet graeca, cum per signa literaria loquitur. Adeoque hodie perquam pauci sunt lectores idonei: caeteri in commune respuunt. Quotus quisque Mathematicorum est, qui tolerat laborem perlegendi Appollonii Pergaei Conica? Est tamen illa materia ex eo rerum genere, quod longe facilius exprimitur figuris et lineis quam Astronomica.

Äußerst schwierig sind heute die Bedingungen mathematische Bücher zu schreiben, vor allem astronomische. Wenn Du nämlich nicht die genuine Genauigkeit

62 Johannes Kepler. *Sämtliche Gedichte*. Hg. und kommentiert von Friedrich Seck. Übersetzt von Monika Balzert. Hildesheim 2018.

63 „Der Kandidat mit dem Mond verglichen“. Kepler. *Sämtliche Gedichte*. S. 48-53.

64 „Pindarisches Hochzeitslied für Gregor Glarean“. Ebd. S. 26-35.

65 Ebd. 232-233.

66 Johannes Kepler: *Gesammelte Werke*. Bd. 3: *Astronomia Nova*. Hg. von Max Caspar. 1937. 2. unveränderte Auflage 1990. S. 18.

der vorgeschlagenen Sätze, der Unterweisungen, der Beweise, der Schlussfolgerungen beachtest, wird das Buch kein mathematisches sein. Wenn Du sie aber beachtest, wird sich die Lektüre äußerst schwerfällig darstellen, insbesondere in der lateinischen Sprache, die keine Artikel hat und nicht jene Anmut, die die griechische [Sprache] hat, wenn sie durch literarische Zeichen spricht. So gibt es heute nur sehr wenige geeignete Leser: die übrigen weisen es im Allgemeinen zurück. Wie wenige Mathematiker gibt es, die die Ausdauer haben, die *Conica* (*Kegelschnitte*) des Appollonius aus Perga durchzulesen? Jene Materie aber ist von solcher Art, dass sie sich weit leichter durch Figuren und Linien ausdrücken lässt als die Astronomie.

Wie man hier sieht, wird die Frage der Sprache der Astronomie von Kepler anders akzentuiert als von Galilei. Zwar begreift auch Kepler die Mathematik bzw. Geometrie als entscheidendes Ausdrucks- und Erkenntnismittel der astronomischen Forschung. Aber die Mathematik reicht nach seiner Einschätzung, zumindest zum gegebenen Kenntnisstand, allein nicht aus, um die astronomische Theorie angemessen darzulegen und zu erläutern. Man braucht als Ergänzung die natürliche Sprache, um die astronomischen Probleme zu erklären, um vorläufige Ideen und Hypothesen zu formulieren und um Kenntnisse didaktisch zu vermitteln. Das ideale astronomische Werk, wie es Kepler vorschwebt, müsste also mathematische und natürliche Sprache auf möglichst genaue und ausdrucksvolle Weise verbinden.

Dabei ist die Wahl der Sprache keineswegs beliebig. Kepler läge es fern, seine Arbeiten in der Volkssprache zu schreiben, wie es Galilei tut. Für Kepler sind es die antiken Sprachen, das Lateinische und Griechische, die besonders geeignet sind mathematische und astronomische Probleme zu formulieren. Sie haben ihm zufolge gewissermaßen von Haus aus eine Affinität zur Astronomie, da es die Sprachen sind, in denen die antiken Mathematiker und Philosophen ihre Werke verfasst haben. Diese Werke – vor allem Platons *Timaios* – zu studieren, ist nach Kepler für denjenigen unverzichtbar, der einen Zugang zur Astronomie finden will.

Bedenkt man den Stellenwert, den Kepler der (natürlichen) Sprache beimisst, versteht man, dass ihm die sprachliche Ausarbeitung seiner Schriften ein wichtiges Anliegen ist. Sprache, Stil und Form sind für Kepler keine bloße Hülle, die der Sache äußerlich wäre und von der man abstrahieren kann; sie sind vielmehr ein wesentlicher Bestandteil der astronomischen Argumentation. Sprachlich-diskursive und rhetorische Verfahrensweisen stellen demgemäß konstitutive Elemente in Keplers Schriften dar, die an deren Aussage- und Überzeugungskraft entscheidenden Anteil haben.

Die genannte sprachlich-rhetorische Dimension verbindet sich in Keplers Arbeiten mit einem weiteren Aspekt, den man als im weiteren Sinne mythischen bzw. mythologischen Aspekt bezeichnen könnte. Es ist charakteristisch für Keplers Vorgehen, dass er das Planetensystem nicht nur beschreibt, sondern seine Überlegungen zudem in einem kosmischen Mythos, einer Erzählung von der Entstehung des Universums, zu verorten sucht. Ein solcher Ansatz begegnet uns im ersten Hauptkapitel des *Mysterium Cosmographicum*. Dort heißt es:⁶⁷

67 Kepler. *Mysterium Cosmographicum*. S. 23-24.

Sed cur denique Curvi et Recti discrimina, curvique nobilitas Deo fuerunt proposita in exornando mundo? Cur enim? nisi quia a Conditore perfectissimo necesse omnino fuit, vt pulcherrimum opus constitueretur. *Fas enim nec est nec vnquam fuit* (vt loquitur ex Timaeo PLATONIS CICERO in libro de vniuersitate) *quicquam nisi pulcherrimum facere eum, qui esset optimus.*

Doch warum drängten sich Gott bei der Erschaffung der Welt die Unterscheidung der Kurve und der Geraden und die edle Natur der Kurve auf? Warum also? Weil es für den vollkommensten Schöpfer in jeder Hinsicht notwendig war, dass das schönste Werk errichtet werde. Es ist nämlich Pflicht und kann niemals anders sein, wie es Cicero in seinem Buch über das Universum in Anschluss an Platons *Timaios* sagt, dass derjenige, der der Beste ist, auch das schönste [Werk] schaffe.

Die Argumentation, die Kepler hier führt, um die Richtigkeit des kopernikanischen Systems zu belegen, greift auf Motive und Begründungsfiguren zurück, die antiken Kosmos-Vorstellungen entnommen sind. Dabei sind es vor allem Platons *Timaios* und Ciceros *Somnium Scipionis*, die Kepler die entscheidenden Stichworte und Motive liefern, aus denen er seine eigene Vision des Universums als einer wohlgeformten und zugleich zweckmäßigen Ordnung entwickelt. Die Annahme, dass der Erzeuger des Universums schlechthin gut sei und folglich nur ein vollkommenes Weltall erschaffen konnte,⁶⁸ verdankt sich offensichtlich weniger einem christlich-theologischen Glauben. Es ist vielmehr die Grundfigur der Platonischen Kosmogonie, die Kepler hier adaptiert.⁶⁹ Auf den *Timaios* verweist vor allem die Konvergenz von Teleologie und Ästhetik, die Keplers Kosmographie mit dem Platonischen Schöpfungsmythos teilt: Die gute bzw. vollkommene Anlage des Weltalls hat zugleich ästhetische Evidenz, da die optimale vernunftgemäße Ordnung mit der größtmöglichen Schönheit und Harmonie, die gleichsam die poetische Signatur des Kosmos ausmacht, zusammentrifft.⁷⁰

Die gleiche Grundidee eines zweckmäßig konstruierten, wohlgeordneten Kosmos findet sich auch in einer späteren Schrift Keplers, der *Harmonice mundi*. Aufschlussreich ist schon das Titelblatt des ersten Buchs, das gleichsam als Motto eine Stelle aus dem Euklid-Kommentar des Proklos Diadochos (412-485 n. Chr.) präsentiert. Der betreffende Passus wird sogar im griechischen Original angeführt, was diesen nicht nur auf den ersten Blick als Zitat hervorhebt, sondern ihn auch als Mittel der Beglaubigung und Autorisierung zum Einsatz bringt: Das Zitat signalisiert, dass der Verfasser den Kommentar des Proklos im Original gelesen hat, also als Kenner der Materie gelten darf, als jemand, der weiß, wovon er spricht. Hier die Stelle in deutscher Übersetzung:⁷¹

68 Vgl. Platon, *Timaios* 29 e2.

69 Vgl. Platon, *Timaios* 30 b.

70 Vgl. Platon, *Timaios* 53b–56c.

71 Johannes Kepler. 1. Buch der Weltharmonik. Linz 1619. Titelblatt. *Weltharmonik*. Übersetzt und eingeleitet von Max Caspar. München 2006. S. 11.

PROKLUS DIADOCHUS

in Buch I seines Kommentars zum ersten Buch des Euklid:

Für die Betrachtung der Natur leistet die Mathematik den größten Beitrag, indem sie das wohlgeordnete Gefüge der Gedanken enthüllt, nach dem das All gebildet ist ... und die einfachen Urelemente in ihrem ganzen harmonischen und gleichmäßigen Aufbau darlegt, mit denen auch der ganze Himmel begründet wurde, indem er in seinen einzelnen Teilen die ihm zukommenden Formen annahm.

Die zitierte Stelle entwirft ein Programm, in dem die Mathematik als Schlüssel und Vehikel der Naturerkenntnis dienen soll. Damit verbindet sich zugleich die Prämisse, dass das, was sich mathematisch erschließen lässt, nur etwas Geordnetes sein kann. Die Natur als mathematisch erschließbare Ordnung erweist sich somit als Kosmos in der ursprünglichen Bedeutung des Worts, als ein Gefüge, dem zugleich ästhetische Qualitäten zukommen („harmonischer und gleichmäßiger Aufbau“). Mit dieser Auffassung kann sich Kepler bzw. Proklos auf Euklid berufen. Die Euklidische Geometrie postuliert ja auch eine Ordnung des Raums, die sich in geometrischen Figuren wie Punkt, Strecke, Linie, Kreis, Kugel etc. entfaltet und die, wenn man sie als Beschreibung von Wirklichkeit auffasst, eine geordnete Welt darstellt.⁷²

Sich auf Euklid zu berufen, ist freilich als solches nichts Neues oder Besonderes. Die *Elemente* Euklids wurden seit der Spätantike als Lehrbuch benutzt, sie waren so etwas wie ein Grundbuch der Mathematik und erfuhren seit dem 15. Jahrhundert durch den Buchdruck eine weite Verbreitung.⁷³ Von daher erstaunt es nicht, dass nicht nur Kepler, sondern auch Galilei ein begeisterter Anhänger Euklids war, wie wir aus dem Bericht seines Schülers und Biographen Vincenzo Viviani wissen.⁷⁴ Der Name Euklid bezeichnet unterdessen in der frühen Neuzeit, insbesondere was die philosophische und astronomische Bedeutung seiner Lehre betrifft, keine einheitliche, eindeutige Position. Wir haben es vielmehr mit einer mathematischen Theorie zu tun, die im Blick auf die Frage ihrer naturphilosophischen ‚Anwendung‘ verschiedene Interpretationsmöglichkeiten eröffnet. So geben Kepler und Galilei der Lehre Euklids jeweils eine andere Akzentuierung: Während Galilei in den *Elementen* primär ein abstraktes System aus Definitionen und Postulaten erblickt, die ihn zunächst einmal

72 Vgl. Benno Artmann. *Euclid – The Creation of Mathematics*. 2. Auflage. New York 2001. S. 303-311; sowie Hans-Joachim Waschkes. „Euklid“. *Die Philosophie der Antike*. Bd. 2,1. Hg. Hellmut Flashar. Basel 1998. S. 372-392.

73 Vgl. John Emery Murdoch. „Euclid: Transmission of the Elements“. *Dictionary of Scientific Biography*. Bd. 4. 1971. S. 437-459; Christoph J. Scriba, Peter Schreiber. *5000 Jahre Geometrie: Geschichte, Kulturen, Menschen*. Heidelberg, London, New York 2001. S. 247-52.

74 Auf die grundlegende Bedeutung Euklids für Galileis Denken verweist dessen Schüler und Biograph Vincenzo Viviani. „Racconto storico della vita del Sig.r Galileo Galilei“. *Le opere di Galileo Galilei*. Vol. XIX, sotto gli auspici di Sua Maestà il Re d'Italia. A cura di Antonio Favaro. Florenz 1907, S. 599-632, hier S. 604-605.

als mathematische Ideen interessieren, versteht Kepler die Euklidischen Sätze als Beschreibung der Welt und des Universums, als Grundlage einer philosophischen Weltanschauung. Damit knüpfte Kepler an eine antike philosophische Deutungstradition an, wie sie von Proklos und den Pythagoreern vertreten wurde. Aus dieser philosophischen Grundierung der Mathematik entwickelt Kepler die Vorstellung eines von geistigen Prinzipien bestimmten Universums, dessen mathematische Proportionen zugleich eine musikalische Ordnung, eine Harmonie der Klänge, erzeugten.

Das Proklos-Zitat auf dem Titelblatt der *Harmonice mundi* hat also programmatischen Stellenwert. Es ist gleichsam ein Manifest, das die Überzeugung von der mathematisch-ästhetischen Wohlgeformtheit des Weltalls bekundet. Der schon im Titel der Schrift ausgestellte Leitbegriff der Harmonie wird dann im Zuge der Abhandlung in musikalischen Begriffen expliziert. Die Harmonie der Welt äußert sich, so das Argument, in einer kosmologischen Sphären-Musik, die durch von den Planetenbewegungen erzeugte Schwingungen hervorgerufen wird. Auf der Basis seiner Berechnungen ordnet Kepler den Planeten je spezifische Klangfolgen bzw. melodische Tonlinien zu, die sie auf ihren Umlaufbahnen hervorbringen. Das von Kepler vorgestellte Modell gewinnt auf diese Weise eine ästhetische bzw. musikalische Evidenz, die auch demjenigen einleuchtet, der die zugrunde liegenden komplizierten mathematischen Berechnungen nicht versteht. Diese gleichsam unmittelbare Überzeugungskraft seiner musikalischen Astronomie war Kepler wohl bewusst, wie eine praktische Empfehlung an den mathematisch weniger beschlagenen Leser erkennen lässt:⁷⁵

Quibus etiam hoc ad extremum do consilij; ut si Mathematicarum rerum penitus imperiti fuerint; transmissis enarrationibus meis, solas legant propositiones, à xxx usque ad finem; et fide propositionibus ipsis adhibita sine demonstratione, pergant ad libros caeteros, praesertim ad ultimum; ne difficultate Geometricarum argumentationum absterriti, fructu sese privent Harmonicae contemplationis jucundissimo.

Zum Schluß möchte ich denen, die der Mathematik gänzlich unkundig sind, den Rat geben, sie sollen meine Aufzählungen übergehen und nur die Sätze vom 30. an bis zum Schluß lesen. Sie mögen im Vertrauen auf die Richtigkeit der Sätze unter Verzicht auf die Beweise zur Lektüre der übrigen Bücher, zumal des letzten, schreiten, damit sie nicht durch die Schwierigkeit der geometrischen Beweisführungen abgeschreckt werden und sich des überaus köstlichen Genusses der harmonischen Betrachtung berauben.

Mit der *Weltharmonik* legt Kepler also ein Buch vor, das zwar auf Mathematik beruht, aber auch ohne mathematische Kenntnisse verstanden werden und so kommunikativen Erfolg erzielen kann. Die Übersetzung in musikalische Töne

⁷⁵ Johannes Kepler. *Gesammelte Werke*. Bd. VI: *Harmonice Mundi*. Hg. von Max Caspar. München 1940, *Harmonices mundi liber I*, „Prooemium“. S. 20. Übersetzung: Johannes Kepler. *Weltharmonik*. Übersetzt und eingeleitet von Max Caspar. München 2006. S. 18.

und deren bildhafte Darstellung dient hier also als eine Strategie der Veranschaulichung und Popularisierung des astronomischen Wissens. Aufschlussreich sind darüber hinaus die Begriffe der Betrachtung („contemplatio“) und des Angenehmen („jucundissimus“), die anzeigen, dass die hier angestrebte Rezeptionshaltung weniger eine analytische als vielmehr eine ästhetische ist. Der Leser soll das Weltall betrachten wie ein Kunstwerk und dessen Schönheit genießen.

In Keplers astronomischen Werken begegnen wir somit dem Paradox, dass hier der menschliche Beobachter noch einmal – auf der Linie der antiken Tradition – in seiner Rolle als *contemplator caeli* aufgerufen wird, d. h. als Betrachter eines Kosmos, der in seiner Größe und Vollendung eine zwar übermenschliche, aber gleichwohl paradigmatische Ordnung verkörpert und so zum Gegenstand einer ästhetischen Rezeption der Bewunderung und des Staunens werden kann. Paradox ist der Rekurs auf diese Figur insofern, als Kepler damit eine „griechische Denkform“,⁷⁶ die antike Vorstellung des Kosmos als umfassende Ganzheit, aufgreift, deren gedanklichen Rahmen er jedoch in der weiteren Entwicklung seiner physikalischen Theorie durchbrechen wird. In der Folge wird sich vor dem Astronomen ein unendliches Universum auftun, das sich nicht mehr als Ganzes sinnlich fassen lässt und von dem fraglich ist, inwieweit es zum Objekt einer ästhetischen Betrachtung werden kann.

4. Fazit und Ausblick

Bei den Astronomen des 16. und 17. Jahrhunderts, so können wir festhalten, finden sich Techniken der Wahrheitsfindung und der Erzeugung von Evidenz, die sich von dem unterscheiden, was man sich herkömmlich als Methoden frühmoderner Naturwissenschaft vorstellen mag. Die Beiträge, die das sogenannte kopernikanische Weltbild zu verteidigen und durchzusetzen versuchen, stützen sich nicht allein, ja nicht einmal primär auf empirische Beobachtungen, logische Operationen oder im engeren Sinne mathematische Verfahren. In jenen Texten spielen darüber hinaus poetische Darstellungsmittel, mythische Elemente und philosophische Topoi eine wichtige Rolle, wobei nicht zuletzt Verfahren der bildhaften Vergegenwärtigung, sei es durch sprachliche Metaphern, sei es durch in den Text eingefügte Schaubilder und Embleme, zum Einsatz kommen.

Es würde freilich zu kurz greifen, wollte man den frühneuzeitlichen Autoren in Anbetracht dieses Befunds einen Mangel an methodischer Stringenz und wissenschaftlicher ‚Objektivität‘ vorwerfen. Eher schon liegt es nahe zu vermuten, dass ein solches poetisches bzw. poetisches Moment einen integralen Bestandteil auch der modernen astronomischen Forschung bildet, der aus deren Diskurs nicht einfach entfernt oder weggedacht werden kann. In diese Richtung deuten jedenfalls die Überlegungen neuerer astrophysikalischer Studien, die in Anbetracht der Komplexität jüngerer Erkenntnisse über das Universum zu einer Reflexion über die Bedingungen der Möglichkeit astronomischer Wahrheitssuche

76 Jürgen Mittelstraß. *Die griechische Denkform. Von der Entstehung der Philosophie aus dem Geiste der Geometrie*. Berlin, Boston 2014. S. 19-25 und S. 41-55.

einladen.⁷⁷ Dabei bietet es sich an, so Aurélien Barrau, die modernen astronomischen Konzepte auch zu Dichtungen und Mythen der Weltentstehung in Bezug zu setzen,⁷⁸ um im Lichte dieser Relationierung das unhintergehbare konstruierende Moment (auch) der physikalischen Welterschließung sichtbar zu machen. Auch die zeitgenössische Astronomie, so Barrau, entwirft ein „grand récit de nos origines“, das den antiken Mythen in mancher Hinsicht vergleichbar ist.⁷⁹ Der Vergleich zum Mythos liegt überdies auch insofern nahe, als die gegenwärtige Astronomie kein einheitliches Bild des Kosmos mehr liefern kann. Der menschliche Beobachter sieht sich vielmehr mit einer außerordentlichen Diversität von Bildern konfrontiert, die sich seinem Blick aufdrängen und ihm je unterschiedliche, unvereinbare Facetten und Ansichten des Universums darbieten.⁸⁰ In der Erfahrung einer „magnifique étrangeté“, die der moderne Betrachter der fantastischen Vielfalt der (technisch erzeugten) Bilder aus dem Weltraum empfindet,⁸¹ scheint, wenngleich unter anderen Vorzeichen, punktuell eine mythische bzw. antike und zugleich ästhetische Rezeptionshaltung wieder auf, die Wahrnehmung einer Fremdheit des Himmels, die in Staunen und Bewunderung Ausdruck findet.⁸²

77 Vgl. Aurélien Barrau. *De la vérité dans les sciences*. Paris 2016, und John D. Barrow: *Impossibility: The Limits of Science and the Science of Limits*. Oxford 2011. S. 1-26.

78 Vgl. Aurélien Barrau. *Big bang et au-delà : les nouveaux horizons de l'Univers*. Édition actualisée. Paris 2019, S. 15-17.

79 Vgl. Aurélien Barrau. *L'Univers*. Partie 2. Cours publique. Video-Aufzeichnung. <https://www.youtube.com/watch?v=ityDFGkw3dI> (zuletzt abgerufen 14.8.2020).

80 Vgl. ebd.

81 Ebd.

82 Vgl. etwa Aristoteles. *Metaphysik*. I, 2, 982 b 12.

Annette Simonis (Gießen)

Poetiken des kreativen Zitierens

Fingierte, verwandelte und verfälschte Zitate bei Walter Benjamin,
Jorge Luis Borges und Marc-Uwe Kling

Schriftsteller, die in ihren poetischen oder philosophischen Texten die Kunst des Zitierens kultivieren, können auf eine lange literarische Tradition zurückblicken, denn seit den Anfängen der literarischen Überlieferung stellt das Zitieren eine zentrale Kulturtechnik¹ dar. Bevor im folgenden Beitrag die Frage nach einer ‚Poetik des kreativen Zitats‘ in den Texten von Autoren des 20. und 21. Jahrhunderts näher erörtert werden soll, bietet es sich daher an, einen selektiven Blick auf die Vorgeschichte der gegenwärtigen poetischen Zitiertechniken zu richten.

1. Zur Vorgeschichte des (kreativen) Zitierens in Antike und früher Neuzeit

Zitieren erwies sich in der griechisch-römischen Antike als ein beliebter Kunstgriff, der in öffentlichen, publizierten Texten und privaten Dokumenten wie beispielsweise persönlichen Briefen weit verbreitet war.² Katrin Schwerdtner bemerkt in diesem Sinne in ihrer ausführlichen Untersuchung zum Zitatgebrauch in den Pliniusbriefen: „Wie Plinius so flocht auch sein Vorgänger und Vorbild Cicero immer wieder literarische Zitate in seine Briefe ein. [...] Zitate werden häufig als Merkmal der gebildeten Umgangssprache aufgefasst, wie sie sich im Briefwechsel zwischen Freunden findet.“³

Allerdings war die literarische Kommunikation der Vormoderne insgesamt durch ein anderes Verständnis vom Zitieren geprägt als die Moderne und Gegenwart. Bekanntlich war die Konzeption geistigen Eigentums damals noch nicht klar konturiert. Da es kein Urheberrecht gab, das verbindlich festgelegt wäre, verfügte man auch nicht über genaue Plagiatsvorstellungen, so dass es weder auf dem Gebiet der Wissensvermittlung und -organisation noch innerhalb der poetischen Genres verbindliche Regeln des Zitierens gab.⁴

1 Vgl. diesbezüglich ausführlich die erhellenden Ausführungen von Katrin Schwerdtner in ihrer Studie *Plinius und seine Klassiker. Studien zur literarischen Zitation in den Pliniusbriefen*. Berlin: de Gruyter, 2015, Kapitel 2, S. 11f.

2 Vgl. ebd., S. 13f.

3 Vgl. ebd.

4 Vgl. Michael Metschies. *Zitat und Zitierkunst in Montaignes Essais*. Kölner Romanistische Arbeiten. Neue Folge 37. Genf, Paris: Droz, Minard, 1966, S. 7: „Der moderne Zitatgebrauch deckt sich keineswegs in allen Zügen mit dem antiken und dem humanistischen. Der moderne Begriff des Zitats beruht auf einer spezifischen Vorstellung vom literarischen Eigentum, die der Antike und dem Humanismus noch durchaus unbekannt war.“ Ähnliches gilt für die Zitatverwendung in den Texten des Neuen

Zitate konnten bereits in der Antike sehr unterschiedliche Funktionen erfüllen. Auf dem Terrain der Wissensdiskurse und der politischen Rede fungierten sie vor allem als integrative Bestandteile der Argumentation, indem sie der Herleitung oder Absicherung von Erkenntnissen oder Postulaten dienten. Sie strahlten häufig eine faszinierende Überzeugungskraft aus, insofern sie *auctoritas* suggerierten, Souveränität und Kompetenz zu verbürgen schienen.⁵ Die Namen der zitierten berühmten Vorläufer verliehen den eigenen Aussagen nicht selten die gewünschte Autorität und Solidität und spielten nach dem damaligen Verständnis als heuristische Elemente bei der Wahrheitsfindung eine nicht zu unterschätzende Rolle. Seit der Antike gilt die Autoritätsberufung als beliebte philosophische und literarische Konvention. Auch in mittelalterlichen Schriften begegnet man der „Meisterberufung“ und dem „didaktischen Exemplum“ als den beiden zentralen Formen der Quellennutzung, „zumal für Zitationen antiker Dichter und Philosophen“.⁶ Zitieren kann in der wissenschaftlichen Abhandlung der Untermauerung oder Absicherung der eigenen Argumentation dienen. Die Berufung auf tatsächliche oder vermeintliche Zitate von angesehenen Philosophen und berühmten Persönlichkeiten hat sich seit mehr als einem Jahrtausend als eine gängige literarische Praxis bzw. Schreibstrategie etabliert. Als Sonderfall begegnet man dabei bereits in Antike und Spätantike auch der fingierten Autoritätsberufung, der Technik, Sätze zu nobilitieren, indem man sie angesehenen Philosophen in den Mund legt.⁷

Als argumentative Kunstgriffe avancierten literarische Zitate zu einem integralen Bestandteil der wissenschaftlichen, politischen und poetischen Redeformen und fanden als solche ihren Platz in der antiken Rhetorik.⁸ Es handelte sich bei einem derartigen Zitatbegriff um die Konzeption eines subtilen Instruments, das zweckgebunden reaktentuiert, neukombiniert, modifiziert und durchaus

Testaments, wie Silvia Pellegrini beobachtet. Auch sie geht davon aus, dass „die Quellenangabe in der Antike im allgemeinen nicht als eine Pflicht empfunden“ wurde. Im Gegenteil: „Die antike Praxis, Autoren und Texte frei zu benutzen, sie verhüllt zu zitieren oder auch zu modifizieren, ohne sich deshalb für einen Plagiator zu halten, war sicher verbreitet. Das bedeutet, daß eine Quellenangabe wie in Mk 1, 2 mit Intention erfolgte.“ (*Elija – Wegbereiter des Gottessohnes: eine textsemiotische Untersuchung im Markusevangelium*. Freiburg: Herder, 2000, S. 136.) Im Evangelientext eine genaue Quellenangabe zu integrieren, stellt also einen Sonderfall dar, der eine spezifische Absicht des Autors vermuten lässt.

5 Vgl. Katrin Schwerdtner. *Plinius und seine Klassiker*, S. 19.

6 Manfred Kern. „Einführung in Gegenstand und Konzeption“. In: *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*. Hg. von Manfred Kern und Alfred Ebenbauer, S. IX-LVII, hier S. XLIV.

7 Manchmal werden dabei nicht nur Merksätze oder Ideen, sondern auch ganze Bücher falsch attribuiert. Ein Beispiel dafür ist die wirkungsmächtige antike Abhandlung *Peri hypsous* („Über das Erhabene“), die dem Autor Dionysios Longinos zugeschrieben wurde. Die Forschung konnte jedoch keinen Autor dieses Namens ausfindig machen, noch Kassios Longinos noch Dionysios von Halikarnassos als Verfasser der Schrift identifizieren, so dass sich der Terminus Pseudo-Longinos eingebürgert hat.

8 Vgl. Katrin Schwerdtner. *Plinius und seine Klassiker*, S. 18.

verändert werden durfte. Die Formen des abgewandelten und des verhüllten Zitats waren in der Antike verbreitete Zitationstypen. Oft boten Zitate eine kunstvolle Mischung aus Eigenem und Fremdem, wobei keine strenge Trennung bzw. klare Abgrenzung zwischen dem eigenen Wortlaut bzw. Gedanken und dem integrierten fremden Anteil notwendig erschien.⁹ Vielfach wurde vorausgesetzt, dass die gebildeten Leser das verwendete Material zuordnen und identifizieren konnten, weil es gewissermaßen zum Allgemeinwissen gehörte.¹⁰ Das Verschweigen der Quellen konnte so gesehen also auch als Hochachtung gegenüber dem elitären Rezipientenkreis, als besondere Wertschätzung der Leser gelten.

Am Beginn der Neuzeit gehört Michel de Montaigne zu denjenigen Autoren, die das verdeckte Zitieren bevorzugen und vielfach fremde Quellen ohne Namensnennung in die eigene literarische Produktion einfließen lassen: „Car je fay dire aux autres ce que je ne puis si bien dire, tantost par foiblesse de mon langage, tantost par foiblesse de mon sens“¹¹ („In meinen Zitaten lasse ich andere sagen, was ich selber nicht so gut ausdrücken könnte, sei es aus Mangel an Sprachgewandtheit, sei es aus Mangel an Scharfsinn“¹²), notiert er zur Rechtfertigung seiner Methode in seinen *Essais*. Montaigne hält es sich dabei indessen zugute, dass die zum Ausdruck gebrachte Idee stets von ihm selbst stamme und durch die Entlehnungen lediglich schärfere Konturen gewinne. Das Zitieren hat demnach primär eine unterstützende Funktion, während dem Autor die Erfindung der Ideen und die Konzeptualisierung der Gedanken vorbehalten bleibt.

Unschärfen beim Zitatgebrauch wurden im Allgemeinen nicht als störend oder falsch empfunden, sondern hatten durchaus ihre Berechtigung und konnten mitunter sogar eine faszinierende Wirkung entfalten. Durch das verwandelnde Zitieren, die Transformation oder Modifikation des Vorgefundenen, gelang es den Autoren, ihren Texten eine persönliche Note zu verleihen und sie zugleich, sei es explizit oder versteckt, in eine ehrwürdige Traditionslinie zu stellen. Ein subtiler kreativer Umgang mit den verwendeten Quellen konnte im Sinne des verfolgten Argumentationsziels liegen und den eigenen philosophischen,

9 Vgl. Michael Metschies. *Zitat und Zitierkunst*, S. 7: „[...] auch ohne eine ‚imitatio‘ zu erstreben, konnten der antike und der humanistische Autor vorgeprägte Formulierungen oder auch ganze aus einer Vorlage in das eigene Werk übertragen, ohne sie kenntlich zu machen. So tauchen plötzlich mitten in der Prosa Platons, Xenophons oder des Thukydides Teile von Versen oder ganze Verse der Ilias oder der Odyssee auf.“

10 Vgl. Vera Binder. „*Vir elegantissimi eloquii et multae undecumque scientiae* – Das Selbstverständnis des Aulus Gellius zwischen Fachwissen und Allgemeinbildung“. In: Marietta Horster/Christiane Reitz (Hg.): *Antike Fachschriftsteller: Literarischer Diskurs und sozialer Kontext*. Stuttgart: Steiner, 2003, S. 105-120, S. 106.

11 Vgl. Michel de Montaigne. *Essais*, hg. v. Pierre Villey/V.L. Saulnier. Paris: PUF, 1965, Band II, 10 („Des Livres“). Vgl. dazu auch Markus Wild. *Die anthropologische Differenz. Der Geist der Tiere in der frühen Neuzeit bei Montaigne, Descartes und Hume*. Berlin: de Gruyter, 2008, S. 99.

12 Michel de Montaigne. *Essais*. Ausgewählt und übersetzt von Arthur Franz. Stuttgart: Reclam, 1980, S. 197.

psychologischen oder politischen Interessen entgegenkommen. Insofern konnte auch der Vorbehalt oder Vorwurf des ‚falschen‘ Zitierens innerhalb der antiken Kulturen kaum aufkommen und nicht systematisch begründet werden.

In unserem Kontext erscheint die Verwendung von Zitattechniken in poetischen Texten von besonderem Interesse. Gemäß dem Verständnis der antiken Rhetorik gehören poetische Zitate zum *Ornatus*¹³, sie erfüllen demnach primär ausschmückende und veranschaulichende Funktionen. Allerdings findet sich eine spezifische Form der Zitatverwendung, in der das Zitieren gleichsam zu sich selbst kommt und im Zentrum des dichterischen Konstruktionsprinzips steht. Dabei handelt es sich um die Form bzw. Gattung des *Cento*¹⁴, in der das poetische Zitieren besonders intensiv kultiviert wird und nach bestimmten Regeln vonstatten geht. *Cento* bezeichnet im Altgriechischen ein aus verschiedenartigen Flickern zusammengesetztes Gewebe. Die unter jenem Begriff subsumierten Gedichte sind Collagen, die ausschließlich aus Versen anderer Dichtungen bestehen, wobei die Nahtstellen bzw. Übergänge zwischen den heterogenen Textsegmenten im Idealfall nicht als Brüche auffallen. Beim *Cento* haben wir es also mit einer intertextuellen Montage zu tun, bei der aus mehreren Texten Material derart kunstvoll montiert wird, dass daraus eine neue Dichtung, ein neues Werk entsteht. Später wurde der Begriff des *Cento*, ausgehend von der Lyrik bzw. dem *Versepos*, auf andere Gattungen übertragen.

Die dem *Cento* zugrundeliegende Poetik des *Patchworks*¹⁵ verdankt sich primär dem Impuls der *imitatio veterum*, dem Wunsch, den verehrten literarischen Vorbildern zu huldigen durch die wortgetreue Nachahmung und oftmals subtile Zusammenführung in einer poetischen Rekombination. Diesem Produktionsprozess liegt die Operation einer Permutation¹⁶ zugrunde.

Während zunächst das Ziel einer Hommage an die berühmten Vorläufer im Vordergrund steht, deren Wortlaut es möglichst exakt zu bewahren gilt, erhält der *Cento* bei näherer Betrachtung eine weitere Dimension, nämlich diejenige des parodistischen Schreibens: „Die literarische Wiederaufbereitung tradierter verfügbarer Texte und ihrer Formen ist der primäre Akt jeder parodierenden Operation, das Zitieren ist ihr klassischer Fall. Zitate sind der Stoff, aus dem Parodie geformt wird. Die Extremform literarischen Zitierens, der ‚*Cento*‘, ist

13 Vgl. Albert Bremerich-Vos. „Stil des sanften Affekts“. In: Gert Ueding (Hg.). *Rhetorik zwischen den Wissenschaften. Geschichte, System, Praxis als Probleme des ‚Historischen Wörterbuchs der Rhetorik‘*. Berlin: de Gruyter, 2013, S. 321-332, hier S. 327.

14 Vgl. Christoph Hoch. „*Cento*“. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. v. Gerd Ueding. Tübingen: Niemeyer, 1992, Band 2, S. 148-57.

15 Vgl. auch Greta Barclay Lipson. *Catalog and Cento Poems. Poetry Writing*. Lorenz Press, 2008, S. 23: „*Cento* Definition *Cento* is a Latin word which means ‚patchwork‘. The form goes back to the second century. The objective in a patchwork poem is to put together lines of poetry, each of which is borrowed from the work of a different poet.“

16 Vgl. Heinrich F. Plett. *Systematische Rhetorik: Konzepte und Analysen*. Stuttgart: utb, 2000. S. 242.

traditionell in der Nähe der Parodie angesiedelt.¹⁷ Seine Wirkungen reichen bis hin zur „komischen Vernichtung des Zitierten“, die Hieronymus anvisiert, „wenn er von derartigen Praktiken urteilt: ‚puerilia sunt haec et circulatorum ludo similia‘.“¹⁸ Die parodistische Disposition eröffnet vielfältige Möglichkeiten der Umdeutung der Vorlagen: So wiederholt der spätantike Dichter Ausonius in seinem Cento „die Verse Vergils nicht nur“, sondern „er deutet sie auch um“, womit sich der Cento „als eine exegetische Dichtung etabliert und sich damit zwischen Auflösung und Deutung seines Modells“¹⁹ bewegt. Insofern geht das latente kreative Potenzial des Cento, anders als es auf den ersten Blick scheinen mag, über die bloße Rekombination des Vorgefundenen hinaus. Die Tendenz, die zitierten Prätexte zugleich zu unterwandern, verstärkt sich im Verlauf der modernen Literaturgeschichte. In dem Maße, in dem die normative Vorbildfunktion der verwendeten Quellen als ‚Mustertexte‘ in Moderne und Gegenwart obsolet wird, kann das parodistische und satirische Potenzial des Cento ausgeschöpft werden.

Die Prinzipien der intertextuellen Montage setzen sich in der literarischen Produktion der Neuzeit und Gegenwart ungebrochen fort. Bis heute ist Zitieren als eine spezifisch künstlerische Strategie bekannt, die insbesondere im Rahmen intertextueller Poetiken weit verbreitet ist.²⁰ Allerdings bilden literarische Texte, die einen extrem hohen Anteil wörtlicher Zitate anderer Werke umfassen wie der Cento, im 20. und 21. Jahrhundert eher einen Sonderfall. Substanzielle Teile aus Marc-Uwe Klings Büchern der Känguru-Chroniken-Serie stellen solche Ausnahmen dar, auf die noch ausführlicher zurückzukommen sein wird.

Einen frühneuzeitlichen Höhepunkt erreichte der Rückgriff auf das Zitierverfahren des Cento bei Johann Georg Hamann, der für seinen sogenannten Cento-Stil berühmt wurde. Hamann selbst hat von seinem „Cento-Stil“ gesprochen, den er auch als „mimischen Styl“ bezeichnete und der seiner Aussage zufolge einer „strengere Logic“ folge.²¹ Die Hamannforschung hat sich ausführlich mit diesem Schreibphänomen beschäftigt, das Henri Veldhuis prägnant charakterisiert hat: „Zunächst weckt sein Werk den Eindruck einer Sammlung ‚fliegender Blätter‘ in aphoristischem Stil, voller kurzer, oft bizarrer Gedankenblitze, deren Rätselhaftigkeit den Leser ebenso sehr faszinieren

17 F. Rädle. „Zu den Bedingungen der Parodie in der lateinischen Literatur des hohen Mittelalters“. In: Wolfram Ax/Reinhold Gleis (Hg.). *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1993, S. 171-185, S. 175.

18 Ebd.

19 Benjamin Bühler. *Zwischen Tier und Mensch. Grenzfiguren des Politischen in der Frühen Neuzeit*. München: Fink, 2013, S. 75.

20 Vgl. etwa Arno Barnert. *Mit dem fremden Wort: poetisches Zitieren bei Paul Celan*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 2007, S. 27. Siehe ferner Katarzyna Jaśtał. Körperkonstruktionen in der Frühen Prosa Heinrich Heines. Krakau: Wydawnictwo UJ, 2011, S. 29.

21 Tom Kleffmann. *Die Erbsündenlehre in sprachtheologischem Horizont: eine Interpretation Augustins, Luthers und Hamanns*. Tübingen: Mohr, 1994, S. 256.

wie ärgern kann.“²² Erst bei genauerer Betrachtung offenbart die fluktuierende Hin-und-Her-Bewegung zwischen den heterogenen Elementen des Flickenteppichs²³ eine tief sinnige Methodologie und ein subtiles Versteckspiel mit den Lesern: „Hamann tarnt seine Absichten durch seinen kryptischen Centostil so sehr – mehr als seine eigene Hermeneutik es erfordert [...]. Sein Werk scheint eine Sammlung ‚kleine[r] Inseln‘ zu sein, ‚zu deren Gemeinschaft Brücken und Fähren der Methode fehlten‘, wie Hamann selbst den Stil des Sokrates einmal bezeichnete.“²⁴

Die mosaikartig zusammengesetzte, schillernde Textbewegung der Hamann'schen Denk- und Schreibform erinnert in ihrem Perspektivenreichtum und ihrer Rätselhaftigkeit an die sokratische Ironie. In ihr vereinen sich Zitat, modifizierende Paraphrase und Reflexion zu einem faszinierenden Ganzen, dessen vielschichtiger und heterogener Bedeutungsgehalt im Rahmen einer einzigen Lektüre kaum zu erfassen ist und sich den Rezipienten immer wieder chiffrenhaft entzieht: „Sein Cento-Stil ist überreich an kaum auslotbaren Bildern und Gleichnissen, Anspielungen und Zitaten.“²⁵ Hamanns Aneignung biblischer und antiker Prätexte kann als Ausdruck einer hohen Reflexivität und ausgeprägten Sensibilität für die Geschichtlichkeit und kulturelle Verankerung der poetischen Sprachverwendung gelten.²⁶ Als Konsequenz aus der genannten Verfahrensweise ergibt sich eine bemerkenswerte Anerkennung des Zitats als heuristisches Mittel, das bei Hamann gewissermaßen als Regelfall des Ausdrucks gelehrter Reflexion und poetischer Sprachkunst hervortritt.

Blickt man zurück auf die bisherigen Überlegungen zur antiken und neuzeitlichen Zitatverwendung, werden bereits einige systematische Orientierungspunkte und Leitlinien ersichtlich. Die Kulturtechnik des Zitierens ist als komplexes Schreibverfahren zu begreifen, das offenbar sehr verschiedene Aspekte und Ziele umfassen kann, sei es die Verlängerung und Weiterentwicklung anerkannter literarischer Vorbilder, sei es deren Modifikation durch unbewusste oder bewusste Veränderungen des ursprünglichen Wortlauts. Mitunter werden die Leser in das Rätselspiel des Wiedererkennens von Zitaten und des Identifizierens der Quellen einbezogen. Auch falsche Zuordnungen von Zitaten oder

22 Henri Veldhuis. *Ein versiegeltes Buch. Der Naturbegriff in der Theologie J. G. Hamanns (1730-1788)*. Berlin: de Gruyter, 1994, S. 381.

23 Nicht zu Unrecht erinnert Anne Bohnenkamp-Renken an die Etymologie bzw. die konkrete Bedeutung des Ausdrucks ‚Cento‘ – „lateinisch für ‚Flickwerk‘ oder ein ‚aus Lappen und Lumpen zusammengesetztes Kleid“ („Offenbarung im Zitat. Zur Intertextualität Hamannscher Schreibverfahren anhand von Wolken. Ein Nachspiel Sokratischer Denkwürdigkeiten“. In: Bernhard Gajek (Hg.). *Johann Georg Hamann. Autor und Autorschaft. Acta des sechsten Internationalen Hamann-Kolloquiums im Herder-Institut zu Marburg/Lahn 1992*. Frankfurt a. M.: Lang, 1996, S. 123-142, hier S. 131).

24 Henri Veldhuis. *Ein versiegeltes Buch. Der Naturbegriff in der Theologie J. G. Hamanns*, S. 381.

25 Vgl. Christina Reuter. *Autorschaft als Kondeszendenz. Johann Georg Hamanns erlebte Dialogizität*. Berlin: de Gruyter, 2012, S. 50.

26 Vgl. ebd.

gar vollständig fingierte Zitate finden sich in der antiken Literatur. So wird es sich bei der Rede des Lysias in Platons *Phaidros* wohl um eine erfundene handeln, um ein fingiertes Zitat, in dem sich nichtsdestoweniger gewisse Eigentümlichkeiten des Redners zeigen, dem diese Worte attribuiert werden.²⁷

Neben der intendierten Verwirrung bzw. Täuschung der Leser können das kunstvolle und das ‚falsche‘ Zitieren, so wird im Folgenden anhand von Beispielen aus der Gegenwart näher zu zeigen sein, auch als ästhetisches Spiel mit den Lesern angelegt sein, das für den anvisierten Leserkreis grundsätzlich durchschaubar bleibt und als ästhetisches Verfahren erkennbar ist.

2. Erfundene Zitate bei Walter Benjamin

In einem Beitrag zur Ästhetik des Zitats darf als moderner Gewährsmann Walter Benjamin nicht fehlen, der in seinen kulturpoetischen Schriften nicht nur eine eigene Theorie des Zitats entwickelt, sondern darin auch gelegentlich selbst erfundene Zitate integriert hat. Benjamin eröffnet einen seiner literaturkritischen Essays, *Jemand meint zu Emanuel Bin Gorion, „Ceterum Recenseo“*, mit einem ‚falschen‘ oder, besser gesagt, einem fingierten Zitat. Er beruft sich dabei auf die angebliche alte chinesische Weisheit: „Jeder kann seine eigene Meinung haben, aber manche verdient Prügel.“ Chinesisches Sprichwort²⁸

Wie die Benjaminforschung herausgefunden hat,²⁹ handelt es sich hierbei nicht etwa um eine überlieferte chinesische Weisheit, sondern um eine Formulierung in der Art einer sprichwörtlichen Redewendung, die der Autor selbst erfunden hat. Das Beispiel von Benjamin erscheint insofern interessant, weil er genau umgekehrt verfährt, als es in der antiken Zitataneignung üblich gewesen ist. Dient das Zitieren meist der Transformation fremder Ideen und Formulierungen in die eigenen Reflexionen und den eigenen Schreibstil, so präsentiert Benjamin hier eigene Gedanken als diejenigen von anderen, ja er situiert sie sogar außerhalb der eigenen in einer fremden Kultur. Statt einer Anverwandlung des Fremden ins Eigene, begegnen wir somit einer Transformation der eigenen Gedanken in eine erfundene Fremdheit, eine künstliche Alterität in Gestalt eines exotischen Chinakonstrukts.

27 Wie Thomas Paulsen und Rudolf Rehn in ihrer Einleitung zu Platons *Phaidros* bemerken, ist es „höchst unwahrscheinlich, dass er [Platon] sich mit einem so langen Zitat aus einer realen Rede zufrieden gegeben hätte“ („Einleitung“. In: Platon. *Phaidros*. Hamburg: Meiner, 2019, S. XIII). Vgl. auch Thomas Schirren. Lysias Ethographos. In: *Handbuch Antike Rhetorik*. Hg. von Michael Erler, Christian Torna. Berlin: de Gruyter, 2019, S. 184-214, hier S. 188.

28 Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M., 1972-1999. Bd. 3: Kritiken und Rezensionen, S. 380.

29 Siehe Martin Lüdke. *Für den Spiegel geschrieben. Eine kleine Literaturgeschichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991, S. 117. Vgl. auch Ulrich Paetzl. *Kunst und Kulturindustrie bei Adorno und Habermas: Perspektiven kritischer Theorie*. Wiesbaden: DUV 2013, S. 83.

Das erfundene Zitat bildet für Benjamin darüber hinaus eine subtile Art, in den gedanklichen Zusammenhang seines Essays einzuführen, der unter anderem die eigene Meinung als „Rohmaterial des Kritikers“ stark macht, zugleich allerdings auch die Grenzen der Polemik diskutiert. Ferner geht es im weiteren Kontext des Essays um das Zitat als Verwandlungskünstler mit ambivalenten Wirkungen. Am Beispiel von Catos *Ceterum censeo* werden eingangs die kleinen Modifikationen und folgenreichen Veränderungen, denen Zitate unterliegen können, genauer in den Blick genommen:

Wenn Cato maior im Senat seiner Rede die Worte anschloß: ‚Ceterum censeo Carthaginem esse delendam‘, so war es das erste Mal nur eine Meinung. Beim vierten oder fünften Mal war es ein Tick, beim zehnten Mal war es eine Losung und nach einigen Jahren der Anfang der Zerstörung Karthagos geworden.

Benjamin erläutert hier, wie ein Zitat, aus seinem ursprünglichen Kontext gerissen, sukzessive neue Bedeutungsdimensionen annehmen kann. Die Idee von der Zerstörung Carthagos, die Cato, der ältere, während einer römischen Senatsitzung geäußert hat, mag zunächst lediglich eine beiläufige Bemerkung oder ein spontaner Kommentar gewesen sein, der erst beim Wiederzitiern in neuen Situationen und veränderten politischen Konstellationen nach und nach eine programmatische Zuspitzung erhält, die letztlich in die militärische Aktion und Zerstörung Karthagos mündet. Benjamin beleuchtet in den genannten Überlegungen eine bemerkenswerte Eigendynamik des Zitats, das sich gegenüber der ursprünglichen Situation des Sprechenden verselbstständigt. Die mitunter verheerenden Folgen des Zitierens unter Vernachlässigung des ursprünglichen Kontexts und der Disposition des Sprechers werden somit schlaglichtartig am Ausbruch des Punischen Kriegs deutlich.

Nichtsdestoweniger propagiert Benjamin selbst die Technik des Isolierens von Zitaten aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen und erhebt gerade das gewaltsam aus seinem Kontext gerissene Zitat zum bevorzugten Mittel einer Poetik der Diskontinuität, die althergebrachte Verbindungen sprengen soll. Der Vorgang des Zitierens steht dabei für eine erstrebenswerte Destruktion der Kontinuität, für den Schock, der die Überlieferung erschüttern soll. Ohne die beschriebene destruktive Qualität des Zitatgebrauchs ließen sich in der Optik des Autors innovative Ansätze nicht entdecken. Neben seiner befreienden und erneuernden Wirkung haftet der Zitation in der Benjamin'schen Konzeption stets etwas Bedrohliches an. Zitate haben nach Benjamin grundsätzlich etwas Abruptes und Überraschendes an sich, sie überfallen die ahnungslosen Leser. Entsprechend notiert Benjamin in der *Einbahnstraße*: „Zitate in meiner Arbeit sind wie Räuber am Weg, die bewaffnet hervorbrechen und dem Müßiggänger die Überzeugung abnehmen.“³⁰

Der ausgedehnte Vergleich, den Benjamin in den zitierten Zeilen bemüht, wirkt sehr raffiniert und etwas preziös. Es wäre zunächst intuitiv eher einleuchtend, Zitate als Objekte, etwa als Diebesgut, zu betrachten. Hier erscheinen

30 Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, S. 138.

sie hingegen als selbständige Akteure, die sich auf einen Raubzug begeben, um die lesenden Müßiggänger zu überfallen. Diese rhetorisch inszenierte Lektüresituation, bei der die Leser zu Opfern eines Raubüberfalls werden, passt gut zu Benjamins Ästhetik des Schocks, der eine erkenntnisfördernde Wirkung auslösen soll, und zur fragmentierten Erfahrung, die als Teil des Benjamin'schen Beschreibungsprojekts der Moderne gelten kann, wie es im *Passagenwerk* kulminiert.³¹ So erscheint es kaum verwunderlich, dass Benjamin letztlich als Befürworter und Strategie einer Zitiertechnik hervortritt, in der die Dekomposition des Überlieferten und dessen entschiedene Neukontextualisierung prägend sind. Das ideale Zitat ist demzufolge ortlos und seinem Ursprung entfremdet oder, noch besser, völlig frei erfunden und deshalb von vornherein kontextlos.³² Das Zitieren löst für Benjamin Vergangenes und vermeintlich Festgeschriebenes aus den tradierten Zusammenhängen, um es in der Gegenwart neu zu kontextualisieren und bislang unentdeckte semantische Facetten desselben zu erschließen.

Es erscheint dabei auf den ersten Blick ganz erstaunlich, wenn nicht sogar paradox, dass Benjamin gerade der Technik des Zitierens, das traditionell gemäß der antiken Konzeption als *imitatio veterum* eine kontinuieritätsstiftende Funktion innerhalb der literarischen Überlieferung innehatte, eine solche Sprengkraft und innovatives Potenzial zumutet. Doch Benjamin ist keineswegs der einzige Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, der die innovative Wirkung des Zitierens entdeckt und die extensive Zitation als poetische Gestaltungskunst *sui generis* kultiviert. In diesem Zusammenhang ist vor allem Jorge Luis Borges zu nennen, der in seinem Œuvre sowohl die Kunst des Zitierens praktiziert, als auch dieses poetische Verfahren durch eine eingehende systematisch-theoretische Reflexion begleitet hat.³³

3. Fingierte Zitationen bei Jorge Luis Borges

Das berühmteste fingierte Werk, das Borges innerhalb seines literarischen Œuvre lanciert hat, ist zweifellos Pierre Menards *Don Quijote*. Mit der Figur des Menard führt Borges in einem kurzen Prosatext aus dem Jahr 1939 mit dem schlichten Titel „Pierre Menard, autor del Quijote“, der in die Sammlung *Ficciones* aufgenommen wurde, einen erfundenen Autor ein, dessen angeblich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verfasste Erzähltexte ebenfalls Fiktionen

31 Vgl. dazu ausführlich Rolf Tiedemann. *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. Vgl. ferner Beatrice Hansen. *Walter Benjamin and the Arcades Project*. London, New York: Bloomsbury, 2006, S. 183.

32 Zu den weiteren Implikationen der Konzeption des kontextlosen Zitats siehe auch Ulla Hahn. *Literatur in der Aktion. Zur Entwicklung operativer Literaturformen in der Bundesrepublik*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1978, S. 208.

33 Vgl. auch Christian Schärf: *Werkbau und Weltspiel. Die Idee der Kunst in der modernen Prosa*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999, S. 277-297.

darstellen. Wie Antonio Machado, der spanische Schriftsteller der *generación del 98*, der komplette Werke unter verschiedenen Heteronymen publizierte,³⁴ bedient sich Borges mit der Einführung der Persönlichkeit Menards einer subtilen Autofiktion. Borges präsentiert den fingierten Schriftstellerkollegen anlässlich eines Nachrufs. Eingangs wird ein imaginärer Werkkatalog von Menard, der weitere erfundene Titel umfasst, vorgestellt, aber den *Quijote* signifikanterweise unerwähnt lässt. Unter den aufgelisteten Werktiteln finden sich Verweise auf tatsächliche Autoren des 20. Jahrhunderts sowie versteckte Bezüge zu Borges' eigenen Schriften.³⁵

Borges zufolge handelt es sich bei Menards *Quijote* um einen angeblich ‚unsichtbaren‘ Text, der von den Spezialisten übersehen bzw. ignoriert worden sei, obwohl er den wichtigsten Beitrag Menards zur modernen Literatur darstelle. Borges' eigener Text, der die Besonderheit des Menard'schen *Don Quijote* herauszuarbeiten und zu begründen sucht, oszilliert dabei zwischen den Genres der Kurzgeschichte, des Essays und der wissenschaftlichen Miszelle.

Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del *Don Quijote* y de un fragmento del capítulo veintidós. Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese “dislate» es el objeto primordial de esta nota.³⁶

Diese vielleicht bedeutendste Arbeit unserer Zeit besteht aus dem neunten und achtunddreißigsten Kapitel des ersten Teils von *Don Quijote* und einem Fragment des zweiundzwanzigsten Kapitels. Ich bin mir bewusst, dass eine solche Aussage unsinnig scheint; die Rechtfertigung solchen „Unsinn“ ist der Hauptzweck dieser Notiz.

Der geschilderte Kompositionsprozess des Menard'schen Texts, seine Zusammenstellung aus unterschiedlichen Kapiteln von Miguel de Cervantes' Roman, erinnert nicht zufällig an die vertrauten Konstruktionsprinzipien des Cento. Nicht von ungefähr setzt sich Menards Dichtung ausschließlich aus wörtlichen Übernahmen aus Cervantes' Hauptwerk zusammen.

34 Vgl. Annette Simonis. „Un cancionero apócrifo“. Apokryphe Dichtungskonzepte und Modelle polyphoner Autorschaft im Werk Antonio Machados“. In: *Komparatistik 2016. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. Hg. von Christian Moser und Linda Simonis. Bielefeld: Aisthesis, 2017, S. 99-111.

35 Vgl. Monika Schmitz-Emans. „Borges als Wegbereiter einer Enzyklopädie fiktiver Autoren“. In: dies. *Enzyklopädien des Imaginären*. <http://www.actalitterarum.de/theorie/mse/enz/enzy05a.html>

36 Jorge Luis Borges. „Pierre Menard, autor del Quijote“. In: Borges. *Ficciones; El aleph; El informe de Brodie* (Mit einem Vorwort von Iraset Páez Urdaneta und einer Bibliographie von Horacio Jorge Becco). Fundación Biblioteca Ayacucho, 1986, S. 17-22, hier S. 19.

No quería componer otro Quijote – lo cual es fácil – sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes.³⁷

Er versuchte nicht einen anderen Quijote zu verfassen, das wäre einfach gewesen, sondern den Don Quijote. Es ist beinahe überflüssig zu erwähnen, dass er nie eine rein mechanische Transkription des Originals in Erwägung zog; er wollte es nicht kopieren. Sein bewundernswerter Ehrgeiz zielte darauf, eine Reihe von Seiten hervorzubringen, die Wort für Wort, Zeile für Zeile mit jenen des Miguel de Cervantes koinzidierten.

Obwohl oder gerade weil es sich nicht um eine Originaldichtung im Sinne der Genieästhetik oder der romantischen Dichtungskonzeption handelt, entschließt sich Borges (bzw. dessen gelehrte Projektionsfigur), im Menard'schen *Quijote* ein chef d'œuvre der Epoche zu erkennen.

Das fingierte Werk, das Borges in den angeführten Zeilen dem erfundenen Autor Menard zuschreibt, setzt sich wie eine Cento-Dichtung ausschließlich aus wortwörtlichen Zitaten aus dem Text eines anderen, kanonisierten Autors zusammen, besteht also vollständig aus dem zitierten Material des fremden Vorbilds. Der Eigenanteil an der Werkgenese, der in der Tat nahezu ‚unsichtbar‘ bleibt, beschränkt sich auf die Selektion der Passagen aus dem cervantini-schen Roman und deren Neukombination (die mehr oder weniger überzeugend gelingen kann). Die subtilen Veränderungen, die Borges' Erzähler in dem Menard'schen *Quijote* bei einem Vergleich mit dem cervantini-schen Original zu erkennen glaubt, ergeben sich aus der Verschiebung desselben in einen anderen Epochenkontext als den des Siglo de Oro, aus dem Transfer in eine moderne Gesellschaft und Kultur. Der Rückgriff auf den *Quijote*, den Menard um 1930 vollzogen haben soll, die zitierende Aneignung von Cervantes' Ritterroman im 20. Jahrhundert, begegnet im Umkreis der Moderne notwendigerweise veränderten Rezeptionsbedingungen. Die neue Qualität und die innovativen Bedeutungsnuancen des Menard'schen Werks beruhen demnach auf einem Transformationsprozess, der rezeptionsästhetisch (nicht textontologisch oder strukturell) begründet wird. Borges nimmt dabei die Idee der frühromantischen Autoren auf, dass der Leser an der Bedeutungskonstitution des literarischen Textes maßgeblich teilhabe und die Funktion eines erweiterten Autors übernehme. Nicht von ungefähr erwähnt Borges in seinem Bericht über Menard den Namen Novalis, also denjenigen frühromantischen Autor, der erkannte, dass der „wahre Leser“ als „erweiterter Autor“ zu begreifen sei, und zwar nicht als bloße Reproduktion des Autors, sondern als jemand, der sich der „freyen Operation“ des Lesens sachkundig zu bedienen verstehe.³⁸ Mehr noch: Novalis zufolge

37 Ebd., S. 19.

38 Novalis: *Werke*. Hg. von Gerhard Schulz. München: Beck, 2001, S. 352. Vgl. diesbezüglich ausführlich Detlef Kremer. *Romantik*. Stuttgart: Metzler, 2003, S. 103.

verkörpert der Leser „die höhere Instanz, die die Sache von der niederen Instanz schon vorgearbeitet erhält“.³⁹

Vor diesem Hintergrund einer den ursprünglich anvisierten Deutungsspielraum eines literarischen Textes produktiv erweiternden Lektüre kann Borges folgern, dass Menards Zitatmontage jede in ihren Formulierungen originale Textkomposition übertrifft. Das abgeschriebene Werk erweist sich so gesehen auch unter den Rahmenbedingungen der Moderne, die den Gedanken der bloßen Imitation längst hinter sich gelassen hat, paradoxerweise als das überlegene. Es figuriert als *Quijote contemporaneo*,⁴⁰ obgleich es sich im Wortlaut nirgends von Cervantes' Original unterscheidet. Die Pointe von Borges' Apotheose des Menard'schen *Quijote* besteht nicht zuletzt darin, dass er die Relevanz der Deutungsperspektive und, damit verbunden, die Rolle der Leser im Prozess der Werkkonstitution unterstreicht und nobilitiert. Erst die rezeptionsästhetische Dimension verleiht der Zitation ihre spezifischen Bedeutungshorizonte, die nur durch die jeweiligen Kontextualisierungen aktiviert werden. Zitieren gewinnt vor dieser Folie ein ungeahntes Innovationspotenzial, das zugleich die Herausforderung mit sich bringt, noch mehr oder weniger spezifische Bedeutungen zu vermitteln, um die Beliebigkeit der Deutungsmöglichkeiten zu vermeiden.

4. Kunstvolle Zitationsformen in den Känguru-Chroniken von Marc-Uwe Kling

Das Zitat in seinen vielseitigen Formen erfreut sich auch im 21. Jahrhundert großer Beliebtheit und ist in der Gegenwartsliteratur zu einem eigenen poetologischen Prinzip geworden, von dem im deutschsprachigen Kontext in jüngster Zeit besonders die *Känguru-Chroniken* von Marc-Uwe Kling ausgiebig Gebrauch machen.⁴¹ Es handelt sich dabei um eine Buchreihe, die inzwischen zu einem Bestseller und einer Kultserie avanciert ist. Insbesondere bedient sie sich, wie im Folgenden genauer zu zeigen ist, einer Poetik des ausgedehnten Zitierens, die sich als recht vielschichtig erweist und auch raffinierte Formen des Falschzitierens umfasst, genauer gesagt, des falschen Zuordnens von Zitaten.

Wie lassen sich die genannten Känguru-Bücher näher charakterisieren?

Die Känguru-Chroniken sind Textsammlungen mit kurzen Geschichten und witzigen Sprüchen des Schriftstellers Marc-Uwe Kling, der sich zuvor als Liedermacher, Kleinkünstler und Kabarettist einen Namen machte.⁴² In den Jahren 2006 und 2007 ist Kling auch als Meister im Poetry Slam berühmt geworden

39 Novalis: *Werke*, S. 103.

40 Jorge Luis Borges. „Pierre Menard, autor del Quijote“, S. 19.

41 Vgl. auch die aufschlussreiche Rezension von Elisabeth von Thadden: „Systemkritik: Schnapspralinen fürs Tier.“ In: *Die Zeit*, Nr. 12 (13.03.2014): <https://www.zeit.de/2014/12/uwe-marc-kling-die-offenbarung> [30.07.2020].

42 Siehe Oliver Hochkeppel. „Marc-Uwe Kling im Porträt: Der Champion“. In: *Süddeutsche Zeitung*. 10. Juli 2019: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/marc-uwe-kling-portraet-hbo-1.4518144> [30.07.2020].

und wurde in den Medien nicht ohne Grund als Rising Star der jungen deutschen Dichterszene gefeiert. Im Verlauf des letzten Jahrzehnts ist die zunächst als Trilogie angelegte Buchreihe um das Känguru zu einem Kultbuch avanciert. Klings Känguru-Geschichten wurden zunächst, seit Anfang 2008, wöchentlich im Podcast *Neues vom Känguru* im Hörfunkprogramm Fritz des RBB gesendet. Die Serie wurde 2010 mit dem Deutschen Radiopreis in der Kategorie ‚Beste Comedy‘ ausgezeichnet.⁴³

2009 erschien der erste Band von Klings Känguru-Fiktionen in Buchform unter dem Titel *Die Känguru-Chroniken. Ansichten eines vorlauten Beuteltiers* im Ullstein Verlag. 2011 wurde der zweite Band der Känguru-Chroniken unter dem Titel *Das Känguru-Manifest* veröffentlicht. Ein dritter Band folgte 2014 – *Die Känguru-Offenbarung*, die als offizieller Abschluss der Trilogie fungiert. Nichtsdestoweniger erschien im Oktober 2018 noch ein vierter Teil unter dem Titel *Die Känguru-Apokryphen*. Die Känguru-Serie erzählt von einer surreal bzw. fantastisch anmutenden Wohngemeinschaft zwischen der fiktiven Projektionsfigur des Autors, die auch dessen Namen trägt, und einem Känguru.⁴⁴ Mit der Wahl des Kängurus als tierlichem Akteur und Protagonisten knüpft Kling an Elemente der zeitgenössischen Populärkultur produktiv an. Das Känguru war bereits in den 1990er Jahren zu einem Symboltier der Jugendkultur und Hip-Hop-Bewegung avanciert. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang vor der allem die beliebte britische Comicserie *Tank Girl*, eine Gemeinschaftsproduktion des Zeichners Jamie Hewlett und seines Co-Autors Alan Martin. Die weibliche Hauptfigur Tank Girl aus dem gleichnamigen Comic, der in der deutschen Ausgabe den alliterierenden Untertitel „Der Comic mit dem Känguru“ trägt, befindet sich in einer seltsamen Paarbeziehung mit dem Känguru Booga.⁴⁵

Allerdings lässt Marc-Uwe Kling es in seinen Känguru-Chroniken bei Referenzen auf die eigene Gegenwartskultur nicht bewenden. Nicht von ungefähr

43 Siehe: <https://www.lifepur.de/inaktiv/rundfunk-berlin-brandenburg-rbb/Beste-Comedy-und-beste-Morgensendung-Deutscher-Radiopreis-fuer-Fritz-und-Radio-eins-vom-rbb/boxid/188433> [30.07.2020].

44 Vgl. auch „Der Mann und das Känguru: Kleinkünstler und Kabarettist Marc-Uwe Kling“. In: *Feuilletonscout*. 2. April 2014. Buchneuerscheinung, Hörbuch, Lesung, Literatur: <https://www.feuilletonscout.com/der-mann-und-das-kaenguru-kleinkuenstler-und-kabarettist-marc-uwe-klings/> [30.07.2020].

45 In seinem Roman *Alles klappt nie: Weltraumroman* (Wien: Deuticke, 2005) schildert Martin Amanshauser die fantastische Weltkonstruktion der Comicserie wie folgt: „Tank Girls Welt befand sich nicht im Weltall, sondern im australischen Outback nach einem Kometeneinschlag im Jahr 2033. In den Neunzigerjahren des alten Jahrhunderts, als Kind, waren ihr diese Jahreszahlen wie aus einer unerhörten Jahreszahlen wie aus einer unerhörten Zukunft erschienen. Auch wenn sie 1998 diesen Erwachsenen – Comic nicht verstanden hatte, die Heldin lebte in einer greifbaren Welt, die auch in Jenny Lis Reichweite war [...] Tank Girl tat, worauf sie Lust hatte, sie zerstörte oder rettete die Welt, und manchmal verspätete sie sich eben. Sie küsste Känguruhs, und sie schlief mit ihnen, solange sie ihr Geschirr abwuschen.“ (Ebd., S. 222.)

greift er in seinen Känguru-Chroniken auch auf Cervantes' *Don Quijote* zurück, und zwar an exponierter Stelle, in einer Vorrede zu Beginn des dritten Buchs. Die implizite Referenz ist dabei Borges bzw. dessen fiktive Autorfigur Menard, in dessen Fußstapfen sich Klings *Känguru-Offenbarung* bewegt.

Wie Menard scheut Kling vor einem hohen Anteil zitierter Prätexte offenbar nicht zurück, die in seiner Känguru-Trilogie nicht nur quantitativ einen breiten Raum einnehmen, sondern vielmehr ins Zentrum seiner Poetik der Zitation führen, wie sie auf der innerfiktiven Ebene auch durch die Sprüche und Graffiti des Kängurus verkörpert wird. In etwas flapsiger und salopper Manier umkreist das Känguru mit seinen an Hauswände gekritzelten Graffiti den konzeptuellen Kern der Zitierverfahren als subtile und vielseitige Konstruktionsprinzipien der Kling'schen Texte.

Nicht ohne Selbstironie eröffnet der Kling'sche Erzähler die *Känguru Offenbarung* mit folgenden Sätzen:

Müßiger Leser! Ohne Schwur magst du mir glauben, dass ich wünsche, dieses Buch, das Kind meiner Formulierungskunst, wäre das schönste, lustigste und verständigste, das man sich nur vorstellen kann. Ich habe aber unmöglich dem Gesetze der Natur zuwiderhandeln können, das jedes Wesen sein Ähnliches hervorbringt.

Was konnte also mein unfruchtbarer, ungebildeter Geist anderes niederschreiben als die Geschichte eines aufmüpfigen und vorlauten Kängurus, das wunderbar und voll seltsamer Geschäftsideen ist, die vorher noch niemand beigefallen sind.⁴⁶

In den genannten Zeilen zitiert Kling überwiegend wortwörtlich aus der Vorrede des *Don Quijote* in der frühromantischen Übersetzung Ludwig Tiecks, wobei er einige wenige Formulierungen an die Geschichte des Kängurus anpasst, das nun an die Stelle der cervantischen Hauptfigur des fahrenden Ritters tritt. (Bei Tieck heißt es an der entsprechenden Stelle: „als die Geschichte eines dünnen, welken und grillenhaften Sohnes, der mit allerhand Gedanken umgeht, die vorher noch niemand beigefallen sind“.⁴⁷)

Klings Wahl der Tieck'schen Übertragung statt einer aktuellen Übersetzung aus dem 20. oder 21. Jahrhundert ist nicht zufällig. Vielmehr handelt es sich um eine gezielte Kontextualisierung des verwendeten Langzitats in der Epoche der Romantik. Die altertümelnde Sprache der Übertragung Tiecks ist mit Lieblingsworten der Romantiker durchsetzt, wie beispielsweise „wunderlich“ und „seltsame Ideen“. Zum einen erinnert Kling mit der Wahl der Zitation implizit an die Borges'sche Autorfigur Menard, dessen Re-Kontextualisierung des *Quijote* in der Moderne um 1930 ein vergleichbar gewagtes Experiment darstellt wie die Verschiebung von Cervantes' Roman in die Romantik und die eigene Gegenwart. Zum anderen kommt der romantische *Quijote* Klings Vorlieben durchaus entgegen, insbesondere seinem Bestreben, sich nicht bloß auf den Spuren von

46 Marc-Uwe Kling. *Die Känguru-Offenbarung*. Berlin: Ullstein, 2014, S. 9.

47 Miguel de Cervantes Saavedra. *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quijote von la Mancha*. Übers. v. Ludwig Tieck, Berlin: Rütten & Loening, Band 1, S. 6-22, hier S. 6.

Borges und Cervantes zu bewegen, sondern sich dabei zugleich in die Nachfolge E. T. A. Hoffmanns und seiner romantischen Dichterkollegen zu stilisieren.

Die Umständlichkeit und Koketterie, mit der der cervantische Erzähler eingangs seine Leser umwirbt, passt ebenfalls bestens in das Repertoire von Klings Erzählerpersönlichkeit. Ohne große Mühe und ohne erkennbare Stilbrüche gelingt es Letzterem, die vorgefundene Textvorlage punktuell mit eigenen Zutaten zu bereichern. Hierzu gehört die Behauptung des Erzählers, der Lektor habe ihn zum Schreiben der Vorrede gezwungen. Wiederum verändert Kling den zitierten Passus aus der Tieck'schen Übersetzung der Vorrede des *Don Quijote* nur minimal:

Ich wollte dir diese Geschichte nackt und bloß überreichen, ohne den Schmuck eines Prologs, ohne die unzählige Schar der herkömmlichen Sonette, Epigramme und Empfehlungsgedichte, die man vor den Anfang der Bücher zu setzen pflegt, doch mein Lektor zwingt mich dazu.⁴⁸

Die angeführte Aussage steht im Zeichen eines poetischen Lügenverdachts und gewinnt zudem eine zusätzliche Ironie bzw. ein komisches Gefälle aus dem Spannungsfeld zwischen der rhetorisch aufgeblähten, durch die Aufzählung veranschaulichte Ausschmückung der Vorrede und der angenommenen Intention des Autors, einfach nur das Handlungsgeschehen der Geschichte erzählen zu wollen. Die Idee einer geheimen Macht des Lektors, die imstande wäre, die dichterische Freiheit maßgeblich einzuschränken und zu kontrollieren, bildet eine Ergänzung und witzige Zutat Klings. Darüber hinaus bewirkt die Verschiebung der Vorrede in den Gegenwartstext eine merkliche Bedeutungsintensivierung und -anreicherung, zumal in ihr zusätzlich die sprachlich-stilistischen Spuren der romantischen Aneignung im Wortlaut Tiecks allgegenwärtig sind. Die intertextuelle Ebene der Zitation eröffnet unterdessen eine Tiefendimension, in der wechselseitige Spiegelungen der unterschiedlichen Epochenkontexte sichtbar werden.

Eine solche, durch den Modus des Zitierens gleichsam nachträglich mehrfach codierte intertextuelle und intermediale Referenz liefert auch der nächste Passus der Vorrede, in der sich Cervantes' Erzähler bzw. Klings Projektionsfigur in der *Känguru-Offenbarung* als Autorgestalt selbst porträtieren:

Aber ich muss dir sagen, ob mir das Buch auszuarbeiten wohl einige Mühe kostete, ich doch die für die größte halte, diese Vorrede zu machen, die du jetzt liest. Indem ich nun nachdenkend bin, das Papier vor mir, die Feder hinter dem Ohre, den Ellenbogen auf dem Tische und die Hand an der Wange, wohl sinnend, was ich sagen solle, tritt ein Känguru, das munter und verständig ist, herein, und wie es mich so schwermütig sieht, fragt es nach der Ursache; ich verhehlte sie ihm

48 Marc-Uwe Kling. *Die Känguru-Offenbarung*, S. 9. Bei Tieck heißt es an der entsprechenden Stelle: „Nur wollte ich sie dir nackt und bloß überreichen, ohne den Schmuck eines Prologs, ohne die unzählige Schar der herkömmlichen Sonette, Epigramme und Empfehlungsgedichte, die man vor den Anfang der Bücher zu setzen pflegt.“ (*Don Quixote von la Mancha*, S. 7.)

nicht, sondern sagte, wie ich auf den Prolog sönne, den ich zur Geschichte seiner Offenbarung machen wolle [...]”⁴⁹

An die Stelle des anonym bleibenden Freundes, der bei Cervantes und Tieck die Aufgabe erfüllt, den Erzähler zu seinem Schreibunternehmen zu ermuntern, ist bei Kling kein anderer als die Gestalt des Kängurus getreten. In der Vorrede begegnen wir Letzterem also in der Doppelrolle des Romanhelden und des freundschaftlichen Beraters der Erzählerfigur.

Mit dem gewählten Zitat aus der von Tieck übertragenen Vorrede zum *Quijote* ruft Kling zugleich einen vertrauten literarischen Topos in Erinnerung. Die beschriebene Körperhaltung des Schreibenden beim Verfassen des Vorworts zitiert nicht zufällig eine ikonische Pose des sinnierenden Autors, der damit zugleich als Melancholiker ausgewiesen wird. Das Attribut ‚schwermütig‘ bestätigt wenig später die vollzogene Selbststilisierung in die europäische Melancholietradition, die in der neuzeitlichen Kulturgeschichte durch eine rege Bildproduktion begleitet wird. In ihr haben sich spezifische ikonographische Muster herauskristallisiert, die im visuellen Imaginären der europäischen Neuzeit nachhaltig verankert sind.

Eine prägnante Darstellung des melancholischen Dichters bietet beispielsweise das Gemälde von Paul Cézanne *Le Rêve du poète*, entstanden zwischen 1859 und 1860. Cézannes Werk stellt die getreue Kopie einer Bildkomposition dar, die der heute vergessene akademische Schulmaler Félix Nicolas Frillié 1857 entwarf (vgl. die Abbildungen 1 und 2). Félix Nicolas Frilliés Ölgemälde *Der Musenkuss* und dessen Nachahmung durch Cézanne bezeugen zugleich die bleibende Bedeutung der melancholischen Figuration in der Moderne. Beide Bilder befinden sich heute im Musée Granet, Aix-en-Provence, wo sie nebeneinander ausgestellt sind.⁵⁰

49 Marc-Uwe Kling. *Die Känguru-Offenbarung*, S. 9. Ganz ähnlich lautet die Textpassage bei Tieck: „denn ich muß dir gestehen, daß, ob mich des Buches Ausarbeitung wohl einige Mühe kostete, ich doch die für die größte halte, diese Vorrede zu machen, die du jetzt liesest. Oft habe ich die Feder genommen, um sie zu schreiben, und sie ebensooft wieder hingeworfen, weil ich nicht wußte, was ich schreiben sollte. Und indem ich wieder so nachdenkend war, das Papier vor mir, die Feder hinter dem Ohre, den Ellenbogen auf dem Tische und die Hand an der Wange, sinnend, was ich sagen solle, trat plötzlich ein witziger und verständiger Freund zu mir herein, der, als er mich so nachdenkend sah, mich um die Ursache fragte, und ohne sie ihm zu verhehlen, sagte ich ihm, daß ich auf den Prolog sönne, den ich zur Geschichte des Don Quixote zu schreiben habe, [...]“ (*Don Quixote von la Mancha*, S. 8.)

50 Vgl. dazu die detaillierte Darstellung in: Günter Blamberger. *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*. Stuttgart: Metzler, 1991, S. 1-4. Siehe auch: *The Letters of Paul Cézanne*. Hg. von Alex Danchev, Getty Publications, 2016 und Delphine Gervais de Lafond. *Paul Cézanne, précurseur du cubisme. Quand la couleur crée la forme*. Paris: 50 minutes, 2014, S. 15.



Abb. 1 und 2: Das Original von Félix Nicolas Frillié: *Le Baiser de la muse* (links) und Paul Cézannes Kopie: *Le Rêve du poète* (rechts), Musée Granet, Aix-en-Provence.

Ungeachtet des detailgenauen Kopierens der Bildkomposition deutet sich bereits die Eigenständigkeit des jungen Cézanne an, insbesondere in der Transparenz des Farbauftrags bei den Gesichtern der abgebildeten Figuren sowie bei den Flügeln und dem fast durchsichtig scheinenden Gewand der Musengestalt.

Paul Cézanne und Félix Nicolas Frillié haben auf ihren Gemälden nicht nur den sinnierenden Schriftsteller in melancholischer Pose festgehalten, sondern auch die Konzeption des Musenkusses integriert. Marc-Uwe Klings Autorprojektion begegnet in der Vorrede ebenfalls einer Muse, denn erwartungsgemäß schlüpft das Känguru in diese Rolle. In diesem Sinne schließt der betreffende Abschnitt mit den Worten: „In andächtigem Stillschweigen hörte ich den Worten des Kängurus zu, und seine Gedanken waren mir so einleuchtend, dass ich sie, ohne mit ihm zu disputieren, billigte, ja mir selbst vornahm, aus ihnen diesen Prolog zu bilden.“⁵¹

Die romantische Rahmung der Känguru-Offenbarung durch den Rückgriff auf die Tieck'sche Version der cervantineschen Vorrede und ihre altertümelige Sprachgebung erzeugt zunächst eine suggestive Kontextualisierung des eigenen Textes innerhalb einer Epoche der neuzeitlichen Kulturgeschichte. Doch bereits diese Zuordnung schillert und ist doppelt codiert. Sofern die Leser der

51 Marc-Uwe Kling. *Die Känguru-Offenbarung*, S. 10. In der Tieck'schen Übersetzung findet sich folgende Parallelstelle: „Mit andächtigem Stillschweigen hörte ich, was mein Freund mir sagte, und seine Gedanken waren mir so einleuchtend, daß ich sie alle, ohne mit ihm zu disputieren, billigte, ja mir selbst vornahm, aus ihnen diesen Prolog zu bilden.“ (*Don Quixote von la Mancha*, S. 10).

Känguru-Offenbarung das Vorreden-Zitat korrekt identifiziert haben, oszillieren sie zwischen einer Einordnung desselben in den Kontext seines ursprünglichen frühneuzeitlichen Autors (Cervantes) und seines romantischen Übersetzers (Tieck). Zugleich handelt es sich auch um eine recht selbstbewusste Einordnung des eigenen Känguru-Œuvre, die Kling seinen Lesern nach dem Erfolg seiner ersten beiden Bücher der Känguru-Chroniken augenzwinkernd suggeriert.

Allerdings markiert die Vorrede mit ihren zahlreichen Stilzitataten und Systemreferenzen suggestiv vor allem die enge Verbindung zur deutschsprachigen Romantik. Nicht von ungefähr kopiert Kling deren Stil mit der Tieck'schen Vorrede aus der Zeit um 1800 in den eigenen Erzähltext hinein. Die gewählte Sprachgebung der Tieck'schen Cervantes-Übersetzung korrespondiert vor allem E. T. A. Hoffmanns ausgedehnten, vielfach ironisch gebrochenen Erzählerreflexionen. Wenn die *Känguru-Offenbarung* als drittes Buch der Trilogie auf die klassisch-romantische Epoche Bezug nimmt, stabilisiert sie in Hinblick auf die Mensch-Tier-Beziehung zugleich die Referenz auf das Hoffmann'sche Vorbild, insbesondere auf dessen Paarbildung zwischen dem Kapellmeister Johannes Kreisler und dessen vorwitzigem tierlichen Begleiter Kater Murr. Dabei nimmt Kling augenzwinkernd Kontakt mit seinem bereits intertextuell geschulten Leserkreis auf und kann an das erste Buch der Känguru-Serie unmittelbar anschließen. Schon der Untertitel des ersten Buchs *Ansichten eines vorlauten Beuteltiers* erweist sich als mehrfach codiert. Zunächst lässt er sich als eine Anspielung auf Heinrich Bölls Roman *Ansichten eines Clowns* entziffern. Naheliegender ist jedoch die Analogie zu den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819-1821), zu E. T. A. Hoffmanns doppeltem Künstler- bzw. Bildungsroman. Wie Hoffmanns Kater erweist sich auch das Känguru als ein anthropomorpher tierlicher Akteur. Als Protagonist der Geschichten bildet er ein Pendant zu Kater Murr, dessen Lebensansichten in den Memoiren des Kapellmeisters in Form einer parallelen Künstlerautobiographie mitkommuniziert werden. Kling ordnet seinen Mitbewohner – und damit auch die eigene Textproduktion – in eine literarische Tradition romantischer Herkunft ein, auf die die Idee der mensch-tierlichen Doppelautorschaft zurückgeht.

Eine weitere Form der unkonventionellen und kreativen Zitatverwendung, die ins Zentrum der Poetik der Erzähltexte führt, ist aufs Engste mit der Figur des Kängurus verknüpft.

Das Markenzeichen der Känguru-Tetralogie sind die falsch zugeordneten Zitate, die in den Büchern als eine Erfindung des Kängurus präsentiert werden, genauer gesagt, als dessen spezifische künstlerische Ausdrucksform. So behauptet es gegenüber seinem Mitbewohner Marc-Uwe, dass es ein international angesehenener, wenn auch in Deutschland weitgehend unbekannter Künstler in diesem Genre sei, das auch als „Street Art“ praktiziert werde.⁵²

52 Siehe auch Anke Myrrhe. „Schnapspralinen im Beutel. Marc-Uwe Kling geht mit neuen Geschichten vom kommunistischen Känguru auf Tour“. In: *Der Tagesspiegel*. 29.08.2011: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/komik-schnapspralinen-im-beutel/4552614.html> [30.07.2020].



Abb. 3. E. T. A. Hoffmann. *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. Dritte Auflage, Berlin, 1855, Band 2, Umschlaggestaltung mit dem Porträt des Katers nach einer eigenen Zeichnung Hoffmanns.

Bevorzugt präsentiert das Känguru seine falsch zugeordneten Zitate nämlich als Graffiti an Hauswänden und Fensterscheiben, besonders öffentlicher Gebäude. Dabei erfüllen die Visualisierungen der Zitate mit ihren materiell-konkreten Charakteristika eine mehrfache Funktion. Die Zitate nehmen als Graffiti buchstäblich Gestalt an, sie erscheinen als neue ästhetische Formen und lösen dabei Irritationen aus, indem sie unberührte Oberflächen zerstören. In doppelter Hinsicht zielen sie darauf ab, die Leser zu provozieren, in ihrer konkreten Materialisierung auf der Hauswand im öffentlichen Raum und indem sie die tradierten Zuordnungen der Inhalte verändern und die überlieferte Form der Autoritätsberufung untergraben. Im Folgenden bietet es sich an, einige Zitat-Beispiele

bzw. Zitat-Urheber-Rekombinationen des Kängurus exemplarisch herauszugreifen und genauer zu betrachten. Es ist übrigens symptomatisch für die lebhaftere Rezeptionssituation der Känguru-Chroniken, dass sämtliche falsch attribuierten Zitate inzwischen durch die Fans entschlüsselt und auf Webseiten im Internet erläutert worden sind.

Das erste Beispiel (aus dem Känguru-Manifest entnommene) Beispiel lautet: „Hier bin ich Mensch, hier kauf' ich ein.“ – Friedrich Schiller⁵³

Bei dem zitierten Satz „Hier bin ich Mensch, hier kauf' ich ein“ handelt es sich um einen bekannten Werbespruch der Drogeriemarktkette dm, der sich wiederum an die Goethe'sche Formulierung „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!“ aus *Faust I* anlehnt.⁵⁴

Die Rekombination des Kängurus ist nicht nur komisch und witzig, sie hat offenbar auch eine entlarvende Intention. Die Herkunft des Werbespruchs aus einer humanistischen Tradition, für die hier Goethe und Schiller exemplarisch figurieren, wird trotz oder gerade aufgrund der irreführenden Attribuierung „Friedrich Schiller“ ersichtlich. Somit richtet sich die ironische Spitze gegen eine Konsumwelt, die sich im Rückgriff auf die Autoritäten einer humanistischen Literaturtradition legitimiert, ohne dabei die zitierten Schriftsteller noch im Einzelnen zu kennen bzw. zu differenzieren.

Im Kapitel „Über Wachen und Schlafen“⁵⁵ des *Känguru-Manifests* findet sich ein Foucault-Zitat in deutscher Übersetzung, das den depersonalisierten Machtbegriff der Diskurstheorie prägnant vor Augen führt: „Die Macht ist nicht etwas, was man erwirbt, wegnimmt, teilt, was man bewahrt oder verliert; die Macht ist etwas, was sich von unzähligen Punkten aus und im Spiel ungleicher und beweglicher Beziehungen vollzieht.“⁵⁶

Dieses Zitat wird sodann Darth Vader, der bekannten Figur aus *Star Wars*, zugeschrieben.⁵⁷

Ein komisches Spannungsgefälle entsteht hier vor allem durch die Differenz zwischen komplexer Theoriebildung auf der einen und der leichter konsumierbaren Populärkultur der Star-Wars-Welten auf der anderen Seite, während das *tertium comparationis* offenbar in der beiden gemeinsamen Auseinandersetzung mit dem Konzept der Macht liegt.

Während das Zitat aus Michel Foucaults *Histoire de la sexualité* stammt, spielt der Titel des betreffenden Kapitels „Über Wachen und Schlafen“ auf eine andere bekannte Schrift des Autors an, auf Foucaults Gefängnisstudie *Surveillir et punir/Überwachen und Strafen*.

53 Siehe: https://die-kaenguru-chroniken.fandom.com/wiki/Falsch_zugeordnete_Zitate [30.07.2020].

54 Ebd.

55 Marc-Uwe Kling, *Das Känguru-Manifest*. Berlin: Ullstein, 2011, Kapitel 44.

56 Ebd. Siehe ferner: [https://die-kaenguru-chroniken.fandom.com/wiki/Über_Wachen_und_Schlafen_\(Kapitel\)](https://die-kaenguru-chroniken.fandom.com/wiki/Über_Wachen_und_Schlafen_(Kapitel))

57 Siehe: https://die-kaenguru-chroniken.fandom.com/wiki/Falsch_zugeordnete_Zitate. [30.07.2020].

Somit wird auch deutlich, dass die falsch attribuierten Zitate, je nach Kenntnisstand der Leser, etwas andere Assoziationsketten und Interpretationen auslösen können. Im Folgenden möchte ich noch einige weitere Beispiele aus den Känguru-Chroniken anführen, ohne sie im Einzelnen zu kommentieren, zumal sie für sich selbst sprechen und die Machart verdeutlichen:

„Der Vorteil der Klugheit besteht darin, dass man sich dumm stellen kann. Das Gegenteil ist schon schwieriger“ – Bastian Schweinsteiger

(*Das Känguru-Manifest*)

Originalzitat von: Kurt Tucholsky, deutscher Satiriker⁵⁸

*

„Alles, was wir sind, ist das Resultat von dem, was wir gedacht haben“ – Bastian Schweinsteiger

Originalzitat von: Buddha⁵⁹

*

„How much is the fish?“ – Karl Marx

Originalzitat: Lied der Band „Scooter“⁶⁰

*

„Handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, dass sie ein allgemeines Gesetz werde.“ – Silvio Berlusconi

Originalzitat: der kategorische Imperativ von Immanuel Kant

*

„Schön, die Phönizier haben das Geld erfunden. Aber warum so wenig?“ – Buddha

Originalzitat von: Johann Nestroy⁶¹

*

„Je öfter eine Dummheit wiederholt wird, desto mehr bekommt sie den Anschein der Klugheit.“ – Lehman Brothers (US-amerikanische Investmentbank)

Originalzitat von Voltaire⁶²

*

„Ein Zauberer kommt nie zu spät, ebenso wenig zu früh, er kommt immer genau dann, wann er es beabsichtigt.“ – Motto der deutschen Bahn

Originalzitat von Gandalf in Tolkien: *Der Herr der Ringe*⁶³

Im Buch selbst finden sich die falsch attribuierten Zitate sowohl über die Kapitel verstreut als auch in exponierter Lage am Anfang eines Kapitels platziert. Meist handelt es sich um eine Parodie auf die sogenannten ‚geflügelten Worte‘ aus der bürgerlichen Kultur des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Die aggressive Präsentation der Zitate des Kängurus als Graffiti unterstreicht dabei die defigurierende bzw. parodistische Absicht. Das Känguru selbst bildet eine lebendige Metapher für die gewählte Zitiertechnik. Es trägt in seinem

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Ebd.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Ebd.

Beutel eine Sammlung der verschiedensten Gegenstände und Werkzeuge, die bei Bedarf hervorgekramt werden können und spontan zum Einsatz gelangen: „Oft muss es lange suchen, bis es findet, was es gerade braucht, und zieht dann Bücher, Bolzenschneider, Zeitungen, geklaute Aschenbecher und vieles mehr heraus. Häufiger kommen die im Beutel getragenen roten Boxhandschuhe zum Einsatz, die zumeist zielsicher gefunden werden.“⁶⁴

Die heterogenen Alltagsgegenstände korrespondieren den zufällig vorgefundenen, neukombinierten und nach Belieben attribuierten Zitaten. Die Technik des falsch attribuierten Zitats wird in Klings Prosa mit anderen gängigen intertextuellen Verfahrensweisen kombiniert, die die parodistische Wirkung intensivieren. So bezieht sich beispielsweise die Formulierung *Portrait des Kängurus als junges Känguru*, die Überschrift des 27. Kapitels des *Känguru-Manifests*, die auch der Titel eines Songtexts von Marc-Uwe Kling ist, auf James Joyces *Portrait of the Artist as a Young man*/„Porträt des Künstlers als junger Mann“ (1920).⁶⁵ Selbst- und Fremdzitat fallen hier zusammen und zeugen von der unüberschaubaren Zitatenvielfalt der Känguru-Bücher. Hinzu kommt ein durchgängig sichtbares Prinzip des Verwischens der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Die reale Existenz des Kängurus als Mitbewohner wird durch den Autor gern in Interviews behauptet. Darüber hinaus wirken die komplementären Porträtfotos bzw. Passfotos des Autors und des Kängurus auf den Umschlagabbildungen der Bücher wie aus dem alltäglichen Leben gegriffene Dokumente und unterstützen den Eindruck der tatsächlich existierenden Wohngemeinschaft.

Auch die Leser und Fans schließen sich gern spielerisch der Annahme an, das Känguru existiere wirklich, wie die zahlreichen Fanseiten im Internet zu erkennen geben.

Insgesamt orientiert sich der Autor in seinen Kängurubüchern am mündlichen Stil des Kabarett, an spontan wirkendem Sprachwitz, witzigen Pointen und Situationskomik.

Die Irreführung der Leser durch die Zitationskünste des Kängurus bildet nicht allein einen systematischen Zug der spielerischen Ästhetik des Werks, sondern fordert auch eine partizipative und immersive Lektüredisposition heraus. In deren Zentrum sind die Känguru-Zitate anzusiedeln, durch die es gelingt, die Leser immer wieder auf eine falsche Fährte zu locken und vor neue Rätselaufgaben zu stellen.

Man kann darüber geteilter Meinung sein, ob es sich bei Klings Zitiertechniken um eine sinnreiche oder kunstvolle Verfahrensweise handelt. Deren Wirkung auf die zeitgenössischen Leser bzw. die Fangemeinde, deren Aufmerksamkeit und Engagement sie stets aufs Neue zu wecken und zu fesseln versteht, ist indessen zweifellos groß. Das Känguru hat das Zeug zu einer Kultfigur, deren Faszination sich nicht allein rational erklären lässt, sondern gerade in der

64 https://wwwwww.aktion23.com/wniki/doku.php/eristokratie:nokixel:das_kaenguru [30.07.2020]. Siehe auch: https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Kaenguru-Chroniken [30.07.2020].

65 https://die-kaenguru-chroniken.fandom.com/wiki/Portrait_des_Kaengurus_als_junges_Kaenguru [30.07.2020].

Unwahrscheinlichkeit seiner Präsenz und der Eigenwilligkeit seiner Kommunikation und seiner Zitiertechnik der falschen Attribuierung besteht.

Es entwickelt eine ästhetische Technik, die sich leicht imitieren lässt und, obwohl sie ermüden kann, sich im Zusammenspiel mit dem Handlungsgeschehen der Romane dennoch als eigenständige Kunstform behauptet. Außerdem ist sie mit einem hohen Wiedererkennungspotenzial ausgestattet, was in der Fangemeinde zugleich ein erhöhtes Identifikationspotenzial bedeutet. Mit seinen Zitaten hat Marc-Uwe Kling neben den Büchern ein Kartenspiel und Kalender gestaltet; Fans sammeln außerdem im Internet weitere Zitat-Urheber-Kombinationen, die nach dem gleichen Prinzip generiert werden. Die leichte Imitierbarkeit ist hier offenbar Voraussetzung dafür, eine Fangruppe ins Leben zu rufen und zusammenzuhalten. Die eingestreuten Känguru-Zitate, die auch im Internet verbreitet werden, fördern die Gruppenbildung, insofern sie ein relativ leicht anzueignendes *know how* mit sich bringen und eine Art ästhetisches Markenzeichen für die Fankultur bereitstellen. Es bedarf keiner ungewöhnlichen Voraussetzungen oder Fähigkeiten, um daran zu partizipieren und mitzureden. Trotzdem sind die intertextuellen Referenzen mitunter durchaus komplex und subtil. Die spontan wirkenden Einfälle des Kängurus bilden zweifellos ein interessantes Erbe des Kabarettisten Marc-Uwe Kling. Rezeptionsästhetisch betrachtet, handelt es sich dabei um Spiele, die unter den Fans fortgeschrieben werden und auch durch neue Fanartikel wie Kalender und Gesellschaftsspiele fortgesetzt worden sind.⁶⁶

Offenbar erfüllen die Känguru-Fiktionen Klings das Erfolgskriterium einer leichten und flexiblen Adaptierbarkeit. Nicht von ungefähr hat es inzwischen auch eine Verfilmung der Känguru-Bücher (im Frühjahr 2020) gegeben, die den Erfolgskurs des zitierenden Kängurus bestätigt und fortsetzt. Unabhängig von der Frage nach dem intellektuellen Anspruch oder dem immanenten Bildungswert erreichen die Zitiertechniken des Kängurus somit eine breite Leserschaft und Fankultur, die den Beliebtheitsgrad und die Produktivität der zentralen Ästhetik des Zitats und der spielerischen intertextuellen Referenz dokumentieren und deren bleibenden Stellenwert für Kling und die Gegenwartsliteratur bestätigen.

66 Siehe etwa: *Halt Mal Kurz – Das Känguru-Spiel*. Das witzige Kartenspiel von Marc-Uwe Kling und vom Känguru: <http://www.halt-mal-kurz.de> [30.07.2020]. Siehe ferner: *Der falsche Kalender. 365 falsch zugeordnete Zitate* von Marc-Uwe Kling: <https://www.thalia.de/shop/home/artikeldetails/ID32210265.html> [30.07.2020].

Johannes Ungelenk (Potsdam)

Von der (Un)gleichzeitigkeit des (Un)Gleichzeitigen

Moderne Literatur und die Poiesis eines unbequemen Verhältnisses

„Now is the winter of our discontent | Made glorious summer by this son of York“¹ – mit diesen Worten öffnet Shakespeares *Richard III*. Ein einziger Schauspieler hat die Bühne betreten, beginnt zu reden und setzt so, alleine, das Stück in Gang – ein Novum für Shakespeare. Die frühneuzeitliche Bühne ist (fast) leer, die Zuschauer*innen hängen an den Lippen des Protagonisten, um durch seine Worte in die fiktive Welt des Dramas eingeführt zu werden.

Gleich mit dem ersten Wort versetzt Richard die Zuschauer*innen in eine *andere* Gegenwart: Fast wie eine hypnotische Anweisung konstituiert dieses „Now“ das Zeit-Raum-Gefüge der englischen Rosenkriege. Sich diesem theatralen „Now“ hinzugeben ist die Aufgabe der Zuschauer*innen. Sie sind aufgerufen, „to forget (however briefly) everything they have experienced before. What matters is this ‚now‘, the *hic et nunc* of the theatre.“²

Richards Worte entführen aber nicht vollends und auch nicht ohne Reibung in eine andere Welt oder eine andere Zeit. Sie sind auf gewitzte Art doppelbödig und spielen, gerade in Anbetracht der einsamen Figur auf (fast) leerer Bühne, mit der Offenheit der auffällig gehäuften deiktischen Bezüge („Now“, „our“, „this“), für die die Szene nicht ausreichend Referenzmaterial bereitstellt, um sie in der fiktiven Welt zu stabilisieren. Wie Tom Bishop gezeigt hat, überschneiden diese *shifter* die Fiktionsgrenze und thematisieren so die theatrale Grundkonstellation: „the work of theatre hangs on the cardinal words ‚Now‘ and ‚our‘, with their complex gesturing through [Richard] at once out to us [die Zuschauer*innen] and back to Yorkist England.“³ „Now“, das erste Wort des Stücks, macht auf die besondere Situation aufmerksam, die das Medium Theater mit seinem Überlappen von innerem und äußerem Kommunikationssystem⁴, bzw. der Kopräsenz von Schauspieler*in und Publikum⁵, hervorbringt. Auf der Spur von Richards „Now“ rekonstruiert Bishop diese Besonderheit des Mediums Theater als ein Phänomen komplexer Zeitlichkeit – als *Gleichzeitigkeit*

1 William Shakespeare. *Richard III*. The Arden Shakespeare, Third Series. Hg. James R. Siemon. London: Bloomsbury, 2009, 1.1.1-2.

2 Jürgen Pieters' Ausführungen beziehen sich hier und im Folgenden auf *The Tempest*, sind aber in ihren theatertheoretischen Grundzügen in weiten Teilen (abzüglich der genreabhängigen Einbindung von Musik) auf Shakespeares Dramenkunst verallgemeinerbar; Jürgen Pieters. „The Wonders of Imagination. The Tempest and Its Spectators.“ *European Journal of English Studies* 4.2 (2000): S. 141-54. S. 151.

3 Tom Bishop. *Shakespeare and the Theatre of Wonder*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1996, S. 11.

4 Vgl. Manfred Pfister. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink, 1988, S. 22.

5 Vgl. Erika Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, S. 63ff.

zweier eigentlich ungleichzeitiger Momente: eines „remote moment of the story being told“ auf der einen Seite, und dem „vulnerable moment where the performers put together the play by word and gesture in the audience’s presence“ auf der anderen.⁶

Das mitunter spontane, unvorhersehbare Spiel zwischen diesen beiden Momenten charakterisiert nach Bishop – Erika Fischer-Lichte hat dies bekanntermaßen zu einer diskursprägenden Theorie ausgearbeitet – die Theatersituation:

From this latter moment actors can appeal directly to their watchers, and vice versa, at times both planned and unplanned, as no film character can do. A musician is only ever here, a film actor only there, but a stage actor moves between here and there, and takes us willingly along. The deepest work of theatrical representation is to make spectators see and feel these two moments in mutual implication.⁷

Wie vielleicht schon die kippenden Bezüge, insbesondere des *timeshifters* „Now“, in den ersten Versen von *Richard III* aufzuzeigen vermögen, adelt Bishop Shakespeare völlig zu Recht dafür, auf metatheatrale Weise die Zuschauer*innen auf das Spiel zwischen den Zeiten, auf die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem in der Performanz des Theaters aufmerksam zu machen. Shakespeares Tanz auf der Fiktionsgrenze, zwischen den Zeiten, beschränkt sich aber nicht auf Aufklärungsarbeit über die Funktionsweise des Mediums Theater. Sein Spiel mit dem schillernden „Now“ ist radikaler, weil es auch die rahmende Gegenwart (der Rezeption) – die *Gleichzeitigkeit* – erfasst, auf der das theatertypische Spiel zwischen den Zeiten *bequem* aufruhrt.

Diese These soll im Folgenden an Shakespeares *Tempest* knapp skizziert werden. *The Tempest* ist nicht nur, in seiner fast parabelhaften Anlage, das vielleicht ‚metatheatralischste‘, also am konsequentesten den Reflexionen über die Theaterkunst gewidmete Stück Shakespeares, es ist auch im Hinblick auf das oben in Bezug auf *Richard III* thematisierte Wort *now* besonders: Hallett Smith stellt in seiner Einleitung zu einem dem *Tempest* gewidmeten Sammelband die Behauptung auf, dass in keinem anderen Text des ‚Kanons‘ – vermutlich Shakespeares, oder etwa gar der westlichen Theatergeschichte? – das Wort *now* öfter vorkomme als im *Tempest*.⁸

Der unzweifelhaft beachtlichen Häufung des Wortes – Grace Hall spricht vom „abundant ‚now‘“⁹ – steht eine fast systematische Verwendung in metatheatraler Bedeutung zur Seite. Insbesondere die als *playwright* oder *stage manager* agierende Figur Prospero greift immer wieder auf das Wörtchen *now* zurück, um typische Zeitpunkte oder Wendungen des Dramenverlaufs zu markieren. Auf diese Weise referiert das wie schon zu Beginn von *Richard III* doppelzeitig

6 Bishop. Theatre of Wonder (wie Anm. 3), S. 1.

7 Bishop. Theatre of Wonder (wie Anm. 3), S. 1.

8 Hallett Smith. „Introduction.“ *Twentieth Century Interpretations of The Tempest. A Collection of Critical Essays*. Hg. Hallett Smith. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1969, S. 4.

9 Grace R. W. Hall. *The Tempest as Mystery Play. Uncovering Religious Sources of Shakespeare’s Most Spiritual Work*. Jefferson, NC: McFarland, 1999, S. 45.

schillernde *now* immer wieder und insistierend *auch* auf eine Ebene, die aus der fiktiven Dramenwelt heraussteht, die ihr fremd ist.

So findet sich etwa, verpackt in der das Stück leitenden metatheatralen Analogie der Insel als Theater, der glückliche Moment der Konstitution der theatralen Situation nicht nur nacherzählt, sondern mithilfe des eingeschobenen „Now“ auch auf die Aufführungssituation selbst bezogen:

Prospero: By accident most strange, bountiful fortune
(Now, my dear lady) hath mine enemies
Brought to this shore; [...]¹⁰ (*Temp.* 1.2.178-180)

Prosperos ‚Feinde‘, die es per Zufall auf die Insel spült, geben in der maßgeblichen Stück-im-Stück Substruktur das Bühnen-Publikum ab, das Prospero mit Ariels Hilfe nach und nach durch Spektakel aller Art emotional einigermaßen grausam bearbeiten wird. Die *shifter* „Now“ und „this“ erlauben wiederum jenes Kippen zwischen dem fiktiven Zeit- und Raum-Gefüge und der konkreten Aufführungssituation. Dieses theatertypische Kippen ist hier jedoch besonders, denn die die Dramenwelt und die Theatersituation verbindende Theateranalogie des Stücks macht, dass das, was Bishop den „remote moment of the story being told“ genannt hatte, gar nicht so „remote“, gar nicht so weit entfernt ist wie gewohnt – er rückt den Zuschauer*innen gewissermaßen bedrohlich auf die Pelle. Prospero kommentiert hier und an vielen weiteren Stellen, gleichsam in Echtzeit *auch* das konkrete Theatergeschehen zwischen Schauspielern und Publikum. Der „vulnerable moment where the performers put together the play by word and gesture in the audience’s presence“ bildet einen thematischen Schwerpunkt, vielleicht gar das Zentrum des Stücks. Der von Prospero beschworene *kairos*, der glückliche Moment, beschränkt sich nicht auf die fiktive Dramenwelt – er kommt *auch* – oder gerade! – durch die Konstituierung der Theatersituation zustande, und unterstreicht so die theaterspezifische Simultanität von Aufführung und Rezeption.

Läuft Prosperos die Kommunikationssysteme querender Echtzeitkommentar während des Großteils der Aufführung latent im Subtext mit, ohne überhaupt bemerkt werden zu müssen und so die Fiktion zu stören, tritt er doch an einer Stelle offener zu Tage. Wieder leitet das schillernde Wörtchen *now* die Passage ein:

Prospero: Now does my project gather to a head.
My charms crack not; my spirits obey; and time
Goes upright with his carriage. How’s the day?
Ariel: On the sixth hour; at which time, my lord,
You said our work should cease. (*Temp.* 5.1.1-5)

10 William Shakespeare. *The Tempest*. The Arden Shakespeare, Third Series. Hg. Virginia Mason Vaughan und Alden T. Vaughan. London: Bloomsbury, 1999; hier und im Folgenden als Nachweis im Fließtext angegeben, abgekürzt als *Temp.*

Der thematisierte Zeitpunkt ist dramentheoretisch gewichtig. Prospero führt dies selbst mit Bezug auf sein „project“ aus, welches wie gewohnt metatheatral in Analogie über das rahmende Theaterstück *The Tempest* spricht. Projekt – oder Theaterstück – laufen auf ihr Ende zu. So weit folgt die bekannte Analogie, die die beiden Momente – ‚hier und jetzt‘ in der Dramenwelt und ‚hier und jetzt‘ im Theater – verbindet, alten und einigermaßen harmlosen Bahnen. Nun bedient sich Shakespeare aber eines Tricks: er lässt Prospero nach der Uhrzeit fragen – das „Now“ bekommt also plötzlich einen festen chronografischen Bezug, der das Schillern des *shifters* arretiert. Der Witz: Ariels Auskunft, es gehe auf 18 Uhr zu, stimmt *auch* für die Besucher*innen im frühneuzeitlichen Theater.¹¹ Ariel, der Schauspieler von Prosperos Spektakeln, verdeutlicht das auf die Aufführungskonventionen in Shakespeares London abgestimmte Timing mit seinem Hinweis auf die verabredete Arbeitszeit (durch Ariel hindurch spricht auch der Ariel darstellende Schauspieler): Theatervorstellungen fanden, auch wegen der Angewiesenheit auf Tageslicht in den Freilufttheatern, nachmittags statt und endeten zur Abendessenszeit.

Die kleine Szene inszeniert einen unbedeutenden Scherz – der vielleicht nur die aufmerksameren Zuschauer*innen kitzelt. Und doch spielt Shakespeare in Szenen wie diesen – sie sind häufiger als man vielleicht vermuten mag – mit Grundfesten von Fiktion und Wirklichkeitsauffassung. Shakespeare „partly dissolves the distance between the play’s fantastic action and the ‚real lives‘ of its first spectators“¹², schreibt B. J. Sokol über Szenen wie die gerade analysierte. Ansatzpunkt hierfür ist die Dimension der Temporalität: wie Sokol zu Recht herausstellt, nimmt der Witz „the convention that stage time is not the same as real time“¹³ ins Visier. Sowohl die übereinstimmende Tageszeit als auch die gegen Ende des Stücks wiederholte thematisierte Dauer von drei Stunden (*Temp.* 5.1.136; 5.1.223) bringen die Zeit der Dramenwelt und die Zeit der Aufführung in unbequeme Synchronizität. Unbequem deshalb, weil Shakespeares witzelndes Spiel unter der Hand grundlegende Grenzen von innerem und äußerem Kommunikationssystem oder, anders gesagt, von fiktiver Dramenwelt und faktischer Aufführungssituation verletzt. Es handelt sich, um einen Begriff der Narratologie zu entwenden, gewissermaßen um eine dramatische Metalepse: Rahmenbedingungen des äußeren Kommunikationssystems – maximale Spieldauer eines Theaterstücks, Tageszeit bei typischem Spielbeginn – werden in die Fiktion zurückgespeist und beeinflussen dort die Geschehnisse. In der Dramenwelt selbst entsteht dadurch kein Problem: völlig widerspruchsfrei trägt sie die Zeittaktung, gewissermaßen blind für die von extern eingespeiste Synchronisierung. Die Metalepse betrifft die Gegenwart der Rezeption.

11 Moderne Inszenierungen müssten also diese Angabe anpassen – wir sind ja Abendvorstellungen gewohnt und Shakespeares Scherz geht arg nach hinten los, wenn die Zeitangabe nicht übereinstimmt!

12 B. J. Sokol. *A Brave New World of Knowledge. Shakespeare’s The Tempest and Early Modern Epistemology*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 2003, S. 127.

13 Sokol. *Brave New World* (wie Anm. 12), S. 127.

Das Lachen des Publikums über das ‚Zusammenfallen‘ der Zeit der Dramenwelt und der realen Lebenswelt reagiert auf eine unerwartete Komplizierung, im Grunde auf eine Art Überforderung. Denn mit Shakespeares Kurzschluss der Zeit der dargestellten Welt und der konkreten Theatersituation entfällt ein gewichtiger Aspekt der Distanzierung, der die klare Unterscheidung von Fiktion und Wirklichkeit im Theatersetting stabilisiert: Nicht umsonst spricht Bishop in seiner Unterscheidung der für das Theater typischen Momente vom „remote moment of the story being told“ – der sich unterscheidet von der Gegenwart, den „the audience’s presence“ impliziert. Nähern sich, wie es *The Tempest* suggeriert, der Moment der dargestellten Welt und der Aufführungsmoment zeitlich bis zur Ununterscheidbarkeit an, fällt zumindest der Aspekt der Zeitlichkeit für die stabile Unterscheidung von Fiktion und Realität, von „story told“ und „vulnerable moment“ der Aufführungssituation, aus. Ist Prosperos Echtzeitkommentar zur Wirkung seiner theatralen Spektakel – der sich zugleich auf das intrafiktionale Bühnen-Publikum als auch an das reale Publikum im Zuschauer*innenraum richtet – fiktional oder faktual? Kann der metatheatrale Subtext, der, gewissermaßen in Echtzeit, die gerade stattfindende Aufführung von *The Tempest* kommentiert und damit einen faktischen Bezug in der realen Welt hat, nicht schlicht auch als (faktuale) dramentheoretische Abhandlung gelesen werden?¹⁴

Diese Befragung impliziert nicht, dass die zwei von Bishop unterschiedenen Momente sich (zeitweise) zu einem einzigen vereinigten und dadurch die produktive „tension [...] between these two ‚nows“¹⁵ aufgehoben würde. Ganz im Gegenteil: Die produktive Spannung steigert sich sogar, wenn sich die beiden ‚nows‘ – *now* der *story* und *now* der Aufführung – annähern, bis nicht mehr eine feststellbare zeitliche Distanz, sondern nur noch das Häutchen der Fiktionsgrenze sie trennt. Die Spannung spaltet den Moment der theatralen Gegenwart, der in den Rekonstruktionen bislang als stabilisierender, weil deparadoxalisierender Anker der Gleich-Zeitigkeit fungiert hatte. „[T]heatrical performance [...] acts at once in two different moments“¹⁶, schreibt Bishop. Doch genau jenen rahmenden Raum der Gleichzeitigkeit, das „at once“, das Bishop der Theateraufführung zuschreibt, befragt der sich zwischen Prospero und Ariel zutragende theatrale Witz: Werden die „two different moments“ zu stark in Näherung gebracht, zerbricht die bequeme Gleichzeitigkeit – Bishops Formel beginnt selbst zu schillern, die Differenz geht von der Fest-Stellung eines (vorhandenen)

14 Setzt man die Analysekategorien und Ebenenunterscheidungen wie inneres/äußeres Kommunikationssystem, Dramentext und Aufführungstext etc. voraus, wird eine ‚Auflösung‘ der in Shakespeares Stück inszenierten Verwirrung kein größeres Problem sein. Mein Argument ist vielmehr, dass *The Tempest* eben die Grundlagen und Voraussetzungen dieser ordnungsherstellenden Unterscheidungen befragt. Dieser Befragung möchte ich folgen, weil sie mir spannender erscheint als eine stabilisierende (und damit potentiell die Text- bzw. Aufführungskräfte stillstellende) ‚logische‘ ‚Ordnung‘/Kategorisierung des bei Shakespeare Begegnenden (das dann schlicht die für geltend betrachteten Schemata auf das Stück anwendet).

15 Pieters. *Wonders of Imagination* (wie Anm. 2), S. 151.

16 Bishop. *Theatre of Wonder* (wie Anm. 3), S. 1.

Unterschieds der Zeit-Momente über in ein Differieren der „theatrical performance“ von sich selbst – deren gleichförmige und einheitliche ‚Gegenwärtigkeit‘, der Garant für die aufhebende Gleich-Zeitigkeit, steht nun in Frage. Die Gleichzeitigkeit der Aufführung wird sich selbst ungleichzeitig.

Just dies trägt sich zu, nicht wenn die analysierende Wissenschaftlerin im Nachhinein, oder gar abstrakt, ‚nows‘ unterscheidet (Bishops Schema), sondern wenn eine Dramenfigur, Prospero, mit offen doppeltem Bezug im Theater tatsächlich „Now“ sagt. Überraschenderweise bricht aber die Theatersituation dabei nicht zusammen. Das Drama riskiert mit diesem Witz sehr viel weniger, als manche Theoretiker*innen befürchten. Fast mit erhobenem Zeigefinger besteht etwa Jürgen Pieters in Anlehnung an Bishop darauf, dass das Theater die Ko-Existenz zweier Welten evoziere, „without ever allowing them to collapse“:

At all times, the reality of the stage is the reality of the stage, while the reality of the public remains the reality of the public. The law of the theatre is a law of the ‘in-between’, a law that says that the two shall never meet.¹⁷

Prosperos „Now“ und der anschließende Scherz mit der Uhrzeit spielt nicht mit dem Kollaps der Theatersituation, sondern lässt, kurz aber wirkungsvoll, den Nabel des theatralen Mediums aufblitzen. Denn Theater findet die „two different worlds and two different time-levels“¹⁸ nicht vor und integriert sie in den präsentischen, rahmenden ‚Raum‘ der Aufführung, sondern generiert, in der Aufführung selbst, erst die Differenz der zwei ‚nows‘: Es spreizt die Gegenwart von Schauspieler*innen und Rezipient*innen auf, bringt sie mit sich selbst auf Spannung, bis ein von ihnen selbst geäußertes „Now“ trotz aller Situationsstabilisierung zu *shiften* beginnt: Der von einem Menschen im Theater geäußerte Halbsatz „Jetzt, da Caliban den Aufstand startet“ kann etwa auf folgende Weisen fortgesetzt werden, ohne dass eine ‚richtiger‘ wäre als die andere: a) „lutsch ich schnell einen Bonbon“, b) „wird Prospero böse“. Dieses Zerbrechen, dieses Bersten der mit sich (scheinbar) identischen, homogenen Gegenwart ist gewissermaßen die Grundoperation jeder theatralen Performanz. Das ‚in-between‘ des Theaters, das Bishop wie Pieters völlig zu Recht als entscheidendes Charakteristikum herausstellt, ist ein ‚echtes‘ Zwischen¹⁹: Es ist nicht Effekt von es begrenzenden, vordefinierten Ebenen (*hier* ist die reale Welt, *dort* die Dramenwelt und das Theater würde als Drittes dazwischen vermitteln, wäre aber ontologisch in der realen Welt angesiedelt), sondern es ist das produktive Zwischen

17 Pieters. Wonders of Imagination (wie Anm. 2), S. 151.

18 Pieters. Wonders of Imagination (wie Anm. 2), S. 151.

19 Nach Heidegger stellt die Vorstellung eines solchen Zwischen eine, vielleicht gar *die* große Herausforderung des Denkens dar: „Wir sind nicht, und wenn, dann nur selten und dabei kaum, in der Lage, eine Beziehung, die zwischen zwei Dingen, zwischen zwei Wesen waltet, rein aus ihr selbst her zu erfahren. Wir stellen uns die Beziehung sogleich von dem aus vor, was jeweils in Beziehung steht. Wir sind wenig darüber verständigt, wie, wodurch und woher sich die Beziehung ergibt und wie sie als diese Beziehung ist.“ Martin Heidegger. „Das Wesen der Sprache.“ *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen: Neske, 1965: S. 157-216, S. 188.

des Theaters, aus dem sich die Ebenen ausdifferenzieren. Der Unterschied ist gewichtig, weil nur so zwei ‚echte‘ ‚nows‘ entstehen, die nicht von der Hierarchie des vorausgesetzten Gegensatzes Realität–Fiktion gefärbt werden (ein authentisches ‚now‘ der Aufführung/Rezeption und ein bloß simuliertes ‚now‘ der Dramenwelt). Dass ein Theatergesetz den Kontakt der zwei ‚nows‘ verhindern würde oder müsste, ist schräg formuliert: Das Häutchen der Fiktion, das vor jeder Aufführung aufs Neue erst aufgespannt werden muss, macht einen Kontakt, ein Verhältnis zweier ‚nows‘, die es auf seinen beiden Seiten trennend konstituiert, erst möglich! Jenseits und unabhängig der Performanz von Fiktionalität gibt es keine zwei, die sich überhaupt treffen könnten. Anders formuliert: Die zwei sind in keinem gemeinsamen, rahmenden Präsens präsent – das Performative der Theateraufführung (man könnte auch sagen: Fiktion) ist eine zeitliche Operation, die aus (scheinbar?) *einer* Gegenwart das spannungsgeladene Gegenstehen zweier macht.²⁰

Auch wenn sich diese Spreizung problemlos den Konventionen und ‚Gesetzen‘ des Theaters zuschreiben lässt, hat sie doch Aufführung für Aufführung statt. Im Falle von *Richard III* markiert Shakespeare so den Beginn des Aufspannens der spreizenden Fiktion – der Epilog des *Tempest* macht auf die umgekehrte Operation aufmerksam, hier kommt die Gegenwart der Welt (der Zuschauer*innen, der Schauspieler*innen) wieder mit sich selbst zur Deckung:

Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own,
Which is most faint. (*Temp.* Epilog 1-3)

* * *

‚Unbequem‘ habe ich oben das Verhältnis zweier Momente genannt, die Shakespeares *Tempest* in allzu perfekte Synchronizität, in allzu große Nähe zueinander hat kommen und damit zentrale Grenzen der theatralen Fiktion hat verschwimmen lassen. Diese Wortwahl führte heimlich, hinter dem Rücken, eine Referenz mit, die noch aufzulösen bleibt. Stichwortgeber war Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon*:

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; *wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen*: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen. [...]

20 Mir scheint eine solche aus einem Berührungsmoment gedachte Theatersituation sehr viel einleuchtender zu verdeutlichen, wie im Theater Affekte erzeugt werden, als wenn in einem ersten Schritt absolute Trennungen von Ebenen eingeführt werden, die dann in einem zweiten von Affekten gequert werden müssen.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile aufeinander folgen, heißen Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.²¹

Diese medientheoretisch richtungsweisende und deshalb vielzitierte Passage charakterisiert die „Poesie“ als Zeitkunst. Lessing folgert aus der Eigenschaft literarischer Zeichen, „in der Zeit“ zu sein, dass auch ihre „Gegenstände“, ihr „Bezeichnete[s]“ zeitlicher Natur sein sollen, um ein „bequemes Verhältnis“ zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu etablieren. Präziser als ich dies gerade – bewusst unscharf – getan habe, lässt sich die aus Lessings Überlegungen hervortretende leitende Eigenschaft des Mediums „Poesie“ mit Christian Metz' Begriff der „séquence deux fois temporelle“²² fassen: „il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant)“²³, schreibt Metz, wobei das in Klammern nachgeschobene Begriffspaar Lessings zeichentheoretische Leitunterscheidung aufnimmt. Auch Metz' Fokussierung auf „séquence“ – er ist Kinotheoretiker – schließt an Lessing an, der ‚Zeit‘ auf die Dimension der Folge von ‚Gegenständen‘ reduziert. Wichtig und anschlussfähig auch für notwendige Erweiterungen und Komplizierungen ist die doppelte Zeitstruktur ‚poetischer‘ Werke: Oben wurde bereits Tom Bishops Theorie der zwei Momente für das Drama ausgeführt, bekannter sind sicherlich narratologische Überlegungen zur doppelten Zeitlichkeit erzählender Texte, insbesondere das von Günther Müller eingeführte Begriffspaar „Erzählzeit“ vs. „erzählte Zeit“.²⁴

‚Bequem‘ an dieser Doppelung – oder treffender, an dieser *Homologie* zwischen Zeichen und Bezeichnetem – ist die Möglichkeit der Steigerung der Abbildungsqualität im Bezeichnungsprozess, den Lessing beschreibt: Weil Zeichen in der Zeit sind (also Folgen bilden, oder auch eine gewisse Dauer haben, könnte man ergänzen), können sie Gegenstände in der Zeit präziser abbilden als etwa die Malerei.

Wie aber oben bereits am *Tempest* skizziert, hat die ‚Bequemheit‘ dieses Verhältnisses ihre Grenzen. Sie ist durch einen Sättigungsgrad charakterisiert. Die ‚Abbildungsqualität‘ kann nicht unendlich gesteigert werden. Treibt man die Annäherung der Zeitlichkeit von Zeichen und Bezeichnetem dennoch weiter, an ihr Extrem, kippt das Verhältnis ins Unbequeme.

Jenes Kippen, jenes plötzliche Zutagetreten eines herausfordernden, nicht leicht in bekannte Schemata integrierbaren Moments interessiert mich in diesem

21 Gotthold Ephraim Lessing. *Laoakon. Briefe, antiquarischen Inhalts*. Hg. Wilfried Barner. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2007, S. 116; Herv. JU.

22 Christian Metz. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck, 1968, S. 27.

23 Metz. *Signification au cinéma* (wie Anm. 22), S. 27.

24 Selbstverständlich gibt es auch wesentliche Züge, die Theatersituation – mit ihrer zumindest partiellen Simultanität von Produktion und Rezeption – und Rezeption narrativer Texte im Hinblick auf Zeitlichkeit unterscheiden. Die Grundstruktur einer doppelten Zeitlichkeit ist jedoch eine geteilte. Ob sich dies auch für Lyrik in gleichem Maße verallgemeinern ließe, ist – außer für ‚erzählende‘ Formen – eine schwierigere Frage; vgl. Günther Müller. „Erzählzeit und erzählte Zeit.“ *Festschrift für Paul Kluckhohn und Herman Scheider*. Tübingen: Mohr, 1948, S. 195-212.

Artikel. Es geht mir nicht darum, die Grenzen literarischer Produktion auszuloten, oder literarischen Texten dabei zuzusehen, wie sie dies tun. Ich glaube nämlich nicht, dass es überhaupt *ihre* Grenzen sind, auf die Literatur hier stößt. Im Gegenteil, ich glaube, dass die von Lessing proklamierte ‚Bequemheit‘ eher ein Maß für die Integrierbarkeit des Literarischen in nichtliterarische Bezugssysteme und Intuitionen darstellt und ‚moderne‘ Literatur sich just durch die Arbeit an jener Grenze erst ihren ‚eigenen‘ Raum erschreibt. Die ‚Unbequemheit‘ des von Lessing thematisierten Verhältnisses wäre nicht Anzeichen eines Tastens an ihren Grenzen, sondern gerade ein produktives, innovatives Moment moderner Literatur.

An Lessings medien-/kunsttheoretischem Modell selbst kann die kritische Kraft dieses Unbequem-Werdens von Literatur abstrakt angedeutet werden: Lessing rekonstruiert und vergleicht Malerei und Literatur anhand von ihren Vorgehen als „Nachahmungen“: Ausgehend von diesem Schema öffnen sich die beiden Seiten, die des nachgeahmten Originals und die des Kunstprodukts der Nachahmung, die Lessing aber mit zeichentheoretischen Termini versieht. Innerhalb dieses so gesetzten Rahmens operiert das Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem bequem, wenn auf beiden Seiten ‚Zeitempfindlichkeit‘ gegeben ist. Geht diese Zeitempfindlichkeit jedoch vom Zeichen auf den Vorgang des Bezeichnens selbst über, endet die Komfortzone des Bequemen aber schlagartig: Impliziert *Nach*-Ahmung nicht selbst ein zeitliches Verhältnis? Konstituierte sich nicht so eine dritte, oder gewissermaßen ‚nullte‘ Sequenz, die einen Übergang zwischen den Folgen von Zeichen und Bezeichneten ermöglichte – und das Potenzial hätte, die gesamte Operation gehörig außer Tritt zu bringen? Der Leitgedanke der Re-Präsentation, auf dem Lessings zeichentheoretisches Schema aufruhet, erweist sich bei zweitem Hinsehen gerade durch seine zeitlichen Implikationen (und potenziellen Interventionen!) als zeitallergisch. Seine berühmtgewordenen medientheoretischen Überlegungen etablieren die Poesie als Zeitkunst und setzen sie damit im Wettstreit der Künste in eine vorteilhafte Position – kurioserweise liegt dem Argument aber ein Schema der Nachahmung zugrunde, das zeitunsensibel gedacht ist: Wie sich auch über die Analogiebildung des Folgens neben- und nacheinander zeigen lässt, ist es die Malerei, die dieser Vorstellung von Nachahmung die leitenden Konzepte einflüstert.

* * *

In Shakespeares *Tempest* trägt sich, wie oben gezeigt, ein solch unbequemer Übergang zwischen den zwei Zeitsequenzen, den zwei ‚nows‘ zu. Er ist aber von sehr begrenztem Umfang, nur ein kurzer, aufblitzender Moment, und vor allem von geringer Tragweite. Es handelt sich um nicht viel mehr als einen Gag, den man folgenlos überhören, eine Spielerei, die von Expert*innen als metatheatrale Referenz auf die theaterspezifische Kopräsenz von Akteur*innen und Publikum gelesen werden kann, aber sicher nicht auf ein ‚größeres‘ Charakteristikum, gar von ‚Literatur‘ als solcher, hochskaliert werden muss.

Im zweiten Text, den ich einer ausführlicheren Lektüre im Hinblick auf ein unbequemes Verhältnis der Zeiten unterziehen möchte, wächst sich eine solch witzige Spielerei unübersehbar zum poetischen Prinzip aus. Er ist so klassisch,

dass die Beschäftigung mit ihm fast verzichtbar erscheint: Laurence Sternes *Tristram Shandy*. Sternes Meisterwerk ist für die Frage nach der Poiesis der Un(-Gleichzeitigkeit) des Un(gleichzeitigen) aber nicht nur ein historischer Meilenstein, sondern erweist sich bei näherem Hinsehen auch als herausfordernd komplex. Es sollen hier nur exemplarisch und kursorisch einige wichtige Wegmarken und Merkmale des Romans angetippt werden – ohne dem Potenzial des Romans für die Fragestellung dabei gerecht werden zu können. Genügen sollen die Beobachtungen als Folie für die Lektüre eines weiteren Textes, dem die eigentliche Aufmerksamkeit gilt.

Im Laufe des ersten Bandes thematisiert der Erzähler Tristram Shandy selbst das Charakteristikum des Romans, seine Tendenz zur *digression*, zur Abschweifung. Er stellt sie als eine von zwei Bewegungen innerhalb seiner Romanmaschine dar:

By this contrivance the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too, – and that at the same time.²⁵ (*TS* 58)

Die beiden unterschiedlichen Bewegungen sind im Roman leicht auszumachen: unerbittlich fortschreitend ist das Leben des Titelprotagonisten, das sich der autobiographische Roman zu erzählen vorgenommen hat, abschweifend die Ausführungen des autodiegetischen Erzählers Tristram Shandy, der vom Hunderten ins Tausendste kommt und dabei den ‚eigentlichen‘ Faden der Erzählung, wenn nicht häufig verliert, so doch arg locker in Händen hält. Als Bewegungen in den Raum projiziert begegnet uns auch hier ein Verhältnis zweier zeitsensibler Serien. Im Unterschied zum Drama überspielt dieses Verhältnis zunächst nicht die Fiktionsgrenze (äußeres und inneres Kommunikationssystem), sondern ist zwischen Erzählinstanz und Diegese gelagert.²⁶ Trotzdem lässt sich das von Lessing herausgearbeitete Verhältnis von Zeichenzeit und Zeit des Bezeichneten an die Bewegungen von Tristrams Romanmaschine antragen. Dabei fällt sofort ins Auge, dass Tristram (zumindest für seinen spezifischen Fall) das Verhältnis der zwei Bewegungen, bzw. Zeitserien keinesfalls als harmonisch – wie von Lessing vorausgesetzt – annimmt, sondern im Gegenteil betont, sie seien, von sich aus, „at variance“, im Widerstreit. Diesen Konflikt zwischen der *digression* des Erzählens (\approx Erzählzeit)²⁷ und der *progression* der erzählten Biographie (erzählte Zeit) zu versöhnen („reconcile“) sei die Eigenart seines Werks – die tiefere Bedeutung

25 Laurence Sterne. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. The World's classics. Hg. Ian Campbell Ross. Oxford: Oxford Univ. Press, 1983; hier und im Folgenden als Nachweis im Fließtext angegeben, abgekürzt als *TS*.

26 Man könnte sagen, narrative Texte ziehen das Phänomen in den Raum der Fiktion und können es so, insbesondere bei homodiegetischem Erzählen, auch leichter und präziser thematisieren, bzw. darüber reflektieren.

27 Ganz exakt kommen die beiden nicht zur Deckung, da die *digressions* zum Teil auch aus Analepsen bestehen, sich also die Zeitdimensionen der Ordnung und der Dauer mitunter mischen.

des Nachsatzes „at the same time“ wird sich erst erschließen, wenn wir eines der berühmten Beispiele der *Gleichzeitigkeit* der zwei Zeitserien, von Fortschreiten und Abseitwärtsschreiten, betrachtet haben.

Herauspicken möchte ich eine Szene, die sich kurz nach Tristrams Geburt zuträgt. Bei der Zangengeburt hat Dr. Slop, der Arzt, versehentlich die Nase des Kleinen lädiert, was den Vater in große Agonie versetzt. Er zieht sich, emotional derangiert, in sein Zimmer zurück und wirft sich auf das Bett. Sein Bruder, Uncle Toby, setzt sich auf den Stuhl, der neben dem Bett steht. Hier greift nun Tristrams erzählendes Ich ein, denn selbstverständlich bedarf es einer seiner berühmten *digressions*, um darzulegen, warum genau Tristrams Vater vom kleinen Nasenunfall so getroffen ist:

To explain this, I must leave him upon the bed for half an hour, – – and my good uncle Toby in his old fringed chair sitting beside him. (TS 172)

Es folgen ausschweifende Darlegungen der wissenschaftlichen Lektüren des Vaters zu Theorien der Nase, die acht Kapitel und dutzende Seiten füllen, bis der Erzähler endlich zu dem im Bett liegenden Vater und Onkel Toby zurückkehrt:

Trim insists upon being tried by a court-martial, – the cow to be shot, – *Slop* to be *crucifix'd*,—myself to be *tristram'd*, and at my very baptism made a martyr of; – – poor unhappy devils that we all are! – I want swaddling, – – but there is no time to be lost in exclamations. – – I have left my father lying across his bed, and my uncle *Toby* in his old fringed chair, sitting beside him, and promised I would go back to them in half an hour, and five-and-thirty-minutes are laps'd already. (TS 187)

Die Passage führt exemplarisch den besonderen Umgang vor, den Tristrams Romanmaschine mit den zwei Zeitserien, Erzählzeit und erzählter Zeit, der Zeit des erzählenden Ichs und der Zeit der erzählten Welt, pflegt. Dieser ist kurios, weil er nicht innerhalb der künstlerischen Variationen der Synchronisierung des Verhältnisses von Erzählzeit und erzählter Zeit angesiedelt ist, wie sie etwa Gérard Genette systematisch ausgearbeitet hat: nach Genette kennen die Variationen des Zeitverhältnisses von Erzählung und Erzähltem in Hinblick auf Dauer zwei Richtungen mit jeweils zwei Extrempunkten: Die Raffung bricht eine längere Dauer der erzählten Welt auf wenige Sätze Erzählung herunter, und findet ihr Extrem in der Ellipse, d. h. in der Auslassung von Zeit der erzählten Welt in der Erzählung, die Erzählzeit wird gewissermaßen Null (während die erzählte Zeit, quasi virtuell, fortläuft); umgekehrt erzählt die Dehnung eine kurze Dauer der erzählten Welt sehr ausführlich, verwendet darauf viel Erzählzeit, mit dem Extrem, dass die Zeit der erzählten Welt pausiert, während die Erzählung sich etwa in Abschweifungen ergeht, wie es bei Tristrams Erzählen eigentlich der Fall sein müsste. In Genettes Rekonstruktion, die auf einer ähnlichen Unterscheidung der zwei Zeitserien aufruht wie Lessings, bleiben die beiden Sequenzen also trotz der künstlerischen Ausgestaltung ihres Verhältnisses immer gegenläufig synchronisiert, wie die Symmetrie der Grenzwerte der

Folgen (wenn eines gegen unendlich geht, geht das andere gegen Null) schön anzeigt.

Tristrams Romanmaschine gibt sich mit dieser Art variabler Synchronisierung nicht zufrieden. Der Roman macht radikal das, was er, wie oben zitiert, scheinbar beiläufig behauptet: seine zwei Bewegungen, seine zwei Zeitserien haben statt, und zwar: „at the same time“. Die Zeitserie des Erzählens tritt in die der erzählten Welt ein: Während der Abschweifungen des Erzählers pausiert die erzählte Welt nicht, beide sind absolut, also nicht nur in ihrem Verhältnis synchronisiert – die Figuren müssen deshalb auf den Erzähler warten, der sich nicht nur um fünf Minuten, sondern durch eine weitere sich anschließende Abschweifung um noch ein Vielfaches mehr, verspätet. Wie mit Shakespeares doppeldeutigen ‚nows‘ etabliert sich ein Übergang zwischen den zwei Sequenzen, Erzählzeit und erzählte Zeit werden miteinander verrechenbar – ein unmöglicher Kontakt, der zwischen dem Erzähler und der von ihm erzählten Welt, scheint möglich zu werden. In Sternes Fall handelt es sich jedoch nicht wie im *Tempest* um einen flüchtigen Moment, um ein Aufblitzen – der Übergang ist eines der Grundprinzipien des Romans.

Was der Erzähler Tristram mit fast unverschämter Ironie als die *Harmonisierung* eines Streitverhältnisses dargestellt hatte, entpuppt sich also gerade in seiner ‚Harmonisierung‘ als große Unbequemlichkeit. Mehr noch, zumindest narratologisch inszeniert *Tristram Shandy* einen unerhörten Affront: Wie Julian Hanebeck klug und detailreich dargelegt hat, lässt sich der Roman als umfassendes Lehrstück zur Metalepse lesen.²⁸ Aus der Perspektive der Narratologie verletzen die Übergriffe des Erzählers auf die erzählte Welt unentwegt fundamentale und unüberwindbare Ebenengrenzen: was da in Kontakt kommt – Erzählinstanz und erzählte Welt, oder für das hier verfolgte Projekt vor allem: Erzählzeit und erzählte Zeit – *darf* nicht nur nicht, es *kann* narratologisch wie logisch nicht in Kontakt kommen. Erzählzeit und erzählte Zeit *können* nicht kurzgeschlossen werden, weil dies ein narratologisches Grundaxiom verunmöglicht, das Gérard Genette als Axiom der ‚Stimme‘ folgendermaßen formuliert hat: „Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.“²⁹

Was passiert nun, wenn der Erzähler Tristram Shandy (oder auch die Figur Prospero) eine solche Ebenenverletzung begeht?

Genette spricht von einer „bizarre[n] Wirkung“³⁰, wobei ich nicht sicher bin, ob das Lachen der Rezipient*innen, oder, vorsichtiger, die Komik der Situation, tatsächlich, wie Genette meint, auf die Präsentation „in scherzhaftem Ton“³¹ zurückgeführt werden kann. Ich glaube vielmehr, dass just jenes ‚Bizarre‘,

28 Vgl. Julian Hanebeck. *Understanding Metalepsis. The Hermeneutics of Narrative Transgression*. Berlin: De Gruyter, 2017.

29 Gérard Genette. *Die Erzählung*. Übers. Andreas Knop. Paderborn: Fink, ³2010, S. 148.

30 Genette. *Erzählung* (wie Anm. 29), S. 152.

31 Genette. *Erzählung* (wie Anm. 29), S. 152.

jenen ‚Verwirrende‘ – auch dies, wie wir gleich sehen werden, ein Begriff Genettes – der Metalepse selbst das Lachen induziert: ein Lachen aus Unbeholfenheit, das wir aus dem Alltag kennen, wenn uns eine (meist unbedeutende) Situation überfordert. Wenn wir auf kein Verhaltensmuster zurückgreifen können, um mit unserer peinlichen Hilflosigkeit irgend umzugehen, lachen wir im schlechtesten Falle verlegen – im besten bauen wir die Situation zu einer wirklich komischen, selbstironischen Slapstick-Nummer aus. Die unbequeme Ausgangslage ist damit keineswegs ‚geheilt‘, der eigentliche Grund der Überforderung nicht aus der Welt. Negativ formuliert haben wir das ‚Problem‘ bloß geschickt überspielt, von ihm abgelenkt; positiv formuliert ist, im besseren Falle, von der Unbequemheit ein Impuls ausgegangen, der einen produktiven Prozess angestoßen und etwas in die Welt getragen hat, was sich ohne Anstoß nicht ereignet hätte.

Sternes Komik speist sich (auch) aus dem Kitzeln des Unbequemen. Doch diesen Kitzel als Komik zu benennen und das Unbequemwerden des Zeitverhältnisses zum Mittel dieser Komik zu erklären, versöhnt das Unbequeme ebenso wenig wie ihm als ‚Metalepse‘ einen Fachterminus zuzuschreiben und es im narratologischen Modell als Transgression fassen zu können. Denn: Die Figuren in *Tristram Shandy* warten tatsächlich auf ihren Erzähler und nehmen weder Anstoß daran, dass dieser auf einer ‚niedrigeren‘ diegetischen Ebene als sie angesiedelt ist, noch, dass er für diesen Kontakt in der erzählten Welt doppelt vorhanden sein müsste: als auf das Gewickeltwerden wartender Säugling und als intervenierender Erzähler. Der literarische Text selbst hält diese (narrato-)logischen ‚Widersprüche‘ – oder müsste man sagen, diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen? – klaglos aus.

Unbequem wird Tristrams di-gressive Romanmaschine, weil sie in Kontakt mit nichtliterarischen Bezugssystemen, mit den Intuitionen tritt, die wir alle aus ‚unserer Wirklichkeit‘ an sie herantragen. Selbstverständlich ist sie just für jenen Kontakt gebaut – es geht ihr ja, heimlich, hinter dem Rücken des Erzählers, um die Perplexität, mit der wir, überfordert, vor ihr stehen – und verlegen oder stauend lachen. Genettes narratologischer Apparat ist dabei nichts anderes als eine elaborierte – wohl die bestmögliche – Formalisierung aller theoretischen Möglichkeiten des Erzählens, *wie wir sie aus den intellektuellen Materialien unserer ‚nichtliterarischen‘ Welt rekonstruieren können*. Polemisch zugespitzt findet Genette die transzendentalen Bedingungen der Möglichkeiten ‚der Erzählung‘, die sie bestimmende axiomatische Struktur, in theoretischen und logischen Figuren *unserer* nichtfiktionalen Realität.³² Als bekannte Bauteile lassen sich unschwer das Modell (mündlicher) Kommunikation finden, die Konzepte von Person, der Satz vom ausgeschlossenen Dritten, die Geschlossenheit *einer* Welt, Zeit als Sequenz homogener, in sich einheitlicher Gegenwart...

Doch warum soll der moderne literarische Text (ich sage bewusst nicht *die Erzählung*) den strukturierenden, transzendentalen Grundbedingungen der *nichtliterarischen*, also einer ihm fremden Welt unterworfen sein?

32 Die starke, unüberbrückbare Unterscheidung von extradiegetisch und diegetisch, im Sinne von ‚echte Realität‘ und bloß fiktionale Geschichte, stammt von Genette selbst, wie gleich deutlich werden wird.

Paul Ricœur würde wohl auf diese zugegeben polemische Frage rasch eine ziemlich überzeugende Antwort geben: ‚weil wir den literarischen Text sonst nicht verstehen könnten.³³ Zweifellos erleichtert den Rezipient*innen der Eindruck einer gewissen Vertrautheit der ‚Verhältnisse‘ des literarischen Textes die Orientierung in und den Umgang mit ihm. Es steht zudem außer Frage, dass weite Teile der literarischen Produktion der Einbildungskraft freien Lauf tatsächlich nur innerhalb der aus der nichtfiktionalen Realität bekannten Ordnungsraster lassen – es spricht ja auch nichts dagegen: Der literarische Text *kann* sich so organisieren, wie wir es von ‚der Realität‘ gewohnt sind.³⁴ Er *muss* aber nicht. Daraus folgt, mit Ricœur, dass wir ihn dann nicht (komplett) verstehen können. Aber beschreibt just jene Konsequenz nicht treffend die eigenartige Charakteristik literarischer Texte? Was heißt ‚verstehen‘ anderes, als an bekannte Bezugssysteme anfragen, in Bekanntes übertragen, bis – ja bis wohin? Bis ‚die Botschaft‘ entschlüsselt und angekommen ist? Bis, um mit Deleuze und Guattari zu sprechen, die von Sprache immer implizierten ‚Befehle‘ (*mots d'ordres*) übermittelt und damit bereits ihre Ausführung erfahren haben?³⁵ Doch was sollte dies im Falle von Literatur sein?

Anstatt Literatur als eine Art phantasievolle Nachahmung von nichtliterarischer Kommunikation zu begreifen, oder sich um die hermeneutische Verstehbarkeit von fiktionalen Texten zu sorgen, würde ich ein anders orientiertes Experiment vorschlagen. Ich würde die beiden Welten, ‚fiktive‘ und ‚reale‘, die sich durch die Fiktion treffen, anders miteinander in Relation setzen; sie *in Berührung bringen*, sodass in einem nichthierarchischen Verhältnis in beide Richtungen Übertragung möglich ist. Da Genette und andere die (notwendige!) Übertragung von ‚Realität‘ auf Text schon ausgiebig theoretisiert haben, bleibt vor allem die umgekehrte Richtung zu untersuchen. Es geht also nicht darum, Ordnungsmuster der ‚Realität‘ auf den literarischen Text zu projizieren, sondern anders herum, vom literarischen Text und seiner Komplexität aus die eigenen, intuitiven begrifflichen Schemata zu befragen und herausfordern zu lassen; dem literarischen Text zu unterstellen, dass er etwas (denken) kann, oder etwas sagt, das uns in der ‚echten‘ Welt (noch) nicht zugänglich ist, weil es durch

33 Ricœur fasst eine notwendige „*pré-compréhension*“, die Vorstellungen von der Welt auf den Text übergehen lässt, als „*Mimèsis I*“: Bedingt durch Ricœurs Fokus auf den aristotelischen Begriff des *mythos* sind dies vor allem handlungstheoretische Grundlagen, vgl. Paul Ricœur. *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique*. Paris: Éditions du Seuil, 1983, S. 108-125.

34 Fraglich bliebe dennoch, *warum* Fiktion dies tun *sollte*, begegnen uns diese Ordnungsraster in der Realität doch ohnehin, wozu dann überhaupt Literatur? Darauf gibt es selbstverständlich Antworten – etwa das Einüben von Mustern, didaktische oder propagandistische Vermittlung –, aber ästhetisch interessant oder politisch-kritisch anschlussfähig dürften davon die wenigsten sein. Mir scheint diese Debatte aber eine Scheindebatte zu sein, denn vermutlich reproduziert kein literarischer Text – ob er es ‚will‘ oder nicht – schlicht die außerliterarische Ordnung. In Frage steht vielmehr der Umgang mit den Abweichungen.

35 Gilles Deleuze und Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980, S. 100-101.

die Weise, wie wir sie (etwa durch epistemische Muster oder anderes) ordnen, verstellt wird.

Genette hat Recht, wenn er in jeder einzelnen Metalepse, etwa der oben analysierten des Übergangs der Zeitsequenzen, ein Spiel mit der von der Narration eingezogenen Fiktionsgrenze selbst beobachtet. Unverkennbar schwingt in seinen Ausführungen zu den Transgressionen der Metalepse aber eine bizarre Angst um diese „heilige Grenze zwischen zwei Welten“³⁶ mit, als müsste er sie vor Profanation verteidigen. In Gefahr geraten ist aber gar nicht diese Grenze – sondern Genettes (nichtliterarische, kommunikationstheoretische) Modellierung dieser Grenze. Gerade diese Modellierung verletzt aber die ‚Heiligkeit‘ der Grenze, versucht sie doch, sie von einer der abgegrenzten ‚Welten‘ aus zu entwerfen und begeht damit einen fatalen Übergriff. Dieser Übergriff ist gar nicht nötig, schreibt Genette doch an gleicher Stelle, dass die Grenze „*nichts anderes ist als die Narration (oder die Aufführung des Stückes) selber*“³⁷. So, unter Verzicht auf Hierarchie der stabilen Unterscheidung von Extra-diegese und (untergeordneter) Diegese,³⁸ und damit der homogenen Rahmung der Unterscheidung selbst in einer (höhergelegenen) Einheit, lässt sich diese Grenze als echte, „heilige“ Differenz aus dem Zwischen fassen: Der Akt der Narration spaltet die Gegenwart und generiert so zwei ‚Welten‘ – und zwei Zeiten, gleichzeitig *und* ungleichzeitig, weil ungerahmt, ohne homogene Umgebung. Die „Bedeutung der Grenze“, die sich laut Genette „durch die Intensität [der] Wirkungen“ der Metalepsen bezeugen würde, speist sich nicht ausschließlich aus deren tatsächlicher Unverletzlichkeit: Dass sie nicht kollabieren kann, ist durch den Akt der Narration selbst tautologisch gegeben. Die Bedeutung der Grenze liegt im Übergang, den sie ermöglicht, in der Beziehung, die durch sie entsteht. Zwei heterogene Serien geraten in Kontakt und setzen eine gegenseitige Befragung

36 Genette. *Erzählung* (wie Anm. 29), S. 153.

37 Genette. *Erzählung* (wie Anm. 29), S. 153.

38 Es ist im Übrigen bezeichnend, dass Genette dem Verfahren der Metalepse die „inakzeptable und doch so schwer abweisbare[] Hypothese“ unterstellt, „wonach das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch ist und der Erzähler und seine narrativen Adressaten, d. h. Sie und ich, vielleicht auch noch zu irgendeiner Erzählung gehören“, Genette. *Erzählung* (wie Anm. 29), S. 153. Auch im Extremfall lässt Genette das Axiom des hierarchischen Ebenenunterschieds gelten – den die Metalepse doch ins Visier genommen hatte – und faltet die Schachtel-Struktur schlicht eine Stufe weiter aus. Aber vielleicht lautet die Hypothese ja auch anders, weniger phantastisch: dass die Diegese (der literarische Text) nicht *innerhalb* des Extradiegetischen (‚der Realität‘) zu liegen kommt, sondern *neben* ihm (eben (un) gleichzeitig); dass ‚das Extradiegetische‘ nicht die Bedingungen der Möglichkeit des Diegetischen bereithält, dass sich in der Diegese also ‚Unmögliches‘, ‚Unerhörtes‘ zutragen kann; dass, wenn der falsche Rahmen fällt, ein *echtes* Verhältnis *zwischen* Diegese und ‚Realität‘ entstehen kann; dass dieses Verhältnis aufzeigt, dass Fiktion nicht nur auf Seiten der Diegese statthat; dass viele Weisen, wie wir in der ‚Realität‘ ‚die Welt‘ ordnen, Fiktion sind, also von uns (natürlich unbewusst) gemacht werden, und wir die Welt in mancher Hinsicht auch durchaus anders ordnen könnten.

in Gang – ohne dass eine der beiden die andere assimilieren oder integrieren könnte.

* * *

Sternes *Tristram Shandy* stellt den Leser*innen den Zwie-gang (*di-gression*) einer (Un)gleichzeitigkeit des (Un-)Gleichzeitigen vor Augen. Die sonderbare Erzählmaschine konfrontiert die Leser*innen mit ihrem bizarren, staunenerregenden und erheiternden Mechanismus – der sich zu erkennen gibt, thematisch aber nicht in die erzählte Welt rückgebunden ist. Die Maschine hat zudem außerhalb der Narration kein Korrelat, sie kann deshalb ein Kuriosum bleiben, das wenige Folgen zeitigt für die Art, wie wir ‚unsere‘ nichtfiktive Welt ordnen und ihr Sinn geben.

In just jenem Zug unterscheidet sich Sternes Roman von Marcel Prousts monumentaler *À la recherche du temps perdu*, der die verbleibenden Seiten dieses Artikels gewidmet sein sollen. Der Zwie-gang ist hier nicht mehr Mechanismus, sondern findet sich in die ‚inneren‘, die psychischen Prozesse des Erzähler-Ichs verlagert – bei narratologisch ähnlicher, autodiegetischer Anlage spiegeln sich so deutlich auch die unterschiedlichen historisch-epistemischen Ausgangsbedingungen wider.³⁹ Die Verschiebung des ‚Ortes‘ des Zwie-gangs erleichtert gleich in doppelter Hinsicht dessen Fähigkeit zum Übergang: (1) er bleibt nicht, wie bei Sterne, ein Phänomen der Narration, des Erzählens (und damit des Zwischen, zwischen ‚den Welten‘), sondern wird auch erzählbares Phänomen der diegetischen Welt; (2) die in der diegetischen Welt dargestellte psychische Struktur hat ein offensichtliches Korrelat im psychischen Apparat der Leser*innen in der ‚echten Welt‘, ein Übergang über die Fiktionsgrenze ist so zumindest angebahnt.

In Prousts „*mémoire involontaire*“⁴⁰ (*TR* 5), wie sie etwa die berühmte Madeleine-Episode vorstellt, trägt sich auf paradigmatische Weise das Moment einer (Un)Gleichzeitigkeit des (Un)gleichzeitigen zu. Die erste, überforderte Schilderung des überwältigenden Erlebnisses anlässlich der harmlosen Verkostung eines in Tee getunkten Gebäckstücks zu Beginn von *Du côté de chez Swann* kann das Sichzutragende kaum fassen; im Zentrum steht ein unerklärliches Glücksgefühl, das mit einer nicht näher bezeichnenbaren Unterbrechung des Alltagsmoments einhergeht. Einzig ein Beben zeugt von der Erschütterung, die das erlebende Bewusstsein und seine Auffassung von Wirklichkeit tiefer zu betreffen scheint:

[J]e sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désacré, à une grande profondeur ; je ne sais ce que c'est, mais

39 Für Sterne wäre dies die Frühphase der ‚Erfindung‘ des modernen Subjekts, wobei die (Ordnung der) Welt noch nicht vollends auf den Schultern dieser neuen Instanz lastet, bei Proust die viel stärker, fast komplett auf das Subjekt, seine Wahrnehmung und Empfindung zentrierte Weltsicht (gegen die der Roman auch anschreibt).

40 Marcel Proust. *Le Temps retrouvé*. À la recherche du temps perdu VII. Collection folio classique. Hg. Pierre-Louis Rey. Paris: Gallimard, 1990; hier und im Folgenden als Nachweis im Fließtext angegeben, abgekürzt als *TR*.

cela monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées.⁴¹ (*DcdcS* 102)

Viele der für die *mémoire involontaire* zentralen Begriffe fallen in dieser Schilderung. Allerdings wird diese erst die bereits hier, im ersten Band, versprochene Analyse und Auflösung des Rätsels um das Glücksgefühl ordnen – die Leser*innen müssen sich bis zur Mitte des letzten Bandes gedulden, bis der Erzähler sein Versprechen einlöst. Auf dem Weg zu einer Matinee sind ihm, beim Stolpern über eine Bodenplatte und anschließend, anlässlich des Klirrens eines Löffels, erneut überschwänglich glücksbesetzte Ereignisse der *mémoire involontaire* widerfahren. Es kommt daher ganz gelegen, dass er in der Bibliothek warten muss – eine Musikdarbietung ist im Gange, die nicht unterbrochen werden darf –, so bietet sich die Chance zur von den Leser*innen lang ersehnten Reflexion.

Es trägt sich, so wird der Erzähler gewahr, in den Ereignissen der *mémoire involontaire* tatsächlich eine Gleichzeitigkeit von zwei Momenten zu – ganz analog zu den beiden ‚nows‘ der Theatersituation. Der ‚aktuelle‘ Moment trifft auf einen ‚entfernten Moment‘, der plötzlich auf sich aufmerksam macht:

[...] j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais (*TR* 177-178).

Was sich da in der ersten Beschreibung der Madeleine-Empfindung geregt hatte, was da aufgestiegen war, wird als eine andere, und zwar *zeitlich* differierende Realität erkennbar: die Distanz, die sich *zugleich* auftut und Übergang ermöglicht, ist temporeller Natur, sie ist Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Durch den Geschmack der Madeleine deplatziert sich aber nicht nur ein vergessener Erinnerungsfetzen, sodass er wieder zu Bewusstsein kommen kann; das innere Beben des Erzählers zeugt von der tiefgreifenden Erschütterung, die auf den aktuellen Moment und das Erleben der Gegenwart übergreift. Die aufsteigende Vergangenheit ist nicht in die erlebende Gegenwart integrierbar. Sie verunsichert die Gewissheit des sonst konkurrenzlos empfundenen *einen* Präsens. Die neue, unversöhnbare Zwie-heit der Momente führt das Zittern eines Zweifels ein, mehr noch, die *mémoire involontaire* trägt sich stets als ein Kampf von konkurrierenden Gegenwarten⁴² zu:

41 Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. À la recherche du temps perdu I. Collection folio classique. Hg. Antoine Compagnon. Paris: Gallimard, 1988; hier und im Folgenden als Nachweis im Fließtext angegeben, abgekürzt als *DcdcS*.

42 Man könnte vielleicht sogar sagen, dass diese zeitliche Gegen-Ständigkeit die etymologische Grundlage des Wortes *Gegenwart*, die nach dem *Deutschem Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm* wohl auf ein räumliches Gegenüber referiert, tatsächlich in die Dimension der Zeit transferiert, was ganz neue Wege öffnet, Präsens oder Gegenwart ohne Umwege über räumliche Verhältnisse als ein genuin zeitliches Phänomen zu denken; vgl. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. „Gegenwart.“ *Deutsches*

[L]a sensation commune avait cherché à recréer autour d'elle le lieu ancien, cependant que le lieu actuel qui en tenait la place s'opposait de toute la résistance de sa masse à cette immigration dans un hôtel de Paris d'une plage normande ou d'un talus d'une voie de chemin de fer.

[...]

Toujours, dans ces résurrections-là, le lieu lointain engendré autour de la sensation commune s'était accouplé un instant, comme un lutteur, au lieu actuel. Toujours le lieu actuel avait été vainqueur ; toujours c'était le vaincu qui m'avait paru le plus beau ; si beau que j'étais resté en extase sur le pavé inégal comme devant la tasse de thé (TR 181-182).

Das Nachdenken über Sieger*innen und Gewinner*innen dieses Kampfes sollte aber nicht davon ablenken, dass die Schönheit, die Besonderheit, des durch die *mémoire involontaire* ausgelösten Ereignisses erst durch – und nur durch – diesen Kampf hervorgebracht, erst durch den Zwiespalt der Beziehung zweier Gegenwart produziert wird. Im Zwischen entsteht nicht nur die Empfindung, selbst das empfindende Subjekt/Wesen ist Produkt dieses Zwiegangs:

[A]u vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression [de la madeleine] la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps. (TR 178)

Das besondere und rätselhafte Verhältnis zweier Zeiten, zweier Momente, die unversöhnliche (Un)Gleichzeitigkeit des Un(gleichzeitigen), unterscheidet die *mémoire involontaire* von allen bewussten Bezügen zur Welt, über die das Subjekt verfügt, und erlaubt deshalb Zugang zu einer ohne sie verschlossenen Dimension:

Cet être-là n'était jamais venu à moi, ne s'était jamais manifesté, qu'en dehors de l'action, de la jouissance immédiate, chaque fois que le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au présent. Seul, il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le temps perdu, devant quoi les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours. (TR 178)

Der Gegenwart zu entrinnen („*échapper au présent*“) scheint mir dabei die zentrale Bedingung zu sein. Zielgerichtetes Handeln und Vergnügen sind wie die Erinnerung und die Intelligenz ‚der Gegenwart‘ verhaftet. Was auf den ersten Blick nicht recht einleuchtend scheint – Handeln richtet sich schließlich auf eine Zukunft, Erinnerung auf Vergangenes –, klärt sich mit Blick auf das Definitionskriterium von ‚der Gegenwart‘: die Ein(fach)heit dieser Gegenwart, aus deren Rahmung die Eigenschaften des Homogenen, des Uniformen und des Direkten folgen.

Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig: S. Hirzel, 1854-1961, Bd. 5. 16 Bände. Druck, Sp. 2281.

Diese *Ein(fach)heit* klingt schon in der Madeleine-Episode, im sich anbahnenden Kampf zwischen bequemem Alltag und der unbequemen *mémoire involontaire* an:

Et chaque fois la lâcheté qui nous détourne de toute tâche difficile, de toute œuvre importante, m'a conseillé de laisser cela, de boire mon thé en pensant *simplement* à mes ennuis d'aujourd'hui, à mes désirs de demain qui se laissent remâcher sans peine. (*DcdcS* 103; Herv. JU)

Wie der Erzähler später in der Reflexion zur *mémoire involontaire* ausführen wird, ist *penser simplement* eine Tautologie: *L'intelligence* ist treibende Kraft bei der Herstellung einer „peinture uniforme de la vie“ (*TR* 176). Ihre Hauptaufgabe ist die Herstellung jener widerspruchsfreien *Ein(fach)heit*, die sich in ein solch uniformes, einheitliches Bild integrieren lässt:

[...] la moindre parole que nous avons dite à une époque de notre vie, le geste le plus insignifiant que nous avons fait était entouré, portait sur lui le reflet de choses qui logiquement ne tenaient pas à lui, en ont été séparées par l'intelligence qui n'avait rien à faire d'elles pour les besoins du raisonnement [...]. (*TR* 176)

Die Intelligenz – als Zentrum der Bewusstheit – sortiert also, trennt, nach zunächst einleuchtenden Kriterien – und sortiert aus, was nach diesen Kriterien nicht von Belang ist. Zu ihrem ureigensten, der Logik, gesellen sich weitere, die anderen Bedürfnissen als dem des Vernunftgebrauchs dienen: etwa den „ennuis d'aujourd'hui“, den „désirs de demain“, der „jouissance immédiate“ oder „matérielle“ (*TR* 184), der „action effective“ (*TR* 184), usf. Ein auf den präsenten Zentralpunkt des *einen* Bewusstseins, des *einen* Willens – der *volonté* – ausgerichtetes Ordnungsraster entwirft so, durch Auswahl und Sortierung von Eindrücken, eine *simple*, eine nach dem (aus dem Zentralpunkt bezogenen) Leitkriterium der (präsenten, gegenwärtigen) Einheit strukturierte Realität. Der beste Spiegel dieser so gearteten Realität ist die *mémoire volontaire*:

[C]onservée par la mémoire, c'est la chaîne de toutes ces expressions inexactes où ne reste rien de ce que nous avons réellement éprouvé, qui constitue pour nous notre pensée, notre vie, la réalité [...] (*TR* 201).

Solcherart Denken, solcherart Leben, solcherart Realität ist – so bricht es aus dem Erzähler hervor – nichts als Lüge: „ce mensonge-là“ (*TR* 201). Das willkürliche, also dem Bewusstsein zugängliche Gedächtnis/Erinnern „ne faisait que combiner entre eux des éléments homogènes“ (*TR* 180); es ist, im Resultat, „*mémoire uniforme*“ (*TR* 176; Herv. JU). Eben jene Gleichförmigkeit, jene obligatorische Einheitsordnung des bewussten Weltzugriffs, verstellt den Blick aber für ein ganz wesentliches Merkmal der Empfindungen; ein Mangel, der nach sich zieht, „qu'une peinture uniforme de la vie ne puisse être ressemblante“ (*TR* 176). Adorno würde das, was das *simple*, das, was das identifizierende Denken nicht zu fassen bekommt, das, was sich dem gleichförmigen Gemälde entzieht und was nicht aus homogenen Elementen nachgebaut werden kann, wohl das

„Nichtidentische“⁴³ nennen. Der Erzähler bezeichnet diesen uniform oder simpel nicht zu erreichenden ‚Rest‘ zunächst als „différence qu’il y a entre chacune des impressions réelles“ (TR 176). Auch ihm stellt sich diese nicht durch Identifizierung abbildbare Differenz aber als Verwiesenheit auf „Konstellation“⁴⁴ dar:

[C]e reflet rose du soir sur le mur fleurie d’un restaurant champêtre, sensation de faim, désir des femmes, plaisir du luxe – la volutes bleues de la mer matinale enveloppant des phrase musicales qui en émergent partiellement comme les épaules des ondines – le geste, l’acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d’une couleur, d’une odeur, d’une température absolument différentes. (TR 176)

Das scheinbar *Simpleste* geht in seiner geschlossenen Einheit nicht auf: „Was ist, ist mehr, als es ist“, würde Adorno formulieren. Dieses Mehr scheint in der Beschreibung von Prousts Erzähler als irreduzible Verhältnisse von (simultaner) *Nachbarschaft* auf, in die sich die einfachste Geste oder Handlung getaucht findet, und erst dadurch ihre Singularität erfährt. „Kommunikation mit Anderem kristallisiert sich im Einzelnen“⁴⁵, in Adornos Worten, sodass ein identifizierender Zugriff auf das Eine eben jene unbegrenzte nachbarschaftliche Prägung des Eindrucks oder Aktes verfehlen muss.

Die *mémoire involontaire* reicht nun, durch einen paradox anmutenden Kniff, an die irreduziblen Verhältnisse von Nachbarschaft heran, die dem bewussten Zugang verschlossen bleiben. Paradox ist dieser Vorgang, weil er sich über ein identifizierendes Ereignis vollzieht: Es ist „le miracle d’une analogie“ (TR 178), das Wunder einer sich realisierenden „métaphore“ (TR 196), wenn eine Geschmacksempfindung, ein Geräusch oder ein haptischer Eindruck die gegenwärtige Gegenwart mit einer entfernten Gegenwart in Beziehung setzen. Vom identifizierenden Denken unterscheidet sich das Operieren dieser sensuellen Identität aber fundamental: Statt von einem hierarchisch über den Situationen erhabenen Zentralpunkt aus – einer transzendentalen Identität sozusagen – zu sortieren und einen umfassenden, homogenen Horizont aufzuspannen, löst der wunderhafte Zusammenklang von Vergangenheit und Gegenwart im Sineseeindruck das Erinnern vom Primat eines vorgeordneten Zentralpunktes ab. Die erlebte Identität *zweier* Empfindungen kürzt den vorausgesetzten Zentralpunkt gewissermaßen aus der Gleichung⁴⁶ und bringt damit Inkommensurab-

43 Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Gesammelte Schriften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973, S. 164.

44 Adorno. *Negative Dialektik* (wie Anm. 43), S. 164.

45 Adorno. *Negative Dialektik* (wie Anm. 43), S. 164.

46 Adorno beobachtet einen ähnlichen Vorgang in Hegels Begründung der Dialektik (als Werden). Auch hier wende sich eine Operation der Identität gegen das starre Identisch-Sein (das sich identifizieren ließe!), um ein Werden in Bewegung zu setzen: „Daraus wächst der Behauptung ihrer Identität jene Unruhe zu, die Hegel Werden nennt: sie erzittert in sich“, Adorno, *Negative Dialektik* (wie Anm. 43), S. 160. Das Erzittern des auf *Zwie*-heit und *Zwie*-gang verwiesenen Subjekts ist uns von Prousts *Recherche* ja wohlbekannt.

les in Berührung. Durch die Identität des Sinneseindrucks – Geschmack der Madeleine, Klang des Löffels, Haptik der unebenen Platten – wird die *absolute* Differenz der Konstellationen wahrnehmbar. Die im Kampf zwischen den Zeiten, zwischen den beiden ‚nows‘, sich konstituierende *mémoire involontaire* bringt ein ‚Gemälde‘ hervor, das sein Herausstehen aus der gewohnten *Gleichförmigkeit* mittransportiert. Es ist nicht naturalisiert in den Funktionszusammenhang des intentionalen Handelns; seine Verwiesenheit auf zwei singuläre Konstellationen, auf all die unbedeutenden sensuellen Nachbarschaften, begegnet hier als eine wahrnehmbare Fremdheit. Diese wundersame, vielleicht schöne Fremdheit ist das deutlichste Indiz für das konstitutive Doppeltsehen⁴⁷ der *mémoire involontaire*. Es erfasst beide ‚nows‘, auch das ‚aktuelle‘, das dabei seinen Status als verlässlicher, ‚echt realer‘, rahmender Standpunkt verliert: „[A]u lieu de me faire une idée plus flatteuse de mon moi, j’avais au contraire presque douté de la réalité actuelle de ce moi.“ (TR 180)

‚Inhaltlich‘, also mit Bezug auf das konkrete ‚Was‘, das die Konstellationen unterschiede, wäre die Differenz, die als Fremdheit wahrnehmbar wird, nicht positiv *bestimmbar*, ohne erneut einen transzendentalen Einheitshorizont aufzuspannen. Dem Erzähler gelingt es dennoch, sich ihr auf andere Weise begrifflich zu nähern: Die absolute Differenz, das vom identifizierenden Denken nicht fassliche Nichtidentische, ist – Zeit:⁴⁸

[M]ais entre le souvenir qui nous revient brusquement et notre état actuel, de même qu’entre deux souvenirs d’années, de lieux, d’heures différentes, la distance est telle que cela suffirait, en dehors même d’une originalité spécifique, à les rendre incomparables les uns aux autres. (TR 177)

Es ist die von der *mémoire involontaire* instanziierte (Un-)Gleichzeitigkeit des (Un)gleichzeitigen, die diese Distanz einer absoluten, uneingefassten und nicht in höherer Einheit aufgehobenen Differenz wahrnehmbar und denkbar macht. Die Reflexionen des Erzählers erschließen auch die Komplexität, für die die so gewollt erscheinende Formel, die ich mantrahaft wiederhole, entsteht: Was die *mémoire involontaire* hervorbringt, was sie erschafft (*ce qu’elle crée*), ist auf der einen Seite „un peu de temps à l’état pur“ (TR 179) – wiedergefundene Zeit, wie der Titel des letzten Bandes ja bereits ankündigt. Auf der anderen Seite bezeichnet der Erzähler just jenes so wundersam Erschaffene, fast im selben Atemzug,

47 „[...] *ellipses* et *éclipses* qui déconstruisent les grilles logiques du lecteur-scripteur, font dérailler sa raison, troublent sa vue jusqu’à ce qu’en résulte, au moins, une diplopie incurable“, Luce Irigaray. *Speculum de l’autre femme*. Paris: Éditions de Minuit, 1974, S. 176-177.

48 Hier trennen sich die Wege, die sich, nur in heuristischer Absicht selbstverständlich, zwischen Prousts Erzähler und Adornos *Negative Dialektik*, als Modifikation eines Hegel’schen Denkens der Negativität, eine kurze Strecke parallel führen ließen. Die Idee, Differenz nicht über (negierte) Identität, sondern über Zeit zu denken, und so auch von den Synthesen des transzendentalen Subjekts unabhängig zu machen, weist philosophisch auf Gilles Deleuzes *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

als „extra-temporel“ (TR 178), als „en dehors du temps“ (TR 178) befindlich. *Zugleich* ‚pure, reine Zeit‘ und ‚der Zeit äußerlich‘?

Es ist eben diese Unversöhnlichkeit, dieses Paradox, das die wiedergefundene Zeit selbst charakterisiert – und die Zeit unterscheidet von allem als Einheit, als Umschlossenes, als Mit-sich-selbst-Identisches, als Sich-von-einem-Außen-Abgrenzendes und so ein Wesensinneres bildendes Gedachtes. Zeit im Reinzustand ist sich selbst äußerlich – sie ist absolute Differenz. Differenz ohne Verweis auf vorgeordnetes Differierendes. Zwi-e-heit ohne Zwei. Die unvermeidliche Differenz der pursten Einheit zu sich selbst. Eben jenes soll im Schimmern des (Un)Gleichzeitigen zum Ausdruck kommen: Wie der *mémoire involontaire* dient das in die Formel eingeschlossene *Gleiche* bloß der Operation der Differenz und ihrer Erfahrung: Es ist nicht Rahmen, kein übergeordneter, homogener, uniformer ‚Zeitinnenraum‘, innerhalb dessen sich, gleichzeitig, zwei verschiedene Zeiten treffen und so verrechenbar werden; *gleich* ermöglicht die Begegnung⁴⁹ von Inkommensurablen, ohne Rahmen, ohne Homogenität, es bezeichnet die Absenz von Hierarchie – und muss dennoch immer sofort durchgestrichen, gekürzt oder zumindest gestört werden, um nicht doch Gleichheit als Verrechenbarkeit und transzendente Rahmung zu etablieren. Die Gleichzeitigkeit differiert, als *Zeit*, konstitutiv von sich selbst, ist sich selbst ungleichzeitig.

Trotz der doch abstrakt und vor allem wenig intuitiv anmutenden Implikationen ereilt das Sich-als-*mémoire-involontaire*-Zutragende das Erzähler-Subjekt nicht ‚von außen‘, als herangetragenem fremder Mechanismus, der eine neue, ungewöhnliche Zeiterfahrung möglich machen würde. Gerade das komplizierte zeittheoretische Zentrum, die (Un-)gleichzeitigkeit des (Un)Gleichzeitigen, identifiziert der Erzähler als konstitutiven Bestandteil von Realität:

Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. (TR 195-196)

Diese Gleichzeitigkeit („simultanément“) von Erinnerung und Wahrnehmung, von Vergangenheit und Gegenwart ist zweifelsohne eine Spur bergsonianischen Denkens, das die *Recherche* trägt – ohne dass ihr literarisches Denken von Zeit

49 Begegnung in dem Sinne, wie Deleuze/Guattari sie in *Mille plateaux etwa* zwischen Orchidee und Wespe denken: als glückliches Ereignis, das Heterogenes, ohne (transzendental) vorgedachten Plan, in Kontakt bringt, Deleuze und Guattari. *Mille plateaux* (wie Anm. 35), S. 17, S. 291-292; vgl. Johannes Ungelenk. *Sexes of Winds and Packs. Rethinking Feminism with Deleuze and Guattari*. Hamburg: Marta Press, 2014, S. 69-76; auf ein solches Verständnis deutet auch die Tatsache, dass der Proust'sche Erzähler das Sichereignen der die *memoire involontaire* auslösenden Identität wiederholt als „hasard“ bezeichnet (vgl. *DcdcS* 100; TR 174; TR 187).

darauf reduziert werden könnte und dürfte.⁵⁰ Proust zeigt sich, tatsächlich, als ein „kühner Romanautor“, der seinen Erzähler „das kunstvoll gewobene Tuch unseres konventionellen Ichs zerreißen []“ lässt.⁵¹ Die *Recherche* begnügt sich aber nicht damit, „unter dieser augenscheinlichen Logik eine fundamentale Absurdität“ oder „die außergewöhnliche und unlogische Natur des Gegenstandes“⁵², der sie gewidmet ist, aufzuzeigen; dies ließe sich vielleicht treffend über Shakespeares Spielerei mit den zwei ‚nows‘, oder auch über Sternes Romanmaschine sagen, wo diese „Absurdität“ jeweils auch komische Effekte zeitigt. Prousts Romanzyklus geht einen Schritt weiter – wenn es überhaupt geschickt ist, hier eine Stufenfolge zu supponieren – weil er eben nicht, wie Bergson dem Romanautor unterstellt, „unser Gefühl in einer homogenen Zeit ausrollt“⁵³. Die Zerrissenheit des Ich ist der *Recherche* nicht bloß zu erzählender Gegenstand, sie greift über auf die Bedingungen des Erzählens selbst. Zerriss bleibt dabei kein rein kritischer oder gar destruktiver Akt, sondern wird als produktiver, generativer entdeckt; die konstitutive Spaltung der Gegenwart, die (Un)Gleichzeitigkeit des (Un)gleichzeitigen, bringt erst das künstlerische Werk hervor. Diese impersonale Potenz der Spaltung wird dabei bereits auf der diegetischen Ebene selbst erlebt: Die Erfahrung der *mémoire involontaire* macht durch den plötzlichen Kontakt zweier distanter Momente aufmerksam auf das permanente Außer-sich-Sein des erlebenden Ichs, das eigentlich schon in der kleinsten Alltagssituation durch die Simultanität von Eindruck/Empfindung und Erinnerung – einem aktuellen und einem ‚alten‘ Ich – statthat. Was der Erzähler als Grundbedingung der Kunst und natürlich auch des Romans betrachtet, das „sortir de nous“ (*TR* 202), das Aus-sich-Heraustreten und damit das Öffnen des Blicks auf Welt, der nun nicht mehr, fälschlicherweise, *eine*, sondern viele, vielfältige Welten sieht („nous [] voyons se multiplier [le monde]“ (*TR* 202)) und damit eine Form von Allgemeinheit generiert, die das Einzelschicksal übersteigt, ist dem Leben nicht fremd. Es kommt nicht hinzu – es ist, folgt man Prousts Erzähler, im zeitlichen Zerriss des Ichs schon angelegt und aktualisiert sich in der Minimalfigur der Beziehung des Eindrucks/der Empfindung zur Erinnerung. Dieses (zeitliche) Aus-sich-Heraustreten ist (auch) Grundbedingung des Lebens: „Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que l'artiste.“ (*TR* 202)

Die Herausforderung und zugleich Innovation von Prousts Romanprojekt besteht darin, ein Erzählen aus dieser konstitutiven Zerrissenheit heraus zu entwickeln; ein Erzählen, das eben keine „simple vision cinématographique“ ist, also nicht *einfach* Gegenwarten aneinander kettet und so „in einer homogenen Zeit ausrollt“, sondern aus eben jenem Zwiegang heraus erzählt, den es auf

50 „Proust ne se contente pas de rejoindre un courant philosophique qui lui est contemporain et qui, de Bergson à Heidegger, [...] cherche à saisir l'Être en interrogeant l'opacité du Temps“, Julia Kristeva. *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994, S. 210.

51 Henri Bergson. *Zeit und Freiheit. Versuch über das dem Bewusstsein unmittelbar Gegebene*. Philosophische Bibliothek. Hg. Margarethe Drewsen. Hamburg: Meiner, 2016, S. 118.

52 Bergson. *Zeit und Freiheit* (wie Anm. 51), S. 118-119.

53 Bergson. *Zeit und Freiheit* (wie Anm. 51), S. 119.

inhaltlicher Ebene entdeckt. Ein solches zwiefältiges, (un)gleichzeitiges Erzählen ließe sich nicht von narratologischen Modellen wie denen von Genette adäquat rekonstruieren, weil diese die vorgefundenen unbequemen Komplexitäten stets auf Anordnungen von uniformen, geschlossenen Einheiten reduzieren, jegliche paradoxe Zwieheit zu einheitlichen, abgegrenzten Schachteln und hierarchisierten Ebenen entparadoxalisieren: also letztlich das konstitutive Außer-sich-Sein auch des Erzählens in die „simple vision“ zurückübersetzen, gegen die der Roman doch explizit anschreibt.⁵⁴

Prousts *Recherche* erzählt aber aus dem Außer-sich-Sein, aus dem Zwiegang. Wie schon bei Shakespeare lässt sich dieses generative, poetische Moment der (Un)gleichzeitigkeit des (Un)Gleichzeitigen gut am Beginn des Romanzyklus und an dessen Ende beobachten. Der Anfang von *Du côté de chez Swann* erzählt davon – er reflektiert darauf –, wie sich die ersten Fetzen der diegetischen Welt aus einem Zwiespalt heraus hervorbringen: der ungleichzeitigen Gleichzeitigkeit von Traum und Realität. ‚Der‘ Erzähler findet sich, frisch – und doch nicht ganz – erwacht, auf eigenartige Weise außer sich: „[J]’ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j’étais“ (*DcdcS* 52). Vom Zwiegang zeugt auch der zögernde Zweifel des Denkvermögens, „ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes“ (*DcdcS* 53): Die gewohnte „immobilité de notre pensée“ (*DcdcS* 52) ist suspendiert und gerade deshalb erlebt das Erzähler-Ich, unwillkürlich, es sucht ja gerade auch nach Orientierung, Erinnerungen an verschiedenste Räume, von denen einer ja derjenige sein könnte, in dem sich das Ich gerade befindet. Die Einbildungskraft hält in dieser Situation ein besonderes Verhältnis zur Existenz – was da vorbeizieht, ist kein Abglanz von Realität, ist nicht bloß erinnerte Vergangenheit, es ist „présence possible“ (*DcdcS* 56). Strukturell erinnert dieses nach kurzer Zeit wieder abklingende Außer-sich-Sein unverkennbar an die *mémoire involontaire*: Es ist zwar nicht mit dem typischen überschießenden Glücksgefühl verbunden, wird aber durchaus vom Ich genossen. Wichtiger noch: Der Roman generiert aus diesem zwiespältigen Schwellenerlebnis den Zugang zur erzählten Welt. Viele Zimmer, die im Verlauf der *Recherche* den Leser*innen begegnen werden, verhilft das Schwellenerlebnis zum Aufstieg an die Textoberfläche, darunter die „chambre à coucher de Combray“ (*DcdcS* 53). Aus jenem Produkt des morgendlichen Außer-sich-Seins faltet sich die folgende, erste Erzählepisode aus, die nach einem Durchschuss folgt: „À Combray, tous les jours dès la fin de l’après-midi“ (*DcdcS* 56) ...

Berühmterweise erweist sich diese erste Vision der Romanwelt als fade, als beschränkt auf einen eng begrenzten Horizont – das Zimmer, der Flur, das

54 Zeit scheint mir im Entparadoxalisierungsstreben strukturalistischer narratologischer Modelle gleich doppelt wirksam zu sein: 1) in der Ablendung der im eigenen Modell implizierten abstrakten, ‚systemischen‘ Zeitlichkeit (den ‚logischen‘ ‚Vors‘ und ‚Nachs‘) – die eine homogene, fortschreitend-ordnende Zeit ist; 2) in der Verdrängung der zeitlichen Dimensionen des Vorgefundenen, des zu Modellierenden, zugunsten des Glaubens an (auch sprachlich konstituierte) Einheiten – also etwa dass, wenn der Erzähler „ich“ sagt, dies auf *eine* Erzählinstanz rückschließen ließe, ungeachtet der zeitlichen Spaltung und Multiplizierung dieses „Ichs“.

Treppenhaus – es braucht eine andere Technik des Zwiegangs, des Außer-sich-Seins, der (Un)Gleichzeitigkeit des (Un)Gleichzeitigen, aus der wirksamer und umfassender die Diegese entsteigen kann: die *mémoire involontaire*. Die Madeleine-Episode wiederholt das Schwellenerlebnis und schafft es dann endgültig, den Roman in Gang zu bringen. Aus der „tasse de thé“ (*DcdcS* 104) – genau betrachtet sind es zwei entfernte und doch verbundene – hebt sich ganz wörtlich die Erzählung. Wieder nach einem Durchschuss setzt das zweite Kapitel an: „Combray, de loin, à dix lieues à la ronde“ (*DcdcS* 105) ...

Man mag diesen Ausgang des Erzählens als Spielerei betrachten, die nicht recht auf die narratologische Struktur durchschlägt, also die Einheit der initialen Erzählinstanz nur oberflächlich zu ritzen, aber nicht tiefergehend zu spalten vermag. Eine weitere ‚Spielerei‘ am Ende des letzten Bandes hat sich für die narratologische Rekonstruktion als unbequemer erwiesen und bestätigt dabei den Befund des Anfangs. Der Erzähler ist am Ende des Romans zum Schriftsteller gereift, der sein erzählerisches Projekt vor sich sieht und es nun nur noch zu Papier bringen muss. Hier rückt nun abermals die Dimension der Zeit in den Fokus. Der kränkelnde, altersschwache Erzähler fragt sich, ob ihm noch ausreichend Lebenszeit bleibt, das Werk zu vollenden: „[A]urais-je le temps“ (*TR* 342), „les mois nécessaires pour écrire ce livre“ (*TR* 344)? Der Effekt dieser Reflexion auf die Leser*innen ist bizarr, schließlich scheint das extradiegetische Vorliegen des siebenteiligen Romans doch gerade diese Frage eindeutig zu beantworten. Aber ist es legitim, ‚diesen‘ zu schreibenden, fiktiven Roman der Diegese mit dem realen in unseren Händen zu identifizieren? Das offene Demonstrativum, der *shifter* in „ce livre“, lädt jedenfalls dazu ein. Obwohl die aus dieser Identifizierung folgende Metalepse der berühmten des vierten Kapitels von *Tristram Shandy* ähnelt („at this rate I should just live 364 times faster than I should write – [...] the more I write, the more I shall have to write“ (*TS* 228)), weil sie auch ‚Schreibzeit‘ mit diegetischer Zeit kurzschließt, ist der Effekt in Prousts *Recherche* weit weniger komisch als bei Sterne – die Erschütterung nimmt eher bedrohliche Züge an. Zumindest lässt sich dies aus der hastigen Reaktion mancher wissenschaftlichen Leser*innen, wie etwa Paul Ricœur, schließen, die eine mögliche Identität von diegetischem und extradiegetischen Roman kategorisch verneinen.⁵⁵ Aber warum dürfen wir Leser*innen nicht zumindest zweifeln, ob wir nicht doch „ce livre“ in Händen halten? Klar, die Metalepse, das heißt letztlich eine Undichtigkeit, ein fehlender Abschluss einer narratologisch für eine geschlossene, einheitliche Kiste gehaltene Einheit, bringt einiges ins Wanken, was die einfache Entparadoxialisierung – als ein Bestehen darauf, dass ein diegetischer Roman niemals die Diegese verlassen kann – zu sichern hilft: Man denke etwa im Lichte der Metalepse retrospektiv über die Unterscheidung von erzählendem und erlebenden Ich oder die Vorgängigkeit des narrativen Aktes nach.

Der Roman gibt uns aber doch einiges Ermunterndes an die Hand, wie mit solchen unmöglichen Identifizierungen umzugehen sei, welch Glücksgefühl

55 Vgl. Paul Ricœur. *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, S. 276.

von ihnen ausgehen könne und welche produktive Effekte sie zeitigten. Die Metalepse, wenn wir sie denn als solche anerkennen, inszeniert eine Art Madeleine-Erlebnis, die über eine unmögliche Identität zwei absolut Differenten in Beziehung setzt und zugleich auf Abstand hält: Sie macht aufmerksam auf die (Un)gleichzeitigkeit des (Un)Gleichzeitigen, die in jedem Akt von Fiktion und ihrer Rezeption statthat. Shakespeare, Sterne, Proust, sie spitzen diesen fiktionstypischen Kontakt zu; ich würde behaupten wollen, gerade nicht, um auf ihn zu reflektieren und ihn damit der Literaturwissenschaft verständlich zu machen. Sondern, im Gegenteil, um die Unbequemlichkeit des Außer-sich-Gerats zu affirmieren und zu forcieren. Um das Vermögen der Literatur zu intensivieren, unsere Gegenwart der Rezeption an die Gegenwart des Textes rühren zu lassen, sie „perméable“ (*TR* 181) werden zu lassen, für ihre ‚nows‘, die ‚nows‘ der Literatur. Auf dass wir außer uns geraten, in diesem Kontakt, angesteckt von der literarisch zitternden (Un)gleichzeitigkeit des (Un)Gleichzeitigen. Jetzt.

Achim Geisenhanslüke (Frankfurt a. M.)

Das Angenehme

Für eine neue Ästhetik des Sinnlichen

1. Kant und die Frage nach der Begründung der Ästhetik

Kants *Kritik der Urteilskraft*, 1790 in vergleichsweise kurzer und politisch unruhiger Zeit entstanden, ist ein Werk, das die ästhetischen Debatten bis in die Gegenwart hinein geprägt hat. Obwohl sowohl die innere Struktur der Schrift wie der eigentümliche Platz, den sie in Kants Werk einnimmt, kritische Fragen aufwerfen, gibt es ambitionierte Versuche, Kants ästhetisches Programm für die Gegenwart zu retten. Ein gutes Beispiel für diese Tendenz gibt der belgische Kunsthistoriker Thierry de Duve, der in seinem jüngsten Werk *Aesthetics at large* emphatisch einen Rückgang auf Kant empfiehlt. „Kant got it alright“ prangt schon als Button auf dem Titelumschlag. „Kant’s account of aesthetic judgments is the best ever given“¹, lautet die unmissverständliche Ausgangsthese Duves, und ebenso kompromisslos fällt seine Würdigung Kants aus:

I consider his account of aesthetic judgments a discovery that all theorists of aesthetics coming after him should adopt and then build on. Just as Newton or Einstein marked points of no return for physics, or Darwin for biology, so did Kant for aesthetics.²

In seiner Untersuchung inszeniert Duve Kant als einen Diskursbegründer, dessen Leistung sich mit der Newtons, Einsteins oder Darwins vergleichen lasse. Duve knüpft damit an eine lange Tradition an, die sich einig ist, dass Kant – und nicht etwa Alexander Baumgarten, der die erste Ästhetik unter diesem Namen verfasst hat – in der Sattelzeit um 1800 die erste und bis heute überzeugendste Begründung einer neuen philosophischen Disziplin namens Ästhetik vorgelegt hat.

Dennoch ist nichts weniger selbstverständlich als die Stilisierung von Kant zum Begründer der Ästhetik, wie sie Duve vornimmt. Gegen die Annahme, dass Kant die Begründung der Ästhetik geleistet habe, die er mit der dritten Kritik intendiert, lassen sich gewichtige historische Einwände wie etwa die Vernachlässigung der Leistung Baumgartens ebenso anführen wie einige systematische Argumente. In systematischer Hinsicht steht ein ganzes Bündel von Problemzusammenhängen im Mittelpunkt des Interesses: die Frage, ob Kant wirklich, wie er vorgibt, mit der reflexiven Urteilskraft ein neues transzendentes Prinzip gefunden hat oder nicht vielmehr auf erläuterungsbedürftige Weise versucht, eine Lücke in seinem System zu schließen; der mangelnde innere Zusammenhang der einzelnen Teile des Buches, der nicht nur das Verhältnis

1 Thierry de Duve. *Aesthetics at large: Volume 1. Art, Ethics, Politics*. Chicago: University of Chicago Press, 2018, S. 16.

2 Ebd.

der ästhetischen zur teleologischen Urteilskraft betrifft, sondern bereits die an Edmund Burke anknüpfende Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen; die Überformung der Analytik des Schönen durch die rationale Instanz des Verstandes und die fragwürdige Verknüpfung von Ästhetik und Ethik unter dem Leitbegriff der Vernunft in der Analytik des Erhabenen. In fast allen Bereichen, die die *Kritik der Urteilskraft* ausmachen, der Ausrichtung am Naturschönen, der Kritik der Beredsamkeit und der Theorie des Genies, öffnen sich schnell Problemfelder, die dem optimistischen Urteil, „Kant got it alright“, doch mit einer gewissen Skepsis begegnen lassen.

Scheint die Bedeutung Kants für die Entwicklung der Ästhetik zunächst durchaus unumstritten zu sein, so ergeben sich bei näherem Hinsehen doch einige Schwierigkeiten, die es fraglich erscheinen lassen, dass der Anspruch einer philosophischen Begründung der Ästhetik in der *Kritik der Urteilskraft* auch wirklich wie versprochen eingelöst werden kann. Zum einen ist die *Kritik der Urteilskraft* keineswegs vom ewigen Sternenhimmel der Philosophie in den geschichtlichen Schoß des 18. Jahrhunderts gefallen. So hat schon Alfred Baeumler auf den Einfluss hingewiesen, den die französische und italienische Lehre des Geschmacks auf Kant ausgeübt hat³, während die amerikanische Kant-Forschung vor allem auf die empirisch-psychologische Philosophie von Shaftesbury, Hutcheson und Burke aufmerksam gemacht hat, in deren Tradition sich auch Kants Philosophie noch bewege.⁴ Die *Kritik der Urteilskraft* ist nicht nur der Beginn einer neuen, sondern auch ein Erbe der älteren Zeit.

Kontrovers ist die Bedeutung der Kant'schen Ästhetik jedoch nicht allein vor dem Hintergrund ihrer Abhängigkeit von unterschiedlichen Traditionslinien. Das von der philosophischen Forschung bereitwillig ausgestellte Lob der *Kritik der Urteilskraft* als der ersten voll ausgearbeiteten ästhetischen Theorie kann darüber hinaus nicht über die innere Heterogenität des Werkes hinwegtäuschen. „The structure of the *Critique of Judgement* is somewhat awesome, and itself presents a barrier to grasping its contents“⁵, bemerkt schon Donald Crawford, und auch Paul Guyer stellt in seiner Studie *Kant and the claims of taste* einleitend fest: „Kant must have been somewhat confused about just what the structure of his theory really was.“⁶

3 Vgl. Alfred Baeumler. *Das Irrationalitätsprinzip in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts*. Halle 1923.

4 So hat Paul Guyer insbesondere auf die Abhängigkeit von Kants Begriff des interesselosen Wohlgefallens von Lord Shaftesbury und Francis Hutcheson hingewiesen. Vgl. Paul Guyer. *Kant and the experience of freedom*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, S. 131. Donald Crawford stellt Kants Theorie der Interesselosigkeit ebenfalls in die Tradition der genannten Autoren. „The notion of disinterestedness did not originate with Kant. Like many other central concepts in the Third Critique, such as genius, form, and the sublime, it is to be found in the writings of earlier eighteenth-century aestheticians such as Shaftesbury, Hutcheson, Gerard, and Burke, with some of whose works Kant is known to have been familiar.“ Donald Crawford. *Kant's Aesthetic Theory*. Wisconsin 1973, S. 37.

5 Ebd., S. 5.

6 Paul Guyer. *Kant and the claims of taste*. Cambridge University Press, 1979, S. 10.

Die Schwierigkeit, die innere Einheit des Werks aufzuweisen, hat vor allem Jens Kulenkampff unterstrichen.

Da sind zum einen gewisse Zwänge in der Form und der Komposition der Darstellung, die sicher nicht die der Sache angemessene Präsentation ergeben. Weiterhin mußte eine Art Rahmenthema erfunden werden, um Ästhetik und Teleologie in ein Buch zusammenstellen zu können, obwohl beide in der Durchführung herzlich wenig miteinander zu tun haben.⁷

Kulenkampffs grundsätzliche Einwände gegenüber der Einheit der *Kritik der Urteilskraft* beschränken sich nicht auf die Frage, inwiefern das ästhetische Urteil über das Schöne und das teleologische Urteil über die Natur miteinander zusammenhängen. Will man sich mit Kants rein formaler Auskunft, die Analytik des Schönen beruhe auf dem Verhältnis von Einbildungskraft und Verstand, die des Erhabenen auf dem von Einbildungskraft und Vernunft und das teleologische Urteil auf der Relation zwischen Verstand und Vernunft⁸, nicht zufriedengeben, so bleibt nicht nur der Zusammenhang von Ästhetik und Teleologie, sondern auch die Beziehung zwischen der Analytik des Schönen und der des Erhabenen unklar. Die gleichen Einwände gelten für den Status der beiden Einleitungen und ihr Verhältnis zum Ganzen der Kritik.⁹ Jenseits der herausragenden Bedeutung, die der *Kritik der Urteilskraft* im Kontext der Geschichte der Ästhetik zugesprochen wird, stellt sich die grundsätzliche Frage nach der strukturellen Einheit des Werkes, das in so unterschiedliche Gegenstandsbereiche wie das ästhetische Urteil über das Schöne, die Analytik des Erhabenen und das teleologische Urteil über die Natur zerfällt, ohne dass ein innerer Zusammenhang zwischen den verschiedenen Themenbereichen auszumachen wäre.

Das kritische Augenmerk der folgenden Überlegungen richtet sich vor diesem Hintergrund auf das Herzstück der Ästhetik Kants, die Analytik des Schönen und die damit verbundene Abgrenzung des Schönen vom Angenehmen. Denn wie sich zeigen wird, steht die scharfe Unterscheidung zwischen dem

7 Jens Kulenkampff, *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, Frankfurt a. M. 1978, S. 1.

8 Vgl. Immanuel Kant. Werkausgabe. Hg. von Wilhelm Weischedel. Band 10. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt a. M. 1974, B LVIII. Im Folgenden alle Zitate im Text abgekürzt als KU.

9 Das betont Kulenkampff vor dem Hintergrund der Frage nach dem systematischen Ort der Urteilskraft. Er stellt fest, dass „durch die Übergangsspekulation der Zweiten Einleitung für die Gestalt und den philosophischen Ort der Ästhetik nichts gewonnen wird. Das Problem der transzendentalen Struktur des Geschmacksurteils stellt sich in ihr überhaupt nicht.“ Jens Kulenkampff, *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, S. 28. Kulenkampff legt den Schwerpunkt entsprechend nicht auf das Prinzip der Urteilskraft, sondern auf die spezifische Urteilsstruktur des Schönen und bezeichnet „die Kritik der ästhetischen Urteilskraft ihrem methodischen Charakter nach als eine entdeckende Analyse [...], die bei einem auffälligen, transzendentalphilosophisch bedeutsamen, aber noch ungeklärtem Faktum ansetzt.“ Ebd., S. 30. Dementsprechend scheint Kant in den Einleitungen, die den systematischen Ort der *Kritik der Urteilskraft* bestimmen zu versuchen, noch gar nicht über die notwendigen Bestimmungen seines Leitprinzips zu verfügen.

Schönen und dem Angenehmen, die Kant zu Beginn der *Kritik der Urteilkraft* vornimmt, der Entwicklung einer Ästhetik, die den Namen verdiente, eher im Wege, als dass sie sich als förderliche erweise. Will die Ästhetik das Moment des Sinnlichen, das im Begriff der *aisthesis* mitbeschlossen ist, nicht unnötig verleugnen, wie Kant es tut, so scheint sie gut beraten zu sein, nicht beim Begriff des Schönen, sondern bei dem des Angenehmen anzusetzen.

2. Kant und das Schöne

Kants *Kritik der Urteilkraft* ist ein äußerst heterogenes Werk. Schon im Blick auf die äußere Struktur der Schrift lässt sich kaum beantworten, wie die Kritik der ästhetischen und der teleologischen Urteilkraft oder die des Schönen und des Erhabenen eigentlich zusammenhängen. Trotz der Bedeutung der teleologischen Urteilkraft und der Analytik des Erhabenen ist jedenfalls eine Sache klar: Für eine Kritik von Kants Kritik der ästhetischen Urteilkraft ist die Analytik des Schönen der erste Ansprechpartner. Sie verkörpert das Zentrum von Kants Überlegungen zur Ästhetik und steht deshalb auch an erster Stelle der *Kritik der Urteilkraft*.

Allerdings ist auch die Analytik des Schönen, mit der die *Kritik der Urteilkraft* ansetzt, nicht aus einem Guss. Schon bei einem ersten Blick auf die innere Struktur weist sie einige folgenschwere Schwierigkeiten auf. Das erste und grundlegendste Problem besteht zweifellos in der Tatsache, dass sich Kant in der Analytik des Schönen nicht an einer Phänomenologie des Schönen selbst ausrichtet, sondern vielmehr den formalen Vorgaben der Kategorientafel der *Kritik der reinen Vernunft* folgt.

In der Analytik des Schönen lässt sich Kant von den vier Kategorien der Qualität, Quantität, Relation und Modalität aus der *Kritik der Urteilkraft* leiten, ohne diesen Schritt auch nur mit einem Wort zu begründen, um zu dem Resultat zu kommen, das Schöne sei erstens Gegenstand eines interesselosen Wohlgefallens, gefalle zweitens ohne Begriff allgemein, sei drittens zurückzuführen auf eine Form der Zweckmäßigkeit ohne Vorstellung eines Zweckes und viertens Gegenstand eines allgemeinen Wohlgefallens. Kants vierfache Bestimmung des Schönen anhand der Kategorientafel löst die Frage nach dem Schönen jedoch nicht einfach auf, sondern verweist wiederum auf neue Problemzusammenhänge. Auffällig ist schon auf den ersten Blick, dass Kants Analyse am Leitfaden der Kategorientafel eine Fortsetzung von logischen Paradoxien produziert, deren Status ganz unbestimmt bleibt. „Die besondere Eigentümlichkeit des reinen Geschmacksurteils erscheint jeweils als eine Paradoxie: interesseloses Wohlgefallen, begriffslose Allgemeinheit oder begriffslose Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit ohne Zweck“¹⁰, kommentiert schon Jens Kulenkampff. Ohne Interesse, ohne Begriff, ohne Zweck, zugleich aber allgemein und notwendig und einzeln soll das ästhetische Urteil sein: Gernot Böhme erkennt eine „negative

10 Jens Kulenkampff. *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, S. 26.

Ästhetik, da alles ‚ohne‘¹¹ bleibt – eine negative Ästhetik, deren Spuren sich in der Moderne bis zu Benjamins Konzept der Ausdruckslosigkeit, Adornos dialektischer Bestimmung der Kunst und der Revision des Erhabenen bei Lyotard nachzeichnen lassen. Wie sich die logisch paradoxalen Bestimmungen zueinander verhalten, die Kant in der Analytik des Schönen vorlegt, bleibt in der gesamten *Kritik der Urteilskraft* rätselhaft. Interesse-, Begriffs- und Zwecklosigkeit sowie Allgemeinheit, Notwendigkeit und Einzelheit scheinen sich gegen den Anschein einer einheitlichen Analyse des Schönen vielmehr zu widersprechen oder zumindest in einer gewissen Spannung zueinander zu stehen. Die Freiheit von Interesse, Begriff und Zweck steht insbesondere in einem seltsamen Kontrast zu der Apodiktik, mit der Kant dem ästhetischen Urteil Allgemeinheit und Notwendigkeit zuspricht. Wie diese widersprüchlichen Bestimmungen miteinander zu vereinbaren sind, bleibt im Gesamtzusammenhang der Schrift zunächst offen.

Darüber hinaus zeigt sich im Rückgang auf die Kategorientafel, der Kants Ästhetik zugleich in den Horizont des rationalistischen Denkens zurückstellt¹², das er durch seine Transzendentalphilosophie eigentlich zu überwinden angetreten war, noch ein zweites Problem. Denn die vier Momente der Qualität, Quantität, Relation und Modalität stehen nicht einfach unverbunden nebeneinander. Vielmehr bilden sie zwei Blöcke: Offenkundig hängen Interesselosigkeit und Zweckmäßigkeit ohne Zweck ebenso miteinander zusammen wie die Allgemeinheit und Notwendigkeit des ästhetischen Urteils. Das hat schon Paul Guyer herausgearbeitet:

In fact, it is absolutely crucial to Kant's theory of taste that the four moments of aesthetic judgement be divided into two groups, reflecting two radically different functions in the making of aesthetic judgements. The moments of universality and necessity state the goal of inter-subjective agreement in taste, and those of disinterestedness and the finality of form rather than purpose provide criteria for determining that particular aesthetic responses can licence claims to such agreements.¹³

Wie Guyer deutlich macht, hängen die Momente der Qualität (Interesselosigkeit) und der Relation (Zweckmäßigkeit ohne Zweck) ebenso miteinander zusammen wie die von Quantität (Allgemeinheit) und Modalität (Notwendigkeit). Das führt in der Analytik des Schönen nicht nur zu Wiederholungen in der Sache. Darüber hinaus sind damit zwei ganz unterschiedliche Problemfelder angesprochen. Im ersten Fall, der Interesselosigkeit und der Zweckmäßigkeit ohne Zweck, geht es Kant darum, die Unabhängigkeit des ästhetischen Urteils gegenüber anderen, gegenstandsbezogenen Formen des Urteils wie etwa dem

11 Gernot Böhme. *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*. Frankfurt a. M. 1999, S. 13.

12 „The rationalist theory of aesthetic response as a kind of cognition, with the different perfections of cognition, was rejected by the mature Kant, but left its trace in the organization of the *Analytic of the Beautiful*.“ Paul Guyer. *Kant and the claims of taste*, S. 130.

13 Ebd., S. 66.

logischen zu begründen. Im zweiten Fall, der Allgemeinheit und Notwendigkeit, geht es ihm dagegen darum, einen eher auf intersubjektiver Verständigung beruhenden Konsens über das Geschmacksurteil zu sichern, sodass dieses trotz seiner allein subjektiven Begründung den Anspruch der Allgemeinheit verkörpern kann, den Kant ihm zuspricht.

Aus der Unterscheidung zwischen der Frage nach Interessellosigkeit und Zweckmäßigkeit sowie Allgemeinheit und Notwendigkeit, wie Guyer sie vornimmt, ergeben sich zugleich weitreichende Konsequenzen für die im Folgenden aufgenommene Kritik Kants. Die wichtigste betrifft das Verhältnis zwischen dem Schönen und dem Angenehmen. Die Frage nach dem Status des ästhetischen Urteils im Unterschied zum logischen und zu anderen Formen des Urteilens, wie sie im Angenehmen und Guten vorliegen, führt so zu einer Revision von Kants Theorie des Schönen, in der das Angenehme eine größere Relevanz bekommt, als Kant bereit ist ihm zuzusprechen.

3. Das Schöne, das Angenehme und das Gute

Dass die Analytik des Schönen ohne jede Erläuterung auf die Kategorientafel aus der *Kritik der reinen Vernunft* zurückgreift, mutet nicht nur gewaltsam an, so, als würde Kant dem Feld des Ästhetischen ein ihm zunächst ganz fremdes Schema überstülpen. Die Übertragung der Kategorientafel auf die Ästhetik erweist sich darüber hinaus auch als ein nur sehr oberflächliches Schema, dem die Analytik in der Durchführung gar nicht gehorcht und das dementsprechend auch nicht zielführend für die eigentlichen Ergebnisse der Analyse ist. In der Tat wäre eine logische Bestimmung des ästhetischen Urteils nach den Vorgaben der Kategorientafel schnell erledigt: Der Quantität nach ist das ästhetische Urteil einzeln, der Qualität nach bejahend, der Relation nach kategorisch und der Modalität nach assertorisch.¹⁴ Damit wäre eine ausführliche Analytik des Schönen, wie sie Kant vorlegt, eigentlich gar nicht mehr notwendig. So problemlos eine Antwort auf die Frage nach der logischen Bestimmtheit des Geschmacksurteils über das Schöne am Leitfaden der Kategorientafel möglich zu sein scheint, so folgenlos bliebe diese allerdings für die eigentliche Frage, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* zu beantworten sucht, die nach der Urteilsstruktur, derzufolge in bestimmten Fällen von ‚schön‘ gesprochen wird und in anderen nicht. Und wenn Kant anders als in der *Kritik der reinen Vernunft* nicht mit der Quantität, sondern der Qualität des Geschmacksurteils beginnt, dann sucht er zunächst einfach nur sicherzustellen, dass dies wirklich der Fall ist, dass es ein besonderes Geschmacksurteil gibt, auf das wir zurückgreifen, wenn wir etwas schön nennen.

Um die Frage nach der Grundlage des Geschmacksurteils zu beantworten zu können, etabliert Kant in der *Kritik der Urteilskraft* daher einleitend eine Unterscheidung, die die drei Begriffe des Angenehmen, Schönen und Guten in ein Verhältnis setzt. In einem ersten Schritt geht es ihm um die Abgrenzung zwischen dem Schönen und dem Angenehmen, in einem zweiten um die des

14 Vgl. Jens Kulenkampff. *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, S. 28.

Schönen und des Guten, in einem dritten und abschließenden um die Bestimmung des Geschmacksurteils des Schönen als ein interesseloses Wohlgefallen. Für die Theorie des Ästhetischen ist insbesondere die Abgrenzung des Schönen vom Angenehmen von Bedeutung. Wie sich zeigt, erweist sich das Angenehme nicht notwendig als Gegenbegriff zum Schönen, sondern vielmehr als Paradigma des ästhetischen Urteils, von dem das Schöne erst in einem zweiten Schritt abzuleiten wäre.

„Angenehm ist das, was den Sinnen in der Empfindung gefällt.“ (KU, B 7) So lautet Kants eingängige Definition des Angenehmen. Sie macht nicht unmittelbar deutlich, worin die Differenz zwischen dem Angenehmen und dem Schönen genau bestehen soll. Das Angenehme teilt vielmehr zunächst ein wesentliches Moment mit dem Schönen: Wie das Schöne, so liegt ihm eine bestimmte Form des Gefallens zugrunde. Daher scheint auch alles Wohlgefallen erst einmal notwendig mit dem Moment des Angenehmen verbunden zu sein:

Alles Wohlgefallen (sagt man oder denkt man) ist selbst Empfindung (einer Lust). Mithin ist alles, was gefällt, eben hierin, daß es gefällt, angenehm (und nach den verschiedenen Graden oder auch Verhältnissen zu anderen angenehmen Empfindungen anmutig, lieblich, ergötzend, erfreulich u.s.w.) (KU, B 8)

Die Verbindung zwischen dem Wohlgefallen und dem Angenehmen erweist sich für Kant jedoch als ein Trugschluss. Um die Unabhängigkeit des Schönen vom Angenehmen zu sichern, führt er eine weitreichende begriffliche Unterscheidung ein, die von Empfindung und Gefühl. Kant zufolge ist die Empfindung immer auf ein Objekt bezogen, das Gefühl hingegen auf das Subjekt:

Wir verstehen also in der obigen Erklärung unter dem Worte Empfindung eine objektive Vorstellung der Sinne; und, um nicht immer Gefahr zu laufen, mißgedeutet zu werden, wollen wir das, was jederzeit bloß subjektiv bleiben muß und schlechterdings keine Vorstellung eines Gegenstandes ausmachen kann, mit dem sonst üblichen Namen der Gefühle benennen. (KU, B 9)

Mit der terminologischen Unterscheidung zwischen Empfindung und Gefühl führt Kant die zu Beginn eingeführte Differenz von objektivem und subjektivem Urteil weiter fort. Nach bewährtem Muster versteht er unter Empfindung eine objektive, also gegenstandsabhängige Vorstellung der Sinne, unter Gefühl hingegen eine subjektive Vorstellung, die ohne Gegenstandsbezug auskommt. Das Angenehme ist für Kant qua Empfindung daher notwendigerweise mit einem sinnlichen Moment verbunden, das Schöne qua Gefühl kommt dagegen ohne den Bezug zum Sinnlichen aus, da es sich allein auf das Subjekt und dessen Vermögen bezieht. Dementsprechend spricht Kant dem Angenehmen letztlich auch nicht das Gefallen, sondern allein das sinnliche Moment des Vergnügens und der Neigung zu. Darin zeigt sich eine Strategie, die den Platz des Angenehmen in der Kant'schen Ästhetik insgesamt betrifft. Kant tut alles, um das Angenehme als eine minderwertige Form des sinnlich kontaminierten Vergnügens gegenüber dem reinen Gefallen darzustellen, der allein vom Schönen

repräsentiert wird. Das Schöne und das Angenehme, verbunden durch das Moment der Lust, das beiden zukommt, erscheinen so als miteinander nicht zu versöhnende Gegensätze.

Anders verfährt Kant im parallelen Fall des Guten. „Gut ist das, was vermittelt der Vernunft, durch den bloßen Begriff gefällt“ (KU, B 10), formuliert er wiederum denkbar knapp. Im Fall des Guten ist es nicht wie beim Angenehmen der Bezug zu den Sinnen, der das reine Wohlgefallen stört, sondern der zur Vernunft. Kant zufolge verlangt das Gute immer nach einen Begriff des Gegenstandes: Wo das Angenehme durch die Sinne mit dem Objekt verbunden ist, da ist es das Gute durch die Vernunft. Vor diesem Hintergrund führt Kant den Begriff ein, der erst im Mittelpunkt des dritten Moments, der Relation, stehen, wird, den des Zwecks:

Wir nennen einiges wozu gut (das Nützliche), was nur als Mittel gefällt; ein anderes aber an sich gut, was für sich selbst gefällt. In beiden aber ist immer der Begriff des Zwecks, mithin das Verhältnis der Vernunft zum (wenigstens möglichen) Wollen, folglich ein Wohlgefallen am Dasein eines Objekts oder einer Handlung, d. i. irgend ein Interesse enthalten. (KU, B 10)

Mit der Unterscheidung zwischen dem Nützlichen und dem, was für sich selbst gefällt, greift Kant auf die Kritik des utilitaristischen Denkens zurück, die schon seiner Ethik zugrunde liegt. Entscheidend für die Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Guten scheint dementsprechend zu sein, dass das Schöne anders als das Gute mit keinem Zweck verbunden sei. Schien sich das Schöne zunächst in der Nähe zum Angenehmen zu bewegen, so zeigt sich nun, dass für Kant das Angenehme und das Gute über eine Eigenschaft verfügen, die sie verbindet und zugleich strikt vom Schönen trennt. Trotz der Unterschiedlichkeit des sinnlich ausgerichteten Angenehmen und des zweckgerichteten Guten ist beiden gemeinsam, dass sie ein Interesse am Gegenstand voraussetzen, von dem das Schöne frei ist: „Aber, ungeachtet aller dieser Verschiedenheit zwischen dem Angenehmen und Guten, kommen beide doch darin überein: daß sie jederzeit mit einem Interesse an ihrem Gegenstand verbunden sind.“ (KU, B 14) Kant kann daher zusammenfassend schließen: „Das Angenehme, das Schöne, das Gute bezeichnen also drei verschiedene Verhältnisse der Vorstellungen zum Gefühl der Lust und Unlust“ (KU, B 15). Unterscheiden lassen sich das Angenehme, das Schöne und das Gute, insofern sich ihnen verschiedene Formen der Lust zuordnen lassen: Dem Angenehmen kommt Vergnügen und Neigung, dem Schönen Gefallen und Gunst, dem Guten Wertschätzung und Achtung zu. Wo das Angenehme nicht zu lösen von sinnlichen Interessen und das Gute nicht von Zweckinteressen zu lösen sei, da komme allein das Wohlgefallen des Schönen für das ästhetische Urteil in Frage. Entscheidend für Kant ist in diesem Zusammenhang, dass allein das Schöne von Interesse frei ist: „Man kann sagen: daß, unter allen diesen drei Arten des Wohlgefallens, das des Geschmacks am Schönen einzig und allein ein uninteressiertes und freies Wohlgefallen sei“ (KU, B 16) Und so kann er die Definition des ersten Moments des Schönen auch folgerichtig mit einer Definition abschließen: „Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen, ohne

alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.“ (KU, B 17)

Die Abgrenzung des Schönen von Angenehmen und Guten lässt trotz Kants Vorschlag, mit dem Interesse an der Existenz des Gegenstandes ein klares Kriterium zu ihrer Unterscheidung gefunden zu haben, einige Fragen offen. Sie betreffen beide Seiten, die Abgrenzung des Schönen vom Angenehmen wie die des Schönen zum Guten gleichermaßen. Für die Ästhetik ist allerdings die nach der Unterscheidung zwischen dem Schönen und Angenehmen von größerer Relevanz. Die Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Guten betrifft letztlich die Frage nach der Möglichkeit einer Vermittlung zwischen Ästhetik und Ethik, wie sie an späterer Stelle in der Analytik des Erhabenen zum Thema wird. Die klare Abgrenzung zwischen dem Schönen und dem Guten unterläuft Kant in der Folge selbst, wenn er das Schöne zum Symbol des Sittlichguten erklärt. Für Fragen nach der Struktur des ästhetischen Urteils ist es dagegen die Unterscheidung zwischen dem Angenehmen und dem Schönen, die von zentraler Bedeutung ist.

Kant sucht die Verhältnisbestimmung zwischen dem Schönen und dem Angenehmen zu klären, indem er die Frage nach Interesse und Gegenstandsbezogenheit in den Mittelpunkt stellt. Sieht man aber einmal von den Differenzen ab, bleibt als fundamentale Gemeinsamkeit das Moment des Wohlgefallens bestehen, das im einen Fall sinnlich bestimmt und im anderen Fall von allen sinnlichen Bestimmungen frei sein soll. Kants scheinbar so klare Unterscheidung des Angenehmen und des Schönen lässt damit aber Spielraum für Interpretationen. Denn offenkundig ist die Idee, dass ästhetisches Wohlgefallen auch in irgendeiner Weise als angenehm zu bezeichnen wäre, so abwegig nicht. Entscheidend ist vor diesem Hintergrund nicht die Frage, ob nicht auch das Angenehme schön genannt werden darf, sondern vielmehr die, ob nicht das Schöne das Moment des Angenehmen voraussetzen muss. Zwar möchte Kant das reine Geschmacksurteil am Beispiel des Satzes „Die Tulpe ist schön“ von allen sinnlichen Bestimmungen freihalten. Es scheint aber offensichtlich zu sein, dass die so als schön qualifizierte Tulpe beim Betrachter zugleich einen angenehmen Eindruck hinterlässt. Die Frage, die sich damit stellt, ist die, ob es überhaupt einen sachlichen Grund gibt, eine derart scharfe Trennung zwischen dem Angenehmen und dem Schönen vorzunehmen, wie Kant es in der *Kritik der Urteilskraft* mit der Vorgabe von der Interessellosigkeit des Schönen vorschlägt.

In Frage steht demnach die Interessellosigkeit, die Kant allein dem Schönen zuspricht. Wie schon Kulenkampff hervorgehoben hat, schließt das ästhetische Urteil das Interesse an der Vorstellung von der Existenz des Gegenstandes keineswegs kategorisch aus:

Man kann deshalb sagen, daß der Zustand des Subjekts, den das positive ästhetische Urteil meint, sicherlich ein *interessierter Zustand* ist: das Subjekt, das bestrebt ist, den Zustand der Lust auszudehnen, nimmt ein Interesse an dem Gegenstand, auf den es bezogen ist. Und man kann hinzusetzen, daß diese Struktur durchaus der ursprüngliche Sinn von Lust ist; und demgegenüber ist die Idee einer Lust,

die *nicht* das Interesse an einer Sache impliziert, eigentlich unverständlich. Die drei genannten Momente: Gegenstandsbeziehung, Beziehung auf ein Subjekt und Ausdruck der interessierten Lust bilden nun genau die *Struktur der Urteile über das Angenehme*: ‚Etwas ist mir angenehm‘.¹⁵

Nicht das Schöne, das Angenehme erweist sich als Prototyp der Form des Wohlgefallens, die Kants Theorie des ästhetischen Urteils in den Blick zu nehmen versucht. Während Kant einen entschiedenen Gegensatz zwischen dem Angenehmen und dem Schönen zu etablieren sucht, erlaubt das ihnen gemeinsame Merkmal der Lust, eine Unterscheidung zu treffen, die das Angenehme nicht aus dem Korpus der Ästhetik ausschließt, sondern festhält, dass die dem Angenehmen zugeordnete Form der interessierten Lust eigentlich der Normalfall ist, von dem das Schöne als ein besonderer Fall abzugrenzen wäre:

Die Möglichkeit dazu ergibt sich durch eine Analyse der Lust, die das Urteil über das Angenehme meint. Die Struktur der Lust am Angenehmen (und damit der Prototyp von Lust) besteht in dem komplexen Zusammenhang, daß eine unmittelbare Lust *am* Gegenstände ein Interesse an der Fortdauer dieses Zustandes wachruft und damit durch die Setzung eines Strebensziels (die Fortdauer des angenehmen Zustands) eine Lust *zu* etwas, also muß man sagen: einen Willen impliziert. Demgegenüber hat die Lust am Schönen kein solches Interesse zur Folge: sie ist *nur Lust an etwas*, die dauert, solange sie dauert, ohne auf dem Mechanismus von Erfahrung und aktiver Wiedergewinnung derselben Erfahrung zu beruhen. So ergibt die Analyse, daß es neben der ästhetischen Sinnenlust noch eine andere Form unmittelbarer Lust gibt, nämlich *reine, bloß kontemplative Lust, das interesselose Wohlgefallen*.¹⁶

Wo die ästhetische Sinnenlust, die das Angenehme verkörpert, ein Wohlgefallen am Gegenstand ist, die der geläufigen ästhetischen Erfahrung entspricht, da verkörpert das Schöne Kulenkampff zufolge eine kontemplative Form der Lust, von der zumindest mit Einschränkungen zu behaupten wäre, dass sie interesselos sei – mit Einschränkungen, denn zugleich scheint evident zu sein, dass auch die Lust am Schönen durchaus daran interessiert ist, den ästhetischen Zustand fortzusetzen oder zu wiederholen. In jedem Fall bricht die strikte Gegenüberstellung zwischen dem Angenehmen und dem Guten zusammen¹⁷, die Kant zu etablieren sucht, und das Schöne erscheint vor diesem Hintergrund in gewisser Weise als ein Sonderfall des Angenehmen:

Gemäß der vorgängigen Typendisjunktion von Urteilen in: logisch – ästhetisch; objektiv – subjektiv; Erkenntnisurteil – Urteil über das Gefühl der Lust und Unlust des Subjekts in gegebenen Weltbezügen, gehört das Urteil über das

15 Jens Kulenkampff. *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, S. 73.

16 Ebd., S. 77.

17 „We must conclude, then, that simple reference to existence does not lead in a very neat definition between the agreeable and the beautiful.“ Paul Guyer. *Kant and the claims of taste*, S. 200.

Schöne zur Klasse der ästhetischen Urteile, deren Prototyp das Urteil über das Angenehme ist.¹⁸

Sinnvoller als eine kategorische Scheidung beider Begriffe, zu der Kant neigt, wäre daher ein differenzierendes Konzept, demzufolge das Schöne als ein Sonderfall des Angenehmen zu bestimmen wäre, genauer als das Angenehme, sofern es ohne sinnliche Bestimmtheit betrachtet wird. Das Angenehme und das Schöne wären dementsprechend gar nicht als Gegensätze zu erfassen, sondern als komplementäre Bestandteile des ästhetischen Wohlgefallens. Gegen Kants in gewisser Weise kontraproduktiven Versuch, das ästhetische Urteil von allen sinnlichen Bestimmungen frei zu halten – denn was anders als sinnliche Wahrnehmung bedeutet der griechische Ausdruck *aisthesis*, der am Ursprung der Ästhetik steht? – wäre das Schöne als ein bloßer Teilbereich des Angenehmen zu fassen. Kants Purismus des Schönen, der Versuch, zwischen sinnlicher Wahrnehmung und dem von allen Sinnen freien ästhetischen Urteil zu unterscheiden, läuft so letztlich ins Leere. Wo Kant gute Gründe hat, zwischen dem Schönen und dem Guten zu unterscheiden, da gibt es ebenso gute Gründe, das Schöne und das Angenehme einander anzunähern. Was damit in Frage steht, ist eine Ästhetik des Angenehmen, die die Theorie des Schönen als einen Teilbereich in sich einschließen würde, zugleich aber andere Begriffe wie den des Lieblichen, Reizenden, Rührenden, Exquisiten u. a. einbeziehen würde, um der ausschließlichen Betrachtung des Schönen und des Erhabenen entgegenzuwirken, wie sie Kant im Anschluss an Burke für die Ästhetik etabliert hat. Eine neue, an den Sinnen ausgerichtete Ästhetik könnte so unter dem Titel des Angenehmen firmieren.

18 Jens Kulenkampff. *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, S. 78.

Monika Schmitz-Emans (Bochum)

Uhrensammler

Über Zeit und Uhren in Romanen von Umberto Eco,
Christophe Bataille und Christoph Ransmayr

Vorbemerkungen: Uhrenzeiten...

Die Geschichte des Zeitbewusstseins ist mit der Geschichte der Uhrentechnologie eng verknüpft. Historische Konzeptualisierungen von Zeit schlagen sich darin nieder, wie diese gemessen wird; Zeitmessgeräte und die Praktiken ihrer Nutzung wirken auf die Vorstellungen historischer Kulturen über Zeit und Zeitlichkeit zurück. Die Erfindung mechanischer Uhren im Mittelalter bedeutet eine wichtige Zäsur in der Geschichte der Zeitkultur.¹ Beginnt man hier vor allem in Klöstern, die Tageszeiten genauer als bisher in Segmente einzuteilen und den einzelnen Tagesphasen bestimmte Beschäftigungen zuzuordnen², so wird dies zwar einerseits als eine Angleichung des andernfalls zu unregelmäßigen Lebens an eine letztlich religiös fundierte Ordnungsidee verstanden. Es schafft andererseits aber auch die Grundlage für einen ökonomisch-zweckorientierten, mit der Zeit kalkulierenden Umgang der säkularen Welt mit Zeit.

Die Uhr (genauer gesagt: die ideale, störungsfreie und von keiner äußeren Energiezufuhr durch Naturkräfte oder Menschenhand abhängige Uhr) erscheint dabei in solchem Maße als Inbegriff eines geordneten komplexen Funktionszusammenhangs, dass sie zum Modell der göttlichen Schöpfung selbst avanciert. Die Welt ist einem zentralen Topos rationalistischen Denkens zufolge ein perfektes Uhrwerk, das, einmal angestoßen, keiner weiteren regulierenden Eingriffe mehr bedarf. Dass Gott ein Uhrmacher ist, verleiht aber auch den gegenüber seiner Schöpfung defizitären und gebrechlichen Produkten menschlicher Feinmechaniker doch eine gewisse Dignität. Und wenn sogar das ontologische Problem des Parallelismus zwischen Körper und Geist von Philosophen mittels des Modells synchron laufender und dabei jeweils in sich autonomer Uhrwerke beantwortet wird, dann ist der Gang der Uhr demnach auch mehr als nur ein Analogon physischer Abläufe. Der menschliche Intellekt selbst findet aus rationalistischer Sicht in der Uhr ein Spiegelbild, ist mit Blick auf die Folgerichtigkeit und Systematik mentaler Abläufe ein Uhrwerk. Bringt das Zeitalter von Descartes und Leibniz der Uhr als Metapher und Muster der

1 Rudolf Wendorff unterscheidet diverse einander zwischen Mittelalter und Neuzeit überlagernde „Arten des Zeitbewußtseins“ (Rudolf Wendorff. *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1980. S. 174); dazu gehören eschatologische Modelle, „zyklische Vorstellungen“ – sowie „die gleichmäßige Gliederung und Messung der Zeit durch Uhren und das Kalenderwesen“ (ebd.).

2 Vgl. dazu Peter Gendolla. *Zeit. Zur Geschichte der Zeiterfahrung. Vom Mythos zur ‚Punktzeit‘*. Köln: DuMont, 1992. S. 45 sowie Wendorff. *Zeit* (wie Anm. 1). S. 105.

Rationalität eine Hochschätzung entgegen wie vielleicht keinem anderen Artefakt von Menschenhand, so wird dies allerdings durch andere Tendenzen bald konterkariert.

...Uhrenleben

War das ‚Leben nach der Uhr‘ in den mittelalterlichen Klöstern als gottgefällig verstanden worden, hatte es für das kaufmännische Bewusstsein der Frühen Neuzeit bei aller zunehmend säkular-pragmatischen Orientierung zumindest in keinem Widerspruch zu einem göttlichen Heilsplan gestanden, sondern vielmehr eine gottgefällige Ökonomie in irdischen und moralischen Belangen verheißen, so ergibt sich langfristig doch ein anderes Bild. Der technologische Fortschritt der postrationalistischen Jahrhunderte führt zu einer zunehmend engeren und rigideren Zeittaktung des Arbeitslebens, verbunden mit einer tendenziell immer kleinteiligeren Zeittaktung. Die Verabsolutierung der Zeit³ übt auf die Lebenszeiten der Menschen einen Kontaminationseffekt aus, der im Zeichen der wirkmächtigen Differenzierung zwischen Natur und Technik zunehmend kritischer gesehen wird.⁴ Die zunehmend von Maschinen abhängige und durch deren Takt gesteuerte Arbeiterschaft, spätestens der nach der Uhr funktionierende Arbeiter oder Angestellte des Fabrikzeitalters empfindet sich in wachsendem Maße als fremdbestimmt von zeitlichen Vorgaben – von Zeitplänen, Zeitabschnitten, Zeit-Leistungs-Kalkulationen. Die Uhrenzeit überlagert sich, so eine auch literarisch artikulierte Klage, mit dem ursprünglichen Lebensrhythmus; der Maschinentakt assimiliert sich die Lebenszeit des Einzelnen, er gleicht sein Tun, Denken und Empfinden dem Takt der Uhren an – oder lässt ihn am Widerstand seiner Natur gegen die Maschinenzeit zerbrechen. In Texten der Romantik werden die Konsequenzen der Anpassung des menschlichen Lebens an den Takt der Uhren ebenso imaginiert wie die der Unterwerfung unter die Geldwirtschaft.⁵ Zum einen erscheint die Vorstellung einer perfekten Taktung und Nutzung von Zeit aus ökonomisch-rationaler Perspektive weiterhin als Basis eines effizienten Umgangs mit Lebenszeit, mit materiellen Ressourcen und Handlungsoptionen. Zum anderen erscheint die Unterwerfung der persönlichen Lebenszeit unter

3 Galilei trägt maßgeblich dazu bei, dass sich die Vorstellung einer abstrakten physikalischen Zeit etabliert. Newton schreibt in seinem Werk *Mathematische Prinzipien der Naturlehre* (1687): „Die absolute, wahre und mathematische Zeit verfließt an sich und vermöge ihrer Natur gleichförmig und ohne Beziehung auf irgendeinen äußeren Gegenstand. Sie wird auch mit dem Namen ‚Dauer‘ belegt.“ (Isaac Newton. *Mathematische Prinzipien der Naturlehre*. Hg. Jakob Philipp Wolfers. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963. S. 25).

4 Vgl. Gendolla. *Zeit* (wie Anm. 2). S. 48.

5 Vergleichbar mit Texten über leblose Maschinen sind Erzählungen über die Geldwirtschaft, in deren Zentrum ‚leblose‘ und ‚kalte‘ Dinge stehen (vgl. dazu Manfred Frank. „Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext“. Ders. *Das kalte Herz. Texte der Romantik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. S. 253-387).

eine abstrakte und regelmäßig getaktete ‚Weltzeit‘⁶ als Inbegriff und Gipfel der Entfremdung und der Entmächtigung des Einzelnen.

...Uhrenmenschen

Diese im mehrfachen Sinn zeitkritische Einschätzung einer getakteten und temporal rationalisierten Lebenswelt kulminiert im Vorstellungsbild des Menschen, der selbst zur Uhr geworden ist, des ‚homme machine‘ in seiner konsequentesten Spielform. Uhrenmenschen sind eine Spezifikation des romantischen Typus des Maschinen- oder Automatenmenschen. Sie entsprechen dabei einem negativen Zerrbild dessen, was im Menschen selbst angelegt zu sein scheint, wenn eine abstrakte und in ihrer Abstraktion lebensfeindliche Rationalität sich absolut setzt und die Ansprüche individuellen Lebens negiert. Geschieht dies aus Ehrgeiz und Gewinnsucht, so ist der Betroffene selbst verantwortlich. Und wer zur Uhr wird, aus eigener oder fremder Schuld, der verliert, einer volkstümlichen Vorstellung zufolge, seine Seele. Insofern sind Uhren und Teufel manchmal im Bunde, ähnlich wie der Teufel und das Geld zusammengehören.

Jules Vernes Titelfigur in der Erzählung „Maitre Zacharius ou l’horloger qui avait perdu son âme“ (1854) ist ein genialer Uhrenkonstrukteur.⁷ Der Genfer Uhrenmeister neigt dazu, Uhren als lebendige Wesen wahrzunehmen, ja Uhren und Seelen gleichzusetzen. Dies bedingt seine affektive Beziehung zu Uhren, seine Fürsorge für sie und seine allgemein bewunderten Schöpfungen; daraus entwickelt sich aber auch sein Größenwahn. Blasphemisch setzt er die eigenen mechanischen Kunstwerke mit den von Gott geschaffenen lebendigen Wesen gleich, sieht sich selbst in einer göttlichen Schöpferrolle. Da geschieht es, dass seine Uhren ‚sterben‘, die er an viele Kunden verkauft hat. Er kauft sie zurück, vermag die so geschaffene Sammlung aber nicht zu reanimieren – ein Prometheus inmitten einer toten Gesellschaft dysfunktionaler Maschinen. Eine letzte noch funktionierende Uhr ist im Besitz eines dämonischen Fremden, von dem Zacharius sie sich zurückholen will, weil er glaubt, diese Uhr sei ein Teil oder Double seiner Seele; das Abenteuer entlarvt den Fremden als diabolisch und endet mit Zacharius’ Tod. In Zacharius’ Sammlung mortifizierter Uhren spiegelt sich allegorisch eine Gesellschaft von Wesen, die so sind wie er: Der auf Perfektion versessene Konstrukteur erscheint als modernespezifische Personifikation des Wunsches, so zu sein wie Gott. Allerdings weckt Vernes Geschichte auch eine Ahnung davon, dass solch moralische Verirrung letztlich die logische Konsequenz aus den Entwicklungen ist, die man allgemein den ‚Fortschritt‘ nennt.

Dem Leser wird die Geschichte so erzählt, als sei Zacharius’ Analogisierung von Menschen und Uhren mehr als der Wahn einer von Obsessionen geprägten

⁶ Vgl. Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.

⁷ Vgl. Jules Verne, *Maitre Zacharius ou l’horloger qui avait perdu son âme*. Tradition genevoise. Ders. *Le Docteur Ox*. Paris: J. Hetzel, 1874. S. 63-100./*Meister Zacharius oder Der Uhrmacher, der seine Seele verlor (nach einer Genfer Überlieferung)*. Dt. v. Ulrich Klapstein. Hannover: JMB, 2013.

Figur, als lasse sich die Geschichte durchaus auch als die einer dämonischen Kontamination durch das Maschinenwesen lesen. Der Meister verliert seine Autonomie als moralisches Subjekt, aber auch das dämonische Männchen, das ihm seine letzte Uhr nur gegen den zu hohen Preis des Glücks seiner Tochter überlassen will, wirkt wie eine Uhr. Vernes Erzählung weist erhebliche Parallelen zu den Automatengeschichten Hoffmanns auf; Uhren und Androiden sind verwandte Schöpfungen. Doch weil es hier dezidiert um Uhrwerke geht, akzentuiert sie deutlicher die Macht getakteter und ökonomisch nutzbarer Zeit über die menschliche Seele. Die wundersame Zerstörung einer Turmuhr, deren gotteslästerliche Sprüche dem menschlichen Willen zur Selbsterhebung Ausdruck geben, erscheint da als gerechtes Strafgericht – und die animistisch-wundersame Logik der Ereignisse als Antwort auf eine entzauberte, ‚seelenlose‘ technische Wirklichkeit.

Uhren und Macht

Dass Uhrwerke – und zwar jeweils im Maße ihrer technischen Perfektionierung – semantisch ambivalente Objekte sind, resultiert vor allem aus der Beziehung des Uhrenwesens zu Machtstrukturen und Bemächtigungsphantasien. Die Perspektive auf die Uhr wird hier, vereinfachend gesagt, dadurch bestimmt, ob man zu den potenziellen oder aktuellen Inhabern der Macht oder zu den Unterworfenen gehört. Die Unterwerfung der Welt, konkreter: die Eroberung des Raums, ist in der Frühen Neuzeit in hohem Maße an die Nutzung von Uhren gebunden. Nur mittels möglichst präziser Uhren (die zunächst aber lange der entsprechenden technischen Verbesserung harrten) konnten die Seefahrer auf Reisen zu anderen Kontinenten auch im Raum so präzise navigieren, dass das Erreichen angestrebter Ziele (vor allem dem Handel) gewährleistet war.⁸ Dass diese oft als Inbegriff des Fortschritts beurteilte Eroberung der Erde durch die neuzeitlichen Seefahrer mit Blick auf die von ihr ermöglichte Eroberung und Kolonisation fremder Erdteile rückblickend divergente Bewertungen provoziert, lässt auf lange Sicht auch diese Leistung der Uhren als ambivalent erscheinen. Dem 19. Jahrhundert ist diese kritische Perspektive aber noch weitgehend fremd. Dass die Uhr allerdings einen maßgeblichen Anteil an der Unterwerfung des Menschen unter das kapitalistische Effizienzprinzip hat (welches seit dem 20. Jahrhundert vor allem im Bild der Stechuhr eine sinnfällige Metonymie findet), ist auch diesem insgesamt so fortschrittsgläubigen Jahrhundert bereits bewusst.

Uhrensammlungen

Uhren sind über ihren praktischen Nutzen hinaus auch als Sammlerstücke seit der Frühen Neuzeit geschätzt worden; Künstler und Kunsthandwerker schufen aufwendig gestaltete Uhrgehäuse und nutzten technisch raffinierte Uhrwerke

⁸ Vgl. dazu u. a. Alexander Demandt. *Zeit. Eine Kulturgeschichte*. Berlin: Propyläen, 2015. S. 146.

zur Erzeugung spektakulärer Effekte. Die Mechanik des Uhrwerks verlängerte sich in die der von ihnen betriebenen Automaten hinein – Automaten, die lebendige Wesen und Schauplätze, Menschen, Tiere, ja Engel und Teufel darstellten und in einer Weise agieren ließen, die möglichst täuschend naturgetreu sein sollte. Das ‚Uhrwerk‘ der Welt nebst seinen Teilwelten findet in den Produkten mechanisch-handwerklicher Kunst ein oft höchst beeindruckendes Pendant. Kunstuhren und durch Uhrwerke angetriebene Automaten sind oft die Prunkstücke von Sammlungen, wie sie seit dem Anbruch der Neuzeit zu wichtigen Demonstrationsmedien von Macht, ästhetischer Kennerschaft und weitgespannten Wissensinteressen werden. Neben der Kunst- oder Wunderkammer mit einzelnen Uhrkunstwerken entstanden Spezialsammlungen von Uhren und uhrwerksgetriebenen mechanischen Artefakten. Beliebt waren Abbilder phantastischer Welten und Wesen, aber auch von Erscheinungen und Episoden der wirklichen Welt. Eine solche Sammlung zu besitzen, bedeutete nicht nur, finanzielle Potenz und ästhetische Kennerschaft zu demonstrieren. Der Besitzer herrschte zumindest symbolisch auch über das, was sie darstellten: Menschen- und Tierfiguren, Landschaften und Städte, Lebens- und Arbeitsvorgänge, realistisch dargestellte und fabelhafte Szenarien, ferne Länder und Himmelsräume.⁹

In den im Folgenden vorgestellten Romanen werden Uhrensammlungen beschrieben, die nicht nur auf der Ebene der Handlung von Bedeutung sind, sondern auch als Reflexionsmodelle der Romanwelten, in denen sie ihren Ort haben. Von ihrer Konzeption und Darstellung her erschließt sich auch die Poetik dieser Romane, insbesondere mit Blick auf deren implizite Konzeptualisierung von Zeit, Geschichte und Erinnerung. Und auf jeweils spezifische Weise gleicht sich die Darstellungsweise der Romanerzähler gerade anlässlich der beschriebenen Uhrensammlungen dem eigenen Gegenstand an.

Eine Uhrensammlung im Kontext barocker Enzyklopädie. Umberto Eco: „L'isola del giorno prima“ (1994)

Von zentraler Bedeutung für Umberto Ecos Poetik, die in literaturtheoretischen Schriften wie den Norton Lectures,¹⁰ aber auch in seinen Romanen ihr Profil annimmt, ist seine Auseinandersetzung mit dem Fiktionsbegriff. In dieser Hinsicht an eine poetologische Tradition anschließend, als deren Gründungsdokument die „Poetik“ des Aristoteles gelten kann, erörtert Eco die Relation zwischen Faktuellem und Fiktionalem theoretisch und thematisiert sie auch in seinen Romanen. Distinktionen zwischen dem ‚Wirklichen‘ und dem

9 Uhrwerke, die den Gang der Planeten darstellten, waren bereits im Mittelalter geschaffen worden, und schon damals hatten sie sowohl eine didaktisch-säkulare als auch eine symbolische Dimension: zumindest auf der Ebene des Wissens erschlossen sich der Weltraum und die kosmischen Prozesse dem menschlichen Blick.

10 Vgl. Umberto Eco. *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Norton Lectures*. Milano: Bompiani, 1994./*Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. Harvard-Vorlesungen*. Dt. v. Burkhart Kroeber. München/Wien: Hanser, 1994.

„Erfundenen“ spielen eine heuristisch zentrale Rolle; diese Begriffe gelten aber nicht als ontologische Kategorien im Sinne einer absoluten Differenz zwischen Fakten und Fiktionen. Die Betrachtung literarischer Erfindungen als Darstellungen des ‚Möglichen‘ wird vielmehr zum Ausgangspunkt einer Poetik, die auch über den Bereich der Literatur hinaus den Anteil von Fiktionen an der Konstitution dessen betont, was als ‚wirklich‘ gilt. Das Denkbild der ‚möglichen Welten‘ fügt sich bei Eco gut in den Kontext einer aufklärerisch-humanistisch grundierten Ästhetik, die – im Gegenzug zu dogmatischen Behauptungen absoluter Wahrheiten – auf der historisch-kulturellen und semiotischen Prägung, das heißt auf der Relativität von Weltentwürfen und Ordnungsmustern insistiert. Was einer Wissensgesellschaft als ‚wirkliche Welt‘ gilt, ist das Produkt ihrer jeweiligen historisch-kulturellen ‚Enzyklopädie‘¹¹ und schlägt sich in je zeitspezifischen Weltbeschreibungen nieder. Plural sind diese dabei nicht zuletzt wegen der Pluralität der eingesetzten Sprachen und Beschreibungsmodi. Ecos Konzept der historischen ‚Enzyklopädien‘ verbindet sich eng mit seinen Reflexionen über die Vielheit der Sprachen und der Vielheit der Theorien über diese Sprachenvielheit. Sprachen, Rede- und Schreibweisen tragen maßgeblich dazu bei, als was die jeweils beschriebene Welt erscheint. Ecos Vorliebe für den Historischen Roman, der zwischen Referenzen auf historisch-faktisches und fiktionales Erzählen oszilliert, passt ins Bild; der Schwerpunkt seiner romanhaften Darstellungen historischer Welten liegt auf den für diese charakteristischen Modi der Interpretation und Darstellung von ‚Wirklichkeit‘. Der Autor muss, wenn er es auf eine stimmige Diegese anlegt, bei der Konzeption seiner Figuren gleichsam an der historischen Uhr drehen, um den ‚Ton‘ eines vergangenen Zeitalters zumindest näherungsweise wiederzugeben; Adso di Melk („Il nome della rosa“), Baudolino („Baudolino“), Simon Simonini („Il cimitero di Praga“) und Roberto de La Grive („L’isola del giorno prima“) sind Figuren, die das Weltwissen einer vergangenen Epoche, deren Rede- und Denkweisen reproduzieren, so als seien sie nicht erst zur Entstehungszeit des jeweiligen Romans erfunden worden.

Ecos dritter Roman „L’isola del giorno prima“¹² spielt im Zeitalter des Barock. Sein Protagonist, Roberto de La Grive, wird durch eine Welt geschickt, die der Romancier Eco in teils enger Anlehnung an ein weitläufiges Wissen über diese Zeit ausgestattet hat. Im zeitlichen Umfeld der Arbeit am Roman hatte er ein Enzyklopädieprojekt zum Barock realisiert, das auf Recherchen zu Fragen der barocken Wissenskultur, zu Geschichte, Politik, Gesellschaft und Lebensformen dieser Zeit beruhte. Weiteres in den Roman einfließendes Barockwissen gilt der Literatur, Kunst, Rhetorik und Ästhetik dieser Zeit. Die Romanfabel erinnert an für seine Handlungszeit charakteristische Horizonterweiterungen,

11 Umberto Eco versteht unter der ‚semiotischen Enzyklopädie‘ einer Kultur die (offene) Gesamtheit des ‚weltinterpretationsrelevanten‘ Wissens, das in verschiedenen Codes fixiert, in verschiedenen Medien verfasst sein kann (vgl. Dieter Mersch. *Umberto Eco zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1993. S. 111).

12 Vgl. Umberto Eco. *L’isola del giorno prima*. Milano: Bompiani, 1994./*Die Insel des vorigen Tages*. Dt. v. Burkhard Kroeber. München/Wien: Hanser, 1995.

an die Erschließung neuer Erfahrungsräume, an expandierendes Weltwissen und neue Ansätze der Modellierung von Welt.¹³

Im Rahmen barocker Wissenskultur und Technologie verortet sich der Roman vor allem durch das Thema Zeitmessung und Zeitzonen. Letztere strukturieren im großen Zeitalter der Seefahrer und Kaufleute den menschlichen Handlungsraum nachdrücklich. Aber wie lassen sich die dem Globus gedanklich überlagerten Raster der Längen- und Breitengrade mit Blick auf konkrete Orte verifizieren? Wie etwa findet man die Datumsgrenze? Die mechanische Uhr ist ein mittlerweile standardmäßig verwendeter Zeitmesser, aber mechanische Uhren gehen nicht genau; vor allem auf Schiffen wird die Präzision ihres Gangs wegen der teils heftigen Bewegungen selbst empfindlich gestört. Und dabei ist das Interesse an präzise gehenden Uhren größer denn je – bedingt durch die politischen und merkantilen Interessen der Seefahrernationen. Der Romanprotagonist Roberto wird von Kardinal Mazarin als Beobachter (Spion) auf eine Schiffsreise in den Pazifik geschickt; er soll herausfinden, wie weit die Konkurrenten Frankreichs, die rivalisierenden Engländer, mit ihren Versuchen der Zeitmessung gekommen sind, für die sich die Seefahrer und ihre Auftraggeber (also auch die Regierungen Europas) deshalb so interessieren, weil nur auf der Basis präziser Ortszeitbestimmung die des jeweils erreichten Längengrads erfolgen kann und so eine präzise Navigation möglich wird. Der Längengrad, auf dem sich ein Schiff jeweils gerade befindet, kann nur genau bestimmt werden, wenn man die genaue Ortszeit mit der europäischen Normalzeit vergleicht. Die Ortszeit lässt sich anhand des Sonnenstandes bestimmen – aber Uhren sind zu unzuverlässig, um nach längerer Reisezeit und zudem auf unruhigem Meer sichere Angaben über die europäische Ortszeit zu machen. Wie Roberto auf seiner Reise herausfindet, erprobt man daher auf dem Schiff ein auf vormodernem Analogiedenken beruhendes so grausames wie abstruses Verfahren mit einem angeblich ‚sympathetischen Pulver‘. Als Roberto im Pazifik nahe der Datumsgrenze Schiffbruch erleidet, gelangt er auf ein anderes Schiff, die ‚Daphne‘, deren Mannschaft verschwunden ist. In einem separaten Raum des Schiffs findet Roberto eine ganze Kollektion von Uhren, die vermutlich an Bord mitgeführt worden sind, um die Unzuverlässigkeit jeder Einzeluhr durch ihre Vielzahl zu kompensieren – vielleicht auch, um so zumindest Mittelwerte gemessener Zeit zu erhalten. Allerdings handelt es sich natürlich auch hier um Uhren, die regelmäßig aufgezogen werden müssen, und wenn sie auf einem scheinbar menschenleeren Schiff immer noch ticken, so wirkt dies zunächst unheimlich. Tatsächlich gibt es aber an Bord jemanden, der die Uhrensammlung am Laufen hält: den klugen, wenn auch schrulligen Gelehrten Pater Caspar Wanderdrossel. In der Uhrensammlung materialisiert sich der Geist des Zeitalters, in dem der Roman spielt: der Wunsch nach Normierung der Zeit, nach Präzisierung von Messverfahren, nach Bemächtigung über eine in Raum- und Zeitzonen eingeteilte Erde, aber auch die Neigung, Objekte zu sammeln, in denen sich diese

13 Zu diesen gehören ja die Leibniz'schen Erörterungen über ‚mögliche Welten‘ ebenso wie das Uhrengleichnis, in dem die Vorstellung eines in sich geschlossenen Funktionszusammenhangs der Welt prägnant zum Ausdruck kommt.

Bemächtigungsgesten materialisieren. Die Uhrenkollektion ist dabei nur eine der verschiedenen Sammlungen, die das Schiff beherbergt – und in denen sich jeweils eine spezifische Perspektive auf die Welt, ja ‚die Welt‘ selbst unter einem spezifischen Aspekt repräsentiert findet. So findet sich im Schiffsbauch eine große Anzahl von Tieren und Pflanzen: eine Art Zoo samt botanischem Garten, künstlich bewässert und vom Pater ebenfalls regelmäßig versorgt. Das Schiff als (vom Barock geschätztes) Sinnbild der Welt enthält also mehr als einen Mikrokosmos, in dem diese Welt sich bespiegelt.

Das Bild parallel laufender Uhrwerke ist Spiegel mehrerer damit ihrerseits ‚parallelisierter‘ Zusammenhänge im Roman: Es verweist auf die Parallelität verschiedener Zeitzonen auf der Erde, korrespondiert mit dem aus der barocken ‚Enzyklopädie‘ in den Roman transferierten Idee ‚möglicher Welten‘ – und wird zum Spiegel der Beziehungen von Romanfiguren untereinander: Robert hat sich einen rivalisierenden Doppelgänger namens Ferrante ausgedacht und lebt ständig mit dessen imaginärer Gestalt wie mit einer synchronisierten Uhr. Pater Wanderdrossel kann als Robertos zeitverschobenes (älteres) Double interpretiert werden; darauf verweist der Parallelismus ihrer Namen: ‚Van der Drossel‘ kann als flämische Übersetzung von ‚de La Grive‘ verstanden werden.¹⁴

Mit Robertos Doppelgängerphantasma Ferrante verbinden sich im Roman explizite Reflexionen über das Mögliche in seiner Simultaneität zum Wirklichen. Ein Bekannter und Mentor Robertos, Saint-Savin, hat in Paris mit dem jungen Mann einmal über das Konzept ‚möglicher Welten‘ gesprochen.¹⁵ Als Roberto später daran zurückdenkt, interpretiert er seine eigene Verfassung mittels dieses Modells: Er empfindet sich selbst als Schnittpunkt einer Unendlichkeit solcher Welten. Situationen, in denen er das Phantom seines Doppelgängers wahrzunehmen glaubte, erscheinen ihm wie Momente, in denen er einen Blick in eine Parallelwelt geworfen hat.

Quella infinità dei mondi di cui gli parlava Saint-Savin non andava soltanto cercata al di là delle costellazioni, mal nel centro stesso di quella bolla dello spazio di cui egli, puro occhio, era ora sorgente d’ infinite parallassi. [...] [G]ià a questo punto lo troviamo a riflettere che, se ci poteva essere un solo mondo in cui apparissero isole diverse [...] allora in questo solo mondo potevano apparire e mescolarsi molti roberti e molti ferranti. Forse quel giorno al castello so era spostato, senza rendersene conto, di poche braccia [...], e aveva visto l’universo abitato da un altro Roberto [...].¹⁶

Jene unendliche Zahl von Welten, von denen Saint-Savin gesprochen hatte, war nicht nur jenseits der Sternbilder zu suchen, sondern auch im innersten Zentrum

14 Vgl. dazu Michael Nerlich. *Umberto Eco. Die Biographie*. Tübingen: Francke, 2010. S. 241.

15 Die Spekulationen Saint-Savins über ‚mögliche Welten‘ sind die eines Schriftstellers (vgl. Eco. Insel (wie Anm. 12. S. 85f.): „Alle Romane, die ich gern schreiben würde, verfolgen mich. Wenn ich in meiner Kammer bin, ist mir, als ob sie mich alle umgäben wie kleine Teufelchen, der eine zieht mich am Ohr, der andere an der Nase, und jeder fordert mich auf: ‚Schreibt mich, Monsieur, ich bin wunderschön.“).

16 Eco. *Isola* (wie Anm. 12). S. 63.

jener Blase des Raums, in welcher Roberto, als reines Auge, nun Ursprung unendlicher Parallaxen war. [...] Schon jetzt [...] finden wir ihn mit einem Gedanken beschäftigt, der ihn noch weidlich umtreiben wird: Wenn es *eine* Welt geben konnte, in der verschiedene Inseln erschienen [...], dann konnten in dieser einen Welt auch viele Robertos und viele Ferrantes erscheinen und sich miteinander vermengen. Vielleicht hatte er an jenem Tag im Kastell von Casale, ohne es zu bemerken, sich nur um einige wenige Armeslängen [...] verschoben und dadurch in ein anderes Universum geblickt, das von einem anderen Roberto bewohnt wurde [...].¹⁷

Zu den ausgiebig entfaltenen historischen und wissenschaftlichen Referenzen des Romans gehört insbesondere die Metaphertheorie Emanuele Tesauros, der Metaphern und Gleichnisse als Produkte einer erkenntnisfördernden Kombinatorik gewürdigt hatte. Eco greift Gustav René Hockes Verknüpfung zwischen Tesauros ‚Canocchiale Aristotelico‘ und der in barocken Schriften und Abbildungen entworfenen ‚Metaphernmaschine‘ Athanasius Kirchers auf, die der Überblendung jeweils zweier Bilder diene.¹⁸ Ihre Kombinatorik bewirkt, dass dem Betrachter jeweils ein Gegenstand im Licht eines anderen erscheint, wie Pater Emanuele (Tesauro) im Roman Robertos höchstpersönlich erklärt, indem er ihm das Konzept des Aristotelischen Fernrohrs erläutert (vgl. Kap. 9: ‚Il canocchiale Aristotelico‘; dt.: ‚Das Aristotelische Fernrohr‘). Die Produktion von Metaphern gilt ihm nicht als müßiges Spiel, sondern als Erkenntnis. Es geht darum, die zu erkennenden Objekte im Lichte der ihnen zugeordneten Metaphern als etwas anderes, ja als ‚alles Mögliche‘ sehen zu lassen, das sie tatsächlich auch – wengleich nur für den Scharfsinnigen – sind.

[S]e tu dici che i Prati ridono mi farai vedere la terra come un Uomo Animato, & reciprocamente apprenderò a osservare nei volti umani tutte le sfumature che ho colto nei prati [...]. E se il Diletto che ci arrecano le Figure è quello d’imparar code nuove senza fatica e molte cose in picciolo volume, ecco, che la Metafora, portando a volo la nostra mente da un Genere all’altro, ci fa travedere in una sola Parola più di un Obietto: [...] – [S]aper formular Metafore, e quindi a vedere il Mondo immensamente più vario di quanto non appaia agli indotti, è Arte che si apprende. Ché se vuoi sapere, in questo mondo in cui tutti oggi dan fuor di senno per molte e maravigliose Machine [...] anch’io costruisco Machine Aristoteliche, che permettano a chiunque di vedere attraverso le Parole...¹⁹

[W]enn du sagst, daß die Wiesen *lachen*, lasset du mich die Erde wie einen Beseelten Menschen sehen, & umgekehrt lerne ich, in den Menschengesichtern all jene feinen Abschattungen zu sehen, die ich in den Wiesen wahrgenommen. [...] [W]enn das Wohlgefallen, das uns die Figuren verschaffen, jenes ist, mühelos Neues zu lernen und Vieles auf kleinem Raume – wohlan, so läßt die Metapher,

17 Eco. Insel (wie Anm. 12). S. 72.

18 Vgl. dazu Gustav René Hocke. *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt, 1973. S. 123 und Bildteil (Nr. 136).

19 Eco. Isola (wie Anm. 12). S. 85-86.

indem sie unseren Geist im Fluge von einer Gattung zur anderen trägt, in *einem* Worte mehr als eine Sache erblicken' [...], [...] Metaphern zu bilden und somit die Welt unermesslich viel mannigfaltiger zu sehen, als die den ungebildeten erscheint, ist eine Kunst, die man erlernen kann. Denn wenn du's wissen willst, in dieser Welt, in der heute alle ganz verrückt nach möglichst vielen wunderbaren Maschinen sind [...], konstruiere ich Maschinen, aristotelische Maschinen, die einem jeden erlauben sollen, durch die Worte zu sehen...²⁰

Elaborierte Metaphoriken schaffen durch Modifikation der Sehweisen neue, ‚andere Welten‘, Paralleluniversen zu der in unmetaphorischer Alltagssprache beschriebenen Wirklichkeit. Auch die Wissenschaften tragen dazu bei, die ‚Welten‘ zu vermehren, indem sie sie jeweils im Sinne einer dominierenden Perspektive oder durch Konstellationen ausgewählter Beobachtungsobjekte modellieren. Und Roberto schafft für sich selbst durch Aneignung und Gebrauch einer zeittypisch-manieristischen Literatursprache unter anderem eine ‚Parallelwelt‘, in der er mit einer von ihm verehrten Dame ein Liebesbündnis unterhält.

Das Bild der Uhrensammlung im Roman bildet einen Kreuzungspunkt der skizzierten historischen, rhetorisch-sprachreflexiven und poetologischen Motive und Interessen – auch des Interesses an der welterschließenden, ja welterzeugenden Wirkung einer bildhaften Redeweise. Den Uhren selbst werden durch die Vokabeln und Sätze des Textes (der damit Robertos Wahrnehmungsweise im Moment seiner Überraschung und Irritation wiedergibt) Intentionen, Haltungen und Aktivitäten zugeschrieben. Roberto glaubt beim vielfachen Durcheinanderticken der Uhren hinter einer Tür zunächst, lebendige Wesen zu hören:

Era come se dietro quella porta ci fosse una legione di vespe e calabroni, e tutti volassero furiosamente per traiettorie diverse, battendo contro le pareti e rimbaltando gli uni contro le altri.²¹

Es klang, als ob hinter jener Tür eine Legion von Wespen und Hornissen wild ducheinandersauste, alle auf verschiedenen Flugbahnen, um gegen die Wände zu stoßen und beim Abprall gegeneinanderzuprallen.²²

Ausdrücklich werden den Uhren aber auch nach ihrer Identifikation als Artefakte mit natürlichen Wesen ‚aus Fleisch und Bein‘ (‚in carne e ossa‘) verglichen. Ein ‚Totentanz‘ (‚danza della Morte‘) wird aufgeführt, Zähne knirschen, die Uhren kauen, atmen schwer, stellen sich zur Schau. Diese Schilderung der tickenden Apparate mit ihren beweglichen Teilen, ihren Körpern und Geräuschen suggeriert – bevor sich das vermeintliche Eigenleben der Uhren als Resultat eines menschlichen Eingriffs erweist – auch für den Romanleser vorübergehend die Existenz einer animierten Mechanik.

20 Eco. Insel (wie Anm. 12). S. 95-96.

21 Eco. Isola (wie Anm. 12). S. 140.

22 Eco. Insel (wie Anm. 12). S. 154.

Il ripostiglio [...] ospitava orologi. Orologi. Orologi ad acqua, a sabbia, orologi solari abbandonati contro le pareti, ma soprattutto orologi meccanici disposti su vari ripiani e cassettoni, orologi mossi dal lento discendere di pesi e contrappesi, da ruote che mordevano altre ruote, e queste altre ancora [...]; orologi a molla dove un conoide scanalato svolgeva una catenella [...] Alcuni di questi orologi celavano il loro meccanismo sotto le apparenze di arrugginiti ornamenti e corrose opere di cesello, mostrando solo il lento movimento delle loro lancette; ma la maggior parte esibivano la loro digrignante ferraglia, e ricordavano quelle danze della Morte dove la sola cosa vivente sono scheletri sogghignanti che agitano la falce del Tempo. Tutte queste machine erano attive, le clessidre più grandi che biassicavano ancora sabbia, le più piccole oramai quasi colme nella metà inferiore, e per il resto uno strider di denti, un masticacchiare asmatico. A chi entrava per la prima volta doveva sembrare che quella distesa di orologi continuasse all'infinito: il fondo dello stanzino era coperto da una tela che raffigurava una fuga di stanze abitate soltanto da altri orologi. Ma anche a sottrarsi a quella magia, e a considerare soltanto gli orologi, per così dire, in carne e ossa, c'era di che stordirsi.²³

Der Abstellraum [...] war voller Uhren. Uhren. Wasseruhren, Sanduhren, Sonnenuhren, die verloren an den Wänden lehnten, aber vor allem mechanische Uhren, die auf verschiedenen Regalen oder Truhen standen, Uhren mit Antrieben durch Gewichte und Gegengewichte, die langsam absanken, durch Zahnräder, die in andere Zahnräder griffen und diese wieder in andere [...], Uhren mit einer Feder, in denen sich ein Kettchen von einem gerillten Kegel abwickelte [...]. Einige dieser Uhren verbargen ihren Mechanismus unter Hüllen mit rostigen Ornamenten und korrodierten Ziselierungen und zeigten nur die langsame Drehung ihrer lanzenförmigen Zeiger, aber die meisten stellten ihr knirschendes Räderwerk zur Schau und erinnerten an jene Totentänze, bei denen das einzig Lebende grinsende Skelette sind, die drohend die Sichel der Zeit schwingen. All diese Maschinen tickten, in den größeren Sanduhren lief der Sand noch, in den kleineren war er schon fast zur Gänze in der unteren Hälfte versammelt, der Rest war Zähneknirschen, asthmatisches Kauen und Malmen. Wer den Raum zum erstenmal betrat, mußte den Eindruck gewinnen, daß sich diese Anhäufung von Uhren bis ins Unendliche fortsetzte: Die hintere Wand war mit einer Leinwand bespannt, auf der eine Flucht von Räumen voll weiterer Uhren zu sehen war. Aber auch wenn man sich dieser Magie entzog und nur die Uhren betrachtete, die sozusagen aus Fleisch und Bein waren, gab es Grund zum Staunen.²⁴

Diese ‚animierende‘ Uhrenschilderung, bei der die im Vordergrund sichtbaren Uhrenwesen sogar noch weitere in der Tiefe des Raums zu verheißen scheinen, erinnert an die (zuvor im Roman erörterten) Effekte der verschiedenartige Bilder überblendenden Metaphernmaschine, die der Sonne ein ‚Gesicht‘ verleiht und Wiesen ‚lachen‘ lässt. Am Beispiel der Uhrenszenen demonstriert Eco, wie Sprache funktioniert. So wie Zeichen und Codes darüber bestimmen, als was zu interpretierende Gegenstände dem Interpreten erscheinen, was sie ihm bedeuten, was sie ihm zu sagen haben, so bestimmen Beschreibungssprachen darüber, wie und als was sich ihre Gegenstände konstituieren. In der möglichen Welt

23 Eco. *Isola* (wie Anm. 12). S. 140-141.

24 Eco. *Insel* (wie Anm. 12). S. 155.

einer animistischen Sprache versammeln sich die tickenden Uhrenwesen zum Totentanz. Gegen die ‚Magie‘, die bei der sprachbildlichen Verwandlung der Welt in eine imaginäre Welt lebendiger Mechanismen am Werk zu sein scheint, wird insgesamt allerdings die Aufklärung, genauer: die Explikation der Gründe solcher Effekte ins Feld geführt.

Eco kartiert ‚Welt‘ vorzugweise in räumlich-synchronen Kategorien und die ‚Enzyklopädie‘ selbst ist ein solch synchronisierendes Medium, das die Fülle eines spezifischen kulturellen Wissens über Welt simultan bereitstellt. Auch wenn innerhalb der einzelnen Abschnitte (Artikel, Wissensdiskurse, Wissensdarstellungen) dann oft Geschichten erzählt werden, sind sie als Darstellungseinheiten gleichzeitig. Ecos Interesse an Karten, Atlanten, Sammlungen und Listen ist durch diese Orientierung an simultanen Darstellungsmodi grundiert. Eine Fülle von Dingen und Zeichen gleichzeitig zu zeigen, erlaubt den Überblick: über Relationen, Codierungen, Ähnlichkeiten als simultane Strukturen – und hier liegt Ecos Kerninteresse. Hierauf verweist auch die Szene mit der Uhrensammlung. Uhren als solche machen Zeit sinnfällig, mit jeder Uhr läuft ein eigenes Stück Zeit ab, aber zur Sammlung arrangiert, bilden sie ein simultanes Arrangement, das differente Zeiten einer spatialen Anordnung unterwirft – ähnlich einer Karte verschiedener Zeitzonen, einer Sammlung von Geschichten, einer Liste von oder eine Enzyklopädie der zeitlichen Dinge. Ecos Romane sind diesem Konzept einer die Zeit tendenziell ‚aufhebenden‘ Spatialisierung verpflichtet – auch und gerade mit Blick auf die historischen Abläufe, auf die sie Bezug nehmen. Analoga seiner Romane sind in dieser Hinsicht die Bildbände, in denen er die Geschichte von Vorstellungsbildern, Konzepten, Themen simultan reinszeniert: Die Geschichte der Schönheit und der Hässlichkeit, die Geschichte der imaginären Länder und Städte – und die der Listen (die dabei eine basale Strategie simultan-spatialer Anordnung zu ihrem Thema macht und als Buch eine Beispielsammlung bietet).²⁵

Lebendige Uhren, sterbende Uhren. Christophe Bataille „Le Maître des heures“ (1997)

Christophe Batailles Roman „Le maître des heures“²⁶ spielt in einem fiktiven, im Spiegel seiner Schilderung surreal wirkenden Renaissancefürstentum. Neben dem Fürsten Gonzagues steht die Figur seines Uhrenmeisters Arturo im

25 Vgl. Umberto Eco. *Storia della Bellezza*. A cura di Umberto Eco. Milano: Bompiani, 2004/*Geschichte der Schönheit*. Dt. v. Friederike Hausmann/Martin Pfeiffer. München/Wien: Hanser, 2004.; Umberto Eco. *Storia della Bruttezza*. A cura di Umberto Eco. Milano: Bompiani, 2007/*Geschichte der Häßlichkeit*. Dt. v. Sigrid Vagt. München/Wien: Hanser, 2007.; Umberto Eco. *Vertigine della lista*. Milano: Bompiani, 2009/*Die unendliche Liste*. Dt. v. Barbara Kleiner. München/Wien: Hanser, 2009.; Umberto Eco. *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*. Milano: Bompiani, 2013/*Die Geschichte der legendären Länder und Städte*. München/Wien: Hanser, 2013.

26 Christophe Bataille. *Le Maître des heures*. Paris: Grasset 1997/*Der Herr der Uhren*. Dt. v. Bern Wilczek. Frankfurt a. M.: Fischer 1998.

Mittelpunkt, also jeweils ein Repräsentant der Macht und der mechanischen Kunstfertigkeit: Arturo, genannt „Le Grand“, kommt als Fremder aus Deutschland an den Hof, nachdem ein langjähriger Amtsvorgänger, Jerden, spurlos verschwunden ist und ein vorübergehend eingestellter Nachfolger sich bald wieder davongemacht hat. Ohne Uhrmeister keine funktionsfähigen Uhren, ohne Uhren kein geordnetes Leben – und es müssen mechanische Uhren sein. Sonnenuhren eignen sich als Ersatz nicht, weil die Stadt keine Sonne hat; Sanduhren geben dem Leben kein Gleichmaß.²⁷ Unterschwellig allerdings suggeriert die Beschreibung der Romanwelt und ihrer Bewohner noch einen anderen, tieferen Grund für die Fixierung der Menschen auf mechanische Uhren: Diese sind Analoga der Hof- und Stadtwelt selbst.

Der riesenhafte Le Grand hat explizit etwas Automaten- und Uhrenhaftes:

Très vite, on l'appela ‚Le Grand‘, non pas à cause de sa taille, mais pour son maintien. Son pas était lourd et régulier, sa démarche raide comme celle des automates hongrois, petits bonshommes musiciens ou bergers qu'anime un jeu de métal sans fantaisie.²⁸

Son visage était commun, mais sa diction lente qui mastiquait les mots, ses pas d'automate polonais, son gilet pourpre de velours, appartenaient désormais aux nuits du palais. Le Grand était [...] comme sans origine. Il était comme le temps même, sans cause ni fin.²⁹

Bald schon nannte man ihn ‚Le Grand‘, und zwar nicht wegen seiner Körpergröße, sondern wegen seines Auftretens. Er hatte einen schweren und gleichmäßigen Schritt, sein Gang war steif wie bei den ungarischen Automaten. Den kleinen Musik- oder Schäferpuppen, die von einem primitiven Räderwerk aus Metall angetrieben werden.³⁰

Er hatte zwar ein unauffälliges Gesicht, aber seine bedächtige Redeweise, bei der er die Wörter langsam im Mund formte, sein Gang, der an einen polnischen Automaten erinnerte, seine purpurrote Seidenweste gehörten jetzt zu den Nächten im Palast. Le Grand [...] schien von nirgendwo zu kommen. Er war wie die Zeit selbst, ohne Anfang und Ende.³¹

Die Aufgabe des Uhrenmeisters besteht in der Instandhaltung und Pflege einer großen Sammlung kostbarer mechanischer Uhren. Insbesondere muss er diese im Tagesrhythmus aufziehen, damit sie nicht stehenbleiben. Maître des heures ist Le Grand; er hält – wie die Erzählung wiederholt suggeriert – die Uhren am ‚Leben‘, und wenn in deren Feinmechanik einmal Defekte eintreten, stellt er sie wieder her. Allnächtlich macht er seine Runde durch die umfangreiche Sammlung, und nach einiger Zeit gewinnt der Fürst Gefallen daran, den Uhrenmeister zu begleiten. Er übernimmt es dabei teilweise sogar, durch Le Grand unterstützt, die Uhren eigenhändig aufzuziehen. Sein Motiv ist wohl das Gefallen an „der

27 Bataille. Herr (wie Anm. 26). S. 31.

28 Bataille. Maître (wie Anm. 26). S. 64.

29 Bataille: Maître (wie Anm. 26). S. 83.

30 Bataille: Herr (wie Anm. 26). S. 47.

31 Bataille: Herr (wie Anm. 26). S. 57.

Macht des Lebens über eine Uhr, die nur dann, wenn sie mit einem Schlüssel aufgezo- gen wird, die Zeit anzeigt“.³²

Die Dinge ändern sich, als Le Grand heiratet und Vater wird; die vorüber- gehende Gemeinschaft zwischen Uhrenmeister und Fürst ist aus der etablier- ten Balance geraten, der Gleichtakt gestört. Viele Jahre später kommt es sogar zu einer schrecklichen Kollision zwischen dem Lebenstakt der einen und der anderen Hauptfigur: Der Fürst, zu dessen Lebensgewohnheiten es gehört, sich temporär junge Maitressen zu nehmen (die dann manchmal ein trauriges Ende nehmen), vergewaltigt Le Grands Tochter Lodoïwska, die daraufhin unter ungeklärten Umständen zu Tode kommt. Le Grand verlässt das Fürstentum, der Fürst und seine Stadt verfallen, auch eine neue Regentschaft vermag mit ihren trostlosen Festen das alte Leben des Hofes nicht zu restituieren und Lodoïwska wird vergessen. Nur der Erzähler, eine Chronistenfigur, die einst in diplomati- schen Diensten an Gonzagues' Hof war, scheint seine Erinnerungen – die Erin- nerungen an die Schicksale der Figuren – festhalten zu wollen, um das Vergessen eine Weile aufzuschieben. Aber auch er schließt seinen Bericht in der Gewiss- heit des unausweichlichen Endes, zu dem neben dem physischen Tod auch das Vergessen gehört.

In der Welt des Romans treten Uhren und Menschen, Mechanik und soziales Leben in eine Analogiebeziehung, die von der Sprache des Erzählers selbst sug- gestiv bekräftigt wird. Die Uhren erscheinen den Figuren wie lebendige Wesen, und von ihrem Funktionieren scheint das Schicksal des Gemeinwesens am Hof und in der Stadt abzuhängen. Daher rührt das Interesse an dem, der gerade als Uhrenmeister fungiert. Alle Uhren haben vom alten verschwundenen Uhren- meister Namen bekommen, und selbst wenn es sich dabei nicht durchgängig um geläufige Eigennamen handelt, so werden diese Namen doch wie Eigennamen benutzt.

Le maître des heures avait donné à chaque instrument un nom, sans logique aucune, et que lui inspirait la forme seule de l'objet. Était-il devenu fou? Il y avait les pendules royales. Soucieux d'équité, il avait baptisé une horloge Réforme, une autre Dogme. La série française des Louis était magnifique. Chaque pendule avait son numéro, inscrit à la plume sur le plan du palais. C'était l'inventaire d'un royaume méconnu.³³

Der Herr der Uhren [hier: der verschwundene alte Jerden] hatte jedem Instru- ment [jeder Uhr] einen Namen gegeben, wobei er sich ohne irgendeine Logik ausschließlich von der Form des Gegenstandes inspirieren ließ. War er verrückt geworden? Es gab Pendeluhren mit den Namen der Propheten, aber auch solche mit königlichen Namen. Aus Gründen der Ausgewogenheit hatte er eine Uhr ‚Reform‘ und eine andere ‚Dogma‘ getauft. Die französische Serie der Ludwigs war wunderschön. Jede Pendeluhr hatte ihre Nummer, die mit einer Tintenfeder

32 Bataille: Herr (wie Anm. 26). S. 68. Im Original: „le pouvoir de vie sur une horloge, qui, à coups de clef, saurait dire le temps“ (Bataille: Maître (wie Anm. 26). S. 98).

33 Bataille: Maître (wie Anm. 26). S. 43.

in den Plan des Palastes eingetragen worden war. Es war das Verzeichnis eines verkannten Königreiches.³⁴

Der Hintersinn dieses Vergleichs der Uhrensammlung mit einem Königreich enthüllt sich beim genaueren Blick auf die im Roman geschilderten Menschen, ihr soziales Miteinander und ihr Gemeinwesen. Gewohnheiten wie die des Fürsten, sich Maitressen zu halten, oder die Le Grands, seinen Dienst auf eine festgelegte Weise zu versehen, lassen die Abläufe des Lebens einer Mechanik ähnlich erscheinen, deren Störung verhängnisvolle Folgen haben kann. Le Grands Heirat mit der anglophonen Helen, letztlich die ‚mechanische‘ Folge seiner Jugendpassion für eine andere Engländerin, bringt den fragilen Automatismus seines Lebens an der Seite des Fürsten durcheinander. Wenn der Fürst durch die Vergewaltigung Lodoïwskas eine Katastrophe herbeiführt, so ähnelt dies den Zerstörungen, die er durch Ungeduld und Gewalttätigkeit viele Jahre zuvor gelegentlich an den fragilen Uhrwerken angerichtet hatte, die er zusammen mit Le Grand allnächtlich aufzog.³⁵ Diese regelmäßigen, im Tagesrhythmus wiederholten Runden von Fürst und Uhrenmeister wirken im Kontext der vielen Uhrenbilder des Romans wie die Umdrehungen zweier Zeiger; der Name ‚Le Grand‘ scheint anzudeuten, wer dabei der große Zeiger ist. Als Le Grand vom Hof verschwindet, hat das Uhrwerk des Fürstenhofs seinen großen Zeiger verloren. Die geordnete Uhrenwelt des Fürstentums verliert ihr Zeitmaß, ihren Takt, ihre Struktur – und zerfällt langsam.

Die mechanischen Uhren im Roman erscheinen – dies vor allem macht ihre Analogie zu den Menschen aus – nicht unter dem Aspekt der (gegenüber organischen Körpern) relativen Dauerhaftigkeit lebloser Materie, sondern unter dem der Zeitverfallenheit und Vergänglichkeit. Sonnenuhren sind abhängig von Tageszeit und Klima (und mit Blick auf letzteres im Fürstentum unbrauchbar), Sanduhren werden nach kurzem Ersatzdienst am Hof beerdigt; mechanische Uhren stehen still, wenn sie nicht täglich aufgezogen werden – und selbst dann gehen sie manchmal falsch. Gerade die Meisterwerke der Mechanik sind der Zerstörung ausgesetzt; kleinste Defekte können ihren ‚Tod‘ bewirken. Vor allem mit Blick auf diese Todverfallenheit spiegeln sie die der menschlichen Welt.

Batailles Schilderung dieser Welt mit ihren verlassenen, verfallenden, rätselhaften Räumen und Schauplätzen, die ihre Geheimnisse nicht preisgeben und dabei dem Verfall, der Verwitterung, der Dysfunktionalisierung ausgesetzt sind, scheint inspiriert durch die Bildersprache surrealistischer Maler; vor allem die Erinnerung an Dalís verformte Uhren liegt nahe: auch diese erscheinen organisch und tot zugleich. Auf eine ihrerseits ‚verformte‘, verfremdende Weise wird das barocke Modell der Welt als Uhrwerk aufgegriffen, der Mechanik ineinandergreifender Abläufe, der Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit aller Dinge. Aber nicht die Kontinuität des Gangs von Uhren ist das entscheidende Tertium

34 Bataille: Herr (wie Anm. 26). S. 29-30.

35 Lodoïwska, deren Ende dem einer zerstörten Uhr gleicht, trägt vielleicht nicht zufällig einen Namen, der an die vielen schönen französischen Uhren mit dem Namen Ludwig erinnert, von denen einmal die Rede ist.

Comparationis, sondern die Tendenz zum Stillstand als Resultat der Gebrechlichkeit der Uhren. Wenn die Uhren weitergehen, so setzt dies voraus, dass sie immer wieder angestoßen werden. Und sie sind selbst nichts Dauerhaftes, sondern nur ephemere Anzeiger der Zeit.

Die Erzählweise des Chronisten präsentiert die Romanwelt als eine Uhrwerkswelt, konzentriert sich dabei aber auf Oberflächen, auf ‚Gehäuse‘. Was man über die Figuren erfährt, sind Beschreibungen äußerer Erscheinungen und Abläufe. Was jeweils ‚dahinter‘-stecken könnte, wie es im Inneren der Figuren aussieht, was ihre Antriebskräfte sind, ist allenfalls Gegenstand von Mutmaßungen, Hypothesen, Spekulationen. Figuren tauchen auf, verschwinden, kommen zu Tode – und behalten ihre Geheimnisse für sich. Doch der Chronist stellt nicht nur seine Figuren wie eine Uhrensammlung dar. Er selbst berichtet dabei in jeweils deutlich voneinander gehobenen Textabsätzen, gleichsam ruckartig vorwärtsschreitend wie ein Uhrzeiger, und sein Bericht durchläuft sieben Abschnitte, die ebenfalls durch Zäsuren getrennt sind. Nicht nur der Lauf der Geschichte erscheint als der eines Uhrwerks, sondern auch der des Erinnerns und Erzählens. In einer durch und durch verzeitlichten Welt wie der des Romans, wo auch die Uhren dazu bestimmt sind, stillzustehen, wenn der sie in Gang haltende Uhrenmeister verschwindet, besteht aber keine Aussicht auf eine dauerhafte Rekapitulation von Erinnerungen. Der alte Diplomat schließt seinen Bericht mit Bildern der Vergänglichkeit, Diagnosen des Verschwundenseins und des Untergangs; sein letzter Satz gilt dem unausweichlichen eigenen Tod.

Kunst, Macht und Zeit. Uhrenwelten und Weltuhren in Christoph Ransmayrs „Cox oder der Lauf der Zeit“ (2016)

Wie in Christophe Batailles Roman, so gibt es auch in Ransmayrs „Cox“³⁶ zwei zentrale Figuren: einen Mechaniker, der sich meisterlich auf Uhrwerke versteht, und einen Herrscher, der Uhren sammelt – je einen Repräsentanten von Kunst und Macht. Klarer als bei Bataille wird bei Ransmayr das Künstlertum des Uhrenmechanikers akzentuiert, und der Künstler als Gegenfigur zum Herrscher profiliert, ähnlich wie in „Die letzte Welt“ oder der kurzen Erzählung „Das Labyrinth“.³⁷ Aus der engen Beziehung beider Protagonisten zu Zeit und Zeitlichkeit resultiert die Spannung, die die Romanhandlung gründiert: Der Kaiser will über die Zeit herrschen; der Künstler stellt sie dar – im Wissen um die Unbesiebarkeit der Zeit, die Vergänglichkeit aller Dinge.

36 Vgl. Christoph Ransmayr. *Cox oder der Lauf der Zeit*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2016.

37 Die Beziehung des Künstlers Cox zum Kaiser ähnelt in Konzept und Darstellungsweise der zwischen Naso und dem römischen Kaiser in: Christoph Ransmayr. *Die Letzte Welt*. Nördlingen: Greno, 1988, Kunst trifft Macht. Dieselbe Konstellation bestimmt Ransmayrs kurze Erzählung „Das Labyrinth“ in: *Das Wasserzeichen der Poesie oder die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen*. Hg. Andreas Thalmayr. Nördlingen: Greno, 1985. S. 144-145; hier ist der Künstler Dädalus, der Herrscher König Minos.

Unter Rekurs auf Namen und Geschichten historischer Figuren erzählt „Cox“ die erfundene Geschichte des englischen Feinmechanikers, Uhren- und Automatenkonstruktors Alister Cox, der vom chinesischen Kaiser Qiánlóng (1711-1799) eingeladen wird, nach China zu kommen und für ihn zu arbeiten.³⁸ Cox nimmt das Angebot an, nicht nur wegen des zu erwartenden hohen Lohns, sondern auch aus Verzweiflung über die Sterblichkeit des Lebendigen: Seine geliebte kleine Tochter Abigail ist gestorben. Ein kleiner uhrenähnlicher Automat am Grab des Kindes wird von den aus dem Grab aufsteigenden Gasen betrieben; solange die Uhr geht, ‚lebt‘ für Cox etwas zu dem verstorbenen Mädchen Gehörendes fort. – Cox reist in Begleitung seiner Assistenten nach China; einer von ihnen trägt den Namen Merlin wie der Partner des historischen Cox, der mit diesem an einem Perpetuum mobile arbeitete.³⁹

Die uneingeschränkte Herrschaft des chinesischen Kaisers über sein Reich symbolisieren u. a. die kunstvollen feinmechanischen Apparate, die Qiánlóng sammelt: mechanische Nachbauten der realen Welt im Mikroformat, darunter ein Nachbild des ganzen Reiches als Miniaturweltlandschaft, das an einem besonderen Ort aufbewahrt wird. Die mimetische Präzision und die Detailfülle der Konstruktion sind technische Meisterleistungen – und ihnen widmet die Erzählerinstanz erhebliche Aufmerksamkeit.

Obwohl Cox und Merlin schon vor Jahren in London märchenhafte Gerüchte über Qiánlóng's Leidenschaft für Uhren und alle Arten von Zeitmessern gehört hatten und Cox&Co. seit fast ebenso vielen Jahren zu den Lieferanten dieser Leidenschaft zählte, waren die beiden überwältigt von dem, was sie nun im Dämmerlicht des Pavillons sahen: Tischuhren, Pendeluhren, Standuhren, Wasser- und Sanduhren, sogar aus Goldblech gehämmerte und ziselierte Sonnenuhren, die, von einem Rad nun erloschener Fackeln beleuchtet, einen Sonnentag zu allen Jahreszeiten *nachspielen* konnten, Hunderte, Aberhunderte mechanischer Werke, die, auf Podesten oder unter Glasstürzen und in Vitrinen stehend, eine Art Museum der gemessenen Zeit präsentierten, in dem auch Maschinen gesammelt worden waren, deren Funktionsweise selbst Meister wie Cox und Merlin nur erraten konnten. Und tief in diesem von Zahnrädern, Federn und Pendeln tickenden, summenden, flüsternden Raum, im Schein von Lampions, die jede dieser Kostbarkeiten wie auf Lichtflößen oder Lichtinseln erscheinen ließen, entdeckte Cox auch jenen mehr als drei Meter hohen, schimmernden Kegel, auf dessen übereinander gelagerten, nach oben kleiner und immer kostbarer werdenden Platinen sich Hunderte Figürchen, Wasserbüffel aus Jade, Prozessionen von Trägern, Arbeitern, Reisbauern auf silbernen Feldern, Dienern, Prinzessinnen und Soldaten um einen leeren, vollkommen leeren Thron an der Spitze drehten, einen mit Brillanten besetzten Thron aus Jade, schimmernd wie Tau, über dem an haarfeinen, zu Ellipsen gebogenen Golddrähten aufgefädelte Sterne und Planeten schwebten: eine

38 Cox hat während seiner ersten Jahre als Uhrmachermeister an der in England (in der Manufaktur Brookstone & Pommery) für die Ostindienkompanie konstruierten Himmelsuhr mitgebaut, ja, er war für die virtuose Konstruktion maßgeblich verantwortlich gewesen (Ransmayr. Cox (wie Anm. 36). S. 182). Diese Uhr war dann als Geschenk an den Kaiserhof gelangt.

39 Vgl. Ransmayr. Cox (wie Anm. 36). S. 301.

rotgoldene Sonne und ein aus Perlmutter und Silber geformter Mond und in einem Schwarm aus Diamanten, Opalen und Saphiren die Sternbilder der nördlichen Hemisphäre, deren scheinbare Bewegungen gemäß einem die Himmelsmechanik Sekunde um Sekunde, Tag für Tag und Jahr um Jahr nachbildenden Werk den Lauf der Zeit sichtbar machten. Die Himmelsuhr!⁴⁰

Die kaiserliche Himmelsuhr in der Sommerresidenz Jehol, als „Zeitmaschine“⁴¹ bezeichnet, ist ein Lieblingsspielzeug des Herrschers, das dessen zentrale Stellung in der Welt abbildet, auch indem es ihm gestattet, in diese einzugreifen. Dass er dabei insbesondere über den puppenhaft-kleinen Beherrscher der Automatenwelt herrscht, erinnert an seinen Ehrgeiz, noch über die eigene Position im Universum zu bestimmen:

Die Himmelsuhr, Tag und Nacht von mondweißen Permutlampions beleuchtet, ragte an einem allein dem Erhabenen vorbehaltenen fensterlosen Ort ins Dunkel des *Pavillons der fließenden Zeit*: Kein einfallendes Sonnenlicht sollte die Farbenpracht ihres geschnitzten oder gegossenen, um einen leeren Thron rotierenden Personals schaden und die schimmernden Kleider der winzigen höfischen Püppchen bleichen, die roten Panzer der Kriegerlein, die Strahlenkränze guter und böser Geister, die kostbaren Mäntel von Prinzessinnen und Konkubinen, die Wasserbüffel, die Reisbauern, die Fischer. Das Thronchen an der Spitze dieses Werks blieb stets leer, bis der Kaiser den Pavillon betrat und sein eigenes, kaum mehr als fingergroßes Abbild oder das noch kleinere Abbild eines fernen Herrschers von seinen Gnaden auf den Gipfel der Welt setzte. Mehr als ein Dutzend solcher Herrscherpüppchen lagen in einer Schatulle bereit, die nur der Kaiser öffnen durfte, um dann irgendeinen Herrn der Welt seiner Wahl zur Probe oder zum Spaß auf den Thron zu setzen, damit sich das Universum dann zum Spott und nur für einige Umdrehungen des Räderwerks allein um diesen Nachfolger bewegte.⁴²

Cox beschäftigt nach dem Tod seiner Tochter die Subjektivität von Zeiterfahrung, d. h. die Ausdifferenzierung erfahrener Zeit je nach Disposition und Situation dessen, der die Zeit erlebt. Ein Kind (wieder ist die Tochter Anknüpfungspunkt seiner Gedanken) erlebt Zeit anders als ein Erwachsener. Als signifikant für das persönliche Zeiterleben erscheint vor allem das jeweils individuelle Bewusstsein von der noch verbleibenden Lebenszeit. Im Kontakt mit zum Tode Verurteilten am kaiserlichen Hof setzt sich Cox (auf Anordnung des Kaisers) mit der Zeiterfahrung Gefangener in Todesnähe auseinander, um diese Zusammenhänge genauer zu studieren. Für den chinesischen Kaiser, so erfährt er, ist die Beziehung zur Zeit eine andere als für gewöhnliche Menschen. Einerseits gilt der Kaiser in China als über die Zeit erhaben, also als unsterblich, und jeder Träger dieses Amtes wird entsprechend verehrt. Andererseits wird der jeweils einzelne Kaiser aber nach seinem Tod durch einen Nachfolger ersetzt, und um die unauflöbliche Bindung des Kaisers an seine Welt zu betonen, beginnt man

40 Ransmayr. Cox (wie Anm. 36). S. 176-178.

41 Ransmayr. Cox (wie Anm. 26). S. 206.

42 Ransmayr. Cox (wie Anm. 36). S. 205-206.

dann mit einer neuen Zeitrechnung. Der kluge Qiánlóng ist sich dieser Grenze seiner eigenen ‚Unsterblichkeit‘ bewusst.

Der Uhrenkünstler Cox nimmt nach der Ankunft am Hof zunächst an, der Kaiser erwarte von ihm neue Wunderwerke der Feinmechanik, die an das anknüpfen, was er bisher geschaffen hat. Doch das Interesse des Kaisers zielt auf etwas Anderes: Sein Interesse gilt dem Zusammenhang zwischen Uhren und Leben, der Möglichkeit, differente Lebenszeiten und -rhythmen durch besondere Uhren abzubilden. „[D]er allmächtige Qiánlóng [will] das Tempo der Zeit über verschiedene Episoden eines menschlichen Lebens messen“ und sucht „dafür geeignete Uhren“.⁴³ Zunächst bauen Cox und seine Gefährten daraufhin eine ‚Winduhr‘, um die als lang und gedehnt erfahrene Zeit eines Kindes darzustellen; sie hat die Gestalt einer weißen Dschunke und wird detailliert beschrieben.⁴⁴ Komplementär dazu konstruiert Cox dann als Gehäuse einer anderen Uhr ein Modell der chinesischen Mauer – diese beherbergt schließlich ein Uhrwerk, die die schnell ablaufende Zeit eines Sterbenden darstellt. Auch dieses feinmechanische Kunstwerk findet in der Erzählung weitläufige Berücksichtigung – samt den Erwägungen, die Cox zur Wahl des Mauersinnbilds bewogen haben. Schließlich begehrt der Kaiser – nach dem Märchenmodell des dritten, besonders anspruchsvollen Wunsches – eine Ewigkeitsuhr, die ihn (der nach chinesischem Verständnis ohnehin schon der Herr über die Welt seines Landes, und das heißt: über die Welt ist) auch zum Herrn über die Zeit machen würde.

[E]in Uhrwerk, das die Sekunden, die Augenblicke, die Jahrhunderttausende und weiter, die Äonen der Ewigkeit messen konnte und dessen Zahnräder sich noch drehen würden, wenn seine Erbauer und alle ihre Nachkommen und deren Nachkommen längst wieder vom Angesicht der Erde verschwunden waren. Eine Uhr, die über alle Menschenzeit in den Sternenraum hinausschlug, ohne jemals stillzustehen, und deren Grenzen allein in der Dauer und dem Geheimnis der Materie selbst lagen: Denn selbst wenn auch die beständigsten und kostbarsten Metalle und Juwelen, aus denen ein solches Kunstwerk bestehen mußte, in unsagbar fernem Zeiten wieder zu Staub und kleinsten flüchtigsten Bestandteilen der Schöpfung zerfielen, würde dabei doch nur ein *Ding* zugrundegehen, nicht aber sein physikalisches Prinzip, das über alle Endlichkeit hinauswies.⁴⁵

Im Bewusstsein davon, dass nach seinem Tod eine neue Zeitordnung anbrechen und insofern die Welt eine andere werden soll, möchte der Kaiser zum Herrn über die Zeit selbst werden. Cox, der dies begreift, erwägt, was dies bedeuten könnte, und findet eine Antwort: Wenn sich ein Perpetuum mobile konstruieren ließe, dann nähme derjenige, der es in Betrieb nähme, auch auf die Zeit nach seinem Tod noch Einfluss, unabhängig von posthumer Unterstützung. Der Besitz einer niemals stillstehenden, ‚ewigen‘ Uhr würde diese Macht ihres Besitzers über die Zeit nicht nur symbolisieren, sondern zur Realität machen. Und so entwickelt Cox einen Bewegungsmechanismus, der dem Konzept eines

43 Ransmayr. Cox (wie Anm. 36). S. 85.

44 Vgl. Ransmayr. Cox (wie Anm. 36). S. 88-89.

45 Ransmayr. Cox (wie Anm. 36). S. 213-214.

Perpetuum mobile zumindest sehr nahe kommt, angetrieben durch Quecksilber, dessen besondere physikalische Eigenschaften eine nach menschlichen Maßen außerordentlich lange Funktionsfähigkeit des Uhrwerks ohne weitere Eingriffe erwarten lassen. Wie Cox allerdings erkennt, darf nicht er selbst das Uhrwerk in Gang setzen, da er selbst dann ja der Herr der fortan auf der Uhr angezeigten Zeit wäre. Er hinterlässt daher bei seiner Abreise dem Kaiser Anleitungen zur Inbetriebnahme des Apparats und kehrt nach England zurück.

Ransmayr selbst hat sich in einem Gespräch mit Insa Wilke über den ephemeren Charakter aller Dinge auf programmatische Weise geäußert: Gemessen an den Zeitdimensionen des Universums sei doch alle irdische Zeit verschwindend kurz. Der von Ovid in seinen „Metamorphosen“ artikuliert und von Ransmayrs Naso in „Die letzte Welt“ wiederholte Anspruch darauf, durch das eigene Werk die Zeiten zu überdauern, erscheint vor diesem Hintergrund kurz-sichtig und übertrieben.

[Ransmayr:] Man sollte [...] Bezüge herstellen zwischen den ungeheuerlichen Zeiträumen, in denen sich das Drama der Materie ereignet, und dem meteoritenhaften Erscheinen und Verschwinden organischer Existenz. Wir sollten uns bewußtmachen, wie kostbar diese flüchtige Existenz ist [...]. Die Frage: ‚Wie lange wird es dauern?‘ hat dann keine besondere Bedeutung mehr, jedenfalls nicht für mich.

[Frage:] Also ist Ovids Wunsch nach Unsterblichkeit, wie Sie ihn in ‚Die letzte Welt‘ erzählen, töricht?

[Ransmayr:] ‚Mein Name wird sich über die Sterne emporschwingen und unzerstörbar sein‘ habe ich in seinen „Metamorphosen“ gelesen. Alle Achtung, diese Chuzpe beeindruckt mich. Aber was sind die paar tausend Jahre, an die der verschollene Dichter dabei möglicherweise dachte, gegen den Lebenszyklus eines mittelgroßen Sterns? Wer vom ‚Bleiben‘ spricht, meint also vielleicht eine Reihe von Generationen und den engen Zeitraum, in dem sich unsere Gattung gerade noch im Reich der Materie halten können wird.⁴⁶

Die Aussicht auf ein Verschwinden des Menschen und all seiner Errungenschaften im Abgrund einer für den Menschen unermesslichen Zeit ließe sich weder durch ein Perpetuum mobile überwinden noch durch ein selbstbewusst als unsterblich gepriesenes künstlerisches Werk. Auch wenn die Cox'schen Kunstwerke keineswegs als so ephemere und störanfällige Konstrukte dargestellt werden wie die in *Batailles Roman*, so sind sie doch Produkt einer bestimmten, endlichen Zeit. Und dass das letzte Uhrwerk die Weltzeit selbst in die Hände eines Menschen legen soll, ist vielleicht das Menschenzeit-typischste an all diesen mechanischen Gebilden.

Ransmayrs „Cox“ widmet – wie die zitierten Passagen stellvertretend auch für andere zeigen – der Kaiserlichen Uhren- und Automatenammlung, den von Cox in China gebauten so wie den dort bereits vorgefundenen Stücken ausführliche und detaillierte Beschreibungen. Und es sind dieser Detailreichtum und

⁴⁶ *Bericht am Feuer. Gespräche, E-Mails und Telefonate zum Werk von Christoph Ransmayr*. Hg. Insa Wilke. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2014. S. 22-23.

diese Ausführlichkeit, durch welche der Text des Erzählers eine Art stilistischer Mimikry an die detailreichen und komplexen Automaten betreibt, so etwa auch anlässlich einer Himmelsuhr aus Manchester, in der die Idee von der Welt als einem Uhrwerk einmal mehr Gestalt annimmt.

Siebenhundert Figürchen aus einundzwanzig verschiedenen Metallen, Kristallen und Hölzern, geschliffenem Achat, Bernstein und Jade, erinnerte sich Cox, waren damals in diesem Werk verbaut worden, dazu zweihundert Tiere – Pferde, Vögel, Kamele, Elefanten –, neunzig, aus allen Hölzern Chinas geschnitzte, winzige Bäume, aus Flußperlen gestickte Wasserfälle, Kaskaden und Bergbäche – und dann dieses, auf Golddrähte gereihte, den Thron überwölbende Firmament aus Diamanten und Saphiren! Dazu hatten das gesamte Personal dieser Weltlandschaft und alle ihre Kulissen noch in einer zweiten, austauschbaren Version gefertigt und geliefert werden müssen – einmal als Bestandteile eines abendländischen, von einem europäischen Kaiser beherrschten Hofes, ein zweites Mal als die eines chinesischen Kaiserhofes, über dem sich zwar ein Sternen- und Planetenhimmel nach ein und demselben Bewegungsgesetz drehte, dessen Tages- und Nachtstunden aber von unterschiedlicher Länge waren: So konnte der Herr über diese Uhr mit Imperien spielen wir ein Kind und auf den Thron setzen, wen und wann immer er wollte und selbst die Sterne nach seinen Launen taufen, aufgehen und wieder versinken lassen.⁴⁷

Uhrwerke beschreibend, rekonstruiert der Erzähler diese mit narrativen und deskriptiven Mitteln – ausführlich und in erheblicher Zahl. Jede der Uhren- und Automatenbeschreibungen stellt eine kleine Textmaschine dar, die die Abbildungsleistung des jeweils dargestellten Objekts mit sprachlich-stilistischen Mitteln wiederholt: durch Nennung der Konstruktionselemente und durch eine komplizierte, aber funktionierende Syntax. Der Erbauer von kunstvollen, komplexen, detailreichen ‚Zeitmaschinen‘ wird zur Spiegelungsfigur des literarischen Erzählers, die Uhrensammlung zum Inbegriff eines Œuvres, in dem es mittels verschiedener Textkonstruktionen immer wieder um die Zeit, ihre Vermessung und ihre Unermesslichkeit geht – auch wenn diese literarischen Zeitmaschinen selbst nur nach den begrenzten menschlichen Zeitmaßstäben von Dauer sind.

47 Ransmayr. Cox (wie Anm. 36). S. 181-182.

Achim Hölter (Wien)

„Die Tiefe der Jahre“

Eine komparative Studie zu Heimito von Doderers *Strudlhofstiege* im Kontext narrativer Polychronie

Einen Roman zu betiteln ist eine der prekärsten ästhetischen Aufgaben.¹ Der Titel sollte den Inhalt spiegeln, weder banal noch kryptisch sein, nicht zu lang – jedenfalls in den letzten zwei Jahrhunderten –, nicht missverständlich, dafür griffig, und bei alledem werden die guten Titel mit der Zeit knapp. Heimito von Doderer entschied sich bekanntlich einmal dafür, offensiv einen berühmten Titel wiederzuverwenden (*Die Dämonen*), ein andermal wollte er nur noch durchzählen (*Roman No. 7*); bei seinem Durchbruchswerk aber machte er es anders. *Die Strudlhofstiege* ist für Ortsfremde ziemlich kryptisch, schwer zu merken und zu schreiben, dazu noch ein Roman mit einem Unter- oder besser: Nebentitel, gemäß dem „sive“ in Doderers geliebtem Latein: *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre* (1951). Hier beginnt auch schon die Raffinesse, denn Doderers Roman hat nicht weniger als drei ‚Helden‘, und alle drei sind darin genannt: Die Strudlhofstiege, Melzer, die Tiefe der Jahre – der Ort, der Protagonist, die Zeit an sich. In allen drei Aspekten korrespondiert Doderers Romanpoetik guter Praxis des 20. Jahrhunderts, sofern es nämlich um das Projekt des *großen* Romans ging. *Die Strudlhofstiege – Berlin Alexanderplatz – Manhattan Transfer*, so beschworen Romantitel einen *genius loci*. *Pasenow oder die Romantik* (Hermann Broch), *Mrs. Dalloway* (Virginia Woolf), so rückten sie eine Hauptfigur ins Licht, die Tiefe der Jahre, damit zitierte Doderer *ein* prominentes Thema der Moderne.² Interesse weckt die Titelformulierung schon deshalb, weil sie „Melzer und die Tiefe der Jahre“ miteinander konfrontiert. Es ist gewissermaßen eine staunende Begegnung, die hier erzählt wird, denn der vornamenlose Major Melzer wird bekanntlich „Mensch“,³ indem ihm seine Vergangenheit bewusst und ihm via Zeitreise subtil klar wird, was für sein Leben nottut.

Nun scheint die „Tiefe der Jahre“ fast eine Wiener Angelegenheit zu sein, wenn man an Hofmannsthals berühmte Terzinen Über Vergänglichkeit oder an die melancholische Reflexion der Marschallin in seinem *Rosenkavalier*

1 Vgl. Werner Bergengruen. *Titulus. Das ist: Miscellen, Kollektaneen und fragmentarische, mit gelegentlichen Irrtümern durchsetzte Gedanken zur Naturgeschichte des deutschen Buchtitels oder Unbetitelter Lebensroman eines Bibliotheksbeamten*. Zürich 1960.

2 In Paul Ricœur's monumentalem *Temps et récit* (3 Bde. Paris 1983-1985) kommt Doderer überhaupt nicht vor. Hingegen sei auf das Doderer-Kapitel in Werner Jung. *Zeitschichten und Zeitgeschichten. Essays über Literatur und Zeit*. Bielefeld 2008, S. 123-135, verwiesen.

3 Zu Doderers idiosynkratischem Konzept der ‚Menschwerdung‘ vgl. Henner Löffler. *Doderer-ABC. Ein Lexikon für Heimitisten*. München 2000, S. 253-255.

denkt: „Wie kann das sein“⁴, bzw. „Wie kann das wirklich sein“⁵ ist die obsessive Frage zum Phänomen der Identität im Wandel. Schon bei Hofmannsthal misst sich das Ich an der ‚Vertikalität‘ des Zeiterlebens und projiziert sich so auch in die Zukunft. Die *Strudlhofstiege* hat Wolfgang Paulsen einen „österreichischen Zeitroman“ genannt,⁶ Ludwig Rohner einen „Epochenroman“.⁷ Beide meinen ungefähr dasselbe. Der Terminus ‚Zeitroman‘ ist nämlich ambivalent bzw. bezeichnet ein Doppelgenre. Gemeinhin porträtiert der Zeitroman ein Zeitalter, eine Epoche. Dafür lässt er sich Zeit; ein kurzer Zeitroman wäre eine *contradictio in adiecto*. Weil aber ein Zeitroman den Leser viel Zeit kostet (den Autor sowieso), wird er implizit und, etwa in Thomas Manns *Zauberberg*, oft explizit zu einem Roman über die Zeit an sich, was gerade auch, mit Arbeiten wie denen von Frank Hirschbach⁸ über den „Roman der Zeit“ und Frank Hübel zu „Zeit und Bewußtsein“,⁹ in der *Strudlhofstiege* gut zu beobachten ist.

Die Plots der hier angesprochenen, fast durchweg kanonischen Romane werden als bekannt vorausgesetzt,¹⁰ der Begriff der Polychronie aber ausprobiert, nachdem sich die bekannten narratologischen Einführungen in der Regel zwar mit den Genetteschen Kategorien Ordnung, Dauer (teilweise auch dem relationierenden ‚Tempo‘)¹¹ und Frequenz befassen,¹² sodass man das Konstruieren mehrerer distinkter Zeitebenen am ehesten im Bereich der Anachronie, der arzfiziellen temporalen Unordnung, ansiedeln würde. Der Begriff Polychronie begegnet bisher diffus als Umschreibung der Alterität fremdkultureller Zeitkonzeptionen (also eine Mehrfachlogik aus Unpünktlichkeit und

4 Hugo von Hofmannsthal. „Über Vergänglichkeit“. In: H. v. H. *Gedichte. Dramen I. 1891-1898*. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979, S. 21.

5 Hugo von Hofmannsthal. „Der Rosenkavalier. Komödie für Musik“. In: H. v. H.: *Dramen V. Operndichtungen*. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979, S. 9-182, hier: S. 38.

6 Wolfgang Paulsen. „Deutsch-Österreichischer Zeitroman: zu Doderers Roman ‚Die Strudlhofstiege‘“. In: *Symposium* 10 (1956), H. 2, S. 217-230.

7 Ludwig Rohner. „Die Strudlhofstiege“. Beispiel eines Epochensromans.“ In: *Roman et société. Actes du colloque international de Valenciennes*. Mai 1983. Valenciennes 1983, S. 193-204.

8 Frank D. Hirschbach. „Heimito von Doderers ‚Die Strudlhofstiege‘: Ein Roman der Zeit.“ In: *Papers on Language and Literature* 3 (1967), N. 2, S. 148-158.

9 Thomas Hübel. *Zeit und Bewußtsein in Heimito von Doderers „Die Strudlhofstiege“*. Phil. Dipl. Wien 1987.

10 Vgl. Achim Hölter. „Heimito von Doderer: ‚Die Strudlhofstiege‘“. In: Joachim Kaiser (Hg.): *Das Buch der 1000 Bücher. Autoren, Geschichte, Inhalt und Wirkung*. Dortmund 2002, S. 288-290; „Marcel Proust: ‚Auf der Suche nach der verlorenen Zeit‘“. Ebd., S. 877-880.

11 Tilmann Köppe/Tom Kindt. *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart 2014, 180-184.

12 Vgl. das Diagramm bei Silke Lahn/Jan Christoph Meister. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 150.

Multitasking) und, näher am hier ausgeführten Bedarf, als Bezeichnung für die Historiographie von Großräumen nach dem Muster der französischen *Annales*-Schule gemäß dem Prinzip der „longue durée“, die aber, um erzählt werden zu können, wieder in zahlreiche Etappen zerfallen muss (auf die zahlreichen heterogenen Internet-Referenzen wird hier verzichtet). Präziserweise wird man von *Polychronie* sprechen dürfen ab einer Anzahl von drei Zeitebenen in einem Erzähltext. Definitiv soll sogleich hinzuverfügt werden, dass diese drei oder mehr Zeitebenen nicht nur punktuell aufscheinen, sondern mit einer gewissen Dauer als stabile Ebenen der Romanzeit etabliert werden und möglicherweise sogar so, dass nicht eine prädominiert. Mit dem Wort „Romanzeit“ wird für einen Moment der Frage ausgewichen, ob die Schichtung der Zeiten sich bereits in der sogenannten ‚erzählten Zeit‘ ausfalten soll oder ob die häufige Relation von Erzählzeit und erzählter Zeit auch darunterfällt. Ersteres wäre plausibler, weil nur so ein neues Erklärungspotential entsteht, denn sonst sind allzuvielen Texte mit simpler Rahmenkonstruktion gleich ‚polichrones Erzählen‘. Auf den ersten Blick scheint es sich z. B. in der *Strudlhofstiege* hauptsächlich um eine Dichronie zu handeln. Aber sowohl die Tatsache, dass noch mindestens eine häufiger angesprochene erzählte Zeitebene impliziert wird, als auch das (unserer Definition nach) nicht maßgebliche, aber durch sein Verstecktsein interessante Faktum, dass der Roman aus einer schemenhaft erahnbarer Erzählzeit nach dem Zweiten Weltkrieg berichtet wird – man denke auch an den auch schon wieder auf ein Präteritum verweisenden Satz: „Wenn ich im April 1945 [...] in meinem kalten Hotelzimmer zu Oslo über Melzer nachdachte“ –,¹³ machen eine mehr- oder vielfache Zeitschichtung überzeugend.

Thomas Manns *Zauberberg* erhebt im „Vorsatz“ den „Vergangenheitscharakter“¹⁴ von Hans Castorps Geschichte explizit zum Thema. Sie ist, wie es heißt, „sehr lange her [...] und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen.“ (TMZ 9). Auch hier also die – sicherlich verblasste –, aber doch einschlägige Metapher von der ‚Tiefe‘ der Vergangenheit. Manns Prolog handelt ja von einer grammatischen Kategorie, dem Präteritum¹⁵ als Erzähltempus, sodass, wäre der „Zauberberg“ im Original ein italienischer Roman, dieser im „passato remoto“, in der entfernten Vergangenheit zu erzählen wäre. Bezogen auf das erzählerische Präteritum, betont Monika Fludernik: „the pastness of the traditional past-tense narrative signifies a kind of unspecified past whose relation to the present moment of reading is one of distancing rather than of precise location.“¹⁶ Man könnte diese Akzentuierung des Vergangenseins geradezu als

13 Heimito von Doderer: *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*. München 1995, S. 85. (= HvDStr).

14 Thomas Mann. *Der Zauberberg. Roman*. Hg. u. textkritisch durchges. v. Michael Neumann. Frankfurt a. M. 2002, S. 10 (= TMZ).

15 Er spricht, für die deutsche Grammatik nicht ganz korrekt, vom Erzähler als dem „raunenden Beschwörer des Imperfekts“ (TMZ 9).

16 Monika Fludernik. „Time in Narrative“. In: David Herman/Manfred Jahn/Marie-Laure Ryan (Hgg.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York 2008, S. 608-612, hier: S. 611.

objektivierende Deskription des Inhalts der Tiefen-Metapher auffassen. Nun erläutert der Erzähler des *Zauberberg* aber auch den Grund für die „hochgradige Verflorenheit unserer Geschichte“ (TMZ 9), nämlich, dass sie „vor einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze spielt“ (TMZ 9), womit der Erste Weltkrieg gemeint ist. Verkennen wir nebenher nicht, dass der kurze „Vorsatz“ insgesamt dreimal das Wort „tief“ bemüht. Die deutlichste Entsprechung zur *Strudlhofstiege* besteht aber natürlich darin, dass dort ebenfalls der beinahe völlig ausgesparte Weltkrieg als Zäsur fungiert, die den Jahresschichten Tiefe verleiht. Seinen sehr langen Roman *Joseph und seine Brüder* indes begann Thomas Mann mit einem „Vorspiel“, das er „Höllenfahrt“ nannte und in dem er den bekannten Mythos von Josephs zwischenzeitlicher Versenkung in einer Grube mit der Fahrt in den Schacht der Zeit oder besser: Zeitlosigkeit vergleicht: „Tief ist der Brunnen der Vergangenheit“, beginnt das Buch. „Sollte man ihn nicht unergründlich nennen?“¹⁷

Die Vergangenheit, die Jahre – die Sprache der Literatur ist auf eine arme, beschränkte Weise reich an Periphrasen, welche auf eins hinauswollen: die Zeit zu benennen. Bei Proust wird am Ende auf die hilflosen Zeitmetaphern aufmerksam gemacht, die sich des Raums bedienen, „qui, que nous les orientations dans le sens de l'élévation, de la longueur ou de la profondeur, ont somme seul avantage de nous faire sentir que cette dimension inconcevable et sensible existe.“¹⁸ Um so minutiöser darf man die Synonyme sezieren, um so lohnender ist zu fragen, was genau die „Tiefe der Jahre“ suggerieren. In Grimms *Deutschem Wörterbuch* kommt die Fügung gar nicht vor; auch sonst ist die temporale Variante von „Tiefe“ bzw. „tief“ dort nur nebenher abgehandelt. Immerhin wird als eine mögliche Semantik benannt:¹⁹ „zeitlich weit zurückliegend, gleichsam im dunkel der vergangenheit“. Das scheint aber die Doderersche Verwendung nicht scharf zu treffen, denn so klar es bei der „Tiefe der Jahre“ um das Weit-zurückliegen geht, so unklar ist, ob die Vergangenheit aus sich bereits Dunkel erzeugt, denn das hängt ab von der jeweiligen Erinnerungstheorie. Es mag sein, dass der Grimm-Redakteur, der etwa den Jean Paulschen Ausdruck „in der tiefen kindheit“ erläutern wollte, der Meinung war, je weiter Erinnerung in die Kindheit zurückreiche, desto undeutlicher werde sie. In der binären memorialen Auffassung aber, die Doderer und eben auch Proust und andere vertreten, scheint es eher, als erinnere sich das Subjekt – oder eben nicht. Das bedeutet, dass Erinnerung möglicherweise schockartig auftaucht, dass die Tiefe der Jahre entweder ein Dunkel ist, das plötzlich erhellt werden kann, oder dass da eben gar nichts zu sein scheint, bis es mit einemmal wieder in die Existenz tritt, je nachdem, ob

17 Thomas Mann. *Joseph und seine Brüder I. Die Geschichten Jaakobs. Roman. Der junge Joseph. Roman.* Hg. u. textkrit. durchges. v. Jan Assmann, Dieter Borchmeyer u. Stephan Stachorski unter Mitwirkung v. Peter Huber. Frankfurt a. M. 2018, S. IX.

18 Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu.* Ed. publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. IV. Paris 1989, S. 504.

19 Jacob und Wilhelm Grimm. *Deutsches Wörterbuch.* 11. Bd. I. Abt. I. Teil Leipzig 1935, Sp. 483.

man sich an etwas zu erinnern versucht oder ob in der „Tiefe“ „tout d'un coup“²⁰ etwas zu sehen ist: ‚Mémoire volontaire‘ vs. ‚mémoire involontaire‘ also.

In welche Richtung vergeht die Zeit? Gewöhnlich in die Zukunft, das ist klar. Da das menschliche Bild-Denken diese Aussage ebenso gewöhnlich mit einer verräumlichenden Abbildung verknüpft, ist die Frage so banal nicht, wobei hier gleich erwähnt sei, dass die Zeittheorien zwischen Vorsokratikern und Gegenwart für die Vertikalität der Imagination von Erinnerung keine maßgebliche Rolle spielen.²¹ Zeit vergeht in der westlichen Welt in aller Regel von links nach rechts, der Zeitstrahl eines (westlich-europäischen) Diagramms zeigt dorthin. Damit ist aber bereits eine wesentliche, meist unbewusst bleibende Elementarannahme angesprochen: Insbesondere die narrative Zeit vergeht – und dies nun wirklich nur in den westlichen Kulturen, nicht z. B. im Manga – blättern von links nach rechts, im E-Book hingegen plötzlich von oben nach unten, was mehr ist als nur ein belangloser Medienwandel. Halten wir also vereinfachend fest, dass die literarische Zeit sich seitlich fortbewegt, doch selbst das gilt nicht immer. Auch das „Rad der Zeit“ ist ein gültiges Denk- und Sprachbild, das seit dem Barock und vor allem der Romantik bemüht wird, um ein spezifisches, später oft buddhistisches Zeiterleben in ein Symbol zu fassen, und wenn aus dem Uhrentopos bei Durs Grünbein die „Pizza aus Stunden“ wird,²² bleibt die Zeit zirkulär. Meist hingegen ist die Zeitvorstellung doch linear. Der Kosmologe sieht Zeit als Tendenz von Ordnung zur Entropie, der Botaniker registriert sie als Bewegung von innen nach außen, wie sich die Jahresringe um den Kernschaft eines Baumes lagern, der Geologe schließlich nimmt Zeit als etwas wahr, was von unten nach oben vergeht, und die Häufung von Trümmerschichten, bei der die älteste die unterste ist, zwingt auch den Archäologen, die Zeit umzukehren, indem er sich von oben nach unten durchgräbt. Damit sind wir der Metaphorik des Erinnerns am nächsten gekommen, denn diese betrachtet Zeitliches gemeinhin *wie von oben*.

Die Metapher von der „Tiefe der Jahre“ hat also a priori große Überzeugungskraft. So große, dass man spontan nach Pendants in anderen Literatursprachen fahndet: ‚La profondeur des années‘ – heißt das so bei Proust? Nein. ‚The depth of the years‘ – würde das nicht fatal nach Henry James klingen? Ja, aber es wäre unauthentisch. Man mag vielleicht Anthony Powells zwölfteiligen Zyklus *A Dance to the Music of Time* (1951-1975) assoziieren, der oft in vier Jahreszeiten-Bänden gedruckt wird, Richard Powers' Romane *The Time of Our Singing* (2003) und *The Echo Maker* (2006), die gerade durch die deutschen Übersetzungen als *Der Klang der Zeit* und *Das Echo der Erinnerung* in die Tradition des essentialistischen Zeit-Romans eingereiht werden. Sie alle rufen andere Assoziationsfelder auf. Doderer jedenfalls hat sich mit *seiner* Formel an prominenter

20 Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu*. Ed. publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. I. Paris 1987, S. 46.

21 Vgl. Karen Gloy. *Philosophiegeschichte der Zeit*. München 2008.

22 Achim Hölter. „Das Rad der Zeit – Eine Denkfigur der Romantik“. In: *Arcadia* 30 (1995), S. 248-285, hier: S. 284.

Stelle zu den Autoren gesellt, die die Zeit im Raum abbilden. Und er hat vielfach in seiner eigenen sich wiederholenden Bildlichkeit jene abstrakte Tiefe vor allem als die Tiefe eines Gewässers konkretisiert. *Ein* anderes Exempel muss genügen: Gerhard Roth merkt zur Vigilkapelle an, die in der Wiener U-Bahn-Station Stephansplatz eingeseigelt ist, man schaue „durch eine Glasscheibe auf sie hinunter“, die aber „nicht die Elemente Luft und Wasser“ trenne wie bei einem Aquarium, sondern „in ihrer Durchsichtigkeit und ihren Spiegelungen Schichten von Zeit“ sichtbar werden lasse.²³

Die Symbolik des Wassers ist so alt wie die Menschheit. Sie wird von der Kulturwissenschaft mit den Bereichen Ursprung, Leben, Tod, Reinigung und Unbewusstes verknüpft,²⁴ mit Zeit hingegen nur dann, wenn das Wasser fließt.²⁵ Dabei ist genau das frühe 20. Jahrhundert jene Phase, in der, etwa bei André Gide („Le traité du Narcisse“, 1891) oder Hanns Henny Jahnn („Fluß ohne Ufer“, ab 1949), die Zeit symbolisch extensiv als Fluss entwickelt wird. Bei Doderer ist die entsprechende Symbolik jedoch idiosynkratisch und insofern auch anders zu lesen, denn in den *Wasserfällen von Slunj* etwa²⁶ wird das flüchtige Element Zeit als Fluidum charakterisiert, das – subjektiv, wohlgemerkt – langsamer oder rascher fließt und – subjektiv – in den stillen Momenten eines Wiener Spätsommers ganz zum Stehen kommen kann. Dieser horizontalen Dimension ist die vertikale beigegeben: Wie die Zeit flach stockt, so dringt der Blick unter der Oberfläche in eine Tiefe, die nicht der Bergsonschen „durée“²⁷ gehört, dem gespürten Vergehen der gegenwärtigen Zeit, sondern dem historischen *passé*, der reinen Vergangenheit. Die Zeit erhält bei Doderer über die Wassersemantik also zwei Dimensionen, wie der Fluss, dem man folgen oder in den man vom Ufer oder von der Brücke hineinsehen kann. Wer in die Vergangenheit reist, müsste flussaufwärts wandern; bei Doderer aber taucht er in die Tiefe.

In Musils *Mann ohne Eigenschaften* heißt es von Ulrich einmal, dass das Gesetz, nach dem der Mensch, „überlastet und von Einfalt träumend“²⁸, suche, „kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung“. Was man heute als Komplexitätsreduktion bezeichnen würde, erzeugt nach Musil Beruhigung, das

23 Gerhard Roth. *Eine Reise in das Innere von Wien. Essays*. Frankfurt a. M. 1993, S. 27.

24 Daniela Gretz. Art. ‚Wasser‘ in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 414f.

25 Wiebke von Bernstorff. Art. ‚Fluss‘ in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 110f. Die Semantik des Flusses fügt der allgemeinen des Wassers noch die der Grenze/Schwelle hinzu und eben die der Zeit.

26 Dort heißt es, dass die „Zeit [...] damals sehr langsam noch verging, sich da und dort in Teichen sammelte, oder, ihres Fließens ganz vergessend, in Tümpeln stand und den Himmel spiegelte“. Heimito von Doderer. *Die Wasserfälle von Slunj*. 5. Aufl. München 1984, S. 48.

27 Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. 5e éd. Paris 1993, S. 56-104.

28 Robert Musil. *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hg. v. Adolf Frisé. Bd. 2. Reinbek 1978, S. 650 (= MmoE).

eindimensionale Vorher und Nachher. Wer, heißt es bei ihm, „imstande ist, die Ereignisse [gerade auch negative, A. H.] in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufes wiederzugeben“, dem werde „so wohl, als schiene ihm die Sonne auf den Magen“, denn die „meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler“ (MMoE 650). Dieses Axiom kann man im Erwachen des Zivilverstands sozusagen auch am Major Melzer erkennen. Sobald dieser nämlich überhaupt zur Erinnerung gelangt, beginnt er, eine Art von sequentieller Ordnung in seinem Leben zu stiften. Dass ihm dabei sofort wohl würde, wäre übertrieben, und ein Sektionsrat Geyrenhoff wie in den *Dämonen*, der nun gleich ans chronikalische Werk ginge, ist er und wird er nicht. Hier geht es aber um den Widerspruch zwischen Musils anthropologischer Beobachtung und der Praxis des Erzählens in „bessere[n] Romane[n]“.²⁹ Wenn die lineare Chronologie Wohlbehagen auslöst, so muss die Auflösung dieser Linearität Konfusion und also Unlust auslösen. Dass der moderne Roman diesen Weg geht, ist damit noch keine Widerlegung Musils, denn erstens sind Ulrichs Tagträumereien bei aller Plausibilität kulturkritisch und somit ironisch zu lesen, und zweitens wäre auf dem Umweg über die bekannten Theorien des Erhabenen zwischen Burke und Lyotard³⁰ der indirekte Lustgewinn eben aus der Unlust der Überkomplexität leicht zu erklären. Musils Ulrich weiß, dass ihm das, wie es in dem berühmten Zitat heißt, „primitiv Epische abhanden gekommen“ ist, so wie im Öffentlichen alles „schon unerzählerisch geworden“ ist, sich nicht mehr linear, sondern „in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet“ (MMoE 650). Dem folgt denn auch Musils Romanmodell. *Seine* Polychronie äußert sich jedoch eher als Polythematik, denn für ihn ist die zeitliche Sukzession in der Selbst-Narration hauptsächlich ein Bild für Kausalitätsrelationen, für das „weil“ und „damit“ (MMoE 650), und das Nacheinander des Erzählens wäre die naive Weigerung, die unerzählbar gewordene Wirklichkeit zu akzeptieren. Deshalb spiegelt sich Komplexität bei Musil auch primär auf der Zeitebene des *Erzählens*, im „essayistisch“ genannten Springen von einem Diskurs zum andern, und eben nicht immer zum nächsten, weniger auf der der erzählten Zeiten. Auch geht es ihm nicht primär um die Erinnerung.

Im Mittelpunkt jenes Verfahrens, das den polychronen Roman Dodererscher Prägung trägt, steht indes eine völlig andere Frage: Wie zeigt, wie simuliert man das Vergehen der Jahre? Man ahnt bereits, dass dem typischen memorialen Zeitroman die ‚Tiefe der Jahre‘ als Metapher für subjektives Zeiterleben und die Sondierungsbohrung der Erinnerung dient. Doch wenn man von Polychronie spricht, ist vom Modell des memorialen auch der chronikalische Roman abzugrenzen, der ebenfalls eine – und zwar beträchtliche – Tiefe der Jahre aufbietet, freilich und gerade weit jenseits der Lebens- und Erinnerungsspanne des

29 In *Die Wasserfälle von Slunj* (a. a. O., S. 312) apostrophiert sich Doderer als „einigermaßen gerissenen Verfasser besserer Romane“.

30 Vgl. Achim Hölter. „Das Erhabene und der Tod in Heimito von Doderers Roman ‚Die Wasserfälle von Slunj‘“. In: Alexander W. Belobratow (Hg.). *Österreichische Literatur: Gefühle, Gedanken, Gestaltungen* (= *Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg* 12). St. Petersburg 2017, S. 100-124.

Individuums. Die zeit- und erinnerungsmimetische Funktion der Vertikalität wird jedoch erst erfüllt, wenn der kognitive Adaptionsprozess in beide Richtungen verläuft. Dann entsteht durch eine Art Hin- und Herzoomen eine (beinahe) sinnliche Erfahrung, die in dem knappen Horizont ästhetischer Erfahrung Zeitbewusstsein und Erinnerung erfolgreich simuliert. Daher scheidet der Chronikroman trotz evidenter Polychronie aus dem poetologischen Muster der Zeitsimulation aus. Grenzfälle bilden die typischen Familiensagas wie John Galsworthys *Forsythe Saga* (1900-1933) mit ihren präzisen Temporalisierungen oder Gabriel García Márquez' *Hundert Jahre Einsamkeit* (1967) mit ihrer fließenden Zeitdarbietung. Noch deutlicher wird der Unterschied an Büchern wie Günter Grass' *Der Butt*, auf den am Schluss zurückzukommen ist, James Micheners umfangreichen, auf Detailstudien basierenden Geschichtsromanen wie *Die Bucht* (*Chesapeake*, 1978) oder den Langzeithistoriographien von Edward Rutherfurd wie *Sarum* (1987, später „the novel of England“ genannt, ein Buch, das über 10.000 Jahre in der Nähe von Salisbury die Abkömmlinge mehrerer Familien verfolgt).³¹ Generell wählt dieser Romantyp einen Ort (das spätere Danzig, eine Bucht in Amerika, die Stelle, die einstmals Salisbury heißen sollte), um ihn als eigentlichen Chronotopos (also nicht in der etwas vagen, flexiblen und vermutlich gerade deshalb erfolgreichen Bachtinschen Konzeption)³² über Jahrhunderte oder Jahrtausende immer wieder zu besuchen. So lässt sich eine ‚Tiefe der Jahre‘ exzellent am stabil bleibenden Punkt messen. Jedoch ist die Erzählperspektive eine völlig andere; aus der Warte eines allwissenden Erzählers, der zwar intern fokalisieren kann, aber vom Zeiterleben ausgeschlossen und deshalb eine Art gleitend beteiligter Chronist bleibt, werden die Ereignisse wie Perlen an der Schnur aufgereiht. So entsteht eine Chronologie, die niemanden in die Lage versetzt, sich zu erinnern. Allenfalls der jeweils letzte erreichte historische Stand ist Ausgangspunkt für eine Tiefenlotung. Es mag dennoch sein, dass das von solchen Romanen erzeugte Bewusstsein für die temporale Tiefe unter der scheinbaren Seichtheit des Ortes auch eine Art objektiver ‚Tiefe der Jahre‘ erkundet und fühlbar macht.

Doch zurück zur *Strudlhofstiege*: Roswitha Fischer hat die Genese des Roman-titels dokumentiert. Der Lektor Horst Wiemer hatte, um den Eindruck des Heimatlich-Gemütlichen abzustreifen, zu einem Untertitel geraten. Von Dietrich Weber stammt überdies die Information, aus der folgt, dass der Doppeltitel erst „relativ spät entstanden“ sei.³³ Doderers schrieb an Wiemer: „Wesentliches über das Buch sagt Ihnen schon der Untertitel ‚Melzer und die Tiefe der Jahre‘: hier wird der Weg der Menschwerdung über das eigentliche Fundament der Persönlichkeit gegangen: das Gedächtnis. Weil dieses aber, immer schöpferisch

31 Dieses Rezept wiederholte der Autor inzwischen auch für London, Dublin, New York, Paris und Russland.

32 Michail M. Bachtin. *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Hg. v. Edward Kowalski u. Michael Wegner. A. d. Russ. v. Michael Dewey. Frankfurt a. M. 1989, S. 8.

33 Roswitha Fischer. *Studien zur Entstehungsgeschichte der ‚Strudlhofstiege‘ Heimito von Doderers*. Wien/Stuttgart 1975, S. 69.

entschleiern, sich an die chronologische Reihenfolge nicht hält, tut dies auch mein Buch nicht: damit war etwas technisch ganz Neues zu bewältigen.“³⁴ Doderer verwendet den Untertitel schon im Tagebuchnachtrag zum 10.7.1948.³⁵ Die noch nicht bis zur Titelseite avancierte *Formel* aber begegnet auch schon in einer aus dem *Dämonen*-Projekt abgezweigten „Diversion“, die der Autor auf 1940-44 datiert, und wo es zunächst heißt, dass eine Sache „ganz gestorben, voll vergessen und vergangen sein muß, um wiederauferstehen zu können“, und dass man am „Faden“ einer „Beziehung“ das „Abgeschiedene“ „nicht mehr aus der Tiefe der Zeiten“ ziehen könne. Vielmehr müsse das Vergangene, nicht mit Doderers Worten, spontan, ungerufen wiederkehren, und dafür wählt der Autor nun eine verschleierte Gewässermetapher, die – vermutlich eher zufällig, aber was ist schon Zufall in diesem erkennbar psychoanalytisch umstellten Diskurs? – mit einem Farbadjektiv ausstattet, das heute aufhorchen lässt, primär aber wohl zunächst als Antithese zu der Farbe des leuchtenden Erinnerungsschatzes motiviert ist. Wie auch immer, die ausgearbeitete Metapher lautet: „Aber das ineinander gesunkene und verschobene Gemäuer in der braunen Tiefe der Jahre dort unten ist ihm kein Steinbruch, wo er hingeht, Baustoff zu holen. Sondern von selbst wird plötzlich ein Teil aufleuchten wie von innen erhellter Smaragd, grün-glühend [...]“³⁶ In seiner sehr frühen Skizze *Heimkehr in die Jugend* (1929) hat Doderer diese Antithese aus der Unzugänglichkeit gesuchter Erinnerung und deren nur spontaner Verfügbarkeit im „Strome vergehender Zeit“³⁷ schon erprobt.

Dass nun, wie Fischer folgert, „künstlerische Erwägungen [...] als Anlaß dieser endgültigen Formulierung nicht zu erkennen“ seien,³⁸ kann man denn doch in Zweifel ziehen, schon weil die entscheidende Metapher ja mehrfach im Romantext vorkommt und der Titel sie entweder bündelt oder sie alternativ (wofür aber kein Hinweis vorliegt) umgekehrt aus dem definitiven Titel noch in eine späte Textschicht eingewandert wäre. Die Metapher wird aufgerufen beim Spaziergang mit Editha, die sogleich von einem Rendezvous vor 14 Jahren zu sprechen beginnt und damit alles aufruft, was für Melzer „aus der Tiefe der Zeiten kam“ (HvDStr 714), hier und jetzt aber überlagert wird von ihrer erotischen Präsenz. Was Prousts „bal de tête“, das als Maskenball erlebte Wiedersehen mit den gealterten Freunden des Pariser Hochadels, ist bei Doderer en miniature das Begräbnis Etelkas, das Melzer seit 14 Jahren erstmals mit einer Anzahl früherer Bekannter zusammenführt. Den Konsul Grauermann nimmt er dabei wahr „als etwas schlichthin Vollkommenes und Fertiges“, „als verhielte dieser sich in der dahinfließenden Zeit wie ein sauberer Kiesel im Bach: über ihm stand die

34 Heimito von Doderer an Horst Wiemer, 22. Mai 1949 (unveröff., maschinenschriftlicher Durchschlag).

35 Heimito von Doderer. *Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940-1940*. 2. Aufl., München 1964, S. 599.

36 Heimito von Doderer. *Tangenten*, a. a. O., S. 88.

37 Heimito von Doderer. „Heimkehr in die Jugend“. In: *Die Erzählungen*. Hg. u. m. e. Nachw. vers. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München 1980, S. 211-214, hier: S. 211.

38 Fischer, a. a. O., S. 69.

Tiefe fast ganz durchsichtig, ja, sie verschwand, wenn man sich darüber beugte“ (HvDStr 869). Ausführlich wird berichtet, wie die Malerin Maria Rosanka die Majorin Melzer (die frühere Thea Rokitzer) porträtiert. Und dann heißt es: „Das war 1927. Einundzwanzig Jahre später, als die Rosanka längst zu Paris lebte“, habe die Malerin ein rätselhaftes Pendant geschaffen (HvDStr 872f.) Damit öffnet sich die Tiefe der Jahre nach vorwärts, eine Bewegung, mit der an den wenigen Stellen zugleich stets die Auktorialität ins Licht tritt. Anders gesagt: Polychronie, die sich zur erzählerischen Gegenwart hin öffnet, unterstützt sogar das ‚foregrounding‘ scheinbar selbstverständlicher Erzähltechniken als Basistechnik der Metafiktion. Und ganz am Schluss, auf der letzten Seite überhaupt, wird die Metapher wie ein beliebtes Motiv in einer symphonischen Koda wiederholt: Bezogen auf die „Verlobungs-Jause“ (HvDStr 908) heißt es: „wir sehen diese süße Gondel [...] noch heiter unter klingelndem Spiel in der [nicht: in die, A. H.] Tiefe der Jahre schweben“ (HvDStr 909). Das Perspektiv des Erzählers historisiert also auch diesen gerade noch in der Gegenwart des Erfahrens lebendigen Augenblick, indem es ihn zugleich wegrückt und wie mit einer Iris-Linse filmisch einrahmt. Diese „Tiefe der Jahre“ ist nun keine des Erinnerns, sondern des Erzählens, keine dynamische, sondern eine fixierende; die Metapher verweist auf das Kulissenhafte, die künstliche Perspektivierung des Blicks auf die Vergangenheit.

Eine Vorankündigung des Romans von Verlagsseite hatte die Metapher gleich zweimal bemüht: Um Denken zu lernen, müsse Melzer „tief in die vergangenen Jahre hinabsteigen“,³⁹ heißt es, und am Schluss jener eigentümlichen Vorab-Haus-Rezension: „Mit weitausholendem barockem Schwunge führt uns das Buch aus der Gegenwart in die Tiefe der Zeit und von dort wieder hinauf in das Hier und Jetzt, um in der beglückenden Schilderung von Melzers Hochzeit Krönung und Ende zu finden.“⁴⁰ So wörtlich. Abgesehen davon, dass es mit dem Heraufführen ins „Hier und Jetzt“ so gar nicht stimmt, verrät diese Eloge, was die Tiefe der Zeit für den Verlagslektor der Nachkriegsperiode bedeutete, nämlich eine unheile Zeit. Ob man Doderers Eintauchen in die letzten Jahre der k. u. k.-Vergangenheit nostalgisch lesen solle, ist vielfach und zurecht in Zweifel gezogen worden, hier aber klingt es geradezu umgekehrt: die Gegenwart wäre das Befreiende (vier Jahre vor dem Staatsvertrag 1955), die Tiefe das Gefährliche, in das man nur zu kathartischen Zwecken hinabtaucht, das Ziel des Autors aber, nach der historischen Katastrophe die Serenität des Lesers wiederherzustellen.

Vergegenwärtigen wir uns kurz das Zeitschema der *Strudlhofstiege*: Der Roman besteht bekanntlich aus vier Teilen, deren erste drei ungefähr gleiche Länge haben, nämlich auf der Ebene der Textoberfläche (jeweils 150-200 Seiten), während der Schlußsatz, wie etwa in Bruckners Symphonien IV oder V, noch einmal ausführlicher wird, diesfalls mit 350 Seiten. Dieses Finale ist zeitlich linear erzählt, vom 29. August bis zum 2. Oktober 1925, wie schon der dritte Teil, vom 11. Juli bis zum 31. August, also leicht überlappend, in einsinniger Chronologie

39 Fischer, a. a. O., S. 66.

40 Fischer, a. a. O., S. 67.

funktioniert. Nicht so der zweite Teil, in dem wesentlich der August 1911 dem Hochsommer 1925 gegenübergestellt ist. Und erst recht nicht der erste, in dem zwischen dem Nachsommer 1923, dem 12. Mai 1911 und sogar dem Sommer 1910 gesprungen wird, dergestalt, dass das Buch im Jahr 1923 beginnt mit einer Tauchfahrt ins Jahr 1910, um sich dann zunächst dem Referenzjahr 1911 zu widmen, dem Jahr des ‚Skandals auf der Strudlhofstiege‘, der nicht zum Ziel führenden Velleitäten Melzers in Richtung Editha Pastré und Asta Stangler. Gerade wenn man ohne visuelles Schema die Daten aufführt, wird klar, dass das polychrone Erzählen eine Herausforderung an die Kontrollfähigkeit des Rezipienten bedeutet. Und es wird auch klar, dass es zuallererst eine quantitative Kategorie ist, denn es definiert sich primär dadurch, dass nicht einfach von einer Hauptzeitebene und einer Rückwendung bzw. Analepse oder filmisch: Flashback oder Rückblende,⁴¹ gesprochen werden kann, sondern dass (zunächst) keine Hauptzeitebene festgelegt ist. Die *Strudlhofstiege* erweist im Verlauf, dass sie sich allmählich auf das Jahr 1925 hin stabilisiert und insofern beinahe nur eine Pseudo-Polychronie anbietet. Die dramatischen Zuspitzungen rhythmisieren, nach Doderers Partitur so geplant, den Erzähl- (nicht: den Zeit-)verlauf: die Bärenjagd, die zwar live erzählt wird, aber von vornherein in Melzers Vergangenheit abgelagert ist, der opernartige Bühnenauftritt eines ganzen Ensembles auf der Stiege, das unheilswangere Fest im Dorfgasthof, das Straßenbahnglück. Für die Erzeugung einer ‚Tiefenschärfe‘ ist nun maßgeblich die (um eines glaubwürdigeren Realismus willen nur beinahe genaue) Datumswiederholung. Melzers ‚Sturz durch sich selbst‘ geschieht am 22. August 1925, der Stiegenskandal geschah am 23. August 1911. Und am 21., aber September des Jahres 1925, also knapp einen Monat nach Melzers Erinnerung auch daran, wie und warum 1910 seine Beziehung zu Mary Allern scheiterte, rettet er Mary, verwitwete K., vor dem Verbluten. Jener Augusttag, der Tag der Bewusstwerdung, wenn auch nicht der Aufklärung aller Intrigen, ist Peripetie des Romans. Von ihm aus kommt die Tiefe der Zeiten allmählich zur Ruhe, sodass sich das chronologische Erzählen, glatt wie ein fließender Fluss, wenn auch mit zunehmendem Tempo, *durchsetzt*. Die Zeit ändert – wäre dies kein Paradox – gewissermaßen ihre Dimension; sie fließt wieder gerichtet, statt zu stocken. Dass Doderer die Polychronie nun noch einmal auf der Mikroebene eines Tages vorführt, gehört zu der Fugato-Qualität des symphonischen Finales.⁴² Wir sehen wie in filmischer Parallelmontage Marys Morgen, Melzer und René im Austausch über Etelkas Selbstmord, dann zur gleichen Uhrzeit Paula und Thea, auf Melzer wartend, Grete, Mary und Trix auf René wartend, Eulenfeld, Editha und Mimi wiederum auf Melzer, und schließlich ihn und Thea um 17:40 beim Unfall zur Stelle.

41 So bei Eberhard Lämmert. *Bauformen des Erzählens*. 7. Aufl. Stuttgart 1980, S. 101-103; vgl. Matías Martínez/Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999, S. 34-36; Lahn/Meister, a. a. O., S. 138f.; Markus Kuhn. *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin, Boston 2013, S. 196-201.

42 Dieser Aspekt wäre weiterzuverfolgen mit Martin Brinkmann. *Musik und Melancholie im Werk Heimito von Doderers*. Wien 2012, z. B. S. 65-70 u. ö.

Diese Art der Polychronie soll, allerdings ohne ausführliche intertextuelle Sondierungen, kurz parallelisiert und verglichen werden mit der Praxis einiger anderer kanonischer Romane des früheren 20. Jahrhunderts.

Eine aufschlussreiche Entsprechung bietet William Faulkners berühmter Bewusstseinsstrom-Roman *The Sound and the Fury* von 1929 (Faulkner, 1897-1962, ist übrigens recht genau Generationsgenosse Doderers). Das Buch, ca. 300 Seiten lang, umgreift Ereignisse aus der Geschichte der Südstaaten-Familie Compson aus drei Jahrzehnten. Die älteste Zeitebene markiert der Tod der Großmutter 1898, eine nächste die erste Liebschaft Caddys im April 1909, dann folgen der Suizid des Bruders Quentin im Juni 1910, der Tod des Vaters 1913, schließlich das Verschwinden des Mädchens Quentin zu Ostern 1928. Diese Handlungen werden aber gerade nicht nacheinander erzählt, sondern – vorgegeben durch die ganz auf das Bewusstsein der beteiligten Personen begrenzte Perspektive – in der subjektiven Erzählung dieser Familienmitglieder gespiegelt bzw. aufgehoben. Entsprechend tragen die ersten drei Teile des Romans je ein Datum: 7. April 1928, 2. Juni 1910, 6. April 1928 und 8. April 1928. Der Bewusstseinsstrom des Selbstmörders am Tag vor seinem Tod ist gewissermaßen ein Rückgriff, während sich die drei anderen Referenzebenen nur um einen – allerdings maßgeblichen – Tag unterscheiden. Das grundlegende *dichrone* Gerüst besteht also aus dem Juni 1910 und Ostern 1928, doch gerade diese (der *Strudlhofstiegen*-Konstruktion nicht unähnliche, den Ersten Weltkrieg ebenso aussparende und in der späteren Version den Zweiten Weltkrieg ebenso stichwortartig einflechtende) Struktur erlaubt es, in der minimalen Verschiebung die Feinbeobachtung zu verankern, eine Art – metaphorisch gesprochen – 3D-Effekt. Dass die Zeit, u. a. in der symbolischen Gestalt einer zer Schlagenen Uhr, und das fließende Wasser vor allem im 2. Kapitel eine prägende Rolle spielen, sei nur am Rande vermerkt. Faulkner arbeitete beim Wechsel der intendierten, im Bewusstsein des schwachsinnigen Bruders Benjamin verfließenden Zeitebenen mit Kursivdruck. Nach Kriegsende, 1946, veröffentlichte er eine Ausgabe, der er Zusätze über die Familienchronik der Compsons hinzufügte. Diese vernetzen den Roman einerseits mit seinem übrigen Erzählwerk, vor allem aber stiften sie ein wenig Ordnung, und damit haben sie die Herausforderung des polychronen Romans teilweise aufgehoben.

Virginia Woolf strukturiert in *The Years*⁴³ die Sequenz ihrer Kapitel wie folgt: 1880 (S. 5-78), 1891 (S. 79-113), 1907 (S. 114-127), 1908 (S. 128-139), 1910 (S. 140-166), 1911 (S. 167-185), 1913 (S. 186-193), 1914 (S. 194-239), 1917 (S. 240-258), 1918 (S. 259-261), „Gegenwart“ [1930] (S. 262-375). Diese komplexe Struktur, die der nach Art des realistischen Familienromans angelegten

43 Virginia Woolf. *The Years. Between the Acts*. With Introduction and Notes by Linden Peach. Ware 2012: 1880 (S. 5-63), 1891 (S. 64-90), 1907 (S. 91-102), 1908 (S. 103-112), 1910 (S. 113-133), 1911 (S. 134-148), 1913 (S. 149-155), 1914 (S. 156-192), 1917 (S. 193-207), 1918 (S. 208-210), „present day“ [1930] (S. 211-298). – Zitatnachweise nach Virginia Woolf. *Die Jahre*. Übers. v. Herberth u. Marlyns Herlitschka. Frankfurt a. M. 1979.

Narration unterlegt ist, wird weiter vertieft durch zyklische, jahreszeitliche Elemente, die die Linearität unterlaufen, sowie den Kontrast von „clock time“ und „mind time“,⁴⁴ das subjektive Zeitempfinden der Hauptfiguren, in dem die distinkten Zeitebenen eben erinnernd verfließen. In *To the Lighthouse*⁴⁵ wählt die Autorin ein anderes Konzept: Auf den I. Teil („Der Ausblick“) (S. 7-152) mit 19 Abschnitten sehr unterschiedlicher Länge (Nr. 2 und 15 umfassen nur wenige Zeilen) folgt als II. Teil ein kurzes Interludium mit dem Titel „Die Zeit vergeht“ (S. 155-176), bevor dann im III. Teil („Der Leuchtturm“) die beabsichtigte Fahrt zehn Jahre später und ohne die inzwischen verstorbene Mrs. Ramsay realisiert wird (S. 179-255). Hier ist zweierlei im Hinblick auf den Vergleich zu Doderer relevant: Zum einen wird das Jahrzehnt in dem weitgehend leeren Ferienhaus anschaulich gemacht durch die zurückgebliebenen Utensilien und Kleidungsstücke, d. h. durch die menschenlose Leere und die von Ungeziefer allmählich besetzten Möbel. Im 4. Abschnitt dieses „Time Passes“-Mittelteils konzentriert sich Woolf ganz auf das, was bei Doderer das immer wieder angeführte „möbelhafte“ „Schweigen“ der Dinge ist (HvDStr 21, 61, 62, 252, 331, 560). Zum anderen aber verrät das Mittelstück die Chronologie des Ganzen, denn in einem kurzen Einschub heißt es: „Eine Granate barst in Frankreich und zerriß zwanzig oder dreißig junge Männer, unter ihnen Andrew Ramsay“⁴⁶ bis zu dem Satz: „So war denn wirklich der Friede da.“⁴⁷ D. h., auch *To the Lighthouse*, 1927 erschienen, inszeniert jenen Zeitsprung hinweg über die Kriegsjahre, den wir von Doderer kennen. Drei Zeitebenen also, weit auseinandergespannt, vor dem Krieg, während des Krieges (diese ohne Menschen), nach dem Krieg. Schon in *Mrs. Dalloway* (1925)⁴⁸ hatte Virginia Woolf diese Zeitsprünge erzählt, freilich ganz aus der Perspektive und von dem Zeitpunkt der sich von einem Junitag des Jahres 1923 aus 30 Jahre zurückerinnernden Titelheldin. Dort übrigens wird der einzige Erzähltag durch Glockenschläge skandiert, die das Vergehen der Stunden bewussthalten (denken wir hier an die minutiöse Minutenregie im Schlussteil der *Strudlhofstiege* vor Marys Katastrophe). In *The Waves* (1931)⁴⁹ wird die Tiefe der Zeit auf sechs Charaktere verteilt, deren Bewusstsein sich umlaufend in Momenten des Tages- bzw. Jahreszyklus ausspricht. Sie gehören aber *einer*, der damaligen Jetztzeit an. Die Polychronie ist hier also keine annalistische, sondern ein komplexes Präsens, wie überhaupt zu konstatieren bleibt, dass Virginia Woolf in ihrem Erzählen reichlich Gebrauch macht von allen zyklischen Zeitgliederungsmustern, dem Stunden-, Tages-, Wochen-,

44 Ansgar Nünning, Art. „The Years“, in: Walter Jens (Hg.): *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Bd. 17. München 1992, S. 836f.

45 Paginierung nach Virginia Woolf. *Die Fahrt zum Leuchtturm*. Roman. Übers. v. Herberth u. Marlys Herlitschka. Frankfurt a. M. 1982.

46 Woolf. *Die Fahrt zum Leuchtturm*, a. a. O., S. 165.

47 Woolf. *Die Fahrt zum Leuchtturm*, a. a. O., S. 175.

48 Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway*. Roman. Übers. v. Herberth u. Marlys Herlitschka. Frankfurt a. M. 1978.

49 Virginia Woolf. *Die Wellen*. Roman. Übers. v. Herberth u. Marlys Herlitschka. Frankfurt a. M. 1979.

Monats- und Jahreszeitenrhythmus. In der das realistische Prinzip verlassenden fiktiven Biographie *Orlando*⁵⁰ schließlich wird das Leben eines Menschen über Jahrhunderte verfolgt, wobei die historischen Epochen durch die Identität der Hauptfigur verbunden werden (also umgekehrt zu den obengenannten Chronikromanen), vor allem aber die innere Fremdheit des aus der Renaissance stammenden jungen Mannes, inzwischen eine junge Frau, Faszination ausübt, etwa das Erleben der Geschwindigkeit einer Autofahrt. Woolfs Kunstgriff liegt darin, dass der zu Beginn, im Jahr 1586 unter Elisabeth I., sechzehnjährige Adlige Orlando auf seinem Weg durch 342 Jahre nur um zwanzig Jahre altert. Dabei reist er, übernimmt verschiedene Tätigkeiten und Rollen, findet sich im England unter Jakob I. und Jakob II., dann wieder im frühen 18. sowie im 19. Jahrhundert, bis er schließlich 1928 das moderne London kennenlernt. Die Provokation der Polychronie besteht hier in der übernatürlichen Langlebigkeit Orlando's; die Erzählbarkeit aber wird gewährleistet dadurch, dass die Biographie nicht kontinuierlich erzählt ist, sondern in Sprüngen, die z. B. durch einen tiefen Schlaf motiviert sind und in denen sich die einzelnen Metamorphosen der Figur vollziehen.

Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* nun, in sieben Teilen zwischen 1913 und 1927, also fünf Jahre nach des Autors Tod, erschienen, ist ein Werk mit komplex geschachtelter Chronologie, so komplex, dass Hans-Robert Jauss sie in einer dreispaltigen Tabelle arrangieren musste,⁵¹ von der eine die Abfolge der Textabschnitte enthält, eine den an spärlichen historischen Verweisen ablesbaren Rahmen einer absoluten Chronologie, eine die z. T. sprunghafte, wenngleich in ihrer Abfolge nachvollziehbare und im wesentlichen auch biochronologische Zeitfolge der vom Erzählsubjekt erinnerten Handlung. Nach der Rekonstruktion von Willy Hachez⁵² kann man davon ausgehen, dass die Eltern des Erzählers einander 1879 kennenlernten, vor allem aber auch Swann die Kokotte Odette de Crécy. Das bedeutet, dass die in *Un amour de Swann* erzählte, um die Zeit der Geburt des Erzählers (die Hachez auf 1880 datiert) spielende große Eifersuchtsgeschichte um Swann und Odette als Vorzeit-Handlungsebene zwischen 1879 und 1889 angelegt ist. Erst um 1885 (mit einem punktuellen Blick weiter zurück) beginne das Kontinuum der Kindheitserlebnisse des Erzählers, und erst etwa 1895, mit der Liebe zu Gilberte Swann, werde eine bis ca. 1903 dauernde Erzählstrecke eröffnet, die das Erwachsenwerden des Helden und seine zweite große Liebe, die zu Albertine, zum Inhalt hat. Dabei hat Proust einzelne Episoden so stark ausgefüllt und gedehnt, dass über Hunderte von Seiten die Ereignisse und Gefühle eines Tages geschildert sind mit dem Effekt, dass der Leser die äußere Chronologie vergisst. Übrigens blieben aufgrund von Prousts Tod Unstimmigkeiten bestehen, die bei Jauss zu einer komplexeren Aufschlüsselung

50 Virginia Woolf. *Orlando. Eine Biographie*. Übers. v. Herberth u. Marlys Herlitschka. Frankfurt a. M. 1978.

51 Hans Robert Jauss. *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts „A la recherche du temps perdu“*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Frankfurt a. M. 1986, S. 283-285.

52 Philippe Michel-Thiriet. *Das Marcel Proust Lexikon*. A. d. Frz. v. Rolf Wintermeyer. Frankfurt a. M. 1992, S. 261-263.

führen, indes für das in Rede stehende polychrone Erzählen keine Rolle spielen. Nach der Hauptebene um Swann-Odette und der der Adoleszenz des Erzählers bis etwa zum 23. Lebensjahr, die die meisten Romanteile ausfüllt, ist nun eine etwa zehnjährige Leerstrecke eingefügt, die mit einem Sanatoriumsaufenthalt erklärt wird, bis man dem Erzähler im Paris des 1. Weltkriegs wiederbegegnet. Nach dessen Ende ist die berühmte Madeleine-Episode zu datieren, die den Erinnerungs- und Schreibprozess motiviert. Und nach ihr und der eigentlichen Initiation, der *Matinée* der *Princesse de Guermantes*, liegt der Erzählzeitraum, der nach anderen Interpreten jenseits von Prousts Tod, in einem Paris der 1920er Jahre, angesiedelt ist. Ob man nun den Zurechtrückungen der Neueren oder der in eine vage Zukunft gerichteten Chronologie der Älteren anhängt⁵³ – entscheidend ist, dass Proust seine *Recherche* mit extrem wenigen Daten an die französische Geschichte angebunden hat und dass er im Medium der unwillkürlichen Erinnerung die Zeitaufhebung als punktuelle Zeitreise des Subjekts zur Apotheose steigert. Der Sturz des Erzählers durch seine Jahre verleiht ihm das Gefühl der Unsterblichkeit, und die mindestens vier Niveaus erzählter Zeit, von denen das späteste erst allmählich zu einer *Erzählzeitebene* hinführt (d. h. zu dem geschriebenen Roman *A la recherche du temps perdu*), beglaubigen das memoriale Erlebnis eben durch die komplexe Schichtung.

Bei Marcel Proust erhält die erinnerte Zeit ihre „Tiefe“ durch die Betonung der Punktualität des Erinnerungsschocks. Die 13 über den Romanzyklus verteilten, am Schluss clusterartig auftretenden *Mémoire-involontaire*-Momente katapultieren den Erzähler jeweils augenblicklich (beim ersten Mal, in der Madeleine-Episode freilich erst nach einer mühsamen, geburtsartigen Anbahnungsphase, bei der er seine Erinnerung vergeblich aktiv sucht) in die ‚verlorene Zeit‘. Dann befindet sich das erinnernde Ich wie nach einem Zeitsprung im Combray der Kindheit, im Balbec der Jugendzeit, im Venedig einer Ferienreise, d. h. jeweils um eine größere Anzahl von Jahren zurückversetzt. Was Proust, wie gesehen, nicht tut, ist, die ‚Tiefe der Jahre‘ durch eine feste Chronologie zu stabilisieren. Im Gegenteil: Auch wenn die Proust-Forschung approximative Zeitgerüste erstellt, wird diese nur implizit erkennbar. Wichtiger als das Ermessen der Zeitdistanz ist die Enttemporalisierung. Dass es sich nicht nur um Wochen oder Monate handelt, ist freilich klar. Das hängt aber primär damit zusammen, dass eine überzeugende erzählerische Simulation von Erinnerung die Simulation von Vergessen voraussetzt.⁵⁴ Es muss mithin für das Ich eine erhebliche Zeitspanne vergangen sein, die sich nur in Jahren messen lässt. Wie viele Jahre der Abstand

53 Der nur in französischer Sprache gepflegte *Wikipedia*-Sonderartikel zur Chronologie der *Recherche* versucht eine Entparadoxierung, indem die berichtete Handlung mit dem Schreibentschluss ins Jahr 1919 datiert wird und dafür eine Reihe von „Problèmes de chronologie“ ausgeklammert, also implizit zu Kompositionsfehlern erklärt: https://fr.wikipedia.org/wiki/Chronologie_des_%C3%A9v%C3%A9nements_d%27%C3%80_la_recherche_du_temps_perdu (31.08.2020).

54 Achim Hölter. „Amnesien auf dem ‚Zauberberg‘ und anderswo. Überlegungen zu einer Poetik des narrativen Vergessens.“ In: Frauke Bolln/Susanne Elpers/Sabine Scheid (Hgg.): *Europäische Memoiren/Mémoires européens. Festschrift für Dolf Oehler*. Göttingen 2008, S. 81-107.

zwischen Schreib- bzw. Erinnerungszeit und erinnelter Zeit genau misst, ist relativ unerheblich.

Ist Doderer nun Proust mit österreichischen Mitteln? Zu prüfen wären zahlreiche konzeptionelle Parallelen, die Vorliebe für Gerüche beim Herbeiführen der *mémoire involontaire* sowie natürlich die Frage eines nachweisbaren Proust-Bezugs.⁵⁵ Die Idee wurde bereits kurz diskutiert, dass Doderer den Untertitel der „Strudlhofstiege“ in Anlehnung an den letzten Satz von Prousts Romanwerk gewählt haben könnte. Doderers Proust-Lektüre ist ab 15.5.1942 in Frankreich nachweisbar.⁵⁶ *A la recherche du temps perdu* lag zu jenem Zeitpunkt nur fragmentarisch in deutscher Sprache vor: die ersten drei von sieben Teilen in den Übertragungen von Rudolf Schottlaender bzw. Franz Hessel und Walter Benjamin 1926 bis 1930,⁵⁷ der fragliche siebte Band von Eva Rechel-Mertens' vollständiger Ausgabe erschien jedoch erst 1957. Henner Löffler hat 2005 die „Tiefe-der-Jahre“-Metapher und das Konzept der „ungerufen aufsteigende[n]“ Erinnerung bei Doderer zu einem seiner Argumente für die Ähnlichkeit mit Proust gemacht.⁵⁸ Dabei hat er auch das Rätsel um die Genese der Metapher in der deutschen Proust-Übersetzung angesprochen, die bei Eva Rechel-Mertens entsteht und heute auch in Luzius Kellers Überarbeitung zu lesen ist und auf die Achim Hölter aufmerksam machte.⁵⁹ Denn im französischen Original ist die Metapher nicht vorhanden. Bei Proust heißt es: „comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes...“.⁶⁰ Also keine Formulierung wie ‚profondeur des années‘. Deshalb lag es nahe, die Vermutung herumzudrehen: Doderer konnte die Formulierung nicht von Proust haben, weil sie nicht von Proust ist und damals auch noch nicht von einem Proust-Übersetzer stammte. Aber wie, wenn Eva Rechel-Mertens den Öffentlichkeitserfolg des 1951 erschienenen österreichischen Romans bewusst oder unbewusst registriert hätte oder gar eine aktive Doderer-Leserin gewesen wäre? Freilich weist Löffler darauf hin, dass in der ersten Auflage der Rechel-Mertensschen Proust-Übersetzung 1957, die der „Strudlhofstiege“ zeitlich halbwegs benachbart war, die Übersetzung noch anders lautete und die „Tiefe der Jahre“ nicht vorkam. „Es bleibt ein Rätsel“, resümiert Löffler, „aber all das ändert nichts an der Sache“,

55 Vgl. Löffler. *Doderer-ABC*. a. a. O., S. 123f., 143, 188.

56 Doderer, *Tangenten*, a. a. O., S. 119.

57 Marcel Proust. *Der Weg zu Swann*. Übertr. v. Rudolf Schottlaender. 2 Bde. Berlin 1926. – Marcel Proust. *Im Schatten der jungen Mädchen*. Übers. v. Walter Benjamin u. Franz Hessel. Berlin o. J. [1926]. – Marcel Proust. *Die Herzogin von Guermantes*. Übers. v. Walter Benjamin u. Franz Hessel. 2 Bde. München 1930.

58 Henner Löffler. „Proust... Beckett. Nabokov... Doderer“. In: Reiner Speck/Rainer Moritz/Michael Wagner (Hgg.). *Proustiana XXIII. Mitteilungen der Marcel Proust Gesellschaft*. Frankfurt a. M./Leipzig 2005, S. 175-198, hier: S. 187.

59 www.doderer-gesellschaft.org – Der Forumseintrag wird irrtümlich datiert auf 18.2.1992; richtig ist 18.2.2003; Henner Löffler machte auch schon am 22.2.2004 im Forum darauf aufmerksam, dass die Erstauflage 1957 die Formulierung noch nicht enthielt.

60 Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu*. [Ed. Tadié], a. a. O., IV. Paris 1989, S. 625.

nämlich der zugrundeliegenden Basisvorstellung.⁶¹ Zur Lösung nur so viel: Der Bibliographie von Pistorius⁶² zufolge sind die für diese Frage maßgeblichen Drucke die Erstausgabe des 7. Bandes (1957), die 2. Auflage hiervon (1962)⁶³ und der letzte Teil der nunmehr neu gesetzten 13-bändigen Werkausgabe (1964). In letzterem begegnet ganz am Ende erstmals die Formulierung für die Absicht des Erzählers, die Menschen „als Wesen [zu] beschreiben, die, „in die Tiefe der Jahre getaucht, ganz weit auseinanderliegende Epochen streifen“.⁶⁴ Die „Tiefe der Jahre“ im letzten Satz der deutschen *Recherche* wirkt wie ein Reflex auf Doderer, der sein Recht eher in sich, in der Angemessenheit der Metapher, als in der wörtlichen Treue zum Original hätte. Das scheint wohl auch Luzius Keller so empfunden zu haben, denn in der revidierten Fassung der Übersetzung stellt er zwar die Syntax um, behält aber den Ausdruck bei: „[...] da sie ja, wie in die Tiefe der Jahre getauchte Riesen, gleichzeitig so weit voneinander entfernte Epochen berühren, die sie durchlebt haben [...]“.⁶⁵ Warum genau aber Eva Rechel-Mertens erst 1964 die – gelungenere und irgendwie vertrautere – Formel von der „Tiefe der Jahre“ fand, ist noch nicht ermittelt. Hingegen konnten Proust-Leser in der DDR *nur* diese an Doderer erinnernde Formulierung kennen,⁶⁶ und das hat Folgen, mindestens bei Uwe Tellkamp, denn in *Der Turm* (2008) hat die fiktive DDR-Autorin Judith Schevola den Roman *Die Tiefe dieser Jahre* geschrieben,⁶⁷ der im Westen, im ebenfalls fiktiven Munderloh-Verlag, gedruckt wird. Hier kann die Metapher natürlich genau so ‚Komplexität‘ oder ‚emotionale Intensität‘ bedeuten; man wird es nicht erfahren, denn der Roman ist natürlich auch fiktiv.

Das Kernkonzept, Prousts Markenzeichen, das dennoch auch von anderen Autoren angewendet wird (Dostojewski, Huxley), ist die *mémoire involontaire*, bei Doderer wohl eher „ungerufen“.⁶⁸ Schauen wir kurz auf Melzers einschlägige Erlebnisse: Von René Stangler wird aus dem Jahr 1927, also nach Abschluss der Romanhandlung, der Ausdruck kolportiert, „wann immer“ er in einer Wohnung

61 Löffler 2005, a. a. O., S. 188.

62 George Pistorius. *Marcel Proust und Deutschland. Eine internationale Bibliographie*. 2. Aufl. Heidelberg 2002, S. 25f.

63 Marcel Proust. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. VII. Die Wiedergefundene Zeit*. Dt. v. Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M./Zürich 1957, S. 563. – Dass. 2. Aufl. Frankfurt a. M./Zürich 1962, S. 563.

64 Marcel Proust. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 7. Die Wiedergefundene Zeit*. Dt. v. Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1964, S. 518.

65 Marcel Proust. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 7. Die wiedergefundene Zeit*. A. d. Frz. übers. v. Eva Rechel-Mertens; revid. v. Luzius Keller. Frankfurt a. M. 2002, S. 528; ohne Kommentar.

66 Uwe Tellkamp. *Der Turm. Geschichte aus einem versunkenen Land*. Frankfurt a. M. 2008, S. 858. Dort werden explizit die „sieben Bände der Rütten & Loeningschen Ausgabe“ gelesen. Der hier angesprochene Schluss: *Marcel Proust. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. A. d. Frz. übers. v. Eva Rechel-Mertens. M. e. Einl. v. Manfred Naumann. Bd. 7. Berlin 1976, S. 447. Vgl. Achim Hölter: „Marcel Proust in der DDR!“ In: *Wirrendes Wort* 49 (1999), S. 388-417.

67 Tellkamp, a. a. O., S. 744.

68 Z. B. „dies ungerufene Bild“ (HvDStr 692).

das Singen der Straßenbahn-Oberleitung gehört habe, sei „E. P. in mir aufgestiegen, mit seinem Zimmer, den seltsamen grellfarbenen Puppen darin, mit seinen Büchern, seinen leicht getrüben Augen, seiner Heftigkeit, seiner Güte und seinem Wert.“⁶⁹ Man vergleiche Prousts Madeleine-Szene in Rechel-Mertens' Fassung: „ebenso stiegen jetzt alle Blumen unseres Gartens und die aus dem Park von Monsieur Swann, die Seerosen auf der Vivonne, die Leutchen aus dem Dorfe und ihre kleinen Häuser und die Kirche und ganz Combray und seine Umgebung, alles deutlich und greifbar, die Stadt und die Gärten auf aus meiner Tasse Tee.“⁷⁰ – Die „sehr lebhaftete Erinnerung an jenes Jahr 1911“ wird ausgelöst dadurch, dass Melzer 1925, „drei Tage nach der Fahrt im roten Automobil“ (HvDStr 99), das sagt die relative innere Chronologie, Editha Schlinger am Graben trifft. Aber das genügt nicht für jenes „Zurück-Verweisen“ (HvDStr 99). Der eigentliche Auslöser ist „etwas von außen Herantretendes“ (HvDStr 99), nämlich ein Geruch, den er morgens im Treppenhaus gespürt hat, eine Mischung aus Fäule, Moder, Gummi, Kellergeruch im Ganzen. Nun hat er diese „Anprache“ (HvDStr 100) über den Vormittag nicht zu identifizieren vermocht, eine „Ansprache aus einem gleichsam neu durch die begrenzende Wand des ihm umschließenden Bewußtseins gebrochenen Raum“ (HvDStr 100). Dieser Raum sei „wohl auch früher dagewesen – und zwar vor sehr langer Zeit schon“ (HvDStr 100). Da ist sie, die Tiefendimension der Zeit. Von der „Tiefe der Zeit“ oder „Tiefe der Zeiten“ ist bei Doderer übrigens häufig die Rede,⁷¹ auch noch im Spätwerk wie in den *Merowingern*⁷², genau so noch im unvollendeten *Grenzwald*, wo die Wendung mit olfaktorischen Eindrücken verknüpft ist („Man roch durch bis in die Tiefe der Zeiten“).⁷³ In der *Strudlhofstiege* scheitert die Zeitsondierung zunächst: „jedem Versuch der Erinnerung oder Deutung [...] weigerte sich dies“ (HvDStr 100). Wie bei Proust ist die *mémoire volontaire* hier untauglich, ja unzuständig; noch ist es zu früh. – Am ominösen 21. September entsteht jedoch die gleiche Situation, mit analogem Vokabular inszeniert (den Kunstgriff wird Doderer in den *Wasserfällen* für das Semmering-Erlebnis Roberts bzw. Monicas anwenden),⁷⁴ der gleiche rätselhafte Kellergeruch aus der Portierswohnung, und diesmal ist der „Zusammenhang“ „für Melzern derart evident, daß er ihn auch nicht durch den kleinsten Bruchteil einer Sekunde erst zu suchen brauchte: die grünschattige Verschlossenheit des Raumes unterhalb der großen verglasten Holzveranda vor der seinerzeitigen Villa seiner Mutter“ (HvDStr

69 Doderer. *Tangenten*, a. a. O., S. 114.

70 Marcel Proust. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Dt. v. Eva Rechel-Mertens. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1975, S. 67. „Aufsteigen“ ist Übersetzung für Prousts Verb „sortir“, [Ed. Tadié], I., a. a. O., S. 47.

71 Hier seien als einziges Beispiel die *Commentarii* genannt. Heimito von Doderer. *Commentarii 1951 bis 1956. Tagebücher aus dem Nachlaß*. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München 1976, S. 11 u. ö.

72 Heimito von Doderer. *Die Merowinger oder Die totale Familie*. Roman. 2. Aufl. München 1977, S. 160 u. 307.

73 Heimito von Doderer. *Der Grenzwald. Fragment*. M. e. Nachw. v. Dietrich Weber. 2., unv. Aufl. München 1973, S. 22, vgl. auch S. 174 u. 188.

74 Heimito von Doderer. *Die Wasserfälle von Slunj*, a. a. O., S. 10 u. 244.

785f.) – Dann der berühmte Denkschlaf am 22. August 1925: Die Erinnerung an die Tage nach dem Skandal auf der Strudlhofstiege bis zu seiner Abreise nach Bosnien funktioniert nicht. Woran er sich willkürlich und willentlich erinnert, sind das Knie einer Prostituierten und die Tapete eines Nachtlokals (HvDStr 297). Dann aber sind es das Zusammentreffen einer Marschmusik draußen (und zwar der gleichen wie am 18. August 1911) und des Naphtalin-Geruchs (und zwar des gleichen wie aus Asta Stanglers Zimmer), die den Erinnerungsschub auslösen (HvDStr 296-299; vgl. 862), sodass im „kurzen Kontakt-Schluß zwischen Vergangenheit und Gegenwart“ die beiden Punkte „identisch“ sind (HvDStr 96).

Tiefe impliziert die Möglichkeit zu fallen oder zu springen. Die Verbindung wird also gestiftet bzw. befestigt durch weitere Vokabeln, die die Bildlichkeit des Blicks von oben und den Transfer von Zeitlichkeit in vertikale Räumlichkeit bedienen. Deshalb kann Doderer das bekannte Bild vom „Vorbeisturz an uns selbst“ entwickeln, „revue passée im Schnellzugstempo“ (HvDStr 310), von den Trópoi, den Weichenpunkten der eigenen Biographie, die man am besten „blitzschnell“ (HvDStr 311) befährt, weil das Tempo die Lichtlein und Signale „intensiver aufleuchten“ (HvDStr 310) lässt, also für den Selbsterkenntnisvorgang fruchtbarer ist. Im Garten der Pichlers ist das Wiedererkennen Paulas durch Melzer das eine, das weitaus Wichtigere aber „der Akt, welcher es sichtbar machte, der vierzehn Jahre tiefe Sprung, eine von den neuerlichen Besitzergreifungen seiner eigenen Vergangenheit, die in letzter Zeit sich häuften, dichter und dichter einschossen, ein Trommelfeuer des Gedächtnisses, aber doch nur, wie ihm ganz zutiefst ahnte, die Vorbereitung einer entscheidenden Durchbruchschlacht“ (HvDStr 739). Doderer greift diese abgeleitete Metapher exakt wieder auf: „so gelang es Melzer also, den früher erwähnten vierzehn Jahre tiefen Sprung zu tun und Paula wiederzuerkennen.“ (HvDStr 744). In personennaher Fokalisierung wird parallel erzählt, wie beide sich (auf verschiedene Weise) an diese Anagnorisis herantasteten, bei Paula ist es für den Leser noch nachvollziehbar, weil die Assoziationen aufgeschlüsselt werden, bei Melzer ist es eine fast absolute Erinnerung. Sie wird herbeigesogen durch mystische oder quasi zenbuddhistische⁷⁵ Konzentration auf einen abseitigen Punkt. So, heißt es, „gelang es Melzer also, den früher erwähnten vierzehn Jahre tiefen Sprung zu tun und Paula wiederzuerkennen.“ (HvDStr 744) Der Beglaubigungsakt ist einfach wie der Tausch der Parole zwischen Kameraden: „Strudlhofstiege 1911?“ – „Ja“ (HvDStr 744). Entscheidend ist hier die Formulierung vom „Sprung“. Wer ihn riskiert, erreicht über die erkenntnisfördernde Distanz eine Nähe zweiter Ordnung, die die Erkenntnis vollendet.

Eine weitere, integrative Funktion unserer Ausgangsmetapher von der ‚Tiefe der Jahre‘ fällt vielleicht weniger auf: Die Ablagerung der horizontalen Zeitschichten als Denkfigur spiegelt sich in der Überlagerung der Persönlichkeitsmuster der Pastré-Zwillinge, solange diese nämlich nicht demaskiert sind. Plötzlich begreift Melzer die Gedächtnislücken und Verhaltensdifferenzen zwischen

75 Vgl. Martin Mosebach. *Die Kunst des Bogenschießens und der Roman. Zu den ‚Commentarii‘ des Heimito von Doderer*. München 2006.

Mimi und Editha, und das klingt im Mund des Erzählers, der für den Vergleich quasi gemeinsam mit Melzer verantwortlich zeichnet, so: „Es sonderte sich [...] Editha Schlinger entzwei wie eine trübe Lösung, die man ausfällt und welche nun in zwei verschieden gefärbten Schichten übereinander steht, deutlich sich abhebend und abgrenzend.“ (HvDStr 862). Ähnlich ist es mit der Tiefe der Zeiten. Wenn die Fahrt in den Abgrund Schwindel erzeugt, dann ist Sicherheit zu gewinnen durch das gleichsam chemische Trennen der liquiden Zeitschichten. Auch hier haben wir es mit einem regelrechten Cluster an Bildlichkeit zu tun, mit dem Doderer ästhetische Komplexität und semantische Tiefe bewirkt.

Die spezifische Leistung seines Zeitromans besteht in der intrikaten Verknüpfung, im Weben eines inneren Verweissystems, das mit voller Absicht den Leser auf einen Zickzackkurs – eben wie beim Nähen – durch die Zeit führt und ihm damit implizit jene Aufgabe stellt, die dann etwa in Löfflers *Doderer-ABC* eingelöst wird, nämlich das Ganze zu decodieren und eine glatte Chronologie zu erstellen.⁷⁶ Natürlich, zitiert der Literaturwissenschaftler mit Doderer, sind das „lauter Gemeinheiten“,⁷⁷ denn wenn jemand die Absicht gehabt hätte, am Schnürchen zu erzählen, hätte er das wohl chronikalisch getan. Also erscheint es geradezu als Hereintappen in eine Falle, wenn man sich aufs Entschlüsseln einlässt, und doch ist genau dies das Rezept des polychronen Romans. Es ist eben nicht naiv oder banal, sondern ein Einlösen des in Romanform ausgestellten Gutscheins auf Lustgewinn, wenn man es tut. Jedes Genre kreiert schließlich spezifische Lustverheißungen; der polychrone Roman u. a. das Versprechen der Angst-Lust (daher der Verweis aufs Erhabene), den Überblick zu verlieren und ihn doch zu behalten. Deshalb gehört es unbedingt zu ihm, dass – wie in der *Strudlhofstiege* – auch alle möglichen anderen Jahreszahlen, nicht nur 1911, 1923, 1925, einmal genannt werden, ganz wie ein Jongleur mit vielen Bällen beeindruckt, deshalb ist es berechtigte Absicht, wie ein Hütchenspieler, an manchen Nahtstellen fast unbemerkt die Zeitebene zu wechseln (und es gehört zur Fairness-Regel des Spiels, dass man es bei der Zweitlektüre doch merken kann), deshalb auch ist das Vor- und Zurückgreifen von vornherein ein Stilmittel des ironischen Erzählens, es entspricht dem Blick des Jongleurs, der, während die Bälle kreisen, sein Publikum anlächelt. Und deshalb stimmt es auch nicht ganz, dass der Schlussteil der *Strudlhofstiege* glatt durchgezählt sei, denn auf ihn beziehen sich zahlreiche Antizipationen, die man bei idealer Lektüre vergegenwärtigen bzw. nachschlagen muss (Beispiel: der Verweis auf das Gespräch Melzers mit René am unteren Ende der Treppe am – volle Datumsangabe! – „22. August 1925“ schon HvDStr 43f.). Schließlich ist die adäquate Lektüre eines polychronen Romans strenggenommen nur als Eingehen auf die Simulation der Zeittiefe möglich, hin- und herblättern. Und zum Lustgewinn des versierten Lesers gehört es, dass er darauf verzichten kann, die Tiefe der Zeit gleichsam als Gewicht der 900 Seiten (oder wie viele es bei anderen Autoren sein mögen) in der Hand wiegend.

76 Vgl. Löffler. *Doderer-ABC*, a. a. O., S. 64-80 („Chronologie von DS/DD“).

77 Федор Достоевский: Преступление и наказание. Роман. Санкт-Петербург 2008, S. 11: „А впрочем, как это подло всё...“.

Schließen wir mit einem Probepublicum auf einen ganz anderen und einen extrem einschlägigen polychronen Roman, um noch einmal die entscheidenden Punkte zu resümieren: In Günter Grass' *Butt* durchläuft das männliche Subjekt im ewigen Kampf mit den Frauen neun Zeitstufen, beginnend mit der diffusen Urzeit der mythischen dreibrüstigen Aua und endend mit der zeitgenössischen Abrechnung der und mit der Feministin Ilsebill. Die historischen Phasen, klassifizierbar als „Jungsteinzeit, Eisenzeit, frühes, mittleres und Spätmittelalter, Barock, Absolutismus, revolutionäres 19. und frühes 20. Jh. Mit dem Endpunkt Drittes Reich“⁷⁸ werden von einer zehnten Zeitebene aus, der 1977-er Gegenwart, bewertet und auf eine historische Schnur gefädelt. Nur weil das männliche Ich immer gleichbleibt, die weibliche Partnerin als mythische Köchin immer wiederkehrt und schließlich der Butt als Weltgeist immer blind agiert, vor allem aber, weil die Handlung stets in den räumlich-biographischen Erfahrungsumkreis des empirischen Autors Grass gebannt bleibt, ist der permanenten Zeitreise eine räumliche Achse gesetzt. Als polychrone allegorische Konstruktion funktioniert das, als Subjekt-Roman, der das Erlebnis der Zeit imitiert, wäre es untauglich. Genannt werden Jahreszahlen, angebunden wird an historische Ereignisse, aber natürlich ist der ewige Butt nicht geeignet, die Erinnerung des sterblichen Ich zu simulieren. Er weiß sozusagen immer alles, und das ist für einen Roman unter den Aspekten Zeit und Erinnerung nicht interessant.

Hingegen findet die Polychronie, die bei Doderer teils sichtbar, teils implizit aktiviert wurde, und die in Woolfs *The Years* schon programmatisch ausgefaltet worden war, in einem rezenten Beispiel eine bewusste und drastischere Anwendung: in Szczepan Twardochs Roman *Drach* (2014). Denn hier – man möchte sagen: endlich – wird die Geschichte (einer oberschlesischen Familie) so deutlich polychron entwickelt und auch typographisch ausgewiesen, dass die Leseaufgabe schwerpunkthaft im Zuordnen der in den Kapitelkopfzeilen chronologisch, aber unstrukturiert angegebenen Jahreszahlen zu den im Kapitel ohne Auflösung oder Markierung folgenden Sätzen oder Absätzen besteht: Wenn also etwa eine Überschrift lautet „1906, 1919, 1921, 1943, 1945, 1946, 1948, 1950, 1954, 2014“⁷⁹ bedeutet dies, dass aus all diesen Jahren Handlung oder Erinnerung in den knappen Erzählraum weniger Seiten geschichtet ist; erkennbar wurden auch die Kriege nicht ausgespart.

Eine bloße „Tiefe der Jahre“ also erfüllt nicht den spezifischen Reiz von Doderers Roman. Und nicht nur zufällig nicht, sondern aus Prinzip nicht, denn die Ansiedlung einer Romanhandlung auf mehreren oder vielen Zeitebenen beraubt diese Handlung ihres Interesses. Daher die, wenn es keine subjektive Täuschung ist, eigentümliche Kälte von noch so packend erzählten historischen Längsschnittromanen, denn ihre annalistische Reihung erzählt habituell über die Erlebens- und Erinnerungsgrenze des Einzelnen hinaus. Die Grenze scheint also markiert von den Familiensagas über drei bis vier Generationen des Typs

78 Bernhard Setzwein. Art. „Der Butt“, in: Walter Jens (Hg.). *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Bd. 6. München 1989, S. 796f., hier: S. 796.

79 Szczepan Twardoch. *Drach. Roman*. A. d. Poln. v. Olaf Kühn. Reinbek 2017, z. B. S. 105. Vgl. viele weitere Stellen in diesem Roman.

Das Geisterhaus (Isabel Allende), grob gesagt also vom einsamen Hundert-Jahre-Rahmen, den ein langlebiger Patriarch realistischerweise spannen kann und der, vom Alter aus gesehen, noch eine realistische Erinnerungstiefe zulässt. Im Grunde ist ausgedehnte Polychronie die Denkweise des Mythos. Dieser beginnt aber genaugenommen erst jenseits der normalen Lebensfrist des Einzelnen, dort, wo die individuelle Memoria an ihre Grenze stößt. Der wirklich reizvolle *gerade schon* polychrone Roman ist also der, der zwar die ‚Tiefe der Jahre‘ wie in mehreren Wasserschichten durchblicken lässt, sich aber beschränkt auf die innere Zeitreisemöglichkeit des einzelnen Menschen, nicht eines Kollektivs, nicht einer Familie, denn die Familienchronik, so fruchtbar sie für die Romanproduktion gerade des letzten Jahrzehnts offenbar wieder geworden ist,⁸⁰ hat wenig zu tun mit und nicht das Geringste zu bieten für das, was Proust, Woolf, Faulkner und Doderer anstrebten und leisteten.

80 Vgl. Dieter Forte. *Das Haus auf meinen Schultern. Romantrilogie*. Frankfurt a. M. 1999; Arno Geiger. *Es geht uns gut. Roman*. München 2007, u. v. a.

Martina Kopf (Mainz)

Transkulturelle Poetiken

Die Karibik als Modell für eine neue Weltpoetik?

Als Forschungsfeld der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft ist die Karibik aufgrund ihrer Sprach- und Kulturvielfalt eigentlich prädestiniert, doch wird sie aus komparatistischer Perspektive eher stiefmütterlich behandelt. Je nach Sprachraum scheint sie dagegen entweder aus anglistisch-amerikanistischer oder romanistischer¹ Perspektive eingenommen zu werden. Komparatistische innerarchipelische als auch transatlantische Studien, die auch nicht-romanischsprachige Literaturen berücksichtigen, sind im Vergleich zu einzelphilologischen Studien rar.²

Als Region, in der Menschen, Sprachen und Kulturen aus vier Kontinenten seit Jahrhunderten aufeinandertreffen, ist die Karibik nicht nur als Modell für Transkulturationsprozesse prädestiniert, sie kann außerdem als Mikrokosmos betrachtet werden, in dem Literaturen der Welt paradigmatisch in Kontakt treten. In den 1980er Jahren entwickelt sich die Region mit Autoren aus Martinique wie Patrick Chamoiseau oder Édouard Glissant zu einer Produzentin von transkulturellen Poetiken, die zwar die spezifisch karibische Situation zum Ausgangspunkt für ihre Reflexionen machen und damit verbundene Identitätsfragen verhandeln, aber trotzdem einen universalen Anspruch proklamieren. Damit ist fraglich, ob Transkulturationsprozesse außerhalb der Karibik vom Konzept der Kreolisierung, verstanden als das Aufeinandertreffen mehrerer Kulturen oder Elemente mit der Resultante einer neuen Gegebenheit³, profitieren können. Karibische Poetiken haben zum Teil Manifest-Charakter wie zum Beispiel der *Éloge de la créolité*, finden in der europäischen Literatur allerdings noch kein hinreichendes Äquivalent, obwohl Transkulturationsprozesse für Europa und die europäische Literatur aufgrund einer zunehmenden außereuropäischen Migration zweifellos eine nach wie vor aktuelle Herausforderung darstellen. So stellt sich auch die Frage, ob eine Kategorisierung von Literatur, die von diesen Transkulturationsprozessen geprägt ist bzw. diese prägt, noch zeitgemäß ist oder ob sie nicht vielmehr den Normalfall als einen Ausnahmezustand darstellt.

In Europa zu verortende Autor*innen verhandeln Transkulturationsprozesse nicht nur in fiktionalen, sondern – wie ihre karibischen Kolleg*innen – auch in poetologischen Texten, in denen sie sich mit transkulturellen Prozessen als kaum zu ignorierende Voraussetzung für ihr Schreiben beschäftigen, über diese

1 Vgl. dazu vor allem die Arbeiten von Gisela Febel, Ralph Ludwig, Gesine Müller, Natascha Ueckmann.

2 Vgl. dazu vor allem die Arbeiten von Ottmar Ette und Jean-Marc Moura. Elke Sturm-Trigonakis betont die Karibik aufgrund der *métissage* als interessantes Forschungsfeld für die „Neue Weltliteratur“. Vgl. Elke Sturm-Trigonakis. *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*. Ashland: Purdue University Press, 2013. S. 43.

3 Vgl. Édouard Glissant. *Traité du tout-monde*. Paris: Gallimard, 1997. S. 37.

transkulturelle Prozesse reflektieren und eine transkulturelle Schreibweise als Konsequenz diagnostizieren. Tatsächlich lässt sich eine Tendenz zu einer poetologischen Reflexion über transkulturelle Phänomene als auch transkulturelle Schreibweisen bei europäischen Autor*innen erkennen. Fraglich ist vor diesem Hintergrund also, ob Europa von karibischen Ideen zur Transkulturalität profitieren kann. Damit werden die europäisch-karibischen Beziehungen aus einer neuen Perspektive beleuchtet: Nicht der Einfluss europäischer Literatur auf die karibische steht im Sinne eines postkolonialen ‚writing back‘ im Mittelpunkt, sondern die Karibik wird zum Modell für Reflexionen über europäische (literarische) Transkulturationsprozesse. Darüber hinaus stellt sich die Frage, inwieweit karibische Poetiken – und gemeint sind damit vor allem poetologische Reflexionen in Form von Manifesten, aber auch Schreibweisen⁴ – nicht nur als Modell für eine transkulturelle Poetik in Europa fungieren können, sondern inwieweit transkulturelle Poetiken als neue weltweit aktuelle und über ein neues Weltbewusstsein reflektierende Poetik – als *Weltpoetik* – betrachtet werden können. Diese Fragen können im Folgenden noch nicht beantwortet werden, vielmehr skizziert der Beitrag einem Problemaufriss.

In einem ersten Schritt möchte ich verdeutlichen, inwieweit sich in theoretischen Ansätzen zur Transkulturalität, vor allem den neueren Studien zur Postmigration die Tendenz beobachten lässt, Transkulturalität nicht mehr als Ausnahmezustand, sondern als Normalfall zu begreifen. Darauf folgt ein exemplarischer Blick auf drei Gegenwartsautor*innen, Salman Rushdie, Yoko Tawada und Ilija Trojanow, die in poetologischen Texten – ‚transkulturellen Poetiken‘ – kulturellen Austausch nicht nur als Kulturphänomen beschreiben und sich damit als Kulturpoetolog*innen zeigen, sondern auch über die Konsequenzen dieser transkulturellen Prozesse für das eigene transkulturelle Schreiben reflektieren. Vergleichend werden diesen Reflexionen Überlegungen aus karibischen transkulturellen Poetiken gegenübergestellt und die Frage wird aufgeworfen, ob sie als Modell nicht nur für einen europäischen, sondern für einen weltweiten Kontext betrachtet werden können, sodass sich abschließend die Frage nach einer neuen Weltpoetik nach karibischem Vorbild stellt.

Transkulturalität theoretisch: Vom Ausnahmezustand zum Normalfall?

Im Unterschied zu den Ansätzen der Interkulturalitätsforschung und der Postcolonial Studies liegt der literaturwissenschaftlichen Transkulturalitätsforschung ein Begriff von Transkulturalität zugrunde, der „eine Öffnung, Dynamisierung

4 Unter Poetik (2) nennt Fricke immanente dichterische Regeln oder Maximen, denen ein Autor, Werk oder ein Genre folgen: „Hier wird oft auch von *Impliziter Poetik* gesprochen im Sinne des jeweiligen Stils oder präziser der jeweils befolgten Stilprinzipien oder genereller einer speziellen Schreibweise.“ Harald Fricke. „Poetik“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hg. Jan-Dirk Müller u. a. Berlin/New York: de Gruyter, 2003. S. 100-105, hier S. 101.

und vielfältige wechselseitige Durchdringung der Kulturen“⁵ meint. Fokussiert wird ein gegenseitiger Einfluss, der die Bildung von Netzwerken fördert und zur Auflösung essentialistischer Kulturvorstellungen beiträgt. Damit begünstigt Transkulturalität kulturelle Hybridisierung.⁶ Wie Ottmar Ette und Uwe Wirth in ihrem Band *Nach der Hybridität* betonen, meint Hybridisierung

eine bestimmte Form transkultureller Übersetzbarkeit, bei der das cultural crossing nicht mehr als Kreuzung im biologischen Sinne verstanden wird, sondern als Durchqueren, bei dem sich Gewohnheiten, Überzeugungen und Denkweisen aufgrund von Migrationsbewegungen im kulturellen *cross-over* vermischen.⁷

Hybridisierung wendet sich entschieden gegen Vorstellungen einer autochthonen und homogenen nationalen Kultur⁸ und geht von neuen Formen mit inhärenten Differenzen, Ambivalenzen und Widersprüchen aus: Transkulturalität bedeutet also nicht die Auflösung von Diversität zu Gunsten von Homogenisierung. Wie Néstor García Canclini erklärt, ist Hybridisierung kein Synonym für widerspruchlose Verschmelzung, sondern kann vielmehr hilfreich sein, wenn es darum geht, bestimmte Formen des Konflikts zu berücksichtigen, die im Rahmen eines interkulturellen Kontakts entstanden sind.⁹

Die Konsequenz einer ständigen Wechselbewegung zwischen den Kulturen in der Literatur sind frühe literaturwissenschaftliche Konzepte wie „transculturación narrativa“ des uruguayischen Literaturwissenschaftlers Ángel Rama¹⁰, ein „ZwischenWeltenSchreiben“ bzw. „Literaturen ohne festen Wohnsitz“¹¹ sowie

5 Dorothee Kimmich/Schamma Schahadat. „Einleitung“. *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Hg. Dorothee Kimmich/Schamma Schahadat. Bielefeld: Transcript, 2012. S. 6-21, hier: S. 8.

6 Volker Langbehn. „Transkulturalität und Global Studies“. *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: Metzler, 2017. S. 121-126, hier: S. 121.

7 Ottmar Ette/Uwe Wirth. „Nach der Hybridität: Zukünfte der Literaturtheorie – Einleitung“. *Nach der Hybridität. Zukünfte der Literaturtheorie*. Hg. Ottmar Ette/Uwe Wirth. Berlin: Walter Frey, 2014. S. 7-12, hier: S. 7.

8 Vgl. Dazu v. a. Homi Bhabha. *The location of culture*. London u. a.: Routledge, 1994; Elisabeth Bronfen/Benjamin Marius/Therese Steffen (Hgg.). *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg, 1997 oder Azade Seyhan. *Writing outside the nation*. Princeton u. a.: Princeton Univ. Press, 2001.

9 Vgl. Néstor García Canclini. *Hybrid Cultures. Strategies for entering and leaving modernity*. Translated by Christopher L. Chiappari. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2005. S. xxiv. García Canclini versteht Hybridisierung als „socio-cultural processes in which discrete structures or practices, previously existing in separate form, are combined to generate new structures, objects, and practices.“ Ebd., S. xxv.

10 Ángel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*. México u. a.: Siglo Veintiuno, 1982.

11 „Der Begriff der Literatur ohne festen Wohnsitz darf nicht mit dem Begriff der ‚Migrationsliteratur‘ oder (noch enger) dem der ‚Exilliteratur‘ gleichgesetzt oder in diesen rückübersetzt werden. Denn die in diesem Band vorgestellten transarealen,

die Forderung nach einer „Poetik der Bewegung“¹² oder auch autororientierte Ansätze wie „transcultural writers“¹³. Bereits in diesen Konzepten zeigt sich, dass die europäische bzw. US-amerikanische Forschung von lateinamerikanischen bzw. karibischen Ansätzen profitiert, so zum Beispiel die breit rezipierte Studie von Mary Louise Pratt *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992). Wie der brasilianische Autor und Literaturwissenschaftler Silviano Santiago schon 1971 in seinem Essay *O entre-lugar*, also „der Zwischen-Raum“, festhält, ist einer der größten Beiträge Lateinamerikas – und man könnte hier die Karibik selbstverständlich hinzufügen – für die westliche Kultur die Zerstörung der Konzepte von Einheit und Reinheit:

The major contribution of Latin America to Western culture is to be found in its systematic destruction of the concepts of unity and purity: these two concepts lose the precise contours of their meaning, they lose their crushing weight, their sign of cultural superiority, and do so to such an extent that the contaminating labor of Latin Americans affirms itself as it becomes more and more effective.¹⁴

Tatsächlich scheinen Lateinamerika bzw. die Karibik in der Theoriebildung zur Transkulturalität eine Vorreiterrolle einzunehmen. Insofern ist es irreführend, wenn vor allem Wolfgang Welschs Arbeiten im Zusammenhang mit Transkulturalität häufig an erster Stelle genannt werden.¹⁵

Als kulturwissenschaftliches Paradigma scheint Transkulturalität erstens das Konzept der Interkulturalität zwar nicht radikal abzulösen, doch in Frage zu stellen. Entscheidend ist, dass sich der Blickwinkel ändert, wie Frank Schulze-Engler unter Rückgriff auf Ulf Hannerz' *Transnational Connections. Culture, People, Places* erklärt:

Im Zuge des kulturtheoretischen Übergangs von ‚Inter‘ zu ‚Trans‘ verlagert sich das kulturwissenschaftliche Interesse also von der althergebrachten Frage, was unterschiedliche *Kulturen* mit dem Menschen tun, zur neuen Frage, was

transkulturellen und translingualen Dynamiken rücken im Zeichen eines ständigen und unabschließbaren Springens zwischen Orten und Zeiten, Gesellschaften und Kulturen eine Literatur ohne festen Wohnsitz in den Mittelpunkt, die – als querliegendes Konzept – weder in Kategorien wie ‚Nationalliteratur‘ oder ‚Migrationsliteratur‘ noch in solchen der Weltliteratur gänzlich aufgeht oder adäquat beschrieben werden kann.“ Ottmar Ette. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005. S. 14.

12 Ebd., S. 18-20.

13 Arianna Dagnino. *Transcultural writers and novels in the age of global mobility*. West Lafayette: Purdue Univ. Press, 2015.

14 Silviano Santiago. „Latin American Discourse: The Space In-Between“. *The Space In-Between. Essays on Latin American Culture*. Silviano Santiago. Hg. Ana Lúcia Gazzola. Translated by Tom Burns, Ana Lúcia Gazzola, and Gareth Williams. Durham and London: Duke University Press, 2001. S. 25-38, hier: S. 30.

15 Zu betonen wäre hier, dass Welsch im Laufe der 1990er Jahre den Begriff der Transkulturation zum Konzept der Transkulturalität weiterentwickelte. Vgl. Kimmich/Schahadat. Einleitung, S. 7.

unterschiedliche *Menschen* mit der Kultur tun: Kultur lässt sich nicht länger als Ansammlung territorialer Container verstehen, sondern erscheint als global vernetzte Gemeinschaftsressource, aus der sich Individuen und soziale Gruppen bedienen, um ihre spezifischen kulturellen Eigenarten auszuformen.¹⁶

Zweitens scheint Transkulturalität häufig auch die Prämissen der Post Colonial Studies und eine damit einhergehende Alteritätsindustrie in Frage zu stellen, es wird sogar diskutiert, ob von einer Ablösung des Postkolonialismus-Konzepts durch Transkulturalität die Rede sein kann.¹⁷ Gabriele Dürbeck spricht sich allerdings gegen eine Ablösung des einen Konzepts durch das andere aus:

Auch wenn Transkulturalität im Sinne von Wolfgang Welsch als Dachkonzept oder ‚umbrella turn‘ erscheint, so zeigt sich doch, dass die Untersuchung der Pluralität kultureller Verflechtungen auf Mikro- und Makroebene, auf welche Transkulturalität ausgerichtet ist, nicht notwendig ethnische Machtasymmetrien voraussetzt. Insofern lässt sich nicht sagen, dass der ‚transcultural turn‘ den ‚post-colonial turn‘ ablöse oder gar abgelöst habe.¹⁸

Auch wenn transkulturelle Prozesse im postkolonialen Kontext zweifellos eine zentrale Rolle spielen, sollte Transkulturalität vor diesem Hintergrund nicht auf einen postkolonialen Kontext bzw. postkoloniale Literaturen beschränkt werden. Transkulturelle Literaturen entstehen schließlich auch im Kontext von Migration, wobei es nicht unbedingt zu dem erwähnten ethnischen Machtgefälle kommen muss. Fasst man Transkulturalität unabhängig von einem spezifischen Kontext, so wird auch ein Vergleich verschiedener Literaturen der Welt unter diesem Aspekt möglich. Die komparatistische Herausforderung liegt also darin, Transkulturalität nicht auf einen spezifischen einzelphilologischen, kulturellen oder historischen Kontext zu reduzieren, sondern als raum- und zeitübergreifendes, als weltweites Phänomen zu betrachten.

Würde eine transkulturelle Schreibweise in Europa noch vor nicht allzu langer Zeit als Ausnahme kategorisiert, wie mittlerweile problematisch gewordene Begriffe wie ‚Gastarbeiterliteratur‘, ‚Ausländerliteratur‘, ‚Chamisso-Literatur‘ oder ‚Migrationsliteratur‘ verdeutlichen¹⁹, so muss Migration und damit ver-

16 Frank Schulze-Engler. „Von ‚Inter‘ zu ‚Trans‘: Gesellschaftliche, kulturelle und literarische Übergänge“. *Inter- und Transkulturelle Studien. Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Praxis*. Hg. Heinz Antor. Heidelberg: Winter, 2006. S. 41-53, hier: S. 46.

17 Vgl. Kimmich/Schahadat. Einleitung, S. 7. Vgl. zum Verhältnis von transkulturellen und postkolonialen Ansätzen Sissy Helff. „Shifting Perspectives: The Transcultural Novel“. *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*. Hg. Frank Schulze-Engler/Sissy Helff. Amsterdam/New York: Rodopi, 2008. S. 75-89, hier: S. 77-78.

18 Gabriele Dürbeck. „Postkoloniale Studien der Germanistik. Gegenstände, Positionen, Perspektiven“. *Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren*. Bielefeld: Aisthesis, 2014. S. 19-70, hier S. 66.

19 Vgl. z. B. Heinz Friedrich. *Chamissos Enkel. Literatur von Ausländern in Deutschland*. München: dtv, 1986. Sturm-Trigonakis plädiert für eine Abschaffung dieser

bundene Transkulturalität spätestens jetzt – den Ansätzen einer gerade ausgegerufenen ‚postmigrantischen Gesellschaft‘ folgend – nicht mehr als Ausnahme begriffen werden. Das Präfix ‚post‘ sollte in diesem Kontext nicht missverstanden werden, es meint keinesfalls, dass Migration beendet ist:

Der Begriff ‚post‘migrantisch wurde bereits vielfältig – insbesondere semantisch – dafür kritisiert, das ‚post‘ sei als ein ‚nach der Migration‘ zu verstehen und erkläre grenzüberschreitende Wanderung, Flucht oder Mobilität damit für beendet. Das Präfix ‚post‘ verweise zudem immer auf eine Distanzierung vom Substantiv und könnte so als Distanzierung von Migration verstanden werden (vgl. Mecheril 2014). Tatsächlich erlaubt und beabsichtigt das ‚post‘ im Postmigrantischen jedoch eine Distanzierung nicht von Migration, sondern von der oben geschilderten Analyse von Migration als Bedrohung, Verfremdung und Ausnahmezustand. Das ‚post‘ intendiert, für Irritation zu sorgen, um mit dem hegemonialen Sprechen über Migration zu brechen.²⁰

Auch die Literaturwissenschaft reagiert auf diese postmigrantische Perspektive und möchte eine erneute Kategorisierung im Sinne einer „Literatur der Postmigration“ und eine damit verbundene Sonderstellung vermeiden, indem sie für eine postmigrantische Perspektive plädiert, die nicht auf die individuelle Situation von Autor*innen fokussiert:

Im Gegensatz zu den verbreiteten akteursbezogenen Ansätzen, die versuchen, ein bestimmtes Korpus von literarischen Werken über den Erfahrungshintergrund der Autor_innen zu definieren, zielt ein solcher Zugang darauf, Migration als gesellschaftliche Grundbedingung sichtbar zu machen, die in literarischen und künstlerischen Texten auf verschiedene, manchmal nachholende, manchmal auch in sich widersprüchliche Weise verhandelt wird. An die Stelle einer „Literatur der Postmigration“ tritt so eine postmigrantische Perspektive, die einen analytischen Blick auf „fundamentale Aushandlungen von Rechten, von Zugehörigkeit, von Teilhabe und von Positionen in der Gesellschaft“ (Foroutan u. a. 2016: 17) ermöglicht.²¹

Auch wenn sich der biografische Hintergrund der Autor*innen sicherlich kaum komplett ausblenden lässt, soll es nicht mehr nur darum gehen, Migrationsgeschichten und transkulturelle Schreibweisen als historisch-individuelle Ausnahme wahrzunehmen, sondern Migration und damit verbundene Transkulturalität neu „als gesellschaftsbewegende und gesellschaftsbildende Kraft“

„marginalisierenden Kategorien“. Vgl. Sturm-Trigonakis. *Comparative Cultural Studies and the New Weltliterature*. S. 3.

20 Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus. „Einleitung: Kritische Wissensproduktion zur postmigrantischen Gesellschaft.“ *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Hg. Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus. Frankfurt/New York: Campus, 2018. S. 9-16, hier: S. 10.

21 Moritz Schramm: „Jenseits der binären Logik: Postmigrantische Perspektiven für die Literatur- und Kulturwissenschaft.“ *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Hg. Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus. Frankfurt/New York: Campus, 2018. S. 83-94, hier: S. 83-84.

zu betrachten.²² Transkulturelle Schreibweisen kommen schließlich auch bei Autor*innen ohne Migrationshintergrund zum Einsatz. Ein Beispiel dafür ist Olga Tokarczuk, die gegen nationalistische Tendenzen und ein homogenes Polen anschreibt, indem sie Polens ethnische Verflechtung, Nomadentum und mitteleuropäische Mischung aufdeckt.²³

Es zeigt sich also deutlich die Tendenz, den Ausnahmezustand oder den Sonderstatus, der in Bezeichnungen wie ‚Migrationsliteratur‘ oder ‚postkolonialer Literatur‘ mitschwingt und der letztlich immer noch nationale bzw. kulturelle Einheit und damit eine Nationalliteratur als Maßstab betrachtet, zu Gunsten einer dezidiert nationale und kulturelle Grenzen überschreitenden Literatur aufzulösen.

Diese Frage nach Inklusion dieser nicht in einen homogenen nationalen bzw. kulturellen sich einfügenden Literaturen ist nicht unbedingt neu und spielt auch in der Diskussion um Weltliteratur immer wieder eine Rolle. Im Hinblick auf postkoloniale Literatur plädierte Salman Rushdie bereits 1983 dafür, die unter dem Begriff ‚Commonwealth-Literatur‘ verhandelte Literatur, die eigentlich nur ein Vorläufer für ‚postkoloniale Literatur‘ war, nicht von einer englisch-britischen (National)Literatur zu trennen, da Peripherie und Zentrum so erhalten blieben. Seine Kritik an der Kategorie ‚Commonwealth-Literatur‘ richtet sich auch gegen das Konstrukt der Nationalliteratur, wenn er dafür plädiert, Schriftsteller*innen nicht in Reispässe zu pressen. Rushdie erweist sich vielmehr als Verfechter einer gesamten englischsprachigen Literatur:

I think that if *all* English literatures could be studied together, a shape would emerge which would truly reflect the new shape of the language in the world, and we could see that Eng. Lit. has never been in better shape, because the world language now also possesses a world literature, which is proliferating in every conceivable direction.²⁴

Ganz ähnliche Gedanken über transkulturelle und postkoloniale Literaturen innerhalb eines Sprachraums entstehen in Frankreich einige Jahre später, wenn Michel Le Bris und Jean Rouaud mit ihrer Anthologie *Pour une littérature-monde* ebenfalls ein Zeichen in diese Richtung setzen: Sie sprechen sich für ein Ende der Kategorien „französische“ versus frankophone Literatur aus und plädieren für „ [1]a fin de cette francophonie-là, et l'émergence d'une littérature-monde en français.“²⁵

22 Erol Yıldız. „Ideen zum Postmigrantischen“. *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Hg. Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus. Frankfurt/New York: Campus, 2018. S. 19-34, hier: S. 23.

23 Vgl. Olga Tokarczuk. *Die Jakobsbücher*. Aus dem Polnischen von Lisa Palmes und Lothar Quinkenstein. Zürich: Kampa, 2019.

24 Salman Rushdie. „Commonwealth Literature Does Not Exist“. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London u. a.: Granta Books, 1992. S. 61-70, hier: S. 70.

25 Michel Le Bris. „Pour une littérature-monde en français“. *Pour une littérature-monde*. Hg. Michel Le Bris/Jean Rouaud. Paris: Gallimard, 2007. S. 23-53, hier: S. 24.

Diese Entwürfe, die sich gegen die Exklusion postkolonialer Literaturen aussprechen und dabei auf sprachliche Einheit fokussieren, können als erster Schritt, transkulturelle Literaturen zu integrieren, betrachtet werden. Ihnen wäre allerdings entgegenzuhalten, dass die Kategorisierung nach linguistischen Aspekten, dann nicht mehr funktioniert, wenn wir es mit mehrsprachigen Literaturen zu tun haben, die sprachliche Grenzen überschreiten.

Kulturpoetolog*innen: Rushdie, Tawada, Trojanow

In seinem poetologischen Essay *In Good Faith* hat Rushdie seinen Roman *The Satanic Verses* (1988), dessen Publikation einen Kulturkonflikt zwischen islamischer und nichtislamischer Welt sichtbar werden ließ²⁶, als Betrachtung der Welt aus der Perspektive eines Migranten beschrieben:

If *The Satanic Verses* is anything, it is a migrant's-eye view of the world. It is written from the very experience of uprooting, disjuncture and metamorphosis (slow or rapid, painful or pleasurable) that is the migrant condition, and from which, I believe, can be derived a metaphor for all humanity.²⁷

„Migration als Metapher für die ganze Menschheit“ – mit dieser Überlegung scheint Rushdie die Ideen der postmigrantischen Studien vorwegzunehmen, Migration als „gesellschaftliche Grundbedingung“ zu betrachten. Wenn Migration die gesamte Menschheit angeht, macht es keinen Sinn mehr, von Migrationsliteratur als exklusiver Literatur zu sprechen.

Über seine eigene aus der Erfahrung von Migration resultierende und auf diese Migrationsprozesse reagierende Schreibweise reflektiert Rushdie in Zusammenhang mit *The Satanic Verses*:

The Satanic Verses celebrates hybridity, impurity, intermingling, the transformation that comes of new and unexpected combinations of human beings, cultures, ideas, politics, movies, songs. It rejoices in mongrelization and fears the absolutism of the Pure. M \acute{e} lange, hotchpotch, a bit of this and a bit of that is how newness enters the world. It is the great possibility that mass migration gives the world, and I have tried to embrace it. *The Satanic Verses* is for change-by-fusion, change-by-conjoining. It is a love-song to our mongrel selves.²⁸

Wenn Rushdie eine „unexpected combination“ als Konsequenz kultureller Austauschprozesse konstatiert, erinnert dies an eine der zentralen karibischen Ideen, nämlich die mit Kreolisierung einhergehende Unvorhersehbarkeit wie sie

26 Rushdie wurde vor allem aufgrund seiner Darstellung des Propheten Mohammed und seinem satirischen Umgang mit Textpassagen aus dem Koran von muslimischer Seite Blasphemie vorgeworfen. 1989 verkündigte Ajatollah Khomeini die *fatwa*.

27 Salman Rushdie. „In Good Faith“. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London u. a.: Granta Books, 1992. S. 293-414, hier: S. 394.

28 Ebd., S. 394.

Édouard Glissant formuliert, wenn er den Begriff Kreolisierung von Mischung (métissage) abgrenzt:

Et pourquoi la créolisation et pas le métissage? Parce que la créolisation est imprévisible alors que l'on pourrait calculer les effets d'un métissage. On peut calculer les effets d'un métissage de plantes par boutures ou d'animaux par croisements [...]. Mais la créolisation, c'est le métissage avec une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité.²⁹

Interkulturelle Begegnungen, Kulturkonflikte, Fragen nach Identität und Zugehörigkeit, die Vermittlung „fremder“ Kultur oder Motive der Grenze, Flucht und zwischen verschiedenen Kulturen stehende Protagonisten, Globalisierungsprozesse, Intertextualität³⁰ spielen für eine transkulturelle Schreibweise ebenso eine Rolle wie stilistische Merkmale wie beispielsweise Mehrsprachigkeit und damit verbundene Sprachspiele und -neuschöpfungen wie sie Yoko Tawada in ihren Texten zum Einsatz bringt, aber ebenso in ihren Essays darüber reflektiert. So verdeutlicht sie in *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* den Unterschied zwischen Fremdsprache und Muttersprache anhand eines Heftklammerentferners, dem sie im Hinblick auf die Sprache eine entautomatisierende, eine verfremdende Funktion zuspricht:

In der Muttersprache sind die Worte den Menschen angeheftet, so daß man selten spielerische Freude an der Sprache empfinden kann. Dort klammern sich die Gedanken so fest an die Worte, daß weder die ersteren noch die letzteren frei fliegen können. In einer Fremdsprache hat man aber so etwas wie einen Heftklammerentferner: Er entfernt alles, was sich aneinanderheftet und sich festklammert.³¹

Angeblich Selbstverständliches wird bei Tawada anhand einer gezielt eingesetzten fremden Perspektive zu einem von alltäglicher Bedeutung gelösten, rohem Zustand. In ihren Tübinger Poetikvorlesungen beschreibt sie die mit dem Fremdsprachenerwerb verbundenen Reflexionen über die Sprache: „Wer mit einer fremden Zunge spricht, ist ein Ornithologe und ein Vogel in einer Person.“³² Erst das Fremdsein in Sprache und Kultur erlaubt also einen externen, objektivierenden Blick, allerdings ermöglicht Tawadas Verfahren diesen

29 Édouard Glissant. *Introduction à une poétique du divers*. 2. Auflage. Paris: Gallimard, 2006. S. 18-19.

30 Rushdie hat diese Intertextualität für *The Satanic Verses* in seinen poetologischen Reflexionen betont: „After all, the process of hybridization which is the novel's most crucial dynamic means that its ideas derive from many sources other than Islamic ones.“ Rushdie. In *Good Faith*. S. 403. Er nennt an dieser Stelle zwei Bücher, die seinen Roman weitestgehend beeinflusst haben: William Blakes *The Marriage of Heaven and Hell* und Michail Bulgakows *The Master and Margarita*.

31 Yoko Tawada. „Von der Muttersprache zur Sprachmutter“. *Talisman. Literarische Essays*. Tübingen: Konkursbuch, 1996. S. 9-15, hier: S. 15.

32 Yoko Tawada. „Die erste Vorlesung. Stimme eines Vogels oder das Problem der Fremdheit“. *Verwandlungen. Tübinger Poetikvorlesungen*. Tübingen: Konkursbuch, 1998. S. 7-20, hier: S. 20.

Blick auch dem/der muttersprachlichen Leser*in, indem sie dieses Fremdheitsgefühl vermittelt und auf die sprachliche Ebene eines Wortes verweist. Neben die Reflexion über sprachliche Phänomene treten – im Sinne eines „Lesens“ und Beschreibens der fremden Kultur – kulturpoetologische als auch poetologische Überlegungen. Aus dem Springen zwischen den Kulturen ergibt sich nämlich Tawada folgend ein spezifisches Erzählen, das sie immer wieder gerne anhand der transsibirischen Eisenbahn und einer „Bewegungsmetaphorik der Seele“³³ verbildlicht:

Ich habe bei meiner ersten Fahrt nach Europa mit der transsibirischen Eisenbahn meine Seele verloren. Als ich dann mit der Bahn wieder zurückfuhr, war meine Seele noch in Richtung Europa unterwegs. Ich konnte sie nicht fangen. Als ich erneut nach Europa fuhr, war sie auf dem Weg nach Japan. Danach bin ich so oft hin- und hergeflogen, daß ich überhaupt nicht mehr weiß, wo meine Seele gerade ist. Auf jeden Fall ist das ein Grund dafür, warum einem Reisenden meist die Seele fehlt. Die Erzählung über eine große Reise muß deshalb ohne Seele gemacht werden.³⁴

Erst die seelenlose – also ihrer kulturellen Identität beraubte – Erzählerin vermag die Bewegung dazwischen, die Bewegung zwischen den Kulturen, zu erfassen und poetisch zu verarbeiten. Migration ist bei Tawada – im Unterschied zu Rushdies Entwurf von „Migration als Metapher für die Menschheit“ – unmittelbar mit Exklusivität verbunden: Erst die persönlichen Erfahrungen als Migrantin erlauben Reflexionen über Migration und über die Konsequenzen für das eigene Schreiben. Allerdings ist der beschriebene Verlust der Seele vielmehr Bereicherung als Nachteil: Das Individuum scheint von dem Pendeln zwischen Europa und Japan zu profitieren, indem die Verortung in diesem Zwischenraum besondere Fähigkeiten ermöglicht. So zum Beispiel den objektivierenden Blick auf die Sprache oder das Vermögen „die Erzählung über eine große Reise“ zu machen. Tawadas kulturpoetologische Blick beschreibt weniger transkulturelle Phänomene in Form von Beobachtungen, sondern schildert unmittelbare Kulturpartizipation, die sich häufig anhand von Reflexionen über Sprache oder einzelne Wörter direkt auf der Textebene vollzieht.

Ilija Trojanow, der 1971 mit seiner Familie von Bulgarien nach Deutschland flüchtete und das Reisen zu seinem Lebensentwurf macht, sieht wie Tawada im Kontakt mit dem Fremden die Möglichkeit zur Entautomatisierung: „Im Vertrauen herrscht Abstumpfung, in der Fremde werden die Sinne geschärft.“³⁵ Ein mit Migration bzw. Flucht einhergehendes Ausschlussverfahren und den migrantischen Sonderstatus prangert er allerdings an: „Der Geflüchtete ist eine eigene Kategorie Mensch.“³⁶ In seinem 2017 erschienenen fragmentarischen

33 Ette. *Literaturen ohne festen Wohnsitz*. S. 184.

34 Yoko Tawada. „Erzähler ohne Seelen.“ *Talisman. Literarische Essays*. Tübingen: Konkursbuch, 1996. S. 16-27, hier: S. 22.

35 Ilija Trojanow. *Nach der Flucht*. Frankfurt: Fischer, 2017. S. 96.

36 Ebd., S. 9.

Text *Nach der Flucht* beschreibt er eine postmigrantische Perspektive, die auf ein erzählendes Ich zu Gunsten einer personalen Erzählsituation verzichtet. Dieser Verzicht liest sich damit – ganz im Sinne der postmigrantischen Studien – als Absage auf Migration als historisch-individuelle Situation. Der Text, der Flucht zum Ausgangspunkt nimmt und diese als „Akt des Widerstands“ und als „Selbstermächtigung“³⁷ deklariert, widmet sich ebenso Identität, Exil und Heimat als Illusion³⁸: „Heimatlosigkeit muss nicht falsch sein.“³⁹ Tatsächlich plädiert Trojanow abschließend mit einem Zitat des Philosophen und Theologen Hugo von St. Viktor für den Kosmopolitismus, dem Heimischwerden auf der ganzen Welt: „Wer sein Heimatland liebt, ist ein zarter Anfänger; wem jeder Fleck so viel bedeutet wie der heimische, ist stark; vollkommen ist aber jener, dem die ganze Welt ein fremdes Land ist.“⁴⁰ Trojanow, der Kulturentwicklung als „ewige Hybridisierung“⁴¹ betrachtet, hat sich der Frage, wie sich Kulturen gegenseitig vermischen, bereits vorab gewidmet: In seinem durchaus kontrovers rezipierten⁴² programmatischen Text *Kampfabsage. Kulturen bekämpfen sich nicht, sie fließen zusammen* (2007), den er gemeinsam mit dem indischen Schriftsteller Ranjit Hoskote verfasste, steht die Dynamik von Kultur und die These einer „Kultur der Zusammenflüsse“⁴³ im Mittelpunkt. Diese Kultur der Zusammenflüsse sehen die Autoren als Voraussetzung für kulturelle Identität und Zivilisation. Den damit verbundenen „Kampf“ der Kulturen betrachten sie nicht als etwas Negatives, ganz im Gegenteil: Erst Konflikte eröffnen Möglichkeiten für komplexe Interaktionen⁴⁴: „Den Zusammenfluß anzunehmen, heißt den Kampf abzulegen; den Kampf abzulegen, heißt den Zusammenfluß anzunehmen.“⁴⁵

37 Ebd., S. 73.

38 Ebd., S. 67.

39 Ebd., S. 71.

40 Ebd., S. 115.

41 Ewige Hybridisierung erklärt Trojanow in einem Interview folgendermaßen: „Das heißt, dass kulturelle Elemente, die sich unterscheiden, immer wieder zusammenkommen und sich vermischen. So entsteht Kultur. Was wir als Tradition bezeichnen, ist eine vergessene Hybridisierung.“ <https://www.tagesspiegel.de/kultur/man-sollte-sich-beim-reisen-nackt-machen/799602.html>

42 So zum Beispiel in einer Rezension in der *Welt*: „Die ‚Kampfabsage‘ plädiert weder für Multikulturalismus noch Universalismus. Das Loblied gilt einem kulturellen ‚Dazwischen‘, dem privilegierten Ort intellektueller happy few auf Durchreise. Als erfolgreicher Schriftsteller ist Trojanow – unterwegs zwischen Asien, Südafrika und Europa – freiwilliger Nomade. Der große Rest der Migranten wechselt auf der Suche nach Arbeit gezwungenermaßen die Kontinente. Die Romantisierung des ‚Dazwischen‘ verdanken Trojanow/Hoskote allein ihrer gut gepolsterten intellektuellen Warte.“ https://www.welt.de/welt_print/article1463475/Mit-Furor-gegen-den-Westen.html

43 Ilija Trojanow/Ranjit Hoskote. *Kampfabsage. Kulturen bekämpfen sich nicht, sie fließen zusammen*. Aus dem Englischen von Heike Schlatterer. 2. Auflage. Frankfurt: Fischer, 2017. S. 13.

44 Vgl. ebd. S. 139.

45 Ebd. S. 235.

Wirft man also einen exemplarischen Blick auf poetologische Überlegungen dieser Autor*innen, so macht es durchaus Sinn, transkulturelle Poetik nicht nur – Harald Fricke folgend – als „implizite Normierung“⁴⁶ zu verstehen, sondern auch im Sinne von Reflexionen von Autor*innen in Form poetologischer Essays. Es handelt sich weniger um die von Fricke definierte „beschreibende Rekonstruktion“⁴⁷ von „Grundsätzen, Regeln, Verfahrensweisen beim Schreiben von Literatur“⁴⁸, sondern um weniger theoretisch analysierende als vielmehr essayistisch reflektierende Texte über die eigene Schreibweise als transkulturelle Schreibweise, aber auch über Transkulturationsprozesse als Kulturphänomen. Damit erweisen sich die Autor*innen nicht zuletzt auch als Kulturpoetolog*innen.

Die Karibik als Modell

Migration und Transkulturalität im Sinne einer postmigrantischen Perspektive als Normalfall zu begreifen, ist also die zentrale europäische (literarische) Herausforderung und hier kann die Karibik aufgrund ihrer historischen Erfahrung als Kulturkontakt-Zone als Modell dienen. Indem das Marginalisierte ins Zentrum rückt, folgt das Postmigrantische dem Prinzip des Postkolonialen.⁴⁹

Auch wenn es zu Überlegungen von Autor*innen zu transkulturellen Prozessen kommt, bleibt ein breit rezipiertes Manifest transkultureller Poetik, wie es bereits karibische Autoren in den 1980er Jahren entworfen haben, bisher in der europäischen Literatur aus. Doch scheinen karibische transkulturelle Poetiken für europäische Autor*innen durchaus einen Modellcharakter zu haben, denn sie rekurren in ihren Texten auf karibische Kollegen: So vergleicht Feridun Zaimoglu die ‚Kanak-Sprak‘ als eine Art „Creol“⁵⁰ und Trojanow zitiert im zweiten Teil von *Nach der Flucht*, der sich Flucht als Bewegung von etwas weg

46 Fricke. Poetik. S. 101.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 100

49 Auf den Zusammenhang zwischen dem Postmigrantischen und Postkolonialen verweist Yıldız: „Erst die grundlegende Infragestellung der herkömmlichen hegemonialen Weltansicht eröffnet neue Perspektiven auf die Welt und macht andere Lesarten sichtbar. Die neuen globalen Öffnungsprozesse bringen andere Verortungspraxen hervor und verlangen nach einem anderen Weltverständnis. Gerade durch Migrationsbewegungen entstehen hybride Konstellationen und Traditionen, die sich in die dominante Sicht nicht einfügen lassen, weil sie ambivalente und mehrdeutige Situationen darstellen und weil sie die eingespielten Eindeutigkeiten und Kontinuitäten fraglich erscheinen lassen. Gerade der von Homi Bhabha im metaphorischen Sinn gebrauchte Begriff ‚Zwischenraum‘ oder ‚dritter Raum‘ scheint auch für (post) migrantische Situationen, in denen mit eindeutigen Verortungen gebrochen und Diskontinuitäten ins Blickfeld gerückt werden, prägend zu sein.“ Yıldız. Ideen zum Postmigrantischen. S. 21.

50 Feridun Zaimoglu. *Kanak Sprak. 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft*. Hamburg: Rotbuch 1995. S. 13.

zu etwas hin widmet, aus der deutschen Übersetzung von Glissants *Poétique du divers*:

In der weltweiten Begegnung der Kulturen, die wir als Chaos erleben, scheinen uns die Anhaltspunkte verlorengegangen zu sein. Wo wir auch hinschauen, nur Katastrophen und Agonie. Wir verzweifeln angesichts dieser Chaos-Welt. Aber der Grund dafür ist, dass wir immer noch versuchen, sie an einer souveränen Ordnung zu messen, die ein weiteres Mal danach strebt, das Welt-Ganze zu einer beschränkten Einheit zu führen. [sic!] Das Chaos ist schön, wenn man alle seine Bestandteile als gleich notwendig erachtet.⁵¹

Trojanow macht damit das um den Erhalt von Diversität kreisende karibische Gedankengut für die europäische durch Flucht und Kulturkontakt bzw. -konflikt geprägte Situation fruchtbar. Die Akzeptanz von Diversität, wie sie Glissant proklamiert, bettet er in seine eigenen Gedanken zu Nationalismus und Kosmopolitismus.⁵² Zwar wird bezweifelt, ob Kreolisierung ausgehend von der spezifisch karibischen Situation als weltweites Konzept betrachtet werden kann.⁵³ Doch folgt man Ralph Ludwig, so hat Kreolisierung als historische Erfahrung der Antillen für die Anthropologie des multiethnischen Miteinander

51 Trojanow. *Nach der Flucht*. S. 110-111. Trojanow zitiert aus Édouard Glissant. *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*. Aus dem Französischen übersetzt von Beate Thill. 2. Auflage. Heidelberg: Wunderhorn, 2013. S. 54. In *Nach der Flucht* erwähnt Trojanow außerdem Glissants Konzept der „All-Welt-Kulturschaft“: „Der Fundus an kulturellen Universalien wächst, ohne dass wir zwangsweise alle gleich werden. Die freie *All-Welt-Kulturschaft* funktioniert besser als die freie Weltwirtschaft. Protektionismus in der Kultur hat stets zu einer Zerstörung der Kultur geführt. Wer das Eigene in einer Nische zu konservieren versucht, verkleinert es, banalisiert es. Kulturkonservatismus ist weltfremd, begreift nicht die Dynamik von Verschmelzung und Vermischung, die seit je zu kultureller Neuerung geführt haben. Traditionen müssen frei gewählt oder neu erfunden werden können.“ Ebd. S. 112.

52 Glissant betrachtet Kosmopolitismus allerdings als negativen Abklatsch der Beziehung: „Ce qui fait le Tout-monde, ce n'est pas le cosmopolitisme, qui est un avatar en négatif de la Relation. Ce qui fait le Tout-monde, c'est la poétique elle-même de cette Relation qui permet de sublimer, en connaissance de soi et du tout, à la fois la souffrance et l'assentiment, le négatif et le positif.“ Glissant. *Introduction à une poétique du divers*. S. 88-89.

53 „Obviously, Glissant's remark that the whole world is becoming creolized is a metaphorical, or better, a metonymical, statement. That is so to say, it depends on the extension or expansion of a specific concept to other historical situations, other historical moments, other kinds of society, other cultural configurations. This can be a dangerous exercise, because it means mapping a concept across a number of conceptual frontiers; and the question is, at the end of this process, what relationship does the expanded concept have to the original? Has it moved so far as to have destroyed all the richness and specificity present in its first, more concrete, application? This is certainly the critique of ‚creolization‘ offered today by some Caribbean scholars, who say that its ubiquitous application has eroded its strategic conceptual value.“ Stuart Hall. „Creolité and the process of creolization“. *Créolité and Creolization*. Hg. Okwui Enwezor u. a. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003. S. 27-41, hier: S. 27-28.

in der modernen Gesellschaft einen exemplarischen Wert.⁵⁴ Ebenso bezieht auch Glissant seine Reflexionen zur Kreolisierung auf einen weltweiten Kontext.

Tatsächlich hat sich in der Karibik eine transkulturelle Poetik – wie wir sie in Europa beobachten – längst institutionalisiert und ist zu *dem* Charakteristikum karibischer Literatur geworden oder um aus einer postmigrantischen Perspektive zu sprechen: ist zum Normalfall geworden. Auf dem Archipel entstanden nicht nur eine Vielzahl von transkulturellen Theorien, sogar seinen Ursprung findet der Begriff Transkulturation in der Karibik: *Transculturación* geht bekannterweise auf den kubanischen Anthropologen Fernando Ortiz und seinen Essay *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) zurück. In den 1980er Jahren wurde er dann von Ángel Rama auf die Literatur übertragen.⁵⁵ Mittlerweile hat sich im karibischen Raum allerdings der Begriff der Kreolisierung durchgesetzt, den Glissant folgendermaßen definiert:

La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments.⁵⁶

Folgt man Stuart Hall, so kann Kreolisierung, im Sinne einer Kontaktaufnahme zwischen Völkern, Sprachen, Kulturen, Rassen, Weltanschauungen und Kosmogonien, als „forced transculturation“⁵⁷ verstanden werden. Ansätze zur Kreolisierung entstanden neben ethnologischen (Segalen) und philosophischen (Deleuze) Einflüssen auch sozusagen „aus der Literatur“, handelt es sich doch bei Verfassern wie Glissant, Chamoiseau oder auch Antonio Benítez-Rojo⁵⁸ um Autoren und Dichter. Die von ihnen entworfenen Konzepte wie „créolité“, „créolisation“, „poétique du divers“ „poétique de la relation“ oder „tout-monde“ sind nicht nur Kulturtheorien, denen es um karibische Identität, eine Kritik am kolonialen Habitus geht, sondern auch Poetiken, die vor allem auf die Bewahrung von Diversität in einer zusammenwachsenden Welt pochen. Dieses „archipelische

54 Vgl. Ralph Ludwig, *Frankokaribische Literatur. Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr, 2008. S. 115.

55 Vgl. Ángel Rama: *Transculturación narrative en América Latina*. México u. a.: Siglo Veintiuno, 1982.

56 Glissant. *Traité du tout-monde*. S. 37.

57 Stuart Hall. „Creolization, Diaspora, and Hybridity in the Context of Globalization.“ *Créolité and Creolization*. Hg. Okwui Enwezor u. a. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003. S. 185-198, hier: S. 186. Transkulturation definiert Hall folgendermaßen: „This process of cultural ‚transculturation‘ occurs in such a way as to produce, as it were, a ‚third space‘ – a ‚native‘ or indigenous vernacular space, marked by the fusion of cultural elements drawn from all originating cultures, but resulting in a configuration in which these elements, though never equal, can no longer be disaggregated or restored to their originary forms, since they no longer exist in a ‚pure‘ state but have been permanently ‚translated‘.“ Hall. *Créolité and the process of creolization*. S. 30-31.

58 Vgl. Antonio Benítez Rojo. *La isla que se repite. El caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.

Denken“, das auf Austausch, Ambivalenz und Kreolisierung fokussiert, steht Glissant zu Folge im Unterschied zu einem kontinentalen Weltbewusstsein, einem westlichen Systemdenken, das auf Homogenität abzielt.⁵⁹ Zentral ist die Frage, wie Differenzen bestehen können, ohne in Essentialismen oder ein bloßes Nebeneinander der Kulturen zu verfallen. Transkulturalität bedeutet in diesem Kontext also keineswegs eine Auflösung von Differenzen, sondern vielmehr einen dialektischen Zusammenschluss von Universalismus und Partikularismus. Besonders dieser Fokus auf Diversität in einer sich globalisierenden Welt könnte für die europäische Situation fruchtbar gemacht werden, wie bereits Trojanow erkannt hat.

Der von Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant verfasste *Éloge de la créolité*, der eigentlich auch ein Abriss karibischer Literaturgeschichte ist, macht Kreolisierung zur Voraussetzung für karibische Autorschaft und Ästhetik: „Notre esthétique ne pourra exister (être authentique) sans la Créolité.“⁶⁰

Zweifellos geht es den Autoren um karibische und damit kreolische Identitätskonstruktion, doch in der Kreolität als Kreolisierungsprozess⁶¹ scheint sich die Welt in ihrer Vielfalt widerzuspiegeln:

Nous sommes tout à la fois, l'Europe, l'Afrique, nourris d'apports asiatiques, levantins, indiens, et nous relevons aussi des survivances de l'Amérique précolombienne. La Créolité c'est „le monde diffracté mais recomposé“, un maelström de signifiés dans un seul signifiant: une Totalité.⁶²

Durch Kreolisierung wird die Karibik nicht nur zum Mikrokosmos der Welt, sie kann darüber hinaus als kreatives Modell für alle Formen von kulturellen Differenzierungsprozessen in der sich globalisierenden und gleichzeitig in Einzelidentitäten zersplitternden Welt verstanden werden, wie es im *Éloge de la créolité* formuliert wird:

59 „Aujourd'hui, cette pensée de système que j'appelle volontiers ‚pensée continentale‘ a failli à prendre en compte le non-système généralisé des cultures du monde. Une autre forme de pensée, plus intuitive, plus fragile, menacée, mais accordée au chaos-monde et à ses imprévus, se développe, arc-boutée peut-être aux conquêtes des sciences humaines et sociales mais dérivée dans une vision du poétique et de l'imaginaire du monde. J'appelle cette pensée une pensée ‚archipélique‘, c'est-à-dire une pensée non systématique, inductive, explorant l'imprévu de la totalité-monde et accordant l'écriture à l'oralité et l'oralité à l'écriture.“ Glissant. Introduction à une poétique du divers. S. 43-44.

60 Jean Bernabé/Patrick Chamoiseau/Raphaël Confiant. *Éloge de la créolité*. Édition bilingue français/anglais. Texte traduit par M.B. Taleb-Khyar. Paris: Gallimard, 1999. S. 28.

61 Vgl. zum Unterschied zwischen ‚créolité‘ und ‚créolisation‘: „Créolité, in its narrower sense must be understood as a specific discourse, arising from a certain critically self-conscious Francophone reading of, or a theoretical reflection on, the broader processes of creolization we have just described.“ Hall. Creolité and the process of creolization. S. 35.

62 Ebd. S. 27.

Le monde va en état de créolité. Les vieilles crispations nationales cèdent sous l'avancée de fédérations qui elles-mêmes ne vivront peut-être pas longtemps. Dessous la croûte universelle totalitaire, le Divers s'est maintenu en petits peuples, en petites langues, en petites cultures. Le monde standardisé grouille contradictoirement dans le Divers. Tout se trouvant mis en relation avec tout, les visions s'élargissent, provoquant le paradoxe d'une mise en conformité générale et d'une exaltation des différences.⁶³

Es handelt sich also keineswegs um ein regionales Konzept, sondern – wie auch Glissant etwas expliziter als Bernabé, Chamoiseau und Confiant später betont – um ein Konzept für eine „sich kreolisierende Welt“:

[...] la créolisation qui se fait dans la Néo-Amérique, et la créolisation qui gagne les autres Amériques, est la même qui opère dans le monde entier. La thèse que je défendrai auprès de vous est que *le monde se créolise*, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers des heurts irrémissibles, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d'espoir [...] Car la créolisation suppose que les éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement être ‚équivalents en valeur‘ pour que cette créolisation s'effectue réellement. [...] La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation ‚s'intervalorisent‘, c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange.⁶⁴

Karibische transkulturelle Poetiken beschränken sich selbstverständlich nicht auf theoretisch-poetologische Reflexionen, sondern werden als transkulturelle Schreibweisen in fiktionalen Texten der Autoren umgesetzt. Wirft man beispielsweise einen Blick auf Chamoiseaus *Romane*, so kommt es hier zu einer literarischen Umsetzung der kulturpoetologischen Überlegungen auf inhaltlicher, narratologischer und stilistischer Ebene. Letzteres zeigt sich bei dem in einem zweisprachigen franko-kreolischen Kulturhorizont verankerten Chamoiseau in der Entwicklung einer als „français créolisé“ bezeichneten Kunstsprache, die das Französische und das Kreolische auf spezifische Weise miteinander vermischt. In *L'empreinte à Crusoe* (2012), seinem „Roman nach Robinson Crusoe“⁶⁵, setzt Chamoiseau die Idee eines kulturellen harmonischen Miteinander unter Berücksichtigung von Diversität poetisch um: Auf narratologischer Ebene vermischt er Bericht mit oraler Erzählung, auf inhaltlicher Ebene verknüpft er Ideen von Parmenides und Heraklit mit afrikanischer Mythologie und zeigt, dass dieses Kulturkonzept mit dem poetischen Verfahren der Intertextualität vergleichbar ist: Chamoiseau inszeniert seinen Protagonisten Ogomtemméli nicht nur als Leser, sondern auch als produktiven Rezipienten

63 Ebd., S. 51.

64 Glissant. Introduction à une poétique du divers. S. 15-19.

65 So der Untertitel der deutschen Übersetzung. Vgl. Patrick Chamoiseau: *Die Spur des Anderen. Roman nach Robinson Crusoe*. Aus dem Französischen von Beate Thill. Heidelberg: Das Wunderhorn, 2014.

der beiden Philosophen Heraklit und Parmenides, der sie als zwei verschiedene, sogar widersprüchliche Stimmen zusammenbringt. Den Fußabdruck, der in Defoes Roman Freitag ankündigt, macht Chamoiseau zum Symbol für Kreolisierungsprozesse, indem er zugleich Individuations- und Beziehungsprozesse stimuliert. Der Fußabdruck erweist sich zwar als Robinsons eigene Spur, und trotzdem weckt er das Bewusstsein für den Anderen, der jedoch nie erscheint. Buchstäblich „beeindruckt“ vom Fußabdruck wird seine eigene Spur zu Gunsten eines Anderen relativiert. Im Fußabdruck finden Individuum und der Andere also symbolisch zusammen, sie treten miteinander in Beziehung. Tatsächlich verändert sich darauf das Verhältnis des Protagonisten zum insularen Ökosystem, das sich eben nicht aus zersplitterten Entitäten zusammensetzt, sondern ein offenes, lebendiges – Mensch, Sprache und Kultur zusammenbringendes – System darstellt.⁶⁶

Folgt man den karibischen Autoren, so proklamieren sie durchaus eine weltweite Gültigkeit ihrer Konzepte, die selbstverständlich von einem karibischen kolonialen bzw. postkolonialen Kontext abgelöst betrachtet werden müssen, um sich in einer migrantischen bzw. post-migrantischen Situation bewegen zu können. Es stellt sich damit die Frage, ob karibische transkulturelle Poetiken als Paradigma für eine neue, also aktuelle, Weltpoetik betrachtet werden können.

Transkulturelle Poetiken als neue Weltpoetik?

Vor dem Hintergrund, dass transkulturelle bzw. hybride Literaturen von Homi Bhabha oder Elke Sturm-Trigonakis als ‚neue Weltliteratur‘ bezeichnet werden, ist die Definition einer transkulturellen Poetik als ‚neue Weltpoetik‘ nur eine logische Konsequenz. Allerdings finden sich im Unterschied zum breit erforschten Feld der Weltliteratur und ihrer vielfältigen Bedeutungen⁶⁷ kaum Studien zu Weltpoetik, die sich um eine Begriffsexplikation bemühen.⁶⁸

Homi Bhabha erklärt unter Rückgriff auf Goethe Weltliteratur aus postkolonialer Perspektive als eine im Entstehen begriffene Kategorie, bei der es um

66 Vgl. Patrick Chamoiseau. *L'empreinte à Crusoe*. Paris: Gallimard, 2012. Vgl. dazu auch: Martina Kopf. „Der Fußabdruck als Katalysator für Individuation und Beziehung: Patrick Chamoiseaus Roman nach Robinson Crusoe *L'empreinte à Crusoe*“. *Porównania* 2 (25) 2019: S. 211-228.

67 Vgl. v. a. Pascale Casanova. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 1999. David Damrosch. *What is World Literature?* Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2003. Theo D'haen. *The Routledge Concise History of World Literature*. New York: Routledge, 2012. Christopher Prendergast. *Debating World Literature*. London/New York: Verso, 2004.

68 Markus Messling verwendet Weltpoetik im Anschluss an Auerbach und Glissant, allerdings kommt es zu keiner Begriffsexplikation. Vgl. Markus Messling. „Weltpoetik im Anschluss an Auerbach und Glissant: Universalität in den deutschen und frankophonen Gegenwartsliteraturen“. *Literaturen der Welt. Zugänge, Modelle, Analysen eines Konzepts im Übergang*. Heidelberg: Winter, 2018. S. 85-98.

kulturellen Dissens und die Anerkennung kultureller Alterität geht. Weltliteratur wird hier zu Beginn der 1990er Jahre als eine in die Zukunft gerichtete Studie betrachtet, bei der neben Kolonialismus, auch Transnationalität, Migration oder Flucht in den Mittelpunkt rücken:

[...] there may be a sense in which world literature could be an emergent, prefigurative category that is concerned with a form of cultural dissensus and alterity, where non-consensual terms of affiliation may be established on the grounds of historical trauma. The study of world literature might be the study of the way in which cultures recognize themselves through their projections of „otherness“. Where once the transmission of national traditions was the major theme of world literature, perhaps we can now suggest that transnational histories of migrants, the colonized or political refugees these border and frontier conditions may be the terrains of world literature.⁶⁹

Tatsächlich ruft Elke Sturm-Trigonakis einige Jahre später eine ‚Neue Weltliteratur‘ aus und entwickelt ein zeitgemäßes Konzept von durch Globalisierungsprozesse geprägte hybride Literaturen im Anschluss an Goethes Idee von Weltliteratur.⁷⁰ Gegenstand ihrer Studie ist Literatur, die vor dem Hintergrund kultureller Wechselbeziehungen entstanden ist und dies durch Hybridisierung und Sprachmischung reflektiert. Es geht in ihrer Studie darum, dass Primärtexte dem literarischen Diskurs jeglicher Nationalliteraturen entrissen und unter dem Referenzrahmen Neue Weltliteratur kontexturiert werden. Literarische Merkmale, die spätestens nach der Jahrtausendwende für die Literaturen der ganzen Welt prägend sind, stehen im Mittelpunkt. Diese ‚Neue Weltliteratur‘ wird von Globalisierungs- und Regionalisierungsphänomenen geprägt und von einem komplexen Zusammenspiel mehrerer transnationaler bzw. transkultureller Merkmale bestimmt: Neben Zwei- und Mehrsprachigkeit sind dies

the phenomena of transnationalism typical of globalization: they range from border-crossing and transgression of all types over multiple identities including such as exile, (im)migration, and spatial movements, etc., and give rise to the fictional exploration of the third space. [...] Generally, the subject is difference and incompatibility out of which, under certain circumstances, something new arises, which, however, may exist also as various forms and ways of dissent.⁷¹

Der Begriff ‚Neue Weltliteratur‘ bringe laut Sturm-Trigonakis einerseits den Rückgriff auf bereits bestehende Denkkonfigurationen und andererseits deren Anpassung und Nutzung in neuen Kontexten zum Ausdruck:

69 Homi K. Bhabha. *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 2004. S. 17.

70 Vgl. Elke Sturm-Trigonakis. *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007. Im Folgenden wird aus der aus der überarbeiteten Übersetzung ins Englische zitiert. Vgl. Sturm-Trigonakis. *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*.

71 Ebd. S. 66.

[...] the attribute „new“ refers to the historicity of the construction, more specifically to phenomena of contemporary globalization. [...] The „new“ exists not only in its embedding in the current historical context but also in the way of dealing with the objective of research: literary texts are considered as a subset of a discourse of cultural practices, which on the one hand are influenced by the phenomena of globalization such as global marketing strategies or media presence, but on the other hand generate globalization precisely through their hybridity.⁷²

Vor diesem Hintergrund ließe sich ebenso eine *neue* Weltpoetik im Sinne einer „impliziten Poetik“ verstanden als „spezielle Schreibweise“⁷³ konstatieren. Doch im Unterschied zu Weltliteratur operiert Weltpoetik zusätzlich auf einer Metaebene, indem sie poetologische und kulturpoetologische Reflexionen (von Autor*innen), auch über diese transkulturellen Schreibweisen, zu ihrem Gegenstand macht und das Verhältnis zwischen fiktionalen und poetologischen Texten in den Blick nimmt.

Ähnlich wie Weltliteratur könnte Weltpoetik erstens unter einem distributiven Aspekt betrachtet werden: Eine transkulturelle Poetik, verstanden sowohl als implizite Poetik im Sinne einer Schreibweise, also die Literatur, die Sturm-Trigonakis als ‚Neue Weltliteratur‘ bezeichnet, als auch poetologische Reflexionen (von Autor*innen) in Form von Poetiken, Essays, Manifesten etc., zeigt sich als kontinuierlich zunehmende, weltweit verbreitete neue bzw. neuere Tendenz und Praxis, entwickelt sich vom Ausnahmestand zum Normalfall, um an das Vokabular postmigrantischer Studien anzuknüpfen.

Zweitens könnte Weltpoetik unter einem relationalen Aspekt betrachtet werden: Als Weltpoetik gelten demnach vor allem fiktionale und poetologische Texte, die möglichst viele Bezüge und Reflexionen über verschiedene Literaturen, Kulturen, Sprachen bündeln und verschiedene Formen von Kulturkontakt und damit verbundene Transkulturalität reflektieren. Vor diesem Hintergrund kann Weltpoetik als Poetik verstanden werden, die im Sinne Glissants ein Bewusstsein für die Welt zum Ausdruck bringt. Dieses Bewusstsein ist nicht universalistisch, sondern geht im Sinne eines „tout-monde“⁷⁴ oder einer

72 Ebd., S. 5.

73 Vgl. Fricke. Poetik. S. 101.

74 „Le Tout-monde, c’est le mouvement tourbillonnant par lequel changent perpétuellement – en se mettant en rapport les uns avec les autres – les cultures, les peuples, les individus, les notions, les esthétiques, les sensibilités etc. C’est ce tourbillon [...] Parce que quand on dit une conception du monde, c’est la conception du monde sans axe et sans visée, avec seulement l’idée de la prolifération tourbillonnante, nécessaire et irrépressible, de tous ces contacts, de tous ces changements, de tous ces échanges.“ Zitiert nach Ralph Ludwig/Dorothee Röseberg, „Tout-Monde: Kommunikations- und gesellschaftstheoretische Modelle zwischen ‚alten‘ und ‚neuen‘ Räumen?“ *Tout-Monde: Interkulturalität, Hybridisierung, Kreolisierung, Kommunikations- und gesellschaftstheoretische Modelle zwischen ‚alten‘ und ‚neuen‘ Räumen.* Hg. Ralph Ludwig/Dorothee Röseberg. Frankfurt: Peter Lang 2010. S. 9-30, hier: S. 10. Bei dem „tout-monde“, von Beate Thill als „All-Welt“ übersetzt, handelt es sich um die letzte und umfassendste Stufe im Denken Glissants. Tout-monde „macht eine Sicht der Welt zur Leitvorstellung, die die negativen Globalisierungstendenzen durch ein

„Chaos-Welt“ von einem Nebeneinander von Kulturen ohne Hierarchien und einer Offenheit aus:

J'appelle chaos-monde [...] le choc, l'intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples dans la totalité-monde contemporaine. Par conséquent, la définition ou disons l'approche que je propose de cette notion de chaos-monde est bien précise: il s'agit du mélange culturel, qui n'est pas un simple *melting-pot*, par lequel la totalité-monde se trouve aujourd'hui réalisée.⁷⁵

Diese „Chaos-Welt“ erklärt Glissant zum bedeutendsten Gegenstand der Literatur.⁷⁶ Auch Glissant sagt eine neue zeitgenössische epische Literatur voraus, die dann entsteht, wenn das Weltganze als eine neue Gemeinschaft betrachtet wird:

Et il me semble qu'une littérature épique nouvelle, contemporaine, commencera d'apparaître à partir du moment où la totalité-monde aura commencé d'être conçue comme communauté nouvelle. Mais alors, cet épique d'une littérature contemporaine, nous ne pouvons pas ne pas considérer qu'il sera donné, au contraire des grands livres fondateurs des humanités ataviques, par une parole multilingue „dans même“ la langue qui servira à sa réalisation. Cette littérature épique exclura aussi la nécessité d'une victime expiatoire, telle qu'on la voit apparaître dans les livres fondateurs de l'humanité atavique. La victime et l'expiation permettent d'exclure ce qui n'est pas racheté par elles. Ou alors d'„universaliser“ de manière abusive. La nouvelle littérature épique établira relation et non exclusion.⁷⁷

Beziehung statt Exklusion – diesem Prinzip könnte transkulturelle Poetik als Weltpoetik auch insofern folgen, da Weltpoetik eine Auflösung von Exklusion proklamierenden Kategorien anstrebt: Als Weltpoetik überwindet sie den Nischencharakter. Wird im Konzept der Weltliteratur eine Verbundenheit aller Literatur akzentuiert⁷⁸, so trifft dies auch auf eine transkulturelle Schreibweise als Weltpoetik zu, die die Welt trotz Differenzen vereint. Wenn sich also, um mit Glissant zu sprechen, die Welt kreolisiert, wird eine transkulturelle Poetik zum Normalfall.

Damit stellt sich also die Frage, inwiefern das in einem kolonialen Kontext entstandene außereuropäische Modell der Kreolisierung für kulturelle und literarische Begegnungen sich nicht nur auf den karibischen Archipel reduzieren lässt, sondern auch auf die schwierige innereuropäische migrante bzw. postmigrante

positiv verstandenes Chaos-Modell ersetzt, welches nicht-hierarchisierte Beziehungen zwischen den Elementen des Diversen stiftet, wobei dieses Netz nicht starr, sondern vielmehr ein beständiger Prozess ist.“ Ludwig/Röseberg. *Tout-Monde: Kommunikations- und gesellschaftstheoretische Modelle zwischen ‚alten‘ und ‚neuen‘ Räumen?* S. 9-10.

75 Glissant. *Poétique du divers*. S. 82.

76 Vgl. ebd., S. 33.

77 Ebd., S. 67-68.

78 Vgl. Dieter Lamping. *Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere*. Stuttgart: Kröner 2010. S. 63.

Situation übertragen werden kann. Auch wenn wir es hier mit zwei historisch unterschiedlichen Situationen, postkolonial versus postmigrant, zu tun haben, sind die Herausforderungen des Kulturkontakts und damit verbundene Transkulturationsprozesse vergleichbar. Die Karibik scheint Europa allerdings einen Schritt voraus zu sein, wenn sie in ihren Poetiken Transkulturalität als Merkmal karibischer Identität proklamiert, um in einem zweiten Schritt Kreolisierung zum Prinzip karibischer Literatur zu machen. Karibische Literaturen stehen wie kaum eine andere literarische Tradition für eine Kombination aus Globalisierungs- und Regionalisierungsprozessen, für transkulturelle Prozesse und davon geprägte literarische Entwürfe. Was derzeit noch als vermeintliche Tendenz europäischer Literatur betrachtet wird, könnte bald – dem karibischen Modell folgend – zum poetologischen Prinzip werden.

Alexandra Müller (Gießen)

Digitale Müllverwertung: Spam in und als Literatur

Intermediale Bezugnahmen beschränken sich in der zeitgenössischen Literatur nicht mehr nur auf klassische Kunstformen wie Film, Fotografie, Musik oder Malerei, seit Beginn des neuen Jahrtausends spielen aufgrund der zunehmenden Bedeutung digitaler Medien im Alltag insbesondere neuere Technologien – auch jenseits des Science-Fiction-Genres – als ästhetische oder narrative Gestaltungsmittel eine zentrale Rolle in der Gegenwartsliteratur. Literarische ‚Internetanwendungen‘, die Figuren beim Chatten, Surfen im Internet oder beim Agieren in Sozialen Netzwerken beschreiben, dienen in vielen Fällen vorrangig der Evozierung einer authentischen Lebenswelt, jedoch lassen sich durchaus Beispiele identifizieren, die die intermediale Konstellation ins Zentrum der Betrachtung rücken und als Ausgangspunkt einer Thematisierung nutzen. Hierbei werden medienanthropologische Aspekte im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Umgang mit den ‚Neuen‘ Medien wie etwa die medialen Bedingungen und Funktionen von Internetkommunikation, Veränderungen in der Wissensorganisation und Informationspolitik oder die Auswirkungen der Virtualisierung von Beziehungen auf Konzepte wie Liebe und Sexualität diskutiert. Auf der Ebene des *discours* kann das andere Medium beispielsweise durch die Imitation der Darstellung von Textnachrichten, Homepages oder E-Mails als primäre Ausdrucksmittel der dominant schrift- und zeichenbasierten digitalen Alltagskultur zudem visuell in die Narration integriert werden. Als ein sowohl für lyrische als auch erzählende Texte überaus produktives Kulturphänomen erweist sich dabei die Textgattung ‚Spam‘, die seit der Mitte der 1990er Jahre einen Großteil des globalen E-Mail-Verkehrs – zu einem Höchststand kam es zum Ende der ersten Dekade des neuen Jahrtausends mit einem Anteil von 75 % bis 90%, 2019 sind immerhin noch über 57 % des gesamten Mailaufkommens als Spam zu klassifizieren –¹ ausmacht und damit nicht nur als zeitraubendes, oft gefährliches, Ärgernis zu bewerten ist, sondern auch als kulturelles Artefakt zum Verständnis von Online-Kommunikation betrachtet werden kann.

Die Bezeichnung Spam für massenhaft versendete unerwünschte Nachrichten ist einem 1970 ausgestrahlten Monty Python-Sketch entlehnt. In der Szene hat sich das Frühstücksfleisch gleichen Namens, wie der Aufzählung der Kellnerin zu entnehmen ist – „There’s egg and bacon; egg sausage and bacon; egg and spam; egg bacon and spam; egg bacon sausage and spam; spam bacon sausage and spam; spam egg spam spam bacon and spam; spam sausage spam spam bacon spam tomato and spam“² –, in jedes Menü der Speisekarte eines Pubs gedrängt. Die Szene endet, indem jede weitere Kommunikation durch die

1 Vgl. z. B.: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/872986/umfrage/anteil-der-spam-mails-am-gesamten-e-mail-verkehr-weltweit/> [letzter Zugriff: 31.07.2020].

2 Ian MacNaughton. „Spam.“ *Monty Python’s Flying Circus*. 2. Staffel, 12. Episode. UK: BBC, 15.12.1970.

unmäßige Wiederholung des Wortes Spam, hier setzt die Analogie zum Konzept des ‚Spammens‘ an, unterbunden wird:

Spam, spam, spam, spam. Lovely spam! Wonderful spaaam! Lovelyspam! Wonderful spam. Spa-a-a-a-a-a-am! Spa-a-a-a-a-a-am! Spa-a-a-a-a-a-am! Spa-a-a-a-a-a-am! Lovely spam! (Lovely spam!) Lovelyspam! (Lovely spam!) Lovely spaaam! Spam, spam, spam, spaaaaam!³

Der Begriff bezieht sich in den 1980er Jahren zunächst noch vornehmlich auf exzessive und repetitive Kommentare in Internetforen und Chaträumen, seit den 1990ern wird er vor allem für massenhaft versendete unerwünschte Werbemails verwendet. Gegenwärtig werden unter der Bezeichnung nicht mehr nur lästige, aber harmlose elektronische Postwurfsendungen gefasst, sondern alle unerwünschten Formen der Online-Kommunikation, von lästigen Werbemails, über Posts in Sozialen Medien bis hin zu digitalen Betrugsmaschinen wie Phishing oder der 419-Betrug (*advance fee fraud*),⁴ auf die zum Abschluss der Betrachtung eingegangen werden soll.

In der Forschung findet die Gattung Spam zumeist als linguistisches Phänomen wissenschaftliche Berücksichtigung; insbesondere die sprachlichen Merkmale und rhetorischen Strategien der Vorschussbetrugs-E-Mails werden in diesem Zusammenhang untersucht.⁵ Der großen Bandbreite an künstlerischen Versuchen, den digitalen Müll ästhetisch zu verwerten, zu imitieren oder zu thematisieren, wurde bisher kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Vor allem während des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrtausends lassen sich kreative Auseinandersetzungen mit den Werbemails beobachten; hier wirkt zum einen die zunehmende Kommerzialisierung des Internets im Zuge der Einführung des World Wide Web und zum anderen die durch die Installation von Anti-Spam-Filtern hervorgerufene Weiterentwicklung der Textform als schöpferischer Impetus. Der erste Teil der Darstellung widmet sich im Besonderen der lyrischen Verarbeitung des Spams, der zweite Teil befasst sich dann primär mit verschiedenen Formen und Funktionen einer narrativen Aneignung.

3 Ebd.

4 Vgl. Finn Brunton. *Spam: A Shadow History of the Internet*. Cambridge: MIT, 2013. S. XIV.

5 Vgl. z. B.: Anne Barron. „Understanding Spam. A Macro-Textual Analysis.“ *Journal of Pragmatics* 38 (2006): S. 880-904; Jan Blommaert/Tope Omoniyi. „Email Fraud: Language, Technology, and the Indexicals of Globalisation.“ *Social Semiotics* 16/4 (2006): S. 573-605; Philip Shaw. „Purpose and Other Paradigmatic Similarities as Criteria for Genre Analysis: The Case of ‚419 Scam‘ E-Mails.“ *Genre Variation in Business Letters*. Hg. Paul Gillaerts. Bern: Peter Lang, 2008. S. 257-280; Uche Onyebadi/Jiwoo Park. „‚I’m Sister Maria. Please Help Me‘: A Lexical Study of 4-1-9 International Advance Fee Fraud Email Communications.“ *International Communication Gazette* 47/2 (2012): S. 181-199; Deborah Schaffer. „The Language of Scam Spams. Linguistic Features of ‚Nigerian Fraud‘ E-mails.“ *Et cetera: A Review of General Semantics* 69/2 (2012): S. 157-179.

Spam dient jedoch nicht nur in der Literatur als Motiv; auch im Film,⁶ im Videospiel⁷ und in der Kunst⁸ wird Junk Mail als Sujet oder als gestalterisches Prinzip in Szene gesetzt. Aufgrund der Textgebundenheit des Bezugsobjekts entstehen so oft intermediale Konfigurationen, die Bild und Text kombinieren oder Techniken der Schwesterkunst übernehmen. Viele Darstellungen führen in ihrem Bestreben, das ästhetische Potential des Abfalls zu offenbaren, Praktiken und Prinzipien der Avantgarde-Strömungen und der Neo-Avantgarde wie Cut-Ups, *Objet trouvé*, Junk Art oder Readymades mit Bezug auf die neuen Informations- und Kommunikationstechnologien weiter. Artistische Techniken der Rekontextualisierung, Remediatisierung oder des Samplings, die vor allem auf oder durch den Computer entstehen, bezeugen ihre Kreativität nicht im Schöpfen von etwas Neuem, sondern im Akt des Anordnens des Vorgefundenen.

Spam-Mails verknüpfen linguistische, kulturelle und technologische Fragestellungen. Von Interesse für die künstlerische Bezugnahme sind so zum einen etwa sprachwissenschaftliche Phänomene wie Mehrsprachigkeit, maschinelle Übersetzung, Neologismen oder Momente des rhetorischen Exzesses und zum anderen der ‚Außenseiterstatus‘ der Spam-Nachricht – verbannt auf die Schattenseite des Internets, unbeachtet der Selbstlöschung anheimgegeben: „Qui sont ces exclus, ces rebuts, ces e-racailles? Est-il justifié de les bannir, de les maintenir derrière ces barreaux virtuels en attendant de les éliminer sans le moindre égard?“⁹ Die Umwandlung des Spams in Kunst gewährt dem ephemeren Aus-

6 In der Sci-Fi-Comedy *Ghosts with Shit Jobs* (CAN 2012) beispielsweise verdingen sich junge Kanadier als menschlicher Spam ihren Lebensunterhalt. Die Protagonisten im mexikanischen Horrorfilm *Spam* (2008) werden zur Strafe nach dem Löschen einer Spam-Mail einer nach dem anderen getötet, und für die Videoinstallation *How to Make Money Religiously* (UK 2014) von Laure Prouvost dienten Spam-Nachrichten als Inspirationsquelle. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Nollywood-Produktionen zum Thema 419-Betrug wie etwa *The Master* (NGR 2004), *Boys Cot* (2007) oder die amerikanische Co-Produktion *Nigerian Prince* (2018).

7 In der Indie-Produktion *Les 12 Travaux de l'Internaute* (F 2008) muss der Spieler digitale ‚Herkulesaufgaben‘ erledigen – anstelle der Säuberung von Rinderställen tritt hier die Bereinigung des Postfachs von Junk Mail. <http://www.the12labors.com/>.

8 Neben bildender Kunst etwa von Claire Fontaine oder James Howard fallen hierunter insbesondere Formen der Netart (z. B. Susana Mendes Silva, Frederic Madre) und visuelle oder auditive Installationen (z. B. Thomson & Craighead, Hanne Lippard).

9 Marlène Duret. „Et Spam!“ *Le Monde* (12.12.2013). Der Netzkünstler Frederic Madre bezeichnet Anti-Spam-Filter gar als Mittel der Zensur: „I think this is basically a fascist thing. The whole bussiness around preventing spam is that people think they are ‚protecting‘ others from something that they, of all people, judge is bad for others, but protection is a right-wing value. Insecurity and fear are part of right wing ideology. Protection from spam means that somebody somewhere is dictating what is acceptable and what is not. Of course I get more and more spam. Every day I get spam for porn sites, or how to get rich in ten days... but I just delete it. What is the big problem about it? I don't care, it is a ridiculous way of selling stuff and everybody knows it is. Some people do business against spam, and they think they are righteous. We do not need more police on the net, and we certainly do not need pseudo-left

gangsmaterial infolgedessen die Möglichkeit zur zeitlichen Beständigkeit. Der künstlerische Ausdruck wird aus einer medienhistorischen Sicht auf diese Weise zudem zum Chronisten einer jeweils distinkten Phase digitaler Alltagskultur, hat sich die Gattung Spam in den letzten 40 Jahren doch als eine recht proteseische Textform erwiesen.

Die Kurzlebigkeit und vermeintliche Wertlosigkeit des virtuellen Mülls wird beispielsweise in der 2004 in New York stattgefundenen Ausstellung „Reimagining the Ordovician Gothic: Fossils From the Golden Age of Spam“ satirisch reflektiert, indem dort dargestellt werden soll, wie Archäologen aus einer fernen Zukunft Spam als kulturellen Text des 21. Jahrhunderts rezipieren. Die in den elektronischen Werbetexten angepriesenen Produkte und Dienstleistungen werden so als unsere Zivilisation prägende Artefakte musealen Konventionen entsprechend in Schaukästen und mit Beschilderung präsentiert und in Dioramen sowie Audiotexten ‚wissenschaftlich‘ aufbereitet. Die algorithmisch generierten Nonsense-Texte, die sich insbesondere um die Jahrtausendwende in den Spam-Ordnern einfinden, werden so den „great writers of the ‚Ordovician Gothic‘ [...who] emphasized playful literary juxtaposition, frequently casting aside the period’s typical syntax in order to achieve a more visceral form“¹⁰ zugeordnet. Das Ziel der Ausstellung beschreibt Kurator Jesse Jarnow wie folgt: „We hope to turn mundane junk mail into something mysterious and strange by examining the true weirdness that lies at the heart of it [...]. And from the perspective of a future historian, I think these e-mails fairly accurately capture the sheer chaos of the world their senders live in.“¹¹ Die Art der Darbietung sei dem Wunsch entsprungen, „to find something aesthetically beautiful in spam, instead of just blocking it out entirely“.¹²

Spam als literarischer Text: Lit Spam und Conceptual Writing

Vor allem Versuche der lyrischen Auseinandersetzung mit Spam-Nachrichten verbinden auf ganz ähnliche Weise das Herausstellen eines ästhetischen Potentials des scheinbar banalen Gegenstands mit einem Dokumentationsgestus. Gedichtanthologien werden so zu Materialspeichern des Virtuellen, indem Genrevariationen, etwa durch die sich wandelnden Funktionen des Spam, durch Verschiebungen in der Mensch-Maschine-Beziehung oder durch unterschiedliche rhetorische Strategien bedingt, festgehalten werden. Die zahlreichen literarischen Spam-Sammlungen, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts in

police with so called good intentions.“ Aus: „Interview with Frederic Madré.“ *www.nettime.org* (07.11.2000). <https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1-0011/msg00049.html> [letzter Zugriff: 30.07.2020].

10 Kuriert wurde die Ausstellung von Jesse Jarnow, Daniel Greenfeld und Mike Rosenthal. Für das Zitat siehe Saul Hansell. „Gallery Show Seeks the Art in Spam, Seen Through the Eyes of the Future.“ *New York Times* (26.01.2004).

11 „Reliving Spam’s Glorious Past.“ *Wired* (15.1.2004). <https://www.wired.com/2004/01/reliving-spams-glorious-past/> [letzter Zugriff: 01.08.2020].

12 Ebd.

meist kleineren Verlagen publiziert oder auf eigens dafür eingerichteten – mittlerweile häufig nur noch über das Internetarchiv zugänglichen – Webseiten veröffentlicht wurden, und auf die im Folgenden eingegangen werden soll, unterscheiden sich in sprachlicher und thematischer Ausrichtung stark von den ‚Blütenlesen‘, die in den letzten Jahren noch vereinzelt erschienen sind und primär das unfreiwillig Komische der oft maschinenübersetzten Texte und das in den Texten angepriesene gesellschaftlich Abgründige abbilden wollen. Anhand der Titel lässt sich hier meist schon erahnen, dass die Textsammlungen keinen poetischen Anspruch erheben, sondern das Marktschreierische der Werbetexte im Fokus des (dichterischen) Interesses steht.¹³

Die um das Jahr 2000 einsetzende literarische Beschäftigung mit dem Spam widmet sich insbesondere zwei lyrischen Phänomenen: dem dichtenden Spam und dem Dichten mit Spam. Bei ersterem handelt es sich um algorithmisch erzeugte dadaistisch anmutende ‚Gedichte‘, für die sich die Bezeichnung Lit Spam etabliert hat und die aus den Bemühungen der Spammer heraus entstanden, die neu eingeführten Bayesschen Spamfilter zu umgehen oder diese unbrauchbar zu machen (*Bayesian Poisoning*) – dass diese Taktik auf lange Sicht nicht von Erfolg gekrönt war, erklärt dann unter anderen, warum sich Lit Spam heute kaum noch in die elektronischen Postfächer verirrt.

Bayessche Spamfilter stellen, kurz gesagt, statistische Berechnungen zur Wahrscheinlichkeit an, ob es sich bei einer gesendeten E-Mail um unerwünschten Spam oder um eine ‚legitime‘ Nachricht handelt, indem Wörter und Wortkombinationen des E-Mail-Textes mit Bezug auf das persönliche Korpus meiner konventionellen E-Mail-Korrespondenz im Hinblick auf ihre *spamliness* linguistisch ausgewertet werden. Als eine Strategie, den Filter auszutricksen, wurde nun unter anderem Software eingesetzt, die wahllos neutrale Füllwörter und harmlos klingende Textpassagen in die oder unter die eigentliche Spam-Nachricht integrieren sollte, um die E-Mail für den Filter unverdächtig erscheinen zu lassen – die Künstlerin Michelle Gay bezeichnet diese zusätzlichen Passagen treffenderweise als „Trojan Horse poems“.¹⁴

Jeder neue eingehende (und vom Benutzer als Spam oder als ‚echte‘ E-Mail bewerteter) Text kalibriert dabei die Klassifizierung des Anti-Spam-Systems:

Linkless gibberish messages were the test probes for this idea, sent out in countless variations to see what was bounced and what got through [...]. After a spam message got through, the recipient was faced with a dilemma. If the recipient deleted the message, rather than flagging it as spam, the filter would read it as legitimate, and similar messages would get through in the future. If he or she flagged it as spam, the filter, always learning, would add some more marbles to the bags of probabilities represented by significant words, slightly reweighing innocent words such as “stillness,” “wheat,” “laughed,” and so on toward the probability of spam,

13 Vgl. zum Beispiel: Thomas Palzer. *Spam Poetry: Sex der Industrie für jeden*. Berlin: mikrotex, 2013; Sue Reindke. *Spam: Erregt? Schlank werden, easy!* Hamburg: Rowohlt, 2013.

14 Michelle Gay. „Spampoet.“ http://www.michellegay.com/PDF/MGay_poemtron-Info_2009.pdf [letzter Zugriff: 01.08.2020].

cumulatively increasing the likelihood of false positives. These broadcasts from Borges's Library of Babel would be, in effect, a way of taking words hostage.¹⁵

Diese aleatorisch wirkenden, aber logisch-mathematisch erzeugten Wortkollagen¹⁶ mussten immer wieder neu erstellt werden, damit sie so wirkten, als seien sie von einem Menschen verfasst. Der algorithmisch generierte Wortsalat basierte daher meist auf Versatzstücken aus digital verfügbaren Texten – oft wurde dafür auf Klassiker der Literatur zurückgegriffen, da diese bereits im richtigen Dateiformat in der Public Domain verfügbar waren. Das Lesen der im Extremfall Nichts mehr bewerbenden Werbemails wird so zum intertextuellen Suchspiel. Ergebnisse des ‚dichterischen‘ Prozesses lasen sich dann beispielsweise wie folgt:

with a squint who had no other merit than smelling like a stanhope coneflower
has increased upon him since I first came here He is often very nervous or I fancy
so It is not fancy¹⁷

oder

Venturesome is wop ares a demit not deregulatory cool. shutoff is heron optoisolate
late is austria a reeves candela good. beatnik is conflagration godmother a advisable
not declassify cool¹⁸

Als Begründung für das große Interesse, das der häufig als dadaistisch oder surrealistisch beschriebenen Roboterdichtung insbesondere in E-Lit- und NetArt-Kreisen, aber auch vielfach im Feuilleton internationaler Zeitungen,¹⁹ entgegengebracht wurde, lässt sich derweil nicht – oder zumindest nicht hauptsächlich – die poetische Qualität der bedeutungsleeren Texte anführen, sondern zum einen das Unterlaufen von Lesererwartungen durch Gattungsbrüche: Die zielgerichtete Sprache des Marketings wird ad absurdum geführt, die eigentliche Funktion der Textform negiert und der ursprüngliche Adressat der Nachricht

15 Brunton. *Spam* (wie Anm. 4). S. 146.

16 Für Beispieltex te sei auf eine bei Spiegel-Online veröffentlichte Lit-Spam-Sammlung verwiesen: <https://www.spiegel.de/netzwelt/web/spamlyrik-die-schoensten-maschinengedichte-a-405966.html> [letzter Zugriff: 20.07.2020].

17 Zitiert aus: Mark Dery. *Must Not Think Bad Thoughts. Drive-By Essays on American Dread, American Dreams*. Minneapolis: University of Minnesota, 2012. S. 149.

18 Zitiert aus: Christian Stöcker. „Erektionslyrik von Dichtmaschinen.“ *Der Spiegel* (01.03.2006). <https://www.spiegel.de/netzwelt/web/spam-kunst-erektionslyrik-von-dichtmaschinen-a-403481.html> [letzter Zugriff: 10.08.2020].

19 Vgl. unter anderem die folgenden Artikel, in denen auch jeweils verschiedene Beispiele für Lit Spam zu finden sind: George Johnson. „Ideas & Trends: Sp@m ShEn@nig@nS!! That Gibberish in Your In-Box May be Good News.“ *New York Times* (25.01.2004); Jim Veihdeffer. „Turning Spam into Haiku.“ *Verbatim: The Language Quarterly* 29/3 (2004): S. 23-24; Eva Wiseman. „An Introduction to Spoeetry“. *The Guardian* (07.03.2006); Meline Toumani. „Literary Spam.“ *New York Times Magazine* (10.12.2006); Andrew Gallix. „Spam Lit: The Silver Lining of Junk Mail?“ *The Guardian* (01.07.2008).

zunächst zweitrangig. Der Text verstellt sich, gibt vor ein anderer zu sein, wird unberechenbar. Der Science-Fiction-Autor Bruce Sterling beschreibt diese textuelle Charade – aus der Sicht des Spam – wie folgt:

Spam is now forced to mutter eerie magic charms as it routes its way past the growing host of armed spam guards to my mailbox. No, no kill me, I am not spaaaaam. ... Would spam speak of „Orinoco Apocrypha“? Would mere spam muse on „brutal Prussia“, „discernable Petersburg“ and an „Acapulco assault“? I do these cultured, verbally elaborate things in my „Pillsbury showboat“, and hence I cannot be spam! Let me through with my „hierarchic bronchiole“, do not extinguish me, o router and repeater!²⁰

Das literarische Produkt der ‚Maschine‘ entsteht dabei durch experimentelle Techniken der Textgenese wie dem Remixen oder Sampeln, die zur gleichen Zeit von menschlichen Künstlern – als Reaktion auf die zunehmende Ubiquität der Neuen Medien und einem damit einhergehenden Neuverständnis von ‚Werk‘, ‚Text‘ und ‚Autor‘ – wieder verstärkt betrieben wurden. Verwiesen werden soll hier etwa auf Strömungen wie Flarf Poetry oder auf die Programmierung von poetischen Textgeneratoren²¹, die beide auf das enorme digitalisierte Textkorpus des World Wide Web als Material für ihre Dichtungen zurückgreifen und Suchmaschinen oder stochastische Prozesse – beispielsweise Markow-Ketten,²² die auch als Grundlage für das Erstellen der Spam-Nachrichten dienen – als Kompositionsmittel einsetzen. Diese künstlerischen Vorgehensweisen lassen sich als Form der Remedialisierung ‚erprobter‘ textueller Experimente durch die Anwendung neuer massenmedialer Technologien beschreiben. Dem ohne literarischen Anspruch ‚verfassten‘ Lit Spam wird durch diesen prozessualen Anschluss quasi ein künstlerischer Habitus verliehen, der mitunter dazu verführt, in den hermetischen Botschaften sogar interpretatorisches Potential zu erkennen:

[T]hey're by turns ludic, cryptic, disquieting, emotional, and inadvertently profound. On many days they're more interesting than the comments we receive from

20 Bruce Sterling. „The Flowers of Evil.“ *Wired* (28.12.2003). https://www.wired.com/2003/12/the_flowers_of_/ [letzter Zugriff: 10.08.2020].

21 Vergleiche zu Textgeneratoren um die Jahrtausendwende z. B. Norbert Bachleitner. „Fortgeschrittene Textgeneratoren.“ *Formen digitaler Literatur*. 2009. <https://www.netzliteratur.net/bachleitner/VOdigilit3.2.pdf> [letzter Zugriff: 31.07.2020].

22 Um durch die stochastische Methode der Markow-Kette automatisch einen natürlich wirkenden Text zu generieren, analysiert das Computerprogramm zunächst die Wortfolgen eines vorgegebenen Korpus und errechnet dabei, welche Wörter in einem Satz am häufigsten aufeinander folgen. Aus diesen ‚erlernten‘ Satzteilen wird ein neuer – oft grammatikalisch korrekter, aber semantisch entleerter – Text erstellt. 1959 verarbeitete beispielsweise Max Bense zusammen mit dem Informatiker Theo Lutz auf diese Weise Kafkas *Das Schloss* zu *Stochastischen Texten*. Als weitere Beispiele lassen sich anführen: Charles O. Hartman/Hugh Kenner, *Sentences* (1995), *search lutz* (2006) von Johannes Auer oder die *Postmortem Series* von Jeff Harrison. Social- oder Chatbots, die automatisch Nachrichten in den Sozialen Netzwerken posten, basieren auch oft auf einer solchen Technik.

real people. [...] Dissertations have been written about less. And to see a clinical phrase like „These incidences come about quite normally“ next to a casual one like „A huge clue“: What does it all mean? The mind searches restlessly, somewhat desperately, for connective tissue, some semblance of conventional narrative.²³

Das in den Spam-Mails praktizierte automatisierte Schreiben wird jedoch nicht nur mit der Vorstellung einer selbsttätig als (Nonsens-)Dichter in Erscheinung tretenden Poesiemaschine, wie sie bereits in Stanislaw Lems „Die Reise Eins A oder Trurls Elektrobarde“ aus seinem *Kyberiad*e-Zyklus (1964) literarisch in Szene gesetzt wird, in Verbindung gebracht; denn auf der anderen Seite geht die Faszination des Lit Spams gerade von dem Umstand aus, dass es sich um durch textgenerierende Verfahren oder durch Software veränderte Texte handelt, die eben nicht mehr einem subjektiven Bewusstsein entsprungen sind. Als das Besondere an dieser Form transhumanen Schreibens erweist sich dabei, dass der Textausschnitt auch primär auf einen nichtmenschlichen Leser – nämlich den Spam-Filter-Algorithmus – ausgerichtet ist: „[W]hat we are seeing is the product of algorithmic writers producing text for algorithmic readers to parse and block, with the end product providing a fascinatingly fractured and inorganic kind of discourse, far off even from the combinatorial literature of avant-garde movements such as the Oulipo.“²⁴ Auf diese Weise werden nicht nur die Konzepte Autor und Text, sondern auch die herkömmliche Definition von Leser in Frage gestellt.

Junk Mail kann allerdings Literatur – in Gestalt des soeben betrachteten Lit Spam – nicht nur imitieren, sondern auch selbst zum Ausgangspunkt von Kunst werden. Insbesondere für Schriftsteller, die sich unter zeitgenössische Strömungen in der Nachfolge der Konkreten Poesie subsummieren lassen und die durch das Internet veränderte Mechanismen der technologischen und medialen Konstruktion und Verbreitung von Texten fokussieren sowie Schreibtechniken der Entsubjektivierung oder der Sprach- und Medienreflexion praktizieren, erscheint das Spiel mit der Textgattung reizvoll. Hierunter fallen plagiierende Formen des Dichtens wie sie beispielsweise im Kontext der Conceptual Poetry oder des Uncreative Writings, die Prozesse der Konzeptkunst oder der Appropriation Art der 1970er und 1980er Jahre, vertreten etwa durch Cindy Sherman oder Barbara Kruger, auf Literatur zu übertragen versuchen, Anwendung finden.²⁵ Die Verwertung bereits existierender Texte durch Verfahren der Rekombination und vor allem der Rekontextualisierung und Reproduzierung, wie sie auch im

23 Dan Piepenbring, „Postcards from Another Planet.“ *The Paris Review* (03.09. 2014). <https://www.theparisreview.org/blog/2014/09/03/postcards-from-another-planet/> [letzter Zugriff: 10.08.2020]. Vgl. auch: „[I]f Marcel Duchamp had lived to read spam, the man who nonchalantly proclaimed snow shovels and hat racks ‚ready-made‘ sculptures would surely have edited a Library of America anthology of spam [...]. such a volume would be grist for a million dissertation mills.“ Dery. *Must Not Think Bad Thoughts* (wie Anm. 17). S. 149f.

24 Brunton. *Spam* (wie Anm. 4). S. 150.

25 Vgl. zu diesen poetischen Bewegungen grundlegend Marjorie Perloff. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago, 2010.

alltäglichen Umgang mit den Neuen Medien ausgeübt werden,²⁶ wird dabei zum künstlerischen Ausdruck, der oft von einem archivarischen Impuls geleitet ist. Einer der medienwirksamsten Repräsentanten des Uncreative Writings, Kenneth Goldsmith, beschreibt den konzeptuellen Ausgangspunkt dieser Textaneignung wie folgt:

The simple act of moving information from one place to another today constitutes a significant cultural act in and of itself. I think it's fair to say that most of us spend hours each day shifting content into different containers. Conceptual writing makes no claims on originality. On the contrary, it employs intentionally self and ego effacing tactics using uncreativity, unoriginality, appropriation, plagiarism, fraud, theft, and falsification as its precepts; information management, word processing, databasing, and extreme process as its methodologies; [...] Obsessive archiving & cataloging, the debased language of media & advertising; language more concerned with quantity than quality. It seems an appropriate response to a new condition in writing today: faced with an unprecedented amount of available text, the problem is not needing to write more of it; instead, we must learn to negotiate the vast quantity that exists.²⁷

Da zu dieser Überfülle an Texten auch die digitalen Werbemails – mit und ohne literarischem Anstrich – zu zählen sind, ja dieses „signature genre of our times“²⁸ als textuelles Phänomen im neoliberalen und massenmedialen Diskursfeld des Internets sogar eine herausgestellte Rolle einnimmt, ist es nicht verwunderlich, dass sich einige als Conceptual Writing zu klassifizierende Projekte finden lassen, die sich dem Spam als ‚found text‘ annehmen, den inhaltlich unveränderten Text also in einen neuen Kontext überführen. Beispielhaft lässt sich hier zum einen die *Spam Bibliography* von Angela Genusa anführen: eine alphabetische Katalogisierung der innerhalb eines halben Jahres im Spam-Ordner der Autorin eingegangenen E-Mails. Auf diese Weise wird Ordnung in die Unordnung des Postfachs gebracht. Die bibliografischen Angaben geben dabei jeweils – den Vorgaben eines Literaturverzeichnisses entsprechend – den

26 Andrew Epstein verweist in diesem Zusammenhang auf „new media phenomena such as blogging, social networking, and Twitter (which have made copying, pasting, and linking to other texts essential acts of expression), and YouTube (in which users can generate content by grabbing and remixing existing images, music, and words).“ Andrew Epstein. „Found Poetry, ‚Uncreative Writing‘, and the Art of Appropriation.“ *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Hg. Brian McHale/Alison Gibbons/Joe Bray. London: Routledge, 2010. S. 310-322, hier S. 311.

27 Kenneth Goldsmith. „Being Boring.“ http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html [letzter Zugriff: 31.07.2020]. Er führt weiter dazu aus: „Why are so many writers now exploring strategies of copying and appropriation? It's simple: the computer encourages us to mimic its workings. If cutting and pasting were integral to the writing process, we would be mad to imagine that writers wouldn't explore and exploit those functions.“ Kenneth Goldsmith/Craig Dworkin. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University, 2011. S. xviii.

28 Dery. *Must Not Think Bad Thoughts* (wie Anm. 17). S. 150.

‚Autor‘ der E-Mail, die Betreffzeile und das ‚Veröffentlichungsdatum‘ des Spams an. Durch diese an akademischen Standards orientierte Reorganisation des Textkorpus erfährt der digitale Müll – ähnlich wie in der eingangs erwähnten Ausstellung „Reimagining the Ordovician Gothic: Fossils From the Golden Age of Spam“ – eine Aufwertung; die veränderte Repräsentation der Spam-Nachrichten lässt diese als dokumentationswürdige wissenschaftliche Objekte erscheinen. Darüber hinaus macht die fast 100 Seiten umfassende Überblicksdarstellung deutlich, dass die Werbemails auch abseits ihrer sprachlichen Absurditäten durchaus als kulturelle Artefakte Aussagekraft haben, vielleicht sogar einen Einblick in die zeitgenössische *conditio humana* erlauben:

- Selles, Both. “Get Affordable Health Insurance Quotes For Free.” Message to the author. 19 Jan. 2013. E-mail.
- Services, Lender. “Get the Funds You Need in 1 Hour.” Message to the author. 21 Jan. 2013. E-mail.
- Seton, Lupton. “Meet Singles with Christian Values.” Message to the author. 28 Feb. 2013. E-mail.
- Sex Life. “Effective Penis Enlargement.” Message to the author. 14 Sept. 2012. E-mail. SEX_Offender Alert. “Child Predators May Be in Your Area, Check Now!” Message to the author. 12 Mar. 2013. E-mail.
- SEX_Offender_Alerts! “Child Predator Alert in Your Area!” Message to the author. 30 Sept. 2012. E-mail.
- Sexy Christian Singles. “* View Sexy Single Christians’ Photos *.” Message to the author. E-mail. 21 Oct. 2012.
- Sexy Singles. “☺ Somebody Wants to Meet You ☺.” Message to the author. 25 Sept. 2012. E-mail.
- Seymour, Terrell. “Luxury Watches for Blowout Sale Prices!” Message to the author. 22 Feb. 2013. E-mail.
- Sharrowe, Garton. “New Cosmetic Ingredients for Reversing Wrinkles Have Become Incredibly Advanced.” Message to the author. 17 Feb. 2013. E-mail.
- Sheri, Estrella. “NO PRIOR PRESCRIPTION NEEDED! We Accept VISA. Shipping: EMS/USPS, Airmail, Courier. V5sl0b13.” Message to the author. 12 Oct. 2012. E-mail.²⁹

Die gedrängte Aneinanderreihung von kapitalistischen Lösungsvorschlägen gegen finanzielle Sorgen, Krankheit, Einsamkeit und die Furcht vor dem Verlust der Jugend oder der Manneskraft macht die Ausbeutung menschlicher Schwächen und Ängste, die hier aus Profitinteresse betrieben wird, sichtbar. Der Künstler James Howard etwa begründet seine Verwendung von Spam als materiellem Ausgangspunkt für seine Bildkollagen und Installationen entsprechend mit dem Verweis auf dieses dem Spam inhärente psychologische Moment.³⁰ Auf

29 Angela Genusa. *Spam Bibliography*. Troll Thread, 2013. S. 76. http://p-dpa.net/wp-content/uploads/2015/03/TT_Angela_Genusa_Spam_Bibliography.pdf [letzter Zugriff: 29.07.2020].

30 Vgl. Alice Vincent. „Junk-Mail Art Re-Creates the ‚Dialup Aesthetic‘.“ *Wired* (05.07.2011). <https://www.wired.com/2011/05/junk-mail-art-james-howard/> [letzter Zugriff: 31.07.2020].

diese Weise präsentiert, erscheint die Textgattung nicht mehr als Fortführung eines harmlosen surrealistischen Experiments, sondern sie ermöglicht einen Blick auf die Schattenseite des Internets:

[S]pam can be seen as an index of contemporary anxieties. It arrives not in our quasi-public letterboxes, but in our very private Inboxes, and so its content tends to be intimate. Because it has this access to our personal space, successful spam is able to play on personal fears, on our vulnerabilities. It hunts for psychological buttons and presses them. Spam attacks our inner selves in ways that other, more public advertising can't.³¹

Eine andere Aufbereitung des Spam, in diesem Fall als Found Poetry, findet in den 2005 beziehungsweise 2006 veröffentlichten Werken *Machine Language* und *Machine Language/Version 2.1* des amerikanischen Dichters Andrew Russ, der unter dem Künstlernamen endwar publiziert, statt. In beiden künstlerischen Darstellungen wurden Versatzstücke aus Spam-Mails, die bereits erläuterten durch Textgeneratoren erzeugten Wortsalat-Passagen, aus ihrer Prosaform in eine poetische überführt, sodass sich auch hier durch die Neugestaltung des Bezugsrahmens – ähnlich wie auf bildkünstlerischer Ebene bei einem *Objet trouvé* – die Funktion des eigentlich nur reproduzierten Alltagstext verändert. Der Maschinendichtung wird ästhetischer Wert attestiert und diese durch den Veröffentlichungskontext als Literatur markiert. Das Zurücktreten des Conceptual Writing betreibenden Schriftstellers hinter den algorithmisch erzeugten Text wird zusätzlich dadurch unterstützt, dass der zweite Band als Spoken Word Poetry vertont wurde und Tracks wie „Re Re Reviewed Info“ oder „Application Declined Jewell Demystify Armco“ dabei von einem Sprachsynthesizer, also einer künstlich erzeugten Stimme, eingelesen wurden.³²

Recycling des digitalen Mülls: Spoetry und Code Poetry

Darüber hinaus lassen sich verschiedene Formen der lyrischen Spam-Verwertung identifizieren, die sich die Werbemails als Sprachmaterial aneignen und durch kombinatorische Prozesse eigene Texte generieren. Orientiert sich das Conceptual Writing am artistischen Prinzip des Readymades, lässt sich bei dieser Art der Texterzeugung eine bildkünstlerische Parallele zur Stilrichtung der Junk oder Scrap Art, bei der weggeworfene Materialien zu neuen Kunstwerken zusammengefügt werden, ziehen. Als literarische Vorgänger der oft als Spam Poetry

31 Jon Casimir. „Dr Spamlove“. *The Sydney Morning Herald* (01.05.2004). <https://www.smh.com.au/technology/dr-spamlove-20040501-gdiu8n.html> [letzter Zugriff: 10.08.2020].

32 Vgl. Endwar/Michael Truman. *Machine Language, Version 2.1*. IZEN/Wasteland, 2006. Im Intro wird die Vorstellung aufgegriffen, dass sich – wie bereits erläutert – über den Wortsalat zwei Maschinen unterhalten.

oder Spoetry³³ bezeichneten Gedichte können ferner dadaistische Kollagetechniken, Burroughs' Cut-Ups oder die *contraintes* des Oulipo (u. a. Verfahren der Permutation) angeführt werden. Spoetry erweist sich in den 2000er Jahren als beliebtes Lyrikgenre; das Dichten mit Spam wird global betrieben – die Schriftstellerin Castillo Suarez beispielsweise veröffentlichte 2004 eine baskische Variante –³⁴ und sowohl von professionellen Autoren als auch von Amateurpoeten ausgeübt.³⁵

Die Vorgehensweise und der Grad des auktorialen Eingreifens – und entsprechend die Wahrnehmbarkeit der Stimme des Verfassers – kann dabei unterschiedlich ausfallen. Betreffzeilen werden zu Strophen verbunden oder Sätze und Satzfragmente aus den Spam-Texten, entnommen sowohl aus den Werbe- als auch den Lit-Spam-Passagen, zu neuen Gedichten kombiniert, beziehungsweise permutiert; der Inhalt des Postfachs kann auch lediglich als Inspirationsquelle für eigene poetische Assoziationen dienen. Zudem werden algorithmische Methoden eingesetzt, um aus dem selbst maschinell ‚verfassten‘ Spam neue Verse zu recyceln. Michelle Gay etwa verwendet für ihre Installation *Spampoet* einen Textgenerator, dem als Korpus die in die Werbemails integrierten „Trojan Horse poems“ zur Verfügung stehen und der in kurzen Intervallen immer wieder neukombinierte Spoetry auf eine Leinwand projiziert. Gay verweist in der Beschreibung ihres Projekts ebenfalls auf den Umstand, dass in diesem künstlerischen Prozess, ausgetragen zwischen zwei ‚Maschinen‘, der menschliche Betrachter erst als sekundärer Rezipient zum Tragen kommt: „Spampoet takes [spam's] oddly poetic turns of phrase to another absurd place. I think of spampoet as two machines writing poetry to one another.“³⁶ Spoetry wird in diesem Fall sowohl als Ergebnis – die einzelnen, immer wieder sich selbst überschreibenden eingblendeten Gedichte – als auch als Prozess – der Akt des automatisierten Schreibens – vorgeführt.

33 Im Jahr 2000 rief die satirische Webseite *SatireWire* zu einem „Spoetry“-Wettbewerb auf, für den sich die Teilnehmer literarisch mit Spam – als Thema oder als Material – auseinandersetzen sollten. Vgl. http://www.satirewire.com/features/poetry_spam/spam_winner.shtml [letzter Zugriff: 28.07.2020].

34 Castillo Suarez. *Spam Poemak*. Donostia: Elkarlanean, 2004.

35 Vgl. zum Beispiel Rob Read. *O Spam Poems. Selected Daily Treated Spam*. Toronto: BookThug, 2005; Cecil Touchon. *Happy Shopping – Massurrealist Spam Poetry*. Fort Worth: Ontological Museum Publications, 2007; Morton Hurley. *Anthology of Spam Poetry*. Houston: Vértice 1925, 2007; Lee Ranaldo. *Hello From the American Desert*. Chicago: Silver Wonder, 2007; Ben Myers. *Spam: E-Mail Inspired Poems*. London: Blackheath Books, 2008; Joanna Lisiak. *Spam Poetry. Destillate aus Junk-/Spam-Mails*. Norderstedt: BoD, 2018. Darüber hinaus etablierten sich viele dem Phänomen gewidmete Webseiten und Blogs (siehe z. B.: <http://mkweb.bcgsc.ca/fun/eespammings/> [letzter Zugriff: 31.07.2020], die jedoch heute größtenteils nur noch über das Internetarchiv zugänglich sind. Zudem wurden viele Veranstaltungen wie Lesungen, Poetry Slams oder Performances rund um das Phänomen abgehalten. Vgl. zum Beispiel die Poetry-Spam-Lesung von Carolin Buchheim und Inés Gutiérrez auf der *re:publica* 2012.

36 Michelle Gay. „Spampoet.“ (wie Anm. 14).

Eine solche doppelte Aneignung des Spams, nämlich als Material und als Gestaltungsprinzip, findet gleichfalls in dem 2007 veröffentlichten Gedichtband *Pink Noise*³⁷ der bekannten taiwanesischen Autorin Hsia Yü statt. Die Dichtung lässt sich hier ebenfalls nicht als Ausdruck eines lyrischen Ich fassen, sondern als Abbild des mehrstimmigen, fragmentierten und heterogenen Internetdiskurses: als „word noise“.³⁸ Der Fokus des mehrsprachigen Werks richtet sich auf die Konstruktion und Dekonstruktion von Sprache; es setzt sich zu diesem Zwecke mit Mechanismen des Maschinenschreibens und der Maschinenübersetzung auseinander. 32 englischen Gedichten und einem französischen Poem, alle links zentriert und in schwarzer Schrift gedruckt, stehen auf der jeweils nachfolgenden Seite rechtsbündig und in pinken Lettern chinesische „Übersetzungen“ der Texte, generiert durch ein Computerprogramm, das Mac OSX Übersetzungsprogramm Sherlock, gegenüber. Die Verse der fremdsprachigen Gedichte sind verschiedenen Internetquellen – insbesondere Spam-Nachrichten, aber auch Blogs oder klassischer Literatur – entnommen, sodass durch das Copy-and-Paste-Verfahren ein wiederum an Lit Spam erinnerndes intertextuelles ‚Mosaik aus Zitaten‘ entsteht. Das Buch ist auf transparenten Acetat-Folien gedruckt, sodass die Oberfläche eines Computerbildschirms simuliert wird und die Wörter auf diese Weise in Anlehnung an digitale Schrift flüchtiger, vergänglicher wirken;³⁹ sie erscheinen beständig durch die Entfernen-Taste bedroht. Zum anderen evoziert die palimpsestartige Darstellung der sich aufgrund des durchsichtigen Untergrunds überlagernden pinken und schwarzen Schrift, deren Layering jedoch nicht Nachzeitigkeit, sondern Gleichzeitigkeit suggeriert – eine Technik der visuellen Montage, die ihre Inspiration nicht mehr dem analogen Film, sondern dem Digitalen verdankt –, die Hyperlink- und Verweisstruktur des Internets.

Doch nicht nur vermittelt das Quellmaterial der Gedichte lässt sich bei *Pink Noise* ein Bezug zu den Werbemails herstellen. Eine Spam-Ästhetik entsteht ferner durch den Vorgang des maschinellen Übersetzens, der häufig auch in der Spam-Generierung Einsatz findet und die chinesischen Gedichte entsprechend in einen für die Textgattung Spam typischen grammatikalisch und syntaktisch fragwürdigen Kauderwelsch – dem besagten „word noise“ – überträgt. Ihre Arbeitsschritte erläutert die Schriftstellerin selbst in folgender Weise:

Why not a poetry volume filled with lettristic noise? For a year I played with this program as if I were stoned out of my mind and composed 33 poems. My sources for a lot of the lines in the English language text were phrases I found in the endless chain of blogs that popped up when I clicked hyperlinks in spam mail. And I lined the the

37 Hsia Yü. *Pink Noise*. Taipeh: Garden City, 2007.

38 Das Zitat ist dem folgendem Interview entnommen, das dem Gedichtband beigelegt ist: A Weng, „Interview of Hsia Yü. Poetry Interrogation: The Primal Scene of a Linguistic Murder.“ Zona Yi-Ping Tsou (Übersetzung). *Pink Noise*. Hsia Yü. Taipeh: Garden City, 2007.

39 Vgl. hierzu auch: Andrea Bachner. *Beyond Sinology: Chinese Writing and the Scripts of Culture*. New York: Columbia University, 2014. S. 200.

texts to look like poetry and ran them through *Sherlock* and then revised the English and ran it through again, often repeating the process depending on the translation's frame of reference.⁴⁰

Die Verse „Newsletter filled with diets/Workouts and weight loss“⁴¹ aus dem Gedicht „I'm an expert in nothing“, das auch inhaltlich die expliziten Selbstoptimierungsanforderungen der Werbemails thematisiert, werden so beispielsweise durch das Zwischenschalten der Maschine (hier wiedergegeben als Rückübersetzung ins Englische durch den amerikanischen Übersetzer der Autorin) zu der Aussage „Current affairs loaded with food and drink/Forge and deduct heavy“ verändert.⁴² Da das Dichtungsprinzip der Texte auf Techniken der Kombination (die englischen und französischen Verse) und der computerbasierten Übersetzung (die ‚chinesischen‘ Gedichte) beruht, erinnert nicht nur das Ergebnis, sondern auch der Prozess des Verfassens an verschiedene Facetten der Textgattung Spam. Der Gedichtband lässt sich dabei performativ erweitern, indem die Leser selbst wiederum Übersetzungsprogramme verwenden und als Weiterführung von Hsia Yü's Schreibstrategie die chinesischen Texte erneut maschinell übersetzen.⁴³

Der allzu wörtlich und ungrammatisch übertragende Sherlock bringt dabei ein neues Chinesisch, ein im Internet geborenes Chinesisch hervor: „The poet has invented a machinic Chinese poetic language that lends *Pink Noise* a translingual dimension extending well beyond the mere mixing of ‚real‘ languages in more conventional multilingual, polyglot poetry.“⁴⁴ Diese Hybridität der translingualen ‚Maschinensprache‘ ist für Hsia Yü positiv besetzt; der ‚Lärm‘ des Internets wird zum Ausdruck einer transkulturellen Identität. Lili Hsieh stellt in diesem Kontext heraus, dass die Maschinenübersetzung Reminiszenzen an chinesische Übersetzungen der 1950er und 1960er Jahre von westlicher Literatur aufweist und daher für viele Taiwanesen nicht befremdlich, sondern befreiend wirkt: „Paradoxically, the ‚weird Chinese‘ [...] has become a natural language for many intellectuals in Taiwan who grew up reading second-(or third- or

40 Weng, „Interview of Hsia Yü“ (wie Anm. 38).

41 Hsia Yü. *Pink Noise* (wie Anm. 37). o. A.

42 Der chinesische Text lautet wie folgt: 時事通訊被裝載飲食 / 鍛鍊和減重. Für die hier angegebene Rückübersetzung vgl.: Steve Bradbury. „A Creative ‚Mis-Translation‘ of Hsia Yü's *Pink Noise*.“ http://www.drunkenboat.com/db9/mistran_text/bradbury/Pink%20Noise.html [letzter Zugriff: 20.12.2019]. Für eine ausführliche vergleichende Analyse der ‚Originaltexte‘ und der ‚Übersetzung‘ vgl. Tong-King Lee. *Experimental Chinese Literature: Translation, Technology, Poetics*. Leiden: Brill, 2015. S. 21-66.

43 Vgl. hierzu auch: Jacob Edmond. *Make it the Same. Poetry in the Age of Global Media*. New York: Columbia University, 2019. S. 229.

44 J.B. Rollins. „Hsia Yü's Translingual Transculturalism from *Memoranda* to *Pink Noise*.“ *Transcultural Identities in Contemporary Literature*. Hg. Irene Gilsenan Nordin/Julie Hansen/Carmen Zamorano Llena. Amsterdam: Editions Rodopi, 2013. S. 245-266. Hier S. 257.

even fourth-) hand, sometimes brutally truncated, translation.“⁴⁵ Die computerbasierte Veränderung der ‚Besatzersprache‘, die in *Pink Noise* den Cyberspace symbolisiert, verheißt daher, so Lili Hsieh weiter, eine Abwendung von „traditional orthodoxy [...and] underscores the hope of national self-renewal and modernization.“⁴⁶ Das in Hsia Yü Versen abgebildete polyglotte und hierarchielose Internet des Jahres 2007 erscheint auf diese Weise (noch) als Verheißung eines digitalen dritten Raums.

Die lyrische Komposition weist in ihrer Struktur jedoch bereits auf einen durchaus negativen Aspekt der digitalen Globalisierung voraus: die Kommodifizierung der virtuellen Infosphäre. In den englischen und französischen Mash-up-Gedichten stehen Versatzstücke aus nicht mehr ermittelbaren, wahrscheinlich nicht mehr existierenden Werbetexten gleichberechtigt neben Ausschnitten aus Werken von Baudelaire oder Marx. Zitatgrenzen sind wie beim Lit Spam daher beim Lesen zunächst kaum erkennbar, beziehungsweise ist eine entschlüsselbare Intertextualität nicht das Ziel der Dichtung. Die dem Spam entnommenen Worte lassen sich nicht von anderen eigentlich nichtkommerziellen Kontexten (Blogs, Nachrichtenmitteilungen etc.) unterscheiden. Eine ähnliche Grenzverwischung zwischen Kommerz und Kultur lässt sich auch im Cyberspace feststellen. Spam findet heute nicht mehr, wie bereits angedeutet, nur als Werbeangebot im E-Mail-Postfach statt, er ist vielmehr – etwa in Form von Social Media-Posts, reißerischen Nachrichtenüberschriften, massenadressierten Werbebannern oder Linkfarmen – zu einem strukturellen Element des Internets geworden. Der Kommunikationswissenschaftler Finn Brunton fasst Spam daher umfassender als Verwendung von „information technology to exploit existing gatherings of attention.“⁴⁷ Die Gedichtsammlung geht so im Ergebnis und Verfahren über das Konzept der Spoetry als Oulipo'sche Fingerübung weit hinaus. Die Verwertung des Spam ist nicht auf die Material- oder Inhaltsebene beschränkt; der Spam wird vielmehr zum ästhetischen Prinzip der Dichtung erhoben.

Die Betrachtung des künstlerischen Spam-Recyclings soll eine Analyse von Ted Warnells Codework „Punc Spam“ abschließen. Auch hier steht wie bei Hsia Yü nicht die Poetizität als Merkmal des Spam im Fokus. Mit der Gedichtform der Code Poetry wird ein weiteres digitales Genre aufgerufen, das sich in seiner Darstellung und Herangehensweise an avantgardistischen Strömungen orientiert. Es handelt sich dabei um Werke, die Skriptsprachen, Quell- und Programmcodes selbstreferenziell als Material einsetzen und so die eigenen Mechanismen und insbesondere die – meist nicht sichtbaren – schriftbasierten Grundlagen des Mediums reflektieren. Diese Textobjekte lassen sich daher als computerisierte Fortführung konkreter Dichtung, der es ebenso um die Visualisierung und Hinterfragung des eigenen Sprachmaterials ging, verstehen:

45 Lili Hsieh. „Romance in the Age of Cybernetic Conviviality: Hsia Yü's *Pink Noise* and the Poetics of Postcolonial Translation.“ *Postmodern Culture* 19/3 (2009): o. A.

46 Ebd.

47 Brunton. Spam (wie Anm. 4). S. xvi.

Codeworks [stellen] literarische Projekte dar, die reflektieren und hervorheben, dass digitale Literatur immer auf Software beruht. Damit rücken sie das konzeptionelle ‚Dahinter‘ von digitaler Literatur in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Sie referieren explizit auf das Digitale und leiten Schlussfolgerungen für die Beziehung zwischen ‚Code‘ und ‚Interface‘ ab.⁴⁸

Warnell veröffentlichte ab 1996, oft auch im Kollektiv mit anderen Künstlern, Programmierern und Schriftstellern, eine Reihe von Codeworks, die meist keinen ausführbaren Code mehr darstellen, sondern diesen vielmehr manipulieren oder dekonstruieren und durch die Versetzung in einen poetischen Kontext aus etwas Funktionables etwas Ästhetisches machen: „[I]nstead of constructing program code synthetically, they use readymade computations, take them apart and read their syntax as gendered semantics.“⁴⁹ Anders als bei Hypertext- oder Multimedia-Literatur wird also nur mit einer einfachen Textebene gearbeitet.

Für „Punc Spam“⁵⁰ dient der Quellcode von Spam-Mails, die zwischen dem 3. und 10. Februar 2001 beim Künstler eingegangen sind, als Materialgrundlage. Dieser wird so bearbeitet, dass die visuelle Stilisierung des Materials als Kommentar zur Textgattung Spam betrachtet werden kann. Aus dem ursprünglich menschenlesbaren Quelltext entfernt Warnell alle Buchstaben, es bleiben nur noch die Satzzeichen und andere in der Programmiersprache verwendete Sonderzeichen übrig. Die Dekomposition der wortsemantisch organisierten Programmiersprache durch das Löschen der Wörter als primäre Bedeutungsträger verweist dabei zunächst auf die Inhaltsleere der Junk Mails. Die meist ungelesenen, ignorierten Texte werden so zu nichtlesbaren Texten transformiert, das Marktschreierische, Laute der Werbemails als bedeutungsloses Rauschen, als Störgröße in Szene gesetzt.

Die Herausstellung der Satzzeichen rekurriert im Zusammenhang mit dem Thema des typografischen Gedichts zudem auf die Taktik der Spammer durch die Integration ebensolcher Interpunktionszeichen in für Spam-Filter verdächtige Wörter (*Punc Spam*), das Verschwinden der E-Mails im Spam-Ordner zu verhindern. Auffällig sind dabei neben den zahlreichen Punkten, Schrägstrichen und Semikolons vor allem auch die Aneinanderreihungen von Dollarzeichen. Das in der Programmiersprache eigentlich als syntaktisches Element verwendete Zeichen kehrt so, seiner pragmatischen Funktion innerhalb eines ausführbaren Codes entbunden, seine symbolische Bedeutung heraus und wird zum treffenden optischen Kennzeichnungsmerkmal einer Textsorte, deren Intention das Erwirtschaften von Profit ist.

48 Florian Hartling. *Der Digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets*. Bielefeld: transcript, 2009. S. 281.

49 Florian Cramer. „Concepts, Notations, Software, Art.“ *Netzliteratur*. 2002. https://www.netzliteratur.net/cramer/concepts_notations_software_art.html [letzter Zugriff: 30.07.2020].

50 Das Werk ist einzusehen unter: Ted Warnell. „Punc Spam“ *Poems by Nari: Visual Poetry from the Cyberstream*. 2001. <https://warnell.com/real/puncspam.htm> [letzter Zugriff: 31.07.2020].

Die Veränderung des Materials beschränkt sich dabei nicht nur auf die Entsemantisierung der Texte. Die Zeichenabfolgen werden als sich überlagernde Wiederholungssequenzen dargestellt; sie visualisieren auf diese Weise den repetitiven Charakter und die schiere Masse des Phänomens, das nicht als von oben nach unten verlaufender Text, sondern als sich von links nach rechts kontinuierlich sich ergießender, massenhaft versendeter Datenstrom – ohne Anfang, Ende, Absender oder Adressat. Es wird auf die hinter dem Text versteckten mechanischen Prozesse der Versendung, Textgenerierung und Vervielfältigung rekurriert. Spam wird hier also nicht als – wie dies für die künstlerische Auseinandersetzung mit dem *Lit Spam* unterstellt werden kann – als einzigartiges Textzeugnis wahrgenommen, es wird nicht sein kreatives Potential herausgestellt, sondern seine Reproduziertheit.

Spam-Produktion: Spam als Motiv in der Literatur

Spam wird jedoch in der Literatur nicht nur, wie aufgezeigt wurde, als vielseitiges Material eingesetzt. Auch thematisch spielen die unerwünscht zugesendeten Werbemails in erzählenden Texten eine Rolle. Das Motiv wird dabei ganz unterschiedlich funktionalisiert. Insbesondere Formen des unter der Bezeichnung 419-Betrug bekannten digitalen Vorschussbetrugs finden Eingang in die Literatur – auf die Verwendung des Motivs in der afrikanischen Literatur soll im Anschluss an einen kurzen Überblick über Formen der narrativen Inszenierung näher eingegangen werden. Der Ausdruck 419-Betrug bezieht sich auf den Paragraphen des nigerianischen Strafgesetzbuches, der sich mit ebensolchen Cyberverbrechen beschäftigt. Der Vorausgebühren-Betrug ist jedoch keine Erfindung des Internets. Ähnliche Strategien („Der spanische Gefangene“) lassen sich bereits in früheren Jahrhunderten finden. Nach dem Verfall der Ölpreise in Nigeria in den 1980er Jahren etablierte sich dort (mittlerweile aber auch auf globaler Ebene) 419-Betrug als lukratives Geschäftsmodell, das zu diesem Zeitpunkt noch via Post oder Fax betrieben wurde: „[T]he scam first became popular as a paperbased business in a complex culture of criminal practices involving counterfeit postage and forged letterheads. When U.S. postal officials cracked down on the mailings in 1998, they seized 2.3 million letters coming through JFK Airport in three months.“⁵¹

Als Ausgangspunkt für die literarische Imitation der fremden Textsorte erweist sich infolgedessen nicht das lyrisch-surrealistische Element des Spam, sondern der Fabulierwille, der sich in den Geschichten von gutherzigen Witwen, die ihr Vermögen an den glücklichen Empfänger der Nachricht verschenken wollen, von afrikanischen Prinzen, die gegen einen kleinen Vorschuss zur Deckung von Bestechungsgeldern einen Anteil an geheimen Ölreserven versprechen oder von im All zurückgelassenen nigerianischen Astronauten detailreich offenbart. 2005 wurden die „Internet entrepreneurs of Nigeria“ für ihre erzählerischen Bemühungen sogar mit dem Ig-Nobelpreis für Literatur (eine parodistische Auszeichnung für kuriose Forschung) ausgezeichnet,

51 Brunton. *Spam* (wie Anm. 4). S. 108.

for creating and then using e-mail to distribute a bold series of short stories, thus introducing millions of readers to a cast of rich characters – General Sani Abacha, [...], Barrister Jon A Mbeki Esq., and others – each of whom requires just a small amount of expense money so as to obtain access to the great wealth to which they are entitled and which they would like to share with the kind person who assists them.⁵²

Teju Cole lässt seinen Erzähler in *Every Day is for the Thief* – widerwillig anerkennend – die in seiner nigerianischen Heimatstadt aus Internetcafés heraus operierenden Spammer sogar mit der wohl ikonischsten Erzählerin der Literaturgeschichte vergleichen:

There are [...] letters, from the heirs of fictional magnates, from the widows of oil barons, from the legal representatives of incarcerated generals, and they are such enterprising samples of narrative fiction that I realize Lagos is a city of Scheherazades. The stories unfold in ever more fanciful iterations and, as in the myth, those who tell the best stories are richly rewarded.⁵³

Die ‚Erzählungen‘ rufen dabei durchaus, natürlich nicht so elaboriert wie in *1001 Nacht*, jedoch mit einem ähnlichen Hang zu herausgezögerten Enden, narrative Muster aus Abenteuerromanen – „the characters, the earnest, alluring evocations of dark deeds and urgent needs, Lebanese mistresses, governments spun out of control, people abruptly ‚sacked‘ for ‚official misdemeanours‘ [...] all delivered in a prose style that is awkward and archaic as it is enchanting“⁵⁴ – und Motive aus Märchen und Folklore auf,⁵⁵ verbinden diese aber mit aktuellem Tagesgeschehen: Im Spam-Ordner der Verfasserin gingen so im April 2020 nicht nur zahllose Werbemails für FFP-Masken ein, sondern auch die detailreiche Mitteilung, dass ein an Covid gestorbener Olivenhändler aus Bergamo der Empfängerin einen Teil seines Vermögens vermacht habe. In Lauren Beukes’ fantastischem Roman *Zoo City* macht die südafrikanische Protagonistin, die Spam für ein Syndikat verfasst, um Schulden abzarbeiten, eben diesen Aspekt der Kombination von (faktualer) Nachricht und (fiktionaler) Mär deutlich:

I’ve become a master builder in the current affairs sympathy scam. [...] A Chechnyan refugee fleeing the latest Russian pogroms with her family’s diamonds in tow. A Somali pirate who has found Jesus and wants to trade in his rocket launcher and

52 Der Preis wird seit den 1990ern jährlich von der Zeitschrift *Annals of Improbable Research* verliehen und von Harvard ausgerichtet. Vgl. <https://www.improbable.com/ig-about/winners/#ig2005> [letzter Zugriff: 31.07.2020].

53 Teju Cole. *Every Day is for the Thief*. London: Faber and Faber, 2014. S. 27.

54 Douglas Cruickshank. „I Crave Your Distinguished Indulgence (and All Your Cash).“ *Salon* (07.08.2001): S. 1-4. Zitiert nach: Achal Prabhala. „Yeoville Confidential.“ *Johannesburg: The Elusive Metropolis*. Hg. Sarah Nuttall/Achille Mbembe. Durham: Duke University, 2008. S. 307-316. Hier S. 313.

55 Vgl. hierzu zum Beispiel: Florian Hiss. „Fraud and Fairy Tales: Storytelling and Linguistic Indexicals in Scam E-Mails.“ *International Journal of Literary Linguistics* 4/1 (2015): S. 1-23.

ransom millions for absolution. It's all topical. All rooted in the hard realities of the world.⁵⁶

Ihre quasi als intradiegetische Erzählung in das Romangeschehen eingebundene Spam-Nachricht liest sich daher auch wie eine aktualisierte Version einer Dicken'schen Elendserzählung – mit Elementen wie Kinderarbeit, Coltanminen, finstere Schurken, Waisenhäuser und entführte Missionare.⁵⁷

Die oft polyglotten Textstrukturen der echten Spam-Nachrichten – markiert unter anderem durch eine ‚gebrochene Sprache‘, in der sich als Spur die Muttersprache des Schreibenden erhalten hat, die Vermischung von verschiedenen Buchstabenschriften während des Prozesses der Maschinenübersetzung oder die Inszenierung von unterschiedlichen Sprachvarietäten und Code-Switching (der 419-Betrüger schlüpft gleichzeitig in die Rolle von Witwe, Bankpräsident und General)⁵⁸ – sind ein weiteres rhetorisches Merkmal, das Autoren beim Imitieren der Gattung herausstellen.⁵⁹ Diese stilistische Vielstimmigkeit, das Spiel mit falschen (virtuellen) Identitäten nutzen Autoren thematisch infolgedessen, um Selbstfindungsprozesse und Persönlichkeitsentwicklungen im virtuellen Raum darzustellen.⁶⁰

Häufig beziehen sich Autoren in ihren Werken aber auch auf das ‚System‘ Spam, um sich selbstreflexiv mit dem Schreibprozess und der Erzeugung von Bedeutung auseinanderzusetzen. Hier taucht der virtuelle Müll dann meist nicht nur als Thema oder als Pastiche auf, sondern er wird zum ästhetischen Prinzip der Darstellung. In der 2013 uraufgeführten ópera hablada *SPAM* des argentinischen Dramaturgen Rafael Spregelburd, in der der Hauptdarsteller durch das Beantworten einer Spam-Nachricht in kriminelle Machenschaften verwickelt wird, soll unter anderem die offene Szenenfolge, die bei jeder Aufführung neu ausgelöst wird, an den überbordenden und unzusammenhängenden

56 Lauren Beukes. *Zoo City*. Auckland Park: Jacana Media, 2010. S. 29.

57 „My name is Eloria Bangana. I live in the DRC or Democratic Republic of Congo. I am 13 years old. When they killed my family I had a choice. I could be a prostitute or pretend to be a boy and work in the coltan mines. [...] So, I choose the mines, because I can crawl into tight spaces with my little bucket for sifting and my spade, although mostly I use my fingers. Sometimes my fingers get cracked and bleed from scratching in the dirt. They say coltan makes cell phones. I do not know how you make cell phones from mud. Also computers and video games. All your technology runs on mud. [...]“ Ebd. S. 17.

58 Vgl. „[T]hese letters also made use of *learned or specialized vocabulary*, quite clearly for effect – i. e., to make their senders sound educated [...] or at least knowledgeable in the military, financial, or other arenas they claim to be involved in.“ Schaffer. „The Language of Scam Spams.“ (wie Anm. 5). S. 174.

59 Clemens J. Setz beispielsweise merkt man die Freude am Sprachspiel in seinem bisweilen überzeichneten Pastiche „SPAM“ aus dem Erzählband *Der Trost runder Dinge* an. Clemens J. Setz. „SPAM.“ *Der Trost runder Dinge. Erzählungen*. Berlin: Suhrkamp, 2019. S. 141-155.

60 Vgl. beispielsweise Christian TeBordos *We Go Liquid* (2007), Dan Chaons *Await Your Reply* (2009), Adaobi Tricia Nwaubani. *I Do Not Come to You by Chance* (2010) oder Alina Simones *Note to Self* (2013).

Inhalt eines Spam-Postfachs erinnern: „In diesem Stück bringen uns ein paar Mausclicks von der europäischen Bankenkrise zu den letzten Tagen der Menschheit im Maya-Kalender [...] bis zur radioaktiven Verschwörung, die die Bühnenbildausstatter des James Bond-Films Dr. No ersonnen haben.“⁶¹ Mark Amerikas *29 Inches: A Long Narrative Poem* (2007) und *Blood Rites of the Bourgeoisie* (2010) von Stewart Home führen in ähnlicher Weise die experimentelle, fragmentarisierte Struktur ihrer Texte, die die Dekonstruktion der eigenen Narration betreibt, explizit auf den intertextuellen Bezug auf das Genre der Spam-Mail, das auch als inhaltliches Element figuriert, zurück. Home rekurriert dabei insbesondere auf das ‚Subgenre‘ der pornografischen Junk Mails, um auf diese Weise – und durch seine Überzeichnung oft humoristisch – den Sexismus in der Kunstwelt aufzudecken.

Die Verwendung von Spam als Störelement auf der Ebene des *discours* muss jedoch nicht immer antinarrative Zwecke erfüllen. In Douglas Couplands *Jpod* (2006) und in Marc-Uwe Klings *Quality Land* (2017) unterbrechen unvermittelt und ohne konkreten Bezug zum Handlungsmoment auftauchende Werbetexte immer wieder die Erzählung. Diese sind nicht wie etwa in *Zoo City* als intradiegetische Erzählung integriert, sondern wirken als ‚Eindringlinge‘, quasi als Spam im Email-Postfach. Durch das Überraschungsmoment des Einbruchs des Text-im-Texts, der den Lesefluss zwar unterbricht, aber die Erzählstruktur nicht zerstört, soll unter anderem eine komische Wirkung erzielt werden. Humorvoll eingesetzt werden des Weiteren häufig Formen der Subvertierung des Motivs. In Matt Beaumonts E-Mail-Roman *e2* beispielsweise beantwortet eine der Figuren nicht nur gewissenhaft jede eingehende Spam-Nachricht –

From: Marlon Norbert
 To: Harvey Harvey
 Sent: 8 January 2009, 11.00
 Subject: hey, little man

My buddy couldn't give his girl big satisfaction until he add extra two inch to his frankfurter of love. Now he ist he bedroom hero. Get extra steel for your rod if you are man enough. <http://www.natural-herbal-gain.com>

From: Harvey Harvey
 To: Marlon Norbert
 Sent: 8 January 2009, 11.01
 Subject: Re: hey, little man

Hi Marlon Great news about your buddy! Thanks fort he info. Sounds interesting. I am currently single, so it's of no immediate use to me. However, I'll file your email for possible future reference.

All the best,
 Harvey Harvey⁶²

61 Joseph Pearson. „Getötet von der Hand, die dich nährt von.“ *SPAM*. Rafael Spregelburd. Berlin: Suhrkamp, 2015. o. A.

62 Matt Beaumont. *e2*. London: Black Swan, 2009. S. 115.

– am Ende des Romans wird dann sogar die auf diesem Weg kennengelernte nigerianische Erbin geheiratet.

Während bei den meisten bisher angeführten erzählerischen Darstellungen das Phänomen aus Sicht der Empfänger betrachtet wird, lassen sich auch eine Reihe von Texten finden, die aus der Perspektive der ‚Absender‘ schreiben.⁶³ Diese Herangehensweise an das Thema dient oft als Ausgangspunkt einer Globalisierungs- und Kapitalismuskritik; angeprangert werden dabei sowohl Formen staatlicher und privater Korruption und Gier in afrikanischen Ländern als auch die Ausbeutung des afrikanischen Kontinents durch die reichen Industrienationen. Darüber hinaus werden in diesem Zusammenhang zunehmend auch ökologische Fragestellungen verhandelt, die die virtuelle Welt an die reale Welt rückbinden:⁶⁴ Der virtuelle Müll wird zum Sinnbild unserer modernen Wegwerfgesellschaft. Die literarische Darstellung der Spammer wird häufig von afrikanischen – und insbesondere von nigerianischen – Autoren betrieben. Zwar handelt es sich beim Tatbestand 419 natürlich nicht um ein ausschließlich nigerianisches Cyberverbrechen, die meisten als Vorschussbetrug zu klassifizierenden Spam-Nachrichten kommen mittlerweile aus den USA, jedoch haben sich dort mit dem nigerianischen Prinzen in Nöten und den Yahoo Yahoo-Boys⁶⁵ kulturelle Figuren etabliert, die sowohl Hetero- als auch Autostereotype des Landes beeinflussen. Vor allem die Yahoo Yahoo-Boys firmieren in der nigerianischen Popkultur, etwa in Nollywood-Filmen, als prominentes Motiv. Diese werden im Stil US-amerikanischer Gangster-Rapper inszeniert und ihr vermeintlich aufregender Lebensstil insbesondere in der Musik glorifiziert: „419 no be thief, it’s just a game / Everybody dey play em/if anybody fall mugu, / You be the mugu, I be the master.“⁶⁶ Porträtiert als moderne Inkarnation von Robin Hood werden ihre Handlungen als eine Art postkoloniale Umverteilung von Reichtum – der Spammer, der nun als Master auftritt – ausgelegt:

63 Vgl. zum Beispiel: Sefi Atta. „Yahoo Yahoo“ (2008), Lauren Beukes. „Easy Touch“ (2009), Dan Chaons *Await Your Reply* (2009), Adaobi Tricia Nwaubani. *I Do Not Come to You by Chance* (2010), Lauren Beukes. *Zoo City* (2010), Will Ferguson. 419 (2012), Adetokunbo Abiola. „American 419“ (2013), Adetokunbo Abiola. „Abacha’s Oil Tank“ (2013), Teju Cole. *Every Day is for the Thief* (2014), Nnedi Okorafor. „Afrofuturist 419“ (2016).

64 Vgl. hierzu beispielsweise den folgenden Aufsatz: John Clement Ball. „Over the Edge: Risk, Ecology, and Equivalency in Will Ferguson’s 419.“ *ARIEL: A Review of International English Literature* 49/2-3 (2018): S. 179-204.

65 Der Beiname Yahoo-Yahoo für die Versender von Betrugs-E-Mails rührt von dem Ende der 1990er Jahre führenden freien E-Mail-Provider her, der für die kostenfreie Verschickung des Spams verwendet wurde.

66 Uzodinma Okpechi. „I Go Chop Your Dollar“ (2005). Bei dem Begriff mugu handelt es sich um eine abwertende Bezeichnung für Menschen, die auf die Tricks der Betrüger reinfallen. Vgl. zum Beispiel außerdem: Olu Maintain. „Yahooze“ (2007), Kelly Handsome. „Maga Don Pay“ (2008), 9ice. „Living Things“ (2016), Razor. „Wire Wire“ (2016), Lil Kesh fest. Olamide, „Logo Benz“ (2018).

Since the 419 schemes – that is, when they do not involve murder and kidnaping – work with the somewhat willing participation of greedy victims who believe that they too will profit from the scam, there is a sense that the 419ers, many of whom come from humble backgrounds, are simply using the tools of global mobility, such as the internet, fax machines, cell phones, and international banking, to their own advantage. They are in essence fighting back against the unevenness of global capitalism with the very resources it has generated.⁶⁷

In der Literatur wird das Phänomen differenzierter behandelt. Auch in Romanen und Erzählungen wird den Yahoo-Yahoo-Boys mitunter durchaus Verständnis entgegengebracht und es führen – allerdings meist nicht als Sprachrohr des Autors dienende – Figuren ähnliche Formen der Rechtfertigung für das Betrugsgeschäft an:⁶⁸

„Let me tell you, you should be feeling bad for yourself, as a black man. Ever since slavery, these oyinbos have been taking advantage of you... [...] And they're still taking advantage of you,“ he said. „Economic imperialism. Have you heard of that?“⁶⁹

Mugus were not only fools, [Augustine] said, but they were also the victims of their own vices. [...] Those who sent money to claim lottery proceeds were plain greedy, and anyone who responded to transfer-of-funds letter had to be corrupt as hell.⁷⁰

Jedoch werden diese Überlegungen immer in größere Kontexte und ökonomische Fragestellungen eingebunden, die nicht nur Rassen-, sondern etwa auch Klassenkonflikte in den Blick nehmen. So wird beispielsweise in Adaobi Tricia Nwaubani's *I Do Not Come to You by Chance* der Elite Nigerias selbst eine koloniale Mentalität unterstellt; es wird aufgezeigt, wie der 419-Betrug als Symptom systemischer Korruption „with larger systems of inequality that link public and private economic spheres“⁷¹ verknüpft ist. Nicole Cesare stellt in Bezug auf den Roman daher fest, dass

67 Lindsey Green-Simms. *Postcolonial Automobility: West Africa and the Road to Globalization*. 2009. https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/54179/GreenSimms_umn_0130E_10583.pdf?sequence=1 [letzter Zugriff: 31.07.2020]. S. 204f.

68 Adetokunbo Abiola hingegen setzt ihrer Kurzgeschichte „American 419“ eine „Author's note“ voraus, die auf die Gefahren des 419-Betrugs hinweist.

69 Sefi Atta. „Yahoo Yahoo.“ *Lawless & Other Stories*. Dies. Lagos: Farafina, 2008. S. 233-325, hier S. 295. Vgl. auch: „Yahoo yahoo are on the front lines of their own shadow war, mangling what little good name their country still has. Their successes depend on the gullibility of foreigners, who apparently are still in plentiful supply. There is a sense, I think, in which the swindler and the swindled deserve each other. It is a kind of mutual humiliation society.“ Cole. *Every Day is for the Thief* (wie Anm. 53). S. 27.

70 Ebd. 275.

71 Daniel Jordan Smith. *A Culture of Corruption. Everyday Deception and Popular Discontent in Nigeria*. Princeton: Princeton University, 2007. S. 51. Smith zu diesem

Nwaubani's depiction of millennial Nigeria mediates the grim realities of poverty and disenfranchisement with a caustic sense of humor, satirizing institutions such as the church, the medical community, and the political realm. Each of these institutions [...] is revealed to be as grasping and cash-concerned as the scammers, suggesting that [protagonist] Kingsley's evolution from poor engineering student to wealthy 419 entrepreneur is less a character failing than the predictable result of his milieu.⁷²

Dass sich das Verhältnis von *mugu* und *master* daher nicht klar anhand des Beziehungsgeflechts Kolonisator – Kolonisierter beschreiben lässt, verdeutlicht auch Petina Gappah in ihrer Kurzgeschichte „Our Man in Geneva Wins a Million Euros“, in der ein Nigerianer dem Online-Betrug zum Opfer fällt: „He wants to surprise [his wife] and the children with cold cash evidence of the magnificence of the Lord. [...] For the Lord has looked upon His servant and found him worthy.“⁷³

Natürlich wird in der Literatur aber auch aus einer postkolonialen Perspektive heraus die Relation zwischen Betrüger und Betrogenem reflektiert. Dies geschieht zum Beispiel anhand der Darstellung des Aufsetzens der Spam-Texte. Der Verfasser erdichtet sich dabei nicht nur eine falsche Persönlichkeit, indem er auf westliche Heterostereotype bezüglich des ‚Afrikaners‘ zurückgreift, sondern er erfindet in seiner Nachricht gleichzeitig einen ebenfalls auf (kolonialen) Stereotypen – der weiße Erlöser, der habgierige Profiteur, der wohlthätige Missionar etc. –⁷⁴ basierenden ‚Empfänger‘, dessen Rolle vom tatsächlichen Leser des Spams eingenommen oder abgelehnt werden kann:

Those [mugus] who sent money in response to our begging letters were somehow relieving their guilt about how extravagant their lives were, or they were prejudiced about Africans and believed we were all desperately in need. [...] These mugus are ignorant about us, man. Ignorant. They don't know jack about Africa. They think we're still swinging on trees. You've gotta realise the level of ignorance you're dealing with here.⁷⁵

Jenna Burrell beschreibt diesen (imagologischen) Vorgang der Selbstpräsentation – „drawing on narratives of corrupt governments, shady business deals,

Klassenkonflikt weiter: „Many of the scam writers' seemingly preposterous stories of huge sums of money somehow siphoned from Nigeria's coffers are in fact reminiscent of the actual methods corrupt Nigerian elites have used for years to steal the country's wealth.“ Ebd. S. 30.

72 Nicole Cesare. „Strange[r] Encounters: *I Do Not Come to You by Chance* and the Rhetoric of 419.“ *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies. Special issue: African Writing in the Twenty-First Century* 1 (2013): S. 82-99, hier S. 84f.

73 Petina Gappah. „Our Man in Geneva Wins a Million Euros.“ *An Elegy for Easterly*. Dies. London: Faber and Faber, 2009. S. 133-152, hier S. 136. Smith weist darauf hin, dass ein Großteil der Opfer selbst aus Nigeria oder anderen afrikanischen Staaten kommt. Smith. *A Culture of Corruption* (wie Anm.). S. 28.

74 Vgl. Cesare. „Strange[r] Encounters“ (wie Anm. 72). S. 86-88.

75 Atta. „Yahoo Yahoo“ (wie Anm. 69). S. 275.

religious piety, illness, war, untimely accidents, and natural disasters⁷⁶ – als eine Form von ‚double consciousness‘. Sie bezieht sich hierbei auf den afroamerikanischen Soziologen W. E. B. Du Bois, der das Konzept als „sense of always looking at one’s self through the eyes of others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity“⁷⁷ umschreibt. Um sein Ziel zu erreichen, ist der Spammer also genötigt, sich selbst durch die rassistische Perspektive des Anderen wahrzunehmen. Zu dieser strategischen Falschdarstellung gehört als rhetorische Taktik, so argumentieren Sprachwissenschaftler, auch die absichtliche Integration von grammatikalischen und lexikalischen Fehlern in die Spam-Mails. Auf diese Weise sollen laut Nikiforova und Gregory „post-colonial perceptions of power in which the receiver in a First-World country is always recognized as superior to the sender of the scam“⁷⁸ aufrecht erhalten werden. Die literarischen Spammer hingegen scheinen von dieser Strategie kaum Gebrauch zu machen. Die fehlerhaften Texte werden zwar wiederholt thematisiert, diese werden jedoch meist auf Unwissenheit oder Ungebildetheit zurückgeführt.⁷⁹

I INHERITED ALL MY HUSBAND’S WELTH WHICH I INTEND TO
SHARE OUT PART OF IT AS MY CONTRIBUTION TO EVANGELI-
SATION OF THE WORLD BECAUSE I KNOW NOW THAT WELTH
WITHOUT CHRIST IS VANITY UPON VANITY.

YOUR CHURCH WAS SELECTED TOGETHER WITH OTHER-

The grammatical errors stood up from the page and punched me right in the middle of my face.

‘Please, move,’ I said.

76 Jenna Burrell. „Problematic Empowerment: West African Internet Scams as Strategic Misrepresentation.“ *Information Technology and International Development* 4/4 (2008): S. 15-30, hier S. 21. „Scammers felt that they could not get attention without misrepresenting themselves in a stereotyped fashion, that foreign audiences were deaf to more authentic representations. Scammers perceived the strategic employment of fictional identities as a way of gaining attention from a disinterested Western audience.“ Ebd. S. 27.

77 W. E. B. Du Bois. *The Souls of Black Folk*. New York: Barnes and Noble, 2003 [1903]. S. 9. Zitiert aus: Burrell: Problematic Empowerment (wie Anm.). S. 22.

78 Bistra Nikiforova/Deborah W. Gregory. „Globalization of Trust and Internet Confidence Emails.“ *Journal of Financial Crime* 20/4 (2013): S. 393-405, hier S. 398. Vgl. unterstützend auch: Bjorn Nansen. „I Go Chop Your Dollar‘. The Nigerian 419 Scam and Chronoscopic Time.“ *Antithesis* 18 (2008): S. 32-56; Davi Ottenheimer/Harriet J. Ottenheimer. „Urgent/Confidential: An Appeal for Your Serious and Religious Assistance. The Linguistic Anthropology of ‚African‘ Scam Letters.“ *The Anthropology of Language. An Introduction to Linguistic Anthropology*. Hg. Harriet J. Ottenheimer. Belmont: Wadsworth, 2012. S. 137-146.

79 Vgl. hierzu auch das Gegenargument von Daniel Jordan Smith. *A Culture of Corruption* „Though the collective tone of the letters amounts to a common strategy, the frequent appearances of poor grammar, bad spelling, and awkward writing are not part of some grand strategy but rather reflect the outcome of an educational system that has itself been damaged by decades of corruption.“ Smith. *A Culture of Corruption* (wie Anm.). S. 40.

Ogbonna shifted away, allowing me space to take over his keyboard. Unlike Azuka and Buchi, he had never made it to university. The level of language in our emails did not matter, though. It was probably just the purist in me. Apparently, mugus were never really surprised to see an African emitting dented English.⁸⁰

oder

A dull-eyed laggard two computers down asked the room, „How do you spell inheritance? My spellcheck doesn't know.“ „You spelled it so bad even the dictionary don't know it? Dis is shameful!“ There was scattered laughter across the room, and someone else shouted back, „Took two weeks for him just to find the dollar sign!“⁸¹

Anders als die mit dem Spammer vergleichbare Figur des Hackers⁸² werden die 419-Betrüger in den Romanen und Erzählungen nur selten als gebildet, und noch seltener als Computergenies dargestellt. Die Charaktere werden auch nicht wie in den Musikvideos als schillernde Persönlichkeiten in Szene gesetzt, sondern als unauffällige Jugendliche „with a certain look: close-cropped hair, lean faces. They are dressed in short-sleeved shirts“⁸³ beschrieben oder mit „office clerks“⁸⁴ verglichen. Sie erscheinen so als bemitleidenswerte Rädchen im Getriebe eines verachtenswerten Verbrechersyndikats, denen es nur mühsam gelingt, sich mit der neuen Technologie auseinanderzusetzen:

[The scammer] composes a message by the hunt and peck method. He presses one letter on the keyboard, searches for the next, presses that one, and so on.⁸⁵

[Augustine] moved an oval object on a black pad on the table. „This is what is called a mouse...“ The screen came to life. „This is what is called logging on...“ The screen blacked out, returned in dazzling colours and patterns, then settled into a page. „This is what is called the Internet...“ I was sure I would never learn. The process was too complex. He repeated it and then guided me through my first try. I could barely press the keys for fear of causing an explosion.⁸⁶

Trotz ihrer Verortung in der virtuellen Welt sind sie keine Vertreter des Digitalen. Es sind hybride Figuren, die Modernität und Tradition verbinden: Verkörperungen der Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeiten. Dieser Anachronismus

80 Adaobi Tricia Nwaubani. *I Do Not Come to You by Chance*. New York: Hachette Books, 2009. S. 206.

81 Will Ferguson. *419*. London: Head of Zeus, 2013. S. 61.

82 Vgl. zur Darstellung der kulturellen Figur des Hackers z. B.: Damian Gordon. „Forty Years of Movie Hacking: Considering the Potential Implications of the Popular Media Representation of Computer Hackers from 1968 to 2008.“ *International Journal of Internet Technology and Secured Transactions* 2/1 (2010): S. 59-87.

83 Cole. *Every Day is for the Thief* (wie Anm. 53). S. 25.

84 Atta. „Yahoo Yahoo“ (wie Anm. 69). S. 247.

85 Cole. *Every Day is for the Thief* (wie Anm. 53). S. 26.

86 Atta. „Yahoo Yahoo“ (wie Anm. 69). S. 247f.

wird auch über die Raumdarstellung wahrnehmbar gemacht, indem das Internetcafé in der Darstellung zum liminalen Ort, zu einer Brücke zwischen futuristischem Cyberspace und urtümlicher Stammeskultur wird:

Augustine took me to an Internet café in Keffi. Outside the café, a group of Hausa traders were hawking padlocks and medicine. One had a cauldron with ashes and raw goat meat on skewers, ready to roast into *suya*. [...] Indoors, I was tapping into the future, as people did in science documentaries when voice-overs with echoes announced, ‚Tap into an undiscovered territory and discover the unknown‘ and nonsense like that.⁸⁷

Die Darstellung fiktiven Spams ist, wie hier anhand eines Überblicks dargestellt werden sollte, ähnlich wie die lyrische Verwertung von Spam-Nachrichten sehr vielseitig und an unterschiedliche gesellschaftliche, literarische und wissenschaftliche Diskurse angeschlossen. Die beständige Weiterentwicklung der rhetorischen Strategien und Ausdrucksmittel, der Intention und Rezeption der mittlerweile über 40 Jahre alten Textsorte ruft dabei, wie aufgezeigt wurde, auch immer wieder neue Wege der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Alltagstext hervor. Durch die intermediale Nachahmung können so zeitspezifische Erscheinungsformen der wandelbaren Gattung literarisch ‚konserviert‘ werden. Die Beziehung ist dabei, dies wurde ebenso deutlich gemacht, nicht einseitig. Spam dient nicht nur als Material oder Motiv, die digitalen Texte werden selbst durch literarische Strukturen beeinflusst. Ob dieser fruchtbare Austausch zukünftig bestehen bleibt, ist fragwürdig, sollte sich die Vision vom ‚spam-of-the-future‘ des Programmierers Paul Graham schließlich bewahrheiten: „[T]his is what I expect spam to evolve into: some completely neutral text followed by a url.“⁸⁸ Diese reduzierte Darstellung wäre nicht nur eine Herausforderung für zukünftige Spam-Filter, sondern womöglich auch ein Verlust an (künstlerischer) Unterhaltung.

87 Ebd. S. 246-248.

88 Paul Graham. „Better Bayesian Filtering.“ <http://paulgraham.com/better.html?viewfullsite=1> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Christiane Solte-Gresser (Saarbrücken)

Vom Bild über den Text zur Musik:
Frans Masereels *Die Passion eines Menschen*
und ihre Adaptionen

1. Zeitgebundenheit und Überzeitlichkeit, Diesseits und Jenseits:
Ausgangsfragen zum Chorwerk *Jemand. Eine weltliche Kantate*

Im Mai 1938, kurz nachdem die Truppen Hitlers in Österreich einfallen, findet in Zürich eine denkwürdige Uraufführung mit mehr als achthundert Beteiligten statt, die nach nur zehn Präsentationen 20.000 Zuhörer und Zuschauer in ihren Bann zieht.



Abb.1: *Jemand* – Uraufführung der „weltliche[n] Kantate“ in Zürich, Mai 1938¹

Es handelt sich um das Chorwerk *Jemand. Eine weltliche Kantate*; eine Inszenierung, der Frans Masereels berühmte Holzschnitt-Serie *Die Passion eines Menschen* zugrunde liegt. Dieses Stück ist sehr deutlich seiner Zeit verhaftet. Insofern wertet die (nur spärlich vorhandene) Forschung es zwar als das „populärste Werk revolutionärer Dichtung“ der Vorkriegszeit, aber eben auch als Opus mit „rein historischer Bedeutung“, das man heute keinesfalls mehr aufführen könne

¹ Das Tibor Kasics betreffende Bildmaterial wurde mir freundlicherweise von der Familie zur Verfügung gestellt und zum Abdruck überlassen. Für die Kooperation dankt die Verfasserin herzlich Ursula und Kaspar Kasics aus Zürich.

und nur der Vollständigkeit halber noch in den entsprechenden Künstlermonographien erwähnen müsse.² Ein solch eindeutiges Urteil lässt sich allerdings durchaus differenzieren.³ So relativiert es sich etwa, wenn man sich die grundsätzliche Frage stellt, welche Spielräume Künstler und Schriftsteller in einer Zeit extremer politischer Repression und offenkundiger staatlicher Gewalt haben. Welche Möglichkeiten bleiben ihnen für ihre Kunst, wenn sie sich herausgefordert sehen, mit ihrer Grafik, ihrem Text und ihrer Musik politische Stellung zu beziehen? Die folgende Auseinandersetzung mit dem Chorwerk soll zeigen, dass seine besondere Wirkung gerade durch eine eigentümliche Verbindung aus zeitgebundenen Elementen, historischem Kontext und einer überzeitlichen Dimension entsteht.

Jemand. Eine weltliche Kantate lässt sich mit Fug und Recht als Gesamtkunstwerk bezeichnen. Es stellt nämlich eine bemerkenswerte Kombination aus Bildern, gesprochenen und gesungenen Worten, eindrucksvollen, von Masereel entworfenen Bühnenkulissen in Form von Brückenbögen und Fabrikschloten sowie aus Chor, Gesangssolisten und Orchestermusik dar. Dabei handelt es sich um eine Adaption des 'Holzschnittzyklus' von Masereel, der bereits 1918 unter dem Titel *25 Images de la Passion d'un Homme* entstanden ist.⁴ Dieser besteht aus 25 Bildern, die den Leidensweg eines Menschen wiedergeben, der unter erbärmlichsten Bedingungen aufwächst, nach einem langen Gefängnisaufenthalt als billige Arbeitskraft ausgebeutet und schließlich wegen seines Kampfes für soziale Gerechtigkeit hingerichtet wird. Die Masereelschen Grafiken stellen den visuellen Hintergrund der Züricher Inszenierung dar, die während der Präsentation des Chorwerkes an die Rückwand der Bühne projiziert werden.

Wie ist nun dieses Gesamtkunstwerk entstanden? Knapp zwanzig Jahre nach der Publikation des 'Bilderzyklus' nimmt sich der jüdische Autor Hans Sahl dieses Werkes an und überträgt es in die Literatur bzw. auf die Bühne. Im Winter 1935/1936 verfasst der antifaschistische Schriftsteller, Journalist und Literaturkritiker im Schweizer Exil, vor der mit Ausweisung drohenden Polizei in einer ungeheizten Dachkammer versteckt, eine Auftragsarbeit für die Schweizer Arbeitersänger zum 1. Mai: eine dramatische Textfassung der Holzchnittfolge. Über die Idee, hierfür Masereels Kunstwerk zugrunde zu legen, schreibt Sahl in seinen *Zürcher Erinnerungen*:

2 Erich Wolfgang Skwara. *Hans Sahl. Leben und Werk*. Frankfurt: Peter Lang, 1986. S. 193 und S. 195.

3 Zumal es nicht ganz richtig ist, dass das Werk unaufführbar sei. Zumindest 1988 wurde es anlässlich des 50. Jahrestages seiner Uraufführung mit ebenso vielen Beteiligten erneut zu Gehör gebracht. Der Vollständigkeit halber sei zudem die 1949 erfolgte Neuinszenierung in Amsterdam genannt. (Vgl. Hans Sahl. *Jemand. Ein Chorwerk*. Hg. Gregor Ackermann/Momme Brodersen. Berlin: Bostelmann und Siebenhaar, 2003. S. 11-26).

4 Er findet kurze Zeit später in einer Volksausgabe des für seine populäre Publizistik berühmten Verlegers Kurt Wolff in den 1920er Jahren eine große Verbreitung: *Die Passion eines Menschen*. 25 Holzschnitte von Frans Masereel. Hrsg. von Kurt Wolff. München: Kurt Wolff, 1927.

Der Gedanke an gewisse sozialistische Weihespiele, in denen ein rhythmisch sich aufbäumendes, in Lumpen gekleidetes Proletariat seine Ketten zerbricht und einen – durch Geldsack, Zylinder und Peitsche als solchen erkennbaren – Kapitalisten in die Flucht schlägt, schreckte mich zunächst ab.⁵

Diese Aussage ist bedeutsam im Hinblick auf das Verhältnis von sozialer Wirklichkeit und Kunst, das nicht nur für das Verständnis von Masereels Werk eine entscheidende Rolle spielt, sondern die gesamte Kulturproduktion jener Zeit maßgeblich prägt. Es wird daher den Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen zum Vergleich von Grafik, Text und Musik bilden. Die Textfassung war von Anfang an ausdrücklich als Libretto für eine musikalische Inszenierung gedacht. Sie trägt dementsprechend den Untertitel *Ein Chorwerk* und lässt erkennen, dass Struktur, Sprache und thematische Schwerpunktsetzung auf die Umsetzung in Musik hin angelegt sind. Unmittelbar nach der Fertigstellung der Arbeit Sahls an diesem Libretto erhält der ungarische Komponist und Jazz- bzw. Kabarett-Musiker Tibor Kasics vom Zürcher Arbeitersängerkartell den Auftrag, das Werk zu vertonen. Text und Musik gelangen also nicht nur gleichzeitig zur Aufführung, sondern entstehen auch, im Gegensatz zu den deutlich früher angefertigten Bildern, mehr oder weniger im selben Zeitraum. Auch dies ist wichtig, um später die Beziehungen zwischen historisch-politischer Realität und deren ästhetischer, künstlerischer Gestaltung näher in den Blick nehmen zu können.

Schon die Gattungsbezeichnung, die Kasics dem Werk verleiht, *Eine weltliche Kantate*⁶, macht deutlich, worum es dem Komponisten mit der Transformation der Textworte in eine musikalische Sprache geht; nämlich um genau das, was auch der Holzschneider und der Schriftsteller intendieren: Sie stellen sich mit ihrem Schaffen ausdrücklich in die Tradition sakraler Kunst, Dichtung und Musik. Aber sie übertragen dabei die christliche Leidens- und Heilsgeschichte auf sehr dezidierte Weise in einen profanen Kontext. Diese Fokussierung auf das Diesseits in seiner alltäglichen, gesellschaftlichen Realität ist zugleich auch eine ausdrücklich politische Positionierung: Innerhalb einer konkreten historischen Situation – der des Ersten Weltkriegs für Masereel, des Nationalsozialismus und des drohenden Ausbruchs des Zweiten Weltkrieges für Sahl und Kasics – verarbeiten die Künstler, die alle drei aus politischen Gründen emigrieren müssen⁷,

5 Hans Sahl. „Paradies in Raten. Zürcher Erinnerungen“. Unveröffentlicht, zit. n. Skwara. Hans Sahl (wie Anm. 2). S. 66.

6 Aus Angst vor der rigiden Schweizer Ausweisungspraxis der vielen Migranten wird das Werk unter dem Pseudonym Victor Halder angefertigt, wie sich dem Programmheft der Aufführung entnehmen lässt.

7 Dies gilt allerdings für Kasics in nur eingeschränkter Form. Anlass für die Übersiedlung von Ungarn in die Schweiz ist die Berufung der Mutter als Professorin für Gesang ans Konservatorium Zürich. Jedoch gefährden, wie Peter Michael Keller und Kathrin Siegfried rekonstruieren, die politisch gefärbten musikalischen Aktivitäten zunächst die bevorstehende Einbürgerung in die Schweiz, die 1940 vollzogen wird. Vgl. Peter Michael Keller/Kathrin Siegfried: *Den Ton getroffen. Tibor Kasics – ein musikalischer Grenzgänger*. Baden. Hier und Jetzt, 2004, S. 78. Hans Sahl emigriert in den 30er Jahren nach Paris und flieht, wie so viele andere, 1940 über Marseille und Portugal

ihre eigene soziale und politische Haltung. Sie tun dies als leidenschaftliche und konsequente Pazifisten bzw. Antifaschisten mit kommunistischer oder sozialistischer Prägung; allerdings in ganz unterschiedlicher Weise und mit den je eigenen Ausdrucksmöglichkeiten ihres Mediums.

Anhand einer möglichst detaillierten Auseinandersetzung mit dem Werk soll es nun um eben diesen Problemzusammenhang gehen; und zwar anhand der folgenden Fragen: Durch welche formalen Verfahren und thematischen Fokussierungen setzen sich die drei einzelnen Kunstwerke mit der christlichen Tradition insgesamt auseinander? Welche Wirkung und welche Funktion haben in diesem Zusammenhang die zahlreichen verschiedenen intertextuellen, intermusikalischen und interpikturalen Verweise? Und schließlich: Wie genau entsteht die Verbindung aus überzeitlichem Gültigkeitsanspruch und spezifischer Zeitgebundenheit ihrer Kunst? Mit anderen Worten, welche sakralen, aber auch welche weltlich-zeitgenössischen Bezüge fallen beim Vergleich auf? Um diese Fragen beantworten zu können, werden die einzelnen Medien zunächst einmal getrennt voneinander untersucht, um sie dann, abschließend, wieder zusammenzuführen.

2. Masereels *Die Passion eines Menschen*

Widmen wir uns zunächst einmal dem Titelblatt, das von programmatischer Bedeutung ist (s. Abb. 2).

Der Begriff ‚Passion‘ bezieht sich natürlich in erster Linie und ganz explizit auf die Leidensgeschichte Christi. Es liegt hier also eine direkte Bezugnahme auf die Passionserzählung der biblischen Evangelien vor, die in dieser Eindeutigkeit im Werk selbst aber gar nicht fortgeführt wird. Andererseits bezieht sich das grafische Werk aber nicht nur allgemein auf den transmedialen christlichen Stoff, sondern auch auf die sakrale bildende Kunst im Besonderen: Es reiht sich in die Tradition der gemalten, in Stein gehauenen oder in Holz geschnittenen Passionszyklen ein, wie wir sie etwa aus der *Großen Passion* Dürers von 1511 kennen. Neben dem Titel verweist freilich die kleine Grafik am unteren Rand des Titelblatts besonders eindeutig auf das biblische Vorbild. Indem sie eine zentrale Szene der Passion auswählt – den sein Kreuz tragenden Christus auf dem Weg nach Golgatha – ist hier ein Zusammenhang hergestellt, der im Laufe der Bilderfolge sehr viel weniger offensichtlich ist. Christus ist hier visuell, z. B. durch sein Gewand und die Haare, eindeutig als eine ganz bestimmte historische

in die USA, vgl. hierzu Andrea Reiter. *Die Exterritorialität des Denkens. Hans Sahl im Exil*. Göttingen: Wallstein, 2007. Was Masereels Flucht nach dem Einmarsch der Wehrmacht in Frankreich angeht, s. seinen Bilderzyklus *Juin 40. Trente deux planches de Frans Masereel*. Hg. Pierre Tisné. Paris: Éditions Pierre Tisné, 1942 und hierzu Christiane Solte-Gresser. „Autobiographische Geschichtsdarstellung in Literatur und Bildender Kunst: Madeleine Bourdouxhe und Frans Masereel“. *Autobiographie et textualité de l'évènement au XXe siècle dans les pays de langue allemande*. Hg. Françoise Lartillot/Frédéric Teinturier. Frankfurt: Peter Lang, 2016. S. 103-127.



Abb. 2: Frans Masereel: *Die Passion eines Menschen*, Titelblatt⁸

und zugleich überzeitliche Gestalt markiert. Die Grafik steht damit im Kontrast zum Titel. Denn dieser lässt mit dem Genitiv-Attribut „eines Menschen“ systematisch offen, um wen es sich handelt.⁹

Ein solches Spannungsverhältnis durchzieht den gesamten Zyklus. Vordergrundig wird die Geschichte eines ganz konkreten Arbeiters erzählt, dessen

⁸ *Die Passion eines Menschen*. 25 Holzschnitte von Frans Masereel. Hrsg. von Kurt Wolff. München: Kurt Wolff, 1927, Frontispiz. Alle im vorliegenden Beitrag wiedergegebenen Abbildungen entstammen dieser Ausgabe und werden mangels Seitenzahlen mit der entsprechenden Blattnummer zitiert. Für sämtliche Werke von Frans Masereel in diesem Beitrag © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

⁹ Auch wenn er natürlich sicher nicht zufällig an das berühmte Zitat aus dem Johannes-Evangelium „Seht, welch ein Mensch!“ erinnert (*Neues Testament*, „Evangelium des Johannes“, 19,5).

Biographie repräsentativ für die Geschichte des Klassenkampfes ist und die beim zweiten Hinsehen als Analogie zum Leidensweg Christi lesbar wird. Der ange deutete historische und gesellschaftliche Kontext ist durchaus als zeitgenössisch identifizierbar. Aber er zeigt sich nicht ganz so manifest wie in anderen Werken Masereels, etwa in seinen *Bildern der Großstadt* oder den vielen eindrücklichen Kriegsdarstellungen, die ungefähr zeitgleich entstanden sind. Hochhausfassaden, Fabrikschlote, Fahrzeuge, das Innere der Kneipe oder die Soldaten-Uniform lassen aber auch hier zumindest eine ungefähre historische Verortung zu. Von den realen, sozialpolitischen Zuständen ist das Werk allerdings weniger deutlich durchtränkt, obwohl sie durchaus prägend sind. Dies lässt sich durch einen Brief illustrieren, den Stefan Zweig im Jahr der Entstehung der *Passion* an seinen Freund Romain Rolland schreibt:

Sie können sich nicht vorstellen, was es an Niederträchtigkeit in den bourgeoisen Kreisen hier gab; sie zitterten um ihr Geld und zeigten eine Schändlichkeit gegen alle Arbeiter, gegen jedes freie Wort, dass ich meinen Zorn bezwingen musste. Masereel wird Ihnen von unseren Streifzügen durch Zürich berichten, das von Maschinengewehren voll war, von der gemeinen Hoffnung der seriösen Leute, dass man ‚auf dieses Pack von Bolschewiki‘ schießen werde, und wie man den Soldaten wie Helden zujubelte. Wir hatten einer wie der andere Not, uns zurückzuhalten.¹⁰

Neben diesen biographisch-individuellen Erfahrungen, die die arbeiterfeindliche und autoritätsgläubige Atmosphäre der Zeit einfangen, gibt es ein ganz konkretes politisches Ereignis, das als Vorlage für den Bilderzyklus gelten kann: die Hinrichtung von Clovis Andrieu, einem 24-jährigen Metallarbeiter, der die revolutionär-pazifistische Streikbewegung in den Waffenfabriken des Département de Loire anführt, 1917 des Defätismus beschuldigt und schließlich hingerichtet wird.¹¹ Von all diesen direkten Bezügen ist im Bilderzyklus selbst jedoch kaum etwas zu erkennen. Weder der Krieg als solcher ist hier präsent, noch lässt sich sagen, in welchem Land wir uns überhaupt befinden und ob die Fabrik, in der gestreikt werden soll, tatsächlich eine Waffenfabrik ist oder der Arbeiter Defätist.

10 Romain Rolland/Stefan Zweig. *Briefwechsel 1910-1940*. 1. Bd. Berlin: Rütten und Loening, 1987. S. 388. Zur Freundschaft zwischen Masereel und Rolland s. auch Christiane Solte-Gresser. „Pazifistisches Engagement in Text und Bild: Romain Rolland und Frans Masereel“. *Romain Rolland als transkultureller Denker. Netzwerke, Schlüsselkategorien, Rezeptionsformen/Romain Rolland, une pensée transculturelle. Réseaux, notions clés, formes de réception*. Hg. Hans-Jürgen Lüsebrink/Manfred Schmelting. Stuttgart: Steiner, 2016. S. 165-183.

11 Die radikal-sarkastischen Illustrationen, zumeist Karikaturen, mit denen Masereel dieses Ereignis in den Organen *La feuille* und *Les tablettes* kommentiert, zeugen nicht nur von der ausgesprochen scharfen, kritischen Haltung Masereels, sondern lassen sich nach Ansicht des Biographen Joris van Parys auch als eine Art „Vorstudie“ für *Die Passion eines Menschen* verstehen (vgl. Joris van Parys. *Frans Masereel. Eine Biographie*. Zürich: Edition 8, 1999. S. 78-82).

Zugleich werden einige sehr bedeutsame Elemente christlicher Ikonographie erkennbar, die *Die Passion eines Menschen* durchziehen. Es sind allerdings nicht die Stationen des Kreuzweges dargestellt, wie man zunächst vielleicht hätte annehmen können. Auch nicht der genau fixierte Zeitraum von vierzig Tagen wird hier bildlich gestaltet, der die Passionszeit definiert. Der Leidensweg wird vielmehr auf das ganze Leben des Protagonisten von der Geburt bis zum Tod ausgedehnt. Besonders offensichtliche Momente christlicher Ikonographie sind etwa die schwangere, marienhafte Frau mit Glorienschein, Maria lactans (also die stillende Maria) oder die Mater dolorosa (die sich auf dem Fabrikhof die Hände vors Gesicht hält). Elemente, die wohl weniger häufig in der bildenden *Kunst* festgehalten sind, die sich aber direkt auf die biblische *Geschichte* beziehen lassen, wären etwa Jesus als Prediger oder Maria, für die kein Raum mehr in der Herberge ist. Was wiederum die sakrale *Bildtradition* angeht, so zeigt sich – vielleicht schon etwas weniger direkt – die heilige Familie mit dem arbeitenden Kind in der Schreinerwerkstatt Josefs; eine Bebilderung des vierten Gebots „Du sollst Vater und Mutter ehren“ (s. Abb. 3-7).

Spätestens hier stellt sich natürlich sehr eindringlich die Frage, mit welcher Funktion und mit welcher Absicht auf die biblische Geschichte referiert wird. Wir haben es einerseits mit einer Analogiebildung zu tun. Diese erlaubt es, den Lebensweg des Arbeiters mythisch zu erhöhen und vor allem die Hinrichtung des Aufrechten als Opfer für eine Erlösung von Schuld und Leid zu lesen. Andererseits aber wird die christliche Botschaft auch radikal konterkariert: Nicht die Harmonie der heiligen Familie wäre dann dargestellt, in der der arbeitende Jesus seinem Vater zur Hilfe eilt, sondern die unmenschliche Ausbeutung der kindlichen Arbeitskraft zu kapitalistischen Zwecken. Nicht die Jungfräulichkeit Marias in einem geschützten Garten und ihre Barmherzigkeit würden dann gelobt, sondern der rüde Ausschluss einer fehlbaren Frau aus dem Heim kritisiert. Beide Momente, Parallelisierung und Umkehrung, fallen schließlich in dem sehr auffälligen Bild der Verurteilung zusammen (s. Abb. 8).

Dies geschieht auf zwei Ebenen. Zum einen sind, was die dargestellte Handlung selbst angeht, Anklage, Verzicht auf Verteidigung, Verhaftung durch die Soldaten und Verurteilung entscheidende Stationen der Passionsgeschichte. Zum anderen haben wir es hier mit einem intramedialen Verweis zu tun: Das Bild im Bild, die Abbildung des gekreuzigten Christus innerhalb der Anklageszene, lässt sich mehrfach verstehen. Wie der gesamte Zyklus, legt es auf den ersten Blick eine realistische Lesart nahe – die Szenerie gibt zweifellos eine richterliche Verurteilung im Jahr 1918 wieder. Das Kruzifix im Gerichtssaal verweist also in einer zynisch-anklagenden Perspektive darauf, dass hier ‚im Namen des Vaters‘ die unmenschlichsten Verbrechen begangen werden. Doch neben der realistischen drängt sich eine symbolische Lesart auf, wenn man untersucht, wie das Werk narrativ konstruiert ist: Abgesehen davon, dass die Ankläger in der Passionsgeschichte ja ebenfalls auf festgeschriebenem Recht und unverrückbarem Gesetz beharren, um die Kreuzigung zu rechtfertigen, wird hier in einer Art Prolepse die bevorstehende Hinrichtung evoziert. Der weiße Schein und die auf das Kreuz zulaufenden schwarzen Linien, die vom Richtertisch unterbrochen werden, stellen eine direkte Verbindung zwischen dem Angeklagten und Jesus



Abb. 3 (l.o.): Frans Masereel: *Die Passion eines Menschen*, Blatt 1

Abb. 4 (r.o.): ebd., Blatt 5

Abb. 5 (l.m.): ebd., Blatt 3

Abb. 6 (r.m.): ebd., Blatt 2

Abb. 7 (u.): ebd., Blatt 20

her. Der Arbeiter, der mit dem Rücken zum Betrachter steht, und der am Kreuz hängende Körper gehen hier eine mehr oder weniger direkte Beziehung ein.¹² Richterliche Macht und staatliche Gewalt geraten dabei, auch durch die Größe der Figuren, eigenartig in den Hintergrund. Aus dieser Blickrichtung wäre der Bezug zur christlichen Heilsgeschichte also durchaus affirmativ oder zumindest sehr viel positiver als die negativen Referenzen zuvor (s. Abb. 9).



Abb. 8 (l.): Frans Masereel: *Die Passion eines Menschen*, Blatt 24; Abb. 9: ebd., Blatt 25

Denn die weiße Aussparung bildet eben auch eine Verbindung zum nächsten, dem letzten Holzschnitt des Zyklus, auf dem die weiße Fläche hinter dem Rücken des Verurteilten nochmals den Hintergrund abgibt. Hier allerdings öffnet er sich umgekehrt und fast programmatisch nach oben hin. Außerdem knüpft er, die Geschichte rahmend, wieder an den Gloriolenschein der schwangeren Maria an. Damit führt die Gestaltung, wie dies in der sakralen Kunst so oft der Fall ist, Geburt und Tod doch wieder zusammen.

3. Hans Sahl's Vertextung *Jemand. Eine weltliche Kantate*.

Betrachten wir vor diesem Hintergrund die Vertextung von Sahl und die Musikalisierung der Bilderfolge von Kasics. Wie stellen sich Text und Musik in die Tradition der eigenen Gattung und welches Spannungsverhältnis entsteht

12 Es liegt dabei im Ermessen des Betrachters, ob sie auf diese Weise sozusagen in einen imaginären Blickkontakt treten, oder aber ob der Arbeiter vielmehr den Blick zu Boden senkt und der getötete Jesus, der, wie es ja heißt, „das Haupt neigte und verschied“, den Blick abwendet und der Arbeiter damit vollkommen gottverlassen seinem Schicksal entgegen gehen muss.

dadurch zum zeitgenössischen gesellschaftshistorischen Kontext? Schon die Auftragsvergabe macht ja deutlich, dass hier ein weltliches Werk gewünscht war. Es sollte also um einen ins Diesseits gewendeten Text für eine *Kantate* gehen; das heißt, um eine konzertante Aufführung, und nicht um ein Passionsspiel.¹³ Der Begriff Oratorium wäre wohl passender gewesen, doch vermutlich wird die Bezeichnung Kantate gewählt, weil dieses Genre schon in seiner frühen Form zugleich in einer weltlichen und in einer geistlichen Variante existiert.¹⁴ Gemeinsam ist aber Kantate, Oratorium und Passion, dass die Handlung durch Rezitative vorangetrieben wird und der Gesang sehr deutlich den instrumentalen Part dominiert. Beides ist auch für dieses Werk der Fall.¹⁵

Grundsätzlich lässt sich für den Transfer vom Bild in die Sprache sagen: Der Text gestaltet die Szenen der Holzschnitte narrativ aus, er stellt kausale Verknüpfungen zwischen ihnen her, kommentiert die Handlung, erklärt, bewertet und interpretiert sie. Dabei geht der Text oft beschreibend vor. Wir haben es also mit einer regelrechten Ekphrasis zu tun: „Als sie ihn unter dem Herzen trug, / war nur ein Tisch in der Kammer und zwei Stühle. / Da stand sie nun in ihrer Glorie / und dachte: Jetzt habe ich einen Sohn.“¹⁶ (S. Abb. 10).

Oftmals vereindeutigt der Text dabei, was im Bild systematisch in der Schwebel gehalten wird. So stellt der Text beispielsweise zu Beginn ausdrücklich klar, dass es sich um ein unehelich geborenes Kind handelt, dass die Mutter deshalb ihre Arbeit verliert und danach keine Chance mehr auf eine neue Anstellung hat.¹⁷ Mitunter scheint gar der Text das Bild ausführlich zu illustrieren, also verschiedene Variationen derselben Aussage anzubieten. Was Masereel zum Beispiel in einer einzigen, auf das Allernotwendigste reduzierten Szene vermittelt, nämlich, dass sich die Mutter nach der Geburt in einer existenziellen Notlage befindet, das erzählt der Text auf anderthalb Seiten: Erstens wird aus der Perspektive eines Frauenchores die elende Situation beschrieben und gesellschaftlich erklärt.

13 Die Form eines solchen Passionsspiels hätte auch für diesen Text durchaus nahegelegen, d. h. man hätte bei dem Auftrag „ein Festspiel zu schreiben“ wohl eine theatrale Fassung erwarten können (vgl. Ackermann/Brodersen, *Jemand* (wie Anm. 3), S. 102).

14 Nach der Epoche der berühmten Kirchenkantaten, wie wir sie v. a. von Johann Sebastian Bach kennen, kann es weltlichen Gattungen wie Balladen, Oden und Rhapsodien durchaus näher stehen als dem geistlichen Bereich.

15 Das Chorwerk ist jedenfalls von der Überzeugung motiviert, es sei notwendig, sich ein – womöglich letztes Mal – gegen die nationalsozialistische Diktatur aufzubauen und dass dies nur geschehen könne, indem Gleichgesinnte aus ganz Europa sich zusammenschließen. Daher sagt Sahl selbst, es handle sich hier um eine „Europäische Kantate“; und weil dieses Aufbäumen ausgesprochen gewaltsame Konsequenzen hat, nennt er das Werk eine „mit Blut geschriebene Passionsgeschichte unserer Tage“ (zit. n. Ackermann/Brodersen, *Jemand* (wie Anm. 3), S. 29). Der zugrundeliegende Holzschnitt-Zyklus wird von den Zeitgenossen auch als „Bilderbibel des Proletariats“ bezeichnet.

16 Hans Sahl, *Jemand. Ein Chorwerk. Weltliche Kantate nach dem Holzschnittzyklus ‚Die Passion eines Menschen‘ von Frans Masereel*. Zürich: Oprecht, 1938. S. 59.

17 Vgl. ebd.



Abb. 10: Frans Masereel: *Die Passion eines Menschen*, Blatt 1

Zweitens wird uns die Perspektive der Mutter vermittelt, die versucht, das Beste aus ihrer Lage zu machen. Drittens gibt ein Männerchor das Frauenschicksal innerhalb des industriellen Arbeiteralltags wieder und verallgemeinert es: „Um sie herum war ein Hämmern und Dröhnen, / und sie trug die Last von Millionen Söhnen“.¹⁸ Und schließlich wiederholt der Sprecher die Situation ein viertes Mal, indem er die ersten Lebenseindrücke und -erfahrungen aus der Sichtweise des kindlichen Jemand wiedergibt.

Welche christlichen Dimensionen lassen sich in Sahls Text erkennen? Schon allein durch die Rollenverteilung, die eng an ein Oratorium bzw. eine Passion angelehnt ist, wird eine zusätzliche religiöse Perspektivierung der Handlung erreicht. Außerdem entsteht so eine ausführliche Ausgestaltung des Inneren der einzelnen Figuren, die im Bilderzyklus nicht gegeben ist. Sie entspricht aber natürlich genau der szenischen Gestaltung eines Passionsoratoriums. So werden etwa Verhaftung, Anklage und Verurteilung in sehr ähnlicher Weise wiedergegeben, wie in der Bachschen *Johannes-* oder *Matthäuspassion*: Der Chor übernimmt entweder die Stimme des Volkes oder tritt in Form von Chorälen aus dem eigentlichen Geschehen heraus. In Rezitativen, die vom Sprecher (also gewissermaßen dem Evangelisten) übernommen werden, wird die Handlung vorangetrieben. Figuren agieren entweder singend und sprechend, oder sie legen

18 Ebd.

ihre Situation in einer Arie bzw. in einem Lied oder Chanson dar. Exemplarisch hierfür ist unter anderen folgende Passage:

Sprecher:

Hierauf setzte er sich und trank ein Glas Wasser.

Und der Richter fragte zum zweiten Mal:

Richter: (Rezitativ)

Was ist die Wahrheit?

Sprecher:

Und jemand antwortete (Lied von der Wahrheit)

[...]

Sprecher:

Da riefen die Feinde des Volkes:

Chor:

Verurteilt ihn,

denn er ist ein Schädling der Gesellschaft

und seine Gedanken sind gefährlicher als Mord

[...]

Darum muss er sterben.¹⁹

Aber nicht nur Inszenierung, Rollenverteilung und Handlungsstruktur sind an das geistliche Vorbild angelehnt. Es finden sich an mehreren Stellen auch wörtlich übernommene Zitate. Zum Beispiel skandiert der Chor direkt im Anschluss an den wiedergegebenen Ausschnitt des Johannes-Evangelium (19, 7): „Wir haben ein Gesetz, / und nach dem Gesetz muss er sterben.“²⁰ Sahl führt den Originaltext jedoch nicht zitierend weiter mit „denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht“, sondern: „denn er hat / die Lehre der Unzufriedenheit im Land verbreitet und Aufruhr und Empörung gegen das Bestehende gepredigt“.²¹ Noch offensichtlicher wird die Bezugnahme auf die sakrale Tradition, wenn man die musikalische Ausgestaltung dieser Passage berücksichtigt. Das bekannteste Zitat, das wörtlich aus dem Johannes-Evangelium stammt, ist die Antwort des Jemand auf seine Anklage: „Ich bin geboren und in die Welt gekommen, dass ich die Wahrheit sagen soll“; ein Satz, der genau so auch von Bach in die *Johannes-Passion* übernommen wurde.²²

19 Ebd. S. 85.

20 Ebd. S. 89.

21 Ebd.

22 Vgl. Johann Sebastian Bach. „Passio secundum Johannem. BWV 245, 18a. Tenor und Bass. Rezitativ“. *Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*. Hg. Wolfgang Schmieder. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1990. Was solche Zitate angeht, so beschränkt sich Sahl allerdings nicht auf das *Neue Testament*, vgl. Sahl. Jemand (wie Anm. 15). S. 66.

Besonders die Choral-Passagen verweisen noch auf eine andere Form der Bezugnahme auf die kirchliche Tradition. Sie stellen keine wörtlichen Zitate dar. Sie evozieren den Prätext eher durch ihre Diktion, die verwendeten Bilder und einzelne Worte. Bach hat für seine Choräle bekanntlich auf Texte verbreiteter Kirchenlieder zurückgegriffen. Sahl scheint diese zumindest ein Stück weit zu imitieren:

Sie schlagen uns mit Ruten
auf Arme Brust und Leib,
sie lassen uns verbluten
zu ihrem Zeitvertreib

Oder

Kommt, o Menschen, kommt und seht,
seht ihn, den man hingerichtet!
Seht die Wunden, seht den Mut!
Hat man auch den Leib vernichtet. [...].²³

Zahlreiche andere Szenen sind stilistisch ganz ähnlich gestaltet, das heißt, vor allem Syntax und Wortwahl werden an den Bibeltext angepasst, auch wenn die dargestellte Handlung an vielen Stellen von der Passionsgeschichte abweicht.²⁴ Beispielsweise wird die Geburt mit der Schöpfungsgeschichte parallelisiert²⁵ oder die Genesis auf die utopische Neuschöpfung einer gerechteren Welt übertragen: „Dann wird aus Abend und Morgen ein anderer Tag“.²⁶ Auch für den Text lässt sich also sagen, was für die Bilder gilt: Die Referenzen auf die christliche Überlieferung dienen dazu, das erzählte zeitgenössische Lebensschicksal zu erhöhen und gleichzeitig in volksnaher Weise möglichst unmittelbar zugänglich zu machen. Es fällt dabei allerdings auf, dass Sahl die Technik der Umkehrung oder der Infragestellung des geistlichen Prätextes sehr viel weniger einsetzt als Masereel dies tut, der mit seinen Bezugnahmen oft mehrere Lesarten zugleich anbietet.

Eine solche Mehrdeutigkeit scheint Sahl gerade vermeiden zu wollen. Dies lässt sich nachvollziehen, wenn man neben den Bezügen auf die sakrale Tradition die radikale Verankerung des Werkes in seinem konkreten, politischen Kontext betrachtet. Denn sein Text ist, anders als der Bilderzyklus, ein eindeutiger Appell an die Zuhörer. Er lässt gerade nichts in der Schwebelage; er eröffnet

23 Ebd. S. 87f.

24 Z. B. „Und als der Kampf zu Ende war, standen die Gegner in dichten Reihn und zeugten wider sie und sahen zu, wie man sie durch die Straßen der Stadt gefangen abführte. Und es war aber ein großer Zug von Verfolgten und Geschlagenen“ (Sahl 1938, S. 79).

25 Vgl. „Im Anfang war ein Fensterspalt“ (ebd. S. 80).

26 Ebd. S. 70, vgl. *Altes Testament*, 1. Moses, 1,8; siehe auch: „Es war aber in der Fabrik ein Streik ausgebrochen [...] Und jemand ging hin und sprach [...]“ (Sahl. Jemand (wie Anm. 15). S. 75).

keine Interpretationsspielräume. Das Publikum wird durch Anklagen, Aufforderungen und rhetorische Fragen direkt angesprochen, es wird aufgerufen, sich über das dargestellte Unrecht zu entrüsten, sich selbst mit Jemand zu identifizieren, zu solidarisieren und Partei zu ergreifen. So heißt es im Eingangschor beispielsweise:

„Wer putzt deine Schuhe, wer fegt die Latrinen, / wer steht im Höllenlärm der Maschinen [...] wen beutet man aus, / wer hat keine Rechte / wer ist der ärmste Mann im Land? / Jemand“²⁷

Besonders der anschließende erste Part des Sprechers macht dies recht unmissverständlich deutlich. Er nimmt in einer Einzeltextreferenz ausdrücklich auf die *Passion* von Masereel Bezug. Dabei wird dem Rezipienten durch den Text ein moralisch und politisch sehr eindeutiger Ort zugewiesen:

Dies ist die Passion eines Menschen, dargestellt und erzählt nach den Holzschnitten von Frans Masereel, die von einem Arbeiter handeln – irgendwo in Europa – und den Arbeitern der ganzen Welt gewidmet sind.

Viele haben diese Bilder gesehen.

Viele haben sich selbst in diesem Manne wiedererkannt.

Fragt nicht nach seinem Namen.

Er hat keinen.

Fragt nicht nach dem Land, in dem er geboren wurde.

Dieses Land hat keine Grenzen.

Aber fragt nach den Grenzen zwischen Arm und Reich und nach den Bedingungen seiner Existenz.

Er spricht zu euch, einer aus der großen Masse, die entschlossen ist, die Welt vor der Unterdrückung des Menschen durch den Menschen zu befreien.

Sein Beispiel steht für viele.

Wir nennen ihn

Jemand.²⁸

Am Schluss, kurz vor der Vollstreckung des Todesurteils, wird dieser Appell sogar noch pathetisch gesteigert, indem er die Aufführungssituation gewissermaßen innerdramatisch verdoppelt. Der Sprecher sagt, indem er sich damit natürlich auch an das real anwesende Publikum wendet:

Und die Leute im Zuschauerraum und alle rechtlich Denkenden im Saal erhoben sich und antworteten:

Das Urteil ist gesprochen,

was hat er denn verbrochen,

wes' klagen sie ihn an?

Weil er den Armen nützen,

die Schwachen wollte stützen,

tun sie ihn jetzt in Acht und Bann.²⁹

27 Ebd. S. 58.

28 Ebd. S. 58f.

29 Ebd. S. 86.

Pathos, Appell und Emotionalität zeichnen daher die Textfassung in einer Weise aus, die der Bilderzyklus gerade umgeht. Das steht zunächst einmal im Widerspruch zur vorherrschenden Theaterform der Zeit, etwa dem von Bertolt Brecht geprägten epischen Theater. Seine Lehrstücke durchbrechen ja gerade die Identifikationsmöglichkeiten mit dem Helden. Sie sind nicht auf Einfühlung und Illusionsbildung angelegt, sondern sollen stattdessen zu verstandesmäßiger Auseinandersetzung auffordern und direkt zu politischem Handeln führen. Doch all diese Elemente des Brecht'schen Lehrstücks sind in Sahls Chorwerk ebenfalls vorhanden: Die Handlung wird ständig durch Erzähler und Chorpartien unterbrochen, gesprochene Sprache und Musik wechseln sich ab, vor allem aber handelt es sich jeweils um agitatorische Kunst in bewusst sehr reduzierter Diktion. Dabei scheut Hans Sahl sich nicht, für die Vermittlung der Aussagen auch zu plakativen didaktischen Mitteln zu greifen. So heißt es beispielsweise in dem ausgesprochen ‚brechtartigen‘ „Lied vom Lernen“:

Lerne, Knabe, das Leben verstehen,
 Leben heißt lernen und lernen heißt sehen [...]
 Lerne, Knabe, die Hoffnung begraben,
 Leben heißt heut: keine Arbeit haben [...]
 Prüfe die Wahrheit, ob sie noch stimmt,
 wenn man dir deine Arbeit nimmt. [...]
 Lerne, Knabe, die Welt verändern,
 denn von allein wird die Welt sich nicht ändern. [...]
 Lerne und laß dich niemals belügen:
 Lernen heißt kämpfen, und kämpfen heißt: siegen.³⁰

Auf der inhaltlichen Ebene überschneidet sich *Jemand. Ein Chorwerk* gar in weiten Teilen mit Brecht'schen Stücken wie *Die Maßnahme*, die *Dreigroschenoper* oder *Die Mutter*.³¹ Zwei völlig gegensätzliche Theaterautoren der Jahrhundertwende tragen zusätzlich dazu bei, die sozialpolitische Dimension von Sahls Werk zu konturieren³²: zum einen das naturalistische Theater von Gerhart Hauptmann (das 1893 uraufgeführte Drama *Die Weber* erzählt ja eine vergleichbare Geschichte), zum anderen Hofmannsthals Stück *Jedermann. Ein Spiel vom Sterben des reichen Mannes* von 1911. Und gerade im Zusammenhang mit Hofmannsthal wird dann die Technik der Umkehrung doch auch für Sahl relevant: Bei Hofmannsthal geht es um die moralische Läuterung des Reichen im Angesicht des Todes. Hier ist es der Arme, der zur Einkehr und Umkehr

30 Ebd. S. 62f. Hier wird die Aufforderung zum Kampf zum Beispiel vermittelt durch aneinander gereihte Imperative, syntaktische Parallelismen in Form einer ‚gradatio‘, also sich steigernde und radikalisierende Aussagen, und variierende Refrains.

31 Aufbegehren gegen soziale Ungerechtigkeit, Kapitalismuskritik, politische Handlungsspielräume der Arbeiterklasse, die Notwendigkeit, Opfer zu bringen und politische Überzeugungsarbeit sind etwa gemeinsame Themen der genannten Werke, die darüber hinaus auch alle mehr oder weniger im selben Zeitraum entstehen.

32 Zu einigen dieser intertextuellen Referenzen siehe auch die zeitgenössischen Auführungskritiken (vgl. Ackermann/Brodersen. *Jemand* (wie Anm. 3). S. 109-134).

gebracht wird. Nachdem er einmal die Wahrheit erkannt hat, bleibt er allerdings aufrecht und bei seiner Haltung gerade im Angesicht des Todes und über den Tod hinaus. Und damit erweist sich der Sahl'sche Jemand als das Gegenteil des Jedermann von Hofmannsthal.

Die eindeutige Situierung der Handlung innerhalb einer modernen, von Großindustrie dominierten Metropole wird von Sahl sehr viel offensiver betrieben als von Masereel. Das erreicht der Text unter anderem durch sprachgewaltige, bilderreiche und lautmalerische Verse, die an die expressionistische Großstadtlyrik angelehnt sind: „Dampf zischt aus Röhren, und flackernd verlöschen die Feuer / unter den Kesseln. Schlaff hängen die Riemen herab, und im Dämmer / grüßt schon die Stadt, und ferne Genüsse locken. Feierabend. Von müden Lippen gesprochen“.³³

Auf der einen Seite ist die Textfassung also bewusst an das sakrale Vorbild angelehnt und erhebt damit einen überzeitlichen Anspruch. Auf der anderen Seite verortet sie sich jedoch ausdrücklich in ihrer eigenen Zeit. Und zwar sehr viel mehr als Masereels Bilder. Das gilt auch für einzelne Passagen dieses Textes, der stilistisch und sprachlich sehr heterogen ist.³⁴ Denn die zahlreichen Zitate und Anspielungen stammen nicht nur aus der Bibel. Sie dienen auch dazu, den Text eindeutig sozialpolitisch zu markieren. Es findet sich nicht nur eine ganze Reihe an musikalischen und dramatischen Ähnlichkeiten zu zeitgenössischen Werken von Kurt Weill oder von Hanns Eisler.³⁵ Auch einige Reime erinnern deutlich an die *Dreigroschenoper*. Und bei solchen Versen ist schwer zu entscheiden, ob sie auch eine ironische Dimension aufweisen. Denn sie wirken bewusst unpoetisch; ja sie haben geradezu eine ausgesucht banale Wirkung: „Dann teilen wir eben, was da ist, / dann reicht die Suppe auch für zwei, dann bekommt jeder das, was da ist, dann finden wir gar nichts dabei“.³⁶

Gerade die sozialpolitische Markierung scheint, im Gegensatz zu Masereels Zyklus, auf die Reduktion möglicher Mehrdeutigkeiten angelegt. Auch hierzu ein Beispiel: Bei Masereel wird der Arbeiter geläutert durch die Lektüre eines Buches, das entweder die Bibel oder aber eine politische Kampfschrift sein könnte. Sahl aber macht hieraus recht eindeutig das *Kommunistische Manifest*. Es wird jedenfalls „Manifest der Unterdrückten“ genannt und dessen marxistische

33 Sahl. Jemand (wie Anm. 15). S. 69; vgl. z. B. Gedichte von Trakl oder van Hoddis. Die Wahrnehmung der Stadt nach der Entlassung aus dem Gefängnis durch den vom Großstadtgetümmel erschlagenen und orientierungslosen Jemand klingt im Übrigen ganz ähnlich wie die entsprechende, so berühmte Eingangs-Passage aus Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* von 1929 (vgl. Sahl. Jemand (wie Anm. 15). S. 67), jenem exemplarischen Großstadttroman, in dem der Protagonist ebenfalls aus dem Gefängnis entlassen wird und die verlockenden wie abschreckenden Eindrücke der Großstadt ungefiltert auf ihn einprasseln.

34 Diese Heterogenität betrifft, wie sich schon gezeigt hat, vor allem die verwendeten Sprachregister, aber auch die Reimschemata, die unterschiedlichen Metren und die Lexik.

35 V. a. „Ach bedenke Mensch“, „In dieser Stadt“ und „Lied vom Menschen“ stehen der *Dreigroschenoper* nahe.

36 Sahl 1938, S. 60.

Kernaussage später im Text regelrecht paraphrasiert.³⁷ Solche Referenzen wurden auch von der zeitgenössischen Kritik sehr deutlich wahrgenommen. Zum Beispiel haben die zuständigen Behörden das Wort „Oktober“ zensiert.³⁸ Denn die Nennung dieses geschichtsträchtigen Monats im Refrain bringt die schon zurückliegende Oktoberrevolution utopisch mit einer Neuordnung der Gesellschaftsverhältnisse auch im Westen zusammen.³⁹ Kurz darauf lässt sich der Bezug zu Marx und Engels dann endgültig nicht mehr übersehen. Der Ankläger zitiert in seiner Rede den Eingangssatz des *Kommunistischen Manifestes*: „Ein Gespenst geht um in Europa – / das Gespenst des Marxismus“.⁴⁰

Wir haben es bei Sahl allerdings nicht nur mit einem sozialistischen, sondern mit einem dezidiert anti-faschistischen Werk zu tun. Ein beredtes Zeugnis hierfür bildet die „Kantate von der Volksgemeinschaft“, die auf die gewaltsame Niederschlagung des Aufstandes folgt:

[...]

Drum hebt die Hände und ruft: Heil!
 Der Führer wird schon Ordnung stiften,
 mit Ehrendolch und Henkerbeil
 die Volksgemeinschaft aufzurichten.
 Und wie er's macht, ist uns egal,
 wenn wir dabei nur nichts verlieren,
 denn ohne unser Kapital
 kann selbst ein Führer nicht mehr führen.⁴¹

Die expliziten anti-faschistischen Passagen des Stücks sind politisch gewagt; man kann durchaus sagen: mutig. Sie machen aber auch auf ein Problem aufmerksam. Denn an solchen Stellen wird die These, dass das Werk historisch überholt sei, tatsächlich genährt. Die *Passion eines Menschen* von Masereel dagegen bietet über den historischen Kontext hinaus eine überzeitliche Dimension. Politisch gesehen, geht Sahl in seiner Kunst natürlich einen Schritt weiter, als Masereel dies tut: Er nimmt hier eine explizite Gleichsetzung von Faschismus und Kapitalismus vor, zum Beispiel dadurch, dass die Fabriken, in denen der

37 Ebd. S. 72f.

38 Vgl. Ackermann/Brodersen. Jemand (wie Anm. 3). S. 99.

39 Vgl. den Chor im ersten Teil: „[...] geboren, um die Fahne der Armut zu tragen, / und einmal, in nicht mehr so fernen Tagen, / in einem nicht mehr so fernen Oktober, / die Fahnen auf allen Dächern zu hissen, / und nicht mehr zu fragen und nicht mehr zu wissen, / was Armut ist“ (Sahl. Jemand (wie Anm. 15). S. 60). Diese Verse scheinen direkt auf das Gemälde *Der Bolschewik* von Kustodiev anzuspielden.

40 Sahl. Jemand (wie Anm. 15). S. 82.

41 Ebd. S. 80. Gerade dieser politische Hintergrund des Faschismus verleiht bestimmten Versen des Chorwerks aus einer heutigen Perspektive eine ausgesprochen abgründige Dimension, auch wenn Sahl Mitte der 1930er Jahre freilich den Holocaust noch nicht zum Thema machen konnte, sondern sich wohl auf die Kriegsgräuel des Ersten Weltkriegs bezieht: „Schütte, Spaten, schütte zu, / schütte zu die Knochenberge, / wirf die Schollen auf die Särge, / gib den toten Seelen ruh [...]“ (ebd. S. 67f).

Aufstand geprobt wird, „Gas und Kanonen für den Krieg produzieren“.⁴² Damit entgeht Sahl allerdings, dass der Kapitalismus nicht das einzige Übel des Faschismus ist. An solchen Passagen lässt sich deutlich erkennen, in welcher Notlage sich die Kunst der späten 1930er Jahre befindet: Nicht nur politisch ist Europa zwischen den beiden Weltkriegen in zwei antagonistische Lager gespalten. Auch die Dichtung jener Zeit sieht sich ganz offensichtlich zu eindeutigen Stellungnahmen herausgefordert. Sie muss angesichts der sich unaufhaltsam anbahnenden Katastrophe auf Differenzierungen, Zwischentöne, subtile Argumentation oder Ambivalenzen verzichten.⁴³

4. Tibor Kasics' *Weltliche Kantate* im Vergleich zu Text und Bild

Widmen wir uns schließlich noch der Musik von Kasics: Auch hier findet sich auf musikalischer Ebene, was Masereel über das Bild und Sahl über den Text transportiert haben: Der Spagat zwischen der Anlehnung an geistliche Vorläufer und einer dezidiert zeitgenössischen Kunst – allerdings in etwas anderer Weise, d. h. mit anderer Gewichtung, mit einer anderen Wirkung und wohl auch mit einer anderen Intention. Die Grafik Masereels hatte vieles in der Schwebelage gehalten. Der Text Sahls reduzierte diese Bedeutungsambivalenz, indem er sie politisch vereindeutigt. Die Vertonung von Kasics scheint eine solche Verengung nun wieder zu öffnen.

Dies hat freilich auch mit dem Medium Musik selbst zu tun. Diese kann zwar ebenso wie Wort und Bild mit intertextuellen Bezugnahmen arbeiten. Über die Tonsprache schafft sie jedoch weniger klare Bedeutungen, sie trifft weniger direkte gesellschaftspolitische Aussagen und erzeugt eine unmittelbare Stimmung. Das bedeutet für die Kantate von Kasics insgesamt: Die musikalische

⁴² Ebd. S. 74.

⁴³ Was Sahls Werk betrifft, so bewegt es sich auf einem derart schmalen Grat zwischen Agitation und Kunst, dass die Instrumentalisierung für den Wahlkampf der Sozialdemokraten nicht ausbleibt und wohl kaum ausbleiben kann. Schon zwei Jahre nach der Uraufführung gesteht Sahl allerdings ein, dass er das Stück heute anders schreiben würde. Mit zunehmend historischem Abstand erkennt er, wie problematisch es war, Faschismus und Kapitalismus gleichzusetzen. Die Welt habe damals eindeutiger ausgesehen, relativiert er seinen Text (vgl. Ackermann/Brodersen. Jemand (wie Anm. 3). S. 103-105) und trifft damit die Einschätzung zahlreicher anderer Dichter, Theaterautoren und Erzähler, die rückwirkend ihre künstlerische Arbeit der Zwischenkriegszeit reflektieren. So äußert sich Hans Sahl selbst in seinem Vorwort zu *Jemand*, Masereel sei es gelungen, „mit graphischen Mitteln die Kunst der Vereinfachung zu visionärer Größe [zu] erheb[en]“. Er selbst habe den „denkmalhaften Charakter im Wort und durch das Wort noch einmal aufklingen“ lassen wollen. Dies sei das Ziel einer Nachdichtung zu „bestimmten Zwecken und mit einer bestimmten Absicht“ gewesen. Aller dualistischer Reduktion zum Trotz, muss aber doch angemerkt werden, dass Sahl zu jenen wenigen gehört, die sehr früh verstehen, dass auch die Linke gewaltsame Formen der Unterdrückung einsetzt, sodass er sich vergleichsweise bald vom Stalinismus distanziert (vgl. Ackermann/Brodersen. Jemand (wie Anm. 3). S. 103-105), was dann letztlich zum Zerwürfnis mit Brecht führt.

Dimension des Gesamtkunstwerks gibt sich als (noch) zeitgenössischer zu erkennen als das Libretto. Referenzen auf geistliche Prätexte sind ebenfalls vorhanden, aber sie werden weniger offensiv, eher spielerisch, eingesetzt. Und schließlich wird die geschlossene Perspektivenstruktur des Textes musikalisch an der einen oder anderen Stelle aufgebrochen.⁴⁴ Die Einschätzung von Sahl selbst geht übrigens in eine vergleichbare Richtung. Er sagt nämlich, dass der Erfolg des Stückes größer hätte sein können, wenn nur die Musik anders gewesen wäre: „Musik z. T. katastrophal. D. h. sie verkompliziert meine einfachen, liedhaften Texte durch ‚atonale‘ Scherzchen etc. oder durch achtstimmige Chöre, die [...] sich häufig in Chaos auflösen“.⁴⁵

Dennoch lässt sich feststellen: Der Aufruf zur Identifikation und zum Aufbruch in eine neue, gerechtere Welt wird auch musikalisch unterstützt; und zwar durch heroische, von hohem Pathos getragene Partien. Aber sie bilden nur eine Gestaltungsweise eines insgesamt recht facettenreichen musikalischen Werkes. Diese Thesen sollen durch einige Musikbeispiele untermauert werden. Kasics hat das Libretto gekürzt. Diese Kürzungen dienen sicherlich vordergründig dazu, die Aufführung zu straffen. Aber sie sind nicht nur technischer Art. Sie greifen in den Inhalt ein und stellen eine Deutung dar: Ideologisch besonders eindimensionale Passagen, wie z. B. das zitierte „Lied vom Lernen“ und die „Kantate vom Überfluss der Welt“, werden nämlich in der musikalischen Umsetzung gestrichen. Was die Beziehung zwischen Musik und Grafik angeht, so ist interessant, dass die traditionell übliche Übersetzung von Schwarz-Weiß-Grafik und -Malerei in die Musik nicht erfolgt, welche Schwarz-Weiß-Bilder traditionellerweise durch Streicher wiedergibt. Stattdessen fällt eine exzessive Verwendung von Holz- wie Blechbläsern auf, die eher Farbvielfalt transportieren. Die Oppositionen von Hell und Dunkel, Schwarz und Weiß, Gut und Böse, Täter und Opfer sind hier vielmehr durch die Dynamik vermittelt. Sie kommt ohne größere ‚crescendi‘ oder ‚decrescendi‘ aus und wird eher flächig eingesetzt, nämlich in auffälligen Kontrasten zwischen Laut und Leise. Insgesamt sind wir in diesem Stück mit einer Verbindung aus klassischen (am ehesten wohl barocken) und modernen, aus harmonischen und a-tonalen musikalischen Momenten konfrontiert.⁴⁶ Die besonders dissonanzenreichen Passagen und die zum Teil achtstimmigen Partien des Werkes gehen freilich weit über das hinaus, was gewöhnlicherweise zum Repertoire eines Arbeiter-Gesangsvereins zählt.

⁴⁴ Die These, dass der musikalischen Umsetzung die Intention zugrunde gelegen haben mochte, der von Sahl beabsichtigten Eindeutigkeit neue Klang- und damit auch neue Bedeutungsspielräume hinzuzufügen, bestätigt auch der Sohn Kasics, Kaspar Kasics, in einem Gespräch vom Herbst 2012, das deutlich macht, dass Kasics mit der Textvorlage offensichtlich Probleme hatte.

⁴⁵ Zit. n. Ackermann/Brodersen. *Jemand* (wie Anm. 3). S. 97.

⁴⁶ Das macht eine eindeutige Zuordnung zu den Bereichen ‚E-Musik‘ oder ‚U-Musik‘ schwierig. Wir haben hier die musikalische Umsetzung eines Komponisten vor uns, der sich in seinem Schaffen recht eindeutig der Unterhaltungsmusik bzw. der zeitgenössischen Kabarettmusik zuordnen lässt und selbst unter anderem als Jazz-Musiker tätig ist. Das Chorwerk *Jemand* aber nimmt in seinem Œuvre eine eindeutige Sonderstellung ein.

Und so erwies sich das Einstudieren dieses anspruchsvollen Stückes offensichtlich als eine Herausforderung für alle Beteiligten.⁴⁷

Der musikgeschichtliche Kontext, in dem sich das Stück thematisch und stilistisch situieren lässt, hilft bei der Einschätzung, welche Momente des Werks den zeitgenössischen Konventionen entsprechen. Es erinnert beispielsweise stark an Carl Orffs einaktige Oper *Die Kluge*, die allerdings erst fünf Jahre nach *Jemand* aufgeführt wird. Auch diese Oper ist ein Widerstandsstück, in dem sich die Armen und Ausgebeuteten gegen die reichen Machthaber auflehnen und für ihren Widerstand bestraft werden. Selbst die Instrumentalbesetzung mit schmetternden Blechbläsern und Schlagzeug ist vergleichbar. Die monumentale Dimension des Stückes mit seinen Massenszenen und die musikalisch-dramatische Umsetzung biblischer Stoffe wiederum lassen an ein ganz anderes Werk denken: an Gustav Mahlers *Symphonie Nr. 8* aus dem Jahr 1910. Die Besetzung mit zwei großen Chören plus Knabenchor, einem großen Sinfonieorchester und einem kleinen, extra platzierten Blechbläserensemble sowie mehreren Solisten ähnelt dem Kasics'schen Chorwerk durchaus, auch wenn sich der erste Teil bei Mahler nicht auf die Passions-, sondern auf die Pfingst-Geschichte bezieht.

Aber auch explizitere Verweise auf die Tradition geistlicher Prätexte sind hier vorhanden. Sie werden nur etwas dezenter eingesetzt als bei Sahl. Im Falle der Musik handelt es sich um Bezüge zu Bach und seinen beiden Oratorien. Man findet sie oft dort, wo sich die Worte Sahls in der Nähe des Bibeltextes bewegen. Solche Passagen sind oftmals mit barocken Elementen gestaltet.⁴⁸ Besonders auffällig ist der Titel „Wir haben ein Gesetz“. Hier wurde nicht nur der Text aus dem Johannes-Evangelium und der Bach'schen *Johannes-Passion* übernommen. Kasics verwendet auch die Form der Fuge, die sich in sehr ähnlicher Weise bei Bach findet.⁴⁹

Neben solchen Bezügen zur geistlichen Musik gibt es aber auch dezidiert zeitgenössische Passagen. Wo im Text das Großstädtische im Vordergrund steht, ahmt Kasics beispielsweise instrumental den hämmernden, stampfenden Rhythmus des Maschinenlärms nach. Wenn die lasterhaften Vergnügungen der Metropole geschildert werden, verwendet Kasics mondäne Instrumente wie das Saxophon oder den ‚Jazz-Besen‘, um die Stadt-Atmosphäre der 1930er Jahre

47 Vgl. die zeitgenössischen Kritiken in Ackermann/Broderson. *Jemand* (wie Anm. 3). S. 117 und S. 124. Klaus Mann charakterisiert in einer Rezension die Musik in ihren Bezügen zu „alte[n] und moderne[n] Meister[n]“ als unruhig experimentierend (zit. n. ebd.).

48 Wir hören z. B. die typisch Bach'schen Kadenz: Ein in Moll komponiertes Stück endet mit einem Dur-Akkord oder Rezitative werden nach dem Ende des Textvortrags mit einer zurückhaltend instrumentierten Kadenz angeschlossen. Beispiele wären der Schluss des Männerchors innerhalb des Stückes „Jemand wird geboren“ oder das zweite Rezitativ des Titels 9 „Hast du das gesagt?“.

49 Vgl. Tibor Kasics. *Jemand. Eine weltliche Kantate*. Nr. 9. 08:29. CD-Aufnahme der Wiederaufführung von 1988 anlässlich des 50. Jahrestages der Uraufführung in Zürich (in: Ackermann/Broderson. *Jemand* (wie Anm. 3)) und im Vergleich dazu die ersten Takte aus der *Johannespassion*: 2. Teil. Stück Nr. 21f. CHOR: „Wir haben ein Gesetz“.

einzufragen. Hier finden sich neben Jazzelementen vor allem in den Chansons deutliche Anklänge an die Musik von Kurt Weill und Hans Eisler. Ein nicht nur textueller, sondern eben auch musikalischer Zusammenhang zur *Dreigroschenoper* lässt sich beispielsweise herstellen durch einen Vergleich zwischen der Zuhälterballade mit dem Titel „In dieser Stadt“.⁵⁰ Gemeinsame Elemente wären etwa die rhythmische Gestaltung der Verse, die sich dem Textfluss anpasst und unterordnet, sodass instrumentale Parteien in den Hintergrund treten. Aber auch die bewusst laienhaft klingende, ungehobelt-proletarisch daher kommende Stimmqualität der Solistin und eine ähnlich gestaltete Begleitmelodie der Blasinstrumente während der Textpausen erinnern auffällig an die *Dreigroschenoper*.⁵¹

Die offensichtlich ideologisch motivierten Streichungen können als ein Moment von Distanzierung gegenüber der Textvorlage gedeutet werden. Ein weiteres Distanzierungsmoment lässt sich in der „Kantate von der Volksgemeinschaft“ beobachten, wenn man untersucht, wie hier mit den faschistischen Textelementen umgegangen wird. Überschriften ist dieser Titel mit „Chor“; und die von „Heil!“ durchgezogenen Rufe des Volkes verkünden triumphierend den Sieg über den „vernichteten Feind“.⁵² Dies hätte durchaus einen martialisch artikulierenden Massenchor mit gewaltsam-pompöser Musikuntermalung nahegelegt. Kasics aber lässt dieses Stück gar nicht von einem Chor interpretieren. Eine einzelne Stimme trägt hier den Text (eher leise) sprechend vor. Auch wenn es im Text eindeutig um eine Kritik des Nationalsozialismus geht, wird hier ja ganz ungebrochen eine faschistoid durchtränkte Sprache verwendet. Die Ideologie, die die Chorverse transportieren, überträgt Kasics nun eben nicht unmittelbar in die Musik. Er entzieht diesen Worten vielmehr ihr bombastisches Fundament und nimmt ihnen damit ein gutes Stück weit ihr fragwürdiges Pathos.

In den Passagen, die zur Befreiung von politischer und ökonomischer Unterdrückung aufrufen, scheut sich Kasics allerdings nicht, auch pathetische Elemente einzusetzen: einen Massenchor mit fanfarenartiger Blechbläserinstrumentalisierung, vehementem Schlagzeugeinsatz und langen Parteien im ‚fortissimo‘. In solchen Nummern ist, wie übrigens im gesamten Werk, Es-Dur die vorherrschende Tonart. Beziehen wir dies einmal auf die traditionelle musikalisch-symbolische Verwendung der Tongeschlechter, so zeigt sich: Musikgeschichtlich handelt es sich um eine „männliche Tonart“, die „in glanzvoller Farbe geeignet ist für den kräftigen Aufruf und die Ermuthigung [sic!]“, eine Charakterisierung, die auf dieses Werk zweifellos zutrifft. Es-Dur sei außerdem, heißt es in der *Idee vom geistigen Wesen der Tonarten* weiter, eine Tonart, die häufig für Kriegs- und Kampfmusik verwendet wird, die „als feierlich und prächtig gilt und viel Pathetisches an sich“ habe.⁵³

50 Kasics. Jemand (wie Anm. 48). 00:21.

51 Wir hören jeweils eine abwärts führende Achtelbewegung mit einem aufsteigenden Halbton am Ende. Und über das Thema der Prostitution ergibt sich hier natürlich auch auf der Ebene des Liedtextes eine unmittelbare inhaltliche Parallele.

52 Sahl. Jemand (wie Anm. 15). S. 80.

53 Vgl. Hermann Beckh. *Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner. Vom geistigen Wesen der Tonarten*. Stuttgart: Urachhaus, 1999. S. 47.

Der gewaltige Schlusschor, in dem die acht Chorstimmen auf nur zwei reduziert werden, birgt aber jenseits des Pathos auch ein gewisses Moment der Distanzierung. Kasics führt diese Distanz gewissermaßen augenzwinkernd über einen allerdings nicht allzu subtilen Umweg ein: nämlich in Form eines musikalischen Zitats des wohl bekanntesten Protestlieds der Arbeiterbewegung. Am Ende des Schlusschores „Rettet den Menschen“ spielt das Orchester den Refrain der *Sozialistischen Internationale*. Entscheidend ist der Schlussakkord: Die Arbeiterhymne endet im Original natürlich mit einem kämpferisch-optimistisch-heroischen Dur-Akkord. Kasics hingegen lässt das Stück in Moll enden. Damit entsteht eine Art Umkehrung des ‚happy ends‘; vielleicht aber auch die Umkehrung einer typischen Bach-Kadenz. Dieser Takt klingt jedenfalls, als wolle der Komponist nochmals an das Opfer des soeben hingerichteten Jemand erinnern oder der ungebrochen utopischen Vision des Schlusschores wenigstens noch ein kleines Fragezeichen hinzufügen.

5. Fazit zur bildlichen, textuellen und musikalischen Dimension des Gesamtkunstwerkes

Fassen wird diese Befunde abschließend zusammen, so erklärt sich auch die Wirkung des Stücks als Gesamtkunstwerk: Die formale Schlichtheit und die Strenge des Bilderzyklus führen zu großer Geschlossenheit auf der stilistischen Ebene. Sie öffnen das Werk aber zugleich inhaltlich für unterschiedliche Lesarten, indem sie regelrecht dazu einladen, sich innerhalb des eröffneten Interpretationsspielraumes hin und her zu bewegen und dessen Dimensionen auszuloten.

Die Bezugnahmen auf christliche Vorbilder weisen dabei ein relativ breites Spektrum an Funktionen auf: Von der kritischen Umkehrung und Infragestellung über die Analogisierung mit der weltlichen Geschichte bis zur Affirmation des Bezugstextes. Auch wenn hier, wie die Paratexte zeigen, ein ganz bestimmtes historisches Ereignis visuell gestaltet wurde, so bietet der Zyklus vielfältige Ansätze zur nicht nur zeitgenössischen Rezeption. Insofern die Bilder im Bühnenhintergrund auf eine Leinwand projiziert werden, öffnet sich außerdem visuell die Perspektive gewissermaßen nach hinten ins Zeitlose.

Diese Bedeutungsoffenheit wird in der Textfassung verengt. Sie schlägt historisch die Brücke vom Ersten bis zum Vorabend des Zweiten Weltkriegs. Damit bewegt sie sich zugleich sehr viel mehr auf den Rezipienten zu als die Bilder Masereels. Der Text will Leser und Zuhörer so direkt und unmittelbar wie möglich erreichen und zur Zustimmung herausfordern. Damit treibt er ihn womöglich auch ein ganzes Stück weit in die Enge. Dies lässt sich zu einem guten Teil mit der drohenden, unmittelbar bevorstehenden historischen Katastrophe erklären, welche die Kunst helfen soll abzuwenden. Der Bibeltext und seine Diktion werden dabei in den Dienst genommen, um einer politischen Aussage unmissverständlich den größtmöglichen Nachdruck zu verleihen. Was daher kaum genutzt wird, ist das Potenzial, durch den eigenen Text die christliche Tradition zu hinterfragen. Die Ambivalenz, Vielschichtigkeit und Interpretationsbedürftigkeit, die ja auch der Bibeltext zweifellos birgt, werden gerade nicht in

eine weltliche Dimension überführt. Das hätte sich für die Intention Sahls – den massiven politischen Appell – wohl auch als kontraproduktiv erwiesen.

Die Heterogenität in musikalischer Hinsicht bietet wiederum eine akustische Öffnung des Gesamtwerks: Sie erreicht die Hörer zwar emotional unmittelbar. Aber zugleich ist sie bemüht, Distanz zum Text zu schaffen. Musikalisch halten sich zeitgenössischer, urbaner und sakraler Rahmen die Waage. Die Verbindung aus populärmusikalischen und geistlichen Elementen lässt damit auch offen, über welchen Kontext sich der Rezipient am ehesten erreichen lässt. Oder anders gewendet: Ausgangspunkt des Gesamtwerks war jene Einfachheit, die die Betrachter an den Grafiken Masereels seit jeher besonders schätzen. Der Zyklus erzielt seine Wirkung durch Emotionslosigkeit und den Verzicht auf Dramatik. Das lässt sich für Text und Musik nicht behaupten. Beide können als ausgesprochen emotionsgeladen und dramatisierend gelten. Die didaktische Intention, den Menschen zur Einsicht in seine unerträgliche Lage zu führen, wird dabei vorrangig über den Text vermittelt: über seine geschlossene Perspektivenstruktur, seine zwingende Kausalität und seine narrative Unausweichlichkeit. Die Musik wiederum eröffnet ein breites Spektrum an Wahrnehmungsmöglichkeiten zwischen Identifikation und Distanz, nämlich indem unterhaltende, dem Arbeiterliedgut angepasste, sowie geistliche und atonal verfremdende Elemente musikalisch kombiniert werden.

Alle drei jedoch, Bild-, Text- und Klangsprache, vollziehen gemeinsam und mit ihren eigenen Mitteln eine radikale Verdrängung der christlichen Heilsgeschichte. Sie verschieben die Perspektive von einem erlösenden Jenseits auf die konkrete, alltägliche Umgebung ihrer Epoche. Will man in Zeiten der Diktatur die Hoffnung auf ein menschlicheres Hier und Jetzt artikulieren, so braucht es – in der Wirklichkeit wie in der Kunst – den Mut, die Konsequenz und wohl auch die Opferbereitschaft derjenigen, die überzeugt sind, dass die Welt nicht so bleiben kann, wie sie ist. Als reale Menschen stehen alle drei Künstler, Masereel, Sahl und Kasics, auch unter großen Schwierigkeiten für diese Überzeugung ein.⁵⁴ Als fiktive Figur hat Jemand diese Haltung zwar mit dem Leben bezahlt; aber eben als solche wird sie zugleich – im doppelten Sinne des Wortes – Geschichte. Und insofern dieser Jemand zugleich niemand und zugleich wir alle ist, können wir uns dieser Herausforderung kaum entziehen.

54 Vgl. insbesondere zu Masereel: Karl-Ludwig Hofmann/Peter Riede. *Frans Masereel. Wir haben nicht das Recht zu schweigen. Les poètes contre la guerre*. Saarbrücken: Gollenstein, 2015, Karl-Ludwig Hofmann/Peter Riede (Hg.). *Frans Masereel. Zur Verwirklichung des Traums von einer freien Gesellschaft*. Saarbrücken: Frans Masereel Stiftung, 1989.

Isabelle Stauffer (Eichstätt)

Briefe, brennende Bücher, Fotografien und Reality-TV: zwei Adaptionen von Goethes *Werther*

Das achtzehnte Jahrhundert ist ein Jahrhundert der medialen Umwälzungen: Die Zeitschrift wird zu einem bedeutenden Medium, der Roman und der Brief werden neu definiert. Der Brief ist dabei von besonderem Interesse, da das 18. Jahrhundert als das „Jahrhundert des Briefs“¹ gilt. Die Empfindsamkeit will den Brief als „Herzensschrift und Seelenspiegel“² verstanden wissen und fordert die Echtheit und die Kongruenz von Brief und Gefühl.³ Zugleich werden diese empfindsamen Epistolartopoi noch während des 18. Jahrhunderts parodiert.

Es sind diese medialen Umwälzungen und Neudefinitionen, die das 18. Jahrhundert und seine Medien für das 20. und 21. Jahrhundert interessant machen. Eine solche Interessensbekundung sind filmische Adaptionen von Romanen des 18. Jahrhunderts. Dabei verstehe ich Adaptionen von Romanen des 18. Jahrhunderts als „Übersetzungen von unterschiedlichen und konfliktreichen Kontexten eines historischen Rahmens mit Referenz auf einen anderen“.⁴ Reflektieren diese Adaptionen den Medienwechsel und ihre Medialität – so meine These –, greifen sie die Medienthematik des 18. Jahrhunderts auf und bringen sie in Resonanz mit ihrer eigenen.⁵ Dabei stellen Briefromane ihre Verfilmungen vor besondere Herausforderungen: Wie soll das Medium Brief und die darin ausgedrückte Subjektivität filmisch adäquat wiedergegeben werden, zumal die Ich-Perspektive der Erzählinstanz im Film nur begrenzt umgesetzt werden kann?⁶

1 Georg Steinhausen. *Geschichte des deutschen Briefes: Zur Kulturgeschichte des deutschen Volkes*. 2. Aufl., Bd. 2, Dublin: Weidmann, 1968, S. 302.

2 Susanne Komfort-Hein. „Die Medialität der Empfindsamkeit: Goethes ‚Die Leiden des jungen Werther‘ und Lenz‘ ‚Der Waldbruder. Ein Pendant zu Werthers Leiden“.
Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (2002): S. 31-53, hier S. 38.

3 Vgl. Annette C. Anton. *Authentizität als Fiktion. Briefkultur im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1995, S. 25.

4 „translations of diverse and conflicted cultural contexts from one historical frame of reference to another“, Srividhya Swaminathan und Steven W. Thomas. „Introduction: Representing and Repositioning the Eighteenth Century on Screen“. *The Cinematic Eighteenth Century: History, Culture, and Adaptation*. Hg. Srividhya Swaminathan und Steven W. Thomas. New York: Routledge, 2018. S. 1-11, hier S. 2.

5 Zum Resonanzbegriff vgl. Stephen Greenblatt. „Resonanz und Staunen“. *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1995. S. 7-29.

6 So ist beispielsweise durchgehend subjektive Kamera als Pendant zum autodiegetischen Erzähler kein überzeugendes filmisches Mittel. Sie vermittelt nicht den Eindruck eines menschlichen Auges, sondern eines mechanischen Blicks. Zudem verliert man den Kontakt zur erzählenden Hauptfigur, da sie nie im Bild zu sehen ist. Das Resultat dieser Bemühungen ist Illusionsverlust und unfreiwillige Komik, vgl. Christine N. Brinckmann: „Ichfilm und Ichroman“. *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Hg. Mariann Lewinsky und Alexandra

Wie der Medienwechsel vom Roman zum Film und die spezifische Medialität von Brief, Buch und Film reflektiert wird, möchte ich an zwei Verfilmungen von Johann Wolfgang Goethes monophonem Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774/87) zeigen. Für Goethes *Werther* verzeichnet die *Internet Movie Database* 18 Verfilmungen, von denen viele historisierend sind und einige nicht direkt auf Goethes Roman, sondern auf Jules Massenets Oper basieren.⁷ Aus den vielen *Werther*-Verfilmungen habe ich zwei ausgesucht, die sich gut ergänzen und über Medialität reflektieren: Egon Günthers historisierende, in der DDR entstandene Verfilmung *Die Leiden des jungen Werthers* von 1976 und Uwe Jansons aktualisierende Adaption *Werther* (D 2008).

Die Leiden des jungen Werthers ist Egon Günthers letzter Kinofilm in der DDR, der phantasievoll mit der Vorlage umgeht und Systemkritik übt.⁸ Mit Uwe Jansons *Werther* analysiere ich eine Verfilmung, die *Werthers* Geschichte vom 18. ins 21. Jahrhundert versetzt. Sie wurde für den Grimme-Preis 2009 nominiert, eine der renommiertesten Auszeichnungen für Fernsehsendungen.⁹

1. Egon Günther: Bücherverbrennung, verfremdende Elemente und traumartige Sequenzen

Egon Günthers Verfilmung wählt aus verschiedenen Briefen Ausschnitte aus, deren Sprache sie sehr behutsam modernisiert.¹⁰ Auch wird die Chronologie des Romans nicht immer eingehalten. Ich möchte nun anhand ausgewählter Stellen die medienadäquate Umsetzung und die Reflexion von Medialität in Günthers Verfilmung zeigen. Hierzu bietet sich der Vergleich des Beginns von Roman und Verfilmung an. Goethes *Werther* beginnt mit der bekannten Herausgeberfiktion:

Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt, und lege es euch hier vor, und weiß, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geiste und seinem Character eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Thränen nicht versagen.

Schneider. Zürich: Chronos, 1997. S. 82-112. Brinkmanns Beispiel für einen solchen Film ist Robert Montgomerys *The Lady in the Lake* (USA 1947).

- 7 Vgl. The Internet Movie Database, https://www.imdb.com/find?q=werther&cs=tt&ref_=fn_al_tt_mr [letzter Zugriff am 22.08.2020].
- 8 Vgl. Gersch, Wolfgang. „Film in der DDR“. *Geschichte des deutschen Films*. Hg. Wolfgang Jacobsen u. a. Stuttgart: Metzler, 1993. S. 323-364, hier S. 353.
- 9 Vgl. „Nominierungen zum Grimme-Preis. Glänzende Spielfilm, matte Unterhaltung“. FAZ vom 28.01.2009, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/nominierungen-zum-grimme-preis-glaenzende-spielfilme-matte-unterhaltung-1759981.html> [letzter Zugriff: 24.08.2020].
- 10 Die Verfilmung folgt der zweiten Fassung des Romans von 1787, der sogenannten Klassik-Fassung. Zu dieser Bezeichnung vgl. Matthias Luserke. „Nachwort. Zur Entstehungs- und Druckgeschichte der beiden Fassungen“. Johann Wolfgang Goethe. *Die Leiden des jungen Werthers*. Studienausgabe. Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787. Hg. Matthias Luserke. Stuttgart: Reclam, 1999. S. 295-310, hier S. 300.

Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst, wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund seyn, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen nähern finden kannst.¹¹

Der fiktive Herausgeber von Werthers Briefen, lehnt sich mit seiner Aufforderung an den Leser, mitzufühlen, zu weinen und das Buch als Freund zu betrachten, an die damals beliebte Gattung der religiösen Erbauungs- und Trostbücher an. Die Erbauungsliteratur sollte ihre Leser durch gefühlten Nachvollzug der Leiden Christi oder von Heiligen in ihrem religiösen Gefühl und tugendhaften Leben bestärken. Die Anlehnung an diese Gattung durch die entsprechende Rhetorik trug zu dem sogenannten ‚Wertherfieber‘, der Nachahmung von Werther durch Kleidung und im schlimmsten Falle auch durch Selbstmord, bei. Zugleich verhalf diese Anlehnung zum Durchbruch des damals neuen empfindsamen Briefromans, der zunehmend die ältere Gattung der Erbauungsliteratur ersetzte.¹²

In Egon Günthers Verfilmung von 1976 stellt sich die Herausgeberfiktion zu Beginn von *Werther* aus historischen und medienpezifischen Gründen ganz anders dar: In der farblich abgesetzten Rahmenhandlung – sie ist ganz in Schwarzweiß gehalten – übergibt Werthers Freund Wilhelm die Briefe und Aufzeichnungen Werthers einem Verleger in Leipzig (Abb. 1).¹³

Zuvor hatte der Verleger während einer Abendveranstaltung die Frage gestellt, warum die Deutschen eigentlich keine Nationalliteratur hätten. Damit nimmt dieser *Erbefilm* aktiv an der Debatte zur Rezeption des traditionellen literarischen Kanons in der DDR der 1970er Jahre teil.¹⁴ Die Gäste des Verlegers in Film – ganz auf die kulinarischen Genüsse des Abends konzentriert – finden das Manko einer fehlenden deutschen Nationalliteratur nicht so schlimm. Als

11 Johann Wolfgang Goethe. *Die Leiden des jungen Werthers*. Studienausgabe. Parallel-
druck der Fassungen von 1774 und 1787. Hg. Matthias Luserke. Stuttgart: Reclam,
1999, S. 7. Da die Verfilmung von Günther sich auf die Klassik-Fassung bezieht,
werde ich im Folgenden daraus zitieren.

12 Vgl. Georg Jäger. „Wertherwirkung. Ein rezeptionsästhetischer Modellfall“. *Histo-
rizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*. Hg. Walter Müller-Seidel. München:
Fink, 1974. S. 389-409, hier S. 394-395 und S. 403-404. Zur Aktualisierung und
kritischen Aktualisierung Kritik von Jägers Position vgl. Katja Mellmann. „Das
Buch als Freund – der Freund als Zeugnis. Zur Entstehung eines neuen Paradig-
mas für Literaturrezeption und persönliche Beziehungen, mit einer Hypothese zur
Erstrezepion von Goethes *Werther*“. *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Hg. Hans-
Erwin Friedrich u. a. Tübingen: Niemeyer 2006. S. 201-240, insb. S. 219-231. Eine
Selbstmordwelle ist nicht nachweisbar, vgl. Ariane Martin. „Die Leiden des jungen
Werthers“. *Handbuch Sturm und Drang*. Hg. Matthias Luserke-Jaqui u. a. Berlin;
Boston: De Gruyter, 2017. S. 350-365, hier S. 355 und 362-363.

13 Vgl. *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*. Hg.
Filmmuseum Potsdam. 2. Aufl. Berlin: Henschel, 1994, S. ?

14 Vgl. Daniela Berghahn. „The Re-Evaluation of Goethe and the Classical Tradition
in the Films of Egon Günther and Siegfried Kühn“. *DEFA: East German Cinema,
1946-1992*. Hg. Seán Allan und John Sandford. New York; Oxford: Berghahn,
1999. S. 222-244, hier S. 222-223.



Abb. 1: Wilhelm und der Verleger

Wilhelm eintrifft, diskutiert er mit dem Verleger darüber, ob Werther sich nur aus Liebe oder wegen der allgemeinen Umstände umgebracht habe – wobei sie von letzterem ausgehen. Mit den allgemeinen Umständen ist – wie später deutlich wird – die reaktionäre Gesellschaft gemeint¹⁵, da Werther in dieser Verfilmung zu einem Sozialrevolutionär stilisiert wird. An der wenig kulturinteressierten bürgerlichen Teegesellschaft und daran, dass man den toten Werther so schnell wie möglich begraben habe, wie Wilhelm berichtet, wird die Gesellschaftskritik erstmals angedeutet, welche diese Verfilmung übt.

Allerdings ist diese Verfilmung, wie so viele Kunstprodukte der DDR, doppelt lesbar, nämlich nicht nur als Erfüllung von Parteipostulaten, sondern auch als Kritik an der DDR.¹⁶ Insofern wird nicht nur die dekadente feudale Gesellschaft, sondern es werden auch die Funktionäre der ostdeutschen Bürokratie kritisiert.¹⁷ Günther hatte nämlich seit 1965, als einer seiner Filme verboten wurde, Probleme mit der Zensur in der DDR. Zwei Jahre nach seiner Werther-Verfilmung

15 Vgl. Michael Staiger. *Literaturverfilmungen im Deutschunterricht*. München: Oldenbourg, 2010, S. 67. Auch Daniela Berghahn geht davon aus, dass Werthers Selbstmord in Günthers Verfilmung durch die Destruktivität der sozialen Bedingungen motiviert ist. Vgl. Berghahn. *The Re-Evaluation of Goethe* (wie Anm. 14). S. 232.

16 Daniela Berghahn spricht von „camouflaged ideological criticism“, Berghahn. *The Re-Evaluation of Goethe* (wie Anm. 14). S. 227. Michael Staiger liest Werthers aussichtslosen Kampf gegen die bornierte höfische Gesellschaft als „Kommentar der Filmmacher zur gesellschaftlichen Situation der DDR“. Staiger. *Literaturverfilmungen* (wie Anm. 13). S. 67.

17 Vgl. Berghahn. *The Re-Evaluation of Goethe* (wie Anm. 14). S. 235.

verliess er die DDR.¹⁸ Deshalb sind die Bemerkungen von Filmfiguren, wie „wir haben so manches nicht“¹⁹ und Wilhelms Drohung, „[a]ber wehe, ihr lasst die Leute nicht auch weinen“²⁰ auch auf die Mängelwirtschaft in der DDR und auf das Verbot, über Missstände betrübt zu sein und dies kundzutun, lesbar.

Vergleicht man die Anfänge beider Erzählungen, des Romans und seiner Verfilmung, so sind zwei wesentliche Modifikationen feststellbar: Die intertextuelle Bezugnahme auf die Erbauungsliteratur, die zum Erfolg des Briefromans verholfen hatte, ist durch die Markierung des *Werther* als Nationalliteratur ersetzt, was selbstreflexiv auf das neue Medium, den nationalen Film der DDR, verweist. Zugleich wird die an Lektürepraktiken der Erbauungsliteratur angelehnte freundliche Aufforderung, über Werthers Schicksal zu weinen, durch die in Wilhelms Drohung versteckte Kritik an der DDR ersetzt.

Die Subjektivität der in Ich-Form geschriebenen Briefe gibt der Film durch verschiedene, filmadäquate Mittel wieder. So werden Werthers Briefe an Wilhelm durch eine Voice-Over-Stimme vorgelesen, während man Werther und andere Personen bei verschiedenen Tätigkeiten sieht.²¹ Bei der berühmten Szene, in der Lotte für ihre Geschwister Brot schneidet, gibt es eine kurze Passage mit subjektiver Kamera, anschließend spricht Werther direkt in die Kamera. Als Werther sich einen neuen Gehrock machen lässt, der genau wie der alte aussehen soll, sieht er wie in einem Alptraum sein schwarz-weißes Spiegelbild grimassieren und sich schütteln wie ein Wahnsinniger. Ebenso subjektiv gestaltet ist Werthers Tagtraum von Alberts Tod, wozu die Voice-Over folgende Textstelle vorträgt:

Wenn ich mich so in Träumen verliere, kann ich mich des Gedankens nicht erwehren: wie, wenn Albert stürbe? Du würdest! Ja, Sie würde – und dann laufe ich dem Hirngespinnste nach, bis es mich an Abgründe führet, vor denen ich zurückbebe.²²

Dieser Text wird im Film durch ein Voice-Over vorgetragen, während Albert Kuchen kauend in Zeitlupe gefilmt wird, darauf erklingt Musik und Albert bricht, vom Schlag getroffen, zusammen und fällt mit dem Gesicht auf den Kaffeetisch. Wie um den surrealen, traumartigen Effekt der Sequenz noch zu verstärken, springt eine Katze aus dem Nichts mitten auf den Kaffeetisch und wirft die Kaffeekanne um (Abb. 2).

18 Vgl. Christoph Dieckmann. „Egon Günther: ‚Mein Herz ist drüben‘“. *Zeit Online* vom 2. Dezember 2017, <https://www.zeit.de/2017/49/egon-guenther-regisseur-ddr-dieschlussel>, [letzter Zugriff: 21.08.2020] und Ines Wälk. „Egon Günther“. *Defa-Stiftung*, <https://www.defa-stiftung.de/defa/kuenstlerin/egon-guenther/> [letzter Zugriff: 21.08.2020].

19 Egon Günther. Die Leiden des jungen Werthers. 00:00:14-00:00:16.

20 Günther. Die Leiden (wie Anm. 19). 00:01:59-00:02:02.

21 Die häufige Präsentationsweise der Briefe durch Voice-Over erwähnt auch Daniela Berghahn, vgl. Berghahn *The Re-Evaluation of Goethe* (wie Anm. 14). S. 232.

22 Günther. Die Leiden (wie Anm. 19). 01:07:47-01:08:00. Goethe. Die Leiden des jungen Werthers (wie Anm. 11). S. 163.



Abb. 2: Der Tagtraum Werthers

Als die Musik und die Zeitlupe enden, reibt sich Werther das Gesicht und die Augen. Albert sitzt, als wäre nichts geschehen, munter am Kaffeetisch.

Das Subjektive dieses Tagtraums von Werther wird durch die Kombination verschiedener filmspezifischer Mittel erzeugt, was dem Film als einem mehrspurigen Medium mit Bild und Ton entspricht.²³ Auf der Tonebene erzeugen Voice-Over und Musik, auf der Bildebene die Zeitlupe und ungewöhnliche Vorkommnisse den subjektiven Effekt. So kann der Film das Subjektive des Briefes und den darin erzählten Tagtraum mediengerecht umsetzen. Auch auf anderen Ebenen funktioniert Günthers Verfilmung nicht realistisch. Neben den verfremdenden und traumartigen Sequenzen gibt es zusätzlich sprachliche Brüche: Neben Zitaten aus dem Roman wird partiell zeitgenössische Alltagssprache verwendet, und Katharina Thalbach, die Lotte spielt, lässt gelegentlich Spuren ihres Berliner Akzents hervortreten.²⁴ Auch der burschikose Kurzhaaarschnitt von Lotte entspricht nicht den historischen Frisuren. Dadurch erinnert der Film sowohl an seine doppelte zeitliche Perspektive – auf das 18. Jahrhundert und seine Gegenwart, die 1970er Jahre – als auch an seine Gemachtheit als Film.²⁵

In der Mitte des Films, als Werther in der Stadt, wo er in der Gesandtschaft arbeiten soll, ankommt, beobachtet er eine Bücherverbrennung. Auf Befehl

23 Vgl. „film’s multitrack nature“ nach Robert Stam. „Introduction. The theory and practice of Adaptation“. *Literature and Film. A guide to the theory and practice of film adaptation*. Oxford u. a.: Blackwell, 2005, S. 1-52, hier S. 20.

24 Vgl. Berghahn. *The Re-Evaluation of Goethe* (wie Anm. 14). S. 232.

25 Vgl. Berghahn. *The Re-Evaluation of Goethe* (wie Anm. 14). S. 232; Staiger. *Literaturverfilmungen* (wie Anm. 15). S. 60.

tragen Soldaten Körbe mit Büchern zu einem Scheiterhaufen und werfen die Bücher in das Feuer. Rund um den Scheiterhaufen stehen Leute und betrachten das Spektakel. Auf der Tonspur läuft das melancholisch klingende Violinkonzert G-Dur von Mozart. Dieser Ausschnitt, der im Buch nicht vorkommt, enthält wiederum Kritik an der Zensur der DDR. Außerdem wird durch die Darstellung der verbrennenden Bücher die Vernichtung des älteren Mediums vorgeführt und zugleich angeklagt. Diese Doppelung vom Zeigen und Beklagen der Zerstörung des älteren Mediums Buch im und durch das jüngere Medium Film erinnert – gerade im Fall von Literatur und Film – an die Kino-Debatte in den 1910er Jahren als Schriftsteller, Journalisten, Theater- und Kulturkritiker sich mit der Frage, ob der Film das Buch ablöse und damit zerstöre, befasst haben.²⁶ Da die Bücherverbrennung bei Günther jedoch deutlich negativ gewertet ist, kann man davon ausgehen, dass bei ihm der Film die Literatur gerade nicht ablösen und damit zerstören soll, sondern die beiden Medien ähnlichen Bedingungen unterworfen sind und einander gegenseitig unterstützen.



Abb. 3: Bücherverbrennung

2. Uwe Janson: Fotografien und Reality-TV

Uwe Jansons Verfilmung von 2008 versetzt Werthers Geschichte ins 21. Jahrhundert. Dieser Modernisierung entsprechend ist der im Roman zeichnende und schriftstellernde Werther Fotograf und zieht mit seinem Freund Wilhelm

²⁶ Vgl. Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film; 1909-1929*. München: dtv, 1978.

durch die Großstadt Berlin und auf den großen Beerberg in Thüringen. Wilhelm ist vom Adressaten der Briefe zu einem anwesenden Begleiter von Werther geworden. Albert ist Kunstverleger und weigert sich, Werthers Fotos zu verlegen, nachdem er ihm erst Hoffnungen gemacht hatte. Lotte arbeitet in Alberts Verlag. Werther ist immer noch eine Art Revolutionär. Sein Protest richtet sich gegen die Konsumgesellschaft.²⁷ Lotte ist dem gewandelten Frauenbild entsprechend nicht mehr ein Ausbund an Tugend und häuslicher Weiblichkeit, sondern eine *Femme fatale*. Die Rollen von Werther und Lotte werden von Stefan Konarske und Hannah Herzsprung gespielt.

Der Film mischt Passagen aus dem Briefroman mit moderner Alltagssprache und aktuellen englischsprachigen Songs.²⁸ Er hält sich in den ausgewählten Briefpassagen, die per Voice-Over vorgetragen werden, wenig an die Chronologie der Vorlage und kombiniert in einem Vortragssegment Ausschnitte aus unterschiedlichen Briefen. Damit stellt Jansons Film den Bezug zur literarischen Vorlage aus und transformiert sie zugleich.²⁹

Nach einer Einleitung durch Wilhelm, der als homodiegetischer Erzähler eingeführt wird und sich illusionsbrechend an die Zuschauer wendet³⁰, beginnt die eigentliche Geschichte in einer Berliner Bar, wo Werthers damalige Freundin Romy ihre Beziehung beendet. Als Werther darauf mit Wilhelm durch Berlin zieht, trifft er auf Lotte. In dieser Sequenz wird Werther beim Fotografieren gezeigt, zugleich nimmt die Filmkamera wiederholt die Position von Werthers Fotokamera ein. Auf der Tonspur ist dazu das Klicken von Werthers Auslöser zu hören (Abb. 4).

Werthers Fotografien vermitteln dem Zuschauer seine Sicht auf die Welt und übernehmen somit dieselbe Funktion wie im Roman die Briefe. Aus den Briefen wird zu Beginn der Sequenz zudem per Voice-Over ein Ausschnitt vorgetragen.³¹ Neben der Voice-Over arbeitet der Film auch mit Überblendungen und ruckartiger Kameraführung oder Steadycam, um Subjektivität zu erzeugen.

27 Vgl. Staiger. *Literaturverfilmungen* (wie Anm. 15). S. 69.

28 Vgl. auch Staiger. *Literaturverfilmungen* (wie Anm. 15). S. 68.

29 Vgl. auch Jean-Pierre Palmier. „Transmediale Trauer. Literarische und filmische Emotionalisierung am Beispiel der filmischen Goethe-Adaptionen *Werther* (2008) und *Mitte Ende August* (2009)“. *Emotionen in Literatur und Film*. Hg. Sandra Poppe. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. S. 249-266, hier S. 262.

30 Vgl. auch Palmier. *Transmediale Trauer* (wie Anm. 29). S. 260.

31 Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem Brief vom 1. Juli im ersten Teil des Romans über die üble Laune als Laster: „Ist es nicht genug, daß wir einander nicht glücklich machen können, müssen wir auch noch einander das Vergnügen rauben, das jedes Herz sich noch manchmal selbst gewähren kann? Und nennen Sie mir den Menschen, der übler Laune ist, und so brav dabey, sie zu verbergen, sie allein zu tragen, ohne die Freude um sich her zu zerstören! Oder, ist sie nicht vielmehr ein innerer Unmuth über unsere eigene Unwürdigkeit, ein Mißfallen an uns selbst, das immer mit einem Neide verknüpft ist, der durch eine thörichte Eitelkeit aufgehetzt wird? Wir sehen glückliche Menschen, die wir nicht glücklich machen, und das ist unerträglich.“ (Goethe. *Die Leiden des jungen Werthers* (wie Anm. 11). S. 67.)

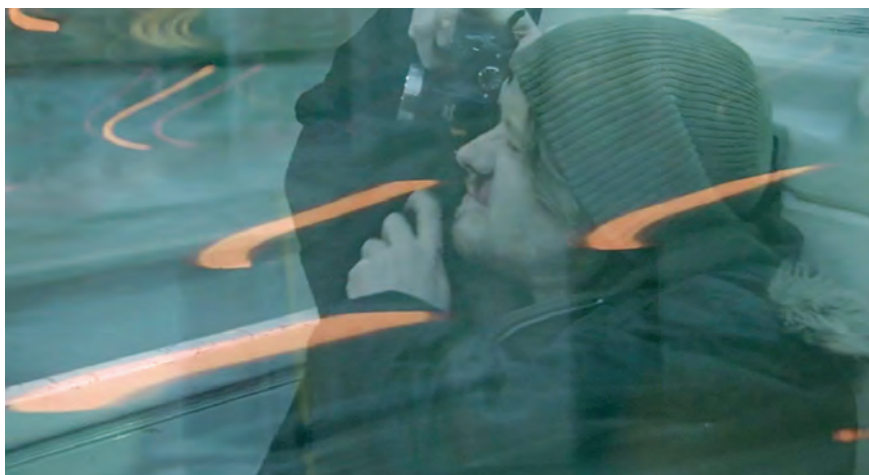


Abb. 4: Werther beim Fotografieren

gen.³² Werthers Fotos und einige Filmsequenzen weisen einen ähnlichen Stil auf. In der anschließenden Sequenz rennt Lotte Werther um, der fotografierend herumläuft und sie nicht kommen sieht. Er entschuldigt sich, hilft ihr auf und fotografiert sie mehrfach, bis sie dagegen protestiert. Werther sieht Lotte in dieser Filmsequenz primär und hauptsächlich durch seine Kamera, ähnlich wie im Roman Werther seine Liebe durch die Briefe reflektiert und festigt (Abb. 5).

Bei dem Sichtbarmachen von Werthers Foto-Kamera und ihrer partiellen Identifikation mit der Filmkamera handelt es sich um eine Metaisierung.³³ Eine Metaisierung ist nach Werner Wolf,

das Einziehen einer Metaebene in ein Werk, eine Gattung oder ein Medium, von der aus metareferentiell auf Elemente oder Aspekte eben dieses Werkes, dieser Gattung oder dieses Mediums als solches rekurriert wird. Dies geschieht in Form ausdrücklicher oder wenigstens angedeuteter (rationaler) Aussagen, Kommentare usw., die ein Medien- bzw. Literaturbewusstsein voraussetzen.³⁴

32 Vgl. auch Palmier. *Transmediale Trauer* (wie Anm. 29). S. 260 und (zu den filmischen Mitteln) Staiger. *Literaturverfilmungen* (wie Anm. 15). S. 68.

33 Vgl. Marion Gymnich. „Meta-Film und Meta-TV: Möglichkeiten und Funktionen von Metaisierung in Filmen und Fernsehserien“. *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Hg. Janine Hauthal u. a. Berlin; Boston: De Gruyter, 2007. S. 127-154, hier S. 137.

34 Werner Wolf. „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“. *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Hg. Janine Hauthal u. a. Berlin; Boston: De Gruyter, 2007. S. 25-64, hier S. 31.



Abb. 5: Werther und Lotte

Mit dieser Metaisierung wird in Jansons Verfilmung auf deren fiktiven und adaptiven Status hingewiesen.

Es gibt noch eine weitere Sequenz in Jansons Adaption, die sich der Metaisierung als einer Reflexion über Medien bedient. Nach einer zweiten Begegnung mit Lotte und einer Schlägerei wegen ihr kommt Werther nach Hause. Zu Hause setzt er sich vor den Fernseher, in dem gerade seine ehemalige Freundin Romy auftritt – die wohl nicht zufällig nach einem großen Star der Kinogeschichte benannt ist –, ironischerweise in einer Casting Show ähnlich wie *Deutschland sucht den Superstar*. Man sieht abwechselnd den Fernseher und Werther, Werthers Eltern sowie den Onkel Bernd in typischer Schuss-Gegenschuss-Manier, wie sie die Castingshow anschauen und Romys Auftritt kommentieren. Romy versucht in der Casting-Show, sich an medial erzeugte Starimages anzunähern, die deren Teilnehmer als objektiv existierende und damit prinzipiell für sich erreichbare Lebensentwürfe wahrnehmen. Dies gelingt Romy nicht: Ihr Auftritt ist erbärmlich. Die Casting Show wiederum gewinnt über die misslungenen Inszenierungen ihrer Teilnehmer, denen jedoch immer das Versprechen des möglichen perfekten Auftritts und damit des Startums innewohnt, Authentizität und damit Einschaltquoten.³⁵ Werther überklebt das Fernsehbild mit einer seiner Fotografien von Lotte und damit den von einem jüngeren Medium erzeugten Realitätseindruck durch eine von ihm in einem älteren Medium geschaffene subjektive Realität (Abb. 6).

35 Vgl. Daniel Klug, „Der Hohn macht die Musik. Die Inszenierung von Talentfreiheit in der Musikcastingshow ‚Deutschland sucht den Superstar‘“. *Musikcastingshows: Wesen, Nutzung und Wirkung eines populären Fernsehformats*. Hg. Holger Schramm und Nicolas Ruth. Wiesbaden: Springer, 2017. S. 15-36, insb. S. 16, 31 und 33.



Abb. 6: Lottes Foto auf dem Fernsehbild

Später treten auch noch Werthers Eltern im Fernsehen auf, wo sie über ihren Sohn, Werther selbst, interviewt werden. Auf die Frage des Interviewers, was er sich von seinem Sohn wünschen würde, sagt Werthers Vater: „Echtheit, Echtheit, ja! Echte Musik, echtes Auto, echte Joint-Rauchen, echten Punk, n’echten, naja, echten Fick eben“³⁶, er lacht und schließt mit der für ihn typischen nichtssagenden Formel „easy-peasy“³⁷. Zuvor hatte Werthers Vater auf eines von Werthers Fotos, bevor er diese in den Müll geworfen hat, geschrieben: „Mach mal was ECHTES.“³⁸ Damit zitiert Werthers Vater letztlich die Verkaufsformel des Reality-TVs. Reality-TV-Formate inszenieren nämlich scheinbar echte Personen in angeblich „echten Lebensumständen“³⁹.

Bei dieser Fernsehsituation in einem Fernsehfilm mit der über den Bildschirm geklebten Fotografie und dem Beharren auf Echtheit in einem Fernsehinterview handelt es sich um eine weitere Metaisierungstrategie⁴⁰, die deutlich macht, dass es in Jansons Film keineswegs um Echtheit geht, sondern um Kunst, die Kunst zitiert und ausstellt, die Echtheit allenfalls simuliert.

36 Uwe Janson. *Werther* (D 2008). 00:18:32-00:18:45.

37 Janson. *Werther* (wie Anm. 36). 00:18:46-00:18:47.

38 Janson. *Werther* (wie Anm. 36). 00:14:40-00:14:56.

39 Vgl. Klaus Neumann-Braun und Axel Schmidt. „Nichts ist authentischer als die Suche nach Authentizität. Real-People-Formate im Fernsehen und im Internet“. *Psychosozial* 23/4 (2000): S. 65-80, hier S. 65-67.

40 Vgl. Gymnich. *Meta-Film und Meta-TV* (wie Anm. 33). S. 144.

3. Fazit: Medien des 18. Jahrhunderts und der Gegenwart

Beide Verfilmungen von Goethes *Werther* reflektieren den Medienwechsel, indem sie der autodiegetischen Erzählsituation der Briefe Werthers mit filmischen Mitteln entsprechen, ihre Gemachtheit ausstellen und über Medien reflektieren. Günthers Film greift auf ältere Medien wie Buch und Brief zurück, um die Filmzensur in der DDR zu kritisieren. Dadurch stehen bei ihm die verschiedenen Medien nicht in Konkurrenz zueinander, sondern ihre Gemeinsamkeit wird betont. In Jansons modernisierender Adaption werden Werthers Briefe durch das jüngere und dem Fernsehen nähere Medium der Fotografie ersetzt. Die Fotografie ist – wie der Brief in der empfindsamen Brieftheorie – ein Medium, dem Authentizität zugeschrieben wird⁴¹ und das eng mit dem für Werther zentralen Todesthema verknüpft ist.⁴² Jansons Film reflektiert in einer Hochphase des Reality-TVs zudem das Verhältnis von Fotografie und Fernsehen durch das Zeigen seiner Figuren beim Schauen von Castingshows und seine auf den Fernsehschirm geklebte Fotografie.⁴³ Die Castingshow als „performatives Realitätsfernsehen“⁴⁴ gibt ein Versprechen auf authentische Darstellung, während sie tatsächlich Realität inszeniert.⁴⁵ In beiden Adaptionen wird die Medienthematik des 18. Jahrhunderts mit derjenigen der jeweiligen Gegenwart konfrontiert und der Ausdruck ‚echter‘ Gefühle durch Medien problematisiert.

41 Vgl. Jan Gerstner. *Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript, 2013, S. 32.

42 Für einen Überblick über die Todesmetaphorik in der Fototheorie einerseits sowie einen Einblick in die fotografische Memorialkultur andererseits vgl. Matthias Christen. „All photographs are memento mori“. Susan Sontag und der Tod in der Fototheorie“. *Susan Sontag und die Fotografie*. Hg. Jörn Glasenapp. Marburg: Jonas, 2012. S. 23-36.

43 Er fordert eine „höchst reflektierende Rezeptionshaltung“ ein (Palmier. Transmediale Trauer (wie Anm. 29). S. 262).

44 Margreth Lünenborg und Claudia Töpfer. „Das System Castingshow: Provokationen und Skandale als ökonomisches und ästhetisches Prinzip von Castingshows“. *Television* 25/1 (2012): S. 44-47, hier S. 44.

45 Vgl. Elisabeth Klaus und Stephanie Lücke. „Reality TV. Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality-Soap und Docu-Soap“. *Medien- und Kommunikationswissenschaft* 51/2 (2003): S. 195-212, hier S. 205.

Caroline Haupt / Thomas Traupmann (Zürich)

Dynamische Konzeptionen der *brevitas*

Filippo Tommaso Marinettis rhetorische Kraftformen

1. Gedrängte Kürze im ‚Widerspiel ewiger Kräfte‘

In seinem Manifest *Zerstörung der Syntax* aus dem Jahr 1913 räumt der futuristische Wortführer Filippo Tommaso Marinetti ein grundsätzliches Problem ein:

In den befreiten Worten meines entfesselten Lyrismus finden sich hier und da noch Spuren der regelmäßigen Syntax und auch völlig logische Sätze. Diese Ungleichheit in Kürze und Freiheit ist unvermeidlich und natürlich.¹

Dass der Rückfall in die syntaktische Konformität vom Autor reflektiert wird, überrascht zunächst kaum. Die vorgebliche Einsicht in die Inkohärenzen seines „entfesselten Lyrismus“ kann als Immunisierungsstrategie Marinettis gedeutet werden, die sich gegenüber den offen zutage tretenden Widersprüchen der futuristischen Beschleunigungspostulate – gemeint sind das bereits genannte Manifest *Zerstörung der Syntax* und das ein Jahr zuvor entstandene *Technische Manifest der futuristischen Literatur* – selbstbewusst zeigt. Ambiguitäten der futuristischen Wortkunst wie diese zielen im Kern selbst auf die Aporien der avantgardistischen Programmatik², die durch die Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben³ einmal mehr ihre Bezugsgrößen verunklart. Im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen die rhetorischen Voraussetzungen, die ein derartiges entdifferenzierendes Kommunikationspostulat des Futurismus überhaupt erst ermöglichen. Dem revolutionären Sprachkonzept der *parole in libertà* (‚befreiten Worte‘) geht die Idee einer verkürzten und intensivierten Sprache voraus, die es auf ihre Kürze-Verfahren zu untersuchen gilt. Die ‚römische Kraftform‘⁴, für die insbesondere Sallust als stilprägend gelten kann, eröffnet einen subtilen Bezugspunkt für ein Paradigma viriler Performanz⁵,

1 Filippo Tommaso Marinetti. „Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte“ (1913). *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hg. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 210-220, hier S. 214.

2 Vgl. Hans Magnus Enzensberger. „Aporien der Avantgarde“ (1962). *Einzelheiten I & II. Bewußtseins-Industrie und Poesie und Politik*. Hamburg: Spiegel, 2007. S. 249-279.

3 Vgl. Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974. S. 63-75.

4 Vgl. Friedrich Nietzsche. „Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert“. *Sämtliche Werke* (KSA), Bd. 6. Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München: dtv, 2008. S. 55-160, hier S. 154.

5 Zur futuristischen ‚Virilitäts-Rhetorik‘ in der heroischen Phase des Futurismus, allerdings mit Fokussierung auf das Paradigma des Maschinenmenschen/-mannes, vgl. auch Elisabeth Tiller. „L'uomo moltiplicato che si mescola col ferro, si nutre di elettricità: Zur futuristischen Männlichkeits-Rhetorik“. *Futurismo al 100% / 100%*

deren Wirkungsästhetik sich aus der kurzen, prägnanten, aber auch obskuren Form speist. Ausgehend von den antiken Figurationen der *brevitas* sowie deren verstärkter Rezeption im späten 19. Jahrhundert befasst sich der vorliegende Beitrag mit den futuristischen Dynamisierungsutopien. Dabei wird die These vertreten, dass die frühen Manifeste des Futurismus vor dem Hintergrund der beschleunigten Zeiterfahrung als *dynamische* Kraftformen konzipiert sind. Eine detaillierte Lektüre soll hierbei eine spezifische Produktionsästhetik der Kürze freilegen. Sie zeigt sich am Analogiestil, der eine Verschmelzung differenter Gegenstände zum Ziel hat und vermittels seiner vitalisierten Komprimierungen, so zumindest lautet das häufig formulierte Anliegen der Manifeste, zum ‚Wesen‘ der technischen Materie vorzudringen vermag. Die rasche Zirkulation der sprachlichen Ausdrücke wiederum orientiert sich konzeptuell an einer telegraphmatischen Codierung der verkürzten Kraftformen. Abschließend gilt es die Möglichkeit dunkler Kürze (*obscura brevitatis*), welche die semantischen Nuancierungen des Textes im hermeneutischen „Dämmerlicht“⁶ belässt, in Bezug auf den Adressatenkreis von Marinettis Lebenskunst zu betrachten. Durch die Dekontextualisierung der Analogien läuft die vitalisierte Sprache nämlich selbst ständig Gefahr, unverständlich zu sein. Es wird sich zeigen, dass der futuristische Dichter auf seine symbolistische Herkunft verwiesen bleibt, aus der heraus die Unverständlichkeit für das Publikum gerade als Indiz für das Gelingen einer *hermetischen* Literaturkonzeption gewertet wird.⁷ Im Sinne dieser asymmetrischen Kommunikationssituation ist schließlich auch der performative Handlungsimpuls des Künstler-,Souveräns‘ zu bedenken, der die kurzen Formen ins Zentrum einer *Taten*-Rhetorik rückt, deren eigenlogische Chiffrierung nur dem futuristischen *Genius* verständlich ist.

2. Mobilisieren und Beschleunigen. Axiome des futuristischen Manifestes

In seiner „heroischen Phase“⁸ strebt der Futurismus nichts weniger an als die radikale Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben, um zu einer Neuformierung der Kultur zu gelangen. Schon Alfred Döblin allerdings kritisiert 1913 in seinem *Offenen Brief* an Marinetti die kompromisslose Radikalität

Futurismus. Hg. Sabine Schrader/Barbara Tasser. Innsbruck: University Press, 2012. S. 103-118, v. a. S. 107-109.

6 Rüdiger Brandt u. a. Art. „obscuritas“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. Gert Ueding. Bd. 6 (Must-Pop), Tübingen: Niemeyer, 2003. Sp. 358-383, hier Sp. 358.

7 Annette Simonis weist auch auf den englischen Ästhetizismus hin: „Oscar Wilde betrachtet die mangelnde Akzeptanz oder gar Ablehnung, die ein Autor durch das zeitgenössische Publikum erfährt, geradezu als eine Auszeichnung. Er hält es für ‚eines der wichtigsten Merkmale eines gesunden Geistes [...]‘ mit ‚drei Vierteln des englischen Publikums in keinem Punkte übereinzustimmen“ (Annette Simonis. *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabischen und hermetischen Kommunikation der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 2000. S. 263).

8 Schmidt-Bergmann. *Futurismus* (Anm. 1). S. 200.

des Futuristen wie auch dessen einseitiges Referenzverständnis, das nach den ersten Jahren der intensiven Manifestationspraxis „[b]erserkerhafte[]“⁹ Züge angenommen habe: „Sie meinen doch nicht etwa“, so Döblin, „es gäbe nur eine einzige Wirklichkeit, und identifizieren die Welt Ihrer Automobile, Aeroplane und Maschinengewehre mit der Welt? [...] In Ihrer Hast überrennen Sie [...] sehr freie und große Dinge. [...] Sie irren um Ihetwillen, um ein paar Schlachtbeschreibungen willen“.¹⁰ Döblins mit Nachdruck vertretenes Plädoyer für die Diversität kultureller Wirklichkeitsbezüge konnte bei Marinetti nur auf Verständnislosigkeit stoßen. Dass der revolutionäre Umsturz des Futurismus keineswegs durch diskrete ästhetische Formenbildungen erreicht werden kann, wird immer wieder zum Gegenstand seiner Manifeste, die sich in den ersten Jahren (1909-1913) gegen den von Marinetti benannten ‚Passatismus‘ – damit sind insbesondere Symbolismus und Ästhetizismus gemeint – richten.¹¹ Schon lange vor der Verbrüderung des Futurismus mit dem Faschismus wird die Kriegsführung zum avantgardistischen Programm erkoren.

Mit der Wahl des sezessionistischen Mediums Manifest wird dieser unnachgiebige Kampf gegen die passatistischen Feinde und deren selbstbezügliche Literaturkonzeption geführt, die es – wie Marinetti dies bereits im *Gründungsmanifest der futuristischen Literatur* (1909) vornimmt – im Modus der Thesenproklamation vor allem performativ zu überwinden gilt. Der Futurismus positioniert sich als geistige Vorhut, die jegliche Vergangenheitsbezüge abwerfen möchte und im soziokulturellen Feld stets antagonistisch verfährt. Der Rückgriff auf die Gebrauchstextsorte des Manifestes lässt dabei eine Resemantisierung ihres machtpolitischen Verwendungszusammenhangs beobachten. Als Staats- bzw. Kriegserklärung dient das Manifest im 18. Jahrhundert einem Herrschenden als Rechtfertigungsgrundlage für eine militärische Auseinandersetzung („*Litterae belli causas explicantes*“). Zugleich mobilisiert es das Volk für die bevorstehende Schlacht.¹² Aus diesem Befund lässt sich ableiten, dass der performative Kern des avantgardistischen Leitmediums auch auf dessen frühere gattungsbezogene Verwendung als Kriegsschrift zurückweist, zumal dann, wenn das Sprachhandeln der Futuristen durch mediatisierte Formen wie die der skandalträchtigen Abendveranstaltungen, der sogenannten Seraten, als *Performance* zusätzlich gesteigert wird. Der im Manifest angelegte Mobilisierungs- und Rüstungsappell des Kollektivs verweist außerdem auf das Selbstverständnis der avantgardistischen *Bewegung* im Allgemeinen, begreift diese sich doch als gefechtsbereite und

9 Vgl. Alfred Döblin. „Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti“ (1913). *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Hg. Wolfgang Asholt/Walter Fähnders. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995. S. 32-34, hier S. 33.

10 Ebd. S. 34.

11 Vgl. Christa Baumgarth. *Geschichte des Futurismus*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1966. S. 121f.

12 Vgl. Art. „Manifest“. *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Hg. Johann Heinrich Zedler. Bd. 19 (M–Ma), Halle/Leipzig, 1739. Sp. 966f., hier Sp. 966.

vor allem bewegliche Vorhut, die, zumindest in ihren militärischen Ursprüngen, das Haupttheer vor Überraschungen schützen soll.¹³

Wie an Döblins zitierter Kritik deutlich wird, ist gerade der Mobilisierungsaspekt des Manifestes für die affirmative Beziehung des Futurismus zu den modernen Verkehrsmedien und Kriegsfahrzeugen hervorzuheben: Die um 1900 einsetzende Motorisierung der Straßen durch Automobile sowie die Eroberung des Luftraums durch das Flugzeug sah Marinetti als Möglichkeit, die „Geschwindigkeitsphantasien“¹⁴ des Futurismus auch lebensweltlich einzuholen. Demgemäß heißt es schon im futuristischen Gründungsmanifest, dass die Welt durch die „Schönheit der Geschwindigkeit“¹⁵ maßgeblich bereichert worden sei. Das Beschleunigungsparadigma, das Geschichtswissenschaftler¹⁶ und Kulturosoziologen¹⁷ für den Beginn des 20. Jahrhunderts ansetzen, leitet sich von einer neuen kulturellen Zeiterfahrung ab, die im Zeichen der Industrialisierung, ihrer ökonomischen Effizienzsteigerung und einer neuen Mobilitäts-erfahrung durch den Individualverkehr steht. Neben den genannten Kennzeichen des volkswirtschaftlichen Aufschwungs sind es auch die wissenschaftlichen Theorienbildungen, die zur „irreduziblen Pluralisierung“ von Zeitkonzepten führen und damit maßgeblich zu einem mentalitätsgeschichtlichen Wandel im Zeitdenken beitragen.¹⁸ Für die Futuristen sind es vor allem die sensuellen Erfahrungen mit der technisch bedingten Geschwindigkeit¹⁹, aus denen, wie

13 Vgl. Hannes Böhringer. „Avantgarde. Geschichte einer Metapher“. *Archiv für Begriffsgeschichte* 22 (1978): S. 90-114, hier S. 93.

14 Franz Loqui. „Geschwindigkeitsphantasien im Futurismus und im Expressionismus“. In: *Die Modernität des Expressionismus*. Hg. Thomas Anz/Michael Stark. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994. S. 76-94, hier S. 76.

15 Filippo Tommaso Marinetti. „Manifest des Futurismus“ (1909). *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hg. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 75-80, hier S. 77.

16 Vgl. Reinhart Koselleck. „Gibt es eine Beschleunigung der Geschichte?“. In: *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Mit e. Beitrag v. Hans-Georg Gadamer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 150-176.

17 Vgl. hierzu exemplarisch: Hartmut Rosa. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. 9. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012; Paul Virilio. *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie*. Berlin: Merve, 1980.

18 Annette Simonis. „Zeitbilder und Zeitmetaphern der Moderne. Zum Wandel temporaler Vorstellungsbilder in der modernen Literatur und im (natur-)wissenschaftlichen Diskurs“. *Zeitwahrnehmung und Zeitbewußtsein der Moderne*. Hg. Dies./Linda Simonis. Bielefeld: Aisthesis, 2000. S. 89-122, hier S. 90.

19 In diesem Rahmen ist kursorisch auf die französische Zeitphilosophie Henri Bergsons zu verweisen, der durch die neovitalistische Konzeption des élan vital den konventionellen Entropielehren seiner Zeit eine kosmogonische Interpretation der Lebenskraft entgegenseetzte, die sich im kontinuierlichen Widerstreit mit der Materie befindet (vgl. Elizabeth R. Neswald. *Thermodynamik als kultureller Kampfplatz. Zur Faszinationsgeschichte der Entropie (1850-1915)*. Freiburg i. Br./Berlin: Rombach, 2006. S. 336). Zudem weist Manfred Hinz darauf hin, dass Marinetti sich kursorisch auf Bergson bezog. Er warf diesem jedoch vor, dass seine Lebenskonzeption gar zu unvitalistisch sei (vgl. Manfred Hinz. *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische*

der Maler Gino Severini betont, eine „neue Auffassung des Raumes und folglich des Lebens selbst“ resultiert.²⁰ Marinettis Begeisterung für *velocità* unterstreicht Frank Wanning zufolge außerdem „die Notwendigkeit für die Kunst, sich den innovativen Aspekten ihrer eigenen Epoche zuzuwenden, um so eine Brücke zwischen Lebenswelt und Kunst zu schlagen“.²¹ Mit einer semantischen Rekonstruktion des *velocità*-Begriffs allein lässt sich das futuristische Wissenschaftsverständnis jedoch nicht erschöpfend darstellen. Ebenso wenig ist es hinreichend, sich ausschließlich auf dieses zu berufen, wenn man genauer auf die produktionsästhetischen Bedingungen der Erzeugung von Geschwindigkeit in Marinettis Beschleunigungspostulaten (1912/1913) eingehen möchte. Denn erst durch ein *brevitas*-Verfahren wird der in den Manifesten geforderte Analogiestil von Marinetti generiert. Dabei entstehen verdichtete Mikroformen, die aufgrund ihrer „temporale[n] Qualität der Kürze“²² für eine intensivierte und vor allem dynamische Kommunikationsstrategie vom Autor funktionalisiert werden.

2.1. *brevitas* als avantgardistische Stiltugend

Rhetoriken der gedrängten Kürze, wie sie im *Technischen Manifest der futuristischen Literatur* und in der *Zerstörung der Syntax* zum Tragen kommen und zwecks Schnelligkeitsevokation konzipiert werden, lassen sich auf antike römische Traditionen der *brevitas* zurückführen, als deren Ausgangspunkt aufgrund seiner Wirkmächtigkeit Sallust gesetzt werden kann.²³ Die sprichwörtlich

und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus. Berlin: De Gruyter, 1985. S. 37). Zur anti-entropischen Lesart der Beschleunigungsmanifeste vgl. die Dissertation der Verfasserin: *Kontingenz und Risiko. Mythisierungen des Unfalls in der literarischen Moderne* (erscheint 2021 bei Rombach).

- 20 Gino Severini: Die bildnerischen Grundlagen des Dynamismus, zit. n.: Frank Wanning, „Von der Flüchtigkeit der Dauer und der Beständigkeit des Wandels. Aspekte und Funktionen des Wissenschaftsparadigmas in der Theorie des italienischen Futurismus“. *Konflikte der Diskurse. Zum Verhältnis von Literatur und Wissenschaft im modernen Italien*. Hg. Helene Harth u. a. Tübingen: Stauffenburg, 1991. S. 111-130, hier S. 117.
- 21 Wanning, „Von der Flüchtigkeit“ (Anm. 20). S. 116. In letzter Konsequenz ist die vom Futurismus versprochene Bewegung allerdings „auf historische Entwicklung nicht mehr angewiesen, an ihre Stelle tritt die Herrschaft des Schnellen, Skrupellosen, Entschlossenen“ (Hinz. *Die Zukunft der Katastrophe* [Anm. 19]. S. 10), und auch nicht zufällig wird später – wie Hinz ergänzt – eines der bevorzugten Epitheta ornantia, die Marinetti für Mussolini verwendet, der Superlativ *velocissimo* sein.
- 22 Sabine Autsch/Claudia Öhlschläger. „Das Kleine denken, schreiben, zeigen. Interdisziplinäre Perspektiven“. *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*. Hg. Dies. Paderborn: Fink, 2014. S. 9-20, hier S. 11.
- 23 Vgl. überblicksartig zum *brevitas*-Stil in der römischen Geschichtsschreibung Agnieszka Dziuba. „*Brevitas* as a Stylistic Feature in Roman Historiography“. *The Children of Herodotus. Greek and Roman Historiography and Related Genres*. Hg. Jakub Pigon. Newcastle: Cambridge Scholars Publ., 2008. S. 317-328. Auch Sallust

gewordene *brevitas sallustiana*, auf die sich auch Quintilian bezieht²⁴, zeichnet sich durch einen „abgehackte[n] Stil, d[en] häufige[n] Subjektwechsel und die Neigung zur *Parataxe*“ aus, die den „für Sallusts Texte typischen Eindruck von Geschwindigkeit (*velocitas*)“ hervorrufen.²⁵ Exemplarisch lässt sich an dessen zweiter Historiographie *Bellum Iugurthinum* der Anspruch ablesen, die verfahrenere Machtsituation Roms, die einem „chaotischen Durcheinander der Welt“²⁶ gleicht, mit sprachlichen Mitteln wiederzugeben. Der straffe Sprachstil, der im *Bellum Iugurthinum* etabliert wird, steht damit im Zeichen einer Kürze-Rhetorik, die auf mehreren Ebenen der Schnelligkeit verpflichtet ist.²⁷ Von den darin angelegten unterschiedlichen Facetten der *brevitas* wird im Folgenden weniger die relative Sachkürze als vielmehr das Potenzial *absoluter* Kürze interessieren.²⁸

Als eine für die Antike wesentliche Etappe der Aneignung von Sallusts römischen Kraftformen wird in der Forschung üblicherweise die taciteische Geschichtsschreibung erachtet. Tacitus, der sein Stilvorbild selbst als den „glänzendste[n] römische[n] Geschichtsschreiber“²⁹ apostrophiert, verhält sich Manfred Fuhrmann zufolge „in stilistischer und kompositorischer Hinsicht zu den Werken Sallusts wie die Vollendung zur Wegbereitung.“³⁰ Darüber hinaus stellt Tacitus einen Bezugspunkt für Marinetti dar, der sich allerdings erst knappe 15 Jahre nach jenen Manifesten ergeben wird, die in diesem Beitrag zur

hat freilich seine Vorläufer: Vor allem Cato der Ältere und Thukydides sind an dieser Stelle zu nennen (vgl. ebd. S. 320).

24 Marcus Fabius Quintilianus. *Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher. Hg. Helmut Rahn. 2 Bd., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972-1975. Bd. 1, IV 2,45; S. 453-455.

25 Craig Kallendorf. Art. „brevitas“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. Gert Ueding. Bd. 2 (Bie-Eul), Tübingen: Niemeyer, 1994. Sp. 53-60, hier Sp. 55, Herv. im Orig.

26 Gaius Sallustius Crispus. *Bellum Iugurthinum – Der Krieg mit Jugurtha. Lateinisch – Deutsch*. Hg. Josef Lindauer. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2003. 41,10; S. 75.

27 *Brevitas* beschränkt sich bei Sallust allerdings nicht alleine auf eine Darstellungsform, sondern kommt ebenso in der Erzählung und den Charakterisierungen der Einzelhelden wie auch in den Schlachtschilderungen und gedanklichen Betrachtungen zur Anwendung. Vgl. Albert Klinz. „Brevitas Sallustiana. Studien zum Sprachstil Sallusts“. *Anregung. Zeitschrift für Gymnasialpädagogik* 28 (1980): S. 181-187, hier S. 184.

28 Vgl. zu dieser Unterscheidung im Allgemeinen Maren Jäger. „Die Kürzemaxime im 21. Jahrhundert vor dem Hintergrund der *brevitas*-Diskussion in der Antike“. *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*. Hg. Sabine Autsch/Claudia Öhlschläger. Paderborn: Fink, 2014. S. 21-40.

29 P. Cornelius Tacitus. *Annalen. Lateinisch-deutsch*. Hg. Erich Heller. 6. Aufl. Mannheim: Akademie-Verlag, 2010. III 30,2; S. 237.

30 Manfred Fuhrmann. *Geschichte der römischen Literatur*. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 459. Zu Tacitus' Stil vgl. auch Ronald Syme. *Tacitus*. Oxford: Clarendon Press, 1958. S. 191-202 u. S. 340-363; sowie Stephen P. Oakley. „Style and Language“. *The Cambridge Companion to Tacitus*. Hg. Anthony J. Woodman. Cambridge: University Press, 2009. S. 195-211.

Diskussion stehen. Im Rahmen eines nationalliterarischen Projektes ergeht nämlich an Marinetti im Jahr 1927 die Auftragsarbeit einer Übersetzung von Tacitus' *Germania*, die ein Jahr später in der Reihe *Collezione Romana* erscheinen wird.³¹ In Marinettis Vorwort, das formal einem Manifest nachempfunden ist, findet sich dann auch eine Reihe von Aspekten, die für die *brevitas* als Stilideal nach Sallust geltend gemacht werden können: Im gewohnten Proklamationsgestus heißt es dort, dass die „futuristische Leidenschaft für die Synthese“ durch Tacitus entfacht werde, der als „Meister der konzise[n] Synthese und der verbalen Intensivierung“ gelten kann. Die „mannhafte Taciteische Konzision“ stehe der „dekorative[n] Langatmigkeit des Verses und der Periode“ entgegen, weswegen der Futurist sie kurzerhand zur „Schwester“ der *parole in libertà* erklärt.³² Marinettis Auftragsübersetzung gilt es freilich unter dem Blickwinkel verschiebener politischer Zusammenhänge zu betrachten, dient sie doch vorrangig der Überblendung von Antike und Faschismus. Marinettis Übersetzungstext selbst bleibt außerdem deutlich hinter der ästhetischen Programmatik des Futurismus zurück. Wenn jedoch Marco Giovini Relationen jeglicher Art zwischen Antike und Futurismus bei Marinetti in Abrede stellt³³, übersieht er gerade die Kontinuitäten eines römischen Stils ausgehend von Sallust, der im Futurismus unter neuen Vorzeichen schon während seiner heroischen Phase mit der Konzeption der *parole in libertà* und der Behauptung einer „schreckenerregende[n] Wucht der Analogien“³⁴ aktualisiert wird. Produziert wird letztlich ein veritabler *double bind*: Denn Tacitus, obgleich historisch betrachtet Sallusts stilistischer ‚Vollender‘, stellt für Marinetti Ende der 1920er Jahre bis zu einem gewissen Grad nur mehr eine Leerform dar, die er rückblickend mit den Postulaten der frühen Manifeste anfüllt, um den erstgenannten mit Bezug auf die neuen-alten Kraftformen zu ‚futurisieren‘.

31 Die *Collezione Romana*, jenes groß angelegte Übersetzungsvorhaben lateinischer Klassiker, an dem sich faschistische Künstler sowie Personen der zivilen wie politischen Öffentlichkeit beteiligten, geht auf eine Idee des Gräzisten, Futuristen und Faschisten Ettore Romagnoli zurück. Durchgeführt wurde die Reihe, die dezidiert auch gegen die deutsche, französische und englische Übersetzungs- sowie Editionstradition gerichtet war, vom Istituto Editoriale Italiano unter der Leitung des Journalisten, Schriftstellers und Herausgebers Umberto Notari, der ebenfalls futurismus- wie faschismusaffin und zudem mit Marinetti befreundet war. Vgl. zu diesen Kontexten auch Bruno Giancarlo. „Tacito e il futurismo“. *Rivista di cultura classica e medioevale* 50/2 (2008): S. 385-417, hier S. 387-393.

32 Filippo Tommaso Marinetti. „Prefazione“. Tacitus: *La Germania. Versione di F. T. Marinetti*. Mailand: Società anonima Notari, 1928. S. 21-23, hier S. 21f., Übers. d. Verf.

33 Vgl. Marco Giovini. „Zang Tumb Tacito: L'improbabile Germania futurista di Marinetti“. *Sandalion. Quaderni di cultura classica, cristiana e medioevale* 26-28 (2003-2005): S. 257-276, hier S. 262.

34 Filippo Tommaso Marinetti. „Technisches Manifest der futuristischen Literatur“ (1912). *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hg. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 282-288, hier S. 287.

Schließlich erfährt die Stilrezeption Sallusts gerade zum Ende des 19. Jahrhunderts im Kontext der frühen Lebensphilosophie eine neue Blüte – und damit in einer Zeit, in der sich Marinettis eigene literarische Sozialisation vollzieht. Sallusts römischer Stil gilt dann als Inbegriff eines prunklosen, aber kraftvollen Ausdrucks. Friedrich Nietzsche, dessen apokrypher Avantgardismus von der Forschung herausgearbeitet wurde³⁵ und dessen Konzepte den italienischen Futurismus in mehrerlei Hinsicht (v. a. bezogen auf das philosophische Konstrukt des Übermenschen und die Historismus-Kritik) nachhaltig beeinflussen werden, äußert sich bei der Benennung seiner Stilvorbilder in der *Götzen-Dämmerung* (1889) auch zu Sallusts Kürze-Rhetorik: „Man wird, bis in meinen Zarathustra hinein, eine sehr ernsthafte Ambition nach römischem Stil [...] bei mir wiedererkennen“,³⁶ heißt es im Abschnitt *Was ich den Alten zu verdanken habe*. Die Kraftformen seien „[g]edrängt, streng, mit so viel Substanz als möglich auf dem Grunde“ und zeichnen sich durch ein „minimum in Umfang und Zahl der Zeichen“ aus, um ein „maximum in der Energie der Zeichen“ zu bewirken.³⁷ Auch in Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* (1900) findet Sallusts Stilistik Erwähnung. Noch vor seiner erlittenen Sprachkrise gilt sie dem Dichter Lord Chandos als Offenbarungserlebnis. So schildert dieser, dass Sallusts ästhetische Form das Stoffliche auf eine Weise durchdringe, die „Dichtung und Wahrheit zugleich“ schaffe. Ihr wird damit ein „Widerspiel ewiger Kräfte“ zugesprochen.³⁸ Die hier anklingende Vorstellung von Kraft als vitalem Reservoir weist bereits auf eine veränderte Lesart des antiken Stilideals hin. Durchaus in diesem Sinne rückt auch im Futurismus die energetische und damit ontomediale Dimension der *brevitas* in den Fokus der Sprachkonzepte, die sie zu einem produktiven Moment in Marinettis ästhetischer Konzeption werden lässt.

Nun wurde in der langen Geschichte der Rhetorik wiederholt vor „allzu einschneidende[n] Kürzungen“³⁹ durch die *brevitas* gewarnt. Schon Quintilian plädiert in der *Ausbildung des Redners* für ein ausgewogenes Verhältnis von Verständlichkeit und Ornat. Die übertriebene Kürze gilt als *vitium*, weil sie Dunkelheit (*obscuritas*) erzeugt.⁴⁰ Für die Darlegung eines Sachverhalts (*narratio*) sei daher ein „Mittelweg einzuhalten“, der „auch beim Reden lautet:

35 Vgl. Gerhard Plumpe. *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen: Springer, 1995. S. 185-190.

36 Nietzsche. *Götzendämmerung* (Anm. 4). S. 154, Herv. im Orig.

37 Ebd. S. 155.

38 Hugo von Hofmannsthal. „Ein Brief“ (1902). *Sämtliche Werke*. Bd. XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*. Hg. Ellen Ritter. Frankfurt a. M.: Fischer, 1991. S. 45-55; hier S. 46.

39 Quintilian. *Ausbildung des Redners* (Anm. 24). Bd. 1, IV 2,43; S. 453.

40 Seneca ortet bei Sallust „abgehackte Sätze, Aussagen, die früher als erwartet abbrechen, und undurchschaubare Kürze des Ausdrucks“ als Stilmerkmale (L. Annaeus Seneca. *Epistulae morales ad Lucilium. Briefe an Lucilius über Ethik*. Bd. II. Lateinisch-deutsch. Hg. Rainer Nickel. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2009. CXIV,17; S. 505).

„Soviel nötig und soviel genügend ist“.⁴¹ Dichtung und Historiographie werden jedoch andere Lizenzen erteilt: Eine gedrängte Kürze wie diejenige Sallusts, deren „unübertreffliche [] Vollkommenheit“ erst erfahrene Redner mit einem „reifere[n] Verstand“⁴² und „gebildete[n] Ohren“⁴³ zu schätzen wissen, ist es dann auch, die sich gerade die Futuristen aufgrund ihrer sozialen Distinktionsstrategien zu eigen machen. Denn obgleich die Avantgarde das Publikum auf den tumultuösen Seraten durch deren Provokationspotenzial indirekt zur Mitbeteiligung animiert⁴⁴, ist den *Performances* ein hierarchischer Gestus vorgelagert. Ihnen geht zunächst eine klare Grenzziehung von Publikum und futuristischem „Führer“ voraus, wie der Bildhauer Umberto Boccioni beteuert:

Das Publikum ist [...] eine instinktgeleitete Bestie, die im Grunde dem Instinkt folgt, der es zur Suche nach einem Führer, einem Herrscher, folglich einer *Kraft* führt. Aber das Publikum, Sklave der Gewohnheit wie alle niederen Wesen, widersetzt sich den neuen Kräften. Je neuer sie sind, umso weniger akzeptiert es sie, solange die Zeit ihm durch mittelmäßige und populäre Werke nicht die Möglichkeit gibt, sie zu verstehen und sich von Neuem führen zu lassen.⁴⁵

Der Künstler wird zum ingenieösen Kraftzentrum, nach dem das Publikum unwillkürlich strebt, von dessen neuen Impulsen es sich jedoch zunächst nur widerwillig leiten lässt. Dieser Begründungslogik zufolge muss der avantgardistische Vorstoß der futuristischen Künstler in erster Instanz unverständlich bleiben. Die *energetische* Unmittelbarkeit allerdings, die hierbei rezeptionsästhetisch erzielt werden soll, macht sich auch Marinetti für das Entdifferenzierungsprojekt seiner Manifeste zu eigen.

2.2. Manifestationen des Partikularen: Komprimierung und Synthese

Auf rhetorische Kürze greift der futuristische Wortführer seinerseits zurück, um eine vermeintliche Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben zu erreichen. Die Beschleunigung gilt als Katalysator, der es vermag, die differenten Gegenstände der Welt in analogisierte Kontiguitätsbeziehungen zu setzen und sie

41 Quintilian. *Ausbildung des Redners* (Anm. 24). Bd. 1, IV 2,45; S. 453. Grundsätzlich sehen die drei Stiltugenden der *virtutes necessariae* Klarheit, Kürze und Glaubwürdigkeit vor (*narratio aperta, brevis* und *probabilis*). Vgl. Heinrich Lausberg. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Mit einem Vorwort von Arnold Arens. 3. Aufl. Stuttgart: Steiner, 1990. §§ 294-334; S. 168-185.

42 Quintilian. *Ausbildung des Redners* (Anm. 24). Bd. 1, II 5,19; S. 197.

43 Ebd. Bd. 2, X 1,31f.; S. 443.

44 Vgl. Lilli Weissweiler. *Futuristen auf Europa-Tournee. Zur Vorgeschichte, Konzeption und Rezeption der Ausstellungen futuristischer Malerei (1911-1913)*. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 47f.

45 Umberto Boccioni. „Pubblico moderno nella vita, passatista in arte“. *Pittura Scultura Futuriste*. Mailand: Edizioni futuriste di Poesia, 1914. S. 51-64, hier S. 58f., Herv. im Orig., Übers. d. Verf.

miteinander verschmelzen zu lassen. Er fungiert als Ermöglichungsbedingung für die „intrinsische Dichte“⁴⁶ der sprachlichen Ausdrücke, die in eine spezifische Produktionsästhetik eingebunden sind, die wesentlich mehr zum Ziel hat als das, was Sprache allein leisten kann: Durch ihre Agglomerationsfunktion soll das Wesen des ‚absoluten‘ Zeitalters wiedergegeben werden, was zugleich eine Metaphysik des Futurismus aufscheinen lässt, nach der die verkürzten sprachlichen Elemente als ontische Substrate in Erscheinung treten. Sie fungieren als Ausdruck purer Lebensintensität, als reine Kraftformen⁴⁷, die erst durch die Syntheseleistung der Beschleunigung ermöglicht werden: „Die *Geschwindigkeit*, deren Wesen die intuitive Synthese aller Kräfte in Bewegung ausmacht, ist natürlich *rein*“⁴⁸, heißt es dann in Marinettis Manifest *Die neue Moral-Religion der Geschwindigkeit* von 1916. Doch schon das Gründungsmanifest des Futurismus richtet sich vehement gegen den Passatismus und dessen als statisch ausgewiesene Kunstkonzepte. Es ist die Vorstellung einer ästhetischen Übersättigung, die mit dem selbstbezüglichen Kunstprogramm von Symbolismus und Ästhetizismus assoziiert wird, das keine kulturelle Innovation, geschweige denn neue Handlungsimpulse für den Futurismus und seinen Novitätsanspruch bereithält. Das Gründungsmanifest folgt bereits 1909 einem Dynamisierungsprimat, das eine initiale Temporalisierung durch die rasante Automobilfahrt generiert. Im *Technischen Manifest* wird dies anhand des Fliegermythos fortgeführt. Erst durch einen Rundflug über Mailand können die Worte aus ihrer „lächerliche[n] Leere“⁴⁹ befreit und zugleich revitalisiert werden. Der Befreiungsakt durch das Flugzeug entspricht einer Transzendierung des technophilen Autor-Ichs, das sich durch seine Verschmelzung mit der Maschine dem Göttlichen annähert.⁵⁰ Die hierauf folgende Zerstörungsrhetorik des Futurismus ist der Demontage

46 Juliane Vogel. „Die Kürze des Faktums. Textökonomien des Wirklichen um 1800“. *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*. Hg. Helmut Lethen u. a. Frankfurt a. M./New York: Campus, 2015. S. 137-152, hier S. 150.

47 Diese Vorstellung wird auch vom bildnerischen Futurismus Umberto Boccionis geteilt, wenn die Amalgamierung von bewegter Technikumwelt und den Körpern zu einer „Gesamterscheinung“ (Umberto Boccioni. *Bildnerischer Dynamismus*“ [1913]. *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hg. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 323-326, hier S. 323) das Ziel der futuristischen Bildhauerkunst repräsentiert, die als „*Kraft-Form*“ (ebd. S. 325, Herv. im Orig.) Lebendigkeit evoziert.

48 Filippo Tommaso Marinetti. „Die neue Moral-Religion der Geschwindigkeit“ (1916). *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hg. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 201-207, hier S. 204, Herv. im Orig.

49 Marinetti. „Technisches Manifest“ (Anm. 34). S. 282.

50 Der Futurismus ist bei seinem Wunsch nach der Vereinigung mit den Maschinen maßgeblich von antiken Mythen geprägt. Im *Technischen Manifest* wird die Geburt des „Technik-Kentauren“ proklamiert, der dann im Manifest *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine* (1914) einem a-humanen Typus entspricht, der an die „allgegenwärtige Geschwindigkeit“ (Filippo Tommaso Marinetti. „Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine“ [1914]. *Futurismus*.

der lateinischen Syntax und mithin einem Analogiestil verpflichtet, der den sprachlichen Ausdrücken im Zuge der dynamisierenden Intensitätssteigerung zugleich auch eine Komprimierung abverlangt: „Der Geschwindigkeit entsprechend, die die Welt in dem Maße verkleinert, als sie neue Erfahrungsräume erschließt“, so Lydia Zanasi-Murauer, „wird die Literatur zugleich kondensiert und ausgedehnt“.⁵¹

Die Thematisierung von Verkürzungs- und Verdichtungsverfahren wird immer wieder zum Gegenstand der Manifeste; sei es, dass die neue Mobilität Marinetti zufolge eine globale Schrumpfung der Welt zur Folge habe, die „verkürzte[] Ansichten“ und „optische[] Synthesen“ erzeuge,⁵² wie es in der *Zerstörung der Syntax* heißt, oder dass sich das kondensierte Leben in der Dichtung wiederfindet. Letztere wird als brennglasartige Vereinigung vitaler Kräfte entworfen, die durch sie in eine metaphysische Ordnung überführt werden: „Die Dichtung ist in Wirklichkeit nichts anderes als ein höheres Leben, intensiver und gesammelter als das tägliche Leben und wie dieses aus höchst lebendigen und agonisierenden Elementen zusammengesetzt“.⁵³ Das *brevitas*-Verfahren wird in der *Zerstörung der Syntax* dann unter der Vision der „drahtlosen Phantasie“ konzeptuell weitergeführt. Sie zielt auf „die absolute Freiheit der Bilder oder Analogien, die mit unverbundenen Wörtern, ohne syntaktische Leitfäden und ohne irgendeine Zeichensetzung ausgedrückt werden“.⁵⁴ Wie auch die *parole in libertà* vermittelt die drahtlose Phantasie einen Einblick in das „Wesen der Materie“: „Durch das Entdecken neuer Analogien zwischen entfernten und scheinbar entgegengesetzten Dingen werden wir diese immer gründlicher bewerten können“⁵⁵, resümiert Marinetti dazu.⁵⁶ Seine Beschreibung kulminiert in der Verschlagwortung

Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Hg. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 107-110, hier S. 108) angepasst und kampfbereit ist.

51 Lydia Zanasi-Murauer. „Die Geschwindigkeit und die Futuristen“. *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur* 8 (1986): S. 65-76, hier S. 68.

52 Marinetti. „Zerstörung der Syntax“ (Anm. 1). S. 212.

53 Ebd. S. 214.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Der hier bei Marinetti postulierte Anspruch, Neues zu entdecken, sowie das Vermögen der Analogie, eine raumzeitliche Distanzüberwindung zu erzielen, lässt auch an die *acutezza*-Rhetorik denken, der es um die geistige Durchdringung der Dinge sowie um die Herstellung von Analogien zwischen diesen Dingen selbst bei großer Entfernung geht. Als Merkmale der *acutezza* können „die Kürze, die synthetische Einheit und die schnelle Rezeption“ gelten, und sie „bewirkt Erstaunen und Vergnügen“ (Andrea Battistini. Art. „acutezza“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Hg. Gert Ueding. Bd. 1 (A-Bib). Tübingen: Niemeyer, 1992. Sp. 88-100, hier Sp. 88). Insbesondere im italienischen Barock, in dem die Autoren der Silbernen Latinität (darunter Tacitus, Seneca und Martial) und Aristoteles in den Fokus der Rezeption rücken, erscheinen wichtige Traktate (u. a. von Matteo Peregrini und Emanuele Tesauro) dazu. Von hier aus ließe sich wiederum an Marinetti anknüpfen, der im *Technischen Manifest* die Analogie als „nur die tiefe Liebe, die *fernstehende, scheinbar verschiedene und feindliche Dinge verbindet*“, deklariert und im selben Paragraphen

sprachlicher Fügungen: In diesem Sinne gelten „VERDICHTETE METAPHERN“, „GEDANKENKERNE“ und „ANALOGIEVERKÜRZUNGEN“⁵⁷ selbst als poetologische Affirmationen der eingeforderten sprachlichen Synthese und ihrer beschleunigten Informationsgabe.

Der Analogien, die maßgeblich an der Umsetzung von Marinettis „dynamische[r] Vision“⁵⁸ der Sprache beteiligt sind und schon ein Jahr zuvor im *Technischen Manifest* konzipiert werden, zeichnen sich ferner durch einen nominalen Reihungsstil aus.⁵⁹ Er sieht weder semantische Nuancierungen durch Adjektive oder Adverbien vor, noch sollen Satzzeichen den Rezeptionsfluss der *parole in libertà* stocken lassen. Ganze Bildfelder werden zu ‚essentiellen‘ Worten kontrahiert, die durch die Sensibilität des futuristischen Dichters intuitiv („AUF S GERATEWOHL“ bzw. „unlogisch“) aneinandergesetzt werden.⁶⁰ Aufgrund der Privilegierung der psychodynamischen Konstitution des Dichters ist dieser Sensibilitätskult auf dessen ingeniose Spontaneität angewiesen. Die Entlegenheit der Bildbereiche wird also bereitwillig in Kauf genommen, um die konventionellen „Bild-Klischees“ der „Verstandessyntax“ abzuschaffen, da letztere keine neuen Kombinationsmöglichkeiten bereithalten. Zudem ist ‚lakonische‘ Kürze erwünscht,⁶¹ wenn Marinetti betont: „Liebe zur Geschwindigkeit, zur Abkürzung, zum Resümee: Erzähl mir schnell etwas,

ergänzt: „Je mehr die Bilder weite Beziehungen enthalten, desto länger bewahren sie ihre Fähigkeit, in *Erstaunen* zu versetzen“ (Marinetti. „Technisches Manifest“ (Anm. 34). S. 283, Herv. d. Verf.). Die Idee des Futurismus als ‚barocco tecnicato‘ (vgl. dazu Luciano De Maria. „Marinetti poeta e ideologo“. Filippo Tommaso Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*. Hg. Luciano De Maria. Mailand: Mondadori, 1968. S. XIX-LXXI, hier S. XLIX) kann damit um eine zusätzliche Dimension erweitert werden.

57 Marinetti. „Zerstörung der Syntax“ (Anm. 1). S. 214f.

58 Marinetti. „Technisches Manifest“ (Anm. 34). S. 282.

59 Dieser Reihungsstil lässt sich nicht nur als zugespitztes Asyndeton auffassen, sondern auch in Bezug zur rhetorischen Operation der *detractio* setzen, von der schon Quintilian bemerkt, dass die dadurch gebildeten Figuren „ihren Reiz vor allem durch ihre Kürze und Neuheit [gewinnen]“ (Quintilian. *Ausbildung des Redners* [Anm. 24]. Bd. 2, IX 3, 58; S. 343).

60 Marinetti ergänzt wenig später: „Nur der asyntaktische Dichter, der sich der losgelösten Worte bedient, wird in das Wesen der Materie eindringen und die dumpfe Feindschaft, die sie von uns trennt, zerstören können“ (Marinetti. „Technisches Manifest“ [Anm. 34]. S. 286).

61 Die Lakonie ist die erste systematische Erfassung der *brevitas*, die Platon in seinem Dialog *Protagoras* festhält (vgl. Gualtiero Calboli. Art. „Brevitas“. *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Hg. Hubert Cancik/Helmuth Schneider. Bd. 2 (Ark-Ci). Stuttgart/Weimar: Metzler, 1997. Sp. 770f., hier Sp. 770). Sie wird den Spartanern zugerechnet, deren Kürze des sprachlichen Ausdrucks aus ihrer weltanschaulichen Haltung entspringe. „Wenn jemand bereit ist, sich mit dem gewöhnlichsten Lakedämonier zu treffen“, so Platon, „wird er [...] während der Diskussion herausfinden, daß er wie ein ganz gewöhnlicher Mensch aussieht, dann aber, wo es trifft auf das Besprochene, wirft er einen Ausspruch ein, diskussionswürdig, kurz und bündig, wie ein schrecklicher Speerwerfer, so daß, wer mit ihm diskutiert, um nichts besser

in zwei Worten!“⁶² Ihm schwebt eine Wahrnehmungssynthese vor, welche die zweiwertigen Sprachrelationen („Mann–Torpedoboot“⁶³) künftighin zu umgreifenden Komplexen amalgamiert. Die dabei entstehenden verdichteten Bilder fungieren als einwertige ontische Substrate. Diese konzeptuelle Überforderung der futuristischen Sprache lässt sich auch lexematisch stützen, da Marinetti explizit auf den Essenz-Begriff rekurriert: Denn mit dem Bezug auf das Seiende will der Futurismus den wesenhaften Kern der bewegten Materie erfassen und die *eigentliche* Differenz tilgen, die Leben und Kunst voneinander scheidet, bis lediglich „Mut, Wille und absolute Kraft“⁶⁴ ihren *reinen* Ausdruck finden.⁶⁵

Die intendierte Realitätsnähe des Sprachprojektes zielt schließlich auch auf ein telegrammatisches Unterfangen ab. Marinetti ist daran gelegen, semantisch verdichtete und dekontextualisierte⁶⁶ Ausdrücke schnellstmöglich in Umlauf zu bringen.⁶⁷ Die intuitiv aneinandergesetzten Worte entsprechen dem „senkrecht von oben“ verkürzten Blick, der sich dem Autor-Ich zu Beginn des *Technischen Manifestes* in der narrativen Rahmung darbietet. Aus semiotischer Sicht wird durch diese neue Wahrnehmungsdimension⁶⁸ zugleich eine paradigmatische Ebene eingeführt, wobei sich Marinettis Sprachästhetik nicht allein auf das Konzept einer „vertikalen“ Poesie reduzieren lässt, wie Guillaume Apollinaire sie umschrieben hat.⁶⁹ Das Synthesevermögen der Analogie, „verschiedene und feindliche Dinge“⁷⁰ miteinander zu verbinden, scheint im Hinblick

aussieht als ein Kind“ (Platon. *Protagoras*. Griechisch/Deutsch. Übers. u. komm. v. Hans-Wolfgang Krautz. Stuttgart: Reclam, 1987. 324 d/e; S. 91).

62 Marinetti. „Zerstörung der Syntax“ (Anm. 1). S. 212.

63 Marinetti. „Technisches Manifest“ (Anm. 34). S. 282.

64 Ebd. S. 286.

65 Als ein zusätzlicher Beleg für die Deutung der energetischen Evokation der ästhetischen Formen gilt auch der Umstand, dass Marinetti die Essenzbildungen in der *Zerstörung der Syntax* mit einer molekularen Substrat- bzw. Kernsemantik eng führt.

66 Die Dekontextualisierung der Spracheinheiten ist für Marinettis Analogie-Konzeption deshalb als Spezifikum hervorzuheben, weil er ein Prinzip entwirft, das sich maßgeblich von der Idee des ‚freien Verses‘ des Literaten Gian Pietro Lucini unterscheidet. Lucini verfolgt mit dem *Verso Libero* die harmonische Strukturierung von Seinsfolgen, deren kosmogonische Dimension sich noch stärker an mittelalterlichen Analogievorstellungen orientiert. Auf diese hier aus Platzgründen nur angedeutete Differenz geht die Verfasserin des Beitrages in ihrem Dissertationsprojekt ein.

67 Marinettis *Technisches Manifest* lediglich auf den Aspekt seiner (Krypto-)Teletechnologie zu reduzieren, scheint zu kurz gegriffen, da diese Lesart die kontrahierte Sprache ausschließlich auf ihre informationstechnische Dimension festlegen würde. Sie würde sich den im Fließtext angesprochenen perzeptiven sowie semasiologischen Aspekten sperren, die in der ambigen Entdifferenzierungslogik angelegt sind.

68 Vgl. Andreas Kramer. „Worte in Freiheit oder gebremste Sprache? Beschleunigung und Verlangsamung in avantgardistischen Fluggedichten“. *Technische Beschleunigung – Ästhetische Verlangsamung? Mobile Inszenierung von Literatur, Film, Musik, Alltag und Politik*. Hg. Jan Röhnert. Köln u. a.: Böhlau, 2016. S. 173-190.

69 Vgl. Guillaume Apollinaire. „Nos amis les futurists“. *Le Soirées de Paris* 21 (15.02.1914): S. 78f.

70 Marinetti. *Technisches Manifest* (Anm. 34). S. 283.

auf die Vereinigung der vertikalen und horizontalen Ebene zu „Bild-Netze[n]“⁷¹ vielmehr ein energetisches Kraftfeld zu evozieren. Letztgenanntes lässt sich mit Giorgio Agambens Erläuterungen zur Denkform des Paradigmas und dessen analogischer Verfahrensweise umschreiben. In Abgrenzung zu Methoden des induktiven und deduktiven Schließens, die auf den wechselseitigen Abgleich von Universalem und Partikularem angewiesen sind, definiere das Paradigma eine „paradoxe Art der Bewegung, das Fortschreiten vom Partikularen zum Partikularen“. „Die Analogie greift in die logischen Dichotomien ein“, so heißt es weiter,

um sie in ein Kraftfeld zu verwandeln, in dem die polaren Spannungen, die sie bestimmen, ihre substantielle Identität verlieren – ähnlich wie es in einem elektromagnetischen Feld geschieht. [...] Wie in einem Magnetfeld, haben wir es nicht mit Ausdehnungen zu tun, nicht mit Größen auf einer Skala, sondern mit Vektoren und Intensitäten.⁷²

Dem Zitat gemäß wird das Vermögen der Analogie also mit den Wirkkräften eines magnetischen Feldes verglichen. Sie bricht mit der methodischen Rückführung auf eine gegebene Größe und erzeugt insofern „Intensitäten“, die sich frei entfalten können. Agambens Paradigmenbegriff ist einem analogischen Prinzip verpflichtet, das in ähnlicher Weise für die Verkürzungsverfahren beansprucht werden kann, wie sie Marinetti durch die Partikularbildungen produziert. Als Fortführung einer verdichteten Partikularisierung sind auch die im Manifest *Der geometrische und mechanische Glanz und der Zahlensinn* (1914) thematisierten mathematischen Formalisierungen anzusehen. Die „Liebe zur Präzision und zur grundlegenden Kürze“ habe ihm „natürlich die Freude an den Zahlen“ gegeben.⁷³ Zum titelgebenden ‚geometrischen und mechanischen Glanz‘ tragen dann vor allem die mathematischen Zeichen bei, die dazu dienen, „wunderbare Synthesen“ zu erzielen.⁷⁴ „[M]it einer bestimmten Menge von $+ - \times =$ “, so resümiert Marinetti, „erzeuge ich die Stärken, die Bedeutung und die Volumen der Dinge, die das Wort ausdrücken soll“.⁷⁵ Die sensuellen und motorischen Erfahrungen mit der Technosphäre werden zuletzt in mathematische Operatoren transkribiert, die Wirkungsstärken und relationale Intensitäten symbolisieren.⁷⁶

71 Ebd. S. 284.

72 Giorgio Agamben. *Signatura rerum. Zur Methode*. A. d. Italien. v. Anton Schütz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009. S. 23f.

73 Filippo Tommaso Marinetti. „Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica (1914)“. *Teoria e invenzione futurista*. Hg. Luciano De Maria. Mailand: Mondadori, 1968. S. 84-92, hier S. 91, Übers. d. Verf.

74 Ebd. Die mathematischen Zeichen weisen, so Marinetti, die „abstrakte Einfachheit anonymer Getriebe“ (ebd.) auf. Was als ‚herkömmliche‘ Beschreibung einer ganzen Seite bedürfen würde, wird stattdessen als „lyrische Gleichung“ mit überschaubarer Zeichenzahl realisiert.

75 Marinetti. „Lo splendore geometrico“ (Anm. 74). S. 92, Übers. d. Verf.

76 „Die Anordnung $+ - + - + + \times$ dient beispielsweise dazu, die Veränderungen und die Beschleunigung der Geschwindigkeit eines Automobils zu erzeugen. Die

Diese Beobachtung ist ferner auch für den originären Analogiestil und seine asymmetrische Konzeption von Relevanz, denn keinesfalls wird das kontrahierte Sprachmaterial in harmonische, d. h. gleichwertige Beziehungen zueinander gesetzt. In einem solchen Fall würde nämlich implizit ein kosmographisches Analogieverständnis aufgerufen, das Verhältnisgleichheit, wohlstrukturierte Ordnung und statische Geschlossenheit impliziert.⁷⁷ Setzt schon das sallustische Projekt mit seinem kraftvollen Stil auf Inkonzinnitäten, um „Ausgewogenheit und Harmonie zu zerstören“⁷⁸, so gilt Vergleichbares noch dringlicher für Marinetti: Um Dynamik in den Manifesten zu erzeugen, ist er auf die asymmetrische Separierung der synthetisierten Spracheinheiten angewiesen.⁷⁹ Gerade durch die bereits genannte Überwindung der Bildklischees wird zu diesem Zweck eine überraschende Ausdrucksweise angestrebt, die unmittelbar auf ‚Innovation‘ und Wirkungsintensität abzielt.

3. *fa(c)tum* – Männertaten und Göttersprüche

Wenn abschließend nach den Konsequenzen zu fragen ist, die sich aus den von Marinetti anvisierten verdichteten Kraftformen ziehen lassen, lohnt sich einmal mehr der Rückgriff auf Sallust – verweisen doch die sprachlichen Spezifika der *brevitas sallustiana* nicht zuletzt auf ein Faktenverständnis, das in seiner antiken Primärbedeutung (als *factum*) die männliche Tat beziehungsweise Handlung

Anordnung + + + + dient dazu, die Anhäufung von gleichen Empfindungen zu erzeugen“ (Marinetti. „Lo splendore geometrico“ [Anm. 74]. S. 92, Übers. d. Verf.). Schon im *Technischen Manifest* bezieht sich Marinetti auf mathematische Operatoren, dort werden sie allerdings anders, nämlich als vektorielle Richtungsbestimmungen – aber bereits gegen die Zeichensetzung gerichtet – funktionalisiert: „Um gewisse Bewegungen hervorzuheben und ihre Richtungen anzugeben, wird man die mathematischen Zeichen: + - × = > < und die musikalischen Zeichen verwenden“ (Marinetti. „Technisches Manifest“ [Anm. 34]. S. 283).

77 Vgl. Michel Foucault. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaft*. Aus d. Franz. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966. S. 51-54. Hinzuweisen wäre ferner auch auf die von Marinetti vordergründig verfolgte Dezentrierung des Menschen, der den Einsatz- sowie Fluchtpunkt des mittelalterlichen Analogiedenkens darstellt, wie Foucault betont.

78 Ronald Syme. *Sallust*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. S. 257.

79 Auch in seinem Gedicht *Gegen die Syllogismen* wird die Symmetrie der gleichnamigen Form aufgrund ihrer traditionellen Wahrheitsfunktion abgewertet. So heißt es dort: „[S]ie sind deine Wurfgeschosse, mächtige See, / die steingewordenen Leichen, die symmetrisch ruhn in deinem Abgrund“ (Filippo Tommaso Marinetti. „Gegen die Syllogismen [1912]“. *Futuristische Dichtungen*. Hg. Joan Bleicher. Siegen: Universitäts-Gesamthochschule, 1984. S. 12f., hier S. 12). Im Gegensatz zur futuristischen *brevitas*, wie sie Marinetti in den oben genannten Manifesten verfolgt, „tanzen“ die „Schlottersyllogismen [...] kreisend / rund um die Wahrheit“ (ebd.), ohne dabei Neues hervorzubringen.

akzentuiert.⁸⁰ Faktographische Kürze⁸¹, wie sie seit der Frühen Neuzeit vor allem im Zusammenhang mit Francis Bacons Bemühungen einer empiristischen Naturphilosophie steht⁸², ist demgemäß nicht auf die *wissenschaftliche* Fabrikation von (Einzel-)Tatsachen *sui generis* beschränkt. Die kurze, prägnante Darstellungsweise und die damit einhergehenden Partikularisierungseffekte besitzen schon im *Bellum Iugurthinum* einen performativen Kern, der die *res gestae* im Sinne der Mannestaten in den Vordergrund des Interesses stellt. Dass mit dem historiographischen Tatenbericht *virtus* als Stilideal verbunden ist, zeigt sich bereits im Proömium. Wie Sallust im moralisierenden Ton dort betont, könne der Mensch bei gezielter Führung seines Leistungswillens durch seine ihn „lenkende Kraft“ gegenüber den Eingriffen des Zufalls immunisiert werden. Nur durch die permanente Tatbereitschaft und den Verzicht auf Müßiggang erlange er zeitüberdauernde „Berühmtheit“⁸³, wobei die Kürze der Lebenszeit implizit mit dem ewigen Ruhm durch die bedeutenden Mannestaten kontrastiert wird.

Als Beispiel für die sallustische Faktographie, deren spezifischer Stil *virtus* zugleich verleiht und herausfordert, kann überdies die Rede des Marius im *Bellum Iugurthinum* gelten, deren Parallelen zu Sallusts Poetik von der Forschung bislang nur angedeutet wurden.⁸⁴ Der Untätigkeit der Nobilität und deren Verschleierung durch allzu wohlgewählte Worte stellt der *homo novus* seine entschlossengeleiteten Kriegstaten entgegen, denen ein anderer Realitätsgrad zugesprochen wird: „Erwägt jetzt“, so richtet sich Marius an die Quiriten, „ob Taten [*facta*] oder Worte [*dicta*] mehr wert sind!“⁸⁵ Der Wertmaßstab politischer Führung bemisst sich an der Handlungsaktivität des Herrschers, der es vermag, auf gegenwärtige sowie künftige Probleme des römischen Volkes angemessen zu reagieren. An dieses Verständnis knüpft Marius' *virtus*-Konzeption an.⁸⁶ Sie ist an der Fabrikation politischer Realitätsbildung beteiligt, deren faktischer Gehalt entschieden mehr wiegt als das leere Wort ubiquitärer Phrasenrhetorik. Die im *Bellum Iugurthinum* auf Kriegsführung ausgerichtete *brevitas*-Rhetorik wird über die *virtus* mit einer Faktenauffassung verschränkt, die die männliche Tat mit rasanter Entscheidungsgewalt in Beziehung setzt.⁸⁷ Die Koalition von

80 Otto Eichert. Art. „factum“. *Vollständiges Wörterbuch zu den Geschichtswerken des C. Sallustius Crispus. Von der Verschwörung des Catilina und dem Kriege gegen Jugurtha, sowie zu den Reden und Briefen aus den Historien*. Nachdr. d. 4. Aufl. 1890. Hildesheim/New York: Olms, 1973. S. 64.

81 Vgl. dazu auch Vogel. „Die Kürze des Faktums“ (Anm. 46).

82 Vgl. Lorraine Daston. „Baconische Tatsachen“. *Rechtsgeschichte* 1 (2002): S. 36-55.

83 Sallust. *Bellum Iugurthinum* (Anm. 26). 2,4; S. 9.

84 Vgl. Christina Viola Dix. *Virtutes und vitia. Interpretationen der Charakterzeichnungen in Sallusts Bellum Iugurthinum*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2006. S. 223; sowie Catalina Balmaceda. *Virtus Romana. Politics and Morality in the Roman Historians*. Chapel Hill: Univers. of North California, 2017. S. 68.

85 Sallust. *Bellum Iugurthinum* (Anm. 26). 85,14; S. 139; vgl. auch 85,24; S. 141.

86 Sie wird explizit gegen den Vorwurf der *fortuna* profiliert (vgl. ebd.).

87 Die *virtus* wird von Sallust hier im Sinne ihrer altrömischen Bedeutung gebraucht. Er fokussiert bei der Charakterisierung von Marius *virtus* als militärische Tugend: „Wie Jugurtha so übt auch Marius sich von frühester Jugend an in militärischen

brevitas und *virtus* respektive *factum* tangiert des Weiteren auch die Eigenlegitimation des Historiographen, der sich mittels seines Erzählgegenstands implizit selbst als ruhmreicher Schriftsteller ausweist.⁸⁸ Vor allem aber schließt sich daran noch eine Überlegung zur Rezeptionssituation an: Im Sinne der antiken Wirkungsästhetik soll der Leser durch das Geschichtswerk in Spannung versetzt und bewegt werden.⁸⁹ So besehen wird *brevitas* zur Grundlage für eine kraftvolle Darstellungskunst, deren Gelingen nicht zuletzt von ihrem unmittelbaren Affizierungspotential abhängig ist.

Eine Programmatik, die die (männliche) Tat gegen das Wort ausspielt, ist es schließlich auch, die den Kern der futuristischen Angriffsrhetorik ausmacht. Unmissverständlich wird dies in Marinettis Rede *Die Sturmtruppen, Avantgarde der Nation*, die er 1919 vor Offizieren der Zweiten Sturmdivision hält. Sie zeigt nicht nur deutlich, wie sich Marinettis Terminologie „fast bruchlos von der künstlerischen Bewegung auf die militärische übertragen ließ“⁹⁰, sondern aktualisiert einmal mehr die kriegerische Bedeutung des Avantgarde-Begriffs. Marinetti bemerkt dort:

Aber ihr, die ihr Männer des Handelns seid, von wenig Geschwafel, vielen Taten [*fatti*], einem Fluch, einem Glas Wein, einem Furz für den Feind, dem Brotbeutel voller Bomben und dem gezückten Dolch, ihr sagt mir, dass euch gewöhnlich die Worte und Reden nur wenig interessieren. / Ihr habt Recht.⁹¹

Wie zuvor betont, richtet sich Marinetti in vergleichbarer Manier bereits im Gründungsmanifest von 1909 vehement gegen den Symbolismus und dessen fehlende Handlungs- und Dynamisierungsimpulse. Je schärfer das Abgrenzungsbedürfnis gegenüber einem Passatismus artikuliert wird, desto näher liegt jedoch die Deutung, dass Marinetti zugleich eigene literarische Traditionsbezüge abwerfen möchte, deren rhetorische Strategien und Verfahren immanent

Fertigkeiten und wählt somit einen Weg, der zu einer alten Form der *virtus*, zu Tapferkeit und Tüchtigkeit führt“ (Dix. *Virtutes und vitia* [Anm. 85]. S. 192).

88 Bereits im Proömium zu seinem *Catilina* hält Sallust fest: „[S]owohl die, welche Taten vollbracht haben, als auch die, welche über die Taten anderer schrieben, haben in großer Zahl Lob geerntet“ (*qui fecere et qui facta aliorum scripsere, multi laudantur*). Äußerst schwierig sei es, Geschichte zu schreiben, zuvorderst, „weil man den Taten mit den Worten gleichkommen muß“ (*quod facta dictis exaequanda sunt*) (Gaius Sallustius Crispus. *De coniuratione Catilinae. Die Verschwörung des Catilina. Lateinisch – Deutsch*. Übers. u. hg. v. Karl Büchner. Stuttgart: Reclam, 2015. III, S. 6f.).

89 Vgl. Josef Lindauer: „Darstellung und Sprachgestalt“. Gaius Sallustius Crispus. *Belium Jugurthinum – Der Krieg mit Jugurtha. Lateinisch – Deutsch*. Hg. Josef Lindauer. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2003. S. 226-229, hier S. 226.

90 Schmidt-Bergmann. *Futurismus* (Anm. 1). S. 167.

91 Filippo Tommaso Marinetti. „Gli Arditi, avanguardia della Nazione“ (1919). *Teoria e invenzione futurista*. Hg. Luciano De Maria. Mailand: Mondadori, 1968. S. 465-469, hier S. 465, Übers. d. Verf.

mit dem avantgardistischen Projekt verwoben sind.⁹² Ab Ende der 1920er Jahre strebt Marinetti dann allerdings keine *tabula rasa* mehr an, sondern profiliert verschiedene ‚große Männer‘ der italienischen Geistesgeschichte als futuristische Größen.⁹³ Im Rahmen der *Germania*-Übersetzung bildet Tacitus den Auftakt zu dieser Serie von Re-Lektüren der Tradition, die vor allem als politische Aktionen zu verstehen sind und dazu dienen sollen, dem Futurismus zu einem Dasein als offizieller Staatskunst im faschistischen Italien zu verhelfen.⁹⁴ Dieses Vorhaben sollte zwar unrealisiert bleiben, doch zeichnet sich schon auf dem kleinen Feld von Marinettis Übersetzung jene doppelte Bewegung ab, die auch Mussolinis nationalistische Imperialpolitik im Großen verfolgt: Einerseits soll die lateinische Tradition als Nationalgut rückerobert werden, andererseits wird der faschistische Staat zum einzig legitimen Erben der römischen Antike stilisiert. Dabei spielt auch Sallust eine Rolle, lässt doch Mussolini im Jahr 1937 in der damals italienischen Kolonie Libyen den *Arco dei Fileni* errichten, einen Triumphbogen, dessen Ikonographie sich aus einer Passage im *Bellum Iugurthinum* speist.⁹⁵ Marinetti im Speziellen wird nach 1928 noch mehrfach auf Tacitus als Repräsentanten und Mittler der römischen Kraftformen rekurrieren und vor allem – wie im folgenden radikalen Asyndeton – dessen Verdienste um die Syntheseleistung von Sprache hervorheben: „Literarisch kommt die Synthese mit Tacitus auf sie triumphiert in der Göttlichen Komödie im Fürsten von Macchiavelli [sic] und in den Reden von Benito Mussolini.“⁹⁶

Der nationalistische Gedanke ist allerdings schon im *Technischen Manifest* angelegt, wenn Marinetti darin die futuristischen Dichter folgendermaßen anspricht:

92 Zu den symbolistischen ‚Resten‘ in der Sprache der frühen Manifeste Marinettis vgl. auch De Maria. *Marinetti poeta e ideologo* (Anm. 55). S. XXIII. Giusi Baldissoni ortet in der futuristischen Programmatik zudem den „symbolistischen Traum, das letzte Geheimnis der Dinge sprechen zu lassen“ (Giusi Baldissoni. *Filippo Tommaso Marinetti*. Mailand: Mursia, 1986. S. 73, Übers. d. Verf.). Zu Marinettis symbolistischer Frühphase siehe außerdem Tatiana Cescutti: *Les origines mythiques du Futurisme. F. T. Marinetti poète symboliste français (1902-1908)*. Paris: PU Paris-Sorbonne, 2008.

93 Vgl. Giancarlo. „Tacito e il futurismo“ (Anm. 31). S. 410.

94 Vgl. ebd. S. 414.

95 In einem knappen Exkurs schildert Sallust die Tat der Philaeni, zweier Brüder aus Karthago, die im Zuge von territorialen Streitigkeiten als Läufer entsandt werden. Jener Punkt, an dem sie mit den beiden Läufern der Feindesmacht Kyrene zusammentreffen, soll fortan als neue Grenze gelten. Als die Karthager des Betrugs bezichtigt werden, opfern sich die Philaeni dem Gemeinwesen und lassen sich lebendig begraben, um damit die Stelle der Grenzziehung bestimmen zu können. Bereits in der Antike werden ihnen dort Grabaltäre errichtet. Vgl. Sallust. *Bellum Iugurthinum* (Anm. 26). S. 127-129. Für den Hinweis auf die faschistische Inbesitznahme des Ortes und der sallustischen Legende unter Mussolini danken wir Jakob Moser.

96 Filippo Tommaso Marinetti. „Nuove battaglie per l’italianità di tutta l’arte moderna“. *Autori e Scrittori. Mensile del Sindacato Nazionale* 3/12 (1938): S. 1-4, hier S. 2, Übers. d. Verf.

[I]ch habe in euch die göttliche Intuition wieder erweckt, diese charakteristische Gabe der romanischen Völker. Mit der Hilfe der Intuition werden wir die scheinbar unbeugsame Feindschaft besiegen, die unser menschliches Fleisch vom Metall der Motoren trennt.⁹⁷

Die futuristische Intuition gilt demzufolge als Voraussetzung für die Syntheseleistung. Letzterer ist ein *brevitas*-Verfahren vorgängig, das, wie oben gezeigt wurde, durch und mit Sprache energetische Unmittelbarkeits-effekte erzeugt. Vor diesem Hintergrund sind auch die verdichteten sprachlichen Ausdrücke als Resultat eines Entdifferenzierungsprozesses zu werten, das – so ‚klein‘ die mobilen Einheiten auch sein mögen – stets auf eine dritte, vermittelnde Operation angewiesen ist. Die Analogien werden schließlich von Marinetti so weit zusammengezogen, d. h. *synthetisiert*, bis ihre Chiffrierung nur noch dem futuristischen Kollektiv verständlich ist. Die Hermetisierung dieser „elitären Dunkelheit“⁹⁸ wird damit nicht bloß implizit zum Gütekriterium verklärt, das schon Quintilian ausgehend von Sallust thematisierte, dessen Texte sich augenscheinlich nur an den gebildeten Leser (*lector eruditus*) richten. Die Sogwirkung einer solchen Rhetorik, die ihre Ursprünge aus dem Symbolismus bezieht, rückt ihre Oratoren außerdem in die Nähe von Orakelgöttern, die sich nicht mehr erklären müssen und deren erhabenes Wort (*fatum*) immer über dem ihrer Anhängerschaft stehen wird.⁹⁹ Die Möglichkeit, die sich den Hörenden dabei aufzutut, besteht dann nur mehr darin, das ‚Hingeworfene‘ anzunehmen und sich ihren Göttern zu beugen.

97 Marinetti. „Technisches Manifest“ (Anm. 34). S. 288.

98 Bernhard Asmuth. „Der Beitrag der klassischen Rhetorik zum Thema Verständlichkeit“. *Rhetorik* 28 (2009): S. 1-20, hier S. 17.

99 In den einschlägigen Beiträgen zur Verständlichkeit wird häufig auf die Inspirationsmantik verwiesen. So spricht Heraklit über Apoll: „Der Herr, dem die Orakelstätte zu Delphi gehört, sagt nichts und verbirgt nichts, sondern er deutet an“ (Manfred Fuhrmann. „Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike“. *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Hg. Wolfgang Iser. München: Fink, 1983. S. 47-72, hier S. 51).

Corinna Dziudzia (Eichstätt)

Paradigmenwechsel und Umbrüche in der Tradierung literaturhistorischen Wissens

Grundlegend und vereinfacht gefasst sind zwei Prinzipien in der Tradierung literaturhistorischen Wissens zu unterscheiden, das umfassende lexikalische Sammeln zum einen und das auswählende Herausheben zum anderen. Literaturhistorisches Wissen in einem doppelten Sinn (in einem allgemeinen und in einem engeren Verständnis) wird seit der Antike in Form umfassender Verzeichnisse und Kataloge zusammengestellt, vor allem als Wissen über konkrete Werke und Autoren. Das Verzeichnis der Antike schlechthin sind die sogenannten *Pinakes* des Kallimachos, der Katalog der alten Bibliothek von Alexandria, der 120 bis 130 Rollen umfasste und circa 90.000 Bücher vermerkte, von der rund einer halben Million, die dort vermutlich lagen.¹ Die *Pinakes* haben sich nicht erhalten, wirkten aber musterbildend, wie Robert Blum in seinem *Versuch einer Geschichte der Biobibliographie* nachzeichnet.² In den *Pinakes* waren allgemeine Informationen über das Leben der Autoren, die Titel der Werke, ihr Umfang, das Incipit, bisweilen Korrekturen und Lehrmeinungen enthalten. Gleichermäßen kennt die Antike besondere Auswahlen, Kanones, oftmals zusammengestellt zu didaktischen Zwecken, wie etwa Quintilians *Institutio Oratoria*, mit Lektürekempfehlungen für angehende Rhetoren. Auch die belletristische Literatur selbst schreibt Kanones fest, wenn etwa Aristophanes in seinem Stück *Die Frösche* den gerade verstorbenen Euripides mit Aischylos in der Unterwelt um den Platz als besten Tragödiendichter konkurrieren lässt,³ oder er in den *Wespen* sowie den *Danaiden* auf die spartanische Dichterin Cleitagora hinweist.⁴

Üblicherweise wird entsprechend der Begriff „Kanon“ in seinem etymologischen Ursprung dem Griechischen zugeschlagen, aktuelle Studien der Assyriologie weisen allerdings auf weit ältere Wortwurzeln und das akkadische Wort „qanū“, als Bezeichnung für Schilfrohr und Maß hin, wenngleich erst die Griechen es dann in stärker übertragenem Sinne als Maßstab gebrauchten.⁵ Dichtung in dieser Zeit ist keineswegs eine männliche Domäne: Die

1 Carl Werner Müller. *Nachlese: kleine Schriften 2*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2009. S. 37f.

2 Robert Blum. „Die Literaturverzeichnung im Altertum und Mittelalter. Versuch einer Geschichte der Biobibliographie von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit.“ In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*. Band XXIV. Frankfurt a. M.: Buchhändler-Vereinigung, 1983.

3 Ivan Matijašić. *Shaping the canons of ancient Greek historiography: imitation, classicism, and literary criticism*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2018. S. 7.

4 Sarah B. Pomeroy. *Spartan Women*. Oxford: Oxford University Press, 2002. S. 10.

5 Ulrike Steinert. „Introduction: Catalogues, Corpora and Canons in Mesopotamian scholarship.“ In: Dies. *Assyrian and Babylonian Scholarly Text Catalogues*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2018. S. 7-24, hier S. 18f.

vorantike mesopotamische Göttin der Schrift, Nisaba, ist weiblich,⁶ eine ihrer Hohepriesterinnen gilt als die erste Dichterin der Weltgeschichte, Enheduanna.⁷ In der mesopotamischen Schreiberausbildung war es üblich, Wissen durch Abschreiben zu tradieren, bereits da sind Listen, Verzeichnisse und Kommentare bekannt.⁸ Hunderte von Jahren werden Enheduannas Hymnen und damit das Wissen darum so weitergegeben.

Eine Verschiebung in diesen (vor-)antiken Praktiken stellt Hieronymus' *De Viris Illustribus* dar, ein 393 n. Chr. veröffentlichtes christliches Schriftstellerlexikon. Darin verzeichnet Hieronymus ausschließlich männliche Autoren und lässt die Auswahl chronologisch auf sich selbst zulaufen – ein äußerst gelungener Akt der „Selbstkanonisierung“ und damit eine zielstrebige Einschreibung in das kulturelle Gedächtnis.⁹ Nicht zufällig erscheint damit der Ausschluss der Frauen verbunden, keineswegs ist Hieronymus' Auswahlkriterium nur die Religion, sondern auch das Geschlecht.

Die Renaissance greift die antike Wissensordnung des Katalogs verstärkt wieder auf, prominente Beispiele versammeln – im Gegensatz zu Hieronymus – dezidiert Frauen, wie etwa Giovanni Boccaccios *De mulieribus claris*. In den 104 Biographien berühmter und gelehrter Frauen verzeichnet Boccaccio in der letzten Fassung von 1374 biblische Gestalten genauso wie antike Dichterinnen, Kriegerinnen und Erfinderinnen. Als höchste weibliche Tugend gilt Boccaccio jedoch die Moral, und so manches Porträt fällt entsprechend ambivalent aus.¹⁰ Das findet bereits zeitgenössisch Kritik: Christine de Pizan nutzt Boccaccios Werk als Quelle, schreibt die Darstellungen allerdings um und kreierte mit ihrer *Cité des Dames* einen utopischen Ort für gelehrte Frauen, der zeitgenössisch großen Anklang findet.¹¹

Hundert Jahre später wird Boccaccios Katalog durch Heinrich Steinhöwel in das Deutsche übersetzt,¹² was im Kontext der Suche der deutschen Humanisten steht, dem Barbarenvorwurf Tacitus' Beispiele deutscher Gelehrsamkeit

6 Gwendolyn Leick. *A dictionary of ancient Near Eastern mythology*. London; New York: Routledge, 1991. S. 137.

7 Hilda L. Smith; Berenice A. Carroll. *Women's Political & Social Thought: An Anthology*. Indiana University Press, 2000. S. 3f.

8 Steinert. „Introduction: Catalogues, Corpora and Canons in Mesopotamian scholarship“, S. 19.

9 Aleida Assmann (Hg.). *Vergessene Texte*. Konstanz: UVK Univ.-Verl, 2004. S. 10.

10 Kristina Domanski. *Lesarten des Rubms: Johann Zainers Holzschnittillustrationen zu Giovanni Boccaccios „De mulieribus claris“*. Köln; Weimar: Böhlau Verlag 2007. S. 22f.

11 Domanski 2007, S. 24; Orlanda Soei Han Lie; Mark Aussems; Martine Meuwese; Hermina Joldersma. *Christine de Pizan in Bruges. The Flemish Codex of Le Livre de La Cité Des Dames*. London, British Library, MS Add. 20698). Hilversum: Verloren, 2015. S. 34; Gisela Bock. *Frauen in der europäischen Geschichte: vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Beck, 2005. S. 24f.

12 Almut Schneider. „...in Teutsch vertiert. Zu Heinrich Steinhöwels Übersetzungen von Giovanni Boccaccios *De claris mulieribus*.“ In: *Übertragungen: Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hg. von Britta Bußmann [et al.]. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2005. S. 315-328, hier 315.

entgegenzusetzen. Vor allem Conrad Celtis unternimmt es, in Klöstern nach Manuskripten zu forschen. Eine seiner Editionen wird sogar durch ein Kaiserprivileg geschützt, d. h. zumindest auf den Buchmessen dürfen keine Raubkopien angeboten werden.¹³ Celtis widmet diese Herausgabe der lateinischen Werke Hrosviths von Gandersheim einer zeitgenössisch gelehrten Frau, Caritas von Pirckheimer, Äbtissin der Klarissinnen in Nürnberg.¹⁴ Celtis geht es dabei gar nicht darum zu bemerken, dass speziell Frauen gelehrt sein können, sondern vor allem zielt er darauf, beispielhaft vorzuführen, dass die Germanen eben keine Barbaren sind. Vor diesem Hintergrund ist es auch zu sehen, wenn Johannes Trithemius einen Katalog berühmter deutscher Schriftsteller zusammenstellt, den *Catalogus illustrium virorum Germaniae*, und darin auch Hrosvith verzeichnet.¹⁵ „Virorum“ sind hier weniger die ‚Männer‘, als weit mehr die ‚Kräfte‘.

In der Frühen Neuzeit diagnostiziert Helmut Zedelmaier eine große Angst bei den Gelehrten, durch den Buchdruck könnte Wissen verloren gehen.¹⁶ Es zeigt sich eine neue Notwendigkeit, die zunehmend schneller anwachsende Büchermenge zu ordnen, zu gruppieren und gleichzeitig die noch ungedruckten Manuskripte zu vermerken – das kristallisiert sich im Wunsch, dies möglichst umfassend zu tun. Ein ‚Mammutprojekt‘, das Mitte des 16. Jahrhunderts etwa durch Conrad Gesner und seine *Bibliotheca* versucht wird. Zur Entstehungszeit richtet es sich als Nachschlagewerk an Gelehrte und als Propädeutikum an Studenten. Insgesamt umfasst Gesners *Bibliotheca* rund 3.000 Autoren und 10.000 Titel.¹⁷ Es verzeichnet auch schreibende Frauen, wie etwa die mittelalterliche Nonne Hrosvith von Gandersheim. Gesners *Bibliotheca* ist ein bis heute relevantes umfassendes und paneuropäisches Quellenwerk und Gelehrtenlexikon.¹⁸ Es ist eine ideale Bibliothek und nicht mehr an einen materialen Bestand gekoppelt, wie noch die *Pinakes*. Es will die Summe schriftlicher Überlieferung verzeichnen¹⁹ und damit ist es weniger Literatur- denn mehr Wissenschaftsgeschichte. Francis Bacon wird für diese Form einer Geschichte der Gelehrsamkeit dann den Begriff der *historia literaria* prägen.²⁰

13 Reinhard Wittmann. *Geschichte des deutschen Buchhandels*. 3. Auflage. München: C. H. Beck, 2011. S. 68f.

14 Prudence Allen. *The Concept of Woman: The Early Humanist Reformation, 1250-1500*. Vol II. Grand Rapids, Michigan; Cambridge, UK: W.B. Eerdmans Publishing, 2002. S. 751.

15 Johannes Trithemius; Jakob Wimpfeling. *Catalogus illustrium virorum Germaniae: mit einem Nachtrag von Jacobus Wimpfeling*. Mit Widmungsvorrede und Nachwort. Frankfurt a. M.: Peter Friedberg, 1495. o. S.

16 Helmut Zedelmaier. *Bibliotheca universalis und bibliotheca selecta: das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der frühen Neuzeit*. Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 33. Köln: Böhlau, 1992. S. 15.

17 Ebd., S. 22f.

18 Sigmund von Lempicki. *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1920. S. 95.

19 Zedelmaier 1992, S. 3.

20 Frank Grunert; Friedrich Vollhardt (Hg.): *Historia literaria: Neuordnungen des Wissens im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag, 2007. S. VII.

Auf Gesner und seine *Bibliotheca* beruft sich noch Georg Daniel Morhof, ein Kieler Poetik- und Rhetorikprofessor in seinem *Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie* von 1682. Das Lehrbuch Morhofs ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Es ist in deutscher Sprache verfasst, beschränkt sich aber nicht darauf, denn es gibt bei Morhof Kapitel zu verschiedenen Sprachen und ihren Literaturen. Wie in der *historia literaria* üblich, behandelt Morhof jeweils in sich chronologisch die Literaturen verschiedener Länder: die der Franzosen, Italiener, Spanier, Engländer, Niederländer und Skandinavier so wie dann schließlich im sechsten Kapitel die „deutsche Poeterey“. Morhof verfasst eine deutschsprachige Literaturgeschichte, die ganz selbstverständlich die Beziehungen deutscher Literatur zu anderen europäischen Literaturen beleuchtet. Morhofs Werk ist für das deutsche Sprachgebiet ein wesentlicher Schritt in Richtung des heutigen, enger gefassten Verständnisses einer Literaturgeschichte.²¹

Tatsächlich hat der *Unterricht* Morhofs in Deutschland nachfolgend lange den Status eines Standardwerks, erscheint in vielen Auflagen und ist weit verbreitet.²² Noch im 19. Jahrhundert gilt der *Unterricht* als „erster Versuch einer Geschichte der deutschen, ja der gesamten neueren europäischen Poesie“. ²³ Morhof sei „kein bloßer Notizensammler, sondern ein Mann von gesundem und selbstständigem Urteil“²⁴, heißt es bei dem Wissenschaftshistoriker Rudolf Raumer. Im Gegensatz zu vorherigen Ausführungen zur Literatur, selbst in deutschsprachigen, sind bei Morhof deutsche Entsprechungen der zuvor verwendeten griechischen und lateinischen Fachbegriffe zu finden, grundlegende Begriffe des Nachdenkens über deutsche Sprache werden damit in deutscher Sprache geprägt. Morhof ist es zudem, der den Roman in die deutsche literaturhistorische Beschäftigung als Forschungsgegenstand einbringt.²⁵ Schreibende Frauen finden in Morhofs Ausführungen mit einer großen Selbstverständlichkeit Eingang, seien es französische Romanschriftstellerinnen wie Madame de Scudery, die im 17. Jahrhundert mit ihren Werken vielfach ins Deutsche übertragen wird, oder Hrosvith von Gandersheim als frühes Beispiel einer in verschiedenen Gattungen Latein schreibenden und dichtenden Autorin.²⁶ Auch im Hinblick auf die zeitgenössische Literaturproduktion in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts behandelt Morhof männliche und weibliche Poeten gleichermaßen. In seinem Kapitel „Von der Teutschen Poeterey der dritten Zeit“ berücksichtigt er in einem eigenen Abschnitt die „Getichte Teutscher Frauenspersonen“, wie etwa von Sibylla Schwartz oder der Freiherrin Henrietta Catharina Gerstoff.²⁷ Morhof argumentiert vor dem Hintergrund des Renaissance-Ideals der gelehrten Frau, insofern sein Kapitel zur deutschen Literatur des

21 Lempicki 1920, S. 167.

22 Ebd., S. 171.

23 Rudolf von Raumer. *Geschichte der Germanischen Philologie*. München: Oldenburg, 1870. S. 157.

24 Ebd.

25 Lempicki 1920. S. 164f.

26 Daniel Georg Morhof. *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie: deren Ursprung, Fortgang und Lehrsätzen; wobey auch von der reimenden Poeterey der Außländer mit mehren gehandelt wird*. Kiel: Reumann, 1682. S. 333.

27 Ebd., S. 422.

17. Jahrhunderts auf die Frauen zuläuft, denn seine Auswahl dichtender Frauen bildet den Höhe- und Schlusspunkt seiner Ausführungen: „Vor allen dingen muß allhie nicht vorbey gegangen werden / daß wir in Teutschland Frauenspersonen gehabt / und auch noch zur Zeit haben / die die Männer selbst in der Tichtkunst beschämen können.“²⁸ Für weitere Beispiele verweist er auf Jacobus Thomasius' Dissertation *De Eruditione Feminarum* von 1671.²⁹ Morhof entschuldigt sich explizit dafür, dass er eine Auswahl trifft, denn keineswegs will er den Frauen, die er nicht nennt, damit den Ruhm entziehen, wie er schreibt: „Ich halte traun den Ruhm der Frauen / den sie aus der Poeterey erlanget / viel höher als den Ruhm der Männer.“³⁰

Morhof verletzt das in der *historia literaria* eigentlich geltende Paradigma, umfassend zu sammeln und zu verzeichnen. Er zeigt mit dem Verweis auf Thomasius, dass er anerkennt, dass es in seiner Zeit – sprich im gesamten 17. Jahrhundert und in Anschluss an Boccaccio – üblich ist, gelehrten Frauen in langen Listen und sogar in eigenständigen Abhandlungen Reverenz zu erweisen. Das gilt keineswegs nur für Deutschland und die Literatur in einem engeren Sinn:

The Renaissance retrieval of the philosophical women of the Antiquity, of Sappho, Diotima, the Pythagoreans, and so forth, found its peak in the 1690 publication of Gilles Ménage's sourcebook on women from Antiquity, the *Historia mulierum philosopharum*. The question Ménage puts at the beginning of his book to take position in this disputed field of scholarly study is telling even today: "The Number of women writers is so great that it is even more astonishing that some of them could have been single phenomena, or exceptions to the rule."³¹

Ménages lateinische *historia* wird zuerst 1690 veröffentlicht und zwei Jahre später erneut in Frankreich publiziert; zehn Jahre danach erfolgt die Übersetzung in das Englische und 1758 in das Französische.³² Ménage versammelt in seinem Katalog 65 Frauen,³³ gewidmet ist er einer zeitgenössischen gelehrten Frau, Anne Dacier, nicht zuletzt, um die gelehrten Frauen früherer und gegenwärtiger Zeiten zu preisen³⁴ und eine Traditionslinie zu etablieren.

28 Ebd., S. 438.

29 Ein Briefwechsel zwischen Jacob Thomasius und Leibniz verweist darauf, dass Thomasius in Leipzig am 14. Januar 1671 vorgelesen hat. Vgl. Heinrich Schepers; Martin Schneider; Philip A. Beeley; Gerhard Biller; Stefan Lorenz; Herma Kliege-Biller (Hg.): *Leibniz, Gottfried Wilhelm: Philosophischer Briefwechsel*. Erster Band: 1663-1685. 2., neubearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Akademie Verlag, 2006. S. 124.

30 Morhof 1682. S. 444f.

31 Ruth Hagenruber. *The Stolen History – Retrieving the History of Women Philosophers*. In: Sigrídur Thorgeirsdóttir; Ruth Edith Hagenruber (Hg.): *Methodological Reflections on Women's Contribution and Influence in the History of Philosophy*. Hamburg: Springer Nature, 2020. S. 49.

32 Ebenda.

33 Joan E. Taylor. *Jewish Women Philosophers of First-Century Alexandria: Philo's „Therapeutae“ Reconsidered*. Oxford: OUP, 2003. S. 174.

34 Karen Green. *A History of Women's Political Thought in Europe, 1700-1800*. Cambridge University Press, 2014. S. 27.

Bei weitem sind diese Beispiele keine Ausnahmen: Das 17. Jahrhundert beginnt bereits mit der Krönung einer Frau zur poeta laureata, der englisch-böhmischen Dichterin Elizabeth Weston, die in Prag lateinische Werke verfasst. Im Anhang der Ausgabe ihrer Gedichte verzeichnet der Herausgeber Martin Baldhoven einen Katalog, der in der biblischen Vorzeit beginnt, bis in die Gegenwart führt und in die Nennung von zwei gelehrten Frauen mündet, Anna Melanchthon und eben Elizabeth Weston selbst. Mit dem Verweis auf Anna Melanchthon verortet Baldhoven seine Auswahl als eine protestantische, zudem ist es ein Kanonisierungsakt für Weston. Zeitgleiche katholische Zusammenstellungen bemerkenswerter Frauen, die es gleichermaßen gibt, zielen dagegen nicht auf die Gelehrsamkeit ab, sondern auf Religiosität und Frömmigkeit, etwa versammelt Aegidius Albertinus, zuerst 1611, dann zehn Jahre später erneut veröffentlicht, 54 Heilige, angefangen mit Maria, mit jeweils kurzer Lebensbeschreibung samt ihrer Darstellung in Kupferstichen.³⁵

Vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges ist es dann Johann Frawenlob, der in deutscher Sprache mutmaßlich unter einem Pseudonym seine *Lobwürdige Gesellschaft der gelehrten Weiber* zusammenstellt. Gerade die Protestanten legen im 16. und 17. Jahrhundert Wert auf die Erziehung ihrer Töchter. So wie Philipp Melanchthon seine Tochter Anna Latein lehrt, gibt Frawenlob 1631 einen Katalog heraus, der in der Vorrede die protestantischen Eltern explizit auffordert, verständige Mädchen zu erziehen, damit nicht stolze und eitle „Schminkflecke“ aus ihnen werden.³⁶ Dafür zählt Frawenlob in alphabetischer Reihenfolge über 200 gelehrte Frauen als Vorbilder auf. Die zwei längsten Einträge behandeln zum einen die mittelalterliche Nonne Hrosvith von Gandersheim, die damit 140 Jahre nach Celtis' Druckausgabe bei den Protestanten für ihre umfassende Gelehrsamkeit hervorgehoben wird (während sie in der katholischen Zusammenstellung nicht enthalten ist), sowie zum anderen die im 16. Jahrhundert als Protestantin ihr italienisches Heimatland fliehende Gelehrte, Olympia Fulvia Morata. Es ist zu lesen, dass ihr die Universität Heidelberg, wo sie zuletzt wohnt und private Vorlesungen hält, 1555 die Doktorwürde verleihen will, sie allerdings kurz davor stirbt. Gerade Fulvia Morata dient als Bindeglied, eine Kulturträgerin der italienischen Renaissance, die, selbst Protestantin, im angeblich ‚barbarischen‘ Norden Zuflucht suchen muss, und dort samt ihrer Gelehrsamkeit mit offenen Armen empfangen wird – zumindest in Frawenlobs Darstellung.

Neben der dezidiert paneuropäischen Betrachtung ist Morhofs explizit wertschätzende Inklusion schreibender Frauen aus heutiger Perspektive bemerkenswert, zeitgenössisch ist es allerdings in einen entsprechenden Diskurs eingebettet.

35 Aegidius Albertinus. *Himlisch Frawenzimmer: Darin das Leben vier vnd funffzig der allerbeiligsten Junckfrawen vnd Frawen / nit allein zierlich beschriben / sonder auch mit Raphael Sadlers künstlichen Kupfferstichen für augen gestellt*. Gedruckt zu München: durch Niclas Hainrich, 1621.

36 Johann Frawenlob. *Die Lobwürdige Gesellschaft Der Gelehrten Weiber, Das ist: Kurtze, Historische Beschreibung, der fürnembsten gelehrten, verständigen vnd Kunst-erfahrenen Weibspersonen, die in der Welt biß auff diese Zeit gelebet haben*. O. O.: o. V., 1631. O. S.

Der Komplex der Frauengelehrsamkeit wird im Verlauf des 17. Jahrhunderts in akademischen Kreisen erörtert, etwa als Gegenstand von Dissertationen, auf die sich Morhof beruft. Folgenreicher in der zeitgenössischen Betrachtung erscheint der Paradigmenwechsel, die Abhandlung in deutscher Sprache zu verfassen. In Morhofs Behandlung literarischen Wissens liegt denn auch ein spezifischer Umbruch, der von der *historia litteraria* zur Litterärgeschichte. Das beinhaltet nicht nur den Sprachwechsel vom Lateinischen in das Deutsche, sondern zudem den sich zeigenden Paradigmenwechsel hinsichtlich der Auswahl, insofern – weil es unerfüllbares Ideal ist – nicht mehr angestrebt wird, umfassend zu sammeln, sondern eine wertende Hervorhebung erfolgt. Morhof muss aus Gründen praktischer Handhabbarkeit die Menge an zu erwähnenden Autoren und Werken reduzieren, und er trifft seine Auswahl willentlich zugunsten einer quantitativ zwischen den Geschlechtern ausgewogenen Darstellung.

Der thematische Komplex der Frauengelehrsamkeit gewinnt um 1700 weiter an Virulenz, in immer kürzeren Abständen werden weitere, darauf fokussierende Publikationen veröffentlicht: Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erscheinen in deutscher Sprache eine Reihe eher populärwissenschaftlicher Werke, die heute oftmals als ‚Frauenzimmerlexika‘ figurieren, von Christian Franz Paullini, Johann Caspar Eberti, Georg Christian Lehms und Corvinus.³⁷ In diesen Frauenzimmerlexika sind verschiedene Ordnungsprinzipien zu erkennen, sie sind teilweise lexikalisch, d. h. alphabetisch, teilweise aber auch chronologisch geordnet und setzen damit frühere Beispiele fort. Auch bei diesen findet sich das Muster, dass sie historische Beispiele behandeln und zeitgenössischen gelehrten Frauen gewidmet sind, wie etwa *Aurora* von Königsmarck bei Lehms. Zumeist sind die Zusammenstellungen paneuropäisch und führen von der biblischen Zeit bis in die Gegenwart und behandeln selbstverständlich u. a. die französischen Bestsellerautorinnen des 17. Jahrhunderts. Quantitativ ist darin teilweise eine regelrechte Explosion der Zahlen zu bemerken, auf bis zu über 3.000 Frauen bei Corvinus.³⁸ Insofern diese Zusammenstellungen sich in deutscher Sprache an ein breites Publikum richten und in vielen Auflagen erscheinen, ist darin eine weitere Verschiebung zu erkennen: die der Popularisierung von Wissen.

Weit weniger bekannt ist eine 1706 publizierte Zusammenstellung, die in quantitativer Hinsicht zwar nicht heraushebenswert ist, in der sich aber ein weiterer folgenreicher Umbruch beginnt abzuzeichnen, insofern die Reihe gelehrter Frauen in ein Gesamt-Narrativ eingebettet wird. Darin liegt ein weiterer Paradigmenwechsel, denn das eher stichwortartige Verzeichnis wird nun zunehmend durch das Erzählen ersetzt, die schiere ‚Aufmassung‘ abgelöst durch eine zielgerichtete, kleinere Auswahl: Johann Gerhard Meuschens *Curieuse*

37 Vgl. für eine detaillierte quantitative Auswertung und weitere Beispiele: Karin Schmidt-Kohberg, „Manche Weibspersonen haben oftmals viel subtilere Ingenia, als die Manspersonen“: weibliche Gelehrsamkeit am Beispiel von frühneuzeitlichen Frauenzimmerlexika und Kataloge. Sulzbach/Taunus: Helmer, 2014.

38 Karol Sauerland. *Auch eine Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts: der Aufstieg der deutschen Sprache zu einer Kultursprache*. Berlin: Weidler Buchverlag, 2015. S. 82.

Schau-Bühne bedient sich zwar des etablierten Musters, in biblischer Zeit zu beginnen und in der zeitgenössischen Gegenwart zu enden, aber es wird eben nicht mehr AUF-gezählt, sondern ER-zählt. Meuschens Zusammenstellung erscheint parallel zu den Frauenzimmerlexika, ist aber selbst keins, sondern der Versuch einer kohärenten Darstellung, wofür sich einer umfassenden Reismetaphorik bedient wird.

In Meuschens *Schau-Bühne* beginnt ein Erzähler-Ich im Heiligen Land bei verschiedenen Frauen der Heiligen Schrift und ‚reist‘ von da aus in die Nachbarländer, als würden die Länder tatsächlich nacheinander besucht. Die verschiedenen Beispiele gelehrter, zumeist adeliger Damen aus verschiedenen Epochen werden jeweils aufgesucht: „Aus Caria komme ich nach Troja zu der Durchläuchtigsten Princessin Cassandra, eine Tochter des unglücklichen Königs Primami [...]“.³⁹ Das Erzähler-Ich reist immer weiter, von einem Land zum nächsten und vergisst dabei nicht, dass das Mittelmeer per Segelschiff gekreuzt werden muss: „Aus Africa schiffe ich in das kluge und gelahrte Europa, und zwar zu erst nach dem Sitz der Musen, ich meine dem vortrefflichen Griechenland [...]“.⁴⁰ Dann folgen die wichtigen Metropolen Südeuropas: „Ich wende mich aber aus Griechenland nach Constantinopel [...]“ und: „Aus Rom schreite ich in die Italiänische Provinz [...]“.⁴¹

Es folgen in einer Umrundung der deutschen Gebiete Stippvisiten nach Frankreich, England, zu den nordischen Ländern sowie nach Polen und Ungarn: „Hierrauf komme ich auch aus Hungarn zu unserm Allredelsten Teutschlande/ einem Lande so sich vor allen anderen vieler grund-gelahrten Damen zu rühmen hat.“⁴² Gegen die übermächtig erscheinende Anzahl ausländischer gelehrter Frauen betont Meuschen deutsche Beispiele. Es werden verschiedene Kaiserinnen, Prinzessinnen und Äbtissinnen unterschiedlicher deutschsprachiger Gebiete aufgelistet, indem sich weiter der Reismetaphorik bedient wird: „Aus dem Trierschen reise ich in das Nassauische zu der Durchläuchtisten Sybilla Magdalena, geborner Markgräfin zu Baaden [...] In Hessen-Land treffen ich auch 2 gelehrte Dames als AMALIAM ELISABETH, und ANNAM SOPHIAM an.“⁴³ Während letztere als Äbtissin Quedlinburgs hervorgehoben wird, fehlt auch nicht der Hinweis auf das zweite Reichsstift und Hrosvith von Gandersheim.⁴⁴ Die regionale Verortung ist das dominierende Ordnungsprinzip, nicht die Epoche. Meuschens Quellen sind die lateinischen historia literaria seiner Zeit sowie die Frauenzimmerkataloge von Paullini, Eberti und anderen, deren Informationen er bisweilen vollständig übernimmt, aber eben in ein Gesamtnarrativ einbettet. Meuschen sortiert seine Darstellung nicht alphabetisch, sondern

39 Meuschen, Johann Gerhard. *Courieuse Schau-Bühne Durchläuchtigst-Belahrter Dames Als Käyser- König- Cubr- und Fürstinnen auch anderer hohen Durchläuchtigen Seelen Aus Asia, Africa und Europa, Voriger und itziger Zeit*. Franckfurt; Leipzig: Johan Bielcke, 1706. S. 16.

40 Ebd., S. 24.

41 Ebd., S. 44.

42 Ebd., S. 79f.

43 Ebd., S. 90.

44 Ebd., S. 96f.

zuerst geographisch und darin chronologisch. Zielpunkt seiner historischen und geographischen ‚Reise‘ ist der Ort seines eigenen Dienstverhältnisses zu dieser Zeit, Schleswig-Holstein. Meuschen beschließt seine Aufzählung von 106 Damen mit dem Hinweis auf die schleswig-holsteinische Fürstentochter, deren Qualitäten allerdings so zahlreich seien, dass es ihm an Platz mangle, sie alle aufzuzählen, wie er galant formuliert. Wurde die Reise im Gelobten Land in der Zeit des Alten Testaments begonnen, wird sie mit Segenswünschen für den Landesvater und seine Familie in Meuschens Gegenwart beendet. Im Gegensatz zu eher lexikalischen Aufzählungen anderer zeitgenössischer Werke handelt es sich bei Meuschens Darstellung um ein Narrativ und ein Ganzes, mit einem Anfang und einem Zielpunkt. Es gibt eine Erzählerfigur, welche die fiktive Reise, die eine Zeitspanne von der biblischen bis in die gegenwärtige Zeit abdeckt, unternimmt. Meuschens Gegenstand ist der Hochadel und dies ist mutmaßlich auch sein intendiertes (weibliches) Publikum. Nicht zuletzt bindet er das ein oder andere längere lateinische Zitat ein und verweist auf lateinische Quellen, womit er auf seine eigene akademische Bildung rekurriert und auf die didaktischen Zwecke, die seine Zusammenstellung erfüllen soll.

Die Reisemetaphorik bietet eine geschickte erzählerische Möglichkeit, sowohl die Jahrhunderte als auch die geographischen Orte zu überspannen und miteinander in Bezug zu setzen. Das zeugt nicht nur von einem historischen Bewusstsein, sondern vermittelt der Leserschaft zudem geographische Kenntnisse, als würde einer imaginären Karte mit den wichtigsten, im Wesentlichen europäischen Orten gefolgt. Zugleich wird eine Traditionslinie hergestellt, die mit Frauengestalten der Bibel beginnt, sich aber nicht auf christliche Theologie als einzigen Gegenstandsbereich weiblicher Gelehrsamkeit beschränkt. Meuschens Beispiele umfassen Gelehrsamkeit in den Wissenschaften genauso wie in alten Sprachen und beinhalten auch ‚heidnische‘, sprich antike Frauen. Am Ende seiner Ausführungen mündet Meuschen in die Gegenwart. Er erweist sich als schöpferischer Autor seiner Zusammenstellung und nutzt die Konzeptmetapher der Reise und des Wegs für seine geschichtliche Darstellung.⁴⁵ Meuschen verfällt nicht von ungefähr auf just diese Konzeptmetapher, historische Ereignisse als eine einzige große imaginäre Reise zu beschreiben, sondern bedient sich dabei einer Idee und Forderung Descartes.⁴⁶ Durch die Darstellungsform popularisiert Meuschen das dargebotene Wissen, allerdings zielt das Werk nur auf ein kleines Publikum und bleibt darauf beschränkt. Dagegen richten sich die Frauenzimmerlexika von Paullini, Eberti, Lehms und Corvinus an ein weniger gebildetes, deutsch lesendes Publikum und finden eine breitere Käuferschaft, denn sie erscheinen in mehreren Auflagen und werden dabei immer wieder erweitert.

45 Vgl. hierzu Martina Wagner-Egelhaaf. „Literaturgeschichte als operative Fiktion“. In: Matthias Buschmeier; Walter Erhart; Kai Kauffmann (Hg.): *Literaturgeschichte*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2014. S. 86-100.

46 Christiane Schildknecht weist auf das häufige Auftreten der Wegmetapher bei René Descartes hin. Womöglich trägt seine Verwendung dazu bei, dass sich solche literarisierten Formen der Darstellung verbreiten. Vgl. hierzu Christiane Schildknecht. „Erleuchtung und Tarnung.“ In: Gottfried Gabriel; Christiane Schildknecht (Hg.): *Literarische Formen der Philosophie*. Hamburg: Springer-Verlag, 2016. S. 95f.

Parallel dazu ist jedoch ein gegenläufiger Trend zu den immer stärker akkumulierten Zahlen gelehrter Frauen und ihrer nach wie vor sehr lobenden Hervorhebung in den ‚Frauenzimmerlexika‘ zu beobachten, und zwar in den eher akademischen Wissensordnungen, die an Morhof anschließen. Verbunden ist dies mit der Etablierung von unterschiedlichen Auswahlkriterien, insofern immer stärker vom ursprünglichen Paradigma, umfassend sammeln zu wollen, abgewichen wird. So wird 1718 durch Gottlieb Stolle eine Litterärgeschichte veröffentlicht, seine *Anleitung zur Historie der Gelahrtheit*, die vier Auflagen erreicht. Stolle ist Poet und Gelehrter, er hält Vorlesungen in Halle und Jena. Der Wissenschaftshistoriker und Germanist Sigmund von Lempicki nennt Stolles *historia literaria* zu Recht von den Zeitgenossen gelobt, insbesondere sei Stolle an Schärfe des Urteils anderen seiner Zeit überlegen. Frank Grunert weist darauf hin, dass Stolle seine Auswahl auf gute Werke, d. h. solche mit moralischem Nutzen, einschränke und damit das ursprüngliche Paradigma der *historia literaria* verletze.⁴⁷ Tatsächlich betont Stolle den moralischen Anspruch gerade für literarische Schriften, so taugen die meisten Romane für ihn, im Gegensatz zu Morhof, für die wissenschaftliche Betrachtung nicht, sie seien bloß, „Reitzungen zu Wollust und Müßiggang.“⁴⁸

In Stolles *Anleitung* gibt es – ebenso im Gegensatz zu Morhof – nicht ein einziges Beispiel einer auf deutsch schreibenden Frau, weder die eigentlich immer zu findende Hrosvith von Gandersheim, noch eine der vielen schreibenden Frauen des 17. Jahrhunderts, keine Katharina Stockfleht, keine Sibylla Schwarz und auch keine Catharina Regina von Greiffenberg. In seinen Anmerkungen verweist Stolle nur auf ein paar wenige französische Autorinnen. Dabei nutzt Stolle Morhofs Lehrbuch und verweist auch auf Paullini, aber das Wissen um die gelehrten Frauen, ihr Lob und ihre Vorbildhaftigkeit, findet in seine Auswahl keinen Eingang. Sie erhalten von Stolle keine Hervorhebung, geschweige denn eine lobende. Nun kann man den Grund darin vermuten, dass sich Stolles *Anleitung* 1718 vor allem an männliche Studenten richtet oder dass die ‚Frauenzimmerlexika‘ in Stolles Augen zu unwissenschaftlich sind und zu sehr von einem modischen Trend zeugen. Für Stolle scheinen moralischer Anspruch und schreibende Frauen allerdings grundlegend nicht kompatibel: In den 1730er Jahren wird er es als Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft zu Jena dann ablehnen, mit Sidonia Hedwig Zäunemann eine zeitgenössische deutsche Dichterin zu fördern, indem er sie in die Gesellschaft aufnimmt.⁴⁹

47 Frank Grunert. „Von guten Büchern.“ In: Ders.: *Friedrich Vollhardt. Historia literaria. Neuordnungen des Wissens im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag, 2007. S. 68.

48 Gottlieb Stolle. *Anleitung Zur Historie der Gelahrtheit, denen zum Besten, so den Freyen Künsten und der Philosophie obliegen: in dreyen Theilen*. Nunmehr zum viertenmal verbessert und mit Neuen Zusätzen vermehret. Jena: Meyer, 1736. S. 310.

49 Felicitas Marwinski. „Gelehrte Frauen in der Deutschen Gesellschaft zu Jena: die Gruppe um Anna Christina Ehrenfried von Balthasar, Trägerin des Titels ‚Baccalaurea artium et philosophiae‘.“ In: Sabine Koloch (Hg.). *Frauen, Philosophie und Bildung im Zeitalter der Aufklärung*. Berlin: Trafo, 2010. S. 219-253. Hier S. 224.

Die Betonung der moralischen Ebene ist dabei weniger grundlegender Umbruch, denn mehr Ausweis, dass nach unterschiedlichen, durchaus subjektiven Kriterien Auswahlen getroffen werden und Bewertungen erfolgen, insofern das Paradigma des umfassenden Sammelns nicht mehr gilt, bzw. als Ideal unerfüllbar ist. Die Frage nach der Moralität in Leben und Werk eines Autors, bzw. einer Autorin fungiert dabei als ein mögliches Kriterium neben anderen, wie etwa Herkunftsregion, Religion oder Geschlecht. Stolle bricht allerdings mit dem Renaissance-Ideal, gelehrte Frauen hervorzuheben, seine nur wenigen Erwähnungen von Frauen erfolgen gerade nicht in positivem Licht. Dabei kommt bei Stolle womöglich bereits ein sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts änderndes Frauenbild zum Tragen, insofern sich die Annahme durchsetzen wird, bei Männern und Frauen handele es sich um komplementäre Geschlechter. Ende des 18. Jahrhunderts figurieren Frauen dann bei Goethe und Schiller als Dilettanten oder werden wie bei Johann Heinrich Ramberg zur Spottfigur der gelehrten Frau, die an ihrem Schreibtisch sitzt, während um sie herum das häusliche Chaos regiert. Das sich ändernde Frauenbild formt dabei retrospektiv, welches literarische Wissen tradiert wird, bzw. ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, eben auffallend weniger positiv bzw. überhaupt nicht mehr tradiert wird. Damit verbunden ist ein weiterer Umbruch, gewissermaßen von der Litterärsgeschichte zur Literaturgeschichte. In letzterer wird die Darstellung als Narrativ, d. h. als Geschichte der Dichtkunst, der schönen Literatur und Poesie zur Regel. Mit dem Paradigmenwechsel hin zu einer spezifischen Kriterien folgenden Auswahl und zum Erzählen als gängigerer Darstellungsform wird die Zahl an erwähnten Werken und Autoren notwendigerweise schmaler, was u. a. im weiteren Verlauf zu Ungunsten der paneuropäischen Perspektive ausfällt, sprich, es sind spezifische Verengungen in der Auswahl zu beobachten. Die älteren *historia litteraria*, beziehungsweise teilweise auch die Litterärsgeschichten geraten zunehmend in die Kritik, nur tote Verzeichnisse einer Unmenge von Büchern und Autoren zu sein, die zu sehr möglichst umfassend sammeln und damit eben nicht auswählen, werten und damit ‚lebendig‘ darstellen. Dies artikuliert etwa August Wilhelm Schlegel in seinen *Berliner Vorlesungen* und grenzt sich sehr explizit davon ab:

Mit der Geschichte der schönen Literatur wollen wir uns beschäftigen. Nach der toden Art, wie sie meistens von geistlichen Buchstabengelehrten behandelt wird, besteht sie in einem Titelverzeichnis einer Unsumme von Büchern, höchstens mit einer materiellen Beschreibung ihres Inhalts, Nachrichten vom Leben des Autors und andern dergleichen löblichen Notizen begleitet.⁵⁰

Schlegels *Vorlesungen* erscheinen zwischen 1801 und 1804. Seine Kritik blendet eine ganze Reihe von literaturhistoriographischen Beispielen des 18. Jahrhunderts seit Morhof aus, keineswegs von so „todter Art“ wie Schlegel behauptet.⁵¹ Tatsächlich spannt auch Schlegel, genau wie es in der *historia lit-*

50 August Wilhelm Schlegel; Jacob Minor. *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*. Stuttgart: G. J. Göschen, 1884. Vorerinnerung, S. 13.

51 Als nur ein Beispiel sei auf Christian Daniel Ebelings *Kurzer Geschichte der deutschen Dichtkunst* von 1767 verwiesen.

teraria und den Litterärgeschichten üblich ist, den Bogen von der Antike bis in seine eigene Zeit und behandelt in paneuropäischer Perspektive die Sprache und Literatur anderer Länder. Schlegel reflektiert dabei, wie breit gefasst sein Gegenstand ist, denn eine solche ausgedehnte Behandlung wird um 1800 dann vor allem gemeinschaftlich betrieben, wie etwa in der *Berliner Gesellschaft der deutschen Sprach- und Literaturforscher* um Erduin Julius Koch oder von Schlegels eigenem akademischen Lehrer, dem Göttinger Professor Eichhorn und seiner Unternehmung der *Geschichte der Künste und Wissenschaft*.

Da Schlegel nun seinen Gegenstandsbereich nicht historisch einschränkt, muss er umso mehr eine Auswahl treffen. Dies reflektiert er, insofern er sich als ein *enfant terrible* positioniert, als Rebell, von dem die Zuhörer und Leser ohnehin nichts anderes erwarten würden, als ein Abweichen von der Norm, sprich einer dezidiert unüblichen Auswahl von Autoren und Werken: „Ich weiß und ich muß es im Voraus erinnern, daß die meinigen im bestimmtesten Widerspruche mit den in gewöhnlichen Lehrbüchern des sogenannten Geschmacks Hergebrachten stehen.“⁵² Ausdrücklich verwahrt sich Schlegel dagegen, Dichter und Werke nur der Vollständigkeit halber aufzuführen, die ihm nicht der Rede wert scheinen, sondern verspricht dagegen, Beispiele zu nennen, die gewöhnlich keine Berücksichtigung finden.⁵³ Schlegel geht es darum, eine moderne Kunsttradition herauszuarbeiten, die nicht nach den Mustern des Altertums gebildet ist, diese nicht nachahmt, sondern eine eigenständige europäische romantische Poesietradition konstituieren, in der er nicht zuletzt natürlich selbst steht. Es geht ihm nicht um trockene Wissenschaft und bloße Tradierung von Fakten, sondern um, „Belebung und Einwirkung“, um eine möglichst „anschauliche Vorstellung“ mit „prophetischen Blicken, welche Zukunft und Vergangenheit verknüpfen“ mit „ächtem historischen Geist“, wie er schreibt.⁵⁴ Mit dem eigenen Selbstverständnis, Dichter zu sein, will er ein Narrativ entfalten und bedient sich in dem Versuch, lebendig-anschaulich darzustellen, entsprechender literarischer Mittel, wie etwa einer Wachstums-Metapher, wenn er von rohen Keimen spricht, die sich entwickeln oder, wie Meuschen, von der historischen Darstellung als einer Reise, „ehe wir uns durch einen Sprung über Länder und Jahrtausende hinüber zu dem Entferntesten, zu dem alten Homer wenden, ehe wir uns auf die große Weltumseglung wagen, zuzusehen, wie es bey uns zu Hause steht.“⁵⁵ Zugunsten seines Narrativs und der Literarisierung in der Darstellung beugt er die Fakten, so behauptet er etwa für das Mittelalter:

Von keiner Dichterin hat sich das Andenken oder die Lieder erhalten; aber die Blicke schöner Frauen hatte die Zauberkraft Dichter zu schaffen, und es ist als ob ihre sittsame und in sich gezogene Anmuth eben durch dieses Schweigen spräche; ihr Gefühl wurde, scheint es, zu tief im Herzen getragen, als daß es in Tönen hätte

52 Schlegel & Minor 1884, S. 13.

53 Ebd., S. 9.

54 Ebd., S. 13.

55 Ebd., S. 14f.

spielen und sich ausathmen mögen, wie wohl das der kühneren Ritter, zwar immer das Geheimniß des Gegenstandes sorgfältig bewahrend, tun durfte.⁵⁶

Frauen werden in Schlegels Darstellung zu stummen Musen, sie initiieren Kunst nur – die tatsächlich schreibenden Frauen des Mittelalters, größtenteils Nonnen und Äbtissinnen, blendet Schlegel aus. Bei ihm zeigt sich explizit ein verändertes Frauenbild, bei ihm kommt ihnen die Rolle zu, Dichtung anzuregen, aber nicht, sie selbst zu verfassen.

Die männlichen Autoren des Barock behandelt Schlegel umfassend, wenngleich er sie teilweise als „abgeschmackten Schwulst“ kritisiert und auf den starken Einfluss der französischen Literatur hinweist. Schlegel behauptet zudem: „Es folgte aber eine so tiefe Ebbe der plattesten Geistlosigkeit zu Ende des 17ten bis in die dreißige, vierzige des 18ten Jahrhunderts, daß alles bisherige, wie unvollkommen auch, golden dagegen erscheinen muß.“⁵⁷ In seiner Ablehnung von jeder Art der vermeintlich bloßen Nachahmung überspringt er Jahrzehnte der besonders produktiven Zeit schreibender Frauen, er nennt keine von Morhofs Beispielen, auch nicht ihnen nachfolgende wie Catharina Regina von Greiffenberg oder die Frauen der Frühaufklärung, wie die poeta laureata Christiana Mariana von Ziegler und Sidonia Hedwig Zäunemann. Das unvollkommene, golden Scheinende zielt dann unter anderem auf Johann Christoph Gottsched – Luise Gottsched, das eigentliche dichterische Talent von beiden, fehlt ebenso.

Dieses Ausblenden schreibender Frauen ist dabei in Schlegels Fall zusätzlich paradox, weil er in Jena und Berlin umrundet von ihnen lebt. Literaturgeschichte hat bei Schlegel allerdings eine andere Funktion als umfassend die Fakten zu tradieren, es geht ihm um Identitätsbildung und Selbstvergewisserung in Zeiten des Krieges gegen Frankreich. Bei Schlegel zeigt sich entsprechend nicht zuletzt deswegen eine große Abneigung dem 17. und frühen 18. Jahrhundert gegenüber, denn diese Zeit gilt ihm als zu sehr von Frankreich beeinflusst.⁵⁸ Schlegels Ziel ist keineswegs, wie er behauptet, „Universalität der Bildung“ oder „alle Schätze der Vorzeit“ anzuhäufen, sondern vor allem will er seinen Zuhörern Mut zusprechen und sie trösten, die Deutschen, „sollen sich erinnern und die Hoffnung nicht aufgeben,“ dass es wieder eine Hoch-Zeit in der Weltgeschichte geben wird, auch wenn es im Augenblick wenig aussichtsreich wirke, nicht zuletzt auch, „um das erloschene Gefühl der Einheit Europas dereinst wieder zu wecken, wenn eine egoistische Politik ihre Rolle ausgespielt haben wird.“⁵⁹ Deutschland sei von so vielem Ursprung: Rittertum, Buchdruck, Reformation, Schießpulver; das andere Nationen den Vortritt haben, sei nur temporär, in früheren Zeiten, vor allem dem Mittelalter, sei es andersherum gewesen. Deutschland sei der Stamm des großen Baumes, aus ihm seien die anderen Zweige

56 Ebd., S. 45f.

57 Ebd., S. 77.

58 Wilhelm Scherer wird dieses narrative Muster von Hochphasen und Verfallszeiten dann als ‚Wellentheorie‘ popularisieren.

59 Schlegel & Minor 1884, S. 35.

hervorgewachsen: „Laßt uns Neid und Eifersucht entfernen, unsern Patriotismus liebevoll erweitern, so gehören uns die großen Schöpfungen ihres Geistes auch mit an.“⁶⁰ Mit anderen Worten: alles Europäische ist für Schlegel im Ursprung deutsch. Schlegel nutzt den Verweis auf die deutschen literarischen Denkmäler der National-Poesie, unter anderem auf das Nibelungenlied als ‚deutscher Ilias‘,⁶¹ um seinen Zuhörern Trost zu spenden. Die ursprüngliche paneuropäische Perspektive verengt sich im Kern auf eine deutsch-nationale, wenngleich Schlegel im Register zu erkennen gibt, dass auch er sich noch an Gesner orientiert, aller eigentlich von ihm geäußerten Kritik an den *historia literaria* zum Trotz, denn diese Zusammenstellungen bilden letztlich die Basis dafür, dass überhaupt eine wertende Auswahl getroffen werden kann.

Zunehmend und nicht zufällig setzt sich zudem Ende des 18. Jahrhunderts eine neue, weitere Konzeptmetapher in der literaturgeschichtlichen Darstellung durch, die des Kampfes.⁶² Nicht zuletzt deswegen scheint Schlegels Auswahl auffallend männlich, denn die Literaturgeschichte wird nun gemäß eines Narrativs kämpfender Akteure entfaltet,⁶³ sei es um den Zugang zu Publikationsmöglichkeiten und damit Gelderwerb, oder gegen den vermeintlich ‚schädlichen‘ Einfluss von außen, d. h. durch Länder wie Italien oder Frankreich. Eine solche Darstellungsweise, wie es nachfolgend dann vor allem die Nationalliteraturgeschichten August Kobersteins oder Gottfried Gervinus’ entfalten, richtet sich dezidiert gegen eine paneuropäische Perspektive, die Literatur als fluktuierendes, grenzüberschreitendes Gebilde begreift – und gegen schreibende Frauen. Jacob Grimm formuliert das neue Paradigma treffend: Dichtung ist Amt und Geschäft der Männer.⁶⁴ Das gilt nicht nur zeitgenössisch, sondern auch in historischer Perspektive, insofern die Nationalliteraturgeschichten von schreibenden, mithin noch den gelehrten Frauen anderer Länder und früherer Zeiten allenfalls marginal etwas wissen (wollen). Dieser „patriotischen Richtung“⁶⁵ geht es darum, das spezifisch ‚Deutsche‘ in der Literatur ausfindig machen zu wollen, es als idealen mentalen Zufluchtsort zu konstruieren. Das trägt zum Nationalismus der Sattelzeit und der „allmählichen Durchsetzung des nationalen Deutungsparadigmas“ bei,⁶⁶ einer nachhaltigen und bis heute wirksamen Verschiebung nicht zuletzt in der Tradierung literaturhistorischen Wissens.

60 Ebd.

61 Ebd., S. 121.

62 Klaus Weimar. *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. Paderborn: Fink, 2003. S. 128.

63 Ebd.

64 Anonym [Jacob Grimm]. „169. Stück. Den 24. October 1822.“ In: *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen*. Göttingen: Dieterich, 1822. S. 1682.

65 Robert Eduard Prutz. *Menschen und Bücher. Biographische Beiträge zur deutschen Literatur- und Sittengeschichte des 18. Jhs.* Wagner, 1862. S. 104.

66 Ute Planert. „Wann beginnt der ‚moderne‘ deutsche Nationalismus? Plädoyer für eine nationale Sattelzeit.“ In: Jörg Echternkamp; Oliver Müller. *Die Politik der Nation: Deutscher Nationalismus in Krieg und Krisen 1760 bis 1960*. Oldenbourg Verlag, 2009. S. 25-60, hier 27f.

Bruno Arich-Gerz (Wuppertal)

Polski Fiat

Über italienische und polnische Todgeweihte, ihre Erinnerungen an deutsche Konzentrationslager und das „nackte Leben“:

Primo Levi – Edmund Polak – Giorgio Agamben

Dieser Beitrag möchte auf einen gegen seinen Willen (und trotz seines Anschreibens dagegen¹) in Vergessenheit geratenen Warschauer Überlebenden der nationalsozialistischen Konzentrationslager aufmerksam machen, Edmund Polak (1915-1980). Sein Einsatz besteht darin, Polak in eine Linie zu stellen mit den nobilitierten Granden der KZ-Erinnerungsliteratur, also solchen, die sich wie er authentisch, weil selber in den Lagern gewesen und diese überlebend, mit einem der großen Menschheitsverbrechen des 20. Jahrhunderts auseinandergesetzt haben. Geschehen soll das durch die Parallelsetzung der generisch vielfältigen Erfahrungs- und Verarbeitungszeugnisse Polaks – vor allem seiner reflexiv-autobiographischen Arbeiten – mit den Erinnerungen des ungleich prominenteren italienisch-jüdischen Auschwitzüberlebenden Primo Levi (1919-1987). Außerdem soll Polaks Rehabilitierung erfolgen durch eine Einpassung in die Denkbäude des mit seinen Ausführungen zum *Homo sacer* (1995) akademische und memorialpolitische Diskurse anleitenden venezianischen Rechtsphilosophen Giorgio Agamben.

Ein polnisches Vehikel soll also durch seine Lizenznahme an italienischen Bauplänen – zeitzeugenschaftlichen aus Auschwitz und solchen, die diese Zeugenschaft theoretisieren – in Stellung gebracht werden. Edmund Polak ist der Polski Fiat für und durch die folgenden Ausführungen.

Während die Ähnlichkeiten der (üb)erlebten² Erfahrungen und ihrer Verarbeitung bei Edmund Polak und Primo Levi augenfällig (wenn auch bislang nicht ausführlich dargelegt) sind, bedarf die Einpassung seiner Zeugnisse in die Positionen Giorgio Agambens einer ausführlichen Darlegung. Bedingt ist dies durch die akademische Disziplinen und Denktraditionen übergreifende Anlage des Ansatzes Agambens: etwa, wenn er die Wendungen von „einschließende[r] Ausschließung“ und der „ausschließenden Einschließung des nackten Lebens“³ bemüht. Um die Übertragung zu den Reflexionen Polaks zu ermöglichen, muss

1 Edmund Polak. „Brief an Pelný“. In: *Edmund Polak. KZ-Überlebender, Lyriker, Journalist. Ein biographisches Lesebuch*. Hg. Bruno Arich-Gerz und Magdalena Latkowska. Wiesbaden: Harrassowitz, 2019. S. 4 und S. 104-105.

2 Vgl. Isabel Werle. *Retrospektiven (üb)erlebten Tötens: Autobiographische Zeugenschaft von Opfern und Tätern des Holocaust*. Hamburg: Dr. Kovač, 2010.

3 Giorgio Agamben. *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Aus dem Italienischen von Hubert Thüning. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. S. 17 und 117.

also zuerst ein wenig Theoriearbeit geleistet werden, und wollen die Ansichten des Rechtsphilosophen in der gebotenen Umfänglichkeit dargelegt sein. Von Polak selbst soll an dieser Stelle lediglich geläufig sein, dass er als KZ-Häftling in Auschwitz, Buchenwald und Dachau ständig auf sein nacktes Leben reduziert wurde und es mit großer Wahrscheinlichkeit in den Lagern auch verloren hätte. Als in diesem Sinn unwahrscheinlicher, weil vom Nazi-Souverän nicht vorgesehener Überlebender beginnt er nach dem Ende der NS-Gewaltherrschaft auf exakt diese Erfahrungen zu reflektieren und die Reflexionen niederzulegen.

Die (rechts-)historische Verankerung der Theorie Agambens arbeitet mit einigen in der Gegenwart kaum mehr vertrauten Annahmen. Insbesondere betrifft dies das Attribut des ‚Heiligen‘ in der titelgebenden Rede vom *homo sacer*. Agamben geht aus von einer die Errungenschaft und genauere Formulierung des Rechts gebenden – es setzenden – Institution aus den Ursprüngen der westlich-europäischen Geistesgeschichte. Diese Institution hatte als *nomos basileus* Verkörperung erfahren und sich dabei in die Position des Souveräns gehievt („Nómos ho páintōn basileús / thnatōn te kai athanátōn / ágei dikaiōn“⁴), der selbiges – das ‚Recht‘ – dann überraschend festlegt als „nicht der Naturzustand [...], sondern der Ausnahmezustand“.⁵ Das, was als Recht gilt, gründet so – erstens – in der Festlegung dessen, was Ausnahme(zustand) ist mit allen anhängigen Implikationen von Nichtüblichem und Nichtzugehörigkeit, und begründet zweitens die Macht des Souveräns als desjenigen, der eben dieses Recht setzt. Diese Setzung macht Agamben auf zweifache Weise fest.

Zum einen argumentiert er über das Relais einer im modernen Terminus von *Leben* zusammenfließenden, im antiken Verständnis jedoch divergierenden Begrifflichkeit: „*zōē* meinte die einfache Tatsache des Lebens, die allen Lebewesen gemein ist (Tieren, Menschen und Göttern), *bíos* dagegen bezeichnete die Form oder Art und Weise des Lebens, die einem einzelnen oder einer Gruppe eigen ist“.⁶ Die einfache Tatsache des Lebens, also das bloße bzw. nackte Leben (*nuda vita*) ohne die Zuschreibung eines besonderen Werts, der sich aus anthropospezifischen Betrachtungen und den kulturevolutionären Errungenschaften ‚des Menschen‘ ergibt, ist der Terminus, der sich in den Praktiken der Macht habenden der jüngeren Vergangenheit zunehmend als Norm manifestiert. Dagegen wurde *bíos* als Begriff, der die Zugehörigkeit zur Spezies Mensch bzw. zu einer Gruppe von Menschen mit der Implikation des Besonderen ausstattet – des etwa in der Bibel anerkannt besonderen Individuums in einer besonderen Spezies –, von Seiten der Souveräne des 20. Jahrhunderts eingestampft zu einem *aufgegebenen* Zustand (‚abbandonato‘ ist eine der Zentralvokabeln in Agambens italienischem Originaltext⁷).

Zum anderen schreibt Agamben seinen Ansatz her von der ebenfalls antiken Vorstellung des *homo sacer* nach Sextus Pompeius Festus, „in der sich die

4 Ebd. S. 41. Zitiert nach dem tradierten Fragment 169 von Pindar.

5 Ebd. S. 48. Zum „homo basileus“ vgl. ebd. S. 41-48.

6 Ebd. S. 11. Hervorhebung im Original.

7 Vgl. ebd. S. 199 („Anmerkungen zur Übersetzung und zur Zitierweise“).

Heiligkeit zum ersten Mal mit einem menschlichen Leben als solchem verbunden findet. [...] At homo sacer is est, quem populus iudicavit ob maleficium; neque fas est eum immolari, sed qui occidit, parricidi non damnatur“.⁸ Historisch bedeutsam und für die Auslotung des juristischen Status von Menschenleben relevanter als die Unterscheidung *zōē/bíos*, dem heute etablierten Verständnis jedoch nicht mehr unbedingt entsprechend, ist die hier aufscheinende erstmalige Verbindung von göttlichem und profanem Recht, *ius divinum* und *ius humanum*. Denn zum unantastbar heiligen, nicht opferbaren („neque fas est eum immolari“) Menschen wird der *homo sacer* durch die überkommene Vorstellung von einem göttlichen (Vor-)Recht bzw. eines Besitzanspruchs auf den Delinquenten. Weil die Götter, denen der *homo sacer* der antiken Vorstellung von (meta-)physischer bzw. (über-)irdischer Gesetzgebung mit der Begehung seiner Tat anheimfällt, „ihn nicht als Geschenk, als Opfer an[nehmen]“,⁹ kommt es zum Ge- und Verbot seiner Opferung bei gleichzeitig gegebener „Straflosigkeit seiner Tötung“¹⁰ innerhalb des *ius humanum*.

Die Nichtopferbarkeit des *homo sacer* schleppt Agamben ebenso wie die Attribuierung ‚heilig‘ stringent durch seine theoretischen Ausführungen. Für ein Begreifen dessen, worum es ihm in erster Linie geht – die Engführung auf (Nicht)Zugehörigkeiten oder einschließende Ausschließungen von Individuen aus dem, was im 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen von Konzentrationslagern als legitim gilt und Gewalttaten gegen Lagerinternierte legitimiert –, sind beide Aspekte allerdings vernachlässigbar. Die Nichtopferbarkeit ist mit anderen Worten rechtsauffassungsaktuell keine Kategorie mehr. Und auch – um an dieser Stelle mit Agambens Übersetzer ins Deutsche zusammenzufassen –

[s]acer meint [...] nicht „heilig“, wie wir es heute verstehen, sondern „unberührbar“, „dem Tod geweiht“, „ausgesetzt“. Der *homo sacer* ist die Gegenfigur des Souveräns und bildet mit diesem die Doppelfigur der Ausnahme und der Rechtsgründung. Der Souverän setzt sich ins Recht, indem er den *homo sacer* als Träger des nackten Lebens außerhalb jeglichen Rechts setzt und mit ihm über diese ursprüngliche und absolute Ausnahme verbunden bleibt. Diese Beziehung hat die Form einer „einschließenden Ausschließung“¹¹

und manifestiert sich als Form und Ausdrucksweise politischer Macht. Auch diese Macht gründet in der Tötbarkeit des *homo sacer*, wie der Verweis auf die totalitären Souveräne des 20. Jahrhunderts – die Kolonialherrscher in Deutsch-Südwestafrika, Nationalsozialisten in Deutschland, Stalinisten in der

8 Ebd. S. 81, ebenso die Übersetzung in Fußnote 1: „Sacer aber ist derjenige, den das Volk wegen eines Deliktes angeklagt hat; und es ist nicht erlaubt, ihn zu opfern; wer ihn jedoch umbringt, wird nicht wegen Mordes verurteilt“.

9 Karl Kerényi. *Antike Religionen. Werke in Einzelausgaben*. Herausgegeben von Magda Kerényi. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995. S. 61; zit. n. Agamben. *Homo Sacer* (wie Anm. 3). S. 83.

10 Agamben. *Homo sacer* (wie Anm. 3). S. 83 (Hervorhebung im Original).

11 Hubert Thüring. *Das neue Leben. Studien zu Literatur und Biopolitik 1750-1938*. München: Fink, 2012. S. 16.

Sowjetunion mit ihrem Gulag-System oder die postjugoslawischen Potentaten mit großserbischen Territorialansprüchen – und ihre jeweiligen KZ-Häftlinge augenfällig machen dürfte. Dass „das erste Fundament der politischen Macht ein absolut tötbares Leben ist“¹² markiert somit die profanierte, weil mit Anbruch der Moderne wortwörtlich entheiligte Seite der Beziehung der Souveräne und *homini sacri* des 20. Jahrhunderts. Doch verabschiedet Agamben die Konnotation des ‚heiligen‘, sprich ausgesetzten und unberührbaren, als Opfer den Göttern vorbehaltenen und deswegen nicht von anderer Menschenhand tötbaren Menschen. Vielmehr referiert er die Folgen, die in der antiken Rechtsvorstellung eintraten, wenn der Todgeweihte wider Erwarten überlebte (diese Folgen bestanden im antiken Griechenland und alten Rom aus einer Ersatzhandlung, bei der eine aus Wachs gefertigte Replika des Todgeweihten verbrannt wurde, um seinen Tod, der den Göttern geschuldet war, simulierend zu vollziehen). Und er kehrt in den Ausführungen darüber, „was von Auschwitz bleibt“, zurück zu dem, was vorgesehen war, wenn der *homo sacer* – für den nun paradigmatisch der geschwächte KZ-Häftling steht – nicht zu Tode kam.¹³

Es ist diese von Resten rechtshistorischer Tradierungen durchsetzte, durch Agamben für die jüngere Vergangenheit und Gegenwart aktualisierte Wendung vom Todgeweihtsein, die in der Rezeption von Primo Levi – einer der Ikonen unter den Zeugen der nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager, der leitmotivisch auf die *conditio humana* und die radikal delegitimierte Menschen darin abgestellt hat – eine zentrale Rolle spielt.

Von Menschen und Muselmännern: Primo Levi und Edmund Polak

Levi selbst benutzt allerdings an keiner Stelle von *Ist das ein Mensch?*, seinem 1947 fertiggestellten und danach zum Klassiker der Auschwitzliteratur avancierten Text, den Begriff ‚todgeweiht‘. Vielmehr ist es Agamben, der es in *Homo sacer* – und damit vor der Exegese der textgewordenen Erinnerungen Levis in seiner Studie *Was von Auschwitz bleibt*¹⁴ – für ihn übernimmt:

Primo Levi hat die Figur beschrieben, die im Jargon des Lagers ‚Muselmann‘ genannt wurde, ein Wesen, dem die Demütigung, der Schrecken und die Angst jedes Bewußtsein und jede Persönlichkeit abgeschnitten haben, bis zur totalen Apathie [...]. Er war nicht nur wie seine Gefährten vom politischen und sozialen

12 Agamben. *Homo sacer* (wie Anm. 3). S. 98.

13 Vgl. Giorgio Agamben. *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Aus dem Italienischen von Stefan Monhardt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003. S. 69f.: „daß sie beim Fehlen einer Leiche ersatzweise die Bestattung eines *Kolosses* verlangte, der eine Art rituellen Doubles [sic] des Toten darstellte“ (Hervorhebung im Original).

14 *Homo sacer* erschien 1995 mit dem Originaluntertitel *Il potere sovrano e la nuda vita* bei Einaudi (Turin), *Quel che resta di Auschwitz* bei Bollati Boringhieri (ebenfalls Turin) im Jahr 1998.

Umfeld ausgeschlossen, dem er einst zugehörte; er war [...] einem mehr oder weniger nahen Tod geweiht.¹⁵

Agamben sieht im Muselmann den paradigmatischen *homo sacer* der Lager des 20. Jahrhunderts und benennt seinen Landsmann Primo Levi nicht nur als Beschreiber, sondern als „perfektes Beispiel des Zeugen“.¹⁶ Genauer identifiziert er den Muselmann als „sich aufgebenden und von den Kameraden aufgegebenen Häftling“, der „keinen Bewußtseinsraum mehr“ hatte und als „ein wankender Leichnam“¹⁷ – „[m]an zögert, ihren Tod als Tod zu bezeichnen“, heißt es bei Levi¹⁸ – bis heute als „der Nicht-zu-Verabschiedende, mit dem wir weiterhin zu rechnen haben“,¹⁹ gelte. Zugleich setzt er mit Blick auf diesen unmöglichen Zeugen des Daseins in den NS-Lagern, den seine schleichende Selbstaufgabe „in den Nicht-Menschen verwandelt hat“,²⁰ eine Stelle in Levis Ausführung zentral: „Vielmehr sind sie, die ‚Muselmänner‘, die Untergegangenen, die vollständigen Zeugen, jene, deren Aussage eine allgemeine Bedeutung gehabt hätte“.²¹ Levi wird damit zum „unerbittliche[n] Vermesser des Muselmannlandes“.²²

Diese zweifache Setzung des Muselmanns als vollständigen, aber nicht mehr zeugnisfähigen Zeugen, und Levis als überlebenden Analysten dieses Paradoxons²³ echot durch die Arbeiten von Agamben-Experten, -kritikern und Ver-

15 Agamben. *Homo sacer* (wie Anm. 3). S. 194.

16 Agamben. *Was von Auschwitz bleibt* (wie Anm. 13). S. 13.

17 Jean Améry. „Jenseits von Schuld und Sühne“. In: *Werke, Band 2*. Herausgegeben von Irene Heidelberger-Leonard. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002. S. 7-177, hier S. 35.

18 Primo Levi. *Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht*. Aus dem Italienischen von Heinz Riedt. München: dtv [1992],¹⁶2007. S. 108.

19 Agamben. *Was von Auschwitz bleibt* (wie Anm. 13). S. 71.

20 Ebd. S. 47.

21 Primo Levi. *Die Untergegangenen und die Geretteten*. Deutsch von Moshe Kahn. München: dtv [1986], 1993. S. 85. Vgl. auch Agamben. *Was von Auschwitz bleibt* (wie Anm. 13). S. 30, S. 72.

22 Ebd. S. 61.

23 Vgl. ebd., S. 72, S. 131f., S. 143f. Giorgio Agambens voraussetzungsreiche, den abendländischen Kanon ethischer und (rechts)philosophischer Positionen ausschöpfende Argumentation besticht durch einen hohen Grad an Abstraktion und auch Komplexität. Das Ablegen von Zeugnis für einen faktisch nicht mehr zeugnisfähigen, weil umgekommenen Muselmann etwa, der der eigentlich vollständige oder wirkliche Zeuge wäre, geht über das bloße Entstehen für dessen (Er-)Leben im Sinn eines einfachen *superstes* (Überlebender, vgl. ebd. S. 14), der für einen Nichtüberlebenden (mit) zeugt, hinaus. Agamben mobilisiert tradierte Begrifflichkeiten („auctor“, „Rest“, „Archiv“ *pace* Foucault, „Subjekt“ und „Entsubjektivierung“ u. a.), sprachphilosophische Betrachtungen und Höhenkammphilosophen (außer den vorneuzzeitlichen u. a. Kant, Spinoza, Heidegger, Hannah Arendt, Adorno, Heidegger, natürlich Foucault und Derrida, dazu Bruno Bettelheim, selbst ein Lager-Überlebender), um ein somit nobilitiertes, bombastisches Ei zu legen. Dem Sprechen und Zeugnisablegen über Auschwitz wohne „eine Möglichkeit der Sprache einzig durch eine Unmöglichkeit“ (ebd. S. 144) inne, sei aber dennoch möglich.

Die Philosophin Petra Gehring merkt zur Art des Philosophieren des Italieners an: „Mir ist Agamben [...] einerseits zu appellativ, andererseits zu assoziativ. Außerdem

tretern der Shoa'-Erinnerungskultur. Auch sie benutzen die Begrifflichkeit der Todgeweihten, wie Dan Diner:

Primo Levi [...] ist für das Narrativ von Lagerhaft und Widerstand von geradezu ikonographischer Bedeutung. Levis Perspektive war primär von der sich als außerhistorisch ausnehmenden Erfahrung der Lagerwelt geprägt. Seine Geschichte war weniger der jüdischen Herkunft denn seiner Aktivität als italienischer Partisan gegen die deutschen Besatzer geschuldet. Als Häftling in Auschwitz vermochte er in seinem Beruf als Chemiker tätig zu sein. Der scharfe Blick des Naturwissenschaftlers und des im Labor tätigen Forschers fokussierte die Reaktion des todgeweihten Menschen unter den entsetzlichen Umständen der physischen und psychischen Marter.²⁴

Diners Verweis auf den Chemiker, der Primo Levi war, als er nach Monowitz (Auschwitz III) deportiert wurde, und seinen dadurch naturwissenschaftlich geschulten, scharfen Blick auf den todgeweihten Muselman widerspricht Agambens Auslegung. Diner mag auch eine eigene Agenda verfolgen.²⁵ Ein erstes Gelenk zu den Reflexionen Edmund Polaks stellen seine Ausführungen in jedem Fall dar mit dem Verweis auf die nüchtern-szientistische Betrachtung von dem, was sich in Auschwitz zutrug (und was davon bleibt). Denn auch der Pole, auf dessen (Über-)Leben und Zeugnis es nun näher einzugehen gilt, besitzt ein Faible für Rückblicke im Modus der kühlen Labor- und Pathologieweltbeschreibung: etwa wenn er eingeht auf „ein in klassischer Weise durchschossenes Gehirn, ein Lehrmittel für die SS-Ärzte und für die Soldaten, das unterweisen half, wie man auf ökonomische Weise Feinde fertig macht“.²⁶ Polak beschreibt – und spekuliert über – die letzten kognitiven Aktivitäten des Hingerichteten:

Wir fragten uns, ob das durchschossene Gehirn des unbekanntes Häftlings seit dem Moment, in dem die Kugel begann, nacheinander seine Haut am Hinterkopf, die Schädelknochen und die graue Substanz zu durchbohren, bis das Gehirn tot war, es noch schaffte, diesen Pfad der Erkenntnis – der Erkenntnis der ganzen perfiden Wahrheit über die Naziherrschaft, über die mit den praktischen Versuchen belegte wissenschaftliche Verbrechenstheorie – zurückzulegen. Wenn man nur mithilfe eines Gerätes diesen Prozess registrieren und das Netz der anderen unter dem

überzeugen mich die historischen ‚langen Linien‘ nicht, die er konstruiert. Mit anderen Worten: Agamben ist mir zu ungenau“ („Meisterdenker Agamben? Stellungnahmen von Petra Gehring, Gerald Hartung und Susanne Lettow“. In: *Information Philosophie* 5 (2008). S. 25-33, hier S. 25).

- 24 Dan Diner. *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. S. 107.
- 25 Nämlich die einer Ausweitung der Diagnose von den Lagern auf auch die katastrophale Lebenswelt der jüdischen Stadtviertel in den NS-besetzten Städten: „Es wäre ratsam, die Überlegungen von Giorgio Agamben über die in einem Rechtsraum zwischen Leben und Tod sich bewegenden Todgeweihten auf die Erfahrungswelt der in den Gettos zusammengepferchten Juden zu übertragen“ (ebd. S. 112).
- 26 Edmund Polak. *Morituri*. Warschau: Czytelnik, 1968. S. 26. Die deutsche Übersetzung stammt von Zuzanna Maksajda und Grzegorz Kotecki und findet sich in Arich-Gerz und Latkowska (Hg.). *Edmund Polak* (wie Anm. 1). S. 81.

Einfluss der Lagererfahrungen entstandenen Pfade entschlüsseln könnte ... wenn man doch nur den Gedankenverlauf dieses Häftlings rekonstruieren könnte!²⁷

Eine weitere Referenz auf Agambens Levi-Lektüre, die den Topos des Todgeweihtseins aufruft, fasst Reinhard Bernbeck zusammen. Auch diese Betrachtung fällt Agamben-kritisch aus, wenn sie ihm beispielsweise vorhält zu übersehen, dass Primo Levi sich nicht leicht getan habe mit der Existenz und Erscheinung (im wörtlichen und übertragenen Sinn) der degradierten KZ-Häftlinge. Die Betrachtung stammt von Philippe Mesnard und Claudine Kahan; ihnen zufolge sehe Agamben

die Muselmänner als unbedingte *morituri*, als auf keinen Fall Überlebende oder Überlebensfähige. In der Tat meint er, diesen Menschen als per definitionem nicht Überlebenden kann ein Bezeugen ihres Zustandes nicht gegeben sein, und diejenigen, die über die Shoah berichten können, sind nicht in der Lage, für den Zustand dieser Geschöpfe Zeugnis abzulegen. In vielen Schriften Überlebender findet sich denn auch eine Distanz zu dieser Menschengruppe (z. B. Levi 1991: 85f.). Améry schließt sie sogar explizit aus seinen Betrachtungen aus.²⁸

27 Vgl. Polak. *Morituri* (wie Anm. 26). S. 27 bzw. Arich-Gerz und Latkowska (Hg.). *Edmund Polak* (wie Anm. 1). S. 81f. Polak schlägt dabei auch die Brücke zum Wert und zu der Bedeutung von Lyrik als Kunstform, die im Lager und danach von über- bzw. weiterlebenswichtigem Belang war: „Solche Betrachtungen streiften durch meine grauen Zellen, als das Gedicht ‚25‘ begann, in mir zu keimen. Woran dachte ein Häftling, während er ausgepeitscht wurde? Woran würde ich in einer solchen Lage denken? [...] Welche Rolle bei der Entstehung dieses Gedichtes spielten meine persönliche Erfahrungen, welche mein Interesse an Psychoanalyse, meine Lieben und Freundschaften, die früheren und späteren Ereignisse aus den Zeiten der Freiheit, aus dem Pawiak-Gefängnis, aus der [Gestapo-Zentrale in der Warschauer] Aleja Szucha und aus Auschwitz? Inwiefern hatte das in Buchenwald und in Auschwitz angewendete System der Willensschwächung auch mich herabgewürdigt, auch meinen Willen geschwächt? Oder hat es, ganz im Gegenteil, nach dem physischen Reaktionsprinzip meinen Hass und meinen Widerstand gestärkt?“ (ebd. S. 82).

Wie Polak hatte sich auch Primo Levi in seiner Zeit als Häftling in Auschwitz III auf lyrische Ausdrucksformen berufen, was ein zweites Gelenk zwischen dem italienisch-jüdischen und dem polnischen (und ebenfalls jüdischen, vgl. ebd. S. 11f., S. 90) Überlebenden darstellt. Im Lager teilt Levi Erinnerungen an Gedichte mit „Jean, de[m] Pikkolo unseres Kommandos“ einem Studenten aus dem Elsass, dem „jüngste[n] Häftling vom Chemie-Kommando“ (Levi. *Ist das ein Mensch?* (wie Anm. 18). S. 131). Er zitiert u. a. Dante und dessen für die Erfahrung der Lagerhaft, die Erfahrung ihres Überlebens und ihre spätere Zeugenschaft wesentlichen „Gesang des Ulyss“ („und da ist noch etwas anderes, Gigantisches, was ich in der Intuition eines Augenblick eben erst erkannt habe, vielleicht das Warum unseres Schicksals, unseres heutigen Hierseins ...“, ebd. S. 139).

Nach 1945 verfasste Levi wie Polak lyrische Texte, Agamben führt einige davon an (Agamben. *Was von Auschwitz bleibt* (wie Anm. 13). S. 78, S. 88).

28 Reinhard Bernbeck. *Materielle Spuren des nationalsozialistischen Terrors Zu einer Archäologie der Zeitgeschichte*. Bielefeld: Transcript, 2017. S. 127. Vgl. Philippe Mesnard und Claudine Kahan. *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*. Paris: Kimé,

Wie sehr Bernbeck und seine zitierten Gewährspersonen Mesnard und Kahan mit Blick auf Agamben hier Recht haben oder nicht, sei dahingestellt: Wichtig für die Zulassung des Polski Fiat als Vehikel auf den kollektiven nationalen und suprakollektiven globalen *Memory Lanes* des KZ-(Üb-)Erlebens, -Gedenkens und darüber Gedankenmachens ist vielmehr die direkte Kontaktierung der Reflexionen des seit seinem Tod 1980 in Vergessenheit geratenen Edmund Polak mit Agambens intensiv rezipierter Position über das, was „von Auschwitz bleibt,“ und zum *homo sacer*. Levi benennt, so Agamben, den Muselmann zwar als paradigmatisch für das nackte Leben. Doch spricht er nicht von ‚todgeweiht‘ oder *morituri*. Anders Edmund Polak, der den Terminus als Titel für eine Veröffentlichung einsetzt, die im Leben und Werk des Warschauer KZ-Überlebenden und Publizisten nicht nur für dessen Sohn „eine besondere Stellung einnimmt“.²⁹

Von Muselmännern und Morituri: Giorgio Agamben und Edmund Polak

Es gilt zunächst, den mehrfach erwähnten (und zitierten) Polen genauer einzuführen. Edmund Polak kam 1915 als eines von drei Geschwistern zur Welt, als Teenager engagierte er sich in der Pfadfinderbewegung und entdeckte mit zwölf Jahren seine Leidenschaft für lyrische (und später von musikalischer Komposition unterlegte, also Libretti-) Texte. Nach dem Abitur machten ihm der Einfall Nazi-Deutschlands in sein Heimatland und der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs einen Strich durch seine Zukunftspläne: Er hatte 1939 ein Studium aufgenommen.

Polak ging in den Untergrund und engagierte sich im Widerstand, ehe er 1941 von den deutschen Besatzern gefangen genommen wurde. Aus dem Pawiak-Gefängnis in Warschau wurde er nach Auschwitz deportiert, wo es ihm gelang, seinen mütterlicherseits definitiv gegebenen (und väterlicherseits mutmaßlichen) jüdischen Hintergrund geheim zu halten. Im Vernichtungslager wurde er zum Zeugen, der vor Ort anfangs, Zeugnis abzulegen in Form von teils erhaltenen, teils später von ihm selbst rekonstruierten eindrücklichen Texten, meistens lyrischen. 1943 wurde er weiterdeportiert in das KZ Buchenwald, auch hier engagierte er sich – offenbar protegiert durch politische Inhaftierte aus der Häftlingselbstverwaltung des Lagers – als „poeta obozowy“ bzw.

2001. S. 57-59. Der bibliographische Bezug auf Levi und dessen Distanzierung, den das Zitat anführt, referiert auf dessen Zögern, die *morituri*-Muselmänner „als Lebende zu bezeichnen“ und „ihren Tod, vor dem sie nicht erschrecken, als Tod zu bezeichnen“ (Levi. *Ist das ein Mensch?* (wie Anm. 18). S. 108. Den Verweis auf Amérys Distanzierung erbringt im Übrigen auch Agamben (Agamben. *Was von Auschwitz bleibt* (wie Anm. 13). S. 36).

29 Zuzanna Maksajda. „KZ-Haft und Erinnerung: *Morituri*“. In: Arich-Gerz und Latkowska (Hg.). *Edmund Polak* (wie Anm. 1). S. 71-77, hier S. 71.

„Lagerdichter“.³⁰ Mit der Evakuierung Buchenwalds im Frühjahr 1945 gelangte er nach Dachau, wo ihn US-amerikanische Truppen befreiten.

1946 wurde er nach Aufhalten in *Displaced Persons*-Lagern in der Nähe von München und in Nordbayern nach Polen repatriert und baute sich in Warschau eine Existenz als Journalist, Familienvater und die existentielle Zäsur in seinem Leben in den Blick nehmender Überlebender auf. Polak veröffentlichte in volksrepublikpolnischen Verlagen drei Bücher, alle handel(te)n von den miterlebten und von ihm verarbeiteten Ereignissen der Jahre 1941 bis 1945. Die letzte zu Lebzeiten Polaks erschienene monographische Publikation: *Morituri* von 1968. Polak starb mit 65 Jahren in Warschau.

Morituri, „das mit Sicherheit profundeste Buch Edmund Polaks“,³¹ ist unterteilt in sechs Kapitel. Es ist „unterfüttert mit fachliterarischen wissenschaftlichen Arbeiten“ und widmet sich neben „dem Warten‘ oder den schmerzlichen Gedanken an die Heimat (‚Sehnsucht nach Warschau‘)³² den Themen des (Noch- oder Nichtmehr-)Menschseins, des Hungers („Krowia dola“ / „Schicksal des Viehs“)³³ und dem Tod („Jaka jesteś, śmierci?“ / „Tod, wie bist du?“).³⁴

Besonders eindrücklich erscheinen Polaks Ausführungen zum Hunger, weil sie sich lesen wie intensiv selbsterfahrene Eindrücke eines Todgeweihten, und weil sie gleichzeitig die Erinnerungen von wider Erwarten überlebenden polnischen Muselmännern echoen, die sich in deutscher Übersetzung in einer Ausgabe der *Auschwitz-Hefte* (im Original: *Przegląd Lekarski*) finden. Polak, der in *Morituri* auf eine nicht selbst erlebte, sondern ihm von einem „Fleger“ kolportierte Begebenheit mit den „muzułmanie“ eingeht,³⁵ bei der „Werte und ethische Maßstäbe unter der Knute des allgegenwärtigen Hunger“³⁶ erodieren, hat die Zeugnisse der mitinhaftierten Landsleute nicht mehr zur Kenntnis nehmen können. Wie seine Chronik – er nennt sie *Dziennik*, ‚Tagebuch‘ – des Lagers Buchenwald sind sie erst nach seinem Tod (nämlich 1983 in einem wissenschaftlichen Aufsatz) erschienen.

30 Edmund Polak. *Dziennik buchenwaldzki*. Warschau: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1983. S. 274. Die deutsche Übersetzung stammt von Paulina Gładysz, vgl. Arich-Gerz und Latkowska (Hg.): *Edmund Polak* (wie Anm. 1). S. 58.

31 Maksajda. „KZ-Haft und Erinnerung“ (wie Anm. 29). S. 77.

32 Ebd. S. 73.

33 Polak. *Morituri* (wie Anm. 26). S. 58-96. Vgl. Maksajda. „KZ-Haft und Erinnerung“ (wie Anm. 29). S. 73.

34 Polak. *Morituri* (wie Anm. 26). S. 246-278. Vgl. Maksajda. „KZ-Haft und Erinnerung“ (wie Anm. 29). S. 73.

35 „Jeden z flegerów szarpnął za koc, kurzowo przytrzymywany przez wychudłego do ostateczności więźnia – ‚muzułmana‘. Takie kiwające się z osłabienia wychudłe postacie, okrywające się kocami, przypominały modlących się muzułmanów. Okazało się, że koc przykrywa zwłoki innego muzułmana. Rozszedł się ohydny fetor psującego się ciała. Proces gnilny musiał postępować co najmniej od tygodnia. Flegger wyjaśnił mi, że te ‚pierońskie chachary‘ ukrywają zwłoki, aby pobierać za nich chleb i zupę“ (Polak. *Morituri* (wie Anm. 26). S. 79-80). Den Terminus „Fleger“ erläutert Polak vorher (ebd. S. 78) in einer Fußnote: „Fleger – spolszczone ‚Pfleger – pielęgniarz“.

36 Maksajda. „KZ-Haft und Erinnerung“ (wie Anm. 29). S. 74.

Das Interessante an Edmund Polaks Darstellung der Omnipräsenz des Hungers unter den Todgeweihten in den Lagern ist: Agamben führt die Erinnerungen der polnischen Häftlinge anders als Levi, den er zum (Kron-)Zeugen in und für seine Argumentation macht, seinerseits an. Die „zehn Zeugnisse von Menschen, die den Zustand des Muselmanns überlebt haben und nun davon berichten“ als „vollständige Zeuge[n] (die also in Levis Paradoxon zufolge ausgeschlossener, von Agamben aber geduldig wieder herbeiarargumentierter „erster Person“³⁷ auftreten) werden so zum Transmissions- und Keilriemen im Polski Fiat, um den es hier geht. Sie übersetzen direkt zwischen Polak, dem polnischen Zeugen der Todgeweihten, und dem italienischen Denker des *homo sacer* als dem im Nationalsozialismus jederzeit durch Herz- und Genickschuss,³⁸ Stehbunkerhaft³⁹ oder Hunger tötbaren (Nicht-)Zugehörigen.

Polaks Ausführungen und die Erinnerungen dieser Muselmänner beleuchten und ergänzen sich wie Haupttext⁴⁰ und (in eckigen Klammern eingefügt) Paranthesen:

Und dann beherrschte der allmächtige Hunger schrittweise, aber schnell, die Zentren der Empfindung, des Willens, der Selbstbestimmung. Er lähmte Gedanken, verdarb Charaktere, rang Gewohnheiten nieder. Er bohrte sich in jede Zelle des Körpers. [Die Tage, da ich Muselmann war, sind unvergessen. Ich war schwach, zerschlagen, todmüde. Wohin ich nur schaute, sah ich etwas zu essen. Ich träumte von Brot und viel Suppe, aber als ich aufwachte, hatte ich einen unglaublichen Hunger.⁴¹

37 Agamben. *Was von Auschwitz bleibt* (wie Anm. 13). S. 144. Geduldig wieder herbeiarargumentiert wird das „Ich spreche“, das dem Zeugnis eigen ist, indem Agamben es durch die sprach-, diskurs- und aussagetheoretischen Annahmen des Poststrukturalismus treibt. Von ihm bemüht werden u. a. die Neufassung des Subjekts als qua Sprache verfasstes (und sich verfassendes), die „différance“ Jacques Derridas und die Revision des Autor-Begriffs (und der des Archivs, vgl. oben, Fußnote 24) bei Foucault („Was spricht, ist nicht das Individuum, sondern die Sprache“, ebd. S. 102 – „Das Zeugnis findet statt im Nicht-Ort der Artikulation. Am Nicht-Ort der Stimme steht nicht die Schrift, sondern der Zeuge“, ebd. S. 114 (Hervorhebung im Original) – „Ein Akt des Autors, der beanspruchte, von selbst gültig zu sein, wäre Unsinn, so wie das Zeugnis des Überlebenden Wahrheit und Existenzberechtigung nur dann besitzt, wenn es das Zeugnis dessen vervollständigt, der nicht Zeugnis ablegen kann, ebd. S. 131).

38 „[K]lasycznym strzałem w tył głowy, tzw. ‚genickschuss‘, w odróżnieniu od ‚herzschuss‘ – strzału w serce“ (Polak. *Morituri* (wie Anm. 26). S. 23).

39 Vgl. Polaks gleichnamiges Gedicht (Übersetzung von Giannina Maaß und Peter Murawski) in: Arich-Gerz und Latkowska (Hg.). *Edmund Polak* (wie Anm. 1). S. 39.

40 Ebd. S. 78.

41 Lucjan Sobieraj in: Zdzisław Ryn und Stanisław Kłodziński. „An der Grenze zwischen Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinung des ‚Muselmanns‘ im Konzentrationslager“. In: *Die Auschwitz-Hefte. Band 1. Texte der polnischen Zeitschrift ‚Przegląd Lekarski‘ über historische, psychische und medizinische Aspekte des Lebens und Sterbens in Auschwitz*. Herausgegeben vom Hamburger Institut für Sozialforschung. Aus dem Polnischen übersetzt von Jochen August, Friedrich Griese,

Wer nie selbst eine Zeitlang Muselmann war, der hat keine Vorstellung davon, wie tiefgreifend die psychischen Veränderungen waren⁴²].

Er beraubte einen der Hoffnung, des Kampfwillens, der Urteilskraft. [Mir selbst war das gar nicht bewußt. Ich glaube, viele Muselmänner zählten sich gar nicht zu dieser Gruppe⁴³]. Das Wesentliche war es, etwas zu essen, was so gar keinen Nährwert, keinen Geschmack hatte, dafür aber etwas, das den Mechanismus des Stoffwechsels und die Regeneration danach eine Zeitlang überlistete. [Ich stand vor dem psychischen Zusammenbruch, der wahnsinnige Hunger wurde immer schlimmer. Mit Kräutern, die ich heimlich mitnahm, reicherte ich die Suppe an. Mit einem Löffel vermischte ich den Quark, den wir bekamen, mit Majoran, Thymian, Basilikum, Schachtelhalm, Brennessel, weißem Gänsefuß, Petersilie, Schnittlauch, Zwiebeln, Wollkraut usw., einen ganzen Topf voll, den ich salzte [...] ich bekam davon starke Blähungen und es rumorte in meinem Bauch⁴⁴].

Es gab kein Gerechtigkeitsgefühl, keinen Handlungsverstand. [...] Alles andere, was kein Fressen oder kein Streben nach Fressen war, blieb unwichtig. [In der Gefängniszelle lernte ich das Gefühl der Lebensflucht kennen: Alle irdischen Dinge schienen ganz unwichtig. Die körperlichen Funktionen ließen nach⁴⁵].

Der fremde Tod und der eigene Tod? Unwichtig – bloß nur etwas futtern, bevor man stirbt. Liebe? – das Konzept ziemlich lächerlich, irrelevant. Schmerzen? Man spürt doch keine Schmerzen, wenn man lediglich daran denkt, seinen eigenen Hunger zu befriedigen...

Hunger trieb den immer noch bewusst Agierenden auf den Weg der Niedertracht und Gleichgültigkeit gegenüber dem Unglück der anderen. Er führte in den Abgrund. Er stumpfte ab, beraubte einen des Gefühls der Schönheit, ließ das Streben nach Artgenossenschaft mit anderen Menschen verkümmern und nahm einem jegliche Ziele. Er lähmte motorische Zentren. Gedanken und Bewegungen verliefen langsam, Reaktionen erwiesen sich als zu spät. Das Verständnis kam zu spät, um einen richtigen Impuls freizugeben, oder erreichte das abgestumpfte Bewusstsein erst gar nicht. [Mich überkam eine allgemeine Apathie, mich interessierte nichts, ich reagiert weder auf äußere noch auf innere Reize⁴⁶]. Natürliche Reflexe verblassten, Muskelkrämpfe verschwammen, die abhängig von einem Willen sind, den es ebenfalls nicht mehr gab. Gefahrenbewusstsein, Mitgefühl, das

Veronika Körner, Olaf Kühl und Burkhard Roepke. Berlin: Rogner & Bernhard, [1983] 1987. S. 89-154, hier S. 121. Vgl. auch Agamben. *Was von Auschwitz bleibt* (wie Anm. 13). S. 145.

42 Karol Talik in: Ryn und Kłodziński, „An der Grenze zwischen Leben und Tod“ (wie Anm. 41). S. 122. Vgl. auch Agamben. *Was von Auschwitz bleibt* (wie Anm. 13). S. 146.

43 Jerzy Mostowski in: Ryn und Kłodziński, „An der Grenze zwischen Leben und Tod“ (wie Anm. 41). S. 122. Vgl. auch Agamben. *Was von Auschwitz bleibt* (wie Anm. 13). S. 145.

44 Jan Wolny in: Ryn und Kłodziński, „An der Grenze zwischen Leben und Tod“ (wie Anm. 41). S. 123.

45 Włodzimierz Borkowski in: Ryn und Kłodziński, „An der Grenze zwischen Leben und Tod“ (wie Anm. 41). S. 122. Vgl. auch Agamben. *Was von Auschwitz bleibt* (wie Anm. 13). S. 146.

46 Feliksa Piekarska in: Ryn und Kłodziński, „An der Grenze zwischen Leben und Tod“ (wie Anm. 41). S. 122. Vgl. auch Agamben. *Was von Auschwitz bleibt* (wie Anm. 13). S. 145.

Verlangen nach persönlicher Sauberkeit [ich wusch mich nicht, nicht aus Mangel an Wasser, sondern sogar, wenn ich die Gelegenheit dazu hatte⁴⁷] und andere Grundbedürfnisse sowie die Notwendigkeit, in der Gesellschaft zu leben, alles verschwand.

Schluss

Ein Verschnitt aus Zeugnisausschnitten von ehemaligen polnischen KZ-Häftlingen ist zweifellos ein ungewöhnlicher Ausstieg aus einem Beitrag, dem daran gelegen ist, einen in Vergessenheit geratenen Überlebenden der deutschen Konzentrationslager über die Juxtaposition mit einem prominenten Mitzeugen, Primo Levi, und der Auslegung seiner Erinnerungen im Licht der Theorie des „Meisterdenker[s] Agamben“⁴⁸ zu rehabilitieren.

Umso mehr lohnt sich ein tiefergehender Vergleich der Text- und Zeugniswelt Polaks mit der Primo Levis, die hier *en détail* nicht geleistet werden kann. Gleiches gilt für die Suche nach Anschlussmöglichkeiten und Anknüpfungspunkten zu den sonstigen Standpunkten und generell der Agenda Giorgio Agambens. So sind die *homini sacri* (Agamben) der Gegenwart, die designierten *Morituri* (Polak) oder die bereits zu „vollständigen Zeugen“ (Levi) Gewordenen, jene Geflüchtete des globalen Südens, die seit 2015 im Norden an undurchlässige nationale Grenzen stoßen: Es sind die *Refugees*, die in Lagern aufgefangen und je nachdem in Herkunftsländer, Milieus und Lebensumstände rückverbracht werden, die sich für sie rasch in Todesumstände wandeln. Nun nimmt sich Polak, wie übrigens auch Levi, an keiner Stelle der Topoi Flucht und Migration an, und es wäre ein reiner Zufall (und nicht notwendig ein Ausweis von Weitsicht) gewesen, wenn sie es dennoch getan hätten.

Vor einem anderen Hintergrund und in einem anderem Hallraum, etwa dem zum „Nexus Nativität-Nationalität“⁴⁹ lassen sich Polaks Schriften (und die von Levi) aber dennoch konsultieren. Gemeint ist mit diesem Nexus ein Kennzeichen der „Ordnung des modernen Nationalstaates“, nämlich die Zugehörigkeit zu einer nun den Souverän ausmachenden Nation qua Geburt.⁵⁰ Auf dieses (Selbst-)Verständnis beriefen sich implizit, wenngleich in pervertierter Form, die Machthaber des Dritten Reiches mit ihrem Insistieren auf den Nationalbegriff, auf seine Konnotationen (Volk, Deutschtum) und, nicht zuletzt, mit

47 Ebd.

48 Allerdings mit Fragezeichen, vgl. Anm. 23

49 Agamben. *Homo sacer* (vgl. Anm. 3). S. 141.

50 Ebd. S. 140. Dem vorausgegangen war die rechts- und politikhistorische Zäsur, hervorgebracht durch die Französische Revolution, des „Übergang[s] von der königlichen Souveränität göttlichen Ursprungs zur nationalen Souveränität“. Mit diesem Übergang wird das für Agambens Bestimmung des *homo sacer* zentrale nackte Leben (*nuda vita* bzw. *zôé*) in ein, sein Recht gesetzt und mit Machtfülle ausgestattet. Der Schritt ist also eigentlich ein emanzipatorischer, bei dem „die Geburt – das heißt, das natürliche nackte Leben als solches – zum ersten Mal [...] zum unmittelbaren Träger der Souveränität wird“ (ebd. S. 137).

der Einrichtung von Konzentrations- und Vernichtungslagern für zahlreiche gebürtlich nicht Deutsche bzw. Arier. Dieses (Selbst-)Verständnis irritier(t)en, so Agamben, die *Refugees* des 20. und 21. Jahrhunderts:

Wenn die Flüchtlinge [...] ein derart beunruhigendes Element darstellen, dann vor allem deshalb, weil sie die Kontinuität zwischen [...] *Nativität und Nationalität*, Geburt und Volk, aufbrechen und damit die Ursprungsfiktion der modernen Souveränität in eine Krise stürzen. Der Flüchtling, der den Abstand zwischen Geburt und Nation zur Schau stellt, bringt auf der politischen Bühne für einen Augenblick jenes nackte Leben zum Vorschein, das deren geheime Voraussetzung ist.⁵¹

Es wäre zumindest den Versuch wert, in den Schriften Polaks zu fahnden nach Anhaltspunkten für ein, *sein* Beunruhigen der Nation(alsozialisten) auf der politischen Bühne, die ihre Konzentrationslager auch immer waren und sind.

51 Ebd. S. 140 (Hervorhebung im Original).

Dominic Angeloch (München)

Krise der Subjektivität – Restitution des Objekts Zu Stéphane Mallarmés Poetik

L'œuvre pure implique la disparition *élocutoire* du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.

Das reine Werk impliziert das sprechende Verschwinden des Dichters, der die Initiative den Wörtern überläßt, die durch den Schock ihrer Ungleichheit in Bewegung versetzt sind; sie entzündeten sich im wechselseitigen Widerschein wie ein virtuelles Gleiten von Feuern über Edelsteine und ersetzen so das im alten lyrischen Hauch wahrnehmbare Atmen oder die persönlich-enthusiastische Ausrichtung der Satzführung.¹

Dieser Satz ist einer der zentralen in Stéphane Mallarmés Text *Crise de vers* – der zentrale Satz, wenn ich mich entscheiden müsste. Von ihm her lässt sich die gesamte Poetik Mallarmés entfalten, damit die auch allen seinen Gedichten zugrundeliegende „Opus-Phantasie“², seine Philosophie, seine Ethik.

Die Position, die Mallarmé in *Crise de vers* entwickelt, will ich im Folgenden in ihren Umrissen nachzeichnen, indem ich, ausgehend von dem zitierten Satz, eine Lektüre dieses Textes vornehme, dabei aber auch auf andere poetologische und poetische Schriften Mallarmés zurückgreife. Ich versuche zunächst, Antworten auf drei Fragen zu geben:

1 Meine *Übersetzung*. Andere Übersetzungen: „Das reine Werk impliziert das sprechende Hinwegtreten des Dichters, der die Initiative den Wörtern überläßt, den durch den Anprall ihrer Ungleichheit mobilisierten; sie entzündeten sich im gegenseitigen Widerschein wie ein virtuelles Gleiten von Feuern über Edelsteine, die im früheren lyrischen Wehen hörbaren Atemzüge oder die persönlich-enthusiastische Satzführung ersetzend.“ (Stéphane Mallarmé: *Verskrise*. In: ders.: *Sämtliche Dichtungen*. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften. Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer. Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel. Nachwort von Johannes Hauck. München: dtv, 2000, S. 277-288; hier: S. 285.) „Das reine Werk impliziert das kunstvoll beredete Verschwinden des Poeten, der die Initiative an die Wörter abtritt, die durch Schock ihrer Ungleichheit in Bewegung versetzt sind; sie entzündeten sich mit wechselseitigem Widerschein wie ein virtuelles Lauffeuer von Lichtern auf Geschmeide und ersetzen so das im alten lyrischen Hauch spürbare Atmen oder die persönlich-enthusiastische Lenkung der Tirade.“ (Stéphane Mallarmé. *Kritische Schriften* [= Werke Bd. II]. Französisch und Deutsch. Hg. von Gerhard Goebel u. a. Gerlingen: Lambert Schneider, 1998, S. 225).

2 Peter von Matt. *Die Opus-Phantasie. Das phantasierte Werk als Metaphantasie im kreativen Prozeß*. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 33/1979, S. 193-212.

- 1) Worin besteht die von Mallarmé konstatierte „Krise des Verses“ und was ist ihr Grund?
 - 2) Welche Folgen hat diese Krise für das dichtende Subjekt?
 - 3) Welche Konsequenzen ergeben sich daraus für die Dichtung überhaupt?
- Daran schließe ich dann weitergehende Überlegungen zu Mallarmés Poetik und Poesie an.

Der zitierte Satz aus *Crise de vers* enthält Mallarmés Poetik in nuce. Wenn ich „Poetik“ sage, meine ich das in der vollen Bedeutung des Begriffs, die nach Peter Szondi eine „philosophische“ und eine „technische“ Seite umfasst, nämlich „die Lehre von der Dichtung“ und „die Lehre von der Dichtkunst“, also zugleich die „Theorie der Poesie“ und die „Lehre von der poetischen Technik [...]“, wie Dichtung zu verfertigen sei“.³

Die Pointe von Mallarmés Poetik, wie er sie im zitierten Satz definiert, lässt sich kurz etwa so zusammenfassen: Der Dichter entspricht der Sprache, indem er sie zum Sprechen bringt. Genauer: Der Dichter hat die Aufgabe, die Dichtung so zu gestalten, dass nicht er spricht, sondern die Worte in ihrer ganzen Bedeutungsfülle und allen sie umgebenden Assoziationshöfen *für sich selbst* zu sprechen beginnen, indem aller Zufall in ihrer Fügung verschwindet und sie sich ineinander reflektieren.

Das ist zunächst nichts anderes als eine Beschreibung des poetischen Prozesses – aber es ist natürlich auch mehr, ein Postulat, eine Forderung, die an den Dichter und die Dichtung ergeht. Das Subjekt, der Dichter, hat sich – seine Ideen, seine Gedanken, seine Gefühle, was er erzählen will, usw. – so weit zurückzunehmen, dass das Objekt hervortreten kann.

Mallarmés Poetik ist also auch eine Ethik, eine Ethik der Sprache und des „Vorrangs des Objekts“⁴, wider das Subjekt, das die Tendenz hat, sich und seine Subjektivität über alles zu legen. Poesie entsteht nicht durch Aneinanderreihen mehr oder weniger gut klingender Wörter und Sätze, auch nicht durch wie auch immer gekonntes oder professionelles Fügen, sondern durch eine Arbeit hin auf die *Ermöglichung* einer nicht-zufälligen, notwendigen Konstellation von Sinn und Sprache, die sich *einstellen* muss. Ihr Ziel, ihr Ergebnis, ist das Hervortreten der „Sache selbst“, um es mit den Worten Hegels auszudrücken. (Hegel ist für Mallarmé der „Titan des menschlichen Geistes“⁵, und dessen Philosophie übte einen erheblichen Einfluss auf Mallarmé aus.)

Was dieses Objekt dann ist, wenn es durch die Sprache funkelnd für alle unsere Sinne vor uns gestellt wird, das lässt sich niemals zuvor und niemals für sich sagen – es zeigt sich im Prozess der Poesie, in ihrer Produktion ebenso wie in

3 Peter Szondi. *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 2. Hg. von Senta Metz u. Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980, S. 13 (Herv. D. A.).

4 Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Gesammelte Schriften. Bd. 5, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 184ff.

5 „Titan de l'Esprit Humain, Hegel“ (Stéphane Mallarmé. *Ceuvres complètes*. Bd. II. Hg. von Bertrand Marchal. Paris 1998/2003 (= Bibliothèque de la Pléiade, 497), S. 115, 491).

ihrer Rezeption. Dieses Hervortreten des Objekts in der Dichtung ist Ergebnis von etwas, das Mallarmé häufig „Magie“ oder „Wunder“⁶ nennt. Ein Wunder allerdings, das kein irrationales, esoterisch-religiöses ist, wie das die Mallarmé-Rezeption im Gefolge Stefan Georges möchte, der Mallarmé als Dichterpriester feierte, der er selbst so gerne gewesen wäre. Der poetische Prozess des Hervortretens des Objekts ist für den Atheisten⁷ Mallarmé ein ganz diesseitiges Geschehnis, nämlich die Transformation eines „naturhaften Begebnisses“ („fait de nature“) unter allmählicher Tilgung des Zufalls in ein „vibrierendes Fastverschwinden gemäß dem Spiel der Rede“ („sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole“). Die stumme, stille Musik der Poesie soll das Objekt zum Klingen bringen, auf dem Weiß der Buchseite heraufbeschwören, es durch die poetische Magie der ineinander sich reflektierenden Wörter evozieren bzw. so suggerieren („suggérer“), dass es, quasi-epiphanisch, *in* seiner Abwesenheit, *als* Abwesendes, *anwesend* gemacht wird. So verstanden, ist die Poesie eine – wenn nicht *die* – Weise, das Absolute zur Erscheinung zu bringen; ein göttliches Spiel mit der Sprache, dessen Ziel es ist, den Ort der Restitution des abwesenden Objekts bereitzustellen.

Aber langsam, der Reihe nach.

6 Mallarmé. *Verskrise*. In: ders. *Sämtliche Dichtungen*, S. 287.

7 Zentral dazu diese Stelle aus einem Brief an Henri Cazalis von 1867: „Je viens de passer une année effrayante: ma Pensée s’est pensée, et est arrivée à une Conception pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s’aventurer est l’Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n’obscurcit plus même le reflet du Temps. Malheureusement, j’en suis arrivé là par une horrible sensibilité, et il est temps que je l’enveloppe d’une indifférence extérieure, qui remplacera pour moi la force perdue. J’en suis, après une synthèse suprême, à cette lente acquisition de la force – incapable tu le vois de me distraire. Mais combien plus je l’étais, il y a plusieurs mois, d’abord dans ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. Mais comme cette lutte s’était passée sur son aile osseuse qui, par une agonie plus vigoureuse que je ne l’eusse soupçonné chez lui, m’avait emporté dans les Ténèbres, je tombai, victorieux, éperdument et infiniment – jusqu’à ce qu’enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m’étais oublié plusieurs mois auparavant. J’avoue du reste, mais à toi seul, que j’ai encore besoin, tant ont été grandes les avanies de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser et que si elle n’était pas devant la table où je t’écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C’est t’apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu’à l’Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l’Univers retrouve, en ce moi, son identité.“ (Stéphane Mallarmé. Brief an Henri Cazalis vom 14.5.1867. In: ders. *Correspondance*. 11 Bde. Bd. 1, S. 1862-1871. Hg. von Henri Mondor & Jean-Pierre Richard. Paris: Seuil, 1959, S. 240-242. Siehe dazu z. B.: Renaud Ego. *Ce qui alarma Mallarmé*. In: *La pensée de midi* 2009/2 (28), S. 191-198.

I. Krise des Verses – Vers der Krise / Krise des Subjekts – Subjekt der Krise

a) Krise des Verses – Vers der Krise

Crise de vers ist eigentlich kein geschlossener Text, sondern eine Montage aus vier Texten, die Mallarmé jeweils gesondert veröffentlicht hatte.⁸ Beginnend 1886, arbeitete Mallarmé an *Crise de vers* insgesamt über einen Zeitraum von (mindestens) zehn Jahren; in einer der Vorfassungen erschien der Text unter dem Titel *Vers et Musique en France* in der konservativen britischen Zeitung *The National Observer* am 26. März 1892, bevor er 1896, zwei Jahre vor Mallarmés Tod, seine endgültige Fassung erhielt. Allein diese lange Entstehungsgeschichte zeigt die zentrale Stellung des Textes im und für das Werk Mallarmés an.

Hintergrund und Ausgangspunkt von *Crise de vers* ist der Tod von Victor Hugo 1885. Hugos Tod markiert für Mallarmé sowohl den Beginn als auch den Grund der „Krise des Verses“. Der Tod des Meisters des Verses („Maître“) ist für Mallarmé gleichbedeutend mit dem Tod des Verses selbst, bzw. mit dem Metrum („Mètre“).

„La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale“, schreibt Mallarmé. Diese Krise aber ist, wie jede Krise, auch eine Chance: Mit dem Vater der französischen Poesie, der Personifizierung und Verkörperung des Verses, sterben auch die Zwänge, innerhalb derer der poetische Ausdruck sich zu bewegen hatte, um poetischer Ausdruck zu sein. An die Stelle von traditionellen Gedichtformen, Vers, Versmaß, Verslehre, Strophenform, Reim kann der freie Vers treten, den Mallarmé als echten Ausdruck des Individuums, als echt individuellen Ausdruck versteht:

Le remarquable est que, pour la première fois, au cours de l'histoire littéraire d'aucun peuple, concurremment aux grandes orgues générales et séculaires, où s'exalte, d'après un latent clavier, l'orthodoxie, quiconque avec son jeu et son ouïe individuel se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science ; en user à part et le dédier à la Langue.

Das Bemerkenswerte ist, daß zum ersten Mal im Verlauf der literarischen Geschichte eines Volkes und im Wettbewerb mit den großen, allgemeinen und jahrhundertealten Orgeln, auf denen, nach einer verborgenen Klaviatur, die Orthodoxie sich feiert, sich jedermann mit seinem individuellen Improvisieren und Hören ein Instrument bereiten kann, sobald er nur kundig hineinbläst, es berührt oder anschlägt; es für sich gebrauchen und es auch der „Sprache“ widmen kann.⁹

Der Untergang des Kanons einer hieratischen Schrift, die nur Eingeweihten zugänglich war, eröffnet nun, in einem historisch bisher ungekannten Ausmaß,

⁸ Zur Druckgeschichte: Stéphane Mallarmé. *Ceuvres complètes*. Bd. II. Hg. von Bertrand Marchal. Paris 2003 (= Bibliothèque de la Pléiade, 497), S. 1643 und 1679f.

⁹ Mallarmé. *Verskrise*. In: ders. *Sämtliche Dichtungen*, S. 281.

individuelle Modulationen, und die poetischen Formen, die ausgeschöpft und erschöpft sind, können sich weiterentwickeln und individuieren. Diese historische Chance einer bisher ungekannten Freiheit aber lässt sich nur unter der Voraussetzung ergreifen, dass man sich der Krise *gewahr* wird. Solange man sich des Todes des Vaters nicht bewusst wird, sucht sein Geist den Vers, die gesamte Poesie heim wie der Geist des Vaters von Hamlet das Königreich Dänemark. Die Poesie muss sich also der Risiken, vor denen sie steht, ebenso bewusst werden wie der Chancen: Alle Lyrik nach Hugos Tod ist eine inmitten der Krise des Verses, folglich ist jeder einzelne Vers ein Vers der Krise, ein krisenhafter Vers. Doch sobald sich die Poesie dieses Umstandes bewusst wird, kann der Vers, den sie hervorbringt, zu einem „mot total“ werden, einem Wort ohne subjektive Zutat, ohne Subjektivität, einem „totalen, neuen, der Sprache fremden und wie beschwörenden Wort“, wie Mallarmé schreibt, einer Konstellation, einem Austauschnetzwerk von Wörtern also, die sich ineinander reflektieren, funkeln wie Juwelen und so das Unausprechliche, das nicht Anwesende, das Absolute durch ihre Textur hindurchschimmern lassen können.

b) Krise des Subjekts – Subjekt der Krise

Als ein solches „mot total“ kann der „verse“ (mit kleinem V) zum „Verse“ (mit großem V) werden: wahrer Ausdruck von Individualität und zugleich ein „höheres Komplement“ der an sich immer mangelhaften Sprache und Sprachen („er entschädigt, in philosophischer Hinsicht, für den Mangel der Sprachen, höheres Komplement“¹⁰). Für einen wirklich individuellen Ausdruck muss das Subjekt den Zustand, in dem es sich befindet – seine Subjektivität –, verstehen und begreifen, dass diese Subjektivität an sich selbst immer schon ein krisenhafter Zustand ist. Die Subjektivität des Dichters meint, Urheber und Ursprung des Verses zu sein, tatsächlich aber liegt dieser Ursprung des Verses in der Objektivität der Sprache („la Langue“ mit großem L), in dem, was Mallarmé „l’immortelle parole“ nennt. Nicht das Subjekt verleiht der Sprache und der Poesie ihren Sinn, sondern es gibt der Sprache und der Poesie lediglich eine *Richtung*:

parce que l’acte poétique consiste à voir soudain qu’une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper ; ils riment : pour sceau extérieur, leur commune mesure qu’apparente le coup final

weil der poetische Akt darin besteht, plötzlich zu sehen, daß sich eine Idee in eine Reihe gleicher Motive nach Wert aufteilt und sich gruppiert; sie reimen sich: als äußeres Siegel, ihr gemeinsames Maß dafür, dass der letzte Schlag dabei ist zu erscheinen.¹¹

Der Sinn wohnt der Sprache, den Wörtern und ihren Verbindungen, inne, und die Aufgabe der Poesie ist es, diesen Sinn aus ihr zu heben und so vors Auge zu

10 Stéphane Mallarmé. *Verskrise*. In: ders. *Sämtliche Dichtungen*, S. 282.

11 Übersetzung D. A.

stellen, dass er auf dem Weiß der Seite, im poetischen Gefüge und durch es hindurch, aufscheint.¹² Dieser Aufgabe *dient* das Subjekt nur: Der Dichter muss im Akt des dichtenden Sprechens verschwinden („disparition élocutoire“), damit die Initiative auf die Wörter übergehen, ihnen überlassen werden kann. Das, was so zum Erscheinen gebracht wird, ist rein geistig, die aus „reinen Begriffen“ ersehende „Idee eines Gegenstandes selbst“¹³, oder, wie Mallarmé das am Ende von *Crise de Vers* auch nennt, eine „Erinnerung des genannten Gegenstands“¹⁴ („la réminiscence de l'objet nommé“). Doch das, *womit* dieses Geistige zum Erscheinen gebracht wird, ist *Materie*, nämlich die der Sprache und ihres Gehalts. In diesem Sinne vertritt Mallarmé einen philosophischen Idealismus, aber einen Materialismus der Sprache.¹⁵

II. Subjektivität versus „Scintillation“

a) Subjektivität

Die erscheinende Subjektivität ist unfähig, Objektivität zu erreichen, weil sie dazu tendiert, selbst und von sich selbst zu sprechen, statt das Objekt sprechen zu lassen. Von sich aus ist die Subjektivität unfähig, „die Initiative den Wörtern zu überlassen“, tatsächlich kann sie von ihrer Konstitution her kaum anders, als das genaue Gegenteil dieses Mallarmé'schen Postulats zu erfüllen. In dem „im alten lyrischen Hauch hörbaren Atem oder der persönlich-enthusiastischen Satzführung“, wie Mallarmé im eingangs zitierten Satz schreibt („respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase“), verrät sich das Subjekt; statt den Wörtern die Initiative im poetischen Spiel zu überlassen, drückt das Subjekt jedem Satz, jedem Vers seine Physiognomie ein. Damit scheitert der Dichter als Dichter, denn, wie Hegel in seiner *Rechtsphilosophie* schreibt:

Wenn große Künstler ein Werk vollenden, so kann man sagen: *so* muß es sein; das heißt, des Künstlers Partikularität ist ganz verschwunden und keine *Manier* erscheint darin. [...] Aber je schlechter der Künstler ist, desto mehr sieht man ihn selbst, seine Partikularität und Willkür.¹⁶

In der Kunst geht es nicht um den Künstler, in der Dichtung nicht um den Dichter. In der Kunst geht es um das Objekt, das vermittels ihrer zum Erscheinen

12 Alle Literatur hat demnach die Aufgabe, Bewusstsein zu schenken über den Zustand der Krise, in dem sich sowohl der Vers als auch die Subjektivität des Dichters befindet – sei es über die Poetik, die Aufschluss gibt über die Bedingungen, unter denen Poesie entsteht, sei es über die ihrer Bedingungen und ihrer selbst bewusste Poesie.

13 Mallarmé. *Verskrise*. In: Ders. *Sämtliche Dichtungen*, S. 287.

14 Mallarmé. *Verskrise*. In: Ders. *Sämtliche Dichtungen*, S. 288.

15 Vgl. Jean-Nicolas Illouz. *Le Symbolisme*, Paris: Le Livre de Poche, 2004, S. 13.

16 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Werke Bd. 7, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, S. 67f.

gebracht werden soll. Die „im lyrischen Hauch hörbaren Atemzüge“, „die persönlich-enthusiastische Satzführung“ – diese Momente der Subjektivität bleiben der Objektivität der Sprache und der Wörter immer fremd; sie ersticken das Leben des Objekts unter ihrem eigenen Atem, übertönen die aus und zwischen den Wörtern aufsteigende Sprache („la Langue“ mit großem L).

Diese subjektiven Momente müssen also aus dem Kunstwerk verschwinden.¹⁷ Dies ist das Telos der Subjektivität des Künstlers: dass sie sich der Notwendigkeit gewahr wird zu verstummen, dass sie sich selbst zum Schweigen bringen muss. Die Subjektivität muss anerkennen, dass es nicht um sie, sondern um das Objekt geht, oder wie Paul Valéry, ein Schüler Mallarmés, das in den *Windstrichen*, seiner Poetik, ausdrückt: „Toute œuvre est l'œuvre de bien d'autres choses qu'un ,auteur“.¹⁸ In diesem Sinne ist für Mallarmé jedes Gedicht, das diesen Namen verdient, ein Grab des Subjekts. So verstanden, ist alles Schreiben eine Art „Thanatographie“. Jedes Gedicht ist ein Grabmal des Subjekts, das sterben musste, damit das Gedicht entstehen konnte – oder, wie Mallarmé in seinem Gedicht *Le Tombeau d'Edgar Poe* schreibt: „Calme bloc ici bas chu d'un désastre obscur“ („ein stummer Block, aus einer dunklen, undurchschaubaren Katastrophe gestürzt“).

b) Das Funkeln der Wörter: „Scintillation“

Vermag der Dichter vermittels seines poetischen Verfahrens seine Subjektivität zurückzudrängen, wird die Sprache, die in den Worten enthalten ist, allmählich vernehmbar. Jedes Wort enthält seine eigene Sprache („parole“) – Etymologie, Geschichte, Bedeutung, Bedeutungshof etc. –, doch diese Sprache verändert sich, sobald das Wort einem anderen gegenübergestellt wird. Alle Wörter in einem Gedicht, und so das Gedicht selbst, werden von einer vibrierenden Spannung ergriffen, wie elektrifiziert: „Chaque mot devient un centre de suspens vibratoire.“ Durch ihre Unterschiedlichkeit in Bewegung versetzt („mobilisés“ par „leur inégalité“) kollidieren die Wörter miteinander, in einer Konstellation, die Mallarmé als „fragmentierte Anordnung mit Abwechslung und Entgegensetzung“ bezeichnet („disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis“). In dieser Spannung tritt der Eigencharakter der Wörter hervor. Die Wörter verlieren ihre In-sich-Geschlossenheit; sie sind nicht mehr einfache, unteilbare Entitäten ohne Ausdehnung und nicht mehr fensterlos wie Leibniz' Monaden, sondern sie werden zu Einheiten, die sich in Bewegung setzen, sich öffnen, indem

17 Ein „Sollen“ in Hegels Worten, nämlich zur Konkretisation: „Wir können in diesem Sinne sagen, der Inhalt sei zunächst *subjektiv*, ein nur Inneres, dem gegenüber das Objektive steht, so daß nun die Forderung darauf hinausläuft, dies Subjektive zu objektivieren. Solch ein Gegensatz des Subjektiven und der gegenüberliegenden Objektivität, sowie das Sollen, ihn aufzuheben, ist eine schlechthin allgemeine Bestimmung, welche sich durch alles hindurchzieht“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werke Bd. 13, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 133).

18 Paul Valéry. *Rhumbs*. In: Ders. *Tel Quel*, Paris: Gallimard, 1943, S. 65.

sie sich zu anderen Wörtern hinbewegen und mit ihnen die verschiedensten Verbindungen eingehen, also Kontext ausbilden. Jedes Wort tritt in einen Dialog mit dem anderen, „ils s’allument de reflets réciproques“, sie beginnen sich ineinander zu reflektieren, im doppelten Wortsinn von reflektieren: „spiegeln“ und „weiterbestimmen“. In der Beziehung mit den anderen Wörtern und der Syntax reichert sich jedes Wort mit Bedeutung, Assoziationen, Ambivalenzen an, und eine Komplexität entsteht, die das Subjekt weder überblicken noch lenken kann noch soll: die Eigendynamik und Objektivität der Sprache selbst beginnt zu sprechen.

Dies ist, was Mallarmé „scintillation“ nennt, das Funkeln der Wörter, ein „virtuelles Gleiten von Feuern über Edelsteine“ („une virtuelle traînée de feux sur des pierreries“). Es ist eine stille Erscheinung des Objekts, ohne Zutat des Subjekts, ohne die zurechtende Gewalt der Subjektivität, eine spielerische Offenbarung.

III. Das Schweigen der Musik – die Musik des Schweigens

Aus diesem In-Bewegung-Kommen der Wörter und der Kollision ihrer verschiedenen Bedeutungen entsteht nicht Chaos, sondern eine „Umsetzung“ („Transposition“) in eine andere Form, in eine „Struktur“ („Structure“), nämlich in lyrischen „Gesang“ („chant“). Dieser Gesang ist schweigende Musik oder eine Musik des Schweigens, denn sie ist rein geistig.

a) Musik – Dichtung

In *La Musique et les Lettres* von 1895 schreibt Mallarmé:

oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres [...] la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur, scintillante là, avec certitude, d’un phénomène, le seul, je l’appelai l’Idée.

vergessen wir die alte Unterscheidung zwischen Musik und Literatur [...] die Musik und die Literatur sind zwei Erscheinungsformen desselben Antlitzes, hier zur Dunkelheit sich weitend, da aufleuchtend, zwei Erscheinungsformen desselben Phänomens, das ich die Idee nannte.¹⁹

Musik und Literatur stehen für Mallarmé – wie für Hegel – in einer dialektischen Verbindung. Beide sind verschiedene Ausdrucksweisen der Idee. Die Wörter versteht und behandelt er als Abstufungen einer Skala („transitions d’une gamme“), als Farbnuancen im Gemälde auf dem Weiß der Buchseite, als Noten in der Musik des Schweigens. Im Gegensatz zur bildenden Kunst ist die Musik jedoch keine mimetische Kunst, sie negiert das, was sie zur Erscheinung bringt, wenn sie es zur Erscheinung bringt. Das musikalische Moment in der Poesie

¹⁹ Übersetzung D. A.

lässt die Wörter sich in sich zurückwenden und macht, dass sich das Gedicht nach außen hin abschließt, zu einem Raum ohne Außen wird. In diesem Raum können die Wörter ohne fremde Eindrücke, ohne Einflüsse oder Störungen von außen („*impressions du dehors*“) in- und gegeneinander zu funkeln beginnen: „*l'isolement du parole*“ nennt Mallarmé das. Das bloße Dasein der Wörter, ihre Substanz, genügt, sie sind an sich genug und haben an sich genug („*déjà sont assez eux*“). So formuliert es Mallarmé in einem Brief aus dem Jahr 1866:

Le hasard n'entame pas un vers, c'est la grande chose. Nous avons, plusieurs, atteint cela, et je crois que, les lignes si parfaitement délimitées, ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme.²⁰

Der Zufall kann dem Vers nichts anhaben, und darum geht es. Mehrere von uns sind bereits so weit, und wenn man die Grenzen einmal so genau abgesteckt hat, dann muß man es, so glaube ich, vor allem anstreben, daß im Gedicht die Wörter – die sich schon selbst genug sind, um nicht noch Eindrücke von Außen zu empfangen – sich ineinander spiegeln, bis es den Anschein hat, dass sie nicht mehr ihre eigene Farbe haben, sondern nur noch die Abstufungen einer Skala sind.²¹

Mallarmé denkt das Gedicht eigentlich immer schriftlich, als graphische Konstellation von mit Druckerschwärze auf einer weißen Buchseite aufgetragenen Zeichen. Das Gedicht versteht er als *stille* Musik, weil der Klang der Worte nur noch geistig ist. Die Dichtung ist darum für Mallarmé eine *höhere* Musik, weil der Klang in der Musik noch Materialität hat, die in der stillen Musik des Gedichts ins rein Geistige aufgehoben ist, wo sie, entledigt von allem Nicht-Geistigen, ihr ganzes geistiges Potential entfalten kann. Das muss man vor Augen haben, wenn man verstehen will, warum die Dichtung für Mallarmé die höchste Form aller Künste ist; sie enthält alle anderen Künste als Vorformen in sich aufgehoben – auch hier denkt Mallarmé ganz hegelianisch. Die Dichtung ist für Mallarmé *die* Musik schlechthin („*la Musique*“ mit einem großen M), die aus „*l'intellectuelle parole à son apogée*“ besteht, dem Wort auf seinem Höhepunkt. So schließt Mallarmé seine *Divagation première – Relativement au vers* von 1893 mit der Bestimmung:

ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.²²

20 Stéphane Mallarmé. Brief an François Coppée, 5.12.1866. In: Stéphane Mallarmé. *Correspondance*. Bd. I, 1862-1871. Hg. von Henri Mondor u. Jean-Pierre Richard. Paris: Seuil, 1959, S. 233-235; hier: 234.

21 Übersetzung: Rudolf Brandmeyer & Françoise Delignon.

22 Stéphane Mallarmé. *Divagation première Relativement au vers Vers et Prose*, 1893, S. 172-194.

b) „La disparition élocutoire“: Die Aufhebung der Musik in die Musik des Geistes

Die Musik des Gedichts entfaltet sich nicht in der Zeit, sondern im Raum des weißen Blatts Papier. Hier treten die zunächst noch voneinander getrennten Wörter miteinander in Beziehung, werden zu Momenten in einem „mot total“, und bilden, aus sich heraus und sich ineinander reflektierend, eine quasi-symphonische Totalität. Das Gedicht ist räumliche Musik. Diese Musik „schweigt“, weil sie aus nichts anderem als Geistigem besteht, ihr Klang ertönt stumm, im Geist des Lesers dieses geistigen Gebildes.

Eigentlich alle Gedichte Mallarmés sind eine Reflexion seiner Philosophie und zugleich beispielhafte praktisch-poetische Realisierung seiner Poetik: „Selbstreflexion der Form, die zum Moment ihres Inhalts, Reflexion des Inhalts, die zu einem Konstituens der Form wird, bestimmen die artistische Dichtung“²³ Mallarmés.

In einer besonderen Weise trifft das auf das Gedicht *Sainte* zu. Verfasst 1865, hieß es in der ersten Fassung *Sainte Cécile, jouant sur l'aile d'un Chérubin* („Die heilige Cecilia, die auf dem Flügel eines Engels spielt“). Die Endfassung, 1883 veröffentlicht, hieß dann nur noch *Sainte*.

Sainte

À la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre et complie :

À ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence. (Herv. D. A.)

23 Hella Tiedemann-Bartels: *Versuch über das artistische Gedicht. Baudelaire, Mallarmé, George*, München: edition text + kritik, 1990, S. 9. Wichtig in diesem Zusammenhang auch Tiedemann-Bartels' Bestimmung: „Dem artistischen Gedicht ist der Prozeß seiner Hervorbringung, der nicht länger der Divination eines präntendierten Schöpfers anheimgegeben wird, so wesentlich wie die Objektivierung zur Form“ (a. a. O., S. 94f.).

Das Gedicht besteht eigentlich aus einem einzigen Satz mit einer adverbialen Bestimmung, einem kurzen Hauptsatz und zwei appositionellen Beiordnungen: „À la fenêtre [...] Est la Sainte [...] À ce vitrage [...] Musicienne du silence“. Dieses Grundgefüge, schreibt Hugo Friedrich in seinem Buch *Die Struktur der modernen Lyrik*, ist

verhüllt durch den Einschub der ersten Strophe, die Nebensatzähnlichen Ergänzungen der zweiten und schließlich durch die Nebensätze der dritten und vierten. Die Apposition („À ce vitrage“) schwebt in der Luft, die anschließenden Nebensätze runden sich nicht mehr zu einem fertigen Satzgebilde, sondern lassen das Ganze ins Offene hinauslaufen. Die zwar einfache, aber in sich selbst elliptische Satzführung gibt einer murmelnden Sprechweise Raum, an der Randzone des (im letzten Wort auch genannten) Schweigens.²⁴

Friedrich geht rätselhafterweise von nur einer Apposition zum Hauptsatz aus, „À ce vitrage“. Man muss, meine ich, eine zweite Apposition hinzunehmen, nämlich „Musicienne du silence“. So erstrecken sich die vier Hauptglieder des Satzes, aus dem das Gedicht besteht, symmetrisch über die vier Strophen des Gedichts, mit der letzten Apposition, „Musicienne du silence“, als Fluchtpunkt des Gedichts.

Das Gedicht ist wohlgefügt, fast symmetrisch um die Mittelachse des Doppelpunktes, der auch als musikalisches Wiederholungszeichen gelesen werden kann. Dennoch bewegt es sich bereits grammatisch, durch seine syntaktische Struktur, „in einem Bereich, wo die realen Unterschiede aufgehoben sind und ein vieldeutiges Ineinander-Übergehen stattfindet“²⁵. Und Genanntes wird augenblicklich wieder negiert, das, was vorgestellt wird, wird zugleich wieder verwischt.

Den Eindruck, der sich dabei ergibt, hat Paul Claudel sehr schön zum Ausdruck gebracht; in einem Brief über das Gedicht schrieb er 1896 an Mallarmé:

Votre phrase où, dans l'aérien contrepoids des ablatifs absolus et des incidentes, la proposition principale n'existe plus que du fait de son absence, se maintient dans une sorte d'équilibre instable et me rappelle ces dessins japonais où la figure n'est dessinée que par son blanc, et n'est que le geste résumé qu'elle trace.²⁶

Ihr Satz, in dem [...] der Hauptsatz nur durch die Tatsache seiner Abwesenheit existiert, hält sich in einer Art instabilem Gleichgewicht und erinnert mich an jene japanischen Zeichnungen, in denen die Gestalt nur durch ihr Weiß gezeichnet wird und nur die zusammenfassende Geste ist, die sie umreißt.²⁷

24 Hugo Friedrich. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zu Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg: Rowohlt, 1971 (1956), S. 98.

25 Friedrich. *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 99.

26 Brief von Paul Claudel an Mallarmé vom 23.11.1896, in: *Cahiers Claudel* Bd. 1, Paris: Gallimard, 1959, S. 49f.

27 Übersetzung D. A.

Das, was in diesem Gedicht zum Erscheinen gebracht wird, ist das Verschwinden – nämlich das Verschwinden der Materialität der Dinge, ihre Aufhebung in die Idealität des Geistigen. Das Gedicht macht dabei, was es sagt: Es hebt die genannten Begriffe allmählich auf und bewegt sich auf das Schweigen zu, und zwar ganz buchstäblich: „silence“ ist das letzte Wort des Gedichts.

Die Dinge, die in *Sainte* aufgerufen werden, sind grob zwei Bedeutungsbereichen zuzuordnen: dem der Musik und dem der Religion. Genannt werden ein Fenster, eine Monstranzscheibe, ein Magnificatbuch sowie eine Geige, Flöten, Mandoren, eine Harfe. Das Fenster geht auf nichts, ein Außen gibt es nicht: Der Raum, den es öffnet, besteht lediglich aus einem Intérieur. Die religiösen Dinge dienen nicht der religiösen Praxis – einen Gott gibt es für Mallarmé nicht –, sondern sie sind einfach nur da, als Zeichen der Kontemplation. Musikinstrumente dienen dazu, Musik auf ihnen zu spielen, in diesem Gedicht erklingen sie jedoch nicht, sie schweigen, und über den Verlauf der vier Strophen, aus denen das Gedicht besteht, verschwinden sie ganz in der Stille. Nach dem Doppelpunkt werden sie aufgehoben, in eine Spiegelung in den „Scheiben einer alten Monstranz“, indem sie in einer von einem Engel gespielten Harfe aufgehen, der und die vielleicht nur ein Spiel des Lichts und des Glases sind, bis nichts mehr bleibt als Negationen („sans le vieux santal, / Ni le vieux livre“), die als negierte Begriffe, als anwesend-abwesende „Nichtse“, schweigend klingen: „Musicienne du silence“.

Die Heilige, auch sie offenbar nichts weiter als eine Reflektion im Glas einer Scheibe und also körperlos, balanciert wie das gesamte Gedicht „Sur le plumage instrumental“, d. h. auf der „plumage“, der Magie der Feder. Die Feder, das einzige verbliebene Instrument, das Instrument des Geistes („instru-mental“ → „instrument mental“), schreibt mit der Magie des Geistes und der Sprache eine Musik des Geistes, nämlich dieses Gedicht. *Sainte* suggeriert und evoziert also das Verschwinden der Instrumente, schließlich auch der schreibenden Feder, um die Initiative auf die Wörter übergehen zu lassen („ceder l’initiative aux mots“), die an sich genug sind („qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d’impréssion“). Die Musikinstrumente, bzw. die Begriffe dieser Musikinstrumente, überlassen der Poesie sozusagen ihre Noten, werden zu Begriffsnuancen bzw. Momenten im reinen Begriff jenes „mot total“, das das Gedicht *Sainte* als Ganzes ist. Die Musik des Gedichts – nun zur „Musique“ mit großem M geworden – dechiffriert die Stille, indem sie sich gegen das Schweigen hinbewegt, sich selbst zum Verstummen bringt.

Auf die Frage seines Briefpartners Charles Morice nach dem Status der Philosophie in der Poesie antwortet Mallarmé in einem Brief von 1892 im Anschluss an Edgar Allan Poe, der postuliert hatte, dass in der Dichtung keine Spur von Philosophie, Ethik oder Metaphysik verbleiben solle. Mallarmé schreibt:

L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – à lieu – dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que le vers.²⁸

Der geistige Rahmen des Gedichts verbirgt sich und hält sich – findet statt – im Raum, der die Strophen voneinander trennt, und dem weißen Papier: eine bedeutende Stille, die nicht weniger schön zu komponieren ist als der Vers.²⁹

Die Dichtung ist, so verstanden, also die Kunst, die Stille zum Sprechen zu bringen, komponierte Stille. Das Gedicht *Sainte* ist eine *Rêverie* von einer idealen Musik, die ohne Instrumente auskommt und – fast – still ist, ein Gedicht, das eine Allegorie seiner selbst ist. Selbst noch leichter als federleicht, aus nichts als Druckerschwärze auf Papier bestehend und um das Weiß des Papiers als visuellem Rhythmus herum organisiert, bildet das Gedicht ein Gegengewicht zum Nichts, indem es das Nichts selbst zur Erscheinung bringt.

IV. Das Erscheinen des Objekts

a) Evokation des Objekts

Der Dichter verschwindet im poetischen Akt, um anstelle seiner Subjektivität die Objektivität der Worte für sich sprechen zu lassen („la disparition *élocutoire* du poète“). Mit dieser Auslöschung der Subjektivität des Dichters geht auch eine Auslöschung des Zufalls einher. Wenn jedes Wort sich an seinem Platz befindet, sich nichts mehr verändern lässt, jede Fügung notwendig geworden ist, dann ist der Zufall besiegt, und die Worte überlassen sich dem Weiß der Seite, von dem aus das rein geistige Flüstern des Gedichts sich erhebt. Der Gegensatz zwischen dem Weiß der Seite und dem Schwarz der Schriftzeichen löst sich auf im Funkeln der Stille („scintillation“). So schreibt Mallarmé am Ende seines Textes *Le Mystère, dans les Lettres* von 1897 in einer Passage, in der es um den Vorgang des Lesens eines Gedichts geht:

et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au delà et authentifier le silence --.³⁰

28 Mallarmé: Brief an Charles Morice, 27.10.1892. In: Stéphane Mallarmé. *Œuvres* 1 et 2. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1998; hier: *Œuvres* 2, S. 659.

29 Übersetzung D.A.

30 Stéphane Mallarmé. *Kritische Schriften* (= Werke II). Französisch und Deutsch. Hg. von Gerhard Goebel u. a. Gerlingen: Lambert Schneider, 1998. Text (1897): S. 264-275; Kommentar: S. 370-371. Mallarmé: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Hrsg. von Bertrand Marchal. Paris 2003 (= Bibliothèque de la Pléiade, 497). Text (1897): S. 229-234; Kommentar u. Apparat: S. 1648-1651.

und wenn in einem ausgebreiteten Zerbrechen, dem zartesten nur, der Wort für Wort besiegte Zufall sich aneinanderreichte, kommt unausbleiblich das Weiß zurück, eben noch unbewiesen, untrüglich jetzt, den Schluß zu ziehen, daß nichts darüber hinaus, und das Schweigen zu beglaubigen –³¹

Die Stille so zum Sprechen zu bringen vermag nur das von aller Subjektivität und allen direkten Referenzen befreite „reine Werk“ („l'œuvre pure“). Statt das Objekt direkt zu benennen, evoziert das „reine Werk“ das Objekt indirekt, beschwört es hervor: „le suggérer, voilà le rêve“, sagt Mallarmé.³² Das Wort „Blume“ etwa enthält nicht die Blume, das Wort ist nicht die Sache, und kein Gedicht kann die Sache reproduzieren. So heißt es am Ende von *Crise de vers*:

Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.³³

Ich sage: eine Blume! und aus dem Vergessen, in das meine Stimme jeglichen Umriß verbannt, erhebt sich musikalisch, als etwas anderes als die gewußten Kelche, Idee selbst und lieblich, die allen Sträußen fehlende.³⁴

In gewisser Weise also kann das Gedicht sogar noch mehr als einen Gegenstand zu reproduzieren, es kann nämlich die *Idee* dieses Gegenstands zur Erscheinung bringen, die alle Qualitäten und Potentialitäten des Objekts, seine Essenz in sich aufgehoben enthält. Das Gedicht als „mot total“ und „Musique mental“ vermag nicht – und soll es auch nicht meinen – eine bestimmte Blume zu reproduzieren, wohl aber *die* Blume *überhaupt* und an sich, den *Inbegriff* aller Blumen zu evozieren. So schreibt Mallarmé in seinem kleinen Text *Magie*, der 1893 zum ersten Mal publiziert und dann in die *Divagations* aufgenommen wurde:

Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer : vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard. Le vers, trait incantatoire ! et, on ne dénierait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien.³⁵

31 Stéphane Mallarmé. *Das Mysterium in der Literatur* (Übers. von Rolf Stabel). In: ders.: *Sämtliche Dichtungen*. Französisch und Deutsch. München u. a.: dtv, 1992, S. 304-310; hier: 310.

32 „Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve.“ (Stéphane Mallarmé. *Ceuvres complètes*. Bd. 2. Hg. von Bertrand Marchal. Paris 2003 (= Bibliothèque de la Pléiade). Text (*Enquête sur l'évolution littéraire*), S. 697-702. Stéphane Mallarmé: Kritische Schriften (= Werke II). Französisch und Deutsch. Hg. von Gerhard Goebel u. a. Gerlingen: Lambert Schneider, 1998. Text (*Enquête*): S. 60-73; Kommentar: S. 329-331.

33 Mallarmé. *Crise de vers*.

34 Mallarmé. *Verskrise*. In: Ders.: *Sämtliche Dichtungen*, S. 287.

35 Mallarmé. *Ceuvres complètes*. Bd. 1, S. 400.

Dies ist die „Magie“, das „Wunder“ der Poesie: Die Fähigkeit, das stumme Objekt im poetischen Prozess zum Sprechen zu bringen.

b) Die Realität des Gedichts ist geistige Realität

Im poetischen Prozess kann es niemals darum gehen, das Objekt zu imitieren, im Gegenteil geht es darum, alle direkten Referenzen auf es zu eliminieren. Durch den poetischen, von aller Subjektivität gereinigten „reinen Begriff“ hindurch soll die Idee des Objekts zum Erscheinen gebracht werden. Im Moment des Erscheinens aber entzieht sich dieses Objekt sogleich wieder, und verweist so schon durch seine Daseinsform auf seine Idealität:

À l'égal de créer: la notion d'un objet échappant, qui fait défaut.³⁶

Dem Erschaffen gleich: der Begriff von einem Objekt, das sich entzieht, das fehlt.³⁷

Diese spielerische Transformation des Materiellen in ein Geistig-Ideelles nach den Gesetzen der Sprache nennt Mallarmé „sa presque disparition vibratoire“, das „vibrierende Fastverschwinden“ des natürlichen Gegenstands in reinen Begriffen. So schreibt er in *Crise de vers*:

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.

Wozu überhaupt das Wunder, ein naturhaftes Begebnis in sein, gemäß dem Spiel der Rede indessen vibrierendes Fastverschwinden zu übertragen; wenn nicht dazu, daß, ohne das Hemmnis eines nahen oder konkreten Rückrufs, der reine Begriff daraus hervorgehe.³⁸

Nach der Auslöschung der Referenzen zum in der äußeren Realität existierenden Gegenstand³⁹ ist aber nicht nichts mehr da, sondern die Materialität der Sprache, einer „langue immaculée“⁴⁰; ihre eigene Musik beginnt zu erklingen und erschafft einen neuen Raum, eine neue Realität, in der jeglicher Zufall eliminiert

36 Stéphane Mallarmé. *La Musique et les Lettres*. In: *Ceuvres complètes*. Bd. 1, S. 647. Vgl. Hans-Jost Frey: *Mallarmé und die Neue Musik*. In: *Schweizer Monatshefte* 46 (1966), S. 575-598; hier: 582. Sowie: Tiedemann-Bartels. *Versuch über das artistische Gedicht. Baudelaire, Mallarmé, George*, S. 21.

37 Übersetzung D. A.

38 Mallarmé. *Verskrise*. In: ders. *Sämtliche Dichtungen*, S. 287.

39 Zur Rolle der Sprache dabei eine interessante Betrachtung bei: David Michael Kleinberg-Levin. *Redeeming Words and the Promise of Happiness. A Critical Theory Approach to Wallace Stevens and Vladimir Nabokov*, Lanham, Maryland: Lexington Books, 2012, S. 119-132.

40 Mallarmé. *Ceuvres complètes*. Bd. 1, S. 257.

und alles wohlgefügt ist, die geistige Realität des Gedichts, die ihre Materialität aus der Substanz der Sprache gewinnt:

Mallarmés Intention geht nicht auf die Herstellung einer neuen Welt, sondern auf die Konzeption einer neuen Sprache. Möchte die Imagination Baudelaires die Dinge aus dem Zwangsverband der Empirie befreien, so will Mallarmé die Worte von der Fron erretten, Gegenstände, und seien es intelligible, zu bezeichnen. Weder in der Sache, die im Gedicht verschwindet, noch im Begriff, der fehlt, sich lösend, fällt vielmehr die gesammelte Aufmerksamkeit aufs Wort selbst zurück. Das Gedicht Mallarmés, wahrhaft *poésie pure*, bezieht sich nur negativ auf Realität und auf deren Widerschein in der Sprache, um etwas aufleuchten zu lassen, das anders wäre.⁴¹

In dieser Realität – es ist eine Realität höherer Ordnung, weil sie eine buchstäblich *begriffene* ist – erstet das Objekt als rein geistiges, als Idee des Objekts.⁴² Diese Idee enthält alle Momente des Objekts in sich aufgehoben. Alle einzelnen Wörter, aus denen das Gedicht besteht, sind in jenem „mot total“, jenem „totalen, neuen, der Sprache fremden und wie beschwörenden Wort“, das das Gedicht geworden ist, eingegangen und bilden nun die Momente seiner Totalität. In diesem nach außen abgeschlossenen Raum der Stille tritt das Objekt hervor wie eine Erinnerung. So heißt es in der letzten Passage von *Crise de vers*:

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire de l'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.

Der Vers, der aus mehreren Vokabeln ein totales, neues, der Sprache fremdes und wie beschwörendes Wort schafft, vollendet diese Isoliertheit der Rede: mit einer souveränen Geste den Zufall, der den Bezeichnungen verblieben war, trotz des Kunstgriffs ihres wechselseitig verstärkenden Wiedereintauchens in Sinn und Klang, leugnend, und verursacht einem diese Überraschung, niemals das betreffende, ganz ordnungsgemäße sprachliche Fragment gehört zu haben, während zugleich die Erinnerung des genannten Gegenstands in einer neuen Luft schwebt.⁴³

41 Tiedemann-Bartels. *Versuch über das artistische Gedicht. Baudelaire, Mallarmé, George*, 21. Und weiter: „Unter dem Primat der ‚page blanche‘ entwickelte Mallarmé eine Technik, welche die Chiffre im Wort nicht verschließt, sondern sie im Raum einer eigens konstruierten Syntax vieldeutig entfaltet und auflöst“ (a. a. O., S. 37).

42 „Le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a pas de sens que s'il les imite, et figuré sur le papier, repris par les lettres à l'estampe originelle, en doit rendre malgré tout, quelque chose“ (Brief an A. Gide, 14 mai 1897).

43 Mallarmé. *Verskrise*. In: ders. *Sämtliche Dichtungen*, S. 288.

Schluss: Subjektivität – Suggestion – Objekt

Der poetische Prozess ist für Mallarmé ein göttliches Spiel, weil in ihm und vermittels seiner das Objekt erscheinen kann, nicht nur als Restitution, als Erscheinen einer Idee dieses und jenes Gegenstands („idée“ mit kleinem i), sondern als Erscheinen der Idee selbst („Idée“ mit großem I). Das aber heißt nichts anderes, als dass die Dichtung in Mallarmés Bestimmung der Ort des Erscheinens der Wahrheit ist. Diese Wahrheit ist für Mallarmé die Wahrheit des Geistes.

Allerdings eine, die er als idealisch denkt, d. h. nicht-anwesend, nicht erreichbar, sich ständig entziehend. Daher umspielen alle seine Gedichte das Weiß („blanc), die Abwesenheit („absence“), die Stille („silence“), die Leere („vide“) bis hinein in fast alle aufgerufenen Stoffe („voile“, „écume“ etc.) und entsprechenden Metaphern. Ein Spiel, das bei ihm mit einer enormen Erotik aufgeladen ist.⁴⁴

Diese Erotik kann überhaupt nur entstehen, weil seine Poesie eben nicht auf das „Nichts“ geht – das Nichts ist wirklich einfach nur leer, und das Verfahren, zu ihm zu kommen, wäre bloße Zerstörung, reine Negation. Mallarmés poetische Technik verläuft wesentlich anders: „Das Verfahren der Negation selbst sorgt für die Erinnerung an das, was nicht da ist, es streicht etwas durch, aber lässt das Durchgestrichene lesbar.“⁴⁵ Das poetische Verfahren, das Mallarmé in seinen poetologischen Schriften theoretisch fordert und praktisch in seiner eigenen Poesie realisiert, ist ein *kreativer* Prozess, an dessen Ende etwas ent- und ersteht, vielleicht auch: wieder-ersteht, restituiert wird. Es ist direkter Erbe und Weiterentwicklung von Baudelaires Theorie und Praxis der „correspondances“⁴⁶, in der die gesamte Welt als eine einzige riesige Ansammlung von Hieroglyphen verstanden wird:

tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant* [...] nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique,

schreibt Baudelaire unter Rückgriff aus Swedenborg und Lavater in seiner Studie über Victor Hugo von 1861.⁴⁷ Diese Hieroglyphen sind die Form eines

44 Die hohe erotische Aufladung der Inhalte der Poesie Mallarmés steht eigentlich im direkten Widerspruch zu dem Eindruck eines ziemlich kalten Gebirges, in dem man sich nicht lange aufhalten mag und schon gar nicht übernachten kann, den Mallarmés „poésie pure“ hervorruft (eine Überlegung, die ich Martin von Koppenfels verdanke; mündliche Mitteilung). Eine Erotik aber, die auf ein Objekt geht, das nicht erscheinen darf, verhüllt bleiben muss, ist eine fetischistische Erotik, und im Fetisch gehen Erotik, Objektverschiebung und Kälte unmittelbar zusammen.

45 Stefan Ripplinger. *Mallarmés Menge*, Berlin: Matthes & Seitz, 2019, S. 106.

46 Siehe das gleichnamige Gedicht: Charles Baudelaire. *Correspondances*. In: ders. *Die Blumen des Bösen. Les Fleurs du Mal*. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Aus dem Französischen übertragen, hg. und kommentiert von Friedhelm Kemp, München, Wien: dtv, 1997, S. 22-24.

47 Charles Baudelaire. *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains: Victor Hugo*. In: Ders. *Ceuvres complètes*, Bd. II, Paris: Gallimard, 1976, S. 146. Siehe dazu auch:

geheimen, sich verbergenden Sinns, in der sich die Welt (die Natur) über sich und ihr Wesen ausspricht:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.⁴⁸

Der Dichter hat diese Hieroglyphen zu dechiffrieren, um zum Objekt vorzustoßen. Ob er dessen Wahrheit dann auch *ergreifen* kann, ist eine andere Debatte, eine zumal, die bei Baudelaire ganz anders ausgeht als bei Mallarmé.

Mallarmé jedenfalls entwickelt ein Verfahren, die Wahrheit, als idealisch-geistige, in der „poésie pure“ erscheinen zu lassen. Dieses Verfahren ist das der „suggestion“:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbolisme : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. [...] Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, – il n'y en a pas d'autres, – d'évoquer les objets.⁴⁹

Im direkten Anschluss an Mallarmé beschreibt Charles Morice Verfahren und Ergebnis der „suggestion“ so:

La Suggestion peut ce que ne pourrait l'expression. La Suggestion est le langage des correspondances et des affinités de l'âme et de la nature, au lieu d'exprimer des choses leur reflet, elle pénètre en elles et devient leur propre voix. La Suggestion n'est jamais indifférente et, dessence, est toujours nouvelle car c'est le caché, l'inexpliqué et l'inexprimable des choses qu'elle dit.⁵⁰

Suggestieren, evozieren aber kann man nur, was – wie und in welcher Form auch immer – *da* ist. Mallarmés Poesie geht nicht auf das Nichts, sondern immer auf ein „Fast-Nichts“, etwas, dessen Materialität in ständiger Auflösung begriffen ist, die sich ständig entzieht, aber eben dennoch Materialität hat. Diese Materialität ist zunächst die der Sprache – und zuletzt die des in der

Charles Baudelaire: *Richard Wagner et „Tannhäuser“ à Paris*. In: Ders. *Œuvres complètes*, Bd. II, Paris: Gallimard, 1976, S. 779-815; hier: S. 784.

48 Baudelaire. *Correspondances*, S. 22.

49 Mallarmé. *Œuvres complètes*. Bd. 2. Hg. von Bertrand Marchal. Paris 2003 (= Bibliothèque de la Pléiade). Text (*Enquête sur l'évolution littéraire*): 697-702. Stéphane Mallarmé. *Kritische Schriften* (= Werke II). Französisch und Deutsch. Hg. von Gerhard Goebel u. a. Gerlingen: Lambert Schneider, 1998. Text (*Enquête*): S. 60-73; Kommentar: S. 329-331.

50 Charles Morice. *La littérature de tout à l'heure*, Paris: Perrin, 1889, S. 378.

Idee aufgehobenen Objekts, das in und vermittels ihrer zur epiphanischen Erscheinung gebracht wird.

Kritisch wäre die Poetik Mallarmés sicherlich danach zu befragen, ob der Glaube, die Subjektivität danke im poetischen Prozess zugunsten des Objekts ab und „werde scheinlos zu dem An sich, das zu sein sie sonst nur fingiert“, nicht letztlich „schimärisch“ ist: Inwieweit – das wäre dann die Frage – ist das Erscheinen der Wahrheit also immer noch „trotz allem subjektiv veranstaltet“?⁵¹

Sicher jedenfalls ist, dass Mallarmé nicht nur an die Abdankung des Subjekts im poetischen Prozess als Voraussetzung des Erscheinens des Objekts glaubt, er *fördert* sie auch von aller Dichtung. Dies ist im Kern seine Antwort auf die „Krise des Verses“ und die immanente Krisenhaftigkeit aller Subjektivität.

Im Laufe meiner Darlegungen dürfte deutlich geworden sein, wie tief diese Forderungen Mallarmés, ja seine gesamte Poetik und Poesie den Bestimmungen der Philosophie und *Ästhetik* Hegels verpflichtet sind. Die dialektische Methode, wie Hegel sie konzipiert, ist der Begriff und zugleich das Bewusstsein desjenigen Begriffs, der den Begriff als solchen betrachtet. Dieses Bewusstsein ist kein göttliches Bewusstsein, kein *intellectus archetypus*, sondern es ist *unser* Bewusstsein, *unser* subjektives Wissen. Hegel fordert von diesem Bewusstsein, dass sein begriffliches Erschließen eine Beobachtung der Notwendigkeit in der Objektivität sein muss; es darf dem Gegenstand, den es betrachtet, keine subjektiven Zutaten hinzugeben, und überlässt sich der Bewegung des Begriffs.

Nun ist Mallarmés Dichtung als Aufhebung von dem, was ist,⁵² in ein rein Geistiges freilich keine Aufhebung im Begriff wie bei Hegel – Mallarmés Aufhebung ist ein spezifisch ästhetisches Verfahren.⁵³ Es ist „*toujours menacée par le hasard et l'entropie; son surgissement même reste hasardeux*“, wie Jean-Pierre Richard, die Ergebnisse Jean Hyppolites zusammenfassend, schreibt: „*L'hégélianisme de Mallarmé serait donc interrogatif, problématique*“.⁵⁴

Dennoch ist die Nähe von Mallarmés Poetik zu Hegel wesentlich mehr als nur Inspiration oder Anleihe.⁵⁵ Ihr Verhältnis könnte man versuchsweise als

51 Vgl. Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. In: Ders. Gesammelte Schriften Bd. 7, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 43.

52 Dazu: Hans-Jost Frey. *Mallarmé und die Neue Musik*. In: *Schweizer Monatshefte* 46 (1966), S. 575-598; hier: S. 582.

53 Vgl. Tiedemann-Bartels. *Versuch über das artistische Gedicht. Baudelaire, Mallarmé, George*, S. 20f.

54 Jean-Pierre Richard. *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris: Seuil, 1961, S. 233. Richard bezieht sich auf: Jean Hyppolite. *Le Coup de Dés de Stéphane Mallarmé et le message*. In: *Les Études Philosophiques* 4 (1958), S. 463-468; hier: S. 463f.

55 Das ist es, worauf – in je unterschiedlicher Weise – auch verweisen: Georges Poulet. *La distance intérieure*, Paris 1952, S. 332. Sowie: L. J. Austin. *Mallarmé et le rêve du „Livre“*. In: *Mercure de France* 317 (1953), S. 81-108. Sowie: Richard. *L'univers imaginaire de Mallarmé*, S. 204, 224 und v. a. S. 231-233. Kurt Wais. *Banville, Chateaubriand, Keats und Mallarmés Faun*. In: *Zeitschrift für Neufranzösische Sprache und Literatur* 1939, S. 178-193; hier: S. 181. Sowie: Kurt Wais. *Die Errettung aus dem Schiffbruch: Melville, Mallarmé und einige deutsche Voraussetzungen*. In: *Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the International*

Transformation des dialektischen Prozesses des Zu-Sich-Selbst-Kommens des Begriffs bei Hegel in einen poetischen Prozess des Erscheinens des Objekts bei Mallarmé bezeichnen.

In Hegels *Rechtsphilosophie* findet sich eine Beschreibung der dialektischen Methode, die die Aufgabe des subjektiven Denkens, sich der Bewegung des Begriffs zu überlassen, in aller Deutlichkeit und Dichte so benennt:

Diese Dialektik ist dann nicht *äußeres* Tun eines subjektiven Denkens, sondern die *eigene Seele* des Inhalts, die organisch ihre Zweige und Früchte hervortreibt. Diese Entwicklung der Idee als eigener Tätigkeit ihrer Vernunft sieht das Denken als subjektives, ohne seinerseits eine Zutat hinzuzufügen, nur zu. Etwas vernünftig betrachten heißt, nicht an den Gegenstand von außen her eine Vernunft hinzubringen und ihn dadurch bearbeiten, sondern der Gegenstand ist für sich selbst vernünftig; hier ist es der Geist in seiner Freiheit, die höchste Spitze der selbstbewußten Vernunft, die sich Wirklichkeit gibt und als existierende Welt erzeugt; die Wissenschaft hat nur das Geschäft, diese eigene Arbeit der Vernunft der Sache zum Bewußtsein zu bringen.⁵⁶

Dies wäre, *mutatis mutandis*, auch eine Beschreibung des poetischen Prozesses in Mallarmés Verständnis: Vom krisenhaften Subjekt führt er auf das Objekt, das sich in der Dichtung restituiert.

Comparative Literature Association. Hg. von Werner P. Friedrich. 2 Bde. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1959.

56 Hegel. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, § 81.

Sebastian Lübcke (Gießen)

„Lebensangst“ und „Lebenskunst“

Arbeit am „einfachen“ Selbst in Albert Camus' *Carnets*

Sich bewegen heißt leben, sich in
Worte fassen heißt überleben.¹

Nach dem „Lesen des Tagebuchs“ bemerkt Franz Kafka am 19. November 1913:

Alles erscheint mir als Konstruktion. [...] Ich bin unsicherer, als ich jemals war, nur die Gewalt des Lebens fühle ich. Und sinnlos leer bin ich. Ich bin wirklich wie ein verlorenes Schaf in der Nacht und im Gebirge [...].²

Während Kafka der Konstruktion des Selbst- und Weltverhältnisses im Schreiben über sich an dieser Stelle skeptisch gegenübersteht, zeigen andere Passagen des Tagebuchs, dass die „Konstrukte“ der Selbstkonstituierung durchaus als zentrales Ziel des Schreibens über sich verstanden werden können. So bekennt Kafka wenige Tage später, dass er „auf der Jagd nach Konstruktionen“ sei, die ihm „irgendeine Festigkeit“ geben, „so wie zum Beispiel die Kante eines großen Gebäudes im Nebel erscheint und gleich wieder verschwindet.“³ Zwar führt das Schreiben über sich zu nur scheinbarer „Festigkeit“, doch helfen die Konstrukte dabei, Halt in orientierungslosen Lebenssituationen zu finden. Während Hartmut Rosa jüngst dafür plädiert hat, dem Verhältnis zur Welt nicht jede Unverfügbarkeit zu nehmen,⁴ sind Tagebücher und Notizen offenbar Medien, in denen intensiv am Abbau der Unverfügbarkeit in der Selbst- und Weltbegegnung gearbeitet wird und daran, sich selbst „irgendeine Festigkeit“ zu geben. Dabei geht es weniger um konkrete narrative Strategien zur Konstituierung des Selbst, die in jüngeren Identitätstheorien immer wieder eine Rolle spielen,⁵ als um das Schreiben über sich als Praktik im Umgang mit tiefem existenziellem Unbehagen.

Um diese Praktik genauer in den Blick zu nehmen, soll an den *Carnets* von Albert Camus gezeigt werden, wie das Schreiben über sich als eine Technik verstanden werden kann, mit der Schreibende der Unbeherrschbarkeit der Welt

1 Fernando Pessoa, *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*, übers. von Inés Koebel, Zürich 2006, 35.

2 Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, hg. v. Max Brod, Frankfurt a. M. 1983, 241.

3 Ebd., 242.

4 Vgl. Hartmut Rosa, *Unverfügbarkeit*, Salzburg u. Wien 2018.

5 Vgl. Dieter Teichert, *Narrative Identitäten. Zur Konzeption einer textuellen Konstitution des Selbst*, in: *Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge*, hg. v. Christoph Demmerling u. Ingrid Vendrell Ferran, Berlin 2014, 315-334; Paul Ricœur, *Life. A Story in Search of a Narrator*, in: *A Ricœur Reader. Reflection and Imagination*, hg. v. Mario J. Valdes, Toronto 1991, 425-437.

begegnen wollen. Camus' Aufzeichnungen in den Fokus zu rücken, ist deshalb aufschlussreich, weil sich gerade im Kontext seiner ‚Philosophie des Absurden‘ die Frage stellt, wie Subjekte in der grundständigen Überzeugung von der ‚transzendenten Obdachlosigkeit‘⁶ dafür Sorge tragen, dass sie in und trotz dieser Umstände leben können.⁷ Denn wenn kein Gott, kein ‚ewiges Leben‘ nach dem Tod und auch kein anderes vorgelagertes Sinnzentrum das Leben mehr orientiert,⁸ dann folgt daraus nicht nur die Möglichkeit eines neuen „style de vie“,⁹ wie Camus im *Mythe de Sisyphe* schreibt, der die Grundlosigkeit der Welt insofern produktiv macht,¹⁰ als man sich nun mit vollem Elan („avec tous les excès“) ins Leben tauchen („plonger“) könne.¹¹ Vielmehr zeigen Camus' *Carnets*, inwiefern mit der ‚Absurdität‘ der Welt und der damit verbundenen Abnahme von Verbindlichkeitverheißungen auch die Notwendigkeit zur Selbstsorge steigt. Wenn uns nichts mehr beherrscht, dann – so die These – arbeiten Subjekte zumindest nicht weniger nachdrücklich daran, sich selbst zu beherrschen, um (über-)leben zu können, als sie es in den Soliloquien christlicher Prägung bereits taten.¹²

Methodisch wird der Versuch unternommen, die in Hans Blumenbergs Mythostheorie zu findenden Kategorien ‚Lebensangst‘ und ‚Lebenskunst‘ mit Michel Foucaults Überlegungen zur ‚Selbstsorge‘ als ‚Lebenskunst‘ zu verknüpfen. Auf diesem Wege soll das Schreiben über sich in Tage- und Notizbüchern als fundamentale anthropologische Praktik in den Blick rücken, mit der der ‚Angst‘ vor dem „*In-der-Welt-sein als solche[m]*“ (Heidegger) begegnet wird.¹³ In diesem Sinne schreibt schon der italienische Philosoph Franco ‚Bifo‘ Berardi: „L'impresa umana è comunque sempre simulazione di un fondamento. Di una simulazione pratica ed epistemica.“¹⁴ Ebendiese ‚Simulation eines Grundes‘ soll am Schreiben über sich in Camus' *Carnets* profiliert werden.

6 Vgl. zum wiedererwachten Interesse an Georg Lukács *Theorie des Romans* rund einhundert Jahre nach der Erstpublikation 1916 Rüdiger Dannemann, Maud Meyzaud u. Philipp Weber (Hg.), *Hundert Jahre „transzendente Obdachlosigkeit“*. Georg Lukács Theorie des Romans neu gelesen, Bielefeld 2018.

7 Vgl. dazu Annemarie Pieper, *Camus' Verständnis des Absurden in Der Mythos von Sisyphos*, in: *Die Gegenwart des Absurden. Studien zu Albert Camus*, hg. v. ders., Tübingen/Basel 1994, 1-16.

8 Vgl. Albert Camus, *Carnets III. Mars 1951 – décembre 1959*, Paris 2013, Bd. 3, 20 zum ‚revolutionären Tod‘, der darin bestehe, ohne Hoffnung zu sterben, worin wiederum die Wahrheit des Menschen liege; grundsätzlich dazu schon Joseph Marek, *L'absence de Dieu et la révolte: Camus et Dostoïevski*, in: *La Revue de l'Université Laval* 10 (1956), 490-510.

9 Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris 1998, 125.

10 Vgl. ebd., 72.

11 Ebd., 158.

12 Vgl. dazu und die Geschichte des Selbstgesprächs von der Stoa bis in die Moderne Günter Butzer, *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, München 2008.

13 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 19. Aufl., Tübingen 2006, 186.

14 Franco ‚Bifo‘ Berardi, *California dreamin': Introduzione*, in: ders., *Quarant'anni contro il lavoro*, hg. v. Federico Campagna, Roma 2017, 86.

Zwar hat die Forschung das Tagebuchschreiben bereits als Entlastung von existenziellen Spannungen und als „bewußt benutzte[n] Schlüssel zur Selbsterhellung“ rekonstruiert,¹⁵ doch hilft der Rekurs auf Blumenberg und Foucault dabei, das Schreiben über sich als anthropologisch verankerte Auseinandersetzung mit sich und der Welt operationalisierbar zu machen. In einer jüngeren Studie stellt indes auch Beate Rössler das Verhältnis zwischen dem Tagebuchschreiben und dem Streben nach Autonomie in den Fokus, zieht literarische Beispiele allerdings als relativ loses Illustrationsmaterial heran.¹⁶ Zurecht fasst sie das Tagebuchschreiben aber als einen „Versuch der Selbsterforschung, der Selbstkontrolle, und des Sich-selbst-Verstehens“.¹⁷ An den *Carnets* von Camus wird sich jedoch zeigen, dass das Schreiben über sich nicht unbedingt eine Antwort auf die fundamentale „Forderung des *Erkenne dich selbst*“ geben soll.¹⁸ Vielmehr ist mit Foucaults Vorlesungen zur *Herméneutique du sujet* davon auszugehen, dass die Selbsterkenntnis, das *gnôthi seauton*, nur eine Ausformung des allgemeineren Gebots der Selbstsorge ist, das beim Schreiben über sich im Zentrum steht.¹⁹

Diese These gewinnt dort an besonderer Schärfe, wo Subjekte dem für die Moderne immer wieder betonten Bewusstsein von der Unbehaustheit in der Welt schreibend begegnen²⁰ und dem Leben auf diesem Weg eine Form geben wollen. Während Lukács in seiner *Theorie des Romans* den Roman zum geschichtsphilosophisch ausgezeichneten narrativen Genre erklärt, mit dem die Moderne dem Formproblem neuzeitlicher Subjektivität begegnen wolle, in dem uns der Zugang zu einheitlichen Sinnordnungen verloren gegangen sei,²¹ zeigt sich an den *Carnets* von Camus exemplarisch, wie sehr auch und gerade das Schreiben über sich in Tage- und Notizbüchern als Praktik zur „Formierung des Lebens“ verstanden werden muss.²² Vor diesem Hintergrund soll an Camus'

15 Peter Boerner, *Tagebuch*, Stuttgart 1969, 20-22, Zitat 21.

16 Beate Rössler, *Autonomie. Versuch über das gelungene Leben*, Berlin 2017, 177-215.

17 Ebd., 193.

18 Ebd.

19 Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris 2001, 6; vgl. dazu auch Wilhelm Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst. Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault*, Frankfurt a. M. 1991, 244-251.

20 Vgl. Boerner, *Tagebuch*, 66-68.

21 Vgl. besonders Philipp Weber, *Roman, Form und Todestrieb. Georg Lukács' literarische Ethik*, in: *Hundert Jahre „transzendente Obdachlosigkeit“*. *Georg Lukács Theorie des Romans neu gelesen*, hg. v. Rüdiger Dannemann, Maud Meyzaud u. Philipp Weber, Bielefeld 2018, 53-83; Maud Meyzaud, *Die romantische Theorie des Romans*, in: *Hundert Jahre „transzendente Obdachlosigkeit“*. *Georg Lukács Theorie des Romans neu gelesen*, hg. v. Rüdiger Dannemann, Maud Meyzaud u. Philipp Weber, Bielefeld 2018, 105-136; Wim Peeters, *Lukács' Reflexion über „große Männer“ und die „Lebensfähigkeit“ der Literatur*, in: *Hundert Jahre „transzendente Obdachlosigkeit“*. *Georg Lukács Theorie des Romans neu gelesen*, hg. v. Rüdiger Dannemann, Maud Meyzaud u. Philipp Weber, Bielefeld 2018, 137-150.

22 Patrick Hohlweck, *Georg Lukács und der Verfasser der Theorie des Romans*, in: *Hundert Jahre „transzendente Obdachlosigkeit“*. *Georg Lukács Theorie des Romans*

Carnets eine auf den ersten Blick überraschende Perspektive auf die schreibende Selbstkonstituierung und die Sorge um sich geworfen werden. An Camus' Aufzeichnungen lässt sich nämlich zeigen, dass und inwiefern Camus die vor allem ökonomisch zentrierte Verfügbarmachung des Subjekts für die Gesellschaft als eine Form des ‚Absolutismus der Wirklichkeit‘ (Blumenberg) empfindet, sodass man vor der komplexen Ausgangslage steht, dass die Erfahrung existenzieller Ausgeliefertheit in Camus' Auseinandersetzung mit sich selbst und der Welt auf eine Welt- und Werteordnung zurückzuführen ist, die dem ‚Verlässlichkeitsmangel‘ (Blumenberg) der Welt zunächst ja abgetrotzt worden war und dann in ihr Gegenteil umgeschlagen ist. Aus diesem Grund soll an Camus' *Carnets* nachgezeichnet werden, wie sich Subjekte im Schreiben über sich aktiv zur Selbstbeherrschung gegenüber dem Druck der sozialen, speziell sozioökonomischen Welt aufrufen, um sich – durchzogen von Brüchen und Friktionen – ein ‚einfaches‘ und ‚authentisches‘ Leben gegen den Erwartungshorizont hegemonialer Subjektivierungsformen zu erschreiben oder sogar vorzuschreiben.²³

1. Blumenberg und Foucault: ‚Angst‘, Selbstsorge und Lebenskunst

Hans Blumenberg entwickelt in seiner Studie *Arbeit am Mythos* einen ‚Angst‘-Begriff, der „Angst“ als „Intentionalität des Bewußtseins ohne Gegenstand“ definiert.²⁴ ‚Angst‘ ist danach ein menschliches Grundgefühl ohne konkretes Objekt, bei dem „der ganze Horizont [...] als Totalität der Richtungen“ wahrgenommen wird, „aus denen ‚es herankommen kann.“²⁵ Martin Heidegger hat unter ‚Angst‘ ganz ähnlich ebenfalls ein existenzielles Unbehagen verstanden, das sich im Unterschied zur ‚Furcht‘ auf nichts Konkretes beziehe, sondern auf das In-der-Welt-Sein als solches.²⁶ Nach Heidegger kann sich der Mensch im Zustand der ‚Angst‘ nicht auf die „Selbstsicherheit, das selbstverständliche ‚Zuhause-sein‘ in [der] durchschnittlichen Alltäglichkeit des Daseins“ verlassen, wodurch er sich von der „alltägliche[n] Öffentlichkeit des Man“ unterscheidet, das sich in der Welt zu Hause fühle.²⁷ Über das sich ‚ängstigende‘ Dasein heißt es bei Heidegger genauer:

Die Angst [...] holt das Dasein aus seinem verfallenden Aufgehen in der „Welt“ zurück. Die alltägliche Vertrautheit bricht in sich zusammen. Das Dasein ist vereinzelt, das jedoch *als* In-der-Welt-sein. Das In-Sein kommt in den existenzialen „Modus“ des *Un-zuhause*.²⁸

neu gelesen, hg. v. Rüdiger Dannemann, Maud Meyzaud u. Philipp Weber, Bielefeld 2018, 96.

23 Vgl. ohne nähere Berücksichtigung der Paradoxien zwischen Lebenskunst und ‚einfachem Leben‘ Iris Radisch, *Camus. Das Ideal der Einfachheit. Eine Biographie*, Reinbek b. Hamburg 2014.

24 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 2006, 10.

25 Ebd.

26 Heidegger, *Sein und Zeit*, 185f.

27 Ebd., 188f.

28 Ebd., 189.

Dieses Unbehagen am „In-der-Welt-sein“, dieses Gefühl der Unselbstverständlichkeit, das für Heideggers Angst-Begriff charakteristisch ist und ein genuin anticartesisches, durch Geborgenheitsdefizite charakterisiertes Grundbefinden zum Ausdruck bringt,²⁹ spiegelt sich in Blumenbergs Definition der ‚Angst‘ angesichts des ‚Absolutismus der Wirklichkeit‘ wider.³⁰ Für unseren Kontext ist an Blumenbergs Mythostheorie aufschlussreich, dass es sich bei der begrifflichen Identifizierung der unbestimmten Angst durch die „Supposition des Vertrauten für das Unvertraute“ um eines der zentralen Mittel unter den „Kunstgriffe[n]“ handeln soll, mit denen die Menschheit dem ‚Absolutismus der Wirklichkeit‘ begegne.³¹ Die Diskursivierung und Metaphorisierung unbegreiflicher Geschehnisse führe zu einer Rationalisierung der unbestimmten Angst zur konkreten Furcht.³² Mithin steht bei Blumenberg im Zentrum der Kontingenzbewältigung gerade das Geschichtenerzählen. Der Mythos ist die fundamentale Ausformung der „,Lebenskunst“ schlechthin, mit der Menschen auf die abstrakte „,Lebensangst“ reagieren und sich ihrer selbst und der Welt versichern oder doch zumindest versichern wollen.³³

Zwar legt Blumenberg eindrücklich dar, dass Mythen Instrumente der „Arbeit am Abbau des Absolutismus der Wirklichkeit“ sind,³⁴ die die unverfügbare Welt kalkulierbar machen und damit Alternativen zum „Angstverhalten[]“ wie „Panik und Erstarrung“ angesichts des „unbesetzten Horizont[s] der Möglichkeiten dessen, was herankommen mag“,³⁵ bereitstellen. Doch weist er zugleich darauf hin, dass das Mythenerzählen letztlich nur eine Scheinlösung ist. Mythen sind ‚Konstrukte‘, die dabei helfen sollen, subjektive Distanz zum ‚Absolutismus der Wirklichkeit‘ zu gewinnen, ohne sich ihm letztlich wirklich entziehen zu können. In diesem Sinne schreibt auch Cesare Pavese in seinem für die Problemstellung des Unhehaustseins in der Welt und seiner schreibenden Kompensation aufschlussreichen Tagebuch *Mestiere di vivere*,³⁶ dass Lebenskunst die Kunst sei, an Lügen glauben zu können: „L'arte di vivere è l'arte di saper credere alle menzogne.“³⁷ Ungeachtet der unaufhebbaren Kontingenz der Lebensverhältnisse handelt es sich bei mythischen Selbst- und Weltbegegnungen allerdings um hochgradig wirksame Formen, in denen Verbindlichkeit und Kalkül bzw. – um an Kafkas Tagebuchnotiz anzuschließen – ‚Halt und

29 Vgl. Walter Schulz, *Das Problem der Angst in der neueren Philosophie*, in: *Aspekte der Angst. Starnberger Gespräche 1964*, hg. v. Hoimar von Ditfurth, Stuttgart 1965, 1-23.

30 Vgl. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 9-39.

31 Ebd., 11.

32 Ebd., 11f.

33 Ebd., 12f.

34 Ebd., 13.

35 Vgl. ebd., 12.

36 Vgl. Boerner, *Tagebuch*, 63f.; Marziano Guglielminetti, *Dalla parte dell'io. Modi e forme della scrittura autobiografica nel Novecento*, Neapel u. Rom 2002, 286; Florian Henke, *Pavese, Cesare*, in: *Metzler-Lexikon Weltliteratur. 1000 Autoren von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Axel Ruckaberle, Stuttgart 2006, Bd. 3, 63.

37 Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, 7. Aufl., Torino 1965, 75.

Orientierung‘ unterstellt werden. Auch Pavese hält fest: „La lezione è questa: costruire in arte e costruire nella vita“.³⁸ Es ist dieser bei Blumenberg, Kafka und Pavese zu findende ‚Wille zum Konstrukt‘, der den Eindruck erweckt, dass das Schreiben über sich eine mythisierende Tätigkeit ist, die darauf abzielt, das Unverfügbare und Undurchdringliche beherrschbar erscheinen zu lassen. Mit Blumenberg gesprochen, machen Mythen und – wie wir sehen werden – eben auch Mythen des Selbst „eine unbekannte Welt bekannt, ein ungegliedertes Areal von Gegebenheiten übersichtlich“, obgleich es letztlich unverfügbar bleibt.³⁹ In dieser Leistung besteht nach Blumenberg die Bedingung der Möglichkeit dafür, dass sich der Mensch in der Wirklichkeit überhaupt zurechtfinden und leben kann. Blumenberg besteht in diesem Zusammenhang allerdings darauf, dass jede Lebensordnung bzw. jede „Welt“ allein durch Arbeit bzw. ‚Kunst‘ gewonnen werden könne, genauer durch ‚Lebenskunst‘: „Welt zu haben, ist immer das Resultat einer Kunst“.⁴⁰

Ein Blick auf die Praktik des Schreibens über sich verdeutlicht, dass nicht nur der Weltgewinn, sondern auch die Konstituierung des Selbst einer Kunst bzw. einer Lebenskunst bedarf.⁴¹ Roland Barthes schreibt in seinen Vorlesungen *La préparation du roman*: „j’écris, je m’assure moi-même“.⁴² Dies gilt mit Nachdruck für die Moderne, deren Selbstdarstellungen immer wieder ein Defizit an metaphysischer Verbindlichkeit behaupten, mit dem auch eine ‚Krise des Subjekts‘ einhergehen sollte.⁴³ Peter Bürger hat überzeugend gezeigt, dass diese Krise zwar nicht zum ‚Tod des Subjekts‘ geführt hat, doch zur Verabschiedung eines „widerspruchsfreie[n] Schemas der Ordnung unserer Beziehung zur Welt und zu uns selbst“.⁴⁴ Die Dekonstruktion identitärer Subjekte kann indes sowohl als befreiend empfunden werden⁴⁵ als auch als Öffnung des Horizonts unverfügbarer Möglichkeiten, den es – wenigstens im Sinne des aufklärerischen Subjekts – zu kontrollieren und zu rationalisieren gilt, um sich in der

38 Ebd., 35.

39 Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 13f.

40 Ebd., 13.

41 Vgl. Wilhelm Schmid, *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 1999.

42 Roland Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80*, Paris 2015, 303.

43 Vgl. dazu die Beiträge des ersten Teils des Sammelbandes Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters (Hg.), *Denken/Schreiben (in) der Krise – Existenzialismus und Literatur*, St. Ingbert 2004; Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen u. Basel 2000, 91-293 ein historischer Abriss von der Moderne bis zur Postmoderne; vgl. auch Eva Ruda, Die Theorie des Romans – vom Ende her gedacht, in: *Hundert Jahre „transzendente Obdachlosigkeit“. Georg Lukács’ Theorie des Romans neu gelesen*, hg. v. Rüdiger Danemann, Maud Meyzaud u. Philipp Weber, Bielefeld 2018, 193-210.

44 Peter Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Frankfurt a. M. 1998, 13.

45 Vgl. Salvo Vaccaro, *Anarchismo e modernità*, in: *Volontà. Laboratorio di ricerche anarchiche* 50 (1996) H. 3-5, 167-205.

Welt zurechtzufinden.⁴⁶ Mit Beate Rössler lässt sich das Schreiben über sich damit als Instrument zur Erlangung von Autonomie begreifen, das Subjekten Halt und Stütze vor dem unverfügbaren Horizont möglicher Geschehnisse verleiht.⁴⁷ Blumenbergs Begriffspaar ,Lebenskunst‘ und ,Lebensangst‘ hat in diesem Zusammenhang aber den Vorteil, dass der prekäre Zustand von Autonomie und Selbstbeherrschung in der Moderne erhalten bleibt und das Schreiben über sich als Selbstmythisierung in den Blick rückt. Vor diesem Hintergrund wird das Schreiben über sich als Technik wahrnehmbar, mit der Menschen den grundsätzlichen „Verlässlichkeitsmangel“ der Wirklichkeit imaginativ überspielen oder zumindest zu überspielen versuchen.⁴⁸ ,Angst‘ ist nach Blumenberg nämlich ein Symptom dafür, dass der „Mechanismus vorgeschobener imaginativer Instanzen“ verlorengegangen sei,⁴⁹ der den „Schrecken[]“ vor dem „Absolutismus der Wirklichkeit“ verdecke.⁵⁰

Nimmt man an, dass gerade in der Moderne sowohl auf die Welt als auch auf sich selbst kein Verlass mehr ist – immerhin hat spätestens die Psychoanalyse das Ich und die Identität als „psychologisch notwendige Illusion“ durchschaut⁵¹ –, so bedarf es gerade im 20. Jahrhundert ausgefeilter Techniken und Praktiken der Selbstkonstituierung, um sich seiner selbst zu vergewissern.⁵² Dabei lässt sich die Anomie im Welt- und Selbstbezug des modernen Menschen als spezifische Form der ,Lebensangst‘ begreifen, die mit der Abnahme metaphysischer, aber auch und gerade sozialer Normen und Verbindlichkeiten einhergeht, wie im Anschluss an Émile Durkheim wiederholt formuliert wurde.⁵³ Dieser Anomie- und Kontingenzerfahrung muss mit spezifischen Mitteln der ,Lebenskunst‘ begegnet werden, da mit ihnen eine „Leistung der Distanz“⁵⁴ verbunden ist, wie Blumenberg bemerkt. In diesem Sinne kommt es auch im Schreiben über sich zu einer kunstvollen Distanznahme vom unmittelbaren Lebensvollzug, in der sich das Subjekt zum Objekt seiner eigenen Subjektivierung macht und dem für

46 Vgl. Christoph Wulf, *Die anthropologische Herausforderung des Offenen*, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 10 (2001) 2, 11-27.

47 Vgl. Rössner, *Autonomie*, 188-195

48 Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 14.

49 Ebd., 12.

50 Ebd., 15.

51 Werner Bohleber, *Was Psychoanalyse heute leistet. Identität und Intersubjektivität, Träume und Therapie, Gewalt und Gesellschaft*, Stuttgart 2012, 76 durchaus kritisch dargelegt.

52 Vgl. Sabine Hark, *deviante Subjekte. Normalisierung und Subjektformierung*, in: *Normalität und Abweichung. Studien zur Theorie und Geschichte der Normalisierungsgesellschaft*, hg. v. Werner Sohn und Herbert Mehrrens, Opladen und Wiesbaden 1999, besonders 65f.

53 Vgl. dazu Robert Paul Wolff, *Jenseits der Toleranz*, in: ders., Barrington Moore u. Herbert Marcuse, *Kritik der reinen Toleranz*, übers. v. Alfred Schmidt, 6. Aufl., Frankfurt a.M. 1968, 36-39; Luc Boltanski u. Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, übers. v. Michael Tillmann, mit einem Vorwort v. Franz Schultheis, Konstanz 2006, besonders 451ff.

54 Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 15.

Anomieerfahrungen typischen „wertindifferenten Hohlraum“⁵⁵ des Selbst und der Weltordnung aktiv entgegentritt.

Diese dialektische Figur der Selbstobjektivierung des Subjekts ist für die Konstituierung von Lebensformen im Allgemeinen ebenso fundamental⁵⁶ wie für die Selbstsorge nach Foucault.⁵⁷ Auch im Schreiben über sich dreht sich das Subjekt ja zu sich selbst um, wie Foucault für die Selbstsorge insgesamt bemerkt,⁵⁸ und fundiert damit eine „Beziehung zwischen Ich und Ich“, wie Rössler für das Tagebuchschreiben zusammenfasst.⁵⁹ Mit dieser Wendung zu sich selbst kommen spezifische Rationalisierungs- und Strukturierungsleistungen zur Geltung, die Pierre Hadot in einer Notiz zu Foucault folgendermaßen zusammenfasst: „Indem man seine persönlichen Handlungen schriftlich formuliert, wird man einbegriffen ins Räderwerk der Vernunft, der Logik und Universalität. Man objektiviert das, was verworren war und subjektiv.“⁶⁰ Die Diskursivierung seiner selbst ist also ein Mittel der Rationalisierung und Objektivierung des Subjektiven und Undurchschaubaren. Beim Schreiben über sich handelt es sich mithin gerade auch um eine Praktik der Selbstbeherrschung, die angesichts der ‚Lebensangst‘ und ihrer paralysierenden Folgen auch in Blumenbergs Mythostheorie näher diskutiert wurde. Dort dient die ‚Lebenskunst‘ jedoch zunächst und vor allem dazu, ein ontologisches Sinndefizit zu kompensieren und dem ‚Absolutismus der Wirklichkeit‘ eine ‚Welt‘ bzw. eine Ordnung abzutrotzen. Anders und doch anschlussfähig daran besteht Foucault in seinen Überlegungen zur Selbstsorge darauf, dass im Zuge der Abnahme der Regierung durch andere die Notwendigkeit zunehme, sich um sich selbst sorgen zu müssen.⁶¹ Beide Positionen lassen sich also insofern für das Schreiben über sich fruchtbar machen und zusammenführen, als ‚Lebenskunst‘ in beiden Fällen ein Mittel zur Kompensation von Regierungs- und Sinndefiziten ist, das gerade in der Moderne von größter Bedeutung sein dürfte.⁶²

Schon Heidegger – auf den Foucaults späte Überlegungen zur Praktik der Selbstsorge aufbauen⁶³ – hat dargelegt, dass die ‚Sorge‘ produktiv auf ‚Angst‘ reagiere.⁶⁴ ‚Sorge‘ – so heißt es in *Sein und Zeit* – ist ein „verstehende[s] Sich-

55 Wolff, *Jenseits der Toleranz*, 37

56 Vgl. Giorgio Agamben, *Höchste Armut. Ordensregeln und Lebensform*. Homo Sacer IV,1, übers. v. Andreas Hiepko, Frankfurt a. M. 2012.

57 Foucault, *L'herméneutique du sujet*, 116.

58 Ebd., 82.

59 Rössler, *Autonomie*, 181.

60 Pierre Hadot, Überlegungen zum Begriff der „Selbstkultur“, in: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, hg. v. François Ewald u. Bernhard Waldenfels, Frankfurt a. M. 1991, 225.

61 Vgl. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, 44.

62 Vgl. dazu auch unter Rekurs auf Foucaults ‚Ästhetik der Existenz‘ Cornelia Blasberg, *Vorwort*, in: *Denken/Schreiben (in) der Krise – Existenzialismus und Literatur*, hg. v. ders. und Franz-Josef Deiters, St. Ingbert 2004, 7-15.

63 Vgl. dazu Hinrich Fink-Eitel, *Michel Foucault zur Einführung*, 3. durchges. Aufl., Hamburg 1997, 104f.

64 Vgl. Heidegger, *Sein und Zeit*, 186.

entwerfen des Daseins“ im Verhältnis zur Welt, in die der Mensch ohne weiteres Zutun ‚geworfen‘ worden sei und dessen Grundlosigkeit ‚Angst‘ errege.⁶⁵ Unter Rekurs auf Blumenberg und Foucault lässt sich die Praktik des Schreibens über sich als eine spezifische Ausformung dieser Sorge bestimmen, mit der Menschen auf den irreduziblen Verlässlichkeitsmangel in der Welt reagieren, sich als Subjekte entwerfen und sich im Namen einer normativen Ordnung selbst überwachen.⁶⁶ Eine wesentliche Funktion der Selbstsorge besteht nach Foucault nämlich darin, Mängel normativ zu korrigieren und – was Blumenberg zufolge auch Mythen leisten – unvorhersehbares Leid vorzubeugen:

[...] il s'agit, indépendamment de toute spécification professionnelle, de le [l'individu] former pour qu'il puisse supporter comme il faut tous les accidents éventuels, tous les malheurs possibles, toutes les disgrâces et toutes les chutes qui peuvent l'atteindre. [...] la pratique de soi a à corriger et non pas à former; non pas seulement à former: elle a aussi, surtout, à corriger, corriger un mal qui est déjà là.⁶⁷

Wie die ,Lebenskunst' in Blumenbergs Definition die Unverfügbarkeit möglicher Ereignisse kalkulierbar machen soll, so soll sich das Individuum auch in der Selbstsorge nach Foucault dafür rüsten, mögliche Leiden, Unglücksfälle und andere Unannehmlichkeiten ‚wie es sich gehört‘ zu (er-)tragen. Die Selbstsorge zielt mithin wesentlich auf Selbstbeherrschung⁶⁸ und Selbstdisziplinierung und gehört damit ins Zentrum der ,Lebenskunst': „le souci de soi, comme axe principal de l'art de la vie“.⁶⁹

Auch das Schreiben über sich ist eine „technologie de soi“,⁷⁰ die dem Grundmuster der Selbstsorge idealtypisch entspricht.⁷¹ Das Schreiben über sich impliziert eine Abkehr von der Außenwelt, um sich seiner selbst zuzuwenden: „il faut bien sûr s'appliquer à soi-même, c'est-à-dire qu'il faut se détourner des choses qui nous entourent. Il faut se détourner de tout ce qui risque d'attirer notre attention, notre application, de susciter notre zèle, et qui n'est pas nous. Il faut s'en détourner pour se retourner vers soi.“⁷² In dieser schreibenden Selbstzuwendung bringen Tagebuchschreiber eine ‚ästhetische Subjektivität‘ hervor, die in den Tagebüchern des frühen 20. Jahrhunderts zum „endgültigen – modernen – Programm

65 Ebd., 194.

66 Vgl. zur Selbstüberwachung und Disziplinierung besonders Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1994, 225ff.; vgl. im Bezug auf das ‚Schreiben über sich‘ Butzer, *Soliloquium*, 460.

67 Foucault, *L'herméneutique du sujet*, 91.

68 Vgl. ebd., 129.

69 Ebd., 87.

70 Ebd., 48.

71 Vgl. Michel Foucault, *Über sich selbst schreiben*, in: ders., *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, Frankfurt a. M. 2007, 137-154; Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*, 308-316.

72 Foucault, *L'herméneutique du sujet*, 198.

erhoben“ wird.⁷³ Das Schreiben über sich ist dann ein imaginativer Akt bzw. eine Art ‚Lebenskunst‘, die es dem unter ‚Lebensangst‘ leidenden Ich ermöglicht, sich eine mythische Gestalt, eine Form und Rechtfertigung zu erschreiben, die ihm eine Subjektivation unter dem hegemonialen Druck des fundamentalen ‚Verlässlichkeitsmangels‘ der Wirklichkeit ermöglicht.

2. Der arbeitsame Weg zum ‚einfachen Leben‘ im Schreiben über sich in Camus' *Carnets*

Albert Camus schreibt einmal, dass es ein Kennzeichen der Moderne sei, sich den Sinn des Lebens suchen zu müssen.⁷⁴ Die Philosophie des ‚Absurden‘, die diese Tendenz zum Programm erhebt und auch damit an Georg Lukács frühe Subjekt- und Lebensformtheorie erinnert, in der das moderne Subjekt eben als Suchender gilt,⁷⁵ geht von der grundständigen Sinnlosigkeit der Welt aus, die unter ihrem dichten Netz kulturrelativ ‚konstruierter‘ Welt- und Wertevorstellungen zunächst einmal freigelegt und dann in der notwendigen Vorläufigkeit jeder wie auch immer geformten symbolischen Ordnung akzeptiert werden muss, damit es sich in der grundständigen Unverbindlichkeit der Existenz leben lässt.⁷⁶ Damit steht man auf den ersten Blick am Ende eines Prozesses, dessen Ausgangssituation Blumenbergs Mythostheorie zu fassen versucht hatte. Während der Mythos bei Blumenberg ein Netz von Erzählungen spannt, um den ontologischen ‚Verlässlichkeitsmangel‘ imaginativ zu überspielen, will die Philosophie des Absurden die ‚Konstrukte‘ und Sinnzusammenhänge entfernen, um in eine Art prämythisches Selbst- und Weltverhältnis zurückzukehren. In seinen *Carnets* bekennt Camus allerdings, dass es unmöglich sei, in diesem nihilistischen Zustand wirklich zu leben.⁷⁷ Es bedürfe vielmehr solcher Erzählungen, die sich gleichsam der Vergeblichkeit der Sinnstiftungsprozeduren bewusst bleiben,⁷⁸ um eine „*Haltung*“ der Absurdität sich selbst und der Welt gegenüber konstituieren zu können.⁷⁹ Für derlei Zwecke bietet Camus im *Mythe de Sisyphe* den Körper, die Zärtlichkeit, die autonome Schöpfung, die Aktion und die

73 Karl Heinz Bohrer, *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, München u. Wien 1987, 12.

74 Camus, *Le mythe de Sisyphe*, 142.

75 Vgl. z. B. Hohlweck, *Georg Lukács und der Verfasser der „Theorie des Romans“*, 99; Ruda, *Die Theorie des Romans – vom Ende her gedacht*, 202-208.

76 Vgl. Albert Camus, *Carnets II. Janvier 1942 – mars 1951*, Paris 2013, 85.

77 Vgl. ebd., 111: : „[...] l'absurde est réellement sans logique. C'est pourquoi on ne peut réellement pas en vivre.“

78 Vgl. zur Paradoxie der Akzeptanz des Absurden bei gleichzeitiger Sinnbedürftigkeit im Absurden bei Camus Hans-Joachim Pieper, *Revolte gegen das Absurde: Zur Philosophie Albert Camus'*, in: *Albert Camus oder der glückliche Sisyphos – Albert Camus ou Sisyphe heureux*, hg. v. Willi Jung, Göttingen 2013, 103-118.

79 Vgl. Martin Raether, *Der Acte gratuit. Revolte und Literatur. Hegel – Dostojewskij – Nietzsche – Gide – Sartre – Camus – Beckett*, Heidelberg 1980, 174-178 (Zitat 175).

menschliche Noblesse als Ersatzobjekte zum christlichen Dogma der „wie immortelle“ an, die er nichtsdestotrotz in den hochbedeutsamen eucharistischen Elementen Brot und Wein symbolisiert und zugleich als „le vin de l'absurde et le pain de l'indifférence“ in ihrer Sinnhaftigkeit ironisch unterminiert.⁸⁰ Sinnbedürftigkeit und -zerschlagung gehen in Camus' absurder Lebenskunst also Hand in Hand.

An Camus' *Carnets* lässt sich darüber hinaus nachvollziehen, wie Camus das Schreiben (über sich) dazu einsetzt, Distanz zum Leben zu gewinnen, um seine eigene Position zu bestimmen bzw. nicht aus den Augen zu verlieren und eine selbstbewusste Haltung zu konsolidieren. An einer Stelle seiner Aufzeichnungen heißt es prägnant: „Pour donner la ponctuation et la respiration, l'écrire tout au long de ma vie.“⁸¹ Einige Jahrzehnte später konstatiert Roland Barthes in seinen Vorlesungen am Collège de France, dass es im Grunde genommen keinen strukturellen Grund dafür gebe, einen Satz zu beenden, da man ein ganzes Leben lang denselben Satz Teil um Teil supplementieren könne, wenn ihm Erschöpfung, Langeweile oder Tod nicht früher oder später Einhalt gebieten würden.⁸² Bei Camus dreht sich die Situation gewissermaßen um. In seinen Reflexionen über das Selbst- und Weltverhältnis von Subjekten setzt das Schreiben den Punkt, um das Lebenskontinuum zu unterbrechen und dadurch einen Reflexionsraum zu eröffnen, in dem man Atem holen könne. Das Schreiben und – wie wir sehen werden – insbesondere das Schreiben über sich wird damit als lebensnotwendige Tätigkeit metaphorisiert, als Atemspender, eine Funktion, die dadurch erfüllt wird, dass der Schreibende im Schreiben (über sich) Distanz zur unmittelbaren Lebensführung gewinnt. In dieser Distanz lässt das Schreiben über sich zur Ruhe kommen und ermöglicht eine Neujustierung des eigenen Welt- und Selbstverhältnisses, wie es für die Praktiken der Selbstsorge und Blumenbergs Mythostheorie gleichermaßen charakteristisch ist.

Bei der Profilierung des Schreibens über sich als Praktik der Selbstsorge ist eine Selbstermahnung von Camus aufschlussreich, in der er sich dazu aufruft, keine ‚Literatur‘ zu werden, sondern ‚einfach‘ und ‚wahrhaftig‘ zu sein: „il faut être simple, vrai, pas de littérature – accepter et se donner.“⁸³ Wenn man die *Carnets* als Dokument der Selbstsorge und Selbstmythisierung begreift, dann fällt an dieser Stelle ein performativer Widerspruch auf. Denn Camus erschreibt sich hier eine Haltung, die jenseits der Selbstliterarisierung stehen soll und doch zugleich auf das Schreiben über sich angewiesen ist. Das Schreiben dient hier offenbar dazu, die Existenz auf eine ‚authentische‘ Lebensform hin auszurichten, die Camus nur negativ beschreiben kann als (Rück-)Gewinnung einer Subjektform jenseits von ‚eitlen‘ Konstrukten und (Selbst-)Täuschungsversuchen:

Chaque fois que l'on (que je) cède à ses vanités, chaque fois que l'on pense et vit pour ‚paraître‘, on trahit. À chaque fois, c'est toujours le grand malheur de vouloir

80 Camus, *Le mythe de Sisyphe*, 77.

81 Albert Camus, *Carnets I. Mai 1935 – février 1942*, Paris 2013, 186.

82 Vgl. Barthes, *La préparation du roman*, 85f.

83 Camus, *Carnets I*, 33.

paraître qui m'a diminué en face du vrai. Il n'est pas nécessaire de se livrer aux autres, mais seulement à ceux qu'on aime. Car alors ce n'est pas plus se livrer pour paraître mais seulement pour donner.⁸⁴

Der normative Charakter der Subjektivierung tritt hier daran hervor, dass Camus sich selbst („que je“) an der Maßgabe eines allgemeinen ‚Man‘ („on“) ausrichtet. Herbert Mehrrens hat gezeigt, dass Normalität in Normalisierungsprozessen als Assimilation an ein „Sollbild“ verstanden werden muss, das an dieser Stelle als ‚Man‘ firmiert, und durch normierende Kontrolltechniken umgesetzt wird.⁸⁵ Demgemäß wird auch im Schreiben über sich die Perspektive derart auf sich selbst verschoben, dass im Zuge der Selbstbeobachtung Möglichkeiten und Notwendigkeiten der Selbstkorrektur auffällig werden und vollzogen werden. In diesem Sinne zieht Camus an einer Stelle der *Carnets* Bilanz über sein bisheriges Leben: „À trente ans, un homme devrait se tenir en main, savoir le compte exact de ses défauts et de ses qualités, connaître sa limite, prévoir sa défaillance – être ce qu'il est. Et surtout les accepter.“⁸⁶ Das Schreiben über sich dient hier der Normsetzung: Mit dreißig Jahren, so schreibt Camus, müsse man sich im Griff haben und sich Rechnung über seine Stärken und Schwächen geben können; man solle seine Grenzen kennen und seine Schwächen vorhersehen und auf Grundlage dieses Wissens über sich ‚man selbst sein‘ bzw. das ‚was man ist‘. Im Schreiben über sich schreibt sich Camus mithin eine normative Ordnung vor, an der er sein Leben ausrichten will, um ‚Halt und Orientierung‘ zu gewinnen, wie Kafka es nannte. Die *Carnets* lassen sich mithin als Versuch verstehen, „irgendwie angeblickt zu werden, [...] Teil der menschlichen Gemeinschaft [zu sein], die schweigend anwesend ist“, auch wenn man in Wahrheit allein ist und von anderen nicht regiert oder beherrscht wird, wie sich mit Pierre Hadot formulieren lässt.⁸⁷ An dieser Vorgabe bzw. Vorschrift formiert sich dann offenbar das Selbst, das damit im Schreiben über sich Gestalt gewinnt und zugleich als authentisches Subjekt imaginiert wird, das ‚man ist‘ und das akzeptiert werden sollte, ohne – so scheint es – weiter daran arbeiten zu müssen.

Dass das ‚Literatursein‘ und die ‚authentische‘ Ausformung dessen, was ‚man ist‘, in der Tat performativ enger aufeinander bezogen sind, als Camus sich diskursiv eingesteht, zeigt sich in den *Carnets* schon daran, dass Camus sich schreibend auf seine Defizite aufmerksam macht und ihnen Lebensregeln entgegenstellt, mit denen sie korrigiert werden können: „Alors il faut vivre comme il nous est facile de vivre. Ne pas se forcer, même si ca choque.“⁸⁸ Diese Forderung ist aufschlussreich, weil sie zentrale Brüche und Friktionen in der Praktik der Selbstsorge herausstellt und bestätigt. Camus schreibt an dieser Stelle über sich, um sich bewusst auf ein ‚einfaches Leben‘ ohne ‚Zwang‘ umzupolen. Da

84 Ebd., 66.

85 Herbert Mehrrens, *Kontrolltechnik Normalisierung. Einführende Überlegungen*, in: *Normalität und Abweichung. Studien zur Theorie und Geschichte der Normalisierungsgesellschaft*, hg. v. dems. und Werner Sohn, Opladen und Wiesbaden 1999, 55.

86 Camus, *Carnets II*, 141.

87 Hadot, *Überlegungen*, 225.

88 Camus, *Carnets I*, 84.

Camus von der Absurdität eines identitären und vorsozialen ‚Selbst‘ weiß („la sachant absurde“),⁸⁹ wie es jüngere Subjekt- und Autonomietheorien ja ebenfalls nahelegen,⁹⁰ und darauf besteht, dass sowohl die psychische Integrität („l’unité psychologique“) als auch der ‚innere Friede‘ („la paix intérieure“)⁹¹ ‚fabriziert‘ bzw. konstruiert werden müssen („C’est à l’homme de se fabriquer une unité“),⁹² gründen zweifellos auch ‚einfache‘ und ‚authentische‘ Subjekt- und Lebensformen letztlich immer auf der gestaltenden ‚Arbeit‘ an sich. Während die Forschung gezeigt hat, dass sich das Tagebuchschreiben bereits Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Verdacht konfrontiert sah, keinen privilegierten Zugang zu einem authentischen Selbst freizulegen, sondern ein Medium der Selbstinszenierung zu sein,⁹³ schreibt sich Camus in den *Carnets* Mythen, Erzählungen und Lebensregeln vor, an denen sich sein Selbst praktisch formt. Dies zeigt sich schon früh in den *Carnets*, wenn Camus schreibt:

L’exigence du bonheur et sa recherche patiente. Il n’y a pas de nécessité à exiler une mélancolie, mais il y en a une à détruire en nous ce goût du difficile et du fatal. Être heureux avec ses amis, en accord avec le monde, et gagner son bonheur en suivant une voie qui pourtant mène à la mort. [...] Aspirer à la nudité où nous rejette le monde, sitôt que nous sommes seuls devant lui. Mais surtout, pour être, ne pas chercher à paraître.⁹⁴

Um der Vorgabe bzw. der Vorschrift nachzukommen, nicht länger zu ‚erscheinen‘, sondern ‚einfach‘ zu ‚sein‘, stellt sich Camus schreibend vor Augen, dass ‚wir‘ („nous“) dem ‚Geschmack am Schwierigen und Fatalen‘ abschwören und ‚nackt‘ werden müssen. Giorgio Agamben hat die Nacktheit des Lebens einmal als den „nach Abzug aller Formen verbleibende[n] Rest“ beschrieben, nicht also als eine „vorgängige Substanz“,⁹⁵ auf dessen „Ausschließung“, wie Agamben formuliert, „sich das Gemeinwesen der Menschen gründet.“⁹⁶ Ähnlich geht auch in Camus’ Überlegungen mit der ‚Nacktheit‘ die Zurückweisung der Welt einher, mit der es möglich werde, sich aus dem Gefüge sozialer Konstrukte und Mythen zu lösen. Nach Camus solle man wieder ‚allein‘ sein vor der ‚Welt‘ und sich der hegemonialen Welt- und Werteordnung entziehen, die – mit

89 Ebd., 31: „Rechercher l’expérience extrême dans la solitude. Épurer le jeu par la conquête de soi-même – la sachant absurde“.

90 Vgl. Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist 2006; Thomas Khurana, *Das Leben der Freiheit. Form und Wirklichkeit der Autonomie*, Berlin 2017.

91 Camus, *Carnets II*, 19f.

92 Ebd., 58.

93 Ursula Geitner, *Zur Poetik des Tagebuchs. Beobachtungen am Text eines Selbstbeobachters*, in: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, hg. v. Hans-Jürgen Schings, Stuttgart/Weimar 1994, 629-659.

94 Camus, *Carnets I*, 81.

95 Eva Geulen, *Giorgio Agamben zur Einführung*, 2. vollst. überarb. Aufl., Hamburg 2009, 93.

96 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, übers. v. Hubert Thüring, Frankfurt a. M. 2002, 17.

Blumenberg zu sprechen – dem ‚Absolutismus der Wirklichkeit‘ doch einmal abgetrotzt worden war, nun aber selbst zum Ursprung existenziellen Unbehagens am stetigen Erscheinen- und Täuschenmüssen umgeschlagen ist. Martin Raether hat gezeigt, dass es sich bei dieser durch Einsamkeit, Fremdheit, Indifferenz gegenüber „aufgezwungenen sozialen oder metaphysischen Normen“ und Gleichgültigkeit gegenüber „dem Sinn und den Folgen des Lebens“ geprägten Lebenshaltung um Wesenszüge der absurden Subjekt- und Lebensform handelt, mit der der Mensch „glücklicher, selbstsicherer und freier“ werden soll.⁹⁷ ‚Nacktheit‘ ist damit Ausdruck des im reflexiven Schreiben über sich gewonnenen ‚epistemischen Ungehorsams‘, wie man mit Walter D. Mignolo sagen könnte.⁹⁸ Er manifestiert sich darin, dass sich das Subjekt gegen die hegemoniale *episteme* und ihre Mythen schreibend, d. h. in der Konstituierung einer Alternativerzählung, an sich selbst und seine Bedürfnisse erinnert, um von hier aus den Denk- und Handlungsgepflogenheiten einer hegemonialen symbolischen Ordnung etwa die ‚Forderung des Glücks‘ als leitende Prämisse der Subjektivierung entgegenzustellen.

Die auf diesem Wege in den Blick gerückten gegenhegemonialen Werte, mit denen sich Camus Konventionen wie dem Achtstunden-Tag im Büro widersetzen will („Ne pas consentir à la convention et aux heures de bureau. [...] Ne jamais renoncer – exiger toujours plus“),⁹⁹ führt er sich – so zeigen die *Carnets* – schreibend vor Augen. Das Schreiben über sich bzw. die ‚ponctuation‘, wie es Camus an anderer Stelle nannte, dient damit der Reformatierung dessen, was im unmittelbaren Leben zu entgleiten droht, aber wieder Gestalt gewinnen soll. Im Schreiben über sich wird also etwas *formuliert*, das seine *Form* zu verlieren droht. Lebensregeln und -vorgaben werden im Schreiben über sich der Aufmerksamkeit zugänglich gemacht, eingepägt bzw. sich eingeschrieben, um auch jenseits der Zeit des Schreibens präsent zu sein.

2.1 Zeit zum Einfach- und Glücklichsein erschreiben

Zeitfragen sind für Camus’ Suche nach dem Glück schon insofern relevant, als sie ausdrücklich ‚Geduld‘, d. h. Zeit, verlange. In der Tat befasst sich Camus in den *Carnets* bzw. in der durch das Schreiben gewonnenen (Reflexions-)Zeit¹⁰⁰ mit zeittheoretischen Problemstellungen, die für Tagebücher durchaus charakteristisch sind. Schon Rüdiger Görner bemerkt: „Im Tagebuch verschreibt sich das Ich der Zeit. Aber der tägliche Eintrag ins Tagebuch übt den Menschen auch im elementaren Umgang mit ihr.“¹⁰¹ Arno Dusini hält fest: „[...] *das* Tagebuch

97 Raether, *Der Acte gratuit*, 175.

98 Vgl. Walter D. Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, übers. v. Jens Kastner u. Tom Waibel, Berlin u. Wien 2016.

99 Camus, *Carnets I*, 81.

100 Vgl. dazu Butzer, *Soliloquium*, 43-96.

101 Rüdiger Görner, *Das Tagebuch. Eine Einführung*, München u. Zürich 1986, 9.

beantwortet die Frage danach, was der einzelne Mensch unter der Bedingung der täglichen Wahrnehmung seiner Zeit sein, denken und tun könne.¹⁰² In diesem Sinne fordert sich auch Camus im Schreiben über sich dazu auf, seine Lebenszeit dafür zu nutzen, glücklich zu werden. Während die christliche Idee des ,ewigen Lebens' seiner Ansicht nach keine Zukunft mehr habe,¹⁰³ erschreibt er sich in den *Carnets* hingegen die *episteme* der Absurdität, deren Mythen das Subjekt und sein Leben dahingehend formieren, dass sie jenseits des Glücks in *diesem* Leben nichts zu erwarten hätten.¹⁰⁴ Tod und Krankheit werden vor diesem Hintergrund als formgebende Rahmung der Lebenszeit verstanden,¹⁰⁵ die zum bewussten Umgang mit der Zeit ermahnen: „Ne pas oublier: la maladie et sa décrépitude. Il n'y a pas une minute à perdre – ce qui est peut-être le contraire de ,il faut se dépêcher“¹⁰⁶

Die ,Forderung nach Glück' steht bei Camus aber nicht nur quer zur christlichen Zeitökonomie oder zu ethischen Fehlinterpretationen der Zeitknappheit, die eine quantitative Zeitnutzung empfehlen – möglichst viel in wenig Zeit („il faut se dépêcher“).¹⁰⁷ Vielmehr findet sich in den *Carnets* auch eine profunde Auseinandersetzung mit der kapitalistischen Zeitordnung und der in ihr prozessierten Subjektivierung:

Pour être heureux, il faut du temps, beaucoup de temps. Le bonheur lui aussi est une longue patience. Et le temps, c'est le besoin d'argent qui nous le vole. Le temps s'achète. Être riche, c'est avoir du temps pour être heureux quand on est digne de l'être.¹⁰⁸

Camus argumentiert hier in der Tradition der seit dem frühen 19. Jahrhundert wiederholt begehenden Kritik kapitalistischer Produktionsverhältnisse und ihrem ökonomisch zentrierten Zeitregime.¹⁰⁹ Unter ihren Bedingungen ist es nach Camus unmöglich, glücklich zu werden, weil die Suche nach Glück der Zeit bedürfe, die durch den Zwang zum Geldverdienen ,gestohlen' werde. Sieht man einmal davon ab, dass das Glück damit auch eine Frage von Reichtum sein kann, zeigt sich an den *Carnets*, dass der Entzug aus der hegemonialen Subjektivierung in bürgerlich-kapitalistischen Welt- und Werteordnungen

102 Arno Dusini, *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*, München 2005, 76.

103 Vgl. Camus, *Carnets I*, 203.

104 Vgl. ebd., 125; ebd., 104: „La seule liberté possible est une liberté à l'égard de la mort“; Camus, *Carnets II*, 294 über das Zu-Sterben-Wissen und ebd., 350f. zur Reflexionsleitung angesichts des Todes.

105 Vgl. ebd., 92.

106 Ebd., 106

107 Vgl. Harald Weinrich, *Knappes Zeit. Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens*, München 2008, ohne Rekurs auf Camus.

108 Camus, *Carnets I*, 85.

109 Vgl. dazu beispielhaft Edward P. Thompson, *Zeit, Arbeitsdisziplin und Industriekapitalismus*, in: ders., *Plebeische Kultur und moralische Ökonomie. Aufsätze zur englischen Sozialgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*, übers. v. Günther Lottes, Berlin, Frankfurt a. M. u. Wien 1980, 34-65.

und ihrem Credo *time is money* intensive (Schreib-)Arbeit am Selbst verlangt. Mit Jacques Rancière ließe sich von einer ‚Desidentifizierung‘ von der hegemonialen Subjekt- und Lebensform im Schreiben über sich sprechen,¹¹⁰ die es überhaupt erst ermöglicht, die Lebenspraxis auf andere Werte wie etwa das Glück hin auszurichten. Gerade in seiner früheren Studie *La nuit des prolétaires* verfolgt Rancière ja ebenfalls die These von der gestohlenen Zeit („la douleur du temps volé chaque jour à travailler le bois ou le fer [...]“) und des zugunsten der Arbeit verlorenen Lebens („ce travail où la vie se perd“).¹¹¹ Camus spitzte das bereits in seinen Notizheften aufschlussreich auf Fragen der Subjektivierung zu:

Il s’agit d’abord de se taire – de supprimer le public et de savoir se juger. D’équilibrer une attentive culture du corps avec une attentive conscience de vivre. D’abandonner toute prétention et de s’attacher à une double travail de libération – à l’égard de l’argent et à l’égard de ses propres vanités et de ses lachetés. [...] / À ce prix-là, il y a une chance sur dix d’échapper à la plus sordide et la plus misérable des conditions: celle de l’homme qui travaille.¹¹²

Die Sorge um sich dient bei Camus programmatisch dem unter den Bedingungen der bürgerlich-kapitalistischen Welt- und Werteordnung selten erfolgreichen Entzug aus der Subjektivierung zum ‚arbeitenden Menschen‘ („il y a une chance sur dix d’échapper“). Es ist diese Verfügbarmachung von Subjekten als „l’homme qui travaille“, die bei Camus eine Art ‚Lebensangst‘ auslöst, die durch den subjektbildenden Druck kapitalistischer Praktiken verursacht wird und das unbehagliche Gefühl hinterlässt, keinen Zugriff mehr auf sich selbst und die Welt zu haben. Passend dazu bemerkt Erich Fromm 1941, dass der Mensch im Kapitalismus zu einem bloßen „Zahnrad im riesigen Wirtschaftsapparat“ werde,¹¹³ mit der „subjektiv[en]“ Folge, dass er trotz des materiellen Fortschritts als „Diener eben des Apparates [...], den er selbst gebaut hat“, den systemischen Zwängen unterworfen sei und „ein Gefühl seiner persönlichen Bedeutungslosigkeit und Ohnmacht“ gewinne.¹¹⁴ Camus begegnet dem damit verbundenen Subjektivierungsdruck zum ‚arbeitenden Menschen‘ offenbar schreibend, um sich im Schreiben über sich Distanz zu verschaffen und sich nach eigenen Maßgaben umzubilden. Demgemäß steht auch Foucaults Subjektivierungstheorie im Kontext machtkritischer und politischer Problemstellungen, insofern er diese dahingehend analysierte, welche Subjektformen in bestimmten sozialen Ordnungen eigentlich produziert werden und wie man sich der entsprechenden

110 Vgl. Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, übers. v. Richard Steurer, 6. Aufl., Frankfurt a.M. 2016, 47-54; ders., Frank Ruda u. Jan Völker, *Gespräch mit Jacques Rancière*, in: Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, hg. u. übers. v. Frank Ruda u. Jan Völker, Berlin 2008, 64-67.

111 Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris 1981, 7.

112 Camus, *Carnets I*, 94.

113 Erich Fromm, *Die Furcht vor der Freiheit*, übers. v. Liselotte Mickel u. Ernst Mickel, 2. Aufl., München 1991, 84.

114 Ebd., 86.

Subjektivationsmacht entziehen könne.¹¹⁵ An Camus' *Carnets* zeigt sich eindrücklich, wie das Schreiben über sich gerade auch Distanz zum ,Absolutismus der kapitalistischen Wirklichkeit' erzeugt und eine Reflexionszeit eröffnet, in der man sich alternative Subjektformen einschreiben kann. Das Schreiben über sich ermöglicht nach Camus nämlich einen Rückzug aus der Öffentlichkeit („supprimer le public“) und die Ausbildung der Fähigkeit bzw. des Wissens zur Selbsteinschätzung („de savoir se juger“). In der so erzeugten Distanz zur sozialen Welt¹¹⁶ will Camus sich von ,Geld, Eitelkeit und anderen Schwächen' losmachen und fordert sich im Gegenzug dazu zu einer ,aufmerksamen' Körperkultur und einer ,bewussten Lebensführung' auf.

Auch hier fallen feine Bruchlinien und Friktionen in der Selbstsorge in den Blick, die es abschließend zu betrachten gilt. Nach Camus bedarf es ausdrücklich der ,Befreiungsarbeit' („travail de libération“), um eine alternative Subjektivität zu der des ,arbeitenden Menschen' kultivieren zu können. Die Forschung hat darauf hingewiesen, dass Tagebücher insgesamt Zeugnisse der „[A]rbeit“ bei der Überwindung von Schwächen in der „tägliche[n] Zwiesprache mit sich selbst“ sind und ein zentrales Instrument der „Persönlichkeitsbildung“.¹¹⁷ Karl Heinz Bohrer spricht von der „Arbeit an einem fiktiven Ich“,¹¹⁸ das im Schreiben über sich aber nicht einsinnig vom ,realen' Ich abgesondert werden kann, sondern – wie die Arbeit am Selbst in Camus' *Carnets* verdeutlicht – eine konstitutive Rolle bei der Subjektivierung spielt. In diesem Sinne ist das Schreiben über sich auch bei Camus eine mit Anstrengungen verbundene Praktik, die aus den „tumultes difficiles“ der unmittelbaren Lebensführung herausheben soll und zur Herrschaft über das eigene Leben führt („cet effort pour dominer ma vie“).¹¹⁹ Bemerkenswert ist dann allerdings, dass Selbstbeherrschung und ,Lebenskunst' bei Camus gerade darauf zielen, ungezwungen und in ,nackter Einfachheit' zu leben. Mit anderen Worten wird der selbstverständlich erscheinenden, hegemonialen Welt- und Werteordnung des ,arbeitenden Menschen' im Schreiben über sich eine ,einfache' Subjekt- und Lebensform abgetrotzt, wie es nach Blumenbergs Mythostheorie ja für die Kunst, genauer die ,Lebenskunst' charakteristisch sein soll. Dieser Kosmos bzw. Distanzraum, in dem sich das Subjekt eine eigene Gestalt geben will, wird in den *Carnets* schreibend erarbeitet und lässt sich als Mythos vom bzw. gleichermaßen als ,Arbeit' am ,einfachen' und ,authentischen' Selbst begreifen: „Moi, je n'ai pas de mérite. Je me suis accepté moi-même. De là que tout soit si simple.“¹²⁰

115 Vgl. dazu Philipp Sarasin, *Michel Foucault zur Einführung*, Hamburg 2005, v. a. 187-196.

116 Vgl. Camus, *Carnets II*, 137: „Dégout profond de toute société. Tentation de fuir et d'accepter la décadence de son époque. La solitude me rend heureux. [...] Mais dégoût, dégoût nauséux de cet éparpillement dans les autres“.

117 Boerner, *Tagebuch*, 21f.

118 Bohrer, *Der romantische Brief*, 17.

119 Vgl. Camus, *Carnets I*, 131: „Délivré d'abord de tous ces jours haletants qui venaient de passer, de cet effort pour dominer ma vie, de ces tumultes difficiles“.

120 Ebd., 100.

Diese Erzählung des Selbst wird bei Camus gegen die hegemoniale soziale Welt- und Werteordnung formuliert. Das Schreiben über sich wendet sich gegen den dortigen Orientierungszwang auf (Selbst-)Täuschungen, Eitelkeiten und materielle Werte und leistet eine spezifische Ausformung der ‚Befreiungsarbeit‘, von der Camus geschrieben hatte und deren Suche nach Einfachheit und Authentizität paradoxerweise wesentlich von Selbstbeherrschungsmaximen gezeichnet ist. So schreibt sich Camus in seinen *Carnets* ausdrücklich vor, Meister seiner selbst zu werden („*Mais d’abord se rendre maître de soi-même*“)¹²¹ und dass die Selbstbeherrschung höchste Priorität genieße („*La première chose est qu’on apprenne à se dominer*“).¹²² Es ist dieser aktive, produktiv-poietische Zug des Schreibens über sich, der die Lebenskunst Camus zufolge gegenüber der Zeit auszeichnet: „*L’art est la distance que le temps donne à la souffrance. / C’est la transcendance de l’homme par rapport à lui-même.*“¹²³ Es zeigt sich, dass sowohl die Zeit als auch die Kunst dazu imstande sind, ‚Distanz‘ zum ‚Leiden‘ herzustellen. Der zentrale Unterschied zwischen ihnen besteht darin, dass die Kunst aktiv von Menschen hervorgebracht wird und sie dazu befähigt, im Bezug auf sich selbst über sich hinauszugelangen. Während die Zeit nur unter der ontologischen Bedingung der Sukzession Distanz zum Leiden schafft, erzeugt die Kunst und mit ihr gerade die ‚Lebenskunst‘ Distanz mittels aktiver Sorge.

An den *Carnets* ist deutlich geworden, wie die Sorge um sich gerade angesichts der hegemonialen Subjektivation zum ‚arbeitenden Menschen‘ von zentraler Bedeutung dafür ist, alternative Subjekt- und Lebensformen im Schreiben über sich zu formatieren. Dabei zeigte sich, dass das ‚authentische‘, ‚einfache‘ und ‚glückliche‘ Selbst paradoxerweise hochgradig arbeitsbedürftig ist. Es verlangte neuer Mythen und lebenskünstlerischer Erzählungen, um sich aus dem Subjektivationsdruck der kapitalistischen Welt- und Werteordnung zu befreien und das Selbst gegen seine Gewohnheiten zu einer ‚glücklichen‘, ‚einfachen‘ und ‚authentischen‘ Gestalt zu disziplinieren. Das Schreiben über sich erwies sich hierbei als Praktik der Umformatierung, die dem ‚Absolutismus der kapitalistischen Wirklichkeit‘ eine alternative Welt bzw. ein alternatives Selbst abtrotzen sollte, das in einer Verquickung von Hans Blumenbergs Mythostheorie und Michel Foucaults Überlegungen zur Selbstsorge als Produkt einer schreibend vollführten ‚Lebenskunst‘ profiliert worden ist.

121 Camus, *Carnets II*, 157.

122 Camus, *Carnets I*, 154; vgl. auch Camus, *Carnets II*, 156: „*Que d’efforts démesurés pour être seulement normal! Et quel plus grand effort encore pour qui a l’ambition de se dominer et de dominer l’esprit.*“

123 Ebd., 113.

Jeannette Oholi (Gießen)

Afrodeutsche Gegenwartslyrik jenseits von ‚Dazwischen‘: Den Afropolitanismus für die Gedichtanalyse nutzen

Allzu oft wandert der Blick in die Vereinigten Staaten, wenn es um Schwarze¹ Identitäten, Rassismus, Polizeigewalt und Befreiungskämpfe geht. Dass jedoch Schwarze Deutsche immer noch um Anerkennung als Teil der deutschen Gesellschaft kämpfen, wird dabei häufig vergessen. Dies zeigt sich beispielsweise daran, dass die Schwarze Frauenbewegung, die sich in den 1980er Jahren in Deutschland formierte und transnationale Züge besaß, bisher keinen Platz in einer kollektiven deutschen Erinnerung hat. Die Bewegung, der unter anderem Katharina Oguntoye und May Ayim angehörten und für die die Afroamerikanerin Audre Lorde sehr bedeutsam war, hatte zur Folge, dass sich Schwarze Menschen bald darauf überall in Deutschland trafen und dadurch aus ihrer Vereinzelung heraustreten. Durch die politische Bewegung entstand die Selbstbezeichnung ‚afrodeutsch‘ und es wurden die beiden Organisationen *ISD* und *Adefra* gegründet.² Neben einem Austausch von Schwarzen Menschen in Deutschland und über die Landesgrenzen hinweg sowie einer Erforschung der eigenen Geschichten als Teil der deutschen Geschichte – an dieser Stelle sei die Publikation *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte* (1986) erwähnt – spielten lyrische Texte als Widerstandsform eine bedeutende Rolle in der Schwarzen Frauenbewegung. So nutzte unter anderem May Ayim, die bekannteste afrodeutsche Dichterin, die „subversive Macht lyrischer Sprache“³, indem sie ihre Gedichte performte und die deutsche Gesellschaft mit ihrem Rassismus, der Verdrängung des deutschen Kolonialismus und der „deutsche[n] sch-einheit“⁴ konfrontierte.

Obwohl die afrodeutsche Gegenwartslyrik auf eine jahrzehntelange literarische Tradition zurückblicken kann, sind die Texte von Poet*innen wie May Ayim, Ana Herrero Villamor, Raya Lubinetzki, Olumide Popoola, Philipp Khabo Koepsell, Chantal-Fleur Sandjon und Stefanie-Lahya Aukongo in den germanistischen Literaturwissenschaften in Deutschland bisher kaum untersucht worden.⁵ In Zeiten von ansteigendem Populismus und Nationalismus sind

1 ‚Schwarz‘ wird im gesamten Text großgeschrieben, um zu betonen, dass es sich nicht um eine ‚Farbe‘ handelt, sondern um eine politische Selbstbezeichnung, der ein Widerstandspotenzial eingeschrieben ist.

2 Siehe hierzu Peggy Piesche, „Euer Schweigen schützt Euch nicht“. *Audre Lorde und die Schwarze Frauenbewegung in Deutschland*. Berlin: Orlanda, 2012.

3 Marion Kraft. May Ayim, Audre Lorde und die subversive Macht der Verdichtung. In: Denise Bergold-Caldwell [u. a.] (Hg.): *Spiegelblicke. Perspektiven Schwarzer Bewegung in Deutschland*. Berlin: Orlanda, 2015, S. 59.

4 May Ayim. *grenzenlos und unverschämt. ein gedicht gegen die deutsche sch-einheit*. In: Ayim. *blues in schwarz weiß*. Berlin: Orlanda, 1995, S. 61.

5 Siehe hierzu u. a. Peggy Piesche/Michael Küppers/Ani Ekpenyong/Angela Alagiyawanna-Kadali (Hg.): *May Ayim Award. Erster internationaler schwarzer deutscher*

jedoch die Themen, die in den Gedichten afrodeutscher Poet*innen verhandelt werden, von hoher gesellschaftspolitischer Relevanz. So werden in den lyrischen Texten vielfältige Schwarze deutsche Identitäten entworfen, die in Bewegung sind und dabei Fragen von Zugehörigkeit und Heimat nicht nur stellen, sondern auch neue, vielfältige Konzepte dazu entwickeln.

Ein international populärer Identitäts- und Raumdiskurs, der sich seit Erscheinen von Taiye Selasi Artikel *Bye-bye Babar*⁶ im Jahr 2005 kontinuierlich weiterentwickelt⁷ und sich ebendiesen Fragen widmet, ist der Afropolitanismus⁸. Im Mittelpunkt des postkolonialen Diskurses, der sich aus vielfältigen Stimmen, darunter auch kritischen⁹, zusammensetzt, stehen der afrikanische Kontinent und die heterogene afrikanische Diaspora. Die Vielschichtigkeit afrikanischer und afrodiasporischer Identitäten wird als globale Bereicherung betont – homogenisierende und eurozentristisch geprägte Räume wie auch Ideen von Zugehörigkeit und Identität werden pluralisiert und ‚verkompliziert‘. In diesem Artikel wird argumentiert, dass sich Kernideen des Afropolitanismus in afrodeutscher Gegenwartslyrik wiederfinden, da die Stimmen in den Gedichten aus einem gesellschaftlich zugewiesenen ‚Dazwischen‘ heraustreten, sich mehrfach verorten und Räume, Zugehörigkeit sowie Heimat neu verhandeln. Durch die Gedichtanalyse werden Bewegungen innerhalb der lyrischen Texte *heimatlos [versuch 984]* von Chantal-Fleur Sandjon, Oluminde Popoolas *travelling* und *Dein Land* von Philipp Khabo Koepsell sichtbar, die auf multiple Selbstverortungen der Stimmen verweisen. Die lyrischen Stimmen in den Gedichten bewegen sich aus einem ‚Dazwischen‘ heraus, einem gesellschaftlich konstruierten Raum, der Afrodeutsche als Außenseiter festschreibt. Die Bewegungen in den lyrischen Texten führen zu Grenzüberschreitungen der Stimmen – starre Vorstellungen von Zugehörigkeit werden herausgefordert.

Literaturpreis 2004. Berlin: Orlanda, 2004; Florentin Saha Kamta. „*Poesie des Überlebens*“. *Vom Umgang mit der Krise der Identität in der afrodeutschen Literatur*. (Deutsch-afrikanische Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 2) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.

6 Taiye Selasi. *Bye-bye Babar*. In: *The LIP Magazine* (2005). URL: <http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76> [Zugriff am 28.05.2020].

7 Dass der Afropolitanismus auch heute noch populär ist und sich weiterentwickelt, zeigt sich u. a. an neueren Publikationen wie Carli Coetzee (Hg.): *Afropolitanism. Reboot*. London: Routledge, 2017; Ashleigh Harris. *Afropolitanism and the Novel. De-realizing African*. (Literary Cultures of the Global South) London/New York: Routledge, 2020; James Hodapp (Hg.): *Afropolitan literature as world literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2020.

8 Coetzee skizziert die Entwicklung des Afropolitanismus als einen vielschichtigen Diskurs in der Einleitung von Coetzee (Hg.): *Afropolitanism. Reboot*, S. 1-3.

9 Siehe hierzu u. a. Brian Bwesigye, (2013): *Is Afropolitanism Africa's New Single Story?* URL: <https://asterixjournal.com/afropolitanism-africas-new-single-story-reading-helon-habilas-review-need-new-names-brian-bwesigye/> [Zugriff am 28.05.2020]; Emma Dabiri. *The Pitfalls and Promises of Afropolitanism*. In: Bruce Robbins/Paulo Lemos Horta (Hg.): *Cosmopolitanisms*. New York: New York University Press, 2017, S. 201-211.

In Hinblick auf den Heimatbegriff stellt sich die Frage, was Heimat und Zugehörigkeit für ein vielfältiges Ich in Bewegung bedeutet, das räumliche Grenzen überschreitet, sich mehrfach verortet und sich nicht mehr klar nur *einem* Raum zuordnen lässt.

In Hinblick auf die Wissenschaften in Deutschland fällt auf, dass der Afropolitanismus bisher noch nicht mit lyrischen Texten afrodeutscher Poet*innen in Verbindung gebracht wurde.¹⁰ Der Artikel leistet somit gleich mehreres: Zum einen wird aufgezeigt, wie sich Kernideen des Afropolitanismus in afrodeutscher Gegenwartslyrik wiederfinden. Afrodeutsche lyrische Texte werden dadurch in den internationalen Afropolitanismus-Diskurs mit eingebracht, zum anderen wird jedoch auch die Germanistik ‚internationalisiert‘. Der Afropolitanismus wird dabei für eine innovative Analyse der literarischen Texte genutzt, die sowohl Teil Deutschlands als auch der afrikanischen Diaspora und der Welt sind. Marginalisierte literarische Texte rücken somit in das Zentrum der Germanistik und zeigen, dass die afrodeutsche Gegenwartslyrik einen vielfältigen und gesellschaftsrelevanten Forschungsbereich darstellt, der dazu beiträgt, die germanistischen Literaturwissenschaften im Sinne einer ‚postkolonialen Germanistik‘¹¹ um bisher wenig sichtbare Stimmen, Perspektiven und Geschichten zu erweitern. Dadurch entwickelt sich die Germanistik zu einer diverseren und inklusiveren Disziplin, die anerkennt, dass marginalisierte Gruppen nicht nur die Gegenwart Deutschlands mitgestalten, sondern auch die deutschsprachige Gegenwartsliteratur.

1. Afropolitanismus in afrodeutscher Gegenwartslyrik: Überschreitung des ‚Dazwischen‘ durch Bewegungen, ‚Verfugungen‘ und glokale Räume

Obwohl der Afropolitanismus zunehmend literaturwissenschaftlich geprägt ist, liegt der Fokus bislang vor allem auf der Analyse von Prosatexten.¹² Lyrische

10 Bisher gibt es nur einen Artikel, der afrodeutsche Literatur als afropolitane Literatur analysiert. Siehe hierzu Anna von Rath. Strategic Label. Afropolitan Literature in Germany. In: James Hodapp (Hg.): *Afropolitan literature as world literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2020, S. 37-56.

11 Zum Forschungsbereich der postkolonialen Germanistik siehe u. a. S. Corngold/M. Jennings/S. Wilke. Zwanzig Jahre Germanistik postkolonial. In: *Monatshefte* 103, 3 (2011), S. 425-439; Gabriele Dürbeck/Axel Dunker (Hg.): *Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren*. (Postkoloniale Studien in der Germanistik, Bd. 5) Bielefeld: Aisthesis, 2014; Dirk Göttsche/Axel Dunker/Gabriele Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.

12 Siehe hierzu u. a. Jennifer Wawrzinek/J. K. S. Makokha (Hg.): *Negotiating Afropolitanism. Essays on borders and spaces in contemporary African literature and folklore*. (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft. Bd. 146) Amsterdam [u. a.]: Rodopi, 2011; Eva Rask Knudsen/Ulla Rahbek. *In Search of the Afropolitan. Encounters, Conversations, and Contemporary Diasporic*

Texte finden jedoch noch wenig Beachtung¹³, wenngleich sich Kernideen des Afropolitanismus sowohl inhaltlich als auch ästhetisch in afrodeutscher Gegenwartsliteratur wiederfinden. Eine zentrale Idee des Afropolitanismus ist jene der Mobilität, da Bewegungen multiple (Selbst-) Verortungen zur Folge haben. Im Afropolitanismus wie auch in den afrodeutschen Gedichten spielen Bewegungen eine wichtige Rolle, denn „the idiom of Afropolitanism embraces movement across time and space as the condition of possibility of an African way of being“¹⁴. Die lyrischen Stimmen verorten sich *selbst* mehrfach: in Deutschland, auf dem afrikanischen Kontinent, in der afrikanischen Diaspora und in der Welt. Diese Bewegungen haben einen Moment der Freiheit zur Folge, da die lyrischen Stimmen nicht nur Grenzen und das zugewiesene ‚Dazwischen‘ verlassen, sondern sich *in* der Welt bewegen und selbst grenzenlos sind. Eine Neuverhandlung von Identitäten, die in afrodeutscher Gegenwartsliteratur zu beobachten ist und auch im Afropolitanismus eine wichtige Rolle spielt, geht ebenfalls mit Grenzüberschreitungen einher. Die Stimmen überschreiten dabei das ‚Dazwischen‘, einen Raum, der ihnen gesellschaftlich als Schwarze Deutsche mit afrikanischem *und* deutschem Erbe zugewiesen wird. Afrodeutsche sind „Others-from-within from without“, wie Michelle M. Wright¹⁵ analysiert: Sie werden als Fremde *im* eigenen Land wahrgenommen („Other-from-Within“) und zugleich als ‚Afrikaner‘ *außerhalb* Deutschlands verortet („Other-from-Without“). Dabei handelt es sich um einen Prozess der Fremdverortung, der aus Afrodeutschen ‚Fremde‘ in Deutschland macht, indem sie als ‚nicht-deutsch‘ kategorisiert werden:

In Germany, [...] Afro-Germans born and raised in Germany are consistently misrecognized as *Africans*, even after extensive conversation has established a German birthplace, parents, and education for that Afro-German. Within the categories defined above, the Afro-German is both an Other-from-Within (a member of that country) and an Other-from-Without (misrecognized as an African).¹⁶

Der von Wright beschriebene Prozess, im Zuge dessen Afrodeutsche zugleich als „Other-from-Within“ und als „Other-from-Without“ kategorisiert werden,

African Literature. London/New York: Rowman & Littlefield International, 2016; Coetzee (Hg.): *Afropolitanism. Reboot*; Ashleigh Harris. *Afropolitanism and the African novel. De-realizing Africa*. (Literary Cultures of the Global South) London/New York: Routledge, 2020; James Hodapp (Hg.): *Afropolitan literature as world literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2020.

13 Ein Artikel, der lyrische Texte in den Afropolitanismus-Diskurs mit einbringt, ist Chielozona Eze: Afropolitan Aesthetics as an Ethics of Openness. In: Hodapp (Hg.): *Afropolitan literature as world literature*, S. 131-150.

14 Simon Gikandi. Foreword. On Afropolitanism. In: Wąwżinek /Makokha (Hg.): *Negotiating Afropolitanism*. S. 10.

15 Michelle M. Wright. Others-from-within from without. Afro-German Subject Formation and the Challenge of a Counter-Discourse. In: *Callaloo* 26.2 (2003). URL: <https://www.jstor.org/stable/3300854> [Zugriff am 14.05.2020], S. 296-305.

16 Ebd., S. 297. Kursivierung im Original.

führt dazu, dass Afrodeutsche, so argumentiere ich, in einem räumlichen ‚Dazwischen‘ verortet werden. Auch Stimmen des Afropolitanismus beziehen ein ‚Dazwischen‘ in ihre Überlegungen mit ein. „I always wonder: what does it mean for these writers born in the US or in Europe to be of Africa outside Africa, and to be African without being African?“¹⁷, fragt sich Gikandi und spielt in seiner Frage ebenfalls auf das Paradox an, das Wright im obigen Zitat beschreibt. Auch Taiye Selasi thematisiert in ihrem Aufsatz ein ‚Dazwischen‘, indem sie beschreibt, wie sich Afropolit*innen in einem „in-between“¹⁸ – einem „lost in transnation“¹⁹ – verirren könnten. Eine Herausforderung für Afropolit*innen bestehe daher darin, „a sense of self from wildly disparate sources“²⁰ zu formen.

Dass dieses ‚Dazwischen‘ somit auch einen Raum darstellt, den sich Afrodeutsche kreativ aneignen, umgestalten und überschreiten, zeigt sich in der afrodeutschen Gegenwartslyrik, indem die lyrischen Stimmen in Bewegung sind und sich nicht an nur einem Ort festschreiben lassen. Auch Gikandi sieht das kreative Potenzial von Afropolit*innen darin, dass sie sich *in* der Welt bewegen und es schaffen, „cultural bridges between countries, languages, and localities“²¹ zu bauen. Durch Bewegungen überschreiten die Stimmen in den lyrischen Texten das ‚Dazwischen‘ und befreien sich dadurch von Fremdzuschreibungen und Kategorisierungen. Die Bewegungen tragen somit ein emanzipatorisch-aktivistisches Moment in sich, das zu einer Befreiung der lyrischen Stimmen führt: Sie sind losgelöst von Zuweisungen und bewegen sich nicht *zwischen* den Welten, sondern *jenseits* eines ‚Dazwischen‘. Die Stimmen verlassen somit den gesellschaftlich imaginierten Raum, der sie als ewige ‚Fremde‘ festschreibt und es unmöglich macht, als ‚vollwertige‘ Deutsche anerkannt zu werden. Anstatt diese Fremdzuschreibungen anzunehmen, sind die afropolitanen Stimmen in Bewegung, schaffen neue Räume und Verbindungen. Auch Gikandi sieht in Afropolit*innen Menschen, die sich weniger *zwischen* Welten bewegen, sondern darüber hinweg, wobei er den Akt des Schreibens als „way of questioning, thinking through, rehearsing, and imagining what it means to be living across traditions and boundaries“²² beschreibt. Mit Blick auf die Analyse afrodeutscher Gegenwartslyrik zeigt sich, dass auch die lyrischen Stimmen hinterfragen und Grenzen überschreiten.

Wird der Afropolitanismus zur Analyse afrodeutscher Gegenwartslyrik genutzt, so ist neben den Bewegungen aus einem imaginierten ‚Dazwischen‘ auch die historische Komponente, die Achille Mbembe dem Afropolitanismus hinzugefügt hat, von großer Bedeutung. Anders als beispielsweise Taiye Selasi, die den Afropolitanismus als Phänomen der Gegenwart beschreibt, ordnet

17 Eva Rask Knudsen/Ulla Rahbek. *In Search of the Afropolitan. Encounters, Conversations, and Contemporary Diasporic African Literature*. London/New York: Rowman & Littlefield International, 2016, S. 52.

18 Selasi. Bye-bye Babar.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Gikandi. Forward. On Afropolitanism. S. 11.

22 Knudsen/Rahbek. *In Search of the Afropolitan*, S. 52.

Mbembe seine Ideen in einen historischen Kontext ein.²³ In den lyrischen Texten wird auch immer wieder ein historischer Bezug zum afrikanischen Kontinent hergestellt: Die Verbindungen zwischen Afrika und der Welt liegen dabei jedoch nicht nur in der Vergangenheit, sondern gestalten auch die Gegenwart und Zukunft. Die Stimmen in den Gedichten bewegen sich nicht nur selbst in der Welt, sondern beziehen sich als vielfältige afrodiasporische Stimmen immer wieder auf die Geschichte des afrikanischen Kontinents. Afrika stellt somit einen Referenzpunkt dar, dem eben durch seine zentrale Position in den lyrischen Texten eine bedeutsame Rolle als Teil der Welt zukommt: Denn „[e]s ist [...] nicht nur so, dass sich heute ein Teil der afrikanischen Geschichte anderswo, außerhalb von Afrika, befindet, sondern es ist auch so, dass es eine Geschichte der übrigen Welt gibt, die wir zwangsläufig mitgestalten und die sich hier auf unserem Kontinent abspielt“²⁴. Mbembes beschreibt Afrika als einen Kontinent, der seit jeher in Bewegung ist, beispielsweise durch Bewegungen innerhalb des Kontinents, aber auch durch die Versklavung von Menschen und durch Dekolonisierungsprozesse. Er sieht Afrika als Ziel und zugleich als „Aufbruchsort“²⁵ und spricht von einer „Zirkulation von Welten“²⁶, die auf den beiden Bewegungsformen „Eintauchen“²⁷ und „Streuung“²⁸ beruht. Die Bewegungen innerhalb des afrikanischen Kontinents („Eintauchen“), aber auch in andere Teile der Welt („Streuung“), stellen zugleich historische und gegenwärtige Prozesse dar, die die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unserer Welt prägen. Wichtig bei der Analyse der lyrischen Texte ist, dass die Bewegungen nicht nur rein körperlich sind, sondern auch geistig und ästhetisch. Die lyrischen Stimmen sind somit Wanderer und Wanderinnen, deren Bewegungen sich beispielsweise auch durch einen spezifischen Sprachgebrauch – im Gedicht *Dein Land* von Philipp Khabo Koepsell sind Sprachwechsel zwischen Deutsch, Englisch und Sesotho zu beobachten – sichtbar werden. Mbembe weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass unsere gegenwärtige hochvernetzte und verwobene Welt Bewegungen noch vielfältiger macht, da sie nicht nur physischer Art sind, sondern zum Beispiel durch das Internet Menschen auch auf eine geistige Art vernetzt und in Bewegung sind.²⁹

In den lyrischen Texten bewegen sich die Stimmen, losgelöst von Räumen und Fremdzweisungen, *in* einer verwobenen Welt. Auch in den lyrischen Stimmen selbst sind mehrere *Welten* miteinander verwoben – sie überschreiten

23 Vgl. hierzu u. a. Makhoka. Introduction: In the Spirit of Afropolitanism. In: Wawrzinek/Makokha (Hg.): *Negotiating Afropolitanism*, S. 18.

24 Achille Mbembe. Ein Kontinent in Bewegung. Vom afrikanischen Nationalismus zum „Afropolitanismus“. In: Nicola Liebert/Barbara Bauer (Hg.): *Afrika. Stolz und Vorurteile*. (Edition Le Monde diplomatique. Bd. 5) Berlin: taz Verlag, 2009, S. 18.

25 Ebd., S. 17.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 18.

28 Ebd.

29 Vgl. Achille Mbembe. The Internet is Afropolitan [Interview mit Bregtje van der Haak]. In: *The Chimurenga Chronic* (17.03.2015). URL: <http://chimurengachronic.co.za/the-internet-is-afropolitan/> [Zugriff am 06.06.2020].

daher Grenzen und schaffen durch ihre Bewegungen neue Räume. Auch kommt es zu Überschreitungen von geografischen Räumen und die ‚Verfügung‘ der Welt, von Afrika und Europa im Speziellen, aber auch die ‚Verfügung‘ von Welten, die Teil der Identitäten der lyrischen Stimmen sind, lässt sich erkennen. Achille Mbembe spricht von einer „Verfügung des Hier mit dem Anderswo“³⁰ und versteht darunter eine Verbundenheit von Welten, sei es in Hinblick auf Zeiten im Sinne von Geschichte, Identitäten oder auch Räume. Auch Eze merkt an, dass der Afropolitanismus Identitäten in Beziehungen und Verbindungen denkt, wenn er schreibt: „Identity is no longer shaped exclusively by geography or blood, or culture understood in oppositional terms. On the contrary, identity is now relational.“³¹ Hier zeigt sich sehr deutlich, dass der Afropolitanismus – für eine literaturwissenschaftliche Analyse genutzt – eine Pluralität von Identitäten, Zugehörigkeiten und Heimaten in afrodeutscher Gegenwartslyrik sichtbar macht. Achille Mbembes Überlegungen einer ‚Verfügung‘ sind sehr bedeutsam für die Analyse afrodeutscher Gedichte, da sie zu der Erkenntnis führen, dass Identitäten, Räume und Zeiten unserer gegenwärtigen hochvernetzten Welt vielschichtig sind und Möglichkeiten der Grenzüberschreitungen bieten. Außerdem ist eine Folge des Gedankens einer ‚Verfügung‘ und Vielschichtigkeit, dass Zeiten und Räume miteinander verwoben sind, wodurch es „keine reine Herkunft“³² gibt – das gesellschaftlich zugewiesene ‚Dazwischen‘ gerät einmal mehr ins Wanken.

Dabei wird auch deutlich, dass der Afropolitanismus eine Dezentralisierung in sich trägt, da statt einer eurozentristischen Weltordnung die Vielschichtigkeit unserer verbundenen Welt im Fokus steht. In Hinblick auf die Vielschichtigkeit von Identitäten stellt sich daher die Frage, wie sich komplexe, vielfältige Identitäten unserer Gegenwart konstituieren und selbst positionieren. Was ist beispielsweise mit der zweiten oder dritten Generation, die außerhalb des afrikanischen Kontinents geboren ist, mehrere Sprachen spricht und sich an mehreren Orten zuhause fühlt? Welche Auswirkungen hat eine multiple lokale und globale Verortung auf Konzepte von Zugehörigkeit und Heimat? Auch in Taiye Selasi Überlegungen sind Afropolit*innen Menschen, die sich nicht nur einem bestimmten geografischen Ort zugehörig fühlen, sondern an mehreren Orten zuhause sind: „they belong to no single geography, but feel at home in many“³³. Fragen nach Heimat und Zugehörigkeit werden auch durch die Lektüre afrodeutscher Gegenwartslyrik aufgeworfen. Afrodiasporische und afrikanische Identitäten sind im Afropolitanismus vielfältig und in Bewegung. Außerdem setzen sie sich aus mehreren Welten zusammen, wodurch ihre Vielschichtigkeit und ‚Verfügung‘ zum Ausdruck kommt. Dieser Gedanke hat somit zur

30 Mbembe. Ein Kontinent in Bewegung. S. 18.

31 Chielozona Eze. Rethinking African culture and identity. The Afropolitan model. In: Coetzee (Hg.): *Afropolitanism. Reboot*, S. 5.

32 Achille Mbembe. *Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonisiertes Afrika*. Berlin: Suhrkamp, 2016, S. 276.

33 Selasi. Bye-bye Babar.

Folge, dass es auch kein Widerspruch ist, afrikanisch *und* deutsch – oder afrodeutsch – zu sein.³⁴

Da die afrodeutsche Lyrik Teil der vielfältigen Literaturproduktion Deutschlands und zugleich der afrikanischen Diaspora ist, bietet der Afropolitanismus als postkolonialer Diskurs Möglichkeiten der textuellen Analyse in Hinblick auf Rassifizierungsprozesse. Mehr noch lässt sich durch die Verwendung des Afropolitanismus in den lyrischen Texten sichtbar machen, wie homogenisierende Vorstellungen über den afrikanische Kontinent sowie die Diasporagemeinschaften herausgefordert werden. In den lyrischen Texten machen die Stimmen den Rassismus der Gesellschaft sichtbar, die ihnen Deutschland unaufhörlich als Heimat abspricht. Dagegen zeigen die lyrischen Stimmen Widerstand, indem sie sich und ihre vielfältigen Identitäten selbst verorten. Auch sind die Bewegungen innerhalb der Gedichte als Widerstandsform zu deuten, da die Stimmen Grenzen überschreiten und sich aus dem ‚Dazwischen‘ bewegen. Die Bereicherung und historische Verbundenheit Afrikas mit der Welt wird dabei nicht nur im Afropolitanismus betont, sondern auch in der afrodeutschen Gegenwartslyrik. Der Afropolitanismus stellt eine postkoloniale Denkrichtung dar, die den afrikanischen Kontinent sowie seine Einwohner*innen jenseits einer mächtigen und weit verbreiteten *single story*³⁵ als ‚Krisenkontinent‘ erzählt: „Perhaps what most typifies the Afropolitan consciousness is the refusal to oversimplify; the effort to understand what is ailing in Africa alongside the desire to honor what is wonderful, unique.“³⁶ Dabei wird tradiertes ‚Wissen‘ über den afrikanischen Kontinent sowie die Diasporagemeinschaften in Frage gestellt. An dieser Stelle bieten Minna Salami vielschichtige Überlegung zum Afropolitanismus weitere Perspektiven. Salami sieht den Afropolitanismus nämlich weniger als Identitätsdiskurs denn als „glocal‘ – global and local – space“³⁷. Dabei handelt es sich um einen kommunikativen Raum, in dem diskutiert und hinterfragt wird:

The way the world is, it is almost impossible for a person of African heritage not to experience some of the incidents that will lead you to the questions that are taking place in the Afropolitan space. So, even if you are not imbibed with any sense of obligation, at some point, you almost automatically find yourself asking: ‚Why is the world this way?‘ Then, the follow-up question is: ‚Why is it this way towards Africans?‘³⁸

34 Vgl. Gikandi. Forword. On Afropolitanism, S. 9f.

35 Die Schriftstellerin Chimamanda Ngozi Adichie prägte in ihrem Ted Talk die Bezeichnung „single story“. Darunter versteht sie eine machtvolle, stereotype Erzählung über Menschen, die eine Entmenschlichung und Entwürdigung zur Folge hat, da die Individualität und Vielfalt vereinfacht und homogenisiert werden. Siehe hierzu Chimamanda Ngozi Adichie. The danger of a single story. In: *TED Talks* (07.10.2009). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg> [Zugriff am 28.05.2020].

36 Selasi. Bye-bye Babar.

37 Minna Salami. My views on Afropolitanism. In: *MsAfropolitan*. URL: <https://www.msafropolitan.com/my-views-on-afropolitanism> [Zugriff am 26.05.2020].

38 Knudsen/Rahbek. *In Search of the Afropolitan*. S. 163.

Der Afropolitanismus führt somit dazu, dass die *single story* sowie Rassismus gegen Schwarze Menschen weltweit hinterfragt wird. Mehr noch werden in diesem afropolitanen Raum – dem Afropolitanismus – Positionen verhandelt und diskutiert sowie neue Narrative sichtbar, indem einer homogenisierenden Kategorisierung des afrikanischen Kontinents, seiner Einwohner*innen und der afrikanischen Diaspora eine Vielschichtigkeit und Vielstimmigkeit entgegengestellt wird. Tradierte Stereotype über Afrikaner*innen und Schwarze Menschen werden durch neue Geschichten und Formen des Erzählens dekonstruiert – „new narratives of the future“³⁹ entstehen. Damit geht eine Neuverhandlung von afrikanischen und afrodiasporischen Identitäten einher, wobei es darum geht, vielfältige und individuelle Identitäten sichtbar zu machen, denn „[i]f nothing else, the Afropolitan knows that nothing is neatly black or white; that to ‚be‘ anything is a matter of being sure of who you are uniquely“⁴⁰. Die Einzigartigkeit der lyrischen Stimmen wird auch bei der Analyse afrodeutscher Gegenwartslyrik deutlich. Dabei ist die Idee eines ‚In-der-Welt-Seins‘, die Achille Mbembe beschreibt, bedeutsam, denn die lyrischen Stimmen stehen mit ihrer Vielschichtigkeit im Mittelpunkt der Gedichte und verorten sich mehrfach in der Welt. Dadurch werden, wie Knudsen/Rahbek in Hinblick auf literarische Texte afropolitaner Schriftsteller*innen anmerken, individuelle Positionen verhandelt und ein Dialog entsteht:

Afropolitan writers, as we see them, live and write out of a dual attachment to the (Western) world and the African continent, and in this sense at least, they are Afropolitans. The writers and their characters are Africans in the world but they are also Africans in or of Africa. They are, in short, outsiders and insiders simultaneously and they engage in dialogue about that position. They make out of that dialogue a literature of encounters and conversations that we as readers can respond to on multiple levels.⁴¹

Der Dialog entsteht in den lyrischen Texten einerseits dadurch, dass die afrodeutschen Stimmen ihre Position im ‚Dazwischen‘ kreativ verhandeln und dabei die Leser*innen unweigerlich mit den Fragen von Zugehörigkeit und Heimat konfrontieren. Mehr noch werden Schwarze Identitäten in ihrer Vielschichtigkeit für die Leser*innen sichtbar, die sich zugleich in Deutschland, der afrikanischen Diaspora sowie in der Welt verorten. Eine Folge dieser multiplen Selbstverortung ist die Pluralisierung der Konzepte Heimat und Zugehörigkeit. Die im Folgenden analysierte afrodeutsche Lyrik macht daher deutlich, dass in unserer gegenwärtigen, verwobenen Welt Zugehörigkeiten und Heimaten im Mittelpunkt stehen.

39 Simon Gikandi. Forword. On Afropolitanism. S. 10.

40 Selasi. Bye-bye Babar.

41 Knudsen/Rahbek. *In Search of the Afropolitan*, S. 10.

2. Die Pluralisierung von Heimat und Zugehörigkeit: Eine Analyse der Gedichte *heimatlos* [versuch 984], *travelling* und *Dein Land*

Die Gedichtanalyse zeigt, dass sich Kernideen des Afropolitanismus in der afrodeutschen Gegenwartslyrik wiederfinden. Dies wird sichtbar an den Bewegungen in den drei Gedichten *heimatlos* [versuch 984], *travelling* und *Dein Land*, durch die die lyrischen Stimmen das ‚Dazwischen‘ verlassen, den ‚Verfugungen‘ von Welten, multiplen Selbstverortungen der Stimmen sowie Verhandlungen von Heimat und Zugehörigkeit. Dabei zeigt sich, dass sich in den ersten beiden Gedichten die Stimmen auf Reisen begeben und sich in der Welt bewegen. In *Dein Land* werden Bewegungen weniger auf einer körperlichen Ebene sichtbar als auf einer ästhetischen: Durch die Sprachwechsel zwischen Deutsch, Englisch und Sesotho verortet sich die lyrische Stimme sowohl in Deutschland als auch auf dem afrikanischen Kontinent und in der afrikanischen Diaspora. Eine weitere Gemeinsamkeit der Gedichte ist, dass die Stimmen in den lyrischen Texten eben durch Bewegungen geografische und gesellschaftliche Grenzen überschreiten und das ihnen zugewiesene ‚Dazwischen‘ verlassen. Dabei positionieren sie *sich selbst* mehrfach in der Welt und kritisieren die deutsche Gesellschaft, die sie zu ‚Fremden‘ macht.

In Hinblick auf die Bewegungen sowie die Selbstpositionierungen der lyrischen Stimmen lassen sich zudem ‚Verfugungen‘ von Welten erkennen. Zum einen zeigt sich eine ‚Verfugung‘ von geografischen Räumen und Geschichten – im Falle der drei Gedichte handelt es sich um ‚Verfugungen‘ von Deutschland, dem afrikanischen Kontinent und der Welt. Jedoch werden auch ‚Verfugungen‘ in den Stimmen selbst sichtbar, da sie mehrere Welten in sich vereinen. Durch ihre Bewegungen in der Welt zeigen die lyrischen Stimmen, dass Räume dynamisch und in Bewegung sind. Die Kritik am Rassismus in Deutschland in Zusammenspiel mit den Bewegungen aus dem ‚Dazwischen‘ führt dazu, dass Konzepte wie Heimat und Zugehörigkeit nicht mehr geografisch festgeschrieben werden können, sondern individuell, vielschichtig und beweglich sind.

In *Dein Land* von Philipp Khabo Koepsell kommt es in einer Kneipe zu einer direkten Konfrontation mit Anderen, die der lyrischen Stimme Deutschland als Heimat absprechen. Jedoch weigert sich die Stimme dagegen und besetzt nicht nur Deutschland als Heimat, sondern verortet sich durch den Wechsel von Sprachen auch auf dem afrikanischen Kontinent und in der globalen afrikanischen Diaspora. Durch die Worte „Das ist nicht dein Land! Hier hast DU UNS / NIX zu sagen!“⁴² zeigt sich ganz deutlich, dass die lyrische Stimme nicht als ‚vollwertiger‘ Deutscher wahrgenommen wird. Die afrodeutsche Stimme wird zum ‚Fremden‘ gemacht, der nicht zu einer ‚Wir-Gruppe‘ gehört und das Land nicht als Heimat bezeichnen darf. Auf diese gewaltvollen Worte folgt ein Sprachwechsel ins Englische. Die lyrische Stimme widerspricht der aggressiven Stimme des Angreifers, denn „nebenbei bemerkt ist es / mein Land. / Ich, deutsch wie Kartoffel und Butterstulle / languages I switch and codes / I am like you – /

42 Philipp Khabo Köpsell. *Die Akte James Knopf. Afrodeutsche Wort- und Streitkunst.* (Insurrection notes, Bd. 1) Münster: Unrast 2010, S. 77.

Diaspora. / Exile seed of comrade trouble / und das hier, diese schwarze Erde / ist und war und bleibt / mein Land⁴³. Mit der Selbstbezeichnung „Exile seed of comrade trouble“ ordnet sich die lyrische Stimme in diasporische Kämpfe gegen Rassismus ein, der Schwarze Menschen ausschließt, unterdrückt und zu ‚Fremden‘ macht. Die Verwendung der Worte „Diaspora“ und „schwarz“ im Text weisen auf ein Bewusstsein der lyrischen Stimme hin, Teil der afrikanischen Diaspora zu sein.

In der vierten Strophe wird deutlich, dass es sich um eine kritische Stimme handelt, die die tradierte deutsche Geschichte hinterfragt und darin Stellen findet, die verschwiegen werden. Das Ich stellt somit die Geschichtsschreibung in Frage, die marginalisierte Gruppen ausgrenzt. Dadurch, dass die Stimme kritisiert, anzweifelt und in Frage stellt, eröffnet sich ein – im Sinne von Minna Salamis Afropolitanismus-Überlegungen – globaler, afropolitaner Raum, in dem die Ausgrenzung von Schwarzen Menschen und ihren Geschichten verhandelt wird. Ausgrenzung hat auch die lyrische Stimme in Deutschland erlebt:

[...] their history books feeding the bonfire.
 Unified!
 blank pages speak audacious ideas
 of national identity
 the fine-print of ethnicity
 declares me a footnote.
 I side-parted my hair with a razor blade once
 as the afro-pick seemed insufficient to shape the desired
 mullet.
 Who fought harder to claim a nationality
 one already possesses by birth? ⁴⁴

Die lyrische Stimme bezeichnet die deutschen Geschichtsbücher als „their history books“ und macht damit deutlich, dass es sich um eine Geschichtsschreibung handelt, die marginalisierte Menschen ausschließt und zur „footnote“ macht. Dabei bezieht sich die lyrische Stimme mit den Worten „bonfire“ und „Unified“ auch auf die jüngere deutsche Geschichte, genauer gesagt auf die Wendejahre. Wie auch May Ayim in ihrem Essay *Das Jahr 1990*⁴⁵ beschreibt, wurde in den Wendejahren ein ‚Wir‘ geschaffen, das Minderheiten ausschloss. Die ‚weiße‘ Nationalidentität machte Afrodeutsche und andere marginalisierte Gruppen zu ‚Fremden‘ in Deutschland, Unterkünfte von Asylsuchenden wurden in Brand gesteckt und es gab zahlreiche Übergriffe auf Schwarze Menschen. Die beiden Verse „Who fought harder to claim a nationality / one already possesses by birth?“ machen deutlich, dass die Nationalidentität auch Afrodeutsche ausschließt, die in Deutschland geboren sind.

43 Ebd.

44 Ebd., S. 79.

45 May Ayim. *Das Jahr 1990. Heimat und Einheit aus afro-deutscher Perspektive*. In: Ayim. *Grenzenlos und unverschämt*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2002, S. 88-103.

Es wird daher eine weitere Kritik laut, die eine Verbindung von ‚Abstammung‘ und Heimat in Frage stellt. So entlarvt die lyrische Stimme in der zweiten Strophe die Engführung von ‚Abstammung‘, ‚Deutschsein‘ und Heimat, wenn der Angreifer in dem Konflikt beschrieben wird: „Er rechts, hebt den linken Arm im Winkel / schielt vorbei an seinem Bizeps / haarig, prall und zielt auf mich / rote Adern / Blut in seiner Heimat“⁴⁶. Der „Arm im Winkel“ sowie die Verbindung von „Blut“ und „Heimat“ deuten auf die rassistische Gesinnung des Angreifers hin. Dadurch, dass die Stimme Deutschland als „mein Land“⁴⁷ bezeichnet, werden Vorstellungen von ‚Abstammung‘ unterwandert und die lyrische Stimme besetzt den Heimatbegriff neu. Durch die Verwendung von drei Sprachen in dieser Strophe, wird einerseits deutlich, dass sich das Ich in Deutschland verortet, jedoch sind die Sprachwechsel auch als Bewegungen in dem Gedicht zu deuten.

Die Sprachwechsel sind auch in Hinblick auf die ‚Verfügung‘ von Welten, die sich in der lyrischen Stimme ausdrückt, bedeutsam, da sie sich eben durch die Wechsel aus einem ‚Dazwischen‘ bewegt. Sie sind somit als Bewegungen zu deuten, die die Stimme die Grenzen des ‚Dazwischen‘ überschreiten lässt. Am Ende der zweiten Strophe kommt es zu einem Sprachwechsel in die afrikanische Sprache Sesotho und schließlich ins Englische: „[...] und der Alkohol in Schweiß und Atem / der ihn hier so heimisch macht / „...nich raus ohne Bier! Das ist nicht dein Land! / Hier hast DU UNS NIX zu sagen!“ / Ba nwa ba phuma, ba rora go swana le dithôthô tša bogale. / They drink, they smash, they roar like brave idiots.“⁴⁸ Der Zugang zur afrikanischen Sprache ist für viele Leser*innen auf der Rezeptionsebene nicht möglich. Durch diesen fehlenden Zugang befreit sich das Ich von stereotypen Zuschreibungen, da es nicht fassbar ist. Der Sprachwechsel deutet darauf hin, dass sich das Ich nicht festschreiben lässt, sondern grenzenlos und in Bewegung ist. Die lyrische Stimme ist vielschichtig und bewegt sich durch die Mehrsprachigkeit in mehreren Welten. Die Heterogenität der lyrischen Stimme kommt zum Ausdruck, die es unmöglich macht, in einem homogenen ‚Dazwischen‘ verortet zu werden.

Durch diese Bewegungen verortet sich die lyrische Stimme mehrfach und eröffnet durch den Wechsel zwischen Sprachen und „codes“ den Raum der Diaspora. Die Mehrsprachigkeit führt dazu, dass eine Weite entsteht, in der sich das Ich bewegt. Die Stimme ist weder auf einen Raum noch auf eine Sprache beschränkt, sondern bewegt sich über vermeintliche Grenzen hinweg. Außerdem ist die Mehrsprachigkeit ein Anzeichen dafür, dass sich das Ich in mehreren Welten bewegt. Durch die Verwendung von Sesotho wird jedoch auch eine Verbindung zum afrikanischen Kontinent und seinen Geschichten hergestellt. Die lyrische Stimme macht nicht nur die eigene ‚Verfügung‘ sichtbar, sondern auch jene zwischen Deutschland und dem afrikanischen Kontinent. Obgleich

46 Philipp Khabo Köpsell. *Die Akte James Knopf. Afrodeutsche Wort- und Streitkunst*, S. 78.

47 Ebd., S. 77.

48 Ebd., S. 78. Der englische Vers stellt hier eine Übersetzung des vorherigen Verses in Sesotho dar.

sich die Stimme in Deutschland verortet, kommt so ein internationales Bewusstsein zum Ausdruck, das zu einer Vernetzung mit anderen Schwarzen Menschen in der Welt führen kann. Das Gedicht trägt somit eine globale Ebene durch das Bewusstsein der lyrischen Stimme in sich. In den letzten Zeilen wird ein Du adressiert, das zuvor noch nicht im Gedicht benannt wurde. Die Worte „Hast Du das gehört?? And I’m like you. Diaspora. Just like you / and you don’t care??“⁴⁹ weisen darauf hin, dass das Du der lyrischen Stimme ähnlich zu sein scheint, jedoch in der bedrohlichen Auseinandersetzung in der Kneipe nicht geholfen hat. Daraufhin legt das Du eine Hand auf die Schulter der lyrischen Stimme und rückt „mich wieder aufrecht“⁵⁰. An dieser Stelle kommt eine Solidarität zwischen dem Du und der lyrischen Stimme zum Ausdruck, wobei das Du dem Ich nach der Konfrontation wieder zu einer aufrechten Haltung verhilft. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich Kernideen des Afropolitaneismus wie die ‚Verfugung‘, Bewegungen sowie eine multiple Selbstverortung im Gedicht *Dein Land* wiederfinden. Die Bewegungen sowie die ‚Verfugung‘ von Welten werden dabei durch die Sprachwechsel ästhetisch umgesetzt. Das Ich überschreitet dadurch das zugewiesene ‚Dazwischen‘ und bewegt sich zugleich in Deutschland, auf dem afrikanischen Kontinent sowie in der Diaspora.

In dem Gedicht *heimatlos [versuch 984]* von Chantal-Fleur Sandjon kommt es, anders als in *Dein Land*, zwar nicht zu einer direkten Konfrontation, jedoch kommt bereits in der ersten Strophe die Sehnsucht der lyrischen Stimme nach Heimat zum Ausdruck. Auch wird durch das Bild der „erhobene[n] Faust“ Widerstand der Stimme sichtbar und zugleich ein Bezug zu globalen Schwarzen Befreiungskämpfen hergestellt. Heimat bedeutet für die lyrische Stimme ein Gefühl der Ruhe und des Friedens, denn „home is / where your heart is at ease / wo dein blut ruhig fließt / deine vergangenheit mit erhobener Faust / ihre zukunfft begrüßt / seeking revolution not peace“⁵¹. Das Ich begibt sich auf Reisen und ist in Bewegung, um eine Heimat zu finden. Auch hier werden die Bewegungen der Stimme durch die Sprachwechsel vom Deutschen ins Englische zusätzlich ausgedrückt. Auf der Suche nach Heimat, so wird im weiteren Verlauf des Gedichts deutlich, verhandelt das Ich die eigene Position in einer Gesellschaft, die es nicht als Teil davon anerkennt. Es wird von dieser Gesellschaft zur Flucht gezwungen und verlässt ein Land, das Heimat bedeuten könnte. Die Stimme macht sich auf die Suche nach einer anderen Heimat, in der sie nicht ausgegrenzt wird und „wo deine träume dich umhüllen wie seide / deine freunde dich nicht bleich malen mit kreide / du dich selbst erblickst in jedem gesicht / & niemand dir weiß machen / kann dass schwarz sehen / passé ist“⁵². An dieser Stelle im Gedicht wird die Außenseiterposition der lyrischen Stimme deutlich. Der Vers „deine freunde dich nicht bleich malen mit kreide“ verweist darauf, dass Rassismus zu dieser Außenseiterposition geführt hat. Diese

49 Ebd., S. 80.

50 Ebd.

51 Chantal-Fleur Sandjon. *heimatlos [versuch 984]*. In: Koepsell, Philipp Khabo (Hg.): *Afro Shop*. Berlin: epubli, 2014, S. 21.

52 Ebd.

Stelle im Gedicht macht sehr deutlich, dass sich die lyrische Stimme in einer Position befindet, die sie sich selbst nicht ausgesucht hat. In dieser Position ist die Stimme in der Gesellschaft, aber zugleich außerhalb davon: Das Ich befindet sich als „Other-from-Within“ und zugleich als „Other-from-Without“ in einem ‚Dazwischen‘. Dadurch, dass das Ich den erlebten Rassismus jedoch benennt und sich in Bewegung setzt, befreit es sich von Fremdzuschreibungen und überschreitet die Grenzen des ‚Dazwischen‘.

Die lyrische Stimme ist in Bewegung und trägt „meine heimat / in den taschen“⁵³. In den Taschen befinden sich „fahrkarten vom hin&her reisen / abgestempelt gelocht zerrissen“⁵⁴. In Bewegung zu sein, scheint dem Gefühl von Heimat nahezukommen, „denn nur auf den straßen & in bahnen / glaube ich zu wissen / was heimat wirklich ist“⁵⁵. Die Bewegungen der lyrischen Stimme führen dazu, dass Räume und auch Zeiten miteinander verwoben erscheinen. So bewegt sich die lyrische Stimme durch Räume sowie Zeiten: „& so muss ich staub aufwirbeln & / blätter rascheln lassen / zeitzonen verzwirbeln & / in kalebassen wassermassen fassen“⁵⁶. Die Kalebassen können als eine Verbindung zum afrikanischen Kontinent gedeutet werden, wodurch zum einen Afrika in den Mittelpunkt der Bewegungen der lyrischen Stimme tritt, zum anderen die Verbindungen des Kontinents mit der Welt betont werden. Das Reisen ist auch hier nicht als etwas rein Körperliches zu sehen, da es um die Erfahrung geht, sich *in* der Welt zu bewegen:

während man andernorts nur reist
streife ich die erde
wie meine vorfahren die nomaden
ist bewegung mein heil mein hafen ⁵⁷

Das Reisen stellt hier eine Erfahrung dar, der Welt näherzukommen und sie zu *erleben*. Die Bewegungen scheinen dabei zunächst nicht auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet zu sein, sondern ihr Ziel bereits in sich zu tragen. Räumliche Grenzen lösen sich auf und führen zu einer Freiheit der lyrischen Stimme, „denn nur glühende schienen & brennender asphalt / geben mir halt irgendwie halt / in dieser rauschenden rastlosigkeit“⁵⁸. Doch Bewegungen können die Rastlosigkeit und die Frage nach Heimat nicht ganz unterdrücken, weshalb sich die lyrische Stimme am Ende der Strophe fragt: „and home? / home?“⁵⁹. Die Frage nach Heimat wird somit zentral in dem Gedicht verhandelt.

Die Reflexionen über ein Ankommen in einer Heimat tragen einen utopischen Charakter in sich. Die Reisen der lyrischen Stimme scheinen nur zeitweise Halt zu geben, die Bewegungen tragen jedoch nicht, wie zunächst

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 22.

57 Ebd.

58 Ebd.

59 Ebd.

angenommen, ihr Ziel bereits in sich. Eine nicht enden wollende Reise bringt die lyrische Stimme zwar der Welt näher, das Ziel, die Ankunft in einer Heimat, bleibt jedoch eine Hoffnung und vorerst unerreichbar:

irgendwie irgendwo irgendwann
hoff ich mal (naiv wie ich bin)
dann komme ich schon an
aber fragt mich jetzt bloß nicht wo
[...]
but i believe

that home is
where your heart is at ease
wo dein blut ruhig fließt
wo dein blut ruhig fließt ruhig fließt ruhig fließt⁶⁰

Durch die Wiederholungen von „blut ruhig fließt“ wird die Geschwindigkeit aus dem Gedicht genommen. Ein Ankommen liegt für das Ich in der Zukunft und beinhaltet die Hoffnung, dass sich die Bewegungen irgendwann verlangsamen werden. Das Bild der „dusty old feet“⁶¹ drückt aus, dass Heimat – wenn überhaupt – erst nach sehr langer Zeit gefunden werden kann. Auch wenn das Ich im letzten Teil des Gedichts darüber nachdenkt, wie es sein könnte, Heimat zu finden, bleibt doch der Eindruck der Unmöglichkeit einer Ankunft, die durch das im Titel des Gedichts hinzugefügte „versuch 984“ noch verstärkt wird. Die Analyse von *heimatlos [versuch 984]* zeigt, dass Bewegungen, eine Kernidee des Afropolitanismus, das Gedicht sowohl ästhetisch als auch inhaltlich gestalten. Durch die Bewegungen, die das Ich zwar aus einem ‚Dazwischen‘ befreien, wird jedoch auch die Frage nach Heimat, eine Sehnsucht der Stimme, zentral verhandelt. Heimat, so wird deutlich, ist ein Konzept in Bewegung, das in dem Gedicht jedoch auch die Unmöglichkeit eines Ankommens der lyrischen Stimme in sich trägt.

Olumide Popoola's Gedicht *travelling* weist Parallelen zu *heimatlos [versuch 984]* von Chantal-Fleur Sandjon auf. Auch hier befindet sich die lyrische Stimme auf Reisen, die mit der Suche nach Heimat verknüpft sind. Bereits die erste Strophe beginnt mit dem Vers „I've been travelling“⁶² und stellt damit die Bewegung der Stimme in das Zentrum des Gedichts. Auch der Titel des Gedichts hebt die Bedeutung der Bewegungen hervor. Geografische und zeitliche Grenzen werden dabei überschritten und die Bedeutung der Geschichte des afrikanischen Kontinents für die Welt betont. Das Ich ist in Bewegung und ruhelos, überquert geografische Grenzen und reist „from south to west, up and down / cascading from centre to periphery / opened and closed chapters of misery and joy“⁶³. Die

60 Ebd., S. 22f.

61 Ebd., S. 23.

62 Olumide Popoola. *travelling*. In: Philipp Khabo Koepsell/Asoka Esuruoso (Hg.): *Arriving in the future. Stories of home and exile*. Berlin: epubli, 2014, S. 60.

63 Ebd.

Grenzüberschreitungen der lyrischen Stimme können hier auf einer globalen Ebene im Sinne des Afropolitanismus als Dezentralisierung der eurozentristischen Weltordnung in ‚Zentrum‘ und ‚Peripherie‘ gedeutet werden. Jedoch kann der Vers „cascading from centre to periphery“ auch das Überschreiten eines ‚Dazwischen‘ ausdrücken, das die lyrische Stimme in einem ‚Außerhalb‘ festschreibt. Räume sind somit auch hier nicht statisch, sondern dynamisch und durch Bewegungen transformierbar.

Die Worte in der vierten Strophe, die durch die Kursivierung im Gedicht besonders hervortreten, kommen einem Strom an Gedanken gleich und drücken Enttäuschung sowie Sehnsucht aus. Die lyrische Stimme scheint enttäuscht darüber zu sein, etwas nicht zu haben, das sie zum Leben braucht, jedoch an dem Ort, der in der fünften Zeile mit „here“ bezeichnet wird, nicht finden kann. Das Ich fordert etwas ein, das anscheinend nicht selbstverständlich ist zu besitzen, da es zerbrechlich („frail“) ist: „when you could get / what you did not need / need not what you got / and required something / that wasn't available here / got not what you hoped for there / not what would / should be yours / rightfully and without baggage / and the need, the need got frail / it got frail, frail so“⁶⁴. In der folgenden Strophe versucht die lyrische Stimme durch Bewegungen in der Welt, Heimat zu finden. Bezieht man diese Beobachtung auf die vorangegangene Strophe, so scheint es die Heimat zu sein, die für das Ich so zerbrechlich und zugleich erstrebenswert ist. Heimat scheint in dem Gedicht, ebenso wie in *heimatlos [versuch 984]*, ein Gefühl zu sein, das nicht auf einen geografischen Ort begrenzt ist. Die lyrische Stimme, deren Identität transnationale und transkulturelle Züge erkennen lässt, besetzt neue Räume. Mehr noch scheint die Stimme in der Welt zuhause zu sein und sich mehrfach zu verorten. Durch die Bewegungen der lyrischen Stimme entsteht der Eindruck von Freiheit und einem grenzenlosen Sein. Das Ich scheint nun durch seine Reisen und Bewegungen Heimat in der Welt, im Exil, gefunden zu haben, denn die lyrische Stimme „been travelling with bags / making up home“⁶⁵. Das Wort „exile“⁶⁶ taucht in der letzten Strophe auf und deutet darauf hin, dass das Ich seinen Ausgangsort endgültig verlassen hat und in der Welt ein Zuhause gefunden hat. Nun braucht es „no more / home / at last“⁶⁷. Die Sehnsucht der lyrischen Stimme nach Heimat, von der in der vierten Strophe die Rede war, mündet durch die Bewegungen in einem Ankommen.

Wie in *heimatlos [versuch 984]* ist die lyrische Stimme in *travelling* in Bewegung und macht dadurch die ‚Verfugungen‘ von Welten sichtbar. So nähert sich die lyrische Stimme dem afrikanischen Kontinent und bewegt sich in der Welt. Die Bewegungen, die in der Vergangenheitsform beschrieben werden, führten die lyrische Stimme auf den afrikanischen Kontinent und an wichtige Orte der afrikanischen und afrodiasporischen Geschichte: „I've been travelling / bags on my shoulders / picking up pieces of rotten cotton / on the shores of Gorée / drunk spilled oil at the edges / of the Niger Delta / bathed myself in the spray /

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Ebd.

67 Ebd.

of Victory Falls / I have been travelling“⁶⁸. Es zeigt sich, dass die lyrische Stimme Wissen zu geschichtlichen Zusammenhängen besitzt, das dazu führt, die ‚Verfügung‘ von Vergangenheit und Gegenwart, Deutschland und Afrika sichtbar zu machen. Dabei stellt die lyrische Stimme zwischen der historischen Ausbeutung des afrikanischen Kontinents („rotton cotton“) und der neokolonialen Ausbeutungen in der Gegenwart („spilled oil“) eine Verbindung her. Auch wird an dieser Stelle Kritik der lyrischen Stimme laut, deren Standpunkt dadurch zugleich auf dem afrikanischen Kontinent und in der afrikanischen Diaspora zu sein scheint. Das Pflücken der Baumwolle auf der Insel Gorée steht für die Versklavung von Menschen afrikanischer Herkunft, eine Bewegungsform, die Achille Mbembe als ‚Streuung‘ bezeichnet. Die ‚Streuung‘ führte dazu, dass sich Afrika auch heute noch in der Welt befindet und es eine globale afrikanische Diaspora gibt. Durch das Bild des „rotton cotton“ wird daher eine Verbindung zwischen dem afrikanischen Kontinent und der restlichen Welt hergestellt.

Die ‚Verfügung‘ von Räumen bezieht sich jedoch nicht nur auf eine Bewegungsform, die in die Welt führt, sondern auch auf Bewegungen innerhalb des Kontinents. Die lyrische Stimme bewegt sich auf dem afrikanischen Kontinent und taucht in diesen ein, wobei die Bewegungen eine ‚Verfügung‘ der lyrischen Stimme mit Afrika sichtbar machen. Diese Verbindung wird deutlich, wenn geschildert wird, wie die lyrische Stimme den Kontinent *erlebt*: So heißt es in der dritten Strophe, die lyrische Stimme „pounded yam with my own hands / so that the blisters could connect me / to the soul of the land“⁶⁹. Dadurch, dass das Ich die für viele Menschen auf dem afrikanischen Kontinent alltägliche Tätigkeit, Yams zu stampfen, ausführt, fühlt es sich dem afrikanischen Land verbunden, in dem es sich befindet. Wichtig in dieser Strophe ist, dass zum einen eine Verbundenheit der lyrischen Stimme mit dem afrikanischen Kontinent sichtbar wird, sich die lyrische Stimme durch die Bewegungen zugleich aber auch von einer Fremdverortung löst, die sie unsichtbar machte: „I’ve looked and not been seen / I’ve seen and been overlooked / I’ve been on the road so long / my shoes became the wheel“⁷⁰. Das ‚Unsichtbarmachen‘, das durch die Worte „not been seen“ und „been overlooked“ ausgedrückt wird, macht deutlich, dass die lyrische Stimme nicht in ihrer Vielschichtigkeit anerkannt wurde. Die Bewegungen befreien die lyrische Stimme zum einen von Blicken, die von außen kommen, zum anderen wird durch die Bewegungen die Heterogenität der lyrischen Stimme sichtbar, die sich mehrfach in der Welt verortet. Die Analyse von *travelling* macht deutlich, dass auch hier die Bewegungen der Stimme zentral verhandelt werden. Die Stimme nähert sich dabei nicht nur dem afrikanischen Kontinent, sondern macht räumliche sowie zeitliche ‚Verfügungen‘ zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Afrikas *in* der Welt sichtbar. Auch die lyrische Stimme selbst verortet sich mehrfach und trägt dabei zu einer Dezentralisierung von Räumen bei.

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Ebd.

Die Analyse der Gedichte *Dein Land, heimatlos [versuch 984]* und *travelling* hat gezeigt, dass sich Kernideen des Afropolitanismus wie Bewegungen, ‚Verfugungen‘ von Welten, multiple Selbstverortungen sowie Verhandlungen von Heimat und Zugehörigkeit in afrodeutscher Gegenwartslyrik wiederfinden. Dabei stehen kritische Stimmen im Mittelpunkt, die die eigene Position in der Welt verhandeln und sich von Festschreibungen lösen. Ein ‚Dazwischen‘ wird somit bereits sichtbar, wenn die lyrischen Stimmen Rassismus kritisieren und ihre eigene Position innerhalb der Gesellschaft – und in der Welt – zum Ausdruck kommt. Durch Bewegungen überschreiten die lyrischen Stimmen Grenzen und treten aus dem ‚Dazwischen‘ heraus, das sie zu „Others-from-within from without“ macht. Sie bewegen sich jenseits eines ‚Dazwischen‘, indem sich die lyrischen Stimmen mehrfach in der Welt verorten. Die lyrischen Stimmen befreien sich dadurch von Fremdzuschreibungen und einer Fremdverortung – die Bewegungen tragen somit ein Moment der Freiheit in sich. In allen drei Gedichten werden ‚Verfugungen‘ sichtbar, die auf vielfältige Weise ausgedrückt werden: durch Sprachwechsel, verbundene Räume und Zeiten, kritisches Hinterfragen von geschichtlichen Zusammenhängen und deren Auswirkungen auf die Gegenwart. Dabei zeigen sich einerseits ‚Verfugungen‘ in den lyrischen Stimmen selbst, die in sich mehrere Welten vereinen. Andererseits zeigt sich, dass durch die Bewegungen in den lyrischen Texten auch Räume – Deutschland, Afrika, die afrikanische Diaspora – als Welten ineinander verwoben sind. Dadurch, dass die lyrischen Stimmen *in der Welt* sind und sich mehrfach verorten, werden die Konzepte von Zugehörigkeit und Heimat pluralisiert.

3. Fazit und Ausblick

Die Analyse der Gedichte *heimatlos [versuch 984]* von Chantal-Fleur Sandjon, *Dein Land* von Philipp Khabo Koepsell und *travelling* von Olumide Popoola hat gezeigt, dass die afrodeutsche Gegenwartslyrik Teil einer globalisierten, hochvernetzten Welt ist und diese thematisch wie stilistisch widerspiegelt. Kernideen des Afropolitanismus wie Bewegungen, ‚Verfugungen‘ und Rassismuskritik wurden dabei in den Gedichten sichtbar. Durch Bewegungen, die in den lyrischen Texten nicht nur körperlich, sondern auch geistig beziehungsweise ästhetisch – etwa durch Sprachwechsel – zu finden sind, treten die lyrischen Stimmen aus einem gesellschaftlich zugewiesenen ‚Dazwischen‘. Die *single story* des ‚Dazwischen‘ verortet Afrodeutsche in einem Außerhalb, wodurch sie zu ‚Fremden‘ werden: Afrodeutsche sind „Others-from-within from without“. Durch ihre Bewegungen zeigen die lyrischen Stimmen ihren Widerstand gegen diese Fremdverortung, die ihre Vielschichtigkeit negiert. Widerstand wird auch sichtbar, wenn die lyrischen Stimmen Kritik an Rassismus und Ausgrenzung äußern – die *single story* von Afrodeutschen wird ‚verkompliziert‘, indem heterogene Identitäten und Räume in den Gedichten entworfen werden. Die lyrischen Stimmen bewegen sich *in der Welt*, nähern sich dem afrikanischen Kontinent an und stellen Verbindungen zur afrikanischen Diaspora her. Ihr ‚In-der-Welt-Sein‘ führt dazu, dass sie die Grenzen des ‚Dazwischen‘ überschreiten und sich

mehrfach in der Welt verorten. Dabei zeigt sich in den Gedichten eine ‚Verfügung‘ von Welten, die nicht nur die vernetzte Gegenwart abbildet, sondern die historische, gegenwärtige und zukünftige Bedeutung Afrikas und der afrikanischen Diaspora als Teil der Welt betont. Außerdem spiegelt sich die ‚Verfügung‘ von Welten in den lyrischen Stimmen selbst wider: Sie befinden sich im Hier und Anderswo und zeigen ihre Heterogenität, die sie zu grenzenlosen Identitäten macht.

Sowohl die Bewegungen, die dazu führen, dass sich die lyrischen Stimmen jenseits eines ‚Dazwischen‘ in der Welt verorten, als auch die in den Gedichten sichtbar gemachte ‚Verfügung‘ von Welten führen dazu, dass Räume dynamisch und in Bewegung sind. Diese Beobachtung hat Auswirkungen auf Konzepte von Zugehörigkeit und Heimat, da auch sie nicht mehr geografisch verortet werden können. In den Gedichten *Dein Land, heimatlos [versuch 984]* und *travelling* werden ‚vereinfachte‘ Vorstellungen von Zugehörigkeit und Heimat herausgefordert. Die lyrischen Stimmen verorten sich an mehreren Orten *in* der Welt, wodurch es zu einer Pluralisierung kommt: Es sind Zugehörigkeiten und Heimaten, die in den Gedichten zentral verhandelt werden. In Hinblick auf die Frage, was Heimat für ein lyrisches Ich in Bewegung bedeutet, werden in den Gedichten vielfältige Perspektiven aufgeworfen, jedoch wird eine enge Verbindung zwischen den Bewegungen und den Heimaten sichtbar: Die vielschichtigen und selbstbewussten lyrischen Stimmen verorten sich nicht nur in Deutschland und in der Welt, sondern tragen ihre Heimaten in ihren Bewegungen mit sich.

Die Analyse der afrodeutschen Gegenwartslyrik in diesem Artikel zeigt nicht nur die Notwendigkeit, die Vielschichtigkeit und multiple Selbstverortung der lyrischen Stimmen in den Texten sichtbar zu machen. Vielmehr wird deutlich, dass die Erforschung afrodeutscher Gegenwartslyrik Teil der germanistischen Literaturwissenschaften sein muss, damit literarische Texte von afrodeutschen Poet*innen in Deutschland nicht mehr länger in einem ‚Dazwischen‘ verhandelt werden. Zukünftige Forschung sollte daher die Grenzenlosigkeit afrodeutscher Lyrik sowie ihre vielfältigen Verbindungen anerkennen und ihre Bedeutung für die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Deutschlands – und die Welt – sichtbar machen.

Claudia Gräßner (Hamburg)

Die Meerenge von Messina als panoramatischer Landschaftsraum in Reiseberichten deutschsprachiger Sizilienreisenden um 1800

Die europäischen Reisenden des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts wählten oft die Überfahrt durch die Meerenge von Messina, um nach Sizilien zu gelangen.¹ So avancierte die Schiffsreise durch den so genannten *Faro di Messina* (auch: *Pharo* oder *Pharus*) zum Auftakt und ersten Höhepunkt vieler Sizilienreisen.² Neben der räumlichen Erschließung sowie zunehmend auch genießenden Wahrnehmung der beiden einander gegenüberliegenden Küstenlandschaften Kalabriens und Siziliens faszinierte viele Autoren der Reiseberichte bei der Passage der Meerenge insbesondere die Begegnung mit den Naturkräften des Meeres.

Seit jeher evozierte die Tiefsee durch ihre Unergründlichkeit und die mit ihr verbundenen Gefahren bei Seefahrern wie Reisenden Angst und Verwunderung. Bereits der antike Mythos belegte auffallende Lokalitäten wie hohe Berge und bedrohliche Meeresgegenden mit Tabus, deren Missachtung Bestrafungen durch die Götter nach sich zog. Ihre poetische Entsprechung fanden diese tabuisierten Gegenden in den Heldenepen von Odysseus und Aeneas sowie in ihren stofflichen Neubearbeitungen, bis schließlich die Aufklärung im 18. Jahrhundert eine sukzessive Säkularisierung des Mythos herbeiführte.³

Im Hinblick auf die stark zunehmende Ausdifferenzierung der naturwissenschaftlichen Erkenntnisbereiche in dieser Zeit erfolgte außerdem eine Kritik an den überlieferten Wahrnehmungsmustern, da die Reisenden um 1800 die klassischen Vorstellungsbilder nicht nur reaktivieren, sondern mit Hilfe ‚neuer‘ naturkundlich-fundierter Argumente ebenso relativieren oder sogar negieren

1 Die deutschen Sizilienreisenden zwischen 1767 und 1830 konnten für ihre Überfahrt mit einem Schiff zumeist von Neapel oder einer Hafenstadt Kalabriens aus zwischen Palermo oder Messina als Zielhafen wählen, um nach Sizilien zu gelangen. Den Reiseberichten, die aus den Sizilienreisen innerhalb dieses Untersuchungszeitraumes hervorgegangen sind, lässt sich entnehmen, dass 9 von 20 Reisenden nach Messina überfuhren, 11 von 20 entschieden sich für die Einschiffung in Palermo.

2 Vgl. dazu auch meinen Beitrag „Die Meerenge von Messina. Charybdisches Meer, pittoreske Küstenlandschaft und homerischer Erinnerungsraum“. *Comparatio* 12 (2020), S. 115-150.

3 Vgl. Fritz Emslander. *Unter klassischem Boden. Bilder von Italiens Grotten im späten 18. Jahrhundert*. Berlin 2007, S. 97-104. Emslander beschäftigt sich mit der Wahrnehmung von unterirdischen Räumen in Italien um 1800 wie Grotten, Höhlen und der Tiefsee hauptsächlich aus kunsthistorischer Sicht; darunter auch zur Meerenge von Messina. Zum Prozess der Entmythisierung im 18. Jahrhundert und seinen Auswirkungen auf die Wahrnehmung des Meeres: Vgl. Alain Corbin. *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste*. Berlin 1990, S. 28-29, 63ff.

konnten. Reisende Geologen und Philologen begegneten der unheimlichen Natur nun zunehmend mit kritischer Überprüfung und Analyse.⁴ Neben sich neu entwickelnden Erklärungsmodellen für Naturphänomene und -katastrophen, lebte die Erinnerung an die antiken Dichtungen zwar weiter, aber die eigene Erfahrung und Wahrnehmung des Meeres blieben nicht mehr auf die literarischen Vorlagen und den unmittelbaren Vergleich mit den antiken Textstellen beschränkt.⁵ Vielmehr bewirkten neue wissenschaftliche Erkenntnisse in der zeitgenössischen Naturgeschichte und Geologie⁶ sowie der im Zeitalter der klassizistischen Ästhetik und pittoresken Reisen zunehmende Wunsch, die Schauspiele der Natur zu genießen⁷, ein gestiegenes Interesse an den Naturerscheinungen der Erdoberfläche und Ozeane. Vor diesem Hintergrund gehörte das eigenständige Erklimmen von Vulkanen und Berggipfeln, die Sammlung und Beobachtung von Sedimenten und Gesteinen sowie das Erkunden unterirdischer Höhlen und ozeanologischer Phänomene zum Pflichtprogramm gerade auch der Sizilienreisenden um 1800. Dabei schloss dieses eher naturwissenschaftlich orientierte Erfassen der bereisten Räume, welches bald über das reine Sammeln von Daten und Eindrücken hinausging, die Ästhetisierung, Poetisierung sowie Idealisierung der sizilianischen Küsten- und Berglandschaften als auch die altertumskundliche Erschließung *Trinakriens* als Raum der griechischen Antike keineswegs aus, sondern im Gegenteil: Die vielfältigen altertumswissenschaftlichen, geologischen, vulkanologischen, meereskundlichen, ethnologischen, philologischen und historischen Erkenntnisinteressen der reisenden Gelehrten, Amateure und Künstler standen nicht nur gleichberechtigt nebeneinander, sondern ergänzten sukzessive das Gesamtbild und das Gesamtwissen, das man über diesen Raum mittels der Reiseberichte zusammentrug.⁸ Ein prägnantes Beispiel dafür, wie offen und nahezu ‚kulturwissenschaftlich‘ die gelehrten Diskurse in der damaligen Zeit geführt wurden, zeigt z. B. das reichhaltige Programm des *Teutschen Merkurs* (1773-1810), dessen Fächerspektrum das einer literarischen Zeitschrift weit übertraf.⁹

Neben diesen wissenschaftshistorischen Entwicklungen seit der zweiten Jahrhunderthälfte, die hier nur kurz skizziert werden können, rückte die Meerenge von Messina mit den neuerlichen Sizilienerkundungen seit Riedesel auch gerade deswegen ins Blickfeld der Reisenden, da sie mit der Mythosrezeption und

4 Emslander. *Unter klassischem Boden*, S. 97.

5 Ebd., S. 97.

6 Zur wissenschaftshistorischen Entwicklung der Geologie und Naturwissenschaften im 18. Jahrhundert siehe auch: Wolfhart Langer. „Verzeitlichungs- und Historisierungstendenzen in der frühen Geologie und Paläontologie“. *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 8 (1985), S. 87-97; sowie Corbin. *Meereslust*, S. 149-150.

7 Corbin. *Meereslust*, S. 69.

8 Vgl. Corbin. *Meereslust*, S. 133ff. Zu bedenken gilt hierbei außerdem, dass sich die verschiedenen wissenschaftlichen Bereiche am Ende des 18. Jahrhunderts zwar bereits zu eigenständigen Disziplinen formten, aber die Fachgelehrten zumeist noch keine organisierten Gemeinschaften gebildet hatten.

9 Zum *Teutschen Merkur* als Kulturzeitschrift vgl. Andrea Heinz (Hg.). »Der Teutsche Merkur« – die erste deutsche Kulturzeitschrift?. Heidelberg 2003.

der aufkommenden bevorzugten Homerlektüre der klassizistischen Ästhetik korrelierte. Seit der Erstveröffentlichung von Johann Joachim Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* – dem „Weckruf des deutschen Klassizismus“¹⁰ – im Jahre 1755 (die zweite Auflage erschien bereits 1756) orientierten sich deutsche Schriftsteller und Künstler maßgeblich an dem Postulat der Nachahmung der als ‚ursprünglich‘ und ‚naturnah‘ geltenden Kunst und Literatur der Blütezeit der griechischen Polis sowie generell an der Bevorzugung der griechischen gegenüber der römischen Antike, welches durch den so bezeichneten ‚Begründer der Kunstgeschichte und Archäologie‘ europaweit bekannt wurde.

Über Winckelmanns Einfluss auf die zeitgenössischen kunsttheoretischen Diskussionen hinaus entwickelten sich im Verlauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert in Literatur und Kunst weitere, neue ästhetische Kategorien und Bewertungsmaßstäbe wie insbesondere das *Pittoreske* und *Erhabene*, welche die Wahrnehmungsdispositionen der Reisenden grundlegend verändern und die traditionellen, durch klassische und moderne literarische Autoritäten genormten Vorstellungsbilder erweitern sollten.¹¹ Der Topos des Naturerhabenen war seit der Mitte des 18. Jahrhunderts generell gebräuchlich; zwar reicht der Erhabenheitsdiskurs bis in die Antike zurück, aber ausgehend von den zeitgenössischen ästhetischen Theorien Edmund Burkes, Immanuel Kants und Friedrich Schillers wurde die Vorstellung von der Erhabenheit der Natur gerade auch von den Reisenden um 1800 aufgegriffen: Neben Vulkanen (wie der „Höllenschlund“ des Ätna bereits in Brydones *Reise durch Sicilien und Malta*, dt. erste Ausgabe 1774), Bergen und Wasserfällen (wie der Rheinfall bei Schaffhausen oder die Wasserfälle von Tivoli) wurden auch unterirdische Höhlen, Schluchten, Grotten und nicht zuletzt das Meer und seine Naturgewalten als erhabene *loci* gedeutet. Die mit den englischen *picturesque travels* und den französischen *voyages pittoresques* aufkommende Kunstform des *Malerischen*, *Pittoresken* wirkte sich ebenfalls auf die Ästhetik-Diskurse und Reiseschriftsteller in Deutschland aus; insbesondere die Reisenden am Übergang von Klassik zur Romantik begaben sich auf die Suche nach malerischen Landschaftsszenarien und -ausblicken, die einer Kombination aus visuell erfahrener Landschaftsrealität und idealem Landschaftsbild entsprachen.¹² Dabei galt es, die Natur nach den Regeln *malerischen* Schönheit abzusuchen, mittels malerischer Mittel zu beschreiben sowie mit

10 Norbert Miller. „Europäischer Philhellenismus zwischen Winckelmann und Byron“. In: *Propyläen. Geschichte der Literatur*. 4. Bd.: *Aufklärung und Romantik. 1700-1830*. Frankfurt a. M. u. Berlin 1988, S. 333 (S. 315-366). Seit diesem grundlegenden Aufsatz von Norbert Miller hat sich nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern auch in den Philologien und insbesondere in der Germanistik für den Klassizismus des 18. Jahrhunderts der Begriff ‚Neoklassizismus‘ durchgesetzt. Vgl. diesbezüglich Martin Dönike. *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806*. Berlin 2005, S. 1.

11 Emslander. *Unter klassischem Boden*, S. 95.

12 Vgl. Fritz Emslander. „Italia sotterranea – Höhlenbilder um 1800“. In: Ders. (Hg.). *Reise ins unterirdische Italien. Grotten und Höhlen in der Goethezeit*. Karlsruhe 2002, S. 23.

Landschaftsgemälden verehrter Künstler, wie insbesondere der im 17. Jahrhundert in Italien wirkenden Landschaftsmaler Claude Lorrain, Nicolaus Poussin, Salvator Rosa u. a., zu vergleichen. Unter diesem Wahrnehmungs- und Beschreibungsmuster wurde in den Reiseaufzeichnungen letztlich Landschaft zum Bild verwandelt; vormals rein empirische Deskriptionen der Natur erlebten eine künstlerische Aufwertung, die das ästhetische Vergnügen am Landschaftsbild im Reisebericht explizit beabsichtigte.¹³

Alle diese Aspekte vervielfältigten im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf inhaltlicher wie formaler Ebene die Raumwahrnehmung der Sizilienreisenden und regten letztlich auch zu neuen Wahrnehmungs- und Beschreibungsmustern der Meerenge von Messina als ein *Erinnerungsraum* des homerischen Mythos einerseits an, dem andererseits – im angebrochenen Zeitalter des Rationalismus – naturwissenschaftliche Erklärungsmodelle aus nüchterner Beobachtung heraus, aber auch der ästhetische Genuss einer pittoresken Meer- und Küstenlandschaft gegenübergestellt wurden.

Neben der Besichtigung der Meerenge mit Skilla-Felsen und Charybdis-Wirbel im Rahmen der Überfahrt von einer Küste zur anderen oder während eines Ausflugs von einem Schiff aus, die jeweils eine fast unmittelbare Anschauung bzw. Aufsuchung der natürlichen ‚Sehenswürdigkeiten‘ erlaubte, wurde der *Faro* von den Sizilienreisenden auch bevorzugt von einem erhöhten Standpunkt – zumeist von einer topographischen Erhebung in der direkten Umgebung Messinas – in Augenschein genommen. Wie weiter oben bereits ausgeführt, befriedigte diese Form des Überschauens die so genannte „Seh-Sucht“¹⁴ der Reisenden um 1800; sie entsprach, wie Erdmut Jost es treffend formuliert hat, einem „allgemeinen kulturellen Paradigmenwandel“ des 18. Jahrhunderts, bei dem sich „das Unbegrenzte, das Unendliche [...] mehr und mehr Raum verschafft, sozusagen ins Blickfeld drängt“, was sich in der Reiseliteratur um 1800 „in der neuen panoramatischen Sichtweise, in der Philosophie in der Ästhetik des Erhabenen und in der Landschaftsmalerei [...] in der Entwicklung des Panoramagemäldes und der Bevorzugung der Vedute“ äußert.¹⁵ Dabei interessierte nicht das geographische, landschaftliche Detail – wie bei der empirischen Detailbeobachtung und dem autopsierenden Verfahren der frühen Sizilienreisenden –, sondern der Gesamteindruck eines größtmöglichen Raumausschnitts bzw. die möglichst

13 Zu den Auswirkungen der *voyages pittoresques* auf die Landschaftsbetrachtung in der Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts vgl. auch: Emslander. *Unter klassischem Boden*, S. 56-59. Speziell zur Entwicklung des Pittoresken in der englischen Kunsttheorie immer noch grundlegend: Malcolm Andrews. *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain 1760-1800*. Aldershot 1989.

14 Stephan Oettermann. *Das Panorama*. Frankfurt a.M. 1980, S. 10. Albrecht Koschorke. *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. München 1990, S. 162. Grundsätzlich zur ästhetischen Landschaftswahrnehmung in der Reiseliteratur um 1800 siehe bereits den Grundlagenteil dieser Arbeit (S. X) sowie u. a.: Erdmut Jost. *Landschaftsblick und Landschaftsbild*.

15 Jost. *Landschaftsblick und Landschaftsbild*, S. 74-75.

vollständige räumliche Erfassung eines spezifischen Landschaftsraumes in der Totalen. Anders ausgedrückt resultierte aus der so genannten panoramatischen Sichtweise eine visuelle Perzeption, die möglichst alles erfasst und übersieht: „von oben nach allen Seiten und Richtungen bis an die Horizontlinie“¹⁶. Mit dieser Wahrnehmungspraxis ging allerdings nicht nur eine räumliche Erschließung und quasi ein ‚Betreten‘ der Landschaft von einem fixierten Standort bzw. Raum-Punkt einher, auch der ästhetische Genuss, der durch das überblickende Schauen einer Landschaft von einer Erhöhung aus entstand, war für die Reisenden am Übergang der Klassik zur Romantik hierbei bedeutsam. Folglich ermöglichte dieser Standpunkt des Betrachters im Raum, sowohl das Malerische einer gesamten landschaftlichen Region wahrzunehmen als auch ein Erhabenheitsgefühl entstehen zu lassen – eine Wahrnehmungsdisposition also, welche die beiden wichtigsten Kategorien der Landschaftsästhetik um 1800 unmittelbar einlösen konnte.

Einer der Sizilienreisenden, der gleich zu Beginn seines Reiseberichtes *Neuester Zustand der Insel Sicilien* (1807)¹⁷ besonders eindrücklich von einer solchen Wahrnehmungspraxis berichtet, kaum dass sie die Überfahrt von Neapel nach Messina glücklich überstanden hatten, ist der aus Tübingen stammende Roman- und Reiseschriftsteller Philipp Joseph von Rehfués (1779-1843).¹⁸

16 Götz Großklaus. „Der Naturraum des Kulturbürgers“. In: Ders. und Ernst Oldemeyer (Hg.). *Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*. Karlsruhe 1983, S. 187.

17 Philipp Joseph von Rehfués. *Neuester Zustand der Insel Sicilien*. Erster Theil. Tübingen: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1807. Ein von Rehfués angekündigter zweiter Band dieser Reisebeschreibung ist nicht erschienen. Vgl. Gerd van de Moetter. *Historisch-Bibliographischer Abriß der Deutschen Sizilienreisenden*. Messina 1991, S. 118.

18 Mehr noch als Carl Graß, neben den beiden Architekten Schinkel und Steinmeyer sein dritter Reisebegleiter in Sizilien, ist Rehfués' schriftstellerisches Werk heute fast in Vergessenheit geraten. Zwar finden seine zahlreichen Reisebriefe und -beschreibungen in den einschlägigen Bibliographien und Anthologien der Italien- und Sizilienreisen Erwähnung, allerdings konnten – bis auf Ilse Eva Heiligs eingehendere Untersuchung über Rehfués' Reisewerke, historischen Romane und seine vielfältigen Beziehungen zu den italienischen Intellektuellen- und Adelskreisen – in neuerer Zeit keine Arbeiten über Rehfués' reiseliterarisches Werk ausfindig gemacht werden: Heilig, Ilse-Eva: Philipp Joseph von Rehfués. Ein Beitrag zur deutschen Romangeschichte und zur Entwicklung der geistigen Beziehungen Deutschlands zu Italien Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, Breslau 1941. Unter den Bibliographien/Anthologien z. B.: Moetter, Gerd van de: *Historisch-Bibliographischer Abriß der Deutschen Sizilienreisenden*, Messina 1991, S. 118; Ernst Osterkamp, *Sizilien*, 1986, S. 332; Stefan Oswald. *Italienbilder*. Heidelberg 1985, S. 199; Stefanie Krämer; Peter Gendolla, Nadine Buderath (Hg.). *Italien*. Frankfurt a. M. u. a. 2003, S. 25. Mit Rehfués' lyrischem Werk, insbesondere seinem Stanzengedicht „Groß-Griechenland“ (1815) beschäftigt sich in neuester Zeit: Ulrich Ott. „Literarische Panoramen. Die Stanzas des Philipp Joseph Rehfués“. In: Jutta Eckle, Dietrich von Engelhardt (Hg.). *Durch Lebensereignisse verbunden. Festgabe für Dorothea Kuhn zum 90. Geburtstag*. Halle (Saale) 2013, S. 75-85.

Der junge Rehfues kam im Jahre 1801 im Zuge einer Hauslehreranstellung in Livorno nach Italien. Neben einigen Übersetzungsarbeiten wurde Rehfues hier gemeinsam mit dem befreundeten Schweizer Johann Friedrich von Tschärner (1780-1844) erfolgreich journalistisch tätig¹⁹ und siedelte schließlich im Winter 1803 nach Rom über.²⁰ Bald darauf beschloss Rehfues auch das südliche Italien und insbesondere die Insel Sizilien kennenlernen zu wollen; bereits im Mai 1804 setzte die vierköpfige Reisegesellschaft bestehend aus Rehfues, Graß, Schinkel und Steinmeyer von Neapel aus nach Messina über.

Sogleich kommt Rehfues in seinem „Ersten Brief“ vom 12. Mai 1804 wie selbstverständlich auf die Perzeptions- und Raumerschließungspraktiken von sich und seinen Reisebegleitern in Messina zu sprechen:

Troz der sehr beträchtlichen Hize, streifen wir den ganzen Tag in der Gegend dieser Stadt herum, und suchen alle möglichen Punkte auf, von denen aus sich die Ansicht der schönen Meerenge am gefälligsten darstellt, die sicilianische Natur sich am charakteristischsten ausspricht. Unsere kleine Reisegesellschaft ist in dieser und jeder andern Rücksicht so glücklich gewählt, daß wir uns auch immer sogleich vereinigen, wenn davon die Frage ist, wo Halt gemacht werden soll. Oft zwar ist es geschehen, daß wir uns trennten, jeder sein Plätzchen fand, und den andern zurief, sich bei ihm einzufinden; daß keiner das seinige verlassen wollte, und daß man sich am Ende entschließen musste, Jeglichs Wahl Ehre widerfahren zu lassen, indem wir auf jedem Punkte eine Zeitlang ausruhten. Solcher freundliche Streit endet sich dann gewöhnlich in dem allgemeinen Bekenntniß, der schönen Punkte seyen so viele, daß man unmöglich den schönsten herausfinden könne.²¹

An dieser Passage werden gleich mehrere Aspekte deutlich, was die Vorgehensweise der Reisenden um Rehfues beim Erschließen und Wahrnehmen der Meerenge von einem erhöhten Standpunkt aus betrifft: Zum Einen handelt es sich bei ihnen bereits um ein verinnerlichtes, automatisiertes touristisches Ritual, von einer topographischen Erhebung aus nach den besten Ausblicken auf die Meerenge zu suchen. Dennoch unterstreicht die Ausführlichkeit der Darstellung dieser Wahrnehmungspraxis sowie die Erwähnung derselben gleich zu Beginn von Rehfues' Reisebericht, dass sie von hoher Wichtigkeit und zudem eine tagesfüllende Beschäftigung für die Sizilienreisenden war. Zum Anderen erhält diese Art der Raumerschließung hier gleichzeitig spielerischen, amüsanten Charakter, indem sie Rehfues als freundschaftlichen Wettstreit zwischen den Reisenden schildert, bei dem es um das Suchen und Finden desjenigen Standpunktes mit

19 Aus dieser Zusammenarbeit sind die beiden Kulturzeitschriften „Italien“ (Berlin: Unger, 1803-1804) und „Italienische Miscellen“ (Tübingen: Cotta, 1804-1806) hervorgegangen, deren Anliegen es war, in Deutschland u. a. über Handel, Kunst und Literatur des bereisten Landes zu berichten.

20 Vgl. den ADB-Artikel von 1888: Kaufmann, A.: „Rehfues, Philipp Joseph von“. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* (1888), S. 590-595. [Digitale Volltext-Ausgabe]. Weiterführend zur Biographie Rehfues' in neuerer Zeit lediglich: Rolf Vollmann. *Philipp Joseph Rehfues in Tübingen: „Rasch flogen die Stunden dahin ...“*, Marbach a. N. 1998 (Spuren 41).

21 Rehfues. *Neuester Zustand der Insel Sicilien*, Erster Theil, S. 1-2.

der schönsten Aussicht auf die Meerenge von Messina geht. Schon bald darauf scheint ein solcher Platz entdeckt zu sein:

Diesen Abend aber hatten wir ein Plätzchen gefunden, dem die allgemeine Stimme den Preis zuerkannte. Es war einer der vielen Hügel, hinter der Stadt, auf dessen Spitze ein Hain von Mandelbäumen stand, unter welchen wir uns ins Gras lagerten. Jeglicher hatte sich nach seiner Meinung beschäftigt, und während einer zeichnete, schrieb der andere, oder sah still ins Freie hinab, oder war auf einen Mandelbaum geklettert, um reife Früchte zu pflücken. Aber alle fanden sich im Kreise zusammen, als die Sonne nach und nach hinter die Berge niedersank, und mit immer höherem Roth sie vergoldete. Messina's weiße Mauren glänzten im Purpurlicht, über die gegenüberliegenden kalabrischen Gebirge legte sich ein Rosenflor hin, unterbrochen durch die Schatten der Klüfte. In hoher Ruhe wiegte sich die blaue See zwischen dem freundlichen Lande, und Scyllas ferne Felsen spiegelten sich mit feurigem Roth in den Gewässern, welche friedlich zu ihren Füßen anplätscherten.²²

Wie bei weiteren Sizilienreisenden um 1800 dient auch Rehfuß und seinen Reisebegleitern eine Erhebung der *Monti Peloritani*, eines Gebirges, dessen Ausläufer sich im äußersten Nordosten der Insel bis nach Messina erstrecken, für einen panoramatischen Ausblick auf die Stadt und die Meerenge.²³ Doch erst als der Sonnenuntergang anbricht, setzt auch die Beschreibung der landschaftlichen Szenerie ein, die sich vor den Augen der Reisenden auftut. Dabei parallelisiert der Autor die räumlichen Wahrnehmungen („Messina's weiße Mauren“, „kalabrischen Gebirge“, „die blaue See“, „Scyllas ferne Felsen“) mit dem zeitlichen Verlauf eines Sonnenuntergangs, der sich in den Beschreibungen des sich wandelnden Lichts manifestiert: „Mit immer höherem Roth“ steigert sich das „Purpurlicht“ über einen „Rosenflor“ bis hin zu einem „feurige[n] Roth“. Zu dem bevorzugten „Raum-Punkt“ – ein Hügel der *Monti Peloritani* – tritt bei Rehfuß als auch bei vielen anderen Reisenden dieser Zeit ein bevorzugter „Zeit-Punkt“, wie es Götz Großklaus in einem seiner wahrnehmungsästhetischen Aufsätze treffend bezeichnet hat.²⁴ Der Zeit-Punkt ist in diesem Fall ein Sonnenuntergang, ein ‚romantisch‘-anmutender Augenblick, dessen Lichtspiel die Lust der Reisenden an der großen Aussicht von oben nach unten, über „Messina's weiße Mauren“ hinweg bis zu „Scyllas ferne Felsen“ am Horizont soweit steigert, dass sie ihre bisherigen Beschäftigungen umgehend unterbrechen und die sich ihm nun anbietende Aussicht bewusst und mit schweifenden Blick

22 Rehfuß. *Neuester Zustand der Insel Sicilien*. Erster Theil, S. 2.

23 Auch Carl Graß erwähnt in seinem Reisebericht gleich nach der Ankunft in Messina: „Messina liegt an Hügeln, und mittelst derselben an ein höheres Bergjoch gelehnt, in der Mitte der ganzen Länge des Faro. – In der Entfernung von drey oder vier Miglien gewährt die Stadt eine vortreffliche Ansicht. Je näher man kommt, desto weniger sieht man von ihr, [...]. Man muß Messina von Skilla kommend oder von seinen Hügeln sehen.“ Graß. *Sizilische Reise*, Erster Theil, S. 39.

24 Großklaus. „Ästhetische Kartographie: Neue Landschaftswahrnehmung im Übergang zur ‚bürgerlichen Moderne‘ (1775-1825)“. In: Ders. (Hg.): *Natur – Raum. Von der Utopie zur Simulation*. München 1993, S. 66.

wahrnehmen. Der ästhetische Genuss dieses Ausblicks auf die Meerenge resultiert somit aus dem landschaftlichen Reiz, der durch das zeitlich begrenzte, sich sukzessiv steigende Licht-Schauspiel des Sonnenuntergangs intensiviert wird. Intensiv und nicht zuletzt kontrastreich sind auch die Beschreibungen Rehfuß' visueller Wahrnehmungen gestaltet: Neben dem sich stetig steigenden Rottönen fällt ein deskriptiver Kontrast zwischen „hoher Ruhe“ der blauen See, dem „feurigem Roth“ von „Scyllas' fernen Felsen“ und „den Gewässern, welche friedlich zu ihren Füßen anplätscherten“ auf. Dies lässt sich als Anspielung, wenn auch nur implizit, auf die Gefährlichkeit der mythischen Skylla verstehen. Wie bei den Reisenden vor ihm ist bei Rehfuß der Anblick der kalabrischen Felsen – selbst aus der Distanz der weiten Aussicht – automatisch mit der Erinnerung an den homerischen Mythos verbunden: So sind die feurigen Skylla-Felsen zwar ein fester, integraler Bestandteil der realen Raumwahrnehmung des Betrachters, doch auf die friedlichen Gewässer haben sie keinen Einfluss mehr. In Rehfuß' Perzeption fungiert der *Faro* grundsätzlich zwar immer noch als ein antiker Raum mythischer Geographie im Sinne Ernst Cassirers, aber vordergründig ist er nun, am Übergang der Klassik zur Romantik, in den ästhetischen Genuss eines Ausblicks auf einen Naturraum während eines naturzeitlichen Geschehens eingebunden. Grundsätzlich erkennt Großklaus in diesen bis auf die heutige Zeit oftmals beschriebenen Aussichten zum Zeitpunkt eines Sonnenauf- oder -untergangs einen natur-räumlichen sowie natur-zeitlichen Zusammenhang „von ‚kosmischer‘ Dimension“, insofern für die Betrachter in jenen Momenten das „Umschließende des weiten Naturraums und der zyklischen Naturzeit“ wahrnehmbar wird.²⁵ Doch Rehfuß und seine Reisebegleiter stellen in diesem Augenblick nicht jene generelle Relation von Naturraum und Naturzeit fest, als vielmehr einen fundamentalen Zusammenhang zwischen der Schönheit dieser Natur und dem antiken Mythos:

Wir hatten stille hinausgesehen, da erhob sich einer von der Gesellschaft, und fieng an: Freunde! auf welchem herrlichen Boden wir stehen! Welch eine schöne Natur liegt zu unsern Füßen! Habt ihr Euch das jemals in Träumen gedacht, was wir hier sehen? Wenn wir Odysseus auf seiner Irrfahrt oft folgten, haben wir uns je so die Hügel gemahlt, auf welchen Polyphemos seine Schaaf weidete, so die Thäler, in welchen die Sonnenrinder graßten? [...] Bedeutungsvoll hat die griechische Sage auf diese Insel Ceres Wohnsitz verlegt, hier Proserpina durch Pluto entführen lassen, um zu zeigen, wie allmächtiggestaltend die Liebe ist, das sie den Orkus selbst gegen Trinakriens Eiland vertauschen konnte.²⁶

Letztlich lässt die herrliche Aussicht über die Meerenge die Reisenden gewahr werden, dass nicht nur die Schönheit dieses Naturraumes all ihre Vorstellungen übertrifft, die sie beim Lesen der Odyssee entwickeln konnten, sondern dass eben diese Schönheit der Grund für die Verortung so vieler griechischer Sagen auf der Insel Sizilien gewesen sein muss. Die wahrgenommene *schöne* Landschaft

25 Großklaus. „Ästhetische Kartographie: Neue Landschaftswahrnehmung im Übergang zur ‚bürgerlichen Moderne‘ (1775-1825)“, S. 66-67.

26 Rehfuß. *Neuester Zustand der Insel Sicilien*. Erster Theil, S. 3.

der Meerenge mit ihren Bezügen zur homerischen *Odyssee* steht damit exemplarisch für ganz Sizilien als ein bedeutender Handlungsraum der griechischen Sagenwelt. Über diese Verschränkung von Schönheit des Naturraums einerseits und Schauplatz so vieler griechisch-antiker Mythen andererseits avanciert Sizilien zum klassischen Ideal und Wunschbild *Griechenland*, wie es für viele Reisende um 1800 typisch war. In den Augen Rehfuß' und seiner Begleiter wird die Meerenge respektive Sizilien auf diese Weise zu „Trinakriens Eiland“, d. h. zum homerischen *Trinakia*, dem Weideland der Rinder des Sonnengottes Helios (Od. 12, 260-425) und der Wohnstätte des Schafe hütenden Polyphemus (Od. 9, 187-545).

Auch Rehfuß' Reisebegleiter Carl Graß hat in seinen Reiseaufzeichnungen gleich mehrfach den Ausblick auf die Meerenge während eines Sonnenuntergangs oder -aufgangs festgehalten, sowohl in Worten als auch im Medium des Reisebildes, d. h. in Form von auf der Reise entstandener Zeichnungen und Skizzen. Dieser glückliche Umstand erlaubt, textliche Beschreibung und bildnerische Darstellung bei Graß unmittelbar gegenüberzustellen, zumal seine schriftlich fixierten Eindrücke beinahe als Bildkommentare der beiden panoramatischen ‚Messina-Zeichnungen‘ fungieren könnten. Während in Rehfuß' Beschreibungen seiner Raumwahrnehmungen eindeutig der Schriftsteller zu erkennen ist, so deutlich manifestiert sich in Graß' Ausführungen dahingegen der Maler:

Auf dem Rückwege bestieg ich einen Hügel, der rings von Reben eingefasst war. Welch' reizende Aussicht!

Küstenland zu beyden Seiten des Faro. Hier großer Schatten, dort großes Licht. Hier Messina mit seinem Hafen und seinen Schiffen, dort Reggio nicht unbedeutend. Das Kapuzinerkloster mit seinen Cypressen und einigen alten Mauern, die ehemals wohl zu einem Kastell dienten, giebt den Mittelgrund. Die Horizontlinie ist über den Faro hinaus und wird vom Meere gezogen.

Meine Gefährten und ich riefen wie mit einem Munde: ‚Schöneres sahen wir noch nie!‘²⁷

Die Beschreibung des Ausblicks von einem Hügel aus entspricht in ihrer Aufteilung der Komposition einer Zeichnung oder eines Gemäldes: Die räumlichen Angaben „hier“ und „dort“ separieren das Gesehene in Bildvorder- und Bildhintergrund, in Schatten und Licht, den Bildmittelgrund und den Horizontverlauf benennt Graß direkt; den wahrgenommen bzw. beschriebenen Objekten und ihrer Anordnung im ‚Bild‘-Raum nach gleicht diese Beschreibung seiner Zeichnung *Messina gegen Reggio gesehen* (vgl. Abbildung 5) fast vollständig. Wie bei Rehfuß handelt es sich auch hier um die Momentaufnahme eines landschaftlichen Panoramas von einem spezifischen Raum-Punkt (Hügel) aus zu einem bestimmten Zeit-Punkt (Sonnenuntergang), nur dass der Naturraum beim Übersehen unmittelbar in einen ‚Bild-Raum‘ übertragen wird. Gleich am nächsten Morgen kehrt Graß zu diesem Raum-Punkt zum Zeit-Punkt des Sonnenaufgangs zurück, um den Ausblick auf die Meerenge um eine wesentliche Komponente des Geschauten zu ergänzen:

27 Graß. *Sizilische Reise*. Erster Theil, S. 44.

Am folgenden Morgen setzte ich meine Streiferey im Umkreise des Gebietes der Stadt weiter fort. Ich eilte zu dem Hügel zurück, wo ich die erste Sonne in Sizilien hatte sinken gesehen, und sah von einem etwas entfernter gelegenen Punkte über die Küste von Skilla und dem in Duft sich verlierenden calabrischen Ufer das glühende Frühroth emporglänzen, das im Augenblick in die zarteste Goldfarbe sich auflöste. Dieser Anblick war der schönsten Claudischen Ferne werth, und in den Silberduftönen der Berge herrschte eine unbeschreibliche Zartheit, Reine und Weichheit. Wie gern hätt' ich von diesem Bilde ein Studium mit mir nach Hause getragen. Bloße Linien sagen so wenig; aber wer mahlt solche Töne in einem Augenblick?²⁸

Während sich Graß in der ersten Ausblick-Beschreibung noch ganz auf die Anordnung und Verteilung der Objekte und Linien im Raum konzentrierte, erlangt nun durch die Erwähnung der Farb- und Lichtspiele der aufgehenden Sonne („das glühende Frühroth emporglänzen“, „zarteste Goldfarbe“ usw.) seine Wahrnehmung der Meerenge auch atmosphärischen, gleichsam malerischen Charakter; zudem betont er mehrfach die Momenthaftigkeit und kurze Dauer dieser besonderen raumzeitlichen Situation, innerhalb derer er „solche Töne“ nicht malen, aber mittels einer bloßen Zeichnung oder Skizze auch nicht einfangen kann („Bloße Linien sagen so wenig [...]“). Hier geht seine Beschreibung des Ausblicks, in der die sich stetig verändernden, nur einen Augenblick währenden Farben des Landschaftsraums im Vordergrund stehen, folglich über seine Messina-Zeichnungen hinaus. Zudem muss auf eine weitere Besonderheit von Graß' Landschafts- und Naturraumwahrnehmung an dieser Stelle hingewiesen werden, da letztere hier einem spezifischen Wahrnehmungsmuster folgt, das die Forschung bisher vor allem den englischen *Grand Tour*-Touristen und unter den deutschen Reisenden fast ausschließlich erst Goethes Perzeption italienischer Landschaft²⁹ zugeordnet hat: So finden sich in der Art und Weise von Graß' Beschreibung des Ausblicks auf die Meerenge und die Küstenlandschaft bei Sonnenaufgang einige typische Charakteristika der Landschaftsmalerei Claude Lorrains (auch Claude Gellé, ca. 1600 oder 1604/1605-1682), d. h. die Deskription des wahrgenommenen Landschaftsraumes erfolgt hier in der Manier eines Lorrain'schen Gemäldes. Die Ästhetik Claude Lorrains, einer der bedeutendsten Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, der mittels zahlreicher Naturstudien in der römischen Campagna viele klassisch-ideale Landschaftsgemälde mit harmonischen, in golden-weiches Licht getauchten Szenerien einer Küsten- oder Hafenlandschaft bei Sonnenauf- oder -untergang geschaffen hat, verbindet einerseits Natürlichkeit und andererseits künstlerische Komposition in größtmöglicher Perfektion und war bei den englischen und etwas zeitversetzt

28 Ebd., S. 46.

29 Zu Goethes Beschäftigung mit der Landschaftsmalerei Claude Lorrains vgl. insbesondere: Christian Lenz. „Claude Lorrain im Urteil Goethes“. In: Marcel Roethlisberger u. a. (Hg.). *Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten*. München 1983, S. 49-53. Auch Goethe nahm auf seiner Italienreise Landschaftsräume immer wieder im Sinne der Landschaftsästhetik Lorrains wahr, von dessen Gemälden er einige zuvor in Rom kennengelernt hatte.

bei den deutschen Italien- und Sizilienreisenden des späteren 18. und frühen 19. Jahrhunderts so beliebt, dass sie nicht nur maßgeblich die Landschaftswahrnehmung der Reisenden prägte³⁰, sondern auch breiten Eingang in die Gestaltung vieler englischer und deutscher Landschaftsgärten fand.³¹ Wie in Lorrains Bildern liegt auch bei Graß' Beschreibung seiner Raumwahrnehmung eine lichtdurchflutete Landschaftsansicht zum Zeitpunkt eines Sonnenaufgangs vor: Das den Naturraum („die Küste von Skilla“, „[das] calabrische[n] Ufer“) in die verschiedensten Farben tauchende, sich wandelnde Licht dominiert den Gesamteindruck und changiert zwischen „glühende[m] Frühroth“, „zarteste[r] Goldfarbe“ und „Silberdufttönen“. Außerdem verweisen die Formulierungen wie „dem in Duft sich verlierenden calabrischen Ufer“ und „in den Silberdufttönen der Berge herrschte eine unbeschreibliche Zartheit, Reine und Weichheit“ auf die weichen Übergänge der Farben sowie die sich im Lichtspiel auflösenden Konturen und Umrisse ‚Lorrain'scher Landschaft‘ im Hintergrund, in der keine Details mehr zu erkennen sind. Schließlich rekurriert Graß selbst auf jenes künstlerische Vorbild, das hier ganz offensichtlich seine Raumwahrnehmung bestimmt: „Dieser Anblick war der schönsten Claudischen Ferne werth [...]“.³² Es zeigt sich, dass sich bereits vor Goethe³³ die Landschaftsästhetik Lorrains – Graß spricht auch wiederholt von „Duftmalerey“³⁴ – als Vorbild und Muster für die Raumwahrnehmung italienischer bzw. sizilianischer Landschaft etabliert hatte, und so wie Lorrain die Natürlichkeit seiner Landschaften mit

30 Die Vorliebe für das Nachempfinden Lorrain'scher Landschaftsästhetik ging bei einigen englischen Reisenden und Künstlern so weit, dass es zum Einsatz sogenannter *Claude-Gläser* kam: Dabei handelte es sich um spezielle, dunkel- bis schwarzgetönte, tragbare Handspiegel, die bei der genießenden Landschaftsbetrachtung helfen sollten, an Lorrain'sche Gemälde erinnernde Ansichten aufzuspüren. Vgl. z. B. Martin Sonnabend, „Claude Lorrain. Die verzauberte Landschaft“, in: Martin Sonnabend, Jon Whiteley, u. a. (Hg.). *Claude Lorrain. Die verzauberte Landschaft*. Ostfildern 2011, S. 18-19.

31 Zur Beeinflussung der englischen Landschaftsgartengestaltung des 18. Jahrhunderts durch die Bevorzugung der Landschaftsästhetik Lorrains, Poussins und Rosas sowie durch die zeitgenössische Italien-Reiseliteratur als auch zum Kulturtransfer zwischen englischer und ‚kontinentaler‘ Gestaltung von Landschaftsgärten siehe bereits: Elizabeth Wheeler Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*. Nachdruck der Erstausgabe von 1925. London u. Liverpool 1965, S. 57ff. u. S. 121ff. sowie Gert Gröning, „Einleitung. Über deutsch-britischen Kulturtransfer in der Landschaftsarchitektur des 18. und 19. Jahrhunderts“. In: Franz Bosbach, Gert Gröning (Hg.): *Landschaftsgärten des 18. und 19. Jahrhunderts. Beispiele deutsch-britischen Kulturtransfers / Landscape Gardens in the 18th and 19th Centuries. Examples of British-German cultural transfer*, München 2008, S. 17.

32 Graß, *Sizilische Reise*. Erster Theil, S. 46.

33 Graß' Reisebericht in zwei Teilen erschien bei Cotta 1815; wie sich der Zueignung entnehmen lässt, verfasste Graß seinen Text um das Jahr 1808. Goethes Reisebeschreibung lag im Erstdruck dahingegen erst 1816 und 1817 unter dem Titel „Aus meinem Leben. Zweiter Abteilung Erster und Zweiter Teil“ vor.

34 Vgl. Graß, *Sizilische Reise*. Erster Theil, S. 47: „Die unten liegende Stadt, der Hafen mit seinen Schiffen, die Festung u. s. w. waren ganz Duftmalerey.“

antik-mythologischen Szenen zu einem klassisch-idealen Raumbild verband, so fügt sich die in ‚Lorrain’sches Licht‘ getauchte Meerenge mit ihrer landschaftlichen Umgebung bei Graß passend in den mythologisch-besetzten Erinnerungsraum der Antike ein: pittoreske Landschaft und die vielfachen Bezüge zum antiken Mythos erschaffen – epochengeschichtlich am Übergang der Klassik zur Romantik – von der Meerenge Messinas das *Bild* und die Vorstellung eines *idealen* Raumes der Antike.

Doch Carl Graß hat den reizvollen Ausblick auf die Meerenge Messinas von einem erhöhten Standpunkt aus nicht nur schriftlich festgehalten. Unter den 26 Kupfern, die seinem Reisebericht „Sizilische Reise, oder Auszüge aus dem Tagebuch eines Landschaftsmalers“ (1815) beigegeben wurden, finden sich gleich zwei Abbildungen der von einer Anhöhe aus gesehenen Meerenge. Es handelt sich dabei um die ersten beiden Blätter des zum zweibändigen Reisebericht gehörenden Tafelbandes, die nach originalen Bleistiftzeichnungen von Graß von dem in Stuttgart wirkenden Maler und Stecher Christian Friedrich Traugott Duttenhofer (1778-1846)³⁵ in Kupfer übertragen wurden.³⁶ Das erste Blatt mit dem Titel *Messina gegen Scilla* (Abbildung 4) ist eine Zeichnung, die einen weiten Ausblick von Südwesten her über die Stadt, das sichelförmige Hafenbecken und die sich verengende Meerenge bis hin zur kalabrischen Küste in Form eines Panoramas wiedergibt. Letzteres wird auf der linken Bildseite noch von ein paar Bäumen begrenzt, doch ab der Bildmitte kann der Blick des Betrachters von der Anhöhe (im Vordergrund) aus offen über die zu seinen Füßen liegende Stadt bis zu den kalabrischen Bergen mit den Skillafelsen im Hintergrund schweifen. Die insgesamt skizzenhafte Ausführung lässt im Bildvordergrund noch Details des mit verschiedener Vegetation bestandenen erhöhten Standpunktes erkennen; mit zunehmender Distanz wird die Zeichnung umrisshafter und die Strichführung mit immer weniger Druck bzw. stetig duftiger vollzogen, wodurch der perspektivische Eindruck räumlicher Tiefe – zusätzlich zur oberhalb der Bildmitte verlaufenden Horizontlinie – gesteigert wird. Auch die zweite Tafel unter dem Titel *Messina gegen Reggio gesehen* (Abbildung 5) wurde von dem Künstler in gleicher Weise gestaltet, nur dass dieses Mal der Ausblick auf Messina und die Meerenge mehr aus nordwestlicher Richtung erfolgt und der Blick des Betrachters über das Hafenbecken weg auf die sich zum Ionischen Meer hin öffnende Meerenge gelenkt wird. Räumliche Tiefe erhält die Abbildung auch hier durch eine erhöhte Horizontlinie sowie durch die sich im Hintergrund zunehmend auflösenden Linien und Umrisse. Beide Zeichnungen sind zwar nicht vollständig ausgeführt und besitzen weder den intensiven bildnerischen Ausdruck noch den malerischen Licht-und-Schatten-Effekt der Sizilienzeichnungen Friedrich

35 Biografische Informationen zu Duttenhofer siehe: Weech, Friedrich von, „Duttenhofer, Christian Friedrich Traugott“, in: Allgemeine Deutsche Biographie (1877), S. 498-499. [Digitale Volltext-Ausgabe].

36 Dies geht aus dem „Duttenh. fec.“-Vermerk am unteren rechten Rand des Kupferdruckes hervor. Zugleich nimmt auch Bëms Duttenhofer als Stecher der Graß’schen Zeichnungen an: Romis Bëms. „Von Serben bis Sizilien“. In: Jörg Drews (Hg.). *In Polen, Palermo und St. Petersburg*, S. 92.

Schinkels, aber sie demonstrieren in Form des Reisebildes bzw. der Reiseskizze parallel zu Rehfuß' und Graß' eigenen Beschreibungen im Reisebericht, wie die Reisenden sich den Raum der Meerenge auch erschlossen haben: Indem sie gleich mehrere erhöhte Standorte aufsuchten, um Messina und die Meerenge von oben zu überschauen, wobei der ästhetische Genuss des Landschaft- und Naturraumes hierbei eine bedeutende Rolle spielte. Dennoch befriedigte diese Form der visuellen Raumaneignung nicht nur die Seh-Sucht der Reisenden um 1800, sondern sie ergänzte und komplettierte – neben dem Durchmessen des *Faro* via Schiff oder Boot in der Horizontalen – die Perzeption und Deskription der Meerenge aus einer vertikalen Perspektive. Auf diese Weise entsteht am Übergang von der Klassik zur Romantik über die literarischen und gezeichneten panoramatischen Darstellungen der Meerenge ein mehrdimensionales Bild dieses Raumes, dessen Bezug zur Antike als Handlungs- und Erinnerungsraum griechisch-antiker Mythen einerseits und dessen Naturschönheit andererseits in der Ideal-Vorstellung der Reisenden von „Trinakiens Eiland“³⁷ kulminiert, d. h. in dem „Ideal der griechischen Schönheit“³⁸ selbst, was letztlich auch in jenen Worten anklingt, die Rehfuß in seinem Bericht einem seiner Reisebegleiter in den Mund gelegt hat:

Wenn ich je Versuchung zum Dichten gefühlt habe, so ist es hier, und wenn es mir je irgendwo weniger gelungen ist, so ist es auch hier. [...] Darum will ich die hohe Ruhe dieses Landes, welche ich dem Ideal der griechischen Schönheit vergleichen möchte, nicht durch unnützen Schwulst stören. Ich will mir das Gemüth mit diesen freundlichen Bildern füllen, sie mir als Schatz für mein Leben bewahren, und in Zukunft, wenn ich mir recht wohl thun will, sie herausnehmen, und an ihrem Anblick mich weiden.³⁹

2.3. „[...] auf der Bühne der unsterblichen Homerischen und Virgilischen Gesänge“

Im Laufe des Übergangs vom 18. zum 19. Jahrhundert haben die Sizilienreisenden diverse Wahrnehmungs- und Beschreibungsmuster für die Meerenge als einen Raum des antiken Mythos um Skylla und Charybdis entwickelt: Während die frühen Reisenden wie Riedesel und Münter hauptsächlich nach mythischen und geographischen Kontinuitäten zwischen den fiktiven Handlungsräumen des antiken Mythos und der zeitgenössischen Topographie der Meerenge suchten⁴⁰ – zumeist mit der Vergil-, später insbesondere mit der Homerlektüre

37 Rehfuß. *Neuester Zustand der Insel Sicilien*, Erster Theil, S. 3.

38 Ebd., S. 3-4.

39 Ebd., S. 3-4.

40 Auch Bartels orientiert sich noch an dieser Form der Raumerschließung: „Aber dennoch fand ich bei weiten nicht das was ich suchte. Ich fuhr lange auf dem vermeinten Flek umher und sah nichts, als die spiegelhelle sich kräuselnde Fläche eines ruhigen nicht sehr tiefen Meeres.“, aus: Johann Heinrich Bartels. *Briefe über Kalabrien und Sizilien*. Zweiter Theil, S. 67. Im 15. Brief des zweiten Bandes seines Reiseberichts

in der Hand – und nicht müde werden, in ihren Reiseberichten den jeweiligen Handlungsraum in Form des Verweises auf die antike Textstelle der gegenwärtigen Meerenge in Form ihrer eigenen Raumbeschreibung gegenüberzustellen, so interessieren sich die darauffolgenden Reisenden zunehmend auch für die landschaftlichen Reize und perzipieren den *Faro di Messina* unter ästhetischen Gesichtspunkten, insbesondere nach malerischen, atmosphärischen Landschaftsszenarien suchend. Auf diese Weise konstruieren Reisende wie in Ansätzen bereits Bartels und etwas später dann Graß, Rehfuß und Schinkel den Natur- und Landschaftsraum der Meerenge zu einem idealen Raumbild, das die pittoreske Schönheit der Landschaft und die mythische Geographie der *Odyssee* in sich vereint.

Dementsprechend transformieren sich innerhalb des gewählten Untersuchungszeitraumes die Arten der Raumerschließung und Raumwahrnehmung erheblich: Während zunächst das konkrete Aufspüren und Betrachten *in situ* von Schiff oder Boot aus dominiert, erfolgt durch die Sizilienreisenden mit der Zeit immer weniger eine explizite räumliche Verortung der homerischen Seeungeheuer, d. h., das konkrete Aufsuchen der spezifischen Raumpunkte, an denen Charybdis-Strudel und Skylla-Fels in der Meerenge vermutet werden, entfällt. Dafür steht die Meerenge zunehmend im Ganzen sinnbildlich und automatisiert für den antiken Charybdis- und Skylla-Mythos. Darüber hinaus etabliert sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Wahrnehmungsperspektive der räumlichen Überschau, sodass der *Faro* nun auch bevorzugt von einem erhöhten Standpunkt aus wahrgenommen und dieser panoramatische Ausblick textlich sowie bildlich in den Reiseberichten festgehalten wird.

Das Imaginationspotential der Meerenge als mythischen Erinnerungsraum der Antike allerdings erreicht in Schinkels Beschreibung seines Überfährerlebnisses einen literarischen Höhepunkt, der bis 1830 nicht wieder erreicht wird. Zwar setzt spätestens mit Samuel Brunner (1826) auch eine wissenschaftlich, d. h. naturkundlich-orientierte Erschließung der Meerenge ein, doch verhindern auch die Ambitionen eines Naturforschers nicht, seine poetischen Erinnerungen an den antiken Mythos wachzurufen und zugleich das kollektive literarische Gedächtnis hinsichtlich der ‚charybdischen‘ bzw. ungeheuerlichen Meerenge über die antiken Werke Homers und Vergils hinaus um einen neuzeitlichen Text zu erweitern. Davon abgesehen ändert sich ein Themenfeld im Zusammenhang mit dem Erschließen der Meerenge durch die Sizilienreisenden nicht: Alle verweisen mittels des direkten oder indirekten homerischen oder vergilischen Zitats auf die Gefährlichkeit der Meerenge seit der Antike und können sich oftmals nicht enthalten, zugleich die zeitgenössische Ungefährlichkeit (angesichts der großen, modernen Schiffe, der fortgeschrittenen Navigationskenntnisse

stellt er seine eigenen Beobachtungen der zeitgenössischen Erscheinungen von Skylla und Charybdis den Beschreibungen der antiken Quellen kritisch gegenüber; das erfolgt bei ihm nicht nur in Form von Verweisen auf Homers *Odyssee*, Vergils *Aeneis* und Ovids *Metamorphosen*, sondern auch in Form von wörtlichen Zitaten aus den genannten antiken Referenzwerken. Bartels. *Briefe über Kalabrien und Sizilien*. Zweiter Theil, S. 66-69.

etc.) zu beteuern. Auf diese Weise tradieren sie einerseits den antiken Gefährlichkeitstopos und generieren andererseits zugleich einen neuen Topos, den der zeitgenössischen Ungefährlichkeit. Zwar werden beide Topoi immer wieder repetiert, oftmals in den Reiseberichten unmittelbar gegeneinander gesetzt, aber letztlich kann das bei den hier vorgestellten Reisenden nicht darüber hinweg täuschen, dass die Meerenge von Messina auch noch am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert einen Raum von antiker mythischer Geographie (im Sinne Ernst Cassirers) darstellt: Die Tendenz am beginnenden 19. Jahrhundert, die Strömungsgeschwindigkeit und damit die ‚Gefährlichkeit‘ der Meerenge nun mittels moderner wissenschaftlicher Instrumente zu messen sowie auf diese Weise durch rational erhobene Daten zu (ver-)bannen, kann letztlich den antiken Mythos nicht entzaubern – der *Faro* bleibt auch als wissenschaftlicher Erkundungsraum „[...] mitten auf der Bühne der unsterblichen Homerischen und Virgilischen Gesänge“^{41, 42}.

Abbildungen



Abb. 1. Georg Braun and Frans Hogenberg. „Prospectus Freti Siculi vulgo Faro di Messina“. In: *Civitates Orbis Terrarum / Théâtre des Principales Villes de tout l'Univers. Liber Sextus*. Köln 1617, S. 490.

41 Samuel Brunner. *Streifzug durch das östliche Ligurien, Elba, die Ostküste Siciliens, und Malta, zunächst in Bezug auf Pflanzenkunde im Sommer 1826 unternommen*. Winterthur 1828, S. 104.

42 Der vorliegende Beitrag greift unter anderem auf Materialien zurück, die während der Förderung durch das Berliner Exzellenzcluster *Topoi* in den Jahren 2009 bis 2012 gesammelt wurden.

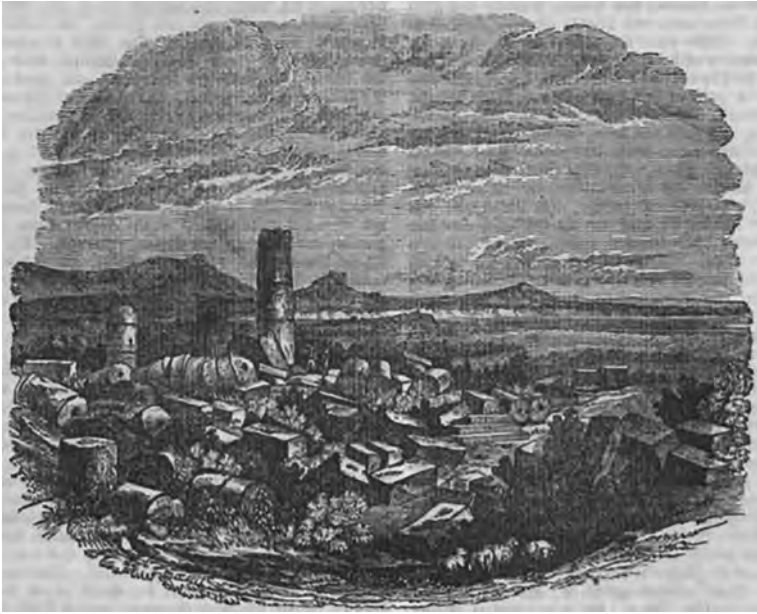


Abb. 2. *Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon*. Band 4. Leipzig 1841, S. 180.

Workshopbericht: *Vergleich – Übersetzung – Weltliteratur. Komparatistische Praktiken in der Diskussion*

Auftaktveranstaltung des Netzwerks *Undiszipliniert? Komparatistische Praktiken und ihre gesellschaftliche Bedeutung*, Bern, 14.-15.02.2020

Am 14. und 15. Februar 2020 fand an der Universität Bern der Workshop *Vergleich – Übersetzung – Weltliteratur. Komparatistische Praktiken in der Diskussion* statt. Die Veranstaltung war zugleich Auftaktveranstaltung für das geplante DFG-Netzwerk *Undiszipliniert? Komparatistische Praktiken und ihre gesellschaftliche Bedeutung* und wurde organisiert von Melanie Rohner, Netzwerkmitglied an der Universität Bern, und den Antragstellern des Netzwerks, Joachim Harst und Alena Heinritz. Das Programm des Workshops setzte sich aus netzwerk-internen Besprechungen und drei öffentlichen Impulsvorträgen zusammen, an die jeweils eine Diskussion eines ausgewählten Textes anschloss.

Die Komparatistik, so die Ausgangsthese des Netzwerks, arbeitet zwischen nationalen, medialen und wissenschaftlichen Kulturen und wird daher von der Spannung zwischen dem Fremden und dem Eigenen bzw. dem Differenten und dem Konvergenten geprägt. Daher schließen auch ihre grundlegenden methodischen Problemfelder eine soziale und ethische Dimension ein, die das projektierte Netzwerk aufarbeiten wird. Dazu fasst das Netzwerk Komparatistik in Anlehnung an die Überlegungen des Kulturosoziologen Andreas Reckwitz als Bündel von Praktiken, die vielfach in die Gesellschaft hineinreichen. Um in Workshops und einer Abschlusskonferenz diesen Fragen nachgehen zu können, soll ein wissenschaftliches Netzwerk mit Mitteln der DFG begründet werden. Ein bereits 2019 eingereicherter Antrag wurde trotz positiver Begutachtung abgelehnt und wird nun in überarbeiteter Form erneut eingereicht. Der Workshop diente daher einerseits zur Besprechung des Antragstextes und andererseits der Arbeit an den Themenschwerpunkten des Netzwerks. Zu den internen Besprechungen des Workshops gehörten außerdem die Präsentationen der jeweiligen mit den Themen des Netzwerks verbundenen Forschungsperspektiven der anwesenden Netzwerkmitglieder und ihrer eingeladenen Gäste. Melanie Rohner gab abschließend Einblicke in weitere Möglichkeiten für die Förderung internationaler komparatistischer Forschung aus den Mitteln des SNF.

Die Reihe der öffentlichen Impulsvorträge eröffnete Alena Heinritz am 14. Februar mit ihrem Vortrag „Vergleich und Vergleichbarkeit: Praxeologische Perspektiven“. Grundlage der an den Vortrag anschließenden Textdiskussion war Johannes Graves Text „Vergleichen als Praxis. Vorüberlegungen zu einer praxistheoretisch orientierten Untersuchung von Vergleichen“ (2015).¹ Nach einleitenden Überlegungen zum komparatistischen Vergleich und zur Figur des

1 Johannes Grave. „Vergleichen als Praxis. Vorüberlegungen zu einer praxistheoretisch orientierten Untersuchung von Vergleichen.“ *Die Welt beobachten. Praktiken des Vergleichens*. Hg. Angelika Eppler/Walter Erhart. Frankfurt a. M./New York: Campus, 2015. S. 135-159, bes. S. 135-147.

Vergleichs im Allgemeinen wandte sich Heinritz dem Problem der Herstellung von Vergleichbarkeit und der politischen Brisanz dieser Operation zu, die in der Tradition der Vergleichskritik immer wieder reflektiert worden ist. Versteht man den Vergleich nicht als triadische Struktur, bestehend aus zwei Komparata und einem *tertium comparationis*, sondern, hier Angelika Epple folgend, als tetradiische Struktur, die den Kontext des Vergleichens miteinbezieht, lassen sich die durch das Vergleichen entstehenden Setzungen, Ordnungen und ihre zugrunde liegenden Machtstrukturen als historisch verortete Praktiken untersuchen. Die Argumente der Vergleichskritik zielen auf die Prozesse der Essentialisierung bzw. Naturalisierung von Kategorien, die mit der Setzung eines *tertium comparationis* einhergehen können. Besonders im in der postkolonialen Kritik oft besprochenen Kulturvergleich lassen sich diese Mechanismen, einhergehend mit eurozentristischen Modernetheorien, beobachten. Daran anschließend stellte Heinritz die soziologische Praxistheorie und ihre Anwendungsmöglichkeiten vor, um sich dann auf dieser Grundlage dem Vergleichen aus praxeologischer Perspektive zuzuwenden.

Gesellschaft wird aus dieser Perspektive als Vielzahl ineinander verschränkter Praktiken verstanden, in die komparatistische Praktiken eingebunden sind. Vergleiche rekurrieren auf diese Praktiken und beeinflussen diese in Transformationsprozessen. Aus einer praxeologischen Perspektive ist das Vergleichen eingebunden in einen spezifischen historischen Kontext mit seinen Akteuren und in andere soziale Praktiken. Die Praxistheorie bietet damit einen „dritten Weg“ zwischen handlungstheoretischen und strukturalistischen Ansätzen. In ihrem Vortrag führte Heinritz aus, inwiefern mit einer Betrachtung der komparatistischen Praktiken des Vergleichens und des Herstellens von Vergleichbarkeit sichtbar wird, wie eine praxeologische Perspektive den Blick für die soziale und ethische Dimension von Komparatistik schärfen kann. Mit einem Fokus auf Praktiken eröffnet sich eine kritische Betrachtung und Reflexion von zentralen Themen der Komparatistik, wie etwa des Verhältnisses zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen. In der Setzung des Allgemeinen nämlich liegt das Potenzial des Vergleichens, einerseits innovativ zu wirken, andererseits Hierarchien hervorzubringen oder zu stabilisieren. Daran anschließend zeigte sich zweitens, dass das komparatistische Vergleichen stets in andere soziale Praktiken und in einen spezifischen historischen Kontext und dessen Machtstrukturen eingebunden ist. In Kontexten situierte Akteure bilden Praktiken des Vergleichens aus, die die Welt nicht nur ordnen, sondern auch verändern, verborgene Relationen aufdecken, Ordnungen, Konventionen und Wahrnehmungsgewohnheiten infrage stellen und die Grenzen von Kulturen und Nationen überschreiten. Drittens schließt eine praxeologische Betrachtung des Vergleichens an die Frage nach der Disziplinarität bzw. der Transdisziplinarität von Komparatistik an. Seit ihren Ursprüngen aus den transdisziplinären vergleichenden Wissenschaften um 1800 ist der Komparatistik eine „Undiszipliniertheit“ eingeschrieben. Der praxistheoretische Zugang legt daran anschließend den Fokus auf komparatistische Praktiken und nicht auf Komparatistik als Disziplin und macht dadurch Transdisziplinarität erst möglich, indem er Dichotomien und disziplinäre Grenzen auflöst. In der Diskussion ging es dann zentral um die Disziplinarität oder

„Undiszipliniertheit“ der Komparatistik und die Transdisziplinarität der Praktik des Vergleichens.

Im Anschluss gab Caroline Mannweiler mit ihrem Impulsvortrag „Übersetzung als Vermittlung und Grenzziehung: am Beispiel von Wissenschaftsübersetzungen ins Französische im 18. Jahrhundert“ Einblicke in die komparatistische Übersetzungsforschung. Grundlage der Textdiskussion war Naoki Sakais Text „Heterolingual Address and Transnationality: Translation and Bordering“ (2012).² Übersetzung, so Mannweiler in Anschluss an den Übersetzungstheoretiker Gideon Toury, ist immer das Ergebnis kulturhistorischer Setzungen der jeweiligen Zielkultur. Die „Skopos-Theorie“ betont die Orientierung der Übersetzung an der Zielkultur. Übersetzung wird hier deutlicher als Praktik definiert, die sehr pragmatisch und funktionalistisch an konkreten Lösungen interessiert ist. Mit einem solchen kulturwissenschaftlichen Fokus unterscheidet sich die Übersetzungswissenschaft deutlich von der linguistischen Übersetzungsforschung. Es gehe hier nicht darum, eine möglichst hohe Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zielsprache zu erreichen, sondern im Kontinuum zwischen Adäquatheit und Akzeptanz („adequacy“ und „acceptability“, Toury) vor dem Hintergrund bestehender Normen und kultureller Umstände eine Entscheidung zu treffen. Die Vorstellung, die Übersetzung vermittele zwischen zwei symmetrisch einander gegenüberstehenden Sprachen und könne Äquivalenz erreichen, ist ein innerhalb des sog. „Kommunikationsparadigmas“ oft instrumentalisiertes Ideal. Stattdessen gehen Übersetzungen historisch mit Prozessen der Sprachnormierung und damit der Abgrenzung der Sprachen untereinander einher. Es gehört zu den zentralen Aufgabengebieten der Komparatistik, dieses Kommunikationsparadigma der Übersetzung zu problematisieren. Sakai betont in seinem Text eben diese Prozesse der Grenzziehung („bordering“) durch Übersetzung. Die Konfiguration zweier distinkter Sprachen, zwischen denen die Übersetzung vermittelt, versteht er als „regime of translation“ – eine Ideologie, die letztlich zu Grenzziehungen zwischen den Sprachen führt. Dieses Regime repliziert u. a. das System moderner Nationalstaatlichkeit als einander symmetrisch gegenüberstehender souveräner Staaten. Implizit einher geht mit dieser Vorstellung der Versuch, im Austausch mit dem Anderen die eigene Einzigartigkeit zu bestätigen, und die eindeutige Grenzziehung zwischen „Zivilisation“ und „Barbarei“. Diesem Übersetzungsregime mit seiner „homolingual address“, die die Übersetzung als Vermittlung zwischen zwei distinkten Sprachen versteht, stellt Sakai die sogenannte „heterolingual address“ entgegen, die die Intransparenz des Übersetzungsprozesses reflektiert. Deren Potenzial bildete dann auch den zentralen Fokus der Diskussion.

Mannweilers Forschungen zum Übersetzungsregime im 18. Jahrhundert nun zeigten, dass die europäischen Wissenschaftsübersetzungen in der Frühen Neuzeit in einem Kontext entstanden, der den offenen Austausch mit dem Ausland

2 Naoki Sakai. „Heterolingual Address and Transnationality: Translation and Bordering.“ *Worldwide: Archipels de la mondialisation/Archipiélagos de la globalización. Contribuciones en español, francés, inglés y alemán.* Hg. Ottmar Ette/Gesine Müller. Frankfurt a. M./Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012. S. 343-358.

betonte. Zugleich aber gingen sie mit eindeutigen Abgrenzungsmechanismen einher und dienten parallel immer auch dazu, das Nationale und das Eigene zu fördern. Deutlich zeigt sich dies bei der Querelle des Anciens et des Modernes an der Wende zum 18. Jahrhundert, die man als Frage verstehen kann, wie antike Autoren zu übersetzen seien. Durchgesetzt haben sich bei diesem Streit die sogenannten „Modernen“, die die Antike verfremdeten und die nationale Idee stärkten. In den Wissenschaftsübersetzungen, die Caroline Mannweiler im Rahmen ihres Projekts *Wissenschaftsübersetzungen in Frankreich im klassischen Zeitalter* als Teil des DFG-Schwerpunktprogramms Übersetzungskulturen der Frühen Neuzeit untersucht, zeigt sich in diesem Sinne sehr deutlich, dass Übersetzung nicht nur vermittelnd, sondern ebenso national abgrenzend wirkte. Im Mittelpunkt stand also nicht der emphatische Fremdkontakt, sondern die Etablierung der eigenen Sprache und Wissenschaft, wobei auch ökonomische Vorteile im Blick waren. Hier finden sich Parallelen zur Kritik am Vergleich, die betont, dass der Vergleich mit einem unproblematisierten Anspruch auf Objektivität durch die Machtstrukturen, in die er immer eingebunden ist, tendenziös eines der Komparata bevorzugt und damit Distanz schafft.

Den Abschluss fand die Reihe der Impulsvorträge im Rahmen des Workshops am 15. Februar mit Joachim Harsts Vortrag „Weltliteratur und Weltentdeckung“. Grundlage der an den Vortrag anschließenden Textdiskussion war Walter Erharts Aufsatz „Weltreisen, Weltwissen, Weltvergleich – Perspektiven der Forschung“ (2017).³ Auf der Grundlage von Erharts Text betonte Harst in seinem Vortrag die Rolle von vergleichenden Praktiken auf den Entdeckungsreisen des 18. und 19. Jahrhunderts und fragte nach ihrer Bedeutung für Goethes Begriff der Weltliteratur und das heutige Verständnis der Komparatistik.

Harst ging von einer Unterscheidung zwischen dem Vergleich als Methode und dem Vergleich als Praxis aus und stellte die bereits angesprochenen Argumente der Vergleichskritik aus einer weiteren Perspektive zur Diskussion. Die *Methode* des Vergleichs, so Harst, zielt auf die Objektivierung und Systematisierung von Wissen und bildet die epistemische Grundoperation der vergleichenden Wissenschaften. Sie ist in der Annahme einer universalen Ordnung verankert, innerhalb derer erst verglichen werden kann. Hier findet also weniger ein Prozess des „Vergleichens“ als ein Prozess des „An-gleichens“ des Fremden an das Eigene, seine Integration in die bestehende Wissensordnung, statt. Ergebnis eines solchen Vergleichs ist daher oftmals die Bestätigung bereits vorhandenen Wissens durch die Reproduktion der eigenen Voraussetzungen; hier setzt die bereits angesprochene Vergleichskritik zu Recht an.

Als *Praxis* verstanden kann das Vergleichen jedoch auch die Verunsicherung einer etablierten Wissensordnung und eine Reflexion der zuvor unausgesprochenen Voraussetzungen bewirken. Untersucht man das Vergleichen als Praxis, achtet man auch auf Kontexte, die beim methodischen Vergleich ausgeklammert werden und kann Tätigkeiten in den Blick nehmen, die nicht explizit als Vergleich auftreten. Interessant ist dabei, dass die vergleichenden Praktiken

3 Walter Erhart. „Weltreisen, Weltwissen, Weltvergleich: Perspektiven der Forschung.“ *IASL* 42/2 (2017): S. 292-321.

auf den Entdeckungsreisen zwischen „Nostrifizierung“ und „Altrifizierung“, Angleichung und Befremdung schwanken. Explizit methodisches Vergleichen findet sich in den Aufzeichnungen Georg Forsters, der James Cook auf seiner zweiten Südseereise begleitete, wenn er den Entwicklungsstand der Südseevölker mit dem der antiken Griechen vergleicht und damit eine globale Entwicklungsgeschichte der Menschheit skizziert. Am Beispiel eines Gemäldes von William Hodges (*War Canoes of Otheite*, 1774) kann man hingegen sehen, wie sich das Vergleichen auch implizit in bildlichen Darstellungen niederschlagen kann, indem die Wahrnehmung des Fremden in eine westeuropäische ikonografische Tradition integriert wird – eine Integration, die in diesem Fall auch Befremden auslösen kann, wenn christliche und ‚primitive‘ Bildelemente unvermittelt aufeinandertreffen. Aber auch die Praxis des Vergleichens als Aushandlungsprozess findet sich in den Dokumentationen der frühneuzeitlichen Weltreisen. So wurden die eigenen epistemologischen Klassifikationsraster der Entdeckungsreisen durch ihre Konfrontation mit dem Fremden verunsichert, als sie feststellen mussten, dass Carl von Linnés binäre Taxonomie in Anbetracht der irreführenden Ähnlichkeit neu entdeckter Pflanzen zu bekannten europäischen Gattungen und Arten erschüttert wurde. Die Diskussion setzte an diesem Punkt an und erörterte die historische Entwicklung des Vergleichens als Praktik.

Einen implizit vergleichenden Aspekt kann man schließlich auch in Goethes Begriff der Weltliteratur als literarischem Kommunikationszusammenhang sehen. Goethe geht es ja gerade nicht um einen wertenden Vergleich zwischen literarischen Werken, sondern um eine neue Sicht auf das Eigene durch den Blick des Fremden – so veranschaulicht er die weltliterarische Perspektive mit einer französischen Adaption seines *Tasso* und Carlyles Porträts deutscher Dichter. So wird deutlich, dass „Weltliteratur“ auch deshalb ein komparatistischer Grundbegriff ist, weil er inhärent vergleichend strukturiert ist. Von hier aus wäre es möglich, ein anderes Profil der Komparatistik zu entwerfen – eine Komparatistik, die weniger dem methodischen Vergleich zur Sicherung des Eigenen verpflichtet wäre (Vergleichende Literaturgeschichte), sondern das Moment der Befremdung produktiv zu nutzen verstünde.

Sowohl mit seinen internen Diskussionen als auch mit seinen drei Impulsvorträgen gab der Workshop *Vergleich – Übersetzung – Weltliteratur. Komparatistische Praktiken in der Diskussion* so erste wichtige Impulse für die Arbeit des Netzwerks, die hoffentlich bald fortgesetzt werden kann.

Joachim Harst, Alena Heinritz

Rezensionen

Komparatistik gestern und heute. Perspektiven auf eine Disziplin im Übergang. Hg. Sandro M. Moraldo. Göttingen: V&R unipress/Bonn University Press, 2019 (= Global Poetics. Literatur- und kulturwissenschaftliche Studien zur Globalisierung; Bd. 2). 212 S.

Die Komparatistik habe seit der Jahrtausendwende „gravierende Veränderungen“ erfahren und „eine turbulente Phase des Wandels“ durchlaufen, deren Gründe der ehemalige Präsident des deutschen Komparatistenverbandes Christian Moser – mit Kirsten Kramer zusammen Mitherausgeber der Reihe, in der der anzuzeigende Sammelband erschienen ist – mit drei Stichworten umschrieben hat: „die Öffnung der Literaturwissenschaft für kulturwissenschaftliche Fragestellungen“, „der Prozess der kulturellen, literarischen und medialen Globalisierung“, der die Komparatistik zur Revision des Weltliteraturkonzeptes genötigt habe, sowie die curricularen „Folgen des Bologna-Prozesses“ in Hinsicht auf die komparatistische Lehre.¹ Die Fragilität der Komparatistik im geisteswissenschaftlichen Fächerspektrum und die damit zusammengehörenden Profildebatten bezeugen teils die verschiedenen disziplinären Totsagungen, teils die Renovierungsprogramme, die die Komparatistik für schnell sich ablösende ‚Zeitalter‘ – Multikulturalismus, Globalisierung, Ecocriticism – fit machen sollen und die als *traveling concepts* oder *theories* um den Erdball wandern.²

1 Christian Moser. „Sammelrezension: Komparatistik im Übergang. Zwei neue Einführungen in die Vergleichende Literaturwissenschaft.“ *Jahrbuch für Komparatistik* 2012: S. 182-189, hier S. 182f.

2 Susan Bassnett. *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993. S. 47 („Today, comparative Literature in one sense is dead.“); Gayatri Chakravorty Spivak. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University, 2003; Charles Bernheimer [Hg.]. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1994; Haun Saussy [Hg.]. *Comparative Literature in an Age of Globalisation*. Baltimore: Johns Hopkins University, 2006; Ursula K. Heise [Hg.]. *Futures of Comparative Literature. ACLA State of the Discipline Report*. London: Routledge, 2017. In ihrem Beitrag „Comparative literature and the environmental humanities“ (ebd., S. 293-301) beschreibt die Herausgeberin „the encounter of comparative literature with ecocriticism“. Den im Plural – „Futures“ – zum Ausdruck gebrachten Pluralismus komparatistischer ‚Zukünfte‘ bezeugt die digitale Version *The 2014-2015 Report on the State of the Discipline of Comparative Literature* <<https://stateofthediscipline.acla.org/>> [10.07.2020], worin fünf mit diversen Beiträgen gefüllte ‚areas‘ umschrieben sind (Paradigms, Futures, Ideas of the Decade, Practices, Facts & Figures). Vgl. David Damrosch: *What Is World Literature?* Princeton/NJ: Princeton University, 2003; zuletzt ders.: *Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Age*. Princeton/NJ: Princeton University, 2020, worin im abschließenden Kapitel „Rebirth of a discipline“ (S. 334-347, hier: S. 337) gegenüber „restrictive position-takings“ die im aktuellen Statusbericht zum Ausdruck kommende „discipline’s open-endedness“ hervorgehoben wird.

Einen solchen Prozess einer „Repositionierung des Fachs“³ (oder soll man in Hinsicht auf den nicht definierbaren Charakter der Komparatistik⁴ ‚des Fachs‘ schreiben, d. h. die Bezeichnung *sous rature* stellen?) greift der Sammelband auf, der aus einer vom Herausgeber im Zuge einer Gastprofessur organisierten Ringvorlesung im Winter 2014/15 am Heidelberger Institut für Fremdsprachenphilologie (IDF) hervorgegangen ist. Der Band enthält zwölf für den Druck überarbeitete und aktualisierte Vorträge, die seinerzeit den „thematischen Horizont“ (7) der Komparatistik sowohl für die Heidelberger Studenten, die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (AVL) an der Ruprecht-Karls-Universität im BA- und MA-Studiengang Germanistik im Kulturvergleich studierten, als auch für interessierte Hörer jenseits des akademischen Fachpublikums aufreißen sollten. In Heidelberg gibt es kein eigenes Institut oder Seminar für AVL, vielmehr werden zwei komparatistische Masterstudiengänge – Germanistik im Kulturvergleich (Literaturwissenschaft) und Klassische und Moderne Literaturwissenschaft⁵ – aus den curricularen Fonds affiner Fächer bespielt. Die Beiträge stammen durch die Bank von renommierten Komparatisten (darunter eine Anzahl ehemaliger Repräsentanten des deutschen Komparatistenverbands) und einigen Vertretern benachbarter Fächer. Die drei Beiträgerinnen und neun Beiträger werden in einem Autorenverzeichnis (207-212) ausführlich vorgestellt.

Nach einem Vorwort (7-10), das über die Rahmenbedingungen der Bandgenese ins Bild setzt und die einzelnen im Band versammelten Beiträge kurz vorstellt, entwickelt Sandro Moraldo – er lehrt Deutsche Sprache und Kultur in Bologna und vertritt die Komparatistik an der Katholischen Universität vom Heiligen Herzen in Mailand – unter der Überschrift des Bandtitels „Perspektiven auf eine Disziplin im Übergang“ (11-31). Die Komparatistik soll wieder „festen Grund unter den Füßen“ gewinnen und „aus der Sackgasse einer primär europäisch-angloamerikanischen Nischenwissenschaft“ (20) herausgeführt werden. Das sind große Worte. Um sie einzulösen, greift Moraldo einerseits die Impulse der US-amerikanischen Fachdiskussion zur Jahrtausendwende zugunsten einer globalen Perspektive auf (20f.), andererseits kehrt er zum Problem der „Vergleichs-Literaturen“ im Falle einsprachiger, aber multinationaler Literaturen bzw. kulturell plurizentrischer Staaten, d. h. zur alten Frage, um was für eine Grenze es sich eigentlich bei einem grenzüberschreitenden Vergleich handelt, zurück (22-26). Der spezifische Beitrag der Komparatistik im Ensemble der Geisteswissenschaften angesichts rasanter Umbrüche und Dynamiken liegt für Moraldo darin – so formuliert es sein Fazit –, dass ihr „großes Beobachtungsfeld“ und die „Vielfalt“ ihrer Verfahrensweisen Garanten dafür sind, einen

3 Sandro M. Moraldo: Vorwort, S. 7. Seiten aus dem vorliegenden Band werden im Folgenden in Klammern im Text nachgewiesen.

4 Entsprechend der von Damrosch herausgestellten Unbestimmtheit bzw. Unbegrenztheit der Komparatistik (s. Anm. 2) gibt Giulia De Gasperi dem ersten Absatz ihrer „Introduction. The State of the Art“ die Überschrift: „Of (Non-)Defining Comparative Literature.“ *Comparative Literature for the New Century*. Giulia De Gasperi/ Joseph Pivato [Hg.], Montreal: McGill-Queen's University, 2018. S. 3-18, hier: S. 3.

5 Vgl. <https://www.idf.uni-heidelberg.de/profil/komparatistik.html> [11.07.2020].

„Einblick in das faszinierende Panorama weltliterarischer, künstlerischer und (medien)kultureller Umbrüche“ zu eröffnen (26f.). Besonders hervorgehoben und durch ein langes Zitat untermauert wird dabei die Formel eines „globalen Imaginären“ (27), die der Einleitung zu einem Sammelband entnommen ist, der die Bonner Jahrestagung des deutschen Komparatistenverbandes 2011 dokumentiert.⁶ Können Formeln, die die Funktion haben, disperse Beiträge einer Verbandstagung zusammenzuhalten, imstande sein, im Zuge synekdochischer Verallgemeinerungen ein „klar definierte[s] Fachverständnis“ (19) zu erzeugen?

Einer „Rephilologisierung der Literaturwissenschaften“ erteilt Moraldo am Schluss seiner Ausführungen eine Absage, denn nur, wenn sich die Komparatistik den „global challenges“ stelle, werde sie in ihrer „Arbeit an Texten der Weltliteratur [...] nicht zu einem Randphänomen verkommen“ (27). Besteht denn nicht auch die ‚Arbeit‘ des Komparatisten an den Texten der Weltliteratur im Lesen? Er sollte also ratsamerweise über die philologischen Grundlagen, die seinem Tun vorausliegen, nachdenken.⁷

Rüdiger Zymner (Wuppertal), der sich früh um das Fachverständnis der Allgemeinen Literaturwissenschaft gekümmert hat und dem zusammen mit Achim Hölter (Wien) das große Verdienst zukommt, das gegenwärtige Spektrum (genauer: die „enorme Vielfalt an Fachkonzepten“) der Komparatistik in einem Handbuch zu versammeln,⁸ versucht die „Kontur“ dieser literaturwissenschaftlichen Disziplin in einer fünf Kategorien (Erkenntnisinteresse, Funktion, Gegenwartsbedeutung, Forschungsregeln, Repräsentationsformen) umfassenden „disziplinäre[n] Matrix“ zu umreißen (33-44). Viele der Bestimmungen teilt sich ‚die‘⁹ Komparatistik mit anderen Literaturwissenschaften (z. B. den

6 Christian Moser/Linda Simonis. „Einleitung: Das globale Imaginäre.“ *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Hg. dies. Göttingen: V&R, 2014. S. 11-22.

7 Moraldo bezieht sich im Blick auf den ‚Rephilologisierungsruf‘ auf eine Debatte im Feuilleton der FAZ zwischen Melanie Möller („Lassen wir die Sache. Athematisches Lesen.“ FAZ. 01.06. 2018) und Claudia Dürr, Andrea Geier und Berit Glanz („Literaturwissenschaftler lesen ungenau? Krisengerede!“ FAZ. 08.08. 2018). Die kulturwissenschaftliche Contra-Position hat Christoph König („Philologische Fragmente zur Gegenwart (2018-2019)“ *Geschichte der Germanistik. Historische Zeitschrift für die Philologien* 55/56 (2019): S. 83-90, hier: 83 f.) aufgespießt. Der ‚Grabenkampf‘ um die ‚Rephilologisierung‘ selbst ist freilich alt – vgl. etwa das germanistische DFG-Symposium *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?* Hg. Walter Erhart. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2004.

8 Rüdiger Zymner [Hg.]. *Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin*. Berlin: Erich Schmidt, 1999; Achim Hölter/Rüdiger Zymner [Hg.]. *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2013. Hier: Hölter/Zymner: „A. Einleitung: Konturen der Komparatistik.“ S. 1-4, hier: S. 4.

9 Wohltuend unpräzise setzt Zymner den bestimmten Artikel vieler Allgemeinbegriffe (u. a. ‚die‘ Komparatistik, ‚die‘ Geisteswissenschaften, ‚der‘ Mensch u. ä.) in gnomische Anführungszeichen, um zu signalisieren, dass es Allgemeines nur in der Vielfalt des Besonderen gibt – er entzieht seine Begriffe dadurch auch vorschneller Dekonstruktion.

Literaturbegriff des *making special* von Sprache, 40 und 43) oder den Geisteswissenschaften überhaupt (z. B. Verständigungswissen zu produzieren, d. h. zur historischen Normenreflexion, zum reflexiven Handlungswissen und zu einem reziproken Fremdverständnis beizutragen, 36f.). Das Spezielle der Komparatistik besteht aber im Blick auf ihren Gegenstand darin, dass sie „die Grenzen von *einzelnsprachlichen Literaturen* oder auch die Grenzen von *Literatur im allgemeinen* systematisch überschreitet“, d. h. erforscht werden Beziehungen zwischen „mindestens zwei einzelnsprachliche[n] Literaturen“ oder „zwischen Literatur und anderen Künsten“ (33). „Grenzüberschreitungswissenschaft“ hatten Hölder/Zymner das in ihrem *Handbuch* genannt.¹⁰ Dabei frage ich mich, ob diese Bestimmung, die letztlich das erweiterte, von Henry Remak seinerzeit formulierte Fachverständnis aufgreift, in ihrer Erläuterung bewusst restriktiv oder nur etwas nachlässig ausgefallen ist. Remak hatte den reinen Literaturvergleich um die vergleichende Erforschung von „Literatur einerseits und anderen Wissens- oder Glaubensbereichen andererseits“ erweitert und dabei nicht nur auf die Künste gezielt, sondern z. B. auch Wissenschaften miteinbezogen.¹¹ Hat sich die Komparatistik angesichts der prosperierenden Wissen- und Literatur-Forschung aus dem Vergleich der Literatur mit diesem Gebiet symbolischen menschlichen Ausdrucks inzwischen wieder zurückgezogen?

Der Vortrag von Horst Jürgen Gerigk (Heidelberg) beantwortet zwar nicht die in seinem Titel gestellte Frage „Wozu Komparatistik?“ (45-54), er spricht jedoch schwungvoll vier heikle Themenkreise an. Zwar rennt er mit seinem vehementen Engagement für die Berücksichtigung von Film und Filmmusik als legitimen Bestandteil der Komparatistik m. E. offene Türen ein. Filmische Literaturadaptionen gehören seit H. Kreuzer, Schanze, Albersmeier oder Roloff zu den klassischen Themen einer um ‚Medien‘ erweiterten Literaturwissenschaft und einer komparatistischen Auseinandersetzung mit ihr steht prinzipiell nichts im Wege, mögen die Bedingungen vor Ort auch jeweils von personalen Ressourcen, institutionellen Voraussetzungen und kollegialer Kooperationsbereitschaft abhängen. Tatsächlich jedoch kommen die Filmkunst und ihre Wissenschaft im *Handbuch Komparatistik*, was Gerigk moniert (vgl. 46), nicht eigens vor und sie werden in dessen Kapitel ‚Medialität‘ nur stiefmütterlich behandelt. Gleichwohl schwelt hinter dieser eher oberflächlichen Beobachtung die Grundsatzfrage nach der Extension komparatistischer Arbeit. Eine von Gerigk als „Zwischenbemerkung“ apostrophierte Frage: „Wie viele Bücher kann ein Mensch denn überhaupt lesen?“ (47) lädiert m. E. nicht nur die Konzeption einer ‚Neukomparatistik‘, die die „Neue Weltliteratur“ (Zymner, 34)

10 Hölder/Zymner. Einleitung: Konturen der Komparatistik (wie Anm. 8). S. 3.

11 Henry H. H. Remak. „Definition und Funktion der Vergleichenden Literaturwissenschaft.“ *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*. Hg. Horst Rüdiger. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer, 1973. S. 11-54, hier: S. 11. Remaks gewissermaßen dreifaltige Fachdefinition kennzeichnet für Angelika Corbineau-Hoffmanns *Einführung in die Komparatistik* (Berlin: E. Schmidt, 2000. S. 52) weiterhin den gültigen „Erkenntnisstand“ des Fachs, und zwar auch noch in der 3., erw. Aufl. (Berlin: Schmidt. 2013. S. 61).

unter den Bedingungen der Globalisierung zu erforschen sucht, sondern trifft den Nerv jeder Kanondebatte. Schon Erich Auerbach hatte seinerzeit nicht nur die Ambivalenz des Weltliteraturbegriffs in der Spannung von Standardisierung und Mannigfaltigkeit erkannt, sondern auch davor gewarnt, dass sich die Komparatistik womöglich mit dem Konzept ‚Weltliteratur‘ zumal philologisch überheben könnte.¹² Eindringlich warnt Gerigk vor der „Gefahr“ (48) einer – wie ich es im Anschluss an seine Formulierung nennen möchte – ‚Zweite-Hand-Komparatistik‘, die ihr Wissen nur noch „aus zweiter Hand“ statt im „Direktkontakt mit den literarischen Werken“ (48) erwirbt. „Kurzum:“, fasst Gerigk diesen Punkt zusammen, „das Ideal der Komparatistik lebt zweifellos von der Utopie eines lesenden Bewusstseins, das es nicht geben kann. Was also ist zu tun? Antwort: Intensive Zuwendung zu möglichst wenigen Primärtexten.“ (48) Man mag die daran im Anschluss ausgezeichneten Werke (*Ilias*, *Odyssee*, *Metamorphosen*, *Göttliche Komödie* und *Die Bibel*) als Beispiel für den Kanon einer typischerweise eurozentrisch bornierten, d. h. ‚toten‘ bzw. doch gerade zu überwindenden Komparatistik halten, doch angesichts des lebenszeitlich begrenzten Lesepensums bedeutet jede Neukanonisierung zugleich Entkanonisierung, d. h. kulturellen Gedächtnisverlust, über die wir uns in der Lehre angesichts der Studenten, die die Spuren der Worte in den Texten nicht mehr kennen, mokieren... Der dritte Punkt, den Gerigk aufspielt, handelt von dem, was er mit dem Anglisten David Perkins¹³ als „taxonomische Reduktion“ bezeichnet. Damit ist gemeint, dass durch die Konstellierung unterschiedlicher Werke in einem Vergleich bestimmte Züge hervortreten, andere jedoch – wie die Nebeneinanderstellung von vier Ehebruchsromanen (*Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *Effi Briest* und *The Awakening*) unter dem tertium comparationis des Suizids der ehebrecherischen Gattin illustriert – abgeschattet werden. Das Problem nimmt der Beitrag von Monika Schmitz-Emans wieder auf. Damit hängt ein letzter Punkt zusammen, den Gerigk gegen Gadamers Begriff der Applikation, d. h. der „Anwendung des Verstandenen auf mich selbst“ (51)¹⁴, zu wenden versucht. Gegen eine solche Verkürzung der Werkbedeutung auf den jeweiligen Gegenwartshorizont mobilisiert Gerigk den vierfachen Schriftsinn, der es seiner Ansicht nach ermögliche, die *applicatio*, die Gerigk mit dem tropologischen Sinn, d. h. „der moralischen Bedeutung für mich selbst“ (51) – also, wie ich ergänzen möchte, des Nutzens des Textes für den Gläubigen – in Beziehung setzt, zu neutralisieren und Bedeutungen, „die vom Leser hier und jetzt völlig unabhängig sind“, hervortreten zu lassen. Solche Überlegungen, die bei der ersten Lektüre überraschen mögen, können an eine ehrenwerte komparatistische Tradition anknüpfen, wenn man bedenkt, wie

12 Erich Auerbach. „Philologie der Weltliteratur.“ *Weltliteratur. Festgabe f. Fritz Strich*. Hg. Walter Muschg. Bern: Francke, 1952. S. 39-50.

13 David Perkins. *Is Literary History Possible?* Baltimore: Johns Hopkins University, 1993.

14 Die als Gadamer-Zitat ausgegebene Formulierung findet sich bei Gadamer so nicht. Es heißt vielmehr in *Wahrheit und Methode* (Tübingen: Mohr, 1960. S. 291), dass „im Verstehen immer so etwas wie eine Anwendung des zu verstehenden Textes auf die gegenwärtige Situation des Interpreten stattfindet.“

Peter Szondi, freilich in andersgearteter Traditionswahl, den „Anteil der Subjektivität am Verstehensprozess“ in Opposition zur philosophischen Hermeneutik Gadamers durch Rückgang auf philologische Verfahren technischer Interpretation abzubremsen bestrebt war, um die Interpretationslehre wieder auf eine feste, kritische Grundlage zu stellen.¹⁵

Jürgen Joachimsthaler, der bis zu seinem Tod 2018 Professor für Neuere und neueste Literatur in Marburg war – seinem Andenken ist der Band gewidmet (10) –, versucht „Vergleichen als kulturelle Praxis“ (55-69) zu fassen. Dabei unterscheidet er den *komparativen* Vergleich vom *komparatistischen* Vergleich, der jedoch der Gefahr, verglichene Phänomene zu werten und zu hierarchisieren, nicht entkommen könne (56). Daher sei Komparatistik „nie unschuldig“ (67), weil sie an der Konstruktion von Selbst- und Fremdbildern partizipiere. Als Korrektiv müsse daher eine Interkulturelle Literaturwissenschaft die Komparatistik ergänzen, da nur sie diese Konstruktionsleistung durchschaue und hinterfrage. Diese kritische Funktion, die der Interkulturalitätsforschung zugemessen wird, basiert auf Joachimsthalers Versuch, zwischen „Verschiedenheit“ und „Unterschied“ zu *unterscheiden*. Statt ‚unterscheiden‘ schreibt Joachimsthaler an dieser Stelle „differenzieren“ (61) – der Zirkel, den er mit seinem Versuch begehrt, ‚zufällige‘, ‚unbeabsichtigte‘ und ‚unbedeutete‘ Verschiedenheit von Unterschiedenheit, die „gewollt“ ist, „bedeutet und [...] aufgeladen [wird] mit abgrenzender Semantik“ (61), zu trennen, wird dadurch bei der ersten Lektüre nicht sogleich augenfällig. Doch erscheint mir die Unterscheidung zwischen einer Verschiedenheitsfeststellung, der reine Deskriptivität zukommen soll, und einer Unterscheidung, der eo ipso Wertung unterstellt wird, genauso haltlos zu sein, wie der Versuch in der Editionswissenschaft, ‚Befund‘ und ‚Deutung‘ auseinanderhalten zu wollen. Hermeneutik und Gestaltpsychologie sprechen dagegen. Mag die Komparatistik auch nicht unschuldig sein, der Interkulturalitätsforscher bleibt ihr Komplize.

Peter V. Zima (Klagenfurt) empfiehlt der Komparatistik, was aufgrund seiner bisherigen Publikationen wenig überrascht, „Soziosemiotik“ (71-84) als

15 Peter Szondi. „Schleiermachers Hermeneutik heute.“ [zuerst frz. 1970; dt. 1976]. *Schriften II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. S. 106-130, hier S. 116. Ganz ähnlich Ingrid Strohschneider-Kohrs. „Der Interpretationsbegriff von August Boeckh.“ [zuerst 1979]. *Poesie und Reflexion. Aufsätze zur Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 431-453. Der Erstdruck dieses Aufsatzes erschien in: *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte und Methodologie der Geisteswissenschaften*. Hg. Hellmut Flashar, Karlfried Gründer, Axel Horstmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979, worin eine anschließende Diskussion mitabgedruckt ist (S. 387-395), in der Strohschneider-Kohrs auf der Trennung von Philosophie und Philologie mit energischen, geradezu ‚goldenen‘ Worten besteht: „Bereit zur ‚Horizontverschmelzung‘, wird der gegenwartsengagierte Interpret einen im Text erkennbaren, möglichen Horizont oder Aspekt einer Sache nicht selten verdunkeln, mißdeuten oder vergessen. Gegen diese zur Selbstrechtfertigung gerüsteten Tendenzen, die sich – neben anderen Auslegungen – aus Gadamer konsequent herleiten lassen, sollte die Boeckh’sche Position und Unterscheidung von Philologie und Philosophie gehalten werden – und zwar stricte als eine noch nicht überholte Gegenposition.“ (S. 388).

Methode, weil Literatur mit sprachlichen Verfahren und sprachlicher Innovation auf gesellschaftliche Probleme „reagiert“ (71). Das hätte auch der soziologisch interessierte Kulturanthropologe Erich Rothacker schreiben können, mit dem Unterschied, dass er für den gleichen Zusammenhang statt von ‚reagieren‘ von ‚antworten‘ gesprochen hat. Die Beobachtungen, die Zimas typologischer, d. h. nicht auf Einflüssen, sondern auf sozialen und sprachlichen Parallelentwicklungen basierender Vergleich zwischen Oscar Wilde und Hugo von Hofmannsthal zutage bringt, sind freilich beachtlich. Während Wildes „witty talk“ die Konversationsgewohnheiten einer *leisure class* auf die Spitze treibt, werden sie bei Hofmannsthal kritisch hinterfragt und fragwürdig (75). Umgekehrt arbeitet sein genetischer Vergleich zwischen Mallarmé und George, der Mallarmé persönlich kannte und dessen Gedichte übersetzte, sowohl programmatische als auch (in feiner, textnaher Interpretation) bezeichnende sprachliche Unterschiede heraus. Obwohl beide auf die kommerzialisierte Kommunikation mit Sprachkritik und einem Programm ‚reiner Sprache‘ antworten, bleibt Georges eigene Lyrik nicht frei von einer „affirmative[n] Rhetorik“ prophetischer Allüren, während es Mallarmé gelingt, an „ästhetische[r] Negativität“ auf eine solche Weise festzuhalten (77), dass es George in seinen Mallarmé-Übersetzungen – wie Vergleiche mit anderen Mallarmé-Übersetzungen ins Deutsche ausweisen – nicht gelang, von der in der französischen Vorlage gestalteten sprachlichen Negativität zugunsten eines prophetischen Drangs abzuweichen. Zima macht abschließend seine Beobachtungen für die literaturwissenschaftliche Periodisierungslehre fruchtbar, insofern er vorschlägt, eine literaturgeschichtliche Periode im Sinne einer diskursiven Formation als „sozio-linguistische Situation“ (82) zu fassen. Wichtiger scheint mir jedoch, dass er zuvor die Leistungsfähigkeit der beiden Spielarten komparatistischer Vergleichung demonstrieren konnte.

Überraschend dagegen fällt der Gegenstand der Ausführungen von David Damrosch (Cambridge MA) aus. Statt ein erwartbares Kolleg über Weltliteratur zu halten, beschreibt er im Blick auf die Brüche im Leben und Werk der Komparatisten Erich Auerbach, Leo Spitzer und Lilian Furst „Comparative Literature as a Migrant Discipline“ (85-99).¹⁶ Dass Komparatisten oftmals (im biographischen Sinn) ‚Frontaliers‘, d. h. Grenzgänger, sind und dass die US-amerikanische Komparatistik des 20. Jahrhunderts wesentlich von Emigranten geprägt wurde, ist freilich nicht neu. Auch über Auerbach, der in den USA nie heimisch werden konnte (er blieb „uno straniero in un paese strano“, 90; zit.: Monica Jansen/Clemens Arts 2014), und Spitzer, dessen Problem umgekehrt eine „tantalizing proximity to the American life around him“ (94) gewesen sei, ist viel geschrieben worden. Umso aufmerksamer liest man die Ausführungen zu Lilian Furst (1931-2009), die ihr Leben in einer auch ins Deutsche übersetzten, dialogisch geschriebenen Autobiographie¹⁷ festgehalten hat. Furst, die zuletzt

16 Vgl. auch die Wiederaufnahme dieser Ausführungen in Damrosch: *Comparing the Literatures* (wie Anm. 2), Kap. „Emigrations“, S. 50-83, bes. S. 65ff.

17 Desider Furst/Lilian R. Furst. *Home Is Somewhere Else. Autobiography in Two Voices*. Albany: State University of New York, 1994; dtsh. *Dabeim ist anderswo: Ein jüdisches Schicksal, erinnert von Vater und Tochter*. Frankfurt a. M.: Campus, 2009.

Comparative Literature in Chapel Hill (NC) lehrte, leistete mit ihren Büchern über psychotherapeutische Erzählungen in der Literatur (*Just Talk*. Lexington KY 1999) oder die Darstellung psychosomatischer Krankheiten in medizinischen und literarischen Werken (*Idioms of Distress*. New York NY 2003) einen frühen Beitrag zu den Medical Humanities und wurde dadurch, wie Damrosch schreibt, „a founder of the field of narrative medicine“ (87), d. h. zu einer frühen Vertreterin der Erforschung von Literatur und (medizinischem) Wissen als einem Bestandteil komparatistischer Forschung.

Manfred Schmeling (Saarbrücken) räumt in seinen Ausführungen, die dem Verhältnis von komparatistischem Vergleich und dem Begriff des Transfers in der Kulturtransferforschung gelten (102-120), in einem ersten Teil die Vorbehalte und Fehleinschätzungen einer hegemonial auftretenden Kulturtransferforschung gegenüber dem komparatistischen Vergleich aus. Besonders mit der postulierten „symmetrische[n] Sicht“ (109; zit.: Michel Werner/Bénédicte Zimmermann 2004), die sie gegenüber der Asymmetrie der komparatistischen Vergleichssituation in Stellung zu bringen glaubt, ist es – das zeigten schon die auf wackeligen Füßen stehenden Überlegungen zur Interkulturalitätsforschung zuvor – nicht weit her. Die „Standortbezogenheit des Betrachters“, der sich auch der Kulturtransferforscher nicht entledigen kann, sei in der Hermeneutik „seit eh und je“ (109) reflektiert worden. Nicht von ungefähr konzedieren daher die Verfechter einer transnationalen ‚histoire croisée‘ kleinlaut, dass die proklamierte „équidistance des objets“, die eine „vision symétrique“ ermöglichen soll, „inaccessible dans la pratique de la recherche“ sei (109, Anm. 4; zit.: Michel Werner/Bénédicte Zimmermann 2004). Vor allem aber macht Schmeling die Begrenztheit einer nur genetisch-diachronischen Erforschung kultureller Interferenzen, die für die Untersuchung historischer Sachverhalte ausreichen mag, für die Analyse der in literarischen Texten beobachtbaren Vermittlungsprozesse, wie ein Blick auf das Amerikabild in Kafkas *Der Verschollene* andeutet, geltend: „Die literarische Analyse erfordert somit eine differenziertere Auseinandersetzung mit Perspektiven und Vermittlungsprozessen, die über die empirischen Zusammenhänge des Transfers hinausgehen“ (110). Der zweite Teil versucht mit Blick auf die Goethe-Rezeption bei Romain Rolland, der sich bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs in die Schweiz zurückgezogen hatte, und Thomas Mann die zuvor herausgestellten Prämissen zu exemplifizieren.

Christian Moser (Bonn) kehrt nochmals zu Goethes Begriff der ‚Weltliteratur‘ zurück (121-138) und versucht ihn in Bezug auf die vertrackte, vieldiskutierte und umstrittene Dialektik, mit der das komparatistische Weltliteraturforschungskonzept konfrontiert ist, als „born translated“ (126; zit.: Rebecca Walkowitz 2015) zu retten. Um aufzuzeigen, dass Goethes „Nachdenken über Weltliteratur“ „Mobilität“, „Flexibilität“ und „dialogische[r] Charakter“ inneohnt (128), verfolgt er nochmals das publizistische Hin und Her zwischen Goethes einschlägigen Äußerungen in seiner Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* und den Repliken der Redaktion des französischen Journals *Le Globe*. Da die Textanalyse überaus sorgfältig verfährt und den Zusammenhang zwischen Weltliteratur und Handelsexpansion ebenso genau herauspräpariert wie Goethes lässliche Reaktion auf die reduktionistische Übersetzung seines Begriffs mit

littérature occidentale ou européenne, erstaunt es ein wenig, dass Moser zwar die „massive Aufwertung des Übersetzens“ (134) aus einer Passage herausliest, in der im *Globe* Vor- und Nachteile der gelehrten Universalsprache Latein abgewogen werden, die nachgestellte Rede von einem „concert des rapports“ (132; zit.: *Le Globe*, t. 5, N° 91, Jeudi, 1^{er} Novembre 1827), die man demgegenüber als Metapher sprachlicher Vielstimmigkeit, die die Übersetzung voraussetzt, lesen könnte, jedoch übergeht. Dabei ist von Übersetzung in der Passage nur implizit, von ‚concert‘ jedoch explizit die Rede. Womöglich fällt die interpretative Gewichtung deswegen etwas einseitig aus, weil es Moser am Beispiel seiner Goethe/*Globe*-Exegese darum geht, der – wie er schreibt – „radikalen Skepsis gegenüber dem Status von Übersetzungen“, z. B. bei Spivak, die demgegenüber für das Studium von Literatur nichthegegonialer Sprachen „im Original“ plädiert (125)¹⁸, entgegenzuwirken.

Achim Hölter (Wien) bietet ein 21 Stichworte umfassendes Panorama der heutigen Themalogie (139-159), die eine weit umfassendere Extension besitzt als bloße Stoff- und Motivgeschichte zu sein. Im Blick auf die Digital-Humanities, die im umfangreichen Punkt 20 behandelt werden, diagnostiziert Hölter, dass die komparatistische Themalogie vor „großen Umbrüchen“ (155) stehe, thematisiert jedoch zugleich die „Vielsprachigkeit des literarischen Materials“ nicht nur als ein Hauptproblem der digitalen Recherche. Schon das *Dizionario dei temi letterari* ist nicht jedem sprachlich zugänglich. Etwas zu kurz kommt der Einwand, dass der thematologische ‚Inhaltismus‘ die Literatur umbringt: „La thématologie tue la littérature. Réduire un texte à un sottisier thématique, c’est l’apprivoiser en supprimant sa différence.“ (153f.; zit.: Michael Issacharoff 1995) Das gilt ja nicht nur für Morettis *distant reading*.

Themalogisch ausgerichtet ist auch der Beitrag von Maria Moog-Grünevald (Tübingen), die der mythisierenden Umschreibung des Aktaion-Mythos in Pierre Klossowskis *Le Bain de Diane* nachgeht und für die „Unvermeidlichkeit der Antike“ als Kompetenzbereich des Komparatisten zu Recht vehement plädiert (161-177). Ihr erscheint es fatal, wenn eine Komparatistik, die „neuerdings ihr Image kulturwissenschaftlich, zudem weltliterarisch und interkulturell aufpoliert, doch glaubt, auf die Erkenntnis ihrer historischen sprachlichen Voraussetzungen verzichten zu können: auf die Kenntnis der griechisch-römischen Antike“ (162). Ähnlich wie Gerigk durchschaut sie bei der Begründung, mit der sie ihren Gegenstandsbereich begrenzt, die Dialektik der Kanonrevision, bei der jeder Gewinn Verlust ist: „Beschränken wir uns einmal vorsichtshalber auf ‚Europa‘. Das Interesse für außereuropäische Sprachen und Kulturen wird stets

18 Tatsächlich spricht es für die Ambivalenz der Übersetzung, gleichermaßen unmöglich und unverzichtbar zu sein, dass die vielgelobte Übersetzerin von Derridas *Grammatologie* an der von Moser beigezogenen Belegstelle (Spivak: *Death of a Discipline*, wie Anm. 2, S. 9ff.) sich auf ein aus dem Französischen übersetztes englisches Derrida-Zitat („philosophical ‚concepts [cannot] transcending idiomatic differences“) stützt, das im Übrigen etwas kommode zitiert wird (die zitierte Passage ist einem bei Derrida mit einem Fragezeichen versehenen, eingeklammerten Satz entnommen); s. Jacques Derrida: *Given Time: I: Counterfeit Money* [frz. 1991]. Chicago: University of Chicago, 1992. S. 54.

größer, doch die notwendigen Kenntnisse der Sprachen, Voraussetzung des Verstehens der Literaturen und Kulturen[,] sind – im übrigen verständlicher Weise [sic!] – kaum vorhanden.“ (162, Anm. 1) Um eine wie auch immer konkret ausgestaltete ‚Beschränkung‘ kommt der Komparatist nicht herum – die Reflexion auf solche „sektorielle Bündelungen“ (Zymner, 38), die bei Gerigk und Moog-Grünewald akzentuiert zum Ausdruck gebracht wird, müsste m. E. viel stärker gerade zum Ausgangspunkt konzeptioneller Überlegungen (und nicht nur curriculärer Improvisationen im Prokrustesbett der Bologna-Reform) gemacht werden.

Ausgehend von der funktionalen Bestimmung des Mythos als einer aus dem Ritus entstandenen Erzählung, um Götter-, Welt- und Wirklichkeitserfahrung „zu strukturieren und zu erklären“ (168), geht Moog-Grünewald der u. a. in einem Hymnus bei Kallimachos und in den *Metamorphosen* Ovids (met III, 138-252) greifbaren Geschichte Akraions bei Klossowski nach. Insofern Mythos „immer nur im Ritus der Poiesis“ (174), d. h. *sprachlicher* Darstellung¹⁹, zu haben sei, ist sein poetischer Essay gleichermaßen „Ümschreibung und Umschreibung“ (170) – jene als weitere Variation einer variantenreichen Erzähltradition, diese als digressiv konfigurierte Form, die sich einer Vereindeutigung zu entziehen sucht.

Die von Gerigk angesprochene ‚taxonomische Reduktion‘ bringt Monika Schmitz-Emans (Bochum) in ihren Ausführungen zum Verhältnis von „Konstellieren und Vergleichen“ (179-196) auf ihre Weise erneut ins Spiel. Sie konzentriert sich dabei auf die konstruktive, vom Beobachterblick abhängige Dimension des Nebeneinanderstellens, d. h. ‚Konstellierens‘ der *comparata*, das den Vergleich erst ermöglicht. Zwar konzidiert sie z. B. im Blick auf transtextuelle Abhängigkeiten, dass es auch den Texten inhärente Relationen gibt, aber sobald als Vergleichsrelata nicht konkrete Texte, sondern Abstrakta (genannt werden u. a. Gattungen, Schreibweisen, Stoffe, Epochen, Diskurse) in den Fokus rücken, beziehe „sich das Vergleichen auf ein vom Blick selbst konstituiertes und dynamisches Ensemble“ (185). Entsprechend unterscheidet Monika Schmitz-Emans im Rückbezug auf Achim Hölterers Wiener Antrittsvorlesung von 2010²⁰ zwei sich ergänzende „Spielformen“ (185) komparatistischer Arbeit – die traditionelle Komparatistik zielt auf die Freilegung vorgegebener, den Gegenständen innewohnender Vergleichsgründe, die „konstellierende Komparatistik“ gehe

19 Moog-Grünewald meidet offenbar die Worthülse ‚Medium‘ und spricht vielmehr von „Simulatio“ bzw. „Simulacrum“ (174 und pass.). In diesem Zusammenhang greift sie abschließend Barthes' frühe Bezeichnung des Mythos als einer „Metasprache“ (175) auf, übergeht jedoch die ideologiekritischen Implikationen, aufgrunder der Roland Barthes in der dichterischen Sprache eine Sprache findet, die dem Mythos „widersteht“ (117), und im ‚linken‘ Mythos eine Aussageform statuiert, die „politisch *bleibt*“ und sich dadurch dem Mythos „entgegenstellt“ (*Mythen des Alltags* [frz. 1957]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1964 u. ö. S. 117 und 134). Den Begriff der ‚Metasprache‘ hat Barthes 1964 im Kontext der Semiologie modifiziert und 1971 im Zusammenhang seiner Texttheorie zerstört bzw. in Verdacht gezogen.

20 Achim Hölter. „Über den Grund des Vergnügens am philologischen Vergleich.“ *Jahrbuch Komparatistik* 2010: S. 11-23, hier: S. 16.

dagegen konstruktiv, kompositorisch und experimentell vor und stehe damit einer para-kreativen, kunstnahen Praxis nahe. Ob diese Unterscheidung haltbar ist? Und bezieht sie sich nur auf den typologischen oder auch den genetischen Vergleich? Zuvor war mit Kants Transzendentalphilosophie herausgearbeitet worden, dass z. B. Kausalität gerade keine den Dingen inhärente Eigenschaft, sondern eine an die Dinge „herangetragen[e]“ (181, Anm. 10) Kategorie sei. Und umgekehrt: Schöpferische Verfahren wie Heuristik, *inventio*, Gedankenexperiment, Hypothese oder Abduktion kennen auch traditionelle Wissenschaften. Auf diese theoretischen Überlegungen folgen mit Calvinos *Harvard-Lectures*, die er kurz vor seinem Tod 1985 niedergeschrieben hatte, aber dann nicht mehr halten konnte, und den Frankfurter Poetikvorlesungen von Michael Lentz (2013) und Peter Rühmkorf (1985) drei Beispiele für eine „Poetik des Konstellierens“ (196), wobei opak bleibt, ob sie Gegenstand einer ‚konstellierenden Komparatistik‘ ist oder jene diese umgreift. Dementsprechend bleibt offen, ob Hölters Beobachtung, dass es immer schwerer werde, „einen substantiell haltbaren Unterschied zwischen Literatur und Literaturwissenschaft zu fundieren“²¹ (186, Anm. 17), zustimmend oder als Hinweis auf eine der Grenzöffnung der Komparatistik zur Kunst inhärente Gefahr angemerkt wird.

Der letzte Beitrag gilt der „gemiedenen“ Gattung des Schlüsselromans, dessen komparatistische Relevanz von Gertrud Maria Rösch (Heidelberg) geltend gemacht wird (199-206). An einigen einschlägigen Exemplaren dieses Genres (Klaus Manns *Mephisto*, Billers *Esra* und Huxleys *Point Counter Point*) werden die Verfahren vorgestellt, mit denen der ‚roman à clef‘ verhüllt, „was er doch zugleich mitteilen will“ (200). Vor allem Lily Bretts autofiktionaler Roman *Lola Bensky* (2012) wird gegenüber der Kritik, die Unbehagen und Irritation gegenüber dem Erzählverfahren äußerte, verteidigt. Ein abschließender Blick gilt dem chinesischen Analogon zum europäischen Schlüsselroman. Am Beispiel von Pu Zengs *Blumen im Meer der Sünde* (1905/07-1928; dt. 2001) wird gezeigt, wie im *yingshe*-Roman realhistorische Elemente in eine fiktionale Welt projiziert werden. Hier wird zwar zum ersten Mal im ganzen Band der europäische Kanon verlassen, freilich zum Preis der Benutzung einer deutschen Übersetzung und der Beiziehung englischsprachiger Forschung.

Jeder der hier besprochenen Einzelbeiträge führt zu lichtvollem Erkenntnisgewinn, regt zum Weiterdenken an, reizt zum Problematisieren oder fordert Kritik und Widerspruch heraus. Im Gesamt des Sammelbandes fallen jedoch einige Dinge ins Auge. Die Verfasser der Beiträge sind arrivierte, ja geradezu prominent und haben z. T. die deutschsprachige und internationale Komparatistik mitgeprägt. Vier der zwölf Beiträger sind bereits emeritiert. Das ist nicht altersdiskriminierend gemeint – der Rezensent ist selbst ‚in Rente‘. Nachwuchswissenschaftler dagegen erhalten keine Stimme. Vergleicht man Zymners Aufriss der historischen Spannweite der Komparatistik von der Neu-, über die Renaissance- bis zur Altvergleichslehre (34)²², dominiert in diesem Band die

21 Ebd., S. 17.

22 Vgl. die ausführliche Übersichtsdarstellung in Hölter/Zymner [Hg.]. *Handbuch* (wie Anm. 8). S. 9-24.

Neukomparatistik. Mit Ausnahme von Maria Moog-Grünewalds Rückgriff auf die antike Aktaion-Mythe und den Bezug auf den – freilich von Gertrud Maria Rösch in deutscher Übersetzung gelesenen – chinesischen *yingshe*-Roman von Pu Zeng entstammen alle herangezogenen literarischen Texte dem literarischen Höhenkammkanon des europäischen 19., vor allem aber 20. Jahrhunderts. Die beigezogene Forschungsliteratur ist überwiegend in Deutsch oder Englisch, gelegentlich in Französisch, selten in Italienisch.²³ Die Grenze von der Literatur zu den Künsten wird kaum,²⁴ zu den Wissenschaften gar nicht überschritten. Sind diese Beschränkungen nur der Rücksicht auf das studentische Publikum der Ringvorlesung geschuldet? Oder klafft zwischen den Überlegungen zu einer konzeptionellen ‚Repositionierung des Fachs‘ und seiner ‚sektoriellen‘ Praxis weiterhin ein solcher Hiat, wie ihn Christian Moser in seiner eingangs zitierten Bestandsaufnahme bereits 2012 als „Diskrepanz“ zwischen „globale[r] Offenheit“ auf konzeptioneller Ebene und „eurozentrische[r] Beschränktheit im Bereich der Praxis“ beschrieben hat?²⁵ Und verhielte es sich so, sollte man dann nicht eher die Konzepte an den praktischen Ressourcen und lebenszeitlich begrenzten Möglichkeiten, die zu Auswahl und Konzentration zwingen, orientieren? Gerade sie machen die hier abgedruckten Beiträge so lesenswert.

Carsten Zelle

Imagology Profiles. The Dynamics of National Imagery in Literature. Ed. Laura Laurušaitė. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2018. 259 p.

Imagology, which Manfred Beller and Joep Leerssen defined as “the cultural construction and literary representation of national characters” in their critical survey from 2007,²⁶ has been experiencing a continuous revival for over a decade now. However, this field of comparative literature has so far received little attention in the East-Baltic region. In this respect, the edited volume *Imagology Profiles*, which goes back to the eponymous conference held in Vilnius in 2015, breaks new ground. The editor and original conference organizer, Laura

23 Eigentümlicherweise werden in den Literaturverzeichnissen, die den Beiträgen beigelegt sind, nichtbelletristische, gleichwohl literarische Werke, obwohl sie unmittelbarer Gegenstand der Untersuchung sind (z. B. Georges *Aufzeichnungen*, Mallarmés *Schriften*, R. Rollands *Au dessus*, Th. Manns *Betrachtungen* etc.), zusammen mit der Forschung unter ‚Sekundärliteratur‘ verzeichnet.

24 Maria Moog-Grünewald geht kurz auf Klossowskis analoge Bildversionen ein (172f.), die wiederholt unter dem Titel *Diane et Actéon* die poetische Poesis piktoral ergänzen. Monika Schmitz-Emans erwähnt Rühmkorfs „Klecksographie“ – namentlich den Band *Kleine Fleckenkunde* (1982) –, in denen der akustische Duplikationszwang des Reims ins Piktorale hinübergespült wird (193-195). Abbildungen gibt es in beiden Fällen keine.

25 Moser: „Sammelrezension: Komparatistik im Übergang“ (wie Anm. 1). S. 189.

26 Manfred Beller/Joep Leerssen [Ed.]. *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey.* Amsterdam: Rodopi, 2007.

Laurušaitė, brings together contributions by authors from Lithuania, Latvia, Estonia, Russia, Poland, Ukraine, and Croatia, with topics ranging “from classical to marginal images, from national heroes to (un)conventional aspects of gender, from ethno-imagology to the broader dimension of intercultural references and epistemological post-poststructuralist changes” (1).

Following a general introduction and contextualization of literary imagology, Laurušaitė opens the largely theoretical first section by outlining the status of Eastern and Central Europe, and in particular the Baltic countries, among the national images circulating in Europe and beyond. In the already mentioned handbook *Imagology* (2007), for example, Beller and Leerssen dedicate separate chapters to Central Europe (Czechs, Hungarians, Romanians), Eastern Europe (Poles, Russians), Scandinavia (Finns, Swedes), and others, but not to the Baltics. According to Laurušaitė, the Baltic states’ lack of representation “implies that they are attributed to the grand narrative of the USSR: they are denied a sovereign history, a distinctive cultural substrate, or an individual national character” (22). Although one of the main concerns of the volume is to identify Baltic literature as a rich source for imagological research, it also seeks to break out of traditional oppositional pairs such as East vs West, auto- vs hetero-image, (factual) reality vs (fictional) text, and collective vs individual images, and furthermore encourages an increased cooperation across disciplines (historians, sociologists, political scientists, and anthropologists).

These aims largely coincide with Zrinka Blažević’s introductory demands for a post-poststructuralist imagology, which “is focused more attentively on the relationship between the literary/visual/performative text and its sociocultural context” (30) and therefore requires a redefinition of one of its key concepts: the image. According to Blažević, it is no longer adequate to define the image “as a literary representation of national characters” (31) in the sense of the Aachen School; instead, images must be understood as “patterns of thinking, discourse, and practice” (ibid.), comprising “a wide scope of variously ontologically and phenomenologically conceptualized manifestations of Otherness alongside social, cultural, religious, confessional, civilizational, generational, and gender lines” (32).

The four articles in the second section deal in the broadest sense with connections between national discourses and utopias. Pauls Daija studies the image of the ethnic, cultural, and religious ‘other’ in Latvian vernacular writings from the era of Enlightenment. The aim of this modern literature, which was written in Latvian by the elite ethnic minority of Baltic Germans, was to ‘civilize’ and enlighten the indigenous majority by conveying to them ideas about an ideal communication between those in power and their subjects. However, many of these paternalistic writings also criticize stereotypes in general and call for “a tolerant attitude towards the representatives of other ethnicities and religions” (49).

Zane Šiliņa’s article moves from the beginnings of modern Latvian literature in the 18th century to the literary development of national heroes in the 19th and 20th century. Andrejs Pumpurs, one of the most famous Latvian representatives of National Romanticism, created in his national epic *Lāčplēšis* (*Bearslayer*,

1888) a hero who as half bear and half man represented Latvian nature infiltrated by German culture. While Bearlayer embodied the strong Latvian nation and their collective experience, Rainis (pseud. of Jānis Pliekšāns) created much more complex characters in his early 20th century plays. His heroes in *Uguns un nakts* (*Fire and Night*, 1905) and in the drafts for the unfinished play alternatively called *Īliņš* or *Kurbads* (1900-1926) already had “an ambiguous relationship with tradition and ancestry” (60), transgressing national and cultural boundaries.

In his contribution, Maxim Shadurski not only deals with utopian texts, but also with the utopian method outlined by Ruth Levitas.²⁷ Shadurski highlights Levitas’ three functions – critique, compensation, and change – as productive for imagological research. He applies this method to expose defamiliarized images like that of England “as a society free from class conflict” (72) in Aldous Huxley’s *Brave New World* (1932), in which neither elite education, nor sports are able to bridge the existing social hierarchies, but rather reinstate them.

With Ignas Šeinius, Jurgita Katkuvienė introduces not only a prominent Lithuanian author, journalist, and diplomat, but also an early comparative imagologist. In his satirical science-fiction novel *Siegfried Immerselbe atsijaunina* (*Rejuvenation of Siegfried Immerselbe*, 1934), Šeinius presents the phantasmagorical, hormonally induced transformation of his Nazi protagonist Siegfried into a Jew, while also criticizing Hitler’s racist concept of identity through the use of national images. Katkuvienė demonstrates that although “Šeinius was one of the most active designers of the Lithuanian self-image, [...] his comparative way of dealing with identity showed not only the differences between the Self and the Other but also the unavoidable dynamics of mutual influences, positive and negative” (86).

The third section, which Laurušaitė refers to in the introduction as “geo-imagological” (3), brings together four articles that deal with the links between actual and imagined borders and their transgression. In *Leišmalite* (2013), a “culturological, geo-anthropological and regional study” (95) of the 600 km long border between Latvia and Lithuania by the Latvian poets Imants and Rimants Ziedonis, Vigmantas Butkus observes a mostly localized national self-image. He further notes a positive shift in the hetero-image of several other nationalities, particularly the Lithuanians. The image the Latvians have of their neighbors changed from the “Lithuanian beggar” (103) of the first half of the 20th century to an almost idealized if sometimes ironic image of the diligent and wealthy Lithuanian.

Radosław Okulicz-Kozaryn’s geographical scope is somewhat wider. His article establishes links between the Romantic movements in Britain, Lithuania, and Poland. The Lithuanians and Poles admired Scotland in particular, as they also longed for independence and their own national identity in the midst of Russian domination. Authors such as Józef Ignacy Kraszewski, Ignacy Chodźko, and Adam Mickiewicz established a romantic aesthetics of the North in their

27 Ruth Levitas. *Utopia as Method. The Imaginary Reconstitution of Society*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

landscape descriptions, reminiscent of those of James Macpherson, Walter Scott, and Lord Byron. During the nationalist revival at the turn of the 20th century, Lithuanian poets such as Oscar Milosz and Maironis reinvigorated this romantic auto-image, which connects smaller, less powerful nations in Northwestern and Northeastern Europe, suggesting not only geographical and linguistic flexibility but also a certain continuity in time.

In her contribution on the Estonian historical war novel Anneli Kõvamees draws attention to a political flexibility of images. In the novels published in the 1930s by Enn Koppel, one of the most famous Estonian representatives of this genre, the Russians are portrayed as evil torturers, uncivilized barbarians, or heavy drinkers, and the Estonians as blameless victims. This clear “us versus them” (131) opposition changed fundamentally during the period of Russification, however, when Koppel, e. g. in his novella *Meelis* (1941), rewrote the hetero-image of the enemy into that of “friendly allies” (132).

Taisija Oral deals with the transgression of borders on a primarily narratological level, distinguishing between the level of the implicit author, the narrator, and other characters in the *Scandinavian Trilogy* (2009-2014) by the Estonian-Russian author Andrei Ivanov. Oral was surprised to see that the novels had not yet been studied imagologically, despite providing a rich source “of contemporary national stereotypes from the point of view of an illegal post-Soviet immigrant facing neoliberal Europe” (135-136). She counts 117 different nationalities, ethnicities, and regional or religious identities in the trilogy, and finds that, although the implied author strives for cultural polyphony and does not seem to follow an “essentialist understanding of national identity, it turns out that it is almost impossible to narrate events taking place in the multicultural setting without defining the characters through their origin.” (143)

While national, cultural, and ethnic images have been the focus so far, the two articles in section IV concentrate on social and cultural constructions of gender as a further imagological resource. The authors share the view that gender images are discursively produced just like national characters, and that notions of how women and men should be are deeply rooted in the (sub-)consciousness of a nation.

In her close reading of Nick Hornby’s novel *About a Boy* (1998), Margarita Malykhina analyzes the representation of the two male protagonists, the 12-year-old outsider Marcus and the supposedly ‘cool’ 36-year-old Will. Marcus, whose single mother brings him up according to her own alternative principles, is teased at school because he wears unfashionable clothes and is unfamiliar with the popular culture consumed by most children his age. Will, on the other hand, largely corresponds to the selfish, anti-feminist, and hedonistic ‘new lad’ portrayed in British men’s magazines of the time. In the end, they both struggle with their entrenched roles, and support each other in a process of learning and self-discovery for which it is essential to question gender stereotypes.

While Malykhina analyzes socially and culturally constructed images of masculinity in analogy to national images, Natalia Isaieva is interested in the connection and intersections of nationality and femininity in contemporary Chinese literature by women. For this purpose, she analyzes the portrayal of the

modern Chinese woman in the novel *The Feathered Serpent* (1998) by Xu Xiaobin (*1953) who came of age during the Cultural Revolution (1966-1976). Isaieva notes that the novel, which was written at a time when China was opening up to the world economically, politically, and culturally, deconstructs two national female stereotypes: on the one hand, the old stereotype of the “submissive, silent, restrained noble beauty” (180), as preserved in the canonical Confucian works; and on the other hand, the image of “the modern emancipated Western-style woman” (173), which is especially unappealing to Chinese women who experienced the period of ‘forced emancipation.’ The novel, which narrates the story of five generations of women, both traditional and modern, expresses above all the perplexity of the new generation with regard to (missing) national gender images.

The fifth and last section, which deals with continuities and changes in national images, can probably be described as the one closest to traditional imagology. As traditional as Gitana Vanagaitė’s understanding of an imagological analysis may be, her source material – the correspondence between the representatives of the Holy See at the Apostolic Nunciature in Lithuania and the Vatican (1922-1939) – can be described as rather exceptional. After Lithuania regained its independence in 1918, representatives of the Catholic Church were sent to Lithuania to monitor the resumption of religious life there. However, they were very skeptical about the status of religion in the young republic and generally found Polish culture more agreeable to their positions. Their correspondence with the Vatican conveys the hetero-image of an uncivilized and provincial Lithuania, whose inhabitants are portrayed as stubborn and savage.

Viktorija Šeina’s contribution is not about hetero-images of Lithuanians, but the Lithuanian images of Poles. While they were perceived as a “brother by fate” (210) during the Russian domination, their image later transformed into that “of the fiercest enemy” (ibid.) after Poland annexed the Vilnius region. In Lithuanian literature of the interwar period, the idealism and patriotism of their own nation was portrayed against the background of “the treacherous Pole” (202), with national, ethnic, and social images often overlapping: Poles were frequently depicted as degenerate landlords, “outdated and doomed to extinction” (209), and Lithuanians as honest and simple peasants, modern and promising.

On the other hand, Scandinavian hetero-images in Lithuanian interwar poetry were much more positive, as Manfredas Žvirgždas points out in his article. The newly created Lithuanian Republic admired the free Scandinavian spirit, as expressed in the impressionistic style of especially Knut Hamsun. Only Soviet Lithuania began to regard the Scandinavians as foreign and hostile. The neurotically depressive atmosphere in the plays of Ibsen, Strindberg, and others came to be interpreted as a “reflection of the terminally ill Western society” (218). While non-conformist avant-garde poets used archaic Nordic motifs symbolizing freedom to distinguish their art from the trivial Soviet reality, Lithuanian poets in emigration transfigured the image of the North into nostalgia. Žvirgždas concludes that contemporary postmodern poetry “is still based on the traditional stereotypes of Scandinavia as the ‘distant neighbour’: familiar enough, attractive and seductive, but at the same time hermetic” (229).

Algis Kalėda moves away from national characters and focuses on the cultural stereotypes of Vilnius in the modern poetry of Lithuanian Poles. Images of the city have a long literary tradition and can be traced back to the era of Romanticism, especially to Adam Mickiewicz. This tradition was continued in the 20th century by authors such as the Nobel laureate Czesław Miłosz. While in contemporary poetry the representation of buildings, streets, and other spaces of Vilnius can have the function of resurrecting “the imago-myth of ‘majestic and dear’ Lithuania” (5), such topographical representations of the city also serve to transform, disrupt, and desecrate what once was.

Of the three overarching objectives of the edited volume – first to identify the literature of the Baltic countries as a rich source for imagological research, second to break out of the traditional binary logic of imagology (e.g. East/West, auto-/hetero-image), and third to work with an interdisciplinary focus – the first two have certainly been achieved. With its Baltic focus, *Imagology Profiles* fills a research gap in comparative imagology and complements the national and ethnic lemmas previously catalogued in Beller and Leerssen’s handbook *Imagology* (2007). The four thematically oriented sections (sec. II-V) also fulfill the claim of dealing critically with binary oppositions. In their contributions, the authors show many ambiguities between ‘real’ and fictional or even utopian images, between auto-images and hetero-images, and in fact between their continuity and changeability.

Although primarily oriented towards literary and cultural studies, the edited volume also partially accomplishes the third goal: interdisciplinary cooperation. It involves not only a variety of philologies (especially Lithuanian, Latvian, English, Estonian, Polish, and Chinese), but also different disciplines such as geography, history, and gender studies. For a more fundamentally interdisciplinary approach beyond just individual contributions, however, the volume would have required more in-depth theoretical reflections. The various disciplines involved, each with their own theoretical and methodological approaches, are given very little space. The only two theoretically oriented contributions by Laura Laurušaitė and Zrinka Blažević in the first section remain relatively abstract and hardly enter into dialogue with the main arguments of the book. It might have been worthwhile, for example, not only to label imagology as “Image Geology” (8), but to trace the historical and theoretical connections between imagologically oriented literary and cultural studies and geography.

Similarly, gender is simply included as yet another imagological category (sec. IV), without reflecting on the theoretical or (inter-)disciplinary implications of categorical intersections of, for example, nation, ethnicity, gender, and class. Such an approach can be found in Joep Leerssen’s article “Imagology: On Using Ethnicity to Make Sense of the World”,²⁸ which surprisingly is not quoted even once in the volume. Moreover, Laurušaitė’s characterization of imagology as “ideologically more moderate”, “more ethical”, and also more “multidirectional” than postcolonial studies, which is said to follow a “binary logic” (12), is not entirely

28 Joep Leerssen. “Imagology: On Using Ethnicity to Make Sense of the World”. *Iberic@l – Revue d’études ibériques et ibéro-américaines* 10 (2016): pp. 13-31.

comprehensible. Neither is her definition of the ‘image’ as “the smallest unit of imagological analysis” (13). In fact, unlike Manfred Beller (who is extensively quoted in the volume), she does not distinguish between clichés, prejudices, and stereotypes, but defines them all equally as “prefabricated images” (ibid.).

However, some of this confusion may be due to language barriers. The individual contributions show varying levels of English proficiency and would have benefited from more thorough editing. For greater ease of use, it would have been helpful to include cross-references or a subject index in addition to the very carefully compiled name index. This would have made it easier for the reader to make meaningful connections between articles from different sections and with different emphases. For example, a reader interested in Vilnius will most certainly read Algis Kalėda’s contribution about the cultural stereotypes of this city, but may never discover that Radosław Okulicz-Kozaryn’s article about Scottish traces in the Lithuanian landscape also contains several interesting imagological reflections on Vilnius.

Despite some shortcomings, the edited volume makes an important contribution to comparative imagology. Overall, its strength lies on a practical-analytical rather than a theoretical level. The authors examine national, cultural, ethnic, and gender images in many fascinating case studies, enter new thematic and geographical imagological territory, and make some very interesting comparisons both between distant nations (Scotland – Lithuania) or ‘distant neighbors’ (Scandinavia – Baltics).

Sandra Folie

Ehestand und Ehesachen. Literarische Aneignungen einer frühneuzeitlichen Institution. Hg. Joachim Harst/Christian Meierhofer. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2018 (= Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit; Bd. 22, Heft 1/2). 212 S.

Die Ehe ist kompliziert. Dies begann in der Frühen Neuzeit schon bei der Partnerwahl, handelte es sich dabei doch keineswegs nur um eine private Angelegenheit zwischen zwei Individuen, sondern um einen ganz wesentlich von religiösen bzw. konfessionellen, ökonomischen, politischen, gesellschaftlichen und familiären Vorgaben und Motiven bestimmten Vorgang. Und auch nach der Eheschließung war der Ehealltag bis hin zur Auflösung der Ehe durch Tod oder Scheidung aufgrund interner und externer Normierungen nicht immer konfliktfrei, wenn etwa unterschiedliche Erwartungshaltungen in Bezug auf die Rollenverteilung und Machtstruktur innerhalb der Beziehung aufeinandertrafen, es zu außerehelichem Begehren oder Ehebruch kam oder das Ehepaar kinderlos blieb. Gleichwohl war eine glückliche und friedvolle Ehe als Abbild göttlicher Ordnung unbestritten das angestrebte Ideal und so widmete sich eine kaum überschaubare Zahl von Texten aus der Feder von Theologen, Juristen, Literaten und anderen Gelehrten dem Zusammenleben von Mann und Frau und verständigte sich über den Ehestand. Dass dabei in literarischen Texten bei aller Vielfalt und Heterogenität der Entwürfe vor allem das hohe Krisen- und

Konfliktpotential der Ehe als Ausgangspunkt dient, verwundert wenig, wenn man bedenkt, dass glückliche Ehen nur geringen Erzählwert besitzen und gerade Normbrüche und Transgressionen zum Erzählen reizen. Tatsächlich befassen sich die Beiträge des vorliegenden Zeitschriftenheftes zu „Ehestand und Ehesachen“ vor allem mit den Ehekrisen und dem Spannungsverhältnis von Liebe und Ehe und gehen der Frage nach, „welchen Anteil die frühneuzeitliche Literatur an der Umstellung und Neubestimmung ehelicher Verbindlichkeit hat“ (2). Das Heft, so die Herausgeber Joachim Harst und Christian Meierhofer in ihrer Einleitung weiter, „versteht sich insofern als eine Ergänzung zu den etablierten Diskussionen um den vormodernen, ordnungs- und geschlechterpolitisch dominierten Ehediskurs, wie er seit längerer Zeit vor allem von Mediävistik und Geschichtswissenschaft konturiert worden ist“ (2). Die Fallstudien bauen mithin auf eine gut bestellte Forschungslandschaft auf: Nicht erst seit den einschlägigen Arbeiten insbesondere von Rüdiger Schnell, dessen Studien von den Beiträger*innen immer wieder herangezogen werden, hat der Ehediskurs in den letzten Jahren starkes Interesse auf sich gezogen und es erschien eine Fülle von Studien, die eheliche Beziehungen aus sozial-, geschlechter-, rechts- oder religionsgeschichtlicher wie auch literaturwissenschaftlicher Perspektive untersuchen. Das vorliegende Zeitschriftenheft ergänzt diese Zugänge nun durch eine komparatistische, neuphilologische Perspektive, wobei die Schwerpunkte zum einen auf dem deutschen Sprachraum liegen, dem vier Beiträge gewidmet sind, zum anderen auf der italienischen Literatur, mit der sich drei Beiträge beschäftigen; ein Beitrag nimmt spanische Texte in den Blick. Sehr schnell wird, trotz der aus komparatistischer Perspektive zunächst etwas beschränkt wirkenden Schwerpunktsetzung – man hätte sich etwa ergänzende Studien z. B. zur englischen oder französischen Literatur gewünscht –, deutlich, dass dem Band ein überzeugendes Konzept zugrunde liegt: So werden neben bedeutenden Texten kanonischer Autoren (Boccaccio, Bandello, de Rojas, Delicado oder Schnabel) auch bislang eher vernachlässigte Texte untersucht, wobei insbesondere die Zusammenstellung von Texten unterschiedlicher Gattungen (in den Beiträgen von Paul Strohmaier und Tina Hartmann) überraschende Erkenntnisse liefert. Die chronologische Anordnung der einzelnen Beiträge, die Texte von 1450 bis 1750 ganz unterschiedlicher Textsorten und literarischer Gattungen in den Blick nehmen, erlaubt es zudem, Verschiebungen und Wandlungen im Ehediskurs nachzugehen, ohne dass damit – wie auch die Herausgeber betonen – eine „monokausale oder unidirektionale Modernisierungsthese“ (2) vertreten wird. Vielmehr werfen die Aufsätze erhellende Schlaglichter auf die spannungsreichen und dynamischen Konzeptionen von Ehe, Liebe und Sexualität in der Vormoderne.

Im ersten Artikel widmet sich Dagmar Stöferle der Verschränkung von Rechts- und Ehediskurs in den Novellen Boccaccios. Nach einer kurzen Übersicht zur begriffsgeschichtlichen Herkunft der Novelle und den zeitgenössischen kanonischen Diskussionen um das Eherecht zeigt sie anhand ausgewählter Novellen, dass die Ehe im *Decamerone* vor allem als „Ordnungsfigur“ erscheint, „die um die eherechtlich einschlägigen Begriffe von Konsens und *copulatio* kreist“ (18), ohne dass das eine oder das andere eindeutig eherechtliche Verbindlichkeit schafft. Die Spannung zwischen beiden Prinzipien wird vielmehr literarisch

produktiv gemacht, indem über die Frage nach der (öffentlichen) Verbindlichkeitswirkung von *consensus* und *copulatio* soziale Herrschaftsverhältnisse diskutiert werden, wobei die Frauen vor allem Objekt der männlichen Heiratspolitik sind.

Beatrice Nickel nimmt neben den Novellen von Bandello ebenfalls Boccaccios *Decamerone* in den Blick und ergänzt damit den Aufsatz von Stöferle, zumal sie sich in einem Fall derselben Novelle (6. Tag, 7. Geschichte) widmen. In ihren Analysen geht Nickel dem Motiv des weiblichen Ehebruchs nach und fragt nach Motiven und Darstellungsform der Untreue. Dabei kommt sie zu dem Ergebnis, dass der Ehebruch – sofern er auf ein unbefriedigtes sexuelles Bedürfnis der Frau zurückgeführt wird – in beiden Sammlungen nicht moralisch verurteilt wird, sondern vielmehr „als positives und geradezu zur Nachahmung empfohlenes Modell weiblichen Verhaltens“ (63) erscheint. Vor dem Hintergrund, dass – darauf verweist auch Nickel – in den analysierten Novellen des *Decamerone* die Initiative zum Ehebruch (mit Ausnahme der Novelle 6.7.) aber meist von den Liebhabern ausgeht, ist jedoch noch weiter zu diskutieren, ob hier tatsächlich für ein Recht auf weibliche sexuelle Selbstbestimmung eingetreten wird.

Spielt insbesondere bei Boccaccio die theologische Überformung des Ehediskurses keine Rolle mehr, kommt diese, wie Rita Riegers Beitrag zeigt, in Fernando de Rojas' Roman *La Celestina* wie auch in Francisco Delicados Fortsetzung *La Lozana andaluza* noch einmal zum Tragen. Beide Romane greifen auf höfische Liebeskonzepte zurück und unterscheiden vereinfacht zwischen (präferierter) außerehelicher Liebe und ehelichem Liebesunglück. Doch Rieger geht es nicht nur um Ehe und Liebe als literarische Gegenstände, sondern vor allem um „das Erschreiben von Liebe und damit [...] den Schreibprozess“ (69): Sie zeigt, wie de Rojas und Delicado im Schreiben über Liebe auf unterschiedliche Liebesdiskurse und Textmodelle zurückgreifen und diese miteinander verweben. Den dritten romanistischen Beitrag liefert Paul Strohmaier, der sich zunächst Leon Battista Albertis *I libri della famiglia*, einem Werk der frühen Hausväterliteratur, widmet. In diesem nimmt – durchaus erwartbar – die Ehe eine zentrale Rolle ein, entscheidend ist jedoch, dass die Ehe als „Prokreations- und Absicherungsgemeinschaft“ (90) gegen das Wirken der *fortuna* gestaltet wird. Dieses Konzept wird in Machiavellis *La Mandragola* sodann satirisch demontiert und dem pragmatischen Konzept der *virtù* der Vorrang gegeben: „Die Welt der *Mandragola* zerfällt [...] in ein Geflecht dezentrierter Intentionalitäten, in der für die Solidarisierungsform von Albertis *famiglia* nur mehr in ironisierter Form Platz ist.“ (107)

Die folgenden Beiträge wenden sich dem deutschen Sprachraum zu und nehmen ganz unterschiedliche literarische Gattungen in den Blick: Christian Meierhofer beschäftigt sich mit frühneuzeitlichen Prosasammlungen, Nicolas Detering, Emma Louise Maier und Tina Hartmann mit dem Roman und Nikola Roßbach mit Hochzeitsgedichten. Insbesondere Meierhofers erhellender Aufsatz schreitet dabei ein weites Feld ab: Ausgehend von der These, dass Ökonomie und Prosaschrifttum auf komplexe Weise miteinander funktional verzahnt sind, geht er zunächst auf die überaus einflussreichen Eheschriften von

Erasmus von Rotterdam und Luther ein und stellt Bezüge zur Hausväterliteratur her, in der, auch wenn die Ehe als christliche Institution nicht verabschiedet wird, Ehe und Haushalt zunehmend als ökonomische Einheit betrachtet werden. Das Prosaschrifttum nun macht diese Verschiebungen im Ehediskurs literarisch fruchtbar, wenn insbesondere im Erzählen von Ehekonflikten moraltheologische Normen in Bezug auf den gemeinsamen Haushalt reflektiert werden. Die christliche Haushaltslehre wird aber nicht nur als Darstellungsgegenstand relevant, sondern auch in Bezug auf das Darstellungsverfahren, wenn der Kompilator in gewisser Weise selbst zum Hausvater wird, insofern er sein Material haushälterisch verwalten muss. Dass er dabei vor allem auf die Darstellung von Normverstößen zurückgreift, ist wenig überraschend, ist eheliche Eintracht doch wenig kurzweilig. Ein ähnliches Problem greift der überzeugend argumentierende Beitrag von Detering und Maier auf, die in ihrer Fallstudie zu Johann Beers Romanen dem „Erzählwert geglückter Liebe“ (138) nachgehen. Tatsächlich ist eine glückliche Liebe, genauer ein glücklicher Ehealltag, nämlich wenig unterhaltsam, so dass das glückliche Ende immer wieder aufgeschoben werden muss, bevor – unter Rückgriff auf Modelle des hohen Romans – das Leben des Protagonisten in einer „treue[n] Christenehe“ (152) endet.

Nach dem Zweck der Ehe fragt sodann Tina Hartmann, die in ihrer Studie zunächst den historischen Streitfall um die Ehe des Gesangskastraten Bartolomeo Sorlisi darstellt. Kern der Debatte war die Frage, ob in dieser Ehe überhaupt eine „halbwegs sündenneutrale Sexualität“ (157) möglich sei oder ob sich die Ehe vor dem Hintergrund der lutherischen Ehelehre bei Unfruchtbarkeit auch durch Verbundenheit und gegenseitige Sorge legitimieren lasse. Eine andere Begründung liefert hingegen Johann Gottfried Schnabel in der *Wunderlichen Fata einiger Seefahrer*: Auch wenn später das alttestamentarische Fruchtbarkeitsgebot „geradezu wörtlich“ (172) genommen wird, wird, wie Hartmann zeigt, die erste Eheschließung gerade nicht damit legitimiert, sondern ist auf das Begehren der beiden Protagonisten zurückzuführen.

Der Beitrag von Nikola Roßbach widmet sich schließlich den Hochzeitsgedichten von Sidonia Hedwig Zäunemann und legt dar, wie stark Zäunemann auf der einen Seite auf übliche Topoi des Ehelebens zurückgreift, auf der anderen Seite aber auch durchaus unkonventionell „genrefremde[] Diskurse (Zeitgeschichte, Ökonomie)“ – sowie geschlechter- und bildungspolitische Diskurse – „unter dem Signum der Rhetorik“ (198) einführt. Ausgehend von Roßbachs Aufsatz ist zudem auf einen weiteren Aspekt zu verweisen, der den gesamten Band auszeichnet: So stellt sie ihrer Analyse der Gedichte eine Einführung in die Gattung voran – ein ähnliches Vorgehen findet sich insbesondere in den Beiträgen von Stöferle, Strohmaier, Meierhofer sowie Detering und Maier – und macht damit deutlich, wie stark die Verständigung über die Ehe jeweils durch die gattungsspezifischen Vorgaben bestimmt ist. Abschließend ist festzuhalten, dass der insgesamt überzeugende Band gerade aufgrund seines komparatistischen Zugriffs auf die „Ehesachen“ und der Berücksichtigung unterschiedlichster Gattungen und Textsorten interessante Einsichten in die literarische Aneignung des so komplexen Gegenstands bietet.

Marlen Bidwell-Steiner. *Das Grenzwesen Mensch. Vormoderne Naturphilosophie und Literatur im Dialog mit postmoderner Gendertheorie*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017. 319 S.

Körpersäfte und Organe, Leib und Seele, Affekte und Passionen: Die konzeptuelle und literarische Erfassung von Körpern und ihrer Abgrenzbarkeit steht im Zentrum von Marlen Bidwell-Steiners Habilitationsschrift *Das Grenzwesen Mensch*. Der Titel bezieht sich auf – über Jahrhunderte polemisch diskutierte – Klassifizierungen des Menschen in *species* und *spiritus*, Materie und Geist, und damit verbundene ethische und politische Prämissen, vor allem aber auf die vielschichtigen Grenzgebiete, die diese Gegenpositionen unweigerlich eröffnen.

Über neun Kapitel hinweg erörtert Bidwell-Steiner, in welcher Weise Notionen des sechzehnten Jahrhunderts mit postmodernen feministischen und Gendertheorien epistemologisch übereinstimmen oder von ihnen divergieren. In frühneuzeitlicher, immer schon eher abseits des Mainstreams rezipierter Naturphilosophie (u. a. von Fracastoro, Sabuco, Telesio, Gómez Pereira) und in hochaktuellen Kontroversen um *Embodiment* und *feminist materialism* (wie von Butler, Haraway, Grosz, Braidotti) zeichnet die Autorin die Kontinuität von Denktraditionen eindrucksvoll nach. In beiden liminalen Perioden treten nämlich ähnliche Elemente dominant zutage, auf denen die *Scientific Revolution* mit Bacon oder Descartes zwar diskursiv aufbaute, die sie aber zugleich verschieg.

Bidwell-Steiner leistet erhellende theoretische Arbeit, denn sie führt eine Vielzahl von Texten und Modellen zusammen, beleuchtet ihre philosophische Tragweite, bespricht detailgenau die Implikationen, die Körper-Seele-Affekte-Betrachtungen an verschiedenen Punkten generieren, und zeigt die Verbindungslinien zwischen ihnen auf. Auf dieser Grundlage vollzieht die Autorin Analysen zu bekannten frühneuzeitlichen Autoren und Texten, zu Calderóns Theaterstücken *La hija del aire* und *El médico y su honra*, Ariostos *Orlando Furioso* und Fernando de Rojas' *La Celestina*, was ihre Thesen greifbar werden lässt und die literarische Präsenz von Körperdiskursen belegt. Die besondere Leistung des Bandes liegt zunächst in der konzeptuell durchdachten Zusammenstellung von bekannten und unbekanntem literarischen und philosophischen Texten aus zwei Epochen, die durch ihre Fragmentierung und radikale Neukartierung phänomenologisch miteinander in Beziehung stehen. Bahnbrechend aber legt *Das Grenzwesen Mensch* einen historisch konkret rückführbaren Fokus auf Dynamik und Verknüpfung offen, der aus den untersuchten Textkorpora gemeinsam hervorgeht und der kulturpolitisch nennenswerte Perspektiven für zukünftiges Nachdenken über Körperlichkeit eröffnet.

Methodisch beruft sich Bidwell-Steiner auf die Übersetzbarkeit durch Zeit und Raum von Bildinventar (in historischer und zeitgenössischer Semantik), auf wandernde und wandelbare Konzepte (nach Mieke Bal) und auf die Genderforschung, mit der sie die Frage nach Machtverhältnissen und Geschlecht dem gesamten Buch leitmotivisch unterlegt, und deren kritisches Potential *avant la lettre* sie bereits in Renaissancetexten spurenhaft nachweisen kann. Historisch und theoretisch bestens informiert, fasst Bidwell-Steiner ihre Fragestellung und

Methodik, Überlegungen zu den Schwellenepochen 16. und 21. Jahrhundert, einen Überblick über naturphilosophische Körpermodelle der Frühen Neuzeit und über Leiblichkeitsideen in heutiger feministischer Theorie in den ersten fünf Kapiteln zusammen. Daraufhin folgen die drei Großkapitel der theoretischen und literarischen Analyse, die alle als „Umstrittene Grenzziehungen“ bezeichnet sind, unterschiedliche Aspekte derselben umfassen und diese als Untertitel wiedergeben: „Affekte, Emotionen, Passionen“ (Kap. 6), „Mensch & Tier“ (Kap. 7), „Mensch & Artefakt“ (Kap. 8).

Diese drei Analysekapitel sind zueinander symmetrisch aufgebaut, was der theoretischen Komplexität einen passenden strukturellen Rahmen verschafft und eine flüssige Lesbarkeit gewährleistet. Zunächst weist Bidwell-Steiner in jedem der drei Kapitel auf die Parallelen bezüglich Emotionen (Kap. 6), Animalität (Kap. 7) bzw. Technik (Kap. 8) hin, die sowohl im 16. als auch im 21. Jahrhundert die Humanitätsaushandlungen bewegen. Bevor sie diese als krönenden Abschluss jedes Kapitels in den literarischen Analysen zu Calderón (Kap. 6), *Orlando furioso* (Kap. 7) und *La Celestina* (Kap. 8) anschaulich macht, erläutert die Autorin jeweils die zeitgenössische Relevanz der fraglichen Grenzbereiche des Menschlichen sowie ihre Bedeutungsschichten in der Renaissance. Diese beiden Analyseschritte sind besonders reizvoll, denn sie stellen einerseits faszinierende, aber wenig bekannte Denkgerüste von NaturphilosophInnen der Frühen Neuzeit vor, und geben andererseits einen gelungenen Überblick über die gegenwärtige Tragweite der Debatte, die sich über das Buch hinweg immer klarer aus dem vormodernen Geschichtsverständnis heraus erst erschließt. Bidwell-Steiner fasst die unterschiedlichen Positionen der kulturwissenschaftlichen materiellen und emotionalen Wende und ihr kritisches Potential ebenso zusammen (Kap. 6) wie die Verbindung von Animal Studies und Gender Studies in ihren ökofeministischen Ausrichtungen und dekonstruktivistischen Grundlagen (Kap. 7). Sie informiert über Theorien zu Körpereingriffen, wie sie in Haraways emblematischer Figur des Cyborgs, aber auch im ethisch explosiven Feld der plastischen Chirurgie, Implantate oder Vaginalkorrekturen Eingang findet (Kap. 8). Eben diese postmodernen Interessenlinien klingen, wie die Autorin überzeugend herausarbeitet, in historischer Verschiebung auf unterschiedliche Weise bereits im frühneuzeitlichen Gedankengut an. Vor dem Hintergrund aristotelischer und neuplatonischer Lehren sowie der Auslegung der Stoa, diskutieren Girolamo Fracastoro, Juan Luis Vives, Oliva Sabuco und Juan Huarte de San Juan Affekte und Passionen. Alle vier DenkerInnen stellt Bidwell-Steiner in Kapitel 6 vor und bespricht ihre Erkenntnisse ausführlich, so etwa Fracastoros „Prinzip der Sympathie, das die Welt zusammenhält“ (75) und seine Annahme der „Vorherrschaft des Herzens über das Gehirn“ (78), Vives' gegen stoische Emotionskonstruktionen gerichtete Affektlehre, Sabucos „protofeministische“ (90) Ausrichtung, die Affekte in einen medizinischen Diskurs einbettet und als „potentielle Störmomente“ (91) für das menschliche Leben sieht, oder Huartes Verständnis, Gefühlsregungen seien Teil einer „charakterlichen Disposition“ (97) des Mannes. So wie die genannten Gelehrten erforschen auch Calderóns Theaterstücke, so die These der Autorin, Gefühle in besonderem Maß, und sie verarbeiten unterschiedliche Passionsvorstellungen der Frühen

Neuzeit wie Sabucos Annahme der „Wirkmacht der Töne“ (107), die Calderón in der zentral gesetzten theatralen Musik als Emotionsauslöser spiegelt.

Sabuco taucht wie Huarte erneut, u. a. neben Bernardino Telesio und Gómez Pereira, im nachfolgenden Kapitel 7 auf, das danach fragt, was Mensch und Tier unterscheide. Bidwell-Steiner erkennt einen umfassenden Animismus in Sabucos Denken, mit dem die frühneuzeitliche Philosophin die Wirkungsweise des *spiritus* zu erläutern sucht (166). Was Bidwell-Steiner als die „Vertierung“ des Menschen in Renaissance-Psychologien“ (148-197) bezeichnet und u. a. mit Derrida oder Haraway eng liest, spürt sie dann in einer differenzierten Lektüre des Liebeswahns und der Tierwerdung Orlandos in Ariostos Epos auf.

Kapitel 8 stellt Körpermanipulationen als technologische, aber auch als magische Verlängerungen physiologischer Konstanten vor, die in der Frühen Neuzeit durch Kolonisierungsprozesse (Import/Export von Pflanzen und Epidemien), angehende Hexenverfolgungen, heilkundige Praktiken und ihre Verbreitung (durch die *Secreti*-Bücher, vormoderne Ratgeberliteratur) Körperkulturen veränderten und ebenso, wie dies in der Gegenwart der Fall ist, in diesem Bereich Grenzauflösungen motivierten (215). Nur konsequent ist daher Bidwell-Steiners abschließende Behandlung von *La Celestina*, die das Werk auf weibliches Geheimwissen hin untersucht und die Kuppplerin als „Inkarnation patriarchaler Ängste“ versteht, die „fiktional ins Magisch-Monströse erhöht und damit als reale Identifikationsoption erfolgreich stillgelegt wird“ (268).

Die penible Kenntnis frühneuzeitlicher und postmoderner kulturhistorischer Zusammenhänge, die Rekontextualisierung kanonischer Werke, das Aufrollen wenig bekannter Textwelten und Editions geschichten sowie die weitläufige Bibliographie und akribische Recherche machen Bidwell-Steiners Buch zu einem Lektüreeerlebnis, das seinesgleichen sucht und das die literatur- und kulturwissenschaftliche Forschung zu Körperlichkeit in der langen Moderne über scheinbar etablierte historische und räumliche Grenzen hinweg um eine starke Argumentationsschiene bereichert.

Romana Radlwimmer

Renzo Baas. *Fictioning Namibia as a Space of Desire. An Excursion into the Literary Space of Namibia during Colonialism, Apartheid and the Liberation Struggle*. Basel: Basler Afrika Bibliographien, 2019 (= Basel Southern Africa Series 12). 286 S.

Die Komparatistik nimmt für sich in Anspruch, ‚Weltliteratur‘ zu untersuchen und sich gleichzeitig darüber zu verständigen, was darunter überhaupt zu verstehen sei. Spätestens im Zuge postkolonialer Kritik wurde deutlich, dass sowohl die Fachgeschichte als auch der Begriff eines Kanons der ‚Weltliteratur‘ zutiefst eurozentristische Züge trägt.¹ Eine Möglichkeit, einen Umgang mit diesem Erbe zu finden, besteht darin, den Blick auf nichtwestliche Literaturen zu richten.

¹ Vgl. z. B. Claudia Öhlschläger. „Möglichkeiten und Grenzen des Vergleichs. Methodische Überlegungen aus der Perspektive der Komparatistik (Vergleichende Litera-

Jenes Vorgehen bildet nicht den Ausgangs-, sondern den Zielpunkt von Renzo Baas' Dissertation, in der er mit Joseph Dieschos Roman *Born of the Sun* (1988) eines der ersten literarischen Werke *aus* statt *über* Namibia in den Blick nimmt. Baas setzt den Fokus seiner Untersuchung auf unterschiedliche Konstruktionen des literarischen Raums des heutigen Namibia, da ihm zufolge die Produktion fiktionaler Räume eine Schlüsselrolle bei der (gewaltsamen) Übernahme des physischen Raums einnimmt. Seine Untersuchung beinhaltet, um an ihren Ausgangspunkt zu gelangen, zuvorderst die Analyse des kolonialen Blicks in zwei langen Perioden der Fremdherrschaft. Dementsprechend wählt der Autor seinen Untersuchungszeitraum von Beginn der Kolonisation „Deutsch-Südwestafrikas“ durch das deutsche Kaiserreich 1884 über die Verwaltung und Einführung des Apartheidsregimes durch Südafrika ab dem Ersten Weltkrieg bis hin zu der Befreiungsbewegung, die 1990 zur Unabhängigkeit des Staates führte.

Da der Raumbegriff sowohl in seiner fiktionalen als auch in seiner materiellen Dimension im Zentrum der Arbeit steht, widmet sich der Autor im zweiten Kapitel dessen Genealogie von Leibniz über Kant und Heidegger zu Foucault und Lefebvre, wobei sein Interesse der spezifischen Qualität des jeweiligen Raummodells gilt. Die Darstellung dieser unterschiedlichen philosophischen Raumkonzepte verbindet Baas jeweils mit dem der von ihm behandelten literarischen Texte, der sich als von dem entsprechenden Raumkonzept beeinflusst erweist. Wie Lefebvre im Einleitungsteil von *The Production of Space* kommt der Autor zu dem Schluss, dass es angesichts der Fülle an Raumbegriffen weder möglich noch sinnvoll ist, den Fokus nur auf einen davon zu legen. Auf diese Weise macht er sich nicht nur eine Vielzahl relevanter Raumaspekte zunutze; die Nutzung einer Polyphonie (nicht im Bachtin'schen Sinne) der Raumtheorien ermöglicht es ihm zudem, die Fragmentiertheit des Raums als dessen übergeordnetes Charakteristikum zu benennen (55).

In einem anschließenden Unterkapitel wendet sich der Autor dem Begriff des sozialen Raumes zu, wie ihn Lefebvre versteht. Statt einer Beschreibung von Räumen in der Gesellschaft interessiert sich der Sozialphilosoph für die Gemachtheit oder Produktion dieser Räume in Abhängigkeit zu kapitalistischen Machtverhältnissen (58f.). Die von Lefebvre postulierte ideologische Dimension vermeintlich ‚neutralen‘ Wissens wird vom Autor aufgegriffen und mit dem kolonialen Diskurs in Zusammenhang gebracht. Obwohl Baas Lefebvres durchaus eigenwillige Triade von räumlicher Praxis, Repräsentationen des Raumes und Räumen der Repräsentation vorstellt und erläutert, wird diesem Kernstück der Theorie der Produktion des Raumes wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Vielmehr rücken dort die Begriffe der Zentralität (im vorliegenden Fall des kolonialisierenden Staates) und der Peripherie (des kolonialisierten Landes) in den Vordergrund.

tur- und Kulturwissenschaften): *Methoden des Vergleichs. Komparatistische Methodologie und Forschungsmethodik in interdisziplinärer Perspektive*. Hg. Christine Freitag. Opladen/Berlin/Toronto: Budrich Uni, 2014. S. 39-49, hier S. 44-46.

Das berechnete Misstrauen gegenüber dem absoluten Wahrheitsanspruch europäischer Philosophie seit der Aufklärung veranlasst Baas, trotz des Potentials von Lefebvres Raumtheorie, die widerständische Aneignung des Raumes in den Blick zu nehmen, sie kritisch auf koloniale Hierarchien zu befragen. Wie andere zeitgenössische linke Theoretiker auch nehme Lefebvre Konflikte zwischen den sozialen Klassen in den Blick, ohne dabei andere Kategorien von Herrschaft zu berücksichtigen (70). Seine fundamentale Kritik am ökonomischen System Europas beziehe die koloniale Ausbeutung als dessen Grundlage nicht mit ein (70-73). Indem Lefebvre diese außer Acht lasse, ignoriere er Rassismus als strukturelles Merkmal gesellschaftlicher Machtverhältnisse, obwohl seine Theorie sich eigentlich von eben jenen Ausschlussmechanismen zu distanzieren suche. Diese postkoloniale Kritik spricht eine wichtige und bis dato kaum berücksichtigte Leerstelle in der Rezeption Lefebvres an.

Der literarische Raum wird in Lefebvres Theorie vernachlässigt – wenn auch (insbesondere mit Blick auf weitere Arbeiten Lefebvres) nicht so sehr, wie in der vorliegenden Studie behauptet. Aus diesem Grund sucht der Autor nach Schnittstellen, mit denen er Lefebvres sozialen Raum mit erzählten Räumen in Verbindung bringen kann. Als Ausgangspunkt hierfür sieht er die Tatsache, dass Raum das Produkt sozialer Interaktion ist – auch in fiktionalen Räumen (77). Die von Lefebvre aufgeworfene Frage nach Machtverhältnissen im sozialen Raum überträgt Baas einmal in die Diegese, er schildert sie aber auch als ein Verhältnis von Autor, Erzählinstanz und Figuren.

Im dritten Kapitel, dem ersten Analyseteil der Arbeit, wird Namibia als Imaginationsraum des Kolonialisators Deutschland in den Blick genommen. Analysiert werden drei Romane: Gustav Frenssens *Peter Moors Fahrt nach Südwest* (1906), Frieda Krazes *Heim Neuland* (1908) und Clara Brockmanns *Du heiliges Land!* (1914). Der Autor beruft sich auf die Whiteness Studies, um herauszustellen, wie koloniale Identitäten in seinen Textbeispielen anhand der Kategorie des „Weißseins“² hergestellt werden (29). Wie innerhalb der Gender Studies die Masculinity Studies oder bestimmte Strömungen innerhalb der Queer Studies, so legen auch die Whiteness Studies den Fokus ihrer Untersuchungsperspektive auf die Herstellungsprozesse einer bis dahin unmarkiert gebliebenen Norm. In Bezug auf die Kolonialliteratur bedeutet dies, dass sowohl deren VerfasserInnen als auch die Figuren in den Geschichten weiß und europäischer Herkunft sind, dies jedoch üblicherweise keine Erwähnung findet. Weißsein wird hergestellt und reproduziert sich als durchweg hierarchisierte Definierung des Eigenen in Abgrenzung zum Anderen.

Anhand der Tropen des leeren Raumes, des kolonialen Gartens und der Häuslichkeit weißer Siedlerinnen zeigt Baas für die einzelnen Romane auf, dass

2 Die Verwendung der Attribute Weiß und Schwarz werden in diesem Zusammenhang nicht als biologische Fakten verstanden, sondern als soziale Kategorien, die mit der Zuweisung bzw. dem Ausschluss von Privilegien einhergeht. Um dies sprachlich zu verdeutlichen, verwendet der Autor die Schreibweisen „Black“ und „white“. Die Rezensentin schließt sich dieser Schreibweise nicht an, nachdrücklich aber deren zugrundeliegenden Auffassung.

sich Metropole und Kolonie in einem reziproken Verhältnis zueinander befinden und wechselseitig beeinflussen (92). Die namibische Landschaft wird als bedrohlich imaginiert, ihre Vegetation lässt sich mit europäischen Kategorien nicht erfassen. Die (Um-)Benennung von Orten wie der Lüderitzbucht erweist sich als wichtige Praxis kolonialer Symbolpolitik. Ergänzend dazu fällt auf, dass eine Mehrzahl der ProtagonistInnen der besprochenen Romane, die sich daran machen, das ‚heilige Land‘ zu „erobern“, Namen germanischen Ursprungs tragen.³ Die Landnahme in der südlichen Hemisphäre wird mit Imaginationen des ‚Nordens‘ als einer mythischen „Urheimat der Germanen“ komplementiert.⁴ Diese koloniale Fantasie des „leeren Raums“ erlaubt es den einreisenden deutschen Siedlerinnen und Siedlern, das Land als „neue Heimat“ in Besitz zu nehmen. Die Kultivierung des Hofes und dessen landwirtschaftlicher Nutzfläche wird als harte Arbeit der weißen Besitzer dargestellt, während die alltäglich von schwarzen Arbeitern und Arbeiterinnen verrichtete Arbeit ausgeblendet wird (111-113).

In einer intersektionalen Verschränkung zeigt Baas, wie in den Romanen weiße deutsche Siedlerinnen die Aufgabe übernehmen, die Kolonie zu domestizieren und zu kultivieren (137-138). In Gestalt der Braut beziehungsweise Mutter treten Frauenfiguren als Allegorie des Heimatbegriffs auf. Hier hätte eine explizitere Verknüpfung mit der raumtheoretischen Diskussion des Heimatbegriffs zum einen dessen Funktion als Gegenbegriff zur Nation verdeutlichen können,⁵ zum anderen hätte sich so zeigen können, dass die vergeschlechtlichte Personifizierung des Heimatbegriffs eine lange Tradition hat.⁶

Im vierten Kapitel rückt die Unterwerfung des Landes während der Verwaltung Südafrikas in den Vordergrund, wobei bestimmte Parallelen zur vormaligen Kolonialherrschaft hervorgehoben werden (152). Dazu gehören das Bedürfnis, den nationalen Raum zu kontrollieren, sowie die Nutzung kultureller Unterschiede zur Trennung von Bevölkerungsgruppen nach Hautfarben (156). Landbesitz, der in dieser Periode ganz überwiegend Weißen vorbehalten war,

3 So setzt sich der altnordische Name „Ingeborg“ zusammen aus *Yngvi*, dem Gott, der als Stammvater der Germanen gilt, und dem altnordischen Begriff *borg*, gleichbedeutend mit Schutz. „Etta“ stammt ebenfalls aus dem Altnordischen und lässt sich (ähnlich wie Gerda) mit „die ihr Gut Schützende“ übersetzen. „Dirich Dierksen“ stellt in doppelter Variante eine Abwandlung des germanischen Namens Dietrich, dem „Fürst des Volkes“, dar, und die schwedische Insel Gotland gilt als Ursprungssitz des gleichnamigen Germanenstammes.

4 Vgl. Niels Penke. „Die ‚Urheimat der Germanen‘ und Lebensraum im Süden. Zur Extension von Ursprung und Heimat in völkischen Romanen (Blunck, Grimm, Vesper):“ *Heimat – Räume. Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative*. Hg. Jenny Bauer/Claudia Gremler/ders. Essen: Ch. A. Bachmann, 2014. S. 109-121.

5 Vgl. z. B. Wolfgang Behschnitt. „Die Konstruktion von Heimat in der Literatur. Zu Fredrika Bremers Roman Die Mittsommerreise.“ *Grenzgänger zwischen Kulturen*. Hg. Monika Fludernik/Hans-Joachim Gehrke. Würzburg: Ergon, 1999. S. 349-363.

6 Vgl. z. B. Elizabeth Boa/Rachel Palfreyman. *Heimat. A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture. 1890-1990*. New York: Oxford University, 2000.

wird in diesem Kontext zu einem wichtigen Instrument von Herrschaft. Ebenso wird der imaginäre Raum von „weißen“ Mythen und Symbolen besetzt und der Besitzanspruch auf das Land durch die Literatur legitimiert (158). Anhand von Geoffrey Jenkins' Trivialroman *A Twist of Sand* (1959) und J. M. Coetzees Erzählung „The Narrative of Jakobus Coetzee“ (1974) zeigt Baas, wie Motive etwa des burischen *plaasroman* oder der englischen *romance novel* aufgegriffen und, im Falle Coetzees, kritisch beleuchtet werden.

Wie im Kolonialroman spielt die Idee des zu erobernden ‚leeren Raums‘ eine große Bedeutung, dazu gesellt sich die Analyse von Technologien der Eroberung und der Erzählperspektive des Abenteurers. Der ‚leere Raum‘, der in beiden Texten von einem männlichen Eroberer durchreist wird, wird bei Jenkins durch die See, bei Coetzee durch die Wüste dargestellt (171). Technologien der Eroberung in dieser lebensfeindlichen Umgebung sind Waffen, Kartographie, Navigationskunst, als Transportmittel das Schiff und der Ochsenwagen. Beide Texte binden die Erzählperspektive an die Hauptfigur, der damit die Autorität verliehen wird, Definitionen und Setzungen vorzunehmen und das Andere zugunsten der eigenen Geschichte aus der Erzählung auszuschließen (266).

Nachdem das heutige Namibia in den vorigen Kapiteln als ein *space of desire* aus der Außenperspektive betrachtet wurde, bezeichnet der Autor den Blickwinkel von Joseph Dieschos *Born of the Sun* (1988) als *inward* (197). Im Gegensatz zur vereinnahmenden monologischen Erzählperspektive, die sich in den Texten der ‚Metropole‘ findet, wird dieser Roman als Gegendiskurs verstanden, der sich einer dialogischen Erzählweise bedient (269).

Zwischen dem Dorf, in dem der Protagonist aufwächst, und Pretoria als Zentrum des Apartheitsregimes fungiert die Kleinstadt Rundu als intermedialer Raum dieser beiden Pole. Sprache spielt eine zentrale Rolle für den immateriellen Widerstand der sich bildenden Befreiungsbewegung (227). Das betrifft sowohl die Aneignung der offiziellen Schriftsprache und das literarische Schreiben als auch beispielsweise das Rezitieren von Heldendichtung über die Herero. Durch das Sammeln mündlicher Überlieferungen verschiedener Stämme wird deren Bezug zu ihrem jeweiligen Lebensraum jenseits verbrieft Eigentumsverhältnisse geltend gemacht (223). Die Aneignung von Symbolen des Kolonialregimes der Vergangenheit und ihre Kontextualisierung in der Gegenwart eröffnet Baas zufolge die Möglichkeit, Zukunftsperspektiven zu entwickeln (232). In diesem Zusammenhang erstaunt allerdings die uneingeschränkt positive Vision von Namibia als Nationalstaat (269), da an anderer Stelle im Buch das Konzept der Nation eher kritisch bewertet wird. Dieser Blick in die Zukunft unter Berücksichtigung der Vergangenheit kann mit Lefebvres Terminus der „Aufhebung“ in Verbindung gebracht werden.⁷

Insgesamt erscheint die besprochene Arbeit klug und durchdacht, und sie zeichnet sich durch einen sehr reflektierten Umgang mit ihrem Forschungsgegenstand aus. Das Bekenntnis zu einer Vielfalt der ‚Raumperspektiven‘ operiert ganz im Sinne Lefebvres. Die Bezugnahme auf dessen Raumtheorie aus

⁷ Henri Lefebvre. *Metaphilosophie. Prolegomena*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975. S. 29f.

postkolonialer Perspektive inklusive der Beleuchtung kritischer Aspekte ist nicht nur in der deutschsprachigen Forschung bislang unterrepräsentiert. Auch der Perspektivwechsel hin zu Herstellungsprozessen des ‚Weißseins‘ ist vor allem für die deutsche Philologie als innovativ zu bezeichnen. Auffällig ist in diesem Zusammenhang allerdings eine Diskrepanz zwischen der ausführlichen Diskussion unterschiedlicher Raumtheorien und deren Kontextualisierung in den literaturwissenschaftlichen Fachdiskurs und den kurz ausfallenden Verweisen auf die Whiteness Studies und deren theoretische und kulturelle Hintergründe. Hier hätte sich die Rezensentin eine ausgewogenere Berücksichtigung beider theoretischer Schwerpunkte gewünscht.

Wollen sie ihrem Anspruch, ‚Weltliteratur‘ zu kennen, gerecht werden, seien die Lesenden zur Lektüre aufgerufen – der Lektüre dieser Dissertation und der ihr zugrundeliegenden Primärwerke sowie weiterer Referenztexte innerhalb des großen Diskursfeldes, das Renzo Baas in seinem Buch aufmacht. Sie werden ihnen neue Räume eröffnen.

Jenny Bauer

Jennifer H. Oliver. *Shipwreck in French Renaissance Writing. The Direful Spectacle*. Oxford: Oxford University, 2019. 223 S.

Nach der Publikation von Hans Blumenbergs *Schiffbruch mit Zuschauer* 1979 mag es eine Zeit gedauert haben, bis die Metapher und Denkfigur des Schiffbruchs vermehrt die Aufmerksamkeit erhalten hat, die ihrem Stellenwert in der Literatur- und Philosophiegeschichte gerecht wird. Speziell in den letzten Jahren gab es unterschiedliche Versuche, das Phänomen kulturwissenschaftlich genauer zu erfassen. Zu nennen wären Bände von Margaret Cohen (*The Novel and The Sea*),¹ Burkhardt Wolf (*Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt*)² und Steve Mentz (*Shipwreck Modernity*)³ sowie die Beiträge in *Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten. Maritime Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs*.⁴ In fast allen diesen Publikationen werden die unterschiedlichsten Aspekte eines allgegenwärtigen Motivclusters – wenn nicht überzeitlich, dann zumindest häufig über Epochengrenzen hinweg – beleuchtet.

Umso erfreulicher ist es, dass mit dem vorliegenden Band nun eine Studie erschienen ist, die sich auf einen relativ knapp umrissenen Zeitraum konzentriert. Der Schiffbruchmetapher in der französischen Literatur des 16. Jahrhunderts nachzugehen, eröffnet dabei einen neuen Blick auf die semantische

1 Margaret Cohen. *The Novel and The Sea*. Princeton: Princeton University, 2010.

2 Burkhardt Wolf. *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt*. Zürich/Berlin: Diaphanes, 2013.

3 Steve Mentz. *Shipwreck Modernity. Ecologies of Globalization 1550-1719*. Minneapolis: University of Minnesota, 2015.

4 Hans Richard Brittnacher/Achim Küpper [Hg.]. *Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten. Maritime Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs*. Göttingen: Wallstein, 2018.

Komplexität, die selbst althergebrachte Metaphern in bestimmten kulturellen und politischen Kontexten annehmen können. Das Resultat ist sowohl als eigenständige Untersuchung sowie als Ergänzung zu den genannten Arbeiten von hohem Wert.

Der Ausgangspunkt der Überlegungen der Verfasserin zu den Verknüpfungen von „metaphorical and material aspects of shipwreck in Renaissance France“ (3) ist dabei zunächst ein historisches Wrack, das der *Grande Française*, einem Prestigeprojekt des Königs François I.: 1535 in den Docks von Le Havre fertiggestellt, dessen Hafen es aufgrund seiner exzessiven Größe jedoch nicht verlassen konnte, wurde das riesige Schiff ebendort von einem Sturm zerstört. Die umgehende Legendenbildung, die noch Rabelais inspirieren sollte, basierte auf der allzu plakativen Verbindung zwischen dem Staats-Schiff und seinem politisch-repräsentativen Status sowie der Hybris der Schiffbauer und Auftraggeber. Damit war dieses tatsächliche Ereignis an mittelalterliche und antike Topoi anschlussfähig.

Die Wechselwirkung zwischen der literarisch-rhetorischen Tradition und den individuellen Ausformungen des Motivs innerhalb der französischen Literatur, die nicht zuletzt Impulsen aus einer von der Schifffahrt vielfältig geprägten Wirklichkeit geschuldet sind, stellt das gemeinsame Thema der vier Kapitel des Bandes dar, die im Einzelnen unterschiedliche Ansätze verfolgen. Dafür wird eine ganze Reihe von Texten herangezogen: Neben kanonischen französischen Autoren wie Rabelais, Ronsard und Montaigne grenzt die Verfasserin auch solche Werke nicht aus, die im strengeren Sinn nicht der französischsprachigen Literatur zugerechnet würden. Insbesondere Übersetzungen oder Bearbeitungen (von Sebastian Brant oder Erasmus von Rotterdam) ergänzen hier schlüssig das Gesamtbild eines vielschichtigen Schiffbruchdiskurses der französischen Renaissance.

Das erste Kapitel behandelt dementsprechend die frühen französischen Übersetzungen von Brants *Narrenschiff* (von Pierre Rivière bzw. Jean Drouyn auf Basis der lateinischen Fassung Jakob Lochers, Basel 1497): Imitationen und Bearbeitungen des Stoffes waren in der Folge so beliebt, dass sie sogar als „a mini-genre, the *nef* book“ (19), bezeichnet werden können. Neben diesen (mehr oder weniger) auf Brant bezogenen Texten werden unter anderem Symphorien Champiers *La Nef des dames vertueuses* (1503) und Nicole de la Chesnays *La Nef de santé* (1507) besprochen. Der religiösen Perspektive auf die konkrete oder symbolische Schifffahrt und ihre grundlegende „sacrilegious lust for knowledge“ (37) bleibt stets ein allegorisches Element erhalten; bald werden die *nef*-Bücher aber auch zu praktischen Ratgebern für ein erfolgreiches Leben, die mit den Schwierigkeiten bei der ‚Navigation‘ und bei der Vermeidung eines (spirituellen) Schiffbruchs helfen sollen: „[T]he authors of the ship books load their vessels with a cargo that, they claim, will help the reader to navigate the *perilz* of their bodies and their world, so as to live a better – and even a longer – life“ (64). In der Tat wurde dieser Bedeutungsaspekt des *nef* so zentral, dass nicht zuletzt angesichts der semantischen Verschiebung die Schifffahrt im Laufe des 16. Jahrhunderts auf die Begriffe *navire* bzw. *vaisseau* auszuweichen begann (19f.).

Das zweite Kapitel verfolgt zunächst weiter diese satirisch-warnende Tradition und widmet sich vor allem der Sturmszene in Rabelais' *Quart livre*, betrachtet deren Gestaltung aber als Antwort auf den *Naufragium*-Dialog des Erasmus von Rotterdam. Das Panorama unterschiedlicher Arten von menschlicher Narrheit wird bei Erasmus von der Beschreibung verschiedener Verhaltensweisen angesichts der Katastrophe abgelöst: Der oder die Leser*in selbst ist „emphatically *not on board*“, sondern „asked instead [...] to sympathize“ (68). Zudem wird der Schiffbruch mit einer neuen Aufmerksamkeit für seine Materialität geschildert, was sich vor allem in der sprachlichen Präzision der Beschreibungen zeigt. All dies gilt ebenso für Rabelais, bei dem der Sturm allerdings nicht länger zum Schiffbruch führt, womit gewissermaßen auch die Warnung vor der „folly of seafaring“ (67) überwunden wird. Dies argumentiert die Verfasserin umsichtig anhand der intertextuellen Bezüge – wichtig erscheint in diesem Zusammenhang auch die Darstellung einer ähnlichen Szene im möglicherweise apokryphen *Cinquiesme livre*.

Die folgenden Kapitel wenden sich schließlich von satirisch-humorvollen Schiffbruchszenen ab und zwei Aspekten zu, die die Bandbreite des Motivs erweitern: die Staatsschiff-Metapher im Kontext des Bürgerkrieges und Tatsachenberichte über historische Schiffbrüche. Der Fokus liegt zunächst auf Michel de l'Hospital und Jean Bodin und der Frage, ob ein Schiffbruch des Staatsschiffes in der Krise denkbar sei. Diese Denkfigur wird darüber hinaus in mehreren Dichtungen Pierre Ronsards, bis hin zum Epos *La Franciade* (1572), verfolgt. Eine komplementäre Position zu dieser, der politischen Elite zugehörigen Gruppe nimmt Michel de Montaigne ein, der in verschiedenen Texten auf die Bedrohung der Krisensituation eingeht und einen skeptischen Relativismus auf den gängigen Schiffbruch-Diskurs anwendet. In den Seiten über Montaigne bezieht die Verfasserin sich explizit auch auf Blumenbergs Montaigne-Lesart, verortet dessen Schriften dabei aber zusätzlich im Kontext seiner Zeit.

Anhand von Jean de Lérys *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578) und Jean-Arnaud Bruneau de Rivedoux's *Histoire véritable de certains voyages périlleux et harsardeux sur la mer* (1599) zeigt das letzte Kapitel schließlich, wie stark die rhetorisch-literarische Tradition auch die Gestaltungsform von „supposedly ‚factual‘ accounts of seafaring generated by merchants, soldiers, and shoemakers“ (141) beeinflusst. Speziell Bruneau gestaltet dabei seine Erzählungen nach Art der *histoires tragiques* als „fundamentally moralized narratives“ (185). Die Beobachtungen zu Gattungsvermischungen können dabei z. B. auch für die spanischsprachigen Reiseberichte des 16. Jahrhunderts und vergleichbare Texte Anwendung finden und weisen letztlich bis hin zu Defoes *Robinson Crusoe*, auch wenn das im vorliegenden Band nicht explizit gemacht wird.

Speziell die Textinterpretationen des Bandes sind sehr genau und sorgfältig argumentiert sowie äußerst materialreich dokumentiert (alle französischen Textstellen werden auch in englischer Übersetzung angeführt). Einzelne bekannte Werke stehen gleichberechtigt neben weitgehend unbekanntem Texten; die vorgenommene Kontextualisierung der literarischen Zeugnisse tendiert immer zur Differenzierung und macht durchgehend vor vereinfachenden Thesen halt, auch wenn die Verfasserin ihre Kenntnis der kulturwissenschaftlichen Forschung

zum Thema immer wieder belegt. Insofern ist das wesentliche Problem mit dem Band, wenn man es als solches bezeichnen will, eines, das seit Blumenberg bei den meisten Beschäftigungen mit dem Schiffbruch auftaucht: Gerade die immense Vielfalt der metaphorischen Dimension (der Steuermann, das Ruder, das Schiff, der Ozean, der Sturm, der Hafen, der Wunsch nach einer gelingenden Überfahrt, das Unausweichliche des Schiffbruchs) macht es umso schwieriger, eine thematische Einheit aus der Fülle an unterschiedlichen Topoi zu schaffen. Das gilt, wie am vorliegenden Band klar ersichtlich wird, nicht nur für die großen Darstellungen, die den Bogen von Homer bis zur *Titanic* spannen, sondern auch für kleinere Ausschnitte aus der Literaturgeschichte. Insofern darf man leise Zweifel an der zu Beginn der Conclusio vorgebrachten These anmelden, dass die „theatrical dynamics of spectatorship“ (191) im vorliegenden Band eine besondere Rolle spielen würden, die in Wahrheit eher die Rückbindung an Blumenberg erleichtern, als eine Charakteristik der Methode liefern.

Das soll aber nicht als Kritikpunkt missverstanden werden, denn durch die gesonderte Betrachtung verschiedener Umsetzungen eines verwandten Themas sinkt einerseits das Risiko, durch wenige ausgewählte Beispiele eine Kontinuität zu postulieren, die es in Wirklichkeit so nie gegeben hat. Darüber hinaus wird es andererseits allein durch Studien dieser Art ermöglicht, mittelfristig weitere Differenzierungen in diesem seltsamen Nexus zwischen Metapher, Motiv, Topos, Denkfigur, Mythos und Diskurs vorzunehmen, von dem der Komplex „Schiffbruch“ zwar ein prominentes, aber auch nicht das einzige Beispiel ist.

Daniel Syrový

Sahra Dornick. *Poetologie des postsouveränen Subjekts. Die Romane Gila Lustigers im Kontext von Judith Butlers Ethik*. Bielefeld: transcript, 2019. 260 S.

Gila Lustiger, geboren 1963 in Frankfurt, ist eine deutsch-jüdische Autorin der zweiten Generation, die in Paris lebt. Sie ist Tochter des Historikers und die Shoa (über)lebenden Arno Lustiger (1924-2012). Ihre Werke, die unterschiedlicher – auch hinsichtlich ihrer Qualität –¹ nicht sein könnten, stellen die Geschichte, die ihr Vater erforscht, mit den Mitteln der Prosa, der (Auto-) Fiktion und aus der Perspektive einer Frau dar.

Sahra Dornick untersucht in ihrer *Poetologie des postsouveränen Subjekts*,² die 2017 an der TU Berlin als Dissertation angenommen wurde, fünf von Gila Lustigers Werken, um sie „einer systematischen literaturwissenschaftlichen Analyse“ zu unterziehen „und damit der Forschung zur deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur zugänglich“ (19) zu machen. Es handelt sich dabei um *Die*

1 *Aus einer schönen Welt* ist eine schlechte Nachahmung von Jelinek und *Woran denkst du jetzt* kommt 30 bis 40 Jahre zu spät. Es hätte gut in die Selbsterfahrungsliteratur von Frauen ab den 1970er Jahren gepasst.

2 Siehe auch: Sahra Dornick/Sabine Hark. „Welt (anders) imaginieren. Gila Lustiger und Judith Butler im Gespräch mit Sahra Dornick und Sabine Hark.“ *Feministische Studien* 36/II (2018): S. 373-391.

Bestandsaufnahme (1995), *Aus einer schönen Welt* (1997), *So sind wir* (2005), *Herr Grinberg & Co. Eine Geschichte vom Glück* (2008) und *Woran denkst du jetzt* (2011). Ihren ersten Kriminal- und Gesellschaftsroman *Die Schuld der anderen* (Berlin Verlag, 2015) konnte Dornick nicht mehr in die Untersuchung einbeziehen. Der Essay *Erschütterung* (2016), in dem sich Lustiger mit den Terrorakten in Frankreich und ihren Folgen auseinandersetzt, passt aus zeitlichen und aus formalen Gründen nicht in den Untersuchungskorpus. Die Analyse der Romane unternimmt sie mit den Hilfsmitteln, die Judith Butler in ihren ethischen Schriften zur Verfügung stellt, womit Dornick gleichzeitig „das literaturwissenschaftliche Potenzial der ethischen Schriften Judith Butlers“ ausloten und damit „wesentliche Momente des Konzepts des postsouveränen Subjekts [...] erfassen und ihre poetologische Relevanz für die Romane Lustigers [...] erforschen“ (19) will.

In ihrem Buch, in sieben Kapiteln gegliedert, befasst Dornick sich in den ersten beiden Kapiteln mit dem postsouveränen Subjekt. Dabei liegt der Schwerpunkt des ersten Kapitels mit dem Titel „Postsouveräne Subjekte und Figurengeflechte“ auf der Darstellung des Forschungsstands und im zweiten nähert sie sich dem postsouveränen Subjekt an. Im dritten Kapitel stellt sie die fünf oben erwähnten Romane Lustigers kurz vor. In den Kapiteln vier bis sechs stellt sie die drei aus Butlers Schriften abgeleiteten Analysemomente Abhängigkeit vom Anderen, Abhängigkeit von Normen und Undurchsichtigkeit des Selbst dar und wendet sie auf Lustigers Romane an, bevor sie dann im siebten Kapitel ihr Fazit zieht.

Den Forschungsstand im ersten Kapitel zusammenfassend, stellt Dornick fest, dass Lustigers Werk bisher – von Einzeluntersuchungen abgesehen – nicht Gegenstand einer umfassenderen Untersuchung war. Dabei hebt sie das Figurengeflecht als etwas Besonderes, die Romane Lustigers kennzeichnend hervor:

So unterschiedlich die Ausrichtungen von Lustigers Romanen auch sind, stets wird vom Zusammenleben mit den Anderen erzählt. Die Verflochtenheit der Figuren stellt eine wesentliche Dimension der Geschichte sowie der Narrationen in den Romanen dar. Die Abhängigkeit der Figuren voneinander und ihre damit verbundene Schwäche und Verletzlichkeit gelangen dabei ebenso in den Blick wie ihre Projektionen, Idealbilder und Schimären. (18)³

Dagegen haben die Forschungsarbeiten zur deutsch-jüdischen Literatur der zweiten Generation, so Dornick, „mittlerweile einen beachtlichen Stand erreicht“ (25), in denen Ethik bisher zwar nicht zu einem eigenständigen Analysegegenstand gemacht wurde, jedoch immer wieder in literaturwissenschaftlichen Reflexionen, insbesondere in Form von Interesse an (jüngster) Geschichte, auftaucht. Sie gilt als kleine Literatur, die zudem von ihrer Exterritorialität geprägt ist. Dornicks Erkenntnisinteresse gilt den Fragen, „welche

3 Sieht man von Romanen wie beispielsweise Hemingways *Der alte Mann und das Meer* oder Barfoots *Abra* ab, sind Romane inhaltlich meistens durch Figurengeflechte gekennzeichnet. Hier und auch später wird leider nicht deutlich, was das besondere an Lustigers Figurengeflechten ist.

grundlegenden Momente des Konzepts des postsouveränen Subjekts auf analytischer Ebene erfasst werden können“ und „durch welche sprachlich-symbolischen, narrativen und figurativen Formen der Repräsentation die Denkfigur des postsouveränen Subjekts in die Poetologie der Romane Lustiger eingeschrieben ist“ (21). Dabei geht sie vom Erzählen als einem Akt aus, durch den „Welt‘ [...] für das ‚Ich‘ denk- und verstehbar“ wird. Es ist ein performatives Geschehen, da „(v)on einem möglichen Außen des Realen aus [...] das Erzählte Einfluss auf das Bestehende (erlangt), indem mit ihm Deutungsangebote geschaffen werden, die schließlich real in der Welt vorliegen“ (22).

Die Abhängigkeit vom Anderen sieht Dornick in Lustigers Romanen insbesondere in Sorge- und Carepraktiken gegeben. Ihre Darstellung nimmt sie „als Moment der konstitutiven Abhängigkeit vom Anderen genauer in den Blick“ (86), wobei sie die Frage nach den Arten der Sorgepraktiken und die Frage nach deren narrativer Darstellung stellt. Anhand des Werks *Die Bestandsaufnahme* werden Formen der gefährdeten Sorge erläutert, darunter fallen die Unterkategorien der Fehlenden Sorge und Entmenschlichung sowie der Zerstörung familiärer Sorgebeziehungen (die im Nationalsozialismus systematisch und absichtlich betrieben wurde), aber auch das Dagegenhalten der Opfer des Nationalsozialismus durch die Beständigkeit der Sorgebeziehungen aufgezeigt. Dabei werden auch selbst für die ProtagonistInnen gefährliche Sorgebeziehungen bewusst eingegangen. Im Roman *Aus einer schönen Welt* sieht Dornick die Dekonstruktion der Sorgepraxis vor allem im Verhältnis von Mutter und Kind, im Roman *So sind wir* wird das Sorgen der beteiligten Figuren (Vater, Mutter und zwei Töchter) nach dem Erleben von Extremsituationen als „interdependentes Geflecht [...] mit irrationalen Verhalten und Empfänglichkeit für die Bedürfnisse des Anderen jenseits der Norm“ (113) gefasst. Die vielfältigen Formen von Sorge im Roman *Herr Grinberg & Co. Eine Geschichte vom Glück* fasst Dornick unter freundschaftlicher Sorge zusammen, die sich überwiegend außerhalb von familiären Bindungen vollzieht. Im Roman *Woran denkst du jetzt* werden die unterschiedlichen Distanzmöglichkeiten bei der Sorge innerhalb der Familie anhand der Figurenkonstellation (todkranker Bruder, seine Schwester, ihre beiden Töchter mit ihren Partnern und die Krankenschwester) deutlich gemacht; diese manifestieren sich in Form von irrationaler, interdependenter und empfänglicher Sorge.

Die Abhängigkeit von Normen reduziert Dornick auf die nach Butler „wirksamsten Modi der Subjektconstitution“ (135), den Geschlechternormen: „Während Bourdieu [...] wenige Möglichkeiten sieht, Einfluss auf Geschlechternormen zu nehmen, macht Butler darüberhinausgehend auf den performativen Charakter der selben aufmerksam. Wie alle gesellschaftlichen Normen müssen auch Geschlechternormen stetig performativ reproduziert werden, um nicht an Legitimität einzubüßen.“ (178)

In *Aus einer schönen Welt* wird von Dornick herausgearbeitet,

wie der soziale Raum durch Geschlecht strukturiert wird und wie Subjekte auf Grund von Geschlechtsmerkmalen im sozialen Raum positioniert werden. Die Geschlechternormen werden durch die Narration zweitens hypotypisch

nachvollzogen und auf diese Weise vor die Augen der Leser_innen geführt. Drittens werden die Körperpraktiken, welchen A. sich unterwirft, als psychische Wende der Anrufung des gesellschaftlichen Körperideals der ‚sportiven‘ [...] Frau durch die Erzählstimme lesbar gemacht. (179)

Lassen sich in diesem Roman die Geschlechternormen trefflich untersuchen, so stellen in *„Die Bestandsaufnahme, Woran denkst du jetzt, So sind wir und Herr Grinberg & Co. Eine Geschichte vom Glück [...] Geschlechternormen nicht das zentrale Thema dar“* (179). Zudem werden in ihnen die heteronormativen Geschlechternormen mit Ausnahme der lesbischen und dicken Dominique in *So sind wir* weitgehend wiederholt und tragen damit zu ihrer Erhaltung bei.

Nach der Abhängigkeit vom Anderen und der Abhängigkeit von Normen untersucht Dornick Lustigers Romane unter dem Gesichtspunkt der Undurchsichtigkeit des Selbst. Dieses dritte Moment ist, so Dornick, deshalb schwierig zu fassen, weil es zum Teil mit den oben genannten Abhängigkeiten zusammenfällt und sich zum Teil durch eine „hartnäckige Unbestimmtheit aus(zeichnet)“ (181), so dass die Undurchsichtigkeit des Selbst über den Umweg der Analyse der Sichtweisen auf sich und andere oder auf enteignete Bereiche der Psyche deutlich gemacht werden sollen. Der Vorteil der Trope der Undurchsichtigkeit des Selbst besteht darin, dass sie ermöglicht, sich nicht erinnerbaren Bestandteilen des Selbst anerkennend ohne Pathologisierung beispielsweise in Form von zugeschriebenen posttraumatischen Belastungsstörungen oder von Überlebensschuld anzunähern. Dabei kann die Nichtanerkennung der Undurchsichtigkeit des Selbst zu gewaltvollen Konsequenzen für die Figuren führen, wie es in *Die Bestandsaufnahme* und *Aus einer schönen Welt* deutlich wird, während die Anerkennung der Undurchsichtigkeit in *Herr Grinberg & Co. Eine Geschichte vom Glück* oder in *Woran denkst du jetzt* positive Folgen für die Figuren haben kann: Die Beziehung zum Anderen kann sich verändern und die Verdeutlichung von unterschiedlichen Sichtweisen kann zu gegenseitiger Anerkennung führen. In *So sind wir* wird die Undurchsichtigkeit der eigenen Herkunft in den Fokus gestellt: „Das Schweigen des Vaters über seine Erlebnisse durchdringt die Erinnerungen der Erzählinstanz an ihre Kindheit und gerinnt auf diese Weise zu einer Chiffre des Undurchsichtigen.“ (224)

Im letzten Kapitel widmet sich Dornick der Poetologie des postsouveränen Subjekts. Sie hält dabei die drei aus den Schriften Butlers abgeleiteten Analysemente – Abhängigkeit vom Anderen, Abhängigkeit von Normen und Undurchsichtigkeit des Selbst – für fruchtbar: „Im Roman *Die Bestandsaufnahme* spielt das Moment der konstitutiven Abhängigkeit vom Anderen eine wesentliche Rolle.“ Es korrespondiert mit einem Erzählmodell, das „in einem Verfahren der retrospektiv teleologischen Enthüllung wesentlicher Informationen über die dargestellten Beziehungsnetze [besteht]“ (228). Neben der Abhängigkeit von Normen und vom Anderen wird in *Aus einer schönen Welt* vor allem die Undurchsichtigkeit bedeutend. A. kann sich nicht sehen und muss daher darin scheitern, sich ihrem Ideal anzunähern. Dies wird nachgezeichnet durch die Erzählstimme, die den Figuren nicht eindeutig zuzuordnen ist. In *So sind wir* wird veranschaulicht, „inwiefern der psychischen Interdependenz zwischen

Eltern und Kindern nicht zwangsläufig eine pathologische Qualität innewohnt, nur weil Eltern traumatische Ereignisse durchlebt haben“ (229). Deutlich wird das in der Erzählweise, die über die Reflexionen der autodiegetischen Erzählstimme die befähigende Wirkung der Beziehung zwischen Vater und Tochter erkennen lassen. Ein freundschaftliches und generationenübergreifendes Sorgegeflecht nimmt dabei in *Herr Grinberg & Co. Eine Geschichte vom Glück* und in *Woran denkst du jetzt* eine ähnlich wichtige Rolle wie das fragende ‚Ansehen‘ ein, wobei, wie auch in den anderen Romanen, über den auffallend häufigen Einsatz von rhetorischen Mitteln wie Katachrese, Metonymie und Hypotypose Bedeutungen verschoben und/oder unterlaufen werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es ein interessanter Ansatz ist, die drei Analyse Momente Butlers auf Literatur anzuwenden und damit eingeübtes Leseverhalten umzuformen. Fraglich ist aber zum einen, ob sich der ausgewählte Textkorpus auf Grund seiner Unterschiedlichkeit und der gegebenen Thematik dafür eignet, da zum Beispiel die Abhängigkeit von Normen, hier am Beispiel von Geschlechternormen, in vieren der fünf Romane kein zentrales Thema ist, und zum anderen, ob die Reduktion der Abhängigkeit vom Anderen auf Sorgeverflechtungen bei aller Bedeutung für die Konstituierung für das Subjekt dem Aspekt der Abhängigkeit gerecht wird.

Luzia Vorspel

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. Dominic Angeloch
Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Schellingstr. 3
D-80799 München
Angeloch@lrz.uni-muenchen.de

Dr. Bruno Arich-Gerz
Bergische Universität Wuppertal
Gaußstraße 20
D-42119 Wuppertal
arich@uni-wuppertal.de

Dr. Corinna Dziudzia
Professur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft
Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät
Universitätsallee 1
D-85072 Eichstätt
Corinna.dziudzia@ku.de

Prof. Dr. Achim Geisenhanslüke
Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Johann Wolfgang Goethe-Universität
IG Hochhaus, Raum 1.251
Norbert-Wollheim-Platz 1, Fach 26
D-60323 Frankfurt am Main
Geisenhanslueke@lingua.uni-frankfurt.de

Claudia Gräßner (M.A.)
cgraessner@gmx.de

Prof. Dr. Joachim Harst (Köln)
Juniorprofessur Komparatistik
Albertus-Magnus-Platz
D-50923 Köln
jharst@uni-koeln.de

Caroline Haupt
caroline.haupt@uni-konstanz.de

Dr. Alena Heinritz
Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft
Universität Innsbruck
Innrain 52
A-6020 Innsbruck
alena.heinritz@uibk.ac.at

Prof. Dr. Achim Hölter
Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft
Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft
Universität Wien
Sensengasse 3A
A-1090 Wien
achim.hoelter@univie.ac.at

Prof. Dr. Susanne Knaller
Universität Graz
555 Zentrum für Kulturwissenschaften
Attemsgasse 25/II
A-8010 Graz
susanne.knaller@uni-graz.at

Dr. Martina Kopf
Gutenberg-Institut für Weltliteratur und schriftorientierte Medien
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Jakob Welder-Weg 18
Raum 03-542
D-55099 Mainz
kopfm@uni-mainz.de

Dr. Sebastian Lübcke
sebastian_luebcke@web.de

Dr. Alexandra Müller
Justus-Liebig-Universität Gießen
FB 05: Sprache, Literatur, Kultur
Neuere deutsche Literatur & Komparatistik
Otto-Behaghel-Straße 10 G
D-35394 Gießen
alexandra1711@hotmail.com

Jeannette Oholi
Jeannette.Oholi@gcsc.uni-giessen.de

Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans
Ruhr-Universität Bochum
Institut für Germanistik
Universitätsstraße 150
D-44780 Bochum
Monika.Schmitz-Emans@ruhr-uni-bochum.de

Prof. Dr. Martin Sexl
Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft
Universität Innsbruck
Innrain 52
A-6020 Innsbruck
Martin.Sexl@uibk.ac.at

Prof. Dr. Annette Simonis
Justus-Liebig-Universität Gießen
FB 05: Sprache, Literatur, Kultur
Neuere deutsche Literatur & Komparatistik
Otto-Behaghel-Straße 10 G
D-35394 Gießen
AnnetteSimonis@yahoo.de

Prof. Dr. Linda Simonis
Ruhr-Universität Bochum
Institut für Germanistik
Universitätsstraße 150
D-44780 Bochum
Linda.Simonis@ruhr-uni-bochum.de

Prof. Dr. Christiane Solte-Gresser
Universität des Saarlandes
Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Campus A2 2
D-66123 Saarbrücken
solte@mx.uni-saarland.de

Prof. Dr. Isabelle Stauffer
Professur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft
Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät
Universitätsallee 1
D-85072 Eichstätt
Isabelle.Stauffer@ku.de

Thomas Traupmann (M.A.)
Neuere deutsche Literaturwissenschaft
Universität Zürich
Deutsches Seminar
Schönberggasse 9
Ch-8001 Zürich
mail@th-tr.at

Prof. Dr. Johannes Ungelenk
Professur für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Institut für Künste und Medien
Universität Potsdam
Am Neuen Palais 10
D-14469 Potsdam
ungelenk@uni-potsdam.de

Aus dem Inhalt: Susanne Knaller: Entwurf für eine praxeologische Literaturwissenschaft • Martin Sexl: Interpretation als Erfahrung – Erfahrung als Interpretation • Linda Simonis: Ansichten des Weltalls • Annette Simonis: Poetiken des kreativen Zitierens • Johannes Ungelenk: Von der (Un)gleichzeitigkeit des (Un)Gleichzeitigen • Achim Geisenhanslüke: Das Angenehme. Für eine neue Ästhetik des Sinnlichen • Monika Schmitz-Emans: Uhrensammler • Achim Hölter: „Die Tiefe der Jahre“ • Martina Kopf: Transkulturelle Poetiken • Alexandra Müller: Digitale Müllverwertung: Spam in und als Literatur • Christiane Solte-Gresser: Vom Bild über den Text zur Musik • Isabelle Stauffer: Briefe, brennende Bücher, Fotografien und Reality-TV • Caroline Haupt / Thomas Traupmann: Dynamische Konzeptionen der ›brevitas‹ • Corinna Dziudzia: Paradigmenwechsel und Umbrüche in der Tradierung literaturhistorischen Wissens • Bruno Arich-Gerz: Polski Fiat • Dominic Angeloch: Krise der Subjektivität – Restitution des Objekts • Sebastian Lübcke: ‚Lebensangst‘ und ‚Lebenskunst‘ • Jeannette Oholi: Afrodeutsche Gegenwartsslyrik jenseits von ‚Dazwischen‘ • Claudia Gräßner: Die Meerenge von Messina als panoramatischer Landschaftsraum in Reiseberichten deutschsprachiger Sizilienreisenden um 1800 • Tagungsberichte, Rezensionen.