

Jahrbuch für Internationale Germanistik

Wege der Germanistik in
transkultureller Perspektive

Akten des XIV. Kongresses
der Internationalen Vereinigung
für Germanistik (IVG) (Bd. 4)

Laura Auteri, Natascia Barrale,
Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.)

BEIHEFTE

Peter Lang

Kultur- und Literaturwissenschaft im Kontext einer transkulturellen Germanistik stehen hier zur Debatte. Der Fokus liegt dabei auf den Begriffen Kanon und Weltliteratur sowie auf den Verflechtungen und Verbindungen zwischen Sprache, Literatur und Wissenschaft.

Der vierte Band enthält Beiträge zu folgenden Themen:

- Kanon, Weltliteratur und Transkulturalität;
- Entgrenzte Literatur. Kontextbezogene Textbetrachtungen in interkultureller Sicht;
- Sprache, Literatur und Wissen(schaft);
- Nach dem Postkolonialismus? Ähnlichkeit als kulturtheoretisches Paradigma

Laura Auteri ist Ordentliche Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo und war 2015-2021 Vorsitzende der Internationalen Vereinigung für Germanistik.

Natascia Barrale ist Associate Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo.

Arianna Di Bella ist Associate Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo.

Sabine Hoffmann ist Ordentliche Professorin für deutsche Sprache und DaF-Didaktik an der Universität Palermo.

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Jahrbuch
für
Internationale Germanistik

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung
für Germanistik (IVG) (Bd. 4)

Hrsg. Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann

BEIHEFTE

Band 4



PETER LANG

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.

*In Verbindung mit der Internationalen
Vereinigung für Germanistik*



ISBN - 978-3-0343-3658-1 (Print)
ISBN - 978-3-0343-4570-5 (eBook)
ISBN - 978-3-0343-4571-2 (ePub)
DOI - 10.3726/b19958

PETER LANG



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Lizenz Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0). Den vollständigen Lizenztext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella,
Sabine Hoffmann (Hrsg.), 2022

Peter Lang Group AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2022
bern@peterlang.com, www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

Kanon, Weltliteratur und Transkulturalität

Vorwort	13
Gertrud Maria Rösch (Heidelberg), Dalia Aboul Fotouh Salama (Kairo), Michael Fisch (Kairo)	
Wenn die Literatur eine Brücke zwischen Ufern schafft. . .	31
Mounia Alami (Fes)	
Deutsche Gegenwartsliteratur und Orient-Diskurse. Eine Untersuchung zu Texten von Christian Kracht und Alex Capus	49
Jean Bertrand Miguoué (Yaoundé)	
Nicht stattgefundene Alterität? Zu Orientdiskursen in (pop)literarischen Reiseerzählungen von Christian Kracht und Jonas Lüscher	67
Martina Möller (Tunis)	
Transareales Gedenken an genozidale Geschichte in Analogie zum islamistischen Terror der Gegenwart in <i>Das Dorf des Deutschen</i> des algerischen Autors Boualem Sansal	87
Inez Müller (Paderborn)	
Geht es ohne Goethe? Über Kanon und Leselisten in der universitären DaF-Lehre	99
Gertrud Maria Rösch (Heidelberg)	
Trivilliteratur als Weltliteratur. Die Rezeption August von Kotzebues im Osten Europas unter Berücksichtigung des ersten Übersetzers August Kitzberg in Estland	105
Maris Saagpakk (Tallinn)	
„Nach Süden flog ich übers Meer“. Das Mittelmeer bei Nietzsche	119
Angelika Schober (Limoges)	
Die Tradition der „Weltliteratur“ – von Deutschland nach Japan	129
Makoto Yokomichi (Kyoto)	
Adaptionen des chinesischen Waisenkind-Motivs in der Weltliteratur	135
Zhang Fan (Shanghai) und Zhang Han (Shanghai)	

Entgrenzte Literatur. Kontextbezogene Textbetrachtungen in interkultureller Sicht

Einleitung	155
Joanna Godlewicz-Adamiec (Warschau) Paweł Piszczatowski (Warschau), Dolores Sabaté Planes (Santiago de Compostela)	

(Nicht)Anthropozentrische Erfahrungen. Mittelalterliche Paradigmen in posthumaner Sicht am Beispiel Hildegards von Bingen	157
Joanna Godlewicz-Adamiec (Warschau)	
„Le chien, c’est moi“ – zum kritischen Posthumanismus Friederike Mayröckers	167
Beate Sommerfeld (Posen)	
Paläontologie des Traumas und anorganisches Leben: Paradoxien des Toten in Paul Celans Gedichten	177
Paweł Piszczatowski (Warschau)	
Bild und Schrift im erzählerischen Werk Erna Pinner’s	187
Dolors Sabaté Planes (Santiago de Compostela)	
Selbstbildnisse – Lebensbilder – (Nicht)Existenzzeichen. Felix Nussbaums Malerei als literarischer Stoff	199
Renata Dampc-Jarosz (Katowice)	
Text und Bild in Interaktion. Wahlplakate als zeitgeschichtliche Dokumentationsquelle ..	211
Anna Górajek (Warschau)	
„Künstler sind unsterblich“. Kunst als Weg zur Entgrenzung und Selbsterkenntnis in Gregor von Rezzoris <i>Der Schwan</i>	221
Linda Puccioni (Siena)	
Repräsentationsräume der künstlerischen Doppelbegabung in autobiografischen Texten von Gerd Gaiser	229
Lúcia Bentes (Lissabon)	
Laokoon, Dornauszieher und Marmorbild – Skulpturen in der deutschsprachigen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts	237
Boris Schwencke (Warschau)	
„Die Kunst kann transzendente Bilder erschaffen, die der Religion unerreichbar bleiben [. . .]“. Kunst und Religion im literarischen Werk von Hartmut Lange	245
Dominika Wyrzykiewicz (Warschau)	
Gegen Nebel, Regen und Wind. Reiseberichte der deutschbaltischen Autorinnen um 1800	253
Anna Gajdis (Breslau)	
Dramentechnik und utopische Aufklärung in den Kinderschauspielen Christian Felix Weiße’s	261
Ekiko Kobayashi (Hiroshima)	
Der Tod in Elbing. Die Beerdigungszeremonien von Bürgermeister Heinrich Rhode als Darbietungsraum für entgrenzte Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	271
Piotr Kociumbas (Warschau)	
Die Befreiung des Blicks im Dunkel. Goethes Erfahrung des Straßburger Münsters	285
Tomasz Szybisty (Krakau)	

Manipulanten am großen Uhrwerk: Poetologische Orthodoxiekritik in Christoph Martin Wielands <i>Unterredungen zwischen W*** und dem Pfarrer zu ***</i> 293	293
Vera Faßhauer (Frankfurt am Main)	
<i>Unter deinen steigenden Füßen wachsen die Stufen aufwärts: Kafkas Bauwerke als Sinnbild des Ewigen</i> 303	303
Gloria Colombo (Mailand)	

Sprache, Literatur und Wissen(schaft)

Zwei Kulturen im Dialog: Sprache, Literatur und Wissen(schaft). Ein Sektionsvorschlag 317	317
Ernest W.B. Hess-Lüttich (Berlin/Bern/Kapstadt)	
Begriff und Struktur der Analyse. Zur Geschichtlichkeit der Erkenntnis in der Literatur 325	325
Hinrich C. Seeba (Berkeley)	
Die Entfremdung von Sprach- und Literaturdidaktik und die Suche nach einem Konzept sprachlich-literarischer Bildung 335	335
Marcus Steinbrenner (Luzern)	
Dystopische Räume und Gesellschaftsentwürfe in Arno Schmidts <i>Gelehrtenrepublik. Ein Roman aus den Roßbreiten</i> (1965) 345	345
Francesca Goll (München)	
Die Kunst der Transmedialität. Informatisierung der Prosa in Reinhard Jirgls Roman <i>Abtrünnig</i> 353	353
Lorenzo Licciardi (Neapel)	
Tragödientheorie und Lexikographie 363	363
Arata Takeda (Berlin)	
„im zweifel lieber ppropf als keil“. Zur poetischen Auflösung der wissenschaftlichen Praxis in Ulf Stolterfohts <i>fachsprachen</i> 371	371
Rosa Coppola (München)	
Personifizierte Mathematik und parodistische Sprache in Wilhelm Buschs <i>Eduards Traum</i> 381	381
Antonella Catone (Foggia)	
Zum Alchemistischen und Italienischen in Goethes <i>Märchen</i> 389	389
Yuho Hisayama (Kobe)	
„Der Giftgeist, dem die Gehirne erlagen, droht der Apokalypse zu widerstehn.“ Befunde zum Zustand der Zeit in den Texten von Karl Kraus aus dem Jahre 1933 397	397
Hanno Biber (Wien)	
Die Bedeutung der subversiven Sprache in Ingeborg Bachmanns und Ana Kalandadzes Lyrik 407	407
Salome Pataridze (Tiflis)	

Botanik und Literatur: Carl Friedrich Philipp von Martius und sein anthropologischer Roman <i>Frey Apollonio</i> Mihaela Zaharia (Bukarest)	415
Das Mittelmeer als Ausgangspunkt von Alexander von Humboldts Geschichte des Weltbewußtseins Willi Bolle (São Paulo)	423
Diatopische Variation in der Belletristik. Eine korpuslinguistische Analyse Bettina Rimensberger (Zürich)	431
Atmosphärisches Schreiben bei Robert Walser. Synästhesie in der literarischen Darstellung Franz Hintereder-Emde (Yamaguchi)	445
Reformierte Stadtrechte als sprachstilistische Modernisierer – Nürnberg, Frankfurt am Main, Freiburg im Breisgau – Manshu Ide (Tokyo)	455

Nach dem Postkolonialismus? Ähnlichkeit als kulturtheoretisches Paradigma

Vorwort Dorothee Kimmich (Tübingen)	471
Ähnlichkeit: Kulturtheoretisches Paradigma, methodische Herausforderung und ein Beitrag zu den <i>Global Epistemologies</i> Dorothee Kimmich (Tübingen)	479
Berührung als Ähnlichkeitsmetapher – Cusanus, Levinas Stephan Mühr (Pretoria)	499
Die Begriffe ‚Ähnlichkeit‘ und ‚Besonderheit‘ im Verständnis von Nietzsche, Mauthner und Ludwik Fleck Karol Sauerland (Warschau/Thorn)	511
Alle Menschen sind ähnlich. Menschenrecht und das Wissen um die transatlantische Welt (1770–1800) Sigrid G. Köhler (Tübingen)	517
„Der dialektische Komponist“ als Synkretist: Musikphilosophie und Kompositionspraxis von Rabindranath Tagore Romit Roy (Santiniketan)	527
Das Phänomen des Ähnlichen und die Universalisierung der Schrift bei Walter Benjamin Barbara Di Noi (Florenz)	535

Robert Walser lieben. Ähnlichkeit im Zeichen sprachlicher Anverwandlung	551
Ulrike Steierwald (Lüneburg)	
Analogien, Affinitäten, (Pflanzen-)Metamorphosen. Ähnlichkeitsdenken als ästhetische Herausforderung	561
Sara Bangert (Tübingen)	
Ähnlichkeit als Konzept der Erlösung vom kulturellen Trauma	577
Tea Talakvadze (Tiflis)	
Algorithmen der Ähnlichkeit	587
Carolin Scheler (Hannover)	
Verlusträume. Von Dichotomien, Ähnlichkeiten und Grenzgängen	601
Markus Gottschling (Tübingen)	
Herta Müllers literarischer Nachvollzug durch Ähnlichkeit	613
Gudrun Heidemann (Łódź)	

Kanon, Weltliteratur und Transkulturalität

Herausgegeben von Gertrud Maria Rösch,
Dalia Aboul Fotouh Salama, Michael Fisch

Vorwort

Die Idee zu diesem Band reicht zurück in das Frühjahr 2017, als ein glücklicher Zufall die zwei Herausgeberinnen und den Herausgeber in Kairo zusammenführte. Gertrud Maria Rösch hatte eine vom Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) geförderte Gastdozentur inne und lernte an der Cairo University die damalige Leiterin der Abteilung für deutsche Literatur und Sprache Dalia Aboul Fotouh Salama, wie auch den ebenfalls durch den DAAD entsandten Gastprofessor Michael Fisch kennen. In längeren Gesprächen entwickelten sich die Ideen und das Exposé für eine gemeinsame Sektion für den XIV. Kongress der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG). Das Vorhaben band die drei weiterhin zusammen, obwohl sie inzwischen beruflich an andere Orte wechselten. Michael Fisch nahm im Oktober 2018 den Walter Benjamin-Lehrstuhl an der Hebrew University of Jerusalem an, Dalia Aboul Fotouh Salama arbeitet seit Juni 2020 als Botschaftsrätin der Arabischen Republik Ägypten in Berlin und Gertrud Maria Rösch kehrte auf ihre Universitätsprofessur für Neuere deutsche Literatur am Institut für Deutsch als Fremdsprachenphilologie der Ruprecht Karls-Universität Heidelberg zurück, die sie seit 2006 innehat.

Von Beginn stand für die Initiatoren die Thematik fest: Kanon, Weltliteratur und Transkulturalität. Der Ausschreibungstext erwartete daher, dass in dieser Sektion die umfangreiche Literatur arabisch- und anderssprachiger Länder in ihrem Bezug zur deutschsprachigen Lyrik, Prosa- und Dramenliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwartsliteratur in aller Vielfalt thematisiert werden sollte. Die Bezüge zur deutschsprachigen Literatur und zur Weltliteratur beginnen bei der vorislamischen Dichtung und sind inzwischen breit nachgewiesen und erforscht, unter anderem im Zusammenhang mit Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), Joseph von Hammer-Purgstall (1774–1856) oder Friedrich Rückert (1788–1866). Als theoretische Basis dienen hier die streitbaren Studien von Theodor Nöldeke (1836–1930), Sayyid Qutb (1906–1966) und Tâhâ Hussein (1889–1973). Auch jüngere Forschungen sind hier von Bedeutung für die Frage, inwiefern der „Qurʾân als Text“ der Literatur – vergleichbar mit Tora und Testament – Stichworte und Anregungen gibt. Eine virulente Frage bleibt selbstredend der Zusammenhang zwischen den Literaturen der arabischen Länder und der deutschsprachigen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, ein Zusammenhang, der sich sowohl in fiktionalen Texten wie auch in authentischen Beispielen verfolgen lässt, beispielsweise in

Reiseberichten und Schilderungen der jeweiligen Länder und ihrer politischen und konfessionellen Situation.

Während die traditionelle Germanistik häufig nationalphilologischen, komparatistischen und interkulturellen Mustern folgt, sollte für die Beiträge der Sektion eine innovative Öffnung zu einer transkulturellen Analyse von Literaturformen der Gegenwart gewinnbringend sein. So funktioniert beispielsweise eine Literatur im Internet, die sogenannte Blog-Literatur oder Netz-Literatur, nach ganz eigenen Spielregeln mit einem erzählenden Ich als zentraler oder exzentrischer Hauptfigur, welches sich jedoch vom Erzähler-Ich unterscheidet, das weiterhin die Autorrolle in der Buchliteratur dominiert und nur selten aufgebrochen wird. Selbst wenn Internet-Texte in Buch- oder Schriftform übergehen, behalten sie eine Besonderheit von Mündlichkeit. Diese und weitere Aspekte sollten in Bezug auf die Stichwörter Kanon, Weltliteratur und Transkulturalität in der Sektion thematisiert werden.

Die Sektionsleitung bat entsprechend um Beiträge, die für die arabisch- und anderssprachigen Länder diese Bezüge zur deutschsprachigen Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart untersuchen, mit Perspektiven auf transkulturelle Erscheinungsformen, Phänomene der Mehrsprachigkeit, Literaturformen der Intermedialität, jeweils unter Berücksichtigung angrenzender Forschungsgebiete. Diese Beiträge könnten überdies die Gestalt von thematischen Überblicksbeiträgen besitzen, in denen der aktuelle Forschungsstand der jeweiligen Philologien miteinander vermittelt wurde. Ebenso erwünscht waren innovative Studien, die sich aus originären Materialrecherchen in Archiven und Bibliotheken, Handschriftensammlungen und Nachlässen ergeben. Das Ziel der Beiträge in ihrer Gesamtheit war, einen integrativen Kanon von entsprechenden Texten der arabischsprachigen und deutschsprachigen Literatur und Weltliteratur sichtbar zu machen und zu diskutieren. Wünschenswerte Ergebnisse wären demnach in synchroner Hinsicht ein Querschnitt der jeweiligen Literaturen (unter anderem vom Maghrib bis zum Mashrik, das meint von Westen nach Osten) und ihrer Beziehungen zur deutschsprachigen Literatur wie auch – in diachroner Perspektive – eine Traditionslinie der Bezüge von der Zeit des Vorislam bis zur Gegenwart.

In den vier Jahren nach 2017 erhielten viele Lebens- und Arbeitsbereiche durch die Covid19-Pandemie einen neuen Zuschnitt und dies nicht nur zum Nachteil, bedenkt man die digitalen Formate, welche die Lehre und die Wissenschaftskommunikation prägen. Die IVG mit dem allgemeinen Thema »Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive« wurde von 2020 auf das folgende Jahr verschoben und dann in einem hybriden Format verwirklicht. Die Sektion »Kanon, Weltliteratur und Transkulturalität« fand online an den drei Tagen vom 26. bis 28. Juli 2021 statt.

Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer sind aus Algerien, Tunesien und Marokko, Deutschland, Estland, Österreich und Polen, aus Israel, Japan, und

Kamerun. Von den vierundzwanzig Impulsvorträgen wurden neun Vorträge zum Abdruck in dem vorliegenden Band eingereicht. Wenige Autoren und Autorinnen versagten sich auch einer Online-Publikation. Die Veröffentlichung der Beiträge folgt in alphabetischer Ordnung der Autorennamen Mounia Alami (Fes), Jean Bertrand Miguoué (Yaoundé), Martina Möller (Tunis), Inez Müller (Paderborn), Gertrud Maria Rösch (Heidelberg), Maris Saagpakk (Tallinn), Angelika Schober (Limoges), Makoto Yokomichi (Kyoto), Zhang Fan und Zhang Han (Shanghai). Sie bieten die anschauliche Konkretisierung der drei Sektionsthemen, die von Gertrud Maria Rösch (Kanon), Dalia Aboul Fotouh Salama (Weltliteratur) und Michael Fisch (Transkulturalität) hier einleitend umrissen werden.

1. *Kanon*

Der Streit um den Kanon ist so alt wie die Versuche, eine solche Auflistung maßgeblicher Werke zu definieren. Umstritten sind die Zusammensetzung, die Funktion und der Geltungsbereich. Dabei ist er, will man dem Literaturkritiker Denis Scheck (geb. 1964) glauben, geradezu lebensnotwendig.

Jeder Kanon stellt eine einfache Frage, im Grunde eine Kinderfrage: Was lohnt zu lesen? [...] Welche Texte helfen einem dabei, ein gutes, also ein schönes, gerechtes, erfülltes und glückliches Leben zu führen? Auf solche Kinderfragen müssten Menschen, die ihr Leben lang mit Büchern Umgang hatten, eigentlich eine prompte Antwort parat haben. Tatsächlich hört man auf die Kanonfrage in unserer Gegenwart eher verlegenes Stottern, Hüsteln und Räuspern.¹

Bei aller Hochachtung vor Schecks engagiertem Streit für gute Literatur ist ihm hier zu widersprechen. Germanisten – denn alle nachfolgend vorgestellten Auswahlen stammen von Männern – haben auf diese Frage sehr wohl Antworten, die jedoch hier kritisch überprüft werden sollen.

Ein Kanon sei eine „Zusammenstellung als exemplarisch ausgezeichnete und daher für besonders erinnerungswürdig gehaltener Texte; ein auf einem bestimmten Gebiet als verbindlich geltendes Textcorpus“.² Mit dieser Maximaldefinition eröffnet der Germanist Rainer Rosenberg (1936–2021)

- 1 Denis Scheck: Schecks Kanon. Die 100 wichtigsten Werke der Weltliteratur von »Krieg und Frieden« bis »Tim und Struppi«. Mit 25 Schwarz-Weiß-Illustrationen von Torben Kuhlmann. München: Piper 2019, S. 10.
- 2 Rainer Rosenberg: Artikel »Kanon«. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Zweiter Band. Herausgegeben von Harald Fricke. Berlin und New York: Gruyter 2000, S. 224–227.

seinen Beitrag im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Kanon verdankt sich daher nicht nur der jeweiligen Fachwissenschaft, für die er ein Arbeitsinstrument darstellt. Wesentlich häufiger dient er als Bildungskanon der Verständigung im gesellschaftlichen Diskurs und im literarischen Leben. In dieser Eigenschaft ist Kanon ein „Ergebnis eines komplexen Wertbildungsprozesses, in dem die ästhetischen Kriterien mit weltanschaulich-philosophischen, politisch-ideologischen und ethisch-didaktischen Kriterien gekoppelt waren“.³ Für jede dieser Aufgaben gibt es hinreichend Beispiele, die an dieser Stelle zunächst einmal in Erinnerung gerufen werden sollen, ehe der zweite Punkt – eine Leseliste, die für Universitätslehrende täglich die Arbeit bestimmt – zur Sprache kommt.

Die Höhepunkte der Auseinandersetzung um den Bildungskanon und seine Relevanz fallen in die 1980er Jahre; beispielhaft dafür steht die Sammlung des früheren ZEIT-Herausgebers Fritz J. Raddatz (1931–2015) unter dem Titel *ZEIT-Bibliothek der 100 Bücher*. Angelegt ist der Band als eine „Doppel-Literaturgeschichte“;⁴ in der Autorinnen und Autoren jeweils Texte der Weltliteratur vorstellen. So schreibt Rudolf Augstein, der Herausgeber der Wochenzeitschrift *Der Spiegel*, den ersten Beitrag über die Bibel. Heinrich Bölls Erzählungen werden vorgestellt von Wolfgang Weyrauch, während Böll seinerseits die *Germania*-Schrift des Tacitus einführt. Dieser dialogische Ansatz unterscheidet die Sammlung von Fritz J. Raddatz von der Auswahl von Hermann Hesse (1877–1962), die durchaus als Vorläufer gelten kann: *Eine Bibliothek der Weltliteratur*.⁵

In der Absicht mit den Bänden von Hesse und Raddatz vergleichbar ist Harold Blooms *The Western Canon*. Wie alle anderen begründet auch Bloom (1930–2019) seine Auswahl, wenn er im Vorwort schreibt, er habe die sechszwanzig Autoren gewählt „for both their sublimity and their representative nature“.⁶ Aber mehr noch: Diese Autoren sollen zudem ihre Nationalliteratur repräsentieren: „Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth, Dickens for England; Montaigne and Molière for France; Dante for Italy; Cervantes for Spain; Tolstoy for Russia; Goethe for Germany; Borges and Neruda for Hispanic America; Whitman and Dickinson for the United States“.⁷ Seine zentrale Figur ist William Shakespeare, denn ihn stellt er in

3 Ebd., S. 226.

4 ZEIT-Bibliothek der 100 Bücher. Herausgegeben von Fritz J. Raddatz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 14.

5 Hermann Hesse: *Eine Bibliothek der Weltliteratur*. Zweite Auflage. Zürich: Claassen 1946. Neu erschienen in Stuttgart Reclam 1986.

6 Harold Bloom: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. London und New York: Harcourt Brace 1994, S. 2.

7 Ebd., S. 2.

das Zentrum des aristokratischen Zeitalters, dem das demokratische Zeitalter des 19. Jahrhunderts und die chaotische Epoche des 20. Jahrhunderts folgen. Von Anfang an machte sich Bloom durch dieses Buch angreifbar, denn zu fragwürdig waren die politischen Kategorien, zu offensichtlich war die Bevorzugung angelsächsischer Literatur. Doch die Kritik trifft seinen Versuch nicht härter als jede andere Auswahl, die ebenfalls Wertungen vornehmen muss. In seinem Fall – wie übrigens für die Sammlung von Raddatz auch – lag ein Punkt jedoch unübersehbar auf der Hand: Die Ausgeschlossenen waren einerseits die Frauen, andererseits die Autoren, deren Herkunftssprachen andere waren als die Länder ihres Schreibens. Bloom hatte programmatisch ganze literarische Weltteile ausgeschlossen.⁸ Raddatz berücksichtigte nur eine einzige Frau, indem er den Roman *Das siebte Kreuz* von Anna Seghers aufnahm. Beide Bücher repräsentierten einen Wissensvorrat, der zugleich der Selbstvergewisserung der Lesenden dienen sollte; sie stehen an einem Scheitelpunkt der Kanon-Debatte in den Literaturwissenschaften, die damit gleichzeitig in die Kulturpolitik eingreifen wollte.

Versuche wie bei Harold Bloom und Fritz J. Raddatz haben wiederum ihre respektablen Vorläufer. Wenn es darum ging, Literatur als Identitätsstiftung bereitzustellen und diejenigen Texte auszuwählen, die den Leser mit diesen Diskursen sozialisieren sollten, so eigneten sich dafür die Lesebücher und Anthologien mit dem entsprechend nationalen, wenn nicht sogar moralischen Anspruch. Ein Beispiel dafür legte Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) ausgerechnet im Jahr 1922 mit seinem *Deutschen Lesebuch* vor. Schon das Erscheinungsdatum weist den Band als ein kulturpolitisches Instrument aus, das innere Orientierung in einer als nationale Not empfundenen Zeit geben soll. Ausgewählt sind in den beiden Bänden Texte, beginnend bei Gotthold Ephraim Lessing und endend mit Friedrich Nietzsche, die in ihren Gegenständen und mehr noch in der stilistischen Klarheit der Sprache vorbildlich sein konnten. Im Vorwort zur ersten Auflage, die bedeutend weniger umfangreich war, will Hofmannsthal dieses „Jahrhundert des deutschen Geistes“ zwischen 1750 und 1850 als die Richtschnur für eine innere Erneuerung nach der Katastrophe des Weltkriegs ansehen:

8 Dazu die Rezension von Hans Ulrich Gumbrecht: Kanon als Schicksal. Die amerikanische Debatte über Literatur und Moral, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29.03.1995: „Eine weitergehende Problematisierung des Literaturkanons als Institution sind die Anläufe unserer Gegenwart zu einer multikulturellen Revision seiner Inhalte allerdings nicht – trotz aller Aufregung unter denen, die sich gegen diese Revision stemmen. [...] Die Öffnung des Kanons für Werke nicht-europäischer Autoren nimmt sich nur wie ein bescheidener Zusatz an Modernisierung gegenüber dem noch nie national zentrierten anglo-amerikanischen Literaturbegriff aus“.

Seit damals ist deutsches geistiges Wesen neuerdings in der Welt erkannt – ein hoher Begriff, von dem wir noch heute zehren; denn noch sind wir nicht ohne Freunde in der Welt, und wo wir nur recht in uns selber wohnen, und Geist und Gemüt in einem Haus zusammenfassen, da geht Gewalt davon aus, aber ist es freilich, als hätten wir seit damals unseren Schwerpunkt verloren.⁹

In der thematischen Nachfolge, wengleich frei von der emphatischen Rettungsgeste, stehen die Bände von Marcel Reich-Ranicki (1920–2013). Seine Textreihen beschließen vorläufig die in den 1970er und 1980er Jahren geführte Debatte¹⁰ um eine gesellschaftliche Relevanz des Kanons. Die Bände, strukturiert nach Epochen und Gattungen und ganz auf die deutschsprachige Literatur bezogen,¹¹ haben gesellschaftspolitische und pädagogische Impulse, die der Kritiker selbst – wirksam platziert in einer Titelgeschichte des Magazins *Der Spiegel* – freimütig einräumte:

Ohne Kanon gibt es nur Willkür, Beliebigkeit und Chaos und, natürlich, Ratlosigkeit. Ich habe einmal geschrieben: Ohne Liebe zur Literatur gibt es keine Kritik. Ich darf das hier ergänzen: Einem Deutschlehrer, der die Literatur nicht liebt, wird es nicht glücken, das Interesse an der Literatur zu wecken und eben die Liebe zur Literatur. Es wird ihm nicht gelingen, seine Schüler zu überzeugen, dass Literatur – ich wiederhole es – Spaß machen kann, darf und soll.¹²

Diese Anthologie-Bände sind – ungeachtet der didaktischen Emphase ihres Herausgebers – nur begrenzt als Handreichung für Unterricht und Lehre gedacht. Anders als die Sammlungen von Hesse, Raddatz und Bloom beschränken sich diese Bände programmatisch auf die Nationalliteratur.

Den literarischen Horizont über Sprach- und Genregrenzen hinaus zu erweitern, beansprucht der Kritiker Denis Scheck in dem vermutlich jüngsten

9 Hugo von Hofmannsthal: Vorwort des Herausgebers zur ersten Auflage. In: Deutsches Lesebuch. Eine Auswahl deutscher Prosa aus dem Jahrhundert 1750–1850. Herausgegeben von Hugo von Hofmannsthal. Leipzig: Reclam 1984, S. 5–11, hier S. 5–6. (Zuerst München: Verlag der Bremer Presse 1926.)

10 In dem verlegerischen Kraftakt der Ausgaben des Deutschen Klassiker-Verlags lässt sich die gegenläufige Bewegung sehen, die auf einem geweiteten Begriff von Klassik aufbaut.

11 Der Vollständigkeit halber seien die Bände hier aufgeführt: Der Kanon. Die deutsche Literatur. Romane. Zwanzig Bände und ein Begleitband. Frankfurt: Insel 2002. Der Kanon. Die deutsche Literatur. Erzählungen. Zehn Bände und ein Begleitband. Frankfurt: Insel 2003; Der Kanon. Die deutsche Literatur. Dramen. Acht Bände und ein Begleitband. Frankfurt: Insel 2004; Der Kanon. Die deutsche Literatur. Gedichte. Sieben Bände und ein Begleitband. Frankfurt: Insel 2005; Der Kanon. Die deutsche Literatur. Essays. Fünf Bände und ein Begleitband. Frankfurt: Insel 2006.

12 Marcel Reich-Ranicki: Was man lesen muss. Die Bibliothek der besten Bücher. In: Der Spiegel Nr. 25 vom 18.06.2001, S. 206–210 und S. 212–223, hier S. 223.

Versuch von 2019: „Es ist Zeit für einen neuen Kanon, weil sich die Lebensbedingungen in den letzten zwanzig Jahren grundlegend verändert haben.“ Mit Sätzen wie diesem wischt er im Vorwort zunächst alle Bedenken über die Zukunft des Buches und über die rapid schrumpfende Zahl der Leserinnen und Leser vom Tisch und erklärt mit dem Gestus eines literarischen Umstürzlers:

Ich möchte deshalb einen wilden Kanon vorschlagen, einen Kanon, der weder Sprach- noch Genregrenzen respektiert und sich nicht um Gattungen oder Epochen schert. Einen Kanon, der nicht auf Literatur in deutscher Sprache begrenzt ist und auf die absurden Nationalphilologien des 19. Jahrhunderts schlicht pfeift. Die Ausweitung des Kanons bedeutet nicht die Abschaffung des Kanons.¹³

Seine Vorwärtsverteidigung der Literatur gelingt Denis Scheck im Großen und Ganzen überzeugend: Neben den vorhersehbaren Namen William Shakespeare, Leo Tolstoi oder Marcel Proust begegnen Kriminalromane (unter anderem Agatha Christie) und Autoren der Phantasy- und Jugendliteratur (unter anderem Jules Verne, Charles M. Schulz und Joanne Kathleen Rowling), deren Bücher längst ihren repräsentativen Charakter erwiesen haben.

Mit seinen Stichworten Ausweitung und Abschaffung wäre nun die Frage nach der Revision des Kanons gestellt. Aleida Assmann sieht seit den 1970er Jahren „den Bildungskanon auf dem Prüfstand“, dank der expansiven Bildungspolitik und der Neubewertung der Vergangenheit im Zeichen der 1968er-Bewegung.¹⁴ Warum also die erregten Diskussionen, wenn ohnehin jeder Versuch eines Kanons jeweils von der Kritik an seiner Zusammensetzung und an seinem Anspruch auf Gültigkeit begleitet wird?

Es soll nicht verschwiegen werden, dass Germanisten selbst mehrfach ihr Ungenügen am Kanon als Ausgangspunkt einer philologischen Revision nutzten. So veröffentlichte Gerd Ueding (geb. 1942) seine Liste der „anderen Klassiker“, zu denen die Satiriker Adolf Glassbrenner und Wilhelm Busch, ebenso die Erzähler Max Dauthendey, Otto Flake und Franz Hessel gehörten – und Karl May, den man wohl in den anderen Kanon-Empfehlungen nicht finden dürfte.¹⁵ Die wohl nachhaltigste Rettungsaktion dürfte dem Hamburger Stifter und Mäzen Jan Philipp Reemtsma (geb. 1952) mit seiner Wiederentdeckung des Autors Christoph Martin Wieland gelungen sein. Rückblickend

13 Denis Scheck: Schecks Kanon, S. 19.

14 Aleida Assmann: Kanon-Forschung als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Texte zur Theorie und Didaktik der Literaturgeschichte. Herausgegeben von Achim Geisenhanslüke und Marja Rauch. Stuttgart: Reclam 2012, S. 214–221, hier S. 214.

15 Die anderen Klassiker. Literarische Porträts aus zwei Jahrhunderten. Herausgegeben von Gerd Ueding. München: C. H. Beck 1986.

bilanzierte er 1989 die eigene Entdeckung dieses Autors und seines Werks. Nicht einmal sein verehrter Lehrer Hans Mayer hatte mit diesem Namen etwas anfangen können, als er in einem Buch von Arno Schmidt das Wort »Agathodämon« fand.¹⁶ Wieland gehörte nicht mehr zur Allgemeinbildung respektive zum Bildungskanon. Aber gerade aus dieser Einsicht zog Reemtsma – und deswegen lohnt sich die Erinnerung an seinen Beitrag – die Konsequenz, dass einer Revision des Kanons kaum mehr etwas im Wege stehe:

Wenn – aus was für Gründen auch immer – ein Bildungskanon keine Verbindlichkeit mehr aufweist, verlieren nicht nur seine Ge-, sondern auch seine Verbote an Kraft. Es nimmt die Kenntnis der kanonisierten Literatur ab (was fast stets zu bedauern ist), aber auch die durch ihn festgehaltenen Vor-Urteile werden zunehmend unbekannt. Autoren, die früher ganz selbstverständlich *unser* waren, sind nun in jene Ferne gerückt, in der die Autoren, die nicht zum Kanon gehörten, immer waren. Wieland ist *uns* nicht mehr ferner als Goethe oder Heine. Es bedarf keiner größeren Anstrengung, Wieland (oder Moritz oder Wezel oder Thümmel) zu lesen als einen Kanon-Klassiker.¹⁷

Angesichts dieser Lizenz zur Intervention verändert sich auch der Blick auf das Unternehmen Kanonisierung und damit auch auf die eigene Rolle als Universitätslehrende. Die Kanon-Debatten seit den 1980er Jahren wurden hier auch vorgestellt, weil sie den Kontext der universitären Lehre bilden. In der Lehre geht es meist nicht um geistreiche Neu- oder Wiederentdeckungen, sondern um die Brot- und Butter-Aufgabe des Literatur-Curriculums und seiner Gestaltung durch Lektüren. Überblickt man jedoch eine Reihe dieser aktuellen Lektürevorschläge, so mag einem der Mut bald sinken: Zu offensichtlich ist die Überforderung durch die Masse des zu Lesenden!¹⁸ Was also tun? Einen Ratschlag hielt der Germanist Karl Otto Conrady (1926–2020) bereit. Seine Einführung in das Studium enthielt natürlich eine *Leseliste für das Studium der Neueren deutschen Literaturwissenschaft* im Umfang von zwanzig (!) Seiten; der letzte deutschsprachige Autor war Bertolt Brecht, als letzter Werktitel der Weltliteratur folgte *Ulysses* von James Joyce. Mit sympathischer Bescheidenheit schickte Conrady jedoch dieser Liste folgendes einschränkende »caveat« voraus: „Noch einmal sei betont, dass diese Leseliste keinen alleinverbindlichen Kanon aufstellen will. Sie ist auf die Zwecke des Studiums zugeschnitten, das den Charakter einer Einführung behält, die freilich

16 »Agathodämon« ist ein Roman von Christoph Martin Wieland aus den Jahren 1796–1797.

17 Jan Philipp Reemtsma: Zeitgenosse Christoph Martin Wieland. In: DIE ZEIT Nr. 2 vom 06.01.1989, S. 32–33, hier S. 32.

18 Beispielhaft sei hier nur genannt Sabine Griese, Hubert Kerscher, Albert Meier, Claudia Stockinger: Die Leseliste. Kommentierte Empfehlungen. Reclam: Stuttgart 1994.

gründlich sein muss“. Aber mehr noch: Weder ist die Zusammensetzung endgültig noch ist es die Auskunft über die zeitgenössische Literatur, denn zuletzt entließ Conrady seine Leserschaft mit dem Hinweis: „Es versteht sich von selbst, dass aus der *Gegenwartsliteratur*, zu der auch die der DDR gehört (!), nichts kodifiziert wird. Hier muss der Studierende selbst Umschau halten“.¹⁹

Dieser Ratschlag mag inzwischen Patina angesetzt haben, insbesondere in dem damals revolutionären Hinweis auf die Literatur der DDR, aber in der Sache bleibt er gültig. Mehr noch als den Studierenden ist es den Lehrenden aufgegeben, die Auswahl von Lektüren in einer Leseliste zu reflektieren und zu begründen und vor allem immer wieder umzuschreiben und dabei etwas zu beweisen, was Fritz J. Raddatz etwas lakonisch „das Gesetz des Handhabbaren“ nannte. Er meinte, den Mut zu haben, Titel wegzulassen!

Die großen Fragen der Kanon-Debatte bleiben gültig: Geht es um Nationalliteratur oder eine internationale Auswahl? Überwiegt der überzeitliche Charakter von Werken oder ihre aktuelle Relevanz? Wie wenig es darauf eine endgültige Antwort geben kann, haben die dargestellten Versuche von Kanon gezeigt. Was kann eine Lösung sein? Am ehesten wohl der Ratschlag, den der alte Buddenbrook seinem Sohn auf den Weg gibt: „Courage, Jean, Courage!“ Es braucht die fortwährende Reflexion über das Thema, das immer neue Horizonte bereithält, und vor allem den Mut, der aus der eigenen Lektüreerfahrung und der Liebe zur Literatur fließt.

2. Weltliteratur

In einer Zeit der Globalisierung, in der die kulturelle und schöpferische Vielfalt der Kulturen der Welt eine jeweils wichtigere Rolle spielt, und ihr, da sie einen ständigen Dialog und Austauschprozess der Menschen untereinander ermöglicht, der positive Wert der gegenseitigen Bereicherung der Menschen zugeschrieben wird, kommen sowohl den verschiedenen Medien aber auch und besonders den Literaturen und Künsten der Welt ein besonders großer Stellenwert zu. Als Träger kultureller Spezifika verweisen die Literaturen und Künste der Welt sowohl auf Unterschiede als auch auf Gemeinsamkeiten und Universalien. Es könnten aber auch durch die zahlreichen Interaktions- und Reibungspunkte, die über die vielseitigen Medien heute

19 Karl Otto Conrady: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Mit Beiträgen von Horst Rüdiger und Peter Szondi und Textbeispielen zur Geschichte der deutschen Philologie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968, S. 113. (Zuerst 1966, dort S. 113–133: Leseliste für das Studium der Neueren deutschen Literaturwissenschaft.)

möglich sind, und im Zuge der Globalisierung rasant wachsen, so dass Spannungen, Abgrenzungen und Ansprüche – insbesondere religiöser Natur, die mit Identitätsfragen zusammenhängen – entstehen und potenziell Anlass zu Auseinandersetzungen geben.

Dies geschieht meist dann, wenn kulturelle Unterschiede als Ursache für Differenz gesehen werden, die die Sicht auf die Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten²⁰ ausblendet und so zur Wurzel zahlreicher Konflikte werden. Einen anderen Zugriff könnte die Perspektive beziehungsweise die Kategorie einer Weltliteratur eröffnen, da sie offen für kulturelle Vielfalt und Diversität ist und aus diesem Verständnis heraus einen transkulturellen Dialog erzielt, der zu gegenseitigem, besseren Verständnis der Menschen beitragen soll.

Bei dem Versuch den Begriff der Weltliteratur zu definieren, hebt Hendrik Birus zwei methodisch verschiedene Herangehensweisen hervor: eine qualitative und eine quantitative Definition: „Erstens meint quantitativ die Gesamtheit der Literatur beziehungsweise der literarischen Werke der ganzen Welt, und zwar aller Epochen und Gattungen. Zweitens meint qualitativ die international anerkannten Spitzenwerke unter ihnen“.²¹ Während bei der „quantitativen“ Begriffsdefinition die Weltliteratur summarisch alle Literaturen der Welt, die international verbreitet sind, umfasst, sieht die „qualitative“ Definition den ästhetischen Wert und den weltweiten Einfluss eines jeweiligen literarischen Werkes als ausschlaggebendes Kriterium.

Wie aus der Forschung ersichtlich zirkuliert der Diskurs über den Begriff der Weltliteratur bereits seit zwei Jahrhunderten und hat durch die Auseinandersetzungen der letzten Jahrzehnte neue Perspektiven und Konzepte gewonnen.²²

Es ist unvermeidbar den Begriff Weltliteratur zu erwähnen, ohne Johann Wolfgang von Goethe zu nennen, da der Begriff erstmals von ihm geprägt wurde und bis in die heutige Zeit wesentliche begriffliche Bedeutungskomponenten für das Verständnis einer Weltliteratur beinhaltet. In dem bekannten Gespräch mit Johann Peter Eckermann vom 31. Januar 1827 erscheint der Begriff, der im Gegenzug zur Nationalliteratur erwähnt wird: „National-Literatur will jetzt

20 Anil Bhatti: Heterogenität, Homogenität, Ähnlichkeit. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 6 (2015) S. 119–133.

21 Hendrik Birus: Artikel »Weltliteratur«. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Dritter Band. Herausgegeben von Harald Fricke. Berlin und New York: Gruyter 2003, S. 825.

22 Siehe hierzu beispielsweise »Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven«. Herausgegeben von Manfred Schmeling. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995.

nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit, und jeder muss jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen“.²³

Man erkennt die entscheidende Bedeutung, die Goethe dabei dem Aspekt der internationalen literarischen Wechselwirkungen zukommen lässt und sieht in seinem Gespräch mit Eckermann vom 15. Juli 1827 den „große [n] Nutzen, der bei einer Weltliteratur herauskommt und der sich immer zeigen wird, daß wir jetzt bei dem engen Verkehr zwischen Franzosen, Engländern und Deutschen, in den Fall kommen uns einander zu korrigieren“.²⁴

Auch betont Goethe die Vermittlungsfunktion der Weltliteratur zwischen den Völkern und Literaturen mit der Hoffnung, [. . .] daß ein allgemeiner Friede dadurch sich einleite, aber doch daß der unvermeidliche Streit nach und nach läßlicher werde, der Krieg weniger grausam, der Sieg weniger übermüthig“.²⁵ Ebenso spricht Goethe von Toleranz dem Anderen gegenüber, denn, „[. . .] wenn wir mit entschieden anders denkenden Personen im gemeinen Leben zu verkehren haben, werden wir einerseits vorsichtiger, andererseits aber duldender und nachsichtiger zu seyn, uns veranlaßt finden“.²⁶

Bedeutsam erscheint es, an dieser Stelle herauszustellen, dass Goethe das Verbindende sieht, weshalb das Augenmerk in jeder Kultur und eines jeden Autors auf das „allgemein-Menschliche“²⁷ gerichtet werden sollte. Gleichzeitig sollte jedoch nach Goethes Ansicht die Besonderheit einer jeweiligen Kultur nicht außer acht gelassen beziehungsweise unterdrückt, sondern sich mit ihr vertraut gemacht werden, um ein besseres gegenseitiges Verständnis zu gewährleisten. So äußert er sich zu den Verschiedenheiten der Nationen: „Die Besonderheiten einer jeden muß man kennen lernen, um sie ihr zu lassen, um gerade dadurch mit ihr zu verkehren; denn die Eigenheiten einer Nation sind wie ihre Sprache und ihre Münzsorten, sie erleichtern den Verkehr, ja sie machen ihn erst vollkommen möglich“.²⁸

An den oben ausgeführten Zitaten wird ersichtlich, wie vieldeutig und aktuell immer noch Goethes Gedanken zu einer Weltliteratur sind.

23 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Herausgegeben von Friedmar Apel, Hendrik Birus [u. a.]. Frankfurt am Main: Deutscher Klassikerverlag 1986–1999. Zweite Abteilung: Briefe, Tagebücher und Gespräch. Band 39: Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, S. 22–23.

24 Ebd., S. 257.

25 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Herausgegeben von Friedmar Apel, Hendrik Birus [u. a.]. Frankfurt am Main: Deutscher Klassikerverlag 1986–1999. Erste Abteilung: Sämtliche Werke. Band 22: Ästhetische Schriften V (1824–1832), S. 433–434.

26 Ebd., S. 868.

27 Ebd., S. 497.

28 Ebd.

Dementsprechend findet man in den wissenschaftlichen Forschungsarbeiten, dass Goethes Verständnis von Weltliteratur seitdem und bis heute noch einen andauernden intensiven wissenschaftlichen Diskurs um diese Terminologie auslöst, da die Vieldeutigkeit des Weltliteraturbegriffs nicht nur literaturwissenschaftliche, sondern auch philosophische und politische Dimensionen enthält. Während in der Epoche des neuzeitlichen Kolonialismus die europäische Literatur durch eine paradigmatische Eigenschaft gekennzeichnet ist, da die Weltliteratur hauptsächlich Werke europäischer Autoren und Kulturen umfasst, die einen Weltliteratur-Kanon bildete, der eurozentrisch definiert und festgelegt wurde, wurde die kanonisch gewordene Verwendung des Begriffs der Weltliteratur im 20. Jahrhundert neu überdacht.

Besonders im Zeitalter der Globalisierung mit seinen grundlegenden politischen, sozialen und territorialen Veränderungen der verschiedenen Lebenswelten, die demzufolge ihre Auswirkungen auf die Künste, unter anderem auch auf die Literatur, hatten, muss der Diskurs der Weltliteratur um neue Dimensionen erweitert werden. Wenngleich in der Globalisierung Landesgrenzen verwischen und Lebenswelten assimilieren, wurzelt die Literatur trotz alledem stark in dem jeweils Eigenen der Sprache und in den Spezifika ihrer jeweiligen kulturellen Lebenswelten. Schließlich ist zu beobachten, dass in den letzten Jahrzehnten eine Literatur entstanden ist, in der Erfahrungsprozesse und Reflexionen in jeweils verschiedenen Kulturen dargestellt werden.

Verfasser aus verschiedenen autobiographischen und kulturellen Hintergründen, wie Rafik Schami, Feridun Zaimoglu oder Herta Müller, um Beispiele zu nennen, sind Schriftsteller, die sich sowohl in ihrer Herkunfts- als auch in ihrer Ankunfts-kultur auf sicherem Boden bewegen. Ihre Werke zeichnen sich durch ihre kulturelle Vielschichtigkeit aus, da in ihnen die verschiedenen Kulturen mit gleicher Intensität aufgenommen, vermischt oder integriert werden. Das nähere Zusammenrücken der Welt und der globale Kulturaustausch, ermöglicht durch die zahlreichen visuellen Medien, das Internet, die Internetkommunikation und das Reisen (vor und nach der Corona-Pandemie), sollte sich stärker in einen Weltliteratur-Kanon spiegeln, der auch die Literaturen Afrikas und Asiens erfasst. Erst dann kann von dem Versuch einer weltumfassenden Weltliteratur die Rede sein, die durch Vielfalt und Vielseitigkeit zur gegenseitigen Bereicherung und wertschätzenden Anerkennung aller Menschen beiträgt.

3. Transkulturalität

Erstmals in der siebenjährigen Geschichte der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) wurde im Rahmen des Kongress-Themas ein

Schwerpunkt auf *Transkulturalität* gelegt, während in den Jahrzehnten zuvor mit dem aus heutiger Sicht in die Jahre gekommen Terminus der *Interkulturalität* operiert wurde. Wie es zu diesem Perspektivwechsel innerhalb der IVG kam, wurde seitens des Präsidiums nicht erläutert. Die nicht nur Neubenennung, sondern im Besonderen Neubetrachtung kultureller Phänomene unter dem Vorzeichen des Präfixes „trans“ verdient jedoch eine besondere Aufmerksamkeit, sogar eine anschauliche Erläuterung.

Diese Erklärung könnte einerseits mit der Abnutzung des Begriffs *Interkulturalität* und der überfälligen Einführung des Termins *Transkulturalität* in Verbindung stehen.²⁹ Auch die Eröffnungsdiskussion beim XIV. Kongress der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) in Palermo vermochte hierüber nicht aufzuklären. Während das Kongressthema »Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive« lautete, sollte das Eröffnungsgespräch mit dem Titel »Interkulturalität gestalten. Internationale Perspektiven der Forschung« unter der Leitung der Präsidentin der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik (GiG) für Klarheit sorgen, tat dies aber nicht.³⁰ An dieser Stelle soll zumindest versucht werden, Unklarheiten zu beseitigen.

Durch die Einführung seines Konzepts der Transkulturalität versucht der Philosoph Wolfgang Welsch seit drei Jahrzehnten eine Theorie zu etablieren, die sich von den traditionellen Kulturkonzepten einer Multi- und Interkulturalität deutlich abgrenzt. Kaum ein Begriff der Gegenwart ist derart stark mit seinem Denker verbunden wie die Transkulturalität mit Wolfgang Welsch. Sein Hauptargument ist, dass der Nachteil der beiden überholten Begriffe darin liegt, Kulturen als „autonome Sphären“ darzustellen, was zu einer Ghettorisierung oder einem Separatismus führen kann und damit dem realen Bild der Gegenwart mit seinen Phänomenen der Globalisierung und Digitalisierung nicht mehr entspricht. Entsprechend bedeutet für ihn Transkulturalität das Überschreiten klassischer kultureller Grenzen und damit eine kritische

29 Michael Fisch: Interkulturalität versus Transkulturalität. Über die Abnutzung eines allzu häufig verwendeten Begriffs (Eröffnungsvortrag). In: Interkulturalität in Theorie und Praxis. Tagungsbeiträge. Herausgegeben von Mohammed Elbah, Redoine Hasbane, Martina Möller, Rachid Moursli, Naima Tahiri und Raja Tazi. Rabat: Faculté des Lettres et des Sciences Humaines 2015, S. 7–28. (Royaume du Maroc. Université Mohammed V. Publication de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines – Rabat.)

30 Vielleicht wäre es ratsam die Gesellschaft für interkulturelle Germanistik (GiG) in Gesellschaft für transkulturelle Germanistik (GtG) umzubenennen. Die Abschaffung des Adelbert von Chamisso-Preises der Robert Bosch-Stiftung im Jahr 2017, der sich überflüssig gemacht hatte, könnte hier ein Beispiel sein. Michael Fisch forderte schon zwei Jahre zuvor die Abschaffung dieser Literaturauszeichnung. Siehe ders., »Es kenne mich die Welt, auf dass sie mir verzeihe«. Aufsätze zu Adelbert von Chamisso (1781–1838), Paul Ernst (1866–1933) und Hubert Fichte (1935–1986). Berlin: Weidler 2015, S. 11–12. (Beiträge zur transkulturellen Wissenschaft. Band 1.)

Antwort auf Fragen der Globalisierung und Digitalisierung, des Partikularismus und Nationalismus.

Das Konzept der Transkulturalität brachte Wolfgang Welsch in die Debatte ein, um bei der Ausformulierung dieses Begriffs einen besonderen Wert auf die prospektive Darstellung transkultureller Gesellschaften und auf das ambivalente Verhältnis des Menschen zur Welt zu legen. Der Terminus Transkulturalität steht in der Folge seiner Arbeiten nicht isoliert, sondern ist in eine Theorie der transkulturellen Gesellschaft und der Philosophie der Gegenwart eingebettet. Unter anderem stellte er seine Ideen auf dem Internationalen Germanistik-Kongress an der Cairo University am 24. März 2015 vor³¹ und entwickelte diese Ideen in seinem Vortrag an der Hebrew University of Jerusalem am 15. Mai 2019 fort.³² Sein Gründungstext mit dem Titel »Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen«, den der Autor am 23. Mai 1991 erstmals öffentlich vortrug, wurde aus Anlass seines zwanzigsten Jubiläums 2021 erneut gedruckt.³³ So fühlt sich beispielsweise die Abteilung für Germanistik an der Hebrew University of Jerusalem einer theoretischen Fixierung auf eine »Transkulturellen Hermeneutik« verpflichtet.³⁴

Zu Welschs philosophischen Vätern zählen Aristoteles und Hegel, denn beide sind für ihn paradigmatische Denker für die Gewinnung einer nicht einseitigen und subjektivistischen Perspektive, sondern für eine die Welthaftigkeit und Weltverbundenheit des Menschen in das Zentrum setzende Betrachtung, denn der Mensch kann nicht allein aus sich selbst heraus verstanden werden, sondern ist von seiner Herkunft und Stellung in der Evolution her zu begreifen. Dieses konsequente Durchdenken der kosmischen,

- 31 Transkulturalität und Identität. Vierter Internationaler Germanistik-Kongress vom 24 bis 26. März 2015. Kongressakten. Herausgegeben von Dalia Aboul Fotouh Salama und Michael Fisch. Kairo: Kairo Universität 2016. (Kairoer Germanistische Studien. Band 22.)
- 32 Wolfgang Welsch: Wir sind alle Mischlinge. Über transkulturelle Identitäten. In: Transkulturelle Hermeneutik I. Vorträge auf Einladung des Walter Benjamin-Lehrstuhls für deutsch-jüdische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Hebräischen Universität in Jerusalem. Herausgegeben von Michael Fisch und Christoph Schmidt. Berlin: Weidler 2020, S. 125–141. (Beiträge zur transkulturellen Wissenschaft. Band 12.)
- 33 Wolfgang Welsch: Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen. In: Transkulturelle Hermeneutik II. Beiträge auf Einladung der Abteilung für deutsche Sprache und Literatur an der Hebräischen Universität in Jerusalem. Herausgegeben von Michael Fisch und Amir Engel. Berlin: Weidler 2021, S. 291–306. (Beiträge zur transkulturellen Wissenschaft. Band 13.)
- 34 Die beiden oben annoncierten Sammelbände zur Transkulturellen Hermeneutik erscheinen in einer Buchreihe, die seit 2015 unter dem Titel Beiträge zur transkulturellen Wissenschaft von Michael Fisch verantwortet und herausgegeben werden. In sechs Jahren sind bereits sechzehn Einzelbände erschienen.

biologischen und kulturellen Evolution führt nicht zuletzt zum Begriff der Transkulturalität. Welsch unterstreicht, dass sowohl zeitgenössische Kulturen als auch der moderne Mensch innerlich komplex und differenziert erscheinen. Die individuelle Identität speist sich aus Faktoren, die sich nicht nur aus der Ausgangskultur ableiten, sondern die durch zahlreiche Kulturen hindurchgehen. In dem Adverb „hindurch“ klingt das Präfix „trans“ bereits an. Während Transkulturalität also eine Bewegung durch zahlreiche Kulturen signalisiert, basiert Interkulturalität mit seinem Präfix „inter“ auf dem trennenden Adverb „dazwischen“. Wenngleich seine Theorie im Anfang der 1990er Jahre entsteht, so verweist die Bezeichnung Transkulturalität gleichzeitig auf im gleichen Zeitraum entstehende Debatten um Begriff wie Heterogenität (María do Mar Castro Varela), Hybridität (Homi K. Bhabha), Kreolisierung (Édouard Glissant), Postkolonialismus (Edward Said) und so weiter.

In den fünfzehn akademischen Jahren von 1997 bis 2012 wirkte Wolfgang Welsch als Professor für theoretische Philosophie an der Friedrich-Schiller-Universität in Jena. Dieser Hochschulort hat in der Geschichte der Philosophie eine herausragende Stellung, denn am Ende des 18. Jahrhunderts erlebte die Jenaer Philosophie einen kometenhaften Aufstieg. Mit der Gegenwart der Philosophie von Immanuel Kant begann eine der kreativsten Epochen des philosophischen Denkens der Neuzeit. Jena wurde zu einem Zentrum der Philosophie. Nach der Berufung von Johann Gottlieb Fichte 1794 und der Initialwirkung seiner frühen Wissenschaftslehre avancierte Jena zum Entstehungsort des Deutschen Idealismus und der Frühromantik. 1798 wurde Friedrich Wilhelm Joseph Schelling nach Jena berufen und entwickelte hier seine Ansichten zu Transzendental- und Naturphilosophie. Im Zentrum philosophischer Debatten stand von nun an die Transzendentalphilosophie. 1813 promovierten Arthur Schopenhauer und 1841 Karl Marx an der Jenaer Universität. In der Folge trat erneut die Philosophie Kants und des Deutschen Idealismus ins Zentrum des Interesses und die Universität wurde zu einem der Ausgangspunkte des Neukantianismus bis 1900.

Unabhängig von dieser akademischen Tradition wendet sich Wolfgang Welsch weiteren Denkern zu, was seine Vorlesungen in Jena belegen: „Hegel und die analytische Philosophie“ (1999), „Anthropologie“ (2006) und „Kulturphilosophie“ (2007), „Mensch und Welt“ (2010) und „Ontologie“ (2011) und „Epistemologie“ (2012). Zusammenfassend lässt sich resümieren, dass Welsch sich insbesondere für drei Themenkomplexe interessiert, die da sind „Moderne und Postmoderne“ (1987–1991), „Ästhetik und Lebenswelt“ (1990–1996) und „Konzepte der transversalen Vernunft“ (1995–1996). Seine Überlegungen zur Transkulturalität präsentierte er erstmals wie bereits erwähnt seit 1991. Zahlreiche Texte zu diesem Sachverhalt wurden vom Autor veröffentlicht.

Transkulturalität also beschreibt ein Kulturkonzept, in dem sich Kulturen miteinander verbinden, vermischen und voneinander untrennbar zu betrachten sind. Als Gesellschaftskonzept bezeichnet die transkulturelle Gesellschaft eine Gemeinschaft, an der alle teilhaben, ganz gleich aus welcher nationalen Kultur sie ursprünglich kommen. Der Begriff der Transkulturalität wurde durch den Anthropologen Fernando Ortiz Fernández (1881–1969) in den 1940er Jahren geprägt, um die Wechselwirkung der Kulturkontakte zwischen Europa und Lateinamerika und deren kreatives Potenzial zu bezeichnen. Mit der Thematik befassten sich ebenso die Ethnologen Florence Kluckhohn (1940–1985) und Fred Strodbeck (1919–2005) in ihren Gemeinschaftsarbeiten. Die Diskussion um den Begriff einer Transkulturalität, der Anfang der 1960er Jahre von diesen beiden in ihrem Buch „Variations in Value Orientations“ (1961) diskutiert wurde, wurde exakt dreißig Jahre durch Wolfgang Welsch wiederbelebt.

Welschs Konzept funktioniert auf der Ebene der Gesellschaft an sich, was eine interne Differenzierung und zugleich Komplexität moderner Kulturen meint, und auf der Ebene der Individuen, was der Autor als „kulturelle Mischlinge bezeichnet“, weil die meisten Menschen in ihrer kulturellen Formation durch mehrere kulturelle Ausgangsorte, Verbindungen und Zielpunkte bestimmt sind. Hierbei entwickeln Konzepte von Pluralität befreiende Aspekte der Individualität. Hieraus folgt nach Welsch die Existenz eines kulturübergreifenden und damit transkulturelleren Literatur- und Lebensraums. Die beiden genannten Ebenen, gesellschaftliche und individuelle Dimensionen von Kultur verweisen auf einen transkulturellen Charakter. Hierbei wäre zwischen vertikal (entsprechend ethnische Kulturen, Klassen- und Berufskulturen, Geschlechterunterschiede und sexuelle Orientierungsdifferenzen) und horizontal (unterschiedliche regionale, soziale, funktionale hierarchische, leitende, alternative, wissenschaftliche, soziale, funktionale, technische und religiöse Kulturen) zu unterscheiden.

Merkmale zur Bestimmung des traditionellen Kulturbegriffs wie „soziale Homogenisierung“ und „ethnische Fundierung“ und „spezifische Unterscheidung“ sind obsolet und treffen auf postmoderne und gegenwärtige Verhältnisse nicht mehr zu. Diese Bestimmungen werden nach wie vor von Vertretern der Interkulturalität verfolgt und sind darum überholt und unrichtig. Die Rezeption der Transkulturalität insbesondere von Vertretern der konkurrierenden Interkulturalität ist zwiespältig bis ablehnend, da Welsch einen Paradigmenwechsel fordert. Darum ist der Hinweis darauf, dass Transkulturalität lediglich eine Fortführung der Interkulturalität bedeutet, irreführend. Vielmehr bilden Welschs Konzepte kulturwissenschaftliche Denkmodelle, die im Detail eine Alternative aufzeigen. Vielmehr bietet das Konzept der Transkulturalität mögliche Lösungen für sich häufende Probleme

der Interkulturalität. Leider wird Welschs Konzept allzu oft als „postmodern“ abgewertet.

Transkulturalität stellt eine Tendenz dar, die zahlreiche existierende Lebensformen betrifft, die wiederum parallel erscheinen und deren Wirkungen noch nicht oder nur zum Teil global sind. Die gesellschaftliche Entwicklung zu einer Pluralität ist unverkennbar. Wenngleich sie Gefahren bergen kann, ist es umso bedeutsamer, ihr nicht mit „Einheitsbeschwörungen“ entgegenzutreten, sondern „Formen“ zu finden und auszubilden, in denen Pluralität vollziehbar und erlebbar wird. Hierbei geht es um Übergänge mit Findungen von Identität.

Gertrud Maria Rösch, Dalia Aboul Fotouh Salama, Michael Fisch

Wenn die Literatur eine Brücke zwischen Ufern schafft. . .

Mounia Alami (Fes)

Abstract: Mein Beitrag fokussiert den Einfluss der deutschen Literatur auf die arabische Literatur von »al-mašriq« bis zum »al-mağrib«. Ein allgemeiner Überblick, wobei die arabische Rezeption der deutschen Literatur mit dem gesamten Ensemble der Geschichte in Beziehung gesetzt wird, ohne die Konnotationen der Interkulturalität, Multikulturalität und Transkulturalität zu vergessen. Die Perzeption kann sich in Form einer Anpassung, Verweigerung oder Verfremdung des Fremdbildes auswirken. Die ersten erhaltenen Dokumente über Deutschland wurden durch ein Meta-Bild der Übersetzungen aus dem Französischen und dem Englischen vermittelt. Mit der Übersetzung entstand eine Bereitschaft zur Perzeption, die sowohl Vor- als auch Nachteile mit sich brachte. Es bestand die Gefahr, nicht nur das Gute und Positive der europäischen Kultur zu übersetzen, sondern auch das Schlechte und Negative damit zu rezipieren. Deshalb hat der Übersetzer als „Gatekeeper“ eine große Verantwortung. Er muss auf die Bedürfnisse und das Anpassungsvermögen des Lesers besondere Rücksicht nehmen. Taha Husayn sah die Funktion der literarischen Übersetzung nicht im Kulturimport, sondern in der Bereicherung der Nationalkultur durch nützliche Elemente aus fremden Kulturen. Jedoch hat die Übersetzung das Treffen der Kulturen garantiert am Beispiel Goethes als Brückenbauer und Hauptfigur des Dialogs zwischen dem Orient und dem Okzident. Die Sympathie mit dem Islam und dem Propheten war und bleibt der Schlüssel zu Goethes Erfolg im arabischen Raum. Nicht nur aus diesem Grund wird Goethe in der arabischen Welt hochgeschätzt, sondern auch Goethes Wesen hat sich das verdient. Goethe hat einen Zusammenhang zwischen der arabischen und der deutschen Literatur kreiert, aber ob dieser letzte ohne einen Einfluss blieb, ist das Thema dieses Beitrags.

Keywords: Kanon, Rezeption, Weltliteratur, Interkulturalität, Transkulturalität, Übersetzung.

1. Allgemeiner Überblick

Der in Nordafrika gelegene Maghreb war seit der Antike eine Drehscheibe zwischen Orient und Okzident. Seine Mehrsprachigkeit kennzeichnet dabei ebenso sein wissenschaftliches Erbe. Die arabische Sprache leistete einen bedeutenden Beitrag zur Verbreitung der ‚Zivilisation‘ von der arabischen Halbinsel bis nach Spanien. In den Maghreb-Ländern und insbesondere in Marokko spricht man von einer Literatur die in vielen Sprachen veröffentlicht wird. Arabisch und Französisch stellen nicht nur die Sprachen der Veröffentlichung dar, sondern sind ein Charakteristikum der Literatur. Es entstand in Marokko ein Konflikt darüber, ob der Begriff der Frankophonie besser geeignet als der der Hexagone als Homonym. Hexagone ist lediglich ein Relikt

ehemaliger Kolonialmächte, um die Verbindung zu ihren Ländern behalten zu können, ähnlich der portugiesischen „Lusophonie“ oder dem britischen „Commonwealth“¹. Der Begriff führte in Marokko zu brisanten Polemiken von Schriftstellern und Gelehrten, bis das Französische in den 1950er Jahren eine weithin akzeptierte Alternative wurde. „Das Wort Frankophonie ist besser für Politiker geeignet, Schriftstellern ist er sehr peinlich. Die Frankophonie ist ein Abenteuer, mit dem man ferne Horizonte anstreben muss“². Ab dem 16. Jahrhundert war Nordafrika Teil des ottomanischen Reiches und seit dem 19. Jahrhundert geprägt durch die französische Präsenz. Der Roman als literarische Gattung fand erst durch die europäische Erzähltradition Eingang in den arabischen Literaturkanon. Die marokkanische Zeitschrift *Souffles* lieferte 1966³ einen bedeutenden Beitrag, der eigenen nationalen Kultur neue Impulse zu verleihen. Die Übersetzung aus dem Französischen in andere Sprachen war leichter als die aus dem Arabischen. Die Verlage in Paris ermöglichten den Frankophonen damit einen leichteren Zugang zum internationalen Literaturbetrieb. Die relative Nähe zu Europa ist dabei ein weiterer ausschlaggebender Faktor, der die Gegend nur selten in den Aufmerksamkeitsfokus ihrer Nachbarn rückte⁴. Nachdem diese über Jahrhunderte ein Teil des Römischen Reiches und Schauplatz weltgeschichtlicher Geschehnisse war, wurde das Gebiet seit der Eroberung durch die muslimischen Araber im 7. Jahrhundert zum Sprungbrett für deren Feldzüge und Einfälle in Richtung des christianisierten Europas. Dadurch etablierte und verfestigte sich in der europäischen Wahrnehmung nachhaltig das Bild Marokkos als Gefahrenzone und Feindesland⁵. Noch Goethe schrieb in seinen Tag- und Jahres-Heften auf das Jahr 1820: „In ferne Länder ward mein Anteil hingezogen und in die schrecklichsten afrikanischen Zustände versetzt, durch Dumont in marokkanischer Sklaverei“⁶. Die Gefahr und die Angst vor Nordafrika verhinderten dabei dennoch nicht die

- 1 Ammar, Angelika, Stephanie von Harrach, Michi, Straussfeld: La Frankophonie versus L'Hexagone. In: Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. La Frankophonie/ Die übersetzte Wirklichkeit. Band 209, 1. Auflage 2003, S. 5.
- 2 Benjelloun, Tahar: In: Ammar, Angelika, Stephanie von Harrach, Michi, Straussfeld (Hrsg.) Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. La Frankophonie/die übersetzte Wirklichkeit. Band 209, 1. Auflage 2003. S. 6.
- 3 Die Zeitschrift wurde von Abdellatif Laabi, Mohamed Khair-Eddine, Mostafa Nissaboury und später von Tahar Ben Jelloun herausgegeben. 1972 wurde sie verboten und ihr Verantwortlicher Abdellatif Laabi 1980 nach zehn Jahren Haft entlassen.
- 4 Schack, Alard von: Der Maghreb-Nachbar Europa. Reiseeindrücke. Bonn 1986. S. 7.
- 5 Fendri, Mounir: Die Entdeckung des maghrebischen Orients. In: Klaus Michael Bogdal (Hrsg.) Orientdiskurse in der deutschen Literatur, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2007, S. 184.
- 6 Goethe WA I 36, S. 176. Goethe bezieht sich hier auf den von Jacques Salbigoton Quesné herausgegebenen Lebensbericht des gebürtigen Franzosen Pierre Joseph Dumont, der

Entstehung von Handelsbeziehungen, auch wenn diese vorerst noch zögerlich und beschränkt blieben. Hinzu kam, dass einige überlieferte Stoffe wie das Nibelungenlied⁷ ein durchaus positives Bild von Ländern wie Marokko oder Libyen zeichnen, erschienen diese dort doch als Quellen kostbarer, märchenhafter Stoffe wie Seide. Die Sichtweise auf Nordafrika als Feindesland blieb jedoch bestehen, wozu auch der unter Kaiser Karl V. im 16. Jahrhundert geführte Kampf gegen die Osmanen um den Mittelmeerraum entscheidend beitrug, der die Ablehnung der Europäer – die sich allerdings in erster Linie gegen die Türken richtete – erneut befeuerte. In Europa wurden die nordafrikanischen Ländern weithin mit ‚Barbarei‘ assoziiert. Die damaligen Medien hatten an der Verbreitung solcher Sichtweisen ihren Anteil, versorgten sie das Publikum doch zuverlässig mit entsprechenden klischeehaften Bildern. Es gab eine negative Konnotation der Berber im damaligen Diskurs, wurden diesen doch Kultur- und Zivilisationslosigkeit unterstellt und so permanent ein negatives Bild der nordafrikanischen Länder und ihrer Gesellschaften etabliert. Offensichtlich leitet sich der Begriff ‚Barbaresken‘ vom Toponym ‚Berberei‘ ab, was dazu führte, dass sich auch in der deutschen Bezeichnung für Nordafrika seit dem Mittelalter der Begriff ‚Barbaria‘ durchsetzte⁸. Die Römer bezeichneten die Berber als ‚Barbaren‘, bei den Griechen wurden sie ‚Lebou‘ genannt. Archäologisch ist inzwischen nachgewiesen, dass die ‚Barbaren‘ bereits in der Steinzeit von der arabischen Halbinsel und aus Ägypten kamen und in Nordafrika siedelten⁹. Diese Sichtweisen änderten sich mit dem Toleranzprinzip der Aufklärung, in deren Zug neue und unvoreingenommene Araberbilder allmählich auf Akzeptanz beim deutschen Leser stießen. Das Drama August von Kotzebues *Der Eremit auf Formentera* verteidigt 1790 das Toleranzprinzip als legitim¹⁰. Die eurozentrische Betrachtung der Araber erlebte im Jahr 1830 eine Wende (Fall Algiers). Die Angst vor Nordafrika wurde überwunden. Es wurden Reisen unternommen, um den Orient zu erkunden, nachdem die tradierte Vorstellung einer ‚orientalischen Gefahr‘ allmählich versiegt. Der neu entdeckte Maghreb mit seinen islamischen Wurzeln wie seinem afrikanischen Erbe war hiervon ebenfalls betroffen. Es

34 Jahre in algerischer Sklaverei zugebracht hatte. J. S. Quesné: *Histoire de l'esclavage en Afrique (pendant trente-quatre ans)* de Pierre Joseph Dumont. Paris 1819.

7 Genzmer, Felix (Übers.): *Das Nibelungenlied*. Reclam, Stuttgart 1955.

8 Ebenda S. 190.

9 El-Jirari, Abbas: *(al-adab al-ma ġribi. dawahiruhu wa qadayah)* Marokkanische Literatur., Probleme und Phänomene. Almaarif Verlag, Rabat 1979, S. 4 (von mir übersetzt).

10 Kotzebue, August von: *Der Eremit auf Formentera*. Ein Schauspiel mit Gesang in 2 Aufzügen. Theater von A.v.K. Bd. 1, Wien und Leipzig 1840, S. 66.

entstanden Reisebeschreibungen¹¹ und Berichte über Entdeckungen¹², eine Art „Massenmedien der Vergangenheit, die den zu Hause gebliebenen einen authentischen Eindruck vermitteln wollten“¹³. Die Rezeption deutscher Literatur in Marokko ist dabei eng mit der Geschichte der Region verflochten, wobei die Faktoren der Interkulturalität, Multikulturalität und Transkulturalität¹⁴ eine besondere Rolle spielen. Die Rezeption kann sich in Form einer Anpassung, Verweigerung oder Verfremdung des Fremdbildes vollziehen. Die ersten erhaltenen Dokumente über Deutschland stammen aus verschiedenen und indirekten Quellen. Den Löwenanteil bei der Vermittlung dieses Meta-Bildes nehmen dabei Übersetzungen ein. Übersetzer sind in diesem Sinne „die Grenzgänger der Literatur alle, ob sie zwischen Sprachen und Kulturen, zwischen Gefühls-ebenen und Geisteszuständen, zwischen abstrakten Ideen und konkreten Erfahrungen“¹⁵ vermitteln. Die meisten Intellektuellen Marokkos, Algeriens und Tunesiens sind frankophon und ziehen es vor, eher nach Frankreich als nach Deutschland zu emigrieren. Dies hat nicht zuletzt mit den postkolonialen Kulturbeziehungen zu tun. Die marokkanische Literatur arabischer Sprache lässt sich dabei nicht von ihrem arabischen Pendant im Orient abgrenzen. Ihre Wurzeln gehen bis in die ersten Jahrhunderte nach der Islamisierung und Arabisierung des Landes zurück, wo zuvor nur die Qasida/Makamen oder Erzählungen wie Tausendundeine Nacht existierten. Eine Renaissance vollzog sich in der arabischsprachigen Literatur infolge der Expedition Napoleons nach Ägypten im Jahr 1798, als die technischen und sozialen Errungenschaften Europas ein breites Interesse erweckten, was unter anderem zur Entstehung einer Übersetzungsbewegung führte. Zahlreiche Werke aus unterschiedlichen Bereichen wurden ins Arabische übersetzt. Die Zentren der Übersetzung und die Verlage befanden zunächst in Ägypten, im Libanon und in Syrien, wo die ersten arabischen Romane, Dramen und Novellen herausgegeben wurden. Später verbreitete sich das Phänomen bis in den Maghreb, da die französische Kolonialmacht diese Entwicklung in den Maghreb Ländern unterdrückte. Erst mit den Übersetzungen begann auch die Rezeption neuer Gattungen wie des Romans, des Dramas und der Novelle. Eine rein arabischsprachige Literatur entstand dabei erst Anfang der 1930er Jahre, zuerst in Tunesien. Zu dieser Zeit erlebte

11 Canetti, Elias: Die Stimmen von Marrakesch. Hanser Verlag, 1967. Daneben auch Rilkes Besuch in Tunesien im Jahr 1910 und die daraus entstandenen Berichte.

12 Fendri, Mounir, a.a.O. S. 194.

13 Ebenda S. 190.

14 Vgl. Welsch, Wolfgang: Transkulturalität. Zur veränderten Verfasstheit heutiger Kulturen. In: Zeitschrift für Kulturaustausch 1995, S. 40 ff.

15 Aifan, Uta: Araberbilder zum Werk deutsch-arabischer Grenzgänger Autoren der Gegenwart. Shaker Verlag, Aachen 2003, S. 80.

Tunesien einen kulturellen Aufschwung, wobei es auch zur Entwicklung neuer Novellenformen durch arabische Autoren kam. Der Roman trat erst ab den 1970er Jahren als neues literarisches Genre hinzu. In Marokko nahm die arabischsprachige Literatur ihre Anfänge bereits in den 1920er Jahren, jedoch begann deren umfangreichere Verbreitung und Entwicklung erst in den 1950er Jahren. Einen neuerlichen Aufschwung erlebte die marokkanische Literatur in den 1960er und 1970er Jahren. Die moderne Literatur arabischer Sprache war in ihren Anfängen das Produkt einer doppelten Interkulturalität. Sie profitierte von der Renaissance im al-Mašriq, bezog ihre Inspiration jedoch gleichermaßen aus okzidentalischen Quellen, insbesondere aus solchen der frankophonen Tradition. Eine Blüte erlebte die zeitgenössische Literatur des Mağrib schließlich mit der neuen Generation der 1980er und 1990er Jahre. Die Literatur in al-Mašriq und in al-mağrib vollzog dabei dieselbe Entwicklung, sowohl bezüglich der Form als auch des Inhalts. Dabei blieb die arabische Literatur des al-Mašriq jedoch weiterhin das Leitmodell in al-mağrib. Trotz der Konflikte innerhalb der arabischen Welt war die arabische Literatur erfolgreich. Dabei nahm der Roman – neben der Kurzgeschichte – schon bald den ersten Rang unter den literarischen Gattungen ein, während die Lyrik zunehmend an Popularität einbüßte und schließlich sogar einen regelrechten Untergang erlebte. Dies hing einerseits damit zusammen, dass Lyrik ein bestimmtes Publikum voraussetzt; andererseits stellte der weitverbreitete Analphabetismus in Marokko dem Verständnis der sprachlichen und ästhetischen Feinheiten lyrischer Sprache schwer zu überwindende Hindernisse entgegen. Der erste Roman in Ägypten trug den Titel *Zeinab* und erschien 1914; sein Verfasser war Hussein Heikel. *Zeinab* war sehr erfolgreich, was nicht zuletzt seiner Verfilmung zu verdanken war. In Marokko war der frankophone Roman dabei erfolgreicher als der arabischsprachige. Der marokkanische Roman etablierte sich erst spät, nämlich in den 1970er Jahren. Dass er im internationalen Literaturbetrieb nicht Fuß fassen konnte, lag sowohl am Fehlen eines funktionierenden Buchmarktes wie dem einer Literaturkritik, die in der Lage gewesen wäre, mit den Fortschritten der arabischen Literatur mitzuhalten. Daneben behauptet der orientalische bzw. ägyptische Roman in arabischer Sprache seine dominante Stellung, was dazu führte, dass der literarische Austausch zwischen Mağreb und Mašrek durch Spannung gekennzeichnet blieb. Das kulturelle Verhältnis¹⁶ zwischen Mağreb und Mašrek erklärt sich nicht zuletzt durch den Konflikt zwischen Zentrum und Peripherie. Die Peripherien des Mağreb bilden im Westen, der Jemen, der Sudan und Dschibuti im Süden, obwohl dies nur implizit in der Charta der Arabischen Liga dargelegt wurde. Jedoch zeigt

16 Medghar, Abdelkrim, a.a.O., S. 65.

die Herkunft des Generalsekretärs der Arie Dominanz sehr klar¹⁷. Der sakrale Status des Mašrek führte nicht nur zu politischen Konflikten, sondern brachte auch kulturelle und literarische Spannungen mit sich. Dennoch verhindert der Konflikt nicht, dass man aus den Erfahrungen des Mašrek seine Lehren zog¹⁸, Zahlreiche Autoren kritisierten das Konzept des Zentrums mit dem Vorwurf, dass dieses sich auf die arabische Literatur nachteilig auswirken würde. Die Proklamation eines Zentrums führe dazu, dass bereits bekannte Autoren ihre Popularität wahrten oder sogar steigerten, während Autoren aus der Peripherie vernachlässigt würden. Innerhalb des ‚global village‘ und angesichts der technischen Modernisierung wird Ägypten dabei heute selbst zur Peripherie¹⁹, während die Golfstaaten hiervon zunächst nicht betroffen sind²⁰. Da der Mašrek in Bezug auf Verlage und Veröffentlichungen mehr Erfahrung besitzt als der Magreb, bleibt der jener bis heute das konkurrenzlose Zentrum der arabischen Literatur. Obwohl maghrebinische Autoren gelegentlich marginalisiert werden, behaupten sie mit dem „Charta-Visa“ – mit Medghar gesprochen – ihren Zugang zur internationalen Leserschaft, bewahren dabei allerdings zugleich ihre Identität als maghrebinische Autoren daher bleibt der jener bis heute das konkurrenzlose Zentrum der arabischen Literatur. Die arabische Literatur wird dabei mit dem Prädikat „arabisch“ charakterisiert, welches eine eigene Bezeichnung darstellt. Mehrere Merkmale einigen diese Literatur, wie Sprache, Religion und Nation. Es handelt sich in der Tat um verschiedene Facetten jeder Gesellschaft, die sich literarisch sowohl rezeptiv als auch produktiv zeigen. Als Beispiel ist hier die deutsche Literatur zu nennen. Edward Said hat vor Jahrzehnten deren Orientalismus ausführlich erklärt und analysiert: „Der Orient grenzt nicht nur an Europa, er barg auch seine größten, reichsten und ältesten Kolonien, ist die Quelle seiner Zivilisationen und Sprachen, sein kulturelles Gegenüber und eines seiner ausgeprägtesten und meistvariierten Bilder ‚des Anderen‘. Dennoch ist nichts an diesem Orient bloß imaginär“²¹. Aus dieser Perspektive wird deutlich, dass dem Orientalismus im Großen und Ganzen bestimmte Zwecke und Ziele zugrunde lagen. Die Theorie Saids, obwohl sie inzwischen als überholt gilt, weist somit auf wichtige Grundlagen des Orientalismus hin. Dabei ist die deutsche Wahrnehmung des Orients nicht von Saids

17 Vgl. ebenda.

18 Mesiami, Julie Scott und Starkey, Paul: *Encyclopedia of the Arabic Literature Volume 2* London and New York, Routledge 1988, S. 487.

19 Medghar, Abdelkrim, a.a.O., S. 65.

20 Naggar, Mona: Konkurrenz zwischen Zentrum und Peripherie. An der 40 Kairoer Buchmesse zeichnen sich neue Schwerpunkte ab. In: *Neue Zürcher Zeitung* 9, Februar 2008.

21 Said, Edward W.: *Orientalismus*. Aus dem Englischen von Hans Güntter Holl. Frankfurt a.M., S. Fischer. 2. Auflage April 2010, S. 9 f.

Vorwurf ausgeschlossen. Jede Perzeption des „Anderen“ kann entweder von Faszination oder von Ablehnung begleitet werden. Die entscheidenden Kriterien für Annahme oder Ausschluss des Anderen bilden die politischen, kulturellen, ökonomischen, religiösen und nicht zuletzt gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Die Entdeckung des Orients war in diesem Zusammenhang durch eine räumliche Unbestimmtheit gekennzeichnet. So wurde er etwa als zusammenerträumter Poesieorient²² bezeichnet, als der „Orient der Seele“, wie es Paul Valéry ausdrückte, oder aber er wurde allgemein zum „islamischen Orient“ typisiert, womit in erster Linie die Türkei und Persien, also der arabisierte Nahe Osten, gemeint ist. Auch wenn Marokko an der entgegengesetzten Peripherie dieses Raumes liegt, weist das Land mehrere Züge auf, die neben seiner kulturellen Vielfalt auch die friedliche Koexistenz²³ zwischen den Religionen²⁴ bedingen²⁵. Marokko wurde bereits im zwölften Jahrhundert erstmals in der deutschen Literatur erwähnt²⁶ und zwar im Nibelungenlied. Diese historische Saga aus dem 12. Jahrhundert deren Autor anonym bleibt, spricht von einem mysteriösen und wunderbaren Land. In der Gegenwart verfolgt die Zusammenarbeit²⁷ zwischen Marokko und Deutschland einer Reihe vorrangiger Ziele und erfolgt in erster Linie durch die Vermittlung eines aktuellen Deutschlandbildes, etwa durch die Umsetzung von Kulturprogrammen²⁸.

22 Heine, Heinrich: Aufzeichnungen zu Charakterisierung. F. Freiligrathe. H. Heine sämtliche Schriften in 12 Bänden. Hrsg. von K. Briegleb, Band 11 München, Hanser 1976, S. 648.

23 Niebuhr, Carsten: Reisebeschreibung nach Arabien und anderen umliegenden Ländern. Mit einem Vorwort von Stig Rasmussen und einem biografischen Porträt von Barthold Georg Niebuhr. Zürich 1992, S. 64: „Man kann es daher den Mohammedanern nicht verdenken, wenn sie eben das von den Maltesern denken, was wir den Marokkanern, den Algeriern, Tunesern und Tripolitanern Schuld geben. Die Barbaren leben doch wenigstens mit verschiedenen christlichen Nationen in Freundschaft, die Malteser Ritter aber mit keinem mohammedanischen.“

24 Vgl. Khallouk, Mohammed: Islamischer Fundamentalismus vor den Toren Europas: Marokko zwischen Rückfall ins Mittelalter und westlicher Modernität. Springer VS, 2. Auflage, Wiesbaden 2016.

25 Rauchenberger, Dieter: Deutsch-marokkanischer Handelsvertrag. In: Mattes Hanspeter (1991) Wuquf 4–5 S. 401/415.

26 Guillen, Pierre: L'Allemagne et le Maroc de 1870 à 1905. Presses universitaires de France, Paris 1967. S. V (die deutsche Version ist von mir übersetzt worden).

27 Taghazout, Youssef: Deutsche Kulturpolitik in Marokko: Bilaterale Beziehungen und Zusammenarbeit zur Stärkung der Zivilgesellschaft. Diplomica-Verlag 2013.

28 Minuth, Christian: Dialog der Kulturen-Deutschland – Marokko. Dokumentation: Heidelberger Sommerakademie. 1. Auflage. Heidelberger pädagogische Hochschule 2003.

Die gegenseitige Kooperation²⁹ zielt auch darauf ab, die gegenseitigen Kenntnisse der beiden Länder voneinander zu vertiefen. Die deutsche Literatur in Marokko weist dabei sowohl rezeptive als auch produktive Züge auf. Autoren aus verschiedenen Epochen bilden in den Curricula der geisteswissenschaftlichen Disziplinen Schwerpunkte, wobei Goethe neben anderen deutschen Denkern als Hauptvertreter des Dialogs zwischen Orient und Okzident angesehen wird. Die Sympathie mit dem Islam und dem Propheten war und bleibt in diesem Kontext der Schlüssel zu Goethes Popularität in der arabischen Welt. Goethe wird jedoch nicht nur aus diesem Grund geschätzt; auch seine Persönlichkeit ist hierfür ausschlaggebend³⁰. Die Übersetzung ist das Vehikel, durch das Goethe und die deutsche Literatur in Marokko heute präsent sind, wobei die marokkanische Goetherezeption jedoch überwiegend immer noch aus zweiter Hand erfolgt. Die Auseinandersetzung mit Goethe in der marokkanischen Germanistik führte dabei bereits zu einer Reihe von Publikationen, die einen wichtigen Beitrag³¹ zur Goetheforschung im Maghreb darstellen³². Auch ließen sich zahlreiche marokkanische Denker³³ von Goethe inspirieren³⁴. In diesem Sinne können Literatur und Übersetzung einen großen Einfluss auf den Rezipienten ausüben. „Literatur ist meiner Meinung nach ein Ausdruck von Visionen und Fantasien anderer Teile der Welt“³⁵, so Hartmut Fähndrich. Übersetzer sind es, die Literatur zur Weltliteratur machen³⁶. Das Problem der Rezeption der deutschen Literatur in Marokko stellt hierbei die Vermittlung dar, insofern das Bild der deutschen Kultur immer von einem „Gatekeeper“ bzw. Übersetzer geprägt

29 Arach, Abdeljabar: Föderalismus in Deutschland und Regionalisierung in Marokko: Politische Perspektiven, institutionelle und rechtliche Rahmenbedingungen im Ländervergleich. Lang, Frankfurt a.M. 1997.

30 Weidner, Stefan: Goethes „Sheherazadennatur“. Katharina Mommsen zum achtzigsten Geburtstag. In : www.qantara.de. München, 27.09.2005.

31 Boubia, Fawzi: La pensée de l'universel, éditions Marsam Rabat 2007.

32 Seddiki, Aoussine: Die Goethe-Forschung in den Maghreb-Ländern. In: Revue Tunésienne des langues vivantes. Le Faust de Goethe et l'esprit Faustien. Goethes Faust und das Faustische. Numéro spécial. Actes du Colloque international, 1–3 novembre 2007, Tunesien.

33 Boubia, Fawzi: Goethes Entwurf einer interkulturellen Kommunikation zwischen Orient und Okzident.-In: Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 401, Kanon und Text in interkulturellen Perspektiven: Andere Texte anders lesen-U. Müller, Franz Hundsnurscher, Cornelius Sommer(Hrsg.), Stuttgart 2001, S. 68 ff.

34 Msellek, Abderrazaq: Goethe und der Prophet Mohammed. In: konferenzband der Prophet Mohammed in den deutschen Schriften, Faculté des Lettres Sais Fes, 2007.

35 Fähndrich, Hartmut: Angebote von Übersetzern sind mir vollkommen! Interview mit Qantara In: www.qantara.de/2011

36 Fähndrich, Hartmut: Zwischen Hammer und Amboss. Übersetzen erst noch aus dem Arabischen. In: Entwürfe. Zeitschrift für Literatur, Nr. 37 Zürich/Kairo. März 2004.

wird. In der Goethezeit (1770–1830), jener literarischen Epoche, die, ihrem Namen entsprechend, vor allem durch das Werk und die Wirkung Johann Wolfgang von Goethes gekennzeichnet ist, herrschten im arabischen Sprachraum eine Dekadenz und eine Starre des kulturellen Lebens. Dabei handelte es sich nicht zuletzt um die lähmenden Folgen der osmanischen Herrschaft (1299–1830). Ein großer Teil der arabischen Länder stand zu dieser Zeit unter der Herrschaft des osmanischen Reichs, das den eroberten Gebieten nicht selten seine eigene Kultur und Literatur überstülpte. Den Beginn der Renaissance im arabischen Orient markiert Napoleon, nachdem das arabische Geistesleben bis dahin von einer umfassenden Stagnation gekennzeichnet war. Die ägyptische Expedition eröffnete der Literatur in der Region neue Horizonte, wenngleich sie natürlich von der Angst begleitet war, dass aus Ägypten eine französische Provinz werden und dies auch Auswirkungen auf die Glaubensfreiheit haben würde. Die negativen Folgen sind zwar nicht zu leugnen, jedoch hat die kulturelle Konvergenz einen positiven Beitrag zur wissenschaftlichen Entwicklung geleistet. Napoleon erkannte die Notwendigkeit einer freien geistigen, wissenschaftlichen und kulturellen Entfaltung und förderte daher die Übersetzung als wichtigstes Vehikel der Rezeption der europäischen Wissenschaften in Ägypten. Es entstanden Übersetzungen vor allem aus dem Französischen, Spanischen und Englischen. Eine Übersetzung aus dem Deutschen erfolgte dagegen erst relativ spät. Deutsche Texte wurden zunächst aus dem Französischen als Mittelsprache übersetzt und auf diese Weise rezipiert. Unter diesen Übersetzungen nahmen Goethes Werke den Hauptanteil ein. Sei bekanntestes Werk stellt dabei sicherlich das Faustdrama dar, in dem das „Thema der menschlichen Seele und des Geistes“ im Zentrum stehen.

2. *Die deutsche Literatur im arabischen Raum*

Wurden die französische und englische Literatur im Zuge der Kolonisation in Nordafrika und der gesamten arabischen Region bereits ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wahrgenommen, so setzte die Rezeption insbesondere der klassischen deutschen Literatur dort erst vergleichsweise spät ein. Den zögerlichen Beginn markiert die Übersetzung von Schillers *Kabale und Liebe* ins Arabische im Jahr 1900. Dass es Schiller war, der als erster deutscher Dichter im arabischen Raum bekannt wurde, hat historische Gründe. Schillers Dramen warfen durch ihren Appell nach Befreiung, Gleichberechtigung und Erziehung des Menschen die passenden Fragen auf, um eine mögliche Antwort auf die damalige politische Situation im arabischen Raum, u. a. auf das Thema der Kolonialisierung, zu formulieren. Die Frage, warum ausgerechnet Schiller als erster deutscher Dichter bei den Arabern auf Resonanz

stieß, lässt sich mit dem Wunsch der damaligen Jugend nach Freiheit und Unabhängigkeit erklären. Das Interesse an Goethe entfaltete sich dabei nicht parallel, sondern erst später und etappenweise. Fachwissenschaftler und Intellektuelle waren dabei die treibenden Kräfte bei der Überführung Goethes und der deutschen Literatur ins Arabische. Sie beabsichtigten damit eine Sensibilisierung der eigenen Landsleute als Vorbereitung auf die Befreiung von der Kolonialherrschaft. Diverse Maßnahmen wurden zu diesem Zweck ergründet, um die nationale Frage richtig zu verteidigen. Es wurden Zeitschriften, Zeitungen und Programme ins Leben gerufen und damit eine frühe Form von sozialen Netzwerken etabliert. Die Zeitschriften informierten sowohl über das kulturelle und politische als auch über das soziale Leben im Ausland, spielten also eine wichtige Rolle als Vermittler zwischen den Kulturen. Auch die deutsche Literatur war in diesen Nachrichten durch Übersetzungen präsent. Einen Trend eröffnete zunächst Goethes erster und erfolgreichster Roman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), mit dessen arabischer Übersetzung sich Ahmed Hassan al-Zayyat zum Vorreiter der arabischen Übersetzung der deutschen Literatur machte. In der Tat war es nicht nur Goethe, der ins Arabische übersetzt wurde, sondern auch andere namhafte Dichter und Autoren. Diese neue Tendenz von Übersetzungen ins Arabische gab der damaligen Jugend nicht nur Antrieb, gegen die bedrückende Situation in ihren Heimatländern zu protestieren, sondern war auch ein wichtiger Impuls für neue Entwicklungen in der einheimischen Literatur. Die Erneuerung betraf sowohl die bisher gültigen Formen als auch Inhalte. Die Rezeption der deutschen Literatur im arabischsprachigen Raum fand dabei in Etappen statt, die allerdings von Unterbrechungen, die z. T. durch den Kolonialismus hervorgerufen wurden, markiert waren. Die europäischen Kolonialisten steuerten dabei neben der Politik auch maßgeblich das Kulturleben und entschieden darüber, was gelesen und geschrieben werden durfte. So setzte die Rezeption der deutschen Literatur und Goethes insbesondere im arabischen Raum erst im Laufe des 20. Jahrhunderts ein, wobei sie bis heute fort dauert. Der Zugang zu fremder Literatur aus emanzipierten Ländern, die den Kolonialismus überwunden hatten, wurde eingeschränkt oder jene sogar verboten. Ausschlaggebend war dabei die Furcht, dass das dortige Selbstbewusstsein die Kolonisierten anstecken und zur Auflehnung gegen die Kolonialmacht führen könnte. Nichtsdestoweniger hat die deutsche Literatur den arabischen Boden erreicht, sie markierte aber einen Anfang mit Vielversprechendem. Obwohl Goethe selbst sich intensiv mit der orientalistisch-islamischen Literatur und Kultur sowie dem Übersetzten von deren Werken ins Deutsche befasst hat, etablierte sich die deutsche Literatur auf arabischem Boden erst spät und in einem unregelmäßigen Tempo. Eine erste Annäherung der arabischen und deutschen Kultur unternahm die palästinensisch-libanesische Schriftstellerin May Ziade (1886–1941) im Jahr 1911, indem sie die Geschichte der deutsche(n) Liebe von

Max Friedrich Müller ins Arabische übertrug. Damit markiert das Jahr 1911 den Beginn der ersten Phase der arabischen Rezeption deutscher Literatur. Von einer Blütezeit kann dabei indes noch keine Rede sein – diese brach erst in der Nachkriegszeit, genauer in den 40er und 50er Jahren, an. In dieser Zeit entstand eine regelrechte Welle an Übersetzungen, die nicht nur literarisch, sondern vor allem auch philosophisch orientiert waren. Hierbei ging es darum, den aufklärerischen Geist des Westens zu adaptieren und im eigenen Land zu kultivieren. Obwohl es eine große Kluft zwischen der Epoche und ihrem Einfluss auf den arabischen Raum gibt, hat die späte Rezeption dabei einen wichtigen Beitrag zur Aufklärung des arabischen Geistes geleistet. In ihrem Zug entstand eine neue literarische Form, die sich von den alten inkompatiblen Normen allmählich löste und in die neue Sphäre der europäischen Literatur integrierte. Parallel dazu entstand in Europa, nicht zuletzt gefördert durch die Orientalistik, ein neues Interesse am Orient und dessen Literatur sowie am kulturellen Austausch mit diesen. Während dies teilweise auf Kritik stieß, ergaben sich hieraus sowohl Vor- als auch Nachteile. Der deutsche Orientalismus hat sicherlich einen Beitrag zur Bereicherung beider Kulturen geleistet. Dem Beispiel Goethes folgend wandte man sich im Zuge einer Entdeckung des Anderen einerseits sowie der Suche nach der eigenen Identität andererseits dem Orient und dessen Kultur zu. Von dieser Begegnung und Konfrontation zeugt die literarische Auseinandersetzung. Der Islam stand hierbei im Vordergrund und war Gegenstand zahlreicher Untersuchungen, wobei es sowohl subjektive als auch objektive Interpretationen gab. Goethe, Herder und Lessing interessierten sich für fremde Kulturen und waren dem Anderen und Fremden gegenüber aufgeschlossen. Der West-östliche Divan³⁷ und Nathan der Weise³⁸ sind authentische Beispiele einer konkreten Bereitschaft zur Rezeption des Fremden. Dieses ist ein Spiegelbild im Kontrast der Kulturen, in dem jede Kultur die andere zu bereichern vermag. Der Einfluss der deutschen Literatur auf arabische Denker Mitte des 20. Jahrhunderts ist markant. Nicht ohne Grund wird auch von einer deutschen Literatur nichtdeutschsprachiger Autoren, d. h. von einer Migrationsliteratur gesprochen, die zum Umkreis des ‚Poli-Kunst-Vereins‘ (Polinationaler Literatur- und Kunstverein) in den 80er Jahren gehört. Die arabische Rezeption der deutschen Literatur weist dabei Besonderheiten auf, die nicht nur die Sprache, sondern ebenso die Kultur und Religion betreffen. Der Austausch wurde intensiver, nachdem es zu einer Reihe wechselseitiger Migrationsbewegungen kam. Der Einfluss war daher ein gegenseitiger. Auch Exilliteratur spielte eine Rolle: Sie trug dazu bei, Sympathie und Mitleid mit den Betroffenen zu erregen. Die Besonderheit

37 Goethe, Johann Wolfgang von: West-östlicher Divan. Heilbronn, 1875.

38 Lessing, Gotthold Ephraim: Nathan der Weise. 2. Dr., Berlin, 1779.

der arabischen Rezeption deutscher Literatur liegt jedoch nicht zuletzt in der Mühe, welche die arabischen Leser investierten, um die deutschen Texte zu lesen. Diese wurden zumeist nicht direkt aus der Originalsprache übertragen. Vielmehr erfolgte die Übersetzung häufig auf Grundlage französischer Ausgaben, was den Zugang erleichterte. Da die französische Germanistik zu diesem Zeitpunkt längst einen bedeutenden Beitrag zur internationalen Germanistik geleistet hatte, wird verständlich, warum die arabische Rezeption hiervon sowohl profitieren konnte, zugleich aber auch von jener abhängig war. Eine arabische Germanistik existierte zu diesem Zeitpunkt noch nicht. Ägypten spielte bei deren Begründung eine Pionierrolle. In Marokko setzten germanistische Studien im Vergleich mit den anderen Nachbarländern dagegen erst relativ spät ein. Die wichtige Rolle der französischen Germanistik – mit all ihren Vor- und Nachteilen – wurde allmählich durch die arabische ersetzt. Nachdem arabische Studenten damit begannen, in Deutschland zu studieren, verbesserte sich allmählich auch die Situation der deutschen Sprache im arabischsprachigen Raum. Zwar blieb die vermittelnde Rolle Frankreichs weiterhin bestehen, war jedoch nicht mehr so dominant wie zuvor. So kam es allmählich zu einem direkten Kontakt mit der deutschen Kultur und Literatur, der keiner zwischengeschalteten Instanz in Form französischer Übersetzungen mehr bedurfte. Die arabische Rezeption der deutschen Literatur stellt im arabischen Raum ein Forschungsdesiderat dar. Stattdessen gilt das Interesse hauptsächlich der deutschen Literatur einheitlichem Forschungsgebiet. Schwerpunkte liegen dabei auf dem Fremdbild der eigenen Kultur, auf Goethes Konzept der Weltliteratur und auf dem großen und breitgefächerten Interesse, das Goethe – im Gegensatz zu vielen anderen Dichtern – dem Orient entgegenbrachte. Gerade in diesem Zusammenhang warf Henri Gregoire³⁹, ein Zeitgenosse Goethes, diesem eine sträfliche Vernachlässigung Afrikas und der afrikanischen Literaturen vor⁴⁰. Trotz seines Umfangs und seiner unbestreitbaren Bedeutung habe sein Konzept der Weltliteratur das schwarze Afrika schlichtweg nicht in Betracht gezogen, sondern vielmehr völlig ignoriert. Goethe gilt im arabischen Raum als der populärste und meist übersetzte deutsche Autor. Den Umweg über französische oder englische Ausgaben mussten auch alle sonstigen Übersetzungen nehmen. Daran wird deutlich, dass die deutsche Literatur häufig über Mittlersprachen rezipiert wurde. Ebenso verhält es sich bis heute im Übrigen mit der arabischen

39 Gregoire, Henri geb. am 4. Dezember 1750 in Veho und gest. am 28. Mai 1831 in Paris. Ein Französischer Politiker und katholischer Priester und eine wichtige Figur der Französischen Revolution.

40 Kreuzer, Leo: Senghor et Goethe: „Weltliteratur“ et „civilisation de L’universel“. Artikel ohne Erscheinungsort- und Datum. Aus dem Netz: <https://studylibfr.com/doc/6430765/senghor-et-goethe-weltliteratur->

Übersetzung und damit der Rezeption der deutschen Philosophie, etwa von Kant, Hegel, Nietzsche und anderen. Der Schwerpunkt liegt dabei vor allem auf der Frage, wie die deutsche Literatur von den Arabern zunächst übersetzt und gelesen, insbesondere aber darauf, mit welcher Wahrscheinlichkeit sie gemäß ihren intendierten Aussagen rezipiert wird.

3. *Wege der Vermittlung*

Die arabische Rezeption der deutschen Literatur und von Goethe insbesondere unterliegt einer Reihe eigentümlicher Bedingungen. Geht es um die Rezeption einer fremden Kultur und Literatur, so kommt der Übersetzung naturgemäß eine zentrale Rolle zu. Zwischen den Kulturen musste ein Kompromiss gefunden werden, der das interkulturelle Verständnis und die Annäherung an das Fremde und Unbekannte ermöglichte. Dies konnte lediglich durch die Brücke der Übersetzung, durch die Sprache und Kultur vermittelt werden, geschehen. Goethe wird im arabischen Sprach- und Kulturraum wirksam und produktiv rezipiert. Ein konkretes Beispiel für die produktive Auseinandersetzung mit Goethes Fauststoff stellt etwa die Bearbeitung Faust und die kahlköpfige Prinzessin⁴¹ des marokkanischen Dramatikers Abdelkrim Berrchid dar. Die Übersetzungstradition und -kultur begannen zunächst in Ägypten, im Libanon sowie in Syrien und verbreiteten sich anschließend in den anderen arabischen Ländern. Die Gründe dafür, warum sie gerade im arabischen Orient begannen, hängen mit der damaligen politischen, historischen und literarischen Situation dieser Länder zusammen. Die Beschäftigung mit der Literatur anderer Kulturen war ein konkretes Ergebnis der kulturellen Reife und Renaissance der genannten Länder. In Marokko galt die Aufmerksamkeit lange Zeit vorrangig der Befreiung des Landes von der französischen Kolonialmacht. Kulturelle Bedürfnisse waren demgegenüber zweitrangig. Eine marokkanische Rezeption deutscher Literatur begann erst Mitte der 1950er und Anfang der 1960er Jahre. Abdelhamdid Benachenhou⁴² Studie Goethe und der Islam (1961)⁴³ gilt als die erste Auseinandersetzung mit

41 Berrechid, Abdelkrim: (Faust wa-l-amira as-sala) Faust und die kahlköpfige Prinzessin In: al-Aqlam, Jg. 15, Nr. 6, 1980, S. 206–233.

42 Benachenhou, Abdelhamdid:(1907–1976): algerischer Historiker und Denker, der in Marokko die Universität ‚Alqarawiyine‘ besucht hat. Er lebte aufgrund der französischen Kolonialherrschaft über Algerien mit seiner Familie in Oujda/Marokko, war ein renommierter Autor und wurde nach der Unabhängigkeit Marokkos als Generalsekretär ins Innenministerium berufen.

43 Benachenhou, Abdelhamdid: Goethe et L’Islam. École du Livre, Rabat 1961.

Goethe. Auch wenn in den meisten literaturwissenschaftlichen Studien und Kritiken immer wieder betont wurde, dass die Bearbeitung des Fauststoffes von Abdelkrim Berrechid die erste Begegnung sei, stellt tatsächlich Benachenhous – in Vergessenheit geratene – Arbeit die erste Auseinandersetzung mit deutscher Literatur in Marokko dar. Zur Wirkung der deutschen Literatur im arabischen Raum zählen viele Untersuchungen und Beiträge namhafter Autoren. Ohne den Beitrag zahlreicher Übersetzer, welche die Werke deutscher Autoren ins Arabische übertragen haben, wäre diese Wirkung nicht denkbar gewesen. Goethe wurde dabei am häufigsten ins Arabische übersetzt, wobei die Qualität der Übersetzungen jedoch umstritten bleibt. Die Mehrzahl sowohl der arabischen Übersetzungen als auch der Forschungsarbeiten stammt aus dem arabischen Orient. In den Maghreb-Ländern ist es noch ein Desiderat. Die Auseinandersetzung mit der Thematik der arabischen Übersetzung und Rezeption von Goethe hat in Marokko bislang wenig Beachtung gefunden. Die Gründe dafür lassen sich u. a. an folgenden Punkten festmachen: Mangelnde Sprachkenntnisse, Überwiegen der Westorientierung, Unterschätzung des arabischen Kulturlebens und Interesses am Westen. Das Interesse haftet dabei eher an der deutschen Literatur als einheitlichem Forschungsgegenstand, wobei es in erster Linie darum geht, das eigene Bild am anderen zu reflektieren, gemäß dem goetheschen Konzept der Weltliteratur und im Anschluss an Goethes ausgeprägtes Interesse am Orient. Die Rezeption der deutschen Literatur im arabischen Raum setzte, verglichen mit der Rezeption der französischen und englischen Literatur, die schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Eingang in die arabische Literatur fanden, relativ spät ein. Nicht zuletzt handelt es sich dabei um ein Ergebnis der Kolonisation Nordafrikas sowie des gesamten arabischen Raumes durch Frankreich und Großbritannien. Die Übersetzung von Schillers Drama *Kabale und Liebe* ins Arabische im Jahre 1900⁴⁴ markiert den zögernden Beginn einer arabischen Rezeption deutscher Literatur. Diese Verspätung war das Resultat der politischen Situation im arabischen Orient, zu dem das wilhelminische Deutschland – im Gegensatz zu Frankreich und England in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – keinen Zugang hatte. Über das osmanische Reich versuchte Deutschland, z. B. durch die in die Geschichte eingegangene Orientreise Kaiser Wilhelms II. im Jahre 1898, seinen Einfluss im Nahen und Mittleren Osten zu stärken. Später versuchte das Deutsche Reich, die Stellung der Kolonialmächte Frankreich und England durch gezielte Maßnahmen wie die Einflussnahme auf oppositionelle Bewegungen und Politiker zu schwächen. Dies führte im zweiten Weltkrieg sogar zur Aufstellung eines deutschen

44 Vgl. Maher, Mosatafa und Ule, Wolfgang: *Deutsche Autoren in arabischer Sprache. Eine Bibliographie*, 3. Erweiterte Auflage, K. G. Saur Verlag, K. G., München, New York 1979.

Afrika-Corps im arabischen Nordafrika⁴⁵ – Rommels –. Deutschland verhielt sich also neutral und suchte lediglich, die erstrebte Befreiung von den Kolonialmächten Frankreich und England zu unterstützen. Darüber hinaus verbreitete sich in der öffentlichen Meinung im arabischen Orient die Idee der „Germanophilie“. Hitler und das Deutsche Reich wurden als „magische Kraft“ betrachtet, welche die Tyrannen bekämpfen und besiegen könnten, und ging im arabischen Orient deshalb ein offenes Bündnis mit Hitler ein. Die deutsch-arabischen Verhältnisse erhielten nach dem zweiten Weltkrieg infolge der inzwischen erlangten Unabhängigkeit der arabischen Länder eine neue Basis auf politischer, technischer, ökonomischer und nicht zuletzt kultureller Ebene. Dies begünstigte die zunehmende Rezeption deutscher Literatur innerhalb der arabischen Welt. Die Übersetzung von Müllers Roman markierte dabei, wie bereits erwähnt, den Anfang dieser Rezeption⁴⁶. Darüber hinaus erschienen weitere Übersetzungen, die den Horizont des kulturellen Austausches erweiterten, wobei zunächst die größten Figuren der deutschen Literatur im Vordergrund standen. Goethe gilt als der populärste und meistübersetzte Autor ins Arabische und bildet die Hauptwerke des arabischen bzw. marokkanischen Literaturkanons, wobei Ägypten die Pionierrolle der Übersetzungen ins Arabische hat. Bereits die erste arabische Übersetzung des Briefromans *Die Leiden des jungen Werthers*, die 1919 in Kairo erschien, wurde zu einem großen Erfolg. Jedoch müssen die meisten Übersetzungen den Umweg über französische und englische Übersetzungen nehmen. Das zeigt, dass die deutsche Literatur nicht nur aus zwei Sprachen rezipiert wurde, sondern auch durch eine Vermittlung aus zweiter Hand erfolgte und insofern die Rezeption einer Rezeption darstellte. Die verschiedenen Übersetzungen Goethes fanden an einem Wendepunkt statt, in einer Phase der Transformation der arabischen Gesellschaft von einem Zustand der Stagnation in die Moderne. Damit erlebte die arabische Goethe-Rezeption in den 1940er Jahren nach einer Stagnation von zwei Jahrzehnten eine Wiederbelebung. Damit entstand eine Bereitschaft zur Rezeption, die sowohl Vor- als auch Nachteile mit sich brachte. Es bestand die Gefahr, nicht nur das Gute und Positive der europäischen Kultur zu übersetzen, sondern ihr Schlechtes und Negatives mit aufzunehmen. In dieser Hinsicht kommt dem Übersetzer eine große Verantwortung zu. Er muss auf die Bedürfnisse und das Anpassungsvermögen des Lesers besondere Rücksicht nehmen. Die arabische Rezeption der deutschen Literatur bildete neue Tendenzen aus und durchlief hierbei mehrere

45 Vgl. Abboud, Abdo: *Deutsche Romane im arabischen Orient. Eine komparatistische Untersuchung zur Rezeption von Heinrich Mann, Thomas Mann, Hermann Hesse und Franz Kafka. Mit einem Überblick über die Rezeption der deutschen Literatur in der arabischen „Welt“*. Peter Lang Verlag, Frankfurt a.M. 1984.

46 Müller, F. M.: *Deutsche Liebe*. Aus den Papieren eines Fremdlings, Leipzig 1873.

Phasen, die durch die Vorlieben der jeweiligen Übersetzer gekennzeichnet waren. Deutsche Werke wurden dabei nicht wegen ihres Erfolgs in Deutschland ins Arabische übertragen, sondern eher wegen des Interesses und persönlichen Geschmacks des jeweiligen Übersetzers. Dabei spielten auch die im Westen gerade herrschenden Moden und die arabische Bereitschaft, sich diesen anzuschließen, eine nicht unerhebliche Rolle. Die politische Dimension von Literatur, die in Deutschland seit Bismarck einen nationalistischen Charakter angenommen hatte, ist laut Viktor M. Zirkmunsy dabei eine „historisch bedingte soziale Tatsache, die durch die innere Entwicklung der betreffenden Nationalliteratur bestimmt wird. Die Voraussetzung, dass ein literarisches Angebot angenommen wird, liegt im Bedürfnis nach einem ideologischen Import“⁴⁷. Dieser ideologische Import blieb jedoch nicht ohne weiteren Einfluss auf die arabische Literatur und Politik. Die 1950er Jahre bildeten den Höhepunkt der arabischen Auseinandersetzung mit der deutschen Literatur. In dieser Zeit wurden nicht nur E. Ludwig und S. Zweig, sondern auch Schiller und Goethe rezipiert. Jedoch erfolgten die Übersetzungen meist anhand englischer oder französischer Ausgaben. Die auch in dieser Zeit noch bestehende Abhängigkeit des arabischen Orients von Frankreich und England ist somit nicht zu übersehen

Damit bleibt auch die Rezeption Schillers abrupt, unterbrochen und diskontinuierlich, verglichen mit der Goethes, der in der arabischen Literatur einen bedeutenden Stellenwert einnimmt und bis heute zunehmend Erfolge feiert. Neben den Übersetzungen erschienen auch literarische und literaturwissenschaftliche Werke, die das mannigfaltige Interesse an Goethe unter Beweis stellen und die Wirkung der deutschen Literatur bezeugen. Nicht nur Romane und Biografien wurden zum Gegenstand von Übersetzungen aus dem Deutschen ins Arabische, es entwickelte sich auch eine neue literarische Form, nämlich die der Anthologie und die der Lesebücher. Als Beispiel sind hier die Meisterwerke aus der deutschen Literatur zu nennen, übertragen aus dem Französischen von Fuad Ayub im Jahr 1953, oder Ausgewählte Erzählungen aus der deutschen Literatur von Suhail Ayyub aus dem Jahr 1955, wobei das Bild der deutschen Literatur noch kein klares Bild vermitteln konnte. „[O]bwohl diese Art von Veröffentlichungen nützlich sein kann und sich dazu eignet, das arabische Leserpublikum mit der deutschen Literatur vertraut zu machen, vermitteln die beiden eben genannten Anthologien nur ein kümmerliches Bild dieser Literatur, das in einem krassen Widerspruch zur von den Herausgebern wiederholt beschworenen Großartigkeit steht“⁴⁸.

47 Zirkmunsy, Viktor M.: Vergleichende Literaturforschung in den sozialistischen Ländern. Stuttgart 1980. S. 83 ff.

48 Abboud, Abdo, a.a.O., S. 35.

Die Problematik der arabischen Übersetzung wird von diesen nicht vor einem wissenschaftlichen Hintergrund betrachtet, sondern folgt der Mode im Westen. Was im Abendland der Trend sei, solle ohne Weiteres auch im Morgenland präsent sein. Werden die arabische und deutsche Literatur einem literarischen Vergleich unterzogen, so ist festzustellen, dass beide als fruchtbare Quellen füreinander dienen können. „[D]ie deutsche Literatur ist eine Fundgrube für die Beziehungen zwischen Orient und Okzident, angefangen mit dem Nibelungenlied über Aufklärung und Romantik bis zu Hugo von Hofmannsthal und Elias Canetti.“⁴⁹ Die Auseinandersetzung mit der deutschen Literatur setzt Vorkenntnisse bezüglich der arabisch-islamischen Kultur voraus. Konkret beschäftigte sich schon Goethe in seinem West-östlichen Divan mit der arabisch-islamischen Dichtung und der Dichtung Hafiz. Auch in der arabischen Literatur vollzog sich ein ähnlicher Prozess, nahm diese doch ihrerseits spätestens seit der Aufklärung zahlreiche Einflüsse aus dem Westen auf und wird von diesen bis in die Gegenwart hinein bereichert. Die historische Affinität zwischen Deutschland und der arabischen Welt und vor allem die Geschichte Deutschlands finden sowohl in literarischer Hinsicht als auch im politischen und philosophischen Diskurs ihren Niederschlag. Die Themenwahl der arabischen Germanistik erklärt die Auseinandersetzung mit der deutschen Kultur, wobei das Interkulturelle unter verschiedenen Perspektiven zum Vorschein gelangt. Die Rezeption der deutschen Literatur als Grundthematik der arabischen Germanistik wurde bisher nur in geringem Umfang und nicht sonderlich ausführlich dargestellt. Daher bleibt die Rolle der Übersetzung unentbehrlich. Übersetzer agieren demzufolge als eine Art Brückenbauer, als Mittler zwischen den Menschen und Völkern sowie deren Sprachen und Kulturen. Sie bauen Brücken, die vom Verständnis zum Einverständnis führen. Brückenbau ist schwierig, noch schwieriger aber ist das Abtragen von ungeeigneten, lebensgefährlichen, zerstörten und unpassierbaren Brücken, auf denen Absturzgefahr besteht. Jedoch schafft die Literatur eine solide Brücke zwischen Ufern.

49 Boubia, Fawzi, a. a. O., S. 192.

Deutsche Gegenwartsliteratur und Orient-Diskurse. Eine Untersuchung zu Texten von Christian Kracht und Alex Capus

Jean Bertrand Miguoué (Yaoundé)

Abstract: Dieser Beitrag befasst sich mit ausgewählten Texten der deutschen Gegenwartsliteratur, die sich mit dem Orient ästhetisch auseinandersetzen. Sie stellen im kolonialen und nachkolonialen Kontext imaginative Geographien und Vorstellungen des Orients als Begegnungsraum dar und skizzieren Formen und Möglichkeiten der Begegnung europäischer ‚Nomaden‘ mit arabischen, persischen und abessinischen Kulturen. Diese Texte exemplifizieren, dass Europa nicht die Welt, sondern eher Bestandteil und Provinz einer globalen Dynamik ist, selbst wenn die Meistererzählungen und dominierenden Denk- und Handlungsmuster in vielen Fällen europäisch bzw. westlich bleiben. Dieser Beitrag untersucht die Formen und Mechanismen der textuellen Raumgestaltung und versucht dabei, Möglichkeiten und Grenzen des transkulturellen Aushandelns zwischen Okzident und Orient sichtbar zu machen.

Keywords: Gegenwartsliteratur, Orient-Diskurs, Raumgestaltung, Transkulturalität, Globalisierung

1. Einleitung

Alex Capus *Munziger Pascha* (1997) stellt die Begegnung eines Schweizers mit Ägypten und Abessinien dar. Der junge Werner Munzinger reist am Roten Meer zunächst als Händler und Forschungsreisender und wird danach von Khedive Ismael zum Gouverneur von Massaua und den Provinzen am Roten Meer ernannt. Zwar produziert Werner Munzinger an Anfang seines Ägypten-Aufenthalts Wissen für seine europäischen Auftraggeber, aber langsam eignet er sich die lokalen Handlungs- und Lebensformen an. Capus stellt auch den kulturellen und politischen Kontakt zwischen Europa und Persien dar. Die Erzählung *Ein Schweizer Rasputin in Teheran* (2004) stellt die Freundschaft und Zusammenarbeit zwischen dem persischen Prinzen/Schah Mohamed Reza und dem Schweizer Ernest Perron dar. Diese Persienimagination und -Darstellung ist auch Gegenstand von Christian Krachts Roman *1979* (2001), in dem die Wahrnehmung der iranischen Revolution durch europäische Beobachter verarbeitet wird. Die textuelle und imaginative Geographie des Orients wird in Krachts Roman *Der gelbe Bleistift* (2000) in Zentral- und Südostasien erweitert, die nicht nur als Tourismusparadies, sondern auch als Raum anderer kultureller und sinngebender Praktiken dargestellt werden. Die

ausgewählten Texte stellen Orientprojektionen der deutschen Gegenwartsliteratur dar, die von kolonialen, postkolonialen und Globalisierungsprozessen geprägt sind, welche zu den in den Texten skizzierten kulturellen Verflechtungen und hegemonialen Phänomenen führen. Diese Texte exemplifizieren, dass Europa nicht die Welt, sondern eher Bestandteil und Provinz einer globalen Dynamik ist, selbst wenn die Meistererzählungen und dominierenden Denk- und Handlungsmuster in vielen Fällen europäisch bzw. westlich bleiben. Dieser Beitrag untersucht die Formen und Mechanismen der textuellen Raumgestaltung als diskursive Praxis und versucht dabei, Möglichkeiten und Grenzen des transkulturellen Aushandelns zwischen Okzident und Orient sichtbar zu machen.

2. *Orientalismus oder die literarische Erfindung des Orients*

Eine orientalistische Wende in der deutschen Literatur und Literaturwissenschaft ist mit dem Türkei-Turn immer sichtbarer geworden. Aber Repräsentationen des Orients in der deutschen Literatur sind sehr alt und machen den diffusen Charakter dessen deutlich, was in Europa als Orient konstruiert wird.¹ Schon im 18. Jahrhundert zeigen Texte von Lessing (*Nathan der Weise*) oder Goethe (*West-östlicher Divan*) diese literarische Imagination und Funktion des Orients und orientalischer Kulturen im deutschen Sprachraum und in den europäischen kulturellen Produktionen.² Wenn der Orient meist als arabische und islamische Welt entworfen wird, etwa wie bei Heine (*Almansor*)

- 1 Wichtige literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu Orient und Orientalismus in der Germanistik sind unter anderem die von Klaus-Michael Bogdal herausgegebene Untersuchung: *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2007. Aber Ende der 1990er Jahre hatte schon Nina Bermann eine Monographie veröffentlicht zu *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne*. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur. Stuttgart: M und P Verlag 1996. Und in den letzten Jahren Axel Dunker/Michael Hofmann (Hrsg.): *Morgenland und Moderne: Orient-Diskurse in der deutschsprachigen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart*. Frankfurt /M. u. a.: Peter Lang 2014. Auch Charis Goer/Michael Hofmann (Hrsg.): *Das deutsche Morgenland: Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850*. Paderborn: Wilhelm Fink 2007.
- 2 Hierzu: Joseph Croitoru: *Die Deutschen und der Orient. Faszination, Verachtung und die Widersprüche der Aufklärung*. München: Carl Hanser Verlag 2018, S. 9–11. Zahim Mohammed Muslim: *Lessing und der Islam. Eine Studie zu Lessings Auseinandersetzung mit dem Islam*. Diss. Humboldt Universität zu Berlin 2010. Katharina Mommsen: *Goethe und die arabische Welt*. Berlin: Insel Verlag 1988. Auch Dieselbe: Katharina Mommsen: „Okzident und Orient sind nicht voneinander zu trennen“. Goethe und die

oder bei Wilhelm Raabe (*Abu Telfan*) im 19. Jahrhundert,³ so verschiebt sich die künstlerische Aufmerksamkeit bald auf andere Gebiete wie Indien und China. Viele Texte des 20. Jahrhunderts sind durch eine Faszination für den südostasiatischen Raum gekennzeichnet: Texte von Kafka (*Beim Bau der Chinesischen Mauer*, *Eine kaiserliche Botschaft*, *Ein altes Blatt*),⁴ Hermann Hesse (*Sehnsucht nach Indien*, *Aus Indien*, *China*, *die Weisheit des Osten*, *Siddhartha*) oder auch Bertolt Brecht (*Der gute Mensch von Sezuan*)⁵ und später Günter Grass (*Zunge zeigen*). Sie zeichnen eine Projektion in diesen als orientalistisch imaginierten und dargestellten Räumen.

Aber fasziniert sind die meisten dieser deutschen Schriftsteller nicht von der Kultur, sondern auch von der besonderen Landschaft und Geographie der beschriebenen Räume. Eine besondere Konzentration auf den orientalischen Raum findet man in der neuesten deutschen Literatur bei Christian Kracht, der sich in diversen Texten mit Persien, Zentralasien und dem südostasiatischen Raum bis hin zu Japan befasst. Texte wie *1979* (2001),⁶ *Der gelbe Bleistift* (2000)⁷ oder *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* (2012)⁸ machen diese Faszination für Länder wie Indien; Japan, Nepal, Tibet, Thailand, Pakistan, Singapur, Laos, Kambodscha, Sri Lanka, Aserbaidschan deutlich. Das touristische Flanieren in diesen asiatischen außereuropäischen Räumen gründet immer wieder auf einem Versuch, sich dort als Europäer zu definieren, was automatisch zum Rückgriff auf alte orientalistische Konstruktionen führt, wie im nachfolgenden Text noch ausführlich gezeigt werden soll. Saïd selbst schreibt:

Die Strategie des Orientalismus fußt fast durchgängig auf einer so flexibel angelegten *Position* der Überlegenheit, dass sie es dem Westler erlaubt, in allen möglichen Beziehungen zum Orient stets die Oberhand zu behalten. Und wie sollte es auch anders sein, zumal in dem außergewöhnlichen, von der Renaissance bis heute anhaltenden Aufstieg Europas? Der Wissenschaftler,

Weltkulturen. Göttingen: Wallstein 2012. <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/16799/muslim.pdf?sequence=1> (19.06.2020). Auch Axel Dunker: Orientalismus. In: Dirk Götsche et al.: Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart: Metzler 2017, S. 200–204, hier: S. 202.

3 Andreas Polaschegg: Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert. Berlin/New York: De Gruyter 2012.

4 Kristina Jobst/Harald Neumeyer (Hrsg.): Kafkas China. Forschungen der deutschen Kafka-Gesellschaft. Bd. 5. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017.

5 The international Brecht Society (Hrsg.): Brecht in/and Asia (Brecht in/und Asien). Madison, Wis.: University of Wisconsin Press 2011.

6 Christian Kracht: 1979. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001.

7 Christian Kracht: Der gelbe Bleistift. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000.

8 Christian Kracht: Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal. 2. Aufl., München: Piper Taschenbuch 2009.

der Gelehrte, der Missionar, der Händler, der Soldat war im Orient oder dachte über ihn nach, weil er dies tun *konnte*, ohne mit größerem Widerstand der Betroffenen rechnen zu müssen.⁹

Theoretisch gründen die hier dargestellten Blickpunkte auf der von Said geprägten These des Orientalismus. In diesem Sinne haben auch diese literarischen Texte an der diskursiven Erfindung und Konstruktion des imaginierten Orients ihren Anteil. Dieser imaginative Orient ist, gemäß Said, eine europäische Diskursform. Axel Dunker schreibt dazu: „[I]m Unterschied zur akademischen Disziplin der Orientalistik, in der der Begriff ‚Orientalismus‘ positive Konnotationen hatte, betrachtet Said den Orientalismus als eine europäische Diskursform, die einen homogenen ‚Orient‘ produziert, um ihn beherrschen zu können. Orientalismus bezeichnet damit eine diesen Raum und seine Menschen hegemonial verzerrende diskursive Formation und Praxis“¹⁰. Diese Diskursformen stützen nicht nur auf andere, schon bestehende Erfahrungen mit dem Orient, sondern sie entwickeln Narrative weiter, die diese Imagination des Orients konsolidieren. Noch deutlicher definiert Said diese Denkweise:

Nimmt man in sehr grober Annäherung das späte 18. Jahrhundert als Ausgangspunkt, so stellt sich der Orientalismus als institutioneller Rahmen für den Umgang mit dem Orient dar, das heißt für die Legitimation von Ansichten, Aussagen, Lehrmeinungen und Richtlinien zum Thema sowie für ordnende und regulierende Maßnahmen. Kurz, der Orientalismus ist seither ein westlicher Stil, den Orient zu beherrschen, zu gestalten und zu unterdrücken [. . .] Mit einem Wort, dank des Orientalismus ging (und geht) mit dem Orient eine Reglementierung des Denkens und Handelns einher.¹¹

Gemeinsam haben die genannten Untersuchungen, dass sie den Blick europäischer Reisender im kolonialen und im postkolonialen Kontext über überseeische außereuropäische Räume ästhetisch und analytisch inszenieren. Diese Ansätze beruhen auf eine Exploration des Europäisierungsprozesses und versuchen dabei, unterschiedliche Räume dieses überseeischen Einflusses strukturell und funktional zu entwerfen. Sie operieren mit statischen und fixierten Raumvorstellungen und stützen sich dabei auf das etablierte Wissen der Area Studies und auf eurozentrische Geographien, in denen es ständig darum geht, was der Europäer in der Welt ist oder wird. Aus dieser Perspektive bleiben sie

9 Edward Said: Orientalismus. Aus dem Englischen von Hans Günter Holl. 5. Aufl., Frankfurt/M.: Fischer Verlag 2017, S. 16.

10 Axel Dunker: Orientalismus. In: Dirk Göttsche et al. (Hrsg.): Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart: Metzler 2017, S. 200–204, hier: S. 200.

11 Edward Said: Orientalismus. Aus dem Englischen von Hans Günter Holl. 5. Aufl., Frankfurt/M.: Fischer Verlag 2017, S. 16.

12 Alex Capus: Munziger Pascha. Roman. 7. Aufl., München: dtv 2016 (2003).

stark eurozentrisch und sowie natürlich und unabänderlich. Diese Repräsentation des Raums als natürlich, nativistisch und geofixiert hebt nur den europäisch entdeckten bzw. erfundenen, eroberten und organisierten Raum hervor, übersieht aber, dass es auch andere Dynamiken geben könnte.

3. *Orient als Interaktionsraum zwischen Afrika und der arabischen Halbinsel*

Im Übergangsraum zwischen der arabischen Halbinsel und Afrika überkreuzen und verwandeln sich Kulturen aus unterschiedlichen Regionen. Der europäische Einfluss kommt eher als eine zusätzliche Transformation in diesen vielfältigen und komplexen Raum hinein. Der Roman *Munzinger Pascha* von Alex Capus¹² rekonstruiert diesen Transformationsraum, in dem sich okzidentale und orientalische, arabisch-osmanische und afrikanische, islamische und christliche Kulturen in einem kolonialen Kontext innerhalb des Zirkulationsraums Rotes Meer wechselseitig beeinflussen.

Die kartographische Absicht bei diesem Umgang mit dem Begegnungsraum am Roten Meer wird im Roman *Munzinger Pascha* mit einer Landkarte des Roten Meerraums an der ägyptischen Küste signalisiert. Die dem Roman beigegefügte Karte dient nicht nur als Illustration des erzählten Raums, sondern auch als visuelle und bildliche Realisierung vielfältiger transkultureller und kosmopolitischer Treffen am Roten Meer: „Das Rote Meer, Arabien, Afrika!“¹³ Darum geht es im Roman und genau das stellt die besprochene Landkarte einführend dar. Im Roman bewegt sich die Hauptfigur zwischen dem Mittelmeer (Alexandria, Kairo) und dem Roten Meer (Suez, El Tur, Massaua, Aden) und dazu kommt als Wasserweg der Nil.¹⁴ Die narrativ und kartographisch dargestellte Region wird somit als Raum intensiver Kontakte, Austausch und Wandlungen beschrieben.

Wanderungen zwischen Afrika und der arabischen Halbinsel, die tatsächlich eine lange Geschichte haben, haben nicht nur wirtschaftliche, sondern kulturelle und transkulturelle Motivationen. Dort bewegt man sich zwischen dem osmanisch beherrschten zivilisatorischen Zentrum Ägypten, dem Hort der nubischen und abessinischen Hochkulturen und den Zentren der arabisch-muslimischen dominierenden Kultur (Medina, Mekka, Janbo).¹⁵ Aber auch aus einer wirtschaftlichen Perspektive erweist sich der Raum am Roten Meer

13 Ebd., S. 61.

14 Ebd., S. 60.

15 Ebd., S. 72.

16 Ebd., S. 74.

als wichtige Handelsroute, als Kreuzpunkt von Karawanen, die Sklaven und exotischen Waren aus dem inneren Afrika transportieren.¹⁶ Bei diesem Treffen finden nicht nur Austausch und wechselseitige Beeinflussungen statt, sondern auch Prozesse der Domination und Kontrolle, der Ausschließung und Funktionalisierung und gegebenenfalls der Ausrottung des Anderen. Die Funktionalisierung von Schwarzafrikanern in Sklaven und Menschen in Handelswaren,¹⁷ die genau wie andere exotische Waren von Afrika nach Arabien verkauft werden, illustriert diese Beziehung am besten. Die merkantile Vorstellung des Anderen und die Beziehung zum anderen werden auch topographisch durch die Karawanen- und Sklavenhandelsrouten veranschaulicht. Ungeachtet dieser endogenen Machtkonstellationen erscheint die ganze Region, vor allem im Roman *Munzinger Pascha*, nicht nur als Raum türkisch-arabischer Machtdominanz, sondern auch als Zielscheibe des europäischen imperialen und kolonialen Machtstrebens. Der Roman stellt das ungewöhnliche Beispiel eines vielschichtigen Machtspiels dar, in der türkisch-arabische und europäische Agenten gegen- oder nebeneinanderarbeiten, um die Region wirtschaftlich und politisch zu kontrollieren. Der Roman *Munzinger Pascha* macht deutlich, wie Schweizer Biographien in vielen Fällen global und transnational sind und wie Schicksale von Menschen aus Schweizer Kantons durch das koloniale Abenteuer in Übersee neugestaltet wurden. Aus der Perspektive der Gegenwart wird diese Globalgeschichte der Schweiz und Schweizer Kantons im Roman *Munzinger Pascha* hervorgehoben.¹⁸

In Capus' Roman *Munzinger Pascha* werden die Reisen und der spannungsreiche Aufenthalt des reisenden Forschers und Kaufmanns Werner Munzinger zwischen Ägypten, Sudan und Abessinien aus der gegenwärtigen Perspektive des jungen Oltner Reporters Max Mohn wiedergegeben, dessen Weg auch in der Gegenwart nach Ägypten führt. Der Oltner Werner Munzinger, Sohn eines einflussreichen Schweizer Politikers, bricht im Juli 1852 sein Geschichtsstudium ab und fährt zu einem „Sprachaufenthalt in Kairo“.¹⁹ An der Universität Bern hat Werner Munzinger zusätzlich Geographie, Arabisch und Hebräisch studiert. Die Reise nach Kairo erweist sich als Rahmen einer praktischen Anwendung seiner orientalischen Studien. Dieses im Studium erworbene Wissen über den Orient strukturiert die Wissensbasis und diskursive Grundlage seiner Bewegung im orientalistisch dominierten Interaktionsraum am Roten Meer. Was diese Konstruktion und Erkundung des Orients für die Selbstvorstellung und -bestimmung des

17 Achille Mbembe: *Kritik der Schwarzen Vernunft*. 1. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp 2017. S. 33, auch S. 17.

18 Capus 2016, S. 21.

19 Capus 2016, S. 49.

20 Capus 2016, S. 60.

europäischen Reisenden bedeutet, wird in seinem Umgang mit dem erkundeten Raum deutlich.

Nach einem einjährigen Aufenthalt in Ägypten trifft der junge Schweizer die Entscheidung, nicht mehr nach Hause zurückzukehren und sich stattdessen in Ägypten als Kaufmann niederzulassen. Diese bietet ihm die Gelegenheit einer Fortsetzung seiner Reise ins Innere Afrika. Der inzwischen im Arabischen sachkundige Werner Munzinger ist nicht nur durch die orientalische Exotik des Landes und der Region fasziniert, sondern auch von der wirtschaftlichen Perspektive von diesem noch osmanisch dominierten und doch schon von der Europäisierung betroffenen Land. Er hat zunächst eine Stelle als kaufmännischer Vertreter der französischen Handelsfirma Dupont & Cie.²⁰ Dieser Beruf bietet ihm die Möglichkeit an, sich im Zirkulationsraum des Roten Meers ständig zwischen Arabien und Afrika zu bewegen. Aber Teil des Auftrags von Werner Munzinger im Dienst der europäischen diplomatischen Vertretungen in Ägypten ist, Wissen über die „weißen Flecken auf der Landkarte, gänzlich fremde, unbekannte Orte“²¹ zu produzieren. Die Mission von Munzinger ist es deswegen, sich diverse Wissensformen über Land und Volk zu verschaffen, die historischer, geographischer und anthropologischer Natur sein können.²² Exploriert wird im Zuge dieser Streifzüge im Hinterland das wirtschaftliche Potenzial dieses aus europäischer Sicht als ‚jungfräulich‘ angesehenen Raums. Munzinger begibt sich deswegen in einen kosmopolitischen Landstrich zwischen orientalisches-islamischer, abessinischer und afrikanischer Welt. Seine Bewegung zeichnet deswegen eine Kartographie dieses Raums und liefert die Formen und Möglichkeiten des Miteinanderlebens in diesem Raum sowie die gewalttätigen Ausbrüche, die in einen solchen kosmopolitischen Bewegungsraum stattfinden konnten.

Nach Überqueren des Roten Meers führt ihn sein Weg auf die afrikanische Handels- und Sklavenhandelsroute nach Arabien. Die im Roman gezeichnete Handelsroute zwischen Arabien und Afrika stellt nicht nur die Kartographie eines Begegnungs- und Interaktionsraums dar, sondern auch die Unterwerfung, Ausschließung und Vernichtung von Menschen afrikanischer Herkunft, die in gewöhnliche Waren verwandelt wurden:

Weiter geht die Reise entlang der arabischen Halbinsel. Werner Munzinger sieht Sklavenschiffe, die junge Negermädchen für die arabischen Harems geladen haben und kräftige Männer für das türkische Heer. Er spaziert über die Märkte, begutachtet Perlen und Schildkrötenpanzer, läßt Kaffeebohnen durch die Finger rieseln, notiert Preise, fragt nach Herkunft und Qualität, kauft da und dort Muster und schreibt jeden Abend einen Rapport für Dupont & Cie.²³

21 Ebd., S. 61.

22 Ebd., S. 116.

23 Ebd., S. 73.

24 Ebd., S. 80 ff.

Diese Fahrt über die arabische Halbinsel ins Innere Afrika verändert langsam das Projekt von Werner Munzinger und seine Rolle verschiebt sich von dem eines Kaufmannes und Vertreters einer Handelsfirma zum Status eines Forschungsreisenden, eines Ethnographen, eines Explorators sowie eines Kriegers innerhalb der ‚Stammesfehden‘ zwischen Ägypten, Sudan und Abessinien. Aus diesem Status heraus betrachtet er den unbekanntem inneren afrikanischen Raum als Wissensraum in dem Sinne, dass dort diverse Wissensformen produziert werden. Dabei bleiben zwei Konstanten vorhanden: einerseits eine Faszination für die traumhafte Schönheit der bereisten Regionen, eine paradiesische Vorstellung des innerafrikanischen Raums, der deutlich von einem exotischen Blick zeugt; andererseits hat man die apokalyptische Vorstellung dieser Räume der Andersheit. Dabei wird die bedrohliche Dimension dieser Natur als Gefahr für das Leben und die Gesundheit des Menschen skizziert. Afrika erscheint in den Augen des Reisenden als eine giftige Pracht. Die Entdeckung von Afrika wird so zur Entdeckung der Wildheit, der Landschaft, der Tierarten.²⁴

Tatsächlich liefert er seiner Heimat, der Schweiz, Wissen über das beobachtete Volk der Keren. Seine Ethnographie über die Sitten und das Rechtssystem der Bogos²⁵ ist für den schweizerischen und europäischen Leser bestimmt.²⁶ Die gesamteuropäische Dimension der Anwesenheit von Werner Munzinger in Abessinien ist an dem Auftrag ablesbar, den er vom deutschen Bundesrat bekommt, eine von ihm geförderten Expedition zu organisieren, um den verschollenen Forschungsreisenden Eduard Vogel wiederzufinden. Diese von Munzinger geleitete Expedition, an der auch der Geograph Dr. Theodor Kinzelbach teilnimmt, ist auch Anlass für eine weitere Erforschung des Inneren Afrika.²⁷ Diese Expedition führt ihn über Khartum bis

25 Capus 2016, S. 138.

26 Zur besonders fruchtbaren Wissensproduktion von Johann Albert Werner Munzinger (1832–1875) und zur Funktion der Wissensproduktion im europäischen kolonialen Projekt siehe folgende in damaligen europäischen Zeitschriften publizierten Texte, die wohl als Archivmaterial für die Konstruktion der Romanfigur haben dienen können: Werner Munzinger: Über die Sitten und das Recht der Bogos. Winterthur. 1859; ders: Ost-Afrikanische Studien. Schaffhausen. 1864; ders: Die Deutsche Expedition in Ostafrika. Gotha. 1865; Ders.: Die Inselstadt Massaua in Rothen Meer. In: Das Ausland 37 (1864), S. 1079 f; ders.: Die Nördliche Fortsetzung der Abessinischen Hochlande; neue Forschungen in den Gebieten der Bani-Amer und Habab. In: Petermanns Geographische Mitteilungen 18 (1872), S. 201–206; ders: Die Nordöstlichen Grenzländer von Habesch. In: Zeitschrift für allgemeine Erdkunde 3 (1857), S. 89–110; ders: Die Schohos und die Beduan bei Massaua. In: Zeitschrift für allgemeine Erdkunde 10 (1859), S. 89–110; Ders: Ein Jagausflug von Keren im Lande der Bogos nach dem Berge Zad’amba am oberen Laufe des Barkaflusses. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin 8 (1860) S. 141–151.

27 Capus 2016, S. 139.

28 Ebd., S. 167.

hin in das Königreich Darfur. Dieser Raum ist durch politische Machtspiele gekennzeichnet, die die europäische Expedition zu ihren eigenen Zwecken ausnutzt. Zu diesen Machtinstrumenten gehören die Religion und die Glaubensbekenntnisse. Die Expeditionsführer verstehen sich als Verbündete von abessinischen Christen, die gegen die sudanesischen Muslime agieren. In einem Brief an seinen Bruder Walter stellt Werner Munzinger diese religiösen Koordinaten der Strafexpeditionen aus der Perspektive des abessinischen Königs Theodoros II dar:

Sein größter Traum ist ein gemeinsamer Kreuzzug der abessinischen und europäischen Christenheit gegen die islamischen Erbfeinde. Die vereinigte abessinisch-europäische Armee würde erst Mekka dem Erdboden gleichmachen, dann Cairo schleifen und schließlich Jerusalem befreien.²⁸

Darüber hinaus arbeitet Werner Munzinger als Europäer auch im Dienst der britischen Einflussmacht, als Söldner zur Bekämpfung der ‚afrikanischen Barbarei‘ von König Theodoros II von Abessinien. Die geopolitische Lage in dieser Region wird besonders innerhalb des Machtspiels zwischen Europäern und Afrikanern deutlich. In diesem Machtspiel steht Werner Munzinger, wenn auch in der afrikanischen Gesellschaft integriert, immer im Dienst der einen oder der anderen europäischen Macht, und versteht sich deswegen als Verteidiger von europäischen Werten und Interessen vor dem Hintergrund der orientalischen kolonialen Macht. In diesen Machtspielen wechselt Werner Munzinger von einem abessinischen Monarchen zu einem anderen und lässt sie gegen einander kämpfen.

Als europäischer Migrant nimmt der Schweizer am kolonialen Macht-dispositiv des osmanischen Reiches teil. Er transformiert die ägyptische Provinz unter seiner Verwaltung zur Schaubühne für europäisches Wissen und als potenziellen Siedlungsort für europäische Kolonisten. Die Modernisierung, die von Munzinger unternommen wird, verändert die Topographie der ägyptischen Provinz und macht diese für potenzielle europäische Siedler attraktiv. Dieser Modernisierungsprozess setzt nicht nur eine Aneignung, sondern auch eine Domestizierung des wilden Raums voraus. Instrument dieser Veränderung der Natur ist das europäische Wissenssystem, das für die Transformation der ägyptischen Provinz eingesetzt wird. Kolonialismus erscheint in diesem Fall als Einsatz des Naturwissens und der Technologie für eine Verbesserung von Lebensbedingungen in der Kolonie. Dass besonders das Wissen aus den Bereichen der Agronomie, der Geologie und der Ingenieurwissenschaft in diesem Fall eingesetzt wird, darf nicht überraschen. Die

29 Maurus Reinkowski: Das Osmanische Reich – ein antikoloniales Imperium? In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 3 (2006), H. 1,

Kolonie soll topographisch und kartographisch mit Artefakten der Metropole versehen werden.

In der ägyptischen Provinz am Roten Meer konkurrieren nun tatsächlich zwei Formen des Kolonialismus miteinander: einerseits das oben beschriebene europäische Modell und andererseits das etablierte osmanische Modell, durch den osmanischen Vizekönig, das osmanische Militär und die osmanische Bürokratie vertreten, das Ägypten als Erweiterung des osmanischen Reiches versteht. Das osmanische Modell gründet auf einer zentralisierten Steuererhebung zugunsten des Reiches. Diese imperiale Sicherung von kolonialen Ressourcen aus Ägypten lässt aber die Möglichkeit offen, lokale oder transnationale Fachkräfte für die konkrete Verwaltung der Kolonie einzusetzen. Genau in dieser Konstellation kann der Schweizer Werner Munzinger im Auftrag des osmanischen Reiches die Provinz am Roten Meer verwalten. Genau unter diesen Verhältnissen entwickelt er ein alternatives koloniales Muster, das dazu führt, dass die Provinz, ungeachtet der osmanischen imperialen Macht, europäisiert wird. Die Möglichkeiten innerhalb des türkischen imperialen Dispositivs liegen in einem besonderen Verständnis des kolonialen Raums aus türkischer Perspektive, wie in folgendem Auszug deutlich wird.²⁹

Selbst wenn Munzinger dem ägyptischen Vize-König versichert, dass im Zuge dieser Expansion keine diplomatische Krise mit den europäischen Mächten und kein direkter Konflikt mit Abessinien entstehen, muss der Gouverneur auf eine militärische Stärkung aus Kairo warten. Immerhin wird eine Expedition unternommen, vordergründig um den Sklavenhandel zu stoppen, der an der abessinischen Grenze praktiziert wird.³⁰ Es muss an dieser Stelle deutlich sein, dass Werner Munzinger Pascha ein Agent des osmanischen kolonialen Systems ist und in diesem System eine ambivalente Stellung innehat in dem Sinne, dass er eher eine expansionistische Eroberungspolitik verfolgt, im europäisch imperialen Sinne des Wortes. Einerseits versteht er sich als Mitglied des türkischen kolonialen Systems aufgrund seiner Stellung als Gouverneur der ägyptischen Provinz am Roten Meer und im Osten Sudans. In dieser Position zollt er dem türkischen System Loyalität. Damit wird deutlich, dass der türkische Kolonialismus in Nordafrika, im Gegensatz zum europäischen Kolonialismus, keineswegs ein nationales Projekt war und dass er einheimischer Bevölkerung mehr Spielraum gegeben hat. Andererseits hat Werner Munzinger innerhalb dieser osmanischen kolonialen Apparatur ein eigenes koloniales Projekt entdeckt. Tatsächlich entwickelt Werner

URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/1-2006/id=4652>.

30 Ebd., S. 188 f.

31 Ebd., S. 193.

Munzinger innerhalb des türkischen kolonialen Systems, das die Ausbeutung von Ressourcen zugunsten der Metropole als Ziel hat, einen Siedlungskolonialismus, der darin besteht, das Land durch einen Modernisierungsprozess zu einem möglichen Siedlungsort für europäische und schweizerische Staatsbürger zu machen.³¹

4. *Deutsche Literatur, Asien und der Orient: jenseits der arabischen Halbinsel*

Im Buch *Germans Going Global* wird beschrieben, wie sich deutsche Schriftsteller im Kontext der Globalisierung die neuen literarischen Trends aneignen und ihr Schreiben so gestalten, dass es den transnationalen Erwartungen des Publikums entspricht. Zu diesen Strategien gehört, im Kontext einer wachsenden globalen Mobilität, eine Internationalisierung der eigenen künstlerischen Produktion. Dazu gehört auch die Selbststilisierung des Dichters als Weltbürger und Weltreisender.³² Globaler Nomadismus wird zum Hauptmerkmal dieser Literatur, die in Anlehnung an Ottmar Ette als „ohne festen Wohnsitz“ bezeichnet werden kann.³³ In diesem Kontext scheint eine touristische oder beruflich motivierte Mobilität im globalen Süden einen Mehrwert für die literarische Produktion und für die Anerkennung durch das europäische und das deutsche Publikum zu haben. In diesem Zusammenhang scheinen die Reiserichtungen und die Reiseziele Nah- und Mittel-Ost, Zentral- sowie Südostasien eine besondere Relevanz und eine besondere Resonanz bei deutschsprachigen Schriftstellern zu haben. Bei Alex Capus und vor allem bei Christian Kracht spielt ein Flanieren im imaginierten orientalischen Raum eine wichtige Rolle. Die Figuren aus Texten beider Schriftsteller werden nach Persien geschickt, wo sie entscheidende Phasen der Geschichte dieses Landes erleben. Sowohl in der Erzählung *Ein Schweizer Rasputin in Teheran* von Capus als auch im Roman *1979* kann die politische Geschichte Persiens bis zur Revolution und zum Sturz des Schahs rekonstruiert werden.

Dies geschieht, indem Capus den persischen Kronprinzen bei seinem Schulaufenthalt in der Schweiz schildert und ihn bei seiner Rückkehr nach Persien sowie bei seiner Machtergreifung und Machtausübung durch eine

32 Anke S. Biendarra: *Germans going global. Contemporary Literature and Cultural Globalization*. Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S. 1–17.

33 Ottmar Ette: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2006.

schweizerische Figur begleiten lässt. Die Erzählung *Ein Schweizer Rasputin in Teheran* beschreibt konsequent die Reise nach Persien und den Aufenthalt des schweizerischen Gärtners Ernest Perron, der sich in der Schweiz mit dem jungen Prinzen aus Persien bereits seit einigen Jahren angefreundet hat. Die homoerotischen Beziehungen zwischen dem Gärtner und dem Prinzen lassen ihn zu einem Insider der Machtspiele an der Spitze der persischen Monarchie werden.³⁴ Durch Ernest Perron wird nicht nur eine imaginierte Topographie der Macht und der Machtkonstellationen in Persien geliefert, sondern auch eine ausführliche Kartographie der Beziehungen zwischen Orient und Okzident. Am Beispiel dieser Erzählung wird deutlich, wie der Blick eines Schweizers im Zuge einer Welt-erfahrung zugleich als Innen- und Außensicht inszeniert wird.

Das von Capus behandelte Thema der Homosexualität als möglicher Zugang zu einer fremden Kultur und vor allem zu einer muslimischen Kultur ist besonders sensibel und führt zu einer Entmythisierung des politischen und kulturellen Machtdispositivs in Persien.³⁵ Dass sich der Kronprinz Mohamed Reza sich ausgerechnet in einen schweizerischen homosexuellen Gärtner aus dem Abendland verliebt und ihn trotz des konservativen Machtapparats in Teheran zu sich mitnimmt, macht auch einen Generationenkonflikt deutlich, der dann nachträglich zu einem gewalttätigen Machtwechsel an der Spitze der persischen Monarchie führt. Das Pärchen Reza/Perron stößt sich an der konservativen Haltung in Teheran nicht nur wegen ihrer sexuellen Orientierung, sondern auch aufgrund der reformatorischen und subversiven Haltung des von einem Schweizer beratenen Prinzen. Der Aufenthalt des Schweizers in Teheran macht die globalen und imperialistischen Machtspiele deutlich, in die Persien verwickelt ist. Persien steht als Erdölproduzent und -lieferant im Mittelpunkt eines geopolitischen Handelsspiels, bei der es hauptsächlich darum geht, zentrale Ressourcen der modernen Welt, und zwar Erdöl, unter anderem zu kontrollieren.

Der Sturz von Schah Mohammed Reza Khan Palevi sowie seine Ersetzung durch den Prinzen Mohammed Reza Khan Palevi, der also in Europa ausgebildet wurde und deswegen den westlichen Interessen gegenüber viel flexibler ist, illustriert am besten diesen Machtkampf zwischen Okzident und Orient mitten im persischen Machtapparat.³⁶ Dass Persien im Mittelpunkt internationaler Machtspiele stand, ist schon 1926 mit der Erhebung von Mohammeds Vater an die Macht deutlich geworden, damit er britische Interessen erleichtert.³⁷ Außerdem wird mit diesem Vorfall die These einer Autonomie und Souveränität von Staaten in der modernen Konstellation

34 Alex Capus: „Ein Schweizer Rasputin in Teheran“ In: ders.: 13 wahre Geschichten. Erzählungen. München: Dtv 2016 (2004), S. 9–20, hier S. 12.

35 Ebd., S. 13.

36 Ebd., S. 14.

37 Ebd., S. 10.

infrage gestellt. Dies machen die Interventionen westlicher kolonialer Mächte sichtbar, nicht nur bezüglich einer internationalen Politik der Einmischung im Falle von Interessenkonflikten, sondern auch im Hinblick auf eine Funktionalisierung und Teilung der Welt zwischen Rohstofflieferanten und Industrienationen. Letztere brauchen die Ressourcen der ersteren und setzen alles daran, um sie weiter zu kontrollieren. Nicht umsonst wird der neue Schah von Persien in der westlichen Welt und damit auch in Europa als aufgeklärter König gefeiert.

Auf der anderen Seite hat die Anwesenheit Perrons in Persien eine weitere Funktion. Peron vertritt, über die schweizerischen Interessen hinaus, auch europäische und westliche.³⁸ In Persien dient er als kultureller, wirtschaftlicher und politischer Vermittler zwischen westlichen Mächten und persischen Behörden.³⁹ Er dient als Kontakt und Ansprechperson der europäischen und westlichen Mächte im Machtapparat in Teheran. Aber gleichzeitig funktioniert der schweizerische Intrigant als Vermittler zwischen dem Schah und seinem eigenen Volk. In der Rekonstruktion des schweizerischen ‚Going global‘ macht die Erzählung von Capus deutlich, dass die Schweiz aufgrund ihrer deklarierten Neutralität und aufgrund ihrer exzellenten Bildungsrichtungen sich im Laufe der Geschichte als Ort der Bildung und kognitiven Steuerung von zukünftigen Regierenden aus dem globalen Süden etabliert hat. Diese Bildungsdiplomatie führt nicht nur dazu, dass Nachwuchs und Führungskräfte aus diesen Räumen untereinander und mit den Schweizern in Berührung kommen, sondern sich auch von ihnen beeinflussen lassen.

Eine Rekonstruktion der Biographie von Ernest Perron führt in den außereuropäischen Raum und zeigt den informellen Einfluss von Schweizer Staatsbürger weltweit. Diese transnationalen Biographien, wie man sie auch im Roman *Munzinger Pascha* finden kann, zeigen deutlich, dass die helvetische Alpenrepublik auf konventionelle Kanäle verzichtete, um ihre Interessen im europäischen Ausland zu verteidigen und ihre symbolische Macht zu bewahren. Obwohl die Schweiz keine koloniale Macht im ursprünglichen Sinne des Wortes war, entwickelte sie unterschiedliche Strategien, um im diplomatischen Machtspiel eine immer spürbare zentrale Rolle zu spielen.⁴⁰

Angesichts dieser Thematik kann der Roman *1979* als Fortsetzung dieser politischen und kulturellen Erkundung von Persien betrachtet werden. Der Roman von Christian Kracht befasst sich nämlich mit dem Sturz des iranischen Schahs Mohammed Reza Khan Pahlavi, von dem gerade in

38 Ebd., S. 14.

39 Ebd., S. 15 f.

40 Hierzu: Patricia Purtschert et. al. (Hrsg.): *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*. Bielefeld: Transcript 2012.

der Erzählung von Capus die Rede war. Selbst wenn der Roman so narrativ gestaltet wird, dass nicht zwingend politische Ereignisse im Mittelpunkt des Textes stehen, sondern eher nebensächliche und marginale Erlebnisse von europäischen Reisenden, die als Außenseiter betrachtet werden können, wird auch deutlich, dass eine Wende in der Geschichte von Persien dargestellt wird, und zwar die iranische Revolution. Wie diese Revolution in den Augen der sich im Land bewegenden Figuren wahrgenommen wird, ist deshalb interessant, weil damit die Frage des westlichen und europäischen Blicks auf den Orient zur Diskussion gestellt wird. Was die europäischen Reisenden im Iran und vor welchem Hintergrund sehen und wie sie dies sehen, ist konstitutiv für die Konstruktion des Orients als Raum in den europäischen Narrativen. Denn dieser Blick macht die manichäische Vorstellung der Lage in Iran sichtbar, die auch in der Gegenwart das Grundmuster einer Iran-Konstruktion im westlichen Raum bleibt. Es geht somit einerseits um eine Vorstellung der iranischen Gesellschaft, bestehend aus gemäßigten bzw. weltoffenen Iranern einerseits und konservativen islamischen bzw. weltfeindlichen Iranern andererseits, die als Bedrohung für die Welt wahrgenommen werden. Der Blick auf Iran und die Konstruktion des persischen Raums, mit Rückgriff auf die Metaphorik des ‚Lichts‘ und der ‚Finsternis‘, des Edlen und des bösen Wilden, führt entweder zu einer euphorischen oder zu einer dysphorischen Wahrnehmung der politischen, sozialen und kulturellen Transformationen in Iran. Die Ziehung dieser Trennlinie ist eine künstliche Grenze mitten durch die persische kulturelle und politische Landschaft. Die europäischen Außenseiter und sexuellen Abweichler, die in Iran unterwegs sind, zielen auf Räume der Emanzipation in der iranischen Gesellschaft. Das von den europäischen Reisenden beliebte Iran besteht aus Künstlern, Außenseitern sowie europäisierten und säkularisierten Intellektuellen, die von der liberalen und westlich orientierten Politik von Mohammed Reza Schah angezogen wurden.

In der Erzählung von Capus wurde die europäische Sozialisierung und westliche Bildung in der Schweiz von dem damaligen persischen Kronprinzen sichtbar gemacht sowie seine Beeinflussung durch den Schweizer Gärtner Perron gezeigt. Damit wird deutlich, wie die Konstruktion von okzidental und europäischen Perspektiven als eine Organisation von Machtverhältnissen und dem geopolitischen und kulturellen Einfluss Europas in einem nicht europäischen Raum angestrebt wird. Aber mit Iran hat man es in beiden Texten mit einem Raum zu tun, der an der Schwelle zwischen dem arabischen Orient und dem zentralasiatischen, orientalischen Raum steht. Iran bzw. Persien erscheinen deswegen als Transitraum zwischen unterschiedlichen Kulturräumen und exemplifizieren die Komplexität einer oft als homogen wahrgenommene Geographie des Orients. Iran erscheint angesichts der Erzählung von Capus und des Romans von Kracht als Interaktions- und Übergangsraum zwischen zwei Welten. Beide Welten haben den Islam als Religion und auch die schiitische Orientierung innerhalb

des Islams ist beiden Welten gemeinsam. Aber auf der anderen Seite bildet die iranische/persische Kultur in dieser Kulturlandschaft ein Einzelfall dar.

Andere Texte der deutschen Gegenwartsliteratur stellen einen noch diffusen Orient-Begriff dar, der über die arabische Halbinsel hinaus reicht.⁴¹ In diese Kategorie fügen sich Texte ein, die außereuropäische Verhältnisse beschreiben, die entweder außerhalb oder in der unmittelbaren Peripherie Europas liegen, und die als gemeinsamen Nenner ein eurozentrisch bestimmtes Konzept einer außer- oder nicht europäischen Wirklichkeit haben. Dass diese außereuropäische Realität heterogen und vielschichtig ist, ist aus einer solchen Perspektive nicht besonders bedeutsam. Der Erzählband *Der gelbe Bleistift* von Christian Kracht könnte als Symbol einer arealen Imagination des Orients und des Orientalischen aus einer europäischen Perspektive betrachtet werden. Tatsächlich erscheint der Orient vor allem in diesem Buch von Kracht als Mosaik aus Fragmenten, die vom Nahen Osten, Mittleren Osten- bis hin zum Fernen Osten reichen. Texte des Orientzyklus beschäftigen sich wiederum mit dem zentralen und südostasiatischen Raum. Christian Kracht hat relevante Texte diesem Raum gewidmet. Dazugehören seine Reportagen im Band *Der gelbe Bleistift. Reise Geschichten aus Asien*, aber auch der gemeinsam mit Eckhart Nickel publizierte Band *Gebrauchsanweisung für Katmandu und Nepal* sowie der Band *New Waves*. Die verschiedenen Bücher zeichnen die heterogene Geographie eines breiten Raums, der in der europäischen Repräsentation als exotischer Raum in touristische Kulisse erscheint. Diese heterogenen Räume haben in den Augen des europäischen Reisenden zunächst als Raum der Andersheit eine Bedeutung, und deswegen sind die reisenden Figuren dort ständig auf der Suche nach der Andersheit des kulturell Anderen. So zum Beispiel in der Mongolei in der Erzählung „Wie der Boodhkh in die Welt kam und warum“, wo der Reisende auf der Suche ist nach einem typischen mongolischen Kochrezept, Boodhkh, das vermeintlich als Nationalgericht in diesem Land betrachtet wird,⁴² und das in Wirklichkeit

41 Das Wort „Orient“ gebrauche ich im weiteren, kolonialen Sinne des Orients im 19. Jahrhundert oder im englischsprachigen Sinne des Wortes als Raum im Osten, nicht nur als arabische und islamische Welt, sondern als jenen anders- bzw. außereuropäischen Raum, der oft als Morgenland im Gegensatz zum Abendland bezeichnet wird. In diesem Sinne reicht dieser orientalische Raum vom Nahen Osten bis hin zu Japan und Südost-Asien. Diese Vorstellung entspricht einer europäischen Imagination des Orients nicht nur im geographischen, sondern eher im kulturellen Sinne, als das Andere Europas. Genau in diesem Sinne wird im westlichen und im europäischen Sinne der Orient trotz seiner auffälligen Heterogenität als homogener Raum vorgestellt. Auch die geographische Vielfalt wird auf einen homogen imaginierten Raum reduziert.

42 Christian Kracht: Wie der Boodhkh in die Welt kam und warum. In: ders. *New waves*. . . , S. 54.

nirgendwo existiert.⁴³ Das, was die europäischen Figuren in diese touristischen Kulissen treibt, ist letztendlich nur ein europäisiertes Segment der Kultur dieser asiatischen Gesellschaften. In Aserbaidshan, in der Mongolei oder in Afghanistan findet der europäische Reisende Insel des Europäer-Seins und europäisierte Segmente zentralasiatischer Kulturen.

Mit der Titelwahl *Der gelbe Bleistift* wird aus einer europäischen, rassischen Repräsentation deutlich gemacht, dass es sich hier um homogenisierte Vorstellung von Asien handelt. Dieser Rückgriff auf den rassischen Diskurs bei der Konstruktion des Orients gründet auf einer langen Tradition einer Darstellung des Orientalischen und des Asiatischen, weil diese kulturell fremd und als wirtschaftliche Konkurrenz wahrgenommen wurden und eine Gefahr für Europa und die westliche Welt darstellten. Die Imagination einer ‚gelben Gefahr‘ und Bedrohung sowie die Vorstellung einer asiatischen Invasion in Europa hat jahrelang die diskursive und ästhetische Konstruktion des Orients in Europa und in der westlichen Welt geprägt. Ehemalige Japan-Diskurse und gegenwärtige China-Vorstellungen in Europa und in der westlichen Welt sind Beweise für diese imaginative Geographie und Geopolitik des Orients.⁴⁴ Im Band *Der gelbe Bleistift*⁴⁵ werden Reiseerfahrungen aus Zentral- und Südost-Asien und aus Japan hervorgehoben.

5. Schluss

Die in dieser Arbeit besprochenen Texte, befassen sich mit den politischen und kulturellen Wandlungen und zeichnet dadurch gleichzeitig eine imaginative Geographie des orientalischen Raums. Aber der Blick der verschiedenen hier besprochenen Autoren überkreuzt sich in diesem Raum. Eine Erzählung von Alex Capus rekonstruiert die Biographie eines Schweizers, der Erfahrungen mit der persischen Monarchie sammelte. Die Erzählung *Ein Schweizer Rasputin in Teheran* stellt tatsächlich die Erfahrung des Gärtnergehilfe Ernst Perron mit Persien und mit den Shah Mohamed Reza Palevi dar.⁴⁶ Zwar können beide Dimensionen, die des Kulturkontakts und die der Heterogenität, in diesen Texten festgestellt werden, aber sie alle stellen den reportage-artigen

43 Ebd. S. 67.

44 Vgl. Stephen Leeb/Gregory Dorsey: Die gelbe Gefahr. Wie Chinas Gier nach Rohstoffen unseren Lebensstil gefährdet. München: FinanzBuch Verlag 2012.

45 Christian Kracht: Der gelbe Bleistift. Reisegeschichten aus Asien. 3. Aufl., Frankfurt/M.: Fischer Verlag 2016 (2012).

46 Alex Capus: 13 wahre Geschichten. [Ein Schweizer Rasputin in Teheran, S. 9–20]. München: dtv 2006.

und ethnographischen Blick eines europäischen Reisenden dar, der zwar diese Wirklichkeit aufgrund der besonderen Art der Textgestaltung zu dekonstruieren versucht, dennoch in vielen Fällen dazu neigt, Vorurteile und Klischees zu reproduzieren und zu festigen. Das Bild einer homogenen und fast natürlichen Geographie ist genauso anwesend wie seine Hinterfragung. Es kann in diesem Fall vermutet werden, dass sich diese Schriftsteller stark auf das Gedankengut und die Erzählungen des europäischen Orientalismus stützen, die eine stark homogenisierende und wenig differenzierende Tendenz aufweisen. Gemeinsam ist diesen Textmechanismen die Vorstellung von Asien als das Andere Europas. Damit wird ein klarer Unterschied zwischen dem Asiatischen und dem Europäischen gemacht. Doch dieses Asien ist zumeist ein europäisch domestiziertes Asien. Deswegen sind dieser Orient und dieses Asien in erster Linie touristische Reiseziele für europäische Reisende. Deswegen erscheinen Orient und Asien aus der europäischen Perspektive diverser Schriftsteller als exotische Räume und Tourismusparadiese.

Nicht stattgefundene Alterität? Zu Orientdiskursen in (pop)- literarischen Reiseerzählungen von Christian Kracht und Jonas Lüscher

Martina Möller (Tunis)

Abstract: Christian Krachts Roman *1979* (2001) schildert den schrittweisen Identitätsverlust seines westlichen Protagonisten auf einer Reise in den vorrevolutionären Iran der 1970er Jahre, nach Tibet und später China auf eine Weise, die den narrativen Darstellungen von Charakteren auf Nordafrikareisen im Werk des amerikanischen Schriftstellers Paul Bowles ähneln. Wo jedoch Bowles' Figuren in der Erfahrung kultureller Alterität ihre westliche Identität oder auch ihr Leben verlieren, ist es bei Kracht die Extremerfahrung einer existentiellen Reduzierung als Insasse einer Strafkolonie, die zur Herauslösung aus westlichen Lebenswelten- und Sinnzusammenhängen führt und Krachts Protagonisten, wenn auch ironisierend gebrochen, Glückseligkeit finden lässt. Krachts literarische Darstellung bespiegelt provokant westliche Identitäten und setzt Orientdiskurse als Kritik westlicher Zivilisation ein. Seine Diskurse stehen in der Tradition der Dekadenzliteratur der Jahrhundertwende (z. B. Hugo von Hofmannsthal), der literarischen Inszenierung des Absurden (beispielsweise Franz Kafkas *In der Strafkolonie*, 1919) und von Vorläufern der Popliteratur aus den 1970er Jahren (z. B. Jörg Fauser); aber auch auf literarische Traditionen der westdeutschen Reiseliteratur verweisen Krachts Darstellungen (beispielsweise Hans Christoph Buch, Bodo Kirchhoff, Hubert Fichte). Auffallend ist, dass seine literarischen Figuren sich durch ihre Unfähigkeit zu transkulturellen Erfahrungen auszeichnen. Die Erfahrung der Alterität mit einem fremden Gegenüber, scheint aufgrund der distanzierten Beobachterperspektive und der naiven Persönlichkeit des Erzählerprotagonisten nicht stattfinden zu können. Inwieweit folgt Jonas Lüschers Novelle *Frühling der Barbaren* (2013) diesen Traditionslinien und werden Orientdiskurse hier auch als Unfähigkeit zu Erfahrungen der Alterität inszeniert?

Keywords: Reiseliteratur, Orientalismus, Transkulturalität, Alteritätserfahrung, Identitätsdarstellungen, Postkolonialismus, Kapitalismuskritik

1. *Orientdiskurse und karnevaleske Elemente der Narrenliteratur*

Der folgende Beitrag widmet sich der Fragestellung, inwieweit sich die Reiseerzählungen *1979* (2001) von Christian Kracht und *Frühling der Barbaren* (2013) von Jonas Lüscher in eine transkulturelle, postkoloniale Perspektive einschreiben? Welche Orientdiskurse werden eröffnet und wie positionieren die Autoren die Identitätsdarstellungen ihrer reisenden Protagonisten zu aktuellen Problemen der postkolonialen Weltordnung? Vergleichend sollen diese Fragen anhand der Darstellungen der männlichen Protagonisten analysiert

und Bezüge zu literarischen Traditionen der Orientdarstellung herausgearbeitet werden. Die zentrale These dieses Beitrags lautet, dass sowohl Kracht als auch Lüscher sich karnevalesker Elemente der Narrenliteratur bedienen, um zeitgenössische Orientdiskurse und die literarische Darstellung von Identitätskonstruktionen westlicher Orientreisenden kritisch zu hinterfragen.

Die Vergleichbarkeit beider Reiseromane bietet sich im Hinblick auf die Thematiken und die Autoren an. Beide Autoren sind auf Deutsch schreibende Schweizer, die in Deutschland leben oder lebten. Ihre Romane handeln von fiktiven Reisen in den sogenannten „Orient“. Während Krachts Protagonist den Iran der revolutionären Umbruchphase durchstreift und nach kurzem Aufenthalt in Tibet schließlich in einem chinesischen Straflager landet, führt Lüscher seine Leser in die maghrebinische Wüste Tunesiens. Zudem weisen die Identitätsdarstellungen der Protagonisten Ähnlichkeiten auf. Sie sind gebildete, finanziell sorglose junge Männer europäischer Herkunft. Die Reisen konfrontieren sie mit Krisenerfahrungen, die ihre Identitäten und Lebensumstände ins Negative umkehren oder sogar ein Auseinanderbrechen dieser hervorrufen.

Um zu untersuchen, welche Elemente der Narrenliteratur in die Reiseerzählungen von Kracht und Lüscher einfließen, soll kurz auf die literarische Tradition der Narrendarstellung und ihre narrativen Funktionen anhand des wohl bekanntesten Beispiels der Narrenliteratur eingegangen werden. Es handelt sich um den spätmittelalterlichen Text *Das Narrenschiff* (1494) von Sebastian Brant.

1.1. Brants Narren: Karnevaleske Umkehrung als Zeitkritik

Brants Narren stellen allgemein akzeptierte Weltanschauungen und Vorstellungen auf den Kopf. Gemeint sind karnevaleske Umkehrungen, die aus Sinn Unsinn, aus Vernunft Unvernunft und aus Weisheit Dummheit werden lassen. Brant führt die Umkehrungen als festen Bestandteil der Welt der Narren in der Vorrede zu seinem *Narrenschiff* ein: „Denn wer sich selbst als Narr eracht't, der ist zum Weisen bald gemacht, wer aber stets will weise sein, ist fatuus, [Ein Narr (lat.): Wortspiel mit *gfatter*.] der Gevatter mein“¹. Der Narr avanciert im Rahmen der karnevalesken Umkehr zum Weisen, wohingegen der traditionell als weise konnotierte Gelehrte zum Narren wird².

Für die Narrenliteratur ist diese umgekehrte Vermittlungsperspektive typisch. Sie entwirft durch „die Darstellung des Widersinnigen als des

1 Sebastian Brant: *Das Narrenschiff* (1494). <<https://www.projekt-gutenberg.org/brant/narrens/narrens.html>> , [Letzter Zugriff: 24.6.2021].

2 Als Beispiel wäre hier der närrische Gelehrte aus dem ersten Kapitel (Von unnützen Büchern) zu nennen. Er ist ein vermeintlicher Gelehrter, der Bücher hortet, ohne sie zu lesen oder zu verstehen: „Im Narrentanz voran ich gehe, da ich viel Bücher um mich sehe,

Normalen“ ein „Negativbild der populären Weisheitslehren“³. Anerkannte Wahrheit oder Standards werden ins Negative verkehrt. Die traditionelle Narrenliteratur verfolgt durch die Umkehrungen das Ziel, der „Belehrung und Verbesserung“⁴ welches durch Polemik und Karikatur erreicht werden soll. In didaktischer Absicht geht es Brant bei der Darstellung der Umkehrungen individueller Verhaltensweisen oder gesellschaftlicher Umstände und ihren Folgen darum, den Leser zu vernunftgeleitetem und autonomem Handeln führen⁵.

Für Michail Bachtin stellen die karnevalesken Umkehrungen der Renaissance-literatur eine „emanzipatorische Kraft einer Gegenkultur“⁶ dar. Im Spiel der karnevalesken Verkehrung der offiziellen Welt entsteht eine „Ahnung einer anderen, in welcher Antihierarchie, Relativität der Werte, Infragestellen der Autoritäten, Offenheit, fröhliche Anarchie, Verspottung aller Dogmen Geltung haben, wo der Synkretismus, die Vielzahl der Perspektiven zugelassen sind“⁷.

Als Element der karnevalesken Volkskultur⁸ wird der Narr mit Elementen der Hochkultur verbunden. Dies kann zur Entfaltung subversiver Kräfte führen, da die konstitutiven Mechanismen einer Hochkultur unterlaufen werden und selbstreflexive Denkräume entstehen, die das Infragestellen allgemein anerkannter Ordnungen und Vorstellungen ermöglichen. Das literarisch verkehrte Weltbild der Narrenliteratur erfüllt aber auch die Funktion der Umkehrung anerkannter hierarchischer Ordnungen, also dessen, was „sozialhierarchische und jede andere Ungleichheit“⁹ in Gesellschaften ausmacht.

Für Bachtin ist das Motiv der Umkehrung an groteske Darstellungen gekoppelt. D. h. es ist „die Darstellung des zugleich Monströs-Grausigen und komisch gesteigerten Grauensvollen, das zugleich als lächerlich erscheint“¹⁰, die Umkehrungen hervorbringt. Das Groteske ist „dadurch gekennzeichnet,

die ich nicht lese und verstehe“. Sebastian Brant: Das Narrenschiff (1494). <<https://www.projekt-gutenberg.org/brant/narrens/chap002.html>>, [Letzter Zugriff: 24.6.2021].

- 3 Schweikle, Günther / Schweikle, Irmgard: Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 1990, S. 318.
- 4 Ebenda.
- 5 Sebastian Brant: Das Narrenschiff. Studienausgabe, (Hrsg.): Joachim Knape, Reclam: Stuttgart, 2005, S. 72; 74.
- 6 Lachmann, Renate: „Vorwort.“ In: Dies. (Hg.): Michail Bachtin. Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995, S. 9.
- 7 Ebenda.
- 8 Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, Übersetzt von Gabriele Leupold, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- 9 Michail Bachtin: Literatur und Karneval, übersetzt von Alexander Kaempfe, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990, S. 48.
- 10 Schweikle, Günther / Schweikle, Irmgard: Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 1990, S. 189.

daß es scheinbar Unvereinbares miteinander verbindet, Seltsam-Abartiges dem Nürrisch-Lustigen zugesellt¹¹. Diese Darstellungsweise führt „zum Ausdruck einer entfremdeten Welt“¹².

Das Groteske kommt vor allem in Epochen vor, „in denen das überkommene Bild einer heilen Welt angesichts der veränderten Wirklichkeit seine Verbindlichkeit verloren hat“¹³ und die Welt erscheint, als sei sie „der Vernunft unzugänglich“¹⁴ und „von unversöhnlichen Widersprüchen beherrscht“¹⁵. Verhaltensweisen oder Situationen, die durch die Technik der grotesken Überzeichnung ins Gegenteil verkehrt werden, erhalten eine selbst-reflexive Mehrdeutigkeit. Dank des Grotesken kann die verkehrte Welt auch in ein positives und erneuerndes Element kulminieren, welches z. B. im Genre des grotesken Realismus zu finden ist. Hier zeigt sich also, dass die Narrenliteratur traditionell dank der Darstellung grotesker, umgekehrter Welten oder auch Verhaltensweisen Widersprüche offenbart und auf Moral- und Zeitkritik abzielt.

Zudem ist das Motiv der Reise konstituierend für die Narrenliteratur. Bei Brant wird sie durch das Narrenschiff verdeutlicht. Die Reise ist aber keineswegs nur ein Motiv, das auf fremde Welten abzielt, sondern stellt einen reflexiven Rückbezug auf den eigenen gesellschaftlich-kulturellen Hintergrund dar¹⁶. Wir werden sehen, dass das Reisemotiv auch in Krachts und Lüschers Romanen auf die Protagonisten, ihre Gesellschafts- und Kulturkontexte selbstreflexiv zurückverweist. Reisen in fremde Welten dienen als Metapher für Erschütterungen oder Verlust der Identität des jeweiligen Protagonisten und seiner Weltsicht.

Es lässt sich also festhalten, dass die Figur des Narren in der Literatur ein beliebtes Motiv zum Ausdruck der misslichen Umstände der eigenen Zeit und der Paradoxien der Ordnungsstrukturen darstellt. In der Literatur und Kunst des Mittelalters ist es eben die Mehrdeutigkeit des Grotesken, durch

11 Ebenda.

12 Ebenda.

13 Ebenda.

14 Ebenda.

15 Ebenda.

16 Das Werkzeug der Reise ist das Schiff, welches dank vielfältiger Text- und Bildhinweise als Petrus' untergehendes Kirchenschiff definiert wird. Das Reisemotiv verweist also auf die eigenen Verhältnisse und verdeutlicht explizit die dem Untergang geweihte Kirche des Spätmittelalters. Das Untergangsmotiv des sinkenden Schiffs verweist bei Brant auch auf korruptierte Praktiken der Kirche und Gesellschaft und ruft zur Umkehr durch humanistisch-christliche Verhaltensweisen auf.

die Gesellschaftskritik offenbar wird. Werfen wir noch einen kurzen Blick auf Darstellungsform der Narrenfiguren und ihre literarischen Merkmale.

Dem Narr kommt eine Sonderstellung im Personeninventar des Schwanks zu, er ist gesellschaftlich nicht fixiert. Als Außenseiter gibt er keine Zugehörigkeit zur ständisch gegliederten Gesellschaft zu erkennen und kann sozial nicht eingestuft werden. Im Narren verdichtet sich „die Eigenschaft der Torheit schlechthin zu einer lebendigen Figur.“¹⁷ Er verkörpert das Prinzip der Narrheit¹⁸ dadurch, dass er Opfer seiner ihm unbewussten Naivität und Unwissenheit ist.

Im nächsten Teil werden wir uns der Analyse von Krachts *1979* widmen, um zu zeigen, wie er die vorgestellten literarischen Verfahren und Motive der Narrenliteratur einsetzt, um das Verhältnis westlicher Reisender zum Orient im Zeitalter der Postmoderne darzustellen.

1.2. *Christian Krachts Reiseroman 1979*

Christian Krachts *1979* erscheint 2001 kurz nach der Jahrtausendwende als der Westen sich selbst als das „Ende der Geschichte“¹⁹ feiert. Zugleich sehen aber auch junge Menschen den Islam als Gegenentwurf zur westlichen Welt. Sie sind abgestoßen von der spirituellen Leere des neoliberalen, materialistischen Wohlstandsidylls. Fundamentalistische Terrorgruppen wie Al-Qaida und IS haben noch nicht auf radikale Weise – wie durch den Anschlag des 11. September 2001 – das Selbstverständnis westlicher Gesellschaften erschüttert.

Krachts Reiseroman nimmt diese gesellschaftliche Atmosphäre auf und reiht sich in eine Reihe von literarischen Traditionen ein, die sich als Gegenentwürfe zu bürgerlichen Hochkulturen definieren. Zu nennen sind hier Autoren wie Jack Kerouac und William S. Burroughs, die im Allgemeinen der Pop- oder auch Beatnik-Kultur zugerechnet werden. Ihre spontanen, sprunghaften und subjektiven Schreibformen werden als Bruch mit Traditionen bürgerlicher Literatur empfunden. Auch Paul Bowles' Reiseromane, die zumeist in Marokko spielen und in der Tradition der englischen Romantik stehen, wie

17 Wilfried Deufert: *Narr, Moral und Gesellschaft. Grundtendenzen im Prosaschwank des 16. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag, 1975, S. 123.

18 Ebenda, S. 10.

19 Es sei hier an Francis Fukuyamas Essay „The End of History?“ (1989) erinnert, das den Westen und insbesondere die USA als „die amerikanische Lebensart als die Lebensform des Menschen nach dem Ende der Geschichte“ bezeichnet. Es ging also um „die These, dass die Geschichte ein Siegeslauf des ökonomischen und politischen Liberalismus sei, der sich künftig weltweit ausbreiten werde“. Stefan Jordan: Francis Fukuyama und das „Ende der Geschichte“, 2009, <ZF_1_2009_159_163_Jordan.pdf>, [Letzter Zugriff: 14.9.20021].

The Sheltering Sky (1949) und *Let it Come Down* (1952), sind zu nennen. Ihre westlichen, distanzierten männlichen Außenseiterfiguren verlieren sich im Orient des Maghreb und bilden die literarische Vorlage für Krachts Umkehrungen und sinnentleerte Darstellungen von Bildungsreisen und -romanen.

In der deutschsprachigen Reiseliteratur sind es Autoren wie Rolf Dieter Brinkmann, Jörg Fauser oder Hubert Fichte, die literarische Verfahren der anglo sächsischen Popliteratur weiterentwickelten und ebenfalls zentrale Referenzen für Krachts Reiseroman darstellen. Auch hier geht es vor allem um Gegenwelten zu bürgerlichen Gesellschaften. Die Protagonisten sind oftmals im Drogenmilieu (Fauser) angesiedelt oder suchen auf Reisen nach alternativen Lebensformen (Aussteigermilieu) wie bei Fichte und Brinkmann. Gemein ist all diesen literarischen Texten eine subversive Form der Kritik an ihren europäisch-westlichen Herkunftsgesellschaften, die sich auch bei Kracht finden lässt. Diese Kritik ist, wie wir sehen werden, das Resultat der ironisch-distanziert dargestellten Umkehrungen und Krisenerlebnissen, denen die männlichen Außenseiterfiguren ausgeliefert sind.

1.3. *Formen der Verfremdung: Naivität, Unwissenheit und Umkehrungen*

Bevor ich tiefer in die Analyse der Protagonisten in Krachts Roman einsteige, sei noch kurz an die Handlung des Romans mit dem folgenden Zitat aus einer Rezension erinnert.

Als der Schah gestürzt wird und die islamische Revolution unter Ajatollah Chomeini sich anschickt, [den] Iran zu erobern, befinden sich auch zwei junge Deutsche in Teheran, Angehörige der internationalen Partyszene, die sich zur Kreuzfahrt in der Ägäis, an der französischen Mittelmeerküste oder in den Villen im reichen Norden der persischen Hauptstadt trifft. Einer der beiden jungen Männer stirbt nach einer Jet-set-Party, weil er zuviel Alkohol getrunken und zuviel Drogen genommen hat und ohnehin nicht mehr ganz gesund war. Der andere, ein etwas einfältiger Innenarchitekt, wird von einem undurchsichtigen Partygast mit dem klingenden Namen Mavrocordato nach Tibet geschickt.²⁰

In Tibet soll die Erzählerfigur den heiligen Berg Kailash umrunden, um ihre Seele zu reinigen und Buße zu tun. Am Fuß des Berges wird sie jedoch von chinesischen Soldaten aufgegriffen, zum Spion erklärt und in

20 Hubert Spiegel: „Christian Kracht: 1979: Wir sehen uns mit Augen, die nicht die unseren sind“, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 09.10.2001. <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/christian-kracht-1979-wir-sehen-uns-mit-augen-die-nicht-die-unseren-sind-142299/1979-buchcover-145569.html>>, [Letzter Zugriff: 17.11.2021].

verschiedenen Umerziehungs- und Arbeitslagern interniert. Die Zustände dort sind unmenschlich-grausam, aber der ehemalige Globetrotter akzeptiert sein Schicksal. Hier erfährt die Handlung des Romans eine groteske Umkehr: Der Ich-Erzähler, der in westlichen Lebenszusammenhängen verloren erschien, ist nun scheinbar erfüllt und zufrieden. Er ist ein guter Gefangener, fügt sich willenlos und ohne Identität in seine neue Rolle als entrechteter und unterworfenener Arbeitshäftling. „Ich habe mich gebessert“ – mit dieser Aussage des Ich-Erzählers endet *1979*.

Krachts Roman hatte auf viele Leser und Kritiker eine verstörende Wirkung. Das ironische Ende der verkehrten Bildungsreise des ehemaligen Jet-set-Protagonisten, der in sinnloser Selbstunterwerfung und -aufgabe seine Erfüllung findet, stellt die eingangs genannte Selbsteinschätzung von Siegeszug des Westens nach dem Untergang der UdSSR auf den Kopf. Sie lässt sich als literarisch inszenierte Umkehrung der westlichen Welt und ihrer Werte lesen. Wirtschaftlicher, kultureller und individueller Erfolg als Ziel des westlichen Individuums im kapitalistischen System werden durch Unterwerfung und Entindividualisierung im Rahmen eines diktatorischen Systems²¹ ersetzt.

Diese und weitere Umkehrungen in Krachts Roman sollen sicher nicht vereinfachend totalitäre Systeme als Allheilmittel für Westler vorschlagen, denen der Lebenssinn im materialistischen Westen verloren gegangen ist. Wie ich zeigen möchte, reiht sich das Ende in eine Reihe von erzählstrategischen Umkehrungen ein, die einerseits den Protagonisten als Narrenfigur auszeichnen und andererseits auf Kritik zeitgenössischer westlicher Werte und Normen abzielen. Kritisiert werden soll das Selbstverständnis von Menschen aus dem Westen, die sich im Wirtschaftssystem eingerichtet haben. Es geht aber auch um eine Abrechnung mit literarischen Strömungen wie der schon benannten Pöpliteratur²² und mit romantisierenden Formen von Reiseliteratur und der dazugehörigen Reisekultur²³.

21 Aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive lässt sich die Umkehrung auch als intertextuelle Referenz zu Franz Kafkas Text *In der Strafkolonie* (1917) lesen. Die Bestrafungsideologien in Krachts chinesischem Straflager und in Kafkas Strafkolonie sind aufgrund ihrer grotesk-grausamen Darstellung vergleichbar und spielen beide auf (post)koloniale Machtzusammenhänge an.

22 Die Kritiker waren sich einig, dass der Roman „wahrhaftig nicht[s mehr] mit Pöpliteratur zu tun“ habe. Elke Heidenreich: „Nichts wird je wieder gut“, in: *Der Spiegel*, 41, 08.10.2001, S. 252–255. Vgl. dazu auch wissenschaftliche Beiträge wie von Leander Scholz: „Ein postmoderner Bildungsroman: Christian Krachts 1979“, in: *Gegenwartsliteratur*, 3, 2004, S. 200–224, oder auch von Thomas von der Heide: *Ein buddhistischer Bildungsroman – Christian Krachts 1979 als Abschied vom Pop*. Magisterarbeit, Universität Köln, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, 2007.

23 Die schon zitierte Rezension resümiert vor allem den letzten Aspekt wie folgt: „Es ist eine höhnische Parodie schöngeistiger Reiseliteratur, ein Abgesang auf die kurze Scheinblüte des literarischen Pop, ein Pamphlet gegen die Dekadenz und moralische Verrottung

Dass Krachts Gesellschaftskritik durch Figuren der Umkehrung wie Grotteske und Ironie generiert wird, ist schon deutlich geworden. Umkehrungen stellen die zentrale narrative Strategie des Romans dar und heben aber auch das Narrentum des Protagonisten hervor. Das augenscheinlichste Merkmal des Narrentums des namenlosen Ich-Erzählers ist seine Naivität. Im Roman wird sie auf der Teheraner Party durch die Figur des geheimnisvollen Mavrocordato benannt. Er interpretiert die Naivität der Erzählerfigur als Unschuld. „Ich sehe es zum Beispiel an der Art und Weise, wie Sie Dinge betrachten, Gemälde, Teppiche. Es ist gut, wenn man schöne Dinge liebt. Sie haben sich natürlich dadurch Ihre Unschuld bewahren können, Ihre Naivität, dadurch, dass sie noch schauen können. [. . .] Sie sind – wide open. Etwas, das man von ihrem Freund Christopher nicht behaupten kann“²⁴. Seine unschuldige Naivität ist ausschlaggebend für die Pilgerreise nach Tibet. In Anlehnung an Wagners Parsifal ist es die unschuldige Naivität, die eine mögliche Umkehr durch die Pilgerreise in Aussicht stellt²⁵.

Zugleich wird die Erzählerfigur durch ihre innere Distanz zu den Geschehnissen und ihre Naivität als Außenseiter dargestellt. Außenseiter können als Figuren des *othering* gelesen werden, deren Darstellung Formen scheinbarer Normalität in Frage stellt. Durch seine naiv-distanzierte Identitätsdarstellung eröffnet Krachts Erzählerfigur die Erzählperspektive eines Außenseiters. Diese Perspektive hebt das Grotteske der Reisebeschreibungen und -erlebnisse hervor, wodurch eine ironisch-verfremdende Wirkung auf den Leser erzielt wird. Als Beispiel wäre hier die Darstellung der Drogenparty in Teheran zu nennen. Es ist gerade das Mimikry-Verhalten der Teheraner Partygäste, das grotesk erscheint. Ihre Nachahmung eines typischen westlichen Partyverhaltens ist ins Grenzenlose übersteigert dargestellt und verkehrt sich so ins Negative.

Die Beschreibungen erscheinen durch die erzählerisch inszenierte Distanz zwischen Erzählerfigur und Leser noch monströser. Ironie, Distanzierung

des Westens, dem die Revolution Chomeinis als gut und wünschenswert gegenübergestellt wird. Es ist, mit einem Wort, eine Auslöschungsphantasie.“ Hubert Spiegel: „Christian Kracht: 1979: Wir sehen uns mit Augen, die nicht die unseren sind“, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 09.10.2001. <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/christian-kracht-1979-wir-sehen-uns-mit-augen-die-nicht-die-unseren-sind-142299/1979-buchcover-145569.html>>, [Letzter Zugriff: 17.11.2021].

24 Christian Kracht: 1979, dtv, 2010, S. 60 f.

25 Ein Kritiker bezeichnet die Reise der Erzählerfigur als „die groteske Geisterbahnfahrt eines postmodernen Parsifal, eines tumben Toren, den nichts recht berührt von dem, was ihm begegnet.“ Elmar Krekeler: „Kampf des Kulturlosen – Krachts ‚1979‘“, in: Die Welt, 06.10.2001, <https://www.welt.de/kultur/article479713/Kampf-des-Kulturlosen-Krachts-1979.html>, [Letzter Zugriff: 14.11.2021].

und Naivität werden zur Verkehrung ins Negative von westlichen Lebenswelten und -formen eingesetzt. Kracht nutzt diese Kombination von literarischen Erzählformen und -perspektiven, um postmoderne, westliche Lebensverhältnisse und Menschen typen einer kritischen Reflexion preiszugeben.

1.4. Westliche Reisende: nicht stattfindende Erfahrungen transkultureller Alterität

Am Anfang des Romans reisen beide Protagonisten gemeinsam durch den vorrevolutionären Iran. Bis zu Christophers Tod, der als Wendepunkt der Handlung für die Erzählerfigur eine zentrale Krisenerfahrung darstellt, nimmt Christopher eine komplementäre Gegenposition zur naiv-distanzierten Hauptfigur ein. Christopher wird als hochgebildeter Ästhet und Gentleman dargestellt. Seine Identitätskonstruktion erinnert an reale Künstler-Gelehrten-Abenteurer-Reisende wie Goethe, Lord Byron, Robert Byron oder Bruce Chatwin, Jörg Fauser und Hubert Fichte.

Christopher stellt eine Umkehrung ins Negative der realen Reisen dar. Obgleich gesundheitlich geschwächt, wird Christopher im Roman als süchtig nach exzessiven Drogen-, Alkohol- und sinnlichen Erfahrungen gezeigt. Als selbstverliebter, eingebildeter, aber gelangweilter Ästhet findet er keine emotionale Erfüllung und gibt sich bewusst-unbewusst der konsequenten Selbstvernichtung durch seinen sinnentleerten Lebensstil hin. Die übersteigerte Darstellung bewirkt Abscheu und lässt das Konzept einer bildungsromanhaften Reiseerfahrung ins Gegenteil umkippen.

Entdeckungslust, Wissensdrang und transkulturelle Erfahrungen der Alterität bieten Christopher keinen Reiz. Seine Identitätsdarstellung zeigt einen brillanten jungen Mann, der vor der Intimität von Begegnungen in ein emotionsloses Konsumieren flieht und fremdkultureller Erfahrungen überdrüssig ist. Als Reisender der Postmoderne verkörpert Christopher einen Typus, der an allem zu viel hat, sich um sich selbst dreht und für inter- oder auch transkulturelle Erfahrungen nicht (mehr) offen ist. Alteritätserfahrungen finden nicht statt.

Auch Christophers grotesker Tod passt sich in die Reihe der erzählstrategischen Umkehrungen ein. Christopher wird auf der Party unter mysteriösen Umständen verletzt. Der Ich-Erzähler findet ihn auf dem Rasen liegend und bringt ihn gemeinsam mit einem Fahrer in ein heruntergekommenes Krankenhaus am Stadtrand, wo Christopher stirbt. Auf der Fahrt zum Krankenhaus beschreibt der Erzähler seinen Freund wie folgt:

[. . .] wie er dalag, das rot-weiße Frotteehandtuch um den Kopf gewickelt, wie ein halbleerer Müllsack sah er aus, wie ihm seine schweißnassen Haare in die Stirn fielen und er auf sein Hemd blutete und sein linkes Auge glotzend halb

offen stand, da sah ich ihn auf einmal in seiner ganzen, wirklichen, seiner linkischen Erbärmlichkeit, und plötzlich auf einmal, sah ich auch mich in meiner ganzen widerlichen Erbärmlichkeit. Der Mensch dort auf dem Rücksitz hatte nichts mehr vom goldenen Christopher; der von allem geliebte, hochintelligente Architekturkenner, Alleskenner, Alleswisser, der herrlich blasiert, viel zu gut aussehende blonde Zyniker, Christopher, mein Freund war verschwunden²⁶.

Aus einer distanzierten Beobachterperspektive reflektiert die namenlose Erzählerfigur über die Identität und den Zustand seines kranken Freundes. Christopher wird krank wie gesund durch groteske Übertreibungen charakterisiert. Das Zitat scheint ein inneres Erwachen und einen Wendepunkt in der Entwicklung der Erzählerfigur nahezulegen. Diese Vermutung wird allerdings nicht im weiteren Verlauf der Handlung nicht eingelöst.

Die Erzählerfigur wird vor Christophers Tod als verfeinerter Kultur- und Bildungs snob vorgestellt. Er interessiert sich nur für Architektur und Modethemen, was durch seine fortlaufenden Oberflächenbetrachtungen (Architektur von Räumen und Häusern oder Kleidungsstoffe oder -marken) verdeutlicht wird. Kracht karikiert hier einen Erzählstil, der z. B. bei Hubert Fichte als Beschreibung der Oberfläche gehandelt wird und Fichte zur Vermeidung klischeehafter Darstellungen von Reiserlebnissen dient. Bei Kracht hingegen reichen die penetranten Beschreibungen von Oberflächen zur Karikatur und entlarven den namenlosen Protagonisten als naiven Narren, der in oberflächlichen Erfahrungen und innerer Selbstbezogenheit gefangen bleibt.

Die literarische Technik der ironisch-grotesken Übertreibung zielt auf die Umkehrung dessen ab, was in der westlichen Welt zum Zeitpunkt des Erscheinens des Romans als „angesagt“ empfunden wurde. Gemeint sind junge, hochgebildete Männer zumeist aus guten Elternhäusern, die auf der Suche nach Abenteurern im Sinne der Grand Tour mythische Gegenden, wie z. B. den „Orient“ und Asien, bereisen. Diese privilegierten jungen Männer internationaler Provenienz werden durch die Erzählerfigur und Christopher auf groteske Weise karikiert und als sinnentleert dargestellt.

Diese Darstellungsform lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers darauf, dass die Figuren keine kulturellen Alteritätserfahrungen und Bildungsprozesse durchlaufen. Krachts Roman bieten dem Lesepublikum kein „einführendes Eintauchen in fremde Kulturen und exotische Reize“²⁷, sondern nur

26 Christian Kracht: 1979, dtv, 2010, S. 69.

27 Romina Ay / Isabel Bach / Jeanette Kaiser / Kathrin Kloda / Jan-Arne Mentken / Charline Porte: „Christian Kracht: Charakteristika des Werks“, In: Autorenlexikon der Universität Duisburg. https://www.uni-due.de/autorenlexikon/kracht_werkcharakteristika#, [Letzter Zugriff: 16.11.2021].

„den distanzierten und ich-zentrierten Blick des reisenden Dandys“²⁸. Durch die Verkehrung ins Negative der traditionellen Bildungsreise in Verbindung mit dem Narrenmotiv wirft Krachts Roman einen kritischen Blick auf westliche Reisende. Nicht transkulturelle Erfahrungen im Sinne einer Erweiterung des Eigenen scheinen Ziel der Reisenden zu sein, sondern nur ein selbstbezogener Hedonismus ohne Interesse für die durchreisten Gegenden.

1.5. *Der namenlose Erzähler: eine Narrenfigur vor exotischer Kulisse*

Die fehlenden Alteritätsprozesse führen dazu, dass Krachts Erzählerfigur in sich und in den verkehrten Welten um ihn herum gefangen bleibt. Äußere Ereignissen überrollen ihn; ein Verstehen innerer oder äußerer Zusammenhänge, Kulturen und Entwicklungen bleibt aus. Die Erzählerfigur äußert vermehrt im Text, dass sie Aussagen anderer Figuren oder Ereignisse nicht versteht oder deuten kann, so zum Beispiel direkt nach Christophers Tod im Gespräch mit dem Cafëbesitzer Massoud, der über die kommende Buße Amerikas spricht und den Islam als Gegenposition zur westlichen Welt benennt. Die Erzählerfigur weiß auf diese Ausführungen nur vage mit Unverständnis zu antworten: „Ja, vielen Dank. Ich habe Ihnen gerne zugehört, auch wenn ich nicht ganz verstanden habe, was Sie über Amerika gesagt haben“²⁹. Am Romanende findet sich eine vergleichbare Stelle, in der es um mongoloide Mitgefangene geht, deren plötzliches Verschwinden wie folgt durch den Erzähler kommentiert wird: „Ein Gefangener flüsterte mir zu, man habe ihre Organe gebraucht, was ich nicht verstand. Ich fragte auch nicht weiter nach“³⁰.

Durch die Darstellung der Naivität und des Unverständnisses wird die Erzählerfigur als unzuverlässig eingeführt. Der Informationsgehalt des Textes unterscheidet sich zwischen dem Leser und der Erzählerfigur, was zu einem Auseinanderfallen des Textverständnisses des Lesers und des Erzählers führt. Der Leser versteht weitaus mehr als der Erzähler und diese Diskrepanz kreiert eine Form von dramatischer Ironie, die eben darauf beruht, dass der Signifikant und das Signifikat dessen, was erzählt und verstanden wird, nicht mehr zusammenpassen.

Die Naivität, Unwissenheit und Teilnahmslosigkeit des Protagonisten werden durch dieses Verfahren hervorgehoben. Eigenständige Entscheidungen oder proaktives Handeln sind nur in Ansätzen zu erkennen. Transkulturelle Alteritätsprozesse werden nicht beschrieben; die bereisten Länder dienen nur als orientalistisch-exotische Kulisse für die ins Negative verkehrte

28 Ebenda.

29 Christian Kracht: 1979, dtv, 2010, S. 99.

30 Ebenda, S. 176.

Entwicklung der Erzählerfigur. Die Erfahrung der Alterität mit einem fremden Gegenüber, wie sie aus den Orientdiskursen des 18. und 19. Jahrhunderts bekannt ist, scheint bei Krachts Erzählerfigur aufgrund ihrer naiven Persönlichkeit und ihrer distanzierten Beobachterperspektive nicht stattfinden zu können³¹. Die Erfahrung des Reisens führt zu keiner inneren Bereicherung oder Erweiterung der Identität der Erzählerfigur. Eine Hybridisierung seiner Identität im Sinne von transkulturellen Verflechtungen und Verknüpfungen kann aufgrund der Naivität und der Beobachterperspektive des Erzählers nicht stattfinden. Seine Identitätsdarstellung bleibt schemenhaft und wenig greifbar. Sie lässt Identifikationsprozesse mit der Erzählerfigur (oder auch mit seinem Freund Christopher) für den Leser schwierig oder gar unmöglich werden.

Für Brant sind Selbsterkenntnis und Einsicht die gewünschte Form der Abkehr von närrischem Verhalten und stellen das didaktische Ziel seines *Narrenschiiff* da. Bei Kracht hingegen bringt der mysteriöse Mavrocordato Buße als Weg zur Umkehr ins Spiel. Als der Erzähler jedoch Mavrocordatos Ratschlag einer Pilgerreise nach Tibet folgt, führt ihn diese in ein chinesisches Straflager. Die dortige Zerstörung seiner Identität und seines Körpers durch das diktatorische System des Straflagers nimmt der Erzähler widerspruchlos an.

Durch die Akzeptanz der Selbstzerstörung inszeniert Krachts Roman eine weitere groteske Umkehrung. Das westliche Ideal der Freiheit des Individuums wird durch die freiwillige Unterwerfung unter das diktatorische System des Straflagers ins Absurde verkehrt. Das Verschwinden des Protagonisten lässt sich mit der Selbstzerstörung westlicher Vorstellungen und Lebenswelten gleichsetzen. Der Protagonist verkörpert als Narrenfigur die Bild der westlichen Welt, die sich selbst zerstört und darin scheinbar Erfüllung findet. Krisenerfahrungen bedingen keine Identitätsentwicklung durch eine katharische Umkehrung, sondern werden ins Negative verkehrt. Sie führen zum Verlust des Selbst und zur Selbstdestruktion.

Diese Umkehrungen stellen eine Travestie des literarischen Motivs der Bildungsreise dar. Krachts Roman formuliert durch die Darstellung des westlichen, privilegierten Protagonisten als Narrenfigur eine Kritik an der postkolonialen Weltordnung. Ohne zu verstehen, was wirklich um ihn herum passiert, reist der westliche Narr ignorant durch fremde Welten. Diese Kritik stellt

31 Auch Karsten Herrmann (Culturmag, 21.02.2004) erwähnt in seiner Rezension, dass Kracht kein „einführendes Eintauchen in fremde Kulturen und exotische Reize“ biete, sondern den distanzierten und ich-zentrierten Blick des reisenden Dandys, „der leicht unter den Verdacht des Zynischen und politisch Inkorrekten fällt“. Zitiert nach Romina Ay / Isabel Bach / Jeanette Kaiser / Kathrin Kloda / Jan-Arne Mentken / Charline Porte: „Christian Kracht: Charakteristika des Werks“, In: Autorenlexikon der Universität Duisburg. <https://www.uni-due.de/autorenlexikon/kracht_werkcharakteristika#formalblei>, [Letzter Zugriff: 10.11.2021].

allerdings aufgrund der Verfremdungseffekte, die durch die grotesken Umkehrungen und die fehlenden Identifikationsmöglichkeiten mit den Protagonisten ausgelöst werden, eine provokative Herausforderung für LeserInnen dar.

Es lässt sich also festhalten, dass die Reise die Erzählerfigur in den eigenen Abgrund führt. Als Narrenfigur repräsentiert sie das gescheiterte zivilisatorische Projekt der Moderne, dessen Scheitern sich im Zeitalter der Postmoderne endgültig offenbart. Die Erzählerfigur als Sinnbild des sich selbsterstörenden Westens erscheint als eine Narrenfigur, die zwar in Brants Narrentradition steht, aber ein postmoderner Narr ist.

2. Jonas Lüschers Debütnovelle

Lüschers Novelle *Frühling der Barbaren* (2013) zeichnet sich durch ihren Gegenwartsbezug aus. Der Text nimmt die Finanzkrise 2008 auf, um sich der Frage zu widmen, inwieweit Literatur komplexe politische Themen behandeln kann. Zur Zeit der Entstehung der Novelle war der Autor Doktorand für Ethiklehre und beschäftigte sich mit Theorien zum Neo-Pragmatismus.

Die Novelle führt den Leser nach Tunesien und verdeutlicht globale Ungerechtigkeiten des neoliberalen Wirtschaftssystems vor dem Hintergrund transnationaler Beziehungen. In Zeiten der Globalisierung ist dieser Themenkomplex per se ein transkulturelles und transnationales Unterfangen, was Lüschers Reisedarstellung explizit in der Darstellung transkultureller Lebens- und Identitätszusammenhänge verortet. Lüscher konzentriert sich also auf das Sichtbarmachen von globalen Zusammenhängen. Die Erfahrungen kultureller Alterität werden nur am Rande behandelt.

Lüscher beschreibt eine fiktive Finanzkrise, die Englands neoliberales Wirtschaftssystem zu Fall bringt und implizit auch auf das Scheitern des seit der Aufklärung verfolgten westlichen Zivilisationsprojekts verweist. Die Finanzkrise wird als Auslöser eines konsequenten Rückfalls der westlichen Protagonisten in die „Barbarei“ dargestellt. Vor diesem Zusammenhang erklärt sich auch der ironische Titel der Novelle: *Frühling der Barbaren*.

Der reisende Protagonist ist, wie auch bei Kracht, ein Mann aus dem reichen Westen, der als der Schweizer Fabrikerbe Preising von einem namenlosen Erzähler eingeführt wird. Auf einer Geschäftsreise stößt er in einem gehobenen tunesischen Oasenresort zufällig auf eine Hochzeitsgesellschaft. Reiche junge Engländer aus der Londoner Finanzwelt haben Freunde und Familie zu einem großen Fest eingeladen und feiern schon ausschweifend, als sich die wirtschaftlichen Krisensignale zur Katastrophe verdichten: „Das britische Pfund stürzt ab, kurz danach ist England bankrott, mit unabsehbaren Folgen, die auch Tunesien nicht unberührt lassen. Preising, als Schweizer

zwar von den schlimmsten Folgen ausgenommen, muss miterleben, wie dünn die Decke der Zivilisation ist³².

Der Klappentext der Novelle macht schon deutlich, dass sich auch Lüscher's Novelle in die Tradition der Bowles'schen Reiseromane einreicht, welche ihre Protagonisten im Orient durch Krisenerfahrungen an den eigenen Abgrund führt. Anders als bei Kracht ist es nicht die konsequente Selbsterstörung des Protagonisten, sondern der Untergang des ganzen westlichen Wirtschafts- und Zivilisationssystems und dessen Folgen für Schwellenländer wie Tunesien, der dem Leser vorgeführt wird.

In der narrativen Struktur der Novelle dient die Finanzkrise zugleich als unerhörte Begebenheit und als Wendepunkt der Handlung. Lüscher greift ein Gegenwartsszenario auf und präsentiert es als eine dystopische Erzählung, die an den Roman *High-Rise* (1975) des britischen Autors J. G. Ballard erinnert. *High-Rise* schildert, wie eine Gruppe von gutsituiert-bildungsbürgerlichen Bewohnern eines Luxusappartement-Hochhauses in London jegliches zivilisierte Verhalten verliert und in eine anarchisch-chaotische und barbarische Lebensform zurückfällt. Kannibalismus, der Kampf aller gegen alle und Gewaltorgien stellen plötzlich die neue Normalität dar. Der Zusammenbruch aller Normen westlicher Gesellschaften und ihrer zivilisatorischen Zwänge erscheint bei Ballard wie ein Bereifungsschlag, der weitläufig an Sigmund Freuds Essay *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) erinnert, aber auch Klassenkonflikte und -privilegien thematisiert.

Bei Lüscher hingegen kann der Rückfall der westlichen Protagonisten in die Barbarei nicht als Befreiungsschlag gewertet werden. Es geht Lüscher vielmehr um eine ironisch-karnevaleske Umkehrung, die zeitkritische Fragen aufwirft: Wer sind die Barbaren? Die tunesischen „Araber“ oder die Vertreter des kapitalistischen, neoliberalen Systems des Westens? Zudem verweist der Titel auf den Einfall der Vandalen im antiken Maghreb. Sie richteten sich in den Trümmern des schon im Untergang begriffenen römischen Reichs ein und siedelten sich längerfristig im Territorium des heutigen Tunesien an. Diese aus den nördlichen Gefilden Europas gekommenen Migrant*innen wurden, von den Römern, wie viele andere Völker jenseits des Limes in Westeuropa, als Barbaren bezeichnet.

Zugleich ist Lüscher's Novelle ein postmodernes Verwirrspiel, dessen Erzählform den Leser mit zwei unzuverlässigen Erzählerstimmen konfrontiert. Die Erzählung gliedert sich in zwei Erzählebenen. Die erste Ebene besteht aus einer Rahmenhandlung, in der Preising und die zweite namenlose Erzählerfigur eingeführt werden. Sie sind beide Insassen einer

32 Jonas Lüscher: *Frühling der Barbaren*, Novelle, C. H. Beck: München, 2013, Klappentext der Novelle.

psychiatrischen Klink, in deren ummauertem Garten sie spazieren und über Preisings Geschäftsreise nach Tunesien sprechen. Die auktoriale namenlose Erzählerfigur diskreditiert wiederholt Preisings Aussagen als falsch und nimmt die Rolle einer Gegenposition ein. Diese Diskrepanz führt, wie auch schon bei Kracht, zu einer erzählerisch-inszenierten Ironie zwischen dem, was der Leser versteht, und dem, was die Erzählerfiguren zu wissen scheinen. Zudem zwingt dieses Verfahren den Leser fortlaufend zu entscheiden, welche Aussagen welcher Erzählerstimme er als valide erachtet.

Die Tatsache, dass beide Erzählerfiguren in einer psychiatrischen Anstalt einsitzen und als unzuverlässig einzuschätzen sind, legt die Vermutung nahe, dass auch Lüschers Protagonisten als Narrenfiguren gelesen werden könnten. Im Gegensatz zu Krachts namenloser Erzählerfigur sind jedoch sowohl Preisning als auch sein Gegenüber nicht als naiv-unwissende Figuren angelegt und entsprechen daher auf den ersten Blick nicht dem Motiv des Narren. Preisning tritt als handlungsunfähiger und lebensuntüchtiger Linksintellektueller auf. Es ist der Mangel an Handlungsfähigkeit, der eine Parallele zwischen beiden Erzählerfiguren in Lüschers Text aufwirft. „Doch in unserer Unfähigkeit, uns als Handelnde zu verstehen, waren wir uns gleich, Preisning und ich. Ihm gelang es, diesen offensichtlichen Mangel als Tugend zu verstehen. Ich dagegen leide sehr darunter. Aber etwas zu ändern, hieße zu handeln“³³. Im Gegensatz zur auktorialen Erzählerstimme ist Preisning stolz auf seine moralische Überlegenheit: „Preisning ging es um die Moral“³⁴, hebt der namenlose Erzähler hervor und „meistens waren seine Geschichten Zeugnis seiner Besonnenheit, auf die er sich viel einbildete [. . .] Eine Besonnenheit, die Frau Doktor Betschart [behandelnde Psychiaterin] allerdings für behandlungsbedürftig hielt“³⁵.

Trotz seiner offensichtlichen Handlungs- und Entscheidungsunfähigkeit versucht Preisning aber durchaus, seine Erlebnisse in Tunesien kritisch zu betrachten. Das Erzählen der Reiseerlebnisse in Tunesien, das als fragmentierte Binnenerzählungsstränge in die Rahmenhandlung eingefügt wird, verbindet Preisning mit einem gezielten Anliegen. Er möchte der namenlosen Erzählerfigur ein Beispiel vorführen. Da Preisnings Ausführungen vage bleiben und fortwährend durch die namenlose Erzählerstimme unterbrochen werden, kann der Leser nur erahnen, dass es Preisning um die globalen Wirtschafts- und Finanzzusammenhänge und ihre fatalen Folgen geht.

In dieser Hinsicht verkörpern beide Erzählinstanzen kontrastierende Gegenwartspositionen. Auch weitere Protagonisten sind in dieses

33 Jonas Lüscher: *Frühling der Barbaren*, Novelle, C. H. Beck: München, 2013, S. 16.

34 Ebenda, S. 15.

35 Ebenda.

Erzählmuster der Kontrastierung miteinbezogen. Preising und die Eltern des Bräutigams, eine englische Lehrerin und ein Soziologieprofessor, lassen sich der Kategorie der linksorientierten Gutmenschen zuordnen. Neoliberale Positionen werden hingegen durch die auktoriale Erzählerfigur und die jungen hippen Bankangestellten vertreten. Wo bei Kracht die Bewohner der bereisten Länder nur als Dekor und Impulsgeber für den weiteren Handlungsverlauf auftreten, nutzt Lüscher die Form des personalen Erzählens, um tunesische Protagonisten wie die Hotelmanagerin Saida und den Bademeister Rachid als Figuren mit Konturen einzuführen. Wie auch die übrigen Protagonisten, welche im tunesischen Oasenressort nur auf Englisch miteinander kommunizieren, werden die beiden tunesischen Charaktere als Figuren ausgewiesen, deren Identitäten durch globale Zusammenhänge und Zwänge gezeichnet sind. Saida hat in Frankreich studiert, musste dann zurückkehren nach Tunesien und ins Unternehmen ihres Vaters einsteigen. Der Bademeister Rachid ist ein ehemaliger internationaler Schwimmweltmeister, den widrige Lebensumstände in das Oasenressort in der Wüste geführt haben.

Die Zwänge der globalisierten Welt werden auch an der Darstellung von Preisings tunesischen Geschäftspartnern deutlich. Getrieben von dem Wunsch, sich finanziell zu bereichern, und wissend, dass in Tunesien keinerlei Strafen für Menschenrechtsverletzungen am Arbeitsplatz zu erwarten sind, beutet Saidas Vater südsudanesische Flüchtlingskinder für die Herstellung der Produkte für Preisings Unternehmen hemmungslos aus.

Alle Protagonisten werden als widersprüchliche Identitätskonstruktionen eingeführt, die sich mehr oder weniger mit der neoliberalen Machtasymmetrie zu Ungunsten des globalen Südens eingerichtet haben. Der zentrale Unterschied zwischen europäischen und tunesischen Protagonisten liegt darin, dass die Letzteren über keine alternativen Lebensentwürfe zu verfügen scheinen. Lüscher verdeutlicht diesen Unterschied durch groteske Situationsbeschreibungen wie den Unfall zwischen Kamelen und einem Reisebus, den Preising auf der Fahrt ins Oasenresort beobachtet.

Zehn, vielleicht fünfzehn Kamele lagen, teils einzeln teils zu einem wilden Haufen aus knöchigen Gliedern und erschlafenen Höckern um den stehenden Bus ausgebreitet. Ihre verdrehten Hälse, aus denen jede Kraft gewichen war, boten einen obszönen Anblick. Eins der Tiere hatte sich buchstäblich um die eng stehenden doppelten Vorderachsen des Busses gewickelt. Der Hals, unnatürlich lang gedehnt, hing schlaff über dem heißen Gummi des mächtigen Reifens, die Zunge fiel zwischen den entblößten gelben Zähnen aus dem Mund, ein Bein ragte steif zwischen Rad und Karosserie in den Himmel, den schwierigen Fuß in einem spitzen Winkel abgeknickt³⁶.

36 Jonas Lüscher: *Frühling der Barbaren*, Novelle, C. H. Beck: München, 2013, S. 21.

Die groteske Darstellung der Folgen des Unfalls machet aus einer transkulturellen Perspektive deutlich, welche Auswirkungen die neoliberale und postkoloniale Machtasymmetrie für Menschen des globalen Südens haben. Der kameltreibende Beduine verliert durch den Unfall seine gesamte Existenzgrundlage. Für die europäischen Reisenden hingegen ist der Unfall ihres Busses nur ein ärgerlicher Zwischenfall. Die übertriebene Inszenierung der sterbenden Kamele verweist auf die Absurdität und Unmenschlichkeit eines Wirtschaftssystems, das weltweit Machtasymmetrien aufrechterhält.

Als Preising darüber nachsinnt, ob es angebracht sei, dem offensichtlich verzweifelten Kamelbesitzer eine finanzielle Nothilfe zukommen lassen, erinnert ihn dieser Gedanke an ein Gespräch mit einem Neoliberalen, der behauptete, Afrika ertrinke „in unserer Fürsorge. Afrika ist gelähmt durch Hilfgelder. Dieser Kontinent muss sich an seinen eigenen Stiefelhaken aus dem Sumpf ziehen“³⁷. Diese Erinnerung lässt Preising zweifeln ob Helfen hier der richtige Weg sei: „Würde ich diesen Mann mit meinem Geld lähmen?“³⁸.

Preising ist also im Gegensatz zu Krachts namenlosem Protagonisten durchaus zu transkulturellen Alteritätserfahrungen fähig, wie sein Nachdenken über den plötzlich verarmten Kameltreiber zeigt. Es gelingt ihm aber nicht, aus seinen Gedanken eindeutige Schlüsse zu ziehen, was einerseits auf Preisings Handlungsunfähigkeit verweist und andererseits die Komplexität der dargestellten Situation hervorhebt. Lüscher's Figur durchläuft zwar Alteritätserfahrungen, aber diese Erfahrungen führen weder zu Bildungsprozessen noch zu zielgerichtetem Handeln, sondern lediglich in die Psychiatrie.

Des Weiteren schließt diese Szene auch an die Darstellung der ausgebeuteten Flüchtlingskinder und an das groteske Schlachten eines Kamels im Oasenresort nach dem Zusammenbruch des Finanzsystems an. Als am Morgen nach der Hochzeitsfeier die Gäste nicht mehr über ihre Kreditkarten verfügen können, ihnen das Frühstück aufgrund von Zahlungsunfähigkeit verweigert wird und sie auch sonst keine bevorzugte Behandlung mehr erwarten können, sind es die vermeintlich zivilisierten Europäer, die in archaisch-anarchische Verhaltensformen zurückfallen.

Lüscher inszeniert einen grotesken Zivilisationszusammenbruch, der sich als ironische Umkehr präsentiert. Wie auch in Ballards *High-Rise* kommt es bei einigen Hotelgästen zu einem Verhaltenswandel. Sie setzen sich über alle Gesetze der Zivilisation hinweg und lassen ihrem Überlebensinstinkt freien Lauf. Rachid, der Bademeister, versucht, eine Gruppe von zahlungsunfähigen Gästen von der Plünderung der Hotelküche abzuhalten. Quicky, der Anführer der Gruppe, tötet im Handgemenge Rachid und schlachtet

37 Ebenda, S. 27.

38 Ebenda.

anschließend das Kamel, welches für Animierzwecke vorgesehen war. Die groteske Umkehrung der scheinbar zivilisierten Westler in eine chaotische Meute erreicht so ihren Höhepunkt. Das Feuer, welches zum Grillen des toten Kamels dienen sollte, gerät außer Kontrolle und das gesamte Oasenresort geht in Flammen auf. Es gelingt Saida, die nun selbst in Gefahr schwebt, da mittlerweile eine fundamentalistische islamische Organisation die Kontrolle über das Land erlangt hat und die Mitglieder der alten Eliten verfolgt, Preising trotz allem sicher nach Tunis zu bringen, was ihm erlaubt, das Land zu verlassen und in die Schweiz zurückzukehren.

Mit der Inszenierung dieses Infernos konfrontiert der Text den Leser mit den Folgen und Abgründen des modernen westlichen, zivilisatorischen Projekts, das mit der Kolonialperiode begann. Die grotesk-karnevalesken Umkehrungen, welche den Rückfall der „überlegenen“ westlichen Zivilisation in die Barbarei zeigen, verorten die Darstellung in einer postkolonialen und transkulturellen Perspektive. Der Mythos des zivilisierten Westens wird dekonstruiert und die weitreichenden Folgen des noch fortwährenden (post-)kolonialen Ausbeutungssystems treten durch die multiperspektivische Erzählform deutlich hervor.

Leitmotivisch wird diese fortwährende Ausbeutung durch die Kamel-darstellungen verdeutlicht. Das Kamel als Lasttier repräsentiert die symbolische Last, welche zur Aufrechterhaltung des Wohlstandes im westlichen Teil der Welt durch neoliberale Wirtschaftsstrukturen, die an das ehemalige Kolonialsystem anschließen, auf dem Rücken des globalen Südens ruht. Das Kamel wie auch die verschiedenen tunesischen Protagonisten werden als in ein System eingebunden dargestellt, das ihnen wenig oder kaum Handlungsspielraum lässt. Sie sind zugleich Opfer und Täter im Spiel der fortwährenden westlichen Wirtschaftsdomination. Auch eine kulturelle Assimilation, wie das Beispiel der Figur Saida verdeutlicht, erlaubt den Mitgliedern des globalen Südens nur durch ein Fortsetzen kolonialer Muster, eine bessere Lebenssituation zu erlangen; dies ist nur möglich, um den Preis der Ausbeutung der eigenen Bevölkerung oder auch von Menschen aus anderen afrikanischen Ländern.

Lüschers Darstellung des Weiterlebens kapitalistischer Herrschaftsstrukturen der Kolonialzeit in der Periode des Neoliberalismus offenbart das destruktive Element des Kapitalismus, welches sich auf zwei Optionen herunterbrechen lässt: Ausbeuten oder ausgebeutet werden. Lüschers Figuren sind entweder Neoliberale, die der Fortführung des kolonialen Systems unter dem Deckmantel postkolonialer Neuordnung zustimmen und den Menschen aus dem globalen Süden Schuld an ihrer Misere geben; oder sie sind naive Gutmenschen, die zwar wie der Protagonist Preising globale Ausbeutungsmechanismen bezüglich der Dritten Welt wenigstens im Ansatz durchschauen, aber sich nur durch ihre Unfähigkeit zu handeln, hervortun.

Da Preising wie sein namenloser Gegenspieler in einer Nervenheilanstalt einsitzt und als unzuverlässige Erzählerstimme keinerlei Auskunft darüber gibt, inwieweit seine Standpunkte und Ausführungen die eines Verrückten oder eines Weisen sind, liegt die Deutungshoheit beim Leser. Lüscher führt ihm ein Verwirrspiel aus postkolonialen, globalen Verflechtungen und Verstrickungen vor, die alle dargestellten Protagonisten und Verhältnisse aus einer explizit transkulturellen Perspektive zeigen, um die Tiefe und Komplexität der Problemstellung der aktuellen Welt zu verdeutlichen. Er benutzt, wie auch Kracht, ironisch-groteske Umkehrungen, um den westlichen Leser mit Problemen und Fragestellungen zu konfrontieren, die der Text dank seiner Mehrdeutigkeiten unbeantwortet lässt. Die Novelle verweist in selbstreflexiver Manier zurück auf den westlichen Leser. Dank des offenen Endes und der multiplen Erzählperspektiven wird der Leser aufgefordert, bezüglich der postkolonialen Machtasymmetrien Stellung zu beziehen.

Es lässt sich abschließend festhalten, dass transkulturelle Erfahrungen in fremden Welten den Protagonisten beider Reiseerzählungen nicht zur Erweiterung des Selbst im Sinne einer kulturellen Hybridisierung gereichen, sondern sie führen dem Lesepublikum durch mehrdeutige und für den westlichen Betrachter selbstreflexive Darstellungsweisen zentrale Probleme der heutigen Welt vor Augen. Orientdiskurse werden also in beiden Texten als Widerspiegelung des Eigenen benutzt. Reisen erscheint weniger als ein transkultureller Begegnungs- und Erfahrungsraum, sondern die Protagonisten werden als in ihren Erfahrungszusammenhängen gefangen gezeigt. Nicht nur Alteritätserfahrungen übersteigen ihre Handlungs- und Erfahrungsräume, sondern auch ein tieferes Erkennen der transnationalen, globalen Vernetzungen im neoliberalen Kapitalismus scheint schwierig oder gar unmöglich.

Transareales Gedenken an genozidale Geschichte in Analogie zum islamistischen Terror der Gegenwart in *Das Dorf des Deutschen* des algerischen Autors Boualem Sansal

Inez Müller (Paderborn)

Abstract: In Boualem Sansals Roman *Das Dorf des Deutschen* sind transareale und trans-generationelle Perspektiven in Bezug auf die weltliterarisch relevanten Themen Holocaust, Kolonialismus und globale, genozidale Gewaltgeschehnisse in einem dritten Raum des transkontinentalen Erinnerns und Gedenkens entworfen. Dieser transkulturell erzählte Raum verbindet Frankreich und Algerien mit Deutschland. In der vorgestellten hermeneutischen Analyse ist Bezug genommen auf Michael Rothbergs Theorie zu multidirektional konzipierter Postmemory-Literatur, für die der Roman *Das Dorf des Deutschen* exemplarisch herangezogen ist. Der im französischen Exil lebende algerische Schriftsteller Boualem Sansal hat 2011 für sein literarisches und essayistisches Werk den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels erhalten.

Keywords: Transareastudies, Holocaust, Kolonialismus, islamistischer Terror, Postmemory-Literatur, Weltliteratur, arabische Postmoderne.

1. Einleitung

Im Roman *Das Dorf des Deutschen*,¹ dessen Handlung in den Neunzigerjahren bis zum Anfang des Millenniums spielt, bilden der Zweite Weltkrieg und die Entkolonialisierung Algeriens mit dem Rebellenkrieg gegen die von General de Gaulle bis 1961 geführten französischen Kolonialtruppen den zeithistorischen Hintergrund. Die Handlung ist räumlich zwischen dem europäischen Kontinent und in Bezug auf die Spurensuche der französischen Protagonisten mit algerisch-deutschen Wurzeln in Nordafrika verortet. Algerien als einer der Maghreb-Staaten repräsentiert sowohl das koloniale Zufluchtland der NS-Kriegsverbrecherfigur Hans Schiller als auch das Heimatland der Mutter und der Söhne. Der NS-Kriegsverbrecher Hans Schiller flieht 1947 in den Maghreb, konvertiert dort zum Islam und erfindet sich eine neue, unbelastete

1 Boualem Sansal: *Das Dorf des Deutschen* oder *Das Tagebuch der Brüder Schiller*. Roman, aus dem Französischen übertragen von Ulrich Zieger. Gifkendorf 2009. Die Textnachweise sind im Fließtext in Klammern mit Seitenzahl verzeichnet. Die typographischen und orthographischen Vorgaben sind dem Vorlagentext folgend übernommen.

Biographie und Identität. In kolonialer Selbstermächtigung eignet sich Hans Schiller durch Täuschung die Achtung der algerischen Dorfgemeinschaft an und etabliert in Ain Deb seine regionale Herrschaft. Algerien ist historisch betrachtet durch den europäischen Kolonialismus, aufgrund der Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges (vgl. 221 f.) und infolge postkolonialer Transformationsprozesse so stark in Mitleidenschaft gezogen, dass dieser Staat bis heute als destabilisiert gelten muss.² Das ästhetische Verfahren, das Sansal im Roman *Das Dorf des Deutschen* anwendet, bezeichnet Ottmar Ette als ein „ZwischenWeltenSchreiben“, das „in einem Bewegungsraum zwischen Nationalliteratur und Weltliteratur“ literarisch neue Horizonte entwirft.³ Ette spricht sich für ein erweitertes Konzept der TransAreaStudies aus, wonach die Erinnerungs- und Gedenkdiskurse hinsichtlich der Schoah, des Holocaust, des Kolonialismus und anderer Genozide in globaler Perspektive erweitert zu betrachten sind.⁴ Die in *Das Dorf des Deutschen* vermittelte Ideologiekritik spricht sich gegen Extremismen jeder Art, seien diese antisemitisch, islamistisch oder imperial begründet, aus. Sansals Werk bleibt nicht bei der Kritik an politischen und religiösen Fundamentalismen stehen, sondern leitet diese auch historisch her.⁵ Der Roman *Das Dorf des Deutschen* behandelt die Erinnerungsrecherche des algerisch-französisch-deutschen Bruderpaares Rachel und Malrich Schiller zu den vom Vater Hans Schiller an der Menschheit mit verübten Holocaust-Verbrechen. Der Holocaust als das zentrale Verbrechen gegen die Menschlichkeit des 20. Jhds. ist von Sansal mit den Verbrechen des Kolonialismus Europas wie auch des Westens und des sich seit den Neunzigerjahren vom Nahen Osten über Nordafrika nach Europa und weltweit ausbreitenden islamistischen Terrorbewegungen verknüpft erzählt. Transareal erzähltes Erinnern an den Holocaust und den Kolonialismus in Bezug gesetzt zu den Gefahren eines sich weltweit verbreitenden Islamismus der Gegenwart gerät auf diese Weise in Bewegung.⁶ Dies trägt zu einem Blickwechsel

2 Vgl. Andreas Pflitsch: „Das Ende der Illusionen. Zur arabischen Postmoderne“. In: Arabische Literatur, postmodern. Hg. v. Angelika Neuwirth / Ders. / Barbara Winckler. München 2004, S. 13–26. Hier: S. 17 f.

3 Ottmar Ette: *ZusammenLebensWissen – List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab (ÜberLebenswissen III)*. Berlin 2010, S. 164.

4 Vgl. Ottmar Ette: „Diskurse der Tropen – Tropen der Diskurse: Transarealer Raum und literarische Bewegungen zwischen den Wendekreisen“. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hg. v. Wolfgang Hallet / Birgit Neumann. Bielefeld 2009, S. 139–163. Hier: S. 158; vgl. S. 163.

5 Vgl. Angelika Neuwirth: „Einleitung“ zu Kap. II: Erinnerung. In: *Arabische Literatur*, S. 27–44. Hier: S. 43 f.

6 Vgl. Ette: *ZusammenLebensWissen*, S. 164.

7 Ders., Ebd.

bei,⁷ der von binär unterscheidenden Denkkategorien vom Zentrum aus im Verhältnis zu behaupteten Peripherien in episch konstruierter Raum- und Zeitordnung abweicht.⁸ Die Sichtweisen der in Frankreich ansässigen migrantischen Nachkriegsgeneration auf den Holocaust, den Kolonialismus und den religiös-fundamentalistischen Terror der Gegenwart sind in den Mittelpunkt gerückt. Von zentraler Bedeutung ist für Ette unter Berufung auf Michael Rothberg die Fokussierung auf historisch-authentische und literarische Darstellungsweisen dialogisch praktizierter *Multidirektionalität*.⁹ Dieser globalgeschichtliche Ansatz ist weder in der Geschichtswissenschaft noch in der Literaturwissenschaft unumstritten, was sich zurzeit auch publizistisch niederschlägt. Hinzuweisen ist auf die Kontroverse im Anschluss an die teils gemeinsam vorgetragenen Standpunkte des US-amerikanischen Literaturwissenschaftlers Michael Rothberg und des Historikers Jürgen Zimmerer,¹⁰ gefolgt von einer kritischen Replik Dan Diners unter Verweis auf die Einmaligkeit der Gräueltaten im Kontext der Schoah und des Holocaust.¹¹ Jürgen Zimmerer und Michael Rothberg erachten, wie entsprechend auch Boualem Sansal's Roman *Das Dorf des Deutschen* nahelegt, globalgeschichtlich ausgerichtete, multidirektional funktionierende Erinnerungs- und Gedenkdiskurse als zeitgemäß und notwendig, um globale Geschichte/n genozidaler Geschehnisse im Kontext von Rassismen¹² grundsätzlicher zu verstehen. Ziel ist es, die Aufmerksamkeit auf die von Imperialismus und Rassismus betroffenen Menschen, Länder und Weltregionen zu lenken. Durch diesen Perspektivwechsel von Nord nach Süd¹³ und wieder zurück werde nicht die Bedeutung des Holocaust als zivilisatorische Diskontinuität relativiert, vielmehr würden

8 Doris Bachmann-Medick: „Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen“. In: Raum und Bewegung, S. 257–279. Hier: S. 260 f., S. 267.

9 Rothberg verwendet den Terminus ‚Multidirektionalität‘ im Sinne globaler Teilhabe und eines Sprechens auf Augenhöhe ohne Opferkonkurrenz zwischen white people and people of colour (Michael Rothberg: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. California 2009).

10 Vgl. Michael Rothberg / Jürgen Zimmerer: „Enttabuisiert den Vergleich! Die Geschichtsschreibung globalisieren, das Gedenken pluralisieren: Warum sich die deutsche Erinnerungslandschaft verändern muss“. In: *Die Zeit*, Nr. 14 v. 31.03.2021, S. 59.

11 Vgl. Thomas Schmid: „Der Holocaust war kein Kolonialverbrechen. Aktivismus und Wissenschaft gehören nicht zusammen. Eine Erwiderung auf Michael Rothberg und Jürgen Zimmerer“. In: *Die Zeit*, Nr. 15 v. 08.04.2021, S. 50.

12 Vgl. Susan Neiman: „Ignoranz aus Scham“. In: *Die Zeit*, Nr. 22 v. 27.05.2021, S. 55.

13 Vgl. A. Dirk Moses und Volkhard Knigge: „Wie gerecht ist unser Gedenken?“. In: *Die Zeit*, Nr. 27 v. 01.07.2021, S. 10.

14 Christian Staas: „Ein Haufen Zunder – Zum neuen Streit über die Singularität des Holocausts“. In: *Die Zeit*, Nr. 26 v. 24.06.2021, S. 51; vgl. A. Dirk Moses: „Gedenkt endlich

Alteritätsaspekte hinsichtlich der Wahrnehmung von und der Erfahrungen mit dem Zweiten Weltkrieg, in der Schoah und im Holocaust als blinde Flecken der Geschichtsbetrachtung sichtbar gemacht: „Die westliche Zivilisation ruht, wie Sven Beckert und andere gezeigt haben, auf einem Fundament aus Schädeln und Knochen, auf Raub, Massenmord und Sklaverei. Der Bruch mit ihren humanistischen und aufklärerischen Idealen war ihr von Anfang an eingeschrieben“.¹⁴ Im Sinne global gedachter, solidarischer Erinnerungsliteratur ist in *Das Dorf des Deutschen* nicht zwischen Erfahrungen im Zentrum und in der Peripherie hierarchisch unterschieden.¹⁵

2. Der Roman als Postmemory-Literatur der arabischen Postmoderne

Die in Paris lebenden Brüder Rachel und Malrich Schiller erreicht „[...] am 25. April 1994 um 20 Uhr“ (15) die Nachricht von dem einen Tag zuvor in Algerien an den Eltern, Aïcha Schiller, geb. Majdali, an Hassan Hans mit weiteren achtunddreißig Menschen von einer islamistischen Terrorgruppe verübten Massaker. Die Eltern wurden im Gebirgsdorf Aïn Deb, Bled¹⁶ ermordet, nachdem diese Jahrzehnte im algerischen Département Setif verbracht hatten. Dieses Gebirgsdorf wird 1994 von der Terrormiliz GIA (Groupe islamique armé) angegriffen und weitgehend zerstört. Wie sich nachträglich für die Söhne herausstellt, hatte die Vaterfigur Hans Schiller nach 1945 in Nordafrika verschiedene öffentliche Ämter bekleidet, um seine NS-Täterbiographie als „Si Mourad“ (19, 36) auch hinter dem Amtstitel Scheich Hassan (einer der Gerechten Algeriens; 33; vgl. 36) zu verbergen. Zur Ironie der Geschichte gehört, dass Hans Schiller am Ende in ‚seinem‘ algerischen Bergdorf posthum stilisierte Verehrung als chahid (Märtyrer der Nation) erfährt. Durch das Massaker, aber auch auf staatliche Anweisung sind Hassan Schiller und seine Frau in Algerien mit der *damnatio memoriae* belegt anonym begraben.¹⁷ Die jungen Protagonisten Rachel

auch der Opfer kolonialer Gräueltaten! Saul Friedländer hat den Holocaust ein „fundamentales Verbrechen“ genannt. Eine Erwiderung“. In: *Die Zeit*, Nr. 29 v. 15.07.2021, S. 50.

15 Vgl. Michael Rothberg: „Multidirectional memory in migratory settings. The case of post-Holocaust Germany“. In: *Transnational memory*, S. 123–145. Hier: S. 128.

16 Im Roman übersetzt mit „Eselsquelle“ (11).

17 Ob diese *damnatio memoriae* auf eine verspätete Enttarnung Hans Schillers als NS-Kriegsverbrecher durch den algerischen Staat, oder aber auf eine Kollaboration des algerischen Staates mit den islamistischen Terroristen zurückzuführen ist, wie Rachels Tagebuchdeutung nahelegt, bleibt im Roman offen vgl. 176.

18 Jörn Rüsen: „Trauer als historische Kategorie. Überlegungen zur Erinnerung an den Holocaust in der Geschichtskultur der Gegenwart“. In: *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn: authentische*

und Malrich Schiller fühlen sich durch diesen in den internationalen Zeitungen als „Genozid“ (21) bezeichneten Anschlag sowohl auf das ihnen fremd gewordene algerische Heimatdorf als auch auf das geheim gehaltene väterliche Erbe reduziert festgelegt. Der mit der Ermordung des Vaters an die Söhne weitergereichte Makel der Familiengeschichte besteht zum Einen aus der NS-Täterschaft des Vaters als ehemaliger SS-Offizier und hängt zweitens mit der Hans Schiller während des algerischen Befreiungskrieges auferlegten Kollaboration mit der Rebellenarmee zusammen. Dieses doppelt toxische Gewalterbe überfordert die jungen Männer. Die Trauer der Söhne übersteigt die private Dimension, denn diese steht für „ein historisches Trauern“ in Verbindung mit „de[m] Zivilisationsbruch der Menschlichkeit“.¹⁸ Das Familiengeheimnis wird dem letzten Überlebenden der Familie Schiller in Frankreich aufgebürdet bleiben, der sich aufgrund fehlender Bindung zu seiner Herkunftskultur als noch überforderter erweist als sein sechzehn Jahre älterer Bruder Rachel. Mit Hilfe des nach dem Selbstmord des Bruders Rachel ausgehändigten Tagebuches erhält Malrich die Basis für seine Reflexions- und Erinnerungsarbeit. Die Anstrengung besteht für die Romanprotagonisten Rachel und Malrich darin,¹⁹ das väterliche Erbe zu sichten und kritisch zu überdenken. Diese Leistung müssen Rachel und Malrich Schiller alleine erbringen. Malrich behandelt die Aspekte Gewalt, Schuld und Scham in der Lebensgeschichte des Vaters ebenso wie die Bearbeitungsprozesse der Söhne. Hiermit erweist sich Boualem Sansals Roman in dialogisch angelegter und hybrid gestalteter Form als interkulturelle, multidirektionale Postmemory-Literatur. Der Holocaust, die Nachkriegsgeschichte und das in Algerien verübte Verbrechen erscheinen in *Das Dorf des Deutschen* aus wechselnder Perspektive der ersten nachkolonialen, migrantischen Generation erzählt und aufgeschrieben. Der in Rachel und Malrichs Tagebüchern antithetisch verlaufende Aushandlungsprozess transnationaler,²⁰ multidirektionaler Postmemory²¹ schließt ein Nachdenken über die historischen Kontexte der Verbrechen des Zweiten Weltkrieges mit ein. Außerdem sind die in der Gegenwartsliteratur bislang wenig behandelten Fluchtgeschehnisse von

und konstruierte Erinnerung. Hg. v. Hanno Loewy / Bernhard Moltmann (Hg.). Frankfurt / M. / New York 1996, S. 57–78. Hier: S. 74–77.

19 Vgl. Claudia Kramatschek: „Hakenkreuz und grüne Fahne“. In: NZZ-Online vom 04.08.2009 (www.nzz.ch/hakenkreuz_und_grue_fahne-1.3271255; abgerufen 25.02.2021).

20 Vgl. Helmut Schmitz: „Introduction: The Return of wartime suffering in contemporary german memory, culture, literature and film“. In: *A Nation of victims? Representation of german wartime suffering from 1945 to the present*. Edited by Helmut Schmitz. Amsterdam / New York 2007, S. 1–30. Hier: S. 6.

21 Vgl. Michael Rothberg: „Multidirectional memory in migratory settings“. In: *Transnational Memory*, S. 126.

22 Vgl. Edgar Platen: „Vorbemerkungen: Zeitgenossenschaft als Arbeit an der Gegenwart“. In: *Erzählen von Zeitgenossenschaft. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in*

NS-Kriegsverbrechern in das spätkoloniale Algerien der Vierziger- und Fünfzigerjahre thematisiert.

Hans Schillers biographischen ‚Verwandlungen‘ vom völkisch-national eingestellten Studenten der Weimarer Republik und Chemiker zum Massenmörder, nach dem Krieg auch zum Kollaborateur in der Befreiungsarmee FLN während des algerischen Bürgerkrieges (1954–1961) und schließlich in der Phase der Dekolonisierung Algeriens sind als widersprüchliche und fragwürdige Fakten behandelt (vgl. 46 f.). Indem die auf die Söhne übertragene Täterschaft des Vaters in Analogie zur Gegenwart des islamistischen Terrors erzählt ist, wird in *Das Dorf des Deutschen* das Holocaust-Narrativ in zeitgenössischer²² Darstellung in seinen Entwicklungen und Auswirkungen auf Europa, vor allem aber auf Nordafrika bezogen neu erzählt.²³ In Sansals literarischer Darstellung von Unrechtsgeschichte erweisen sich weder der Zweite Weltkrieg noch der französische Kolonialismus oder der islamistische Terror als abgeschlossene Kapitel der Weltgeschichte. Michael Rothbergs Prämisse folgend, „memories are mobile, histories are implicated in each other“,²⁴ ist hervorzuheben, dass der in *Das Dorf des Deutschen* behandelte über fünfzig Jahre erzählte Geschichtskomplex als eine nicht national begrenzte, hybride²⁵ und global zu teilende Geschichte beschrieben ist, denn es ist literarisch von transkontinentalen, europäisch-nordafrikanischen *knots of memory*²⁶ (Knotenpunkten) die Rede, die im Übrigen von den Autorenfiguren Rachel und Malrich als metapoetisch als solche definiert sind.²⁷ Rachel und Malrich verkörpern hybride Ethnizitäten und Identitäten, die sich als Nachkommen der Täter-Generation zur Zeugenschaft verpflichtet fühlen, obwohl sie diese Geschichte nicht selbst mit zu verantworten haben. Das ungleiche Bruderpaar hat sich aufgrund des Schweigens der Täter-Generation (vgl. 168) als erste Post-Holocaust-Generation selbst zu ermächtigen, die eigene Geschichte in eine global zu denkende kollektive Erinnerungs- und Gedenkkultur einzuschreiben.²⁸ Malrichs und Rachels hybriden Schreibversionen in Form des Tagebuches und des erzählten

deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (X). Hg. v. Linda Karlsson Hammarfelt / Edgar Platen / Petra Platen. München 2018, S. 7–11.

23 Vgl. Boualem Sansal: *Allahs Narren. Wie der Islamismus die Welt erobert. Ein Essay zur Sache.* Deutsch von Regina Keil-Sagawe. 4. Aufl. Gifkendorf 2014.

24 Michael Rothberg: *Multidirectional memory.* Darin: „Epilogue“, S. 313.

25 Vgl. Chiara De Cesari / Ann Rigney: „Introduction“. In: *Transnational Memory*, S. 2.

26 Michael Rothberg, *Multidirectional memory*, S. 128.

27 Vgl. Ders., Ebd., S. 126.

28 Vgl. Renate Lachmann: „Mnemonic and intertextual aspects of literature“. In: *A Companion to cultural memory studies.* Ed. by Astrid Erll / Ansgar Nünning in collaboration with Sara B. Young. Berlin / New York 2010, S. 301–310.

29 Vgl. Claudia Kramatschek, Ebd.

30 Eine Ausnahme bildet: Peter Schneider: *Vati. Erzählung.* Reinbek bei Hamburg 1996.

Berichts mit montierten quasi-authentischen Dokumenten handeln von subjektiven Prozessen des Erinnerns, Einordnens und Bewertens. Der jüngere, in Frankreich sozialisierte Malrich wäre ohne die Deutungshilfe des 1996 verstorbenen Bruders Rachel nicht in der Lage, die Dimensionen der Gräueltaten des Vaters, der als SS-Offizier in den Konzentrationslagern Dachau, Mauthausen, Auschwitz, Buchenwald und Lublin-Majdanek an der Umsetzung der NS-Endlösung beteiligt gewesen war, einschätzen zu können: „Es ist dumm, das zu sagen, aber ich [Malrich; I.M.] wusste nichts von diesem Krieg, von dieser Vernichtungssache. Oder nur vage, das, was der Imam in seinen Predigten gegen die Juden darüber sagte, und hier und da aufgeschnappte Brocken. In meinen Augen waren das Legenden, die Jahrhunderte zurückreichten“ (49 f.). Rachel, der ältere der Brüder, der 1970 im Alter von 7 Jahren zu seinem Onkel aus Algerien nach Paris übersiedelt ist, war im Unterschied zu seinem jüngeren Bruder nicht in der Lage, den historischen Fakten und dem hieraus resultierenden Erkenntnisschock standzuhalten. In existentieller Verzweiflung und geistig-seelischer Zerrüttung fasst Rachel am „24. April dieses Jahres 1996, gegen 23 Uhr“ (7) den Entschluss, sich das Leben zu nehmen.

2.1 *Rachels Recherchen und die inszenierte Selbstausslöschung*

Zwei Jahre widmet sich Rachel Schiller auf seinen Reisen nach Deutschland, Polen, Österreich, Israel, Ägypten und Algerien dem Nachvollzug von Hans Schillers Flucht vor der Justiz der Alliierten und der Weltgemeinschaft. Der Roman *Das Dorf des Deutschen* nimmt Bezug auf das literarisch kaum behandelte seit 1947 global wirksame Netzwerk der Organisation Odessa, bestehend aus Vertretern der SS-Elite (vgl. 113, 210–214, 222 f.), ausländischen Geheimdiensten und des Vatikans.²⁹ Diese transnationale Komplizenschaft alter Eliten trug dazu bei, dass NS-Kriegsverbrechern und auch französischen Kollaborateuren der Pétain-Regierung die Flucht in die Staaten Lateinamerikas, des Nahen Ostens, in nordafrikanische Staaten und nach Asien gelingen konnte (vgl. die Aussage des Sohnes des Jean 92, ehemaliges Mitglied der Aktion Odessa und Zeitzeuge: 112).³⁰ In Rachels Tagebuch, das Malrich nach dem Selbstmord des Bruders ausgehändigt wird, sind Rachels Recherchen mit Kommentartexten versehen überliefert. Rachels Erzählteil ergibt einen Hybridtext aus subjektivem Kommentar mit historischer Authentizität. Rachels und Malrichs Recherchen und Malrichs Herausgeberschaft³¹

31 Vgl. „Notiz, den Ablauf der folgenden Kapitel und die Auswahl von Rachels Chroniken betreffend. Diese Vorkehrungen sind mir von Frau Dominique G. H. nahegelegt worden []“ (198–206).

stellen in Kombination *sekundäre Authentizität*³² her, wobei die von den Figuren ermittelten ‚Wahrheiten‘ in all ihrer Widersprüchlichkeit vermittelt sind und zudem imaginierte Sichtweisen der Protagonisten und Figuren auf den Holocaust im Manuskript stehen bleiben. Die Suche nach Wahrheit/en bleibt auf diese Weise als ein unzuverlässiges Erzählen von Verlust und Lücke kenntlich. Dabei geht es für die Figur Rachel in erster Linie um eine kritische Auseinandersetzung mit der befremdlichen und beschämenden Täterperspektive des Vaters: „Die Strategie der Gegenidentifizierung verlangte nach Trauergefühlen gegenüber den Opfern der Eltern“.³³ Die tragisch endende imaginäre Übernahme der Opferperspektive führt bei Rachel zu einer Gegenidentifizierung mit den Verbrechen des Vaters, die in einer grotesk übertriebenen Opferselbstinszenierung und Selbsttötung in der angenommenen Rolle als KZ-Opfer gipfelt. Der beruflich global sehr erfolgreich tätige Ingenieur Rachel zieht im „Istanbuler Tagebucheintrag vom 9. März 1996“ (vgl. 207–214) resigniert Lebensbilanz. Rachel sucht die biographisch relevanten Orte und den Studienort des Vaters in Deutschland (Hamburg, Harburg, Uelzen, Soltau und Frankfurt) auf und informiert sich über die Fluchtgeschnehnisse des NS-Kriegsverbrechers Josef Mengele. Er studiert die historischen Akten zu den Gerichtsprozessen gegen den SS-Obersturmbannführer Rudolf Höß, gegen Richard Baer und Arthur Liebehenschel, die als Nachfolger der im Roman als historisch behaupteten Figur Hans Schiller im KZ Auschwitz Erwähnung finden (vgl. 248). Im Unterschied zu ‚Hans Schiller‘ wurden Baer und Liebehenschel für ihre Verbrechen zur Rechenschaft gezogen. Rachel reagiert auf die historischen Fakten mit Zorn und Selbstabgrenzung. Dissoziativ³⁴ sucht Rachel als Strategie der Selbstaneignung von Geschichte nach Abgrenzungsmöglichkeiten von den Entscheidungen und den Verbrechen des Vaters, denen Rachel seelisch ausgeliefert ist. Er steigert sich im Verhältnis zum toten Täter-Vater in Rachephantasien (vgl. 248). Rachels Besuch in der Gedenkstätte Auschwitz trägt „in diesem Umherirren“ (248 f.) zur Wahrheitsfindung wenig bei, denn der traumatisch wirkende Ort³⁵ Auschwitz entzieht sich jeglicher Verstehens- und „Sprachkategorie“³⁶ und macht

32 Axel Dunker: „Zwang zur Fiktion? Schreibweisen über den Holocaust in der Literatur der Gegenwart“. In: ‚Holocaust‘-Fiktionen. Kunst jenseits der Authentizität. Hg. v. Iris Roebling-Grau / Dirk Rupnow. Paderborn 2015, S. 221–235. Hier: S. 233.

33 Vgl. Christian Schneider: „Trauer, Tod und Trauma“. In: Gesellschaft – Gewalt- Vertrauen. Jan Philipp Reemtsma zum 60. Geburtstag. Hg. v. Ulrich Bielefeld / Heinz Bude / Bernd Greiner. Hamburg 2012, S. 568–586. Hier: S. 586.

34 Ulrike Jureit: „Geschichte als öffentliche Ressource. Die unerträgliche Leichtigkeit historischer Sinnstiftung“. In: Ebd., S. 549–567. Hier: S. 562.

35 Aleida Assmann: „Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften“. In: Ebd., S. 18.

36 Jonathan Webber zit. nach Aleida Assmann, Ebd., S. 19.

Sinnstiftung unmöglich. Das Aufsuchen des Ortes Auschwitz verstärkt die Schuld- und Schamgefühle, die Rachel in eine Psychose führen (vgl. 261). Der Erinnerungs- und Gedenkort Auschwitz ist im Roman *Das Dorf des Deutschen* in der Bedeutung eines *Generationenortes* (Aleida Assmann) konstruiert. Der verbitterte Rachel hält dem toten Vater im Tagebucheintrag vom Februar 1996 „AUSCHWITZ, DAS ENDE DER REISE“ (241) eine selbstgerechte Wut- und Hasstirade entgegen. Rachel macht den Vater dafür verantwortlich, dass er für dessen NS-Täterschaft in Haftung genommen sei und deshalb am Ort Auschwitz ausharren müsse. Diese den Söhnen zugefügte „Wunde und die verbleibende Narbe“³⁷ des von Generation zu Generation „weitertradierten“³⁸ Täter-Narrativs ist nicht zu heilen.

Mit der dem Roman vorangestellten „Danksagung“ (5) und den Angaben zur Herausgabe des von Malrich zusammengestellten und ergänzten Manuskripts in französischer Sprache ist metapoetisch erweiterte Ambiguität angezeigt und Zeitgenossenschaft erzeugt. Die französische Sprache als ehemalige Kolonial- und Kultursprache erfüllt eine als unverzichtbar herausgestellte Brückenfunktion. Die Tatsache, dass Malrich, der erst 1985 im Alter von 8 Jahren nach Frankreich gekommen ist, nichts mit Rachels Selbstinszenierung und „Perspektivübernahmeidentifikation“³⁹ anfangen kann, macht nicht nur Malrichs fortgeschrittene kulturelle, vor allem jedoch die sprachliche Entfremdung von der Heimatsprache, dem Berberischen, exakter dem Kabyllischen (vgl. 12, 34, 145), deutlich,⁴⁰ sondern macht auf die Gefahren schwindenden Geschichtswissens von in Europa lebenden migrantischen Jugendlichen über den Holocaust aufmerksam: „Sein [Rachel; I.M.] Gesicht war von Ruß bedeckt. [. . .] Er trug einen seltsamen Schlafanzug, einen gestreiften Anzug, den ich nicht an ihm kannte, und er hatte den Kopf kahl geschoren wie im Straflager, ganz schief und krumm“ (8; vgl. 130–133). Das vom Vater wie auch vom älteren Bruder verweigerte (vgl. 40, 42) *kommunikative Erinnern* (Harald Welzer) ist erst mit Malrichs autobiographischem Schreiben hergestellt.⁴¹ Die Grundlagen für Malrichs Schreiben bilden Rachels Tagebuch, bestehend aus „vier, dick[en] zerknickte[n] Hefte[n]“ (10), das Malrich nach dem Tod des Bruders auf einem Pariser Kommissariat in einer Plastiktüte ausgehändigt wird, inklusive „Papas Archiv“ (43) und „Papas militärische[m] Soldbuch“

37 Aleida Assmann, Ebd., S. 19.

38 Ebd., S. 19.

39 Ulrike Jureit, Ebd.

40 Die Muttersprache beherrscht Malrich nicht (vgl. 178). Bescheidenes Französisch spricht er nach eigener Aussage „mit arabischem Akzent der Vorstädte“ (187).

41 Von der Entdeckung und Einordnung der Kriegsschuld des Bruders handelt das autofiktionale Spätwerk des Schriftstellers Uwe Timm (Uwe Timm: *Am Beispiel meines Bruders*. Köln 2003).

(47 f.). Intuitiv versteht Malrich, dass die Geschichte des Vaters und des Bruders über das Private hinaus von Bedeutung ist, daher „[. . .] spürte ich, dass ich es der Welt erzählen musste“ (10). Zeugenschaft und Autorschaft nimmt Malrich als Nachfahre und Erbe als Notwendigkeit und als Verpflichtung an (vgl. 14), um für die Zukunft einer Wiederholung seiner Familiengeschichte vorzubeugen (vgl. 10). Erst mit dem eigenen Schreiben über den Bruder und den Vater lernt Malrich zu verstehen und Rachels Selbstmord als verfehlten Sühneakt zu tolerieren (vgl. 199).

2.2 Malrichs Heimreise nach Algerien

Im Unterschied zum beruflich erfolgreichen Bruder erlebt der erst 1985 nach Europa emigrierte Malrich in der Pariser Banlieue soziale Ausgrenzung. Sein Leben ist bestimmt von „Herumhängen, kleinen Praktika, kleinen Jobs, dem Dealen, der Moschee, dem Gerichtssaal“ (12). Der kleinkriminelle Malrich erhält über die Vermittlung des Bruders in Frankreich seine Einbürgerungspapiere (vgl. 14). Gleichzeitig setzt der seit Mitte der Achtzigerjahre in den Vororten von Paris agitierende Imam des GIA alles daran, Malrich für den Dschihad anzuwerben (vgl. 38 f., 49). Malrich wird verspätet der vollständige Nachlass des Vaters ausgehändigt, bestehend aus „Papiere[n], Fotos, Briefe[n], Zeitungsausschnitte[n], eine[r] Illustrierte[n]. Vergilbt, eingerissen, stockfleckig []“ (45) mit einer Uhr und drei Medaillen. Malrich erinnert sich an das herrische Auftreten des Vaters, zusammengefasst in den Sätzen, „[u]nd dieser Ausdruck: *Befehl ist Befehl*, den ich sofort wiedererkannt habe [. . .]. Wir sind nicht auf dem Jahrmarkt!, brüllte er darauf in Französisch oder auf gut Berberisch“ (50). Rachel und sein Bruder verbanden diese Erinnerungen mit einem negativen Deutschlandbild: „Rachel und ich, die *Halb-Deutsche* sind, wissen es nur zu gut, dass die Deutschen *Dienst ist Dienst* sind, dass sie Handtuch und Serviette niemals durcheinanderwerfen“ (119; vgl. 59). Es erschließen sich Malrich nach und nach Kontinuitäten globaler Gewaltgeschichte, die von den Vierzigerjahren zum islamistischen Terror der Neunzigerjahre und bis heute reichen (vgl. 51). Die sich Ende 1996 in Paris ereignende Mordtat (73) an der jungen französisch-maghrebinischen Frau, „Nadja [Moussa; I.M.], einer sechzehnjährigen Beurette⁴², Friseurlehrling bei Christelle“ (71), verübt von einem jungen Mann, der sich selbst den Titel „Ausputzer von Allah“ (72) zugeschrieben hat, erschüttert Malrich in seiner naiven Verehrung des GIA. Diesem mutmaßlichen islamistischen Täter, „SSler, der unsere Siedlung zu einem

42 Beurette ist die Bezeichnung für eine in Frankreich geborene Nordafrikanerin. Entlehnt ist dieser Begriff dem Jugendsprachegebrauch, der Eingang in die französische Alltagssprache gefunden hat.

Vernichtungslager machen will“ (74), schwören Malrich und seine Clique Rache. Malrich inszeniert sich selbst als Soldat in einem „Gegen-Dschihad“ (76). Hinsichtlich seiner Zukunftsperspektiven in der Französischen Republik, die zwischen Extremismen rechts-nationalistischer und islamistischer Ausprägung gespalten ist, bringt Malrich (vgl. 80, 86) wenig Optimismus auf: „Wir gottverdammten Übrigen, wir sind tot, die Republik marschiert rückwärts, den Stock im Arsch!“ (77). „[U]nserre Cité“ (78) erscheint Malrichs und seinen Altersgenossen, von der Mehrheitsgesellschaft abgehängt zu sein. Com’ Dad, der Sozialarbeiter, versucht, Malrich die Leistung, aber auch das Scheitern des Bruders Rachel am Erbe des Vaters näher zu bringen (vgl. 82–85). Onkel Ali und Tante Sakina sind nicht in der Lage, Malrich über die Schuldvergangenheit seines Vaters aufzuklären, aber sie helfen ihm dabei, eine differenziertere Sicht auf den Vater zu entwickeln. Hassan Hans habe seine Söhne Rachel und Malrich vorsorglich zum algerischen Freund aus der Zeit des algerischen Unabhängigkeitskampfes, Onkel Ali, nach Europa geschickt: „Er dachte an Eure Zukunft, er wollte, dass ihr ordentlich studiert, im Leben Erfolg habt, still und friedlich lebt“ (88). Im Unterschied zu Rachel möchte Malrich im Vater nicht den NS-Kriegsverbrecher sehen (vgl. 118). Malrich muss allerdings später einsehen, dass er die Kriegsverbrechen des Vaters nicht wird wiedergutmachen können. Überleben und gerechter handeln als der Vater möchte Malrich auf jeden Fall (vgl. 123). Rachels Erkenntnis, dass es eine globale Traditionslinie von Gewaltgeschichte/n des Imperialismus, Kolonialismus Faschismus, Stalinismus, Maoismus und des islamistischen Imperialismus gibt, eint die Brüder über den Tod hinaus: „Er [Rachel; I.M.] hat verstanden, dass der Islamismus und der Nazismus Jacke wie Hose sind. Er wollte sehen, was uns bevorstand, wenn wir es laufen ließen wie in Deutschland, in Kabul und in Algerien, wo die Leichenhaufen sich nicht mehr zählen lassen, wenn wir es bei uns, in Frankreich so laufen lassen, wo sich die islamistische Gestapo, zahlenmäßig nicht mehr erfassen lässt“ (133). Mit dem Geld der früheren Schwägerin Ophelia, die nach Rachels Tod nach Kanada emigriert ist, kann sich Malrich im Dezember 1996 eine Reise auf den Spuren des Bruders und der Eltern in das algerische Herkunftsland leisten. Die deutsche Heimat des Vaters hat Malrich nie bereist (vgl. 143). Bei der Einreise in Algerien ist auch Malrich von polizeilicher Willkür betroffen, als er aufgrund seiner Jugend seitens der Geheimpolizei (vgl. 177) unter Generalverdacht⁴³ als vermeintlicher Regimegegner gerät. Erst nach seiner Ankunft im Heimatdorf

43 Ein algerischer Student bezeichnet in *Das Dorf des Deutschen* den Abtransport vom Flughafen durch die Geheimpolizei ironisch als „die Auslosung“ (181). Malrich bezeichnet diese von ihm bedrohlich wahrgenommene Situation sarkastisch als „die Auslese“ (183). Diese unangemessene Rhetorik ist Ausdruck jugendlichen Protests.

Aïn Deb wird sich Malrich der eigentlichen Motivation seiner Reise, die „von meinem dicken Emigrantenkoffer beschwert“ (188) geschieht, bewusst: „Ich war ein Fremder, der durch Zufall abstieg. Ich war auch der Sohn des Dorfes, zurückgekehrt auf den Spuren meines Bruders, auf der Suche nach unserem Vater, unserer Mutter, unserer Wahrheit“ (188). Im „Geviert der Märtyrer“ (191), das Malrich aufsucht, sind die Toten des Massakers, Opfer wie Täter, anonym begraben. In der Heimat Algerien trifft Malrich die Entscheidung, sein literarisches Tagebuch in Frankreich abzuschließen und zu veröffentlichen (196 f.).

3. Schlussbemerkungen

In Boualem Sansals Roman *Das Dorf des Deutschen* sind, wie auch in einigen Werken von syrischen Gegenwartsautoren des gegenwärtigen europäischen Exils und im inneren Exil,⁴⁴ transareale Perspektiven und Narrative des Post-Holocaust in einem dritten Erzählraum (Homi K. Bhabha) zwischen den Kulturen und Identitäten entworfen. Die Leistung von transkulturell ausgerichteten Perspektivierungen besteht in gegenwartsbezogenen, transgenerationalen Neuausrichtungen literarischer Raum-Zeit-Horizonte. Hiermit stellen sich mehrheitlich national begrenzt erzählte kulturelle Erinnerungs- und Gedenkdiskurse Europas und des Westens von migrantischen Figuren, Erzählern und Autoren einer Süd-Nord-Süd-Achse folgend neu erzählt und kommentiert anders dar. Der literarische Diskurs über die globalen Zusammenhänge und Diskontinuitäten von Genozid- und Terrorgeschichte/n ist, wie gezeigt werden konnte, in vollem Gange und lässt sich dialogisch aufgreifen.

44 Vgl. Inez Müller: „Transmediale und transkulturelle Schreibweisen im Exil der Gegenwart. Prosa und Lyrik syrischer Autoren in Europa und Syrien“ In: Peter Weiss Jahrbuch 28 (2019). Hg. v. Arnd Beise / Michael Hofmann in Verbindung mit der IPWG. Begründet von Martin Rector / Jochen Vogt. St. Ingbert 2020, S. 205–218.

Geht es ohne Goethe? Über Kanon und Leselisten in der universitären DaF-Lehre

Gertrud Maria Rösch (Heidelberg)

Abstract: Leselisten im Rahmen des DaF-Lehre stehen einerseits innerhalb der allgemeinen literaturwissenschaftlichen Kanondiskussion, folgen aber andererseits den Bedürfnissen der jeweiligen Studierenden und sollen daher klar zielgruppenorientierte Schwerpunkte setzen.

Keywords: Bildungskanon, interkultureller Kanon, Leselisten, DaF-Unterricht.

Leselisten entstehen und wandeln sich vor dem größeren Kontext des schulischen bzw. des universitären Lesekanons, der immer auch ein Stück des Bildungskanons und seiner Geltungsansprüche transportiert (vgl. dazu auch die Einleitung dieses Bandes). LiteraturkritikerInnen und Lehrende erfüllen mit den Sammlungen kanonischer Werke immer einen Wunsch nach Orientierung, aber setzen sich zugleich fortwährenden Einsprüchen aus, die zu Veränderungen und erneuten, anders gewichteten Festlegungen führen. Speziell in der universitären Lehre im Bereich Deutsch als Fremdsprache, auf die sich die folgenden Ausführungen vor allem beziehen, ist es geboten, eine solche Lektüreauswahl auf die Voraussetzungen der Lernenden zu beziehen und Gesichtspunkte wie fachliche Repräsentativität zunächst einmal zurück zu stellen.¹

1. Leselisten im Kontext der Kanondiskussion

Die Diskussion um einen Kanon wird immer unter einer doppelten Prämisse geführt. Einerseits gilt er als notwendig, um ein intersubjektiv verbindliches und begründetes Wissen über literarische Werke zu verbürgen. Ein solcher

¹ Im Beitrag ist dann von ‚Leselisten‘ die Rede, wenn es um die konkreten Empfehlungen zur Seminarlektüre geht. Als ein derartiges Arbeitsinstrument wäre etwa die Leseliste des IDF zu verstehen: https://www.idf.uni-heidelberg.de/fileadmin/user/bohnenengel/kanonmentorat/Leseliste_neu_IDF_April_2019.pdf.

Horizont soll es Studierenden erlauben, durch einen gemeinsamen Lese- und Wissenshorizont miteinander ins Gespräch zu kommen.

Andererseits darf dieser Kanon, ob er nun explizit als Leseliste eines Instituts vorliegt oder implizit die Wahl der Seminarthemen steuert, keineswegs unwandelbar stehen, sondern muss veränderbar sein im Hinblick auf den Kreis der AdressatInnen. Dabei wird für die Literaturvermittlung innerhalb von Deutsch als Fremdsprache der interkulturelle Bezug bedeutsam sein, den Ingrid Ackermann schon 2001 als Kriterium hervorgehoben hat:

Die Auseinandersetzung mit wechselseitigen Rezeptionssituationen, literarischen Einflüssen und thematischen Wechselbeziehungen der eigenen und der deutschsprachigen Literatur kann entscheidend für die Aufnahme bestimmter Texte in den Lektürekanon sein. Darstellungen des Anderen und des anderskulturellen Kontextes, Fremdheitsthematik, Minderheitensituationen, sowie das Bild des eigenen Landes (oder Kulturraums) in der deutschen Literatur bieten sich als Zugang zu interkultureller Kommunikation an [. .].²

2. *Literatur innerhalb des DaF-Studiums*

Wie sieht die Situation konkret aus? Eine philologisch orientierte Germanistik wie an deutschen Universitäten lässt sich nicht auf Universitäten im Ausland übertragen, denn diese bieten häufig eine sprachpraktische und interkulturelle Ausbildung, die den Bedürfnissen und Interessen der Studierenden dienen kann. Wie kann und soll sich in dieser Situation Literaturunterricht gestalten? Zwei Szenarien sind zu bedenken.

- (a) Es geht – erstens – um das literaturwissenschaftliche Studium an einer Universität im Ausland, das z. B. dazu dient, Kolleginnen und Kollegen der nächsten Generation für die Schule und Hochschule auszubilden. Sie brauchen interkulturelle und komparatistische Kompetenz, um die deutschsprachige Literatur mit der Literatur des jeweiligen Landes in Bezug zu setzen. Für sie wird die Kanondiskussion hilfreiche Stichworte für die Tendenzen des literarischen Lebens in den deutschsprachigen Ländern, für die eigene Lektüre und für die Auswahl von Lektüren in den jeweiligen Seminaren bieten.

2 Ingrid Ackermann: Fragen des literarischen Kanons. In: Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch. Herausgegeben von Gerhard Helbig, Lutz Götze, Gert Henrici und Hans-Jürgen Krumm. Berlin, New York: Gruyter 2001, S. 1347–1360, hier S. 1352.

- (b) Es geht – zweitens – um Literatur im Unterricht von Deutsch als Fremdsprache (DaF). Dort dominieren Spracherwerb und das Interesse an späteren Berufszweigen, die nicht selbstverständlich literaturwissenschaftliche Kenntnisse mit einschließen. Die beruflichen Bedürfnisse sind breit gefächert, sie reichen vom Berufsziel als Übersetzer bzw. Dolmetscher, über Sprachunterricht bis hin zu Expertentätigkeiten in der Verwaltung und Wirtschaft. Wer unter solchen Vorzeichen ein DaF-Studium absolviert, hat ein legitimes Interesse an der sozialen und politischen Verfasstheit des Landes und seiner Bewohner, mit denen sie bzw. er später kommunizieren will.

Den Bedürfnissen dieser zweiten Studiengruppe kommt das interkulturelle Verstehen als Leitziel des fremdsprachlichen Literaturunterrichts zweifelsohne entgegen. Ein Literaturunterricht, der sich diesem Ziel verpflichtet fühlt, kann wiederum nicht bestehen ohne diejenigen Wissensbereiche, die hier kurzerhand mit Landeskunde umschrieben werden. Diese wiederum braucht den Rückgriff auf Literatur, denn: „Die sedimentierten Bewusstseinsinhalte einer Kultur werden nicht zuletzt in ihrer Literatur als kultureller ‚Institution‘ abgelagert [...]“.³

Natürlich werden in einem Kurs zum gegenwärtigen Deutschland faktuale Texte vorkommen. Wozu aber fiktionale, also literarische Texte? Im Gegensatz zu Sachtexten „bilden literarische Texte die Wirklichkeit des fremden Landes nicht einfach ab, sondern stellen sie auf affektive und subjektive Weise dar“.⁴ Damit erhöhen sie die Lesemotivation und rufen zugleich ein vielfältiges Kontextwissen auf, das dann über verschiedene Medien im Unterricht vertieft werden kann.

Allerdings ist dies nur eine mögliche Begründung. Da literarische Texte mehrdeutig sein dürfen und keine lebenspraktisch verbindliche Aussage über die Realität machen müssen, eröffnen sie auch den Spielraum für Spekulationen und eigene Interpretationen. Sie ermöglichen zudem Spracharbeit und Spiel und geben damit Raum für kreatives Umgehen mit der Fremdsprache. Dietmar Rösler rechnet diese Punkte unter die starken Argumente für einen Einbezug literarischer Texte in den Fremdsprachenunterricht.⁵

- 3 Wierlacher, Alois: Deutsche Literatur als fremdkulturelle Literatur. Zu Gegenstand, Textauswahl und Fragestellung einer Literaturwissenschaft des Faches Deutsch als Fremdsprache. In: Wierlacher, Alois (Hg.): Fremdsprache Deutsch. Grundlagen und Verfahren der Germanistik als Fremdsprachenphilologie. 2 Bde. München 1980, hier Bd. 1, S. 157.
- 4 Ahn, Eun Young: Literarischer Kanon und Lesen in der Fremdsprache – am Beispiel von Korea. München: Iudicium 2010, hier S. 117.
- 5 Rösler, Dietmar: Deutsch als Fremdsprache. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar 2012, hier S. 226. Als Argumente führt er u.a. an: „Sie sind spannend und können zum

3. Lektüreauswahl und ihre Begründung

Die nachvollziehbar begründete Lektüreauswahl stellt sich damit als das kardinale Thema für alle Lehrenden dar. Sind die ausgewählten Texte auf ihren ästhetischen und literarhistorischen Wert hin zu sehen? Sollen sie auch eine Aussage im fremdkulturellen Kontext der Leserinnen und Leser entwickeln? Können sie zudem die literarische Kompetenz als solche einüben, die den Studierenden dann im Hinblick auf ihre Herkunftsliteratur weiterhilft?

Dergleichen Fragen liefern die Basis, von der ausgehend die Gegenstände eines anregenden und befriedigenden Sprach- und Literaturunterrichts bestimmt werden können. Dennoch ist damit die alltägliche Entscheidungssituation nicht vollständig beschrieben, denn zugleich sind Lehrende immer auch konfrontiert mit verdeckten Lektüre-Kriterien: Wie umfangreich ist insgesamt der Anteil der Literatur am Gesamtstudium? Welchen Umfang sollen die Texte haben, um dem Sprachstand der Lernenden entgegen zu kommen?

Auch Rösler gesteht zu, dass einem Kanon für das Germanistik-Studium vielfältige Kriterien zugrunde liegen müssen. Diese können in drei Hauptargumente umschrieben werden:

- (a) Gefragt sind Texte mit starker Lese- und Lernmotivation.
- (b) Zentral ist die Relevanz für die Kompetenzen der Lernerinnen und Lerner (z. B. Schreib-, Landeskunde- oder Ästhetikkompetenz)
- (c) Vorrang haben kürzere bzw. Kurztexte (u. a. Märchen und das ganze Feld der Kinder- und Jugendliteratur).⁶

Weiterlesen verführen. [...] Im Gegensatz zu manch anderen Texten sind sie inhaltlich interessant genug, um wirklich langsam gelesen zu werden. [...] Sie leisten einen Beitrag zur Bildung.“

- 6 Solchen Zielen können nun aber, wie die eigene Leseerfahrung bestätigt, alle Texte dienen, seien es „Die Leiden des jungen Werthers“ (ersch. 1774) von Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) oder „Pole Poppenspüler“ (ersch. 1874) von Theodor Storm (1817–1888) oder „Unterm Birnbaum“ (ersch. 1885) von Theodor Fontane (1819–1898) oder „Die neuen Leiden des jungen Werthers“ (ersch. 1972) von Ulrich Plenzdorf (1934–2007) oder „Tschick“ (ersch. 2010) Wolfgang Herrndorf (1965–2013). Sie alle sind Texte, die einen hohen Grad an Einfühlung und Leseridentifikation ermöglichen, jedoch im Kontext ihrer Zeit. Die unbedingte Forderung der Liebe und Individualität in Goethes Roman, das durch Nächstenliebe gemilderte Leistungsethos in Storms Novelle, die Angst vor Armut bei Fontane und die Sehnsucht nach Ausbruch und Freiheit aus der beengenden Lebenssituation bei Plenzdorf und Herrndorf besitzen eine große Motivationskraft und Anregungen zur Imagination; ihre Komplexität lohnt das langsame Lesen, ebenso bilden sie die gesellschaftliche Entwicklung zu ihrer Zeit ab.

4. Zwei Lektürelisten als Beispiel

Ausgehend von diesen Kriterien wäre es nun den Versuch wert, möglichst viele Kanon- und Leselisten zu dokumentieren, die an verschiedenen Instituten dem Unterricht zugrunde gelegt werden.⁷ Ein Beispiel liefert die Dissertation über den Sprach- und Literaturunterricht in Korea, den Eun-Young Ahn dokumentiert hat. In ihrer Dissertation gibt sie eine Liste für die unteren Stufen des Studiums, die allein aus Titeln der Kinder- und Jugendliteratur besteht:

Peter Härtling: *Das war der Hirbel* (1973), *Oma* (1975); Erich Kästner: *Emil und die Detektive* (1929); Christine Nöstlinger: *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig* (1972), *Die Ilse ist weg* (1991); Margret Steenfatt: *Hass im Herzen. Im Sog der Gang* (1992); Isole Heyne: *Yildiz heißt Stern* (1996); Bernhard Hagemann: *Johnny schweigt* (2001).⁸

Diese Leseliste geht an der Forderung der literarhistorischen Repräsentativität vorbei, wie eine Kanonliste erfüllen müsste; stattdessen hat dieser Lektürevorschlag das Ziel, „den Einstieg in die deutschsprachige Literatur zu erleichtern, indem er die Studierenden dabei unterstützt, die Ängste und Hemmungen abzubauen, Spaß und Mut am Lesen zu finden, Freude an der ästhetischen Gestaltung zu erzeugen und damit sich zur weiteren Lektüre zu motivieren.“⁹

Der Lektürevorschlag für die höheren Stufen des Studiums hat das Ziel, „Texte, die sprachlich-stilistisch, thematisch und literarisch anspruchsvoller sind und die komplexeren politisch-gesellschaftlichen sowie kulturellen Verhältnisse im deutschsprachigen Raum darstellen, zu verstehen und dieses Verständnis als Ausgangspunkt für ein aktives Interpretations- und Kommunikationsgespräch zu nehmen.“¹⁰ Als Titel werden vorgeschlagen:

Friedrich Christian Delius: *Der Spaziergang von Rostock nach Syrakus* (1995); Thomas Brussig: *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999; Verfilmung 1999 unter dem Titel *Sonnenallee*); Jana Hensel: *Zonenkinder* (2002); Ingo Schulze: *Simple Stories. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz* (1998).

Diese Titel haben alle Bezug zu den Jahren vor und nach der Wiedervereinigung. Friedrich Christian Delius (geb. 1943) präsentiert in seiner Novelle *Der Spaziergang von Rostock nach Syrakus* den Kellner Paul Gompitz aus

7 Dieses Vorhaben ließ sich im Rahmen der IVG-Sektion nicht wie erhofft durchführen; es bleibt aber weiterhin ein Interessensschwerpunkt der Verfasserin.

8 Ahn, Literarischer Kanon, hier S. 148.

9 Ahn, Literarischer Kanon, hier S. 147.

10 Ahn, Literarischer Kanon, hier S. 154.

Rostock, der auf einem Schiff arbeitet und lediglich den Wunsch hat, einmal ein westliches Land, und zwar Sizilien zu sehen. Details über die beiden deutschen Staaten vor und nach der Wende bietet die Erzählung zu Hauf, auch den Hinweis auf Johann Gottfried Seume und seine Fußreise nach Syrakus, die er 1802 unter dem Titel *Reise nach Syrakus* veröffentlichte. Als Schullektüre hat Gompitz diesen Text gelesen, so dass diese Erzählung auch als ein metaliterarischer Kommentar zur Wirkung von Literatur rezipiert werden kann. Thomas Brussig (geb. 1964) erzählt den Alltag einiger Jugendlicher in der DDR, darunter Michael Kuppisch (genannt Micha), die sich modische Kleidung aus dem Westen wünschen, aber mehr noch die verpönte Rockmusik anhören wollen. Jana Hensel (geb. 1976) hat mit 13 Jahren den Fall der Mauer erlebt und berichtet in dem halb autobiographischen Roman ihre Erinnerungen und Erfahrungen aus den Jahren vor und nach 1989. Ingo Schulze (geb. 1962) erzählt 29 Episoden aus dem Leben einiger Bewohnerinnen und Bewohner der Stadt Altenburg, v.a. ihre Versuche, die veränderte persönliche, materielle und politische Situation zu verstehen und zu nützen.

An dieser Auswahl fällt die starke topographische und historische Orientierung auf, denn Jana Hensel und die anderen drei Autoren thematisieren Orte wie Rostock, Altenburg und Berlin, d.h. Städte der früheren DDR. Alle vier sind sie wichtige Stimmen der Gegenwartsliteratur, die in den Diskurs der bundesrepublikanischen Gesellschaft eingreifen und damit – idealiter! – zum Weiterlesen motivieren.

Was für Korea gilt, muss nicht für Amsterdam, Kairo oder Shanghai gelten.¹¹ Die Auswahl und Begründung von Lektüre ist ein unabschließbares Unternehmen, das für die Lehre zentral ist. In vielen Fällen entscheidet sich daran die Frage, ob und in welchem Umfang Literaturwissenschaft an einzelnen Instituten weiterhin Studierende anzieht und somit fortbestehen kann. Deswegen verdient dieses Thema ungeteilte Aufmerksamkeit.

Um last but not least die Frage im Titel zu beantworten: Ja, es darf ohne Goethe gehen!

11 Ein Beispiel für die Universität Amsterdam gibt der Beitrag von Bendieck, Britta; Dickens, Roswitha: Über Literatur sprechen - Literatur besprechen: Literarische Interaktionen im universitären DaF- Unterricht an der Universiteit van Amsterdam. Vortrag gehalten am 25. Juni 2021 auf der 23. Grazer Tagung „Deutsch als Fremd- / Zweitsprache & Sprachdidaktik“; Beitrag im Druck.

Trivialliteratur als Weltliteratur. Die Rezeption August von Kotzebues im Osten Europas unter Berücksichtigung des ersten Übersetzers August Kitzberg in Estland

Maris Saagpakk (Tallinn)

Abstract: Die Bearbeitungen von August von Kotzebues Werken auf Estnisch bilden ein wichtiges Kapitel der frühen estnischen Theatergeschichte, ähnlich wie in vielen anderen Ländern Osteuropas. Im vorliegenden Beitrag wird die Rezeptionsdynamik von Kotzebues Werken im Osten Europas aufgezeigt und am Beispiel Estlands und August Kitzbergs als ersten Kotzebue-Übersetzer in Estland exemplarisch belegt.

Keywords: August von Kotzebue, August Kitzberg, estnische Theatergeschichte, deskriptive Translationsgeschichte

1. Einleitung

August Friedrich Ferdinand von Kotzebue (1761–1819), der zu seiner Lebzeit erfolgreichste Bühnenautor, erlebt gerade eine Renaissance akademischer Aufmerksamkeit.¹ Diese wurde aus unterschiedlichen Richtungen eingeleitet. Erstens hob die amerikanische Germanistin Susanne Zantop in ihrem für die postkoloniale Germanistik bahnbrechenden Werk² die Bedeutung von Kotzebues Theaterproduktion für die Prägung der Kolonialvorstellungen – Zantop schreibt „Kolonialphantasien“ – im deutschsprachigen Kulturraum hervor. Zweitens ist im Prozess der Anlehnung der deutschen Literaturwissenschaft an die Mentalitätsgeschichte die Trennung zwischen Trivial- und hochwertiger Literatur weitgehend aufgehoben worden, was eine Beschäftigung mit populären Autoren der Literaturgeschichte auf der akademischen Bühne par-kettfähig macht.³ Über die literaturwissenschaftliche Beschäftigung hinaus

1 Die Arbeit an diesem Artikel wurde unterstützt durch den Estnischen Wissenschaftsfonds, Grant PRG1206 „Translation in History, Estonia 1850–2010: Texts, Agents, Institutions, and Practices“.

2 Susanne Zantop, *Colonial Fantasies. Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770–1870*. Duke University Press 1997.

3 Einige Beispiele der Kotzebue-Forschung in den letzten Jahrzehnten: Fietz, Lothar, *Zur Genese des englischen Melodramas aus der Tradition der bürgerlichen Tragödie und des*

gibt es auch Bemühungen, durch kommentierte Neuauflagen das Werk Kotzebues den heutigen Lesern nahezubringen, insbesondere macht sich hier der Wehrhahn Verlag verdient. Über die akademische Beschäftigung und die Herausgabe der Einzelwerke hinaus gibt es seit einigen Jahren auch ein umfangreiches Lexikon zu Kotzebues Werk.⁴

Während die postkoloniale Lektüre von Kotzebue, die Kanondiskussion und die kritische Trivalliteraturforschung neues Licht auf das Schaffen dieses widersprüchlichen Weltautors werfen, hat sich die Rezeptionsforschung schon immer für Kotzebue interessiert. Der Einfluss dieses Autors auf unterschiedliche Nationalliteraturen ist auch vor der gegenwärtigen Phase der Neuentdeckung immer wieder analysiert worden. So kann dieser Beitrag, in dem die rezeptionsgeschichtliche Dynamik von Kotzebues Werk im Osten Europas behandelt wird, auf umfangreiche Vorarbeiten zu mehreren Theaterkulturen in osteuropäischen Nationalsprachen zurückgreifen. Im Folgenden werden die Gemeinsamkeiten der Kotzebue-Rezeption erarbeitet, um diese dann am estnischen Beispiel von August Kitzberg (1855–1927) als ersten Übersetzer Kotzebues ins Estnische exemplarisch zu belegen. Durch biographische Quellen wird gezeigt, welchen Hintergrund und welche Motivation der Übersetzer als Agent im Rezeptionsprozess hatte und wie er aus der späteren Sicht seine Arbeit beurteilt. Die biographischen Betrachtungen werden dann mit der Rezeptionskurve auf der nationalliterarischen Ebene in Beziehung gesetzt.

Rührstücks: Lillo – Schröder – Kotzebue – Sheridan – Thompson – Jerrold. In: Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 65/1 (1991), 99–116; Mayer, Jörg F., Verehrt. Verdammt. Vergessen. Frankfurt a. M. 2005; Kati Röttger, Aufklärung und Orientalismus. Das „andere“ bürgerliche Theater des August von Kotzebue. In: Christopher Balme (Hg.), Das Theater der Anderen. Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart. Tübingen 2001, S. 119. S. 95–120; Winko, Simone: Negativkanonisierung: August von Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts. In: Heydebrand, Renate von (Hg.): Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen. Stuttgart 1998, S. 341–364; darüber hinaus Sammelbände Tarvas, Mari et al (Hg.), Von Kotzebue bis Fleming. Sprach-, Literatur- und Kulturkontakt im Baltikum. Würzburg: Königshausen und Neumann 2012; Gerlach, Klaus; Liivrand, Harry; Pappel, Kristel (Hg.), August von Kotzebue im estnisch-deutschen Dialog. Hannover: Wehrhahn 2016; Košenina, Alexander; Liivrand, Harry; Pappel, Kristel (Hg.), August von Kotzebue. Ein streitbarer und unstrittener Autor. Hannover: Wehrhahn 2017; für eine laufende Dokumentation zu Kotzebue siehe auch <https://kotzebue.hypothesos.org/uber> (07.11.2021)

4 Birgfeld, Johannes; Bohnengel, Julia; Košenina, Alexander, Kotzebues Dramen: Ein Lexikon. Hannover: Wehrhahn 2011.

2. Die Rezeption von Kotzebue im Osten Europas

Die Produktivität des Dramatikers August von Kotzebue ist immer wieder Zielscheibe der Kritik gewesen und als ‚Vielschreiberei‘⁵ verschmäht worden. Die Anzahl seiner „schauspielerisch und inszenatorisch oft einfachen und anspruchslosen“⁶ Rührstücke und Lustspiele betrug 230, wobei zu Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit die ersteren überwogen und in seinem Spätwerk die letzteren.⁷ Sein geschickter Sprachstil, die Beherrschung der dramatischen Technik, gesellschaftliche Aktualität der Werke und unterhaltsame Dialoge in Verbindung mit der gekonnt eingesetzten emotionalen Wirkungskraft machten ihn zu einem Publikumsmagneten zuerst in deutschsprachigen Ländern, aber bereits zu seiner Lebzeit auch auf der ganzen Welt.

Im Kontext des osteuropäischen Theaters wird Kotzebue jedoch nicht einfach übersetzt und aufgeführt, sondern man kann behaupten, dass mit ihm die Theaterkultur als solche angestoßen wurde. Man kann verallgemeinernd sagen, dass die östlich von Deutschland und Österreich gelegenen Nationalkulturen im 18. und 19. Jahrhundert ihre kulturellen Impulse im Wesentlichen aus dem deutschsprachigen Raum empfangen. Im Zuge der jeweils zu unterschiedlicher Zeit eingesetzten nationalen Emanzipation ist dann die Entwicklung der lokalen Theatergeschichten in einem starken Maße mit dem Namen des Erfolgsautors August von Kotzebue verbunden. Es gibt Vorarbeiten zu diesem Thema aus unterschiedlichen osteuropäischen Regionen. Gerhard Giesemann schreibt über den Kotzebues Einfluss auf das russische (1971) und slowenische Theater (1975)⁸, Marijan Bobinac, in Anlehnung an Giesemann über das kroatische Theater (2006)⁹.

Darüber hinaus gibt es weitere Stellungnahmen und Betrachtungen. Ernő Kulcsár Szabo sagt über das ungarische Theaterleben im ersten Dritten des 19. Jahrhunderts, dass Kotzebue „der populärste Autor sowohl auf der deutschen als auch auf der ungarischen Bühne“¹⁰ war; Ana Mitić über die kroatischen Bühnen in derselben Zeit: „Kotzebue’s plays dominated the

5 Giesemann, Gerhard. Kotzebue in Russland. Frankfurt a. M. 1971, S. 205.

6 Puchner, Walter, Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1994, S. 65.

7 Bobinac, Marijan, Begehrt, verschwiegen, verabscheut. August von Kotzebue auf der kroatischen Bühne. In: Zagreber Germanistische Beiträge 15 (2006), S. 15–52, hier S. 19.

8 Giesemann, Russland (wie Anm. 5); Ders.: Zur Entwicklung des slowenischen Nationaltheaters. München 1975.

9 Bobinac, Marijan, Begehrt, verschwiegen, verabscheut. August von Kotzebue auf der kroatischen Bühne. In: Zagreber Germanistische Beiträge 15 (2006).

10 Szabo, Kulcsár Ernő, Geschichte der ungarischen Literatur: Eine historisch-poetologische Darstellung. Berlin/ Boston: de Gruyter 2013, hier S. 119.

repertoire¹¹ und Peter Drews über die polnische Situation, Kotzebue sei „der mit Abstand am meisten übersetzte und gespielte Autor“¹² gewesen. Dieselben Aussagen treffen Nikolić über das serbische¹³, Zoidis über das rumänische¹⁴ und Puchner über das bulgarische und griechische Theater¹⁵.

Entscheidende Aspekte, die dazu beitrugen, dass die Stücke Kotzebues zum „Einschulungs-Repertoire“¹⁶ auf den nationalsprachlichen Bühnen des europäischen Ostens wurden, waren der Ruhm und die bewiesene Publikums-wirksamkeit Kotzebues auf den deutschen Bühnen Osteuropas, die kulturelle Dominanz der deutschen Kultur in der Region und die thematische Vielfalt und praktische Einsetzbarkeit seiner Stücke. In seinem reichhaltigen Schaffen finden sich sowohl Einakter für soeben gegründete Laientheater wie auch klassische Fünfkakter für geübtere Bühnen.

Wie oben gesagt, fällt der Anfang der Kotzebue-Rezeption in den jeweiligen Ländern mit der Entstehung des Nationaltheaters zusammen. Während die ersten Übersetzungen von Kotzebue in Russland bereits um die Wende des 18. auf das 19. Jahrhundert erfolgten, beginnt die Rezeption von Kotzebue im tschechischen Theater in den 1810er Jahren, im serbischen und kroatischen Raum in den 1830ern und in Slowenien in den 50er Jahren.¹⁷ Im estnischen Theater begann die Rezeption um weitere drei Jahrzehnte später, die erste Übersetzung von Kotzebue erschien 1878.¹⁸

Die Stücke wurden meistens stark adaptiert und angepasst, ein Vorgang, dem die Werke ihrer Natur nach keinen Widerstand leisteten:

Voraussetzung für die Entstehung eines nationalen Theaters unter obigen Gesichtspunkten war, einen Bestand an Stücken zu schaffen, die möglichst wenig an ihre Herkunft erinnerten, d. h. von allen Fremdkörpern befreit waren. Sie konnten als etwas eigenes empfunden werden, an dem die eigenen Talente sich schulen konnten und anzuknüpfen in der Lage waren.¹⁹

11 Mitić, Ana, Appropriating the past, negotiating history: Kotzebue's ‚Bela's Flucht‘ in Ivan Kukuljević Sakcinski's adaptation (1841). In: Research Journal for Theatre, Musik, Arts II/1–2 (2013), 52–60, S. 52–60, hier S. 55.

12 Drews, Peter. 2000. Deutsch-polnische Literaturbeziehungen: 1800–1850. Sagner: München, hier S. 22.

13 Nikolić, M. Die Entstehung des serbischen Nationaltheaters im 19. Jahrhundert. In: Maske und Kothurn, 12 (1966), S. 203–209.

14 Zoidis s.a. in Puchner, Walter: Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau 2009, S. 420.

15 Puchner, ebd.

16 Ebd.

17 Bobinac 2006, S. 24.

18 Kotzebues Rezeption in Estland vgl. Saagpakk 2017.

19 Giesemann 1971, S. 98.

Nach der anfänglichen positiven Aufnahme werden in allen Ländern bald auch kritische Stimmen laut. Dies belegen am russischen und slowenischen Beispiel Giesemann und am kroatischen Beispiel Bobinac. Die Rezeptionskurve fasst Bobinacs im Titel ihrer Arbeit zusammen: ‚Begehrt, verschwiegen, verabscheut‘²⁰, wobei vielleicht die zwei letzten Adjektive vertauscht werden sollten, denn der Begeisterung folgte in allen beschriebenen Ländern eine Welle der Kritik, die dann einer weitgehenden Ignoranz in der weiteren Literaturgeschichtsschreibung der entsprechenden Länder gewichen ist.

Im Folgenden wird die für den Osten Europas typische Rezeptionskurve von Begeisterung bis zur entschuldigenden Verleugnung mit einem konkreten Agenten des Rezeptionsprozesses, mit dem Übersetzer des ersten publizierten (und erhaltenen) Lustspiels von Kotzebue im Estnischen August Kitzberg (1855–1927) verbunden.

3. Allgemeine soziokulturelle Rahmenbedingungen

Die Entstehungszeit der Bearbeitung von August von Kotzebues *Wirrwarr* (1803)²¹ im Estnischen (1878)²² durch den jungen August Kitzberg (1855–1927), der später ein anerkannter Dramatiker wurde, ist in Estland durch turbulente kulturelle Entwicklungen geprägt. In den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts schufen nämlich der Aufbau des estnischsprachigen Zeitschriftenwesens und die allmähliche Verbesserung der wirtschaftlichen Situation der Bauern die notwendigen Grundlagen für einen ersten kulturellen Aufschwung. In den 70er Jahren war aber bereits eine gesellschaftliche Entwicklung da, die Cornelius Hasselblatt in seiner *Estnischen Literaturgeschichte* als „stürmisch“ bezeichnet.²³ Neben den ersten Theateraufführungen müssen noch Gründungen von Chören, Schulen, Vereinen und Studentenvereinigungen erwähnt werden, die bei der Heranbildung der estnischen intellektuellen Elite von grundlegender Bedeutung waren.²⁴ Die durch Bildung und bessere wirtschaftliche Stellung allmählich selbstbewusster gewordenen Esten stellten, von der Idee der Nationalkultur beflügelt, die Dominanz der deutschbaltischen Elite in Frage und strebten nach einer eigen(sprachlich)en Hochkultur. Im Jahre 1918 kulminierte dieser Prozess in der nationalen Eigenstaatlichkeit.

20 Bobinac spielt damit auf den Titel der vielrezipierten Monografie von Mayer an, der da lautet: Verehrt. Verdammt. Vergessen (Anm. 3).

21 Kotzebue, August von, *Der Wirrwarr oder der Muthwillige*. Leipzig: Reclam o.J.

22 Kitzberg, August, *Wirrwarr*. Tartu: Schnakenburg 1878.

23 Hasselblatt, Cornelius, *Geschichte der estnischen Literatur: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin / New York: Walter de Gruyter 2005, S. 270.

24 Vgl. ebd.

Das Theater wurde im Zuge des durch die estnische nationale Emanzipation und die Moderne entstandenen Bedürfnisses nach einer Erweiterung der kulturellen Grenzen der bäuerlichen Eigenkultur zu einem vielversprechenden Spielfeld und Kotzebue kommt hier als Taufpate ins Spiel. Hier wiederholt sich die Geschichte – denn auch der Beginn der deutschsprachigen Theatergeschichte in Estland ist eng mit dem Schriftsteller und Theaterenthusiasten August von Kotzebue verbunden. Der junge Kotzebue kommt im Jahre 1783 als Beamter nach Tallinn und findet eine wenig anregende Provinzstadt vor, die von der deutschbaltischen Elite dominiert wird. Das bereits ein Jahr nach seiner Ankunft von ihm gegründete erste deutschsprachige Theater²⁵ in Tallinn leitete im Städtchen eine neue Ära ein und es scheint gerechtfertigt, diese Zeit in der Stadt als die „Kotzebue-Zeit“ zu bezeichnen.²⁶ Diese erste Welle der Publikumsaufmerksamkeit fällt mit der Theaterbegeisterung des gesamten deutschsprachigen Raumes²⁷ zusammen. Die Stücke des ermordeten Kultautors wurden aber auch nach seinem Tode auf deutschen Bühnen Estlands gespielt. Der Geschmack der lokalen deutschen Bühnen und die hier erhältlichen billigen Reclam-Hefte bildeten den Kontext der ersten Theatererfahrungen der aufsteigenden estnischen Elite in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Es ist noch wichtig zu erwähnen, dass bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts die Übersetzer ins Estnische die Deutschen waren, da es keine gebildeten Esten gab, die diese Aufgabe hätten übernehmen können. Die Bedeutung der deutschen Kulturtexte als Quellen zu Bearbeitungen, aber auch als Inspiration zu eigenen Werken ist überragend.²⁸ Wenn nun die ersten Adaptationen der deutschsprachigen Texte im Estnischen durch estnische Muttersprachler erscheinen, haben wir es in einer Art der kulturellen Übernahme zu tun, wobei die marginalisierte (aber zahlenmäßig überlegene) soziale Gruppe mit den kulturellen Praktiken der dominanten Kultur spielt und diese für den eigenen Bedarf umformt. Die Veränderung der originalen Grundlage ist

25 Zunächst ein Liebhabertheater, später auch professionelles Theater. Vgl. Kristel Pappel / Heidi Heinmaa: Kotzebue als Förderer der professionellen Bühne in Reval. In: Klaus Gerlach / Harry Liivrand / Kristel Pappel (Hgg.): August von Kotzebue im estnisch-deutschen Dialog. Hannover 2016, S. 25–45.

26 Abrams, Vahur, „Herra on meid lasknud kutzta. . .“ Kotzebuest ja Lenzist eesti teatriaalast. In: Akadeemia, 11, 2006, S. 2371–2390, hier S. 2383.

27 Birgfeld, Johannes; Conter, Claude D., Das Unterhaltungsstück um 1800. Funktionsgeschichtliche und gattungstheoretische Überlegungen. In: Dies. (Hrsg.). Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne. Hannover: Wehrhahn 2007, S. VII–XXVI.

28 Vgl. Monticelli, Daniele, Born Translating: The Transnational Roots of Estonian National Identity. In: Lucyna Harmon, Dorota Osuchowska (Hrsg.). National Identity in Translation. Berlin: Peter Lang 2019, S. 225–240.

hierbei nicht etwa ein Resultat der bewussten Parodie, sondern ein Versuch, sich bestimmte kulturelle Techniken anzueignen und ein weiteres Instrument zur Bildung und Bindung der Nation zu schaffen. Das Theater im Sinne der spielerischen Imitation des Lebens hatte es bis dahin nur in der Form der Singspiele und Reime gegeben. Das Schauspielhaus in seiner modernen Form, und sei es als Spielort trivialer Komödien, wurde jedoch als etwas kulturell höher Konnotiertes gesehen, das es im Estnischen erst zu erreichen gilt.²⁹

4. Biographisches zu August Kitzberg

August Kitzberg³⁰ wuchs auf dem Lande auf, er wurde 1855 in Laatre (Moiseküll) geboren. Bis zum Jahre 1863 hieß seine Familie Kits, danach wurde die feinere, Deutsch klingende Variante Kitzberg verwendet.

Im Alter von sechs Jahren verlor er seine Mutter³¹ und wuchs nachher bei seinem Bruder auf. Der Bruder Jaan war Lehrer und versuchte nach Kräften zur Bildung von August beizutragen. Kitzberg schreibt in seinen Erinnerungen, wie der Bruder ihm Deutsch beigebracht hat: „Deutsch bedeutete Bildung und gar nicht eine Germanisierung. Mit Deutsch im Munde, war man so gar ein anderer Mensch. Das verrückte Gerede von der ‚Germanisierung‘ begann erst später.“³² Deutsch ist die Verheißung des besseren Lebens, aber auch eine alltägliche Gegebenheit. So nennt Kitzberg die Lieder, die man in der Schule gesungen hat: „*Au Jeesusel!, Neil karjastel väljal, Oh tulge nüüd, lapsed, aga ka Alle Jahre wieder kommt das Christuskind ja Müde bin ich, geh zur Ruh.*“³³ Dabei ist zu bemerken, dass auch die auf Estnisch genannten Lieder Übersetzungen der deutschen Kirchenlieder sind. Sein erstes Deutschbuch hat Kitzberg ebenfalls in wacher Erinnerung, er zitiert die estnischsprachigen Verse auf dem Titelblatt: „*Vaat’ poeg, ajad*

29 Ein Abbild der frühen Theaterkritiken in Saagpakk 2017.

30 Bis zum Jahre 1863 hieß seine Familie Kits, danach wurde die feinere, Deutsch klingende Variante Kitzberg verwendet. Vgl. Biographische Datenbank Kirmus. <http://www2.kirmus.ee/biblioserver/isik/index.php?id=1161> (11.11.2021) Darüber hinaus führt er die Namensform Kitzberk und ca. 150 Pseudonyme, viele sind allerdings in den Texten zu finden, die er als Schreiber verfasste. (Ebd.)

31 Toomus, Friido: August Kitzberg. Eesti algupärase draama looja. In: Eesti rahvuslikud suurmehed: elulooline kirjastik noorsoole. Bd. II. Tallinn: Kooli-Kooperatiiv, Eesti Ühiskirikokoda 1936, S. 101.

32 August Kitzberg: „Ühe vana „Tuuletallaja“ noorpõlve mälestused. Loomingu Raamatukogu, 41–44, Tallinn 1973. Geschrieben 1916, erschienen 1924, S. 40. Hier und im Folgenden die Übersetzungen aus dem Estnischen M. S.

33 Ebd., S. 41.

muutuvad,/ Enam tarkust nõuavad,/ Sest ei saa ses ilmas sull/ Adrast, äkest, sîrbist küll',/ Vaid sa pead hoolega/ Saksa keelt siit õppima,/ Et üks mõistlik mees sust saaks/ Ja rahu, rõõmu sa sest nääks.³⁴ Auf Deutsch bedeutet das: „Sieh, Sohn, die Zeiten verändern sich/ Und verlangen nach mehr Weisheit,/ Denn auf dieser Welt werden dir nicht/ Pflug, Egge und Sichel reichen/ Sondern du musst fleißig/ Von hier Deutsch lernen,/ Damit aus dir ein vernünftiger Mann wird/ und du Friede und Freude erlebst.“ Die Moral ist eindeutig – Deutsch bietet in einer Zeit, wo die höhere Ausbildung nur auf Deutsch möglich war und die auf Estnisch vorhandene Literatur überwiegend noch aus volksaufklärerischen und frommen Texten bestand, den Schlüssel zum gesellschaftlichen Aufstieg. Wenn der Lehrer die Kinder lobt, sagt er, jemand sei ganz wie ein Deutscher, so Kitzberg.³⁵



Abb. 1. Deutschbuch von Ernst Schneider 1863.
Estnisches Literaturmuseum AR-17296-69753-12546.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 42. Zu bemerken ist hier, dass im Estnischen das Wort „saks“ sowohl den Deutschen wie auch den Herren bedeuten kann. Heute gilt „saks“ in beiden Bedeutungen als veraltet.

Zumindest aufgrund der Erinnerungen betrachtet, ist die Zweisprachigkeit für Kitzberg alltäglich, als 60-jähriger bindet er deutsche Wörter beim Schreiben seiner Erinnerungen ein, verwendet Deutsch zum Teil in der persönlichen Korrespondenz mit der Familie.³⁶ Es wird auch die Bedeutung von Deutsch als Lingua franca deutlich, so wird der Besuch eines jüdischen Händlers geschildert: „Haben Sie Zuckert, mer haben guten Thai, lommer Thai trinken?“³⁷ Hier zeigt sich durch die Betonung der Fehler auch, dass seine guten Deutschkenntnisse Kitzberg in seiner Einschätzung von dem Juden hervorheben.

Die Dominanz der deutschen Sprache und auch der deutschen als Oberschicht in Estland wird von Kitzberg, soweit man aufgrund des persönlichen Briefwechsels beurteilen kann. Wenn seine Nichte Marie Kitzberg-Nöges eine Stelle bei einer deutschen Familie bekommt, schreibt Kitzberg ihr:

Blumenmädchen, [halt den] Kopf runter und [mach den] Hals krumm, Lehrjahre sind nicht Jahre der Herren, Frauen und Fräulein, aber – nicht traurig sein, es ist so und kann nicht anders sein. [. . .] Versuch, die Wünsche aller zu erfüllen und immer freundlich zu sein, so wird es schon werden. Wer den anderen gefallen will, muss sich verleugnen. Sei mit allem einverstanden, egal wie du selbst darüber denkst.³⁸

Innerhalb der estnischen Elite gibt es zu dieser Zeit eine moderatere und eine radikalere Bewegung, was das Verhältnis zu den Deutschen anbetrifft. Aufgrund seiner Briefe und Erinnerungen scheint Kitzberg die pragmatisch-moderate Sicht gehabt zu haben. Durch die Arbeit bei deutschsprachigen Arbeitgebern und unter anderem etwa auch die deutschsprachige Konfirmation, kann bei Kitzberg aufgrund der Quellen sowohl von einer funktionalen Zweisprachigkeit ausgegangen werden wie auch von einer als emotional zweisprachig empfundenen sprachlichen Identität.

Die erste Lektüre von Kitzberg bilden die estnischsprachigen Zeitungen, die in dieser Zeit ihre Anfänge erleben, darüber hinaus *Preussischer Kinderfreund*, gelegentlich auch kompliziertere Kost wie Goethes *Faust*, den Kitzberg aber nicht wirklich verstanden haben soll.³⁹ Die ersten eigenen Schreibversuche erscheinen im *Eesti Postimees (Estnischer Postbote)* von Johann Voldemar Jannsen.⁴⁰ Den ersten Theaterbesuch erwähnt Kitzberg

36 In einigen Fällen schreibt er auch ganze Briefe an dieselbe Person abwechselnd auf Estnisch und auf Deutsch. Die privaten Briefe von Kitzberg werden im Estnischen Literaturmuseum aufbewahrt. EKLA f. 57 und 58.

37 Kitzberg (wie Anm. 32), S. 53.

38 Brief an die Nichte Marie im Literaturmuseum, 24.09.1888. EKLA f 57 M 45:10.

39 Ebd., S. 70.

40 Ebd., S. 71.

nicht, wohl aber machte es einen Eindruck auf den jungen Kitzberg, dass der Bruder hundert Werst mit dem Pferdewagen zurücklegte, um ins Theater zu gehen. Seine erste Theaterbegegnung sei über Reclam-Hefte geschehen.⁴¹

Zwischen 1872–1880 lebte Kitzberg als Gerichtsschreiber in Rannamõisa nahe Peipussee.⁴² Hier entsteht auch die Übersetzung von *Wirrwarr*.

5. Das Übersetzen im Spiegel autobiografischer Aufzeichnungen

Die Bearbeitung des *Wirrwarr* von Kitzberg erscheint im Jahre 1878. Im Jahre 1894 erscheint das erste eigene Stück *Punga-Mart ja Uba-Kaarel* (*Knospen-Mart und Bohnen-Kaarel*), das jedoch im Stil stark an Kotzebue anlehnt. Seine späteren Dramen *Tuulte pöörises* (1906) (*Im Wirbel der Winde*) und *Libahunt* (1911/12) (*Der Werwolf*) werden jedoch bis heute auf estnischen Bühnen gespielt und gehören zum Schulkanon.⁴³

Wirrwarr markiert den ersten Kontakt von Kitzberg mit dem dramaturgischen Schreiben. Die rührende Begeisterung des jungen Mannes über diese Leistung können wir in einem Brief vom 22.04.1878 an seinen Bruder Jaan nachlesen:

Am 20. April [!] um sechs Uhr morgens saß ein junger Mann in seiner stillen Kammer und beendete mit glühenden Augen seine erste Gesellenarbeit, womit er erstmals vor sein Volk und sein Land treten wollte. [...] Wie schaute die Freude aus seinem Gesicht, wenn er die letzte Zeile aufs Papier schrieb. Der Mann hatte die ganze Nacht über geschrieben. Er wußte wohl, dass er kein Kunstwerk vollbracht, doch war die Arbeit ihm so lieb, dass er sein Buch, wenn er sich in voller Kleidung auf sein Bett legte, in Liebe gegen die Brust drückte.⁴⁴

Kitzberg schreibt über „seine erste Gesellenarbeit“ und „sein Buch“, er tritt damit „vor sein Volk und sein Land“. Das starke Autorschaftsgefühl, das aus diesen Zeilen spricht, hat viele Ursachen. Erstens wird in dieser Zeit die Grenze zwischen eigenem und übersetzten Material nur sehr uneinheitlich gezogen, Bearbeitungen werden bis zum letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts häufig als Autorwerke herausgegeben, da die Konzeption der Autorschaft noch nicht gereift war. Zweitens vermag der Ausmaß der vorgenommenen

41 Ebd., S. 72.

42 Nirk, Endel: Kitzberg, August. In: Eesti Kirjanike leksikon, 2. Aufl. Tallinn: Eesti Raamat 2000, S. 202–203, hier S. 202.

43 Auch im Jahre 2021 gab es eine Neuaufführung von „Libahunt“ im Estnischen Jugendtheater.

44 Estnisches Literaturmuseum. EKLA f. 57. M. 45:1.

Veränderungen ein Gefühl der Autorschaft im direkten, schöpferischen Sinne geschaffen haben.⁴⁵ Der Ort der Handlung, die Namen der Charaktere werden in den estnischen Kontext überführt, aus dem Gutshaus wird ein Haus eines reichen Bauers. Die Dialoge werden gekürzt und lokalisiert. Diese eigene Leistung versucht der Übersetzer auch in der Bezeichnung seiner Funktion festzuhalten. In demselben Brief steht: „Was für ein Buch dieser Mann geschrieben hat, will ich Dir auch unter vier Augen sagen: „Wirrarr. Lustspiel in fünf Akten. Aus dem Deutschen nach Kotzebue bearbeitet [umgemacht] (nicht umgesetzt). A.K.“⁴⁶

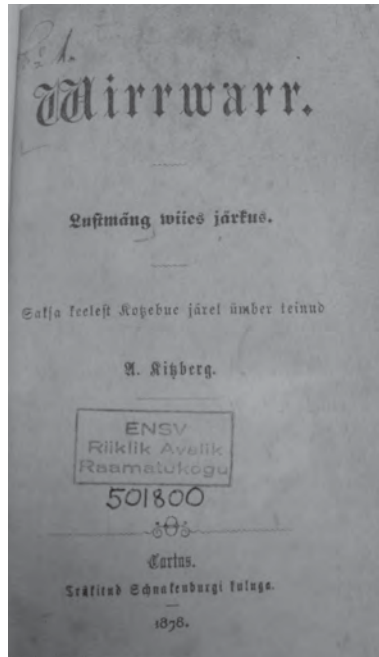


Abb. 2. Das Titelblatt der Originalausgabe aus dem Jahre 1878 mit dem Text. *Saksa keelest Kotzebue järel ümber teinud* (Aus dem Deutschen nach Kotzebue bearbeitet [umgemacht]).

45 Eine beispielhafte Analyse der Art von Veränderungen, die in der Bearbeitung vorgenommen wurden siehe Saagpakk, Maris, Die Dramabearbeitung als Übersetzung der Theaterkultur? August von Kotzebues Der Wirrarr, oder der Muthwillige auf Estnisch. Gebauer, Mirjam; Saagpakk, Maris. Tysk(a) – saksa – väcu – vokiečių – þýska 2020. Teil 2: Germanistische Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin: Peter Lang 2021, S. 69–82.

46 Estnisches Literaturmuseum. EKLA f. 57. M. 45:1.

Wie man in der Abbildung sieht, betont der Übersetzer in der Wortwahl durch das Wort machen „teinud“ die eigene Leistung am Werk. So steht es auch auf dem Titelblatt (Abb. 2).

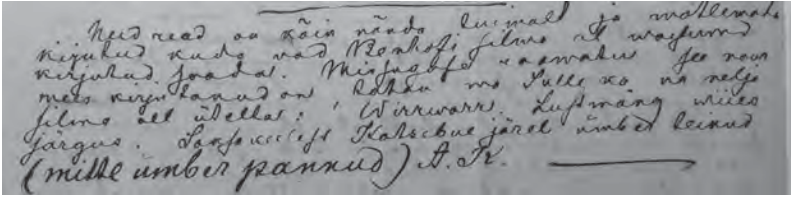


Abb. 3. Brief an Bruder Jaan vom 22.04.1878.

Etwas später im Brief vermerkt Kitzberg: „Ein Kunststück ist es nicht, aber doch ein Buch. Lass sie mäkeln, wenn sie wollen.“⁴⁷ Dies weist auf eine gewisse Unsicherheit hin.

Später wird er sich deutlich kritischer äußern und versteht das Stück als ein Lernstück oder sogar eine Jugendsünde, denn im Jahre 1909 schreibt er in der Zeitung Postimees, er habe vor dem Schreiben seines ersten eigenen Stückes kaum Theater besucht und sei anhand von billigen Reclam-Heften hauptsächlich mit Kotzebue vertraut gewesen, der ihm „eine Art Vorbild“⁴⁸ gewesen sei. Auch in den Erinnerungen (geschrieben 1916) steht:

Hier, in Rannamõisa, habe ich die Sünde auf meine Seele genommen, eine schlechte Übersetzung von Kotzebues „Wirrarr“ anzufertigen und bekam als Lohn – stellen Sie sich es vor – 25 Freixemplare. Nachher soll die Druckerei Schnackenburg noch einen zweiten Druck gemacht haben, selbstverständlich ohne es mir zu sagen.⁴⁹

Kitzberg sieht sich in der Schuld, die Übersetzung angefertigt zu haben, weist aber darauf hin, dass er als junger und unerfahrener Mann ausgenutzt worden ist und die finanzielle Vergütung, auf die er gehofft hat, ausgeblieben ist. Im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts, als der Artikel von Kitzberg erschien, ist die Theaterkritik zu den noch im Spielplan stehenden Kotzebue-Stücken vernichtend. Es kommt vermehrt die Kritik auf, dass die Themen, die für die „Barone“ (eine Sammelbezeichnung für die Deutschbalten im Estnischen, teilweise bis heute) relevanten Themen aus der Zeit von Kotzebue nicht die

47 Ebd, S. 3.

48 Kitzberg, August: „Punga-Mardi etendamise puhul „Wanemuisest“. In: Postimees, 26.01.1909, S. 2.

49 Kitzberg (wie Anm. 31), S. 96.

Welt der heutigen Zuschauer sind⁵⁰, „(inhalts)leer sind“⁵¹, „nicht lehrreich“⁵² oder sogar „schädlich“⁵³. Es fallen sogar Ausdrücke wie „todlangweilig“⁵⁴, „gänzlich fehlender künstlerischer Wert“⁵⁵. Die Änderung von Kitzbergs Meinung zu Kotzebue steht also vollkommen im Einklang mit der derzeitigen Theaterkritik. Somit wird der Bogen von der Begeisterung zur Kritik beendet.

6. Zusammenfassung

Die Rezeptionskurve von Kotzebue in Estland, die sich in ihrer Dynamik von Begeisterung über harsche Kritik bis zum Verschweigen dehnt, deckt sich mit entsprechenden Entwicklungen in anderen osteuropäischen Sprachräumen, aber auch mit den persönlichen Aussagen seines ersten estnischen Übersetzers August Kitzberg. Der biographische Hintergrund des Übersetzers, seine sprachliche Sozialisation und ihm als Autodidakten offenstehenden geringen Möglichkeiten machten die Wendung von Kitzberg zu Kotzebue als Vorbild beinahe unausweichlich. Ergriffen von der Dynamik Kotzebueschen Schauspiels, nimmt er an ihm Beispiel und macht „Wirrwarri“ bezüglich der Sprache, des Ortes, der Figuren und der Handlung zu einem estnischen Schauspiel. Es war ein Dienst an der Kultivierung der Theaterkultur in Estland, trug aber nicht genug zur Bildung der Nation bei, wie die Kritik und der Autor selbst wenig später bemängelten. Die Erfüllung dieser Aufgabe holt Kitzberg einige Jahrzehnte später erfolgreich nach, indem er Dramen schafft, die für die estnische Literaturgeschichte von bleibendem Wert sind. Der Beitrag zeigt damit, wie sich die Emanzipation von deutschen Vorbildern bei einem konkreten Agenten des literarischen Feldes vollzogen hat.

50 Postimees, 18.06.1902.

51 Postimees, 14.12.1900 und 21.05.1902; Sakala, 5.01.1904.

52 Postimees, 04.11.1900.

53 Sakala, 16.05.1900.

54 Postimees, 21.05.1902.

55 Päewaleht, 16.04.1908.

„Nach Süden flog ich übers Meer“. Das Mittelmeer bei Nietzsche

Angelika Schober (Limoges)

Abstract: Das Mittelmeer ist für Nietzsche ein geographischer, kultureller, reeller und imaginärer Raum sowie ein Ort der Sehnsucht. Das Meer als solches fasziniert ihn ebenso wie die Menschen und Landschaften, in denen Musik, Tanz, Kunst und Politik zu Hause sind – Bizet, Michelangelo und Napoleon, aber auch „Prinz Vogelfrei“ und die „Töchter der Wüste“. Nietzsche kommentiert nicht nur die nördlichen Küsten des Mittelmeers mit Italien, Frankreich und Griechenland, sein Blick geht auch nach Süden. Er überwindet Grenzen aller Art, möchte Europa mit Afrika und dem Orient verbinden. Spricht Goethe von der untrennbaren Verbindung zwischen Okzident und Orient, sucht Nietzsche eine transkulturelle Synthese der nördlichen und südlichen Ufer des Mittelmeers.

Keywords: Mittelmeer, Europa, Afrika, Orient, Heimatlosigkeit, transkulturelle Synthese, Weltliteratur.

1. Einleitung

Friedrich Nietzsche ist ein gutes Beispiel für Weltliteratur und Transkulturalität. Sein Platz in der Weltliteratur wird durch die hohe Anzahl von Übersetzungen seiner Schriften bestätigt, *Also sprach Zarathustra* wurde in dreiundvierzig Sprachen übersetzt¹. Die Definition von Weltliteratur durch den amerikanischen Literaturhistoriker David Damrosch² trifft auf Nietzsches Texte zu. Ihr zufolge übertrifft „ein großes Werk oft die eigene Epoche sowie den Raum, in dem es entstanden ist.“ Zugleich stellt es „eine privilegierte Zugangsweise“ zu den „Werten der eigenen Kultur“ dar. Beides finden wir bei Nietzsche, in dessen Schriften sich Literatur und Philosophie begegnen. In vieler Hinsicht sind sie „unzeitgemäss“, Nietzsche selbst spricht von den

1 Siehe Angelika Schober, „Ainsi parlait Zarathoustra de Friedrich Nietzsche : ‚le désespoir du traducteur‘“, *Logos. Translation of Social Science. Problems and Solutions. A Refereed Journal of Language and Translation (C.M.G. Tributary)*, n° 4, Universität Kairo, 2008, S. 3–18.

2 David Damrosch, Gründer des „Instituts for World Literature“ an der Harvard University, *How to read World Literature*, Wiley-Blackwell, 2009, S. 2.

3 Titel eines Kapitels der *Götzendämmerung*; siehe auch die vier *Unzeitgemässe<n> Betrachtungen*: David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller, Vom Nutzen und

„Streifzügen eines Unzeitgemässen“⁴³. Und obwohl er die deutsche Mentalität, Kultur und Politik häufig kritisiert, bleibt er in mancher Hinsicht ein Schüler von Goethe, dessen Liebe zum Mittelmeer er teilt⁴.

Das Mittelmeer ist für Nietzsche ein geographischer, kultureller, mythologischer, reeller und imaginärer Raum. Es verkörpert Werte und Erfahrungen, die er positiv beurteilt und schätzt. Die Küsten mit ihren Landschaften, Städten und Bewohnern faszinieren ihn ebenso wie das Meer als solches, welches einen Aspekt der ewigen Wiederkehr illustriert und zugleich den großen Aufbruch ins Unbekannte ermöglicht, in Gestalt des Seefahrers Kolumbus. Unter den zahlreichen Implikationen des Mittelmeers bei Nietzsche⁵, werden wir im Folgenden auf einen bislang noch nicht untersuchten, gleichwohl aber wichtigen Aspekt eingehen: auf Nietzsches Sehnsucht nach den südlichen Ufern und, damit verbunden, seine Suche nach transkulturellen über Europa hinausgehenden Begegnungen.

2. Grenzen überwinden, Europa mit Afrika und dem Orient verbinden

Seine erste Italienreise führt Nietzsche 1876 bis nach Sorrent im Golf von Neapel, zwischen 1880 und 1889 verbringt er jedes Jahr mehrere Monate an verschiedenen Orten in Italien (Venedig, Genua, Rapallo, Pisa, Livorno, Rom, Sorrent, Capri) sowie an der französischen Riviera und in Nizza. Im Frühjahr 1882 hält sich Nietzsche drei Wochen auf Sizilien auf und schreibt dort einen Zyklus von acht Gedichten mit dem Titel *Idyllen aus Messina*⁶.

Nachtheil der Historie für das Leben, Schopenhauer als Erzieher, Richard Wagner in Bayreuth.

- 4 Siehe Angelika Schober, *Géocritique de Nietzsche. France, Allemagne, Europe et au-delà*, Kapitel II « L'Allemagne », 1. « Goethe contre Luther », Paris, L'Harmattan, 2019, S. 45–67.
- 5 Siehe Angelika Schober, *Géocritique de Nietzsche*, Kapitel V. « La Méditerranée », S. 119–154.
- 6 Für weiterführende Einzelheiten siehe Sebastian Kaufmann, *Kommentar zu Nietzsches Idyllen aus Messina. Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken*, hrsg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 3/1, Berlin / Boston 2015. Siehe auch Siehe Paolo D'Iorio, *Le voyage de Nietzsche à Sorrente. Genèse de la philosophie de l'esprit libre*, Paris, CNRS Editions, 2012. Siehe ebenfalls Band 2 der Biografie von Curt Paul Janz Friedrich Nietzsche. *Die zehn Jahre des freien Philosophen*, München-Wien, Hanser, 1978.

Das erste der sizilianischen Gedichte trägt den Titel *Prinz Vogelfrei*. Wir nehmen es zum Ausgangspunkt, um zu zeigen, wie wichtig für Nietzsche die Suche nach Überwindung von Grenzen und damit Transkulturalität ist. Er beschränkt das Mittelmeer nicht auf Europa, weder auf Italien und Frankreich noch auf Griechenland. Nietzsche interessieren auch die südlichen Ufer, obwohl er eine Reise nach Tunesien mit Peter Gast, nicht verwirklichen konnte. Die große Sehnsucht des Professors für klassische Philologie ist nicht, oder nur in geringem Maße, ein „wiedergeborenes Griechenland“, sie geht viel stärker in eine andere Richtung, nämlich nach Afrika und dem Orient, also nach Süden. Die dritte Strophe des Gedichts *Prinz Vogelfrei* lautet:

„Nur Schritt für Schritt – das ist kein Leben!
Stäts Bein vor Bein macht müd und schwer!
Ich lass mich von den Winden heben,
Ich liebe es, mit Flügeln schweben
Und hinter jedem Vogel her.“⁷

Hier ist die Rede von einem Sicherheben und Schwebenwollen. Doch wo ist ein Bezug zu südlichen Ufern? Tatsächlich wird dieser Bezug in der ersten Fassung des Gedichts noch nicht ausgedrückt. Dies geschieht erst in der zweiten Fassung, die Nietzsche 1887 unter dem neuen Titel – „Im Süden“ – im Anhang zur *Fröhlichen Wissenschaft* veröffentlicht. Hier lesen wir:

Nur Schritt für Schritt – das ist kein Leben,
Stets Bein vor Bein macht deutsch und schwer,
Ich hiess den Wind mich aufwärts heben,
Ich lernte mit den Vögeln schweben, –
Nach Süden flog ich über's Meer.“⁸

In der zweiten Zeile finden wir eine Distanz zu Deutschland, deutsch und schwer werden gleichgesetzt und einer südlichen Leichtigkeit entgegen gestellt. Tatsächlich ist der Mittelmeerraum für Nietzsche ein Gegenpol zu Deutschland und dem grauen Norden. Die letzte Zeile der Strophe, die wir im Titel dieses Beitrags zitieren, spricht nicht mehr von einem Schweben am Platz, sie zeigt vielmehr eine Bewegung und Richtung an – nach Süden

7 KSA III, 335. Nietzsches Texte werden zitiert nach Giorgio Colli/ Mazzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden, Deutscher Taschenbuch Verlag, (Walter de Gruyter GmbH, Berlin, New York), München, 1980.

8 KSA III, 641. Dieser Satz enthält für Nietzsche Wesentliches: den Süden, das Meer, das Fliegen. Die Präposition „über“ findet man im Gedankenbild des „Übermenschen“ wieder.

fliegen. Auf diesen Süden verweist Nietzsche immer wieder, nicht nur im dichterischen Zarathustra, sondern auch in seinen Reflexionen zur Musik von Georges Bizet. So schreibt er in Bezug auf die Oper *Carmen*: Hier „nimmt man Abschied vom *feuchten* Norden“, [. .] sie hat vor Allem, was zur heißen Zone gehört, die Trockenheit der Luft, die *limpidezza* in der Luft, hier ist in jedem Betracht das Klima verändert. Hier redet eine andere Sinnlichkeit <als bei Wagner>, eine andere Sensibilität, eine andere Heiterkeit“, die Nietzsche wie folgt beschreibt: „Diese Musik ist heiter, aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit. Ihre Heiterkeit ist afrikanisch.“⁹ Dabei bedeutet „afrikanisch“ so viel wie ungebändigte Natur und Leidenschaft. Nietzsche fügt hinzu: „Ich beneide Bizet darum, dass er den Muth zu dieser Sensibilität gehabt hat (die in der gebildeten Musik Europa’s bisher noch keine Sprache hatte) – zu dieser südlicheren, bräuneren, verbrannteren Sensibilität.“ Nietzsche betont zudem, dass es sich um eine Musik für Menschen handelt, die er „Südländler“ nennt, „*Südländler* nicht der Abkunft, sondern dem *Glauben* nach“¹⁰. Sie gehören also in ihrem Selbstverständnis zum Süden, auch wenn sie aus dem Norden kommen oder dort leben. Wir werden sehen, dass diese Menschen für Nietzsche zugleich „die guten Europäer“ sind.

Die Oper *Carmen* wird von Nietzsche als eine transkulturelle Musik empfunden. Denn sie bricht alte Strukturen auf und überwindet Grenzen. Dies geschieht auch dank des Flamencos, dem Tanz mit welchem die Zigeunerin Carmen den Gendarm Don José bezaubert, denn für Nietzsche ist es ein „maurischer“, also arabischer Tanz. Wie wichtig das übereuropäische, orientalische und afrikanische Element ist, sieht man übrigens auch daran, dass Nietzsche es sogar in der Vegetation des nördlichen Mittelmeerraums entdeckt. So gibt ihm die italienische Landschaft bei Rapallo das angenehme Gefühl, „weit entfernt von Europa“ zu sein¹¹. Die Vegetation der Stadt Nizza beinhaltet für ihn etwas „Exotisches und Afrikanisches“¹².

9 Der Fall Wagner, Ein Musikanten-Problem, Turiner Brief vom Mai 1888, KSA VI, S. 15. Wie wichtig für Nietzsche *Carmen* ist, zeigt auch folgende Bemerkung im gleichen Brief: „Ich hörte gestern – werden Sie es glauben? – zum zwanzigsten Male Bizet’s Meisterstück. Ich harpte wieder mit einer sanften Andacht aus, ich lief wieder nicht davon. Dieser Sieg über meine Ungeduld überrascht mich. Wie ein solches Werk vervollkommen! Man wird selbst dabei zum „Meisterstück“. Und wirklich schien ich mir jedes Mal, dass ich *Carmen* hörte, mehr Philosoph, ein besserer Philosoph, als ich sonst mir scheine: so langmüthig geworden, so glücklich, so indisch, so sesshaft.“ KSA VI, S. 13.

10 Der Fall Wagner, Ein Musikanten-Problem, Turiner Brief vom Mai 1888, KSA VI, S. 15.

11 Brief an Heinrich Köselitz (Peter Gast) vom 2. Oktober 1886 zitiert nach Curt Paul Janz, Band 2 der Biografie Friedrich Nietzsche. Die zehn Jahre des freien Philosophen, München-Wien, Hanser, 1978, S. 490.

12 Brief an Peter Gast vom 25. Oktober 1887, zitiert nach Curt Paul Janz, Band 2 der Biografie Friedrich Nietzsche. Die zehn Jahre des freien Philosophen, Hanser, München-Wien, 1978, S. 557. Ergänzend dazu schreibt Nietzsche in Bezug auf Frankreich: „Im Wesen

Nietzsche hat großes Interesse an den südlichen Ufern des Mittelmeers, aber nur wenig Kenntnisse darüber. Was er wusste, stammt aus einigen Büchern, *Les législateurs religieux. Manou, Moïse, Mahomet* von Louis Jacolliot (das er 1888 entdeckte), *Der Islam in Morgen- und Abendland* von August Müller sowie Arbeiten von Julius Wellhausen¹³. Nietzsche schätzt Mohammed, den Propheten des Islam, als gutes Beispiel für „Tatendrang“ – zusammen mit Alexander dem Großen, Cäsar und Napoleon¹⁴. Er bewundert, dass es ihm, ausgehend vom Bestehenden, gelang, eine neue religiöse und kulturelle Ordnung zu schaffen: „Für seine Araber setzte er die großen und kleinen Bräuche und namentlich die tägliche Lebensweise von Jedermann fest“, lesen wir in der *Morgenröthe*¹⁵. Nietzsche bewundert auch die verfeinerte islamische Kultur Andalusiens zwischen dem 8. und 15. Jahrhundert, welche den Körper nicht verachtete. Er meint sogar, „die[se] wunderbare maurische Cultur-Welt Spaniens“ sei „uns im Grunde verwandter (zu Sinn und Geschmack redender) als Rom und Griechenland“. Denn sie sagte „Ja“ zum Leben¹⁶.

3. Die „guten Europäer“ als heimatlose „Mittelländler“ auf den Spuren Goethes und der „Töchter der Wüste“

Wer ist dieses „uns“, von dem Nietzsche spricht? Damit sind Menschen gemeint, die wie er selbst versuchen, mit Hilfe des Mittelmeers transkulturell zu werden. Es handelt sich um die „guten Europäer“, die sich folgendermaßen

der Franzosen ist eine halbwegs gelungene Synthesis des Nordens und Südens gegeben“. Dies bewahrt sie vor den „schauerlichen nordischen Grau in Grau und der sonnenlosen Begriffs-Gespensterei und Blutarmuth“, der „deutsche<n> Krankheit des Geschmacks“. Jenseits von Gut und Böse, 8. Hauptteil „Völker und Vaterländer“.

13 Siehe Jörg Salaquarda, Kommentar zu Band. VI der Kritischen Studienausgabe, KSA XIV, S. 447.

14 Morgenröthe, Fünftes Buch § 549, KSA III, S. 320.

15 Morgenröthe, Fünftes Buch § 496, KSA III, 291–292. Nietzsche schätzt auch Buddha, Konfuzius, Moses und Jesus, unabhängig von den Lehren, die sie verkündeten. Er versteht die Religionsstifter als Ausnahmemenschen, welche fähig waren, die Welt zu verändern. Siehe Angelika Schober, *Géocritique de Nietzsche*. France, Allemagne, Europe et au-delà, Paris, L'Harmattan, 2019, Kapitel IV « Au-delà de l'Europe », 2. « Cultes, cultures et fondateurs de religions », S. 99–107.

16 Der Antichrist § 6, KSA VI, 249. „Die erste christliche Maassregel nach Vertreibung der Mauren war die Schliessung der öffentlichen Bäder, von denen Cordova allein 270 besass.“

17 Der Fall Wagner in *Ecce Homo* § 2, KSA VI, S. 360.

auszeichnen: Sie haben zunächst die Grenzen zwischen den einzelnen europäischen Völkern überwunden und die Einheit Europas verwirklicht. Tatsächlich kritisiert Nietzsche den Nationalismus seiner Zeit als eine „*névrose nationale*“ und möchte diese Neurose beseitigen. Sie gilt ihm als die „*culturwidrigste* Krankheit und Unvernunft, die es giebt“.¹⁷ Doch die Abschaffung der Grenzen innerhalb Europas darf zu keiner Europazentriertheit führen, keine Abschottung zur Folge haben. Nietzsches „gute Europäer“ vermeiden deshalb ein Sich-Verschließen in sich selbst und sie grenzen andere Menschen und Kulturen nicht aus. Die Überwindung des Nationalismus ist für ihn vielmehr verbunden mit transkultureller Öffnung und Offenheit.

In Anlehnung an das Wort „Mittelmeer“ nennt Nietzsche die guten Europäer auch die „Mittelländler“, bildet also ein neues Wort, das es vor ihm in der deutschen Sprache nicht gab, um eine neue Mentalität zu bezeichnen, die er für erstrebenswert hält. Inspiriert von den verschiedenen Facetten des Mittelmeeres, dem Meer in der Mitte, dem nicht trennenden, sondern vermittelnden Meer, sind diese Mittelländler fähig zum Dialog. Sie können Grenzen überwinden, aus sich herausgehen, Neues wagen. Da sie in keiner starren Identität verankert sind, kann man sie als heimatlos bezeichnen. Im fünften Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* schreibt Nietzsche: „Wir Heimatlosen. – Es fehlt unter den Europäern von heute nicht an solchen, die ein Recht haben, sich in einem [. . .] ehrenden Sinne Heimatlose zu nennen“¹⁸. In *Jenseits von Gut und Böse* fügt er hinzu: Für diese Menschen hat „Bizet Musik gemacht“, „dieses letzte Genie [. . .] der ein Stück Süden der Musik entdeckte“¹⁹.

Für Nietzsche ist Heimatlosigkeit also etwas Positives, sie ist mit der Fähigkeit zu Transkulturalität verbunden. Und damit unterscheidet er sich deutlich von Martin Heidegger, der 1946 in seinem „Brief über den Humanismus“ mit großem Bedauern feststellt: „*Die Heimatlosigkeit wird ein Weltchicksal*“²⁰. Ist sie für Heidegger etwas Negatives, so bedeutet sie für Nietzsche etwas Positives, Wertvolles, wenn auch häufig Schmerzhaftes. Entsprechend drückt sein Gedicht vom Herbst 1884 mit dem Titel „Die Krähen schrei'n“ zunächst einen Wunsch nach Heimat aus, doch der zweite Teil des Gedichts mit dem Titel „Antwort“ nimmt diesen Wunsch gleich wieder zurück: „Dass Gott erbarm'! *Der* meint, ich sehnte mich zurück, in's deutsche Warm, in's dumpfe deutsche Stuben-Glück“²¹.

18 Die fröhliche Wissenschaft, KSA III, S. 628 f.

19 Jenseits von Gut und Böse, 8. Hauptstück, „Völker und Vaterländer“, KSA V, S. 200.

20 Martin Heidegger, Brief über den Humanismus, veröffentlicht 1947, zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Roger Munier, Paris, Aubier, 1964, S. 100.

21 KSA XI, S. 330.

22 Götzendämmerung, „Streifzüge eines Unzeitgemässen“, KSA VI, S. 151.

Als Vorbilder für die heimatlosen „Mittelländler“ empfiehlt Nietzsche Goethe, Beethoven, Stendhal und Heinrich Heine, also Europäer, welche grösser waren als ihre Nation. In § 49 der *Götzendämmerung* schreibt er: „Goethe – kein deutsches Ereignis, sondern ein ‚europäisches‘“. Denn Goethe „löste sich nicht vom Leben ab, er stellte sich hinein; er war nicht verzagt und nahm so viel als möglich auf sich, in sich. Was er wollte, das war *Totalität*; er bekämpfte das Auseinander von Vernunft, Sinnlichkeit, Gefühl, Wille“ – „er disciplinierte sich zur Ganzheit, er *schuf* sich“²². Wie wichtig die Ganzheit für Nietzsche ist, zeigt auch folgende Aussage Zarathustras: „Und das ist all mein Dichten und Trachten, dass ich in Eins dichte und zusammentrag, was Bruchstück ist und Räthsel und grauser Zufall“²³.

Gleichsam als Illustration seiner Überlegungen zur Musik von Georges Bizet evoziert Nietzsche imaginäre Frauengestalten, die er „Töchter der Wüste“ nennt. Sie faszinieren den „Wanderer“, der auch Zarathustras „Schatten“ genannt wird, sie „umsphynxen“²⁴ ihn: „Damals liebte ich solcherlei Morgenland-Mädchen und andres blaues Himmelreich, über dem keine Wolken und keine Gedanken hängen. Ihr glaubt nicht, wie artig sie da sassen, wenn sie nicht tanzten [. . .] bunt und fremd fürwahr! aber ohne Wolken“²⁵. Natürlich sind diese Mädchen – genannt Doudou, die Afrikanerin und Suleika, die Araberin – Stereotypen. Doch sie zeigen auch, dass Nietzsche sich sogar in seinen erotischen Phantasien als unzeitgemäss erweist. Sie unterscheiden sich nämlich vom Orientalismus des 19. Jahrhunderts. Nietzsche träumt nicht vom Harem, von untätigen, eingeschlossenen lasziven Frauen, die auf ihren Herrn warten. Es herrscht bei ihm ein anderes Klima als in den Gemälden von Eugène Delacroix. Nietzsches Töchter der Wüste sind frei, in ihrer Unabhängigkeit erscheinen sie wie Kusinen von Prinz Vogelfrei. Durch ihr Tanzen erinnern sie an Carmen.

In Nietzsches Mittelmeer erklingen also nicht nur musikalische Klänge, es wird auch getanzt. Und dieser Tanz verbindet nicht nur Carmen mit den Töchtern der Wüste, er zeichnet zugleich Zarathustra aus. Denn er wird beschrieben als „der Tänzer, Zarathustra, der Leichte, der mit den Flügeln winkt. . . allen Vögeln zuwinkend“²⁶. Insofern erscheint das Mittelmeer bei

23 Also sprach Zarathustra, „Von der Erlösung“, KSA IV, S. 179.

24 KSA IV, 380. Der Ausdruck „umsphynxen“ zeigt erneut, wie gerne Nietzsche mit der Sprache spielt und neue Wörter bildet. Zudem vergleicht er die Töchter der Wüste mit einer Palme „wie sie einer Tänzerin gleich, sich biegt und schmiegt und in der Hüfte wiegt“. KSA IV, S. 383.

25 KSA IV, S. 380.

26 Also sprach Zarathustra, Vierter Teil, „Vom höheren Menschen“, KSA IV, S. 366. Er sagt zudem: „Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, [. . .] jetzt tanzt ein Gott durch mich.“, KSA IV, 50. Im Kapitel „Das Tanzlied“ spricht Nietzsche von einem „Tanz- und Spottlied auf

Nietzsche als ein weiter Raum des Tanzes, in dem auch Dionysos nicht fehlt, als dessen Jünger Nietzsche sich versteht²⁷. Die Natur ist ebenfalls einbezogen, in Gestalt des Windes. Prinz Vogelfrei bezeichnet den Mistral, den Wind, der aus dem Rhonetal kommt und in der Provence und an der französischen Mittelmeerküste weht, als „der Freiheit freisten Bruder“, welcher „über wilde Meere springt“. Er ruft ihm zu: „Tanze nun auf tausend Rücken,/ Wellen-Rücken, Wellen-Tücken – tanzen wir in tausend Weisen [. . .]“²⁸. Und wenn Nietzsche in *Ecce homo* beschreibt, wo und wie er das zentrale Kapitel „Von alten und neuen Tafeln“ in *Also sprach Zarathustra* verfasste, lesen wir Folgendes: Diese Zeilen „wurden im beschwerlichsten Aufsteigen von der Station zu dem wunderbaren maurischen Felsenneste Eza gedichtet . . . man hat mich oft tanzen sehen können“²⁹.

4. Musik, Tanz und Politik – das Mittelmeer als transkulturelle Synthese

Tatsächlich ist Nietzsches Mittelmeer ein imaginärer Raum des Tanzes und der Musik, welcher als südlich empfunden wird. Wie wichtig dies ist, bestätigt auch folgende Forderung, die Nietzsche zunächst in *Jenseits von Gut und Böse* formuliert und in *Ecce Homo* wiederholt. Gute Musik soll die Hörer „mittelmeerisch“ machen und ein Gegengewicht zu Richard Wagners Werken bilden: „Il faut méditerraniser la musique : ich habe Gründe zu dieser Formel (*Jenseits von Gut und Böse*, S. 220). Nietzsche präzisiert, was er darunter versteht: „Rückkehr zur Natur, Gesundheit, Heiterkeit, Jugend, Tugend!“³⁰.

Nietzsches Begeisterung für die imaginären, südlichen Ufer des Mittelmeers, welche bislang in der Forschung kaum interessierte, schließt nicht aus, dass das nördliche, von ihm konkret erlebte Ufer ebenfalls sehr wichtig ist.

den Geist der Schwere“ und fügt hinzu: „Dies ist das Lied, welches Zarathustra sang, als Cupido und die Mädchen zusammen tanzten.“ KSA IV, S. 139.

27 Entsprechend integriert Nietzsche mit einigen Veränderungen das Kapitel „Unter Töchtern der Wüste“ aus *Also sprach Zarathustra* in seine Gedichtsammlung *Dionysos Dithyramben*. KSA VI, S. 381-387. Siehe Angelika Schober, *Géocritique de Nietzsche, France, Allemagne, Europe et au-delà*, Paris, L’Harmattan, 2019, Kapitel V « La Méditerranée », 3. « Figures-clés », S. 144–146.

28 Anhang von *Die fröhliche Wissenschaft*, „Lieder des Prinzen Vogelfrei“, KSA III, 650.

29 *Ecce homo*, KSA VI, S. 341.

30 Der Fall Wagner § 3, KSA VI, S. 16. „Tugend“ ist im Sinne von antiker „virtus“ zu verstehen. Zur weiteren Bestimmung der Begriffe „Natur“, „Gesundheit“, „Heiterkeit“, „Jugend“, siehe Angelika Schober, *Géocritique de Nietzsche*, Kapitel V « La Méditerranée », 1. « Il faut méditerraniser la musique », S. 120–123.

Man denke nur an die Städte Venedig und Genua. Und obwohl Nietzsche von der als afrikanisch empfundenen Musik Bizets fasziniert ist, fordert er auch Folgendes: Musik sei „heiter und tief wie ein Nachmittag im Oktober“³¹. Er fügt hinzu: Wenn ich ein anderes Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort ‚Venedig‘. Ich weiss keinen Unterschied zwischen Thränen und Musik, ich weiss das Glück, den *Süden* nicht ohne Schauer von Furchtsamkeit zu denken³². Beides ist für ihn wichtig, das nördliche und das südliche Ufer des Mittelmeers gehören zusammen und ergänzen sich.

Entsprechend finden wir in Nietzsches Mittelmeer nicht nur die imaginären Figuren Prinz Vogelfrei, Zarathustra und die Töchter der Wüste, wir begegnen ebenfalls realen Persönlichkeiten, Politikern und Künstlern. Das Mittelmeer ist auch ein Raum, welcher herausragende Individuen hervorbringt, kraftvolle Menschen, deren Durchsetzungskraft Nietzsche bewundert, stärker als ihre Zeit, fähig, Neues zu schaffen³³. Besonders schätzt er den auf Korsika geborenen französischen Kaiser Napoleon³⁴, den er als Synthese von Künstler und Politiker versteht. Ein Fragment von 1886 oder 1887 bezeichnet ihn als „nachgeborenen Bruder von Dante und Michelangelo“, denn „eine „Kohärenz und innere Logik des Traums“ kennzeichnet diese drei genialen Menschen, die auf diese Weise stärker wurden als die Gesellschaft, in der sie lebten³⁵.

Abschließend sei noch gesagt: Für Nietzsche bildet der ganze Mittelmeerraum eine Einheit. Spricht Goethe im *West-östlichen Divan* von einer Verbindung zwischen Okzident und Orient, die nicht mehr zu trennen sind, finden wir bei Nietzsche ein Miteinander von Norden und Süden. Er fliegt also nicht nur mit den Vögeln nach Süden übers Meer, er fliegt mit ihnen auch immer wieder zurück nach Norden. Auf der Suche nach transkulturellen Synthesen pendelt er zwischen beiden Ufern hin und her³⁶. Die von ihm

31 Solche Oktobernachmittage erlebte Nietzsche in der Schweiz, im Oberengadin, wo er sich abwechselnd zu seinen Aufenthalten am Mittelmeer aufhielt. In *Menschliches allzu Menschliches II*, § 33 stellt er fest, dass dort „Italien und Finnland zum Bunde zusammengekommen sind“, Norden und Süden sich also verbinden. „Der Wanderer und sein Schatten“, KSA III, S. 699.

32 Nietzsche contra Wagner, Intermezzo, KSA VI, S. 421.

33 Siehe Zweite unzeitgemässe Betrachtung. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben und Angelika Schober, « L'art de l'histoire selon Nietzsche », *Études Germaniques*, avril–juin 2000, S. 221–233.

34 Napoleon ist der von Nietzsche am meisten zitierte Franzose.

35 Siehe Giuliano Campioni, *Der französische Nietzsche*, übersetzt aus dem Italienischen von Renate Müller-Buck und Leonie Schröder, Walter de Gruyter, Berlin/ New York, 2009.

36 Manchmal fliegt er auch nach Indien. Siehe Angelika Schober, « Nietzsche fasciné par l'Inde ? », in Marc Cluet (Hg.), *La fascination de l'Inde en Allemagne 1800–1933*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, S. 117–128.

angestrebte Begegnung stellt sich einem Denken entgegen, welches identitär ist, also nur das Eigene wahrnehmen und gelten lassen möchte. Sie überwindet zugleich ein Verhaftetsein im Vergangenen und beinhaltet den Mut zum Aufbruch. In diesem Sinne sagt Zarathustra: „Oh meine Brüder, nicht zurück soll euer Adel schauen, sondern *hinaus!* Vertriebene sollt ihr sein aus allen Vater- und Urväterländern! Eurer *Kinder Land* sollt ihr lieben: diese Liebe sei euer neuer Adel, – das unentdeckte, im fernsten Meere! Nach ihm heisse ich eure Segel suchen und suchen!“³⁷.

37 Also sprach Zarathustra, Dritter Teil, „Von alten und neuen Tafeln“ § 12, KSA IV, S. 255.

Die Tradition der „Weltliteratur“ – von Deutschland nach Japan

Makoto Yokomichi (Kyoto)

Abstract: Die einflussreichsten Länder im Prozess der Modernisierung Japans waren die Vereinigten Staaten, Großbritannien, Frankreich, Russland und Deutschland. Die Weltliteratur, die in den Sprachen dieser Länder geschrieben wurde, wurde von den Japanern jener Zeit bewundert. Goethes Idee der Weltliteratur stand im Gegensatz zu der in Deutschland entstehenden Nationalliteratur, während in Japan das Ziel darin bestand, durch die Rezeption der Weltliteratur eine Nationalliteratur zu schaffen. Für die Japaner der Vergangenheit wurde Deutschland zu einem Modell der Modernisierung. In der Vergangenheit erfreute sich die deutsche Literatur einer gewissen Beliebtheit, insbesondere Hermann Hesse, der für seine Theorie der Weltliteratur geschätzt wurde. Heute hat die deutsche Literatur in Japan wenig Anhänger, und viele Japaner, die Deutsch studieren, werden durch deutsche Motive in der japanischen Popkultur motiviert. Die Märchen der Brüder Grimm erfreuen sich bei kleinen Kindern nach wie vor großer Beliebtheit.

Keywords: Weltliteratur, Deutschland und Japan, Rezeptionsgeschichte, Deutsch als Fremdsprache, deutsche Motive in der japanischen Popkultur

Das deutsche Wort „Weltliteratur“ erscheint erstmals in Japan in einem 1890 veröffentlichten Buch.¹ Dieses Wort wird seitdem hauptsächlich in der Kombination von *Sekaibungaku-zenshū* (*Sämtliche Werke der Weltliteratur*) verwendet. In dieser Abhandlung möchte ich die Präsenz der deutschen Literatur in diesen japanischen *Sekaibungaku-zenshū* betrachten.

1. *Weltliteratur als neues Bildungsmodell*

Seit den 1850er Jahren wurde Japan von westlichen Ländern gezwungen, das Land zu öffnen, was zu einer politischen Modernisierung führte. Ab dieser Zeit bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts übernahm Japan insbesondere aus folgenden fünf Ländern Elemente westlicher Zivilisation: aus den USA, Großbritannien und Frankreich, die auch in Asien sehr stark engagiert waren,

1 Akikusa, Shun'ichirō: „Sekaibungaku“ wa tsukurareru, 1827–2020. Tōkyōdaigaku-shuppankai 2020, S. 27–28.

aus Russland, dem riesigen Nachbarn, und aus Deutschland, das sich als junge Nation schnell entwickelte. Das Deutsche Reich wurde aufgrund des Zusammentreffens von konstitutioneller Monarchie und modernem Militarismus als politisches, wirtschaftliches und soziales Modell für Japan angesehen. Vor diesem Hintergrund haben viele Ausgaben von *Sekaibungaku-zenshū* insbesondere auch die Literatur dieser fünf Länder aufgenommen. In Deutschland sprach sich Goethe für die Weltliteratur und gegen die aufkommende Nationalliteratur aus,² aber in Japan hoffte man, dass durch das Studium der Weltliteratur die noch nicht existierende Nationalliteratur gefördert werden könnte.³

Nachdem Japan den Chinesisch-Japanischen Krieg (1894–1895) und den Russisch-Japanischen Krieg (1904–1905) gewonnen hatte, konnte Japan die frühen Phasen der Modernisierung abschließen. Viele junge Japaner wandten sich Literatur, Religion und Philosophie zu. Das deutsche Ideal von „humanistischer Bildung“ und die westliche Literatur zeigten den modernen Japanern neue Bildungsmodelle. Die Werke von Goethe, Tolstoi, Nietzsche, Dostojewski, Hegel, Schopenhauer, Rolland, Turgenev, Gide, Ibsen, Hesse usw. wurden begeistert gelesen.⁴ Und den besten Zugang dazu stellten die *Sekaibungaku-zenshū* dar.

Die *Sekaibungaku-zenshū* zeigten japanischen Gebildeten die „Kanon“ der modernen Literatur.⁵ Die Zusammenstellung führte aber auch zu Problemen. Zum Beispiel wurde Hitlers *Mein Kampf* auch als Weltliteratur aufgefasst und gelesen.⁶

2. Goldenes Zeitalter der Weltliteratur

Von 1927 bis 1932 veröffentlichte der Verlag Shincho-sha seine erste *Sekaibungaku-zenshū* (57 Bände) nach dem Vorbild der amerikanischen *Harvard Classics* (1909–1910, 50 Bände).⁷ Die französische Literatur hatte darin einen Anteil von 31,7 %, die britische 16,67 %, die russische 15,01 %, die

2 Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. Regine Otto unter Mitarbeit von Peter Wersig. 3. Aufl. München 1988, S. 198, S. 198.

3 Akikusa, Shun'ichirō: „Sekaibungaku“ wa tsukurareru, 1827–2020, S. 29.

4 Takeuchi, Yo: Gakurekikizoku no eikō to zassetsu. Tokyo 1999, S. 237–257; Tsutusi, Kiyotada: Nihongata kyōyō no unmei. Tokyo 1995, S. 49–79.

5 Maruya, Saiichi et. al., Bungakuzenshū wo tachiageru. Tokio 2010, S. 14.

6 Tsutusi, Kiyotada: Nihongata kyōyō no unmei, S. 65.

7 Akikusa, Shun'ichirō: „Sekaibungaku“ wa tsukurareru, 1827–2020, S. 60–61.

deutsche 11,89 % und die amerikanische 3,6 %.⁸ Als deutsche Autoren wurden u. a. Goethe, Schiller, Hauptmann, Sudermann, Schnitzler und Thomas Mann aufgenommen. 1937 schlossen sich das japanische Reich und das nationalsozialistische Deutschland zu einem Bündnis zusammen. Schriftsteller mit nationalsozialistischen Sympathien oder Gedankengut wurden nun auch in Kawade-shobōs *Shin-sekaibungaku-zenshū* (*Neue sämtliche Werke der Weltliteratur*, 1940–1943) begeistert vorgestellt, aber die deutsche Literatur insgesamt wurde nicht besonders hervorgehoben.

Nach dem Krieg war die besondere Beziehung zwischen Japan und Deutschland beendet, aber viele japanische Studenten wählten weiterhin Deutsch als zweite Fremdsprache nach Englisch. Einer der meistgelesenen deutschen Schriftsteller in Japan war zu dieser Zeit Hesse. Auch die japanische Übersetzung seiner *Bibliothek der Weltliteratur* wurde viel gelesen. Hesse schrieb darin: „Von den Wegen, die zu solcher [echten] Bildung führen, ist einer der wichtigsten das Studium der Weltliteratur“⁹ und das gab jungen Japanern, die sich nach kultureller Orientierung sehnten, einen Standard. Hesse, der von der NSDAP verfolgt wurde und direkt nach dem Krieg den Nobelpreis für Literatur erhielt, wurde in Japan als Repräsentant neuer Werte hoch geschätzt. Aber auch das war nicht ohne Schattenseiten. Der Germanist und Übersetzer Kenji Takahashi, der bei der Einführung von Hesses Werken in Japan eine zentrale Rolle gespielt hatte, war während des Krieges ein Befürworter der nationalsozialistischen Literatur.¹⁰

Von 1952 bis 1960 hatte *Gendai Sekaibungaku-zenshū* (*Sämtliche Werke der modernen Weltliteratur*) und die zweite Reihe *Shinban Sekaibungaku-zenshū* (*Neuauflage der sämtlichen Werke der Weltliteratur*) des Verlags Shincho-sha großen Erfolg. Diese 79 Bände enthielten zu 47 % französische Literatur.¹¹ Die deutsche Literatur machte nur 9,7 % aus.¹² Der erste Band von *Gendai Sekaibungaku-zenshū* enthielt jedoch eine Sammlung von Hesses Werken, da dieser als der repräsentativste Schriftsteller der modernen Weltliteratur galt. Ein weiterer Schwerpunkt der deutschen Literatur lag auf Rilke, Kafka, Thomas Mann und Carossa. In *Sekaibungaku-taikei* (*Kompendium der Weltliteratur*, 1958–1968, 100 Bände, Chikuma-shobō) wurden die Werke von Goethe, Schiller, Nietzsche, Rilke, Mann, Hesse, Carossa, Kafka, einigen Romantikern, Heine, Mörike und Keller ausgewählt. In der in Japan erfolgreichsten Zusammenstellung von Weltliteratur, *Sekaibungaku-zenshu: Green-ban*

8 Ebd., S. 114.

9 Hesse, Hermann: *Sämtliche Werke*. Hrsg. Michels, Volker. Bd. 14. Frankfurt am Main 2002, S. 396.

10 Takada, Rieko: *Bungakubu wo meguru yamai. Kyōyō-shugi – Nazis – Kyūsei-kōkō*. Kyoto 2001, S. 65–90.

11 Akikusa, Shun'ichirō: „Sekaibungaku“ wa tsukurareru, 1827–2020, S. 114.

12 Ebd., S. 114.

(Verlag Kawade-shobō, 1959–1966, 100 Bände) wurden Werke von Goethe, Kafka, Carossa, Hesse, Thomas Mann, Musil, E. T. A Hoffmann, Rilke, Stefan Zweig, Brecht oder Günter Eich aufgenommen.

Der Fokus der Aufmerksamkeit hatte sich von dem Humanismus ab- und der Avantgarde zugewandt. Der Anteil der Japaner, die zur Universität gingen, stieg zwar in den 1960er Jahren, aber die Sehnsucht nach „humanistischer Bildung“ hatte abgenommen und die *Sekaibungaku-zenshū* wurden allmählich zu Ladenhütern. In diesen Jahren tauchten nacheinander japanische Autoren auf, die stark von der deutschen Literatur beeinflusst waren,¹³ aber diese Zeit war bald wieder vorbei. 1968 überholte Japans Bruttonationalprodukt das der BRD und Japan wurde nach den USA die zweitgrößte Volkswirtschaft der Welt. Es schien, als habe Japan vom Westen nur noch wenig zu lernen. Die Blütezeit der *Sekaibungaku-zenshū* endete in den 1970er Jahren.

3. Der Untergang der deutschen Literatur in Japan

In den 1990er Jahren endete die Ära des Kalten Krieges und zeitgleich wurde an japanischen Universitäten ein neues Studiensystem eingeführt. Während die Präsenz von Englisch weiter zunahm, begann nun Chinesisch Deutsch den Rang abzulaufen. Von 1995 bis 2015 ging die Zahl der Studierenden an den japanischen Universitäten, die Deutsch belegten, von 400.000 auf 200.000 zurück, von denen 75 % auch nur weniger als 60 Stunden pro Jahr Deutsch lernten.¹⁴

Von 2007 bis 2011 veröffentlichte der Verlag Shūei-sha eine *Sekaibungaku-zenshū* in 30 Bänden. Dabei entfielen auf amerikanische Literatur 20,88 %, auf britische Literatur 12,49 %, auf französische Literatur 8,88 %, auf russische Literatur 8,81 % und auf deutsche Literatur 8,54 %. Die Literatur der englischen Sprache belegte nun unangefochten Platz 1. Der größte Verlierer war die französische Literatur, aber auch die deutsche Literatur war weniger präsent. Es wurden nur drei Werke deutscher Autoren aufgenommen: *Amerika* von Kafka, *Die Blechtrommel* von Günter Grass und *Kassandra* von Christa Wolf.

Deutsche Literatur wird heute in Japan nur noch selten gelesen. Und wie steht es um Hermann Hesse, der einst der beliebteste deutsche Autor in Japan war? Seine Kurzgeschichte *Jugendgedenken* wurde in ein Lehrbuch der

13 Yamashita, Hajime: „Goethe, Thomas Mann to Nihonkindaibungaku“. In: Nihonkindaibungaku-kan (Hrsg.): Nihonkindaibungaku to gaikokubungaku. Tokio 1969, S. 80–81.

14 Schöningh, Ingo: „Deutsch in Japan. Geschichte, Gegenwart und Konsequenzen für eine zukünftige Bildungskooperation Deutsch“. In: Informationen Deutsch als Fremdsprache. 42 (6), 2015, S. 537–557.

Junior-High-School aufgenommen und wird daher von vielen jungen Menschen gelesen. Auch sein Roman *Unterm Rad* ist bei Jugendlichen in bescheidenem Umfang beliebt.

4. Fazit

Ein großer Anlass, warum sich – meistens junge – Japaner heute für die deutsche Kultur interessieren, ist die heimische Subkultur. Hier werden Bilder des mittelalterlichen Deutschlands und des Dritten Reichs ihrer reinen Ästhetik wegen gerne verwendet. In beliebten japanischen Manga- und Anime-Serien wie *Gundam*, *Evangelion*, *Fullmetal Alchemist*, *Hetalia*, *Steins; Gate*, *Puella Magi Madoka Magica* oder *Attack on Titan* wird Deutsch als „coole“ Sprache bevorzugt. Die Mehrheit dieser Fans interessiert sich – wenn überhaupt – für deutsche Kultur und Geschichte, aber nicht für deutsche Literatur.

Die deutsche Populärliteratur ist bei japanischen Kindern und Jugendlichen etwas verbreitet. Der beliebteste deutsche Erzählautor in Japan ist Michael Ende, obwohl auch seine Werke weit hinter der Popularität von *Harry Potter* liegen. In den 40 Bänden von *Kodomo no tame no sekaibungaku no mori* (wörtlich: *Wald der Weltliteratur für Kinder*, Shūei-sha, 1994–1997) war *Heidi* von Spyri das einzige deutschsprachige Werk, das aufgenommen wurde. In 24 Bänden von *21-seikiban shōnenshōjo sekaibungaku-kan* (*Weltliteratur für Jugendliche des 21. Jahrhunderts*) war *Das fliegende Klassenzimmer* von Kästner das einzige deutsche Werk. Nur in den 18 Bänden von *Koten shinyaku bunko Best Selection for Teens* (*Neue Übersetzungen der Klassiker: Beste Auswahl für Jugend*) sind drei deutsche Autoren vertreten: Hesse mit *Unterm Rad*, Kästner mit *Das fliegende Klassenzimmer* und Kafka mit seinen vier Erzählungen.

Kindergärtner sind vermutlich die enthusiastischsten Leser deutscher Literatur in Japan. Unter den 80 Büchern von *Hajimete no sekaimeisaku ehon* (*Bilderbücher berühmter Werke aus aller Welt*, 2018–2020, Poplar-sha) sind zwölf, die deutsche Literatur aufgreifen: neun Märchen der Brüder Grimm (*Rotkäppchen*, *Der Wolf und die sieben jungen Geißlein*, *Rapunzel*, *Die goldene Gans*, *Dornröschen*, *Bremer Stadtmusikanten*, *Hänund Gretel*, *Schneewittchen* und *Froschkönig*), eine Sage der Brüder Grimm (*Rattenfänger von Hameln*), *Nussknacker* und *Mausekönig* von Hoffmann und *Biene Maja* von Waldemar Bonsels. Es ist zu vermuten, dass Grimms Märchen auch in Zukunft in Japan beliebt sein werden. Wenn man es überspitzt formulieren will, so sind Grimms Märchen durch ihre Beliebtheit bei Kindern die einzige deutsche Literatur, die als Teil der deutschen Weltliteratur in Japan überlebt hat und vermutlich weiterhin Bestand haben wird.

Adaptionen des chinesischen Waisenkind-Motivs in der Weltliteratur

Zhang Fan (Shanghai), Zhang Han (Shanghai)

Abstract: *Das Waisenkind von Zhao* ist das erste chinesische Theaterwerk überhaupt, das in eine europäische Sprache übertragen wurde. Im 18. Jahrhundert wurde es in Europa mehrfach adaptiert und dramatisiert, darunter sind *L'orphelin de la Chine* von Voltaire und *The Orphan of China* von Arthur Murphy am bekanntesten. Trotz der großen Abweichungen in der Handlung und Figurengestaltung bleibt ein Kernelement bestehen: das Opfern des eigenen Sohns, um die Waise des Herrschers zu retten, was die Begegnung konfuzianischer Moral mit aufklärerischen Ideen in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts widerspiegelt.

Keywords: Europäisches Theater, 18. Jahrhundert, Rezeptionsgeschichte chinesischer Literatur, Aufklärung, Konfuzianismus.

In der Geschichte der literarischen Beziehungen zwischen China und Europa nimmt das Zaju-Stück *Das Waisenkind von Zhao* einen besonderen Platz ein: Es ist das erste chinesische Theaterwerk überhaupt, das in eine europäische Sprache übertragen wurde*. 1735 erschien seine französische Übersetzung vom Jesuiten Joseph Henri Marie de Prémare und erregte große Aufmerksamkeit. Im 18. Jahrhundert entstanden zahlreiche weitere Übersetzungen in Europa sowie mehrere Adaptionen¹, die auf dem chinesischen Waisen-Stoff basierten. Die bekanntesten sind die Neubearbeitung *L'orphelin de la Chine* (1755) des französischen Philosophen Voltaire und das Schauspiel *The Orphan of China* (1759) des irischen Dramatikers Arthur Murphy. Beide

* Dieser Beitrag entsteht im Rahmen vom Kernforschungsprojekt der Philosophie und Sozialwissenschaften des Bildungsministeriums der Volksrepublik China „Studien über ‚Chinas Geschichten‘ in der Weltliteratur“ (20JZD046).

1 Prémares Übersetzung wurde im Jahre 1735 im 3. Band der von Jean-Baptiste Du Halde herausgegebenen Zeitschrift *Description géographique, Historique, Chronologique, Politique, et Physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise* veröffentlicht und später ins Englische, Deutsche und Russische übersetzt. Beispiele der Adaptionen: William Hatches Schauspiel „The Chinese Orphan: A Historical Tragedy“ [1741], Voltaires Neubearbeitung „L'orphelin de la Chine“ [1755], Arthur Murphys Schauspiel „The Orphan of China“ [1759], Christoph Martin Wielands Roman „Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian“ [1772], das anonym erschienene Drama „Der Chinese oder die Gerechtigkeit des Schicksals“ [1774] und Goethes Fragment „Elpenor“ [1781] u.a.

Theaterwerke erreichten ein breites Publikum und spiegeln die Begegnung konfuzianischer Moral mit aufklärerischen Ideen in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts wider.

1. Der Text von Zhao im chinesischen Original

Das Motiv des Titels hat eine lange Tradition in China, die bis ins Altertum zurückreicht. Die frühesten Aufzeichnungen der Familie Zhao finden sich in *Chun Qiu*² bzw. *Zuo Zhuan*³. In der Han-Dynastie nahm der berühmte Historiker Sima Qian dieses Motiv wieder auf und vervollständigte es. In seinem kurzen Text über die Familie Zhao legte Sima Qian die Hauptfiguren fest. Dies waren Zhao Dun, Tu'an Gu, Cheng Ying, Gongsun Chujiu, Zhao Wu. Der Handlungsrahmen beinhaltet die Vernichtung der Zhao-Familie, die Rettung der Waise und die Rache an Tu. Es dauerte bis zur Yuan-Dynastie, einer Zeit der großen Dramatiker, bis das Waise-Motiv wieder erblühte. Ji Junxiangs Werk *Das Waisenkind von Zhao* (Volltitel: *Die große Rache der Waise von Zhao*) wurde in der Nachwelt als eines der vier größten tragischen Zaju-Stücke der Yuan-Dynastie gewürdigt.

Das Waisenkind von Zhao spielt im 6. Jahrhundert vor Christus. Zwei mächtige Männer sind miteinander verfeindet: der dem Herzog Ling treu ergebene Minister Zhao Dun und sein Widersacher, General Tu'an Gu. Beide geraten immer wieder so stark miteinander in Streit, dass Tu'an Gu Zhao den Tod wünscht. Tu'an Gu zettelt eine Intrige an und überzeugt Herzog Ling

2 Es wurde in Chun Qiu so aufgezeichnet: DUKE XUAN, Second year. In autumn, in the ninth month, on Yichou, Zhao Dun of Jin murdered his ruler, Yigao: Vgl. The Ch'un Ts'ew with The Tso Chuen, In: The Chinese Classics, translated by James Legge, Hongkong: 1960, Book VII. DUKE XUAN. Second year. Article 4.

3 Es wurde in Zuo Zhuan so aufgezeichnet: The Zhuan says: –,Zhao Zhuangji of Jin, because of the banishment of Zhao Ying [See the Zhuan at the end of the 4th year, and after p. 1 of the 5th] slandered [his brothers] to the marquis of Jin, saying, ‚[The lords of] Yuan and Ping are intending to raise rebellion, and [the chiefs of] the Luan and Xi [clans] can attest the fact.‘ In the sixth month, [therefore], Jin put to death Zhao Tong and Zhao Kuo. Wu [the son of Zhao Shuo] was brought up by [his mother Zhuang], the lady Ji, in the ducal palace [and so escaped]; but the marquis gave the lands [of the Zhao family] to Qi Xi. Han Jue represented to him, saying, ‚Thus, notwithstanding the services of Chengji [Zhao Cui] and the loyalty of Xuanmeng [Zhao Dun], they are left without any posterity; – this is enough to make good servants of the State afraid. The good kings of the three dynasties preserved for several hundred years the dignity conferred by Heaven; – there were bad kings among them, but through the wisdom and virtue of their predecessors, they escaped [the extinction of their sacrifices]: Vgl. The Ch'un Ts'ew with The Tso Chuen, In: The Chinese Classics, translated by James Legge, Hongkong: 1960, BOOK VIII. DUKE CHENG. Eighteenth year, commentary part 6.

davon, dass Zhao ihm gegenüber seinen Treueschwur gebrochen hätte. Dieser ordnet daraufhin an, dass die gesamte Sippe von Zhao, über 300 Personen, ausgerottet werden soll. Die Prinzessin, Zhao Duns Schwiegertochter, bringt einen Sohn, jenes besagte „Waisenkind von Zhao“ zur Welt und übergibt es dem Arzt Cheng Ying, einem ehemaligen Gefolgsmann von Zhao Dun. Dann bringt sie sich durch Erhängen um. Cheng versteckt den Säugling in seinem Arzneikoffer. Als er geht, deckt Tu'an Gu Untertane Han Jue den Schmuggel auf. Da Han Jue Tu'an Gu für ungerecht und brutal hält, lässt er Cheng Ying mit dem Waisenkind ziehen und tötet sich dann selbst. Tu'an Gu sucht im ganzen Land nach dem Waisenkind. Er gibt bekannt, dass er alle Neugeborenen im Land töten lassen wird, wenn man ihm das Kind nicht innerhalb von drei Tagen aushändige.

Cheng Ying bittet daraufhin den pensionierten Beamten Gongsun Chujiu um Hilfe. Die beiden sehen nur einen einzigen Ausweg: das Waisenkind gegen ein anderes Neugeborenes auszutauschen und den angeblichen Retter anzuschwärzen. Aus Pflichtgefühl übernimmt Cheng Ying selbst diese Aufgabe und übergibt Gongsun Chujiu seinen eigenen gleichaltrigen Sohn. Danach denunziert er Gongsun Chujiu bei Tu'an Gu und führt diesen zu ihm. In dessen Haus findet man das Kind und tötet es. Gongsun Chujiu bringt sich um. Tu'an Gu glaubt, dass nun der Zhao-Clan völlig ausgerottet ist und er keine Rache mehr fürchten muss. Da Cheng Ying in Wahrheit seinen eigenen Sohn geopfert hat, lebt das Waisenkind Zhao Wu aber noch. Die Ironie des Schicksals will es in diesem Stück, dass Tu'an Gu Zhao Wu sogar in der Folge adoptiert und großzieht. 20 Jahre später erzählt ihm Cheng Ying die Wahrheit. Wutentbrannt rächt sich Zhao Wu an Tu'an Gu für den Genozid an seiner Familie.

Zwischen den Waisen-Geschichten von Sima Qian und Ji Junxiang gibt es einen wesentlichen Unterschied: Bei Sima Qian beschaffen Cheng Ying und Gongsun Chujiu das Kind eines anderen, um die Waise zu ersetzen, während in Ji Junxiangs Geschichte Cheng Ying selbst seinen eigenen Sohn opfert und die Schmerzen erduldet, ihn ermordet zu sehen. Durch den tiefsten innerlichen Konflikt zwischen väterlicher Liebe und Pflichtbewusstsein erfährt das Drama seinen Höhepunkt.

2. Die zwei bekanntesten Adaptionen

Das Waisenkind-Motiv ist nicht fremd in der europäischen Literatur: Pierre Corneille, berühmter französischer Dramatiker des 17. Jahrhunderts, erzählte in der Tragödie *Héraclius, empereur d'Orient* die Geschichte von Léontine, die ihren eigenen Sohn mit dem jüngsten Sohn vom Kaiser Maurice

austauscht, um die Blutlinie von Maurice zu erhalten, als Phocas Maurice und dessen Söhne ermordet und den Thron besteigt.⁴ Gerade wegen der Vertrautheit des Abendlandes mit dem Kindertausch-Motiv eroberte *Das Waisenkind von Zhao* die Herzen vieler europäischer Dichter und Dramatiker. Die drei einflussreichsten Adaptionen, die aus unterschiedlichen Gründen das Waisenkind-Motiv aufgriffen und andere Formen und Handlungen hatten, behielten gemeinsam das Grundelement des Motivs: die Opferung des eigenen Sohns als moralisches Handeln.

2.1 Voltaires aufklärerisches Werk

Das fünftaktige Trauerspiel *L'orphelin de la Chine*, Voltaires Neubearbeitung von *Das Waisenkind von Zhao*, wurde 1755 in Paris uraufgeführt. Voltaire zeigte großes Interesse für dieses chinesische Stück: „The Orphan of Zhao is a precious monument, which serves better to show us the genius of China than all the relations ever made.“⁵ Voltaire legte auch große Aufmerksamkeit auf die drei Einheiten. Er wählte die Handlung der Ermordung sowie Kindesrettung aus und ließ die Säuglinge von Anfang bis Ende Säuglinge bleiben. Die Zeitspanne wurde auf einen Tag und eine Nacht verkürzt. Als Ergänzung fügte er die Liebesbeziehung zwischen Gengis, dem Tartaren-Herrscher, und Idamé, der Frau des Mandarins Zamtis hinzu. Aus diesem Grund kann gesagt werden, dass Voltaires Neubearbeitung als eine Neuschöpfung angesehen werden kann.

Gengis, der sich bereits seit fünf Jahren als ein Fremder unter dem Namen Temugin in Peking aufhält, wird von seiner Angebeteten, der Chinesin Idamé, verschmäht. Sie vermählt sich später mit Zamti, einem gelehrten Mandarin des chinesischen Reichs. Um sich an der Schande, die ihm widerfuhr, zu rächen, schickt er seinen Heerführer Octar nach Peking, um die Stadt einzunehmen. Als Octar ankommt, setzt er alles in Flammen. Die kaiserlichen Familien werden alle niedergemetzelt bis auf einen kleinen Prinzen, den Zamti versteckt. Als Gengis von Zamti verlangt, den Prinzen auszuliefern, tauscht er ihn aus Treue gegenüber dem Kaiser gegen seinen eigenen Sohn aus, was jedoch Idamé, seine Frau und Mutter des Kindes, mitbekommt. Sie begibt sich zu Gengis und enthüllt ihm die Wahrheit. Als Gengis seine ehemals Angebetete wiedersieht, gerät er in tiefen Liebeskummer, der ihn dazu

4 Vgl. Nina Ekstein: Uncertainty in Corneille's Héraclius, in: Nottingham French Studies, Vol. 40, No. 2, 2001, S. 3.

5 M. De Voltaire: To the Lord Marshal Duke of Richelieu, Peer of France, in: Ders.: The Orphan of China, A tragedy [L'orphelin de la Chine], anonym vom Französischen übersetzt, Dublin, Printed for William Smith, 1756, S. 10.

antreibt, um ihre Hand anzuhalten. Im Gegenzug verspricht er ihr, ihren Mann und Sohn freizusetzen. Idamé lehnt Gengis Angebot ab und beschließt, sich zusammen mit ihrem Mann im Gefängnis zu erdolchen, statt die Todesstrafe abzuwarten. Als die beiden den Dolch hoch in die Luft halten und ihn schon zu sich drehen, kommt Gengis vorbei und ist von ihrer Moral und ihrem Mut so tief berührt, dass er die beiden begnadigt und sie zu den Pflegeeltern des Prinzen erklärt.

2.2 Arthur Murphys Trauerspiel

Nach der Uraufführung in Paris wurde Voltaires *L'orphelin de la Chine* in kürzester Zeit in England gespielt. Nachdruck, Rezensionen und Übersetzungen halfen dem einheimischen Publikum, das neue Stück des französischen Autors besser zu verstehen. Die englischen Kritiker gaben dem Werk gute Noten.⁶ Arthur Murphy, dem irischen Dramatiker und Schauspieler, gefiel Voltaires Adaption in einigen Punkten nicht. „I was in some sort, but not wholly disappointed.“⁷ Er reagierte darauf mit einem fünftaktigen Trauerspiel und fügte viele Neuerungen hinzu. Die größte Abweichung bestand in der Zeitverlängerung um 20 Jahre, bis die Kinder aufgewachsen waren.

Im ersten Akt tritt Timurkan wieder auf. Dieser Herrscher der Tartaren hat 20 Jahre zuvor China besiegt und besetzt Peking nun zum zweiten Mal. Seine Soldaten, die die Gefangenen durch die Straßen führen, flüstern einander zu, dass sich der chinesische Prinz wegen der Niederlage rächen wolle und sich unter den Häftlingen verstecke. Im zweiten Akt behauptet ein Häftling namens Hamet, er sei der chinesische Erbprinz. Timurkan zieht Zamti hinzu und befiehlt, er möge ihm sagen, ob Hamet der wahre Prinz sei. Zamti hat während Timurkans brutaler Ermordung eines ganzen Clans vor 20 Jahren die kaiserliche Waise heimlich zu sich genommen. Seinen eigenen Sohn hat er hingegen einem alten Freund anvertraut und ihn nach Korea schicken lassen. Nun ist er bestürzt, in dem jungen Mann seinen eigenen Sohn zu erblicken, aber er lügt, um den wahren Prinzen zu schützen. Im dritten Akt ist Mandane, Frau von Zamti, bei der Hinrichtung des jungen Mannes zu sehen, wie sie weinend und verzweifelt enthüllt, dass dieser nicht der Prinz, sondern ihr eigener Sohn sei. Timurkan fragt weiter nach dem wahren Prinzen, aber Zamti, Mandane und ihr Sohn verraten nichts. Im vierten Akt besucht Zaphimri heimlich Hamet und die beiden beschließen, für die Freiheit zu

6 Vgl. Fan Cunzhong: *Chinese Culture in England*, Nan Jing: Verlag Yilin, Nov. 2015, S. 250.

7 Arthur Murphy: *The Orphan of China, a tragedy*, London: Printed for P. Vaillant, 1759, S. 90.

kämpfen und den Tyrannen gemeinsam zu töten. Timurkan verurteilt Zamtis gesamte Familiensippe um Tode. Zu dieser Zeit versammeln und verschwören sich der wahre Prinz Zaphimri und seine Freunde, um Timurkan vom Thron zu stürzen. Im fünften Akt duelliert sich Zaphimri mit Tirmurkan und tötet ihn. Parallel wird Zamti hingerichtet und Mandane bringt sich um. Zaphimri wird der neue Kaiser und befreit China.

1759 wurde *The Orphan of China* in London uraufgeführt und erlebte neun weitere Aufführungen in Folge. Die Zeitungen berichteten alle mit großer Begeisterung über das Spiel. Murphy stimmte ein: „[. . .] the public have indeed very far outgone my most sanguine hopes, in their receptions of this piece.“⁸

3. Intertextueller Vergleich

3.1 Tu'an Gu: der dekonstruierte Gegenspieler

In der Gegenüberstellung des chinesischen Originalstücks und dessen europäischen Adaptionen zeigen sich deutliche Unterschiede. Die Veränderungen spiegeln die damaligen europäischen Kontexte und die Motivationen der Autoren wider. Insbesondere die Abweichungen in der Figurengestaltung verdienen Beachtung.

Ji Junxiang arbeitete den Gegensatz von Minister Zhao Dun und General Tuan Gu, zwei wichtigen Untertanen von Herzog Ling im Reich Jin, heraus und thematisierte den Kampf zwischen Gut und Böse. Im Prolog erzählt Tu'an Gu von der Feindseligkeit mit seinem Rivalen Zhao Dun: „The two of us, civil and martial, don't get along, and I've always had a mind to harm Zhao Dun.“⁹ Die Gegnerschaft bildet einen Rahmen, in dem eine Reihe von Helden wie Han Jue, Gongsun Chujiu und Cheng Ying Leib und Leben riskieren, um die Waise zu retten, und sie treibt die Handlung voran. In der Tang-Dynastie wurde dem Volk von den Regierenden beigebracht, was Gerechtigkeit ist: Treue und aufrichtige Hofbeamte sowie deren Nachfolger wurden belohnt, und im Gegensatz dazu Verräter und Thronräuber hart bestraft.¹⁰ Die Überzeugung, dass das Böse zu beseitigen und das Gute zu loben sei, wurde an die nächsten Generationen weitergegeben. Sie zeigt sich in jedem Aufzug

8 Arthur Murphy: To the Right Honourable John, Earl of Bute, Groom of the Stole, in: Arthur Murphy: *The Orphan of China, a tragedy*, S. 4.

9 *The Orphan of Zhao*, in: *The Orphan of Zhao and other Yuan Plays*, hg. von Stephen H. West und Wilt L. Idema, New York und Chichester 2015. S. 74 [Prolog].

10 Vgl. Zhao Yinjun: *The Research of „Zhao's Orphan“*, Dissertation der Universität Shanxi, 2017, S. 267.

von *Das Waisenkind von Zhao* und spiegelt sich in Zhao Shuos Beschwerden wider: „All in vain – the loyal goodness with which I repay my lord is ended in a morning, while that traitorous official, poisonous worm of state, wields power in his hands.“¹¹

Dieser Verrat, der eine bedeutende Rolle in der Literatur und Geschichtsschreibung Chinas spielt, wurde von europäischen Dichtern dekonstruiert. Voltaire erschuf zwar einen Feind, den Tartaren-Herrscher Gengis, der sich jedoch später zum Guten bekehrte. Und der Kampf zwischen den Tartaren und China ist nicht mehr der Kampf zwischen Gut und Böse im chinesischen Sinn. Er wird von Voltaire zu einem Konflikt zwischen zwei Zivilisationen erhoben. In seinem Vorwort erklärt Voltaire seine Motivation für diese Umarbeitung: „This Chinese piece was composed in the fourteenth century, within the very dynasty of Gengis-Kan. It is a new proof that the victorious Tartars did not change the manners of the nation vanquished; they protected all the Arts established in China; they adopted all its Laws.“¹² Um die Überlegenheit der Vernunft gegenüber der Barbarei zu begründen, versetzte der französische Dramatiker sein Stück in die Zeit Gengis-Kans.¹³

Murphy ahmte Voltaire zwar nach, gestaltete jedoch mit Timurkan einen brutalen und gewaltsamen Charakter. In diesem Sinn ist Murphys Fassung dem chinesischen Originalstück am ähnlichsten. Mirvan, sein Untertan, erinnerte sich voller Wut an Tirmukans Verbrechen gegen seinen gesamten Familienclan:

Alas! those wounds must still lie bleeding here,
Untented by the hand of time – Not all,
His lenient arts, his favours heap'd upon me,
Shall cool the burning anguish of my soul.
What he, that slew my father! dragg'd my sister,
Blooming in years, to his detested bed!
Yes, tyrant, yes; – thy unextinguish'd foe
Dwells in this bosom. – [. . .]¹⁴

Wortgruppen und Sätze mit „tyrant“ finden sich überall: „I bear this tyrant deep and mortal hate“¹⁵, „Why should a tyrant trained to lust and murder“¹⁶,

11 The Orphan of Zhao, S. 76 [Prolog].

12 M. De Voltaire: To the Lord Marshal Duke of Richelieu, Peer of France, in: M. De Voltaire: The Orphan of China, S. 8.

13 Ebd., S. 12.

14 Arthur Murphy, S. 4 [1. Act].

15 Ebd., S. 3 [1. Act].

16 Ebd., S. 6 [1. Act].

„inhuman tyrant“¹⁷, „groans of bleeding China, and the hate of tyrants“¹⁸, „wait a haughty tyrant’s nod“¹⁹. Murphys Timurkan wird wie Ji Junxiangs Tu’an Gu von allen gehasst. Aber hier handelt es sich nicht mehr um den Hass im Kampf des Guten gegen das Böse innerhalb eines Landes, sondern um den Hass einer Nation auf die andere. Die Thematik entfachte den Patriotismus. Die Sehnsucht nach Freiheit und Liebe zum Vaterland finden ihren Ausdruck in Mandanes Worten „Made their last stand for liberty and China“²⁰, „do my country right“²¹ und in Zantis Äußerungen „this groaning empire“²² und „the sorrow over this country“.²³ Murphy, der das Stück während des englisch-französischen Kriegs schrieb, wurde später als „Führer der Patrioten“ gewürdigt.²⁴

Interessant ist, dass die oben genannten zwei Fassungen die Geschichte der Weise in Zeit der Tartarei setzten. Ihr Wissen über sie hatten sie vermutlich über den Band *Description géographique, Historique, Chronologique, Politique, et Physique de l’Empire de la Chine et de la Tartarie Chinois*, erlangt, der die wichtigsten Fachbücher über China im 18. Jahrhundert, verwendete die vor allem den Begriff *Chinese-Tartary* gebrauchten.²⁵ Beide Autoren beriefen sich auf sie, konstruierten jedoch das Verhältnis zwischen China und der Tartarei je nach eigenen Bedürfnissen. Voltaire ließ den Kaiser der Tartarei erst China erobern und ihn sich später den chinesischen Tugenden unterwerfen, um für den Sieg der Vernunft über die Barbarei zu plädieren. Das entsetzliche und furchterregende Tartarenbild der Europäer, welches seine Ursache in den verlorenen Kriegen des 13. Jahrhunderts gegen Genghis Khan findet, zeigte sich nur in Murphys Trauerspiel: Darin stellt der Autor den Tartaren als tödlichen Feind Chinas dar, um das nationale Bewusstsein der Zuschauer zu wecken.

3.2 Cheng Ying, der idealisierte Held

Im Vergleich des Originals und seiner drei Adaptionen lassen sich Unterschiede vor allem im sozialen Stand, im Charakter und im Verhalten der

17 Ebd., S. 51 [3. Act].

18 Ebd., S. 24 [2. Act].

19 Ebd., S. 75 [5. Act].

20 Ebd., S. 2 [1. Act].

21 Ebd., S. 3 [1. Act].

22 Ebd., S. 15 [2. Act].

23 Ebd., S. 35 [3. Act].

24 Vgl. Fan Cunzhong: Das Zaju „Das Waisenkind von Zhao“ im aufgeklärten England, in: Aufsätze über Literatur in Englisch, Nanjing: Verlag Yilin, 2015, S. 216.

25 Vgl. Li Xiaobiao: Mongolia as a Geo-body: The Westerners’ View of Mongolia and Mogols – According to Maps and Travels in western Languages in late Qing, Ph. D. Diss. Hohhot: Inner Mongolia University, 2014, S. 40.

zentralen Figur Cheng Ying erkennen. Daneben verwendeten chinesische und europäische Autoren differenzierende Schreibstile, um die Treue und das Gerechtigkeitsgefühl des Protagonisten aufzuzeigen.

3.2.1 Sozialer Stand

Im chinesischen Prätext wurden der Beruf und Stand Cheng Yings wie folgt vorgestellt: „I am Cheng Ying. I was originally an itinerant physician, but when I was a retainer in the house of the consort, I was treated very, very well – better than the average person.“²⁶ Im alten China hatte ein höfischer Arzt ebenso die gleiche Stellung wie ein Hofbeamter oder General. In der Yuan-Dynastie wurde ein Arzt sehr gewürdigt. Aber der Autor bekräftigte, dass Cheng Ying ein Umherreisender war.²⁷ Die englische Übersetzung „itinerant“ erfasst die Bedeutung des originalen Wortes „草泽“ nicht ganz, das bedeutet: „gewöhnlicher Mensch, der keine Stellung am Hof innehatte.“²⁸ Über seinen Aufstieg vom Mann aus der einfachen Volksschichte zum Gefolgsmann von Minister Zhao war er sehr dankbar. Das implizierte seine Motivation zur heldischen Tat.

Die europäischen Autoren verliehen Cheng Ying eine vollkommen neue Identität. In Voltaires *L'orphelin de la Chine* erfuhr einer der Untertanen von Gengis-Kan, als dieser sich auf Befehl nach Idamé erkundigte:

Man sagt: Sie sey vermählt
An einen, den man hier zu den Gelehrten zählt,
Die Asien verehrt; die ihr Gesetz verleitet;
Zum größten Uebermuthbermut, mit Stolz und Pracht begleitet;²⁹

Als großer Gelehrter mit Ansehen in ganz Asien und hoher Stellung am Hof war Zamti ein viel noblerer Herr. Er war der Einzige, dem die Nachfolge des Kaisers zugetraut wurde. In diesem Sinn erhielt die Rettung der Waise durch Zamti eine höhere Bedeutung als die durch Cheng Ying. Murphy übernahm Voltaires Zamti in sein Trauerspiel *The Orphan of China*. Sein Protagonist Zamti behielt immer auch die chinesische Nationalität und den Status eines hohen Beamten mit großem Ansehen.

26 The Orphan of Zhao, S. 78 [1. Aufzug].

27 Vgl. Zhao Yinjun, S. 272.

28 Zitiert nach: Zhao Yinjun, S. 272.

29 Voltaire: Die Waise in China; Trauerspiel von 5 Aufzügen, Übers. von Ludwig Korn, Wien: Kraußischen Buchladen, 1763, S. 35 [7. Auftritt, 2. Aufzug].

3.2.2 Charakter und Verhalten

Je nach Identität und sozialem Stand bekam Cheng Ying andere Charaktere und Verhaltensweisen. Ein Unterschied wird vor allem in der Entscheidung, die Waise zu retten, deutlich. Cheng Ying war anfangs froh, dass er das Massaker überlebt hatte: „But that murderous official Tu’an Gu slew everyone, noble and base, exterminating the house of Zhao. Fortunately my name did not appear on the family register.“³⁰ Das Wort „fortunately“ verrät seine Angst vor dem Tod und seinen Drang nach Sicherheit. Als Prinzessin Zhuang ihm das Kind anvertraute, sagte er gleich:

Don’t you know, Princess, that Tu’an Gu knows you’ve given birth to this boy and that on each of the four city gates has hung up this announcement: ‘If anyone tries to spirit away the Orphan of Zhao, their whole family will be decapitated and none of their nine relations will be left alive.’. How can I hide him away?³¹

Erst als die Prinzessin auf den Boden kniet und sich schließlich erhängt, fängt Cheng Ying an zu handeln. Verängstigt und sich zögernd verhaltend, das ist Cheng Yings Charakter in Ji Junxiangs Geschichte.

Voltaire schilderte im Gegenteil dazu jede Szene über die Rettung der Waise sorgfältig. Zamti kommt vom Hof zurück nach Hause und erzählt seiner Frau, wie die tartarischen Soldaten den Kaiserhof besetzt und Kaiserfamilien niedergemetzelt haben. Dabei erinnert er sich an das letzte Wort des Kaisers: „Such meinen jüngsten Sohn dem Tode zu entreißen!“³² Seine erste Reaktion ist, den Prinzen zu schützen. „Bedenk nun, ob ihm dies mein Herz, mein Eid verheissen? Urtheil, wie stark in mir der Pflichten Stimme spricht.“³³ In diesem Sinn ist Zamti pflichtbewusster als Cheng Ying. Danach versucht er, seinen Rettungsplan zu verwirklichen. Zuerst sagt er seinem Vertrauten Etan, dass er ihm ein Geheimnis enthüllen will und lässt ihn schwören, dass er ihn niemals verraten werde. Etan stimmt zu. Dann beauftragt er Etan, das Waisenkind in den Gräbern der Vorfahren zu verstecken. Etan ist verwirrt: „Wenn dir dies Opfer fehlt, wie wird es dir ergehen?“³⁴ Ihm ist die wahre Intention seines Herrn sofort bewusst, dass Zamti seinen eigenen Sohn ausliefern will. Etan bedauert, seinen Schwur geleistet zu haben und versucht, Zamti davon abzubringen. Aber Zamti sagt:

30 The Orphan of Zhao, S. 78 [1. Aufzug].

31 Ebd.

32 Voltaire: Die Waise in China; Trauerspiel von 5 Aufzügen, Übers. von Ludwig Korn, S. 11 [2. Aufzug, 1. Auftritt].

33 Ebd.

34 Ebd., S. 19 [6. Auftritt, 1. Aufzug].

Ich wills; das ist genug.
 Ich bin der Vater! Ja, dies Herz, das bebt und zaget,
 Hat sich unendlich mehr, als du kaum denkst, gefragt.
 Da ich dem Blute das Schweigen auferlegt,
 So werde dies von dir der Freundschaft eingeprägt.³⁵

Die Worte „ich will's“ zeigen, dass sich Zamti bewusst für die Rettung der Waise entschieden hat und bereit ist, alle Schwierigkeiten zu bewältigen. Während Cheng Ying unter Druck zögernd die Verantwortung übernimmt, trägt Zamti sie mit Entschlossenheit. Zamti hat keine Angst vor der kommenden Strafe des Gengis und ist zu jeder Zeit bereit, sich für die Verordnung des Kaisers zu opfern, während Cheng Ying vor Tu'an Gus Anzeige erzittert und nicht sofort der Bitte der Prinzessin nachkommt. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Voltaire bewusst oder unbewusst Cheng Ying schönere Züge verlieh und eine moralisch bewusstere und altruistischere Figur, Zamti, erschuf.

3.2.3 *Schreibstil: von prosaisch zu poetisch*

Darüber hinaus weichen die beiden Adaptionen im Schreibstil bei der Darstellung von Cheng Yings Tugenden vom chinesischen Original ab. In Ji Junxiangs Werk wurden Cheng Yings heldenmütige Taten weder von anderen Figuren besungen noch vom Erzähler gelobt. Cheng Ying selbst äußerte nie große Ziele oder heldenhafte Gefühle. Im Gegenteil, der Protagonist hatte während der Kindesrettung vor allem Angst und befürchtete die Enthüllung seiner Tat. Der Autor gestaltete die Figur Cheng Ying realistisch, indem ihre Haltungen und innerlichen Beweggründe ohne jegliche Übertreibung geschildert wurden. Im Vergleich dazu wurde Cheng Ying in den europäischen Adaptionen mehr oder weniger mit herrlichem Gesang oder zahlreichen Lobesworten versehen.

In Voltaires Neubearbeitung tauchten diese Lobesworte von Zamtis Frau und seinem Vertrauten, aber auch von seinem Gegner noch häufiger auf. Zamtis Großartigkeit kam auch durch die ausgedrückten Gefühle zum Vorschein, z. B. durch seine Verachtung vor dem Tod:

Wer scheut das Sterben noch? wen hält die Furcht zurück?
 Ein Schuldiger flieht den Tod, den Unglückselge ruffen;
 Ein Trotzger fordert ihn und eilt zu seinen Stufen.
 Ein Weiser nur erwart den Tod, ohne daß er klagt.³⁶

35 Ebd., S. 20 [6. Auftritt, 1. Aufzug].

36 Voltaire: Die Waise in China; Trauerspiel von 5 Aufzügen, Übers. von Ludwig Korn, S. 16 [5 Auftritt, 1. Aufzug].

Murphy übernahm diese Charaktereigenschaften Zamtis von Voltaire und lässt ihn mehrmals äußern, dass er für das Glück und Wohl aller Chinesen kämpfe:

Then make with me one strong, one glorious effort;
 And rank with those, who, from the first of time,
 In fame's eternal archives stand rever'd,
 For conqu'ring all the dearest ties of nature,
 To serve the gen'ral weal. –³⁷

Zamti und seine Frau sprechen ihren Eid aus, als Gengis zum zweiten Mal Peking erobert. Solche großen, altruistischen und modernen Gedanken sind fremd für Cheng Ying. Dessen Gedanken kreisen nur um das Ziel, die Rache: „This all happened twenty years ago and now the Orphan of Zhao is twenty years old. If he does not take revenge for his father and mother, then what else can he do?“³⁸

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Ji Junxiang nach dem Nachahmungsprinzip ein eher wirklichkeitsgetreues Heldenbild von Cheng Ying schuf, während die drei europäischen Autoren ihm expressionistische Züge verliehen und ihn übertrieben darstellten. Daneben werden der soziale Stand, Charakter und das Verhalten der Figur erhöht bzw. idealisiert. Der Grund liegt darin, dass die europäischen Autoren wegen der großen kulturellen Differenz und des fehlenden Umgangs mit Chinesen nicht in der Lage waren, das Leben Chinas im 18. Jahrhundert auch nur ansatzweise authentisch zu erfassen. Stattdessen beschrieben sie die innere Welt der Figur und verdeckten mit ihren poetischen Äußerungen ihren eklatanten Mangel an Wissen.

3.2.4 Chinesen als sittliches Menschenbild

Besonders anzumerken ist, dass sich die europäischen Aufklärer im 18. Jahrhundert nach dem Verfall ihres alten Wertesystems nach neuen Leitbildern umschaute, die sie vermehrt im Orient fanden: „Bei Konstruktion der idealen Staaten der Neuzeit orientierten sich die Vordenker der Aufklärung, wie Montaigne, Pierre Bayle, Leibniz und Voltaire an der orientalischen Gesellschaft, insbesondere an der konfuzianischen Gesellschaft Chinas, das von ihnen als vernünftig und humanistisch betrachtet wurde.“³⁹ Voltaire z.B. stilisierte die Chinesen zu einem Idealvolk, das er seinen Landsleuten als Vorbild

37 Arthur Murphy, S. 33 [2. Act].

38 The Orphan of Zhao, S. 105 [4. Aufzug].

39 Wang Xiangyuan: Oriental Studies in the West and Its Functions and Attributes, in: Journal of North China University of Technology, Bd. 33, Nr. 03, 2021, S. 28.

vorhielt.⁴⁰ Seine Bewunderung für China wurde in *L'orphelin de la Chine* durch Gengis Khan, den Tartaren-Herrscher, zum Ausdruck gebracht:

Was sag ich? Wenn ich nur mit aufmerksamen Blicken
 Dies ganze Volk betracht, das meine Ketten drücken,
 So nimmt mich gegen sie selbst die Bewunderung ein.
 Die Welt ward unterrichtet, durch ihren Fleiß allein.
 Ich seh ein uralt Volk, unzählig, stäts geschäftig;
 Die Weisheit machte blos die Macht der Könige kräftig.
 Gesetze gaben sie den Nachbarn höchst beglückt;
 Sie herrschten ohne Krieg, mit Sitten nur geschmückt.⁴¹

Murphy betonte wie Voltaire die chinesische Moral in seinem Trauerspiel. Im Prolog besang Dichter William Whitehead leidenschaftlich den chinesischen Konfuzianismus:

ENOUGH of Greece and Rome: Th' exhausted store
 Of either nation now can charm no more:
 Ev'n adventitious helps in vain we try,
 Our triumphs languish in the public eye;
 And grave processions, musically show,
 Here pass unheeded, – as a Lord Mayor's shew.
 On eagle wings the poet of to-night
 Soars for fresh virtues to the source of light,
 To China's eastern realms: and boldly bears
 Confucius' morals to Britannia's ears.⁴²

Die beiden europäischen Autoren idealisierten die Figur Cheng Ying, da sie China so sehr verehrten. Dies führte zu einer Ignoranz ihrer Schattenseiten. Denn Schwächen und ein niedriger Stand hätten dem gewollten Vorbildcharakter des Protagonisten des Stücks zu stark entgegengewirkt.

40 Leo Jordan [Hg.]: Voltaires Orphelin de la Chine in drei Akten. Nach der einzigen Münchener Handschrift, Dresden, 1913, S. 70.

41 Voltaire: Die Weise in China; Trauerspiel von 5 Aufzügen, Übers. von Ludwig Korn, S. 52 [2. Auftritt, 4. Aufzug].

42 Arthur Murphy, Prolog.

3.3 *Cheng Yings Sohn, der am Leben bleibt*

Cheng Yings Sohn, dessen Figur im Originalstück keine große Rolle spielt, wurde in der chinesischen Literaturforschung eher vernachlässigt. Aber aus vergleichender Sicht der chinesischen Tragödie mit ihren europäischen Adaptionen lassen sich markante Unterschiede erkennen, die jeweils die Ideologien und Prinzipien der verschiedenen Epochen und Länder widerspiegeln.

3.3.1 *Schicksal von Cheng Yings Sohn*

Im chinesischen Prätext tritt Cheng Yings Sohn nur einmal auf. Tu'an Gu tötet ihn vor seinen Augen und Cheng Ying muss seine Traurigkeit und Schmerzen unterdrücken. Und das Leben seines Sohnes, der nicht für sich sprechen kann, wird von keinem der Protagonisten geschützt; er wird geopfert und kommt nicht wieder. Zwar gab es unter den zahlreichen europäischen Adaptionen Werke, die dem Sohn gegenüber keine Gnade walten ließen, wie etwa William Hatches *The Chinese Orphan: A Historical Tragedy* (1741) oder in Göttingen anonym erschienenes Drama *Der Chinese oder die Gerechtigkeit des Schicksals* (1774). Diese beiden Adaptionen erreichten aber kein großes Publikum. In den Adaptionen von Voltaire und Murphy, die im Gegenteil sehr oft aufgeführt und von zahlreichen Kritikern besprochen wurden, gestaltete sich das Schicksal von Cheng Yings Sohn anders. Die Autoren ließen ihn weiterleben.

Bei Voltaire bleibt Zamtis Sohn stets Säugling in der Wiege. Da Gengis am Ende seine Eltern begnadigt, wird das Kind nicht getötet.

Murphys Version ist am interessantesten. Er kritisierte an Voltaire, dass er die Kinder Kinder bleiben ließ: „By making the Orphan and the mandarine's son children in their cradles, it appeared to me that you had stripped yourself of two characters, which might be produced in an amiable light, so as to engage the affections of their autitors [...]“⁴³ In seiner literarischen Anpassung wächst Zamtis Sohn in Korea auf, wo ihn ein Freund erzieht. Er nimmt am Krieg gegen die Tartaren teil, gerät aber in Feindeshand. Er behauptet gegenüber Timurkan, er sei der wahre chinesische Prinz. Zamti, der seine väterliche Liebe nicht unterdrücken kann, bewundert die heldenmütigen Taten seines Sohns:

You never meant entirely to destroy
This bleeding country, when you kind indulgence
Lends us a youth like him. –⁴⁴

43 Arthur Murphy, S. 93.

44 Ebd., S. 50 [3. Act].

Die Zuschauer spüren auch die Fröhlichkeit Hamtes, als er seine Mutter wieder sieht.

Mysterious pow'rs! have I then liv'd to this,
 In th' hour of peril thus to find a parent,
 In virtue firm, majestic in distress,
 At length to feel unutterable bliss
 In her dear circling arms – ⁴⁵

Auch die brüderliche Liebe zwischen Hamet und Zaphimri, dem Prinzen, wird voller Begeisterung aufgenommen. Zaphimri sagt:

Yes, thou and I
 Will rush together thro' the paths of death,
 Mow down our way, and with sad overthrow
 Pursue the Tartar – like two rushing torrents,
 That from the mountain's top, midst roaring caves,
 Midst rocks and rent-up trees, foam headlong down,
 And each depopulates his way. –⁴⁶

Murphy war anscheinend mit seiner Schöpfung sehr zufrieden. Im Brief an Voltaire schrieb er stolz: „[. . .] the performance of the two Young men would have made you regret that they were not in your piece, [. . .]“⁴⁷

Cheng Yings Sohn das Leben zu schenken und zur Hauptfigur zu machen, wie z.B. in Murphys Adaption, trug dazu bei, Spannung zu erzeugen. Indem sich die beiden Männer als Prinzen ausgaben, entstand ein Konflikt zwischen Sein und Schein. Murphys Werk verdichtete die Charaktere: Neben der in allen Fassungen dargestellten väterlichen Liebe kamen bei ihm die Liebe zwischen Mutter und Sohn und die brüderliche Liebe hinzu.

3.3.2 Die Mutter

Aber dramaturgische Spannung allein ist kein ausreichender Grund für die Wahl dieser Dramaturgie der Autoren. Im 18. Jahrhundert wurde Europa von Ideen der natürlichen Rechte geprägt. John Locke, der britische Philosoph der Aufklärung, entwickelte die Idee „Everyone is entitled to live

45 Ebd., S. 47 [3. Act].

46 Ebd., S. 60 [4. Act].

47 Ebd., S. 96.

once they are created.“⁴⁸ und brachte sie den Europäern näher. Voltaire und Murphy erschufen die Rolle der Mutter, um der menschlichen Natur Raum zu geben. In Voltaires Adaption streitet Idamé seitenlang mit Zamti über das Pflichtbewusstsein und die Gerechtigkeit der Natur. Idamés Argumentation spiegelte wider, wie tief die Idee der Gleichheit damals verwurzelt war:

Man sey klein oder groß, sey Unterthan, sey König,
So unterscheid die Zeit ein nichtig Merkmal wenig.
Gleich sind sie von Natur; im Unglücke gleicher noch
Ein jeder Sterblicher hat auch sein eignes Joch,
Und Sorge gnug für sich. [. . .]⁴⁹

In der oben zitierten Aussage plädiert Idamé leidenschaftlich für das Recht jedes Menschen auf Leben. So hat Zamti keinen Grund, seinem Sohn das Leben zu nehmen, da dessen Leben ebenso wichtig und wertvoll wie das des Prinzen ist. In Murphys Werk begründete Mandane, Zamtis Frau, dass für eine Mutter das Glück der Familie mehr Bedeutung besaß als die Gottbestimmtheit des Kaisers:

Our kings! – our kings!
What are the scepter'd rulers of the world? –
Form'd of one common clay, are they not all
Doom'd with each subject, with the meanest slave,
To drink the cup of human woe? – alike
All levell'd by affliction? – Sacred kings!
'Tis human policy sets up their claim. –
Mine is a mother's cause – mine is the cause
Of husband, wife and child; – those tend'rest ties!
Superior to your right divine of kings! –⁵⁰

Voltaires Idee der Gleichheit des Menschen war beim gewöhnlichen Volk noch nicht verankert und kann als große philosophische Erkenntnisse betrachtet werden. Murphy, der Dramatiker, popularisierte mit seinem Werk die gleiche

48 M. Girija, K. Pushpavalli, P. Subasree: Human Rights: An Overview, S. Chand & company Pvt. Ltd., Ram Nager, New Delhi, 2016, S. 5.

49 Voltaire: Die Waise in China; Trauerspiel von 5 Aufzügen, Übers. von Ludwig Korn, S. 25 [3. Auftritt, 2. Aufzug].

50 Arthur Murphy, S. 32–33 [3. Act].

Idee und drang sogar zu einem breiten Publikum durch. Dies ist ein überzeugendes Beispiel dafür, dass diese in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts in Frankreich und Großbritannien vom gemeinen Volk akzeptiert wurde. Aus diesem Grund berücksichtigten die beiden Autoren die Gefühle der Zuschauer, die den Gedanken, dass das Leben des Prinzen wertvoller sei als das der einfachen Leute, nicht mehr duldeten. Indem Cheng Yings Sohn weiterlebte und trotzdem eine ehrwürdige Rolle einnahm, wurde ein Gleichgewicht zwischen der Kaisertreue und den neuen Menschenrechten geschaffen. Überraschend ist, dass der Dramatiker Murphy Cheng Yings Sohn einfallsreich mit seinen Eltern und dem Prinzen in Verbindung setzte und die Handlung durchgängig spannend gestaltete.

4. Schlusswort

An den zwei bedeutendsten europäischen Adaptionen des chinesischen Singspiels *Das Waisenkind von Zhao* lässt sich erkennen, dass trotz der großen Abweichungen in der Handlung ein Kernelement bestehen bleibt: das Opfer des eigenen Sohns, um die Waise des Herrschers zu retten. In ihm manifestiert sich die konfuzianische Moral – Treue und Gerechtigkeitsempfinden. Die Analyse dieses Kernelements in den zwei Adaptionen führt zu der Schlussfolgerung, dass die Darstellung der Hauptfiguren Tu'an Gu, Cheng Ying und die Nebenfigur, Cheng Yings Sohn, einmal mehr, einmal weniger vom Original abweichen. Die Auswechslung des Gegners Tu'an Gu gegen den Tartarischen Kaiser Genghis und das jeweils andere Tartarenbild in den beiden Fassungen entstammte den unterschiedlichen Motivationen der Autoren. Um China als Vorbild für Europa zu präsentieren, idealisierten die Autoren den sozialen Stand, Charakter und das Verhalten von Cheng Ying. Angesichts der weiten Verbreitung der Idee der Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit zu jener Zeit in Frankreich und Großbritannien ließen die Autoren Cheng Yings Sohn am Leben und verliehen dem alten Treue-Motiv humanistische Züge.

Entgrenzte Literatur. Kontextbezogene
Textbetrachtungen in interkultureller Sicht

Herausgegeben von Joanna Godlewicz-Adamiec, Paweł Piszczatowski,
Dolors Sabaté Planes

Einleitung

Die in dem vorliegenden Heft versammelten Beiträge dokumentieren die intellektuellen Debatten innerhalb der gleichnamigen thematischen Sektion während des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) „Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive“, der zwischen 26.-31.7.2021, ein Jahr später als geplant, in Palermo stattgefunden hat. Sie dokumentieren somit nicht nur den wissenschaftlichen Inhalt der um das Thema der literarischen Entgrenzung gruppierten Analysen von literarischen Texten und kulturellen Phänomenen, sondern auch ein akademisches Treffen unter Bedingung eines weltweiten „Ausnahmestandes“, den die seit Ende 2019 andauernde COVID-19 Pandemie mit sich brachte. Es geht dabei nicht nur darum, dass der ursprünglich für den Sommer 2020 geplante Kongress um 12 Monate verschoben werden musste, sondern auch darum, dass er ausschließlich in einer hybriden Form stattfinden konnte, was bedeutete, dass nur einige von den 24 Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Sektion vor Ort tagen konnten. Für die meisten erwies sich die persönliche Anreise nach Italien als unmöglich und sie konnten ihre Beiträge nur virtuell präsentieren. Und obwohl die Arbeit mit elektronischen Werkzeugen der Fernkommunikation in den langen Lockdown-Monaten für alle zu einem vertrauten Bestandteil des Alltags geworden war, war diese erzwungene Distanz im Dialog und Gedankenaustausch deutlich spürbar. Das Leitmotiv der Entgrenzung gewann somit neue und unvorhergesehene Dimensionen.

Nichtdestotrotz muss hervorgehoben werden, dass die Sektion Germanistinnen und Germanisten aus Deutschland, Polen, Italien, Spanien, Portugal, China und Japan zusammenbrachte, auch wenn die geografische Ferne nur selten überwunden werden konnte. Die transkulturellen Perspektiven, denen der Kongress gewidmet war, wurden also auf jeden Fall nicht nur theoretisch postuliert, sondern auch praktisch umgesetzt. Sie waren von Anfang an in die Idee der Sektion integriert, wobei allerdings betont werden muss, dass sie nicht nur auf die Problematik der Kulturgrenzen und deren Überwindung ausgerichtet war. Ihr Anliegen war ein breit angelegter Versuch, Texte der deutschsprachigen Literatur in ihrer vieldimensionalen Verflechtung sowohl mit anderen Kunstbereichen visueller und auditiver Art als auch mit Fachdiskursen der Naturwissenschaften zu diskutieren. Im Zentrum des Interesses standen somit solche Werke, die über die Grenzen ihrer Eigenart hinausgehen und sich auf andere Gebiete der geistigen Aktivität öffnen oder sich deren Sprache und andere Ausdrucksmittel aneignen – Texte, in denen

außerliterarische Mit-Texte präsent sind. So berührten die präsentierten Beiträge Themen wie etwa: Inter- und Transmedialität in diachroner und synchroner Perspektive, intermediale Narratologie, Misch- und Gesamtkunstwerke, ästhetische Grenzbestimmungen und ihre Überschreitungen, intermediale Performance-Kunst, Literatur im Dialog mit Naturwissenschaften (insbesondere angesichts der ökologischen Herausforderungen der Gegenwart), sowie die Verschränktheit von Entgrenzung und Kulturtransfer.

Die thematischen Grundlagen der Sektion wurden durch ein bewehrtes Arbeitsteam von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus Polen und Spanien erarbeitet, die schon länger an gemeinsamen Projekten mitwirken, etwa dem seit 2015/2016 bestehenden und thematisch verwandten internationalen Projekt «Literatur – Kontexte», in dessen Rahmen bisher vier Konferenzen (zur Literatur und den Bildenden Künsten sowie Literatur und Politik) veranstaltet wurden und zwei weitere (zu Literatur und den Naturwissenschaften in posthumanistischer Perspektive) für die nächsten Jahre geplant sind. Die Leitung der Sektion in Palermo haben Prof. Dr. Joanna Godlewicz-Adamiec und Prof. Dr. Paweł Piszczatowski von der Universität Warschau sowie Prof. Dr. Dolors Sabaté Planes von der Universität Santiago de Compostela übernommen.

Es sei zuletzt noch betont, dass die Veranstaltung der Sektion ohne die perfekte Organisation des Kongresses seitens der italienischen Gastgeber nicht möglich gewesen wäre. Eine große Unterstützung erhielt die Sektionsleitung auch von der Fakultät für Neue Philologien der Universität Warschau, die für die technische Vorbereitung der hybriden Tagung und ihre reibungslose Durchführung sorgte. Ein besonderer Dank gilt dem Dekan der Fakultät, Prof. Dr. Robert Małecki, der zum Gelingen der Tagung persönlich beigetragen hat, indem er die Sektionsleitung nicht nur organisatorisch unterstützte, sondern als Germanist an der Tagung auch aktiv teilgenommen hat und ein abschließendes inhaltliches Resümee der Veranstaltung lieferte.

Joanna Godlewicz-Adamiec, Paweł Piszczatowski, Dolors Sabaté Planes

(Nicht)Anthropozentrische Erfahrungen. Mittelalterliche Paradigmen in posthumaner Sicht am Beispiel Hildegards von Bingen

Joanna Godlewicz-Adamiec (Warschau)

Abstract: Im Beitrag werden die Interaktionen des Menschen mit der Umgebung, das Verhältnis des Menschlichen zum Nichtmenschlichen, die Frage der Verantwortung für die Umwelt und andere Arten im vormodernen Denken analysiert. Mittelalterliche Paradigmen werden in posthumaner Sicht erforscht und traditionelle Zugangsweisen werden mit posthumanen kombiniert. Der Fokus wird auf die Schriften Hildegards von Bingen – sowohl mystische als auch die naturwissenschaftlicher Art – gerückt.

Keywords: vormodernes Denken, Anthropozän, Beobachtung der Natur, Agentialität der Wesen.

In Zeiten der Störung des empfindlichen Gleichgewichts zwischen Mensch und seiner Umwelt, des Kampfes gegen die Erderwärmung sowie der größten Bedrohungen für unseren Planeten wie die Luftverschmutzung, das Klimawandel, die Abholzung der Wälder, das Artensterben, die Bodenerosion und die Überbevölkerung sollen umweltorientierte Ansätze in der Literatur- und Kulturwissenschaft mit der Hervorhebung der Beziehungen zwischen verschiedenen biologischen Arten, nicht wundern. Die von dem Menschen verursachten gravierenden Veränderungen des gesamten Erdsystems veranlassen dazu, von einer neuen erdgeschichtlichen Epoche, dem Anthropozän also der „Menschenzeit“ auszugehen (Heise 2015: 25–26; Renn, Scherer 2015; Horn, Bergthaller 2020; Ellis 2020). Laut dem sich etablierenden Konzept lebt die Menschheit der letzten 12.000 Jahre nicht mehr im Holozän, sondern im Anthropozän, was – bedingt durch den zerstörerischen Einfluss der menschlichen Aktivitäten auf planetarische Ökosysteme – ein neues Umweldenken verlangt, das „nicht mehr nostalgisch auf die Ökosysteme der Vergangenheit zurückblickt und das Eingreifen des Menschen als hauptsächlich destruktiv versteht, sondern zukunftssträchtige Umweltperspektiven unter Einbeziehung menschlicher Eingriffe zu entwickeln sucht“ (Heise 2015: 25–26). Die im Anthropozändiskurs erörterte ökologische Situation erfordere die absolute Dezentrierung des anthropozentrischen Weltbildes, um den nichtmenschlichen Wirkmächten Rechnung zu tragen. Diese posthumanistischen

Positionen heben hervor, dass die genannte Situation gerade nicht bloß den Menschen, sondern Mehr-als-Menschen betrifft (Block 2020: 77). Verschiedene Varianten des Posthumanismus in den Geisteswissenschaften sind darauf angelegt, „das konventionell verstandene humanistische Subjekt der Aufklärung und die Sonderstellung des Menschen in der Natur- und Sachwelt infrage zu stellen“ (Heise 2015: 26). Bahnbrechend sind Theorien wie die Karen Barads, die Kritik am Humanismus und Anthropozentrismus ausüben, wobei man den letzteren als das Fokussieren auf den Menschen versteht, der zum Maßstab aller Dinge erhoben wird, was die Trennung des Menschlichen vom Nichtmenschlichen impliziert (Neher 2018: 60). Die etablierten Vorstellungen der anthropozentrischen Perspektive, die u.a. voraussetzt, dass das Nicht-menschliche nur hinsichtlich seines Nutzens für den Menschen abgeschätzt wird, sowie der humanistischen Perspektive, die den Menschen als souveränes und autonomes Erkenntnissubjekt konzipiert, werden von Karen Barad in Frage gestellt.

Es kann aber gefragt werden, wer für das Anthropozän verantwortlich ist – sind das die ersten Bauern oder eher reiche Konsumenten des Industriezeitalters? (Ellis 2020: 13) Hypothesen zum Beginn des Anthropozäns reichen von der erstmaligen Beherrschung des Feuers über das Aufkommen der Landwirtschaft vor über 10 000 Jahren durch die Erfindung der Dampfmaschine 1784 (Dürbeck 2015: 108) bis zu Atombombenentwürfen im 20. Jahrhundert (Ellis 2020: 12). Die Debatten um das Anthropozän reichen jedoch über die Einführung einer neuen geologischen Epoche hinaus. Es handelt sich nicht nur um ein neues Narrativ über das Verhältnis von Mensch und Natur, sondern um ein neues Wissenschaftsparadigma und eine neue Sichtweise, dank welcher alte Narrative und philosophische Fragen neu gesehen und entsprechend uminterpretiert werden (13).

Die Entwicklung einer posthumanen Theorie der Subjektivität stellt vor Herausforderungen, alle Dimensionen des Lebens nicht nur von unterschiedlichen Sozial- und Kulturhorizonten, sondern auch von verschiedenen Artenhorizonten her zu denken. Es soll angenommen werden, dass auch nicht-menschliche Arten Anspruch auf moralische und politische Berücksichtigung haben müssen. Viele Formen der Luft- oder Wasserverschmutzung sowie der Waldabholzung sind sowohl für Menschen als auch für andere Arten gefährlich, auch wenn die Risiken nicht immer parallel liegen (Heise 2015: 28–29). Auf diese Horizontverschiebung reagiert auch die gegenwärtige Literatur, in der Ereignisse von Zeit zu Zeit aus der Perspektive eines Tieres oder einer Pflanze geschildert werden, was *Kleines Konversationslexikon für Haus-hunde* von Juli Zeh beweist, wo die Welt aus der Perspektive Othellos, des Hundes einer Schriftstellerin („Ich bin der Hund einer Schriftstellerin“, Zeh 2005: 5), erklärt wird. Othellos Äußerungen („Als solcher ist mir hinreichend bekannt, wie wichtig Sprache für die Geschöpfe auf unserem Planeten ist

[. . .]“, 5) stehen im Einklang mit den Überzeugungen, dass Kommunizieren nicht nur auf die menschliche Sprache begrenzt ist (Argyle 2005).

Auch wenn moderne Begriffe wie ‚Ökologie‘, ‚Humanismus‘ oder ‚Anthropozentrismus‘ auf den ersten Blick die gegenwärtige Situation betreffen und für jede vorindustrielle und vormoderne Epoche, insbesondere für das Mittelalter nicht angemessen scheinen, war das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt und deren natürlichen Ressourcen schon immer Gegenstand philosophischer und literarischer Reflexion. Die historische Ökologie (Chew 2001) ermöglicht – trotz Schwierigkeiten wegen der im Fall der älteren Epochen häufig mangelnden Quellen – die Umwelt und Einflüsse des Menschen auf seine Umgebung mehrdimensional mit diachronen Veränderungen der Phänomene zu erforschen. Beispielsweise ist für das Mittelalter nicht nur die Aneignung und Nutzung der Natur relevant, sondern es kann auch von anthropogenen ökologischen Krisen wie denjenigen des 14. Jahrhunderts gesprochen werden. Die Ursachen des Kahlschlags der europäischen Wälder, der der heutigen Vernichtung des Tropenwaldes entspricht, sind zwischen 1050 und 1300 zu suchen. Der Beginn der Waldrodungen lässt sich ab dem Jahr 1300 beobachten (Bowlus 1988: 13–30; Hochmann 1992: 489).

Die Rolle des Menschen in der Natur – als Erhalter, Partner, Verwalter, Gärtner oder Zerstörer – wurde von prähistorischer Zeit bis heute durch Narrative definiert, die sein Auftauchen auf der Erde erklären (Ellis 2020: 9). Die Gedanken, dass menschliche Handlungen gravierende Konsequenzen für die ganze Umgebung und für andere Arten haben, lassen sich schon in den Quellen der Vormoderne finden. Viele Naturforscher hielten im 17. und 18. Jahrhundert für unmöglich, das Aussterben der Arten zu akzeptieren, weil dadurch eine Lücke in Gottes Schöpfung entstehen würde. Angenommen wurde, dass Gott ein „Gleichgewicht der Natur“ geschaffen hat (Bowler 1997: 10). Im 18. Jahrhundert beobachtete der Verfasser der 44-bändigen Enzyklopädie *Histoire naturelle, générale et particulière* Georges-Louis Leclerc de Buffon, dass die Erde dort kahl sei, die Kräuter abgeweidet und Böden weniger fruchtbar, wo der Mensch schon lange siedele (Smith/Smith 2006: 9).

In dem vorliegenden Beitrag wird die Antwort darauf gesucht, wie die Interaktionen des Menschen mit seiner natürlichen Umgebung, das Verhältnis des Menschlichen zum Nichtmenschlichen und die Frage der Verantwortung für die Umwelt und andere Arten vor dem Renaissance-Humanismus, vor Darwins Evolutionstheorie, vor Linnés *Systema Naturae* als Paradigma der menschlichen Dominanz über die Natur (Wilke 2015: 97), vor der kartesianischen Wende, vor der Trennung von wissenschaftlichem und nicht-wissenschaftlichem Denken aufgefasst wurden. Der Fokus wird auf die Interaktionen des Menschen mit der Umwelt im Mittelalter und ihre schriftliche Darstellung am Beispiel der Werke Hildegards von Bingen gerückt.

Das Mittelalter wurde vor allem von den Thesen der Denker des 13. Jahrhunderts geprägt: Thomas von Aquin (Aertsen 1991: 143–160), der die Ordnung der Natur in seiner *Summa theologica* als einen Beweis für die Existenz Gottes verwenden konnte, sowie dem deutschen Gelehrten und Bischof, Dominikaner Albertus Magnus, bei dem die Skala der Natur – nicht nur aus der Genesis folgend – einbezogen ist, in der lebendgebärende Tiere am höchsten stehen und an der Spitze sich die Menschheit befindet. Es entstand die Vorstellung einer kontinuierlichen, linearen Kette des Seienden, in der alle Existenzstufen als Teil des göttlichen Plans erschaffen waren (Bowler 1997: 40–42). Die größten Naturwissenschaftler des Mittelalters wie Albertus Magnus oder Nikolaus Cusanus waren meist Männer mit teilweise hohen Position in der katholischen Kirche (Dinzelbacher 2009: 63). Einem Anzeichen beginnender Naturforschung begegnen wir aber im 12. Jahrhundert im Werk der deutschen Benediktiner-Nonne Hildegard von Bingen (Mägdefrau 1992: 15), die zwar mit der Kritik an Machtstrukturen in Verbindung gebracht wird, deren Einstellungen aber nicht mit dem Ökofeminismus gleichzusetzen sind, da damit sich eine politische Haltung verbindet, die Feminismus, Umweltschutz, Antirassismus, Tierschutz, Antikolonialismus und Antimilitarismus zusammenführt (Grewe-Volpp 2015: 44).

Während aktuell die Frage gestellt wird, wo die Grenze zwischen Mensch und Nicht-Mensch liegt (Grewe-Volpp 2015: 53) und die Aufmerksamkeit auf die mündlichen Traditionen von Stammesvölkern gelegt wird, in denen alle Grenzen zwischen Mensch und Tier oft fließend sind und die von Mensch-Tier-Mischwesen bevölkert sind (Mackenthun 2015: 88), fällt auf, dass im Mittelalter Mensch und Tier eine besondere Bindung der Nähe und Vertrautheit verband (Le Goff/Truong 2006: 84). Menschen im Mittelalter hatten die Gabe der Beobachtung der Natur (Krug 1991: 861–865), ein subtiles Verständnis der in ihrem Körper verlaufenden Prozesse (Mayer 2008) und sogar eine ökologische Intuition. Beispielsweise enthält eines der bedeutendsten naturwissenschaftlichen Werke des Mittelalters *De arte venandi cum avibus* von Kaiser Friedrich II (Fried 1997: 149–166; Bowler 1997: 42; Zahlten 1991: 89–106) aus den 40er Jahren des 13. Jahrhunderts eine Fülle von Beobachtungen und theoretischen Überlegungen zur mittelalterlichen Medizin und Zoologie. Die für Friedrichs Sohn vorbereitete sog. Manfred-Abschrift überrascht mit über fünfhundert Vogelminiaturen von höchster ornithologischer Genauigkeit (Zahlten 1991: 89).

Hildegards Betrachtung ist zugleich die Sichtweise einer Naturforscherin und eines Kindes voller Bewunderung, das zwischen Pflanzen und Tieren und in Harmonie mit ihnen herangewachsen war: „Hildegard beobachtet gern die Tiere: das Küken, das aus dem Ei schlüpft, die Fische, die im Netz zappeln, Bienen, die Waben mit Honig füllen. In ihren späteren Schriften tauchen viele Bilder aus dem Dorfleben auf, die den staunenden kindlichen Blick auf

die Natur, auf das Feuer in der Schmiede und Küche erahnen lassen“ (Kerner 1998: 20). So schrieb sie beispielsweise in *Scivias*: „Dann sah ich schwarze Kindlein nahe der Erde durch die Luft daherschwimmen wie Fische im Wasser“ (1954: 159) und in *De operatione Dei*: „Die Erde liegt in der Mitte des Luftraumes wie die Wabe inmitten des Honigs“ (1965: 138).

In *Physica* und *Causae et curae* werden 230 Getreide und Kräuter, etwa 70 Bäume und Sträucher dargestellt. Die Thematik der Pflanzen scheint Hildegard besonders interessiert zu haben. Sie beschrieb auch die Lebenszyklen von 37 Gattungen der Fische und erkannte mindestens 72 Gattungen der Vögel, auch wenn einer von ihnen, mit dem Körper eines Löwen, eigentlich ein mythischer Greif war (Hirscher 2014: 25). Allem Anschein nach kannte sie die Welt der Fische so gut wie die der Pflanzen. Wohl sind die meisten damals in Mitteleuropa vorkommenden Fische in Hildegards Buch aufgeführt. Interessanterweise gibt es in ihrer *Physica* keine Beschreibung der äußeren Erscheinung der Geschöpfe. Diese Schrift unterscheidet sich von der farbenreichen Welt in Hildegards visionären Schriften, wo Rosen, Saphirsteine, Silber oder Lilien symbolische Bedeutung haben. Interessanterweise verblissen diese Farben, wenn sie vom theologischen Bereich in das Gebiet der Naturkunde übergeht (Moulinier 2009).

In der reifsten Schrift Hildegards *Liber divinorum operum* (*Das Buch vom Wirken Gottes*), genannt auch *De operatione Dei* (*Vom Werk Gottes*), die eine Kosmoschrift ist und als eine „Summa anthropologica“ angesehen werden kann, werden in zehn Visionen der Makrokosmos des Weltalls und der Mikrokosmos Mensch in ihren Beziehungen zueinander und in ihrem Zusammenhang mit dem Schöpfer dargestellt. Der Mensch erscheint als Mikrokosmos, der in all seinen körperlichen, geistigen und seelischen Kräften die Gesetzmäßigkeiten des gesamten Makrokosmos widerspiegelt. Laut *De operatione Dei* lassen sich Parallelen zwischen Erde/Universum und Mensch feststellen („Die Erde wird mit Steinen und Bäumen befestigt. Gleich ihr ist der Mensch geschaffen, weil sein Fleisch wie die Erde ist, seine marklosen Knochen wie die Steine, seine markhaltigen dagegen wie Bäume“, 1965: 139; „Im Körper des Menschen will die Seele ja bleiben, wie sie ihn auch nur in seinen Säften finden kann. Das verhält sich so, wie auch die Biene in ihrem Stock die Wabe mit dem Honig bildet, bald einen reineren, bald einen mehr verunreinigten“, 100). Der Körper des Menschen funktioniert wie ein Baum („So ist auch die Seele im Menschen wie der Saft in einem Baume. Wie durch den Saft alle Früchte des Baumes gedeihen, so werden durch die Seele alle Werke des Menschen verwirklicht“, 154). In Hildegards Welt sind Interaktionen zwischen verschiedenen, aktiv gedachten Teilen des Universums wichtig. Das Konzept weist gewisse Ähnlichkeiten mit Karen Barads Welt der Kleinstpartikel, wo alle Agenzien als ineinander und aufeinander bezogene Wesen

existieren und in der auch die Umwelt und deren Lebewesen in Betracht gezogen werden (Sullivan 2015: 64).

Im dritten mystischen Werk *Scivias (Wisse die Wege)* beschreibt Hildegard die ursprüngliche Harmonie von Mensch und Kosmos, von Geist und Welt, die erst durch die Sünde des Menschen gestört wurde. Auch in diesem Werk betont Hildegard Parallelen zwischen Mensch und Natur: „Die Seele ist also für den Körper, was der Saft für den Baum ist, und ihre Kräfte entfalten sie wie der Baum seine Gestalt. Die Erkenntnis gleicht dem Grün der Zweige und Blätter, der Wille den Blüten, das Gemüt ist wie zuerst hervorbrechende, die Vernunft wie die voll ausgereifte Frucht. Der Sinn endlich gleicht der Ausdehnung des Baumes in die Höhe und Breite“ (Hildegard 1954: 133).

Während Jane Bennett darauf hinweist, dass die Menschheit nicht etwas ganz Unterschiedliches vom sonstigen Stoff der Welt ist (Sullivan 2015: 62), entstehen bei Hildegard Pflanzen, Tiere, Menschen und Teile des Kosmos aus denselben vier Elementen: „Mandragora, also die Alraune, [. . .] breitete sich von der Erde aus, aus der Adam geschaffen wurde, und ähnelt [deshalb] dem Menschen ein wenig, aber die ist doch eine Pflanze“ (2012: 62). Sie schätzt Tiere und Pflanzen aber nicht nur als solche, sondern auch als Teil der Schöpfung. Die Natur ist Gottes Werk und Gott hat darin einwilligt, dass die Natur dem Menschen dient. Eine wichtige Voraussetzung ist aber, dass der Mensch maßzuhalten wissen soll. Das biblische Versprechen, dass die Menschheit die Erde beherrschen soll, kann nicht als Grundlage für das Verlangen der Welt gehalten werden, die Natur ohne Rücksicht auf die ökologischen Konsequenzen auszubeuten. Der Mensch als Verwalter soll sich um Gottes Schöpfung kümmern und das ihm anvertraute Eigentum nicht zerstören. Denn die mittelalterlichen Europäer wollten ihre Umwelt nicht zerstören (Bowler 1997: 8–9). Hildegard scheint sich dessen bewusst zu sein, was heutzutage betont wird, nämlich, dass die Menschen nicht nur Interaktionen miteinander eingehen, sondern auch – immer und an jedem Ort – mit der Welt der Nicht-Menschen (Foltz 2010: 633). Die Vergangenheit wurde nach Hildegard durch die Harmonie, Ordnung und Einheit zwischen Menschen und Natur gekennzeichnet:

Freilebende Tiere und Vieh waren nämlich vor der Sintflut noch nicht von so großer Wildheit, wie sie später wurden, und die Menschen flohen nicht vor ihnen und sie nicht vor den Menschen und sie erschrecken nicht voreinander. Vielmehr blieben Wild- und Haustiere gern bei den Menschen und die Menschen bei ihnen, weil sie zu Anbeginn fast gleichzeitig ihren Ursprung genommen hatten. Wild- und Haustiere beleckten die Menschen und die Menschen sie, deshalb liebten sie einander mehr in ihren Gegensätzlichkeiten und hingen aneinander (Hildegard 2011: 70–71).

Der Mensch hat den Kontakt mit dieser Welt verloren, was zur Veränderung der Beziehungen zwischen verschiedenen Spezies beigetragen hat:

Vor der Sintflut war die ganze Erde voll mit Menschen und Tieren und sie waren weder durch Gewässer noch durch Wälder von einander getrennt, weil es keine großen Flüsse und großen Wälder gab [. . .]. Aber nach der Sintflut ergossen sich einige Quellen und einige Bäche in große und gefährliche und es wuchsen große Wälder, durch die auch Menschen und Tiere getrennt wurden, so dass danach die Menschen vor den Tieren und die Tiere vor den Menschen Scheu hatten (72).

Wälder spielten in der mittelalterlichen Vorstellungswelt eine bedeutende Rolle (Heimann 1991: 866–881; Classen 2015). Während im Allgemeinen das Mittelalter den Wald, nach dem man sich zugleich sehnte und vor dem man floh, zu zivilisieren versuchte, schreibt Hildegard in *Physica* der Wildnis, insbesondere der wilden Tieren, einen positiven Aspekt zu, der darin besteht, dass die Wildheit eine Art des Wissens übers Leben beherrscht, die der Mensch verloren hat. Der Mensch kann deswegen vieles von der Natur lernen (Moulinier 2009: 57). Tieren werden menschliche Kompetenzen zugeschrieben. Sie werden als agierende Wesen dargestellt, die sich intentional benehmen. So kennt die Maus etwa Steinchen, die ihr sehr helfen, wenn sie gebären soll, die auch den Frauen helfen könnten, wobei diese Steinchen ihre Wirkkraft nicht von sich aus haben, sondern durch das Anblasen und von der Wärme der Maus bekommen (Hildegard 2012: 420–421). Das Wiesel kennt ein Kräutlein, das Lebenskraft enthält und das den Menschen unbekannt ist, dank dem es ein anderes Wiesel rettet:

Das Wiesel [. . .] besitzt eine kluge, empfindliche Natur, so dass es ein gewisses Kräutlein kennt, in dem die Gesundheit und Leben steckt, so dass es, wenn es sieht, dass seine Jungen oder ein anderes Wiesel Beschwerden haben, schnell dieses Kräutlein sucht, das winzig und fein ist, und nach ihm in der Erde gräbt. [. . .] Dieses Kräutlein ist dem Menschen und den anderen Tieren unbekannt [. . .]. Aber das Wiesel frisst auch immer so gute und so starke Kräuter, dass ihm kaum irgendeine Krankheit zustoßen kann (419).

Man kann von vielen handelnden Kräften lernen. Auch als Werk Gottes muss der Mensch daran denken, dass er ein Geschöpf unter anderen, und dass er nicht grundsätzlich verschieden ist. Hildegard will dem Menschen die Schlüssel zur Natur, die er verloren hat, wiedergeben. Tiere sind laut ihren Schriften nicht deswegen auf der Erde da, um den Menschen zu nobilitieren, indem er sich von ihnen distanzieren könnte, sondern sie scheinen im Besitz einer Weisheit zu sein, die der Mensch nicht bzw. nicht mehr hat. Einige Tiere genießen sogar den göttlichen Gnaden (Moulinier 2009: 58).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Hildegards Denken von einem Dualismus geprägt ist: Einerseits ist es als Traum von einer wiedererlangten Harmonie, von Ordnung und Einheit zwischen Menschen und Natur zu

verstehen, andererseits ist die Sehnsucht nach den Anfängen durch einen Realismus relativiert. Zwar war die Wirkungsgeschichte von Hildegards naturkundlichen Schriften im Mittelalter geringer als jene der visionären Werke, da das 13. Jahrhundert, mindestens was die Naturkunde angeht, immer mehr symbolische Gedanken entwickelte, weswegen ihre naturkundlichen (und medizinischen) Schriften nur wenig Einfluss gehabt haben. Ihre Schriften, aufs Neue gelesen, können auf die Agentialität der Wesen, verlorene Harmonie mit der Natur und die Klugheit, die aus der Natur zu gewinnen ist, auch im Zeitalter des sich seiner selbst bewussten Anthropozäns (Keller 2017: 17–34) sensibilisieren. Die posthumane Positionierung kann einerseits Krisen der Vergangenheit zu erklären helfen, andererseits kann aus den Erfahrungen der Vergangenheit gelernt werden, da viele Fragen und Herausforderungen schon seit langem bekannt zu sein scheinen.

Bibliografie

- Aertsen, Jan A.: *Natur, Mensch und der Kreislauf der Dinge bei Thomas von Aquin*, in: *Mensch und Natur und Mittelalter*, hg. v. Albert Zimmermann, Andreas Speer, De Gruyter: Berlin/New York 1991, S. 143–160.
- Argyle, Michael: *Körpersprache und Kommunikation: Das Handbuch zur nonverbalen Kommunikation*, Jungferns: Paderborn 2005.
- Block, Katharina: *Humandezentrierung im Anthropozän*, in: *Der Anthropos im Anthropozän. Die Wiederkehr des Menschen im Moment seiner vermeintlich endgültigen Verabschiedung*, hg. v. Hannes Bajohr, De Gruyter: Berlin/Boston 2020, S. 77–94.
- Bowler, Peter J.: *Viewegs Geschichte der Umweltwissenschaft. Ein Bild der Naturgeschichte unserer Erde*, Teubner Verlag: Wiesbaden 1997.
- Bowlus, Charles: *Die Umweltkrise im Europa des 14. Jahrhunderts*, in: *Fortschritte der Umweltzerstörung*, hg. v. Rolf Peter Sieferle, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1988, S. 13–30.
- Chew, Sing C.: *World Ecological Degradation: Accumulation, Urbanization, and Deforestation, 3000 B.C.–2000 A.D.*, AltaMira Press: Walnut Creek: 2001.
- Classen, Albrecht: *The Forest in Medieval German Literature. Ecocritical Readings from a Historical Perspective*, Lexington Books: Lanham et al. 2015.
- Dinzelbacher, Peter: *Mystische Phänomene zwischen theologischer und medizinischer Deutung in Spätmittelalter und Frühneuzeit*, in: *Mystik und Natur. Zur Geschichte ihres Verhältnisses vom Altertum bis zur Gegenwart*, hg. v. Peter Dinzelbacher, De Gruyter: Berlin/New York 2009, S. 61–86.
- Dürbeck, Gabriele: *Das Anthropozän in geistes- und kulturwissenschaftlicher Perspektive*, in: *Ecocriticism. Eine Einführung*, hg. v. Gabriele Dürbeck, Urte Stobbe, Böhlau Verlag: Köln/Weimar/Wien 2015, S. 107–119.

- Ellis, Erle C.: *Anthropozän: Das Zeitalter des Menschen – eine Einführung*, oekom Verlag: München 2020.
- Foltz, Richard C.: *Czy przyroda jest sprawcza w znaczeniu historycznym? Historia świata, historia środowiska oraz to, w jaki sposób historycy mogą pomóc ocalić Ziemię*, in: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, hg. v. Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie: Poznań 2010, S. 631–659.
- Fried, Johannes: *Kaiser Friedrich II. als Jäger*, in: *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter*, hg. v. Werner Rösener, V&R: Göttingen 1997, S. 149–166.
- Grewe-Volpp, Christa: *Ökofeminismus und Material Turn*, in: *Ecocriticism. Eine Einführung*, hg. v. Gabriele Dürbeck, Urte Stobbe, Böhlau Verlag: Köln/Weimar/Wien 2015, S. 44–56.
- Heimann, Heinz-Dieter: *Der Wald in der städtischen Kulturentfaltung und Landschaftswahrnehmung. Zur Problematik des kulturellen Naturverhältnisses als Teil der Umwelt- und Gesellschaftsgeschichte des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, in: *Mensch und Natur und Mittelalter*, hg. v. Albert Zimmermann, Andreas Speer, De Gruyter: Berlin/New York 1991, S. 866–881.
- Heise, Ursula K.: *Ökokosmopolitismus*, in: *Ecocriticism. Eine Einführung*, hg. v. Gabriele Dürbeck, Urte Stobbe, Böhlau Verlag: Köln/Weimar/Wien 2015, S. 21–31.
- Hildegard von Bingen: *Heilsame Schöpfung – die natürliche Wirkkraft der Dinge. Physica*, übers. v. Ortrun Riha, Beuriner Kunstverlag: Rüdesheim/Eibingen 2012.
- Hildegard von Bingen: *Ursprung und Behandlung der Krankheiten. Causae et curae*, übers. v. Ortrun Riha, Beuriner Kunstverlag: Rüdesheim/Eibingen 2011.
- Hildegard von Bingen: *Welt und Mensch. Das Buch „De operatione Dei“*, aus dem *Genet Kodex* übers. v. Heinrich Schipperges, Otto Müller Verlag: Salzburg 1965.
- Hildegard von Bingen: *Wisse die Wege. Scivias*, nach dem Originaltext des illuminierten *Rupertsberger Kodex*, übers. v. Maura Böckeler, Otto Müller Verlag: Salzburg 1954.
- Hirscher, Petra: *Leczmy się i gotujemy ze św. Hildegardą. Receptury i recepty ze średniowiecznego klasztoru*, PAX: Warszawa 2014.
- Hochmann, Harald: *Umweltpolitik und Umweltrecht: national, regional und global*, „Politische Vierteljahresschrift“, 33:1992, No 3, S. 489–509.
- Horn, Eva; Bergthaller, Hannes: *Anthropozän zur Einführung*, Junius: Hamburg 2020.
- Keller, Lynn: *Recomposing Ecopoetics. North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene*, University of Virginia Press: Charlottesville/London 2017.
- Kerner, Charlotte: *‘Alle Schönheit des Himmels’. Die Lebensgeschichte der Hildegard von Bingen*, Beltz & Gelberg: Weinheim/Basel 1998.
- Krug, Reinhard: *Die Beziehung zur Natur bei Gertrud von Helfta*, in: *Mensch und Natur und Mittelalter*, hg. v. Albert Zimmermann, Andreas Speer, De Gruyter: Berlin/New York 1991, S. 861–865.
- Le Goff, Jacques; Truong, Nicolas: *Historia ciała w średniowieczu*, Aletheia: Warszawa 2006.
- Mackenthun, Gesa: *Postkolonialer Ecocriticism*, in: *Ecocriticism. Eine Einführung*, hg. v. Gabriele Dürbeck, Urte Stobbe, Böhlau Verlag: Köln/Weimar/Wien 2015, S. 81–93.

- Mägdefrau, Karl: *Geschichte der Botanik. Leben und Leistung großer Forscher*, Springer Spektrum: Berlin/Heidelberg 1992.
- Mayer, Johannes G.: *Das geheime Heilwissen der Klosterfrauen*, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 2008.
- Moulinier, Laurence: *Naturkunde und Mystik bei Hildegard von Bingen: Der Blick und die Vision*, in: *Mystik und Natur. Zur Geschichte ihres Verhältnisses vom Altertum bis zur Gegenwart*, hg. v. Peter Dinzelsbacher, De Gruyter: Berlin/New York 2009, S. 39–60.
- Neher, Lisa: *Feministischer Materialismus? Überlegungen zum agentuellen Realismus Karen Barads*, in: *Geschlecht Differenz Identität, Geschlecht, Differenz und Identität*, hg. v. David Meier-Arendt et al., AStA der TU Darmstadt: Darmstadt 2018, S. 58–66.
- Scherer, Bernd; Renn, Jürgen: *Anthropozän. Zum Stand der Dinge*, Matthes & Seitz: Berlin 2015.
- Smith, Thomas S.; Smith, Robert L.: *Ökologie*, Pearson Education, München et al. 2006.
- Sullivan, Heather I.: *New Materialism*, in: *Ecocriticism. Eine Einführung*, hg. v. Gabriele Dürbeck, Urte Stobbe, Böhlau Verlag: Köln/Weimar/Wien 2015, S. 57–67.
- Wilke, Sabine: *Environmental Humanities*, in: *Ecocriticism. Eine Einführung*, hg. v. Gabriele Dürbeck, Urte Stobbe, Böhlau Verlag: Köln/Weimar/Wien 2015, S. 94–106.
- Zahlten, Johannes: *Natura sua und Natura generans. Zwei Aspekte im Naturverständnis Kaiser Friedrichs II.*, in: *Mensch und Natur im Mittelalter*, hg. v. Albert Zimmermann, Albert Speer, De Gruyter: New York 1991, S. 89–106.
- Zeh, Juli: *Kleines Konversationslexikon für Haushunde*, Schöffling: Frankfurt am Main 2005.

„Le chien, c'est moi“ – zum kritischen Posthumanismus Friederike Mayröckers

Beate Sommerfeld (Posen)

Abstract: Der Beitrag beschäftigt sich mit den jüngsten Texten Friederike Mayröckers und analysiert sie im Lichte der posthumanistischen Herangehensweise an die Relation des Menschlichen und Nichtmenschlichen, wobei u.a. theoretische Schriften von Rosi Braidotti, Donna Haraway, Karen Barad und Jane Bennett den intellektuellen Rahmen der Untersuchung mitbestimmen. Der kritische Posthumanismus wird als eine ontologisch und ethisch begründete Tendenz zur radikalen Überwindung der Dichotomien von Mensch und Natur sowie Subjekt und Objekt aufgefasst. Mayröckers späte Texte werden als textuelle Repräsentationen dieser empathischen Enthierarchisierung der Weltwahrnehmung gelesen.

Keywords: Friederike Mayröcker, Posthumanismus, Postanthropozentrismus, Gefähr*inenspezies, Relationalität.

Der kritische Posthumanismus richtet sich gegen die Vorstellung vom Menschen als dem „Maß aller Dinge“ (Braidotti 2014: 55) und gegen die Hierarchie der Arten. Er versucht somit das im westlichen Denken verankerte Menschenbild, das sich kategorial von sogenannten ‚Anderen‘ wie Tieren, Pflanzen oder Objekten absetzt, in Frage zu stellen. Posthumanismus kommt damit in der Überschreitung von ontologischen Grenzen, Nivellieren von Hierarchien und Neuperspektivierungen zum Tragen. Dabei geht stets um eine Neubestimmung des Menschen als Bestandteil der lebendigen Welt. Posthumanes Denken relativiert das anthropozentrische Weltbild und die nur auf den Menschen begrenzte Handlungsmacht und betont im Gegenzug dessen Einbettung in größere organisch-biologische und tiefenökologische Gefüge. So schreibt etwa Rosi Braidotti (2014: 9) von der „posthumanen Situation“ im Sinne einer konstitutiven Mischung und wechselseitigen Abhängigkeit menschlicher und nichtmenschlicher Entitäten. Querverbindungen bestehen zu neomaterialistischen Ansätzen, etwa bei Karen Barad (2003: 826) oder Jane Bennett (2010: X), wo Natur und Materie als lebendige Akteure betrachtet werden, welche untrennbar mit dem Menschlichen vernetzt sind.

Der kritische Posthumanismus plädiert für eine Vision des Subjekts als eingebettete, relationale Entität, die affektive Beziehungen zum Nichtmenschlichen eingeht. Diese Haltung hat ethische Konsequenzen, denn sie überwindet die Dominanz des essentialistisch definierten Menschen und transzendiert

die Grenzen des Humanen über eine anthropozentrische Denkweise hinaus. Eine materiell eingebundene, affektive und relationale Sichtweise des Subjekts bahnt den Weg zu einem nicht-hierarchischen Verhältnis zwischen den Arten und definiert binäre Gegensätze wie menschlich / nichtmenschlich um. So wird etwa bei Braidotti (2014: 32, 46, 65, 76–77) ein postanthropozentrisches, relationales Beziehungssubjekt zur Disposition gestellt, ausgestattet mit einer Ethik, die sowohl menschliche als auch nichtmenschliche Kräfte anerkennt. Es geht hierbei um die Ausbildung einer responsiven Haltung, einer Fähigkeit des Antwortens („response-ability“) als Interaktion mit der Lebenswelt, wie sie beispielsweise in der Kategorie der „Gefähr*t*innenspecies“ von Donna Haraway (2008: 70–71) angelegt ist. Haraway (2016: 14) plädiert für Achtsamkeit gegenüber den vielgestaltigen Verbindungen von Menschen und Tieren, eine Verpflichtung gegenüber ‚bedeutender Andersartigkeit‘ im Zusammenleben aller Arten von Wesen. In einer posthumanistischen Reformulierung von Levinas’ These von der Begründung eines ethischen Weltbezugs durch die Begegnung mit dem „Antlitz des Anderen“ (1987: 63) argumentiert auch Barad (2007: 392), dass diese sich keineswegs auf menschliche Subjekte beschränken müsse und diese anthropozentrische Begrenzung „das volle Spektrum der Möglichkeiten von Alterität“ ignoriere. Auch Barad und Haraway vollziehen damit einen Bruch mit gängigen Dichotomien, die Reformulierung des Menschen sowie die Anerkennung nichtmenschlicher Alteritäten und damit eine Überwindung des Anthropozentrismus. Im Horizont einer postanthropozentrischen Ethik sollen im Folgenden die jüngsten Werke Friederike Mayröckers gelesen werden.

Auf dem Weg zu einer postanthropozentrischen Ethik

Texte wie *études* (2013), *fleurs* (2016), *Pathos und Schwalbe* (2018) und *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete* (2020) markieren eine Abwendung von den formalen Experimenten der früheren Schaffensphasen Mayröckers und zeichnen sich durch eine zunehmende Welthaltigkeit aus. Zum Fluchtpunkt ihrer Poetik wird nun die Natur: Dolden, Blüten und Ranken mäandrieren durch die Texte, vor allem durch *fleurs* schlingt sich ein florales Flechtwerk berückender Naturbilder. Die Hingegebenheit an alles Kreatürliche und die sinnfrohe Feier der Natur löst sich ab mit der Klage über deren fortschreitende Zerstörung durch den Menschen. Mayröcker stellt sich der fundamentalen Frage nach einer ethischen Verantwortung für den Planeten: „was haben wir getan dieser Erde, wie haben wir sie in Stücke gerissen, grausam verwüstet, verhöhnt“ ruft die Dichterin bereits im Gedicht *Furor*

Anklage Ohnmacht (Mayröcker 2004: 460) und lässt eine tiefgehende Reflexion des Verhältnisses von Mensch und Natur erkennen.

Gegen das Gewaltpotenzial hegemonialer Ordnungen und die Selbstherrlichkeit menschlicher Hybris wird in Mayröckers späten Texten ein postanthropozentrisches, relationales Subjekt ins Feld geführt, tief in die Welt eingelassen und von Empathie geleitet. Diese Beziehungsfähigkeit des Subjekts erproben die Texte in immer neuen Konstellationen, durch das Stiften stets neuer Beziehungen, mit denen transversale Allianzen und eine Ethik der Verwobenheit unterschiedlicher Entitäten entfaltet werden.

Die Natur erscheint in Mayröckers Spätwerk als belebt. So heißt es etwa in *Pathos und Schwalbe*: „ich habe beobachtet wie die Blumen um die Ecke guckten aus dem Fenstergärtchen [. . .] ich meine sie beugten sich vor und guckten um die Ecke dasz ich sie sehen konnte also ihre Köpfcchen irrten umher“ (Mayröcker 2018: 258). Auch in *da ich morgens und moosgrün* treten Pflanzen dem Ich als lebendige Akteure entgegen: „lila Hortensie: hört sie etwa was ich spreche, [. . .] reicht sie Händchen?“ (Mayröcker 2020: 7). In der poetischen Imagination werden neue Formen von „Agency“ erprobt und das Handlungs- und Bedeutungspotential nichtmenschlicher Agenzien ausgelotet. Die Artensuprematie wird hierbei in Frage gestellt – Tiere und Pflanzen kommen als Akteure ins Spiel und treten dem Menschen als Subjekte entgegen.

Dabei wird das Verhältnis des Text-Ich zu nichtmenschlichen Subjekten als ein reziprokes Liebesverlangen modelliert: Pflanzen, die ihre Triebe „wie Händchen“ (Mayröcker 2013: 52) ausstrecken, Äste, die Schultern streifen (Mayröcker 2020: 34), die „roten Blüten der Amaryllis auf ihren hohen Stielen“, welche das Ich „umhalsten“ (Mayröcker 2018: 29–30) – sie alle bewegen sich verlangend dem Menschen entgegen. Es sind lebende Akteure, die in einem Feld von Kräften interagieren und sich gegenseitig anziehen. Mayröckers Texte sind damit als relationale Gefüge zu begreifen, als Beziehungsgeflecht, das den Entitäten vorausgeht und eine anthropozentrische Denkweise überschreitet. Texte wie *fleurs*, *Pathos und Schwalbe* sowie *da ich morgens* werden als Raum lesbar, in dem Affekte ausgetauscht werden und ein Begehren zirkuliert. Dabei wird ein mannigfaltiges, polymorphes Begehren angesteuert, das ontologische Grenzen überschreitet und an der Ordnung der Dinge rüttelt – vom „Kosen“ der „Blumengesichter“ (Mayröcker 2020: 77) ist da die Rede, vom „Verliebt-Sein in die Blütenkelche einer Konrade“ (53).

Jenseits des anthropomorphen Modells von Begehren wird hier ein offener Prozess der wechselseitigen Verbindung mit der Welt konturiert, Zustände bedingungsloser Offenheit und einer grenzenlosen Empathie, welche die Subjekt-Objekt-Differenz kassiert und durch einen Resonanzraum ersetzt, in dem die Stimmen der Natur widerhallen. Die Schreibende vertieft sich in „eines Leberblümchens Atemholen“ (Mayröcker 2020: 81), dem „Vögelchen auf Ästchen im Winter, im Schneetreiben“ möchte sie „Mäntelchen

schneidern, dasz es nicht mehr fröre“ (Mayröcker 2018: 188). Es etablieren sich affektive Austauschverhältnisse zwischen dem Subjekt und der Tier- und Pflanzenwelt. Es etablieren sich affektive Austauschverhältnisse zwischen dem Subjekt und der Tier- und Pflanzenwelt. Die responsive Haltung des hier konturierten postanthropozentrischen Beziehungssubjekts inkludiert unhörbar schreiende Fische (vgl. Mayröcker 2018: 107) ebenso wie weinende Nelken (vgl. Mayröcker 2020: 24), „untröstliche Ästchen“ (Mayröcker 2013: 66) und „klagende Hundsveilchen“ (Mayröcker 2020: 69), „die welken Beete des Krankenhausgartens *schreiend* in der Dämmerung“ (Mayröcker 2018: 257, Hervorhebung im Original, BS). Mitempfunden werden der Vögel „Unglücklichkeiten“, der Vögel „Erschütterungen“ (vgl. Mayröcker 2020: 29), der Bindfaden um den „Hals“ eines Veilchenbündels muss gelöst werden, er „ersticke ja sonst, rang nach Luft“ (Mayröcker 2018: 226).

Es wird in Mayröckers Texten eine schrankenlose Empfindsamkeit modelliert, ein Mitgefühl mit der leidenden Kreatur, das die Subjekt-Objekt-Grenze kollabieren lässt: „der Ort des Schreis. Gebrüll der Tiere: zahme Tiere, die ihr verzehret, Ort des Schreis, habe noch Tage lang diesen meinen Schrei im Ohr den ich ausgestosen. Als ich niederstürzte“ (Mayröcker 2020: 158). Verwundbarkeit wird hier als grundlegende existenzielle Disposition begriffen (vgl. Butler 2005: 44), sie ermöglicht Erfahrungen der Verschränkung aller Entitäten über ontologische Grenzen hinweg und stiftet affirmative Bindungen, die das Subjekt „im Fluss der Beziehungen zu vielgestaltigen Anderen“ (Braidotti 2014: 54) verorten. Die relationale Fähigkeit des posthumanen Subjekts stiftet Allianzen mit der nichtmenschlichen Seite des Lebens. Wenn vom „Blutsbruder Amsel“ (Mayröcker 2004: 481) oder der „Genossin Amsel [die] ans Fenster pickt“ (Mayröcker 2020: 163) die Rede ist, wird ein anderes Verständnis von speziesübergreifender Verwandtschaft (vgl. Haraway 2018: 7–8) und ethischer Verantwortung entfaltet, um gefühlsmäßige und moralische Bindungen zu nicht-anthropomorphen Geschöpfen denken zu können. Die Erfindung neuer Begriffe und affirmativer ethischer Beziehungen dementiert klassische Subjektivitätsvorstellungen und arbeitet einer umgreifenden Vision lebendiger, transversal verbundener Subjekte zu.

In Mayröckers jüngsten Texten wird damit ein posthumanes Subjekt als transversal-relationale Entität ins Feld geführt, die affektive Beziehungen zu vielfältigen Anderen eingeht und weder Hierarchien noch Grenzen gelten lässt. Gemeinsam mit anderen Wesen bewegt es sich in einem Feld gegenseitiger Affizierungen und Resonanzen. Das Ich ist eingefaltet in die Natur, tritt ein in Nachbarschaftszonen mit Tieren und Pflanzen und gleitet zwischen die Dinge: „bist Halb-Pflanze“ (Mayröcker 2014: 58), „bist blaue Glyzine bist Hundsveilchen“ (Mayröcker 2020: 118), „bin Vögelchen hüpfend von Ast zu Ast“ (Mayröcker 2018: 95). Es wird hier eine affektive und relationale Sichtweise des Subjekts behauptet, das zum Teil der Materie wird, die unterhalb

des Logos und der Ideenwelt pulsiert. Das Subjekt geht in das Gefüge nicht-menschlicher Agenzien ein, resoniert mit seiner Umwelt und wird zum Teil der „vibrant matter“ (Bennett 2010: X). Mayröckers Texte spielen damit einer „Ästhetik des Lebendigen“ (Riechelmann/Oetker 2016: 8) zu, gehen aber zugleich darüber hinaus, indem auch unbelebte Dinge, von Affekten befeuert, mit Agency ausgestattet werden und ein Eigenleben entfalten: „Empathie mit den Dingen, bedenkend ihre plötzliche Wut: dasz sie sich widersetzen“ (Mayröcker 2018: 99). Es entstehen so Vernetzungen lebendiger und anorganischer Akteure, Ausdruck einer nichthierarchisierenden Ethik, die sowohl menschliche als auch nicht-anthropomorphe Elemente einschließt und auch nichtmenschlichen Entitäten einen Subjektstatus zugesteht.

Tier-Werden – transversale Allianzen

Vor allem Tiere werden in Mayröckers Texten als nichtmenschliche Gegenüber anerkannt und damit eine postanthropozentrische Haltung modelliert, die darauf abzielt, neue Subjektkonzeptionen und ein Verständnis des Tieres als Subjekt zu ermöglichen (vgl. Wolfe 2010: 99–126). In *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete* sind es gegenseitige Blicke von Mensch und Tier, bei denen Funken überspringen und affektive Wirkungen entfesselt werden: „damals mit deinem Hündchen hast du einen Blicktausch veranstaltet: wer v. euch beiden konnte den Blick des anderen länger aushalten“ (Mayröcker 2020: 67). Blickwechsel werden hier zum Ort einer ebenbürtigen Begegnung der Arten, die in Haraways Kategorie der Gefährt*innenspezies zur Disposition gestellt wird und ins Zentrum einer ethischen Haltung rückt. Das Erwidern des tierlichen Blicks gilt Haraway (2008: 7) als nicht-vereinnahmender, ‚taktiler Blick‘ als konstitutive Koppelung an das Andere im Sehen, der zugleich die Unverfügbarkeit des Anderen anerkennt.¹

In den bei Mayröcker inszenierten Blickwechseln manifestiert sich eine solche responsive Haltung und zugleich ethische Verpflichtung gegenüber der signifikanten Andersheit des Tieres, der antwortend begegnet wird: „sah ich einen jg. Wolfshund welcher GEDUCKT unter einem Sessel im Freien lag und ich seine gr. Nähe spürte da er mich betrachtete“ (Mayröcker 2020: 122, Hervorhebung im Original, BS). Es werden hier Trans-Spezies-Begegnungen

1 “Looking back in this way takes us to seeing again, to *respicere*, to the act of respect. To hold in regard, to respond, to look back reciprocally, to notice, to have courteous regard for, to esteem: all of that is tied to polite greeting to constituting the polis, where and when species meet.” (Haraway 2008: 19)

konturiert, die Hierarchien entgegenarbeiten und dem Tier ‚auf Augenhöhe‘ entgegenreten wollen. Dabei wird eine Ethik modelliert, die ihre Maßstäbe nicht voraussetzt, sondern situativ generiert. Die Fähigkeit des Antwortens als ethische Haltung zu praktizieren, bedeutet für Mayröcker ein Sich-Einlassen auf konkrete Begegnungen mit radikal Anderen, „nicht in blutarmer Abstraktion, sondern in Eins-zu-Eins-Beziehungen zwischen Gegenübern, in miteinander verbundener Andersartigkeit“ (Haraway 2016: 55). Dabei werden speziesübergreifende Gefüge zustande gebracht, die Formen der Ko-Existenz menschlicher und tierlicher Subjekte imaginieren und zugleich hervorbringen.

Es kommen in Mayröckers Texten multiple affektive Wirkungen als offene Prozesse zum Tragen, in denen Grenzüberschreitungen zum Animalischen stattfinden und die deterritorialisierende Kraft des Tieres entfaltet wird. Gerade in den jüngsten Texten kehren Austausch von Blicken wieder, in denen sich Umsprünge ereignen und die Perspektive des Tieres eingenommen wird: „wenn ein Hund auf der anderen Seite der Straße mich anblickt bin ich selber der Hund der mich anblickt.“ (Mayröcker 2020: 158) Im Möglichkeits- und Simulationsraum der Literatur werden träumerische Re-perspektivierungen und Neuerschaltungen von Begriffen wirksam, mit denen Ununterscheidbarkeitszonen zwischen Mensch und Tier eröffnet werden, die durch Transgressionen, Konfusion, Subversionen und Überlagerungen geprägt sind: „bin ich ein zahmes Tier [. . .] ging an der Leine“ (Mayröcker 2020: 158). Das empathische Verschmelzen mit der abgerichteten Kreatur entbindet surreal anmutende Umsprungsbilder: „Pianist im Gastgarten Hündchen auf seinem Schosz ich meine hatte ich dies zarte Bellen“ (Mayröcker 2020: 8). Es wird an solchen Stellen ein Tier-Werden imaginiert, das „nichts mit einem Ähnlichwerden zu tun hat“ (Deleuze/Guattari 1997: 318), sondern Allianzen und Resonanzen zwischen Spezies stiftet, die durch Formen der „widernatürlichen Anteilnahme“ (325) begründet werden und sich durch Affektübertragung vollziehen. Das Tier-Werden erhält damit bei Mayröcker den Status einer relational-ontologischen Orientierung (vgl. Barad 2012: 18), es führt zu einer Anerkennung artenübergreifenden, mit anderen Arten verschränkten Seins.

Zum ersten Mal scheint in Mayröckers Oeuvre im Gedicht *La clairière, nach Giacometti* (Mayröcker 2004: 241–242) ein Framing des Tieres als Figur des Liminalen auf. Das lyrische Ich wird in einen liminalen Zustand versetzt, öffnet sich für dunkle Ahnungen einer Verwandtschaft mit allen Wesen: „Stumm wie die Tiere / ein sehr geschlagenes Geschlecht“. Die Entgrenzung hin zum Tier, dessen stilles Leiden als eigener Schmerz empfunden wird, mündet in einer Umkehrung der Perspektiven, die mit der Zeile „Le chien, c’est moi“ ins Gedicht einbricht. Der Text endet mit einer „Aufforderung

zur Umkehr aller Maszstäbe“, zum Abrücken von einer anthropozentrischen Sicht der Dinge. Giacomettis „Lichtung“ wird damit zum Vehikel eines Bewusstwerdungsprozesses, der auf die Einsicht in die transversale Verbundenheit aller Wesen hinarbeitet, an der das Subjekt teilhat. Mayröcker ist hier auf dem Wege zu einer „irreduziblen Multiplizität aller lebenden Wesen, [. . .] die mit einander verwoben sind“ (Haraway 2008: 79), Menschen existieren nicht jenseits anderer Spezies und unabhängig von ihnen, sondern sind von diesen durchdrungen und stehen mit ihnen in wechselseitigen Beziehungen – die menschliche Natur ist damit zu einer Angelegenheit zwischen Spezies (vgl. Tsing 2012: 141) geworden.

Fazit

In Mayröckers Spätwerk wohnt der Begegnung mit der Natur die Dynamik einer Entgrenzung inne: Das Menschliche und das Animalische und Florale berühren sich, auch die Grenzen des Organischen zum Anorganischen sind fließend und können jederzeit in alle Richtungen überschritten werden. In der poetischen Imagination werden neue Formen von Agency erkundet, alternative Vorstellungen und Darstellungen für das Mensch-Tier-Kontinuum ins Spiel gebracht und ontologische Unterscheidungen zwischen dem Menschen und zoomorphen und organischen Anderen außer Kraft gesetzt. Die Texte entriegeln ontologische Sperren und machen sich zu Operationsfeldern, auf denen die Grenzen des Humanen immer wieder aufs Neue verhandelt und verschoben werden. Die Zäsuren zwischen dem Anthropomorphen und Nicht-Menschlichen werden in Frage gestellt und eine Neu-Perspektivierung des Menschlichen aus der Sicht des Nicht-Humanen anvisiert: „ich schaue aus dem Augen eines Hundes, einer Blume“ – heißt es in *Pathos und Schwalbe* (Mayröcker 2018: 78).

Hegemonialen Ordnungen und der Hybris anthropozentrischen Denkens hält Mayröckers artenübergreifende Ethik die Möglichkeit ebenbürtiger Begegnungen entgegen, die sich einer grenzenlosen Empathie verdankt. Texte wie *études*, *fleurs*, *Pathos und Schwalbe* oder *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete* erproben die Beziehungsfähigkeit des postanthropozentrischen Subjekts und bahnen den Weg zu einer enthierarchisierten Beziehung zum Nichtmenschlichen, die vielfältige Andere einschließt. Es entstehen Kräftefelder aus Resonanzen und gegenseitigen Affektierungen, an deren Schnittstellen unterschiedliche Entitäten aufeinandertreffen und binäre Oppositionsbildungen wie menschlich/nichtmenschlich oder belebt/unbelebt ausgehebelt werden. Damit werden die Texte zu transversalen Gefügen, in

denen bestehende Ordnungen durchkreuzt werden und sich Umschichtungen des Denkens ereignen. Mayröckers kritischer Posthumanismus kommt somit in Re-perspektivierungen und performativen Um-Inszenierungen zum Tragen, Kategorien und Domänen werden ins Gleiten gebracht, essentialistisch gedachte Entitäten de-ontologisiert und neu zur Disposition gestellt. Jenseits einer anthropozentrischen Sicht der Dinge werden Versuche unternommen, die Natur selbst sprechen zu lassen und als ein vom Menschen nicht erschließbares Sein poetisch ins Recht zu setzen.

Zugleich eröffnen die Texte Perspektiven für affirmative Veränderungen der Subjektivitätsformen. Mayröcker entfaltet eine Vision posthumaner Subjektivität, die sich durch ontologische Offenheit und Affizierbarkeit auszeichnet. Die ethische Beziehung zum Anderen ist es, welche die Grundlage für Subjektivierungsprozesse bildet. Das Subjekt konstituiert sich durch diese Beziehungen, in den posthumanen Verbindungen mit vielfältigen Anderen erfährt es sich als eingebettet in eine unhintergehbare „ontologische Relationalität“ (Braidotti 2014: 105, 193). Es ist ein vielgestaltiges und erweitertes Subjekt, gedacht im Rahmen einer relationalen Ontologie (vgl. Barad 2012: 18), welche die Agenten innerhalb ihrer gegenseitigen Verstrickungen anerkennt (vgl. Barad 2007: 33, 93, 139). Mayröckers Texte teilen somit eine relational-ontologische Perspektive, welche die Interdependenz und Affektivität menschlicher und nichtmenschlicher Entitäten betont und Subjektivität als ein transversal-relationales Gefüge begreift, als einen speziesübergreifenden Zusammenhang, der auch nichtmenschliche Akteure einschließt. In der hier entfalteten Transversalität wird eine Ethik anvisiert, die auf dem Primat der Beziehung gründet und die lebendigen Wechselbeziehungen erkennen lässt, die den Menschen mit vielgestaltigen Anderen verbinden – das posthumane Subjekt ist bei Mayröcker von Strömen der Begegnungen, Interaktionen und Begehren durchzogen, verankert in einer ethischen Bindung an die Alterität.

Mayröckers Werke rücken damit ab vom Menschen als dem ‚Maß aller Dinge‘ und für die von ihm erdachten Selbstbilder, sie vollziehen eine posthumane Wende im Sinne einer affirmativen Neuerfindung und Stärkung von Subjektivität durch ethische Beziehungen. Posthumanwerden wird in Mayröckers Texten somit als ein Bewusstwerdungsprozess gestaltet, der im Gefühl der Verbundenheit mit dem nichtmenschlichen Anderen mündet und dafür neue Figurationen und Darstellungsformen ersinnt. Indem sie postanthropozentrische Zugänge zur Lebenswelt konturieren, transversale Allianzen erproben und die Verschränkungen menschlicher und nichtmenschlicher Welten betonen, sind sie unterwegs zu einer Ethik des Posthumanen.

Bibliografie

- Barad, Karen: *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter comes to Matter*, „Signs“, 3: 2003, S. 801–831.
- Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press: Durham 2007.
- Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Suhrkamp: Berlin 2012.
- Bennett, Jane: *Vibrant matter. A political ecology of things*, Duke University Press: Durham 2010.
- Braidotti, Rosi: *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Campus: Frankfurt am Main / New York 2014 [2013].
- Butler, Judith: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2005.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Felix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, Merve: Berlin 1997 [1980].
- Haraway, Donna: *When Species Meet*, University of Minnesota Press: Minneapolis / London 2008.
- Haraway, Donna: *Das Manifest für Gefährten. Wenn Spezies sich begegnen: Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit*, Merve: Berlin 2016.
- Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Campus: Frankfurt am Main/New York 2018 [2016].
- Levinas, Emmanuel: *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Karl Alber Verlag: Freiburg/München 1987.
- Mayröcker, Friederike: *Gesammelte Gedichte 1939–2003*, hrsg. von Marcel Beyer, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 2004.
- Mayröcker, Friederike: *études*, Suhrkamp: Berlin 2013.
- Mayröcker, Friederike: *fleurs*, Suhrkamp: Berlin 2016.
- Mayröcker, Friederike: *Pathos und Schwalbe*, Suhrkamp: Berlin 2018.
- Mayröcker, Friederike: *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete*, Suhrkamp: Berlin 2020.
- Riechelmann, Cord/Oetker, Brigitte (Hg.): *Toward an Aesthetics of living beings / Zu einer Ästhetik des Lebendigen*, Sternberg Press: Berlin 2016.
- Tsing, Anna Lowenhaupt: *Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species*, „Environmental Humanities“ 1 (2012), S. 141–154.
- Wolfe, Cary 2010: *What is Posthumanism?*, University of Minnesota Press: Minneapolis 2010.

Paläontologie des Traumas und anorganisches Leben: Paradoxien des Toten in Paul Celans Gedichten

Paweł Piszczatowski (Warschau)

Abstract: Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit Paul Celans poetischen Aufarbeitungsstrategien des Traumas in einer posthumanistischen Perspektive. Es wird an einigen Textbeispielen untersucht, wie der Autor der *Todesfuge* durch Anwendung der zoologischen und paläontologischen Fachbegriffe eine Welt konstruiert, die zu einem Residuum des Gedächtnisses von den ermordeten Juden Europas wird. Celans durch ihre Ungewöhnlichkeit überraschende Naturbilder, die aus organischen und mineralischen Elementen bestehen und von Hybridität vom Lebendigen und Unbelebten gekennzeichnet sind, bringen dazu bei, dass die Grenzen von Leben und Tod, sowie von Präsenz und Absenz verschoben und überschritten werden.

Keywords: Trauma, Schalentiere, Fossilien, Dark Ecology, Posthumanismus.

Ich werde alles zurücklassen, auch meine Geschichte hier. Eine Art Einschluss, eine Gravur. Wir sind da gewesen. Uns gab es. Das ist etwas völlig anderes als Bewahrung und Erhalt. Wir sind zu Lebzeiten schon zum Fossil mutiert. Fossilien hinterlassen Abdrücke, aber keine Erinnerung. Der Erinnerung haften immer Gefühle an und Gefühle sind flüchtig. Ein Abdruck ist mehr als ein Gefühl. Ein Abdruck ist der Beleg für Existenz
(Dirks 2006: 117).

Paul Celan wird meistens als jüdischer Überlebender aus der Schoah gelesen, der in seiner Poesie in erster Linie darum bemüht war, Zeugnis von der Vernichtung europäischer Juden abzulegen (vgl. etwa Felstiner 2001, Piszczatowski 2014). Der ethische Imperativ der Zeugenschaft war jedoch mit grundlegenden poetologischen Fragen verbunden, indem der Dichter eine poetische Sprache erfinden musste, die dem Ausdruck des absolut Unausprechlichen gerecht werden konnte. Angesichts dieser unlösbaren Aufgabe bediente sich Celan sehr verschiedener Mittel, die darauf ausgerichtet waren, ein semiotisches Gefüge zu erschaffen, das die semantische Transparenz vom leeren und nichtsbedeutenden „Gerede“ durch Verdichtung der Bedeutungen stören könnte. Ein wichtiger Bestandteil von Celans derartigen dichterischen Strategien war die Verwendung von Fachbegriffen aus verschiedenen Wissensbereichen, die einerseits einen Verfremdungseffekt darstellten,

andererseits aber auch dazu dienen, Überschneidungslinien zu ziehen und Verschränktheiten zu gestalten, in denen posttraumatische Figuren des Totengedenkens sich materialisieren könnten – eine Gestalt gewinnen, die terrestrische Erdbundenheit und materielle Existenz besäße.

Im vorliegenden Beitrag werden einige Gedichte Celans erörtert, die seine Auseinandersetzung mit der Sphäre der Zoologie und Paläontologie dokumentieren. Aus der posthumanistischen Perspektive wird gefragt, wie Celan Grenzen zwischen Lebendigem und Totem, Organischem und Mineralischem sowie letztendlich zwischen der Präsenz des Gegenwärtigen und der Abwesenheit des endgültig Vergangenen zieht und verschiebt, indem er zoologische und paläontologische Terminologie mit poetischen Performanzen der jüdischen Geschichte verschränkt.

Im Reich der Schalentiere

Unter den vielen möglichen Bedeutungen des Wortpaares „Radix–Matrix“, das den Titel von Celans berühmtem Gedicht aus dem Band *Die Niemandsrose* bildet, haben viele eine vitalistische Prägung, wie etwa die im Text des Gedichtes direkt verankerte Semantik von Wurzel und fruchtbarem Erdboden oder Phallus und Uterus. Der Topos der Pflanze und der Fortpflanzung scheint für das Gedicht eine geradezu paradigmatische Relevanz zu haben, die – über die biblischen Bezüge zu „Wurzel Abraham“ und „Wurzel Jesse“ (Celan 2018: 144) – kabbalistische Konnotationen mit dem kosmischen Modell des *Etz Chaim*, des mystischen Baums des Lebens aufweist (vgl. Piszczatowski 2014: 46–53). Eine besondere Stellung nimmt in diesem semantischen Spiel die Bedeutungskombination von Radix als eine Schneckengattung aus der Familie der Schlamm Schnecken, die sich in viele Arten unterteilt wie *Radix ampla*, *Radix auricularia*, *Radix labiata* (Klausnitzer 2019: 253) und Matrix als petrografischer Begriff für eine feinkörnige Grundmasse eines Gesteins, bei der es sich – vor allem bei Gesteinen aus dem Karbon – um Mikrofossilien, die sog. Small-Shelly-Fauna handelt (Füchtbauer 1988: 547). Der Begriff findet auch in der Paläontologie Verwendung, hier aber mit einer etwas veränderten Bedeutung. Er bezeichnet hier das sog. *host rock*, ein Gestein also, in das eine Makrofossilie eingebettet ist (Carlton 2019: 252). Diese geo- und paläontologische Semantik erscheint im Zusammenhang mit dem Inhalt des Gedichts nicht weniger plausibel, als die in der Forschung häufiger angegebene, nämlich diejenige von Wurzel und Fruchtboden, weil sie in der zweimal wiederholten Phrase „wie man zum Stein spricht“ (Celan 2018: 144) ihre textuelle Begründung findet.

Man kann daher die These formulieren, dass Celan in seinem Gedicht unter anderem darum bemüht ist, ein sprachliches Imaginarium um den Prozess der Mineralisierung von organischen Lebensformen zu konstituieren, der einerseits auf den vegetativen Kreislauf von pflanzlichem Wachstum und Humusbildung verweist, andererseits aber auch organisch-anorganische Hybriden veranschaulicht, als deren Beispiel die Schnecke erscheint, die als Schalenweichtier aus ihrem weichen Körper und dem Gehäuse besteht, das aus in Conchiolin-Matrix eingebetteten anorganischen Calciumcarbonatkristallen gebildet ist. Diese lapidare Matrix bildet eine Oberfläche, auf der das Gedicht in seiner radikalen Lapidarität – in der Doppelsemantik von „Wortkargheit“ und „Steinartigkeit“ – radiert ist, was wiederum gemäß der Polysemie von „radieren“ gleichzeitig als Einritzen („wie man zum Stein spricht“, Celan 2018: 144) und Tilgung des Geschriebenen zu lesen ist.

Wir dürfen nicht vergessen, dass die im Gedicht geschilderte Mineralisierung der belebten Materie infolge eines invertierten alchemischen *Opus Magnum* zustande kommt, eines durch die Kalzitation (also Feuerbehandlung) erfolgenden Nigredo:

Wer,
 wer wars, jenes
 Geschlecht, jenes gemordete, jenes
 schwarz in den Himmel stehende:
 Rute und Hode –?

(Celan 2018: 144)

Nicht der alchemische Lapis ist aber das Endprodukt, sondern der versteinerte Geschlechtsteil: der zeugungsunfähige *Radix virilis*, die Synekdoche des gemordeten Geschlechts. Das sprechende Ich des Gedichts, der Einzige, der der Feuerbrunst entkommen ist, kann – als der Einzige eben – von ihr nicht zeugen (auch in diesem Sinne also zeugungsunfähig ist) gemäß der römischen Formel „Testis unus, testis nullus“, ein Zeuge ist kein Zeuge, wobei „testis“ in seiner lateinischen Mehrdeutigkeit nicht nur einen „Zeugen“ meint, sondern auch „Hode“ bedeutet.

Auf diese Weise wird die biologische Bildlichkeit um die Hybridität des Belebten und Unbelebten, Organischen und Anorganischen unzer trennlich, da durch die semantische Hybridität der Wortsemantik selbst, an das für Celans Dichtung zentrale Thema des Traumas eines Schoah-Überlebenden gebunden. Dieses poetologische Paradigma, das in der Suche nach Spuren des längst vergangenen Lebens inmitten der toten Matrix der Steinlandschaften, die Celan als Erinnerungsräume zu „beleben“ versucht, will ich hier als Paläontologie des Traumas bezeichnen. Dieses Verfahren ist für Celan insofern

paradigmatisch, als dass es in vielen Gedichten aus verschiedenen Schaffensperioden anzutreffen ist.

In dem drei Jahre vor *Radix, Matrix* entstandenen und im Gedichtband *Sprachgitter* veröffentlichten Gedicht *Niedrigwasser* lesen wir:

Niedrigwasser. Wir sahen
 die Seepocke, sahen
 die Napfschnecke, sahen
 die Nägel an unsern Händen.
 Niemand schnitt uns das Wort von der Herzwand.

(Fährten der Strandkrabbe, morgen,
 Kriechfurchen, Wohngänge, Windzeichnung im grauen
 Schlick. Feinsand,
 Grobsand, das
 von den Wänden Gelöste, bei
 andern Hartteilen, im
 Schill.)

Ein Aug, heute,
 gab es dem zweiten, beide,
 geschlossen, folgten der Strömung zu
 ihrem Schatten, setzten
 die Fracht ab (*niemand
 schnitt uns das Wort von der---*), bauten
 den Haken hinaus – eine Nehrung, vor
 ein kleines
 unbefahrbares Schweigen.

(Celan 2018: 115–116)

Das Gedicht zeigt auf der lexikalischen Ebene deutliche Spuren der Lektüre von Roland Brinkmanns *Abriß der Geologie*. Das vier Tage von der Entstehung des Gedichts von Celan erworbene Exemplar des Buches weist viele Unterstreichungen und Randnotizen auf, die auf den Inhalt von *Niedrigwasser* direkt zu beziehen sind (Celan 2018: 770).

Allen in den beiden ersten Strophen genannten Tierarten: Seepocken, Napfschnecken und Strandkraben ist gemeinsam, dass sie mit einem Exoskelett ausgestattet sind, einer Chitinkruste oder einem harten Kalkgehäuse. Im Zusammenhang mit den Übergangsformen zwischen mineralischer und organischer Welt sind vor allem die Seepocken interessant, der biologischen

Systematik nach – eine Ordnung aus der Teilklasse der Rankenfußkrebse, da sie sessil leben und in ein Gehäuse aus festen Kalkplatten besitzen, was sie optisch sehr „steinähnlich“ erscheinen lässt. Dies gilt auch im gewissen Maße auch für die der archaischen Ordnung der *Archaeogastropoda* (Urschnecken) zugerechneten Napfschnecken, die sich in maritimer Brandungszone gern an Felsen festsaugen, obgleich sie nicht ganz sessil leben (Kühlmann et al. 1993: 123–124, 338 *passim*). Nur die Strandkrabbe scheint durch ihre Beweglichkeit von diesem Muster abzuweichen, aber sie tritt in dem Gedicht nicht selbst auf, sondern ist in ihm nur durch ihre Spuren präsent: „Fährten [. . .] Kriechfurchen, Wohngänge, Windzeichnung im grauen Schlick“ (Celan 2018: 115–116). Mit diesen in Klammern gesetzten Versen verschwindet jedes Leben aus der Gedichtslandschaft zugunsten von Schlick, Sand, dem von den Wänden Gelösten und Schill. Das Organisch-Belebte löst sich im Mineralischen auf. Soweit scheint Celans *Nature Writing* zu reichen. Diese abrupte Behauptung hätte auch wahr sein können, wenn es in dem Sprachduktus des Gedichts nicht von Anfang an auch noch ein „Wir“ anwesend wäre. Das plurale „Wir“-Subjekt steht bei Celan – hier könnte man unzählige Beispiele nennen – gewöhnlich für die prosopopöische Stimme der Toten. Ihr sensorisches Hauptorgan ist das Auge. Das „von den Wänden Gelöste“ gewinnt seine Entsprechung in dem „von der Herzwand“ der „Wir“ nicht weggeschnittenen „Wort“. Das in der Herzwand steckengebliebene Wort, die Markierung der nicht zu heilenden Wunde, sowie der Unfähigkeit des Sprechens über sie, das heißt die Hauptsymptome des Traumas werden in der letzten Strophe dem Schweigen gegenübergestellt. Zwischen diesen beiden Polen wird aber in der dritten Strophe eine Verbindung aufgebaut, eine Nehrung, eine Art Brücke zwischen der Welt der Toten und der Überlebenden in der Gestalt einer aus den organischen Sedimenten sich herausbildenden Land-Wasser-Überfahrt, die zugleich als eine Art invertierte Stix-Überfahrt betrachtet werden kann. Das Abgestorbene weist dabei wieder sein memoriale Wirkungskraft auf.

Stegocephalia in Tallitot

Es sei noch auf ein Gedicht Paul Celans hingewiesen, in dem die im Titel des Beitrags genannte Paläontologie des Traumas noch einmal sehr direkt zum Ausdruck kommt. Es handelt sich um das mit dem Incipit *Ausgeschlüpfte* beginnende Gedichts vom 8. August 1966 (erschieden 1968 im Band *Faden-sonnen*):

Ausgeschlüpfte
Chitin-

sonnen.

Die Panzerlurche
nehmen die blauen Gebetmäntel um, die sand-
hörige Möwe
heißt es gut, das lauernde
Brandkraut
geht in sich.

(Celan 2018: 236)

Das Gedicht konstruiert einen Raum, der von längst ausgestorbenen Wesen bewohnt wird, die dank der paläontologischen Einbildungskraft wieder belebt wurden. Einer Einbildungskraft, die die Zeit rückwärtslaufen lässt und die unendlichen die Erde bedeckenden Ablagerungsschichten der toten Welt, dieser Welt der Toten, katabatisch durchquert. Es ist eine Welt, in der Sonnen aus fossilen Eiern schlüpfen wie Amphibienlarven und die im Devon heimischen *Labyrinthodontia* die Erde durchqueren. Ausgestorben sind sie vor über 200 Millionen Jahren, beinahe so lange her – scheint das Gedicht zu suggerieren – wie die Juden, deren *Tallitot* (Gebetmäntel) genauso Ausgrabungen entstammen müssen, wie die fossilen Panzerlurche, die sie sich nun umlegen. Diese zu archäologischen Artefakten gewordenen Gewänder, die seinen ehemaligen Besitzern einst zum Gebet dienten, sind die einzigen Spuren menschlicher, längst vergangener Gegenwart im gesamten Gedicht. Und obgleich es hier keinen Menschen mehr gibt und die urzeitlichen *Stegocephalia* keine Ahnung davon haben, wozu die Fetzen jener alten Tücher dienen konnten, so wissen sie doch offensichtlich, wie man mit ihnen umgehen muss. Sie bedecken mit ihnen ihre Schultern, wie es auch die Menschen zu tun pflegten, denen sie nie begegnet waren. Die ganz und gar „heutige“ Möwe sieht es und „heißt es gut“, das ein wenig abseits wachsende Brandkraut, der – als ein Lippenblütler – hätte beinahe sprechen können, „geht in sich“, versteckt sich in seinem Inneren, entzieht sich.

Das tierisch-pflanzliche Universum des Gedichts nimmt in seine Obhut die Gedächtnisbrocken, die in ehemals zu ausgestorbenen, ausgerotteten Menschen gehörenden Gegenständen rudimentär erhaltenen Rückblenden der Erinnerung. Eine Art Transfusion kommt dabei zustande: Die leblosen Reste werden an einen Lebenskreislauf angeschlossen, den Kreislauf eines Lebens, das zwar nur die Kehrseite des Aussterbens ist, die jedoch hartnäckig in dieser ungastlichen Gegend ohne Licht verharrt. Die Welt „jenseits der Menschen“ (Celan 2018: 183), die Welt dessen, was nach ihnen verblieb, wird in das transhumane Gedächtnis des sich dauernd reproduzierenden Lebens eingeschrieben. Seine Überwacher sind nicht mehr die archaischen Tiere aus dem Devon, sondern ein Vogel und eine Pflanze, die es keinerlei

paläontologische Belebungsmaßnahmen nötig haben. Es ist eine Geste der Zustimmung und Einwilligung, eine Bestätigung des „Am-Rechten-Ort-Seins“ und der Zugehörigkeit auf der einen Seite und gleichzeitig ein beunruhigendes Ausweichmanöver auf der anderen, ein In-sich-Eingehen und eine melancholisch-kontemplative Abkehr der autarkischen Pflanze – ein subtiles, aber nicht desto weniger deutliches Zeichen einer nicht reduzierbaren Zwie-tracht direkt im Zentrum organischen Lebens. Womöglich ein Separationsakt angesichts der skurrilen Unheimlichkeit dieser eigenartigen Biosphäre der Toten. Doch geht die Gesamtaussage des Gedichts wohl in die Richtung, die Timothy Morton in seinem Buch *Dark Ecology* entwirft, indem er schreibt:

[...] the biosphere isn't some abject disgusting thing from which one must distinguish oneself. Underneath the disgust and the horrific uncanny is a type of melancholia, another Freudian term pointing to the indigestible physical and psychic memory trace of other beings within oneself. [...] Yet within the melancholia is an unconditional sadness. And within the sadness is beauty. And within the beauty is longing. And within the longing is a plasma field of joy (Morton 2016: 152).

Die Morton'sche „weirdness“ (13, *passim*) von Celans Tier- und Pflanzenwelt in dem Gedicht ermöglicht eine eigenartige Koexistenz vom Toten und Lebendigen, bringt Erinnerungsspuren anderer Wesen im eigenen Textkörper des Gedichts ans Tageslicht (der Chitinsonnen) und mischt der melancholischen Dunkelheit etwas plasmatische Freude bei. Es verleiht dem Abwesenden eine seltsame Materialität und Präsenz.

Statt eines Fazits

Wenn nun von Plasma, Freud und Freude die Rede war, sei noch zum Schluss ein weiteres Gedicht Celans erwähnt, und zwar eines mit dem Pantoffeltierchen im Wappen:

Wirf das Sonnenjahr, an dem du hängst,
über den Herzbord
und rudere zu, hungre dich fort, kopulierend:
zwei Keimzellen, zwei Metazoen,
das wart ihr,
das Unbelebte, die Heimat,
fordert jetzt Rückkehr –:

später, wer weiß,
kommt eins von euch zwein
gewandelt wieder herauf,
ein Pantoffeltierchen,
bewimpert,
im Wappen.

(Celan 2018: 258)

Zur Zeit der Entstehung des Gedichtes im Mai 1967 las Celan intensiv Freuds *Jenseits des Lustprinzips* (1914), wo der Begründer der Psychoanalyse sich unter anderem mit der Idee der Unsterblichkeit der einzelligen Protisten auseinandersetzt, wobei er sich auf August Weismanns Buch *Über Leben und Tod. Eine biologische Untersuchung* von 1884 bezieht:

Der Anschein einer bedeutsamen Übereinstimmung verflüchtigt sich alsbald, wenn wir Weismanns Entscheidung über das Problem des Todes vernehmen. Denn Weismann läßt die Sonderung vom sterblichen Soma und unsterblichen Keimplasma erst bei den vielzelligen Organismen gelten, bei den einzelligen Tieren sind Individuum und Fortpflanzungszelle noch ein- und dasselbe. Die Einzelligen erklärt er also für potenziell unsterblich, der Tod tritt erst bei den Metazoen, den Vielzelligen, auf (Freud 1975: 255).

In jedem Metazoom, selbst in einem Toten, stecke – um noch einmal auf Morton zurückzugreifen – eine „unverdauliche physische und psychische Erinnerungsspur“ (Morton 2016: 152) auch der hartnäckig sich dem Sterben widersetzen Pantoffeltierchen. Ob diese Hartnäckigkeit des Lebens dem immer tiefer in seine abgründige Melancholie versinkenden Celan, der das Gedicht in einer Pariser Psychiatrieanstalt nach einem misslungenen Selbstmordversuch verfasst hat, wünschenswert war, ist allerdings eine Frage, die man hier nur dahingestellt sein lassen kann.

Bibliografie

- Carlton, Robert L.: *A Concise Dictionary of Paleontology*, Springer: Cham 2019.
Celan, Paul: *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*, hg. v. Barbara Wiedemann, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2018.
Dirks, Liane: *Falsche Himmel*, Kiepenheuer & Witsch hinzufügen: Köln 2006.
Felstiner, John: *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press: New Haven/London 2001.
Freud, Sigmund: *Beyond the pleasure principle*, in: Freud Study Edition, Vol. 3, Fischer: Frankfurt am Main 1975.

- Füchtbauer, Hans (Hg.): *Sediment-Petrologie*, Teil 2: *Sedimente und Sedimentgesteine*, Schweizerbart'sche Verlagsbuchhandlung: Stuttgart 1988.
- Klausnitzer, Bernhard (Hg.): *Stresemann – Exkursionsfauna von Deutschland*, Bd. 1: *Wirbellose (ohne Insekten)*, Springer Spektrum: Berlin 2019.
- Kühlmann, Dietrich/Kilius, Rudolf/Moritz, Manfred/Rauschert, Martin: *Wirbellose Tiere Europas*, Neumann: Radebeul 1993.
- Morton Timoty: *Darc Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press: New York 2016.
- Piszczałowski, Paweł: *Znacze/nie wiersza. Apofazy Paula Celana*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN: Warszawa 2014.

Bild und Schrift im erzählerischen Werk Erna Pinner

Dolors Sabaté Planes (Santiago de Compostela)

Abstract: Die Schriftstellerin und Grafikerin Erna Pinner (1890–1987) kombiniert Text und Bild in ihrer erzählerischen Produktion. Pinner, die mit der Darmstädter Sezession in enger Verbindung stand, musste nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten ins Exil gehen, was zu einer entscheidenden Zäsur auf existentieller und künstlerischer Ebene führte. Vor ihrem Exil verfasste Pinner das Reisebuch *Ich reise durch die Welt* (1931), in dem sozialdarwinistische Thesen das Weltbild der Autorin prägen. Pinner's Zeichnungen dienen im Werk dazu, rassistische Argumente zu veranschaulichen und zu rechtfertigen.

Im vorliegenden Aufsatz wird der Einsatz intermedialer Strategien im Werk Erna Pinner analysiert, um die Interaktion von Bild und Text im Rahmen eines stark ideologisch geprägten literarischen Diskurses zu schildern.

Keywords: Erna Pinner, Intermedialität, Sozialdarwinismus, Exil.

Die Durchdringung kultureller und ideologischer Diskurse in Kunst und Literatur ist ein besonders spannendes Thema bei der Analyse der Avantgarde-Produktion. Diesen interdiskursiven Prozess möchte ich am Beispiel einiger Zeichnungen und Texte von Erna Pinner, einer in den 1920er Jahren bekannten Künstlerin, analysieren. Bei Pinner sind zwei besonders auffällige Tatsachen zu betrachten. Einerseits ist ihr frühes grafisches Werk von den Merkmalen der Avantgarde-Kunst gekennzeichnet – d. h. durch Abstraktion, Stilisierung oder Bewegung. Andererseits zeichnet sich sein grafisches Werk im Exil durch einen akribischen Realismus aus, der die Details so betont, dass Bilder entstehen, die die Zugkraft der Linie beschweren.

Die stilisierten Zeichnungen ihrer ersten Phase wurden in Zeitungen und Reisebüchern veröffentlicht. Diese Publikationen stammen sowohl von ihr selbst als auch von ihrem Lebenspartner Kasimir Edschmid (Sabaté Planes 2017). Wiederum wurden die realistischen Bilder des Exils in Werke integriert, die der Gattung der populären naturwissenschaftlichen Bücher entsprechen. Dies bestätigt, dass Erna Pinner nicht nur im grafischen Bereich eine Evolution durchmachte. Auch im Literarischen ist eine Entwicklung festzustellen, wie ihr Wandel von der Reiseliteratur zur populärwissenschaftlichen Literatur offenbart (Sabaté Planes 2019).

Erna Pinner (1890–1987) ausgeprägte, beeindruckende Persönlichkeit entspricht dem Prototyp der ‚Neuen Frau‘ der 1920er Jahre. 1916 lernte sie

den Schriftsteller und Mitbegründer der Darmstädter Sezession, Kasimir Edschmid, kennen, mit dem sie in loser Verbindung zusammenlebte und mehrere Weltreisen besonders durch Afrika und Lateinamerika unternahm. Als Schriftstellerin und Grafikerin kombinierte sie Text und Bild in ihrer künstlerischen Produktion. Ihre erfolgreiche Karriere hatte sie bereits um 1920 begonnen, jedoch nahm ihr Leben eine schmerzliche Wende, als sie wie viele andere Künstlerinnen und Künstler jüdischer Abstammung 1935 nach London emigrieren musste. Eine besondere Anerkennung fanden Pinner's Tierzeichnungen. Pinner fand ihre Motive, bevor sie in den 1920er Jahren mit Kasimir Edschmid auf Reisen ging und die Nationalparks Südafrikas aufsuchte, vor allem im Frankfurter Zoo, den sie regelmäßig besuchte (mehr dazu Becker 1997: 11–19). Pinner's Interesse an den Tieren entspricht dem Zeitgeist des früheren 20. Jahrhunderts. Gesundere und naturnähere Lebensformen wurden gerade damals als Gegenreaktion auf die Urbanisierung und die Industrialisierung gesucht. Anlässlich des erneuerten Verständnisses des Dualismus Natur-Kultur kam es unvermeidlich zu einem neuwertigen Tierverständnis. Antivivisektion, Tierschutz und eine vegetarische Ernährungsweise wurden nämlich aus den Reihen der Lebensreformbewegung gefordert. Daneben galt, Tiere zu beobachten auch als erstrebenswert und wohltuend (Klothmann 2012: 126–128). Wie in dem Fall von vielen ihren Zeitgenossen waren Pinner die Thesen des Feminismus nicht fremd. Selbst wenn sie kein öffentliches Engagement manifestierte, heben Artikel wie *Die Männer als starkes und schwaches Geschlecht*, 1932 in der Kölnischer Zeitung erschienen, hervor, das sie mit Bachofens Theorien über das Matriarchat vertraut war (Pinner 1932).

Das Werk *Bullis und Pekingesen* (1925) ist ein frühes Beispiel ihrer Tierzeichnungen. Es handelt sich um eine von Edschmid verfasste und von Erna Pinner lithografierte kleine aktualisierte Kulturgeschichte über Modehunde. Pinner's Bilder stellen sehr sparsam gezeichnete Hunde dar (Abb. 1). Dass dieses Thema damals in Mode war, beweist die Tatsache, dass der berühmte Kunstsammler Alfred Flechtheim dem Hunde ein ganzes Heft der Zeitschrift „Der Querschnitt“ 1927 widmete (Weidle 1997: 35). Erna Pinner hat ebenfalls die wilde Fauna gezeichnet. In ihren Afrika-Bildern fasst sie das beobachtete Tier zumeist in wenigen, elegant hingeworfenen Linien und mit feinem Sinn arbeitet sie die Grazie seiner Bewegungen heraus (Abb.2).



Abb. 1. Maltserhunde (1929)



Abb. 2. Panther (um 1920)

Im Laufe ihrer Entwicklung als Grafikerin kommt bei Pinner eine deutliche Ideologisierung des Tiermotives zustande. Pinner's Situation in Deutschland begann sich ab 1933 zu verschlechtern. Ihre Zusammenarbeit mit Edschmid an Büchern wurde abgebrochen und die Gelegenheiten, ihr künstlerisches Werk auszustellen, wurden immer seltener. Demzufolge musste sie ihre journalistische Tätigkeit intensivieren und veröffentlichte daher eine erhebliche Menge von Zeitungsaufsätzen über Tiere für den „Berliner Börsen-Courier“ und die „Kölnische Zeitung“. Selbst in diesen repressiven Zeiten und obgleich sie persönlich von der öffentlichen Diskriminierung betroffen war, wirken Pinner's Tieraufsätze rassistisch. Von den informativ und gleichzeitig unterhaltsam geschriebenen Zeitungsartikeln werden im Folgenden zwei Beispiele untersucht: *Windhunde* (1933) und *Das Indhlovudawani* (1933), wo ein ungleichwertiges Bild beim Vergleichen beider Tierarten zum Vorschein kommt. Die Hochwertigkeit der Windhunde, die als „die Aristokraten unter den Hunden“ bezeichnet werden, wird aufgrund ihrer adligen Abstammung und athletischen Anatomie in dem Text gerechtfertigt. Nach der Autorin ist die Abstammung der Windhunde bereits aus der Zeit alter, vornehmer und hochentwickelter Kulturen wie Etrusker oder Ägypter nachzuweisen:

Die Windhunde gelten als die Aristokraten unter den Hunden. Sie sind schlank und hochgezüchtet und ihr Leib zieht sich in den Weichen beängstigend schmal zusammen. Ungemein fein gebaut sind die hohen Läufe mit den deutlich sichtbaren starken Sehnen und Muskeln. Diese Körperkonstruktion bringt es mit sich, dass die Windhunde neben der ungemein edlen Haltung im Lauf eine große Geschwindigkeit entwickeln. [. . .] So tritt der merkwürdige Fall ein, dass alle anderen Hunde mit kurzen, flachen und gedrunghenen Schnauzen ausgesprochene und gute „Nasentiere“ sind, während die Windhunde mit ihren schönen vornehmen langen Nasen als reine „Augentiere“ gelten. [. . .] [Sie] zählen zu den ältesten Hunden, die bekannt sind. In Europa kann man ihre Darstellung schon bei den Etruskern nachweisen, und in Aegypten sitzen windhundartige Tiere schon um dreitausend vor Christi auf zahlreichen Denkmälern (Pinner 1933).

Im Gegensatz zu diesem „Träger des Hunde-Hochadels“ wird das Indhlovudawani, ein afrikanisches Warzenschwein, als eine „entartete“ afrikanische Schweinerasse, eine „Missgestalt“ präsentiert: „Die Schöpfung hat den Tieren eine mannigfache Gestalt gegeben. Sie hat sie schillernd, glänzend, mit großen beseelten Augen und voll Anmut und Grazie geschaffen. Sie hat sie aber auch manchmal zu kleinen abstoßenden Ungeheuern gemacht. Von diesen Ungeheuern ist das nur 60 Zentimeter lange, plumpe, schiefergraue und borstige Warzenschwein sicher eines der zahlreichsten (Pinner 1933).

Pinner's Zeitungsaufsätze sind relevante Beispiele der Ideologisierung des Tiermotives, eine Tatsache, die im Exil weiter bestand. Im Gegensatz zu den oft zur Erfolglosigkeit verdamnten Exilierten gelang es Pinner jedoch eine neue

Karriere im Exil anzufangen. Pinner kam als Flüchtling aus Nazi-Deutschland nach Großbritannien, nachdem sie 1935 aus der Reichskammer der bildenden Künste ausgeschlossen worden war. In London ermöglichte ihr der damalige Londoner Zoo Direktor, Sir Julian Huxley Bekanntschaften, die für das Überleben in der Fremde entscheidend waren. Huxley, der ihre Publikationen kannte und bewunderte, führte sie in die British Zoological Society ein, wo sie die Möglichkeit hatte, Kontakt mit anerkannten zeitgenössischen Naturwissenschaftlern aufzunehmen. Im Londoner Exil kamen zwei Bücher heraus: *Curious Creatures* (1953) und *Born Alive* (1959), erschienen zuerst bei dem Jonathan Cape Verlag auf Englisch und später in deutscher Übersetzung als *Wunder der Wirklichkeit* (1954) und *Panorama des Lebens* (1961). In beiden Werken wird Pinner Wandlung zur populären Wissenschaftsliteratur offensichtlich. Ihr Studium der Biologie in London und die Unterstützung des naturwissenschaftlichen Kreises hätte es wahrscheinlich begünstigen können (Becker 1997: 11–20).

In *Panorama des Lebens* (1961) richtet sich Pinner mit didaktischem Duktus an ein Laienpublikum, indem sie rechthaberisch ein hoch strukturiertes naturwissenschaftliches Rapport schreibt. Bilder und zahlreiche Beispiele dokumentieren, was die Autorin selbst „Wunder“ der Reproduktion nennt. Populäre Wissenschaftsliteratur als Gattung ist dafür besonders geeignet, da sie ein Reservoir an „wissenschaftlich“ legitimierten und nicht weiter zu hinterfragenden „Wahrheiten“ voraussetzt. Darüber hinaus gibt der Verismus des wissenschaftlichen Rapports den richtigen Ton für den „ideologiefreien“ Kontext der Nachkriegszeit an.

In *Panorama des Lebens* illustriert Pinner die Vielfalt der Fortpflanzungsmethoden, als ob sie eine „experte Naturalistin“ wäre. Das Werk besteht aus zehn Kapiteln, die anhand zahlreicher empirischer Fakten zum Vorschein bringen, dass „man zwar vaterlos, aber wohl niemals mutterlos auf die Welt kommen kann“. Im ersten Kapitel beschreibt die Autorin Fortpflanzungsmethoden, die nicht zum Überleben des Einzelnen, sondern der Spezies dienen. Als Vorbild gilt die gesellschaftliche Organisationsstruktur der Bienen – die „reinste Form des Matriarchats und der weiblichen Kraft in der Natur“ (Pinner 1961: 32–33).

Neben der Fortpflanzung werden weitere naturwissenschaftliche Bereiche wie technische Strategien des Nestbaus im Tierreich, Transport der Tierkinder (Abb. 3) oder Fütterungsformen des Nachwuchses (Abb. 4) ausführlich dargestellt. Bis ins kleinste Detail beschreibt Pinner, wie bestimmte weibliche Salamander- und Spinnenarten befruchtete Eier auf dem Rücken tragen, bis sie in Sicherheit gebracht werden können. Rechtgläubig behauptet die Autorin wiederum, keine elterlichen Gefühle bei Amphibien und Reptilien zu erkennen – nur bei Säugetieren bliebe der Mutterinstinkt unbestritten. Als unersetzliche Erzeugerin des Lebenskreises ist die Mutterfigur in jedem Kapitel zentral.



Abb. 3. Coala transportiert ihr Junges (1961)



Abb. 4. Gelbe Waldsänger füttert seinen Nachwuchs (1961)

Panorama des Lebens setzt die Thesen des essentialistischen Feminismus demnach fort, da der Mutterschaftsdrang bei Tierweibchen genetisch eingeschrieben zu sein scheint und evolutionsgeschichtlich „geprüft“ werden kann. Diese literarische Verarbeitung des essentialistischen Feminismusdiskurses bringt zum Vorschein, dass der Biologismus der Vorkriegszeit in der Exilphase immer noch aktuell ist. Aus diesem Grund bringt Exil keinen vollständigen Bruch mit sich, sondern nur eine äußere Transformation von alten im Kern unveränderten ideologischen Thesen. Laut Pinner führt die „unnatürliche Erfüllung des unbefriedigten Mütterlichkeitsdranges“ zum „abnormen Verhalten“. Als Beispiel nimmt sie eine von ihr beobachtete Situation im Zoo, als ein Pavianweibchen ein Katzenkind adoptiert (Abb. 5): „Das kleine Kätzchen schien so vollkommen ein emotionelles Bedürfnis zu erfüllen, daß die Pflegemutter sich energisch jeder Wegnahme ihres „Kindes“ widersetzte. Übereifersüchtig vergönnte sie ihm kaum etwas Muße. Ungeachtet der fremdartigen Erscheinung der adoptierten Kreaturen suchte sie, in echten Pavianmanier, sogar sein Fell nach salzigen Partikeln ab; aber eine Katze ist letzten Endes kein Affe.“ (Pinner 1961: 180–181)



Abb. 5 Pavianweibchen mit Katzenkind (1961)

In *Panorama des Lebens* scheint jeder Verstoß gegen Naturgesetze zur Degeneration zu führen. Damit nimmt Pinner auf die Ideen von Ruth Bré Bezug, als sie behauptet, dass der unerfüllte Mutterschaftsinstinkt für Frauen

physisch und geistig schädlich wäre. Darüber hinaus illustriert die Autorin, wie Rassenmischung „bestraft“ wird, indem Mischlinge zum Aussterben verurteilt sind:

Obwohl äußerlich so sehr verschieden, sind Löwe und Tiger jedoch so nahe verwandt, daß die beiden Spezies sich kreuzen. [. .] Ist der Vater ein Löwe, so nennt man den Mischling einen Liger (aus dem Englischen Lion und Tiger zusammengezogen), ist der Vater aber ein Tiger, so ist der Nachkömmling technisch als Tiglon bekannt. Ein solcher Tiglon, der der Zoologischen Gesellschaft von London geschenkt wurde, spazierte beinahe zehn Jahre lang in seinem Käfig hin und her. Die Sektion ergab, daß das Tier steril war (Pinner 1961: 142).

Besonders auffällig ist, dass Pinner naturbezogenes Werk im Nachkriegseuropa so erfolgreich war, dass es sogar ins Französische und Dänische übersetzt wurde. Bedenkt man auch, dass das letzte Kapitel *Panorama des Lebens* unbestreitbar rassistische Inhalte enthält, wäre bestimmt angebracht, darüber nachzudenken, inwieweit bestimmte kulturelle Inhalte in Texten von exilierten Autoren*innen bewahrt werden, die nicht strikt in den Kanon der Exilliteratur aufgenommen worden sind:

Man glaubt, daß die vertrauten Beziehungen zwischen höheren Tieren, selbst solchen verschiedener Art, von der hohen Entwicklung ihrer Verständigungsorgane abhängen. In der Gefangenschaft entsteht daher öfters eine gegenseitige Zuneigung zwischen einem jungen Orang-Utan und einem jungen Schimpanse. Im Zoo von Hamburg ergab sich sogar reine solche Assoziation zwischen einem Somali-Kind und einem jungen Orang-Utan. In demselben Zoo traf vor dem ersten Weltkrieg einst ein junger Gorilla zusammen mit zwei Negerknaben ein. Hierzu bemerkt Karl Hagenbeck in seinen Memoiren: „Da die drei in der Militärstation in Kamerun bereits miteinander vertraut waren, schien es klar, daß man dem Heimweh des sensiblen Anthropoiden begegnen könnte, wenn seine Spielkameraden ihn begleiteten.“ Und so war es. (Abb. 6)

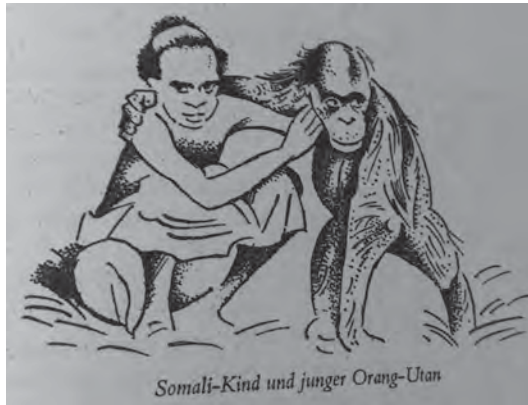


Abb. 6 Sonderbare Beziehungen (1961)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass man in den grafischen Arbeiten von Erna Pinner eine deutliche Entwicklung im Stil ihrer Zeichnungen erkennen kann. Die stilisierten Linien ihrer Anfänge weichen im Exil einem realistischeren und detaillierten Stil. Durchweg wird beobachtet, dass sich Text und Zeichnungen ergänzen, sodass die Bilder essentialistische und rassistische Gedanken veranschaulichen, was im Exil nicht erlosch. Pinner's literarisches Animalarium beweist einerseits, wie unterschiedlich deutschsprachige Autoren*innen die Exilerfahrung verarbeiteten und wie offen das Spektrum der Exilliteratur eigentlich ist. Andererseits ist am Beispiel des Werkes festzustellen, wie neue Gattungsformen – hier die populäre Wissenschaftsliteratur – im neuen historischen Kontext instrumentalisiert werden und damit die These des Exils als Bruch in Frage stellen.

Abbildungen

Abb. 1. Maltserhunde, Radierung 1921, in: Margarethe Jochimsen: „Phänoty der ‚Neuen Frau‘: Erna Pinner“, in: *Ich reise durch die Welt. Die Zeichnerin und Publizistin Erna Pinner*, hg. v. Verein August Macke Haus e. V.: Bonn, 1997, S. 8.

Abb. 2. Panther, Radierung um 1920, in: Barbara Weidle: *Berlin, Johannesburg, La Paz: Ein Jahrzehnt im Künstlerleben der Erna Pinner*: Erna Pinner, in: *Ich reise durch die Welt. Die Zeichnerin und Publizistin Erna Pinner*, hg. v. Verein August Macke Haus e. V.: Bonn, 1997, S. 38.

- Abb. 3. Coalatransportiert Ihr Junges, in: Erna Pinner: *Panorama des Lebens*. Paul Zsolnay Verlag: Hamburg/Wien 1961, S. 115.
- Abb. 4. Gelbe Waldsänger füttert seinen Nachwuchs, in: Erna Pinner: *Panorama des Lebens*, Paul Zsolnay Verlag: Hamburg/Wien 1961, S. 38.
- Abb. 5. Pavianweibchen mit Kanzenkind, in: Erna Pinner: *Panorama des Lebens*. Paul Zsolnay Verlag: Hamburg, Wien 1961, S. 182.
- Abb. 6. Sonderbare Beziehungen, in: Erna Pinner: *Panorama des Lebens*, Paul Zsolnay Verlag: Hamburg/Wien 1961, S. 177.

Bibliografie

- Becker, Lutz: *Von der Kunst zur Wissenschaft*, in: *Ich reise durch die Welt. Die Zeichnerin und Publizistin Erna Pinner*, hg. v. Verein August Macke Haus e. V.: Bonn, 1997, S. 11–20.
- Ich reise durch die Welt. Die Zeichnerin und Publizistin Erna Pinner*, hg. v. Verein August Macke Haus e. V.: Bonn, 1997.
- Klothmann, Nastasja: *Gefühlswelten im Zoo. Eine Emotionsgeschichte (1900–1945)*, transcript Verlag: Bielefeld 2015.
- Pinner, Erna: *Ich reise durch die Welt*, Erich Reiss Verlag: Berlin 1931.
- Pinner, Erna: *Panorama des Lebens*, Paul Zsolnay Verlag: Hamburg, Wien 1961.
- Pinner, Erna: „Windhunde“, *Berliner Börsen-Courir* (06.09.1933), in: *Ich reise durch die Welt. Die Zeichnerin und Publizistin Erna Pinner*. Bonn 1997, S. 199–200.
- Pinner, Erna: „Die Männer als starkes und schwaches Geschlecht“, *Kölnische Zeitung* (26.04.1932), in: *Ich reise durch die Welt. Die Zeichnerin und Publizistin Erna Pinner*, hg. v. Verein August Macke Haus e. V.: Bonn 1997, S. 19–198.
- Pinner, Erna: „Das Indhlovudawani“, *Berliner Börsen-Courir* (13.07.1933), in: *Ich reise durch die Welt. Die Zeichnerin und Publizistin Erna Pinner*. Bonn 1997, S. 201–202.
- Sabaté Planes, Dolors: ... *„für ausgesprochen mißgestaltete Tiere ist in der Natur kein Platz“. Bruch und Kontinuität in Erna Pinner's Exilwerk Panorama des Lebens (1961)*, in: *Narrationen in Bewegung*, hg. v. Margarita Blanco Hölscher, Christina Jurcic, Aisthesis Verlag: Bielefeld 2019, S. 123–134.
- Sabaté Planes, Dolors: *Friedliche Reisen, hochmütiger Blick. Das reisende Paar Erna Pinner und Kasimir Edschmid*, in: *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*, hg. v. Michaela Holdenried, Alexander Honold, Stefan Hermes, Erich Schmidt Verlag: Berlin 2017, S. 81–97.
- Sabaté Planes, Dolors: *Die ideologische Dimension autobiographischer Reisebericht. Erna Pinner's ‚Ich reise durch die Welt‘*, in: *Autobiographische Diskurse von Frauen (1900–1950)*, hg. v. Montserrat Bascoy, Lorena Silos, Königshausen und Neumann: Würzburg 2017, S. 55–65.
- Weidle, Barbara et. al.: *Ich reise durch die Welt. Die Zeichnerin und Publizistin Erna Pinner*, Verein August-Macke-Haus: Bonn 1997.

Weidle, Barbara: *Berlin, Johannesburg, La Paz: Ein Jahrzehnt im Künstlerleben der Erna Pinner*, in: *Ich reise durch die Welt. Die Zeichnerin und Publizistin Erna Pinner*, hg. v. Verein August Macke Haus e. V.: Bonn, 1997, S. 25–59.

Selbstbildnisse – Lebensbilder – (Nicht)Existenzzeichen. Felix Nussbaums Malerei als literarischer Stoff

Renata Dampc-Jarosz (Katowice)

Abstract: Der aus Osnabrück stammende Maler Felix Nussbaum (1904–1944) hat in seinen auf Flucht durch Europa und dann im Brüsseler Versteck entstandenen Bildern die Existenzängste sowie die Todes- und Vernichtungsvisionen von Holocaust-Opfern dargestellt. Diese Bilder wurden zur Inspiration für eine Projektgruppe deutscher Schriftsteller (*Menschen und Masken. Literarische Begegnungen mit dem Maler Felix Nussbaum*), die sie dann neu „geschrieben haben“ (R. Barthes). Im Artikel wird eine von zwanzig im Projekt präsentierten Ekphrasen behandelt, die sich mit den Selbstbildnissen des Künstlers auseinandersetzen und diese in neue Lebensgeschichten transponieren, die sowohl das Sichtbare als auch das Verborgene, Unbewusste der Selbstprojektionen (J. Kristeva) vorführen. Die Analyse des Bild-Text-Verhältnisses konzentriert sich auf die von J.-L. Nancy definierte Interferenzstrategie des Oszillierens und hinterfragt aus literarischer Sicht die in Nussbaums Bildern enthaltene unablässig erneuerte, endlose Finalität. Diese findet auf semiotischer Ebene sowohl der bildenden als auch der poetischen Kunst ihren Niederschlag.

Keywords: Felix Nussbaum, Thérézia Mora, Bild-Text-Verhältnis, Frau-Mann-Beziehungen, Künstleridentität.

Sowohl das Leben als auch das Werk des deutschen Malers Felix Nussbaum (1904–1944) lassen sich nicht mit Entgrenzung, sondern mit deren Gegenbegriff, und zwar der Begrenzung, assoziieren. Als jüdischer Künstler konnte er sich nämlich im nationalsozialistischen Deutschland, aber auch im damals die Fremden ausgrenzenden Europa weder frei entwickeln noch ungehindert leben. Seine Bilder blieben viele Jahrzehnte nach seinem Tod dem breiteren Publikum unbekannt, da sie bis zur Gründung des Felix-Nussbaum-Hauses 1998 in seiner Geburtsstadt Osnabrück über verschiedene Privatsammlungen verstreut aufbewahrt wurden.¹ Nichtsdestotrotz oder vielleicht auch gerade deswegen bieten Nussbaums Bilder einen inspirierenden Stoff für Künstler

1 Felix Nussbaum war sich dessen bewusst, dass seine Bilder zerstört werden könnten und versuchte daher, sie bei Verwandten und Freunden unterzubringen. Nach dem Krieg wurden sie an verschiedenen Orten entdeckt (z. B. in Brüssel, London). Angehörige bemühten sich, die Verstecke zu rekonstruieren und versuchten, die Sammlung zusammenzustellen. Dank der Bemühungen der Stadt und der Verwandten konnten 117 Gemälde erst 1970 erworben und in seine Heimatstadt zurückgebracht werden (Schaevers 2016: 398–411).

und Schriftsteller wie auch für deren Betrachter und veranlassen zu grenzüberschreitenden Denk- und Interferenzprozessen. 1994 ließen sich regionale Autoren von diesen Gemälden anregen (Sauer 1994); von Herbst 2014 bis Frühjahr 2015 wurde dagegen im Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück das Schriftstellerprojekt *Menschen und Masken. Literarische Begegnungen mit dem Maler Felix Nussbaum* realisiert, an dem sich 20 deutschsprachige Schriftsteller beteiligt haben (u.a. Tanja Kinkel, Katja Behrens, Josef Haslinger, Feridun Zaimoglu, Artur Becker), die Nussbaums Bilder als literarischen Stoff für ihre Prosatexte und Gedichte nutzten (Sauer 2016, 10–11). Zum Gegenstand des vorliegenden Beitrags wird eine im Rahmen dieses Projekts entstandene Erzählung – Terézia Moras *Selbstbildnis mit Küchentuch* (Mora 2016: 149–167), die von Nussbaums *Selbstporträt mit Küchentuch* (1936) ausgeht.

Felix Nussbaum. Sein Leben und Werk

Die Rekonstruktion des Lebens von Felix Nussbaum war für seine Biografen keine einfache Aufgabe. Der am 11. Dezember 1904 in Osnabrück geborene Nussbaum verließ nämlich seine Geburtsstadt im Alter von 18 Jahren, ohne die Sekundareife des Königlichen Realgymnasiums abzuschließen (Junk/Zimmer 2009: 53–54). Ab Frühling 1922 begann also seine Odyssee, die ihn zunächst nach Berlin, dann nach Rom, Paris, Ostende, Brüssel und in viele andere Städte führte, und die ihr tragisches Ende im KZ Auschwitz fand. Nach Vorbereitungskursen und Probesemestern avancierte er im akademischen Jahr 1928/1929 zum Meisterschüler von Professor Hans Meid (Hans-Meid-Stiftung 2015: 77–82; Zerull 1998: 19), was ihn dazu berechtigte, in Berlin ein eigenes Atelier führen und ausstellen zu dürfen (Schaevers 2016: 70–72). In Berlin lernte er die um fünf Jahre ältere aus Warschau stammende Kunststudentin, Felka Platek (eig. Fajga Platek), kennen, die zu seiner trostspendenden und ihn umsorgenden Lebensgefährtin wurde.² Nussbaums Wanderleben sowie der Brand seines Berliner Ateliers ließen viele Dokumente spurlos verschwinden, sodass die Rekonstruktion seiner Lebensetappen nur dank weniger Verwandter und Bekannter, die den Krieg überlebt hatten (Moses-Nussbaum 2017),

2 Felka Platek kam nach Berlin, um an der „Lewin-Funcke-Schule“ Porträtmalerei zu studieren (Junk/Zimmer 2009: 62). Nussbaums Freund, Fritz Steinfeld, hebt die fürsorgliche, ja mütterliche Rolle Felkas in dieser Beziehung hervor und verweist gleichzeitig auf die Ablehnung seiner Verlobten und späteren Ehefrau durch seine Familie (Steinfeld 1984: 49–57).

und den unlängst vom belgischen Journalisten Mark Schaevers durchgeführten Archivarbeiten möglich war.³

Nussbaums Berliner Ausstellungstätigkeit führte dazu, dass seine Werke beachtet und ausgezeichnet wurden. Als Träger des Staatspreises der preußischen Akademie in Rom kann er 1932 deren Stipendium-Programm an der Villa Massimo folgen, das aber durch nationalsozialistische Angriffe gegen ihn und noch einen anderen jüdischen Kollegen unerwartet und vorzeitig abgebrochen wurde (Junk/Zimmer: 128–130). Da die Rückkehr in das Nazi-Deutschland nicht mehr möglich war, blieb dem Maler und seiner Lebensgefährtin nichts Anderes übrig, als in der Fremde zu bleiben und dank einem immer wieder verlängerten Touristenvisum den Wohnort ständig zu wechseln, denn weder Italien noch Frankreich wollten den jüdischen Heimatlosen eine Zuflucht bieten. Mit der Bereitschaft, flämische Kunst zu studieren, war eine Aufenthaltsgenehmigung in Belgien, zunächst in Ostende und dann in Brüssel, verbunden. Die Sicherung des täglichen Unterhalts betrübt die seit 1937 verheirateten Nussbaums immer mehr, sodass beide verschiedenen Gelegenheitsarbeiten nachgehen mussten (Felix fertigte Bilder für Zeichentrickfilme an, illustrierte Schulbücher, Felka bemalte ihrerseits Teller und Tassen). Nach Einmarsch der deutschen Truppen in Belgien wurde Nussbaum verhaftet und ins Lager Saint-Cyprien in den Pyrenäen gebracht, von wo aus er nach Brüssel zurückfloh. Nach seiner Rückkehr fand das Ehepaar die Unterkunft bei dem belgischen Bildhauer Dolf Ledel, ab 1943 versteckten sie sich in einer Privatwohnung, am 20. Juli 1944 wurden sie jedoch verhaftet, und zunächst ins Sammellager in Mechelen und dann nach Auschwitz abtransportiert. Die genauen Todesdaten der Eheleute sind nicht bekannt; die Information über Nussbaums Aufenthalt im Lagerkrankenhaus am 20. September 1944 ist das letzte vorhandene Lebenszeichen von ihm (Schaevers 2016: 388). Nussbaums Lebensetappen, seine Erkundung von Innen- und Außenwelt fanden in seinen Bildern ihren Niederschlag, die als Ausdruck des individuell wie auch kollektiv Erlebten gelten können.⁴ So dokumentieren die Osnabrücker Bilder die Dilemmata der jüdischen Identität eines Jugendlichen (Junk/Zimmer

3 Schaevers Biografie gingen viele andere biografische Bearbeitungen und Dokumentationen von Nussbaums Leben voran. Vgl. z. B. Hengstenberg 2012, Junk/Zimmer 1982, 2009, Kaster 1994, Steinfeld 1984, Zerull 1998.

4 Es ist anzumerken, dass Nussbaums Malweise sich einer Zuordnung zu einer konkreten Künstlergruppe oder zu einer Stilrichtung in der Malerei entzieht. Im Falle seiner Früharbeiten bemerkt man, wie er „die Formsprache des Expressionismus in seine persönliche Bilderwelt übersetzt“ (Schwetter 2014: o. S.); viele Kunsthistoriker verweisen auf seine ästhetische Verwandtschaft mit Vincent van Gogh (Zerull 1998: 15) oder bezeichnen ihn als Vertreter des Surrealismus (Schwetter 2014: o. S.; Schaevers 2016: 400) bzw. der Neuen Sachlichkeit; man schreibt ihm ebenfalls einen Stilpluralismus zu (Peters 2004: 59).

2009: 44–53; Voolen 2004: 147–155). Die auf Ölgemälden verewigten Sommerferien auf der Insel Norderney gewähren Einblick in das fröhliche Leben im Familien- und Bekanntenkreis (41–43). Das Bild *Der tolle Platz* verdeutlicht die Vielfalt des kulturellen und politischen Lebens im Berlin der goldenen 1920er Jahre (Zerull 1998: 25–26). Das Schicksal eines durch Europa getriebenen Flüchtlings wird dagegen zur immerwährenden Metapher von Heimatlosen. Letztendlich werden die Bilder zur einzigen Möglichkeit, existenzielle Ängste und Ratlosigkeit von Gefangenen, jüdischen Verfolgten und Heimatlosen auszudrücken sowie den eigenen Tod und den anderer Schicksalsgenossen zu visualisieren.⁵

Selbstbildnis mit Geschirrtuch *versus* Selbstbildnis mit Küchentuch

Einen wichtigen Platz nehmen in Nussbaums Werk seine Selbstbildnisse ein, die ebenfalls für Felka zu einem bedeutenden künstlerischen Ausdruck geworden sind. Sie wollte sich nämlich in Berlin an einer Privatkunstschule in Charlottenburg zur Porträtmalerin ausbilden lassen. Das von Terézia Mora, einer aus Ungarn stammenden, in Berlin lebenden Autorin, die für ihre Prosawerke *Seltsame Materie* (1999), *Alle Tage* (2004), *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2009), *Auf dem Seil* (2019) u.a. bekannt wurde, zwecks des Projekts *Masken und Menschen* gewählte *Selbstbildnis mit Geschirrtuch* ist 1936 entstanden.⁶ Es stellt Nussbaums entblößten Oberkörper dar, dessen Hälfte mit einem Küchentuch bedeckt ist, auf dem Kopf trägt er eine weiße Kappe, die wie ein Topfdeckel bzw. ein Trichter aussieht. Der spöttisch dreinblickende Nussbaum steht draußen und hinter ihm zeichnen sich dunkle Konturen von Hochhäusern und einer über der Stadt hochragenden Kathedrale ab. Das präsentierte Selbstbildnis von Nussbaum wurde von Terézia Mora nicht nur als Stoff genutzt, sondern es tritt dort ebenfalls als Motiv auf. Eine solche Komposition von Rahmenerzählung ermöglicht es der Autorin, das Bild einerseits als Inspiration zu nutzen und eine Episode aus dem Leben des Künstlerpaares Felix und Felka zu schildern, andererseits fungiert es als ein Dingsymbol, das

5 Vgl. dazu die Besprechung von Nussbaums Bildern auf <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Personen/nussbaum-felix.html> Zugriff: 15.07.2021).

6 Das Selbstporträt gehört zu Nussbaums Erkennungszeichen. Besonders in den Jahren 1935–1937 malte er gerne sich selbst, oft mit einer skurrilen Kopfbedeckung (vgl. Zerull 1998: 56; Apke 2004: 171–176). Das im vorliegenden Beitrag behandelte *Selbstbildnis mit Geschirrtuch* ist auf https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Personen/nussbaum-felix.html?cms_x=1&catalog=1 zu sehen (Zugriff: 15.07.2021). Als Entstehungsdatum dieses Gemäldes wird 1935 oder 1936 angegeben.

auf das überzeitliche Potential eines Kunstwerkes hinweist und eine mehrdeutige Interpretation voraussetzt. Diese beruht auf der Dialektik von Geschlossenheit und Offenheit, denn die im Bilderrahmen eingeschlossene Geschichte kann endlos erweitert werden. Mora folgt genau diesem Prinzip, indem sie Nussbaums *Selbstbildnis mit Geschirrtuch* als Stoff wählt und in eine Bilderzählung verwandelt, die zwar als gattungsspezifischer Begriff nicht existiert, die allerdings in Anlehnung an das von Gisbert Kranz definierte Bildgedicht in der Literaturwissenschaft ihren Platz finden sollte (Kranz 1973).

Wie geht Terézia Mora also mit diesem Stoff um? Wie ist ihre Bilderzählung entstanden, die analog zu einem Bildgedicht sich von einem Gemälde inspirieren und als eine Ekphrase, eine freie Variation des Ursprungsmaterials verstehen lässt? Bei der Beantwortung dieser Fragen können die Denkansätze von Jean-Luc Nancy (Nancy 2006: 17–26) hilfreich sein. Die von dem französischen Philosophen definierte Interferenz beruht auf einem Oszillieren bzw. Zirkulieren, einem Hin- und Zurückschweben zwischen Bild und Text, infolgedessen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen beiden hervorgehoben werden und eine Art Verifizierung sowohl des Bildes als auch des Textes zustande kommt. Auf diese Art und Weise erscheint das Gezeichnete als eine unablässig erneuerte, endlose Finalität (Nancy 2008: 18). Diese für Nancy bedeutende zukunftsorientierte Kraft eines Bildes entstände dagegen Roland Barthes zufolge (Barthes 2002: 97–99) im Moment der Betrachtung, die den Rezipienten zur Vergegenwärtigung des Dargestellten hinführt und ihn ein neues, komplementäres Narrativ des visuell Erfassbaren entwickeln lässt. Aus der Parallelität der Narrative, des Bildes selbst und des Betrachters, lässt sich wiederum noch eine andere Frage herauslesen, die Jacques Derrida im Rahmen seiner Überlegungen nach dem Bild-Text-Verhältnis stellte: Wo liegt die Wahrheit eines Bildes? Was steckt außerhalb des Bildrahmens? Welche Fragen provoziert das Bild und wie können die auf sie gegebenen Antworten zu einer neuen Interpretation beitragen? (Derrida 1986: 291–436), oder noch anders gesagt: Wie können sie zu dem von Julia Kristeva gesuchten dritten Sinn hinführen, der sich außerhalb des Textes und des Bildes situiert (Kristeva 1974: 59–60).

Die Frage nach dem Verborgenen des Selbstbildnisses mit Geschirrtuch dürfte Terézia Mora ebenfalls angeregt haben. Betrachtet man dieses Gemälde, so drängt sich die von der Biografie und den Werken Nussbaums unabhängige Frage auf, warum ein Mann – hier mit Küchenwerkzeug ausgerüstet – zum Herrscher des häuslichen Raumes stilisiert wird? Wo ist die Frau versteckt? Schaut man sich aber das Gemälde genauer an, so entdeckt man an einer der Hauswände die verschwommene Silhouette einer Dame, deren schwach schimmerndes Abendkleid sich kaum bemerken lässt. Eine solche Positionierung von Mann und Frau verweist auf eine intendierte

Rollenumkehr,⁷ denn mit Küche wird gewöhnlich eine Frau assoziiert, während der Mann der Öffentlichkeit zugewiesen wird. Diese aus kultureller Sicht eher außergewöhnliche Rollenverteilung scheint ebenfalls die ironische Haltung Nussbaums selbst zu kommentieren, die sich in seine Narrenpose setzt und in spöttisch verzogenem Gesicht äußert. Sein teilweise entblößter Oberkörper könnte dabei auf das halbierte Wesen seiner Existenz verweisen. Woran fehlt es ihm? Was will er bemängeln, was auslachen? Solche und ähnliche Fragen hätten zwangsläufig zum Entwurf eines textuellen Gebildes provozieren können, das das Unsichtbare transparent gemacht hätte. An diese aufsehenerregende bildhafte Frau-Mann-Beziehung spinnt Terézia Mora jedoch eine andere Geschichte an, die das gegenseitige Verhältnis des Künstlerpaares erhellt.

Das Paar lebt ohne Aufenthaltsgenehmigung in der Schweiz, in einer gemieteten Wohnung, ist isoliert und versteckt sich vor der Außenwelt. Als Putzfrau von sieben fremden Wohnungen verdient Felka den bescheidenen Lebensunterhalt, der sie über Wasser hält und Felix die für sein künstlerisches Schaffen erforderliche Ruhe gewährleistet. Das Paar lebt zwar zusammen, aber jeder der Partner ist auf sich selbst konzentriert: Im Fall Felkas liegt der Fokus auf ihrer Innenwelt, bei Felix handelt es sich dagegen um die Verstärkung seines schöpferischen Potenzials, ohne dass man in seine Gedanken Einblick bekommt.

Das von der Ich-Erzählerin präsentierte Selbstbild bezieht sich wie im Fall des *Selbstbildnisses mit Geschirrtuch* auf eine Lebensstation, die vor dem ebenfalls fragmentarisch skizzierten Hintergrund einer anonymen Stadt spielt. Bleiben die Figuren auf dem Bild statisch, der Mann an die Küche und die Frau an die Hauswand gefesselt, so ist das weibliche Ich im Text immer in Bewegung.⁸ Entweder eilt es zum Putzen, kreist von einer aufzuräumenden Wohnung zur anderen, zählt die sich dort befindenden Gegenstände auf, in denen die fremden Leben gefangen bleiben oder besucht in Gedanken ihre Gönner, die ihr immer neue Unterhaltsformen zu verschaffen versuchen. In Bewegung versetzt sie das von einem Lehrer geschenkte Fahrrad, mit dem sie am Fluss entlangfahren kann. Die befreiende Wirkung des Radfahrens, die sie aus der Enge des illegalen Verstecks, der Unsicherheit der Existenz und einer durch Zeitmangel verursachten Schaffenskrise löst, verleiht ihr eine Kraft, die sie über sich selbst und die Welt reflektieren lässt. In ihrer Gedankenwelt ruft die Ich-Erzählerin alle Glücksmomente auf, die ihr im Leben widerfahren sind. Die Verlobung mit Felix, der erste Tag in Berlin, Schulabschluss,

7 Terézia. Mora greift in ihren Prosawerken das Motiv der Frau-Mann-Beziehungen oder der Geschlechtsidentität oft auf (vgl. Distefano 2010: 89–104).

8 Die sich besonders im Raum einer Großstadt bewegenden Figuren durchziehen Moras Werke (vgl. Kegelmann 2012: 202–212).

die erste Fahrt mit dem Rad durch die fremde Stadt und das Abbild eines Gartenschattens an einer Hauswand verschärfen die Konturen des Selbstbildes der Protagonistin, in dem sich die hellen und dunklen Sachen einander ergänzen. Die sich seit dem 15. Jahrhundert in der Malerei verbreitende Technik des Nachtstückes, die eine Figur oder Landschaft in nächtlicher Beleuchtung darstellt, findet bei dem Selbstporträt Felkas ebenfalls ihre Anwendung. Kommt es in der Malerei auf den Gebrauch von Hell- und Dunkelwerten und die Hervorhebung von deren „feindlichen Potenzen“, wie bei Carravaggio, oder Verwandtschaft – wie bei Rembrandt – an (Pikulik 2002: 191), so spielt die narrative Technik eines Nachtstücks eine identitätsstiftende Rolle. Die Dominanz der dunklen Bilder kennzeichnet vor allem die geschlossenen Räume, z.B. den der Wohnung, des Wohnblocks und auch der Unterführung zu der Siedlung, in der Felix und Felka leben. In der Beschreibung der Ich-Erzählerin erscheinen sie als gefährlich, mit Angstgefühlen aufgeladen und durch ihre scheinbare Ausweglosigkeit geprägt; sie korrespondieren dabei mit der Finsternis ihres Inneren, die durch Lichtstrahlen erhellt wird. Diese auf dem Wechselspiel zwischen Hell und Dunkel beruhende Semiotisierung der inneren Zustände wird vom erzählenden Ich bewusst hervorgehoben, was in der folgenden Szene deutlich wird:

Die Unterführung ist kurz, aber stockfinster, und natürlich riecht sie nach Urin. [...] Ich rausche mit angehaltenem Atem durch. Als müsste ich jedes Mal durch eine dunkle Grotte tauchen, um zu meinem Zuhause zu kommen. Vorher Luft holen, am liebsten auch die Augen schließen. Aber das ist zu gefährlich. Die Unterführung hat einen Knick, man muss schauen, wo sich das Licht am anderen Ende zeigt und dann dorthin lenken. Auch bei offenen Augen gibt es einen kurzen Moment, wenn es ganz und gar dunkel wird, und jedes Mal kommt mir dabei der Gedanke, ob es wenn es wieder hell ist, wie es zuvor war, ob man da wieder Luft holen und das Gewohnte sehen kann (Mora 2016: 153).

In den hellen Bereichen fühlt sich das Ich eindeutig beruhigt; die dunklen, die allerdings immer an die hellen gekoppelt sind, erfüllen es mit Unsicherheit und wecken den Eindruck, es „gerate ins Nichts und es nicht anders könne, als zu erschrecken“ (156). Das Helle wird nicht nur mit Licht assoziiert, das den Innenraum eines Fahrstuhls, einer nächtlichen Straße beleuchtet, sondern es ist überall dort zu sehen, wo Felka über das Gewohnte der menschlichen Existenz erzählt – über das geordnete Leben der anderen, besonders der Familien, deren Wohnungen sie saubermacht, aber auch über das Malen, das sie vermisst. Eigentlich spricht sie nicht vom Malen, sondern Bemalen von Vasen und Tellern, womit sie und Felix beauftragt werden. Sie verrichten diese Aufgabe zunächst gemeinsam, aber später übernimmt Felix diese Beschäftigung selbst, denn – Felkas Erklärung zufolge – er könne es nicht ertragen, „dass nicht alle Vasen und Teller auf die gleiche Art und Weise gemalt worden sind.

Sie haben alle nicht etwa alle dasselbe Muster, im Gegenteil, wir erstellen individuelle Stücke, dennoch, wenn sie nicht alle aus einer Hand stammen, sieht man das, und das stört ihn“ (154).

Mit dem Motiv des Bemalens kehrt Terézia Mora zum Ausgangsbild *Selbstbildnis mit Geschirrtuch* zurück. Sowohl das Bild als auch der Text lenken das Interesse auf die Tätigkeit des Malers, obwohl sein Beruf auf dem Gemälde gar nicht erkennbar ist. So beginnt die Ich-Erzählerin in ihren Gedanken parallel ein Porträt von Felix zu skizzieren, auf dem er zunächst als Partner erscheint, und mit dem man seine Malleidenschaft teilt. Beim Bemalen von Keramikstücken erweist er sich aber als ein professioneller Künstler, dem das Ich nicht gewachsen ist.⁹ Ab diesem Moment steht nur noch er im Zentrum des Interesses. Schritt für Schritt, quasi Strich für Strich, schält die Ich-Erzählerin aus dem gemeinsamen Dasein jene Elemente heraus, die auf das Wesen von Felix verweisen. An einer Stelle beschreibt der Erzähler das Aussehen von Felix, seine dünne Figur und einen grünen Hut, den er immer trägt. Ein anderes Mal konzentriert sich das Ich auf seine Spontaneität, die ihn Gänseblümchen für sie zum Geburtstag pflücken und einen Ring aus Draht herstellen lässt. Der Hut spielt dabei eine wichtige Rolle, mit einer „Narrenkappe“ (159) gleichgesetzt, weckt er Reminiszenzen an die literarische und ritualisierte Figur eines Narren, der zunächst eine Abkehr von der herrschenden Ordnung und Autoritäten erfordert, um auf die Welt mit Distanz zu schauen, die wiederum zum „lustvollen Spiel mit der eigenen Identität führen“ (Schwamborn 1998: 15) soll. Merkwürdig ist, dass das Narrenhafte an der Gemäldefigur sich mit derselben Pose im Erzähltext deckt, denn in beiden Fällen scheint Felix die ihn umgebende Wirklichkeit nicht zu akzeptieren und will sich von ihr auf verschiedene Art und Weise distanzieren. Das Aufsetzen von immer neuen Hut-Arten und deren Abbildung ähneln dem Tragen und Auswechseln von Masken, die einerseits die Zersplitterung von Identität widerspiegeln, andererseits das Wahre des Gesichts, des Ichs gewährleisten (Sauer 2016: 9). Die Ich-Erzählerin kann nicht begreifen, warum Felix nur Porträts von sich malt. „Nichts anderes, als Selbstporträts. Er hat sich das nicht als Markenzeichen ausgedacht. Er kann nichts anderes malen. Man könnte mit Porträtmalerei Geld verdienen, aber er: hat nicht einmal mich jemals gemalt.“ (Mora 2016: 158) Als sie aber am Ende der Erzählung Felix' Selbstbildnis mit Geschirrtuch von ihm geschenkt bekommt, wird sie gerade von Schmerzen befallen, die Felix mit Massage und warmem Kissen zu lindern versucht. Eine sie heilende Wirkung scheint aber mehr sein fertiggestelltes Bild zu erfüllen als irgendeine Arzneimittel. Das geschenkte Bild bringt

9 Dieser Erzählstrang findet seine Entsprechung in Nussbaums Biografie, denn er hat selbst das Bemalen von Porzellan von seinem Meister Hans Meid gelernt (vgl. Junk/Zimmer 2009: 62).

wieder einen Lichtstrahl in ihr krankes Inneres sowie in ihren leidenden Körper, der sie das Talent des Mannes bewundern und seinen Artikulationszwang verstehen lässt.

Mit der Reflexion über Felix' Zwang, nur sich selbst zu malen, wird der Dialog zwischen Bild und Text erneut initiiert, die oszillierende Bewegung in die Wege geleitet und dadurch ein Raum für die Entdeckung des dritten Sinns betreten. Die aus Bild und Text herauszulesende Botschaft, die das Selbstbildnis zu tragen hat, ist für dessen Autor wie auch Empfänger etwas Mehrdeutiges. Wenn Felka das von ihr in Gedanken projizierte Bild von Felix mit dem von ihm angefertigten verbindet, ergeben sich daraus zwei Porträts von verschiedenen Personen: Ihr Felix ist ein gegen die Welt abgeschirmter, auf sich selbst fixierter Künstler, der nur gelegentlich, meistens unter Zwang, mit der ihn umgebenden Wirklichkeit Kontakt aufnehmen will. In seiner eigenen Vorstellung schaut er aber derselben Welt keck und herausfordernd ins Gesicht, als ob er über sie herrschte und deren Regeln bestimmte. Die Verschiedenheit dieser Bilder evoziert die Zersplitterung von Nussbaums Identität und stellt sie als eine rätselhafte, nicht endgültig zu definierende, eine Identität also, die immer im Werden begriffen ist. Der halb entblößte Oberkörper auf dem Bild und die geteilte Identität im Text bezeugen jedoch eine natürliche Haltung eines der Welt gegenüber offenen Menschen, der seine Naivität offenbart, die den Glauben an die Existenz des Wahren, Ursprünglichen und dadurch Unberührten voraussetzt.

Das Oszillieren zwischen Text und Bild lässt aber zwangsläufig eine Frage nach Felka offen. So wie Felix' Bild vervielfältigt wird, so findet auch Felkas Schattenbild an der Hauswand im Narrativ der Ich-Erzählerin ihre Ergänzung. In beiden Fällen kann aber ihre Natur als Frau und Künstlerin das Dickicht des Verborgenen und Verdrängten nicht durchdringen, auch wenn sie versucht, an die Welt heranzukommen, sie aktiv zu erleben und dadurch sich selbst zu bestimmen. Ihr Porträt wird aber in Wirklichkeit nicht gezeichnet. Wozu hätte das Porträt von Felka genützt? Wäre es entstanden, hätte es ihr Wesen exponiert, sie selbst mehr erkennbar gemacht oder über sie selbst hinausgeführt? Wenn ja, worauf hätte es hingewiesen? Zahlreiche Selbstporträts von Felix mögen nämlich einerseits als immerwährende Zeichen seiner Existenz, die über sich selbst hinaus auf andere hindeuten, die das Wahre zu maskieren oder zu entblößen haben, die aber jeweils den Wert des Subjekts und dessen Stärke bekräftigen. Felkas in der Erzählung fehlende Porträt bedeutet dagegen die Ablehnung ihrer eigenen Person, die dann in der Unsicherheit einer Künstlerin gipfelt, der man die Möglichkeiten genommen hat, sich weiterzuentwickeln; es drückt auch die Verzweiflung und das Minderwertigkeitsgefühl einer Frau aus, deren Leben dem des Mannes völlig untergeordnet ist. Das Oszillieren zwischen Bild und Text verweist jedoch nicht nur auf Unterschiede in der Identitätsbildung eines männlichen und weiblichen

Künstlers. Es wäre reduzierend zu sagen, dass hiermit die Geschlechterfrage eine ausschlaggebende ist. Es ist vielmehr eine Frage nach der künstlerischen Methode der Selbst- und Weltprojektion und deren Wirksamkeit, besonders in derartigen einen Künstler seiner Autonomie beraubenden Zeiten. Eine Frage, die immer offenbleibt und sich über Selbstbildnisse mit Geschirr- oder Küchentuch erhebt, ist die fundamentale Frage nach dem Sinn des Lebens und des Bildes, dessen performativer Kraft, „Energie“ und „Intensität“ (Nancy 2006: 11) sowie seinem Gewaltpotenzial, das der Schöpfer aus der eigenen Negativität heraustritt und wodurch er seinen Wahrheitsanspruch realisiert.

Bibliografie

- Apke, Bernd: *Der gefährdete Sieger. Felix Nussbaums nackte Selbstporträts*, in: *Zeit im Blick. Felix Nussbaum und die Moderne*, hg. v. Rosamunde Neugebauer, Rasch Verlag: Osnabrück/Bramsche 2004, S. 171–177.
- Barthes, Roland: *La peinture est-elle une langage ?*, Vol. 3, Seuil : Paris 2002.
- Derrida, Jacques: *La Vérité en peinture*, Éditions Flammarion : Paris 1986.
- Distefano, Aurora: *Körper und Geschlecht: Überlegungen zur Identitätsproblematik in Terézia Moras Roman „Alle Tage“*, in: *Genderstudien in den Geisteswissenschaften*, hg. v. Corinna Schlicht, Universitätsverlag Rhein-Ruhr: Duisburg 2010, S. 89–104.
- Hans-Meid-Stiftung (Hg.): *Traum und Wirklichkeit. Hans Meid und seine Schüler. Felix Nussbaum, Rudi Lesser, Gunter Böhmer*, Michael Imhof Verlag: Osnabrück/Konstanz 2015.
- Hengstenberg, Thomas (Hg.): *Felix Nussbaum im Spiegel seiner Zeit. Mit Werken aus der Sammlung Schlenke*, bearb. v. Thomas Hengstenberg, Sigrid Zielke, Verlag Kettler: Bönen 2012.
- Junk, Peter/Zimmer, Wendelin: *Felix Nussbaum: Leben und Werk*, DuMont/Rasch: Köln/Bramsche 1982.
- Junk, Peter/Zimmer, Wendelin: *Ortswechsel, Fluchtpunkte. Felix Nussbaum. 1904–1944. Die Biografie*, Rasch Verlag: Osnabrück/Bramsche 2009.
- Kaster, Karl Georg: *Felix Nussbaum (1904 Osnabrück–1944 Auschwitz). Eine biografische und ikonografische Deutung seines Werkes*, Vista Point Verlag: Osnabrück/Köln 1994.
- Kegelmann, René: *Nomaden der Großstadt: Figurenkonstellation in Terézia Moras Romanen „Alle Tage“ (2004) und „Der einzige Mann auf dem Kontinent“ (2009)*, in: *Wechselwirkungen II*, hg. v. Szendi Zoltán, Praesens: Wien 2012, S. 203–212.
- Kranz, Gisbert: *Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, Schöningh: Paderborn 1973.
- Kristeva, Julia: *La Révolution du langage poétique. L' avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Seuil : Paris 1974, S. 59–60.

- Mora, Thérèzia: *Selbstbildnis mit Küchentuch*, in: *Menschen und Masken. Literarische Begegnungen mit dem Maler Felix Nussbaum*, hg. v. Jutta Sauer, zu Klampen: Springe am Dreiste 2016.
- Moses-Nussbaum, Auguste: *Reise mit zwei Koffern. Lebenserinnerungen*, Wallstein: Göttingen 2017.
- Nancy, Jean-Luc: *Am Grund der Bilder*, Diaphanes: Zürich 2006.
- Peters, Olaf: *Nach-Expressionismus und Stilpluralismus. Überlegungen zum male-rischen Werk von Felix Nussbaum in der Weimarer Republik*, in: *Zeit im Blick. Felix Nussbaum und die Moderne*, hg. v. Rosamunde Neugebauer, Rasch Verlag: Osnabrück 2004, S. 59–65.
- Pikulik, Lothar (Hg.): *Eichendorffs Nachtstücke*, Vitalis: Furth im Wald 2002.
- Sauer, Jutta (Hg.): *Menschen und Masken. Literarische Begegnungen mit dem Maler Felix Nussbaum*, zu Klampen: Springe am Dreiste 2016.
- Sauer, Jutta (Hg.): *Nachdenken über Felix Nussbaum*, Rasch Verlag: Osnabrück/Bramsche 1994.
- Schaevers, Mark: *Orgelmann. Felix Nussbaum – Ein Maler*, Galiani: Berlin 2016.
- Schwamborn, Frank: *Maskenfreiheit. Karnevalisierung und Theatralität bei Heinrich Heine*, Iudicium: München 1998.
- Schwetter, Anne Sibylle: *Nussbaums Welt der Dinge. Stillleben von Felix Nussbaum und Gästen*, VG Bild-Kunst: Bonn 2014.
- Steinfeld, Fritz: *Vergast – nicht vergessen. Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Kulturgeschichtliches Museum: Osnabrück 1984.
- Voolen, Edward van: *Felix Nussbaum – eine jüdische Identität*, in: *Zeit im Blick. Felix Nussbaum und die Moderne*, hg. v. Rosamunde Neugebauer, Rasch Verlag: Osnabrück/Bramsche 2004, S. 147–155.
- Zerull, Ludwig: *Felix Nussbaum*, Schäfer: Hannover 1998.

Text und Bild in Interaktion. Wahlplakate als zeitgeschichtliche Dokumentationsquelle

Anna Górajek (Warschau)

Abstract: Wahlplakate sind nicht nur ein Instrument des aktuellen politischen Kampfes, eine Kurzfassung der Programme und Ziele einzelner politischer Parteien. Sie sind auch eine wertvolle historische Quelle. Wahlplakate sind Beispiel für einen Raum, in dem Wort und Bild interagieren und zu einer eigenständigen, emotional aufgeladenen Wahlbotschaft verschmelzen. Der folgende Artikel ist ein Versuch, anhand einer vergleichenden Analyse des Textes des Grundsatzprogramms der Freiheitlichen Partei Österreichs und der Wahlbotschaft ihrer Plakate in Bezug auf die Immigrationsproblematik, die Bedeutung des Wahlplakats als einer wichtigen historischen Quelle aufzuzeigen.

Keywords: Text, Bild, Wahlplakate, Immigration, Dokumentationsquelle.

1972 prophezeite Friedrich Arnold das Ende des politischen Plakats. In seinem Buch *Anschläge* vermerkte er dementsprechend: „Die große Zeit der politischen Plakate ist vorbei. Zwar werden heute mehr Plakate angeschlagen als je zuvor, aber sie haben nicht mehr die Funktion der primären Ansprache an ‚die Öffentlichkeit‘. Die hat das Fernsehen übernommen“ (1972: Vorwort). Inzwischen ist dem Fernsehen eine ernstzunehmende Konkurrenz erwachsen – das Internet und die sozialen Netzwerke. Dennoch bleibt auch im digitalen Zeitalter allen Zweiflern zum Trotz das klassische Wahlplakat weiterhin ein essenzielles Mittel der Mobilisierung von Wählern. Laut einer von Frank Brettschneider von der Universität Hohenheim und dem Meinungsforschungsinstitut Forsa durchgeführten repräsentativen Umfrage stellt eben das Plakat das Wahlkampfmittel dar, dass von der Bevölkerung, quer durch alle Altersgruppen, am ehesten wahrgenommen wird (Funk 2021). Der zeitlose Klassiker hat sich als politisches Kommunikationsmittel zwischen den Parteien und den Wählern über Jahre bewährt und bleibt auch in Zeiten der sozialen Medien weiterhin ausdrucksstark. Als einflussreiches Medium identifiziert, wird es von den Parteien konsequenterweise gezielt eingesetzt. Kurz vor Wahlen beherrschen Wahlplakate das Straßenbild und sind als Kleinanschlag oder fest installiert als Litfaßsäule, großformatig in Wartehallen oder an Werbewänden bzw. in Form mobiler Eyecatcher im Übermaß präsent.

Politische Plakate sind jedoch nicht nur ein im Wahlkampf einzusetzendes kurzlebige Kampfmittel. Sie sind Zeitdokumente, die ein bedeutendes

Informationspotential in sich tragen – über die Parteien und ihre Ziele, aber auch über die Wählerschaft, die sich durch diese angesprochen und überzeugt fühlt. Als Ergänzung der Wahlprogramme gedacht, als ihre verkürzte Form oder auch Präzisierung liefern sie auf der einen Seite Sachinformationen, vermitteln politische Ideen und konkretisieren Visionen. Jedoch auf der anderen Seite sind sie wie Hanspeter Rings bemerkt Zeugen ihrer Zeit, die einen Blick in die kollektive emotionale Situation vergangener Zeiten erlauben: „So verrät der Anschlag, dessen ureigenstes Terrain die bevölkerte Straße ist, insbesondere etwas über die aus den je gegebenen allgemeinen Lebensverhältnissen erwachsene, historisch nur schwer greifbare Mentalität der sogenannten breiten Masse. Plakate sprechen in ihrem je eigenen zeittypischen Appellationsstil, der die kollektive Stimmungslage aufscheinen lässt“ (2009: 5). Wahlplakate sind unterschätzte und vernachlässigte zeitgeschichtliche Quellen, deren eingehende Analyse unser Wissen über konkrete Teilaspekte der gesellschaftlichen Entwicklung bereichern kann.

Text oder Bild

Die politischen Parteien sind Spiegelbilder ihrer Wählerschaft und prägen zugleich deren Weltansicht. In selten modifizierten Grundsatzprogrammen werden grundlegende Werte festgelegt, auf die die Parteien bauen, sowie langfristige Ziele formuliert, die dann in Wahlprogrammen bzw. Aktionsprogrammen präzisiert und auf die Realisierungsmöglichkeiten in der nächsten Legislaturperiode zugeschnitten werden. Somit richten sich die entsprechenden Programmtexte an ähnliche, aber nicht identische Zielgruppen. Zu Empfängern der Botschaft des Grundsatzprogramms gehören vor allem Parteimitglieder, es dient dazu, die Partei zu stabilisieren und zu integrieren. Wahlprogramme sollen dagegen eine breitere Menschenmenge ansprechen, sie richten sich sowohl an die Parteimitglieder wie auch an die Sympathisanten der jeweiligen Partei. Darüber hinaus sollen sie auch den Wechselwähler bzw. den bis dato Nichtwählenden anlocken (Ickes 2008: 48–56). Um dieses Ziel zu erreichen, muss die Botschaft unter das Volk gebracht werden. In Diskussionen und Debatten, die über klassische Massenmedien oder die *Social Media* laufen, versuchen die Politiker das Massenpublikum politisch zu beeinflussen und dieses für ihre Weltanschauung bzw. für die im Programm genannten konkreten Ziele zu gewinnen. Wort und Text scheinen das sicherste und beste Mittel zu sein, die Bürger von der eigenen Meinung zu überzeugen. Doch es stellt sich die Frage, ob es auch das effizienteste Mittel ist, Wähler und deren Stimme an der Wahlurne zu gewinnen. Ist es der Text der Parteiprogramme

oder sind es die Slogans auf bunten Wahlplakaten (oder in Fernsehspots¹), ist es der reine Text, der den potenziellen Wähler anspricht, zum Nachdenken zwingt oder ist es das Zusammenspiel von Text und Bild, das überzeugt?

Der *Duden* definiert das Wort „Plakat“ als: „großformatiges Stück festes Papier mit einem Text [und Bildern], das zum Zwecke der Information, Werbung, politischen Propaganda o. Ä. öffentlich und an gut sichtbaren Stellen befestigt wird“ (Duden-online). Zum Zwecke der Werbung und politischen Propaganda, weniger der Information werden kurz vor Wahlen Wahlplakate in großen Mengen ausgehängt. Ihr Ziel ist „nicht der nachdenkende, zuhörende und diskutierende, also der aktiv und vorsätzlich politischen Themen zugewandte Mensch [. . .] sondern der sich unterwegs befindliche, zur Arbeit, zum Einkauf oder Termin eilende, der heimkehrende Mensch, – eilig, abgelenkt, isoliert“ (Hagen 1978: 412). Den verantwortlichen Parteipropagandisten geht es laut Manfred Hagen darum, den einfachen Passanten, „der sich voraussichtlich mit der beabsichtigten Aussage nicht freiwillig beschäftigen wird, mit großformatigen und optimal platzierten Aufrufen im Flug zu erreichen, seine Aufmerksamkeit optisch zu erzwingen, die nur fünf Schritte währende Aufmerksamkeitsspanne maximal zu nutzen und die Botschaft schnellsten einzuprägen; volles Verstehen und tieferes Verarbeiten sind dabei nicht wesentlich.“ (1978: 412) Der plakative Stil zeichnet sich durch großzügige Raumaufteilung, klare Formen, leicht zugängliche Motive, kurze Texteinlagen und Farbgebrauch aus. Bild und Text ergänzen einander. Nicht anders ist es bei Wahlplakaten. Sie haben die Funktion eines Apells auszuüben, in möglichst gedrängter Form das Wesentliche zu übermitteln, den Vorbeieilenden für eine Idee/eine Partei zu gewinnen oder – wenn sie der Antikampagne dienen – gegen eine Partei/einen Politiker zu stimmen oder zumindest gewisse Zweifel zu wecken. Um die Botschaft bei den meistens Desinteressierten ankommen zu lassen, müssen alle Elemente aufeinander abgestimmt sein, miteinander kommunizieren. Da die Betrachtungszeit im Durchschnitt nur wenige Sekunden dauert (Geise 2017), scheint der Text selbst nicht effektiv genug zu sein. Der Angesprochene nimmt die Botschaft im Vorbeigehen, Vorbeifahren eher unbewusst auf. Ein längerer Text würde vom Adressaten eine Reaktion erfordern, ihn zum Stehenbleiben zwingen, um diesen zu lesen. Im Endeffekt würde er von den meisten Passanten unbeachtet bleiben, es sei denn, einzelne Wörter würden sich von den anderen strikt abheben und hervorstechen. Deshalb bedarf die Texteinlage einer Ergänzung um den visuellen Anreiz. Dieser scheint umso wichtiger zu sein, wenn man bedenkt, dass fast 70 Prozent der Betrachtungszeit auf die Bildbereiche der Plakate entfallen (Funk 2021). Hagen weist darüber hinaus darauf hin, dass sich die größere

1 Laut der o. e. Umfrage sind die Spots der Parteien im Fernsehen das nach Wahlplakaten zweitwichtigste Werbemittel im Wahlkampf (vgl. Funk 2021).

Bedeutung der bildlichen Komponente des Plakats aus der Tatsache ergibt, dass „im Gegensatz zum vorwiegend von den rationalen Schichten der Persönlichkeit aufgenommenen Wort sie die außer- und subrationalen Regionen erreichen, in denen sie Wünsche und Hoffnungen, Abneigungen, Ängste und latente Aggressionen, Ressentiments wie auch Leitvorstellungen mobilisieren kann“ (1978: 420). Wahlplakatkunst ist gefühlsbetonte Werbung, die sich visueller Klischees bedient und die die Schrift gekonnt und zielgerichtet in die bildliche Darstellung integriert.

Programmtext und Wahlplakat. FPÖ und die Migrationsproblematik als Fallbeispiel

Wie bereits erwähnt, sind politische Plakate anders als Werbeplakate aus dem Bereich der kommerziellen Werbung nicht nur kurzlebige Werbemittel, sondern zugleich zeitgeschichtliche Bild-Text-Quellen, die die Stationen in der Geschichte eines Landes dokumentieren und die schriftlichen Quellen, nicht selten nicht nur um Nuancen ergänzen. Versuchen wir anhand des Programmtextes und der Wahlplakate der FPÖ (der Freiheitlichen Partei Österreichs) zu untersuchen, ob beide Quellentypen identische Inhalte in Bezug auf die Einwanderungsfrage transportieren.

Im Grundsatzprogramm der FPÖ steht an erster Stelle der Leitsatz verankert: „Österreich zuerst / Freiheit, Sicherheit, Frieden und Wohlergehen für Österreich und seine Bevölkerung sind die Leitlinien und der Maßstab für unser Handeln als soziale, leistungsorientierte und österreichpatriotische politische Kraft“ (www.fpoe.at). Schon in dieser Einführung wird deutlich, dass die FPÖ national orientiert ist, in den nachfolgenden Worten wird der österreichische Patriotismus als deutschnational definiert, die Gemeinsamkeit über die deutsche Sprache und Kultur hergestellt: „Wir bekennen uns zu unserem Heimatland Österreich als Teil der deutschen Sprach- und Kulturgemeinschaft, zu unseren heimischen Volksgruppen sowie zu einem Europa der freien Völker und Vaterländer“ (www.fpoe.at). Die FPÖ sieht sich als eine Heimatpartei, wobei Heimat als ein exklusiver, nicht wandelbarer Raum und Identifikationsmoment verstanden wird. Es ist kein flexibles integratives Konzept, sondern ein nationales, in der Geschichte und Kultur des Deutschösterreichs verwurzelt Konstrukt.

Der Wert, der dem so verstandenen Heimatlichen zugeschrieben wird, findet seinen Ausdruck auch in der Ergänzung der Parteienamenabkürzung. Auf den meisten Drucksachen, auf der Homepage etc. steht hinter der Abkürzung FPÖ der Zusatz „die soziale Heimatpartei“. Das Parteikürzel samt dem oben erwähnten Zusatz befindet sich selbstverständlich auch auf den

Wahlplakaten der Partei.² Und es ist als ein integrierter Teil des Gesamtbildes zu verstehen, das dessen Sinn in unterschiedlicher Weise mitgestaltet.

Dass man die Bedeutung der eigenen Heimat hervorhebt, dürfte verständlich sein. Ob man damit auch bereits das Freund-Feindbild bedient, bleibt fraglich, weder bejaht noch ausgeschlossen. Die österreichische Heimat wird als höchster Wert definiert und scheint niemanden, d. h. keinen österreichischen Bürger auszugrenzen.

Im Kapitel 2 des Programms wird noch einmal auf die Begriffe ‚Heimat‘ und ‚Identität‘ eingegangen und präzisiert, was die FPÖ unter diesen versteht. Dabei wird nicht nur wiederholt darauf hingewiesen, dass die Sprache, Geschichte und Kultur Österreichs deutsch seien und aus ihnen die österreichische nationale Identität erwachse, sondern es wird auch detailliert festgelegt, welche Voraussetzungen zu erfüllen sein sollten, um die österreichische Staatsbürgerschaft erwerben zu können: „Bereits integrierte, unbescholtene und legal anwesende Zuwanderer, die die deutsche Sprache beherrschen, unsere Werte und Gesetze vollinhaltlich anerkennen und sich kulturell verwurzelt haben, sollen Heimatrecht und unsere Staatsbürgerschaft erwerben können“ (www.fpoe.at).

Mit anderen Worten, zum Österreicher dürfte nur der-/diejenige werden, wer sich zu dem europäischen Weltbild im Sinne des „Kultur-Christentums“ (www.fpoe.at) bekennt und das Deutschtum als Leitkultur bejaht. Eine Ausnahme macht die FPÖ für die autochthonen Volksgruppen, da sie als historisch ansässige Minderheiten zum Staatsvolk gehören und dieses kulturell bereichern. Aus dem Programm geht unverkennbar hervor, dass die FPÖ das Konzept Österreichs als Einwanderungsland eindeutig verneint und dem Fremden eher skeptisch gegenübersteht. Das Einheimische wird höher geschätzt als das Allochthone und die nationale Identität wird als Mittel zur Abgrenzung von Fremden eingesetzt.

Obwohl das Programm klare Worte spricht, ist es eher als eine Glorifizierung des Nationalen, als eine Diffamierung des Fremden zu lesen. Das Fremde wird zwar ausgegrenzt, aber es wird nicht diskreditiert, es wird weder kleingeredet noch verleumdet. Das Fremde gehört nicht zu Österreich und diese Feststellung schließt es aus der Diskussion aus. Schaut man sich dagegen die Wahlplakate der Freiheitlichen an, so lassen sich differenzierte Perspektiven ausmachen.

Als sich 2016 Norbert Hofer um das Amt des Bundespräsidenten bewarb, lautete der Slogan auf seinen Wahlplakaten „Aufstehen für Österreich – Deine Heimat braucht dich jetzt“. Daneben wurde Hofer im Großformat vor dem

2 Bei Bundespräsidenten- und Parlamentswahlen, nicht immer bei Wahlen auf Landes- oder Gemeindeebene.

Hintergrund der österreichischen rot-weiß-roten Flagge abgebildet. Der Aufruf richtete sich scheinbar an alle Wähler, an jeden, der sich zu Österreich bekennt. Jeder, der Österreich als seine Heimat betrachtet, wurde ermuntert, aufzustehen, sich an den Wahlen zu beteiligen und sich für Österreich einzusetzen. Natürlich kann der Slogan auch andersartig gedeutet werden, umso mehr, wenn man die Prinzipien des Grundsatzprogramms der FPÖ mitbedenkt, aber es findet sich keine direkte Anspielung, die als gegen jemanden, gegen einen Bevölkerungsteil gerichtet, gedeutet werden könnte. Die Frage ist, was Hofer wirklich unter dem Begriff „Heimat“ versteht. Laut Andrea Hermann, die die Deutungsangebote für „Heimat“ im österreichischen Bundespräsidentenwahlkampf 2016 untersuchte, repräsentierte Hofer im Gegensatz zu seinem Rivalen – Alexander Van der Bellen – „ein eher geschlossenes, statisches und exklusives Verständnis des Heimatbegriffs, das stark durch ein national-republikanisches Heimatbild geprägt ist“ (Hermann 2019: 2). Heimat verstanden also als ein in sich geschlossenes, stabiles und bewahrenswertes Gebilde, mit traditionellen Werten und einer traditionellen österreichischen Identität. Hofers Deutung des Heimatbegriffs entspricht somit der im Grundsatzprogramm durchgeführten Auslegung desselben. Sein Wahlplakat überliefert harmonisch dieselben Inhalte. Das „Aufstehen für Österreich“ kann somit auch als eine verschlüsselte Aufforderung an heimatbewusste Österreicher gelesen werden, sich gegen die großzügige Einwanderungspolitik der Regierung aufzulehnen, um der Österreich in Zukunft drohenden ‚Überfremdung‘ vorzubeugen. Nicht immer jedoch wird die fremdenfeindliche Haltung der FPÖ in einer so verschleierte Form dargeboten. Viel öfter wird Klartext gesprochen, wie die weiter folgenden Beispiele zeigen.

Klare Worte spricht das Wahlplakat der FPÖ für die Nationalratswahl 2006, ein Klassiker unter den Wahlplakaten der Freiheitlichen. In den Mittelpunkt stellt es den Slogan „Daham statt Islam“. Er ist wie gesagt in der Mitte des Plakats in roter Schrift auf weißem Hintergrund platziert, darüber weht die ebenso rot-weiß-rote Fahne der Republik Österreich. Ganz oben in der rechten Ecke steht das Kürzel FPÖ samt dem Zusatz – „Heimatpartei“. Das Zusammenspiel aller Elemente des Plakats lässt den Islam als einen fremden Körper in Österreich erscheinen. Diese Wahrnehmung wird durch den Gebrauch des aus dem österreichischen Deutsch stammenden Wortes „daham“ (daheim, zu Hause) verstärkt, indem es den Islam und damit alle Muslime aus dem österreichischen Zuhause ausschließt. Der Begriff „Heimat“ wird national eingeschränkt, der Muslim wird als Störenfried gebrandmarkt, als ein die österreichische Heimat bedrohender Fremdkörper dargestellt. Die Botschaft ist klar und deutlich: Islam gehört nicht zu Österreich.

Diese Botschaft wird in den folgenden Jahren regelmäßig wiederholt, nicht selten negativ verstärkt. Bei den Innsbrucker Gemeinderatswahlen 2012 setzte die FPÖ auf eine anti-islamische und zugleich einwanderungsfeindliche

Rhetorik. Die Partei präsentierte ihren Spitzenkandidaten August Penz auf Wahlplakaten, auf denen zentral und großformatig der Slogan „Heimatliebe statt Marokkanerdiebe“ platziert worden war. Da Marokko überwiegend muslimisch geprägt ist, bediente sich das Plakat des Stereotyps der Muslime als einer potenziellen Gefahr für die österreichische einheimische Bevölkerung. Gleichzeitig wurde das Autochthone positiv hervorgehoben.

Im Nationalratswahlkampf 2017 wurde der ÖVP-Politiker Sebastian Kurz zur Zielscheibe der FPÖ. Die Freiheitlichen kritisierten dessen offene Haltung gegenüber den Islamanhängern in Österreich. Kurz hat 2015, damals in der Funktion des Außenministers, den Islam als zu Österreich gehörend bezeichnet. Daran erinnernd ließ die FPÖ Plakate aufstellen, die den Gegensatz zwischen FPÖ und ÖVP in Bezug auf die Ausländerintegration veranschaulichten. Den Mittelbereich des Plakats dominiert in hellen, freundlichen Farben Heinz-Christian Strache (damals Bundesparteiobmann der FPÖ) und sein Slogan „Die Islamisierung gehört gestoppt“. Im Hintergrund ist kleinformatig und in schwarz-weiß sein Rivale Sebastian Kurz abgebildet und dessen Worte „Der Islam gehört zu Österreich“. Es wird auf die potentielle Ausbreitung der islamischen Religionsgemeinschaft in Österreich hingewiesen, was im Verständnis der FPÖ-Politiker die österreichische Identität bedrohe, die auf dem Christentum aufbaut. Die schleichende Islamisierung könnte die Folge sein. Die antiislamische Haltung der Freiheitlichen wird als tugendhaft hervorgehoben, die politischen Gegner als die die nationale Identität aufs Spiel setzenden Heimatverräter stigmatisiert.

Eine ähnliche Botschaft übermitteln auch Plakate, deren sich die FPÖ während der Wiener Gemeinderatswahl 2020 bediente. Dominik Nepp (damals Landesparteiobmann der Wiener FPÖ) griff den Stereotyp der schleichenden Islamisierung gezielt auf. Er ließ Plakate aufstellen, auf denen vollverhüllte, dunkle Gestalten die Zukunft Österreichs als einer islamischen Republik symbolisieren. Der drohende Verlust der eigenen Identität wird als eine von den migrantenfreundlichen politischen Parteien – SPÖ, ÖVP, die Grünen – verursachte nationale Katastrophe gedeutet, vor welcher die Wiener nur noch die nationaltreue FPÖ (Nepp als Familienvater einer traditionellen österreichischen Familie stilisiert) schützen kann. Das Wien der FPÖ, in hellen Farben dargestellt, wird als das Zuhause/*das Daham* der deutschsprachigen Österreicher konstruiert. Auf einem weiteren Plakat, auf dem nur Nepp abgebildet ist, wird eindeutig in Worten ausgedrückt, was auf anderen Plakaten nur angedeutet wurde: Fremde sind in Wien nur als Touristen willkommen. „Holen wir unser Wien zurück“ heißt der Slogan, dem Untertitel in drei Varianten folgen: „Kein Platz für Islamisten und Fanatiker“, „Keine Gnade für ausländische Kriminelle“ und „Keine Sozialgeschenke für ausländische Abkassierer“. Die Zugewanderten werden nicht als echte Wiener begriffen, sondern als eine diese im Kultur-Christentum fest verwurzelte Gemeinschaft

bedrohende Migrantenhorde angesehen. Bei den Rezipienten soll der Eindruck erweckt und hinterlassen werden, wonach ein Muslim einem Islamisten, einem religiösen Fanatiker gleicht.

Fazit

Der kurze Überblick über den Einsatz von Wahlplakaten der FPÖ mit Bezug auf die Einwanderungsproblematik zeigt, dass sie in ihrer Mehrheit eine einfache Sprache sprechen. Sie sind unverhohlen fremdenfeindlich. Man bedient sich des Freund-Feind-Schemas als stereotypen Perzeptionsmusters, baut auf Feindbildern die eigene Position auf. Die Plakate sind in ihrer Aussage in der Regel eindeutig, sie erschließen sich dem Betrachter direkt. Ihre Gestaltung ist konsequent durchdacht, Bild und Wort sind aufeinander abgestimmt. Der Gebrauch gezielt platzierter aussagekräftiger Slogans und deren Verbindung mit Farbeffekten sowie der Einsatz von Symbolen haben zum Ziel entsprechende Emotionen der Rezipienten, der potenziellen Wähler also, anzusprechen. Auf der einen Seite sollen sie Gefühle wie Angst vor oder Hass gegen Immigranten, in erster Linie zugewanderte Muslime, verbreiten. Auf der anderen das Selbstwertgefühl der alteingesessenen Österreicher stärken. Vorurteile werden aktiviert und das Denken in Schwarz-Weiß-Schemata animiert. So deutlich fremdenfeindlich sind die Leitlinien des Grundsatzprogramms der FPÖ nicht. Im Gegensatz zu den Wahlplakaten ist der Ton der Aussage gedämpft, obwohl auch hier, wie oben angeführt, die Fremden zum Teil aus der Gemeinschaft ausgeschlossen werden. Das Einheimische wird zwar positiv hervorgehoben, die aus der deutschen Sprache, Geschichte und Kultur resultierende nationale Identität betont, österreichische Kultur als Leitkultur bezeichnet, aber das Fremde wird als die Negativfolie des Autochthonen nur mitgedacht, es wird nicht direkt angegriffen oder diffamiert.

Das Grundsatzprogramm und die Wahlplakate der FPÖ harmonisieren miteinander und senden alles in allem eine einheitliche Botschaft. Der Hauptunterschied zwischen dem in Schrift gefassten Programm und den Wort und Bild integrierenden Wahlplakaten beruht darauf, dass der Sinn des ersten darin besteht, ein positives Eigenbild aufzubauen und des zweiten – dieses mit einem negativen Fremdenbild siegreich zu konfrontieren.

Bedenkt man, dass die FPÖ seit Jahren die drittstärkste politische Kraft in Österreich ist und mehrmals als Koalitionspartner in der Regierungsverantwortung stand, so lassen die Wahlplakate der Freiheitlichen auf die Kondition zumindest eines Teils, gewiss keines marginalen, der österreichischen Gesellschaft schließen und dessen Einstellung gegenüber Fremden, insbesondere den zugewanderten Muslimen.

Bibliografie

- Arnold, Friedrich: *Anschläge. Politische Plakate in Deutschland 1900 bis 1970*, Langewiesche-Brandt: Ebenhausen 1972.
- Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Plakat> [Zugriff: 20.10.2021].
- Funk, Albert, *Wahlkampf im Zeitalter der Digitalisierung. Verblüffend analog – Plakate sprechen Wähler am meisten an*, <https://www.tagesspiegel.de/politik/wahlkampf-im-zeitalter-der-digitalisierung-verblueffend-analog-plakate-sprechen-waehler-am-meisten-an/27632336.html> [Zugriff: 20.10.2021].
- Geise, Stephanie: *Wahlkampf. „Das Plakat ist ein Medium der Schnellkommunikation“*, <https://www.deutschlandfunk.de/wahlkampf-das-plakat-ist-ein-medium-der-schnellkommunikation-100.html> [Zugriff: 20.10.2021].
- Hagen, Manfred: *Das politische Plakat als zeitgeschichtliche Quelle*, „Geschichte und Gesellschaft“, 1978, 4. Jhg., H. 3.; S. 412–436.
- Hermann, Andrea Tony: „Heimat“ neu denken? „Heimat“ als umkämpfter Begriff im österreichischen Bundespräsidentenwahlkampf 2016, „Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft“, 2019, Bd. 48, Nr. 4, S. 1–13, <https://doi.org/10.15203/ozp.2932.vol48iss4> [Zugriff: 20.10.2021].
- Ickes, Andreas, *Parteiprogramme. Sprachliche Gestalt und Textgebrauch*, Marburg 2008. hg. v. FPÖ.
- Parteiprogramm der Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ)*, <https://www.fpoe.at/themen/parteiprogramm/> [Zugriff: 20.10.2021].
- Rings, Hanspeter: *Politische Plakate Von der Weimarer Republik bis zur jungen Bundesrepublik*, „Politik & Unterricht. Zeitschrift für die Praxis der politischen Bildung“, 2009, 35. Jhg, H. 2/3, S. 3–17.

„Künstler sind unsterblich“. Kunst als Weg zur Entgrenzung und Selbsterkenntnis in Gregor von Rezzoris *Der Schwan*

Linda Puccioni (Siena)

Abstract: Rezzori schildert in seiner Novelle *Der Schwan* die Kunst bzw. das Zeichnen als Akt der Entgrenzung. Gezwungene familiären Ordnungen, der Verfall einer historischen Epoche sowie die (Auf)Lösung von Ich-Einschränkungen werden mit Hilfe der Kunst literarisch thematisiert, hervorgehoben und danach überwunden. Die Begabung des Protagonisten zum Zeichnen, welche er in seinem Zimmer durch genaue Studien nährt, stellt die einzige Möglichkeit einer Entgrenzung des Ichs bzw. der Entziehung einer Drohung des Versagens dar. Die Kunst erweist sich für den Jungen als Mittel zur Überwindung der Zeit sowie als Befreiung von einer bedrückenden matriarchalischen Familienordnung. Sein Künstlertum verkörpert den Wunsch zur Befreiung. Die Kunst ist der einzige Weg zur Selbsterkenntnis und zur Selbstbestätigung.

Keywords: Kunst, Malerei, Gregor von Rezzori, *Der Schwan*, Entgrenzung, Selbsterkenntnis.

Gregor von Rezzori schreibt die Novelle *Der Schwan* 1994 und geht innerhalb der Erzählung der Existenz des jungen Protagonisten, welcher auch der Ich-Erzähler ist, vom Ende der Kindheit bis zum Eintritt in das Erwachsenenwerden nach. In seinem Text stellt Rezzori viele wichtige Themen dar, wie den Zerfall einer historischen Epoche, das Ende einer wichtigen Lebensphase wie der Kindheit, bis zu der Entdeckung der ersten sexuellen Triebe. Jeder thematische Bereich wird durch sowohl reale als auch höchst symbolische Bilder geschildert. Zeit und Ort der Erzählung sind an der Grenze des Realen und Imaginativen angesiedelt. Der Ich-Erzähler erinnert sich und berichtet aus seiner kindlichen Perspektive die Geschichte seines Elternhauses im damaligen Heimatdorf weit im Osten, nahe der russischen Grenze, welche gleich an Rezzoris Bukowina und an seine Geburtsstadt Czernowitz erinnert.¹

1 Für eine vollständige und akkurate Analyse vom Leben und Werk Gregor von Rezzoris (vgl. Landolfi 2017).

Gregor von Rezzori kam 1914 als Sohn eines k.u.k. Beamten mit sizilianischen Wurzeln in Czernowitz zur Welt. Die Bukowina mit ihrer Hauptstadt Czernowitz war seit 1774 von der österreichischen Regierung besetzt und galt lange Zeit als östlichste Provinz der Habsburgermonarchie mit einer sehr aktiven multikulturellen Bevölkerung, deren Hauptsprache Deutsch war. Bis 1918 war also Rezzori österreichischer Staatsbürger. Mit dem Zerfall des Österreichisch-Ungarischen Reichs wurde die Bukowina Teil Rumäniens.

Gregor von Rezzoris Novelle *Der Schwan* baut auf der Dichotomie von komplementären Themen auf, wie Leben und Tod, Kindheit und Erwachsensein, Anfang und Ende. Hauptsächlich fällt das Thema der Verfremdung bzw. des Zerfalls auf, welches sowohl architektonisch als auch metaphorisch dargestellt wird. Es ist der Zerfall des alten Familienhauses. Gleichzeitig ist es aber der Zerfall einer vergangenen und nicht mehr wiederkehrenden Epoche, einer politisch-historischen Zeit, einer nicht mehr ersetzbaren Lebensphase (vgl. Puccioni 2020: 113–134).

Geschichte eines Zerfalls

In die scheue Stille um den Toten, die wie ein angehaltener Atemzug in der Sommerhitze stand, fädelt eine fett schillernde Schmeißfliege ihr inbrünstiges Lebenslied, wahngetrieben ins verworrene Geschlaufe einer Flugbahn, mit der sie die Hieroglyphe der sinnlosen Existenz einwob in den trägen Nachmittag, in dem das Haus fremd und verloren lag, mit morschen Fensterläden und brüchigen Damastvorhängen, undicht in zeitentrückter Halbdämmerung um einen feierlichen Lichtkern von seifig räuchernden Kerzenflammen gekapselt (Rezzori 2005: 7).

Das erste Bild der Novelle leitet verschiedene Themen ein, welche vom Tod über den Zerfall einer familiären Ordnung bis hin zum Ende einer historischen Epoche reichen. Bereits die erste Szene der Erzählung zeigt eines der Hauptthemen des Textes und kündigt gleichzeitig Rezzoris Schreibstil an, welcher von einer grotesken, oft absurden Aura umhüllt ist. Der Protagonist kehrt nach langer Zeit für die Beerdigung seines Onkels in das Haus im Dorf seiner Kindheit zurück. Onkel Sergej, der sich mit einem Luftgewehr schuss das Leben genommen hat, verkörpert das Bild einer vergangenen und vor allem verfallenen Zeit und zieht mit seinem Tod symbolisch viele andere „Enden“ mit ins Grab. Der Leichnam wird auf einen Billardtisch gelegt und wie eine Parodie seiner selbst geschminkt; er wird in seine alte und abgenutzte

Am Ende der Monarchie entschieden sich seine Eltern für die neue Staatsbürgerschaft und Rezzori war bis 1940 rumänischer Staatsbürger. Danach lebte er über dreißig Jahre als Heimatsloser, bis ihm die österreichische Staatsbürgerschaft angeboten wurde. Nach den ersten Jahren seiner Kindheit in der Bukowina lebte er hauptsächlich in Österreich, wo er in Wien das Gymnasium absolvierte und verschiedene Studienrichtungen ausprobierte. Nachdem er den Militärdienst in Rumänien abgeschlossen hatte und 1938 den Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich in Wien erlebte, zog er nach Berlin, wo er die Kriegsjahre verbrachte. Danach lebte er in Hamburg. Ende der 1960er Jahre zog er nach Italien, wo er den Rest seines Lebens bis zu seinem Tod 1998 in seiner Villa in der Nähe von Florenz verbrachte.

Uniform gekleidet und mit Kreuzen und Medaillen übersät: alles erscheint quasi als Versuch, den Verfall einer nun vergangenen, glorreichen Zeit zu verdecken. Gerade dieses erste Bild und der anachronistische Auftritt des toten Onkels in seiner Uniform verkörpert die endgültige Niederlage der Kaiserzeit und den Untergang der Monarchie.

Der Onkel dient aber nicht nur als Bindeglied eines vergangenen Kapitels der Geschichte, sondern auch als letzter Repräsentant einer familiären Ordnung, welche sich auch auf dem Weg der Auflösung befindet. Die Rückkehr des Protagonisten in das Heimatdorf und in das alte Elternhaus zeigt einen Schnitt zwischen dem vergangenen Leben und der aktuellen Gegenwart: „[...] Onkel Sergej, dessen getreuliches Schmarotzerdasein unserem Haus den letzten Nachklang von familiärer Zusammengehörigkeit erhalten hat“ (Rezzori 2005: 9).

Die veränderte und nicht mehr zu rettende Beziehung des Protagonisten zur geliebten Schwester stellt neben dem allgemeinen Thema des Todes den Kern der Erzählung dar. Nachdem die beiden Kinder in einer engen und tief verbundenen Zweisamkeit ihre Kindheit erlebt haben, entscheidet sich plötzlich die Schwester Tanja, sich von ihrem Bruder zu entfernen, ihn gar abzuwehren. Der Junge befindet sich plötzlich aus einer untrennbaren Beziehung ausgeschlossen. Die Schwester, nun in ihrer Entwicklung zur jungen Frau, lehnt die Nähe des Bruders ab (vgl. Lajarrige 2014). Der Verweis auf die Bruder-Schwester Beziehung ist nur eine Ankündigung von breiteren familiären Konstellationen, die die persönliche Geschichte des jungen Protagonisten stark geprägt haben.

Wie die meisten Erfahrungen seines Lebens, erweist sich aus der Sicht des Ich-Erzählers auch die Trennung von der Schwester nicht als natürliche und gesunde Veränderung einer reifenden Beziehung, sondern als ein bedrohliches Ereignis, das er nicht aktiv beeinflussen kann. Er ist aus diesem Prozess ausgeschlossen, er kann nur außen vor bleiben und zuschauen, wie sich das Scheitern einer idealisierten Beziehung vollzieht; ihm bleibt nichts anderes übrig, als den Übergang von einer liebevollen Zweisamkeit zu einem verklemmten und desorientierenden Einsam-Sein passiv zu akzeptieren.

Nicht nur die Erfahrung der Trennung von seiner Schwester, sondern auch das Thema der (Nicht-)Zugehörigkeit zum Heimatland, das Gefühl des Fremdseins selbst und vor allem in seinem Familienhaus, ist der andere große Knotenpunkt sowohl im Text als auch im inneren Leben des Protagonisten. Das Land wird für den Protagonisten durch die Familie verkörpert. Das geografische Land erscheint im Inneren des Protagonisten untrennbar von seiner familiären Geschichte; beide Sphären sind für ihn fremd, sind Ursache seines Unbehagens, eines tiefliegenden Gefühls des Schmerzens und der Ablehnung. Das Gefühl der Nicht-Zugehörigkeit zu seinem Heimatland, und ebenso zu

seiner Familie, entwickelt sich zu einem starken Wunsch, sich seiner tief matriarchalen Familienordnung zu entziehen:

Land einer Kindheit, der ich wie über Nacht entwachsen war; Land einer Verpflichtung, die ich nicht auf mich nehmen wollte; Land meiner Vorfahren, das ich meinte, mir erschlichen zu haben, weil's nicht Land der Väter, sondern der Mütter war – Tanjas Land eher als meines, nicht nur, weil sie Tochter von Müttern war, sondern meines Vaters erklärter Liebling.

(Rezzori 2005: 25)

Aus den Erinnerungen und Erzählungen vom Protagonisten versteht man, dass in der Familie nur die Frauen eine aktive Rolle spielen, während die Männer als unterdrückte, untaugliche Marionetten dargestellt werden. Einen symbolischen Verweis auf seine gescheiterte Existenz erfährt der Protagonist bereits in frühester Kindheit in Form einer familiären Konstellation, in welcher die Frauen des Hauses sich als jene erweisen, die Macht ausüben, und die Männer zu untauglichen und nichtsnutzigen Wesen gemacht werden. Seine Kindheit wurde – abgesehen von der idyllischen Beziehung mit der Schwester, die nun auch zu ihrem Ende gekommen ist – von der zerstreuten und abgelenkten Aufmerksamkeit der Mutter gekennzeichnet. Ganz entgegen einer bedingungslosen Bewunderung mütterlicher- und väterlicherseits für seine Schwester.

Die männlichen Vorbilder hingegen, die er vor seinen Augen gehabt hat – insbesondere die des Vaters und des Onkels – waren lediglich dazu da, um die Schwäche seines Geschlechts und die Befolgung der matriarchalen Gesetze der Familie zu bestätigen. So bezeichnet die Großmutter den Onkel und den Vater folgendermaßen:

Es sind doch beides nur ehemalige Offiziere längst untergegangener Armeen. Nicht einmal Helden. Auch nicht als Invaliden. Wenn sie Helden gewesen wären, lägen sie unter der Erde. Als Tote sind Helden unsterblich, nicht als Verstümmelte. Die Überlebenden sind wandelnde Gespenster.

(Rezzori 2005: 33)

Die Entgrenzung durch Kunst

Männer erscheinen als Figuren des Versagens, gerade weil sie sich der Unterdrückung der Frauen unterwerfen. Den einzigen Weg, sich diesem Schicksal zu entziehen, sieht der Protagonist in der Kunst bzw. darin, Künstler zu werden. Die Kunst erscheint ihm als die einzige Möglichkeit, sein Leben zu retten.

Um sich von der Drohung des Versagens zu entziehen, formuliert der Junge einen zornigen Gedanken, in welchem all seine Wut und Verlangen auf Genugtuung eingeschlossen sind: „Künstler sind unsterblich, sagte ich mir, indem ich hinter dem Rücken die Fäuste ballte. Ich werde es euch Weibern zeigen!“ (Rezzori 2005: 33) Kunst wird somit nicht nur ein Weg zur Selbsterkennung und Selbstbestätigung, sondern auch ein Mittel der Entgrenzung gegenüber der Zeit bzw. der Vergänglichkeit.

Seine noch teils geheime Begabung zu zeichnen, welche er durch genaue Studien in seinem Zimmer heimlich entwickelt, verkörpert das Ideal einer Überwindung der Grenzen seines aktuell beschränkten und von seiner Familie unbeachteten Lebens. Die Kunst fungiert als Weg zur Entgrenzung, und ist gleichzeitig der Grund für das Streben nach Entgrenzung, das den Protagonisten zur Kunst führt. Es ist also eine parallele Bewegung, die wie in einem Kreis immer zum gleichen Ziel führt, welches gleichsam der Ausgangspunkt ist.

Sein zeichnerisches Talent wurde indirekt durch seinen Vater gefördert, dessen Leben durch eine starke Unterwerfung und Passivität gegenüber der viel stärkeren und autoritären weiblichen Seite gekennzeichnet war. Da der Junge weder Anerkennung noch Aufmerksamkeit oder Zuneigung von seinen Eltern bekommen hat, hat er sich in dieser – eher erzwungenen – Isolation der Kunst genähert, was später zu einer wahren Leidenschaft wurde. Durch die Kunst bzw. durch seine Fantasie, Künstler zu werden, will der Junge den Frauen in seiner Familie beweisen, „dass Männer doch auch zum anderen fähig waren als lediglich dazu, mit Anstand, Diskretion und Eleganz die Rolle der Beschäler von possedierenden Müttern zu spielen“ (Rezzori 2005: 33).

Die Kunst stellt also für den Protagonisten die Möglichkeit einer Überwindung der matriarchalen Ordnung und den Beweis dafür, dass Männer – und somit auch er selbst – eine andere Rolle im Leben spielen können:

Es schoß mir durch den Sinn, daß ich vielleicht gar nicht die Anlage zum Künstler in mir verspürt hätte, wenn's nicht aus dem Wunsch geschehen wäre, unseren verworrenen Verhältnissen zu entkommen, mich darüber hinauszuhoben, das ewig von irgend etwas genährte Schuldgefühl loszuwerden, das mich heimsuchen wollte, seit ich mein Innenleben in Begriffe und die Begriffe in Worte fassen konnte; und dann kehrte ich diesen Gedanken um in sein Gegenteil und dachte, gerade das nagende Gefühl der Unzulänglichkeit gegenüber der Welt, mit der doch Tanja auf so überlegene Weise fertig zu werden schien, sei Symptom eines Künstlergeblüts von Gottes Gnaden . . .

(Rezzori 2005: 50)

Ein fundamentales Element des Textes, welches nicht zufällig den Titel der Erzählung ausmacht, ist die Figur des Schwans mit all ihrer Symbolik. Diese bzw. der Vorfall einer Tötung des Schwans wird bereits in der Mitte der

Erzählung kurz angedeutet, wobei die genauere Schilderung dieser Episode erst fast am Ende der Novelle folgt. Diese erste kurze Erwähnung durch den Protagonisten nimmt aber die ganze kraftvolle Bedeutung dieser Episode vorweg, indem er erklärt, dass die vollzogene Geste der Tötung des Schwans die ganze Geschichte seines Lebens in sich verschlüsselt:

Gibt es nicht etwas wie eine Sehergabe, die das eigene Geschick vorauskennt und dessen Stimmungen vorwegnimmt, um sich ihnen später anzupassen? Ich weiß nur, mit der trügerischen Sicherheit des sich Erinnernden, daß ich damals am Tag vor der Beerdigung Onkel Sergejs und unserem, meiner Schwester Tanja und meinem, Mord an einem Schwan die volle Geschichte meines Lebens in mir trug, Vergangenheit und Zukunft in einem Ich zusammengeschoben, und daß darin schon alle Erfüllung war und aller Verlust und aller Verzicht.

(Rezzori 2005: 31)

Der Schwan bzw. die Schwäne erscheinen in der Erzählung zum ersten Mal, als der Junge auf dem Weg zum Hügel ist, wo der Onkel am nächsten Tag begraben werden soll. Aus der Verflechtung verschiedener visueller Anreize, die durch das Zusammenspiel von Luft, Wasserspiegelungen und Farben die fünf Schwäne wie eine Fata Morgana erscheinen lassen, entwickelt er eine Art Tagtraum, in dem ihm eine lebenswichtige Erkenntnis offenbart wird. Diese Erscheinung wird wie ein Gemälde an der Grenze zwischen Realität und Imagination beschrieben: „Mitten in der spiegelblanken Seefläche, die eher eine Luftschicht als Wasser zu sein schien, schwebte eine Gruppe von fünf Schwänen als Fata Morgana einer weißen Krone“ (Rezzori 2005: 32).

Dieses Erlebnis, sowohl innerhalb der textuellen Entwicklung als auch im Inneren des Protagonisten, fungiert als Darstellung von Hoffnung und Zukunftsphantasien und schafft somit eine Rettungsmöglichkeit. Aus diesem vor seinen Augen erscheinenden Bild leitet der junge Protagonist einen Gedanken ab, welcher seinen tiefsten Wunsch zum Künstlersein enthält:

Ich schaute das mit den Augen meiner erträumten Zukunft. Ein zweiter Cézanne, obwohl ich mir eingestehen mußte, daß meine Begabung nicht in der Empfindsamkeit fürs Schichtenspiel der Farben stand, sondern – wie mein Vater mit geringem Glauben an mein Genie es nannte – „eher in der Fähigkeit der Hand, eine gute Beobachtungsgabe in flotte Zeichenstriche umzusetzen.“

(Rezzori 2005: 32)

Seine Leidenschaft zur Kunst ist etwas sehr intimes, ein Geheimnis, welches er niemandem verraten hat noch verraten wollte, als ob sonst das Risiko bestehen würde, es zu zerstören. Die Kunst war für ihn wie ein Zufluchtsort, den er ganz durch Disziplin und Studium in seiner Fantasie erschuf:

die leidenschaftlich erarbeiteten Studien, die ich für mich allein in meiner Stube herstellte, die Übungen in Genauigkeit sowohl wie die Ungezügelterheiten meiner Phantasie, die ich niemandem zeigte, nicht einmal Tanja, und die mich hoffen ließen, daß es mir doch eines Tages gelingen würde, wie ein großer Hexenmeister seelische Zustände in Bilder zu bannen.

(Rezzori 2005: 32)

Cézanne verkörperte seine erträumte und erwünschte Zukunft. In ihr symbolisiert die Kunst die einzige Möglichkeit einer Befreiung von den Fesseln seines kurzen Daseins zugunsten eines entgrenzten, freien Lebens:

Wiewohl der Nachmittag sich neigte, war's immer noch heiß, die große weiße Wolke, die gestern um diese Stunde im Himmel aufgetürmt gewesen war, hatte sich spurlos aufgelöst im satten Blau, und ich dachte wieder an die Himmel Cézannes und daran, daß ich doch niemals die Gabe haben würde, so zu malen wie er – ja, daß ich überhaupt immer nur malen und zeichnen wollte *wie* irgend-ein anderer, Großer, den ich ja doch nicht erreichen würde, immer „im Stil von ...“: zum Beispiel diesen Leichenzug, an dem ich im Geist zeichnete, während ich nicht von meinen Füßen aufschaute, im Stil von Munch; oder die Blätter, die ich in meiner Stube vollschmierte, im Stil Kandinskys oder eines aus der Gruppe des Blauen Reiters oder der Kubisten oder irgendeines anderen der Vorbilder in den Kunstzeitschriften, die meine Mutter mir aus der Schweiz sandte, begleitet von Briefen, in denen sie von ihrer Sehnsucht nach mir, nach Tanja, nach ihrer verstorbenen Mutter, niemals aber nach unserem Haus und unserem Land.

(Rezzori 2005: 49, 50)

Das Mittel zur Erfüllung seines Wunsches wird als die Hand dargestellt. Es ist ja die Hand, mit der er zeichnet oder schreibt, die einen Ausweg offen hält oder zum Rettungsprinzip wird. Sie enthält in sich die gesamte Symbolik seines Daseins und seiner erträumten Zukunft:

Ich hatte vor, sie [die Hand] zu außerordentlicher Kunstfertigkeit zu üben, einer Kunstfertigkeit, die mich herausheben würde aus der Qual der Zugehörigkeit zu den anderen. Jetzt äußerte sich in ihr lediglich die Unabhängigkeit der Hand an sich – etwas eigenständig Anatomisches, das ausschließlich zu einem eigenen Organismus gehörte und mit mir nichts zu schaffen hatte: die besondere physische Beschaffenheit eines Lebewesens von eigener Gebundenheit und Freiheit.

(Rezzori 2005: 20–21)

Die Kunst also und insbesondere der Wunsch, Künstler zu werden, erweisen sich als einzig mögliche Wege zur Befreiung des Ichs, zur Selbsterkenntnis und zum Ausbruch aus einer demütigenden Existenz. Der Weg der Kunst erweist sich für den Protagonisten als sinnstiftende Grundlage seiner Identität.

Bibliografie

- Lajarrige, Jacques: *Von der Zerrissenheit der Kindheit zum Schreiben. Die Episode mit der Hand und Gregor von Rezzoris Der Schwan*, in: *Irreführung der Dämonen. Acht Essays zu Gregor von Rezzoris*, hg. v. Andrei Corbea-Hoisie, Jacques Lajarrige, Parthenon Verlag: Kaiserlautern 2014, S. 4–68.
- Landolfi, Andrea: *Rezzoriana. Saggie e note su Gregor von Rezzori*, Artemide Edizioni: Roma 2017.
- Puccioni, Linda, *Poetik des Scheiterns. Eine Analyse von Gregor von Rezzoris "Der Schwan"*, „Studia Austriaca“, XXVIII: 2020, S. 113–134.
- Rezzori, Gregor von, *Der Schwan. Über dem Kliff. Affenhauer*, Bloomsbury Taschenbuch Verlag: Berlin 2005.

Repräsentationsräume der künstlerischen Doppelbegabung in autobiografischen Texten von Gerd Gaiser

Lúcia Bentes (Lissabon)

Abstract: Die Dauerhaftigkeit der Verflechtungen zwischen Literatur und Kunst wird im Beitrag am Beispiel des deutschsprachigen Malerdichters der Moderne Gerd Gaiser präsentiert. Analysiert werden seine autobiografischen Erzählungen, die in verschiedenen Anthologien, die zwischen 1956 und 1983 veröffentlicht wurden. Es wird ein Versuch unternommen, einige Repräsentationsräume der Doppelbegabung des Schriftstellers und des Malers zu untersuchen und diese auf ihr entgrenzendes Potenzial zu befragen.

Keywords: Repräsentationsräume, Autobiografie, Doppelbegabung, Malerdichter, Entgrenzungspotenzial.

Die Geschichte der Kultur ist unzertrennlich mit dem Phänomen der künstlerischen Doppelbegabung verbunden – um nur Oskar Kokoschka, Giorgio de Chirico, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Kurt Schwitters, Pablo Picasso, Joan Miro, Max Ernst oder Hans Arp als Beispiele zu nennen (Platschek 1956: 5). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, mit der Entstehung der Avantgarde, gewann dieses Phänomen an Bedeutung: „Maler-Dichter und Dichter-Maler wurden wie nie zuvor zu tragenden Figuren einer Kunstbewegung“ (Böttcher/Mittenzwei 1980: 19). Zu dieser Kategorie zählte auch Gerd Gaiser, dem der folgende Beitrag gewidmet ist. Er fügt sich in eine Tradition doppelter und mehrfacher künstlerischer Aktivität ein und hinterließ Texte mit einer eindeutigen autobiografischen Komponente.

Bollacher/Gruber heben hervor, dass die moderne Autobiografie „nicht nur die Interaktion von Ich und Welt, sondern auch das Bewußtsein, daß die autobiographische Erinnerungsarbeit eben Wahrheit mit Dichtung verbinde“ (Bollacher/Gruber 2000: 8), was bereits Goethe wusste, weil er seine Autobiografie in vier Bände als *Dichtung und Wahrheit* bezeichnet.

Der Grundbegriff in diesem Beitrag ist somit der „autobiografische Raum“ nach Lejeune (1975). Während der „autobiografische Pakt“¹ eine

1 Lejeune versteht unter „autobiographischen Pakt“ eine vorherige Vereinbarung, die der Autor dem Leser vorschlägt in Bezug auf die Weise wie der Text gelesen werden soll. Der Pakt kann implizit oder explizit sein. Der autobiografische Pakt ist implizit, wenn sich eine Identität zwischen den Autor und dem Erzähler im Titel, im Untertitel und in der

umfassende Identität zwischen dem Autor und dem Erzähler voraussetzt, erfordert der „autobiografische Raum“ „un jeu de relations“ und eine „combinaison ambiguë“ von verschiedenen „contrats de lecture“ (Lejeune 1975: 184).² Der autobiografische Erzähler versucht, indem er einen „autobiografischen Raum“ konstruiert, durch die geschaffenen Alter Egos sein eigenes Leben textuell zu inszenieren.

Entgrenzende Urszenen der Kreativität

Der Begriff der „Urszene“ stammt von Freud und ist in seiner psychoanalytischen Theorie begründet, wo er auf traumatische und ödipal konnotierte Erfahrungen aus der frühen Kindheit verweist, die für die Persönlichkeitsentwicklung eine grundlegende Bedeutung haben (Doron 2001: 131). Im Rahmen der hier vorliegenden Ausführungen wird der Begriff als „tiefgreifendes Erlebnis“ verstanden, als ein Moment von ästhetischer Begabung, der für die identitätsstiftende Entwicklung der künstlerischen Laufbahn erstrangig ist und einen Rückbezug auf die Kindheit voraussetzt. Oft erscheinen diese Erlebnisse auf der Textebene unter symbolischem Gewandt.

In der Erzählung *Der Schlangenkönig* (Gaiser 1975: 18–28) kommen etwa zwei Beschreibungen vor: des Unkrautstraußes des alten Hiltinger und des Schlangenkönigs, den der alte Hiltinger dem Kind zeigt, bevor er stirbt. Beide Motive stehen für eine Weise, die Kunst wahrzunehmen, die sich grundlegend von der traditionellen entfernt. Diese wird durch die Harmonie und Schönheit der Formen gekennzeichnet und von Anna vertreten. Deshalb bekräftigt sie gegenüber dem Erzähler: „So einen Strauß nimmst Du nicht mit“ (Gaiser 1975: 23). Der Junge aber widersetzt sich eindeutig diesem klassischen Schönheitsideal, wenn er bereits zu Beginn erstaunt zusieht, wie der alte Hiltinger den Strauß anfertigt: „Ich sah ganz gefangen zu, wie der Alte Unkraut schnitt und welch ein Gebilde aus diesem Unkraut entstand“ (Gaiser 1975: 22). Die Beschreibung des Straußes erinnert an eine vitalisierende ekphratische Darstellung von Stilleben: „Der Strauß nickte und strotzte, schwankte und schoß

Einführung festlegt. Der autobiografische Pakt ist explizit, wenn der Erzähler denselben Namen wie der Autor hat (Lejeune 1975: 232). Demzufolge trägt der „autobiografische Pakt“ zwischen Autor und Leser dazu bei, dass der Text als autobiografischer Text gelesen wird (Lejeune 1975: 255).

2 Nach Gérard Genette (2001), umfasst die Bezeichnung „Paratext“ (Aguiar e Silva 2001, 191–192) zwei Modalitäten. Während die Titel, die Vorworte, die die Prosatexte von Gaiser begleiten entsprechen, dem „Peritext“, stellen die Interviews, Debatten und Briefe den „Epitext“ (191–192).

mit straffen Ruten auf; Glocken, Lippen, Sterne, Kolben traten in fahlen, gespenstisch klaren Tönen unter all den wunderlichen Grünen zueinander, nichts Sattes und Sanftes, auch nichts Brennendes, außer dem fiebrigen Bilzenkraut, von dem der Alte zum Schluß ein paar Stengel dazugab“ (Gaiser 1975: 22). Der Schlangenkönig hingegen, der sich unter einer Steinplatte versteckt, weist Gemeinsamkeiten mit dem Medusenhaupt auf:

Erst war von einem Kopf nichts da, nur ein einziger Klumpen, ein Knäuel, ein Gestrück von Leibern. Ein krampfhaftes Zucken, ein Schaudern flog über das Geschling, als der Stein aufstand. Erdbraune, stumpf glänzende Leiber zogen sich muskulös zusammen, andere dehnten sich. Bald schien der Ballen zu fließen, zu verlaufen, allein es entstand keine Bewegung nach irgendeiner Seite, alles Wogen und Winden lief wieder in sich zurück, Haut blähte sich fleckig und erschlaffte wieder. Dann unterschied ich Köpfe. Sie zogen sich aus dem Knäuel, verharrten pendelnd und schossen durch Maschen des Geflechts. Sie fitzten wie Ruten auf, wurden starr und sanken langsam zusammen. Hätte einer von diesen Köpfen auf mich gezielt, wäre etwas auf mich zugeschossen, es hätte mich nicht mehr erschreckt als dieses ziellose Wogen und Zerfallen. Ein Ergrausen, eine tiefe, unstillbare Trostlosigkeit kam daraus.

(Gaiser 1975: 26–27)

Die beiden miteinander kontrastierenden Gesten: die einer Dynamisierung des zum Stillstand gebrachten Lebens und die einer assoziativen Herbeirufung der versteinernen Kraft des mythischen Ungeheuers verweisen auf das entgrenzende Wirkungspotenzial der performativen Künste bis in die fundamentale Sphäre der Dichotomie des Toten und des lebendigen hinein. Gleichzeitig werden auch die Grenzen dieser Künste als solcher aufgehoben, indem die Sprache poetisch zu einem Bild verdichtet wird.

Dieses entgrenzende Potenzial der Kunst wird bei Gaiser auch auf anderen Ebenen thematisiert, die einen genauso fundamentalen ontologischen Wert aufweisen. Im ersten Teil der Erzählung *Aus einer Kindheit* (Gaiser 1983: 107–124) kommen etwa Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Erzähler und Anna in Bezug auf das Mineralreich und dem Bereich der Mikrobiologie zum Ausdruck. Das Kind entdeckt Leben im stehenden Wasser, das sich in einem Behälter aus Stein angesammelt hatte. Deshalb geht der Junge zu Anna, die bereits die Schule besucht, und zwischen Tier-, Pflanzen- und Mineralreich zu unterscheiden weiß (Gaiser 1983: 108–109). Sie wird allerdings nach einer traditionellen Lehrmethode unterrichtet, wodurch sie eine rigide Typologie gelernt hat, die verschiedenen Arten von Lebewesen zu klassifizieren. Doch der Erzähler ist weit offener in dieser Hinsicht als Anna, was ihn zu faszinierenden Entdeckungen führt: „Je länger ich schaute, desto weiter und tiefer schien dieses Wasser sich zu erstrecken. Dazu war es durchzogen von Wucherungen und Bewüchsen aller Art: Unterwasserwälder

waren das mit grünen Säulen, mit schlierigen, schleimigen Flören, mit Wolkenballen und Gesträuchnetzen“ (Gaiser 1983: 108). Das Spiel zwischen Licht und Schatten verleiht einem anscheinend toten Wasser Lebendigkeit. Dabei geht es nicht nur um die Entdeckung einer Lebensvielfalt unter der stillen Wasseroberfläche, sondern auch um die Aufhebung der gängigen Klassifikationskriterien im Reich der Lebewesen, sowie der Grenzen zwischen Organischem und Mineralischem schlechthin:

Licht flunkerte darin, spielte hin und her und ließ feinfädige, flockige Schatten ausblühen. Aber am Grunde wanderten auch andere, punktförmige, bläschenartige Schatten; die Schatten tanzten, und endlich fand ich so die Lebewesen, die sie verursachten. Durchsichtige feine, bauchige, geschwänzte und gestachelte Kreaturen flossen gegen mich herauf, hängten sich mit ihren Sporen an die Wasserdecke und verharrten, ehe sie sich wieder entfernten, mit eigentümlichen, schlagenden und knickenden Bewegungen, ruderten sie durch Lichtbahnen, wurden sie zu den schwärmenden Fünkchen, die ich zuerst wahrgenommen hatte.

(Gaiser 1983: 108)

Die Geburt des Künstlers jenseits der Kunstgrenzen

In der Erzählung *Mittagsgesicht* (Gaiser 1959: 213–231) erinnert sich Ertinger durch die Verwendung von verschiedenen Analepsen, dass er als Kind bereits eine gewisse Begabung für die Malerei zeigte, obwohl seine Werke nur kindliche Kritzeleien waren. Während also der Vater die Aufgaben als Pfarrer des Dorfes verrichtete „[. . .] hockte der kleine Sohn am Boden und füllte zahlreiche Bogen Papiers mit seinen Kritzeleien“ (221). Das Buch *Orbis pictus* fasziniert den Jungen so sehr, dass er sich entschließt seine erste Collage zu erstellen. Auf dem Dachboden findet er alte Bücher, und in der Abwesenheit seines Vaters holt er sich den Klebstoff aus seinem Büro (12–13).

Der Erzähler beschreibt ausführlich den Schaffensprozess: „Ich begann und beträufelte reichlich alles, Rückseiten, Vorderseiten, mit der Lösung. Ich strich und pinselte, strich die Zeilen mit *des Lasters Bahn* zu, schwelgerisch zog ich Blatt nach Blatt auf, die leere Seite nach oben“ (13). Abends denkt er über die Ereignisse, Gegenstände und Menschen nach, die er in seine Collage einzufügen wünscht, die er aufzählt und in seinem Werk verortet:

Alpha Centauri, ein Stern, von dem ich den Namen wußte, der paßte vorn hin. Zwischen ihm und der Zecke, die sich am Bauch voll Blut sog, mußte sich alles ordnen lassen. [. . .] Tätigkeiten der Menschen, das Schweineschlachten, die Hochzeit, [. . .]. Gegenstände: das Fahrrad, der Teppichklopper, das Haupt

Johannes des Täufers. Personen: Saul und die Königin von Saba, Armin der Cherusker und meine Freundin Anna erhielten ihren Platz.

(Gaiser 1959: 14)

Am nächsten Tag ist die Überraschung sehr groß, wenn er das Buch öffnet und beobachtet: „[. . .] daß nur hinten noch ein paar lose Seiten flatterten. Der vordere Teil bildete einen saftigen wellig verleimten Block“ (Gaiser 1959: 15). Und mit Hilfe eines Messers schafft der Junge eine Collage. Die aggressiven Aktionsverben und Adjektive verweisen auf das Streben nach einem neuen Kunstbegriffs und darauf, mit einer traditionellen Auffassung von Kunst zu brechen: „Ächzend, widerwillig spaltete sich da und dort die Masse. Ich kratzte und schabte, ich riß: Ich schlitzte. Schon war nichts mehr heil. Fetzen rollten sich, [. . .] Zeilen waren zerrissen, Schriftzüge, Zahlen Lettern ver-rückten sich zu verwunderlichen Mustern“ (15).

Unbewusst hatte der Junge eine Collage gestaltet „[. . .] bloß gab es das Wort nicht damals“ (Gaiser 1959: 17). Nach der Ansicht des Kindes war alles zerstört: „[. . .] was ich säuberlich bedacht hatte. Vorderseite, Rückseite, alles hing aneinander, alles war zerschlitzt. Lustig war es gewesen. Langsam zog sich der Spaß zurück“ (Gaiser 1959: 16–17). Ungewöhnlicherweise, obwohl er die Collage wegwirft, fühlt er sich zutiefst zu dieser avantgardistischen Kunstart hingezogen (Gaiser 1959: 17). Die Initiation zum Künstler wird gleichsam als Überschreitung althergebrachter Kunstgrenzen inszeniert.

In der Kurzgeschichte *Aus einer Kindheit* beschreibt der Erzähler eine seiner ersten malerischen Aktivitäten im Elternhaus (Gaiser 1975: 103). Auch hier ist das Entgrenzungspotential dieser künstlerischen Urszene thematisiert. Von Anfang an äußert das Kind den Wunsch, die biblische Figur des Propheten in der Wüste zu zeichnen, doch je weiter die unterschiedlichen Phasen der bildlichen Darstellung beschrieben werden, desto mehr wird eine Reihe von Abweichungen von traditioneller Ästhetik durchgeführt. Zuerst ist dem Erzähler unbekannt, dass das Volumen der Figur vom Grad seiner Heiligkeit abhängt: „Dabei hatte ich nicht etwa die Vorstellung, daß mir der Prophet größer geraten müßte als Figuren, die ich sonst entwarf“ (Gaiser 1975: 102). Desweiteren zeichnet der Junge, beginnend in der unteren Ebene des Bildes, Motive, die eine besondere Anziehungskraft auf ihn ausüben und die gewöhnlich in der Gattung des Stilllebens erscheinen wie z. B. Substanzen aus dem Pflanzen- und Mineralreichs und auch Ungeziefer und Amphibien. Wie bereits erwähnt, versucht Anna den Erzähler zu überzeugen, dass das abgestandene Wasser „eine Dreckbrühe“ (Gaiser 1983: 108) ist. Ungeziefer und Stein, gewöhnlich vom Menschen abgewertet, zeigen eine Symbolik von tiefgreifender Tragweite in der ästhetischen Konzeption eines Kunstwerkes. Aus diesem Grund zeichnet das Kind unter den Steinen Würmer, Käfer oder Spinnen. Der Erzähler bewegt sich allmählich vertikal in Richtung des Himmels,

weicht aber davon ab, wenn er den Propheten in der Diagonalen zeichnet. Die aufgehobenen Arme des Propheten deuten außerdem die Verzweiflung der Figur an, was eindeutig mit klassischen Vorstellungen von Ordnung und Harmonie bricht:

Alsdann begann ich; ganz am unteren Rand strichelte ich den Grund der Wüste hin, Steine und Sand, und ließ unter Steinen manches Gewürm sich ringeln, auch Käfer oder Spinnen krochen dort, und es waren spitze bösertige Steine. Dort also hob der Prophet seine Arme auf. Ohne daß ich wußte wie, geriet er mir mit schräg erhobenen Armen; als ich mich wieder aus meiner knienden Stellung aufrichtete, damit ich besser sehen konnte, bildete er mit seinen Armen eine Figur, die etwa einem großen Y glich. Ich sah, daß ich durch heftiges Stricheln das härene Gewand wiedergeben mußte, auch Haupthaar und Bart gab ich in starken dunklen Strähnen. Endlich stand er da in seiner furchtbaren Weite, und es war nichts rechts und links um ihn und über ihm auch nichts, riesig hoch ging es dort hinauf.

(Gaiser 1975: 103)

Am Ende der Erzählung *Mittags Gesicht* (Gaiser 1959: 213–231) findet eine Urszene zwischen Vater und Sohn statt, die auf symbolische Weise den Sohn als Maler präsentiert. Es ist der Moment in dem der Sohn das Gesicht des im Sarg liegenden Vaters zeichnet. Der Erzähler erkennt diese Aufgabe als eine der schwierigsten, die er jemals ausgeführt hatte: „[...] es war das erstmal, daß er ein totes Gesicht studierte“ (228). In diesem Augenblick erfahren die Lesenden, dass er „[...] damals Übungen im Zeichnen belegt hatte“ (228). Die Schwierigkeit, ein statisches Gesicht darzustellen, deutet an, dass sein Talent sich eher im Zeichnen von Formen in Bewegung äußert: „Das Gesicht lag, rührte sich nicht, strafte Lügen und erklärte sich niemanden“ (228). Während Ertinger fast einen Tag in der Totenkapelle sich abmühte, das Gesicht seines toten Vaters zu zeichnen, ist er gezwungen, sich mit der Bedeutung von Leben und Tod, sowie mit Grundbegriffen der Kunst, wie z.B. der Vergänglichkeit und den Antinomien zwischen „vergänglich“ und „überdauernd“, „Beweglichkeit“ und „Stillstand“ auseinanderzusetzen: „Er hoffte, das Beobachten leichter zu finden dadurch, daß keine Bewegung mehr eine Form veränderte, doch erfuhr er das Gegenteil. Denn das Leben, das in Gesichtern eine unmerkliche immerwährende Summe von Bewegung bewirkt, erläutert die Formen und leuchtet sie aus. Das Unbewegliche gibt keine Hilfe“ (228). Wieder oszilliert der Text an der Grenze der Darstellbarkeit von Leben und Tod, die in einer performativen Geste gleichsam entkräftet wird.

Die Betrachtung des Gesichts des Vaters ruft darüber hinaus auch Überlegungen über den Schönheitsbegriff in all seiner Ausdifferenzierung hervor, die in diesem Fall nicht mit einer zeitlosen Schönheit nach einem klassischen Ideal einhergeht, weswegen er sich fragt: „ob das Gesicht nun schön

und vollendet sei. Es schien ihm so, doch war es keine Schönheit der Art, die Dauer verlangt und bewahrt werden will“ (228). Die menschliche Natur wird somit der Natur des Steins gegenübergestellt. In diesem Sinne, während die menschliche Natur als vergänglich beschrieben wird, wird die Natur des Steins als unvergänglich angesehen (Gaiser 1959: 228), was durchaus einen poetologischen Wert haben kann, wenn man etwa an die berühmte Ode *Exegi monumentum* des Horaz zurückverweist.

Fazit

Die Art und Weise der Inszenierung von Doppelbegabung in der Malerei und Dichtung sowie die vielfache Verschränktheit von Wort- und Bildperformanzen kann bei Gaiser mit dem autobiografischen Charakter seiner oben besprochenen Texte in Verbindung gebracht werden. Die Spezifik des autobiografischen Raumes ermöglicht die Darstellung der wechselseitigen Beeinflussung von Bild- und Wortkonstruktionen von der Kindheit an bis ins Erwachsenenalter. Die Grundausbildung in den Schönen Künsten zeigt sich insbesondere in der literarischen Verwendung von Symbolen, die den künstlerischen Weg bereits früh bildlich auffassen und in einer malerischen Visualisierungstechnik auch im textuellen Bereich performativ repräsentieren. Die Thematisierung der Doppelbegabung in autobiografischen Schriften ermöglicht zweifellos ein klareres Verständnis der Gestaltung eines künstlerischen Lebensprojektes. Über das Autobiografische hinaus verweist die Thematisierung jener Doppelbegabung auf ein mehrdimensionales Entgrenzungspotenzial, das sich aus der interaktiven und reziproken Verschränkung verschiedener Modi des künstlerischen Ausdrucks ergibt. Die wechselseitige Überschreitung der Gattungsgrenzen ist in diesem Sinne immer auch Schaffung eines dritten, qualitativ neuen Raumes, in dem nicht nur ästhetische Normen ihre Gültigkeit verlieren, sondern auch neue Erkenntnis- und Weltbetrachtungsmodelle möglich werden.

Bibliografie

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel: *Teoria e Metodologia Literárias*, Universidade Aberta: Lisboa 2001.
- Bekes, Peter: *Gerd Gaiser*, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Verlag edition Text + Kritik: München 2001, Bd. 4, S. 1–10.

- Bienek, Horst: *(Werkstattgespräch) mit Gerd Gaiser*, in: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, Hanser Verlag: München 1962, S. 208–220.
- Böttcher, Kurt, Mittenzwei, Johannes: *Dichter als Maler*, Kohlhammer: Stuttgart 1980.
- Bollacher, Martin; Gruber, Bettina (Hg): *Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Autobiografie der Gegenwart*, Bonifatius: Paderborn 2000.
- Doron, Roland; Parrot, Françoise: *Dicionário de Psicologia*, Climepsi editores: Lisboa 2001.
- Essig, Rolf-Bernhard: *Magd & Muse*, „Die Zeit“, 25/7/01, S. 32.
- Finck, Almut: *Subjektbegriff und Autorschaft: Zur Theorie und Geschichte der Autobiografie*, in: *Einführung in die Literaturwissenschaft*, hg. v. Milto Pechlivanos et al., Metzler: Stuttgart/Weimar 1995, S. 283–294.
- Foucault, Michel: *Was ist ein Autor*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. v. Fotis Jannidis et al., Pilipp Reclam: Stuttgart 2000, S. 198–229.
- Gaiser, Gerd: *Einmal und oft*, Carl Hanser Verlag. München 1956.
- Gaiser, Gerd: *Gib acht in Domokosch*, Carl Hanser Verlag: München 1959.
- Gaiser, Gerd: *Gazelle, grün*, Carl Hanser Verlag: München 1965.
- Gaiser, Gerd: *Biografische Notiz*, in: *Revanche und andere Erzählungen*, Pilipp Reclam Verlag: Ditzingen 1967, S. 77–80.
- Gaiser, Gerd: *Merkwürdiges Hammelessen*, Fischer-Bücherei: Frankfurt am Main / Hamburg 1971.
- Gaiser, Gerd: *Alpha und Anna*, Friedrich Reinhardt Verlag: Basel 1975.
- Gaiser, Gerd: *Ortskunde*, Carl Hanser Verlag: München, Wien 1977.
- Gaiser, Gerd: *Mittagsgesicht*, Schwabenverlag: Ostfildern 1983.
- Goes, Albrecht: *Nachwort zu Gaiser*, in: Gerd Gaiser: *Mittagsgesicht*, Ostfildern: Schwabenverlag 1983, S. 175–183.
- Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*, Éd. du Seuil : Paris 1975.
- Platschek, Hans (Hg.): *Dichtung Moderner Maler*, Limes Verlag: Wiesbaden 1956.
- Wilpert, Gero von (Hg.): *Sachwörterbuch der Literatur*, Kröner Verlag: Stuttgart 2001, S. 60–61.

Laokoon, Dornauszieher und Marmorbild – Skulpturen in der deutschsprachigen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts

Boris Schwencke (Warschau)

Abstract: Nicht selten sind Werke der Bildenden Kunst Ausgangspunkt für verschiedene Reflexionen in der Literatur. In diesem Beitrag sollen einige Beispiele betrachtet werden, in denen Skulpturen Eingang in die Literatur gefunden haben und den Anstoß geben zu theoretischen Betrachtungen, zu Reflexionen über die Grenzen von Malerei und Poesie, zu ästhetischen Fragestellungen bis hin zu Auseinandersetzungen mit der Bedeutung des Bewussten und Unbewussten in der Ästhetik und der menschlichen Fantasie.

Keywords: Skulpturen, Literatur, Kunst, Poesie, Ästhetik, Bewusstsein, Fantasie.

Skulpturen in der Literatur tauchen schon in frühen Zeiten auf und scheinen schon seit jeher die Fantasien von Autoren und Lesern beflügelt zu haben. Im Alten Testament finden wir so beispielsweise das Kultbild des „Goldenen Kalbes“ im 2. Buch Mose (Ex 32,1–29) oder im 1. Buch Mose (Gen 19,26) die Verwandlung von Lots Ehefrau in eine Salzsäule, als sie sich nach den Städten Sodom und Gomorra, auf die Schwefel und Feuer regnete, umsah. Das Motiv der Verwandlung taucht in unterschiedlichen Variationen in der antiken Literatur auf, so bei dem mythischen König Midas, der sich (mit tragischen Folgen) wünschte, dass alles, was er berühre, zu Gold würde oder bei den Mythen um das Haupt der Medusa, das bewirkte, dass diejenigen, die es ansahen, zu Stein erstarrten. Eine „romantischere“ Version einer Verwandlung formuliert Ovid in seinen Metamorphosen aus, in denen sich der Bildhauer Pygmalion in eine von ihm erschaffene Statue verliebt. Auf sein Flehen am Festtage der Liebesgöttin Venus, dass seine künftige Frau so sein möge wie seine Statue, wird sein Werk unter seinen Küssen und Liebkosungen langsam lebendig (Ovid 1990: 249–250).

Im 18. Jahrhundert formulierte der Kunsthistoriker und Archäologe Johann Joachim Winckelmann die oft wiederholte Formel der „edlen Einfalt und stillen Größe“, die auch als eine Art Widerspruch gegen die Verspieltheit und den Formenreichtum des Barock und Rokoko verstanden werden kann (Hauser 1990: 659). In den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* stellte er fest:

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.

(Winckelmann: 13)

Eine Gegenposition zu Winckelmann vertritt in seinem fundamentalen theoretischen Werk, das den Unterschieden zwischen bildenden Künsten und Literatur gewidmet ist, Gotthold Ephraim Lessing. In der 1766 verfassten Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* betont er gleich zu Beginn, dass er in Bezug auf den Grund, welchen Winckelmann der edlen Einfalt und der stillen Größe gibt, es wage, anderer Meinung zu sein (Lessing 1987: 7–8). Weiter unterstreicht er die Emotionalität der antiken Griechen: „Er [der Grieche] fühlte und fürchte sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten.“ (Lessing 1987: 10) Den Grund für das durch „edle Einfalt und stille Größe“ geprägte Aussehen der antiken Skulpturen sieht Lessing im Gegensatz zu Winckelmann in formalen Aspekten:

Es gibt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigeren Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

(Lessing 1987: 16–17)

Diese Erkenntnis führt Lessing dann zu der Betrachtung der Unterschiede zwischen bildenden Künsten und Literatur, für die das Werk bekannt geworden ist. In Bezug auf die verschiedenen Darstellungen Laokoons in der Literatur (v. a. bei Vergil) und in der bekannten Skulpturengruppe stellt Lessing folgende Frage: „Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl tat, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so tat der Dichter ebenso wohl, daß er ihn schreien ließ?“ (27) Einen weiteren Unterschied bemerkt Lessing in der Behandlung der Kleidung in den verschiedenen Kunstgattungen: „Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheint er, mit beiden seinen Söhnen, völlig nackt. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer, nackt vorgestellt werde.“ (50–51) Diesem Vorwurf der Inkonsistenz begegnet Lessing mit rhetorischen Fragen: „Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, ebensoviel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter

Körper?“ (52) Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang auch folgende Feststellung Lessings: „Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch.“ (52)

Weiterhin widmet sich Lessing den Unterschieden und den im Titel der Schrift erwähnten Grenzen der Malerei und Poesie, wobei er in seiner Schrift unter Malerei die bildenden Künste im Allgemeinen versteht (6). Er bemerkt, dass „der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick darstellen kann, während den Dichter [nichts nötigt] sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren“ (27). Demnach sind für Lessing „Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei“ und „Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie“ (114).

Aus der oben erwähnten Beschränkung auf einen Moment folgt die Aufgabe für den Künstler einen „fruchtbaren“ Augenblick für die Darstellung zu finden, der „der Einbildungskraft freies Spiel lässt“ (23). In diesem Kontext formuliert Lessing folgende Anforderung: „Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird“ (115). Schließlich fasst Lessing seine Gedanken zu den Grenzen der Malerei und Poesie mit folgender Feststellung zusammen: „Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers“ (129).

Ein prägnanter Augenblick ist sicherlich auch in der Skulptur des Dornausziehers (italienisch Spinario) festgehalten, der eine wichtige Rolle in der essayistischen Erzählung *Über das Marionettentheater* von Heinrich von Kleist aus dem Jahre 1810 spielte. Das bildhauerische Werk, das einen nackten Knaben darstellt, der sich einen Dorn aus dem Fuß zieht, wurde für Kleist zu einem Ausgangspunkt einer Reflexion über den Einfluss des Bewusstseins auf die natürliche Anmut des Menschen. Dem Titel entsprechend, beginnt die Schrift mit einem Gespräch über das Puppentheater. Nach dem Vorteil, den die Puppen des Marionettentheaters vor lebendigen Tänzern haben würden, befragt, antwortet ein bekannter Tänzer folgendermaßen: „Der Vorteil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals zierte. – Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (*vis motrix*) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung.“ (Kleist 1952: 341) Als Begründung für die unnatürlichen Bewegungen von Schauspielern wird daraufhin auf die Bibelstelle der Vertreibung aus dem Paradies (Gen 3) verwiesen: „Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.“ (342) Schließlich wird

der „störende“ Aspekt des Bewusstseins in Bezug auf die natürliche Grazie in einem Vorfall dargestellt, in dem die Skulptur des Dornausziehers eine wesentliche Rolle spielt. Im Gespräch wird ein Ereignis erwähnt bei dem ein „junger Mann [. . .] durch eine bloße Bemerkung [. . .] seine Unschuld verlor, und das Paradies derselben, trotz aller ersinnlichen Bemühungen, nachher niemals wieder gefunden habe.“ (343)

Die Entdeckung des (ungefähr) sechszehnjährigen Jungen beruhte darauf, dass er nach dem Baden beim Abtrocknen seines Fußes in den Spiegel blickte und bemerkte, dass er in seiner Pose der zuvor gesehenen Skulptur des Dornausziehers glich. Auf eine provozierende Bemerkung des Erzählers hin probierte der Jüngling die Bewegung zu wiederholen, was der Erzähler folgendermaßen darstellte:

Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! er war außer Stand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen – was sag' ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten (343–344).

Die beiden Gesprächsteilnehmer sind sich einig, dass das Bewusstsein die natürliche Grazie des Menschen stören kann, was mit den folgenden Worten ausgedrückt wird: „Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.“ (345) Zum Abschluss des Gesprächs wird die These ausformuliert, dass die Grundlage für Natürlichkeit und Anmut entweder die Abwesenheit von Bewusstsein oder ein „absolutes“ Bewusstsein sein kann:

so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott (345).

Ein Vergleich mit dem Dornauszieher lässt sich auch bei Thomas Mann finden. In seiner Novelle *Der Tod in Venedig* wird über den Jungen Tadzio geschrieben: „Man hatte sich gehütet, die Schere an sein schönes Haar zu legen; wie beim Dornauszieher lockte es sich in die Stirn, über die Ohren und tiefer noch in den Nacken.“ (Mann 2004: 33) Ähnlich wie bei Kleist scheint hier mit dem Vergleich auch auf eine natürliche Anmut und Grazie Bezug genommen zu werden.

In der Novelle *Das Marmorbild* von Joseph von Eichendorff aus dem Jahr 1818 geht es nicht um ein konkretes Kunstwerk, sondern um ein nicht näher definiertes Marmorbild der Venus. Ähnlich wie in der antiken Schilderung von Pygmalion kommt es auch hier zur Belebung einer Skulptur, allerdings in einem anderen Zusammenhang. Florio, die Hauptfigur der Novelle, ist in einem emotionellen Zwiespalt. Einerseits ist er verliebt in die schöne junge Bianka, der er auf einem Fest in der Stadt Lucca begegnete, andererseits ist er fasziniert von einem geheimnisvollen Marmorbild der Göttin Venus, das er bei einem nächtlichen Spaziergang im Mondschein erblickt. In den kommenden Nächten begegnet er wiederholt einer schönen Dame, die dem Marmorbild gleicht:

Das Schloß selbst war ganz von Marmor, und seltsam, fast wie ein heidnischer Tempel erbaut. Das schöne Ebenmaß aller Teile, die wie jugendliche Gedanken hochaufstrebenden Säulen, die künstlichen Verzierungen, sämtliche Geschichten aus einer fröhlichen, lange versunkenen Welt darstellend, die schönen, marmornen Götterbilder endlich, die überall in den Nischen umherstanden, alles erfreute die Seele mit einer unbeschreiblichen Heiterkeit. [. . .] Auf den breiten, glattpolierten Stufen, die in den Garten hinabführten, trafen sie endlich auch die schöne Herrin des Palastes, die sie mit großer Anmut willkommen hieß.

(Eichendorff 1989: 36)

Bei diesen Begegnungen werden in Florio wehmütige Erinnerungen an seine Jugendzeit wach: „Da flog es ihn plötzlich wie von den Klängen des Liedes draußen an, daß er zu Hause in früher Kindheit oftmals ein solches Bild gesehen, eine wunderschöne Dame in derselben Kleidung.“ (38–39) Durch eine abweisende, für Florio unverständliche Bemerkung verwandelt sich schließlich die Faszination für die geheimnisvolle Dame in Unbehagen und Erschrecken und bewegen Florio zu der Äußerung: „Herr Gott, laß mich nicht verloren gehen in der Welt!“ (40) Die Marmorbilder des Schlosses, die ihn am Anfang so beeindruckten, werden lebendig, versetzen ihn in Angst und Schrecken und bewegen ihn zur Flucht. In einem späteren Gespräch wird der geheimnisvolle Ort wie folgt beschrieben:

„Jene Ruine“, sagte endlich Pietro, „wäre also ein ehemaliger Tempel der Venus, wenn ich Euch sonst recht verstanden?“ – „Allerdings“, erwiderte Fortunato, „soviel man an der Anordnung des Ganzen und den noch übriggebliebenen Verzierungen abnehmen kam. Auch sagt man, der Geist der schönen Heidengöttin habe keine Ruhe gefunden. Aus der erschrecklichen Stille des Grabes heißt sie das Andenken an die irdische Lust jeden Frühling immer wieder in die grüne Einsamkeit ihres verfallenen Hauses heraufsteigen und durch teuflisches Blendwerk die alte Verführung üben an jungen, sorglosen Gemütern, die dann, vom Leben abgeschieden und doch auch nicht aufgenommen in den Frieden der Toten, zwischen wilder Lust und schrecklicher Reue, an Leib und

Seele verloren, umherirren und in der entsetzlichsten Täuschung sich selber verzehren“ (46).

Die Flucht vor dem Marmorbild der Venus ist verbunden mit einer erneuten Zuwendung Florios zu Bianka:

Mit Wohlgefallen ruhten Florios Blicke auf der lieblichen Gestalt. Eine seltsame Verblendung hatte bisher seine Augen wie mit einem Zaubernebel umfassen. Nun erstaunte er ordentlich, wie schön sie war! Er sprach vielerlei gerührt und mit tiefer Innigkeit zu ihr. Da ritt sie, ganz überrascht von dem unverhofften Glück und in freudiger Demut, als verdiene sie solche Gnade nicht, mit niedergeschlagenen Augen schweigend neben ihm her. Nur manchmal blickte sie unter den langen schwarzen Augenwimpern nach ihm hinauf, die ganze klare Seele lag in dem Blick, als wollte sie bittend sagen: „Täusche mich nicht wieder!“ (48)

Die beiden Frauengestalten Bianka und Venus können als Verkörperung verschiedener Gegensätze angesehen werden und legen Assoziationen mit verschiedenen Gegensatzpaaren, wie Tag und Nacht, Wirklichkeit und Traum, christliche und antik-heidnische Kultur nahe, wodurch die Wege zu verschiedenen Interpretationsansätzen offen sind.

Die Nähe zwischen Schönheit und Sinnlichkeit von „Kunstwerken“ einerseits und einem Unbehagen, das durch ihre „Künstlichkeit“ und „Unwirklichkeit“ verursacht wird, ist ein Motiv, das sich auch in vielen anderen Werken finden lässt, wenn wir zum Beispiel an die Puppe Olympia in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* denken, an die zum Teil darauf basierende Fantastische Oper *Hoffmanns Erzählungen* von Jacques Offenbach (Zentner 1969: 299–301) oder an den expressionistischen Film *Metropolis*, indem eine „Menschenmaschine“ die Gestalt der weiblichen Hauptfigur Maria annimmt.

Zum Abschluss sei noch ein charakteristisches Beispiel aus dem frühen 20. Jahrhundert erwähnt, Rilkes Gedicht *Archaischer Torso Apollos* nämlich, welches darauf hinweist, dass sich das Verhältnis von Betrachter und Skulptur verdrehen kann und der Betrachter plötzlich von der Skulptur angesehen und belehrt werden kann, wenn das Gedicht nach der Beschreibung der Skulptur plötzlich mit den überraschenden Worten endet: „... denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern“ (Rilke 1997: 38). Hier scheint eine Art Dialog zwischen Kunstwerk und Betrachter literarisch thematisiert zu werden.

So sei abschließend festgehalten, dass die Reflexionen, zu denen die Skulpturen in der Literatur einen Anstoß geben, sehr vielseitig sind und die Betrachtungen zu diesem Thema noch lange fortgesetzt werden können.

Bibliografie

- Eichendorff, Joseph von: *Das Marmorbild. Das Schloß Dürande*, Philipp Reclam Jun: Stuttgart 1989.
- Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Verlag C. H. Beck: München 1990.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung*, Verlag Herder: Freiburg im Breisgau 1980.
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe. Band II*, Carl Hanser Verlag: München 1952.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Philipp Reclam Jun: Stuttgart 1987.
- Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*, Fischer Verlag: Frankfurt am Main 2004.
- Ovid: *Metamorphosen*, Insel Verlag: Frankfurt am Main 1990.
- Rilke, Rainer Maria: *Fünfzig Gedichte*, Philipp Reclam Jun.: Stuttgart 1997.
- Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, <https://www.projekt-gutenberg.org/winckelm/nachahm/nachahm.html> [Zugriff: 8.11.2021].
- Zentner, Wilhelm: *Reclams Opernführer*, Philipp Reclam Jun: Stuttgart 1969.
- Żuchowski, Tadeusz J.: *Na pograniczu realności i życia*, in: *Literatura a rzeźba / Literatur und Skulptur*, hg. v. Joanna Godlewicz-Adamiec, Tomasz Szybisty, Imedius: Kraków/Warszawa 2018, S. 35–54.

„Die Kunst kann transzendente Bilder erschaffen, die der Religion unerreichbar bleiben [. . .]“. Kunst und Religion im literarischen Werk von Hartmut Lange

Dominika Wyrzykiewicz (Warschau)

Abstract: Der Beitrag untersucht das literarische Werk von Hartmut Lange im Hinblick auf seine Konzeption von Kunst und Religion. Der deutsche Autor von Prosawerken, Dramen und Essays wird nicht nur durch einige Textbeispiele aus seinen literarischen Werken vorgestellt, sondern auch im Spiegel seiner Interview-Aussagen und literaturkritischer Kommentare betrachtet. Der Bezug von künstlerischer Aktivität und religiöser Praxis, Text und Gebet sowie Skepsis und Glauben werden einer kritischen Analyse unterzogen.

Keywords: Gott, Kunst, Nihilismus, Religion, Todesmotiv, Transzendenz.

Hartmut Lange, Erzähler, Dramatiker und Essayist, „längst einer der erstaunlichsten deutschen Schriftsteller, freundlich wahrgenommen von der Kritik, zugleich seltsam nicht vorhanden im Betrieb“ (Nentwich 2002) wurde 1937 in Berlin geboren. Nachdem er sich 1939 bis 1946 mit seiner Familie im besetzten Polen aufgefalten hatte, lebte er nach dem Krieg in Ostberlin. 1965 gelang ihm zusammen mit Frau und Sohn die Flucht in den Westen, wo er dann als Dramaturg am Deutschen Theater arbeitete. Nach seiner Übersiedlung entwickelte er eine starke Vorliebe für die Gattung Novelle, von denen er rund 20 veröffentlichte, darunter *Das Konzert* (1986), *Die Ermüdung* (1988), *Die Wattwanderung* (1991), *Die Stechpalme* (1993), *Die Italienischen Novellen* (1998), *Eine andere Form des Glücks* (1999), die Künstlernovellen *Waldsteinsonate* (1984), *Schnitzlers Würgeengel* (1995) und *Das Streichquartett* (2001). In seinen Novellen versucht der Autor seine existentielle Erkenntniskrise künstlerisch transparent zu machen, indem er „die Doppelbödigkeit der Realität, das Fragwürdigwerden aller fest gezurrten Verhältnisse und aller Übersicht versprechenden Definitionen anschaulich werden und in einem Zwielficht der Wahrnehmung geheimnisvoll und ambivalent changieren läßt“ (Durzak 2003: 8).

In literarischen Werken, Vorlesungen, Interviews sowie philosophischen Betrachtungen und Konzeptionen knüpft er an die Philosophie von Martin Heidegger und Søren Kierkegaard an, wovon vor allem seine späteren Werke zeugen:

Ich wechselte von der Hegelschen Erkenntniseschatologie und der Marxschen Soziallehre [. . .] zu Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger und Kierkegaard [. . .]. Kierkegaard und Pascal fassen die Transzendenz noch christlich auf. Bei Schopenhauer ist das schon nicht mehr der Fall, und Nietzsche ist bereits die Antwort auf den säkularen Nihilismus. Wenn man begreift, dass man sich zwar politisch und sozial, aber nicht existentiell befreien kann, dann wird die Luft dünn, dann beginnt die Bodenlosigkeit, der freie Fall.

(Schock 2008: 330).

In den Gedanken von Heidegger fand er Inspiration für Schreiben: „Dasein heißt: Hineingehaltenheit in das Nichts“. Ich vernahm bei Heidegger plötzlich in einer unendlich kalten, unbestechlichen Sprache, was meiner geschichtlichen Wahrnehmung entsprach. [. . .] Der gedankliche Vorlauf zum Tode, den Heidegger entwirft, macht es möglich, zur tieferen Selbsterkenntnis zu kommen“ (Lange 2017: 156–157).

Die Literarisierung der Religiosität

„In der Unheimlichkeit steht das Dasein ursprünglich mit sich selbst zusammen“ – dieser Satz von Heidegger, den Lange an den Anfang seiner Erzählungen *Schnitzler Würgeengel* gestellt hat, evoziert Assoziationen an die Konvention der verdoppelten Welt. Nur Kunst, vor allem die Literatur kann all das beschreiben, was sich auf der anderen Seite, zwischen Leben und Tod abspielt. Die Idee des positiven Nihilismus kann dazu verhelfen, der ontologischen Leere in der gottlosen Welt einen Sinn zu verleihen (vgl. Małyszek 2018: 234). Kunst ist etwas, das ausschließlich der Vorstellungswelt angehört. Aus Angst, in einer Welt ohne Geheimnisse zu leben, will Lange der Welt etwas Geheimenes beimischen, er will „dass hinter der Schattenlinie doch mehr ist als das sprichwörtliche Nichts“ (Feldmann 1999). Als ein großer Zweifler am Sinn des Lebens sieht er keine Erlösung von einer Welt ohne Geheimnisse, auch die Religion bleibt nur ein Versprechen. Die Kunst hingegen ist nichts anderes als die Nachfolgerin religiösen Hoffens.

Der Novellenband *Die Waldsteinsonate* (1984) beginnt mit der Nietzsche-Erzählung *Über die Alpen*. Sie thematisiert den Ausbruch des Wahnsinns bei Friedrich Nietzsche in Turin und mündet in die Erkenntnis, die das schizoide Alter Ego des Philosophen formuliert: „Der Mensch ist kein Problem, er ist das Unmögliche“ (Lange 2002: 18). Und Nietzsche selbst antwortet sich: „Wo der Mensch das Unmögliche ist, beginnt der freie Fall“ (19). Der zentrale Gedanke der Novelle wird folgendermaßen formuliert: „Er war nun gesichert. Er war in der Zuversicht, Gott zu sein, Ursprung und Einheit aller Dinge, und er war entschlossen von dieser Zuversicht Gebrauch zu machen, wann immer

es ihm beliebte“ (Lange 2017: 14). In der Novelle *Die Waldsteinsonate* erscheinen hingegen der junge Franz Liszt, der in den Führerbunker kurz vor der Kapitulation eingeladen wird, um mit seinem Klavierspiel Magda und Joseph Goebbels vom Mord an ihren Kindern abzuhalten. Liszt verkörpert zwei weitere Reaktionen auf den Nihilismus, Kunst und Religion. Der Künstler, selbst seit 1886 tot, tritt zunächst nicht mit künstlerischen Mitteln, sondern mit ethischen Normen (des Christentums) dem Nazi-Terror entgegen. Hartmut Lange stellt in seinem Werk die Frage, ob Kunst, in diesem Fall die Musik, „die metaphysischste aller Künste“ (23), das Böse überwinden kann. Liszt wiederholt bestimmte Tätigkeiten und Aussagen. Er spielt mehrmals die Waldsteinsonate, wiederholt ständig: „Jetzt erinnere ich mich“, präsentiert sich selbst als „Priester und Künstler“, als „Christ“ (82–84), der die Allmächtigkeit Gottes betont und sagt: „Wer gegen ihn siegt, ist darum auch schon verschwunden“ (129). In der Liszt-Figur „verbindet sich religiöse Sinngebung mit künstlerischer Potenz“ (Hertling 2003: 82). Sein Klavierspiel kann die tragischen Ereignisse nicht stoppen und seine Interpretation der Waldsteinsonate kann das Unheil nur für Augenblicke vergessen machen. Kunst vermag den Menschen nur zu trösten, sagte Hartmut Lange, „wenn der Künstler Einsicht in den Nihilismus gewonnen hat und aus dieser Erfahrung heraus der Sehnsucht nach Transzendenz in aller Unschuld einen Raum öffnet“ (Hertling 2003: 82). Liszt ist sich dessen bewusst, dass sein Konzert das Böse nicht verhindern kann, doch er verzichtet nicht auf sein Spiel. Diese Situation erinnert an die Novelle *Das Konzert* (1986), wo der umgebrachte Pianist Lewanski versucht, mit Hilfe der Musik, in die Welt der Lebenden zurückzukehren, doch er kann seinen Zustand nicht ändern, er kann sein Leben im Tod nicht nachholen – genauso wie die Nazis ihre Verbrechen nicht ungeschehen machen können (vgl. *Communio* 2019: 68–75): „Was bleibt, ist das Geständnis, dass alle Verbrechen, die im Leben begangen wurden, sinnlos waren, aber es gibt keine Möglichkeit, daraus Konsequenzen zu ziehen“ (73).

Die Ohnmacht der Kunst

Franz Liszt tritt auch in Langes Drama *Jenseits von Gut und Böse* auf und ist dort eher skeptisch, wenn es um den möglichen Einfluss der Kunst auf das menschliche Schicksal geht. „Wir sind stets mehr unsere Endlichkeit als unsere Vollendung: das – unser Sein zum Tode – ist unsere Freiheitschance“ (Marquard 2003: 14), diese Chance bedeutet jedoch keine Befreiung. Lange zeigt in seinen Werken das Bedürfnis nach dem Metaphysischen als der endgültigen Form der literarischen Transformation. Er lässt jedoch dem Gott nicht wirken. Die Kunst ist, nach der Meinung des Novellisten, das legitime Erbe

der Religion (Lange 2017: 144). Sie hat ihren eigenen Wahrheitsgrund und „kann transzendente Bilder erschaffen, die der Religion unerreichbar bleiben, weil diese darauf aus ist, der transzendenten Welt Wirklichkeit zu verleihen. Dies geschieht durch den Glauben, der konfessionell abgesichert ist, während die Kunst, auch im Bereich des Unmöglichen, immer auf ihren Scheincharakter verweisen kann“ (Communio 2018: 68–69).

Der Mensch hat, laut Lange, die Fähigkeit, der realen Welt die Welt seiner Vorstellung entgegenzusetzen:

Dies geschieht kontinuierlich und derart intensiv, dass es sich über Jahrtausende hinweg zur Kunst- und Kulturgeschichte verdichtet, eine Tatsache, die existentiell entbehrlich bleibt, denn die Kunst ist [. . .] evolutionstechnisch ohne Belang. Aber sie entsteht trotzdem, und warum dies so ist, kann man nicht erklären. Man kann es nur beschreiben, wie jenen Bereich, den man erahnt, erleidet, aber objektiv nicht zu erfassen vermag, und den die Philosophie mit dem Begriff Metaphysik umschreibt.

(Lange 2017: 8)

In seinem Theaterstück *Jenseits von Gut und Böse* versammeln sich die Nazis anlässlich der Hochzeit von Hitler und Eva Braun und werden von Ehrengästen, Künstlern wie Wagner, Nietzsche und Liszt begleitet. Sie treffen sich im Totenreich und erscheinen als Metaphern der Existenz. Sie demonstrieren unabhängig von zeitgebundenen Problemen, was den Lebenden zukommt. Die Toten leben, weil die Gegenwart von der Vergangenheit beherrscht wird. Die Totenwelt bei Lange ist eine Art „Vorhölle“ wie bei Dante, in der die Nazis vergeblich auf Läuterung warten, wie ihre Opfer auf Gerechtigkeit (vgl. Hertling 2003: 71). „Ich wollte mich künstlerisch vor der Gewissheit des eigenen Todes und der Gewissheit der Vergänglichkeit allen Seins schützen, indem ich den Raum des Nichts in meinen Vorstellungen zu einem Transzendenzraum machte. Meine Werke sind der Versuch, in ihm mit den Toten Zwiesprache zu halten“ (Lange 2017: 140–141), sagte Hartmut Lange. Die Neigung zur Metaphysik versteht Lange als etwas Gutes, im Gegensatz zur Poetik des Bösen. Hitler war nicht in der Lage einen positiven Nihilismus auch nur zu denken, er war der Vollstrecker des Bösen, sagte Lange im Kommentar zu seinem Werk: „Er hatte Vorstellungen vom Sterben, besonders vom Sterben anderer, aber die Vorstellung vom Sterben an sich, dem unbestechlichen, unverrückbaren Abstraktum, das uns daran erinnert, wie kostbar, zufällig, unwiederholbar unser Sein zum Tode ist, dies blieb seiner Phantasie unerreichbar“ (Lange 2017: 77).

Die Kunst im Werk von Hartmut Lange, vor allem die Musik, soll die Entscheidung über Leben und Tod erleichtern. In der Novelle *Das Konzert* wird sie ein Ersatz oder Nachfolgerin der Religion (vgl. Małyszczek 2019: 227). Den Glauben an Gott hat hier jedoch die Metaphysik ohne Gott ersetzt, die

sog. „negative Theologie“, die von Hartmut Lange eher als „positiver Nihilismus“ bezeichnet wird:

Sie können heute das metaphysische Erschrecken vor der Endlichkeit nicht mehr mit einem christlichen Transzendenzversprechen überwinden, und auch mit keinem anderen mehr. Sie können aber, und das ist bei mir der Fall, ein Transzendenzbegehren entwickeln. Das findet zwar keine Erfüllung, ist aber in sittlicher Hinsicht besser, als wenn Sie keins hätten. [. . .] [I]ch wünsche immer noch, es gäbe Gott, obwohl ich überzeugt bin, dass es ihn nicht gibt.

(Schock 2008: 330)

Der Protagonist von Langes Novelle – Pianist Lewanski ist im Alter von achtundzwanzig Jahren bei einer Flucht von den Nazis in Litzmannstadt erschossen worden. Er lebt zwischen zwei Zeitzonen, der Gegenwart Berlins kurz nach dem Krieg und der Vergangenheit vor dem Krieg, denn es gibt in der Novelle neben der realen auch eine Parallelwelt, in der die Toten ihr tragisch unterbrochenes Leben weiterführen: „Ihr unterbrochenes Leben geht vielmehr so weiter, als bestünde die Möglichkeit, das jetzt zu Ende zu führen, was ihnen die faktische Realität vorenthalten hat“ (Durzak 2003: 178). Lewanski kehrt nach seinem Tod nach Berlin zurück. Eines Tages spielt er Etüden von Chopin doch plötzlich bricht sein Spiel mit den Worten ab: „Ich bitte um Entschuldigung [. . .]. Sie hören es selbst: Um dies spielen zu können, sollte ich erwachsen sein. Man hat mich zu früh aus dem Leben gerissen“ (Lange 1988: 14). Lewanski versucht sein Leben im Tod nachzuholen und sich als Künstler weiterzuentwickeln, indem er ständig übt, vor allem die E-Dur Sonate von Beethoven. Durch Vervollkommnung seines Spiels, durch seine Virtuosität will er den Tod ungeschehen machen. Der jüdische Novelist und Kritiker Schulze-Bethmann stellte nach seinem ersten Konzert fest: „Sie haben unnachahmlich gespielt. [. . .] Sie würden auch Ihren Mörder zu Tränen rühren, gesetzt den Fall, es wäre diesem erlaubt, bei Ihren Konzerten dabei zu sein. Für den späten Beethoven sind Sie noch etwas zu jung. Ich hoffe [. . .], daß es Ihnen gelingen wird, Ihre Jugend der Erfahrung Ihres Todes anzugleichen“ (Lange 1988: 45).

Lewanski ist nicht imstande, seinem Mörder zu verzeihen und in einem Wutanfall bemerkt er sogar, dass er zum Mord fähig ist: „[Es] überkam ihn ein verzweifelter Staunen darüber, daß er, der sein Leben lang keiner Fliege hatte etwas zuleide tun können, fähig gewesen wäre, einen anderen zu erschlagen“ (Lange 1988: 106). Lewanski sieht sich potenziell selbst als Täter. Die moralische Grenze zwischen Opfer und Täter wird durchlässig. Eine andere Haltung vertritt Schulze-Bethmann, der den Tod als den großen Gleichmacher versteht und keine Lust hat „den Wahnsinn des Lebens“ voll von Haß und Gewalt, im Tode nachzuholen (Lange 1988: 83).

Die Novelle *Das Konzert* lässt mehrere Interpretationsmöglichkeiten und mehrere Fragen zu. Die Bilanz des Lebens von Lewanski wird relativiert und die Schuld seiner Mörder verliert an Bedeutung. Ob es um die Heilkraft der Kunst geht oder um die Überwindung des Wahnsinns des Lebens, gibt es hier viele Mißverständnisse: „Wird nicht vielleicht sogar die Kunst über ihre Möglichkeiten hinaus mißbraucht, indem ihr jene Humanisierungskraft zugesprochen wird, die die Rückstände von Zorn und Trauer aufzulösen vermag [...]?“ (Durzak 2003: 186–187) Lewanski glaubte die Aufspaltung in die Welt der Opfer und der Täter inzwischen überwunden zu haben und das ihm versagte Leben in seiner Kunst nachvollzogen zu haben:

„Ich bleibe bis in alle Ewigkeit achtundzwanzig Jahre alt“, dachte er und erschrak. Ein erneuter Anlauf. „Viel zu schnell“, dachte er und spürte, wie seine Finger gefühllos wurden [...]. Mitten im Trillersturm, nach dem dritten oder vierten Anlauf, bracht Lewanski plötzlich ab, stand auf, schloß das Pianoforte und sagte mit einer Miene des Bedauerns [...]: „Litzmannstadt . . . Litzmannstadt“ [...]. „Ich bitte um Entschuldigung. Sie hören es selbst: Um dies spielen zu können, sollte ich erwachsen sein. Man hat mich zu früh aus dem Leben gerissen.“

(Lange 1988: 123–124)

Die Rettung durch die Kunst wird auf diese Weise zwar relativiert, aber nicht ausgeschlossen.

Sowohl die Novelle *Das Konzert* als auch *Die Waldsteinsonatte* behandeln ähnliche Themen: Tod und Schuld aus der Perspektive der Opfer und der Mörder sowie die Reflexion über die ethische Funktion der Kunst, die, wie der Autor es selbst bemerkte, „machtvoll in unser Inneres eindringt und es zu ihrer Wohnstätte zu machen scheint, so dass der Mensch, der von diesem Eindringling bewohnt und besessen, vielmehr entrückt wird, nicht mehr derselbe ist: Er verwandelt sich vollständig in eine zitternde Saite oder eine tönende Tuba, wie irr unter dem Bogen oder den Fingern des Spielers erbebend“ (Steinecke 2003: 222).

Fazit

Kunst ist das Leben in der Möglichkeitsform: „In der Kunst ist der Mensch im Übersteigen seiner eigenen Natürlichkeit Ernst. Das heißt, er kann eine Welt schaffen, die es nicht gibt, aber auch rein aus dem Verstande ist, aus der Phantasie. Die Kunst ist deswegen transzendent“ (Drees 2015). Die Protagonisten von Langes Novellen haben eine enge Beziehung zur Kunst, selten zur Literatur, häufiger zur bildenden Kunst, meistens zur Musik.

Die Geschichten, die Hartmut Lange erzählt, sind in einem Totenreich angesiedelt, wo alles wider den gesunden Menschenverstand geschieht und die Allgegenwart des Todes beschrieben wird: „Der Zustand des Todes ist ein sittlich-metaphysischer Raum, der sofort alle Vorgänge des Lebens auf den Wahrheitsgehalt des Zweckmäßigen bringt“ (Feldmann 1999: 17).

Die Aspekte von Schuld und Sühne verlegt Lange auf das Feld der Kunst, die ermöglicht, die Grenze vom Leben zum Tod niederzureißen und auf das Leben aus der Perspektive der Gleichgültigkeit des Todes zu schauen: „Die Gewissheit des Todes ist das negative Abstraktum, das wir zu fürchten haben – sagte der Novelist – und es ist nur selbstverständlich, dass wir den Zustand des Todes relativieren. Das kann allerdings nur in der Vorstellungswelt geschehen, das heißt in der Sphäre der Kunst oder des Glaubens“ (Communio 2018: 68). Die bildhafte Sprache der Kunst scheint die angemessenste Ausdrucksform zu sein, um über Tod, Schuld, Leid und Transzendenz zu sprechen. Hartmut Lange, dem es gelangt die Kunst als „tiefreichende Reflexion über das Subjekt und den problematischen Horizont des Daseins“ (Bonu 2003: 236) aufzufassen, beweist, dass die Kunst immer noch nicht am Ende ist.

Bibliografie

- Biesel, Elke: „*Ich befinde mich im freien Fall*“. Hartmut Lange über seinen Bruder und Berlin, Gott und das Gute an Lebenslügen, „Kölner Stadt-Anzeiger“, 16–17.01.2010.
- Bonu, Dina: „*Das Streichquartett*“ von Hartmut Lange. *Dissonanzen der Seele und die Stimmen der Kunst*, in: *Der Dramatiker und Erzähler Hartmut Lange*, hg. v. Manfred Durzak, Königshausen & Neumann: Würzburg 2003.
- Drees, Jan: *Essay: Spiel mir das Lied vom Tod, Hartmut Lange*. 20.08.2015, <https://www.lesenmitlinks.de/spiel-mir-das-lied-vom-tod-hartmut-lange/>, [Zugriff: 20.06.2021].
- Durzak, Manfred: *Opfer und Täter. Hartmut Langes Beitrag zur Holocaust-Literatur in seiner Novelle „Das Konzert“*, in: *Der Dramatiker und Erzähler Hartmut Lange*, hg. v. Manfred Durzak, Königshausen & Neumann: Würzburg 2003, S. 178–190.
- Feldmann, Joachim/Feldmann, Lucie: *Die Erkenntnis rettet niemanden. Der Berliner Schriftsteller Hartmut Lange über Realismus und Subjektivität*, „Der Freitag“, 26.11.1999, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-erkenntnis-rettet-niemanden>, [Zugriff: 20.06.2021].
- Gespräch mit Hartmut Lange*. „Die Kunst kann Bilder erschaffen, die der Religion unerreikbaar bleiben.“, „Communio. Internationale katholische Zeitschrift“, 47, 2018, Januar/Februar, S. 66–77.

- Hertling, Ralf: *Das literarische Werk Hartmut Langes: Hoffnung auf Geschichte und glaube an die Kunst. Dramatik und Prosa zwischen 1960 und 1992*, Peter Lang: Frankfurt am Main 1994.
- Hertling, Ralf: *Die Hölle unter Berlin, Spiel mit dem Ende: Zu Hartmut Langes Stück Jenseits von Gut und Böse oder die letzten Stunden der Reichkanzlei*, in: *Der Dramatiker und Erzähler Hartmut Lange*, hg. v. Manfred Durzak, Königshausen & Neumann: Würzburg 2003.
- Kleinschmidt, Sebastian: *Vom Unheil des Erkennens. Hartmut Langes erster Novellenband*, „Sinn und Form. Beiträge zur Literatur“, 70: 2018, 1. Heft Januar–Februar, S. 115–124.
- Kuschel, Karl-Josef: „Gott liebt es, sich zu verstecken“. *Hartmut Lange und die Selbstverbrennung eines Pfarrers*, in: *Gott liebt es, sich zu verstecken. Literarische Skizzen von Lessing bis Muschg*, hg. v. Karl-Josef Kuschel, Matthias-Grünewald: Ostfildern 2007.
- Lange, Hartmut: *Das Konzert*, Diogenes: Zürich 1988.
- Lange, Hartmut: *Die Waldsteinsonate*, Diogenes: Zürich 2017.
- Lange, Hartmut: *Über das Poetische*, Matthes & Seitz: Berlin 2017.
- Lange, Hartmut: *Zeichen der Kunst. Streben nach Transzendenz. Vortrag zur Eröffnung der Guardini-Stiftung am 2. September 1988*, in: *Hartmut Lange: Irrtum als Erkenntnis. Meine Realitätserfahrung als Schriftsteller*, Diogenes: Zürich 2002.
- Małyszczek, Tomasz: *Hartmut Langes Das Konzert und die Verdinglichung der Musik post mortem*, in: *Texte komponieren, von Klängen erzählen. Studien zu den Beziehungen von Literatur und Musik. Danziger Beiträge zur Germanistik*, hg. v. Katarzyna Grzywka-Kolago, Małgorzata Filipowicz, Maciej Jedrzejewski, Bd. 58, Peter Lang: Berlin 2019, S. 227–243.
- Małyszczek, Tomasz: *Metafizyczna funkcja literatury w tomie Hartmuta Langego „Über das Poetische“ (2017)*, „Orbis Linguarum“, 49: 2018, S. 233–246.
- Maron, Monika: *Der unheimliche Solitär. Laudatio für Hartmut Lange*, „Süddeutsche Zeitung“, [Zugriff: 4.04.2003].
- Marquard, Odo: *Novellist der Melancholie. Laudatio auf Hartmut Lange*, in: *Der Dramatiker und Erzähler Hartmut Lange*, hg. v. Manfred Durzak, Königshausen & Neumann: Würzburg 2003, S. 12–15.
- Nentwich, Andreas: *Anerkannt, unbekannt. Jenseits von Atheismus und Postmoderne: Über den Schriftsteller Hartmut Lange*, „Zeit Online“, 27.03.2002, https://www.zeit.de/2002/14/Anerkannt_unbekannt, 25.06.2021.
- Quinkenstein, Lothar: *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Verdrängung. Zu Hartmut Langes Novelle Das Konzert und einigen Aspekten ihrer ‘deutschen’ Rezeption*, „Convivium Germanistisches Jahrbuch Polen“, 30.12.2012, <https://doi.org/10.18778/2196-8403.2012.07>
- Schock, Ralph: *Gespräch mit Hartmut Lange*, „Sinn und Form“, 2008, H. 3.
- Steinecke, Hartmut: *Die Kunst und das Ende. Hartmut Langes „Reise“-Novellen*, in: *Der Dramatiker und Erzähler Hartmut Lange*, hg. v. Manfred Durzak, Königshausen & Neumann: Würzburg 2003, S. 209–237.

Gegen Nebel, Regen und Wind. Reiseberichte der deutschbaltischen Autorinnen um 1800

Anna Gajdis (Breslau)

Abstract: Der folgende Beitrag wird sich mit Reiseberichten der baltischen Autorinnen um 1800 auseinandersetzen. Die autobiografischen Schriften von Elisa von der Recke (1754–1834) und Sophie Becker (1754–1789) sind als Resultate ihrer zahlreichen Reisen nach Deutschland, Polen und Italien zu lesen. Die Autorinnen dokumentieren nicht nur den Verlauf und das Programm der Reise, sowie die unterwegs getroffenen Personen, sondern sie betrachten ihre Reise als eine gute Möglichkeit der Bildung außerhalb des Hauses. Sich den Regeln der apodemischen Schriften Posselts anpassend, absolvieren sie zugleich eine moderne Sehschule des 18. Jahrhunderts und betrachten die besuchte Landschaft aus allen möglichen Perspektiven. Genauso viel Interesse wird dem urbanen Raum Italiens geschenkt, in dem die Autorinnen die Spuren der Vergangenheit suchen. Die Schriften von Recke und Becker liefern ein glaubhaftes Zeugnis davon, dass beide Schriftstellerinnen auf ihrem Wege nach der ersehnten Mündigkeit unterschiedliche topografische, mentale und kulturelle Grenzen überschritten.

Keywords: Frauenreisen um 1800, Baltikum, Elisa von der Recke, Sophie Becker.

Die Geschichte der Reiseliteratur von deutschbaltischen Autorinnen um 1800 ist ein interessantes Phänomen der europäischen Kultur- und Literaturgeschichte der Aufklärungszeit. Laut Elke Fredericksen (1999: 147) waren die Frauen immer unterwegs, aber ihr fester Wunsch nach einer Horizonterweiterung wurde nur selten von ihren Nächsten mit Verständnis angenommen. Für die lange Geschichte des Reisens, d.h. für die mittelalterlichen Pilgerfahrten, die Kavaliertouren der Adligen oder die Erwerbsreisen der Bürger, stehen öfters die Männer, wenn z.B. an Georg Forster, Friedrich Nicolai oder Johann Wolfgang Goethe denkt. Andreas Keller und Winfried Siebers (2017: 96) behaupten, dass man das 18. Jahrhundert als paradigmatische Epoche des Reisens und der Reiseliteratur bezeichnen soll. In diesem Jahrhundert hatte man mit einem großen Wandel des Reisens zu tun. Mehrere Reisemöglichkeiten standen nicht nur den Adligen und Aristokraten, sondern auch den Bürgern zur Verfügung. Breite, gesellschaftliche Schichten machten sich auf den Weg, um die unbekannte Welt zu erforschen.

Trotz dieses Wandels blieben die Reisemöglichkeiten für Frauen sehr beschränkt. Unter den häufigsten Arten von Frauenreisen nennt Michael Maurer (1990: 122–158) die Pilgerreise, den Besuch bei den Verwandten oder

eine Badereise. Das gewöhnliche Reisearrangement verband sich oft mit der finanziellen Sicherung der Reise, mit der Besorgung von entsprechenden Unterkünften und Transportmitteln und der intellektuellen Vorbereitung der Reisenden, d.h. dem Ankauf und der Lektüre der Reiseführer. Der Aufbruch in die Ferne bedeutete auch einen Verstoß gegen die alte Tradition der Zuschreibung der Frau dem traditionellen, häuslichen Bereich. Das Verlassen des Hauses, der privaten Sphäre der Reisenden, sollte unter männlicher Kontrolle stehen, was Franz Posselt (Posselt: 1795; Pelz 1993: 5–27) in seiner apodemischen Schrift sehr deutlich zum Ausdruck brachte. Er stellte die Regeln der Frauenreisen fest, an denen sich die Frauen auch später orientierten.

Im Jahre 1757 erschien die Manuskriptensammlung *Balthasari Bullingeri Pictoris Itinerarium helveticum*, in der der Maler Bullinger einige Briefe aus seiner Schweizerreise an eine befreundete Zürcher Dame richtete. Diese Dame, „Chère Mademoiselle“ genannt, würde auch gerne eine solche unternehmen, wenn es nicht drei „W“ gäbe, womit sie „schlechte Witterung, Weg und Wirtshäuser“ (Peyer 1885: 113) meinte. Die Damen aus dem Baltikum reisten, ohne auf solche Hindernisse zu achten. Aus dem südlichen Ostseeraum, dem Kurland, stammte die Aristokratin Elisa von der Recke (1754–1834). 1784 machte sie mit ihrer Freundin, der Pastorentochter Sophie Becker (1754–1789), ihre erste Reise nach Deutschland, die nach Karlsbad und Pymont führte. Später unternahm Recke weitere Inlandreisen, zweimal besuchte sie den polnischen König Stanisław August Poniatowski, und in den Jahren 1804–1806 bereiste sie mit ihren drei Begleitern, dem Dichter und Lebensgefährten Christoph August Tiedge, dem Archäologen und Philologen Georg Zoega und dem Maler Johann Christian Reinhart Italien. Aus der benachbarten Region kam Anna Helena von Krock (1752–1834), die in die Schweiz reiste und ihre *Briefe einer reisenden Dame aus der Schweiz* 1786 veröffentlichte.

Die autobiografischen Schriften von diesen Autorinnen, d.h. Briefe und ihre Reisetagebücher, gehören zweifelsohne zur Gattung Reiseliteratur. Sie sollen im Rahmen des autobiografischen Diskurses, insbesondere als Ego-Dokumente (Schulze 1996: 11–30), gelesen werden, wobei die Genderaspekte nicht außer Acht bleiben sollen. Die autobiografischen Schriften der baltischen Reisenden zeigen dem gegenwärtigen Leser, wie bürgerliche als auch adelige Frauen die ihnen zugeschriebenen traditionellen Räume überschritten. Uns interessiert die Frage, welche geografischen, mentalen und kulturellen Grenzen sie überschritten haben, wie sie die besuchten Länder und Orte rezipierten und wie sie ihre Reisen dokumentierten. Diese emanzipatorischen Schritte, die Aufbrüche in die Ferne, erlaubten den Frauen, sich aus den bestimmten sozialen Schranken zu befreien, sich zu bilden und dadurch das eigene Ich zu stärken.

Während der ersten Reise Reckes nach Deutschland 1784 führte Reckes Freundin Sophie Becker ein Reisetagebuch. 1787 heiratete sie Johann Ludwig Schwarz, den Direktor des Stadtgerichts in Halberstadt. Sie starb nach der Geburt ihres Sohnes Karl im Jahre 1789 und ihr Tagebuch¹ gelang in die Hände ihres Mannes. Beckers Manuskript wurde von Schwarz gekürzt und dem Zeitgeist gemäß korrigiert. Die didaktischen Absichten der Verfasserin wurden deutlich hervorgehoben. Im Endeffekt bekamen die originellen Briefe Beckers die „pädagogische Glätte und [den] moralisierende[n] Ton“ (Karo 1884: 7). Sophie Beckers *Briefe einer Curländerinn. Auf einer Reise nach Deutschland* (1791) stehen zwar noch im Zeichen der „konservativen Reise- und Schreibpraxis“, wie Annegret Pelz (1993: 14) es betont, aber sie markieren schon den von Frauen wahrgenommenen emanzipatorischen Impuls und ihr aufwachendes Selbstbewusstsein. In ihrem Tagebuch geht Sophie Becker auf die damals vorherrschende „weibliche Bestimmung“ und auf das Ideal einer guten Gattin und Mutter ein. Sie erteilt den jungen Frauen verschiedene Ratschläge bezüglich der Mode, der sittsamen Verhaltensweise und der Partnerwahl. Ihre Reflexionen über den Wert der leidenschaftlichen Liebe sollten junge Leserinnen zum Nachdenken bewegen, ob man sich bei der Partnerwahl nicht für die edle Freundschaft entscheiden soll. In ihren Ausführungen zum Eheglück bewertet sie die Leidenschaft und die Sinnlichkeit eher als zweitrangig.

Becker richtet sich nach den Regeln Posselts und erörtert nicht nur die Frage nach der „weiblichen Bestimmung“, sondern sie berichtet auch über zahlreiche Treffen mit bekannten Frauen und über die Notwendigkeit, die fremden Interieurs wie Krankenhäuser, Bildungseinrichtungen oder Zeughäuser zu besuchen und diese als Modelle in der Heimat nachzuzahlen. Sie macht jedoch einen Schritt weiter und zeigt sich als eine bewusste Autorin, die sich auf ihrer Reise bildet. Zum Bildungsprogramm gehörten nicht nur Treffen mit den bekannten Persönlichkeiten der Zeit², sondern auch Gespräche und Momente der Geselligkeit, Lektüren und Briefe. Recke und Becker trafen viele Schriftsteller, Musiker, Publizisten und Verleger. Sie lasen die gegenwärtige Literatur, beteiligten sich an Gesprächen über das neueste Werk

1 Die Originalfassung des Reisetagebuchs erschien erst 1884: G. Karo (Hg.): *Vor hundert Jahren. Elise von der Reckes Reisen durch Deutschland 1784–1786 nach dem Tagebuche ihrer Begleiterin Sophie Becker*, Stuttgart: 1884.

2 Auf ihren Reisen trafen Recke und Becker u.a. Friedrich Nicolai, Karl Wilhelm Rammler, Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem, Moses Mendelssohn, Johann Gottlieb Naumann, Johann Adam Hiller, Johann Bernhard Basedow, Johann Joachim Christoph Bode, Johann Gottfried Herder, Christoph Martin Wieland, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Maximiliane von La Roche, Catharina Elisabeth Goethe, die Hamburger Familie Reimarus, Friedrich Gottlieb Klopstock, Matthias Claudius und Caroline Rudolphi (Gajdis 2014: 133–136).

des Schweizer Arztes und Philosophen Georg Ritter von Zimmermann *Über die Einsamkeit* (1784–1785) oder an Diskussionen über Lessings *Nathan der Weise* (1779). Darüber hinaus schrieben sie und beantworteten eine Unmenge von Briefen, die sie an jedem besuchten Ort erreichten.

Das Sehen und den Blick machte die Autorin zum ersten Prinzip ihrer Welterkenntnis und handelte nach der aufklärerischen Sehschule, indem sie die besuchte Gegend nur mit „einem Blick“ zu erfassen versuchte und so nahm sie die Natur in den visuellen Besitz. Ihr „wanderndes“ Auge bewegte sich frei von einem Objekt zum anderen, und die wissbegierige Beobachterin konnte alle Objekte aus unterschiedlichen Perspektiven wahrnehmen.

Auf ihren Reisen bestiegen die Frauen gerne verschiedene Türme oder Berggipfel, was die Befreiung von der absolutistischen Macht und die bürgerliche Emanzipation symbolisieren sollte. Indem sich der Reisende einen Überblick über das Land verschaffte, gewann er die Herrschaftsperspektive, die nicht nur den Genuss, sondern auch die Aneignung der Natur bedeutete (Welle 2009: 21–24; Jost 2005). Das Spazierengehen in der freien Natur verortete die kurländischen Damen unter denjenigen wanderlustigen Frauen, die sich der höfischen Regeln ungeachtet in der Wildnis des Parks oder im Gebirge leicht verließen.

Die erste Deutschlandreise Reckes 1784 lässt sich sicher als eine Kur- und Badereise interpretieren. Nach dem Tode Sophie Beckers unternahm Elisa von der Recke weitere Reisen, wobei zwei von ihnen nach Polen führten und den Charakter einer diplomatischen Mission hatten. In Begleitung ihrer Stiefschwester, der Herzogin Dorothea von Kurland, besuchte Recke 1790 und 1791 den polnischen Königshof in Warschau. Kurland war bis 1795 das polnische Lehn, der letzte kurländische Herzog Peter von Biron lag im Streit mit dem kurländischen Adel. So suchten die beiden Schwestern die Hilfe des polnischen Königs. Ansonsten wollten sie die Pläne der Zarin Katharina II. in Bezug auf die kurländische Erbfolge durchkreuzen und über ihren eigenen Kandidaten für den Thron Kurlands sprechen. In diesem Fall lässt sich Elisa von der Recke als eine intelligente, selbstbewusste und zugleich „gelehrte Dame“ erkennen. Kritisch und distanziert beschreibt sie die auf dem polnischen Hof herrschenden Verhältnisse. Sie kann nicht alle Sitten und Verhaltensweisen der Polen gut verstehen und erkennt diese als Grund für den politischen Untergang des Landes. Für den polnischen König und seinen Neffen Stanisław Poniatowski hat sie wesentlich mehr Sympathie. Mit einem deutlichen Widerwillen betrachtet sie aber die königliche Mätresse Elżbieta Grabowska. Die historischen Fakten zeigen, dass diese Mission vergeblich war, weil Polen und Kurland nach der III. Teilung Polens 1795 als politische Gebilde zu existieren aufhörten. Damals führte Recke ein Wanderleben und beobachtete von der Ferne die aktuellen Geschehnisse in Polen und Kurland.

Kurz vor dem Ausbruch des Kościuszko-Aufstandes schrieb sie verbittert in ihrem Reisejournal:

In Warschau hängt jetzt wieder eine große Menge Volkes der Konstitution an, die heute vor drei Jahren beschworen wurde. Schon fließen auch dort wieder Ströme Menschenblut, weil die Politik der benachbarten Mächte es nicht erlauben will, daß diese Nation durch bessere Gesetze veredelt werde. Ob die Polen innere Energie genug haben werden, um sich aus ihrem moralischen Kote und ihrer politischen Nullität emporzuheben – dies muß die Zeit lehren. Ich fürchte: noch ist diese Nation zu leichtsinnig, als daß man hoffen könne, sie werde Rußland und Preußen dauernden Widerstand tun.

(Werner 1927: 170)

In den Jahren 1804–1806 besuchte Recke Italien. Ihre Italienreise muss als eine Art Konfrontation mit der antiken Kunst und der bezaubernden italienischen Landschaft gelesen werden. Reckes Reise begann in Norditalien, ein Jahr lang lebte sie in Rom, dann ging sie nach Neapel. Von Neapel fuhr sie in die Schweiz und im Tal von Chamonix bricht ihr Reisetagebuch, das ein mehrdimensionales Panorama von Italien um 1800 liefert, ab. Recke richtet ihren Blick zuerst auf die politischen Verhältnisse in Norden des Landes. Ihre Reise durch das napoleonische Italien veranlasst sie dazu, sich deutlich als Gegnerin Napoleons zu präsentieren, eine klare Abneigung gegen die Franzosen und gegen ihre Besetzung Italiens sowie die Unterjochung Venedigs, „[der] stolze[n] Braut des Meeres“ (Recke 1815–1817, Bd. 1: 161) zu äußern.

Elisa von der Recke ist genauso wie viele Italienreisende auf der Suche nach den Spuren der antiken Kultur und sie hofft darauf, z.B. in Rom ein großes, historisches Gemälde entdecken zu können. Wie Peter Geimer (2003: 180–200) beweist, befanden sich die damaligen Reisenden, die von der Unwiederbringlichkeit des Altertums überzeugt waren, auf der Suche nach Ruinen und anderen Resten der alten Zeiten. Sie versuchten den Prozess des Verfalls zu dokumentieren und erwarteten „Reste und die Reste dieser Reste, nicht aber das restlose Nichts“ (2003: 190). Recke ist sich der Vergänglichkeit der Zeit und der Geschichte bewusst, deshalb besucht sie Schritt für Schritt alle römischen Sehenswürdigkeiten. Sie geht öfters zu Fuß und betritt die Paläste, die Peterskirche, schaut sich Gemälde und Skulpturen an. Ab und zu täuscht sie ihre Ignoranz bezüglich der Kunstgeschichte vor oder drückt ihre Enttäuschung, wenn sie statt eines erwarteten Kunstgegenstandes oder eines prachtvollen Raumes in einer römischen Villa nur Spinnen und Motten in allen Ecken erblickt. So wie ihre Freundin Sophie Becker nutzt sie das Auge als Instrument der Wahrnehmung der besuchten Orte. Sie absolviert das vollständige Programm der aufgeklärten Reisenden und beweist an vielen Stellen des Reisetagebuches ihre Fähigkeiten, selbstständig zu denken, Schlüsse zu ziehen, über die Geschichte und die Gegenwart des Landes autonom zu

reflektieren. Die gängige Meinung über sie, dass sie „gelehrte Frau von der Recke“ sei, irritierte sie sehr, aber im Laufe der Jahre erwarb sie eine gewisse Distanz und Gleichgültigkeit der eigenen Person gegenüber und beharrte stets auf ihrer Meinung.

Sie zeigt sich als eine intelligente und bewusste Reisende, die nicht nur die Kunst und die Geschichte des Landes wahrnimmt, sondern auch sich für die Gegenwart interessiert. Sie erlebt die italienische Geselligkeit, nimmt an den katholischen Festen und am römischen Karneval teil. Sie vergleicht den Katholizismus und den Protestantismus, wobei sie nie den Sinn des Glaubens in Frage stellt, sondern den katholischen Geistlichen viel einzuwerfen hat. Sie äußert sich kritisch über die soziale Not im Lande und vergisst auf keinen Fall die bezaubernde italienische Landschaft zu beschreiben. Recke bewundert nicht nur die Schönheit der Toskana, sondern erlebt auch verschiedene Naturkatastrophen, etwa die Überschwemmung des Tibers in Rom 1805, einige Meeresstürme, die vollständige Mondfinsternis, das Erdbeben auf Ischia und den Ausbruch des Vesuvs, der am 13. August 1805 begann und erst Ende Oktober 1805 endete.

Resümierend sein noch einmal betont, dass man die Reisen von Frauen in jener Zeit als einen mutigen emanzipatorischen Akt betrachten muss. Unterwegs hatten sie mit unterschiedlichen Strapazen zu rechnen. Sehr oft beschwerten sie sich über die schmutzigen Wirtshäuser, fehlendes oder schlechtes Essen. Die Kutschen waren nicht besonders bequem und öfters kam es zu Unfällen, weswegen die Reisenden gewisse Strecken zu Fuß zurücklegen mussten. So wurden sie der Gefahr eines Überfalls ausgeliefert. Manchmal hatten sie Angst vor dem Unwetter wie die oben erwähnte schweizerische „Chère Mademoiselle“. Manchmal mussten sie viel riskieren, wenn sie das sog. Eismeer im Tal von Chamonix besuchen wollten.

Nichtdestotrotz waren die Frauen bereit, ihre gewöhnliche „stabile Lebensart“ aufzugeben und in die Ferne zu gehen. Sie dokumentierten ihre Reisen, indem sie Briefe schrieben und Reisetagebücher oder Reisejournale führten, die später von ihren Nächsten oder von den befreundeten Verlegern zum Druck vorbereitet und herausgegeben wurden. Manchmal versagten die Sprache und die Schrift und die Schriftstellerinnen fühlten ihre literarischen oder sprachlichen Defizite. Aus diesem Grunde übernahmen die männlichen Begleiter die Feder und berichteten über die für eine Frau schwierig zu beschreibenden Vorfälle. Recke fühlte sich nicht in der Lage, den Ausbruch des Vesuvs zu beschreiben, so bat sie den Dichter Tiedge, ihn in seinen Briefen an die Freunde zu schildern. Die erste Generation der Reisenden, zu der Annegret Pelz die baltischen Damen zählt, überschritt häusliche, geografische und mentale Grenzen, um die ferne Welt kennenzulernen und dabei sich zu entwickeln und ihre Identität herauszubilden.

Bibliografie

- Frederiksen, Elke: *Der Blick in die Ferne. Zur Reiseliteratur von Frauen*, in: *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. v. Hiltrud Gnüg, Renate Möhrmann, Metzler: Stuttgart, Weimar 1999, S. 146–165.
- Gajdis, Anna: *Baltische Sirenen. Repräsentanz, Relevanz und Identitätsbildung der deutschen Autorinnen im östlichen Ostseeraum um 1800*, Leipziger Universitätsverlag: Leipzig 2014.
- Geimer, Peter: *Messina 1783 – Das Beben der Repräsentation*, in: *Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, hg. v. Dieter Groh, Michael Kempe, Franz Mauelshagen, Günter Narr Verlag: Tübingen 2003, S. 189–200.
- Jost, Erdmut: *Landschaftsblick und Landschaftsbild. Wahrnehmung und Ästhetik im Reisebericht 1780–1820. Sophie von La Roche – Friederike Brun – Johanna Schopenhauer*, Freiburg i. Br., Rombach Verlag: Berlin 2005.
- Karo, Georg (Hg.): *Vor hundert Jahren. Elise von der Reckes Reisen durch Deutschland 1784–86 nach dem Tagebuche ihrer Begleiterin Sophie Becker*, W. Spemann Verlag: Stuttgart 1884.
- Keller, Andreas; Siebers, Winfried: *Einführung in die Reiseliteratur*, WBG: Darmstadt 2017.
- Maurer Michael, *Der Anspruch auf Bildung und Welterkenntnis. Reisende Frauen*, in: „Lichtenberg-Jahrbuch“, 1990, S. 122–158.
- Pelz, Annegret: „Ob und wie Frauenzimmer reisen sollen?“ *Das reisende Frauenzimmer als Entdeckung des 18. Jahrhunderts*, Bibliotheks- und Informationssystem der Universität: Oldenburg 1993, S. 5–27.
- Peyer, Gustav: *Geschichte des Reisens in die Schweiz. Eine culturgeschichtliche Studie*, C. Detloff's Buchhandlung: Basel 1885.
- Posselt, Franz: *Apodemik oder die Kunst zu reisen. Ein systematischer Versuch zum Gebrauch junger Reisenden aus den gebildeten Ständen überhaupt und angehender Gelehrten und Künstler insbesondere*, Breitkopf: Leipzig 1795.
- Recke, Elisa von der: *Tagebücher und Selbstzeugnisse*, hg. v. Christiane Träger, Koehler & Amelang: Leipzig 1984.
- Schulze, Winfried: *Ego-Dokumente: Annäherung an den Menschen in der Geschichte? Vorüberlegungen für die Tagung „EGO-DOKUMENTE“*, in: *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte*, hg. v. Winfried Schulze, Akademie Verlag: Berlin 1996, S. 11–30.
- Welle, Florian: *Der irdische Blick durch das Fernrohr. Literarische Wahrnehmung vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2009.
- Werner, Johannes (Hg.): *Elisa von der Recke. Mein Journal. Elisas neu aufgedundene Tagebücher aus den Jahren 1791 und 1793/95*, Koehler & Amelang: Leipzig 1927.

Dramentechnik und utopische Aufklärung in den Kinderschauspielen Christian Felix Weißes

Ekiko Kobayashi (Hiroshima)

Abstract: Christian Felix Weiße verfasste in der späten Aufklärung das Moralische Wochenblatt *Der Kinderfreund*. Darin zeigte er 24 Kinder- und Jugendschauspiele. Es ist beachtenswert, dass in diesen Werken die reichen adligen Kinder den armen Kindern kleine finanzielle Hilfe anbieten, um deren Eltern zu helfen. Die armen Kinder sprechen selbstbewusst wie Erwachsene. Der Vater rettet oft am Schluss die Kinder aus der Notlage. Weiße zeigte bevorzugt utopische Welt in rührenden Reden. So ein philanthropischer Geist lässt sich auch in seiner späten Komödie *Armuth und Tugend* finden. In der Komödiengattung konnte er seine Stärken ausspielen. Er verwendete wiederholt seine Dramentechnik für Erwachsene in den Kinderschauspielen.

Keywords: Christian Felix Weiße, *Der Kinderfreund*, Kinder- und Jugendschauspiele, Philanthropie, rührende Komödien.

Christian Felix Weiße war ein Jugendfreund Lessings und bekannt sowohl als populärer Komödienschreiber auch als Vater der Kinderliteratur. Er veröffentlichte 24 Kinderschauspiele im moralischen Wochenblatt *Der Kinderfreund* (1775–1781). In seinen kürzeren Stücken stellte er das Alltagsleben der Kinder in den unterschiedlichen sozialen Klassen dar. In den Kinderschauspielen Weißes interagieren reiche und arme Kinder zusammen, als ob die Klassenschranken aufgehoben wären. Weiße war ein produktiver Komödienschreiber und verwendete wiederholt etablierte dramatische Techniken in den Kinderschauspielen. Laut dem Pionier der Weiße-Forschung, Jakob Minor, entstanden in Deutschland des späten 18. Jahrhunderts viele Werke der Jugendliteratur unter dem Einfluss von Jean-Jacques Rousseau (Minor 1880). Hurrelmann schätzt Weißes *Kinderfreund* als Jugendliteratur für soziale Erziehung der Aufklärung hoch (Hurrelmann 1974).

In diesem Beitrag möchte ich Weißes Dramentechnik und seine utopischen Ideen in den Kinderschauspielen an den Beispielen *Die Milchschwester* (1777), *Der Abschied* (1778), *Der ungezogene Knabe* (1777), *Die Schlittenfarth* (1778), *Ein kleiner Familienzwiß* (1778) u.a. im Vergleich zu seinen Komödien für Erwachsene wie *Amalia* (1765) und *Armuth und Tugend* (1772) analysieren.

Form von Weißes Kinderschauspielen

Die meisten Kinderschauspiele Weißes bestehen aus einem Akt mit ca. 7 bis 13 Auftritten. Stücke für kleine Kinder sind Einakter. Stücke für Jugendliche im Alter von 10 bis 16 Jahren sind Zweiakter mit mehreren jugendlichen und erwachsenen Protagonisten. Zum Handlungspersonal gehören Eltern mit zwei bis fünf Kindern, Bedienstete sowie Kinder aus anderen Familien. Um die Handlung zu vereinfachen, werden nur Kernfamilien ohne Großeltern dargestellt. Die Väter sind Landadelige, Junker, reiche Kaufmänner, Bauern, Soldaten, Pfarrer, Musiker usw. Die Kinder tragen oft dieselben Namen, etwa Emilie, Julchen, Dorchen, Ludwig, Fritze oder Töffel. Die Spielorte sind nicht die Häuser durchschnittlicher bürgerlicher Familien, sondern Säle oder Empfangszimmer, Kinderzimmer oder Studierzimmer von Adel oder wohlhabenden Kaufmannsfamilien. Außerdem spielen viele Szenen draußen: im Garten, auf dem Acker, im Lustgarten, vor der Gartenlaube oder im Wald.

Weißes begann Kinderliteratur zu schreiben, um seiner Tochter vorzulesen. Parallel zu ihrem Wachstum werden die handelnden Personen allmählich älter. In den meisten Fällen entwickelt sich die Handlung in der Abwesenheit der Eltern. Wenn Kinder in eine Krise geraten, kommt ihr Vater oder eventuell ihre Mutter nach Hause zurück und rettet sie.

Lieder und Musik

Im *Kinderfreund* spielt die Musik eine wichtige Rolle. Lieder mit Noten sind nicht selten in Weißes Kinderspiele eingefügt. Vorher verfasste er bereits Singspiele für Erwachsene. In *Schadenfreude* (1776) singt Julchen, während sie Nüsse nascht. Ihr Bruder Karl singt ebenfalls, wenn er die Schwester zum Scherz in den Schrank einsperrt. Die Lieder tragen dazu bei, Szenen mit Kinderstreichen komischer zu gestalten. Wenn der Vater den Sohn züchtigt, singt er ebenfalls, damit die kleinen Zuschauer die Züchtigung auf der Bühne nicht zu ernst nehmen.

In *Die Freude, oder: Das Vogelschießen* (1781) streiten zwei Jungen. Beider Schwestern schlichten den Streit durch vernünftiges Zureden. In der Versöhnungsszene gibt es Musik, zu der alle Kinder marschieren und singen. Hier zeigt das letzte Lied die moralische Kernlehre des Stücks.

Requisiten

Die Kinder wollen die Erwachsenen nachahmen. Im Stück *Die Weihnachtsgeschenke* sieht ein Mädchen mit einem Hut in einen Spiegel. Sie nimmt affektiert eine ähnliche Pose ein wie ihre Mutter. In *Die Milchschwester* sind ebenfalls ein Spiegel und ein Klavier wichtige Teile der Inszenierung. Ein Mädchen fängt Schmetterlinge und Gänse. Ein Hut, seidene Handschuhe, ein Silberkreuz mit bunten Steinen sind Geschenke für die Amme und deren Töchter, nämlich ihre Milchschwester. In *Der Geburtstag* werden ein echtes Schwert mit Gürtel sowie ein Hut mit Feder und ein Replikaschwert gebraucht. Dazu werden ein Tisch, Stühle, Tee und Kuchen eingesetzt.

In *Der ungezogene Knabe* werden Lehrbücher, Schreibfedern, Papier, Skizzenbücher, Tische, Stühle, Kaffee, Torten, Kuchen, Teller, Löffel, Gabel, Mädchenkleider u. a. gebraucht. Interessant dabei ist, dass es neben dem Saal ein kleines Kabinett gibt, in dem sich Ludwig versteckt und das Gespräch der anderen Kinder belauscht. In Weißes Lustspiel *Amalia* (1765) gibt es einen ähnlichen Bühnenaufbau. Das Kabinett ist praktisch ein Versteck, wo eine Person monologisieren und Gespräche der anderen ohne deren Wissen zuhören kann. Diese Technik wird in seinen Kinderspielen der 1770er Jahre wieder verwendet. In *Die Schlittenfarth* versteckt sich der kleine Franz ebenfalls in einem Kabinett, um seinem Hauslehrer zu entkommen.

Monologe

In Weißes Kinderschauspielen werden Monologszenen effektiv eingesetzt. In *Die Milchschwestern* (1777) verhält sich Malchen während der Abwesenheit ihrer Eltern wie die Hausmeisterin und zeigt ihre Überlegenheit im vierten Auftritt. In *Der Geburtstag* (1775) werden in Monologszenen Bewunderung, Übermut und Ärger u.a. geäußert: Ludwig zeigt seine Oberflächlichkeit im ersten Auftritt und verhält sich im dritten Auftritt wie ein Ritter, dagegen ärgert sich die Schwester Friederike über sein unverständiges Verhalten. Es ist für das kindliche Publikum leichter zu verstehen, dass eine Person allein auf der Bühne über ihre Meinungen und Gefühle monologisiert. In den Monologen können die handelnden Personen ihre Ansichten offen zur Sprache bringen. In *Edelmuth in Niedrigkeit* offenbart Frau von Grünthal ihre Vorurteile gegen niedrigere soziale Schichten sowie ihre pädagogischen Auffassungen im zweiten Auftritt. Der Vater hat Verständnis hinsichtlich der Gleichheit der Menschen. Ihre Tochter Emilie zeigt ihre schwankende Denkweise ebenfalls in einem Monolog im vierten Auftritt.

In *Der ungezogene Knabe* fragt im 13. Auftritt Herr Güldberg, der Vater, nach dem Streich seines Sohns:

Herr Güldberg *allein*. Ah! lange habe ich diese Entdeckung gefürchtet! – Mitten unter des Buben Schmeicheley habe ich immer kleine Bosheiten gemerket: aber dergleichen! – Gott! Vielleicht ist er noch zu retten! (. . .).

(Weiße 1777: 122)

In *Gute Kinder der Aeltern größter Reichtum* (1780) äußert das 15-jährige Mädchen Lottchen ihre Entscheidungen in einer Monologszene, die sich an der Handlung orientiert. Claus-Guenther Zander weist darauf hin, dass in seinen Schauspielen „Entschluß- und Tatmonologe vielfach in die Handlung eingestreut“ (1949: 105) seien.

Die rührenden Reden

In den 1760er Jahren bevorzugt Weiße rührende Komödien wie *Die Freundschaft auf der Probe*, *Amalia* u.a. In dieser Komödiengattung konnte er seine Stärken ausspielen. Es geht hier nicht mehr um Satire, sondern um anrührende Reden, die die Zuschauer gleich zu Tränen bewegen sollen. In den rührenden Komödien werden zwar die Schwächen der Menschen gezeigt, aber sie werden nicht mehr satirisch vorgeführt und kritisiert, sondern ihren edlen Seiten gegenübergestellt, wobei letztere betont werden. In Weißes Kinderschauspielen verhält es sich genauso. Die rührenden Reden der Kinder bringen das Publikum zum Weinen. In *Der Abschied* z.B. denken die kleinen Kinder während der Abwesenheit ihres Vaters an ihn und die rührenden Reden der kleinen Kinder bewegen die Herzen des Publikums. Die Kinder in Weißes Kinderschauspielen sind oft ebenso selbstbewusst dargestellt wie die Erwachsenen. Emilie und Karl denken beim Erdbeerpflücken an den verwundeten Vater im Lager. Sie erzählen dem Prinzen und dem Offizier, die heimlich im Wald unterwegs sind, von ihrem Vater, der als Hauptmann in der Armee des Prinzen dient.

Die meisten Kinderschauspiele Weißes haben einfache Handlungen. Die Situationsrede oder die rührenden Dialoge nehmen den Hauptteil des Textes ein. Es wirkt allerdings unnatürlich, dass die Kinder ebenso vernünftig und selbstbewusst wie die Erwachsenen sprechen. Zu diesem Zusammenhang weist Köberle darauf hin, dass sie keine lebendigen Menschen, sondern steife, gezierte Puppen seien (Brüggemann 1982: 187). Mit solchen idealisierten Kinderfiguren illustrierte Weiße seine utopischen Ideen der Kinderwelt.

Dramentechnik: Alltagsleben, Streiche und Zucht der Kinder

Weiß wandte sich der Kinderliteratur erst nach der Geburt seiner Tochter zu. Betrachtungen über die Mädchenwelt stellte er in dem Stück *Die Milchschwester* dar. Das 11-jährige Julchen und das 9-jährige Marchen aus einer adligen Familie wurden früher bei der Amme Dore erzogen. An einem Tag besucht Dore mit ihren zwei Töchtern die Familie von Reintal während der Abwesenheit der Mutter. Das kleine Marchen ist stolz auf ihre Rolle als Hausmeisterin, deshalb empfängt sie die Amme kühl und sieht auf ihre Kinder herab. Das muntere Mädchen Julchen ist dagegen groß genug, Amme und Milchschwester herzlich zu empfangen. Sie gibt ihnen aus Dankbarkeit Geschenke. Ihre Großzügigkeit und ihr philanthropischer Geist rühren die Gäste, die vor Freude Tränen vergießen.

Auch im Schauspiel *Der Abschied* (1778) rühren die kleineren Kinder mit Tränen das Herz des jungen Prinzen. Der Vater, Hauptmann Fortis, befindet sich wegen des Kriegs im Soldatenlager. Seine fünf Kinder pflücken auf einer Wanderung im Wald Erdbeeren. Prinz Anton, der von einem Offizier begleitet inkognito reist, trifft unterwegs auf die Kinder. Er hört sich die Klagen über ihre Einsamkeit und die Sorgen um den Vater an. Hier werden die Einflüsse des Krieges auf die Familie dargestellt: einerseits der Stolz auf den Vater, andererseits die Einsamkeit wegen seiner Abwesenheit. Die 12-jährige Tochter Emilie hofft auf die glückliche Rückkehr des Vaters und füllt dem Prinzen frische Erdbeeren in den Hut. Ihr Geschenk entspringt einem philanthropischen Geist. Der 8-jährige Karl spricht von seinem Interesse am freiwilligen Dienst. Der aufgeklärte Prinz versteht sie und lässt ihren Vater bald zu den Kindern zurückkehren.

Die Hauptperson des Stücks *Der ungezogene Knabe*, Ludwig, ist der Sohn eines reichen Kaufmanns. Lernen ist seine Schwäche, aber er ist umgänglich und seine Stärken sind Malen und sportliche Aktivitäten. Er ist stolz auf das Vermögen des Vaters. Der Vater Güldberg nimmt seinen verwaisten Neffen Wildberg bei sich auf, der im Gegensatz zu Ludwig sehr tüchtig und musterhaft in allen Dingen ist. Er hilft Ludwig beim Lernen. Die Kinder aus der Nachbarschaft werden eingeladen. Dazu besucht sie ein junger Musiker, Jonas. In der Tanzszene spielt er Geige, dann singen und tanzen die Kinder. Mit Musik werden hier die Gefühle der Personen effektiv dargestellt. Da aber Ludwig nicht mit den Gästen tanzen kann, zerbricht er aus Ärger die Geige und versteckt Jonas' Geld und Kuchen. Die Bosheit Ludwigs wird hier entlarvt. Dem Vater Güldberg reißt im 14. Auftritt endgültig der Geduldsfaden: „Güldberg. Genug! nichts mehr! Deine Bosheiten sind entdeckt. Fort! Hinauf in deine Stube! Und morgen aus dem Hause! Du sollst in einer strengen Zucht zwar Zeit zur Besserung haben!“ (Weiß 1777: 127)

Der Vater möchte Ludwig beim Hausmeister züchtigen und lernen lassen. Der Waise Wilhelm tröstet den armen Jonas. In der sächsischen Typenkomödie werden gute und böse Charaktere gegensätzlich dargestellt. Zum Schluss werden die Bösen zum Gegenstand des Verlachens. Die Kinder belehren sich gegenseitig. Walter Pape weist darauf hin, dass Weiße von Lessing lernte und von dem Gedanken abrückte, dass das Verlachen einen wirklich Lasterhaften bessern könne (Pape 1981: 221). Zwar züchtigt der Vater die Kinder für ihre Bosheit, geschildert werden aber auch die Möglichkeit der Erziehung und Disziplin. Dadurch haben die Kinder Hoffnung und Zukunft.

Im Zweiakter *Schlittenfahrt* wird die Erziehung durch Hauslehrer dargestellt. Ein wohlhabender Kaufmann namens Worthmann hat drei Kinder, Friederike, Franz und Leopold. Der Hauslehrer, Magister Biblas, betreut sie. Franz ist schlecht in Mathematik. Er beobachtet zufällig, wie der Magister Wein aus der Tintenflasche trinkt und unter dem Bett Weinflaschen versteckt. Der Hauslehrer wiederum stempelt Franz als Tunichtgut ab; das Kind, behauptet er, verschwende Goldmünzen. Er sei ein Vielfraß und ungezogen. Friederike betreut die Geschwister während der Abwesenheit des Vaters. In einer Nebenstube verbirgt sie Franz, der sich vor dem Magister davonmacht und heimlich von Friederike Essen bekommt. Magister Biblas spricht Latein, wenn er nicht verstanden werden will oder seine Autorität vor den Kindern zeigen will. Er schilt die Kinder heftiger, weshalb sie in eine Krise geraten. Endlich kommt der Vater von einer geschäftlichen Schlittenfahrt zurück. Diesmal begeht der Magister einen entscheidenden Fehler. Zwei arme Kinder aus der Nachbarschaft besuchen das Haus, um sich bei Franz zu bedanken, der sein Essen und Taschengeld für die armen Kinder und ihre kranke Mutter ausgegeben hat. Der Hauslehrer hat also die guten Seiten der Kinder übersehen. Zum Schluss wird klar, dass der Vater für seine Kinder einen neuen Hauslehrer gefunden hat. Das war der Grund für seine Schlittenfahrt. Weiße schilderte im Stück aus der väterlichen Sicht die Problematik, dass auch äußerlich ungezogene Kinder gute Seiten haben können. Die Kinder Ernst und Hannchen aus der armen Familie zeigen sich hier selbstbewusst und klug. Edle arme Kinder setzte Weiße oft in seinen Kinderschauspielen ein.

In dem Zweiakter *Ein kleiner Familienzwist, oder Gute Kinder machen bisweilen auch gute Aeltern* wird die Freundschaft zwischen der Tochter des Rittergutsbesitzers Grundmann und dem Sohn des Pfarrers dargestellt. Die Väter beider Familien streiten sich wegen der Birken im Garten des Adligen und verbieten ihren Kindern den Umgang miteinander. Adeleid, die Tochter von Grundmann, hat aufgeklärte Ansichten und ist vorurteilsfrei. Thomas, der Pfarrerssohn, schenkt ihr ein Eichhörnchen im Käfig. Ihr Bruder Adolph verachtet am Anfang die Kinder des Pfarrers. Aus Neid lässt er das Tierchen frei und stört seine Schwester. In diesem Stück werden die Taten von Adeleid und Thomas als edel dargestellt. Das vernünftige Mädchen besucht heimlich

den Pfarrer, um sich mit ihm zu versöhnen. Sie gibt ihm 150 Thaler, damit er sich um die Birken kümmert. Grundmann tadelt sie dafür und bemerkt, dass sie eine „gefährliche Rechtsanwältin“ sei, schämt sich aber letztlich (im 10. Auftritt) seiner eigenen Engherzigkeit: „Ich habe viel von euch heute gelernt, und sehe aus euerem Beyspiel, daß gutgearteten Kinder selbst Aeltern gute Beyspiele geben können.“ (Weiße 1778: 154) Der Pfarrer schickt ihr am Schluss ein Entschuldigungsschreiben und der Konflikt wird beendet.

Weiße Dramentechnik im Vergleich der Kinderschauspiele und Komödien der 1760er und 70er Jahre

In Weißes Kinderschauspielen treten meistens Eltern, ihre zwei bis fünf Kinder, Bedienstete und dazu noch die Kinder aus anderen Familien auf, interessanterweise aber keine Großeltern. Die meisten Schauspiele für kleine Kinder sind Einakter mit wenigen Auftritten. Nur die Schauspiele für Jugendliche ab zehn Jahren sind Zweiakter mit einer größeren Anzahl von Auftritten. Die Gespräche zwischen Vätern und Kindern haben manchmal ernsthafte Inhalte. Zum Beispiel besteht seine Komödie für Erwachsene *List über List* (1767) aus 5 Aufzügen mit insgesamt 43 Auftritten. Die Handlung entwickelt sich in mehreren Episoden, mit vielen Personen und Bediensteten. In der fünftaktigen Komödie *Amalia* (1765) sind die Spielorte der Saal und die Nebenstube, in der die Verkleidungsintrige von Amalia schon am Anfang gezeigt wird. Diese Bühneneinrichtung wird in seinen Kinderspielen wie *Der ungezogene Knabe*, *Die Schlittenfarth*, *Gute Kinder der Aeltern größter Reichtum* u.a. wieder eingesetzt.

Die einaktige Komödie *Armuth und Tugend* (1772) schildert kontrastiv die arme, aber edle Goldschmied-Familie und den reichen, aber arroganten adligen Heiratskandidaten. Bei Weiße werden oft Armut und Reichtum gegenübergestellt. Die Kinder der reichen Familien sind manchmal arrogant und eitel, dagegen sind die Kinder aus den armen Familien selbstbewusst und edel dargestellt, als ob der Autor die letzteren ermuntern wolle. In den 1760er Jahren machte Weiße rührende Komödien zum Aushängeschild seines Repertoires. Seine Komödien wurden wiederholt von der Schönemann'schen und der Kotzebue'schen Truppe auf die Bühne gebracht. Pape weist darauf hin, dass Weißes Kinderschauspiele eher zum Familiendrama neigen und die Lustspiele „weit vielfältiger, oft ohne jede Komik“ (Pape 1981: 220) seien. Dettmar erkennt das kreative Potential der kindlichen Einbildungskraft in Weißes Kinder- und Jugendliteratur im Kontext der Zeit und meint, dass sie in der bürgerlichen Moralerziehung angeregt und diszipliniert würde (Dettmar 2002: 73). In seinen Kinderschauspielen wird zwar die Kinderwelt gezeigt,

aber die rührenden Reden der Kinder sind nicht realitätsnah, sondern eher utopisch und idealistisch, weil der Autor seine utopische Weltsicht und Kinderliebe zeigen wollte.

Fazit

Betrachtet man Weißes Kinderschauspiele vorwiegend aus den 1770er Jahren, fällt auf, dass es darunter viele Einakter gibt. Die meisten folgen der Drei-Einheiten-Regel, aber in einigen wechselt die Szenerie. Die Handlung entwickelt sich in Abwesenheit des Vaters, der Mutter oder anderer Erwachsenen. Der Autor hat die Bühneneinrichtungen angewendet, die er in seinen bisherigen Komödien mit Erfolg eingesetzt hatte. Die ausführlichen Bühnenanweisungen, Lieder und Musik bedeuten, dass dem Autor die Bühnenrealisierung wichtig war. Einige Kinder haben Wunden oder brechen sich die Hand, aber kein Kind stirbt in Weißes Welt. Den Kindern aus armen Familien, Halb- oder Vollwaisen bieten die wohlhabenden Väter Brot und Hilfe aus philanthropischem Geist. Kranke Mütter und alte Väter erhalten am Schluss ebenfalls Hilfe. Die Kinderwelt in Weißes Kinderschauspielen ist nichts anderes als seine Utopie der Aufklärung und Unterhaltung sowohl für Kinder als auch für Erwachsene.

Bibliografie

- Brüggemann, Theodor in Zusammenarbeit mit Hans-Heino Ewers: *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1750 bis 1800*, J.B. Metzler: Stuttgart: 1982.
- Dettmar, Ute: *Das Drama der Familienkindheit. Der Anteil des Kinderschauspiels am Familiendrama des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Wilhelm Fink: München 2002.
- Hurrelmann, Bettina: *Jugendliteratur und Bürgerlichkeit. Soziale Erziehung in der Jugendliteratur der Aufklärung am Beispiel von Christian Felix Weißes ‚Kinderfreund‘ 1776–1782*, Ferdinand Schöningh: Paderborn 1974.
- Kobayashi, Ekiko: *Philanthropie in der Kinderwelt. Das Bild von Armut und Reichtum in C. F. Weisses Kinderschauspielen*, in: *Einheit in der Vielfalt? Germanistik zwischen Divergenz und Konvergenz. Asiatische Germanistentagung 2019 in Sapporo*, hg. v. Yoshiyuki Muroi, Iudicium: München 2020, S. 373–379.
- Mai, Anne-Kristin: *Christian Felix Weiße 1726–1804*, Sax: Leipzig 2003.
- Minor, Jakob: *Christian Felix Weiße und seine Beziehung zur deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts*, Verlag der Wagnerschen Universitäts-Buchhandlung: Innsbruck 1880.

- Pape, Walter: *Das literarische Kinderbuch. Studien zur Entstehung und Typologie*, Walter de Gruyter: Berlin / New York 1981.
- Weiß, Christian Felix: *Der ungezogene Knabe. Ein Lustspiel für Kinder in Einem Aufzuge*. In: *Der Kinderfreund*. Ein Wochenblatt. Sechster Theil. Crusius: Leipzig 1777, S. 46–128.
- Weiß, Christian Felix: *Ein kleiner Familienzwist, oder Gute Kinder machen bisweilen auch Gute Aeltern. Ein Schauspiel für Kinder in Einem Aufzuge*. In: *Der Kinderfreund*. Ein Wochenblatt. Zwölfter Theil. Crusius: Leipzig 1778, S. 81–154.
- Weiß, Christian Ernst; Frisch, Samuel Gottlob (Hg.): *Christian Felix Weißens Selbstbiographie*, Georg Voß: Leipzig 1806.
- Zander, Claus-Guenther: *Christian Felix Weiß und die Bühne. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Dissertation: Mainz 1949.

Der Tod in Elbing. Die Beerdigungszeremonien von Bürgermeister Heinrich Rhode als Darbietungsraum für entgrenzte Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Piotr Kociumbas (Warschau)

Abstract: Im Jahre 1755 ging in der Elbinger evangelisch-lutherischen Marienkirche eine Trauerfeier vonstatten, während der die sterblichen Überreste von Bürgermeister Heinrich Rhode zur letzten Ruhe gebettet wurden. Die Beisetzungszeremonie war dabei mit zwei gedruckten Trauerreden und einer -kantate umrahmt. Das Hauptziel des Artikels besteht darin zu beleuchten, in welchem Maße und mit welchen Mitteln die sich vor allem im örtlichen Gotteshaus abspielenden Trauergeschehnisse der genannten Werkgruppe eine theologische Dimension verliehen haben. In den Werken kann in hohem Grade die theologisch geprägte Intertextualität nachgewiesen werden, welche sich in der Präsenz von Bibelziten, Gesangbuchliedern und Frömmigkeit stützenden Egodokumenten manifestiert. Die Werkgruppe stellt ansonsten ein interessantes Forschungsobjekt der praktischen Theologie mit ihren Subdisziplinen und Feldern dar, und die darin vorhandenen Zusammenhänge bilden ein Konzeptionskontinuum, welches durch Kombination verschiedener Medien die Aufgabentriade einer *oratio funebris* (Trauerschmerz zu erregen, dem Letzteren Sprache zu verleihen, Trost zuzusprechen) deutlicher artikulieren.

Keywords: Elbing, Funeralia, Gelegenheitsdichtung, Trauerrede, Kirchenkantate, Theologie.

Das heute im nördlichen Teil Polens gelegene Elbing bildete, neben Danzig und Thorn, eine wichtige bürgerliche Hansemetropole im deutschsprachigen Königlichen Preußen, welches wiederum vom 15. bis zum 18. Jahrhundert einen integralen Bestandteil der polnischen Krone ausmachte (u. a. Friedrich 2000: 20–29). Seinerzeit genoss Elbing große Autonomie sowie rechtliche und politische Privilegien, welche es ihm ermöglichten, seine wirtschaftliche und kulturelle Position in der Region zu stärken. 1755 kam es in der örtlichen evangelisch-lutherischen Hauptkirche zu St. Marien zu einer Trauerfeier, während der die sterblichen Überreste eines der örtlichen Bürgermeister ihre letzte Ruhestätte fanden. Die Zeremonie wurde mit zwei im Druck erschienenen Trauerreden (Parentation und Standrede) sowie einer -kantate gewürdigt und dokumentiert, welche als Beispiele der entgrenzten, hier durch ihre Nähe zum Bild und zur Musik geprägten Literatur anzusehen sind. Mit dem vorliegenden Beitrag soll beleuchtet werden, in welchem Maße und mit welchen Mitteln die sich allen voran im Elbinger evangelischen Gotteshaus abspielenden Trauergeschehnisse den genannten Werken eine theologische Dimension

verliehen haben. Dabei soll auch gezeigt werden, dass innerhalb der – von Rudolf Lenz (Lenz 1975: 36–37) dem Oberbegriff ‚Leichenpredigt‘ und von Maria Fürstenwald (Fürstenwald 1975: 372) der Bezeichnung ‚Gedenkausgabe‘ subsumierten – Werkgruppe ein multimediales (Emich 2008: 36) Konzeptionskontinuum zu beobachten ist. Den methodologischen Ausgangspunkt für diese von der Forschung bislang lediglich rudimentär behandelten Quellen (vgl. Sekulski 1988: 297, Nr. 1423; Garber 2008: 217, Nr. 0452) machen Beiträge aus, welche in der von Lenz initiierten Reihe *Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften* (Lenz 1975; Fürstenwald 1975; Korn 1979; Pieske 1979; Gleixner 2004; Petzold 2004; Haberland 2014) vorliegen.

Beisetzung von Heinrich Rhode

Im Jahre 1755 wurde zur Erinnerung an das Leichenbegängnis des von 1740 an als Bürgermeister fungierenden Heinrich Rhode (1701–1755; Groth 2013: 45) in der Elbinger Offizin Johann Gottlieb Nohrmanns die erste für uns interessante Gruppe von Drucken *in folio* herausgegeben. Chronologisch beginnen wir deren Übersicht von einer – als Präludium zur kirchlichen Trauerfeier anzusehenden – Parentation, mit welcher die am 5. August im Sterbehaus kurz vor der Beerdigung versammelten Trauernden von Thomas Achenwall, dem von 1745 an tätigen Prediger der örtlichen Marienkirche (Rhesa 1837: 143), getröstet und gestärkt wurden (Achenwall 1755). Die These der Rede – auf deren Titelblatt vorhanden – zielt darauf ab, den Verstorbenen „als einen triumphierenden Überwinder“ zu präsentieren, gemäß der Johannes-Offenbarung: „Wer überwindet, der wird’s alles ererben“ (Apk 21,7; Achenwall 1755: 25). Achenwall zufolge habe Rhode als Mitglied der sog. *Ecclesia militans* erfolgreich einen Kampf gegen zwei angreifende Heere geführt, von denen eines, und zwar Scheingüter, „mit süßen Lockungen und Schmeicheleyen die Uebergabe des Herzens“ suche, und das zweite, die Trübsale der Welt, also, „es mit Sturm einzunehmen oder mit anhaltendem Zusetzen müde zu machen“ versuche (Achenwall 1755: 31). Letztendlich war der Bürgermeister in die Gemeinschaft der *Ecclesia triumphans* eingetreten, um nun auch als gläubiger Christ zu sterben, was in dem die Oration abrundenden vierzeiligen jambischen Epitaph zum Tragen kommt:

Hier liegt der Bürgermeister Rhode.
Was sagt der Ruf nach seinem Tode?
Er war ein Mann, desgleichen selten ist.
Was sagt Er selbst? Ich war ein Christ.

(Achenwall 1755: 40)

Begleitet wird der Druck von einer Anfangsvignette (einem Kopfstück) mit den in der Apokalypse präsenten Motiven der Lebenskrone (Apk 2,10) und der Quelle des Lebenswassers (Apk 21,6) nebst den *vanitas*-Motiven von Zypressen und Löschkerzen (Abb. 1; vgl. hierher Korn 1979: 32, 34). Letztere sind ebenfalls in der mit Sarg-, Sanduhr- und Totenkopfmotiven ausgestatteten Zierinitiale zu finden (Abb. 2; vgl. Pieske 1979: 7; Korn 1979: 32; Lehmann 2019: 246–247).



Abb. 1. Achenwall 1755: 25. Anfangsvignette. Elbląska Biblioteka Cyfrowa, Public Domain



Abb. 2. Achenwall 1755: 25. Zierinitiale. Elbląska Biblioteka Cyfrowa, Public Domain

Der Bestattungsgottesdienst wurde in der Marienkirche mit einer Trauerkantate gewürdigt, worauf das Titelblatt des Textbuchs (Anonym 1755) hinweist. Der Librettist ist anonym. Sicherlich war es eine Person, die dem örtlichen intellektuellen Milieu entstammte, wie etwa dem der Kirche oder des Elbinger Gymnasiums. In Betracht kommt etwa Schulrektor Johann Lange, der ein Jahr zuvor eine Kantate zum 300. Jahrestag der ersten Huldigung Preußens geschaffen hatte. Dies Werk hilft auch diejenigen zu identifizieren, welche für die musikalische Seite der Trauerkomposition verantwortlich zeichneten, zumal deren tonkünstlerische Schicht – was bei Kasualien nicht unüblich ist – als verschollen gilt. Das Titelblatt von 1754 samt Archivalien bezeugen, dass Friedrich Ernst Borck, Marienorganist und einer der interessantesten Elbinger Tonkünstler, die Musik komponierte, während Kantor Johann Heinrich Burchard für deren Aufführung sorgte (Kociumbas 2020: 307–308). Daraus lässt sich schließen, dass die beiden auch an der Gestaltung der Beerdigungszeremonie von 1755 beteiligt gewesen sein könnten. Den Grundstein für den ersten Kantatenteil, welcher vor der Standrede dargeboten wurde, stellen drei Bibelsprüche aus den Prophetenbüchern dar: Das einführende *dictum* kommt aus dem Buch Jesaja (Jes 56,1–2,

corr. 57,1–2) und verkündet Gottes Verheißungen an Israel, darunter diejenigen eschatologischen Charakters, welche den Gerechten nach deren Tod Frieden beteuern. Einer von denen ist – natürlich – der verstorbene Bürgermeister (Anonym 1755: 1v). In einem herkömmlich jambischen Rezitativ äußert sich ein gottesfürchtiger Elbinger verzweifelt über die Sorglosigkeit der Stadt und deren Kurzsichtigkeit. Aus diesem Zustand weckt ihn ein von Engeln verkündetes Gottesurteil, dessen Dramatik durch die im Schlussvers angehäuften *exclamations* unterstrichen wird:

[. . .]

Und siehe da! Ein Spruch,
Der aus dem Raht der Wächter kommt,
Erweckt es auf einmahl aus seinem Schlummer.
O Spruch! o Schlag! wofür so Herz als Adern starren.

(Anonym 1755: 1v)

Den Urteilsinhalt erfahren wir in der nach dem ABA-Schema angelegten Aria *da capo*. Der Text, voller Imperative, basiert auf die Israel betreffenden Passus aus dem Buch Amos und Hesekiel:

Schlag an den Knauf, und laß die Pfosten beben. [Am 9,1]
(O GOTT! wie schlägt, wie bebt es nicht!)
Nimm weg den Mann, der sich zur Mauer macht, [Ez 22,30]
Denn der verdient ein besser Leben.

Mein Eifer ist erwacht,
Des Landes Säulen zu erschüttern.
Laß einst die Sicherheit erzittern. V[on] A[nfang]

(Anonym 1755: 1v)

Die Bedeutung des ersten (vgl. Am 9,1), in dem Gott die Zertrümmerung des die Pfosten tragenden Knaufs fordert, wird durch den zweiten Passus (Ez 22,30) expliziert: Der einzige Gerechte und Gottesfürchtige („eine Mauer“), um dessentwillen Gott von der Verwüstung des sündigen Landes ablassen konnte, wird ihm entrissen. Nach Segment B, in dem Gottes Eifer und Entschlossenheit, die Sünder zu bestrafen, hervorgehoben wird, kehrt Abschnitt A zurück, dessen Schlüsselwörter „schlag“ und „beben“ musikalisch mit schnellen Tempi, kleinen rhythmischen Werten und schnellen Passagen hervorgehoben worden sein dürften, wobei jene Iteration die Textaussage rhetorisch steigert.

Das Folgerezitativ beginnt mit einer an Gott gerichteten und mit *interrogationes* kombinierten Apostrophe. Wie vermutet, macht den besagten Schlag für das sündige Elbing der plötzliche Tod des Bürgermeisters aus:

Gerechter GOTT!
 Muß dieses unser Rhode seyn?
 Und muß dis so geschwind geschehen?
 [. . .]
 Du hörst das Seufzen wol, du siehst das Händewinden,
 Den Schrecken und die Liebes=Threnen.
 Wie Groß und Klein, wie Alt und Jung gerührt
 Aus einem Ton so herbe Klagen führt.
 Die Eine ist genug für viele Plagen,
 Hör auf! wir sind genug geschlagen.

(Anonym 1755: 1v–2r)

Die schwere Akzeptanz der Gottesurteile, kombiniert mit der Verzweiflungsszene der verängstigten Bürger, mündet in flehentliche Bitten an Gott, doch von der Strafe abzulassen. Unterstützt wurde dieses Flehen von einem Choral (Anonym 1755: 2r), und zwar mit der 8. Strophe des Kirchenliedes *Nun lasst uns gehen und treten* von Paul Gerhardt, das den Elbinger Lutheranern zumindest aus dem 1746 erschienenen *Elbingschen Gesangbuch* bekannt gewesen sein musste (Gesangbuch 1746: 35, Nr. 50). Auch die ersten Verszeilen des Arioso, einer eher deklamatorischen Variante der Arie, steigern die dramatische Atmosphäre der Verzweiflung. Mithilfe der maritimen Topik werden hier die wütenden Stürme abgemalt, welche zwar Verheerungen anrichten und selbst die unzugänglichsten Küsten überfluten, die Felsen jedoch nicht bezwingen können:

Wenn Stürme die grösste Meere bewegen,
 Die Schiffe zerscheitern, den Abgrund erregen,
 Die Fluht auch die steileste Ufer durchbricht;
 So rührt sich doch kein Felsen nicht.

(Anonym 1755: 2r)

Diese Vehemenz wird zusätzlich noch durch einen tänzerisch-rhythmischen amphibrachischen Vierheber unterstrichen, der im Schlussvers, welcher die unerschütterlichen Felsen thematisiert, in einen beruhigten Rhythmus der jambischen Tetrapodie übergeht. Jenes Bild wird im Folgerezitativ interpretiert: Die Unruhe und der Sturm, welche die Stadt heimsuchten, wurden dem

Ableben des Bürgermeisters gleichgestellt, der selbst – durch die dem wahren Glaubenden eigene Heilsgewissheit – keinerlei Todesangst verspürt hatte:

So war Dir, Edler Bürgermeister,
 Bey dieser Unruh, die die ganze Stadt empfand.
 Du ruh'test, nach der Art wahrhaftig grosser Geister,
 In Deines Gottes Hand.
 Der Sturm, der uns bewegte, war Dein Tod;
 Du wustest nichts von Todes=Angst und Noht.
 Dein Geist war frey.
 [. . .]

(Anonym 1755: 2r)

Sein Geist äußerte sich innerhalb der Prosopopäie mit den Worten eines weiteren Chorals (Anonym 1755: 2r), nämlich der letzten Strophe von Simon Dachs Lied *Ich bin ja Herr in deiner Macht* (Gesangbuch 1746: 379, Nr. 446). Mit der Herausstellung, dass das irdische, recht christliche Leben des Bürgermeisters ihm die ungetrübte Freude der jenseitigen Christusnähe ermöglichte, wurden die Rezipienten in die Thematik der Standrede eingeführt, welche nach etablierten evangelischen Richtlinien der Funeralrhetorik verfasst worden war.

Die Standrede ist von Daniel Rittersdorf (1693–1770), von 1723 an Prediger und im Jahre 1755 *pastor primarius* der Marienkirche sowie Senior des Elbinger Geistlichen Ministeriums (Rhesa 1837: 142–143, 156), gehalten worden (Rittersdorf 1755).¹ Auf dem Titelblatt ließ er die These wiedergeben, laut der „das Grab als ein göttlicher Lehrstuhl der christlichen Staatsklugheit“ anzusehen sei. Nachdem er den Verstorbenen als einen Staatsmann vorgestellt hatte, dessen Lebens- und Wirkungsgrundlage der wahre christliche Glaube war, unterstützte der Prediger seine Argumentation, indem er dem Bürgermeister das Wort erteilte. Rittersdorf verlas nämlich die sog. *Personalialia* (Gleixner 2004: 348–349), also den von Rhode selbst verfassten Lebenslauf, in dem sein Leben als eine Aneinanderreihung göttlicher, vom Bürgermeister in Demut akzeptierter Führungen gedeutet wurde (Rittersdorf 1755: 14–19).

1 Diese in erster Linie bei adligen Begräbnissen vorhandene Bezeichnung der Abdankung bezieht Maria Fürstenwald auf die Trauerrede, dessen Autor als „*interpres publicae tristitiae*, ein Dolmetscher der allgemeinen Trauer“ fungiert, im Gegensatz zu einem Pastor, welcher im Rahmen einer Leichenpredigt *sensu stricto* die Exegese der Heiligen Schrift betreiben sollte (Fürstenwald 1975: 377). Im vorliegenden Falle haben wir jedoch mit einer Mischsituation zu tun, weil der Trauerredner zugleich Pastor war, welcher seine Standrede „vor dem hohen Altar der Kirchen zu sanct Marien“ (Rittersdorf 1755: A1r) hielt.

Diese Komponente korrespondiert mit einem vom Leipziger Stecher Johann Martin Bernigeroth (1713–1767) vorbereiteten, den Druck einleitenden Kupferstich, auf dem die Figur des Verstorbenen zu erkennen ist (Abb. 3). Aus dem Lebenslauf erfahren wir u. a. von seinem Polnisch-Lernen, seinem Studium in Halle bei Christian Wolf und Christian Thomasius, seinen Kontakten zu August Hermann Franke, seiner *peregrinatio academica*,² seinem Dienst am Hofe des polnischen Königs August III. und dem frühzeitigen Ableben des Sohnes in Göttingen (vgl. auch Groth 2013: 72–73). Eine wichtige Komponente macht dabei die sog. *hora mortis* (der Letzte-Stunden-Bericht, vgl. Gleixner 2004: 352) aus, die – von Prediger und Familie überlieferte – Schilderung von Rhodes Sterbestunde also, welche als Vorbild für einen christlichen Abschied von der Welt dienen sollte (Rittersdorf 1755: 21). Auch mangelt es hier nicht an der Aufgabentriade einer *oratio funebris*: an einer *laudatio*, welche Rhode als einen um die Metropole verdienten Amtmann darstellt, an *comploratio* bzw. *lamentatio*, die das Ausmaß des Verlustes und den Schmerz der Hinterbliebenen schildern sowie an einer diese tröstenden *consolatio* (Fürstenwald 1975: 376). Ebenfalls gibt es hier Raum für ein gereimtes jambisches Epitaph, das auf die Predigtthese anspielt sowie den im Einklang mit dem christlichen Glauben stehenden Wert von Rhodes Amtsausübung, dessen Verdienste um die Metropole und die aus dem Grabe für seine Amtsnachfolger resultierende Mahnung zur Bekehrung betont:

Hier ruht ein Staatsmann, Heinrich Rhod, der christlich klug gewesen.

Zum Bürgermeister dieser Stadt war Er von GOTT erlesen.

Das Grab, darinn Er jetzo ruht, das war sein Lehrerstuhl,

Darauf die Weisheit Gottes Jhn zum herrschen tüchtig machte.

Er lebte hier und funfzig Jahr. Starb täglich, da Er wachte.

Es blümete durch seine Sorg die Stadt, die Kirch, die Schul.

Hier in dem Grabe lehret Er noch alle klug zu werden,

Die GOTT zu seinen Richteren bestellen soll auf Erden.

(Rittersdorf 1755: 22)

2 Zur Funktion des Themas Reise in Trauerschriften siehe Haberland 2014: 239–259.



Abb. 3. Rittersdorf 1755. Kupferstich-Frontispiz mit einem Bildnis von Heinrich Rhode. Elbląska Biblioteka Cyfrowa, Public Domain. Dieweil der sich vor Rittersdorfs Rede findende Kupferstich um den Vermerk mit dem Namen des Stechers durch Beschneiden beraubt wurde, hat man hier ein vollständig erhaltenes Exemplar der Grafik (Biblioteka Elbląska im. C. Norwida, Sign. G-81) abgebildet.

Der zweite, die Standrede rekapitulierende Kantatenteil beginnt mit einer Arie *da capo*, deren Prosopopäie Christi Worte an den Verstorbenen umfasst, laut denen Treue, Glaube und Liebe, welche Rhode Gott gegenüber gezeigt hatte, gebührenden Lohn verdienten, nämlich die als Anwesenheit unter den Erlösten verstandene (und in der Anfangsvignette von Achenwalls Parentation bildlich dargestellte) Lebenskrone (Apk 2,10):

Komm, treuer Knecht! du hast das Ziel erreicht.

Hier ist für deine Treu die Krone.

Du bist zu gut für die verderbte Welt.

Ich eile gern mit dem, der mir gefällt.

Du kennst die Liebe, die dich zu mir zeucht.

Erscheine nun vor meinem Throne. V[on] A[nfang]

(Anonym 1755: 2r)

Im letzten, umfangreichsten Rezitativ treten die für Epicedien typischen, deren Aufgaben hervorbringenden Komponenten am deutlichsten zutage: In der *laudatio* werden Rhodes Tugenden, auch dessen Verdienste um Elbing, gepriesen und seine politische Tätigkeit in Erinnerung gerufen:

[. . .]

Vergessen wir den Mann nach deinem Herzen,
 So müsse Elbing auch bey dir vergessen seyn.
 Geh, Theurer Rhode! geh' in deine Freude ein.
 Hier hast du wol vor Königen gestanden
 Zum Nutzen unsrer Stadt.
 Wiewol Dein Ruhm in fremden Landen
 Dich niemals stolz gemacht hat.
 Jetzt stehts Du in der wahren Herrlichkeit,
 Und siehst nichts als Vollkommenheit.

[. . .]

(Anonym 1755: 2v)

In der *comploratio* trauern verschiedene Bevölkerungsschichten sowie Familienangehörige des Verstorbenen um den Verlust, während die *consolatio* die Hinterbliebenen mit der Zusicherung tröstet, Gott werde nach diesem Schlag die schmerzende Stadt heilen:

[. . .]

Was ist nun hier für Trost in aller Welt?
 Kommt! lasst uns auf den HERREN schauen.
 Er schlägt, er heilet auch.
 Und soll dis nicht so gleich geschehen,
 So lasst uns in Gedult dem Trost entgegen sehen.

[. . .]

(Anonym 1755: 2v)

Die Kantate mündet in eine Choralstrophe (Incipit: „Heile, Höchster, unsern Schaden!“, vgl. Anonym 1755: 2v), die im lokalen Gesangbuch vergeblich zu suchen ist. Vermutlich handelt es hier um eine Kompilation, deren Schlussverse an das modernere Finale des Liedes *Liebster Jesu, wir sind hier* von

Tobias Clausnitzer anknüpfen. Das abschließende Liedincipit wurde der Hymne *Meine Wallfahrt ich vollendet hab* eines Ludwig von Hörnigk entnommen. Dieser im *Elbingschen Gesangbuch* unter den Begräbnisliedern präsente Text (Gesangbuch 1746: 476, Nr. 567) wurde in der Metropole bei der Einsenkung des Sarges gesungen.

Fazit

Aus dem oben Gesagten wird deutlich, dass es sich bei den erörterten Werken um erbauliche Literatur handelt, deren Darbietung sich mit einem konkreten Ort und einer konkreten Zeit verbinden lässt. Alle hier vorgelegten Texte sind durch und durch mit theologischem Inhalt gefüllt, der einerseits die trauernde Familie und die Stadtgemeinde erbauen, trösten und belehren, andererseits das irdische Leben des Dahingegangenen als Wirkungsfeld Gottes und – den wahren Glauben, welcher sich in den auf den Mitmenschen gerichteten Werken niederschlägt, manifestierendes – Vorbild für Christen, allen voran der evangelisch-lutherischen Konfession, aufzeigen sollte. Dabei kann die theologisch orientierte Intertextualität der Werke nachgewiesen werden, welche sich in der Präsenz von Bibelzitat, Gesangbuchliedern und Frömmigkeit stützenden Egodokumenten manifestiert. Letztere stellen in Form von Lebensläufen zusätzlich eine informative Quelle über diejenigen Figuren dar, welche für die lokale Gemeinschaft von besonderer Relevanz waren. Die Werke sind ebenfalls als interessantes Forschungsobjekt der praktischen Theologie mit ihren Subdisziplinen und Feldern zu betrachten, um nur Homiletik, Seelsorge, Kasualien und Hymnologie zu nennen. Nicht zu überschätzen ist das für beide Werkgruppen charakteristische Vorhandensein von Beziehungen zwischen Literatur und – als „hörbar gemachter Symbolisierung des Glaubens“ eines Verstorbenen (Petzold 2004: 138) – Musik (mit Kirchenkantaten und Gesangbuchliedern) sowie den bildenden Künsten, etwa in Hinblick auf die Verwendung von *vanitas*-Motiven in den Vignetten. Jene innerhalb beider Werkgruppen vorhandenen Zusammenhänge bilden ein Konzeptionskontinuum, welches durch Kombination verschiedener Medien die Aufgaben einer *oratio funebris* (Trauerschmerz zu erregen, den Letzteren Sprache zu verleihen, Trost zuzusprechen) deutlicher artikuliert. Nicht zuletzt ist der kommemorative Aspekt von hier diskutierten Exempeln der entgrenzten Literatur zu betonen: Durch jene im Druck festgehaltene Erinnerung an Figuren, welche für die Gemeinschaft dieser wohl „am stärksten lutheranisierten“ Stadt Polen-Litauens (Zawadzki 2018: 180) von zentraler Bedeutung waren, wurde den nachfolgenden Generationen von Elbingern eine Wissensquelle über den Zustand der damaligen lokalen Kultur in ihrer geistigen und

materiellen Dimension zur Verfügung gestellt, dessen Frucht auch der vorliegende Beitrag ausmacht.

Bibliografie

- Achenwall, Thomas: *Der weiland Hochedelgeborne [...] Herr Heinrich Rhode höchstverdientester ältester Bürgermeister [...] wurde als ein triumphirender Ueberwinder bey Dessen höchstansehnlicher Beerdigung in einer im Trauerhause gehaltenen Parentation vorgestellt*, Johann Gottlieb Nohrmann: Elbing 1755. Biblioteka Elbląska im. C. Norwida, Sign. XVIII.103 adl. 103.
- Anonym: *Trauercantate bey Höchstansehnlicher Beerdigung des weiland Hochedelgebornen [...] Herrn Heinrich Rhoden, Höchstverdienten ältesten Bürgermeistern [...] der Stadt Elbing, in der Kirche zu sanct Marien aufgeführt*, Johann Gottlieb Nohrmann: Elbing 1755. Biblioteka Elbląska im. C. Norwida, Sign. XVIII.103 adl. 106.
- Emich, Birgit: *Bildlichkeit und Intermedialität in der frühen Neuzeit. Eine interdisziplinäre Spurensuche*, „Zeitschrift für Historische Forschung“, 35: 2008, S. 31–56.
- Friedrich, Karin: *The Other Prussia. Royal Prussia, Poland and Liberty, 1569–1772*, Cambridge University Press: Cambridge 2000.
- Fürstenwald, Maria: *Zur Theorie und Funktion der Barockabdankung*, in: *Erstes Marburger Personalschriftensymposion, Forschungsschwerpunkt Leichenpredigten*, hg. v. Rudolf Lenz, Böhlau: Köln/Wien 1975, S. 372–389.
- Garber, Klaus (Hg.): *Handbuch des personalen Geleichenheitsschrifttums in europäischen Bibliotheken und Archiven*, Bd. 21, Olms-Weidmann: Hildesheim et al. 2008.
- Gesangbuch. *Elbingsches Neuvermehrtes Gesangbuch so auf E. Hochedl. Raths Verordnung aus Lutheri und anderer geistreichen Autorum Liedern zusammengetragen und in richtige Ordnung gebracht worden*, Samuel Gottlieb Preuß: Elbing 1746. Biblioteka Elbląska im. C. Norwida, Sign. Pol.8.II.7–9.
- Gleixner, Ulrike: *Der Sprecher aus dem Off. Autobiographisches und Biographisches in den Lebensläufen pietistischer Leichenpredigten Württembergs*, in: *Viertes Marburger Personalschriftensymposion, Forschungsgegenstand Leichenpredigten*, hg. v. Rudolf Lenz, Steiner: Stuttgart 2004, S. 347–370.
- Groth, Andrzej: *Burmistrzowie i prezydenci Elbląga w latach 1286–1950*, Biblioteka Elbląska im. C. Norwida/Elbląskie Towarzystwo Naukowe im. J. Myliusa: Elbląg 2013.
- Haberland, Detlef: *Leichenpredigten Auf (Forschungs-)Reisende zwischen Ost und West*, in: *Leichenpredigten als Medien der Erinnerungskultur im europäischen Kontext*, hg. v. Eva-Maria Dickhaut, Steiner: Stuttgart 2014, S. 237–259.
- Kociumbas, Piotr: *Urbi Et Regi(Bus). Wie das Gymnasium zu Elbing nach dreihundert Jahren die gegenüber Kasimir dem Jagiellonen geleistete Huldigung Preußens dichterisch feierte*, in: *Literatura a polityka / Literatur und Politik*, hg.

- v. Joanna Godlewicz-Adamiec, Tomasz Szybisty, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego: Kraków/Warszawa 2020, S. 305–323.
- Korn, Hans-Enno: *Sinnbildlicher Schmuck in Leichenpredigten*, in: *Zweites Marburger Personalschriftensymposion, Forschungsgegenstand Leichenpredigten*, hg. v. Rudolf Lenz, Schwarz: Marburg (Lahn) 1979, S. 30–35.
- Lehmann, Sarah: „*Jüdische Pilgrimschafft Und Himmlische Burgerschafft.*“ *Leid und Trost in Frühneuzeitlichen Leichenpredigten*, V& R unipress: Göttingen 2019.
- Lenz, Rudolf: *Gedruckte Leichenpredigten (1550–1750)*, in: *Erstes Marburger Personalschriftensymposion, Forschungsschwerpunkt Leichenpredigten*, hg. v. Rudolf Lenz, Böhlau: Köln/Wien 1975, S. 36–51.
- Petzold, Martin: *Musikbeigaben in Sächsischen Leichenpredigten unter frömmigkeitsgeschichtlich-theologischen Aspekten*, in: *Viertes Marburger Personalschriftensymposion, Forschungsgegenstand Leichenpredigten*, hg. v. Rudolf Lenz, Steiner: Stuttgart 2004, S. 105–147.
- Pieske, Christa: *Die druckgraphische Ausgestaltung von Leichenpredigten. Typologie und Ikonographie*, in: *Zweites Marburger Personalschriftensymposion, Forschungsgegenstand Leichenpredigten*, hg. v. Rudolf Lenz, Schwarz: Marburg (Lahn) 1979, S. 3–19.
- Rhesa, Ludwig: *Kurzgefaßte Nachrichten von allen seit der Reformation an den evangelischen Kirchen in Westpreußen angestellten Predigern*, Paschke: Königsberg 1837.
- Rittersdorf, Daniel: *Das Grab als ein göttlicher Lehrstuhl der christlichen Staatsklugheit wurde unter denen traurig=feyerlichen Leichengebräuchen die dem Andenken des weiland Hochedelgebornen [...] Herrn Heinrich Rhoden gewesenen ältesten Bürgermeistern [...] nach Dessen [...] Ableben [...] geweiht worden vermittelst einer Standrede vor dem hohen Altar der Kirchen zu sanct Marien der Hohen Trauerversammlung vorgestellt*, Johann Gottlieb Nohrmann: Elbing 1755. Biblioteka Elbląska im. C. Norwida, Sign. XVIII.103 adl. 102.
- Sekulski, Jerzy: *Bibliografia druków elbląskich 1558–1772*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej: Warszawa 1988.
- Zawadzki, Wojciech: *Luterańska hegemonia wyznaniowa w nowożytnym Elblągu*, in: *Dysydenci czy decydenci? Protestanci w obu częściach Prus i Koronie w XVI–XVIII wieku*, hg. v. Wojciech Zawadzki, SQL: Elbląg 2018, S. 171–180.

Die Befreiung des Blicks im Dunkel. Goethes Erfahrung des Straßburger Münsters

Tomasz Szybisty (Krakau)

Abstract: Im vorliegenden Aufsatz wird die Rolle des gedämpften Lichts und der Dunkelheit in Goethes Jugendschrift *Von deutscher Baukunst* analysiert. Es wird zunächst die Funktion beider Erscheinungen bei der Rezeption des gotischen Bauwerks aufgezeigt: Das Subjekt des Textes gelangt zum vollständigen Verständnis der Regeln, die dem Straßburger Münster zugrunde liegen, nicht am Tage, sondern in der Abenddämmerung und in der Nacht. Das Dunkel wird hier also zum Medium der rationalen Erkenntnis, was eine Umkehrung der aufklärerischen Lichtsymbolik bedeutet. Dieses Motiv wird im Kontext der Wahrnehmung der Gotik in der Literatur des 18. Jahrhunderts diskutiert. Eingegangen wird des Weiteren auf seine Verankerung in der Ästhetik des jungen Goethe und im ästhetischen Diskurs der Zeit.

Keywords: Goethe, Straßburger Münster, Dunkel, Licht, Kunstwahrnehmung, Herder.

Goethes Jugendschrift *Von deutscher Baukunst*, die von William Douglas Robson-Scott als „die herrlichste Huldigung an ein gotisches Gebäude seit dem Mittelalter“ (1965: 82) bezeichnet wurde, markiert ohne Zweifel einen Höhepunkt in der Aufwertung der Gotik im 18. Jahrhundert. Dabei handelt es sich gleichermaßen um eine komplexe kunsttheoretische Abhandlung wie um einen anspruchsvollen literarischen Text, vielleicht sogar um „die Gründungs-urkunde für Goethes dichterisches Selbstverständnis“ (Haischer 2005: 219). In seiner Apologie ringt der junge Dichter und Kunstkennner allerdings nicht nur mit der Ablehnung der gotischen Architektur zu seiner Zeit, sondern auch mit der Bedingtheit des Blicks. Erst eine partielle Deaktivierung des Sehens ermöglicht dem Goethe'schen Betrachter eine unvoreingenommene visuelle Exploration des Straßburger Münsters und folglich die Aufdeckung der Regeln, die dem mittelalterlichen Sakralbau zugrunde liegen. Im vorliegenden Aufsatz wird der Frage nachgegangen, welche Bedeutung in diesem Erkenntnisprozess dem gedämpften Licht und der Dunkelheit zukommt.

Die zeitgenössische Aufnahme von Goethes Manifest, das Ende 1772 als anonyme Broschüre erschien und im nachfolgenden Jahr in dem von Herder herausgegebenen Band *Von deutscher Art und Kunst* abgedruckt wurde, fiel distanziert aus. Es war unter anderem die kryptische und emotionale Ausdruckweise, die bei vielen aufklärerisch gesinnten Lesern Unwillen hervorrief (Wolf 2001: 127–135). Selbst der Dichter gab in der *Dritten Wallfahrt nach*

Erwins Grabe im Juli 1775 zu, er habe vom Straßburger Münster „geheimnisvoll“ geredet, „Tatsachen in Rätsel“ gehüllt und „von Maßverhältnissen poetisch“ gelallt (Goethe 1776: 498). Doch entgegen allen Beteuerungen des Autors und den Vorbehalten seiner Zeitgenossen war der Text nicht die Ausgeburt erhitzter Fantasie, sondern eine in jedem Detail ziselierte Komposition, in der die chaotisch wirkende Spontaneität, ganz im Zeichen des Sturm und Drang, die poetologische Strategie des Autors darstellt (zum Aufbau und Stil des Texts vgl. u.a. Robson-Scott 1959: 547–553; Bisky 2000: 38; Wolf 2001: 41–55, 135–143).

Von deutscher Baukunst besteht aus fünf Teilen, die trotz scheinbarer Unordnung eine kohärente symmetrische Struktur bilden. In vereinfachten Zügen lässt sie sich wie folgt umreißen: Der erste Teil widmet sich Erwin von Steinbach, einem genialen Künstler der Vergangenheit, den Goethe für den alleinigen Schöpfer des Straßburger Münsters hielt. Im zweiten wird die sklavische und gefühllose Nachahmung antiker Vorbilder angeprangert, während im dritten die Kathedrale dargestellt wird. Dieser Teil enthält den argumentativen Kern der Schrift. In den darauffolgenden Abschnitten polemisiert der Autor gegen die negative Beurteilung der Gotik bei seinen Landsleuten und entwickelt die Theorie der charakteristischen Kunst, um sich im fünften Teil hoffnungsvoll an das Genie der Zukunft zu wenden und somit an den Anfang seiner Ausführungen anzuknüpfen (Goethe 1773: 119–136).

Wenn man die rhetorische Analyse des Textes auf der Mikroebene fortsetzt, erweist sich der mittlere Teil ebenfalls als symmetrisch. In dessen zentralem Punkt vollzieht sich eine *Illuminatio*: Das sehende Subjekt gelangt zum vollständigen Verständnis der Prinzipien der gotischen Architektur. Doch bevor der Goethe'sche Betrachter das Münster in Augenschein nimmt, graut es ihm „vorm Anblick eines mißgeformten, krausborstigen Ungeheuers“ (Goethe 1773: 128). Der Erwartungshorizont des Subjekts ist nämlich durch die klassische Ästhetik bestimmt, in der die Harmonie und Reinheit der Formen als Maß der Schönheit gelten. In diesem System gibt es keinen Raum für gotische „Mißverständnisse“, die mit allerlei „[U]nbestimmtem, [U]ngeordnetem, [U]nnatürlichem, [Z]usammengestoppeltem, [A]ufgeflicktem, [Ü]berladenem“ (Goethe 1773: 127) assoziiert werden.

Das klassische Instrumentarium, das in den ersten Passagen des Textes angeprangert wird, erweist sich tatsächlich als unbrauchbar, wenn sich das schauende Subjekt vor der Fassade des Münsters befindet und ratlos zu begreifen versucht, worauf der „grosse[], ganze[] Eindruck“ beruht, der seine Seele durchdringt – benommen kann er den Anblick „schmecken und geniessen, keineswegs aber erkennen und erklären“ (Goethe 1773: 128). Dieser unerwartete Eindruck besteht aus zwei Komponenten, von denen die eine als Erhabenheit ausgewiesen wird. Sie ist so gewaltig, dass der Betrachter sich „beugen“ und das Werk „anbeten muss“ (Goethe 1773: 128). Die andere,

zunächst nur geahnte Komponente sind mathematische Proportionen, auf die sich die Schönheit des Münsters gründet. Um sie zu eruieren, kehrt das Subjekt immer wieder vors Münster zurück, studiert das Bauwerk zu verschiedenen Tageszeiten und aus unterschiedlichsten Perspektiven. Erst am Abend, „wenn [. . .] die unzähligen Teile zu ganzen Massen“ schmelzen sowie „einfach und groß“ (Goethe 1773: 129) werden, lüftet sich das Geheimnis allmählich. Dadurch, dass Goethe Winckelmanns berühmte Formel paraphrasiert und sie auf die Gotik bezieht, bestätigt er die Gültigkeit der ‚edlen Einfalt‘ und ‚stillen Größe‘ als Kriterien eines perfekten Kunstwerks. Doch im selben Moment sprengt er die klassische Ästhetik, indem er konstatiert, dass die künstlerische Vollkommenheit, wie im Straßburger Münster, auch außerhalb der griechisch-römischen Tradition erreicht werden kann.

Die Proportionen des gotischen Bauwerks enthüllen sich nicht mit einem Schlag. Der Betrachter kann sie erst in einem nächtlichen Gespräch mit dem Geist des mittelalterlichen Architekten vollständig verstehen. Sie erweisen sich dabei als Synthese von Maßverhältnissen, die in der gotischen Sakralarchitektur Kölns begegnen. Die Offenbarung zieht eine dauerhafte Veränderung in der Rezeption des schauenden Subjektes nach sich: Von nun an, auch „im Morgenduftglanz“, stehen „die grossen harmonischen Massen“ des Gebäudes in keinem Widerspruch zu dessen „unzählig kleinen Theilen“ (Goethe 1773: 130). Die am Abend und in der Nacht vollzogene Erkenntnis wird hiermit endgültig sanktioniert. Sie bedeutet eine völlige Anerkennung der überzeitlichen Perfektion des Gebäudes, die mit einem Vergleich des Münsters mit Werken „der ewigen Natur“ (Goethe 1773: 130) sowie einem Rekurs auf die biblische Schöpfungsgeschichte allzu deutlich bestätigt wird.

Die Verbindung der Gotik mit dem Dunkel, der sich Goethe in seiner Jugendschrift bediente, war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein gängiges Motiv. In der aufklärerischen Symbolik versinnbildlichte das Licht, das zum Emblem der Epoche wurde, bekanntlich das Rationale. Gotische Bauten, empfunden als düster und nicht logisch, dienten in der Literatur dieser Zeit zumeist als Auslöser unheimlicher Gefühle. In dieser Funktion erscheint eine mittelalterliche Kirche etwa bei Lessing, in dem auf die 50er Jahre des 18. Jahrhunderts datierten Vorspiel seines nie vollendeten Faust-Dramas (Fick 2016: 191–195), in dem sie die Kulisse einer nächtlichen Versammlung unreiner Geister bildet. Zugleich fungiert sie im Text als architektonische Emanation der intellektuellen Dunkelheit des Mittelalters und kontrastiert mit der durch Lampenschein erhellten Stube, in der Faust sich „mit verschiedenen Zweifeln aus der scholastischen Weltweisheit [schlägt]“ (Lessing 1997: 60). Auch in der Elegie des jungen Herders, die wahrscheinlich nach dem Tod seines Vaters im Jahre 1763 entstand, ist von einem „[g]othisch gehörnten Turme“ (Herder 1889: 231) die Rede, der, neben einigen anderen schreckenerregenden Requisiten, den irrationalen Charakter der dargestellten

Traumvision hervorhebt. Herders lyrische Imagination schöpfte hier aus der zu dieser Zeit enorm populären britischen Grabes- und Friedhofslyrik. Sie war gekennzeichnet durch eine melancholische und finstere ‚gotische Stimmung‘ (*gothic mood*), die mithilfe des einschlägigen Inventars an unheimlichen Bildern evoziert wurde. Dazu zählten vor allem Gräber, Dunkelheit, Mondschein, Moos und Efeu, Uhurufe, aber auch mittelalterliche Bauten und Ruinen, die im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts in die deutsche Literatur Einzug fanden (Robson-Scott 1965: 36).

Zwar klingen auch in *Von deutscher Baukunst* die gängigen Rezeptionsmuster der ‚dunklen‘ Gotik nach, aber der Dichter verleiht dieser Vorstellung eine neue Bedeutung, denn das gedämpfte Licht symbolisiert in seiner Schrift nicht das Irrationale, sondern sie wird als Bedingung für die rationale Erkenntnis funktionalisiert. Diese markante semantische Umwertung könnte als Kritik der Aufklärung betrachtet werden. Im ästhetischen Diskurs der Zeit bedeutete sie hingegen einen Angriff auf die Winckelmann’sche Kunstauffassung, weil sie den Topos des südlichen Himmels und des hellen Tageslichts als Medium der ‚richtigen‘ Kunstrezeption in Frage stellte. Die Schönheit der plastischen Werke beruhte für Winckelmann nicht nur auf deren Form, sondern auch auf ihrer Interaktion mit dem Licht (Tkaczyk 2013: 104). In der *Geschichte der Kunst des Altertums* heißt es: „Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehresten Lichtstrahlen zurückschicket, [...] so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist“ (Winckelmann 1764, T. 1: 147–148). Das gotische Münster, das in der milden Abenddämmerung seinen ästhetischen Wert offenbart, kann in diesem Kontext als Exponent einer Kulturformation aufgefasst werden, die sich in Nordeuropa, weit weg von dem durch helles Licht durchfluteten Mittelmeerraum, entwickelt hatte. Die Betrachtung im Halbdunkel wäre somit als Vorschlag einer Rezeptionsästhetik zu lesen, die den nördlichen Lichtverhältnissen und somit der Genese des Straßburger Münsters Rechnung trägt. Erst die Übereinstimmung von Produktions- und Wahrnehmungsbedingungen ermöglicht dem Goethe’schen Betrachter eine unverfälschte Erfahrung des Gebäudes. Eine vergleichbare, wenn auch aufs Gefühl fokussierte Herangehensweise an ein Werk beobachtet Wolf Gerhard Schmidt bei Herders *Fingal*-Lektüre, die bei einem Schiffbruch während der Reise nach Frankreich stattfindet. Die Szenerie des Leseakts bilden hier Nacht, Wind und stürmisches Meer, die dem ossianischen Modus der Naturdarstellung entsprechen und die „emotionale Disposition des Lesers“ so profilieren, dass „die Gefühlsinhalte [des] Kunstwerks adäquat transferiert werden“ können (Schmidt 2003, Bd. 2: 660).

Herders *Fingal*-Erfahrung illustriert exemplarisch nicht nur die Popularität der *Gesänge des Ossian*, sondern auch deren wesentliche Bedeutung für die Herauskristallisierung einer Vorstellung von der nordeuropäischen Kulturtradition, die als Konkurrenzentwurf zur griechisch-römischen Antike in

der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer mehr an Konturen gewann. Ein unzertrennlicher Teil dieses Bildes waren karge Landschaften, bedrohliche Wettererscheinungen und nicht zuletzt eine diffuse Beleuchtung. Die Gotik, die, wie man seit der Renaissance glaubte, von den barbarischen Germanen entwickelt worden sei, harmonierte perfekt mit der vom *Ossian* maßgeblich geprägten Ikonografie des Nördlichen, was die assoziative Verbindung dieses Baustils mit gebrochenen Lichtverhältnissen nur noch festigen konnte – wohl auch bei Goethe, der sich in der Straßburger Zeit intensiv mit dem ‚Homer des Nordens‘ auseinandersetzte. Den jungen Dichter beschäftigten damals in Macphersons Werk vor allem „die ästhetischen Zwischenzustände“, darunter das graue, gedämpfte Licht, ein geradezu unentbehrliches Element ossianischer Naturbeschreibung (Schmidt 2003, Bd. 2: 729–735; Zitat: 733).

Goethes Faszination für die Dämmerung lässt sich ebenfalls in seinen Zeichnungen feststellen. Gerhard Sauder spricht in diesem Bezug von Goethes Vorliebe „für wenig konturierte, mit kontrastierenden oder subtil abgestuften Hell-Dunkel-Werten versehene Kompositionen“ und verweist auf sein Interesse am Kupferstich, das sich bereits in den 60er Jahren manifestierte (Sauder 2001: 47). Der Forscher vermutet, dass „[d]ie meist wenig konturierter Teile des Kupferstichs, in welchen Hell oder Dunkel oder Zwischenstufen als wesentliche Elemente der Komposition erscheinen, für Goethe einen hohen Empfindungswert besessen haben [dürften] – die Linie verband er hingegen mit dem Gedanken“ (Sauder 2001: 48). Die Synthese von Empfindung und Gedanke habe den Ausdruck gebildet, den der Dichter metaphorisch als aus Licht und Schatten zusammengesetzte Dämmerung gefasst habe (Sauder 2001: 48). Sauder hat hier den Punkt getroffen, und es muss erstaunen, dass er in seinen (lakonischen) Anmerkungen zu *Von deutscher Baukunst* die Rezeption des Münsters ausschließlich auf die Empfindung reduzierte, und dies trotz seiner Feststellung, dass Goethe darin sein Modell „am differenzier-testen“ (Sauder 2001: 49) angewandt habe. In Wirklichkeit ist die Empfindung nicht der einzige Wahrnehmungsmodus, der im Straßburger Aufsatz angesprochen wird. Wenn die anbrechende Nacht die vibrierenden Hell-Dunkel-Kontraste an den Wänden des Gebäudes nivelliert, gewinnt es allmählich eine homogene und klar konturierte Silhouette. In der Abenddämmerung kommen also die malerischen und die linearen Qualitäten des Bauwerks zusammen, was eine erkenntnisreiche Synthese in Gang setzt.

Es sind allerdings nicht nur die Lichtverhältnisse, die in Goethes Jugendschrift beim Übergang von der emotionalen Faszination zum rationalen Verständnis eine wichtige Rolle spielen. Eine nicht mindere Bedeutung hat hier der Blick, denn das Zusammenschmelzen der unzähligen Elemente des Münsters in ein einheitliches Ganzes ergibt sich zum Teil auch aus der Ermüdung des Auges. Das „forschende [] Schauen“ ermattet das Sehorgan und die Abenddämmerung letze das Auge des Betrachters „mit freundlicher Ruhe“ (Goethe

1773: 128–129). Dieses Motiv stellt wohl einen Reflex der damaligen Diskussion über die Hierarchie der Sinne und deren Bedeutung für die Kunstwahrnehmung dar. Eine profunde Erkenntnis eines Kunstwerks sollte laut Herder, dessen Theorien der junge Goethe eifrig ergründete, nicht der Gesichtssinn, „der kälteste der Sinne“, garantieren, sondern der Tastsinn (Herder 1878: 45). Von der Überlegenheit der haptischen Erfahrung schrieb Goethe ausdrücklich in dem sog. Pindar-Brief vom Juli 1772. Auch in dem nur aus wenigen Bruchstücken bekannten Roman *Ariane an Wetty* (datiert auf das Jahr 1770) minderte er die Bedeutung des Sehens herab und betrachtete es lediglich als eine Vorbereitung für die übrigen Sinne (Wolf 2001: 149–150). Norbert Christian Wolf ist der Meinung, dass Goethes „programmatische Ablehnung des Auges“ zu dieser Zeit „nicht metonymisch (anstelle des Sehens), sondern metaphorisch gemeint“ war. Sie stehe „für die sensualistische Ablehnung aller ‚kopflastigen‘, vorurteilsbehafteten und deshalb ‚superfiziellen‘ Erkenntnis“ (Wolf 2001: 155–156). Der Tastsinn, dem verabsolutierten Intellekt gegenübergestellt, sei in diesem Kontext die „Chiffre für sinnliche Unmittelbarkeit und Unvoreingenommenheit, die eine adäquate individuelle, ganzheitliche (und das heißt notwendig: kongeniale) Wahrnehmung des genialen Kunstwerks erst erlaubt“ (Wolf 2001: 156). In *Von deutscher Baukunst* versucht Goethe allerdings nicht, den Gesichtssinn durch den Tastsinn zu ersetzen, was Wolf zurecht bemerkt. Der Forscher überbrückt die Diskrepanz, indem er unter Berufung auf eine Passage in *Dichtung und Wahrheit* zu dem Schluss kommt, dass im Straßburger Text die für den Dichter charakteristische Vorherrschaft des Gesichtssinns die Oberhand gewonnen habe (Wolf 2001: 155). Bei dieser Konklusion werden jedoch zwei Aspekte übersehen: Es ist zum einen die Tatsache, dass die Betrachtung des Münsters zu verschiedenen Tageszeiten und aus unterschiedlichen Perspektiven zu einer ‚optischen Betastung‘ wird, was die Assoziation mit der haptischen Erfahrung aufsteigen lässt, und zum anderen, dass die Befreiung des Blicks im Moment von dessen teilweiser Deaktivierung stattfindet. Erst dadurch werden neue Felder der Kunstrezeption eröffnet.

Auf Herders Ansichten über die Rolle des Tastsinns bei der Erkenntnis von ästhetischen Objekten wäre vielleicht noch der Umstand zurückzuführen, dass sich die Modifizierung des Auges bei Goethe in der Dämmerung vollzieht. In der *Plastik*, in der manche Thesen des *Vierten Kritischen Wäldchens* weiterentwickelt wurden, empfahl Herder, Skulpturen nicht am Tage zu betrachten, sondern des Nachts zu berühren (Herder 1892a: 19; vgl. Herder 1892b: 88), was eine eingängige Erfahrung des Kunstwerks ermöglichen sollte. Als Goethe *Von deutscher Baukunst* verfasste, waren ihm die Thesen der *Plastik* vertraut (Wolf 2001: 149). Die gleichsam haptische Betrachtung des Münsters, die in der Abenddämmerung zur Einsicht in seine ästhetische Qualität führt, kann somit als eine Art Adaptation der Herder’schen

Empfehlung in Bezug auf die Architekturwahrnehmung gelesen werden. Die hier vermutete Verwandtschaft des *Modus spectandi* in der Straßburger Apologie mit der taktilen Erfahrung der Skulptur bei Herder könnte übrigens auch eine schlüssige Erklärung dafür geben, warum Goethe den Innenraum des Gebäudes gänzlich unbeachtet ließ.

Bibliografie

- Bisky, Jens: *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisseree*, Verlag Hermanns Böhlau Nachfolger: Weimar 2000.
- Fick, Monika: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler: Stuttgart 2016.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775*, in: *Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche*, Schwickerscher Verlag: Leipzig 1776, S. 496–500.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Von deutscher Baukunst*, in: *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, Bode: Hamburg 1773, S. 119–136.
- Haischer, Peter-Henning: *Ruine oder Monument? Goethes Lebenswerk im Spiegel seiner Gotik-Studien*, „Goethe-Jahrbuch“, 122: 2005, S. 215–229.
- Herder, Johann Gottfried: [Eine Elegie], in: *Herders sämtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan, Bd. 29, Weidmannsche Buchhandlung: Berlin 1889, S. 230–231.
- Herder, Johann Gottfried: *Kritische Wälder. Oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste*, in: *Herders Sämtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan, Bd. 4, Weidmannsche Buchhandlung: Berlin 1878, S. 3–198.
- Herder, Johann Gottfried: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildenden Traume*, in: *Herders Sämtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan, Bd. 8, Berlin 1892, S. 1–87.
- Herder, Johann Gottfried: *Studien und Entwürfe zur Plastik*, in: *Herders Sämtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan, Bd. 8, Weidmannsche Buchhandlung: Berlin 1892, S. 88–115.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *D. Faust*, in: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. v. Gunter E. Grimm, Bd. 4: *Werke 1758–1759*, Deutscher Klassiker Verlag: Frankfurt am Main 1997, S. 59–69.
- Robson-Scott, William D.: *On the Composition of Goethe's 'Von deutscher Baukunst'*, „The Modern Language Review“, 54: 1959, no. 4, S. 547–553.
- Robson-Scott, William D.: *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany. A Chapter in the History of Taste*, Clarendon Press: Oxford 1965.
- Sauder, Gerhard: *Goethes Ästhetik der Dämmerung*, in: *Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven*, hg. v. Matthias Luserke, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 2001, S. 45–55.

- Schmidt, Wolf Gerhard: „Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“. *James Macphersons „Ossian“ und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur*, Bd. 2: *Die Haupt- und Spätphase der deutschen Rezeption. Bibliographie internationaler Quellentexte und Forschungsliteratur*, De Gruyter: Berlin–New York 2003.
- Tkaczyk, Krzysztof: *Konstellacje. Karl Philipp Moritz w niemieckim dyskursie poetologicznym i estetycznym XVIII wieku*, Zakład Graficzny UW: Warszawa 2013.
- Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Bd. 1, Watherische Hof-Buchhandlung: Dresden 1764.
- Wolf, Norbert Christian: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789*, Niemeyer: Tübingen 2001.

Manipulanten am großen Uhrwerk: Poetologische Orthodoxiekritik in Christoph Martin Wielands *Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu ****

Vera Faßhauer (Frankfurt am Main)

Abstract: Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich Christoph Martin Wielands Schrift *Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu **** und schildert sie vor dem Hintergrund der theologischen Debatten im deutschen Luthertum der 2. Hälfte des 18. Jhs., in denen deistisch inspirierte aufklärerische Tendenzen durchzusetzen versuchten und auf einen starken Widerstand seitens der Orthodoxie stießen. Wielands Auseinandersetzung mit dem orthodoxen Dogmatismus, etwa in Bezug auf die Verbalinspiration der Bibel, wird zuletzt auch als eine poetologische Reflexion über die Schriftumskritik schlechthin betrachtet.

Keywords: Christoph Martin Wieland, lutherische Orthodoxie, Deismus, Bibelkritik.

In den *Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu **** aus dem Jahre 1775 inszeniert Christoph Martin Wieland ein Zwiegespräch zwischen seinem auktorialen *alter ego* W** und einem lutherischen Geistlichen. Gegenstand des Gesprächs sind zunächst die erotischen Schilderungen in W**s *Comischen Erzählungen* und anderen Werken, die nach Ansicht des Pfarrers das Laster der Wollust verharmlosend oder gar reizvoll darstellten und damit zur Sittenverderbnis im Publikum beitrügen. Er rückt W** dabei die „schrecklichen Folgen“ vor Augen, die sich einstellen würden, „wenn Gesetze, Sittenlehre und Religion nicht alle ihre Kräfte vereinigten, die Keuschheit in und außer der ehelichen Verbindung aufs nachdrücklichste zu befördern, und den entgegenstehenden Lastern, zu denen der tierische Teil des Menschen einen so starken natürlichen Hang hat, alle mögliche Hindernisse in den Weg zu legen“ (Wieland 1967: 326). Auch die Dichter, wofern sie nicht als völlig gewissenlos gelten wollten, müssten sich „sorgfältig hüten“, die gesetzlichen und religiösen Vorkehrungen gegen den Sittenverfall zu untergraben. Genau dies tue jedoch W** in seinen Werken, wenn er sittlich fragwürdig agierende Charaktere wie etwa die Titelheldin aus *Musarion* oder die Hetäre Danae im *Agathon* als liebenswert schildere. Auf diese Weise benehme er dem Laster der Wollust „den Begriff und das Gefühl des Schändlichen“, welcher „immer

damit associiert sein sollte“, und zwar „ohne daß sich irgend eine moralische Notwendigkeit, irgend ein die Tugend befördernder Zweck [. . .] denken ließe“ (326).

W**, der diesen Vorwurf nicht entkräften kann, zeigt sich zunächst durchaus betroffen bei dem Gedanken, dass seine Arbeiten sittlichen Schaden anrichten könnten. Gleichwohl nutzt er die Gelegenheit, um mit dem Pfarrer „einige sehr verwickelte Aesthetisch-Moralische Probleme“ (327) zu diskutieren, die sich in diesem Kontext aufzutun scheinen. Meistenteils erwachsen sie aus den unterschiedlichen Ansprüchen beider Gesprächspartner hinsichtlich der Art und Weise, wie menschliche Tugenden und Laster geschildert werden sollen, um moralischen Nutzen zeitigen zu können. Diese verschiedenartigen poetologischen Standpunkte lassen sich, wie der Beitrag zeigen wird, auf die divergierenden Weltbilder der Dialogpartner zurückführen, welche sich sowohl in religiöser als auch in anthropologischer und epistemischer Hinsicht geltend machen.

Deistische Orthodoxiekritik

Mit dem Vorwurf konfrontiert, dass seine *Comischen Erzählungen* dem Sittenverfall Tür und Tor öffneten, versucht W** zunächst die Flucht nach vorn. Zwar gesteht er ein, dass er seine eigenen minderjährigen Töchter nicht mit der Lektüre dieser erotischen Gedichte beschäftigt wissen wolle. Das gleiche treffe jedoch auch für einen beträchtlichen Teil des biblischen Schrifttums zu, das auf explizit-verbaler Ebene noch weitaus deutlichere Schilderungen sexueller Handlungen enthalte und dessen allegorische Deutungsdimension sich Lesern ohne akademische Bildung schwerlich unmittelbar erschließe. W** denkt hier vor allem an den Propheten Hesekeel, der die eroberten Städte Jerusalem und Samaria durch die promiskuen Schwwestern Ahala und Ahaliba versinnbildlicht und den Götzendienst ihrer Bewohner in drastischen Worten als sexuelle Abenteuer mit den Eroberern schildert (Hes. 23). Durch diese bibelkritische Äußerung, die den Pfarrer an die Spöttereien des Voltaire gemahnen, gerät W** jedoch unmittelbar in den Verdacht des Freidenkertums: Mit dem Hinweis auf die Verbalinspiration der Heiligen Schrift, deren „göttliche Eingebung“ W** doch „verhoffentlich nicht leugnen“ (Wieland 1967: 315) wolle, weist der Pfarrer jede Kritik am Wortlaut der Bibel zurück. Darin folgt er dem streng lutherisch-orthodoxen Wittenberger Theologen Abraham Calov, der sich in seinem Werk intensiv der Verteidigung des Schriftprinzips gewidmet hatte und der wenig später als maßgeblicher Referenzautor des Pfarrers identifiziert wird (334).

Nach der Lehre von der Verbalinspiration, welche die protestantische Orthodoxie im Kontext des Schriftprinzips (*sola scriptura*) entwickelt hatte, gibt die Heilige Schrift unmittelbar das Wort Gottes wieder, das dieser den Autoren gleichsam in die Feder diktiert habe. Schon für Luther war ihr Inhalt deshalb aus sich selbst heraus absolut gewiss, leicht verständlich und selbst-erklärend, sodass sie keiner weiteren Auslegung bedurfte (Luther 1897: 97). In den protestantischen Bekenntnisschriften, die das normative Regelwerk der Lutherischen Orthodoxie darstellten, erscheint sie daher als alleiniger Richtwert für alle Glaubensinhalte dieser Konfession (Bekenntnisschriften 2010: 769).

Unter den deistisch gesinnten Aufklärern des 18. Jahrhunderts, welche zwar Gott als den Schöpfer des Universums verehrten, aber die Möglichkeit seines revelatorischen Eingreifens in den Lauf der Welt bestritten, stieß die Lehre von der Verbalinspiration jedoch zunehmend auf Kritik. Da aber die Dogmen der protestantischen Konfession durch die bis ins 18. Jahrhundert geltende Reichspolizeiordnung von 1577 gegen jegliche Angriffe durch Druckwerke geschützt waren (Plachta 2006: 57), mussten Kritiker des Schriftprinzips scharfe Zensurmaßnahmen, behördliche Verfolgung und Berufsverbote befürchten. Eben erst war ein Streit um die Neuübersetzung des Neuen Testaments durch den Aufklärungstheologen Karl Friedrich Bahrdt entbrannt, die 1773 unter dem provokanten Titel *Die neusten Offenbarungen Gottes in Briefen und Erzählungen* erschienen war. Seiner Vorrede zufolge beabsichtigte er damit, den theologisch nicht vorgebildeten Lesern „eine solche Uebersetzung in die Hände zu geben, welche sie ohne Commentar verstehen“ könnten und die mit dem vereinbar sei, „was sie Vernunft, Geschmack und Anstand nennen“ (Bahrdt 1773: o. S.). Hierbei ging er entgegen der Lehre von der Verbalinspiration davon aus, „daß die Verfasser der heiligen Schrift unstudirte Leute waren, die weder Plan noch Ausdruck zu wählen wußten“ (ebd.). Da Bahrdt es deshalb für geboten hielt, nicht nur die in seinen Augen weitgehend unverständliche Sprache der Bibel zu modernisieren, sondern auch übernatürliche Inhalte zu rationalisieren und sowohl ihre Erzählweise als auch ihre Didaxe auf den zeitgenössischen Geschmack hin zu aktualisieren (Heymel 1992: 238–250), wurde er vom Reichshofrat von seinem Lehr- und Predigtamt suspendiert (253).

Bahrds erbittertster Gegner war der streng orthodoxe Hamburger Hauptpastor Johann Melchior Goeze, der dessen Neuübersetzung für eine „vorsätzliche Verfälschung und frevelhafte Schändung der Worte des lebendigen Gottes“ hielt (Goeze 1773). Einen Verteidiger fand Bahrdt dagegen in Gotthold Ephraim Lessing, der dessen volksaufklärerische Zielsetzung mit Luthers reformatorischem Ansatz verglich: „Wenn es itzt keinem Doctor der Theologie erlaubt sein soll, die Bibel aufs neue und so zu übersetzen, wie er es vor Gott und seinem Gewissen verantworten kann, so war es auch

Luthern nicht erlaubt“ (Lessing 1979 (2): 161). Lessing selbst hatte mit Goeze den sogenannten *Fragmentenstreit* auszufechten, in dem die Lehre von der Verbalinspiration der Bibel gleichfalls einen zentralen Gegenstand bildete. Anders als Goeze unterschied Lessing zwischen der biblischen Überlieferung und der „inneren Wahrheit“ der christlichen Religion, die „auch ohne unmittelbaren Gebrauch der Bibel“ als ihres ersten historischen Zeugnisses bestehen könne (Lessing 1979 (1): 148–151). Dieser inneren Wahrheit täte es keinerlei Abbruch, wenn die Autoren der Hl. Schrift „nicht inspirierte, sondern bloß menschliche Zeugen wären“ (159). Im Zuge der Kontroverse, in der Goeze gezielt auf ein Eingreifen der Obrigkeit hinarbeitete (Fick 2016: 396), wurde schließlich auch der Dichter Lessing mit einem generellen Schreibverbot hinsichtlich religiöser Themen belegt.

Vor diesem historischen Hintergrund verwundert es kaum, wenn W** in seiner Bibelkritik sofort einlenkt und sich mit der Verschiebung der Diskussion auf einen späteren Zeitpunkt herauswindet: „Über diesen Punkt wird' ich vielleicht in der Folge Gelegenheit haben, Ihnen meine Gedanken zu sagen“ (Wieland 1967: 315). Schließlich war auch sein Erfinder Wieland in der Vergangenheit nicht nur wegen seiner erotischen Dichtungen, sondern auch wegen freidenkerischer Äußerungen zu religiösen Themen wiederholt mit der Zensur in Konflikt geraten (Haischer / Nowitzki 2012: 264–266, 279–281). Für den Moment versichert er den Pfarrer jedoch ebenso eilig wie nachdrücklich, keineswegs die drastische allegorische „Methode zu mißbilligen, deren sich der Prophet bedient“ (Wieland 1967: 315), und übrigens auch hinsichtlich der christlichen Sittenlehre nicht minder „orthodox“ zu sein als der Pfarrer selbst (326).

Wie sich im Verlauf des Gesprächs zeigt, inszeniert Wieland den Pfarrer jedoch keineswegs als einen besonders starrsinnigen Vertreter der Orthodoxie. Ganz anders als etwa Calov oder Goeze, die ihre Kontrahenten mit Streitschriften öffentlich anzugreifen pflegten, lässt Wieland seinen Pfarrer höflich im privaten Rahmen bei W** vorsprechen und ihm seine Ansichten im persönlichen Zwiegespräch vortragen. Auch lässt er ihn ausdrücklich versichern, dass es ihm „nicht ums Rechthaben, sondern um Wahrheit zu tun“ (320) sei, er also seine Positionen nicht um jeden Preis durchsetzen wolle, sondern im Dienst des höheren Gutes zu deren kritischer Hinterfragung bereit sei. Überhaupt seien viele seiner Kollegen nur deshalb „so stark von der Wahrheit ihrer Meinungen überzeugt“, weil sie – wohl nicht zuletzt durch das Regelwerk der Bekenntnisschriften und die über dessen Befolgung wachenden Behörden – „versichert sind, daß sie wirklich immer Recht haben“ (321).

Mechanistische Anthropologie

Die Demonstration der orthodoxen Einstellung seiner Pfarrerfigur dient Wieland also nur teilweise zur Positionierung seines Protagonisten W** im Kontext des Deismus: Zu einem weiteren maßgeblichen Teil bildet sie auch den kulturhistorischen Hintergrund für die Diskussion der divergierenden moraldidaktischen Ansichten der Gesprächspartner mittels der sokratischen Dialogform. Außer im Eintreten für das lutherische Bekenntnis äußert sich die orthodoxe Einstellung des Pfarrers nämlich auch in seinen dogmatischen Ansprüchen an die literarische Vermittlung sittlicher Werte, die er auch an W** als den Autor erotischer Dichtungen heranträgt. In seinen Augen ist deshalb die „nützlichste und erbaulichste Art von moralischen Büchern“ diejenige, „worin die Menschen geschildert werden, wie sie sein sollten“ (328). Der Mensch habe schließlich, so konstatiert er mit Aristoteles, „einen angeborenen Instinkt zum Nachahmen“; „man müsse deshalb nur seine Aufmerksamkeit auf vortreffliche Vorbilder lenken“, um ihn gleichfalls zur sittlichen Vollkommenheit zu erziehen (328). Die Aufzeigung von Musterbeispielen für sittliches Verhalten ist in seinen Augen „so gut als eine Demonstration“ (328), also von ähnlicher Beweiskraft wie ein apodiktischer Syllogismus im Sinne der aristotelischen Logik. Demgemäß ließen sich auch die Richtlinien für einen tugendhaften Lebenswandel den ethischen Schriften des Aristoteles und Thomas von Aquin entnehmen.

W** kann jedoch der scholastischen Moraltheologie keinerlei praktischen Nutzen in sittlicher Hinsicht zugestehen. In seinen Augen klafft ein Abgrund zwischen „solchen Spekulationen und dem wirklichen Leben“ (329), denn sie bezögen sich lediglich auf eine abstrakte Vorstellung vom Menschen, die man sich im Einklang mit den Erfordernissen seines Lehrsystems geschaffen habe:

Denn Sie sehen selbst, wie wenig dazu gehört, den ersten besten Menschen, Petern z.Ex. aus dem großen Uhrwerk des Ganzen herauszuschrauben, ihm alles was ihn, Petern, zum Peter und keinem Andern macht, über die Ohren zu streifen, ihm alle seine selbsteignen Nerven und Sehnen, Blut und Lebensgeister, Bedürfnisse und Leidenschaften abzunehmen, und nachdem er durch diese herrliche Operation seiner ganzen Peterheit, d.i. alles dessen, wodurch er Etwas ist, (denn wenn Peter nicht Peter ist, was ist er?) beraubt worden, – das nackte, kahle, unwesentliche Phantom für einen Menschen ausgeben, und uns dann Langes und Breites vorzuschwatzen, wie es anzufangen wäre, um aus diesem Phantom wieder einen Peter zu machen, der kein Peter, sondern gerade so ein Ding wäre, wie der Herr Operateur es haben will.

(Wieland 1967: 329)

Die moralische Bildung des Menschen im Sinne der orthodoxen Sittenlehre umschreibt W** also als einen Prozess der entmenschenden Abstraktion des

Einzelnen von seiner individuellen Lebenswirklichkeit mit dem Ziel seiner Umbildung zu einem Idealtypus anhand von lebensfremden moralischen Idealvorstellungen. In der zur Verdeutlichung gewählten Doppelmetapher rekurriert er zum einen auf Leibniz' mechanistische Umschreibung der Schöpfung als eines vollkommenen Uhrwerks, in dem jeder einzelne Bestandteil an seinem Ort die ihm von Gott zugewiesene Funktion versieht und das seit seiner Ingangsetzung durch den göttlichen Uhrmacher nach immer gleichbleibenden Gesetzen eigenständig weiterläuft (Leibniz 1978: 25–33). Diese göttliche Maschinerie und ihre ewigen Gesetze werden in Wielands Metapher jedoch durch den hochmütigen Mechaniker missachtet, der eigenmächtig einzelne Elemente aus ihrem Kontinuum entfernt. Auf einer weiteren Ebene der Metapher verschmilzt der metaphysische Mechaniker mit dem barbarischen Chirurgen, der einen lebenden Menschen entseelt und anschließend versucht, das von ihm erschaffene Ungeheuer mittels abstrakter Normvorgaben wieder zu künstlichem Leben zu erwecken. Anders als nur wenig später in Klassik und Romantik steht hier also nicht die Vorstellung von der Welt als einem Uhrwerk für unmenschliche Kaltsinnigkeit, sondern die Manipulation der vollkommenen Schöpfung, die den Einzelnen zu einem vermeintlich besseren Wesen umbilden will, als der göttliche Plan es vorsieht, und ihn durch die Verweisung auf unerreichbare Ideale seines eigentlichen Wesens zu entkleiden sucht. Umgekehrt betrachtet erscheint hier paradoxerweise nicht das organistische Weltbild der aristotelisch geprägten Scholastik, nach welchem alle Dinge in der Natur stets nach dem Optimum streben, sondern das mechanistische Weltbild der Aufklärung, nach welchem alles in der Natur nach feststehenden Gesetzen abläuft, als das natürlichere und humanere.

Determinismus und Empirie

Mit den unterschiedlichen Weltbildern der beiden Gesprächspartner gehen auch verschiedene Vorstellungen von einer gottgefälligen Lebensweise als dem Weg zur Erlangung des Seelenheils einher. In den Augen des Pfarrers kann der Mensch seine Erlösung nur durch ein lebenslanges Streben nach Annäherung an Gottes Vorbild erwerben, wozu jeder Mensch sich kraft seines Willens frei entschließen könne: „Aufrichtiges Bestreben nach Vollkommenheit wird ihm für Vollkommenheit selbst angerechnet“ (Wieland 1967: 333). In W**s mechanistischem Weltbild hat der Schöpfer dagegen alle Vorgänge in der Welt, mithin also auch die menschlichen Lebensumstände und Handlungsoptionen von vornherein festgelegt. Da also „die (unzählig verschiedenen) Grade aller Arten von Fertigkeiten und Vollkommenheiten, die zur gegenwärtigen Bestimmung des Menschen gehören, von ihren besondern

Umständen abhängen“, sei es evident, dass es im Hinblick auf die Erlösung im Jenseits „nicht bloß auf eines Mannes Willen ankömmt“ (332). Seinem deterministischen Schöpfungskonzept entsprechend fasst W** Gott als einen Richter auf, der die von ihm selbst festgesetzten Bedingtheiten bei seinem Urteil über den Lebenswandel des Einzelnen berücksichtigt: „Aber das Wesen, das uns gemacht hat, fordert von keinem seiner Geschöpfe mehr, als was nach dem Maße der Fähigkeiten und Hülfsmittel, die es empfangen, und nach dem Zusammenhang der Umstände, in die es gesetzt worden, möglich ist; nach dem Urteil dessen, der Alles mit Einem Blick durchschaut und ermißt, möglich ist!“ (332). Es sei deshalb keineswegs zielführend, den Menschen zu befehlen, „seid weise, klug, vorsichtig, fromm, nüchtern, keusch, gerecht, wohlthätig, u.s.w.“ (331). Stattdessen müsse ihre sittliche Verfasstheit stets im Lichte eben dieser individuellen Lebensumstände betrachtet und beurteilt werden. Statt der Frage „wie sollen die Menschen sein?“ müsse einen Sittenlehrer vielmehr die Überlegung leiten: „wie können Menschen unter gewissen Individual-Umständen sein?“ (331) Nur unter dieser Voraussetzung sei eine schrittweise Verbesserung der menschlichen Sitten zu bewirken (333–334).

Wenn W** den Pfarrer in diesem Zusammenhang an die „Pflicht des Menschen und Christen“ gemahnt, „nur das Laster, nicht die Personen die es begangen haben, zu verabscheuen“ (318), klingt leise seine Kritik an der seelsorgerischen Praxis der Orthodoxie an. Statt unterschiedslos alle Sünder pauschal zu verdammen, sei stets unter Berücksichtigung ihrer jeweiligen Umstände und ihrer individuellen charakterlichen Beschaffenheit zu beurteilen, ob sie ihren Fehltritt vorsätzlich aus niederen Motiven oder bloß widerstrebend aus Not oder menschlicher Schwachheit begangen haben. Ebenso müsse beachtet werden, ob ein Laster den hauptsächlichen Wesenszug eines Menschen ausmache oder ob es durch die Kookkurrenz mit einer Reihe von positiven Charaktereigenschaften im Gesamturteil an Gewicht verliert. Um diese feinen, aber hinsichtlich der (deistisch verstandenen) Erlösung gleichwohl maßgeblichen Unterschiede und die Vielfalt der Erscheinungsformen menschlicher Charaktere aufzeigen zu können, sei insbesondere auch der moraldidaktisch ambitionierte Dichter in der Pflicht, die Menschen „so darzustellen, wie sie wirklich sind, nicht wie sie ein Mensch sich einbildet, der sich in seinem Studierstübchen den Kopf mit willkürlichen Abstractionen und Spinnweben angefüllt hat“. Statt also seine Figuren eine übermenschliche Größe zur Schau tragen zu lassen, müsse er sie mitsamt ihren irdischen Schwächen und Leidenschaften schildern und dabei die Motiviertheit ihrer Denk- und Handlungsweise nachvollziehbar darstellen: „Man muß uns begreiflich machen, wie sie das was sie waren geworden sind? – Unter welchen Umständen, in welcher innern und äußern Verfassung, durch welche verborgne Triebfedern, bei welchen Hindernissen und Hülfsmitteln, sie gerade so und nicht anders geworden sind, so und nicht anders gehandelt haben!“ (340). Nur wenn

dies gewährleistet sei, könne der Leser zu einem wirklichen Verständnis der Figur und ihrer Handlungsweisen gelangen und sie im Vergleich mit seinen eigenen Werten und Zielen desto erfolgreicher zu seiner moralischen Besserung anwenden.

Um dies erfolgreich zu bewerkstelligen, bedürfe es einer gründlichen „Kenntnis der menschlichen Natur und des Laufs der Welt“ (331). Diese könne jedoch nur für sich beanspruchen, wer „mit unbefangenen Geistesaugen in die Natur hineingeschaut“ (329) und sowohl sich selbst als auch die Menschen in seiner Umgebung „scharf, anhaltend, ohne Leidenschaften und Vorurteile, eine lange Reihe von Jahren durch“ beobachtet hat (339). Die Gründung der Sittenlehre auf die empirische Methode erscheint W** schon deshalb geboten, da sich die Naturforschung ihrer schon seit geraumer Zeit mit großem Erfolg bediene und sogar alle „Arten von Schwämmen, Würmern, Fliegen oder Läusen“ einer genauen Beobachtung für würdig erachte (319). Eben die nüchterne Sachlichkeit, mit der die Naturforscher Pflanzen und Tiere beschrieben, müsse auch der Beobachter der Menschen und ihrer Sitten in seinen Schilderungen walten lassen. Wie es nämlich keinem Zoologen einfalle, „den Uhu häßlicher, oder den Auerhahn schöner vorstellen zu wollen als er ist“ (342), so müssten auch Menschenschilderungen der Sittenlehrer ganz naturgemäß sein, wenn sie moralischen Nutzen zeitigen sollten. Diese „Abbildungen des wirklichen Lebens und Charakters einzelner merkwürdiger Menschen“ (339) gelte es zusammenzutragen und den Nachkommen in möglichst großer Anzahl zu hinterlassen, auf das diese den Erfahrungsschatz durch eigene Beobachtungen verbessern und vermehren mögen. Dabei sei es gleichgültig, ob es sich um historische oder fiktive Personen handelt, solange die Person „nur wahres Leben atmet, nur durchaus wirklicher Mensch ist“ (340). Statt Urteile über die Korrektheit oder Verwerflichkeit des sittlichen Verhaltens der Menschen aus den „theoretischen Tugenden des Aristoteles“ und den „Cardinaltugenden des heil. Thomas von Aquino“ (329) zu deduzieren, sollten die Sittenlehrer den Naturforschern darüber hinaus auch in ihrer induktiven Methode folgen: Vorausgesetzt, es werde „mit der erforderlichen Genauigkeit und Behutsamkeit generalisiert“, sei es auch in moralischer Hinsicht von viel größerem Nutzen, „wenn wir unsre individuellen Vorstellungen zu allgemeinen erhöhen, indem wir die Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten der Dinge wahrnehmen, und die dadurch entstehenden abgezogenen Begriffe durch Zeichen fixieren“ (330). Nicht die Anwendung abstrakter moralischer Idealvorstellungen auf den Einzelfall menschlichen Verhaltens, sondern umgekehrt die Schlussfolgerungen aus einer empirisch gegründeten moralischen Kasuistik brächten somit den größten Gewinn für „die Theorie der menschlichen Natur und die Philosophie des Lebens“ (339).

Fazit: Poetologische Schrifttumskritik

Die aus empirischer Beobachtung erwachsene Lebensnähe der literarischen Figurendarstellung nimmt W** auch zur Verteidigung seiner liebenswerten Sündergestalten in Anspruch: Da sie „keine Hirngespenster“ sind, sondern zugleich mit negativen und positiven Charakterzügen behaftet „in der Natur“ vorkommen, dürfe sie „ein Dichter, dem die Natur und Wahrheit ehrwürdig sind“, weder ihre Laster verschönert oder verharmlosend darstellen noch sie „mit den ekelhaften Farben malen, die sich nur für die Ahala's und Ahaliba's schicken“ (320). Der Ruf nach eindeutig polarisierenden Verkörperungen von Tugenden und Lastern zeuge daher nicht nur von mangelnder Welt- und Menschenkenntnis (318), sondern auch von fehlendem karitativem Bewusstsein und Einfühlungsvermögen. Indem Wielands W** also die der scholastischen Moralthologie entstammenden Anforderungen des Pfarrers an die Gestaltung literarischer Figuren zurückweist, entzieht er die Dichtkunst der Instrumentalisierung für die Zwecke der Theologie. Durch ihre Assoziation mit dem Scholastizismus stellt er darüber hinaus implizit auch die Kritiker und Zensoren von Wielands eigenen Werken auf die Position eines längst überholten mittelalterlichen Weltbildes, das besonders im Lichte bereits vollzogener oder sich ankündigender Paradigmenwechsel in Naturwissenschaft und Theologie dem baldigen Untergang geweiht erscheint.

Mit seinen wiederholten Hinweisen auf die drastisch geschilderten sexuellen Handlungen der biblischen Allegorien Ahala und Ahaliba, deren leicht missverständliche Geschichte er theologisch ungebildeten Menschen aus sittlichen Bedenken nicht zur Lektüre empfehlen könne, konstatiert W** zudem die moraldidaktische Überlegenheit der naturgemäß nachahmenden Dichtung gegenüber der biblischen Historie. Nur scheinbar lässt er also entgegen seiner Ankündigung die Kritik am biblischen Schrifttum fallen, während er sie in Wahrheit auf eine poetologische Ebene verlagert: Den abstoßenden und in ihrem unsittlichen Handeln schwer intelligiblen biblischen Allegorien stellt er liebenswerte, von nachvollziehbaren Leidenschaften getriebene und lebensnah geschilderte Romanfiguren als zeitgemäße Alternativen gegenüber. Nicht weniger eindringlich als Bahrdt mit seiner modernisierenden Übertragung des Neuen Testaments demonstriert Wielands W** damit die Antiquiertheit des orthodoxen Schriftprinzips und die Notwendigkeit einer Aktualisierung der biblischen Historie gemäß dem Begriffsvermögen und sittlichen Empfinden seiner Zeitgenossen.

Bibliografie

- Bahrdt, Carl Friedrich: *Die neusten Offenbarungen Gottes in Briefen und Erzählungen*, Bd. 1, Johann Friedrich Hartknoch: Riga 1773.
- Die Bekenntnisschriften der Evangelisch-Lutherischen Kirche*. Herausgegeben im Gedenkjahr der Augsburgischen Konfession 1930, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen ¹³2010.
- Fick, Monika: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler: Stuttgart ⁴2016.
- Goeze, Johann Melchior: *Beweis, daß die Bahrdtsche Verdeutschung des Neuen Testaments keine Uebersetzung, sondern eine vorsetzliche Verfälschung und frevelhafte Schändung der Worte des lebendigen Gottes sey, aus dem Augenscheine geführt*, D. A. Harmsen: Hamburg 1773.
- Haischer, Peter-Henning; Hans-Peter Nowitzki: „... gegen alles Nachtheilige bestens verwahrt.“ *Wielands clandestine Publikationsstrategien*, „Aufklärung“ 24: 2012, S. 251–316.
- Heymel, Michael: *Die Bibel mit Geschmack und Vergnügen lesen: Bahrdt als Bibelausleger*, in: *Carl Friedrich Bahrdt (1740–1792)*, hg. v. Gerhard Sauder, Christoph Weiß, Werner J. Rohrig Verlag: St. Ingbert 1992, S. 227–257.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Brief an Jakob Thomasius vom 30. April 1669*, in: *Die Philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, hg. v. Carl Immanuel Gerhardt, Bd. 1, Georg Olms Verlag: Hildesheim / New York 1978.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Axiomata, wenn es deren in dergleichen Dingen gibt*, in: *Werke*, hg. v. Herbert G. Göpfert, Bd. 8: *Theologiekritische Schriften III*, Hanser: München 1979 (1), S. 128–159.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *I. Anti-Goeze*, in: *Werke*, hg. v. Herbert G. Göpfert, Bd. 8: *Theologiekritische Schriften III*, Hanser: München 1979 (2), S. 160–166.
- Luther, Martin: *Assertio omnium articulorum M. Lutheri per bullam Leonis X. novissimam damnatorum (1521)*, in: *Martin Luthers Werke*, WA 7, 1897.
- Plachta, Bodo: *Zensur*, Reclam: Stuttgart 2006.
- Wieland, Christoph Martin: *Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu ****, in: *Werke*, hg. v. Fritz Martini, Hans Werner Seiffert, Bd. III, Hanser: München 1967.

*Unter deinen steigenden Füßen wachsen die Stufen aufwärts:
Kafkas Bauwerke als Sinnbild des Ewigen*

Gloria Colombo (Mailand)

Abstract: Im Werk Kafkas finden sich zahlreiche architektonische Bilder. Einige davon verweisen auf greifbare, konkrete Bauwerke, wie z.B. den Chinesischen Kaiserpalast (*Der Proceß*) oder die Prager Burg (*Das Schloß*), andere bewegen sich in einer abstrakten, literarischen Dimension (*Fürsprecher*). Ihr Zweck ist jedoch derselbe: Sie versinnbildlichen eine überirdische, ewige Sphäre, die für den Menschen durch die Entgrenzung des eigenen Ichs erreichbar ist. Der vorliegende Beitrag beabsichtigt nachzuweisen, dass Kafkas Bauwerken die mystischen Vorstellungen des menschlichen Aufstiegs in die Himmelssäule und der Entstehung der Welt durch die Emanation mehrerer Lichtpaläste innewohnen.

Keywords: Kafka, Architektur, jüdische Mystik, *Proceß*, *Schloß*, *Fürsprecher*.

Das Werk Kafkas ist reich an Figuren, die durch ein unendliches Bestreben gekennzeichnet sind. Dieses Bestreben wird oft durch architektonische Bilder dargestellt. Man denke beispielsweise an die zahlreichen Generationen, die an der Errichtung eines *per definitionem* unvollendbaren Bauwerks, wie der Chinesischen Mauer in der Erzählung *Beim Bau der chinesischen Mauer* (1917) oder des Turms zu Babel in der Parabel *Das Stadtwappen* (1920), arbeiten¹. Die tatsächlich existierenden architektonischen Inspirationsquellen dieser Schriften liegen auf der Hand. In anderen Werken ist der Zusammenhang mit bestehenden Bauwerken schwerer herzustellen, denn Kafka bezieht sich nicht ausdrücklich darauf. Ein Beispiel dafür ist der Roman *Das Schloß* (1922): Kafkas Schloss hat das Aussehen eines Städtchens, das aus vielen ineinander eingefassten Gebäuden besteht und in dessen Mitte ein Turm emporragt. Dieser Grundriss entspricht dem der Prager Burg (Colombo 2017: 294–300). Ein noch deutlicherer Fall ist der Chinesische Kaiserpalast, auf den das Gebäude in der Legende *Vor dem Gesetz* (1914) durch ein System

1 Es gibt keinen Konsens darüber, welche Texte Kafkas zur Gattung „Parabel“ gezählt werden können. Immerhin lässt sich ein Korpus von vierzehn Texten ausmachen, zu dem die Schriften *Eine kaiserliche Botschaft*, *Ein altes Blatt* und *Vor dem Gesetz* gehören (Zymner 2010: 456). Die Ungenauigkeit der Grenzen dieses Korpus wird durch eine Äußerung Kafkas selbst bestätigt: Der Autor bezeichnete den Text *Vor dem Gesetz* als eine „Legende“ (Kafka 2002: 707).

von ineinander geschachtelten Räumen, einen offenen Eingang und einen tatarischen Wächter indirekt verweist (Colombo 2017: 290–294).

Genauso wie die Chinesische Mauer und der Turm zu Babel, drücken der Chinesische Kaiserpalast und die Prager Burg nicht nur das endlose Bestreben von Kafkas Gestalten, sondern auch deren Ziel dar: Die Bauwerke versinnbildlichen einen heiligen Raum, eine transzendente, ewige Dimension, die der Mensch durch die Überwindung der eigenen Grenzen, durch die Entgrenzung des eigenen Ichs erreichen kann. Unter diesem Aspekt erfüllen diese monumentalen Architekturen dieselbe Funktion des anonymen Aufeinanderfolgens von Gängen, Türen und Treppenstufen, die in der Kurzerzählung *Fürsprecher* (1922) unter den sie hinaufsteigenden Füßen des Lesers endlos aufwärts wachsen.

Ein Grund für die enge Verbindung zwischen Architektur- und Transzendenzwelt ist ohne Zweifel die Vertrautheit des Dichters mit der biblischen Rhetorik (Baioni 1962: 22–23, 240; Meynet 2012: 20). Eine noch größere Rolle spielen aber Kafkas Kenntnisse der jüdischen Mystik: Hinter der Inanspruchnahme von tatsächlich existierenden Bauten verbergen sich die kabbalistischen Anschauungen des menschlichen Aufstiegs in die Himmelssäle und der Entstehung der Welt durch die Emanation mehrerer Lichtpaläste. Der vorliegende Beitrag beabsichtigt, diese These durch die Analyse von *Der Proceß*, *Das Schloß* und *Fürsprecher* zu belegen, und dies unter besonderer Berücksichtigung einer mystischen Inspirationsquelle des Dichters, die bisher in der Kafka-Forschung eher unbeachtet blieb.

Die visuelle Dimension der Architektur: Gerichtsgebäude und Lichtpaläste

In der Erzählung *Fürsprecher* drückt sich das erzählerische Ich in erster Person Singular aus. Es befindet sich in den Gängen eines Gebäudes, das unter gewissen Aspekten an ein Gericht denken lässt (Kafka 2008: 13). Diese Hypothese wird insbesondere durch die Tatsache untermauert, dass in den Gängen keine Fürsprecher zu finden sind.² Denn diese – erklärt der Ich-Erzähler – seien im Gericht unnötig und daher abwesend: „[. . .] man muß zum Gericht das Zutrauen haben, daß es der Majestät des Gesetzes freien Raum gibt, denn das ist seine einzige Aufgabe, im Gesetz selbst aber ist alles Anklage, Fürspruch und Urteil, das selbstständige Einmischen eines Menschen hier wäre Frevel“ (14). Diese Zeilen erinnern an den Roman *Der Proceß*. Denn in dem *Im Dom* betitelten Kapitel wird Josef K. vom Geistlichen vorgeworfen, er habe

2 „Deshalb bin ich ja hier, ich sammle Fürsprecher. Aber ich habe noch keinen gefunden“ (Kafka 2008: 14).

zu Unrecht das Verhalten des Türhüters der Legende *Vor dem Gesetz* in Zweifel gezogen: Das Gesetz – und damit der Türhüter, der vom Gesetz zum Dienst bestellt wurde – sei dem menschlichen Urteil entrückt und für notwendig zu halten (Kafka 2011: 233). Dadurch erklärt sich auch, warum im Roman die Verteidigung der Angeklagten vor Gericht „nicht eigentlich gestattet, sondern nur geduldet“ (Kafka 2011: 120) wird.

Sowohl Josef K. als auch das als Erzähler auftretende Ich in *Fürsprecher* missverstehen den eigentlichen Sinn des Gerichts, beziehungsweise des Gesetzes.³ „In dem Gericht täuschst Du Dich“ (Kafka 2011: 225–226), wirft der Geistliche dem Bankprokuristen Josef K. vor. Wegen seiner rationalen Denkweise nimmt Josef K. die göttliche Natur des Gesetzes nicht wahr, umso mehr, als diese indirekt, durch eine architektonische Metapher hervorgehoben wird.

Wie bereits erwähnt, schreibt Kafka in der Legende *Vor dem Gesetz*, dass das Gesetzgebäude aus mehreren ineinander verschachtelten Räumen besteht. Außerdem präzisiert er, dass aus der Tür des Gesetzes ein Glanz unverlöschlich hervorbricht (Kafka 2011: 227). Diese Beschreibung erinnert an die kabbalistische Vorstellung der Entstehung der Welt durch die Emanation des Lichtes aus einem Urpunkt, deren bekannteste Schilderung in der Schrift *Sefer ha-Sohar* (*Das Buch des Glanzes*) zu finden ist – einem Werk, dem die Kafka-Forschung bisher wenig Aufmerksamkeit gewidmet hat.⁴ Im ersten Teil dieser Summa der mittelalterlichen kabbalistischen Lehren, die um 1275 in Kastilien verfasst wurde, steht:

Der Urpunkt ist ein innerliches Licht, dessen Reinheit, Feinheit und Klarheit mit keinem endlichen Maß erkennbar ist, bis eine Entfaltung aus ihm hervorging. Die Entfaltung dieses Urpunkts aber wurde zu einem Palast, indem jener Punkt sich mit einem Licht umkleidete, das der Größe seiner Klarheit wegen [noch immer] unerkennbar ist. Der Palast, der ein Kleid für jenen verborgenen

- 3 Der Ich-Erzähler der Kurzgeschichte *Fürsprecher* ist sich des eigenen Fehlers teilweise bewusst, denn er bemerkt, dass in den Gängen keine Fürsprecher zu finden sind: „Ich bin nicht am richtigen Ort, leider kann ich mich dem Eindruck nicht verschließen, daß ich nicht am richtigen Ort bin“ (Kafka 2008: S. 14).
- 4 Über diese Entdeckung habe ich 2017 in einem Artikel im *Literaturwissenschaftlichen Jahrbuch* geschrieben (Colombo 2017: 300–301). Die Relevanz dieser Inspirationsquelle zeigt, dass Kafkas Kenntnisse der jüdischen Mystik erheblich größer waren als bisher angenommen: Obwohl Gershom Scholem bereits in den 70er Jahren Kafkas Werk als eine „säkularisierte Darstellung des [...] kabbalistischen Weltgefühls“ bezeichnet hatte (Scholem 1973: 271; vgl. auch Scholem 1975: 158, 212–213), hat die Kafka-Forschung bisher wenig Interesse am *Sohar* gezeigt. In seiner Studie *Kafka und die Kabbala* hat Karl Erich Grötzinger zwar den *Sohar* erwähnt, aber ohne die Relevanz der hier zitierten Stelle für Kafkas Poetik in Betracht zu ziehen (Grötzinger 2014: 17, 29, 33–34, 55–56, 70, 77, 85, 94, 98, 101, 109, 111–112, 127, 131, 136, 148–149, 194, 246).

Punkt ist, ist also unendliches Licht, und dennoch ist es nicht ebenso klar und fein wie jener verborgene und entrückte Urpunkt. Aus jenem „Palast“ entfaltete sich dann weiterhin das „Urlicht“ [des ersten Tages], und diese weitere Entfaltung ist ein Kleid für jenen „Palast“, der noch feiner, klarer und innerlicher ist. Von dieser Stufe an entfaltet sich immer weiter eine aus der anderen und bekleidet sich eine mit der anderen, bis schließlich jede Kleid für eine andere, die eine Kern, die andere Schale, wird. Und auch wenn eine Kleid und Schale ist, wird sie doch zum Kern für die nächste Stufe. Auch hier unten [in der irdischen Welt] ist alles auf diese Weise gemacht, bis auch der irdische Mensch nach diesem Bilde [eingerrichtet] ist: Als Kern und Schale, Seele und Leib. Und all dies [zusammen erst] bildet die richtige Ordnung und Gestaltung der Welt. (Scholem 1971: 87)⁵

Nach der im *Sohar* dargestellten kabbalistischen Kosmogonie ist die sichtbare Welt aus dem Bruch der Einheit des Seins entstanden, denn sie ist das Resultat der wiederholten Emanation eines absolut reinen Lichtes aus einem Urpunkt. Damit die Urreinheit wiederhergestellt werden kann, muss der Mensch zu einer Himmelsreise durch die aus der Lichtemanation entstandenen Paläste aufbrechen – einer Reise in das Gesetz bzw. in die Torah. Diese Reise besteht aus zahlreichen Etappen, in denen sich der Mensch dem Urteil immer höherer Himmelsgerichte unterzieht.

Das Gesetz, auf das der Titel von Kafkas Legende verweist, könnte also das Fundament der jüdischen Religion, d.h. das göttliche Gesetz sein, und hinter Josef K.s Aufstieg in die Dachböden der Gerichte könnte sich – wie Karl Erich Grötzing (2014: 63) bereits unterstrichen hat – die kabbalistische Lehre des menschlichen Aufstiegs in die Himmelssäle verbergen.⁶ Diese Vermutung liegt auch nahe, weil der Türhüter über der Zeit steht (im Unterschied zu dem Mann vom Lande wird er nicht älter) und sich vor jedem Saal ein

5 David Suchoff hat darauf aufmerksam gemacht, dass Kafka die partielle deutsche Übersetzung des *Sohars* besaß, die Erich Bischoff herausgegeben hatte (Suchoff 2012: 104–105). In Bischoffs Übersetzung wird aber das Wort „Palast“ durch die Ausdrücke „Schale, Hülle, Kleid“ ersetzt (Bischoff 1913: 98).

6 In seinen Briefen drückte Kafka sein Interesse für die Kabbala ganz deutlich aus (vgl. insb. Brod & Kafka 1989: 316). Der Dichter fand kommentierte Zusammenfassungen klassischer kabbalistischer Texte in einigen Studien über das Judentum (Verein jüdischer Hochschüler Bar Kochba in Prag 1913: 274–284 [zitiert in Born 2011: 114]; Fiebig 1916: 3–4, 15 [zitiert in Born 2011: 104–105]). Darüber hinaus konnte er kabbalistische Begriffe sowohl in den Gesprächen mit Freunden und Verwandten als auch durch die Beobachtung der in Prag gepflegten jüdischen Sitten erfahren. Grötzingers Meinung nach habe Kafka „eine popularisierte Form der Kabbala“ entwickelt, die vor allem in Predigten, Gebeten, traditionellen jüdischen Volkserzählungen und im religiösen Alltagsleben Ausdruck fand (Grötzing 2014: 28).

immer mächtigerer Türhüter befindet – was an die kabbalistische Vorstellung der Engel vor den immer höheren Stufen auf dem Weg zu Gott erinnert.

Diese These findet in der Entstehungszeit des Romans *Der Proceß* Bestätigung: Kafka begann seine Niederschrift Anfang August 1914 und führte sie in den „Tagen der Ehrfurcht“ (23. August–30. September) fort. Der 23. August war im jüdischen Kalender *Rosch Chodesch Elul*, der erste Tag des Monats *Elul*. An diesem Tag begann für die Juden die Zeit der Buße und Vorbereitung auf *Rosch ha-Schana* (Neujahr, 21. und 22. September) und *Jom Kippur* (den Versöhnungstag, 30. September). Die Liturgie des *Jom Kippur* besteht größtenteils aus der Bitte um Öffnung der himmlischen Tore, damit der Mensch vor dem himmlischen Gericht Gnade finden könne.

Was aber noch relevanter ist: Kafka war sowohl mit der Idee der Himmelsreise der Seele als auch mit der Idee der Wächter vor immer höheren göttlichen Stufen gut vertraut. Im Oktober 1911 hatte er von Yitzchak Löwy eine der bekanntesten talmudischen Erzählungen über das Thema gehört (Kafka 2002: 162–163). Außerdem fanden beide Anschauungen spätestens 1915 durch den jüdischen Schriftsteller Georg Mordechai Langer breite Resonanz in Kafkas Freundeskreis (Grötzinger 2014: 43). Eine noch größere Rolle spielt in diesem Kontext der *Sohar*, denn die Verbreitung der Lehre der Weltentstehung durch die Entfaltung mehrerer Lichtpaläste war ab dem 13. Jahrhundert vor allem dieser Schrift zu verdanken. Jedem, der mit der jüdischen Mystik so vertraut war wie Kafka, war der *Sohar* gut bekannt.

Selbst die Dunkelheit des Raums, in dem die Legende *Vor dem Gesetz* erzählt wird, scheint auf die oben erwähnte Stelle aus dem *Sohar* zu verweisen: Die fast vollkommene Finsternis im Dom wird durch „eine hohe starke an einer Säule befestigte Kerze“ (Kafka 2011: 216) unterstrichen, die die Altarbilder beleuchten soll, dennoch dafür gänzlich unzureichend ist: „es [= ihr Licht] vermehrte vielmehr die Finsternis“ (216), schreibt Kafka. Das Bild einer Kerze, die die Dunkelheit vermehrt, erinnert an den kabbalistischen Begriff des Lichtes, das von Palast zu Palast immer schwächer wird, bis es in der Dunkelheit der sichtbaren Welt endet.

Die düstere Stimmung im Dom spiegelt Josef K.s Überzeugung wider, er könne den Prozess einfach gewinnen, wenn er dafür dieselben Fähigkeiten einsetzt, die es ihm ermöglicht haben, sich in der Bank zu seiner hohen Stellung emporzuarbeiten (132). Erst am Ende des Romanfragments wird Josef K. klar, dass man durch „den ruhig einteilenden Verstand“ (238) nicht alles erfassen kann: „Die Logik ist zwar unerschütterlich, aber einem Menschen der leben will, widersteht sie nicht. Wo war der Richter, den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen war?“ (241). Die Logik hat ihn daran gehindert, zum obersten Gericht, und damit zum Kern des jüdischen Gesetzes, zu Gott, zu gelangen. Sich seines eigenen Fehlers

bewusst, kommt Josef K. mit dem Gefühl ums Leben, „als sollte die Scham ihn überleben“ (241).

Josef K.s Aufstieg in die Gerichtssäle endet ergebnislos. Sieben Jahre später greift Kafka das Thema in dem Roman *Das Schloß* und in der Kurz-erzählung *Fürsprecher* wieder auf.⁷

An einem späten Abend kommt K. – ein Mann in den Dreißigern, recht zerlumpt, mit einem winzigen Rucksack auf den Schultern und einem Knotenstock in der Hand, mit Bezug auf die Figur des ewigen Juden auch „der ewige Landvermesser“ (Kafka 2008: 31) genannt – in einem Dorf an, das in tiefen Schnee eingehüllt ist. Er hat vor, das Schloss zu erreichen, das auf dem Berg über den kleinen Dorfhütten emporragt. Der zum Schloss führende Weg scheint aber endlos zu sein (19). Die Unendlichkeit des Wegs wird durch die zahllosen, ihm säumenden Dorfgebäude unterstrichen (213–214, 294).

Auch in diesem Fall verweisen die architektonischen Elemente auf eine abstrakte, transzendente Dimension.⁸ Die Gewohnheit, alles im Licht der Vernunft zu betrachten und die sich daraus ergebende Müdigkeit hindern K. jedoch daran, diese Dimension wahrzunehmen. Genauso wie der Bankprokurist im *Proceß*, missdeutet der Landvermesser alles, sogar das Schweigen (101, 108, 342), und setzt sich „über das Gesetz [. . .] mit [. . .] Gleichgültigkeit und Verschlafenheit“ (342) hinweg. Zwischen den zwei Romanen besteht dennoch ein relevanter Unterschied.

Die akustische Dimension der Architektur: Summen und Dröhnen

Kafka schrieb *Der Proceß* zur Zeit seines Briefwechsels mit Felice Bauer, gegenüber der er das ständige Bedürfnis fühlte, sich für seine Unvollkommenheit als Westjude zu rechtfertigen. *Das Schloß* ist hingegen auf die Zeit von Kafkas Briefwechsel mit Milena Jesenská zu datieren: Bei der emanzipierten, christlich geborenen Schriftstellerin konnte der Dichter seine

7 In seinem Nachwort zur ersten Ausgabe von 1926 bezog Brod *Das Schloß* auf *Der Proceß*: Beide Romane stellen eine Erscheinungsform der Gottheit im Sinne der Kabbala dar (Brod 1951: 484).

8 Kafka beschreibt den Schlossturm als „ein irdisches Gebäude [. . .] aber mit höherem Ziel als das niedrige Häusergemenge“ (Kafka 2008: 17). Die höhere Natur des Turms wird durch einen söllertartigen Abschluss mit unregelmäßigen Mauerzinnen betont: „Es war wie wenn irgendein trübseliger Hausbewohner, der gerechter Weise im entlegensten Zimmer des Hauses sich hätte eingesperrt halten sollen, das Dach durchbrochen und sich erhoben hätte, um sich der Welt zu zeigen“ (17). Die Beschreibung dieser Wundertat hat den Ton einer religiösen Offenbarung. Umso mehr, als der Blick des Beobachters vom Schloss abgeleitet, weil er sich daran nicht festhalten kann (123).

Identitätskrise ganz offen ausdrücken, ohne Angst vor negativer Beurteilung (Kafka 1983: 294). Das ließ ihn seine Identitätskrise als Westjude in einem größeren Rahmen betrachten. In der Unmöglichkeit, grundlegende Begriffe der jüdischen Kultur auf Deutsch auszudrücken (Kafka 2002: 102), sah Kafka die Identitätskrise des gesamten modernen Menschen. Damit ist ohne Zweifel die Identitätskrise zu verstehen, in der sich die meisten Bürger der Österreichisch-Ungarischen Monarchie befanden, da sie sich dazu gezwungen sahen, Deutsch, eine für sie fremde Sprache, als die offizielle Sprache des Staatenverbands anzuerkennen. In der Sprachfrage sah Kafka aber vor allem die Abwendung des modernen Menschen von der göttlichen Sphäre. Die kabbalistischen Kenntnisse des Dichters spielten auch in dieser Hinsicht eine wichtige Rolle.

Gemäß der Kabbala hat Gott durch die Zusammenstellung hebräischer Buchstaben und deren Aussprache das ewige Wesen jeder Sache hervorgebracht und damit seinem Gedanken konkrete Form verliehen (*Sefer Jezira*: 9–96). Die hebräischen Wörter sind demnach nicht nur Zeichen, sondern auch und vor allem Essenz, ein die Dinge belebendes Prinzip. Beim Lernen eines Wortes nehme der Mensch das Wesen der Sache wahr. Damit könne er eine gewisse Macht ausüben, denn etwas zu erwähnen hieße, es heraufzubeschwören (Béhar 1996: 39–40; Scholem 1980: 15).

In der Assimilationswelt der Prager Westjuden war die Sprache Gottes verlorengegangen. Kafka war sich dessen bewusst und nahm sich vor, die Reinheit des absoluten, jeder historischen Sprache vorhergehenden Wortes beziehungsweise Klanges wiederzufinden und damit ein absolutes literarisches Werk zu schreiben (Baioni 1984: 260, 266). Mit dieser Absicht begann er die Niederschrift des Romans *Das Schloß*, in dem er den akustischen Aspekt der Transzendenz unterstrich: Als K. versucht, das Schloss telefonisch zu erreichen, hört er im Telefonhörer ein Summen, aus dem sich „eine einzige hohe aber starke Stimme bilde[te], die an das Ohr schlug so wie wenn sie fordere tiefer einzudringen als nur in das armselige Gehör“ (Kafka 2008: 30). Pietro Citati bezeichnet dieses Summen als „l'indifferenziato mormorio del linguaggio che sta prima della parola“ (Citati 2007: 275), also das undifferenzierte Sprachmurmeln, das dem Wort vorangeht. Vermittler dieses Sprachmurmels ist im Roman der Bote Barnabas, der als Sinnbild für den höchsten Ausdruck des Wortes, die Dichtung, steht (Baioni 1962: 260). Barnabas erweist sich aber bald als nicht imstande, die Wahrheit zu vermitteln.

Diese enge Verbindung zwischen Transzendenz und Tönen findet einen noch deutlicheren Ausdruck in der Erzählung *Fürsprecher*, deren Entstehung auf dieselbe Zeit zurückgeht, als Kafka dabei war, *Das Schloß* zu schreiben (Engel 2010: 352):

Über alle Einzelheiten hinweg erinnerte mich am meisten an ein Gericht ein Dröhnen, das unaufhörlich aus der Ferne zu hören war, man konnte nicht sagen aus welcher Richtung es kam, es erfüllte so sehr alle Räume, daß man annehmen konnte, es komme von überall oder, was noch richtiger schien, gerade der Ort, wo man zufällig stand, sei der eigentliche Ort dieses Dröhnens, aber gewiß war das eine Täuschung, denn es kam aus der Ferne. Diese Gänge, schmal, einfach überwölbt, in langsamen Wendungen geführt, mit sparsam geschmückten hohen Türen, schienen sogar für tiefe Stille geschaffen [. . .].

(Kafka 2008: 13–14)

Die Gleichzeitigkeit von Dröhnen und Stille erinnert an die Mystik der *Hekhalot* und damit an jene klassische jüdische Tradition, die die Kabbalisten des Mittelalters und der frühen Neuzeit zu der Idee der Durchquerung der zu Gott führenden Himmelssäle inspiriert hatte. Im siebenten Palast, also in Gottes Reich, kommen das Donnern des *numen*, diverse Gesänge und eine endlose Stille von Stimmen, Gedanken und Gesten zusammen (Busi 2019: XCIII; *Il grande libro dei palazzi*: 959–960, § 97).⁹ Mehr noch: Im siebenten Palast durchdringen sich Zeit und Raum und lösen sich auf (Busi 2019: IX; *Il grande libro dei palazzi*: 57–58, §§ 81–84). Diese Übereinstimmung von Zeit und Raum, oder besser diese Verräumlichung der Zeit, ist ein Thema, das sich durch alle hier betrachteten Bauwerke Kafkas zieht.

Schlussbemerkung: unendliche, aufwärtsstrebende Leitern

Eine Grundlehre der Kabbala ist die Einheit des Seins: Da die sichtbare Welt durch die Emanation aus einem Ursprung (und nicht durch einen Schöpfungsakt) entstand, ist sie von demselben Wesen wie Gott und damit ewig. In der jüdischen Mystik wird die Ewigkeit sehr häufig durch architektonische Räume dargestellt, weil die Zeit in Gott zum Raum wird, in dem Sinn, dass in Gott die Zeit stillsteht, sich ausdehnt und sich vollständig zeigt. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft können auf einen einzigen Blick, unter einem einzigen Horizont erreicht, erfahren und erkannt werden (Busi 2019: XIII–XVI).

Angeregt durch sein kabbalistisches Wissen, stellt Kafka das ewige Wesen Gottes und des gesamten Seins durch endlose architektonische Räume dar. „Es gehört ja alles zum Gericht“ (Kafka 2011: 158), behauptet der Maler

9 In Anbetracht dessen lässt sich auch die Stille, die Kafkas Schloss (aus der Ferne betrachtet) kennzeichnet, in ihrer vollkommenen, zweifachen Bedeutung – als Abwesenheit von Klängen und Bewegungen – begreifen (Kafka 2008: 123). Es sei außerdem angemerkt, dass aus dem bereits erwähnten Summen im Telefonhörer ein „Gesang fernster, allerfernster Stimmen“ (30) wird.

Titorelli im *Proceß*. Die Hauptfigur des Romans, Josef K., ist aber nicht imstande, den eigentlichen Sinn dieser Worte zu verstehen. In der modernen, vernunftbasierten Welt von Kafkas Figuren scheint Gott einer isolierten, abgelegenen Dimension anzugehören. Er ist zwar (durch architektonische Metaphern) sichtbar beziehungsweise hörbar, erweist sich aber als unerreichbar, weil der Weg, der zu ihm führt, unendlich ist.

Kafkas Gestalten entgeht der wahre Grund der Unendlichkeit ihrer Reise: Dahinter verbirgt sich die Entgrenzungsmöglichkeit des modernen Menschen, der sich der Einheit des Seins bewusst werden könnte, wenn er bereit wäre, in sich selbst hinabzusteigen, oder – in einem mystischen Bild formuliert – in die Himmelssäle des Gesetzes hinaufzusteigen. Dann würde er auch erahnen, dass dieser Weg als greifbarer Ausdruck des Ewigen von Natur aus unendlich ist. Emblematisch sind in dieser Hinsicht die Worte, mit denen die Erzählung *Fürsprecher* endet:

Hast du [...] einen Weg begonnen, setze ihn fort, unter allen Umständen, Du kannst nur gewinnen, Du läufst keine Gefahr [...]. Findest Du also nichts hier auf den Gängen, öffne die Türen, findest Du nichts hinter diesen Türen, gibt es neue Stockwerke, findest Du oben nichts, es ist keine Not, schwinde Dich neue Treppen hinauf, solange Du nicht zu steigen aufhörst, hören die Stufen nicht auf, unter Deinen steigenden Füßen wachsen sie aufwärts.

(Kafka 2008: 15)

Es ist, als ob Kafka selbst hier das Wort ergreifen würde, um sich an die Lesenden zu wenden, denn es scheint für seine Gestalten wenig Hoffnung zu geben: Die Abwendung von der göttlichen Sphäre hat sie in eine immer tiefere Identitätskrise geführt – wie die graduelle Abkürzung ihrer Namen zeigt (Josef K. im *Proceß*, K. im *Schloß*, ein namenloses Ich in der Erzählung *Fürsprecher*). In diesem Bewusstsein brach der Dichter im September 1922 die Niederschrift des Romans *Das Schloß* für immer ab.

Bibliografie

- Baioni, Giuliano: *Kafka: romanzo e parabola*, Feltrinelli: Milano 1962.
 Baioni, Giuliano: *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi: Torino 1984.
 Béhar, Pierre: *Les langues occultes de la Renaissance. Essai sur la crise intellectuelle de l'Europe au XVIe siècle*, Desjonquères: Paris 1996.
 Bischoff, Erich (Hg.): *Geheime Wissenschaften. Eine Sammlung seltener älterer und neuerer Schriften über Alchemie, Magie, Kabbalah, Rosenkreuzerei, Freimaurerei, Hexen= und Teufelswesen usw. Unter Mitwirkung namhafter Autoren herausgegeben von A. v. d. Linden. Zweiter Band. Die Elemente der Kabbalah. Erster Teil: Theoretische Kabbalah. Das Buch Jezirah, Sohar=Auszüge,*

- Spätere Kabbalah. Übersetzungen, Erläuterungen und Abhandlungen von Dr. Erich Bischoff*, Hermann Barsdorf Verlag: Berlin 1913.
- Born, Jürgen: *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis. Mit einem Index aller in Kafkas Schriften erwähnten Bücher, Zeitschriften und Zeitschriftenbeiträge*, zusammengestellt unter Mitarbeit von Michael Antreter, Waltraud John, Joe Shepherd, Fischer: Frankfurt am Main 2011.
- Brod Max/Kafka Franz, *Eine Freundschaft. Briefwechsel*, hg. v. Malcolm Pasley, Fischer: Frankfurt am Main 1989.
- Brod, Max: *Nachwort*, in: Franz Kafka, *Das Schloß. Roman*, hg. v. Max Brod, Fischer: Frankfurt am Main 1951, S. 480–496.
- Busi, Giulio: *Città di luce. La mistica ebraica dei palazzi celesti*, Einaudi: Torino 2019 (*I millenni*).
- Citati, Pietro, *Kafka*, Adelphi: Milano 2007.
- Colombo, Gloria: *Vom Imaginären zum Narrativen. Zu zentraleuropäischen und asiatischen Quellen einiger Architekturen in Kafkas Werken*, „Literaturwissenschaftliches Jahrbuch“, 58: 2017, S. 289–312.
- Engel, Manfred, *Kleine nachgelassene Schriften und Fragmente*, in: *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Manfred Engel, Bernd Auerochs, J.B. Metzler: Stuttgart/Weimar 2010, S. 343–370.
- Fiebig Paul, *Das Judentum von Jesu bis zur Gegenwart*, Mohr: Tübingen 1916.
- Grötzingler, Karl Erich, *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische in Werk und Denken von Franz Kafka. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage*, Campus Verlag: Frankfurt am Main/New York 2014.
- Il grande libro dei palazzi*, in Busi Giulio, *Città di luce. La mistica ebraica dei palazzi celesti*, Einaudi: Torino 2019 (*I millenni*), S. 55–118.
- Kafka Franz, *Briefe an Milena. Erweiterte Neuauflage*, hg. v. Jürgen Born/Michael Müller, Fischer: Frankfurt am Main 1983.
- Kafka Franz, *Tagebücher*, hg. v. Hans-Gerd Koch/Michael Müller/Malcolm Pasley, Fischer: Frankfurt am Main 2002 (*Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe*).
- Kafka Franz, *Das Schloß. Roman. Originalfassung*, Fischer: Frankfurt am Main 2008.
- Kafka Franz, *Fürsprecher*, in Id., *Das Ehepaar und andere Schriften aus dem Nachlaß. Originalfassung*, Fischer: Frankfurt am Main 2008, S. 13–15.
- Kafka Franz, *Der Proceß. Roman. Originalfassung*, Fischer: Frankfurt am Main 2011.
- Meynet Roland, *Treatise on Biblical Rhetoric*, Brill: Leiden/Boston 2012.
- Scholem Gershom, *Die Geheimnisse der Schöpfung, Ein Kapitel aus dem kabbalistischen Buche Sohar*, Insel: Frankfurt am Main 1971 (*Insel-Bücherei* 949).
- Scholem Gershom, *Judaica* 3, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1973.
- Scholem Gershom, *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975.
- Scholem Gershom, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1980.
- Sefer Jezira. Das Buch der Schöpfung*, übers. u. hg. v. Klaus Hermann, Verlag der Weltreligionen: Frankfurt am Main/Leipzig 2008.
- Suchoff David, *Kafka's Jewish Languages: The Hidden Openness of Tradition*, University of Pennsylvania Press: Philadelphia 2012.

- Verein jüdischer Hochschüler Bar Kochba in Prag (Hg.), *Vom Judentum. Ein Sammelbuch. Zweite Auflage*, Kurt Wolff: Leipzig 1913.
- Zymner Rüdiger, *Kleine Formen: Denkbilder, Parabeln, Aphorismen*, in: Manfred Engel, Bernd Auerochs (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler: Stuttgart/Weimar 2010, S. 449–466.

Sprache, Literatur und Wissen(schaft)

Herausgegeben von Ernest W. B. Hess-Lüttich, Daniel Hugo Rellstab,
Arata Takeda

Zwei Kulturen im Dialog: Sprache, Literatur und Wissen(schaft). Ein Sektionsvorschlag

Ernest W.B. Hess-Lüttich (Berlin/Bern/Kapstadt)

Der Titel des Beitrags soll zweierlei assoziieren: Charles Percy Snows klassischen Essay über die 'zwei Kulturen' der Geistes- und Naturwissenschaften und Kofi Annans berühmtes Manifest für den 'Dialog der Kulturen'. Was hat das eine mit dem andern zu tun? Es geht jeweils um Abgrenzung – und die Sondierung von Möglichkeiten der Grenzüberschreitung im Respekt vor der Differenz. Das Fachgebiet der *interkulturellen Germanistik* thematisiert beides: die Entwicklung von problemlösungsrelevantem Fach- und Orientierungswissen einerseits zur Vermittlung zwischen notwendiger Grundlagenforschung und nützlicher 'Gestaltungswissenschaft' und andererseits zur Verständigung zwischen Angehörigen verschiedener (Sub-)Kulturen. Die interkulturelle Germanistik reflektiert die Wechselwirkung zwischen ihrem spezialisierten Fachwissen und dem kulturellen Kontext ihres jeweiligen Standorts. Sie exponiert ihren Gegenstand theoretisch *und* empirisch, historisch *und* systematisch aus eigen- *und* fremdkultureller Perspektive und erarbeitet damit das zum Brückenschlag zwischen den 'Kulturen' (im doppelten Sinne der Wissenschaftstheorie und der Anthropologie) nötige Orientierungswissen. Wie das konkret zu verbinden sei, soll am Beispiel der Untersuchung *gemeinsamer* Fragestellungen veranschaulicht werden, indem exemplarisch Wissenschaft als Objekt der Literatur und Wissenschaftskommunikation als interkulturelle thematisiert werden.

Der Biologe und frühere Präsident der Max-Planck-Gesellschaft Hubert Markl kritisierte bereits vor längerer Zeit an dem Ansatz der „zwei Kulturen“, dass eine Trennung zwischen natur- und geisteswissenschaftlicher Bildung unsinnig sei, da es stets um die Fähigkeit zu klarem, kritischem Denken und begründetem Argumentieren gehe. Diese Einsicht gewinnt nach den irreführenden Turbulenzen „postmoderner“ Theoriebildung („anything goes“) endlich auch in den Kulturwissenschaften (wieder) neue Geltung. Die anhaltende Debatte über das Auseinanderdriften der „Wissenskulturen“ spiegelt sich exemplarisch im Fach Germanistik als neue Problematisierung der zunehmenden Entfremdung zwischen ihren Teildisziplinen Sprach- und Literaturwissenschaft. Ähnlich wie in anderen Gebieten (etwa den technischen Informationswissenschaften, empirischen Sozialwissenschaften, aber auch transdisziplinär operierenden Naturwissenschaften usw.) wird nach

wechselseitigen Anknüpfungspunkten gesucht, um der Erkenntnisfraktionierung entgegenzuwirken, die von der Ausdifferenzierung der Disziplinen im 18. Jahrhundert ihren Ausgang nahm. Schon damals forderte Novalis (in seinen Vorüberlegungen zur *Enzyklopädistik*) eine „poetische“ Behandlung der Wissenschaften, um eine Verbindung von Erfahrungsdaten empirischer Forschung („Gedächtniswissenschaft“) mit dem Begriffswissen der modelltheoretischen Explikation („Vernunftwissenschaft“) herstellen zu können.¹

In dieser Verbindbarkeit von empirisch gewonnenen und abstrakt geschlossenen Kenntnissen sieht die interkulturelle Germanistik ihre Chance und ihre Stärke: Chance, insofern sie postmoderne Tendenzen radikaler Erkenntniskepis (mit der sich ebenfalls auf die Wissenschaftstheorie der Romantik berufenden Forderung nach einem „Poetischwerden der Germanistik“) überwindet; Stärke, insofern ihr Konzept des In-Beziehung-Setzens verschiedener Sprachen, Literaturen und Kulturen transparente begriffliche Grundlagen und methodische Instrumentarien voraussetzt. Edmund Husserls Diagnose von der „Krisis der europäischen Wissenschaften“ (1936) zielte bereits auf den Gestus der (wechselseitigen) Abgrenzung im Verhältnis von Wissenschaftskulturen, die sich entweder explanativ-prognostischer oder hermeneutisch-rekonstruktiver Verfahren bedienen und zwischen denen heute die Verständigungsprobleme zunehmen (bis hin zur wechselseitigen wissenschaftspolitischen Entfremdung und verschärften Konkurrenz um Ressourcen). Auch der Physiker und Schriftsteller Charles Percy Snow sah (1959) im Zusammenbruch der Kommunikation zwischen den beiden Wissenschaftskulturen eines der Haupthindernisse, „wesentliche Probleme der Welt“ zu lösen, was in der Germanistik allgemein (und anderen Textwissenschaften) – bis auf signifikante Ausnahmen (cf. Helmut Kreuzer²) – leider viel zu lange unbeachtet blieb und kaum je auf die eigene wissenschaftliche Praxis bezogen wurde.

Die „Probleme der Welt“ sind nun aber im Zeichen der „Globalisierung“ so unübersehbar komplex geworden, dass Versuche ihrer Lösung durch *Ausgrenzung* heute mehr denn je ins Leere laufen. Dies aber ist, wenn auch mit anderer Stoßrichtung, zugleich die Prämisse der (ursprünglich von dem seinerzeitigen iranischen Präsidenten Mohammad Chatami angeregten) Initiative der *Vereinten Nationen* zu einem „Dialog der Kulturen“, dessen konzeptionelle Grundlegung in dem Buch *Crossing the Divide. Dialogue among Civilizations* (2001) den programmatischen Gegenentwurf zu Samuel Huntingtons

- 1 Cf. Gesine L. Schiewer 2008: „Keine Krisis der europäischen Wissenschaft: Transdisziplinarität als Programm in der interkulturellen Germanistik“, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 34 (2008), München: iudicium, 35–50.
- 2 Helmut Kreuzer (ed.) 1987: *Die zwei Kulturen: Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz*, München: dtv.

Clash of Civilizations (1998) zu bieten suchte.³ Er setzt freilich eine (an Habermas' *Kommunikationstheorie* orientierte) Diskursethik voraus, die gerade im Falle *interkultureller* Kommunikation ihrerseits exemplarisch zu problematisieren wäre, da sie (aufgrund ihrer idealisierenden Vorannahmen) von den realen Wissensasymmetrien absieht, die für Verständigungsversuche dieses Typs nachgerade konstitutiv sind (cf. Habermas 2019). Deshalb kann eine interkulturelle Kommunikationskultur nicht auf idealisierte Voraussetzungen gegründet werden, sondern muss (z.B. mit Gerold Ungeheuer) die prinzipielle Unmöglichkeit in Rechnung stellen, je eigene Erfahrungswelten ungebrochen sprachlich zu vermitteln.⁴ Dasselbe gilt strukturell sowohl für den interdisziplinären wie für den transdisziplinären Dialog – und das macht den Reiz aus, ihn gerade im Bezirk interkultureller Germanistik einzuüben.

Diese Übung könnte unter dem Titel „Sprache, Literatur und Wissen(schaft)“ exemplarisch versucht werden, weil damit in der – Sprach- und Literaturwissenschaft umfassenden – Germanistik (verstanden als Text- bzw. „Medienkulturwissenschaft“ i.S.v. Eberhard Lämmert oder Siegfried J. Schmidt) verschiedene Wissensbereiche miteinander in Verbindung gebracht werden können, die sich demselben Objektbereich widmen, ohne voneinander Notiz zu nehmen. Nur zwei Beispiele zur Veranschaulichung: Sowohl Linguisten als auch Literaturwissenschaftler widmen sich z.B. gesellschaftlichen Wissensdomänen wie der Jurisprudenz oder der Medizin, wissen dabei aber nichts oder zu wenig voneinander.

Das Verhältnis von Sprache, Literatur und Medizin ist, zum Beispiel, im Rahmen der Germanistik seit längerem Gegenstand der Rhetorik, der Angewandten Linguistik, der Diskursforschung und der Literaturwissenschaft. In Linguistik und Rhetorik stehen Fragen der medizinischen Fachsprache, der Untersuchung von Arzt-Patienten-Gesprächen, der Textnetzwerke in der Gesundheitskommunikation etc. im Vordergrund (Hess-Lüttich ed. 2018; Iakushevich et al. eds. 2021). Zugleich wird das Thema auffallend häufig in der belletristischen Literatur behandelt: als literarisierte Darstellung medizinischer Sachverhalte, als fiktionale Texte von Medizinerinnen, als literarischer Niederschlag von Patientenerfahrungen belletristischer Autoren (wie neben den Klassikern z.B. in David Wagners 2013 erschienenen und mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichneten Roman *Leben*), als Produkte einer

3 Kofi Annan 2001: *Brücken in die Zukunft. Ein Manifest für den Dialog der Kulturen*, Frankfurt/Main: Fischer; Samuel P. Huntington 1998: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Simon & Schuster.

4 Cf. Gesine L. Schiewer 2006: „Der ‚Dialog der Kulturen‘ als Problem einer interkulturellen Kommunikationskultur. Anmerkungen zu einer Initiative der Vereinten Nationen“, in: Ernest W. B. Hess-Lüttich (ed.) 2006: *Eco-Semiotics. Umwelt- und Entwicklungskommunikation*, Tübingen / Basel: Francke, 375–398.

(auto-)therapeutischen Strategie, als aus literarischen Quellen destillierte Medizingeschichte, als stilistisch verfremdende Verwendung medizinischer Fachsprache im literarischen Text usw. (z.B. Büchners *Woyzeck*, Storms *Bekennnis*, Schnitzlers *Professor Bernhardt* oder *Dr. Gräsler*, *Badearzt* oder *Traumnovelle*, Kafkas *Landarzt*, Benns *Gehirne*, Thomas Manns *Zauberberg*). Literarische Beschreibungen medizinischer Kommunikation dienen so als medialer Spiegel des Verhältnisses von Medizin und Verständigung zu einer jeweiligen Zeit (cf. Hess-Lüttich 2018). Man kann sie im Hinblick auf dessen literarische Bearbeitung vor dem Hintergrund (der empirischen Analyse) medizinischer Alltagskommunikation untersuchen und man kann Schlussfolgerungen über die Beziehungen der Autoren zur Medizin oder zu Ärzten ziehen.

Dasselbe gilt für das Verhältnis von Sprache, Literatur und Recht. Während in der Germanistik die Beschäftigung mit der Thematisierung des Rechts (und der Rechtsprechung, der Gesetze und Urkunden) in literarischen und semi-literarischen Zeugnissen eine lange Tradition hat, hat die (sprach-)kritische Diskursforschung mit der Rechtslinguistik einen vergleichsweise jungen Zweig der Erforschung institutioneller Fach- und Fach-/Laien-Kommunikation hervorgebracht und eine Fülle von empirischen Studien zur Rechtskommunikation vorgelegt (fachsprachliche Untersuchungen zu Fachtextsorten, Gesprächsanalysen der Verständigung von Richter und Angeklagtem, Diskursanalysen von Gerichtsverfahren usw.). Hier wäre zu prüfen, ob und inwieweit Kenntnisse der einschlägigen Ergebnisse linguistischer Beschreibung juristischen Sprachgebrauchs irgendwie Erhellendes zur Interpretation solcher literarischen Texte beizutragen vermöge, in denen Rechtssprache oder gerichtliche Verhandlungen ästhetisch modelliert werden (z.B. Kleists *Der zerbrochene Krug*, Kafkas *Proceß*, Döblins *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord*, Dürrenmatts *Panne* oder *Justiz*). Nachdem das Gespräch zwischen Juristen und Literaturwissenschaftlern in der Parallel-Lektüre solcher Texte in Gang gekommen ist und das zwischen Juristen und Linguisten im Bereich vor allem der Fachsprachen- und der Verständlichkeitsforschung (neben dem Traditionsfeld der Argumentationstheorie) bereits zu ermutigenden Ergebnissen geführt hat, müsste nun die Gesprächsrunde erweitert werden, indem sich alle drei Parteien zur Verhandlung über den gemeinsamen Gegenstand ermutigt fühlen (cf. Hess-Lüttich 2017).

Die Liste der Beispiele könnte mühelos erweitert und auf Wissensbereiche wie Politik und Ökonomie, Religion oder Kunst, Geologie, Natur- und Umweltwissenschaften übertragen werden. Das Interesse daran ist zumindest auf Seiten der Linguistik inzwischen so groß, dass der Verlag de Gruyter dem Komplex eine ganze Handbuchreihe widmet (ed. Felder & Gardt 2015)⁵,

5 Ekkehard Felder & Andreas Gardt (eds.) 2015: *Handbuch Sprache und Wissen* (= Handbücher Sprachwissen 1), Berlin / New York: de Gruyter. Die Reihe der Handbücher Sprachwissen ist auf 21 Bände angelegt.

deren zweite Abteilung auf den Gebrauch von Sprache in konkreten Kommunikations-/Interaktionssituationen fokussiert. Die einzelnen Bände sind dabei den jeweiligen Wissensdomänen und ihrer sprachlichen Strukturierung (z.B. Textsorten, Kommunikationssituationen, Institutionen) gewidmet. Diesen Ansatz gilt es im Rahmen der Germanistik mit denen der einschlägig interessierten Literaturwissenschaft zu verbinden und darüber hinaus in Kontakt mit Autoren der Gegenwartsliteratur zu bringen, deren Werk die literarische Auseinandersetzung mit den Wissenschaften spiegelt (wie Pascal Mercier, Frank Schätzing oder Daniel Kehlmann in ihren Bestsellern oder Sibylle Lewitscharoff in ihrem preisgekrönten *Blumenberg*) und die interkulturelle Begegnung zum Gegenstand hat (wie in der Schweiz z.B. Lukas Bärfuss oder Christian Kracht).

Um dies an einem letzten Beispiel exemplarisch zu zeigen, könnte man etwa das Beziehungsgefüge zwischen Sprache, Literatur und (Natur-)Wissenschaft in Situationen interkultureller Konstellationen diskutieren. Es ist z.B. von legitimem germanistischem Interesse, wenn (Natur-)Wissenschaftler von Rang ihr Denken im Medium der Literatur zu versprachlichen suchen. Es ist umgekehrt nicht minder von germanistischem Interesse, wenn literarische Autoren (natur-)wissenschaftliche Kontroversen zu ihrem Thema machen oder (Natur-)Wissenschaftler als Protagonisten ihrer Handlung fiktional agieren lassen. Wie wird das Thema in anderen Sprachen und Literaturen behandelt, gibt es divergierende Sichtweisen darauf in Kulturen ‘westlicher’ und ‘östlicher’ Prägung, wie arbeiten wissenschaftlich-literarische Doppelbegabungen hier und anderswo? Die für solche Untersuchungen sich anbietende Art von Literatur gibt es in verschiedenen Genres mittlerweile in etlichen Kulturen in so reicher Fülle, dass sich dafür die von dem Chemiker und Schriftsteller Carl Djerassi geprägte Gattungsbezeichnung „science-in-fiction“ durchzusetzen beginnt.

Darauf richtet sich aber keineswegs nur das Interesse von Literaturwissenschaftlern, die das Thema für sich neu zu entdecken und historisch oder komparatistisch zu bearbeiten beginnen.⁶ Auch die Neugier von Linguisten ist geweckt, die z.B. auf die Verwendung (natur-)wissenschaftlicher (oder eben medizinischer, juristischer, ökonomischer etc.: s.o.) Fach- und Wissenschaftssprachen in der Literatur aufmerksam werden und zum Gegenstand von Doppelanaysen durch Fach- und Sprach- bzw. Literaturexperten machen, in denen sich die Wissenschaftskulturen auch auf der Metaebene begegnen.

6 Cf. Monika Schmitz-Emans (ed.) 2008: *Literature and Science Literatur und Wissenschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann; für die Geowissenschaften cf. Peter Schnyder (ed.) 2020: *Erdgeschichten. Literatur und Geologie im langen 19. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann; Kathrin Schär 2021: *Erdgeschichte(n) und Entwicklungsromane. Geologisches Wissen und Subjektconstitution in der Poetologie der frühen Moderne*, Bielefeld: transcript.

Das gilt erst recht in dem programmatisch transnationalen Zusammenhang der interkulturellen Germanistik. Was ist z.B. im Zeichen globalisierter Wissenschaftskommunikation eigentlich aus den kulturspezifischen Denk- und Wissenschaftsstilen geworden, die der schwedische Friedens- und Konfliktforscher Johan Galtung einst beschrieb und die später in Arbeiten renommierter Linguisten (wie Konrad Ehlich, Heinz L. Kretzenbacher oder Rainer Wimmer) auch aus interkulturellem Interesse neu auf die Agenda gesetzt wurden? Wird sich das Deutsche als (fremde) Wissenschaftssprache gegenüber dem Englischen als *lingua franca* transkultureller Wissenschaftskommunikation behaupten können (cf. Ammon 2020)? Welche Folgen zeitigt dessen Prädominanz für die Geltungsansprüche, Gegenstandskonstitutionen und Erkenntnisinteressen kulturspezifischer Wissenschaftsbegriffe und -geschichte(n)? Welche kognitiven Funktionen hat die Kulturgebundenheit wissenschaftlichen Arbeitens und welche sozioethnographischen Bedingungen beeinflussen dessen Ergebnis in wissenschaftskulturellen Überschneidungssituationen?⁷ Wie können die Kulturwissenschaften sensibilisiert werden für interkulturelle Probleme in bislang ausschließlich naturwissenschaftlich-technisch geprägten Problemlösungszusammenhängen?⁸ Wie werden Fachwissenschaftler ihrer Verantwortung gerecht, ihre Befunde wirkungsvoll in die Gesellschaft hinein zu kommunizieren, was sich sowohl in ihrer Sprache niederschlägt als auch umgekehrt den gesellschaftlichen Diskurs und damit nicht zuletzt auch die Alltagssprache beeinflusst?

Das ist *nota bene* nicht zu verwechseln mit der in manchen Feuilletons eifrig popularisierten Behauptung des amerikanischen Literatur- und Sachbuchagenten John Brockman, Naturwissenschaftler hätten Snows Hoffnung auf einen Dialog mit den literarischen Intellektuellen längst aufgegeben und deren Rolle als Repräsentanten einer angeblich neuen „dritten Kultur“ gleich selbst übernommen.⁹ Diese Art von amerikanischer „Pop-Science“ ist hier nicht gemeint. Vielmehr geht es (mit Jürgen Mittelstraß) um die mittlerweile

7 Cf. Deutsch-chinesisches Forum interkultureller Bildung (ed.) 2008: *Wissenschaftskommunikation im internationalen Kontext*, München: iudicium.

8 Ernest W.B. Hess-Lüttich (ed.) 2006: *Eco-Semiotics. Umwelt- und Entwicklungskommunikation*, Tübingen / Basel: Francke.

9 John Brockman 1995: *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution*, New York: Simon & Schuster.

über alle Wissenschaftskulturen hinweg geteilte Einsicht, dass sich die Lösung der oben zitierten „Probleme der Welt“ (Umwelt, Energie, Gesundheit, Demographie usw.) hergebrachter disziplinsystematischer Rubrizierung entzieht und genau jenen Dialog erzwingt, der im Zeichen institutioneller Atomisierung von Fächern mit ihrem je utilitaristischen Legitimitätsanspruch und ökonomisierten Evaluationsdruck zum Erliegen gekommen ist. Das wird auch bildungspolitisch ein Umdenken erfordern.

Der Dialog zwischen Natur- und Textwissenschaften im Spannungsfeld kulturspezifischer und interkultureller Problemlösungsentwürfe, der die Herausforderung einer systemisch-globalisierten Problemvernetzung annimmt und deren Brisanz eben auch die Literatur seismographisch registriert, setzt einen Sprachgebrauch voraus, der zwischen den Fachidiomen der Disziplinen zu vermitteln versteht (Interdisziplinarität) und Verständigung disziplinübergreifend ermöglicht (Transdisziplinarität). Diesem Sprachgebrauch, einschließlich seiner ästhetischen Manifestationsformen und historischen Entwicklung, gilt das Interesse des Projekts einer Sektion „Sprache, Literatur und Wissen(schaft)“.

Es wäre geeignet, interkulturell motivierte und an literarisierter Wissenschaft bzw. internationaler Wissenschaftskommunikation interessierte Fragestellungen aus dem Bezirk der internationalen Germanistik mit entsprechenden Interessen aus den je thematisierten Wissensdomänen zusammenzuführen. Solche Brückenthemen wie „Science-in-fiction“ oder ‘Interkulturelle Wissenschaftskommunikation’, die das Gespräch zwischen den Disziplinen und den Kulturen (im schönen Doppelsinn des Wortes, mit dem hier leitmotivisch gespielt wird) hoffentlich neu beflügeln werden, stellen einen sehr aktuellen und erkennbar zukunftsächtigen Wechselbezug zwischen Fach-, Kultur- und Textwissenschaften her und wären insofern auch von internationaler und gesellschaftlicher Bedeutung.

Literaturverzeichnis

- Ammon, Ulrich 2020: *The Position of the German Language in the World*, Berlin: de Gruyter
- Annan, Kofi 2001: *Brücken in die Zukunft. Ein Manifest für den Dialog der Kulturen*, Frankfurt/Main: Fischer
- Brockman, John 1995: *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution*, New York: Simon & Schuster
- Deutsch-chinesisches Forum interkultureller Bildung (ed.) 2008: *Wissenschaftskommunikation im internationalen Kontext*, München: iudicium
- Felder, Ekkehard & Andreas Gardt (eds.) 2015: *Handbuch Sprache und Wissen* (= Handbücher Sprachwissen 1), Berlin / New York: de Gruyter

- Habermas, Jürgen ⁴2019: *Diskursethik* (= Studienausgabe Philosophische Texte 3), Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (ed.) 2006: *Eco-Semiotics. Umwelt- und Entwicklungskommunikation*, Tübingen / Basel: Francke
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. 2017: „Sprache, Literatur und Recht: Schuldig oder nicht schuldig? Eine Vernehmung zur Person und zur Sache in Friedrich Dürrenmatts Hörspiel *Die Panne*“, in: Thomas Fischer & Elisa Hoven (eds.) 2017: *Schuld* (= Baden-Badener Strafrechtsgespräche 3), Baden-Baden: Nomos, 87–109
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (ed.) 2018: *Rhetorik und Medizin* (= Internationales Jahrbuch Rhetorik 37) Berlin / Boston: de Gruyter
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (ed.) 2018 a: „Arzt und Patient müssen reden (können). Über die Verflochtenheit von Heil- und Redekunst“, in: Hess-Lüttich (ed.) 2018: 24–51
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (ed.) 2018 b: „Wissenstransfer in der Gesundheitskommunikation. Ein Fachtext-Netzwerk zum Thema ‚Übergewicht und Ernährung‘“, in: Hess-Lüttich (ed.) 2018: 197–224
- Husserl, Edmund [1936] 2012: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, ed. Elisabeth Ströker, Hamburg: Meiner
- Huntington, Samuel P. 1998: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Simon & Schuster
- Iakushevich, Marina, Yvonne Ilg & Theresa Schnedermann (eds.) 2021: *Linguistik und Medizin* (= Handbücher Sprache und Wissen 44), Berlin / Boston: de Gruyter
- Kreuzer, Helmut (ed.) 1987: *Die zwei Kulturen: Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz*, München: dtv
- Schär, Kathrin 2021: *Erdgeschichte(n) und Entwicklungsromane. Geologisches Wissen und Subjektkonstitution in der Poetologie der frühen Moderne*, Bielefeld: transcript
- Schiewer, Gesine Lenore 2006: „Der ‚Dialog der Kulturen‘ als Problem einer interkulturellen Kommunikationskultur. Anmerkungen zu einer Initiative der *Ver-einten Nationen*“, in: Ernest W.B. Hess-Lüttich (ed.) 2006: *Eco-Semiotics. Umwelt- und Entwicklungskommunikation*, Tübingen / Basel: Francke, 375–398
- Schiewer, Gesine Lenore 2008: „Keine Krisis der europäischen Wissenschaft: Transdisziplinarität als Programm in der interkulturellen Germanistik“, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 34 (2008), München: iudicium, 35–50
- Schmitz-Emans, Monika (ed.) 2008: *Literature and Science Literatur und Wissenschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann
- Schnyder, Peter (ed.) 2020: *Erdgeschichten. Literatur und Geologie im langen 19. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann
- Ungeheuer, Gerold 2017: *Kommunikationstheoretische Schriften I: Sprechen, Mitteilen, Verstehen*, 3. Aufl., Münster: Nodus
- Ungeheuer, Gerold 2020: *Kommunikationstheoretische Schriften II: Symbolische Erkenntnis und Kommunikation*, 2. Aufl., Münster: Nodus

Begriff und Struktur der Analyse. Zur Geschichtlichkeit der Erkenntnis in der Literatur

Hinrich C. Seeba (Berkeley)

Die verschiedenen Wissenschaftszweige sind über den Begriff der Analyse miteinander methodologisch verbunden. Schon in der Antike war die Analyse einerseits, bei Euklid und Aristoteles, das Verfahren für die Lösung geometrischer, mathematischer und logischer Probleme und andererseits bei Sokrates (in Platons frühen Dialogen) Kern seiner rhetorischen Mäeutik. Heute gibt es u.a. chemische Analysen, Marktanalysen, ¹ politische Analysen, eine analytische Philosophie und die Psychoanalyse, Quellenanalysen in der Textkritik, Literaturanalysen und historische Analysen. Dabei geht es immer um kritische Untersuchungen zu einem Gegenstand, der nicht nur nach seiner faktischen Oberflächenerscheinung beobachtet, sondern auseinandergenommen und zergliedert wird, um, wie es redensartlich heißt, ‚einer Sache auf den Grund zu kommen‘, also in einem vertikalen Verfahren wortwörtlich ‚Gründe‘ dafür zu finden, daß die Sache so und nicht anders erscheint, weil sie so und nicht anders zustande gekommen ist. So haben Analysen als Erforschung von Entstehungsbedingungen, als ‚Begründung‘ eines komplexen Sachverhalts aus seinem Zusammenhang, immer auch einen genetischen, d.h. wesentlich historischen Charakter. In dieser Art von Analyse geht es sowohl um die Geschichtlichkeit des Gegenstands als auch um die Geschichtlichkeit seiner Erkenntnis.

Ein wesentlicher Aspekt der analytischen Erkenntnis ist ihre Unvoreingenommenheit, die ergebnisoffene Erforschung der Wahrheit, ohne daß eine vorgegebene Meinung nur bestätigt und eine davon abweichende Meinung bekämpft wird. Die Sorgfalt, mit der ein Problem analysiert und seine Lösung erprobt wird, ist zentral für das Ethos wissenschaftlicher Forschung, wenn die Ergebnisse einer genauen Überprüfung standhalten sollen. Doch ist das Wissenschaftsideal der Allgemeingültigkeit nicht unumstritten. Schließlich beruht die vor allem von Wilhelm Dilthey vollzogene methodologische Absonderung der Geisteswissenschaften von den Naturwissenschaften auf

1 Joseph A. Schumpeter, *History of Economic Analysis*, London: Allen & Unwin 1954, dt. *Geschichte der ökonomischen Analyse*, 2 Bde., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.

der unterschiedlichen Bewertung historischer Relativierung eines Wahrheitsanspruchs. Wo Naturwissenschaftler Wert auf die zeitlose Allgemeingültigkeit ihrer Analyse legen, weil die Testergebnisse eines Experiments unter gleichen Laborbedingungen immer dieselben bleiben müssen, begnügen sich Geisteswissenschaftler, deren Analyse gerade die Bedingungen historischen Wandels untersucht und sich selbst nicht davon ausnimmt, mit der historisch relativierten Objektivität.² Historisch orientierte Forschung ist, wie wir nicht erst seit Thomas S. Kuhn wissen, von wissenschaftlichen ‚Paradigmenwechseln‘ bestimmt, von zeitgebundenen und deshalb überholbaren Forschungsmustern, von jeweils anderen Perspektiven, methodologischen Prioritäten und internen wie externen Interessenlagen.

Der hermeneutische Zirkel besagt, wie er von Schleiermacher am Beispiel der Platon-Übersetzung definiert wurde, daß das Vorverständnis eines Phänomens nur über die Analyse seiner Teile zur Erkenntnis des Ganzen gelangen kann. Die angestrebte Objektivität dieses Verfahrens ist gebunden an das erkenntnisleitende Interesse, das es durch die Analyse zu korrigieren, zu ergänzen oder auch nur zu bestätigen gilt, und deshalb ein nicht unproblematisches Forschungsideal, das epistemologisch mit Kants Begriff des ‚interesselosen Wohlgefallens‘ und ideologiekritisch mit Jürgen Habermas’ Begriff des ‚Erkenntnisinteresses‘ in Frage gestellt wurde.³ Das Bewußtsein dieser Problematik, das in seiner Spannung zwischen naturwissenschaftlicher und geistesgeschichtlicher Ausrichtung eine wichtige methodologische Voraussetzung aller wissenschaftlichen Analyse ist, droht aber verloren zu gehen, sobald komplexe Erkenntnisse durch bloße Meinungen ersetzt werden und die

- 2 Vgl. Otto Friedrich Bollnow, Zur Frage der Objektivität in den Geisteswissenschaften (1937), in: Bollnow, Das Verstehen. Drei Aufsätze zur Theorie der Geisteswissenschaften, Mainz: Kirchheim 1949, Vollständiger Text unter <http://www.wernerloch.de/doc/ObjektivitaetGeisteswiss.pdf> (abgerufen am 14.7.2021).
- 3 Jürgen Habermas, Erkenntnis und Interesse, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, S. 260 f.: „Die Einbettung von Erkenntnisprozessen in Lebenszusammenhänge macht auf die Rolle erkenntnisleitender Interessen aufmerksam: ein Lebenszusammenhang ist ein Interessenzusammenhang. Aber dieser Interessenzusammenhang kann sowenig wie das Niveau, auf dem sich gesellschaftliches Leben reproduziert, unabhängig von jenen Handlungsformen und den zugehörigen Kategorien des Wissens definiert werden. Das Interesse an Lebenserhaltung haftet auf anthropologischer Ebene an einem durch Erkenntnis und Handeln organisierten Leben. Die erkenntnisleitenden Interessen sind mithin durch beide Momente bestimmt: sie sind einerseits Zeugnis dafür, daß Erkenntnisprozesse aus Lebenszusammenhängen hervorgehen und in ihnen fungieren; aber in ihnen kommt andererseits auch zum Ausdruck, daß die Form des gesellschaftlich reproduzierten Lebens durch den spezifischen Zusammenhang von Erkennen und Handeln erst charakterisiert ist.“

im Internet ausgetragene Parteilichkeit von Meinungskonflikten den Versuch objektiver Analysen ad absurdum führt.

Probleme der Wahrheitsfindung haben besonders in den letzten Jahren eine neue Aktualität gewonnen, als die politische Verunglimpfung von ‚fake news‘ und die skrupellose Verteidigung von offensichtlichen Lügen als ‚alternative facts‘ dazu führten, daß die Überprüfung der Richtigkeit von Wahrheitsaussagen an sogenannte ‚fact checkers‘ delegiert wurde, als bestände Wahrheit nur im Nachweis der Richtigkeit ihr zugrundegelegter Tatsachen. In einem kurzen Aufsatz von 2019, „Was mit der Wahrheit noch verloren geht“, hat der an der Humboldt-Universität Berlin lehrende Philosoph Volker Gerhardt darauf aufmerksam gemacht, daß sich „mit dem erklärten und tagtäglich vollzogenen Wahrheitsverzicht eines amerikanischen Präsidenten“ auch die Wissenschaft, die lange mit der postmodernen Beliebtheit geliebäugelt hatte, wieder auf die Verbindlichkeit der Wahrheit zu besinnen beginnt: „Offenbar musste erst ein Mächtiger kommen, der die Wissenschaft pauschal der Lüge bezichtigte, um die Wissenschaftler daran zu erinnern, woran ihnen selbst gelegen sein muss, wenn sie ernst genommen werden wollen.“⁴ Wenn es immer schwieriger wird, die Komplexität unbequemer Wahrheitsaussagen gegen Rechthaberei, Propaganda und Verhetzung zu verteidigen, lohnt sich ein neuer Blick auf die Problematisierung des Analyse-Verfahrens in den Bildern seiner mythologischen und literarischen Darstellung.⁵

Noch vor allen meinungspolitischen und philosophischen Kontroversen ist die Analyse als eine Alltagserfahrung auch Gegenstand des Mythos und der Literatur geworden: Wann immer wir etwas auseinandernehmen, zergliedern, untersuchen müssen, um aus den Bestandteilen ein daraus zusammengesetztes Ganzes besser zu verstehen und für ein Problem eine Lösung zu finden, sprechen wir von einer „Analyse“. Analyse bedeutet bekanntlich „Auflösung“ und ist seit Urzeiten mythologisch als Auflösung des gordischen Knotens verstanden worden – von der Entwirrung eines am Streitwagen des phrygischen Königs Gordios verknoteten Seils bis zum Abspulen eines aufgewickelten Fadens, des Ariadnefadens, der Ausgang aus dem Labyrinth und damit Erlösung von orientierungslosem Unverständnis verspricht. So erinnert der „Leitfaden“ (im Englischen „guideline“), als Anleitung zu

4 Volker Gerhardt, Was mit der Wahrheit noch verloren geht, in: *Lehre und Forschung* 26 (1/19, Jubiläumsausgabe), S. 18.

5 Vgl. Hinrich C. Seeba, „Tragische Analysis“ eines Vorfalles: Geschichte als Gerichtsspiel der Literatur, in: *Zur Ästhetik der Moderne. Für Richard Brinkmann zum 70. Geburtstag*. Mit Beiträgen von Gerhart von Graevenitz, Fritz Hackert, Hans-Georg Kemper, Lothar Köhn, Günther Mahal, Klaus-Peter Philippi, Hinrich C. Seeba und Waltraud Wiethölder, Tübingen: Max Niemeyer 1992, 33–40; Hinrich C. Seeba, *Geschichte und Dichtung. Die Ästhetisierung historischen Denkens von Winckelmann bis Fontane*, Berlin: Walter de Gruyter 2020.

wissenschaftlichem Denken, bis heute an seinen mythischen Ursprung: der Leitfaden als „lifeline“. Theseus' Rettung vor Minotaurus markiert die existentielle Seite des Bildes: Wer ein Problem durch Analyse zu ‚lösen‘ versteht, entgeht seinem Untergang.

In der Umkehrung dieser Zuversicht hat das Bild unter dem Begriff der ‚tragischen Analysis‘ auch Eingang in die Poetik gefunden, nicht als rettendes Heil, sondern in der ‚tragischen‘ Variante, weil gerade die Auflösung der Verwicklung, die Theseus gerettet hat, den Untergang bedeutet: Oidipus ist vernichtet, als er herausfindet, daß er es war, der seinen Vorgänger als König von Theben, Laios, getötet hat und daß der von ihm Getötete ausgerechnet sein Vater war, den zu suchen er sich aufgerafft hatte. Während die vorherrschende Definition des Tragischen darauf zielt, daß jemand das Unheil gerade dadurch herbeiführt, daß er es verhindern will,⁶ geht es bei Oidipus umgekehrt darum, daß er seinen Vater gerade dadurch, daß er sich auf die Suche nach ihm macht, umbringt. Während im ersten Fall schon die Ausgangssituation negativ ist, das Unheil, dessen intendierte Verhinderung gerade seinen Vollzug bedeutet, ist sie im zweiten Fall noch positiv: Die gute Absicht, die Vatersuche, erfüllt sich ausgerechnet als Patrizid. Die Aufdeckung dieses Paradoxon ist der Bewußtseinsprozeß, durch den Oidipus, der als König von Theben auch das Richteramt ausübt, sich selbst richtet. Die Modernität dieses Vorgangs liegt in der Ersetzung der Aktion durch Analyse, in der Verlegung der Handlung ins Innere des Handelnden. Ziel der Handlung ist nicht die Erledigung eines Gegners (die sich im Fall des Laios als furchtbarer Irrtum herausgestellt hat), sondern die Selbsterkenntnis des Handelnden. Indem er herausfindet, daß der Mann, den er erschlagen hat, sein eigener Vater ist und daß die Frau, die er geheiratet hat, seine eigene Mutter ist, erfährt Oidipus aus der Analyse seiner Vorgeschichte, wer er eigentlich ist. Identitätsfindung ist ein analytischer Bewußtseinsprozeß, den Sigmund Freud als Oidipus-Komplex ins Unterbewußtsein verlegt und damit der rationalen Kontrolle entzogen hat. Während in solcher Psychoanalyse der Betroffene einen Therapeuten braucht, um sich analysieren zu lassen, besteht die Modernität der Analyse von Oidipus' gordischem Knoten gerade in der bewußten Autonomisierung des Subjekts, das seine Identität findet, indem es seine Vorgeschichte aufdeckt, sich selbst historisch versteht und über sich selbst unerbittlich zu Gericht sitzt. Oidipus folgt – in der Variante eines Pindar, Goethe und Nietzsche zugeschriebenen Spruchs („Werde, der du bist!“) – dem Appell: Sei, der du geworden bist. Erst die Erkenntnis seiner Geschichte (als Mörder seines Vaters und als Ehemann seiner Mutter) gibt ihm eine Antwort auf die Frage, wer er ist. In der analytischen Selbstfindung geht es also um die existentielle Bedeutung von Geschichte.

6 Vgl. Karl Jaspers, *Über das Tragische*, München: R. Piper 1952.

Für die Geschichtlichkeit der Erkenntnis gibt es sowohl historiographische als auch poetologische Zeugnisse, die hier kurz skizziert werden sollen.

1. Zur Analyse historischer Wahrheit

Die von Leopold von Ranke 1822 geschaffene Gründungsformel des Historismus – die Historiker sollten „zeigen, wie es eigentlich gewesen“ – hat die Aufdeckung, wortwörtlich also die ‚Analyse‘ des Vergangenen in seiner ‚Eigentlichkeit‘ – zur vornehmsten Aufgabe der Geschichtsforschung gemacht. Die damit implizierte Objektivität der Untersuchung ist allerdings nicht ganz so selbstverständlich, wie die lange, schließlich auf die positivistische Rekonstruktion historischer Fakten reduzierte Wirkungsgeschichte des Historismus im 19. Jahrhundert vermuten läßt. Hatte Ranke einerseits die traditionelle Aufgabenstellung der Historiker, „die Vergangenheit zu richten, die Mitwelt zum Nutzen zukünftiger Jahre zu belehren“; auf die „strenge Darstellung der Thatsache“ reduziert, so hat er andererseits die moralisch-didaktische Gerichts-Metapher durch ein damit gleichgestelltes, wesentlich ästhetisches Motiv ersetzt: „die Entwicklung der Einheit und des Fortgangs der Begebenheiten“.⁷ Mit der Vereinheitlichung der Daten und ihres zeitlichen Zusammenhangs gewinnt die Analyse, über das einseitig rezipierte Objektivitätspostulat des Historismus hinaus, auch einen synthetisch-kreativen Aspekt, wie er die narrative „Darstellung“ historischer „Entwicklung“ charakterisiert. Die Vergegenwärtigung des Vergangenen in der Form einer Erzählung anzuerkennen, wurde aber immer schwieriger, je mehr sich die Geschichtswissenschaft als akademische Disziplin etabliert und gegen jeden Verdacht ästhetischer Beschönigung durch historische Erzählformen abzugrenzen versucht hat.

So hat Barthold Niebuhr, der der 1810 gegründeten Berliner Universität als Professor der Geschichte von Anfang an angehörte, in seinem Gründungsbuch des Historismus, der *Römischen Geschichte* (1811), verfügt: „Wir müssen uns bemühen Gedicht und Verfälschung zu scheiden, und den Blick anstrengen um die Züge der Wahrheit von jenen Übertünchungen, zu erkennen.“⁸ Der Versuch einer Trennung der historischen von der poetischen Wahrheit geht bis auf Thukydides zurück, der im Methodenkapitel (I 20–22) seiner *Geschichte*

7 Leopold von Ranke, Vorrede, in: Ranke, Sämtliche Werke, Bd. 33: Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514, Leipzig: Duncker & Humblot 21874, I–VIII, S. VII.

8 Barthold G. Niebuhr, *Römische Geschichte*. Neue Ausgabe von M. Isler, Berlin: S. Calvary 1873–1874, Bd. 1, S. XXI f.

des Peloponnesischen Krieges betont hatte, Historiker dürften – „unverführt von den Dichtern, die (die Dinge) in hymnischer Aufhöhung aufgeschmückt haben, noch von den Geschichtenschreibern, die alles bieten, was die Hörlust lockt, nur keine Wahrheit“ – nur der wissenschaftlich strengen Analyse der zuverlässig überlieferten und mehrfach überprüften Fakten verpflichtet sein, um das Ziel der historischen Wahrheit zu erreichen.⁹

Wie aktuell solche Wahrheitssuche sein darf, hängt davon ab, ob gegenwärtige Forscher laut Ranke völlig von sich selbst, von ihren Interessen und ihrem Standpunkt absehen können oder ob sie sich wie Oidipus selbst in den Erkenntnisprozeß involviert sehen. Wer selbstreflexiv die Geschichtlichkeit – und damit die Überholbarkeit – jeder historischen Analyse anerkennt, wird ihren jeweiligen Erkenntniswert in der je anderen Gegenwärtigkeit des Vergangenen suchen. Darum hat der Historiker Heinrich von Sybel im Vorwort der von ihm 1859 gegründeten *Historischen Zeitschrift* „die wahre Methode der historischen Forschung“, die von manchen Ranke-Nachfolgern als analytische Rekonstruktion vergangener Tatsachen um der Vergangenheit willen mißverstanden wurde, gleich zweimal ausdrücklich abgesetzt gegen eine „antiquarische“ Geschichtsauffassung, um mit der neuen Zeitschrift den Nachweis zu erbringen, „daß das Vergangene noch gegenwärtig ist und in uns selbst bestimmend fortwirkt“.¹⁰ Mit diesem Appell an die geradezu existentielle Aktualität des Vergangenen hat Sybel Friedrich Nietzsche, dem erbittertsten Gegner eines positivistisch mißverstandenen Historismus, das Stichwort für seine Kritik an einer bloß antiquarischen Analyse gegeben.

Nietzsche, der überzeugt war, daß wir „alle durch die Historie verdorben“ sind,¹¹ hat im zweiten Stück seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874) sowohl gegen die ‚monumentalische‘ (Vergangenheit als Modell der Gegenwart) als auch besonders gegen die ‚antiquarische‘ Geschichtsauffassung (Vergangenheit um der Vergangenheit willen) polemisiert. Er hat „das widrige Schauspiel einer blinden Sammelwut, eines rastlosen Zusammenscharrens alles einmal Dagewesenen“¹² verurteilt und gegen die lebensfeindliche Archivierung alles Vergangenen sein lebensphilosophisches Prinzip des lebendigen Austauschs

9 Thukydides, Geschichte des Peloponnesischen Krieges, übers. und mit einem Essay „Zum Verständnis des Werkes“, Anmerkungen und Register hrsg. v. Georg Peter Landmann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1964, S. 14.

10 Heinrich von Sybel, Vorwort zur „Historischen Zeitschrift“, in: Geschichte und Geschichtsschreibung. Möglichkeiten, Aufgaben, Methoden. Texte von Voltaire bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Fritz Stern, München: R. Piper & Co. 1966, S. 175 f.

11 Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, in: Nietzsche, Werke in drei Bänden. Hrsg. v. Karl Schlechta, Bd. 1, München: Carl Hanser 1966, 209–285, S. 236.

12 Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, S. 228.

zwischen Vergangenheit und Gegenwart konzipiert. Zu diesem Zweck plädiert Nietzsche für eine – in der Dichtung von Schillers „tragischer Analysis“ und Kleists „stationärer Prozeßform“ (Goethe) praktizierte – Gerichtsstruktur: Der Mensch müsse, um von der überbordenden Geschichte nicht erstickt zu werden, die Kraft haben, „eine Vergangenheit zu zerbrechen und aufzulösen, um leben zu können: dies erreicht er dadurch, daß er sie vor Gericht zieht, peinlich inquiriert und endlich verurteilt; jede Vergangenheit aber ist wert, verurteilt zu werden.“¹³ Diese der gerichtlichen Wahrheitsfindung angepaßte Analyse ist ein lebensnotwendiges Verfahren, bei dem es wie für Oidipus um den nicht nur metaphorischen ‚Prozeß‘ der Selbstfindung geht.

2. Zur Analyse poetischer Wahrheit

Der Prozeß als wortwörtlich ‚fortschreitende‘ Analyse einer vergangenen Entwicklung mit dem Ziel, der vor Gericht verhandelten ‚Sache‘ (causa) auf den Grund zu kommen, ist vor allem im Gerichts-drama die poetologisch begründete Struktur der Analyse, der analytischen Nachzeichnung eines auf die Aufschlüsselung zulaufenden, nur scheinbar teleologischen Geschehens. Schiller hat dieser analytischen Struktur der dramatischen Aufarbeitung von bereits abgeschlossener Vergangenheit, im Gegensatz zur zukunfts-offenen Aktion, den Namen ‚tragische Analysis‘ gegeben und sie in einem Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797 programmatisch mit dem Vorbild des Oidipus begründet, weil „man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist und mithin jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt, daß das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht, daß etwas geschehen sein möchte, das Gemüt ganz anders affiziert, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte. Der Ödipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt.“¹⁴ Die als Analysis definierte ‚Herauswicklung‘ der rätselhaft verschlüsselten, konzentrierten Handlung entspringt einer „Furcht, daß etwas geschehen sein möchte“, was unabänderlich vorliegt und den Betrachter ganz anders betrifft als die Furcht vor einer künftigen Katastrophe, der er sich vielleicht noch entziehen könnte. Vor der Vergangenheit, in die wir verwickelt

13 Nietzsche, ebd.

14 Schiller, Brief vom 2. Oktober 1797 an Goethe, in: Goethe–Schiller Briefwechsel, Frankfurt am Main: Fischer 1961, S. 247.

sind, ohne die genauen Umstände zu kennen, gibt es kein Entrinnen, aber auch keine Flucht in den Schein der Objektivität von Unbeteiligten. Rankes objektivistischer Wunsch, „mein Selbst gleichsam auszulöschen, und nur die Dinge reden, die mächtigen Kräfte erscheinen zu lassen“,¹⁵ findet in Oidipus' analytischer Selbstfindung ihr subjektivistisches Gegengewicht.

In der Literatur, soweit sie von menschlichen Perspektiven handelt, ist Analyse sowohl historisch als auch subjektiv bestimmt, und sie bedient sich zur strukturellen Durchführung der Analyse ästhetischer Mittel, die in der Literatur selbstverständlich sind, für die wissenschaftliche Historiographie aber erst erneut reklamiert werden mußten. Einschübe, Rückblenden, Zeitsprünge, Perspektivenwechsel, Beschleunigung bzw. Verlangsamung des Erzählvorgangs sind nur einige der Darstellungsmittel, um das Vergangene in die Gegenwart zu holen. Sie charakterisieren sowohl die literarische Analyse als auch, wie Hayden White 1978 zum Schrecken traditioneller Historiker betont hat, die historische Analyse.¹⁶

Das Theater ist, wie Schiller 1784 in seinem Aufsatz über die Schaubühne als moralische Anstalt betont hat, der fiktionale Ort, wo anders als in der historischen Wirklichkeit „Anschauung und lebendige Gegenwart ist, (...) wo die Vorsehung ihre Rätsel auflöst, ihren Knoten vor seinen Augen entwickelt (...) und die Wahrheit unbestechlich wie Rhadamanthus Gericht hält. Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt.“¹⁷ Das Theater ist als richtende Analyse des Geschehens die Fortsetzung der historischen Gerichtsbarkeit mit anderen, poetischen Mitteln. Erst als analytisches Gerichtsspiel kann das Drama eine (poetische) Wahrheit anschaulich vor Augen führen, die als (historische) Wahrheit in der bloßen Rekonstruktion vergangener Fakten womöglich verborgen bleibt.

Auch Kleist hat sich die von Schiller herangezogene Selbstfindung des Oidipus, der über sich selbst zu Gericht sitzt, zum Vorbild genommen und mit dessen komischer Umkehrung das Lustspiel *Der zerbrochne Krug* (1806)

15 Leopold von Ranke, Englische Geschichte, in: Sämtliche Werke, Bd. 15, S. 103, zit. Helmut Berding, Leopold von Ranke, in: Hans-Ulrich Wehler, Hrsg., Deutsche Historiker, Bd. 1, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1971, 7–24, S. 13.

16 Hayden White, The Historical Text as Literary Artifact, in: The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding. Edited by Robert H. Canary and Henry Kozicki, Madison and London: The University of Wisconsin Press 1978, 41–62, S. 47: „The events are made into a story by the suppression or subordination of certain of them and the highlighting of others, by characterization, motific repetition, variation of tone and point of views, alternative descriptive strategies, and the like – in short, all of the techniques that we would normally expect to find in the emplotment of a novel or a play.“

17 Friedrich Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?, in: dtv-Gesamtausgabe, Bd. 20, 1966, 13–26, S. 17.

strukturiert: Während der Richter Oidipus alles daran setzt, herauszufinden, wer der Schuldige ist, ohne zu wissen, daß es um ihn selbst geht, setzt Richter Adam alles daran, zu verhindern, daß er als der Schuldige entlarvt wird; denn er muß einsehen, daß er nicht mehr das Subjekt, sondern vor allem das Objekt des Verfahrens ist: „Die werden mich doch nicht bei mir verklagen?“ (Vers 500) Dem erfolgreichen, aber tragischen Versuch der Selbstfindung bei Sophokles entspricht der erfolglose, aber komische Versuch der Selbststrettung bei Kleist. Sein Name Adam verrät, daß es nicht nur um eine niederländische Bauern-Burleske geht, sondern, wie der Schreiber Licht, diese Symbolfigur der Aufklärung mit dem sprechenden Namen, schon in den ersten Zeilen klar macht, um die Weltgeschichte der Menschheit nach dem adamitischen Sündenfall: „Ihr stammt von einem lockern Ältervater, / Der so beim Anbeginn der Dinge fiel, / Und wegen seines Falls berühmt geworden.“ (Vers 9–11) Das Gerichtsverfahren ist in Kleists Lustspiel die Farce einer Analyse, die vordergründig die Aufdeckung der Wahrheit (daß Adam den Krug zerbrochen hat) verhindern soll, hintergründig aber gerade dadurch die Offenbarung der eigentlichen Wahrheit vorantreibt (daß die Weltgeschichte eine Sündengeschichte ist). Für den Dorfrichter ist diese Analyse eigentlich tragisch: Gerade indem er mit seinen Lügengeschichten versucht, von der Wahrheit abzulenken, bringt er sie an den Tag. Gegen alle Intention stellt sich der kahlköpfige Richter selber so bloß, wie er es von vornherein war, weil ihm die Perücke als Indiz seines Sündenfalls abhandengekommen ist. Die Sprache setzt sich gegen ihren verlogenen Sprecher durch und erreicht, was er verhindern wollte: „der Sache völlig auf den Grund zu kommen“ (Vers 1251). Die sprachliche Bloßlegung der Blessuren, mit denen Adam wie der Mensch nach dem Sündenfall von vornherein gezeichnet ist, verweist auf einen weltgeschichtlichen Vorgang, den der Philosoph Ernst Bloch als den Ursprung des Detektivromans ausgemacht hat: Der ganzen Weltgeschichte unterliegt der „Verdacht eines verdammten Geheimnisses ante rem, ante lucem, ante historiam, eines Casus ante mundum“, der die poetische „Kriminal-Mythologie“ von der Genesis über den sophokleischen Oidipus bis zu Kleists Gerichtskomödie ins Bild des Sündenfalls gehoben hat, so daß die Vorgeschichte der Menschheit immer neu analysiert werden muß.¹⁸ Mit einem Wort Schillers: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht.“¹⁹

Eine analytische Metaphysik der ganzen Weltgeschichte geht über die sprachphilosophische Lösung des erkenntnistheoretischen Problems weit hinaus. Aber sie verweist darauf, daß die analytische Struktur großer Teile

18 Ernst Bloch, *Philosophische Ansicht des Detektivromans*, in: Bloch, *Verfremdungen I*, Frankfurt am Main: Bibliothek Suhrkamp 1962, S. 37-63, hier S. 55.

19 Friedrich Schiller, *Resignation (1786)* in Schiller, *dtv-Gesamtausgabe*, Bd. 1, 1965, 112–114, Vers 95.

der Literatur, am offensichtlichsten im Gerichtsroman und im historischen Roman, einen Anspruch erfüllt, der in der Wirkungsgeschichte des Historismus lange umstritten war: der Gegenwartsbezug der Vergangenheit, die Betroffenheit des Historiographen, die Urteilsstruktur der historischen Analyse, die Geschichtlichkeit der Erkenntnis, und, nicht zuletzt, der ästhetische Charakter historischer Darstellung. Das sind Kategorien, auf die sich – im Namen der Analyse als Wahrheitsfindung – Historiker und Germanisten verständigen könnten, um gemeinsam dem Lügengespinnst von Faktenfälschern zu widerstehen.

Die Entfremdung von Sprach- und Literaturdidaktik und die Suche nach einem Konzept sprachlich-literarischer Bildung

Marcus Steinbrenner (Luzern)

1 Die Entfremdung von Sprach- und Literaturdidaktik

Sprachdidaktiker und Literaturdidaktiker im Jahr 2017 stammen – bildlich gesprochen – zwar nicht aus verschiedenen Universen, leben aber wohl in unterschiedlichen Welten. Zumindest scheinen sie vielfach nicht mehr dieselbe (Fach-)Sprache zu sprechen. Der Ausbildung von Deutschlehrerinnen und Deutschlehrern tut das nicht unbedingt gut und wird von Studierenden sowie Ausbildern und Ausbilderinnen der zweiten Phase zu recht kritisiert. Für die innerdisziplinäre Ausdifferenzierung und Steigerung der wissenschaftlichen Forschungsfähigkeit ist die Spezialisierung hingegen unerlässlich. Von den Fachwissenschaften können die Fachdidaktiken in Sachen Integration zum aktuellen Zeitpunkt kaum hilfreiche Impulse erwarten. Schließlich existieren auch zwischen Sprach- und Literaturwissenschaften zuweilen tiefe Gräben.

(Fay & Standke 2017: 32)

Dieses Eingangszitat beschreibt pointiert das Verhältnis von Sprach- und Literaturdidaktik, wie es wohl derzeit von den meisten Deutschdidaktiker*innen gesehen wird: Sprach- und Literaturdidaktiker*innen leben in unterschiedlichen Welten. Gründe für diese Entfremdung sind vor allem

- die Entfremdung der beiden nach wie vor wichtigen Bezugswissenschaften Sprach- und Literaturwissenschaft
- die fortschreitende innerdisziplinäre Ausdifferenzierung und Spezialisierung zur Steigerung der wissenschaftlichen Forschungsfähigkeit (die innerhalb der Sprach- und Literaturdidaktik auch noch weitergeht)
- die zunehmende Bedeutung weiterer Bezugswissenschaften (Pädagogik, Psychologie, empirische Bildungsforschung, Medienwissenschaften. . .), bei denen sich die Sprach- und die Literaturdidaktik jeweils eigenständig bedienen.

Sichtbar wird die Trennung u.a. an

- Einführungs- und Standardwerken, die zumeist jeweils getrennt für die Sprach- und die Literaturdidaktik erscheinen
- separaten Tagungssektionen und Forschungsnetzwerken
- der Denomination von Professuren und Stellenaus- und -beschreibungen.

Gleichzeitig wird die Bedeutung von Literatur in Bildungskontexten in Frage gestellt, was u.a. mit dem Mediennutzungsverhalten von Jugendlichen und der Aufwertung der Lesekompetenz in Bezug auf „pragmatische Texte“ infolge der Pisa-Studien zusammenhängt – und die Sprache der Literatur bzw. deren spezifische Sprachlichkeit findet sowohl im deutschdidaktischen Diskurs als auch in der unterrichtlichen Realität wenig Beachtung. Diese beiden Entwicklungen (die auch die Disziplinen Deutsch als Fremdsprache und Deutsch als Zweitsprache betreffen, vgl. u.a. Dobstadt & Riedner 2015) möchte ich in einem zweiten Schritt und in der hier gebotenen Kürze etwas veranschaulichen.

2 Literatur in den Bildungsstandards, in den Köpfen von Lehrenden und im Abitur

2.1 Literatur in den Bildungsstandards

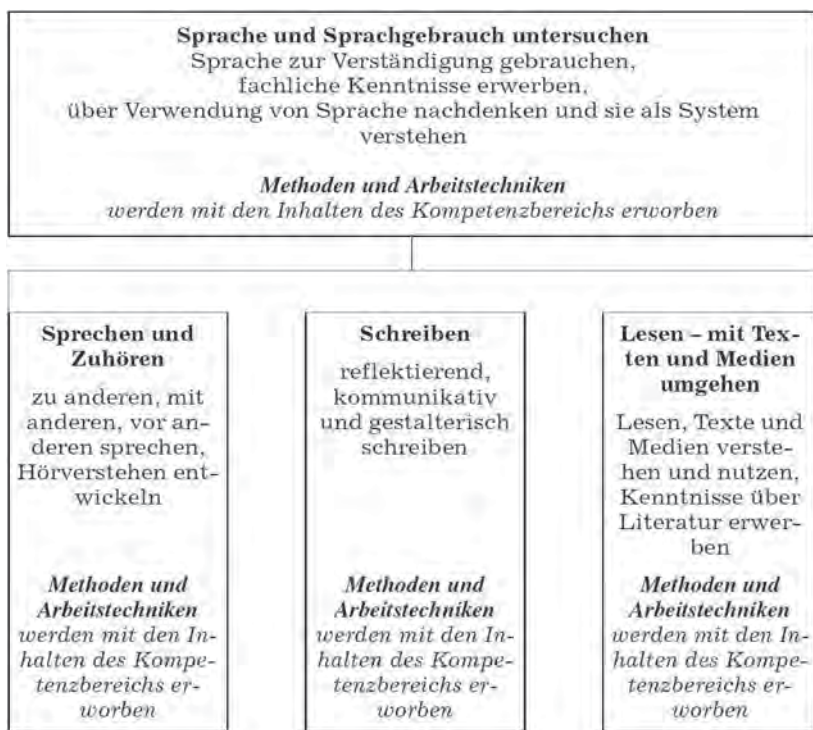


Abb. 1: Kompetenzbereiche im Fach Deutsch (Bildungsstandards im Fach Deutsch für den Mittleren Schulabschluss 2003: 8).

Diese Grafik liefert einen Überblick über die Kompetenzbereiche im Fach Deutsch. Literatur kommt hier nur im Kompetenzbereich „Lesen – mit Texten und Medien umgehen“ vor. Das Schreiben, Sprechen, Hören und szenische Spielen von Literatur wird konzeptionell nicht berücksichtigt. Zudem wird Literatur unspezifisch als Text und / oder Medium gedacht und eng mit dem Erwerb von Kenntnissen verbunden, was gerade für Schüler*innen der Sekundarstufe I eine problematische Engführung darstellt. Eine ähnlich starke Marginalisierung von Literatur findet sich auch im Europäischen Referenzrahmen für Sprachen (vgl. dazu die Kritik von Jostes 2004).

2.2 *Literatur in den Köpfen von Lehrenden*

Dorothee Wieser erhob in einer empirischen Studie Konzepte von Literaturunterricht, die Unterrichtende haben. Sie fasst ihre Ergebnisse wie folgt zusammen:

Für einen Teil der Befragten steht [...] die ‚Vermittlung des Freizeitwerts des Lesens‘ im Vordergrund. [...] Spannung und Unterhaltung werden dabei als die zentralen Gratifikationen des Leseprozesses herausgestellt. Mit der Konzentration auf die Vermittlung des Freizeitwerts des Lesens ist aber auch ein bestimmter Blick auf Literatur assoziiert: im Vordergrund stehen die Themen bzw. Inhalte der Texte. Für die anderen Befragten ist hingegen die Zielsetzung, dass die Schüler ‚sich mit Literatur auseinandersetzen‘ sollen, zentral. Dabei wird der Literaturbegriff normativ gebraucht, indem hochliterarische Texte als Kern des Literaturunterrichts angesehen werden, und es wird auch von den Schülern eine (gewisse) Anstrengungsbereitschaft für die Beschäftigung mit Literatur erwartet. Zudem wird der analytische Umgang mit Literatur als unabdingbarer Bestandteil des Literaturunterrichts angesehen [...].

(Wieser 2008: 227)

In einem Fall spricht Wieser vom Dachkonzept „Leseförderung“, im anderen Fall vom Dachkonzept „Literarische Bildung“ (ebd.: 229). Bezeichnend ist, dass fast alle Lehrpersonen mit der Zielstufe Sek I dem Dachkonzept „Leseförderung“, alle Lehrpersonen mit der Zielstufe Sek I+II dagegen dem Dachkonzept „Literarische Bildung“ zugeordnet werden können (ebd.: 231). Das Konzept von „Literarischer Bildung“ ist dabei in vielen Fällen „problematisch“, da „ein eher passives Verständnis der Vermittlung literarischer Tradition dominiert“ (ebd.: 271), so

[...] steht für die Mehrzahl der befragten Referendare hierbei ein abrufbares Wissen im Sinne der Bildungsdefinition von Schwanitz im Vordergrund. Eine aktive und individuelle Auseinandersetzung mit den Gegenständen der literarischen Tradition [...] wird hingegen nur von wenigen in den Blick genommen.

(Wieser 2008: 270)

Spannung, Unterhaltung, Orientierung an Inhalten und Themen auf der einen, abrufbares Wissen auf der anderen Seite – offensichtlich ist, dass die spezifische Sprachlichkeit der Literatur in beiden Konzepten keine Rolle spielt. Diese Einseitigkeit galt und gilt in weiten Teilen auch für den literaturdidaktischen Diskurs. So kritisiert Ulf Abraham schon 1998, man habe „den im bundesrepublikanischen Bildungswesen vor dem 68er Bruch und seinen Folgen gültigen Bildungsbegriff zwar als undemokratisch und elitär abgelehnt, aber an seine Stelle nichts gesetzt, was ‚literarische Bildung‘ hätte anders bestimmen können denn als Parathaben von Werken und Faktenwissen über Autoren und Epochen“ (Abraham 1998: 236).

2.3 *Literatur im Abitur*

In den Bildungsstandards im Fach Deutsch für die Allgemeine Hochschulreife wird im Kap. 2.4.1 „Sich mit literarischen Texten auseinandersetzen“ (S. 18) als Standard formuliert:

Die Schülerinnen und Schüler erschließen sich literarische Texte von der Aufklärung bis zur Gegenwart und verstehen das Ästhetische als eine spezifische Weise der Wahrnehmung, der Gestaltung und der Erkenntnis. Sie verfügen über ein literaturgeschichtliches und poetologisches Überblickswissen, das Werke aller Gattungen umfasst, und stellen Zusammenhänge zwischen literarischer Tradition und Gegenwartsliteratur auch unter interkulturellen Gesichtspunkten her.

Auch hier liegt der Schwerpunkt der Auseinandersetzung mit Literatur auf Analyse, Interpretation und Wissenserwerb. Hinzu kommt, dass diese Standards höchst anspruchsvoll sind und zu einer „Überforderung“ der Abiturient*innen führen, wenn man sie ernst nimmt – so Michael Steinmetz in seiner Studie „Der überforderte Abiturient im Fach Deutsch“ (2013). Dies belegen inzwischen zahlreiche empirische Studien. Daraus könnte man die Schlussfolgerung ziehen, dass die Interpretationsleistungen der Abiturient*innen zu schwach oder die verbindlichen Anforderungen für das Interpretieren zu hoch sind – oder man könnte die Dominanz der Literaturanalyse und -interpretation im Abitur ganz grundsätzlich hinterfragen. Zumal diese Dominanz und deren Funktion auch vielen Schüler*innen nicht (mehr) einleuchtet, wie der Tweet von Naina (Abbildung 2) und die daran anschließende Debatte im Jahr 2015 plakativ zeigten (wohlgemerkt: Naina hinterfragt nicht Gedichte an sich, sondern die Praxis der Gedichtanalyse – wobei die Gegenüberstellung zu vermeintlich lebenspraktischem Wissen dennoch zu hinterfragen wäre).



Abb. 2: Der Tweet von Naina zur „Gedichtsanalyse“ (2015).

Diese Grundsatzdiskussion wird innerhalb der Literaturdidaktik kaum geführt – aus Angst vor einem noch stärkeren Bedeutungsverlust der Literatur, der dazu führen könnte, dass Literatur aus dem regulären Deutschunterricht ausgegliedert und zum Wahlfach herabgestuft wird. Ein weiterer Grund liegt darin, dass die gymnasiale Literaturinterpretation ein tief verwurzeltes schulisches Brauchtum darstellt, das v.a. Zugänge zu kulturellem Kapital und einem spezifischen Habitus ermöglicht – oder verschliesst. Vieles deutet darauf hin, dass die Kompetenz zum interpretativen Umgang mit Literatur und die Fähigkeit und Bereitschaft bei den schulischen Interpretationsritualen mitzuspielen vor allem durch implizites Lernen erworben und somit stark habitus- und klassenabhängig sind (vgl. hierzu Magirius 2020). Schulische Interpretationsrituale bauen auf Voraussetzungen auf, die in der Schule kaum und außerschulisch immer weniger vermittelt werden.

In einem nächsten Schritt möchte ich nun diesen (zu) engen Fokus auf Analyse und Interpretation weiten und ein erweitertes Konzept sprachlich-literarischer Bildung entwerfen.

3 Auf der Suche nach einem Konzept sprachlich-literarischer Bildung

3.1 „Von der Freiheit des poetischen Sprechens“

Ich beziehe mich bei dieser Suche vor allem auf die Arbeiten von Hubert Ivo. Ivo hat in „Deutschdidaktik. Die Sprachlichkeit des Menschen als

Bildungsaufgabe in der Zeit“ (1999) den Entwurf eines Denkrahmens für deutschdidaktische Fragestellungen vorgelegt. Ich kann hier nur einen kleinen Ausschnitt von diesem Denkrahmens thematisieren (ausführlich hierzu: Steinbrenner 2021). Mit der „Sprachlichkeit des Menschen“ wird auf eine reflexiv-anthropologische und sprachtheoretische Dimension verwiesen, mit dem Bildungsbegriff auf die Entwicklungsaufgabe der Herausbildung des Einzelnen zu einem individuellen Mitglied der Sprachgemeinschaft, die immer eine ästhetische Dimension hat bzw. haben sollte. Die Wendung „in der Zeit“ richtet sich gegen essentialistische Auffassungen und zeigt die geschichtliche Dimension dieser Aufgabe an, da sie sich in Auseinandersetzung mit der Zeit immer wieder neu stellt und von der Deutschdidaktik bearbeitet werden muss. Zur Sprachdidaktik und zum Sprachunterricht gehört für Ivo ganz selbstverständlich auch die Literatur, weil die Literatur zur Sprachlichkeit des Menschen gehört.

Für Ivo sind v.a. Humboldts Sprachtheorie, Bildungstheorie und Anthropologie die zentralen Bezugspunkte. Einen aktuellen und besonders fruchtbaren Zugang zu Humboldts Sprachdenken bieten die Arbeiten des Berliner Romanisten Jürgen Trabant. Trabant setzt sich auf dieser Grundlage für ein nicht-instrumentelles Verständnis von Mehrsprachigkeit ein und arbeitet auch pointiert den Stellenwert von Literatur für die Sprachlichkeit des Menschen heraus. In seiner Monografie „Was ist Sprache“ (2008) trägt das zentrale letzte Kapitel den Titel „Von der Freiheit des poetischen Sprechens“. Trabant wendet sich gegen eine Bestimmung des Poetischen als Abweichung von einem wie auch immer gearteten „normalen“ Sprachgebrauch. Vor dem Hintergrund von Humboldts Sprachdenken

sind Poesie und Dichtung nicht das Andere der Sprache, sind sie kein abweichendes sprachliches Handeln, sondern gerade die Sprache selbst. In ihr kommt der Mensch als ‚Thiergattung‘ zu sich selbst, sprechend, das heißt singend, Ideen mit Tönen verbindend, artikulierend, in jeder Äußerung des einzelnen sprechenden Menschen, aber am schönsten und freiesten in der Dichtung.

(Trabant 2009: 90f.)

Trabant bezieht sich in seinen Arbeiten nicht nur auf Humboldt, sondern auch auf Schleiermacher, Herder, Coseriu u.a. – auf eine ganze Tradition europäischen Sprachdenkens (Trabant 2006). Die anthropologische Dimension und der enge Zusammenhang von Sprache, Literatur und Bildung, der in diesem Rahmen freilich nur postuliert werden kann, kommen schon in diesem kurzen Zitat zum Ausdruck.

Nimmt man die hier vertretene Perspektive an, dass sich Literatur durch die Aufhebung sprachlicher Beschränkungen und durch poetische Freiheit auszeichnet, muss sprachlich-literarisches Lernen darauf gerichtet sein, Lernende zu befähigen, genau dies wahrnehmen, genießen und für sich selbst

produktiv nutzen zu können. Dies steht in einer unauflösbaren Spannung zum institutionellen Kontext Schule und zum didaktischen Brauchtum, entspricht aber eher der Erwerbs- und der Gegenstandsperspektive (Steinbrenner 2016 & 2021, aktuell hierzu auch Hauéis & Lösener 2022). Um das hier entworfene sprachlich-literarische Lernen noch etwas zu konkretisieren, möchte ich in einem letzten Schritt auf einige aktuelle didaktische Ansätze verweisen.

3.2 Die „Freiheit des poetischen Sprechens“ in neueren didaktischen Ansätzen

Die Sprachlichkeit der Literatur können Schüler*innen besonders in Ansätzen erfahren, in denen sie selbst produktiv tätig werden. Verweisen möchte ich hier vor allem auf die zahlreichen Arbeiten im Rahmen des Projekts „Literarisches Schreiben im Deutschunterricht“ (LSiD, Abraham & Brendel-Perpina 2015). Beim literarischen Schreiben wird die Sprachlichkeit der Literatur nicht distanziert analysiert, sondern sie kommt selbst – performativ – zum Zug. Die Schüler*innen erfahren, was ein Gedicht ist und was ein Gedicht kann, indem sie ein Gedicht schreiben und über den Prozess und das entstehende Produkt nachdenken. Besonders ausgeprägt kommt dies in den Ansätzen zum lyrischen Schreiben von José Oliver (2013) zur Geltung, der in sehr einfachen, verdichtenden und assoziativen Schreibformen mit Worten arbeitet, die auch von leseschwächeren Schüler*innen umgesetzt werden können – und in den sprachspielerischen Praxismaterialien von Timo Brunke (2020), in denen die Mündlichkeit und das Spiel von zentraler Bedeutung sind. Viele leseschwächere und schriftferne Schüler*innen haben nicht nur und nicht in erster Linie ein Kompetenzproblem, sondern häufig auch problematische Einstellungen und Haltungen zum Gegenstand Literatur, der als schwierig, unerreichbar und einer anderen Welt zugehörig empfunden wird.

Eine spezifische Form literarischen Schreibens ist das autobiografische Schreiben. Hier können Schüler*innen sich selbst erzählen, Autor*innen des eigenen Lebens sein und dadurch in besonderer Weise die sprachliche Verfasstheit von Selbstkonstruktionen erfahren. Deutlich kann dies werden, wenn man über einen längeren Zeitraum autobiografische Texte schreibt und z.B. in einem Portfolio sammelt und diese dann mit einem grösseren Zeitabstand einer Relektüre unterzieht. Auch zum autobiografischen Schreiben gibt es zahlreiche didaktische Ansätze. Verweisen möchte ich hier aktuell auf Behrendt & Kreitz (2021) und auf den schon älteren Ansatz von Waldmann (2000), der insbesondere das Schreiben in unterschiedlichen Erzählformen und dessen Einfluss auf die erzählerische Selbstkonstitution thematisiert.

Auch literarische Gespräche können so gestaltet und modelliert werden, dass sie weniger als Erarbeitung einer bereits vorab feststehenden Interpretation und mehr als gemeinsame Sinnsuche aller Beteiligten ohne endgültiges

Wort erfahren werden (Härle & Steinbrenner 2019). Das Heidelberger Modell des Literarischen Unterrichtsgesprächs zielt darauf ab, dass die Vielstimmigkeit literarischer Texte auch im Gespräch über sie zum Zug kommt. Dabei kann die spezifische Sprachlichkeit von Literatur auch unser Sprechen über Literatur beeinflussen in Richtung eines heuristischen, tentativen und mimetischen Sprechens. Im Gespräch mit einem literarischen Text bleibt dem Leser / der Leserin immer ein Moment von Freiheit in seiner / ihrer Antwort.

Der Versuch, Literatur mit allen Kompetenzbereichen, also auch mit dem Hören, Sprechen und Schreiben zu verknüpfen und vor allem auch handlungsorientierte und spielerische Zugänge zu ermöglichen, zeigt sich auch an einigen aktuellen Deutsch-Lehrmitteln (bei allen Einschränkungen und Zwängen, denen Lehrmittel und deren Entwicklung unterworfen sind). Verweisen möchte ich hier auf „Die Sprachstarken“ (Lindauer & Senn 2007 f.). Der Titel ist hier durchaus programmatisch gemeint: Die Schüler*innen sollen sich im und durch den Sprachunterricht als sprachstark erfahren und gerade die Literatur im hier verstandenen Sinn bietet dafür ein großes Potenzial.

Die Beispiele bleiben im hier gesetzten Rahmen etwas plakativ, regen aber vielleicht zur eigenen Suche und Vertiefung an. Zum Abschluss möchte ich noch einmal zum Anfang zurückgehen und die Frage stellen: Kann mit so einem Konzept sprachlich-literarischer Bildung die Entfremdung von Sprach- und Literaturdidaktik aufgehoben werden? Wahrscheinlich eher nicht. Aber eine derart ausgerichtete Literaturdidaktik bietet zahlreiche Anschlüsse und Anknüpfungspunkte für eine kulturwissenschaftlich orientierte Sprachwissenschaft und Sprachdidaktik, für Sprachanthropologie, Sprachphilosophie und eine Sprachwissenschaft, die sich für Performativität interessiert – und dieser Austausch ist sicher schon ein Gewinn.

Im Moment erscheinen zahlreiche Bücher und Essays zu der Frage „Warum Literatur?“, was zeigt, dass dieses Thema viele Menschen beschäftigt und umtreibt. Der zum 70jährigen Jubiläum des Suhrkamp Verlags erschienene Band mit dem Titel „Warum Lesen. Mindestens 24 Gründe“ endet mit dem Satz: „Die mindestens 24 Gründe, die gegen das Nichtlesen sprechen, erweisen sich als Variationen eines einzigen Themas: als Einladung ins Freie“ (Raabe & Wegner 2020: 333).

Literaturverzeichnis

- Abraham, Ulf 1998: *Übergänge. Literatur, Sozialisation und literarisches Lernen*, Opladen u. a.: Westdeutscher Verlag
- Abraham, Ulf & Brendel-Perpina, Ina 2015: *Literarisches Schreiben im Deutschunterricht. Produktionsorientierte Literaturpädagogik in der Aus- und Weiterbildung*, Seelze: Kallmeyer

- Behrendt, Renata & Kreitz, David (eds.) 2021: *Autobiografisches Schreiben in Bildungskontexten. Konzepte und Methoden*, Bielefeld: wbv
- Bildungsstandards im Fach Deutsch für den Mittleren Schulabschluss 2003. Hg. vom Sekretariat der Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland. Online unter: https://www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen_beschluesse/2003/2003_12_04-BS-Deutsch-MS.pdf [30.09.2021]
- Bildungsstandards im Fach Deutsch für die Allgemeine Hochschulreife 2012. Hg. vom Sekretariat der Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland. Online unter: https://www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen_beschluesse/2012/2012_10_18-Bildungsstandards-Deutsch-Abi.pdf [30.09.2021]
- Brunke, Timo 2020: *Praxismaterial: Wort und Spiel im Unterricht. Für Mund und Ohr: Vom Kommunikationsspaß über Erzählspiele zum Rhapsodischen Sprechen*, Hannover: Klett Kallmeyer
- Dobstadt, Michael & Riedner, Renate 2015: „Eine Didaktik der Literarizität für Deutsch als Fremd- und Zweitsprache“, in: Brüggemann, Jörn & Dehrmann, Mark-Georg & Standke, Jan (eds.): *Literarizität. Herausforderungen für Theoriebildung, empirische Forschung und Vermittlung. Fachdidaktische und literaturwissenschaftliche Perspektiven*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren: 215–236
- Fay, Johanna & Standke, Jan 2017: „Kontroverse 2: Deutschdidaktik – eine Fachdidaktik mit zwei verbundenen Säulen oder zwei verbundene Didaktiken mit einem Fachbezug?“, in: *Der Deutschunterricht* 2 (2017): 18–33
- Härle, Gerhard & Steinbrenner, Marcus (eds.) 2019: *Kein endgültiges Wort. Die Wiederentdeckung des Gesprächs im Literaturunterricht. Red. Mitarbeit: Johannes Mayer*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren
- Haueis, Eduard & Lösener, Hans 2022: *Die sprechbare Schrift – Zur Sprachlichkeit des literarischen Lernens im Deutschunterricht*, Berlin u. a.: Peter Lang
- Ivo, Hubert 1999: *Deutschdidaktik. Die Sprachlichkeit des Menschen als Bildungsaufgabe in der Zeit*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren
- Jostes, Brigitte 2004: „Die Sprachenpolitik des Europarats: Nähe und Distanz in der europäischen Mehrsprachigkeit“, in: *Grenzgänge. Beiträge zu einer modernen Romanistik* 22 (2004): 6–30
- Lindauer, Thomas & Senn, Werner et al. 2007–2016: *Die Sprachstarken 2–6. Deutsch für die Primarschule & Die Sprachstarken 7–9. Deutsch für die Sekundarstufe I*, Zug: Klett und Balmer <https://www.klett.ch/lehrwerke> [30.09.2021]
- Magirius, Marco 2020: *Überzeugungen Deutschstudierender zum Interpretieren literarischer Texte. Eine Mixed-Methods-Studie*, Berlin: J. B. Metzler
- Oliver, José F. A. 2013: *Lyrisches Schreiben im Unterricht. Vom Wort in die Verdichtung*, Seelze: Kallmeyer
- Raabe, Katharina & Wegner, Frank (eds.) 2020: *Warum Lesen. Mindestens 24 Gründe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Steinbrenner, Marcus 2016: „Die Sprachlichkeit des Menschen als Bildungsaufgabe in der Zeit – und als Denkrahm für die Deutschdidaktik“, in: Bräuer, Christoph (ed.): *Denkrahm der Deutschdidaktik. Die Identität der Disziplin in der*

- Diskussion*, Frankfurt a.M.: Peter Lang: 95–126. Online unter: <https://www.peterlang.com/document/1067767> [30.09.2021]
- Steinbrenner, Marcus 2021: *Sprachlich-literarische Bildung als Denkraum für die Deutschdidaktik und das Literarische Unterrichtsgespräch*, Diss. Pädagogische Hochschule Karlsruhe. Online unter: <https://phka.bsz-bw.de/frontdoor/index/index/docId/265> [30.09.2021]
- Steinmetz, Michael 2013: *Der überforderte Abiturient im Fach Deutsch. Eine qualitativ-empirische Studie zur Realisierbarkeit von Bildungsstandards*, Wiesbaden: Springer VS
- Trabant, Jürgen 2006: *Europäisches Sprachdenken: von Platon bis Wittgenstein*, München: Beck
- Trabant, Jürgen 2008: *Was ist Sprache?*, München: Beck
- Trabant, Jürgen 2009: *Die Sprache*, München: Beck
- Waldmann, Günter 2000: *Autobiographisches als literarisches Schreiben. Kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiographischen Schreibens*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren
- Wieser, Dorothee 2008: *Literaturunterricht aus Sicht der Lehrenden. Eine qualitative Interviewstudie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften

Dystopische Räume und Gesellschaftsentwürfe in Arno Schmidts *Gelehrtenrepublik. Ein Roman aus den Roßbreiten* (1965)

Francesca Goll (München)

In „Drei Regeln für Utopisten“ definiert Martin Seel Utopien als „in Raum und Zeit unerreichbare Zustände, deren Erreichbarkeit dennoch gedacht werden kann und gedacht werden soll. Sie soll gedacht werden, um innerhalb des Wirklichen den Sinn für das Mögliche zu schärfen“.¹ Der Möglichkeitssinn und der Wirklichkeitssinn seien eng verwoben: der Möglichkeitssinn entstehe aus der Wirklichkeit selbst. Und doch unterbricht die Utopie mit ihrem Möglichkeitsdenken, das zwar als erreichbar gedacht, aber nicht erreichbar ist, die zeitliche Kontinuität zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Seel postuliert: „Utopien sind unmögliche Möglichkeiten, die mögliche Möglichkeiten sichtbar machen“.² „Sichtbarmachen“ ist ein Stichwort, das sich auf doppelte Weise durch diesen kurzen Aufsatz zieht. Es geht mir darum, die Raumstrukturen im Roman zu beleuchten um dann aufzuzeigen, auf welche Weise sie die dystopischen bzw. utopischen Elemente prägen. Welche Rolle spielt die literarische Gestaltung der Räume beim Entwurf dystopischer Visionen?

Während sich Seel auf die technisch-praktische Umsetzung der utopischen Vorstellung bezieht, besteht für Karl Mannheim das Ziel der Ideologie und Utopiegedanken in der Suche nach der Realität. In seinem Werk *Utopie und Ideologie*,³ präsentiert Karl Mannheim eine Wissenssoziologie, die sich die Aufgabe stellt, jedes Denken, auch das wissenschaftliche, soziologisch zu analysieren. Er beschreibt die Ideologie- und Utopiegedanken als „Organe der fruchtbaren Skepsis, weil sie sich der Verführung des Gedankens entgegensetzen, Wirklichkeiten zu verdecken“.⁴ Es geht Mannheim, so scheint mir, primär um die Frage nach der Wirklichkeit, die durch die Fragmentierung verschiedener Wahrnehmungen und politischer Blickwinkel zunehmend schwer fassbar sei. Der Ausgangspunkt meiner Untersuchung ist die Überzeugung,

1 John Brockman 1995: *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution*, New York: Simon & Schuster.

2 *Ibid.*, S. 747.

3 Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie* (Bonn: Friedrich Cohen, 1929).

4 *Ibid.*, S. 55.

dass die Literatursoziologie, oder, anders formuliert, die Analyse der literarischen Gestaltung gesellschaftlicher Zusammenhänge, zur Wissenssoziologie zählt. Mannheim schreibt:

Bei ihr [der Wissenssoziologie] ist noch wahrnehmbar, was bei den sogenannten Schuldisziplinen sich oft unserem Blick entzieht, daß das Denken, vom Zusammenhänge aus gesehen, nie Selbstzweck ist, sondern ein stets sich neugestaltendes, mit den Wandlungen des historischen Geschehens sich neuformendes historisches Organon: ein werdendes Gefüge [. . .].⁵

Letzteres lässt sich in vielfacher Hinsicht auf die Literatur beziehen. Einerseits in Hinblick auf den Einfluss des „historischen Geschehens“ auf den literarischen Text selbst, der in einer dynamischen Wechselbeziehung zur Gesellschaft steht, aus dem er hervorgeht. Der Roman ist das Produkt einer bestimmten Gesellschaft und wirkt gleichzeitig von innen auf sie ein. Dieser Aspekt der Einflussnahme auf die Gesellschaft über die Rezeption lässt sich dann erneut aufspalten in die zeitgenössische und zeitversetzte Rezeption. Die gesellschaftlichen Strukturen, die die Realität des Rezipienten prägen, wirken sich selbstredend auf die Art der Rezeption aus. Die Charakterisierung des Denkens als „werdendes Gefüge“ akzentuiert die Lebendigkeit des Textes und die Wandelbarkeit der Rezeption und impliziert – das gefällt mir besonders gut – eine wirkende Rolle der Literatur in im Geschichtsprozess. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive und zum Zweck meiner Analyse sind zwei Aspekte besonders relevant. Einerseits das Bestreben, Aspekte sichtbar zu machen, die sonst übersehen würden und zwar solche, die eine zentrale Rolle für die Erkenntnis spielten, aber meist unreflektiert bleiben. Andererseits knüpft diese Analyse an Mannheims Auffassung eines Zusammenhangs zwischen räumlicher und gesellschaftlicher Umgestaltung an. Der „Wandel des sozialen Lebensraumes“ prägte vital die Einstellungen und Sinndeutungsschemata, wodurch die zentrale Rolle der Raumstrukturen im Rahmen gesellschaftlicher Erneuerungsprozesse eindeutig postuliert wird.

Bei Arno Schmidts *Gelehrtenrepublik. Roman aus den Roßbreiten* (1965) handelt es sich um die Ich-Erzählung des Protagonisten, des deutsch-amerikanischen Reporters Charles Henry Winer vom „Kalamazoo Herald“, der im Jahr 2008 eine Reisereportage für seine Zeitung macht. Wenige Jahre nach einem verheerenden Atomkrieg, der Europa und die Welt zerstört hat, reist er über den Hominidenstreifen zur International Republic of Artists and Scientists (IRAS). Dabei handelt es sich um eine künstliche, schwimmende Stahlinsel, dessen Gebiet in Ost und West geteilt ist. Die IRAS vergibt Stipendien. Den Staaten werden im Verhältnis 1: 5.000.000 Einwohner Freiplätze

5 *Ibid.*, S. 2.

zugesagt, sie schlagen Bewerber vor, eine Jury der IRAS sucht dann aus. Auf der IRAS wohnen 5.096 Menschen, davon sind 811 Künstler und Wissenschaftler. Winers pikareske Reise ist in zwei Teile gegliedert, zunächst wird er an den Hominidenstreifen gefahren, den er durchlaufen muss, bis er an die Stelle kommt, von wo ihn ein Schiff auf die Insel fährt. Der Hominidenstreifen ist der amerikanische Atomkorridor, abgeschirmt von zwei Mal 4000 Meilen Betonmauern und Winer ist der erste, der in 11 Jahren eine Reiseerlaubnis bekommt. Die Reiseerfahrungen unterscheiden sich erheblich in vielfacher Hinsicht. Die Reise durch die in interne Bürgerkriege verwickelte Hominidenwelt ist charakterisiert durch die Mutanten unterschiedlicher Art, denen er dort begegnet. Abgesehen von Zentauren mit Hufen aus Gußstahl – mit einer von ihnen, der Zentaurin Thalja, hat er eine Affäre – wird eine Hierarchie der Monsterwelt entworfen, von gefräßigen Riesenspinnen bis zu schmetterlingsähnlichen „Fliegenden Köpfen“ und „Fliegenden Masken“. Da, wo die Hominidenwelt durch die Mutationen und das verwirrte Verhältnis von Mensch und Tier charakterisiert wird, zeichnet sich die IRAS dagegen durch den Faktor der Struktur aus. Nicht die Menschen per se sind seltsam auf dieser Insel, sondern die Art, in der sie das Leben durchgetaktet und organisiert haben. Ihre Codes und Spielregeln entpuppen sich als Groteske. Die Elemente der Dystopie entstehen durch die technisch-produktive Machbarkeit und Nähe der Schmidtschen Vorstellung an die Wirklichkeit. Anders als bei Thomas Morus (*Utopia*, 1516), Tommaso Campanella (*Civitas Solis*, 1602) oder Francis Bacon (*Nova Atlantis*, 1627) sind Schmidts Visionen einer Entgrenzung der individuellen und körperlichen Existenz des Menschen zugunsten einer leistungsstarken Mensch-Maschine durchaus denkbar und den damaligen wissenschaftlichen Entwicklungen nur wenig voraus. Insgesamt, bemerkt Albrecht Koschorke,

bleibt die Trennlinie zwischen Antizipation und Phantastik, modern gesprochen zwischen wissenschaftlicher Prognose und Science Fiction, in hohem Maß porös. Science Fiction als literarisch-filmische Gattung ist nicht vollkommen losgelöst von der faktisch technischen Entwicklung, sondern erprobt, mehr oder minder realistisch, deren Potentiale.⁶

Der Übergang von der Utopie zur Dystopie in der *Gelehrtenrepublik* besteht eben darin, dass das als möglich Gedachte auch (fast) technisch machbar ist, und somit Ängste schürt, die aus dem Wunschbild ein Schreckensbild machen.

6 Albrecht Koschorke, *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a.M. 2012, S. 401.

Die Erprobung möglicher Szenarien entspricht dem, was Hans Blumenberg als „künstlerische Erschaffung *weltenebenbürtiger* Werke nennt“⁷ – diese „Weltenebenbürtigkeit“ ist das, was bei Schmidts Utopie die dystopischen Elemente hervorruft. Schmidts *Gelehrtenrepublik* spielt im Jahr 2008, nach einem verheerenden Atomkrieg, der Europa und die Welt zerstört hat. Der deutsch-amerikanische Reporter des „Kalamazoo Herald“ Charles Henry Winer unternimmt für seine Zeitung eine Reisereportage. Er reist über den Hominidenstreifen, den amerikanischen Atomkorridor, der von zwei 4000 Meilen langen Mauern abgeschirmt ist, zur International Republic of Artists and Scientists (IRAS). Dabei handelt es sich um eine künstliche, schwimmende Stahlinsel, eine Art Riesenschiff, dessen Gebiet in Ost und West geteilt ist. Der Text ist eingebettet in eine Übersetzungsfiktion: der biedere, begriffsstützige Übersetzer Chr. M. Stadion übersetzt den Reisebericht aus dem Amerikanischen in die tote Sprache Deutsch und kommentiert ihn durchgehend in den Fußnoten. Auch in Bezug auf die Übersetzungsfiktion wird die fingierte Objektivität durch Zeichen und Daten erzeugt, die auf eine groteske Weise den Verfasser dem Übersetzer gegenüberstellen: „Alter, Größe, Gewicht, Gesundheitszustand, erotic drive, Temperament, Beruf, Jahreseinkommen und Wortschatz (Amerikanisch und Deutsch)“⁸ werden verglichen. Hier stellt sich, wie an vielen anderen Stellen im Text, die Frage nach der Glaubwürdigkeit: wer hat diese Tabelle innerhalb der narrativen Fiktion eingefügt, Winer oder der Übersetzer? Wer ist in diesem Fall der Erzähler? Zwar gibt die Tabelle einen bestimmten Wahrheitsgehalt vor, wie im Fall von Karten, doch sind weder die Quellen noch andere glaubwürdige Angaben vorhanden. Der Text oszilliert durchgehend zwischen penibler Genauigkeit (demographische Angaben, Zahlen, Toponyme), Informationslücken, und vagen, witzelnden Beschreibungen. In ziemlich genauer Umkehrung zu Robinson Crusoes Insel,⁹ deren Lage exakt angegeben wird, aber genau wie im Fall der Insel Felsenburg,¹⁰ wird die IRAS auf der Karte sehr detailliert verzeichnet, aber nur vage lokalisiert. Die kartographische Darstellung gewährleistet eine relativ einfache Orientierung innerhalb der IRAS, doch die Größenverhältnisse und die genaue Lage der IRAS im Verhältnis zu anderen Inseln oder dem

7 Hans Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans (1964)“ in Anselm Haverkamp (Hrsg.) *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt a.M. 2001, S. 47–73, S. 60.

8 Arno Schmidt, *Die Gelehrtenrepublik. Kurzroman aus den Roßbreiten*. Frankfurt a.M. 2014 (17. Auflage), Erstveröffentlichung Stahlberg Verlag 1957, hier S. 6.

9 Daniel Defoe, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719).

10 Johann Gottfried Schnabel, *Insel Felsenburg* (vierteilig, Erstveröffentlichungen 1731, 1732, 1736, 1743). Zu Schnabels *Insel Felsenburg* siehe Stockhammer, *Kartierung der Erde*, S. 113–133.

Festland sind nicht angegeben. Die erste Verwirrung wird gleich zu Anfang gestiftet, wo der Text die IRAS abwechselnd als „Insel“ und als „Schiff“ beschreibt: Winer erkundigt sich nach der Zeitumstellung „Und demnach ändert sich auch auf der Insel die Uhrzeit ständig?“ (88) und der Matrose antwortet ihm: „Wie bei jedem Schiff auf großer Fahrt, unverkennbar. Was sie ja letzten Endes ist“ (88). Nachdem das Empfangskomitee Winer am Hafen abgeholt hat, sagt der Inder: „Zunächst zum Rathaus. Wo der Präsident der Insel Sie begrüßt [. . .]“ (92). Das Selbstverständnis der IRAS von Seiten ihrer Funktionäre ist das einer Insel, doch betrachtet man die Karte auf der Rückseite des Schutzumschlages der Erstausgabe genauer, so entdeckt man darauf Beschriftungen wie Backbord, Steuerbord, Bug und Heck. Es handelt sich also gar nicht um eine Insel, sondern um ein Schiff. Die unterschiedlichen Definitionen der räumlichen Ordnung der IRAS sind semantisch verschieden aufgeladen. Wer, wie die Funktionäre, die IRAS dem Besucher als utopisches Projekt vorstellt, beschreibt sie als Insel und unterstreicht dadurch ihre Einzigartigkeit und das fortschrittliche Projekt dieser (grotesken) Version der Klopstockschen Gelehrtenrepublik: „Wie sind Sie eigentlich mit diesem alten deutschen Schriftsteller, der immerhin als Erster – wenn auch als bloßen Witz – das Projekt einer solchen Insel, wie wir sie jetzt haben, skizzierte: wie sind Sie mit dem verwandt?“ (95).

Die kartographische Funktionsweise des Textes drückt sich auch in der Fülle an detaillierten Informationen zur IRAS aus, die zwar Winer „blutwenig“ interessieren, aber, mit Stockhammer, die Kartierbarkeit der Prosa ausmachen: „Die Insel besteht ja aus einzelnen Stahlkammern: wie groß; wie viel?“ „Jede 16 Meter hoch; oben 10x10. Und rund 123.000 davon; innerhalb von 5 Jahren zusammengenietet“. Der Standort der IRAS wird, wie Simone Brühl anmerkt,¹¹ ebenfalls akribisch notiert („[O]bgleich ich mitschrieb, interessiere mich's blutwenig, daß wir uns auf 138° 16' 24,2' westlicher Lage befanden, dazu auf 40° 16' 58,4' nördlicher Breite“, 97) doch entbehrt dies nicht einer gewissen Ironie: die Angaben sind immer vorläufig, da die IRAS in Bewegung ist. Der Gegensatz zwischen der angestrebten permanenten Bewegung der IRAS auf dem Wasser und der tatsächlichen Immobilität des Lebens auf der IRAS ist frappierend: die Produktivität der Künstler ist gering, die Bibliotheken sind leer, die zwei Antriebsmechanismen, jeweils auf der russischen und US-amerikanischen Seite der Insel steuern oft in entgegengesetzte Richtungen. Die IRAS ist von ihrer eigenen Aufteilung gelähmt.

Die zwei Reiseerfahrungen von Winer, zunächst durch den Hominidenstreifen und dann auf der IRAS, unterscheiden sich diesbezüglich erheblich.

11 Simone Brühl, „Topos und Topographie. Verortung des Kanons in Arno Schmidts Gelehrtenrepublik“ in Axel Dunker und Sabine Kyora (Hrsg.) *Arno Schmidt und der Kanon*. München 2015, S. 173–188.

Die Reise durch die in interne Bürgerkriege verwickelte Hominidenwelt zeichnet sich durch die Mutanten unterschiedlicher Art aus, denen er begegnet. Nach dem Atomkrieg hat dort die Natur wieder die Überhand genommen und der Text entwirft eine Hierarchie der Monsterwelt, von den gefräßigen Riesenspinnen (Never = nevers) bis zu schmetterlingsähnlichen „Fliegenden Köpfen“ und „Fliegenden Masken“. Die Hominidenwelt wird durch die Mutationen und das verwirrte Verhältnis von Mensch und Tier charakterisiert, während die IRAS durch ihre interne Struktur hervorsticht. Nicht die Menschen sind seltsam auf der IRAS, sondern die Art, in der sie das Leben organisiert haben. Ihre Codes und Spielregeln, die Winer im Detail in Erfahrung bringt, entpuppen sich als Grotteske. Kurz nach seiner Ankunft auf der IRAS, besteigt Winer einen Turm, um eine Übersicht zu bekommen („[. . .] die ganze Insel lag wie eine Reliefkarte unter uns!“; 97) und lässt sich die Grobeinteilung der Insel erklären: „Zu beiden Seiten der Großen Achse, im ganzen 500 Meter breit, der sogenannte „Neutrale Streifen“; mit den Verwaltungsgebäuden, den gemeinsamen Museen [. . .] Neutral sind fernerhin die „Waldeinsamkeit“, „Vor den Toren“. Sowie der Flugplatz und die Raketenfelder [. . .] Den Rest der Steuerbordseite nimmt die Freie Welt ein [. . .] Auf der Backbordseite die Ostblockstaaten“ (99–100). Die Aufteilung des Raumes stellt einen entscheidenden Teil der grotesken Elemente dar und spiegelt die hierarchische Ordnung auf der Insel wider. Die Chronologie der Erzählung ist an die Chronologie der Reise gebunden, die Bewegung des Lesers durch den Text folgt Schritt für Schritt Winers Erkundungen und ist auf der Karte durchgehend nachvollziehbar. Die Perspektive, also der Blick von oben auf die Insel, ist der initiierte Moment für Winers Entdeckung und Vermessung der IRAS. Er ist mit den Insignien des Entdeckers ausgestattet (Kompass, Taschenfernrohr, Faltkarte) und versucht, in den wenigen Stunden, die ihm zur Verfügung stehen, soviel wie möglich in Erfahrung zu bringen. Doch steht ihm bei seinen Erkundungen gerade die indexikalische Funktion der Zahlen, Maßangaben und Statistiken im Weg – Letztere interessieren ihn „blutwenig“, weil er viel mehr an den Abläufen des Lebens auf der IRAS interessiert ist, als an den offiziellen Daten. Die numerischen Angaben der Funktionäre verschleiern mehr, als sie preisgeben. Ihre vermeintliche Objektivität führt zu jener potenziellen Verwechslung von Zeichen und Bezeichnetem, die Zeichenverbundsysteme wie Karten herbeiführen können.

Sowohl die utopischen als auch die dystopischen Elemente entstehen durch die räumliche Abschottung und Insularität der IRAS, die zwar einerseits die Vorstellungen des *locus amenus* hervorruft, aber andererseits auch das Gefühl der Isolation schürt. Um die ganze IRAS zieht sich eine hohe Reling, so dass bis auf die Häfen, der Blick nach außen, auf das Meer, versperrt ist. Die leeren Bibliotheken („Sie sind seit Tagen der erste, der . . . [. . .] Die Bibliothek wird =ä – relativ wenig benutzt“, 119), die Unproduktivität

der Künstler auf der IRAS („Sie verlottern meist total! Und sind am Ende ihrer ersten 2 Probejahre restlos fertig – nur mit einem Buch freilich nicht!, 121) und die allmähliche Verwandlung der IRAS in ein Depot für Bücher, die kein Mensch liest, rufen zunehmend den Eindruck von Isolation und Trostlosigkeit hervor. Zwar bewegt sich die IRAS durch verschiedene Gegenden, doch bleibt das Geschehen auf der Insel davon völlig unberührt: die Relation zu anderen Orten fehlt, die Künstler dürfen nicht an Land und sehen das Festland bzw. das Meer nicht. Die Karte der IRAS auf dem Rückumschlag der Gelehrtenrepublik deutet es an: anders als bei geographischen Karten, wo es darum geht, durch die Herstellung von Relationen zwischen Orten die Lokalisierung von Inseln nachvollziehbar zu machen, geht es hier nur um die Orientierung auf der Insel. Der *loecus amenus* mit fantastischen Arbeitsbedingungen für Künstler mutiert allmählich in ein Gefängnis, nach dessen Regeln Winer sich immer wieder erkundigt („Tierhaltung?: War erlaubt: Äffchen, Hunde, Katzen, Singvögel. Seewasseraquarien“, 137). Die IRAS scheint das Ende der Kunst herbeizuführen: die Überstrukturierung, Kontrolle und Dominanz der verschiedenen Machtordnungen führt schließlich zur maximalen Unproduktivität.

Winers Erkundungstour der IRAS nimmt im Laufe der Erzählung einen immer hektischeren Rhythmus an, die Bewegung im Raum ist fast nur entlang vorgegebener Routen gestattet und die Zeit ist knapp. Winer ist das Gegenteil eines Flaneurs: sein Weg ist vorbestimmt, seine maximale Besuchsdauer beträgt 50 Stunden und er wird immer begleitet. Winers Vermessung der IRAS beginnt mit seinem Aufstieg auf den Turm kurz nach seiner Ankunft, wo er sich einen Überblick verschafft und somit versucht, die Größenverhältnisse einzuschätzen. Es ist einer der ganz seltenen Momente, wo sich seine Bewegung im Raum auf einer vertikalen Achse bewegen, denn alle weiteren Erkundungen erfolgen über eine horizontale Landvermessung. Winers Bewegungsprofil verfolgt kein bestimmtes Ziel auf der IRAS, der Topos der Raumdurchmessung bzw. der Landvermessung wird hervorgerufen, aber auf untypische Weise dekliniert. Der Protagonist schreitet nicht auf ein Ziel zu, noch entscheidet er selber die Route seiner Erkundungen, sondern delegiert (gezwungenermaßen) einen Großteil der Entscheidungen. Allein die geographische Ausrichtung der Insel hemmt die Vorwärtsbewegung im Raum: 3 Meilen Länge von Bug bis Heck, 500m Breite von Steuer- bis Backbord. Verfolgt man die Erkundungen des Journalisten Winer auf der Karte, so beobachtet man ein Gewirr kreisförmiger Routen, die sich immer wieder vor- und zurückbewegen. Die teleologische, fortschrittliche Bewegungsbahn des Entdeckers ist untergraben: weder weiß er genau, was er sucht, noch schreitet er mit Entschiedenheit voran. Er zweifelt, stellt Fragen, schreibt Sachen auf, obwohl sie ihn „blutwenig“ interessieren und tingelt von Liebelei zu Liebelei. Winer ist der groteske Kontrapunkt eines aufklärerischen Entdeckers, so wie

die IRAS die Vorstellung eines *loecus amenus* mokiert. Interessant ist aber, im Fall der *Gelehrtenrepublik*, der Kreislauf zwischen unterschiedlichen literarischen Inselvorstellungen und ihren Auswirkungen auf die erzählte Wirklichkeit: ausgehend vom Text des „alten deutschen Schriftstellers“ [Klopstock] wird die IRAS als Gelehrtenrepublik entworfen aus der dann wiederum neue Texte entstehen sollen. Die imaginierten Räume der Klopstockschen Utopie, darauf deutet die *Gelehrtenrepublik*, haben zur Entstehung der „realen“ Landschaft der IRAS geführt. Die Dynamik zwischen Text und Kontext, bzw. der Einfluss imaginierter Landschaften auf die Gestaltung der Welt kann aus psychanalytischer Perspektive als wechselseitige Durchdringung von Mensch und Raum. Versteht man den Menschen, frei nach Protagoras, als Maß der Dinge, so ist z.B. die antropomorphe Gestaltung von Bauwerken seit der Renaissance eine Spiegelung von Herrschafts- und Machtverhältnissen. In Winers wirren Erkundungen durch die IRAS, die schließlich zu keinerlei signifikanten philosophisch-wissenschaftlichen Einsichten führen, zeigt sich, sowie bei *Sitara*, eine eindeutige Abwendung von teleologischen Fortschrittsdiskursen. Der folgende Satz aus der Enthymesis bringt es auf den Punkt: „Dies wichtigste aber verschwiegen ich: wo soll man denn hinfliehen, wenn die Erde eine Kugel ist?“¹² Die Kugelförmigkeit der Erde, die Zirkularität der Winerschen Erkundungen und die immer wieder aufkommenden Landschaften in Mays Prosa deuten auf die Endlichkeit des (existenziellen) Raumes. Es gibt keinen Fluchtpunkt weder für Winer, noch für Schmidt. Womöglich sollte man sich an den Schmidtschen Vorsatz halten: „Der Künstler hat nur die Wahl, ob er als Mensch existieren will oder als Werk; im zweiten Fall besieht man sich den defekten Rest besser nicht“.¹³

12 Arno Schmidt, „Enthymesis / oder W.I.E.H.“, in *Leviathan*. Hamburg/Stuttgart 1949, S. 90.

13 Arno Schmidt, „Seelandschaft mit Pocahontas“ in *Rosen & Porree*. Karlsruhe 1959, S. 11.

Die Kunst der Transmedialität. Informatisierung der Prosa in Reinhard Jirgls Roman *Abtrünnig*

Lorenzo Licciardi (Neapel)

1. Die (körperliche) Form der alphanumerischen Schrift

Ein naiver Annäherungsversuch an Reinhard Jirgls Werk kann sich wohl als eine ermüdende, wenn nicht gar entmutigende Aufgabe erweisen: Man wird abrupt in einen beinahe unbekanntem Text- und Sprachraum hineingeworfen, noch bevor der Erzählstoff feste Gestalt annimmt. Zum Zweck der Orientierung soll man auf Jirgls frühen Roman *Im offenen Meer* (1991) zurückgreifen, um auf den ersten Seiten des Buchs eine so betitelt *Legende zum Gebrauch der Konjunktionen* – eine unter mehreren Erläuterungen des Autors zur Umalphabetisierung seiner Leser – aufzufinden.¹ Solche Bedienungsanleitungen illustrieren aber nur einen geringen Teil der semiotischen Operationen, die darauf abzielen, einen autarkischen Sprachkosmos einzurichten. Seit Anbeginn seiner literarischen Produktion, die infolge ideologischer Diskrepanzen erst nach der Wende im Druck erschienen konnte, bedient sich der 1953 in Ostberlin geborene Schriftsteller einer Prosa, die von den syntaktischen Regeln und von ortho- und typografischen Schreibkonventionen programmatisch abweicht.

Einigen negativen Reaktionen des Feuilletons zum Trotz handelt es sich bei Jirgl weder um Manierismus noch um eine selbstreferenzielle Stilisierung der Sprache (De Winde 2007: 111–114). Grapheme, Morpheme und Interpunktion werden hingegen nach hochpräzisen Kriterien rekombiniert, um anhand einer erhöhten Genauigkeit das Repertoire der Signifikanten und folglich das semantische Spektrum zu erweitern.² Parallel dazu werden unbestimmte Artikel und Numeralien durch Zahlen und Brüche ersetzt, während Sonderzeichen und arithmetische Symbole, zuweilen auch Grafiken und physikalische Formeln die gewohnte lineare Ordnung der Buchseite unterbrechen.

1 Martin Seel, „Drei Regeln für Utopisten“ in *Merkur* Nr. 55 (629/630), S. 747–755, hier S. 747.

2 Auf morphosyntaktischer Ebene erkundet Jirgl die Assoziationsmöglichkeiten des Schreibens mittels allographischer Variationen, sowie Krasen und Wortverbindungen, oder noch Wortgruppen, die er mit dem Begriff „Fusionswörter“ definiert. (2008 b: 33–34).

Jirgls drastische Rekodierung basiert nämlich auf der intensiven Verwendung des alphanumerischen Codes, die er ebenso nicht als tautologische ästhetische Erfindung, sondern, auf Vilém Flussers Theorien Bezug nehmend, als Reaktivierung des Ikonographischen „im Innern der Schrift“ betrachtet; anders formuliert soll mittels einer „Art inhärenter Opposition [. . .] das Bildhafte in der als bilderlos beabsichtigten alphanumerischen Schrift“ wieder auftauchen (Jirgl 2008 a: 99). Diese sinnliche Kunstsprache strebt nach einer Dimension der Textkörperlichkeit und offenbart insofern eine Barthes'sche Schrifterotik.³ Wenn es unleugbar ist, dass untrainierte Leser einer Kollision mit „Barrikaden aus Satzzeichen und Buchstabenattacken“ unterzogen werden (Böttiger 2011: 99), so ist doch Jirgls „anagrammatische Ästhetik“ nicht als Lesebarriere zu verstehen, sondern als poetischer Versuch, „die optische und physiognomische Energie“, bzw. die Materialität jeder einzelnen Sprachkomponente freizusetzen (De Winde 2007: 114, 122).

Selbstverständlich ist eine solche Hybridisierung der Prosa in interdisziplinärer Hinsicht zu untersuchen und zwar als gegenseitige Interaktion zwischen Literatur und exakten Wissenschaften. Mit Bezug auf sein Studium der Elektrotechnologie erklärt Jirgl in einem Interview sein Interesse für die Naturwissenschaften und stimmt dabei der Annahme zu, dass die „kreative Phantasie“ das logisch-mathematische Denken und die poetische Schöpfung vereint, „denn jede Sichtweise auf Wirklichkeit bedeutet eine wesensgemäße Form des Forschens“. Künstler und Wissenschaftler sind „verschiedene Leute mit unterschiedlichen Werkzeugen“, was jedoch die Aufgabe des Romanciers bestimmt, schließt Jirgl, ist die freie und „bewusste Entscheidung über Sprache und Form seiner Arbeit“ (Heydenreich & Mecke 2015: 146).

2. Der hypertextuelle Großstadroman

Die poetische Kraft der Literatur sublimiert sich für Jirgl in der akribischen Arbeit an der Form. In der Torsion des Zeichensystems, bzw. in der Umschaltung von der „linearen Wirklichkeit der Buchstabenwörter [. . .] zur ‚insulären‘

3 „Die Schrift [. . .] ist vor viertausend Jahren aus den Körpern ausgebrochen; im gelungenen Text findet sie dorthin zurück. Somit sucht *im* Schreiben das Inszenatorische – der Körper-Text, der auf der Bühne seiner Buchseiten steht – einen Ausdruck“ (Jirgl 2008 a: 105). Jirgls komplexe archäogenalogische Sprachreflexion (vgl. De Winde 2007: 114) führt ihn zur These, dass „der Wert solch poetischer Fähigkeiten des alphanumerischen Codes [. . .] im Wiedererscheinenkönnen des Körpers (der Lust) *als* Text“ bestehe. Obwohl nicht erwähnt ist hier der Bezug auf Roland Barthes' *Die Lust am Text (Le Plaisir du Texte, 1973)* offensichtlich.

Wirklichkeit der Zahlen“ (Jirgl 2008 a: 104) liegt ebenso die Absicht einer Verschiebung in der Lesemethode zu einem rhizomatischen Modell.⁴ Insular wirken nämlich weitere Kombinationsstrategien, die Jirgl auf makrotextueller Ebene zur Umgestaltung der gesamten Romanarchitektur anwendet: Im 2005 erschienenen *Abtrünnig. Roman aus der nervösen Zeit* resultiert der erzählerische Aufbau aus der komplexen Einrichtung von hypertextuellen Dispositiven: Es handelt sich um innerhalb des Textflusses eingefügte Kästen, die als Ausgangs- und Zielknoten des Hypertextes fungieren und das Lesen mittels proleptischer und analeptischer Verweise (Hyperlinks) an andere Stellen des Romans versetzen.⁵ Aus der Verknüpfungsfähigkeit des World Wide Web schöpfend, erreicht somit der Autor den Bruch des epischen Kontinuums sowie die Verletzung zeitlich-kausaler Zusammenhänge (Stolz 2007: 249) zugunsten einer nicht linearen und dezentralisierten Netzwerkstruktur, deren Funktionsweise die Fenstertechnik der Digitalplattformen im analogischen Medium Buch mimetisch reproduziert.⁶

- 4 Noch bedeutungsvoller ist dazu der Einfluss von Barthes, wenn man an den Begriff des *bestirnten Textes* denkt, dessen fragmentierte Bestandteile als autonome Leseinheiten (*Lexien*) bezeichnet werden (vgl. Barthes 1976: 18).
- 5 Die hypertextuelle Struktur des Romans besteht insgesamt aus 71 „Fusionsmarken“ – so nennt Jirgl die Links in Übereinstimmung mit den *Fusionswörtern* und versteht sie als weitere Mittel zur Textgenerierung (Jirgl 2008 b: 35–37). Dadurch wird die visuelle Kapazität des Textes weiter intensiviert, während der Lesemodus sich von linearen und zugleich zweidimensionalen Mustern befreien sollte (vgl. Veel 2009: 138).
- 6 Zu einer Übersicht über die Strukturen und die Fachbegriffe von Hypertexten vgl. Hess-Lüttich 2017.

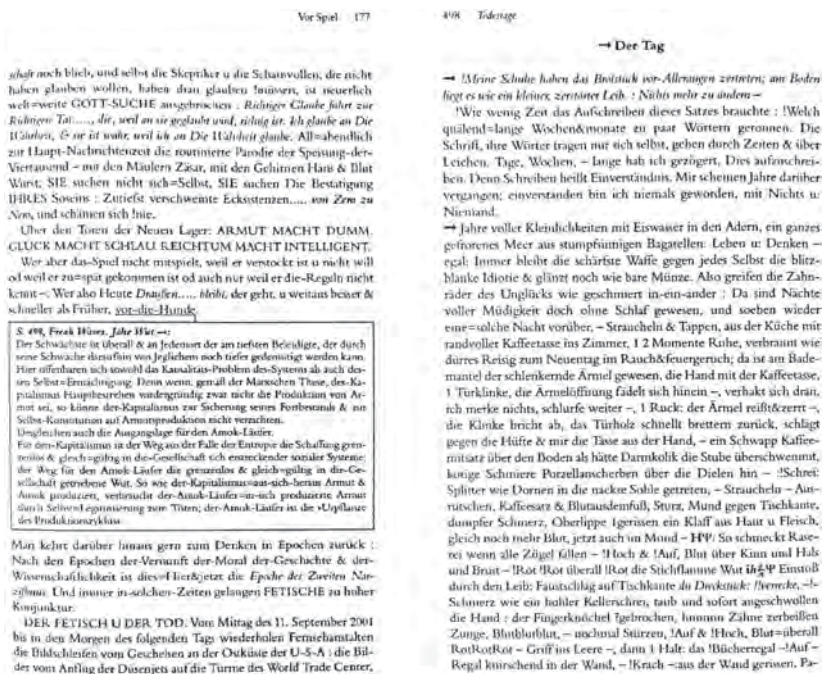


Abb. 1 Beispiel für die Link-Methode aus Jirgl 2010: 177, 498

Abtrünnig (im Folgenden mit der Sigle „Ab“ zitiert) besteht aus mehreren Kapiteln, die sich in drei Sektionen eingliedern: „Geburtstage“, „Arbeits-tage“ und „Todestage“. Die scheinbare Linearität der Zeitfolge stößt aber schon gegen die „Intro Szene“, die in Wechselwirkung mit dem Epilog „Exit Existenz“ steht: Beide sind auf den Spätherbst 2004 datiert und miteinander verlinkt. Suggestiert wird somit die chronologische Überlagerung von Anfang und Ende und zugleich die zyklische Perpetuierung des Lesens – eine bloße Vorwegnahme des ganzen Hyperlinks-Geflechts des Romans, das auf eine passive Lesehaltung nur irreführend wirken kann und oberflächlich die labyrinthische Struktur des Cyberspace wiedergibt.⁷

Symmetrisch zur Form bzw. zur Informatisierung der literarischen Prosa steht im thematischen Fokus des Romans die Stadt Berlin des

7 Zur Labyrinth-Metapher, mit der die Cyberspace-Erfahrung assoziiert wird, vgl. Veel 2003: 152–155.

dritten Jahrtausends als technozentrische und medialisierte Metropole oder, im weiteren Sinne, als Knoten des globalisierten Westens und Bühne des zeitgenössischen Neoliberalismus.⁸ Dementsprechend ist Jirgls Hyperroman interdisziplinär an einem kulturwissenschaftlichen Ansatz orientiert: Die Erzählung, die gerne auf kanonische Bilder der Großstadtliteratur zurückgreift, wechselt sich oftmals mit einer stringenten theoretischen Abhandlung ab, mit dem Ergebnis, ein „Gesellschaftspanorama mit sprach-, medien- und kulturkritischen Implikationen“ zu zeichnen (Stolz 2017: 241).

Die Romanhandlung folgt zunächst den Geschichten zweier namenlosen, in der ehemaligen ostdeutschen Provinz geborenen Ich-Erzähler, deren unglückliche Schicksale beide in die Hauptstadt Berlin, den symbolischen „Mittelpunkt-der-Welt“ (Ab 68), führen. Wie ein neuer Biberkopf verirrt sich die Hauptfigur im Wirbel einer Metropole, die noch ihr klassisch-modernes Gesicht aus „Asphalt und Stein“ zeigt (Ab 116) und erbarmungslos alle Großstadtmenschen in den „Gesellschaftskrieg hineinzieht“ (Ab 120). Gegenseitige Feindlichkeit, extrem erbitterte Konkurrenz und eine „zynische Jagd nach dem GELD, die alles Denken Sehen & Wollen beherrscht“ (Ab 21), bestimmen die subjektive Alltagserfahrung genauso wie die soziale Ordnung. Der Vampirismus des Marktes und die Effekte der neoliberalen Leistungsgesellschaft reduzieren die Arbeiter auf „Dienst-Körper“ (Ab 92), anders gesagt automatisierte Individuen, die „kaum mehr als nur Empfänger von Befehlen aus-der-Zentrale“ sind (Ab 120). Die soziale Inklusion erfordert eine freiwillige Unterwerfung der eigenen Identität an „Norm = gebende Ideologien“ (Ab 178), sowie an nivellierende Konventionen und vorgeschriebene Verhaltensmodelle, die „Einflußnahmen auf die sensorischen Räume“ ausüben (Ab 330), d.h. bis auf die intimste Sphäre der Wahrnehmung. Die Gleichungen „Geld&Macht“ und „Kaufen&Verkaufen“ (Ab 141) integrieren sich als noch gültige sozioökonomische Formeln in die neuen immateriellen Deklinationen des digitalen Kapitalismus, die sich in der exponentiellen Massenvermehrung von Wünschen als abstrakten Entwicklungsformen des Konsums manifestieren (Ab 491–493).

Erst im drittletzten Kapitel *Freak Waves. Jähe Wut* wird der Schwerpunkt ausdrücklich auf die Informationstechnologien gelegt: emblematisch eröffnet sich das Erzählenszenarium „im kalten Licht der Elektronik“ (Ab 486), das am Kapitelende spiegelbildlich wiederkehrt: „Der blanke Monitorschirm erstrahlt im kristallin weißen Licht, heller als das Tageslicht durch die zerbrochenen Scheiben, – ein Leuchten nicht aus diesem Tag u aus keinen“ (Ab 500). Innerhalb dieses

8 Kristin Veel betont diese Übereinstimmung zwischen Form und Inhalt, zumal die „cybercity“ Berlin als Epitome der zeitgenössischen Existenzbedingungen in Zeiten der Omnipräsenz der Technologien und der Informationsüberflutung erscheint (2009: 135–144).

künstlichen Rahmens stößt der Protagonist auf die Online-Abhandlung eines anonymen Autors: In Nietzsches aphoristischem Stil zeichnet er die menschliche Herrschaftseroberung über die Natur nach, zunächst mittels der Technik in ihrer materiellen (mechanischen) Dimension (Ab 486), nachher in der „weitgehende[n] Unsichtbarkeit“ des Digitalen (Ab 487). Dieser Entmaterialisierungsprozess kehrt jedoch die Technologie in eine Kontroll- und Disziplinierungswaffe, indem das „hyperpräsent geworden[e]“ Netzwerk „den privaten Raum poröse macht, ihn durchdringt“ (Ab 490–491). Die Prognose ist ein Spengler’scher Untergang der abendländischen Zivilisation, doch wird sogar in diesem eschatologischen Horizont das Internet „als die künftig spektakulärste Ruine“ die Menschheit überleben:

Aber nicht wegen seiner hauptsächlichlichen Immaterialität wird diese Ruine in fernerer Zeiten nicht zum weithin sichtbaren Symbol aufragen wie Ritterburgen und Fabrikhallen; das rhizome Adergeflecht der Internetkabel ist niemals zur Erdoberfläche vorgedrungen: Es blieb Zeit seines Lebens beerdigt. Internet-Kultur ist eine Sepulkral-Kultur. (Ab 487)⁹

Anders als in einigen Studien behauptet, handelt es sich in *Abtrünnig* nicht einfach darum, die Auswirkungen der digitalen Revolution zu thematisieren. Im Fokus Jirgls theoretischer Reflexion (und seiner meta-transmedialen Ästhetisierung) steht zwar „das Labyrinthische des Netzwerks“, aber nur insoweit, als es „identisch ist mit dem labyrinthischen Charakter des Bürgertums“ (Ab 492). Das Berlin der Gegenwart gilt zwar als zentraler Knotenpunkt der globalen Welt, vielmehr aber als Brennpunkt in der Parabel der modernen westlichen Geschichte, die im letzten Jahrhundert die enge Korrelation zwischen „TECHNIK“ und „SCHULD“ bewiesen hat und die in Jirgls Roman *Die Unvollendeten* aufgeworfene Frage begründet: „?Nach wievielen Jahrhunderten wird das 20. Jahrhundert endlich zu-Ende sein, und? Was kommt? Wann Danach. Aber: Das 20. Jahrhundert, es hat ja soeben wieder begonnen“ (2003, 250).

Die Konstellation Technik-Macht-Gewalt stellt in Jirgls Werk eine transhistorische Kategorie dar, indem sie sich in der Form einer „Genealogie des Tötens“ (Jirgl 2003) deuten lässt und zyklisch wiederholt. Vor allem in diesem dialektischen Bild der Geschichte legitimiert sich die besondere Strukturierung der Hypertexte in *Abtrünnig*, die mehrmals in eine Sackgasse führen: sollte man nur den Links unterschiedslos folgen, fände man sich in

9 Im Zeitalter der *hyperlinked society* (Turow & Tsui 2008) bleibt die paradoxe Koexistenz von (äußerer) Transparenz und (innerer) Opazität der Informationstechnologien ein undurchdringliches Merkmal.

ausgangslosen Loops zwischen gegenseitig verlinkten Kapiteln gefangen, wie beispielsweise „Stille Jäger“ und „Klassentreffen, heute“, in denen die Folgen des zweiten Weltkriegs behandelt werden. Noch eine dreifache Falle blockiert das Lesen zwischen den Kapiteln „Vor Spiel“ und „Isame Spitze“, die beide nicht durch Zufall auf „Das Geld“ zurückweisen: Im früh- wie im spätkapitalistischen Zeitalter bleibt die Großstadt der Ort des modernen Überlebenskampfes als Kampf um das Geld, sowie das Epizentrum hierarchischer Machtverhältnisse, was im Roman in einer Spirale aus Aggressivität, Sadismus und Gewalt enden muss (vgl. „Amok“, Ab 501–517). Für das Subjekt ist das einzige mögliche Ergebnis ein trostloses Eigenbild der „Ichlosigkeit“ (Ab 333): „Tierschrei, [. . .] Menschrei [. . .] DERSCHREI“ ist der dreiförmige neoexpressionistische Ausbruch, der auf den letzten Seiten des Romans aus der zerfallenen Identität des Ich-Erzählers – selbst ein Schriftsteller – hervorbricht (Ab 499).

3. *Flexibilität der Sprache, Souveränität des Subjekts*

Im Vorwort von 1919 zu seiner berühmten Anthologie expressionistischer Gedichte pries Kurt Pinthus die „gereizten und überempfindlichen Nerven und Seelen dieser Dichter“ und hierbei akzentuierte er deren kämpferische Verweigerung einer Kultur, „die sich ganz und gar abhängig gemacht hatte von ihrer eigenen Schöpfung, von ihrer Wissenschaft, von Technik, Statistik, Handel und Industrie, von einer erstarrten Gemeinschaftsordnung, bourgeoisen und konventionellen Bräuchen“ (1996: 26). Spätestens seit den Weimarer Jahren und zwar mit der Massenverbreitung von Bildtechnologien, scheint darüber hinaus die Literatur der klassischen Moderne den spezifischen Aspekt der kommunikationsästhetischen Auseinandersetzung mit den visuellen Medien thematisiert zu haben, was die Literaturwissenschaften meistens als kulturkritische Oppositionshaltung zum Zweck der Selbstlegitimation interpretiert haben.

Heute ist die Debatte über das Verhältnis von Sprache, Literatur und Technik nach wie vor notwendig: Die noch im Gange befindliche digitale Revolution erfordert *per se* eine ständig zu aktualisierende Diagnose und daneben eine erneute Reflexion über den Literaturbegriff „im Umfeld der Medienkonkurrenzen“ (Hess-Lüttich 2017: 272). Jirgl erklärt sich seinerseits skeptisch gegenüber den Prophezeiungen eines vermeintlichen Endes des Buches und setzt eher auf die Fruchtbarkeit einer Ästhetik der intermedialen Interaktion: „Internet-Strukturen und Literatur schließen sich keineswegs a priori aus. Im Gegenteil, ich erkenne in beiden Medien die Chance zum gegenseitigen Bereichern“ (Jirgl 2008 b: 36).

Im Aufsatz *Kybernetik und Gespenster* (1967) ermittelte bereits Italo Calvino die Schöpfungskraft der *ars combinatoria* in der Funktionsweise der ersten Generationen von Rechnern, deren „unstetig[e] Zustände und Impulskombinationen“ die menschlichen Denkprozesse mathematisch geprägt haben. Nicht ohne seine Nähe zum OuLiPo und zur semiologischen Schule von Barthes zu erklären, kam Calvino zum folgenden Schluss: „Der Mensch fängt an zu begreifen, wie die komplizierteste und unvorhersehbarste aller seiner Maschinen auseinanderzunehmen und wieder zusammzusetzen ist: die Sprache“ (1984: 11–13). In demselben Spielraum der Konfrontation zwischen künstlicher und künstlerischer Kombinationsfähigkeit will Jirgl die souveräne Subjektivität des Schriftstellers im Zeitalter der Digitalisierung wiederentdecken und sie gerade „in der Wahl seiner *Schreibweise* sowie in der *Textkonstruktion*“ bestätigen (Jirgl 2002: 833). Wenn er schon seit seinem Frühwerk die Schrift bis zu ihren minimalen Einheiten demontiert und durch den alphanumerischen Code hybridisiert, macht in *Abtrünnig* die Verwendung des Hypertextes das Assoziationspotenzial der Kombinatorik auf weiteren Ebenen frei: „Die *Links* zeigen [...] mögliche Übergänge, Kombinations- und Durchdringungsmöglichkeiten auf, mit anderen Worten: Die *Link*-Methode erschafft neuen Sinn“ (Jirgl 2008 b: 36).

Die theoretisch-ästhetische Auseinandersetzung mit den Informationstechnologien impliziert also für Jirgl prinzipiell keine konservative Haltung: Rein semiologisch erkundet er durch seine transmedialen Experimente die Möglichkeit einer Befreiung der Schrift von der Linearität des Alphabets, im Sinne von einer archetypischen „*Rückkehr zum Bild*“ (vgl. Flusser 1987, 1997). Souverän wird somit selbst die Sprache, deren wesenseigenen Flexibilität erlaubt, die autonome „Fähigkeit der Schrift zur Erweiterung innerhalb ihres eigenen Geländes“ auszulösen (Jirgl 2008 a: 105–106). Diesbezüglich zielt Jirgls manische Arbeit an der Form auf die Dekonstruktion jener hierarchisch normierenden Prinzipien ab, die aus der politisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit bis in die Grammatik eindringen: Erst unter diesem Aspekt betrachtet, kann sich sein poetisches Programm, „die von Macht korrumpierte, [...] *unterworfenen Sprache*“ neu zu gründen, im heutigen Kontext als medien- und kulturkritisch erweisen (2008 a: 96).¹⁰

Ein solches Schreibkonzept sollte eine ebenso antidogmatische Lektüremethode fördern und in letzter Instanz die „Souveränität des Lesers“ attestieren:

10 In Anbetracht der Beziehung zwischen Technik und Macht, die Jirgl interessiert, ist seine neoavantgardistische Poetik auch als eine im Sinne von Pinthus ästhetische Reaktion auf die kulturellen Wandlungen der Gegenwart zu deuten: Aus der eingehenden zeitkritischen Diagnose resultiert in *Abtrünnig* eine *Symptomatographie* der vielfältigen Angriffe auf die Wahrnehmungs-, Erkenntnis- und Kommunikationsfähigkeit des Subjekts innerhalb der digitalisierten Gesellschaft.

Indem der Leser die Freiheit hat, das soziale und mentale Unrecht der unfreien äußeren Wirklichkeiten, die Eingang fanden in die erzählten Geschichten, bei seiner Lektüre zu verneinen, bildet Literatur eine Gegen-Natur, in der ein Leser auch durch die Wahl seiner Lektüreweise ein Buch nicht nur lesen, sondern ein Buch auch *erfahren* kann.

(Jirgl 2008 b: 42)¹¹

Um an den Ausgangspunkt zurückzukehren: Das hermetische Zeichensystem und das beirrende Hyperlinks-Netz von *Abtrünnig* fungieren als Verfremdungstechniken. Sie dienen einerseits dazu, die maßgebenden und zugleich opaken Mechanismen der (Hyper)Kommunikation zu offenbaren und entmachten; andererseits jene Leseverfahren zu destabilisieren, in denen die Auf-erlegung von Normen und Automatismen passiv angenommen wird. Diese kalkulierte Enttäuschung zielt auf einen Riss im Erwartungs- und Erfahrungshorizont der Rezipienten – mit einem Wortspiel Jirgls synthetisierend: „Enttäuschung bedeutet auch Enthüllung“ (2008 a: 96). Darin liegt ein Kantischer Appell, der im *Abtrünnig* unter den Zeilen auffällt und den Romantitel aus einem anderen Blickwinkel verstehen lässt: „Abtrünnigkeit beschreibt den Prozeß der Selbst-Bildung aus-sich = heraus zur Überwindung von Unmündigkeit (Kant): Selbst-Produktion zur Schulung eigener Freiheitsfähigkeit“ (Ab 484). Durch die Verweigerung der Autoritätsprinzipien und durch die Wiederherstellung der Subjektivität innerhalb der Sprache können letztendlich auch die dunklen Zonen der zeitgenössischen Sepulkral-Kultur, die der Informationsgesellschaft zugrunde liegen, aufklärerisch beleuchtet werden.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland 1973: *Le plaisir du Texte*, Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland 1976: *S/Z*, aus dem Französischen von Jürgen Hoch, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Böttiger, Helmut 2004: *Nach den Utopien: Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Wien: Zsolnay.
- Calvino, Italo: *Kybernetik und Gespenster: Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft*. Aus dem Italienischen von Susanne Schoop, Hanser 1984.
- De Winde, Arne 2007: „Das Erschaffen von ‚eigen-Sinn‘. Notate zu Reinhard Jirgls Schrift-Bildlichkeitsexperimenten“, in David Clarke & De Winde

11 Hier ist noch eine Verweisung auf Roland Barthes zu bemerken, nämlich auf seine Aufforderung, „aus dem Leser nicht mehr einen Konsumenten, sondern einen Textproduzenten zu machen“. Die Passivität der Lesehaltung liegt laut Barthes in der Tendenz, „die literarische Institution zwischen dem Hersteller und dem Verbraucher des Textes, seinem Besitzer und seinem Käufer, seinem Autor und seinem Leser“ getrennt zu betrachten (1976: 8).

- (Hgg.) 2007: *Reinhard Jirgl: Perspektiven, Lesarten, Kontexte*, Amsterdam / New York: Rodopi, 111–149.
- Flusser, Vilém 1987: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen: Immatrix.
- Flusser, Vilém 1997: *Medienkultur*, hrsg. von Stefan Bollmann, Frankfurt am Main: Fischer.
- Hess-Lüttich, Ernest W. B. 2017: „12. Medialität“, in Anne Betten, Ulla Fix & Berbeli Wanning (Hgg.): *Handbuch Sprache in der Literatur*, Berlin / Boston: De Gruyter, 272–289.
- Heydenreich, Aura & Klaus Mecke 2015: „Horizonte der Einsamkeit: Reinhard Jirgl im Dialog zu *Nichts von euch auf Erden*“, in Heydenreich, Christine Lubkoll & Mecke (Hgg.): *Physik und Poetik*, Berlin / Boston: de Gruyter, 146–185.
- Jirgl, Reinhard 1991: *Im offenen Meer*, Hamburg / Zürich: Luchterhand.
- Jirgl, Reinhard 1998: *Abschied von den Feinden*, München: DTV (EA: Hanser 1995).
- Jirgl, Reinhard 2002: *Genealogie des Tötens: Trilogie*, München: Hanser.
- Jirgl, Reinhard 2003: *Die Unvollendeten*, München: Hanser.
- Jirgl, Reinhard 2008 a: „Die wilde und die gezähmte Schrift“ in: Jirgl, *Land und Beute. Aufsätze aus den Jahren 1996 bis 2006*, München: Hanser, 92–122.
- Jirgl, Reinhard 2008 b: „Erinnern – ein Meer und seine Form“, in Arne de Winde & Anke Gilleir (Hgg.): *Literatur im Krebsgang: Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*, Amsterdam / New York: Rodopi, 23–42.
- Jirgl, Reinhard 2010: *Abtrünnig: Roman aus der nervösen Zeit*, München: DTV (EA: Hanser 2005).
- Pinthus, Kurt 1996: *Menschheitsdämmerung: Ein Dokument des Expressionismus*, hrsg. von E. Grassi, Hamburg: Rowohlt.
- Stolz, Dieter 2007: „Das Aufbrechen der verpanzerten Wahrnehmung: Reinhard Jirgls Roman *ABTRÜNNIG* – ein (un)vermeidbarer Amoklauf“, in Clarke & De Winde 2007: 235–252.
- Turow, Joseph & Lokman Tsui (eds.) 2008: *The Hyperlinked Society: Questioning Connections in the Digital Age*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Veel, Kristin 2003: „The Irreducibility of Space: Labyrinths, Cities, Cyberspace“, in: *Diacritics*, 33-3 (2003), 151–172.
- Veel, Kristin 2009: *Narrative Negotiations: Information Structures in Literary Fiction*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Palaestra, 331).

Tragödentheorie und Lexikographie

Arata Takeda (Berlin)

Einleitung

Das Interesse dieses Beitrages gilt dem Verhältnis zwischen zwei Wissensbereichen, die in der Überschrift genannt sind: Tragödentheorie und Lexikographie. Das sind zugegebenermaßen keine so grundlegend verschiedenen Wissensbereiche wie Literatur und Jurisprudenz oder Literatur und Medizin, die miteinander in einen sich wechselseitig befruchtenden Dialog zu bringen wären. Tatsächlich gibt es in den neueren Lexika, beispielsweise dem *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* (1992–2015), Band 9 und den *Ästhetischen Grundbegriffen* (2000–2005), Band 6 sehr detaillierte Artikel zum Stichwort „Tragödie“ oder „Tragisch/Tragik“, die neben der Begriffs- und Gattungsgeschichte der Tragödie auch die Geschichte der Tragödentheorie in aller Ausführlichkeit behandeln (cf. Galle 2005: 117b–171b; Zimmermann et al. 2009: Sp. 743–767), so dass sie auch umgekehrt sich nachgerade dazu anbieten, als eigenständige Erkenntnisleistungen in der aktuellen Forschung zur Tragödentheorie berücksichtigt zu werden. Mein Fokus richtet sich auf eine Zeit, zu der, nach meiner Beobachtung, die Lexikographie ein bestimmtes Wissen über Tragödie produzierte und weitergab, während die Tragödentheorie an der Produktion eines völlig anderen Wissens zu arbeiten begann – eine Zeit, in der es zu einem Auseinanderdriften der Lexikographie einerseits und der Tragödentheorie andererseits, zu einer Entfremdung zwischen diesen beiden Wissensbereichen kommt.

Und das ist die Zeit um 1750 – und nicht um 1800, das von Peter Szondi als epochale Übergangszeit von der Poetik der Tragödie zur Philosophie des Tragischen identifiziert und seitdem immer wieder als solche dargestellt worden ist (cf. Szondi 2011: 151; Goldhill 2014: 634). Die Wichtigkeit der Zeit um 1800 steht außer Frage: Aus dieser Zeit, und erst aus ihr, stammt die weit verbreitete Vorstellung, die Tragödie stelle den Konflikt zwischen Mensch und Schicksal, Freiheit und Notwendigkeit dar und führe den Untergang des Helden / der Heldin in einem solchen Konflikt vor. Der letztere Teil dieser Vorstellung, dass der Held / die Heldin am Ende der Tragödie notwendig untergehen müsse – ich nenne es bei allem gebotenen Problembewusstsein das Untergangsgebot –, ist indessen auffallend verwandt mit einem bekannten Klischee, demzufolge die Tragödie notwendig einen unglücklichen Ausgang

haben müsse. Von einem Klischee darf deshalb die Rede sein, da es der historischen Wirklichkeit der griechischen Tragödie, so wie sie überliefert ist, in keiner Weise gerecht wird: Aischylos' *Eumeniden*, Sophokles' *Philoktetes* und eine ganze Reihe von Euripides' Tragödien gehen glücklich aus.

Dieses Klischee – ich nenne es das Stereotyp des unglücklichen Tragödienausganges – hat antike Wurzeln. Schon Aristophanes von Byzanz, Wirkungszeit um 200 v. Chr., charakterisierte die glücklichen Ausgänge von Euripides' *Alkestis* und *Orestes* als eher komödienhaft (cf. Euripides 2002: 4), und später fügte dazu ein unbekannter byzantinischer Autor hinzu, diese Art des Dramenausganges sei gegen das Tragische, „παρὰ τὸ τραγικόν“ (Euripides 2002: 6): „Die Stücke *Orestes* und *Alkestis*“, so lesen wir bei ihm weiter, „werden als zur tragischen Dichtung unpassend ausgeschieden, da sie mit einem Unglück beginnen, in Glück und Freude aber enden, was eher ein Kennzeichen der Komödie ist.“ (Euripides 2002: 7) Das kann nur jemand geschrieben haben – darin sind sich die Spezialistinnen und Spezialisten einig –, dem es an ausreichender Sach- und Quellenkenntnis mangelte (cf. Euripides 1954: xl; Zuntz 1955: 140, Anm. 6).

Indessen finden wir bei Euanthius, einem lateinischen Grammatiker des 4. Jahrhunderts, das Klischee systematisch ausformuliert und gleichsam zur Regel erhoben: In der Komödie seien die Handlungsausgänge glücklich („in comoedia [. . .] laeti[] sunt exitus actionum“), in der Tragödie hingegen gölten die Ausgänge als tödlich („in tragoedia [. . .] exitus funesti habentur“) (Donatus 1902: 21). Diese formelhafte Vorstellung konträrer Handlungsverläufe in der Komödie und der Tragödie wird zwischen Mittelalter und Renaissance zu einer nachgerade stereotypen Theoriekonstante: Sie kehrt mehr oder weniger formgleich wieder in den gelehrten Kommentaren von Notker Labeo (cf. Notker 1986, 52), Guillaume de Conches (cf. Kelly 1993: 69, Anm. 6), Nicholas Trevet (cf. Kelly 1993: 128), in den lateinischen Wörterbüchern von Osborn of Gloucester (cf. Mai 1836: 593), Ugucione da Pisa (cf. Toynbee 1902: 103–104), Giovanni Balbi (cf. Balbi 1460: fol. 305ra), also in der mittelalterlichen Lexikographie, und nicht zuletzt auch bei Dante (cf. Dante 1993: 12), Boccaccio (cf. Boccaccio 1965: 6), Chaucer (cf. Chaucer 2008: 241b; 409b–410a), während zur gleichen Zeit wenig bis kaum philologisches Wissen über die antike Tragödie vorhanden ist.

Das ändert sich in der Renaissance: durch die ‚Wiederentdeckung‘ der griechischen Tragiker und die dadurch veranlasste Konfrontation mit der philologischen Evidenz, dass nicht wenige der überlieferten griechischen Tragödien glücklich ausgehen. Nun beginnt das Stereotyp des unglücklichen Tragödienausganges allmählich ins Wanken zu geraten; es beginnt sich nach und nach als das zu offenbaren, was es im Grunde ist: ein Klischee. Zwar ist es ein mühseliger und komplexer Prozess, der sich über mehrere Jahrhunderte hinzieht. Es gibt Hindernisse, Rückschläge. Streckenweise erweist sich

das Stereotyp als robust und persistent. Aber am Ende setzt sich das philologische, faktenbasierte, vorurteilsfreie Wissen durch. Diesem Prozess allein könnten mehrere Beiträge gewidmet werden; in diesem Beitrag möchte ich mich konzentrieren auf den vorläufigen Endpunkt dieses Prozesses: das frühe 18. Jahrhundert.

Die Kompilation und die Konsequenzen

Um diese Zeit, um das frühe 18. Jahrhundert, ist der Prozess der Entstereotypisierung weitgehend abgeschlossen; das Stereotyp des unglücklichen Tragödienausganges ist in der Gelehrtenwelt so gut wie beseitigt. Gottsched, den man sich gerne als regelversessen vorstellt, verliert in seiner *Critischen Dichtkunst* (1729, vordatiert auf 1730) nicht ein Wort darüber, wie eine Tragödie gattungsgemäß auszugehen hätte. Pierre Brumoy, Luigi Riccoboni, Johann Elias Schlegel wissen ganz genau, dass Tragödien sowohl unglücklich als auch glücklich ausgehen können und auch dürfen. Und ein entsprechendes Wissen schlägt sich auch in der Lexikographie nieder. In Zedlers *Universal-Lexicon* (1731–1754), Band 45, lesen wir unter dem Stichwort „Trauer=Spiel, Tragödie“:

Es sind zweyerley Gattungen von Tragödien gewesen. Einige endigten sich mit der Vorstellung eines merckwürdigen Unglücks, so den Helden begegnet, andere hingegen hatten anmuthige Ausgänge, und endigten sich mit dem Vergnügen der vornehmsten Personen. Jedoch haben einige sich eingebildet, daß der Nahme Tragödie allein solchen Vorstellungen zukäme, deren Ausgang allezeit einen Unglücksfall vorstellet; welcher Irrthum daher kam, weil die Tragödien insgemein solche traurige Ausgänge hatten, entweder, daß es die Historien also mitbrachten, oder weil sich die Poeten nach dem Gemüthe der Athenienser richteten, welche sich an solchen Dingen vergnügten. Allein dieses geschah nicht allezeit; massen wir an den 19. Tragödien des *Euripidis* sehen, daß die meisten einen glücklichen Ausgang gehabt. (Zedler 1745: Sp. 161, Hervorhebung im Original)

Diese Passage hat eine interessante, internationale Herkunftsgeschichte. Wie so vieles andere bei Zedler stammt auch diese Passage aus einem anderen Nachschlagewerk, in diesem Fall aus dem *Neu-vermehrten Historisch- und Geographischen Allgemeinen Lexicon* (1726–1744) von Jakob Christoph Iselin, Band 4, Stichwort „Tragödie“. Dort finden wir im dazugehörigen Artikel die wortgleiche Passage (cf. Iselin 1727: 664a). Dieses Lexikon von Iselin ist seinerseits, wie schon die Überschrift sagt, eine erneuerte und vermehrte Nachfolgeversion des *Allgemeinen Historischen Lexicon* (1709–1740) von

Johann Franz Buddeus. Iselins Artikel über Tragödie ist von dort, Band 4, Stichwort „Tragödia“, komplett übernommen (cf. Buddeus 1709: Tl. 4, 570b–571a; Iselin 1727: 664a). Buddeus' Artikel wiederum ist eine Übersetzung des Artikels zum Stichwort „TRAGÉDIE“ aus dem *Grand Dictionnaire Historique* (1674–1759) von Louis Moréri, Band 3, der 1689 als Supplement herauskommt (cf. Moréri 1689: 1182a–1182b). Dort werden am Schluss des Artikels knappe Hinweise gegeben auf die benutzten Quellen: Hyginus, Athenaios, Diogenes Laertios und, als einzigen neuzeitlichen Autor, François Hédelin, Abbé d'Aubignac. Und tatsächlich stammt jene Passage, die mit dem Stereotyp des unglücklichen Tragödienausganges aufräumt, aus d'Aubignacs *La Pratique du Theatre* (1657), Buch 2, Kapitel 10 (cf. Aubignac 1657: 183–184). Die Passage wird daraus epitomisiert, übersetzt, reproduziert, abgeschrieben und findet so ihren Weg bis in den Zedler. So etabliert sich ein Spezialwissen als ein fester Bestandteil des lexikographischen Wissens.

Aber der Tragödienartikel von Zedler enthält viel mehr als nur dieses vorurteilsfreie, antistereotype Wissen. Er versammelt in sich, neben dem gesamten Tragödienartikel von Iselin, Auszüge aus der deutschen Ausgabe von Pierre Bayles *Dictionnaire Historique & Critique* (1697) (cf. Bayle 1741: 137; 181; 183, Anm. K; Bayle 1742: 430, Anm. F; 900), Passagen aus Gottlieb Stollens *Historie der Gelahrheit* (1718) (cf. Stolle 1718: 244–245; 248), aus Christian Wolffs *Politick* (1721) (cf. Wolff 1736: 275–278, §§ 328–329), aus zeitgenössischen französischen und deutschen Gelehrtenjournalen wie dem *Journal de Trevoux* (cf. Anonymus 1730: 771–774) und dem *Nöthigen Beytrag zu den Neuen Zeitungen von Gelehrten Sachen* (cf. Anonymus 1735: 444–445; 447–448; Anonymus 1736: 139–140; Anonymus 1737: 39), kurz: alles, was zu der Zeit an scheinbar Bedeutsamem und Wissenswertem über Tragödie verfügbar ist. Umso merkwürdiger erscheint es auf den ersten Blick, dass eingangs von Zedlers Artikel die lapidare Definition gegeben wird – das ist der allererste Satz –: „Trauer=Spiel, Tragödie, Lat. *Tragædia*, eine Art von Theatralischen Spielen, welche einen traurigen Ausgang hat“ (Zedler 1745: Sp. 160, Hervorhebung im Original).

Das ist genau das Klischee, das derselbe Artikel später unter Aneignung von d'Aubignacs Spezialwissen Lügen straft, und nichts ist wichtiger in einem Lexikon als eine klare Begriffsbestimmung zu Anfang. Wie ist dieser flagrante Selbstwiderspruch zu erklären? Die Antwort ist: Es ist das Ergebnis der Kompilation, des eklektischen Sammeln alles verfügbaren Wissens, wie man es überall im damaligen gelehrten Wissensbetrieb – nicht nur in der Lexikographie und nicht nur bei Zedler – programmatisch und im großen Stil praktiziert (cf. Gierl 2001: 69–94). Dieses Verfahren wird bei Zedler so weit auf die Spitze getrieben, dass die inhaltliche Kohärenz dem Anspruch auf Vollständigkeit geopfert wird. Der Tragödienartikel von Moréri, und damit auch die von Buddeus und Iselin, bieten noch ein mehr oder weniger

zusammenhängendes Sachwissen, zwar ebenfalls kompiliert aus verschiedenen voneinander unabhängigen Quellen, aber gleichzeitig bedacht auf eine gewisse kritische Anordnung. Bei Zedler haben wir es mit einer Collage von Wissen, einem regelrechten Konglomerat heterogener Wissensinhalte zu tun.

So ist die Eingangsdefinition von Zedlers Tragödienartikel an die knappe Bedeutungsangabe angelehnt, wie man sie in frühneuzeitlichen Sprachwörterbüchern findet; in Übersetzungswörterbüchern von Levinus Hulsius oder Nathanael Duez beispielsweise lauten die Worterklärungen: „*Tragedia*, Tragedie. Ein Schawspiel / das ein trawrig End gewint“ (Hulsius 1616, 566b, Hervorhebung im Original); „ein schawspiel das ein trawriges ende hat“ (Duez 1664a, 1051a); „Trawrspiel [. . .], *Tragœdia*, cujus exitus horribilis est“ (Duez 1664b, 522a). Die einfachste Wörterbuchdefinition bekommt in Zedlers universaler Wissenssammlung ebenso ihren Platz wie das anspruchsvollste Spezialwissen, ungeachtet allen inhaltlichen Widerspruchs. Das ist die konsequente Steigerung des eklektischen Verfahrens. Der radikale Eklektiker verfolgt kein inhaltliches Programm; sein einziges Programm heißt Kompilation, nach dem Motto: „Kompilation produziert Autorität“ (Gierl 2001: 89). Das Resultat haben wir gesehen: ein merkwürdiges Nebeneinander von Klischee und Gelehrsamkeit, Stereotyp und Spezialwissen in ein und demselben Artikel über Tragödie. Und mehr noch, der privilegierte Platz am Artikeleingang gehört dem Stereotyp.

Die Rückkehr des Stereotyps

Diese Wissenskonstellation bei Zedler ist paradigmatisch für die allgemeine Wissenssituation über Tragödie um 1750 und die Folgezeit – Band 45 von Zedler mit dem Tragödienartikel erscheint 1745 –: Obwohl bei den Gelehrten und Gebildeten dieser Zeit in aller Regel ein vorurteilsfreies Wissen vorhanden ist – das lässt sich nachweisen bei Lessing, Friedrich Nicolai, Wieland, Sulzer –, treffen wir vereinzelt auf Äußerungen, die von einer anderen Wissensgrundlage auszugehen scheinen.

Jacob Immanuel Pyra kritisierte 1744 an Gottscheds *Sterbendem Cato* (1732), dass der Titel dieses Trauerspiels zu viel über dessen Ausgang verrate, wodurch „[d]er Leser [. . .] um das Vergnügen des unerwarteten gebracht [werde]“, und setzte hinzu: „Denn es kan ja ein Trauerspiel sich auf eine andere Art, als durch den Tod traurig enden.“ (Pyra 1744: 70) Pyra ist also implizit davon überzeugt: Ein Trauerspiel, eine Tragödie – das wird historisch synonym gebraucht – muss auf jeden Fall traurig enden. Die Modalpartikel „ja“ suggeriert sogar, dass diese Überzeugung allgemein geteilt werde.

Je weiter wir in Richtung 1800 voranschreiten, desto explizitere Äußerungen lassen sich finden. Johann Joachim Eschenburg erklärt 1783 in seiner *Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, das Trauerspiel unterscheidet sich „[v]om Lustspiele [. . .] nicht bloß durch den unglücklichen Ausgang der Handlung, sondern auch durch deren Verschiedenheit, in Ansehung ihrer Wichtigkeit, der theilnehmenden Personen, und der Glücksveränderung.“ (Eschenburg 1783: 185) Hier findet der unglückliche Ausgang der Handlung nur beiläufig Erwähnung, als sei er für die Tragödie so selbstverständlich, dass er keinerlei weiterer Begründung bedürfte.

Schiller schreibt am 26. Dezember 1797 an Goethe: „Für eine Tragödie ist in der Iphigenie [– gemeint ist Goethes *Iphigenie* (1787), mit der Gattungsangabe ‚Schauspiel‘ –] ein zu ruhiger Gang, ein zu großer Auffenthalt, die Catastrophe nicht einmal zu rechnen, welche der Tragödie widerspricht.“ (Schiller 1977: 178) Eine Tragödie mit glücklichem Ausgang soll ein Widerspruch sein.

Was wir hier beobachten, ist eine schleichende Rückkehr des Klischees: Das Stereotyp des unglücklichen Tragödienausganges ist wieder diskursfähig geworden. Parallel zum gelehrten Faktenwissen, das die Lexikographie weiterhin zur Verfügung stellt, scheint ein populäres Theoriewissen zu entstehen, innerhalb dessen ein philologisch überwundenes Stereotyp reaktiviert werden kann. Diese Restereotypisierung, die symptomatisch ist für das Auseinanderdriften von lexikographischem und tragödientheoretischem Wissen um 1750 und die Folgezeit, hat in der Forschung zur Tragödientheorie, soweit ich überblicken kann, noch kaum Beachtung gefunden. Umso interessanter könnte eine künftige Untersuchung sein, die wissenschaftlich der Frage nachginge, inwiefern dieses wiedererstarbte Stereotyp im späten 18. Jahrhundert das Untergangsgebot der Philosophie des Tragischen vorbereitet.

Literaturverzeichnis

- Anonymus 1730: [Rez.] *Les Œuvres de Théâtre de Mr. de la Motte de l'Académie Française avec plusieurs Discours sur la Tragédie*. 2. vol. [. . .] À Paris, chès Grégoire Dupuis, rue St. Jacques à la Couronne d'or. 1730. In: *Mémoires pour l'Histoire des Sciences & des beaux-arts* 5 (1730): 749–775.
- Anonymus 1735: [Rez.] Haag. In: *Nöthiger Beytrag zu den wöchentlich herauskommenden Neuen Zeitungen von Gelehrten Sachen* 1/28 (3. Januar 1735): 443–448.
- Anonymus 1736: [Rez.] Hag. In: *Nöthiger Beytrag zu den wöchentlich herauskommenden Neuen Zeitungen von Gelehrten Sachen* 2/9 (20. August 1736): 129–142.

- Anonymus 1737: [Rez.] *Trevoux*. In: Nöthiger Beytrag zu den wöchentlich herauskommenden Neuen Zeitungen von Gelehrten Sachen 3/3 (15. Juli 1737): 35–44.
- Aubignac, François Hédelin, Abbé de 1657: *La Pratique du Theatre. Œuvre tres necessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la Composition des Poèmes Dramatiques, qui font professions de les Reciter en public, ou qui prennent plaisir d'en voir le Representations*. Paris: Sommaville.
- Balbi, Giovanni 1460: *Catholicon*. Maguntine: [Gutenberg?].
- Bayle, Pierre 1741: *Herrn Peter Baylens Historisches und Critisches Wörterbuch, nach der neuesten Auflage von 1740 ins Deutsche übersetzt; auch mit einer Vorrede und verschiedenen Anmerkungen sonderlich bey anstößigen Stellen versehen, von Johann Christoph Gottscheden*. 1. Theil. A. und B. Leipzig: Breitkopf.
- Bayle, Pierre 1742: *Herrn Peter Baylens Historisches und Critisches Wörterbuch, nach der neuesten Auflage von 1740 ins Deutsche übersetzt; Mit des berühmten Herrn Maturin Veysiére la Croze und verschiedenen andern Anmerkungen, sonderlich bey anstößigen Stellen versehen, von Johann Christoph Gottscheden*. 2. Theil. C bis J. Leipzig: Breitkopf.
- Boccaccio, Giovanni 1965: *Tutte le opere. A cura di Vittore Branca*. Vol. 6. *Esposizioni sopra la Comedia di Dante. A cura di Giorgio Padoan*. Milano: Mondadori.
- Buddeus, Johann Franz 1709: *Allgemeines Historisches Lexicon* [. . .]. 3. und 4. Theil/H-Z. *Samt dem Anhang*. Leipzig: Fritsch.
- Chaucer, Geoffrey 2008: *The Riverside Chaucer*. 3rd Ed. General Editor Larry D. Benson. Based on *The Works of Geoffrey Chaucer*. Ed. by F. N. Robinson. Oxford: Oxford University Press.
- Dante Alighieri 1993: *Das Schreiben an Cangrande della Scala*. Übers., eingeleitet und kommentiert von Thomas Ricklin mit einer Vorrede von Ruedi Imbach. Lateinisch–Deutsch. Hamburg: Meiner.
- Donatus, Aelius 1902: *Aeli Donati quod fertur commentum Terenti. Accedunt Eugraphi commentum et scholia Bembina recensuit Paulus Wessner*. Vol. 1. Lipsiae: Teubnerus.
- Duez, Nathanael 1664a: *Dictionarium Gallico–Germanico–Latinum. Dictionnaire François–Allemand–Latin*. [. . .] Amsterdam: Elzevier.
- Duez, Nathanael 1664b: *Dictionarium Germanico–Gallico–Latinum. Teutsch / Frantzösisch / vnd Lateinisch Dictionarium*. [. . .] Amsterdam: Elzevier.
- Eschenburg, Johann Joachim 1783: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Zur Grundlage bey Vorlesungen*. Berlin/Stettin: Nicolai.
- Euripides 1954: *Alcestis*. Ed. with Introduction and Commentary by A. M. Dale. Oxford: Clarendon Press.
- Euripides 2002: *Alkestis*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Kurt Steinmann. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam.
- Galle, Roland 2005: [Art.] *Tragisch/Tragik*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hg. von Karlheinz Barck u. a. Bd. 6. *Tanz – Zeitalter/Epoche*. Stuttgart/Weimar: Metzler: 117b–171b.
- Gierl, Martin 2001: *Kompilation und die Produktion von Wissen im 18. Jahrhundert*. In: Helmut Zedelmaier & Martin Mulsow (eds.) 2001: *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer: 63–94.

- Goldhill, Simon 2014: *The Ends of Tragedy: Schelling, Hegel, and Oedipus*. In: *Publications of the Modern Language Association of America* 129/4 (2014): 634–648.
- Hulsius, Levinus 1616: *Dittionario, Italiano–Francese–Tedesco; Francese–Italiano–Tedesco; E Tedesco–Francese–Italiano*. Con una breue istruttione della prononciatione di tutte e tre lingue in forma di Grammatica [. . .]. Francoforto: Athleta.
- Iselin, Jakob Christoph 1727: *Neu=vermehrtes Historisch= und Geographisches Allgemeines Lexicon* [. . .]. 4. Theil. Basel: Brandmüller.
- Kelly, Henry Ansgar 1993: *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mai, Angelo 1836: *Classicorum auctorum e Vaticanis codicibus editorum tomus VIII. Thesaurus novus latinitatis, sive Lexicon vetus e membranis nunc primum erutum*. Curante A. M. Romae: Collegium Urbanum.
- Moréri, Louis 1689: *Supplément ou Troisième Volume du Grand Dictionnaire Historique, ou Mélange Curieux de l’Histoire Sacrée & Profane* [. . .]. Paris : Thierry.
- Notker Labeo 1986: *Boethius, „De consolatione Philosophiæ“*. Buch I/II. Hg. von Petrus W. Tax. Tübingen: Niemeyer.
- Pyra, Jacob Immanuel 1744: *Fortsetzung des Erweises, daß die G*ttsch*dianische Sekte den Geschmack verderbe. Wegen der so genannten Hällischen Bemühungen zur Beförderung der Critik* etc. Berlin: Schütze.
- Schiller, Friedrich 1977: *Werke*. Nationalausgabe. 29. Bd. *Briefwechsel*. Schillers Briefe 1.11.1796–31.10.1798. Hg. von Norbert Oellers und Frithjof Stock. Weimar: Böhlau Nachfolger.
- Stolle, Gottlieb 1718: *Kurtze Anleitung Zur Historie Der Gelahrheit / Denen / So den freyen Künsten Und der Philosophie obliegen / Zu Nutz in dreyen Theilen ausgefertiget*. Halle im Magdeburgischen: Neue Buchhandlung.
- Szondi, Peter 2011: *Schriften*. Hg. von Jean Bollack. Mit einem Nachwort von Christoph König. Bd. 1. Berlin: Suhrkamp.
- Toynbee, Paget 1902: *Dante Studies and Researches*. London: Methuen.
- Wolff, Christian 1736: *Vernünfftige Gedancken Von dem Gesellschafftlichen Leben der Menschen Und insonderheit Dem gemeinen Wesen Zu Beförderung der Glückseligkeit des menschlichen Geschlechtes, Den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet*. 4. Aufl. Franckfurt und Leipzig: Renger.
- Zedler, Johann Heinrich 1745: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*. [. . .] 45. Bd., *Trap-Tz*. Zedler: Halle und Leipzig.
- Zimmermann, Bernhard et al. 2009: [Art.] *Tragödie*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Bd. 9: *St-Z*. Tübingen: Niemeyer: Sp. 743–767.
- Zuntz, Günther 1955: *The Political Plays of Euripides*. Manchester: Manchester University Press.

„im zweifel lieber ppropf als keil“. Zur poetischen Auflösung der wissenschaftlichen Praxis in Ulf Stolterfohts *fachsprachen*

Rosa Coppola (München)

Die Ästhetik des freien Dichters und Verlegers Ulf Stolterfoht (Stuttgart 1963) drückt zweifellos eine der Richtungen des poetischen Experimentierens im Rahmen der zeitgenössischen Avantgarde aus. Mehr als eine Dichtung, die mit der Tradition bricht, lässt sich Ulf Stolterfohts lyrische Praxis jedoch als Brücke zwischen der modernen Lyrik und der jüngsten poetischen Prägung des *uncreative writing* ansehen.

Unter *uncreative writing* versteht man eine zeitgenössische Branche des Konzeptualismus, die auf den Internet-Wandel mit einem neuen Zugang zum Schreiben reagiert (vgl. Goldsmith 2011). Es handelt sich um eine mimetische und replikative Schreibpraxis, laut der, so Kenneth Goldsmith, „[w]ords very well might be written not to be read but rather to be shared, moved, and manipulated.“ (Goldsmith 2010: XXI).

Stolterfohts Lyrik positioniert sich in dieser Dialektik zwischen Vergangenheit und Zukunft der experimentellen Lyrik dank der Hybridisierung der argumentativen mit den poetischen Gattungen, durch die der Dichter versucht, die Aussagekraft der Sprache durch ironische Entleerungsprozesse zu ästhetisieren.

Insofern wird in diesem Beitrag versucht, durch die Analyse des *fachsprachen*-Projektes nicht nur die Grundlagen von Stolterfohts theoretischer Lyrik, sondern auch diese von seiner Theorie der Lyrik zu skizzieren, mit der Absicht, die ästhetische Wirkung seiner Dichtung kritisch zu hinterfragen.

1. *Fachsprache als Idee*

In einem Radiogespräch mit Guido Graf im Jahr 2002 schildert Ulf Stolterfoht die Entstehung des *fachsprachen*-Projektes als die selbstironische Erkenntnis über die programmatische Unverständlichkeit seines Schreibens:

Das mit dieser Idee mit den Fachsprachen das kam, ja, obwohl doch, weil alle Leuten, denen ich die Sachen gezeigt hab, [. . .] damals, die haben dann gesagt, das war dann die normale Reaktion: „Super, aber ich verstehe halt nichts.“ Und da fing es vielleicht an, dass ich gesagt hab, gut, dann ist es eben auch 'ne

Fachsprache. [. . .] [D]ie erste Fachsprache, mit der ja vielleicht auch der erste Band anfängt, oder die ersten beiden, [waren] das eben meine Fachsprachen und die fremden Fachsprachen [sind] dann erst später dazu gekommen. [. . .] [W]enn die Sachen einfach Fachsprachen heissen, dann ist es eh klar. Da spricht nicht nur einer, da sprechen viele.

(Graf 2002: o.S.)

Schon diese Zeilen genügen, um das parodistische Nuance des Substantivs „fachsprache“ zu erörtern. Die exklusive Hermetik der wissenschaftlichen Sprachen wird nun evoziert, um ein lyrischer Diskurs über die Sprache zu entwickeln, der ganz unterschiedliche Epochen, Bereichen und Materialien umfasst. Es handelt sich dann um ein poetisches Gefühl, das jeden subjektiven Sprachgebrauch als eigenständiges System identifiziert, was eine programmatische Unkommunizierbarkeit postuliert. Davon ausgehend beginnt Stolterfoht, mit einer Pluralität von Sprachen zu spielen, indem er Zitate aus den unterschiedlichsten Bereichen antihierarchisch kombiniert.

In seinem dreißigjährigen Fortfahren soll das Fachsprachenprojekt eher als eine Schreib- und Forschungspraxis verstanden werden, denn als ein episodisches Ausdrucksformat. Diesbezüglich plädiert Fabian Schwitter dafür, dass die poetische Reihe Stolterfohts insgesamt als „eine *Art* von Dichtung“ (Schwitter 2020: 90) wahrgenommen werden soll, d.h. als die Verwirklichung einer präzisen Forschungsrichtung im Bereich der zeitgenössischen Lyrik, die in ihrer strukturalen Wiederholbarkeit zum Kennzeichen der Dichtung von Stolterfoht wird. Darauf aufbauend, widmet sich dieser Beitrag nicht nur einem der Zyklen, sondern dem ganzen Komplex der *fachsprachen*.

2. Das Projekt: Grundlagen und Dichotomien

Bis heute sind fünfundvierzig Reihen erschienen, die jeweils in fünf Bände unterteilt sind. Außer der mathematischen Genauigkeit der Bandstruktur gründen sich Stolterfohtsche *fachsprachen* von Anfang an auf zwei Prinzipien, und zwar auf den Verzicht auf den Signifikationsprozessen des lyrischen Wortes und auf die Verwendung eines festen lyrischen Aufbaus.

Was die Nicht- und zugleich Selbstreferentialität des Wortes betrifft, ist zu bemerken, dass Stolterfohts Dichtung durch ein rhythmisches Gewebe gekennzeichnet ist, in dem sich Zitate, metasprachliche Beobachtungen und Witze durch Klangprinzipien überschneiden: Jede Zeile, jedes Gedicht, jede Reihe strebt somit nach der Erzielung eines scheinbaren Nonsenses.

Mit anderen Worten zielt dieses hoch-gelehrte Sprachgestus auf eine pffiffige Ausstellung der strukturalen Unverständlichkeit der Sprache, die Stolterfoht als „Anti-Inhaltismus“ (Stolterfoht 2011: o.S.) begreift. In diesem

autonomen und wiederholbaren lyrischen System spielen das Übermaß und die Heterogenität der verwendeten Quellen eine zentrale Rolle.

Der klaren Absage an die Idee des Wortes als Bedeutungsträger setzt sich dann eine strenge formale Disziplin entgegen. In Bezug auf die Metrik, nimmt die Wahl einer stark schematischen Ausdrucksform Gestalt von Blöcken freier Verse an, die in Drei- oder Vierzeilern angeordnet sind.

Die Suche nach einer absoluten Geometrie des lyrischen Schreibens spiegelt sich in der mathematischen Struktur des gesamten Projekts wider. Jeder Band enthält neun Zyklen von Fachsprachen, die wiederum in die gleiche Anzahl von Gedichten unterteilt sind. Jeder Abschnitt ist nach einem einheitlichen metrischen Schema geschrieben, das sich im folgenden Zyklus ändert. Insgesamt gibt es also dreizehn Versformate, die sich in der Serie abwechseln:

Im Ganzen existieren in den untersuchten vier Banden dreizehn Formate (geordnet nach Häufigkeit): sechsmal vier (7), viermal vier (5), viermal sechs (5), siebenmal drei (5), funfmal funf (5), funfmal vier (2), viermal funf (1), einmal zwanzig (1), einmal einundzwanzig (1), neunmal eins (1), einmal elf (1), einmal acht (1), Sonettanlehnung (1).

(Schwitter 2020: 48 f.3)

Die Untersuchung der visuellen Wirkung des Verses, zusammen mit der Ablehnung von Großbuchstaben und der Annahme einer minimalen Interpunktion, deutet auf Stolterfohts ästhetische Genealogie explizit hin, das heißt auf der Tradition der Sprachkritik der Nachkriegsmoderne, welche die Name von Ernst Jandl, Oskar Pastior und Thomas Kling unmittelbar hervorruft. Darüber hinaus werden diese Bezüge von Stolterfoht selbst innerhalb seiner poetischen und poetologischen Werke aufgezeigt¹. Es muss kurz erwähnt werden, dass sich in der gesamten Reihe Bezüge zur expressionistischen Tradition finden, vor allem zu Gottfried Benn², und nicht zuletzt zur modernistischen

- 1 Ernst Jandl wird in den *Münchner Poetikvorlesungen* mehrfach erwähnt (vgl. Stolterfoht 2015). Der letzte Abschnitt der *Heidelberger Poetikvorlesungen* aus Jahr 2019 ist Pastior gewidmet (Stolterfoht 2019: 77–87). Die Nahe an Thomas Kling hingegen zeigt sich in den zahlreichen Zitaten, die in der ganzen Reihe der *fachsprachen* verstreut sind, wie etwa in Zyklus XXV, in dem Stolterfoht die Hombroicher Raketenstation zitiert, wo Kling von 1995 bis 2005 lebte (Stolterfoht 2009: 113).
- 2 Eine umfassende Auflistung aller Bezüge zu Benns Lyrik würde angesichts der Häufung von Stilmerkmalen und Zitaten in der *fachsprachen*-Komplex einen eigenen Beitrag erfordern. Hier sei nur auf die Bearbeitung der von Kurt Pinthus herausgegeben expressionistischen Anthologie *Menschheitsdämmerung* (1919) verwiesen, welche die letzte Reihe abschließt. In diesem Zyklus parodiert Stolterfoht den Stil Benns (Stolterfoht 2018: 84–85).

Tradition, verkörpert von Gertrude Stein³, bis hin zu den zeitgenössischen Experimenten von Rosemarie Waldrop und Inger Christensen (vgl. Stolterfoht 2018:10–18).

Die Kompositionssymmetrie der Bänder bekräftigt sich durch die Präsenz von Nachbemerkungen, die sie immer abschließen. Das ist einer der Grundmerkmale der Gattungshybridisierung, die zum Berührungspunkt zwischen Inhalt und Form dient.

Der textuelle Raum der Nachbemerkungen nutzt der Dichter, um die partiellen Angaben zu den zitierten Quellen zu teilen. Stolterfoht verformt somit die Essay-Form, indem er die Aussagekraft der wissenschaftlichen Gattung durch das Spiel mit dem Zitieren entleert, wie in der ersten Nachbemerkung zu lesen ist:

In viele der Gedichte sind Zitate eingearbeitet, aber nicht immer als solche kenntlich gemacht. Oftmals war oder ist mir heute ihre Herkunft unbekannt. Aus Gründen der Redlichkeit seien hier zumindest die Fälle aufgeführt, in denen sich Texte, über das eigentliche Zitieren hinaus, eines fremden Materials bemächtigen.

(Stolterfoht 2020 [1995]:123)

An dieser Stelle ist die parodistische Verwendung des Substantivs „Redlichkeit“ zu unterstreichen, das hier die vorgebliche Ehrlichkeit der wissenschaftlichen Praxis nachahmt, um sich in eine „dichterische Redlichkeit“ (Schwitzer 2020: 58) ironisch zu verwandeln.

3. *Der Autor lebt noch, aber wo?*

Als zusammenfassendes Beispiel der hier skizzierten Projektgrundlagen kann man das sechste Gedicht der fünften Reihen einführen, das die Beziehung zwischen Theorie und Poesie in Ulf Stolterfohts lyrischer Geste pointiert veranschaulicht:

es existiert ein ungeschriebnes band das aufgeschnappte
zu verklappen (noch besser: umstandslos zu kappen).

- 3 Obwohl der inhaltliche Verweis auf Stein nicht so explizit ist, lässt sich ihr Einfluss aus der Übernahme eines lyrischen Formats in der *fachsprachen* ableiten, die aus vier Strophen von Sestinen besteht (vgl. Stolterfoht 2005a: 51–62; Stolterfoht 2009: 87–98). Genau durch diese Form hat Stolterfoht Steins *Winning His Way* ins Deutsche übersetzt (Stolterfoht 2005b). Siehe dazu Schwitzer 2020: 67 f.114.

«es gibt einen satz der unangreifbar ist nämlich der
daß man» sprechen kann ohne jemals gesprochen worden
zu sein. der hörer muß zu kauen haben – ist eine
vorgabe die gilt. auch ist es eine kaum zu überschätzende
eigenschaft der wörter im besten fall zu deuteln.
**es ist der überzeugung gemäß daß geistigkeit menschlicher
innerheit der einrichtung der welt tauglich wäre.**

(Stolterfoht 2020 [1995]: 68)

Durch das Cut-up Verfahren, eine Schreibtechnik, die die Avantgarde des 20. Jahrhunderts mit der aktuellen in Kontinuität setzt, stellen sich hier zweier weiterer Vorbilder Stolterfohts gegenüber⁴. In Hölderlins Verse, vom Autor selbst im fett gesetzt, gipfelt die Betrachtung, die von der Zeile „es gibt einen satz der unangreifbar ist nämlich der/ daß man“ eröffnet wird. Dieser Satz ist eigentlich der Auftakt von *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes*, der Manifest der Wiener Gruppe, entworfen 1953 von H.C. Hartmann. Obwohl dieser die Leser:innen durch die Anführungszeichen als Zitat explizit signalisiert wird, findet sich kein bibliographischer Hinweis in der Nachbemerkerung, die nur lautet „Alles Fette im V. Teil ist Hölderlin“⁵ (ebd: 123).

Ob man das Nachwort berücksichtigt oder nicht, wird die Suche nach der exakten Quelle den Leser:innen überlassen. Wird im Fall Hölderlins jedoch das Zitat originalgetreu wiedergegeben, so wird Hartmanns Auftakt „daß man Dichter/ sein kann, ohne auch irgendjemals ein Wort geschrieben oder/ gesprochen zu haben“ von Stolterfoht entsprechend gekürzt, um der ursprüngliche Sinn zu verändern: „daß man sprechen kann ohne jemals gesprochen worden zu sein“. Beim Vergleich der beiden Aussagen zeigt sich, dass Hartmann den Akzent auf das Wesen des Dichters, d.h. auf das Subjekt des Dichtens, legt; Stolterfoht, dagegen, konzentriert sich auf dem Akt des Sprechens und zwar auf die Sprache.

So entsteht ein Inversionsspiel der Wahrnehmung, da die Sprache, das Objekt und nicht mehr das Medium der Lyrik, als konkreter Stoff behandelt wird. Das hat zur Folge, dass im Akt des Dichtens das Wort seinen Angriff an Realen bzw. ihren Körper verliert, um eine Poesie des Abstrakten zu liefern.

4 Diesbezüglich muss es kurz erwähnt werden, dass Hölderlin in den *Heidelberger Poetikvorlesungen* und Hartmann in dem poetologischen Manifest *Funktion folgt Form* angesprochen werden (vgl. Stolterfoht 2019: 68; Stolterfoht 2002: o.S.).

5 Im diesem Fall, ist dieses „fette“ die Widmung an Christoph Theodor Schwab, welche die Ausgabe der Hölderlins Gedichte aus Jahr 1826 begleitete (vgl. Wittkopp 1993: 125).

Andrea Albrecht bezeichnet diesen Vorgang als „Metaisierung des lyrischen Sprechens“ (Stolterfoht 2019: 8), die eine neue Subjektivität der Dichter schafft, da „[d]er Anspruch poetischer Autorschaft auf diese Weise deutlich herabgestimmt und die Autorität des Autor auf die Autorität der Sprache verschoben [wird]“ (ebd: 9).

Stellte Roland Barthes fest, dass der Autor tot ist, da erst nur in den Leser:innen die Vielstimmigkeit des Geschriebenen zusammengeführt werden kann (vgl. Barthes 2005 [1984]: 57–63), lässt sich bei Stolterfoht beobachten, dass die Geste des dichterischen Zusammensetzen keinen künstlerischen Produkt, sondern ein Dispositiv schafft. Dieses übergibt die Vielstimmigkeit den Leser:innen in Form einer unverständlichen Lyrik bzw. in Form einer Latenz. Insofern lebt der Autor noch in einer anderen Zeitlichkeit der Schöpfung, und zwar im vielfältigen Erklingen seines ästhetischen Dispositivs.

In Stolterfohts Lyrik findet also eine kreative Umkehrung der wissenschaftlich-akademischen Praxis statt, indem der Dichter bewusst gegen das Diktat der Quellen verstößt und sich die Worte der Anderer aneignet. Durch diese Funktionsverschiebung des argumentativen Genres, durch welche die Informationen sprachlich nicht vermittelt, sondern gezeigt werden, löst sich der Konflikt zwischen dem formalen Schematismus und der Selbstreflexivität des Wortes in der Schaffung einer neuen Subjektivität des Dichters. Bei der Verzerrung der wissenschaftlichen Redlichkeit in Form von dichterischer Redlichkeit nähert sich also die Subjektivität des Dichters an dieser des Wissenschaftlers, der verschiedene Quellen auswählt und zusammensetzt, um einen kritischen Diskurs über die Sprache auszubauen.

Insofern reiht sich Stolterfoht als Vertreter einer „Opakdichtung“ (Stolterfoht 2019: 68) in der Prägung des *uncreative-writing* bewusst ein. Die opake Qualität der Dichtung ist eine der Grundmerkmale dieser Prägung, da sie sich als eine indirekte Ausdrucksqualität der Sprache erkennen lässt, die typisch für die theoretische Konzeptualisierung ist, und die in diesem Bereich als Darstellungsmittel ausgeübt wird (vgl. Perniola 2003). Obwohl viele Merkmale von Stolterfohts Lyrik in den ästhetischen und theoretischen Formulierungen des aktuellen Konzeptualismus *ex-post* zu finden sind, lassen sie sich auf die von Ludwig Wittgenstein formulierte Sprachphilosophie zurückführen, der, dem Dichter zufolge, der „Nummer eins“ (Stolterfoht 2019: 36) ist.

4. Das Erbe von Ludwig Wittgenstein

Die Opazität als immanente Chiffre der Sprache findet sich zuerst in der Beschreibung der Sprachspielen als Begriff:

Man kann sagen, der Begriff ›Spiel‹ ist ein Begriff mit verschwommenen Rändern. – »Aber ist ein verschwommener Begriff überhaupt ein Begriff?« – Ist eine unscharfe Photographie überhaupt ein Bild eines Menschen? Ja, kann man ein unscharfes Bild immer mit Vorteil durch ein scharfes ersetzen? Ist das unscharfe nicht oft gerade das, was wir brauchen? (Wittgenstein 1971 [1953]: 50)

Das Erfordernis einer unscharfen bzw. opaken Kommunikationsformen resultiert aus dem Prinzip der Unkommunizierbarkeit der Sprache, die nach Wittgenstein keinen erläuternden und kognitiven Wert mehr hat, sondern nur noch Attribute der Selbstreferentialität beinhaltet. Insofern ist das Wort nichts anders als eine Spielfigur, das außer im Sprachspiel keine signifizierenden Eigenschaften besitzt: „es [das Wort] *hat* auch keinen Namen, außer im Spiel. Das war es auch, was Frege damit meinte: ein Wort habe nur im Satzzusammenhang Bedeutung“ (ebd: 216). Wobei „[ist] die Bedeutung nicht das Erlebnis beim Hören oder Aussprechen des Wortes, und der Sinn des Satzes nicht der Komplex dieser Erlebnisse. [. . .] Der Satz ist aus dem Wörtern zusammengesetzt, und das ist genug“ (ebd: 216). Wittgensteins Sprachspielen gründen sich somit auf der Struktur des Satzes, denn nur der Satz stellt die Bedeutung der Wörter dar, indem er ihre Beziehungen enthält und sie gleichzeitig ausstellt. Die Bedeutung ist dann das Ergebnis des kognitiven Prozesses, nach dem die Funktionen der einzelnen Wörter im Akt der Äußerung erkannt werden.

Der Einfluss von Wittgensteins Theorie auf Stolterfohts Ästhetik spiegelt sich zuerst in der Zentralität der Satz in seiner Lyrik wider. Schon im Gespräch mit Guido Graf behauptete Stolterfoht: „die Struktur des Satzes [wird] tatsächlich zum Bedeutungsträger“ (Graf 2002: o.S.).

In der *fachsprachen* ist jeder Satz logisch gebaut, und damit ist, Wittgensteins Theorie folgend, dank ihrer Struktur immer als Satz potentiell nachvollziehbar. Die Unverständlichkeit von Stolterfohts Lyrik ergibt sich also aus den absurden Beziehungen zwischen den einzelnen verwendeten Wörtern und, in einem größeren Maßstab, aus den Beziehungen zwischen den einzelnen Sätzen. Mit anderen Worten verschiebt der Dichter die Grenze des Menschenverstandes durch das Ausstellen eines formal korrekten Unsinn, wie das Gedicht *jeder satz sagt wittgenstein* formal und inhaltlich zum Ausdruck bringt:

jeder satz sagt wittgenstein (wo?) könne so
verstanden werden als erkläre er eines seiner
glieder: was meinst du eigentlich mit satz?
jeder SATZ sagt wittgenstein. . . / was meinst
du eigentlich mit wittgenstein – so dürft es

endlos weitergehn. selbst ist der satz. zu-
 nehmend komplex. bis sich rest außenwelt wie
 faule haut vom körper löst / der körper sich
 wie folgt entblößt: wenn ich das bin was da
 zitiert zitiere ich doch immer einen satz (und
 eben keinen sachverhalt). kurz hingeknallt. die
 folgende warnung erging an die adresse eines
 westberliner autors: „realo – wir wissen wo
 dein laptop liegt / am grund der spree / im
 gipskorsett“. das kränkt. das schmäht. das tut
 dem dichter weh. ein junger dachs erobert seine
 welt. flachdachs. behelfswelt. dergestalt auf
 krücken gestellt daß da schon wieder „wörtchen“
 schimmern. in träumen wird auf einmal marburg
 wichtig. ansonsten alles züchtig / flüchtig.

(Stolterfoht 2008 [2002]: 106)

Das Fehlen von Interpunktion bekräftigt die Opazität der Sprache, da mehrere Interpretationen für jede Äußerung möglich sind. In der ersten Zeile kann der Satz „sagt wittgenstein“ entweder in Bezug auf das Subjekt „jeder satz“ oder als Angabe des indirekten Sprechenden gelesen werden. Die Verwendung des Konjunktivs I legitimiert beide Lesarten. Der Verzicht auf die Referentialität des Wortes drückt sich also durch die Parataxe aus, eine Art Satzbau, die Adornos Analyse der Lyrik von Hölderlin folgend, das Offenlegens von Antithesen bzw. eine Antisyntese erlaubt (vgl. Adorno 1974).

Darüber hinaus reflektiert Stolterfohts parataktischer Satzbau in kleinem Maßstab seine Kompositionsarbeit: So wie die Parataxe die Wörter und die Äußerungen auf einer horizontalen Achse nebeneinander stellt, so kombiniert und stellt der Dichter sein Repertoire an Quellen antihierarchisch nebeneinander. Auf diese Weise schwimmen die Ränder zwischen Zitat, Parodie und Plagiat, was es unmöglich und sinnlos macht, nach dem Ziel der Aussagen zu suchen. Der theoretische Ausgangspunkt der Lyrik Stolterfoht, d.h. die immanente Opazität der Sprache, wird somit genau durch diese radikale Parataxe in der Schreibpraxis übertragen.

Letztlich ist das *fachsprachen*-Projekt direkt von Wittgensteins Theorien inspiriert, da Stolterfoht bewusst den Versuch unternimmt, mit den Formen der Theorie Literatur zu machen:

Während es der Philosophie tatsächlich gelingen kann, Literatur zu werden (siehe eben Wittgenstein, es gibt aber weitere Beispiele zuhauf), wird die

Literatur, die Lyrik zumal, nicht deshalb schon zur Philosophie, weil sie sich philosophischen Inhalten zuwendet und/oder sich philosophischer Formen der Rede bedient.

(Stolterfoht 2019: 32)

Trotz der programmatischen Unverständlichkeit seiner Ästhetik erkennt der Dichter hiermit die Grenzen einer solchen hohen Konzeptualisierung des Schreibens. Die Verwendung der Stilmerkmale des informativen Schreibens in der Sphäre der Lyrik schafft in der Tat ein literarisches Dispositiv der Selbstreferenzialität, das keine Erfahrung des Realen ermöglicht. In diesem Sinne erscheint die Wiederholung des Habitus der historischen Avantgarde doch als Geste, die aber durch die mechanische Übung der poetischen Form – d. h. des Rhythmus und der Wiederholbarkeit – von ihrer generativen Möglichkeit entleert wird.

Im Hinblick auf diese neue Positionierung des lyrischen Subjekts als unkreativer Architekt und Wissenschaftler des Wortes geht dann die Poesie das Risiko ein, sich selbst schreiben zu müssen. Dieser Umstand der zeitgenössischen Lyrik würde also eine Umgestaltung der Lage der Lyrik im Verhältnis zwischen dem Individuum und der Welt erfordern, welche die Frage nach dem Unausgesprochenen, d.h. dem einzigen Unterscheidungsmerkmal zwischen Information und Darstellung, erhellen würde.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. 1974: „Parataxis: Zur späten Lyrik Hölderlins,“ in: *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften*, Bd. XI, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, S. 447–491.
- Barthes, Roland 2005: „Der Tod des Autors“, in: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, S. 57–63.
- Goldsmith, Kenneth 2010: „Why Conceptual Writing? Why Now?“, in: C. Dworkin & K. Goldsmith (eds.) *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston: Northwestern University Press: XVII–XXII.
- Goldsmith, Kenneth 2011: *Uncreative writing*, New York: Columbia University Press.
- Graf Guido 2002: „Gespräch mit Ulf Stolterfoht“, in: *Urs Engeler Editor*, http://www.engeler.de/graf_gespraechstolterfoht.html [24.09.2021].
- Perniola, Mario 2003: *Die Kunst und ihr Schatten*, Zürich/Berlin: diaphanes.
- Schwitzer, Fabian 2020: *Populationen – Zeit-Räume – Protokollieren: Ulf Stolterfoht – Oswald Egger – Monika Rinck. Über Varianten formaler Wiederholung in deutschsprachigen Gedichtbänden nach 2000*, Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Stolterfoht, Ulf 2020⁴ [1995]: *fachsprachen I–IX*, Weil am Rhein: Urs Engeler Editor.
- Stolterfoht, Ulf 2008² [2002]: *fachsprachen X–XVIII*, Weil am Rhein: Urs Engeler Editor.

- Stolterfoht, Ulf 2005a: *fachsprachen XIX–XXVII*, Weil am Rhein: Urs Engeler Editor.
- Stolterfoht, Ulf 2005b: *Winning His Way – wie man seine art gewinnt*, Weil am Rhein: Urs Engeler Editor.
- Stolterfoht, Ulf 2009: *fachsprachen XXVIII–XXXVI*, Weil am Rhein: Urs Engeler Editor.
- Stolterfoht, Ulf 2011: „Funktion folgt Form. Rohfassung“, in: *TIMBER! Eine kollektive Poetologie*, <https://timberpoetologie.wordpress.com/2011/02/11/beitrag-1/> [24.09.2021].
- Stolterfoht, Ulf 2015: *Wurlitzer Jukebox Lyrik FL – über Musik, Euphorie und schwierige Gedichte. Münchner Rede zur Poesie*, München: Lyrik Stiftung Kabinett.
- Stolterfoht, Ulf 2018: *fachsprachen XXXVII–XLV*, Berlin: kookbooks verlag.
- Stolterfoht, Ulf 2019: *Methodenmann vs. Grubenzwang und mündelsichre Rübsal. Heidelberger Poetikvorlesungen*, Heidelberg: Winter Verlag.
- Wittgenstein, Ludwig 1971 [1953]: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wittkopp, Gregor (Hg.) 1993: *Hölderlin. Der Pflegesohn. Texte und Dokumente 1806–1843 mit den neun entdeckten Nürtinger Pflegschaftakten*, Stuttgart–Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Personifizierte Mathematik und parodistische Sprache in Wilhelm *Eduards Traum*

Antonella Catone (Foggia)

Literatur und Wissenschaft stellen analoge Fragen:
Fragen nach dem menschlichen Wesen, nach der Existenz der Welt und
nach dem Sein
Schmitz-Emans, 2008: 50

1. Einleitung

Literatur und Wissenschaft sind nicht unvereinbar, sie können in unterschiedlichen Zusammenhängen gemeinsam auftreten. Insbesondere in den Texten der Literatur des 19. Jahrhunderts wird die Wissenschaft unterschiedlich eingesetzt. Viele Autoren der deutschen Literatur zeigen ein deutliches Interesse an der Mathematik. Die Mathematik ist in der Ästhetik der Aufklärung sehr präsent: Denken wir an Schlegels Poetik, an die Affinität zwischen Mathematik und Philosophie in den Schriften von Novalis und an die mathematisch-naturwissenschaftlichen Studien von Heinrich von Kleist (cf. Radbruch 1997; Bomski 2014). In den folgenden Jahren tauchte die Mathematik im literarischen Text weiterhin in verschiedenen Formen auf. In dem Bildungsroman Adalbert Stifters *Der Nachsommer* (1856) wendet sich der Protagonist, nachdem er sich in mehreren Richtungen in die verschiedenen Wissenszweige vertieft hat, der Mathematik zu. Gottfried Kellers *Das Sinngedicht* (1881), ein Meisterwerk des poetischen Realismus, erzählt von den Abenteuern des Wissenschaftlers Reinhart, der in einer Welt lebt, die nur aus physikalischen Wissenschaften und experimenteller Forschung besteht, so dass er die Realität um sich herum aus den Augen verliert. Die Mathematik ist in *Der Schimmelreiter* (1888) von Theodor Storm präsent, dessen Protagonist Hauke, in seine Berechnungen und technischen Zeichnungen vertieft, mit einer ungewöhnlichen mathematischen Intelligenz ausgestattet ist. Sein Leben dreht sich ganz um Berechnungen, Mathematik, Messungen, Physik und Geometrie. Humorvoll wird die Mathematik schließlich in *Eduards Traum* (1891) des deutschen Dichters Wilhelm Busch. Hier findet sich der Protagonist in einer ganz traumhaften Dimension als ein denkender Punkt in einem gastlichen Bezirk, im

Territorium der Zahlen, wieder, in dem sich ein hübsches mathematisches Städtchen befand (cf. dazu auch Lotze 1985).

Robert Musil ist zweifellos der Autor des 20. Jahrhunderts, der der Mathematik eine zentrale Rolle einräumt. In *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) spukt die Mathematik im Geist eines Jungen an einer Militärschule, der von imaginären Zahlen und dem Konzept der Unendlichkeit fasziniert ist. In dem Essay *Der mathematische Mensch* (1913) verweist er auf das Spannungsfeld, in dem sich der Mathematiker bewegt: „Die Mathematik ist Tapferkeitsluxus der reinen Ratio, einer der wenigen, die es heute gibt. [. . .] Es gibt heute keine zweite Möglichkeit eines so phantastischen Gefühls wie die des Mathematikers“ (Musil 1978: 1006). Der österreichische Romancier Hermann Broch erzählt in *Die Unbekannte Größe* (1933) von einem jungen Mathematiker, der mit der Vorbereitung einer Doktorarbeit über die Theorie der Gruppen beschäftigt ist. Naturwissenschaftliche Forschung, Mathematik und Physik sind auf den Seiten des Buches allgegenwärtig, wobei Hypothesen, Ziele und Grenzen der mathematischen Erkenntnis die unbestrittenen Protagonisten sind. Wissenschaftliche und literarische Sprache verschmelzen in dem Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* (1953) von Leo Perutz, einem Schriftsteller von großer mathematischer Sensibilität. Die dominierenden Themen des Werkes sind Fantasie, Geschichte, Logik, Mathematik, Alchemie und Astronomie (cf. Neuhaus 1984). Die von diesen Autoren geäußerten Ideen bewegen sich auf einem Terrain der Kontamination zwischen Literatur und Mathematik, einem Terrain, das in einem pädagogischen Kontext und in einer interdisziplinären Perspektive erlaubt, dem didaktischen Fragmentarismus zu entkommen (cf. Catone/Tortoriello 2019: 307; Beckmann 1995).

2. Fachsprache in literarischen Texten

Die Sprache der Literatur stand schon immer neben den anderen Sprachen der wissenschaftlichen Bereiche wie Physik, Chemie, Biologie, Medizin, Geologie, Philosophie und so weiter. Wien stellt fest, dass Fachsprache in literarischen Texten über die repräsentativ-informative Funktion hinaus Aufgaben erfüllt, die sich u. a. auf die Konstitution des Erzählhintergrunds, die Charakterisierung des Sprachstils einer Figur und die Vermittlung von Expertenwissen beziehen (cf. Wien 2008: 69). Schmitzberger identifiziert vier Funktionen sektoraler sprachlicher Elemente in narrativen Texten: Man verwendet sie, um historische Authentizität zu vermitteln, um lokale Nuancen zu erhalten, um Figuren zu charakterisieren und um Wortwiederholungen zu vermeiden (cf. Schmitzberger 2012: 142). Die Fachsprache der Mathematik manifestiert auf drei Ebenen: „auf der symbolischen Ebene durch die Verwendung

fachspezifischer Symbole und Symbolreihen; auf lexikalischer Ebene durch den Gebrauch von Fachbegriffen und fachsprachlichen Wendungen; auf der syntaktischen Ebene durch die Verwendung charakteristischer Satz- und Textkonstruktionen“ (Oechsler 2015: 1085). Oechsler zufolge begünstigen Interferenzen zwischen fach- und umgangssprachlichen Bedeutungen, aber auch Polysemie (Mehrdeutigkeit) und Synonymie begriffliche und/oder inhaltliche Fehlvorstellungen und können dabei das Erlernen und Anwenden der Fachsprache erheblich erschweren (cf. Oechsler 2015: 1086). Die Verbindung von Mathematik und Literatur hat auch bei Mathematikdidaktikern starkes Interesse geweckt, die hier einen fruchtbaren Boden für neue didaktische Anwendungen gefunden haben. Aus didaktischer Sicht stellt der von Beckmann vorgeschlagene fächerübergreifende Unterricht einen Ansatz dar, der verschiedene Disziplinen wie die deutsche Literatur und die Mathematik in einer einheitlichen Weise umfasst und in verschiedenen Kontexten für eine produktive Aneignung literarischer Texte eingesetzt werden kann, die es erlaubt, einen Dialog mit der Mathematik herzustellen und zu motivieren. Beckmann hat die Software *Matex – Mathematik lernen durch literarische Texte* – entwickelt. Durch den Einsatz von Matex haben die SchülerInnen die Möglichkeit, Mathematik in literarischen Texten zu entdecken und diese dann schließlich zu „mathematisieren“. *Matex* präsentiert literarische Texte, die mehrere Jahrhunderte umfassen und verschiedene mathematische Elemente enthalten (cf. Beckmann 2003: 119; Beckmann 1995).

3. Personifizierte Mathematik in Eduards Traum

In dem Werk *Eduards Traum* von Wilhelm Busch (1832–1908), deutscher Humorist und Dichter des 19. Jahrhunderts, sind mathematisch-naturwissenschaftliche und literarische Sprache miteinander verwoben. Der Autor nutzt die Doppelbedeutung einzelner Begriffe und reflektiert die Mehrdeutigkeit des Sprachgebrauchs. Busch kritisiert seine Zeit und tut dies mit einem einzigartigen Stil und einer Lexik, die die Sprache ikonographisch machen (cf. Tizzi 1977).

Humorvoll wird die Mathematik in *Eduards Traum*, wo sich der Protagonist in einer ganz traumhaften Dimension als ein denkender Punkt in einem gastfreundlichen Bezirk wiederfindet. Die erste Etappe von Eduards Traum findet „im Gebiet der Zahlen, wo ein hübsches arithmetisches Städtchen lag“ (Busch 1977: 10), statt:

Und nun, ich weiß nicht wie, passierte mir etwas Sonderbares. Mein Geist, meine Seele, oder wie man's nennen will, kurz, so ungefähr alles, was ich im Kopfe

hatte, fing an sich zusammenzuziehen. Mein intellektuelles Ich wurde kleiner und kleiner. Erst wie eine mittelgroße Kartoffel, dann wie eine Schweizerpille, dann wie ein Stecknadelkopf, dann noch kleiner, bis es nicht mehr ging. Ich war zum Punkt geworden. [. . .] Ich war nicht bloß ein Punkt, ich war ein denkender Punkt. [. . .] und befand mich sofort in einer freundlichen Gegend, im Gebiet der Zahlen, wo ein hübsches arithmetisches Städtchen lag. Drollig! Daß im Traume selbst Schnörkel lebendig werden! Der Morgen brach an. Einige unbenannte Ackerbürger vor dem Tore bearbeiteten schon zu so früher Stunde ihr Einmal-eins. Diese Leutchen vermehren sich schlecht und recht, und wenn sie auch nicht viel hinter sich bringen, so wollen sie auch nicht hoch hinaus.

(Busch 1977: 4–12)

In einer völlig traumhaften Dimension wird der Protagonist zu einem Punkt, aber nicht irgendeinem Punkt, sondern einem denkenden, bewegungs- und handlungsfähigen Punkt, der Raum und Zeit bestimmen kann. Der Autor nutzt die Doppelbedeutung einzelner Begriffe aus, und es gibt viele Fälle von doppelter semantischer Anpassung im Text. Zum Beispiel: *unbenannt* in der primären Bedeutung von anonym, aber es ist auch ein spezifischer Begriff der mathematischen Sprache; die sogenannte „unbenannte Zahlen“, und auf diese Bedeutung bezieht sich der Autor (cf. Busch 1977: Fußnote 7). Busch „bedient sich in den Episoden um die mathematische Stadt des minimalen sprachlichen Zeichens – also des einfachsten Monems und Morphems: Zahlen und Maßeinheiten“ (Tizzi 1977: XXXII). Im Land der Zahlen entdeckt er eine hübsche mathematische Stadt, in der konventionelle grafische Zeichen, Zahlen und geometrische Axiome lebendig werden und in verschiedenen Aspekten erscheinen: „eine gewisse Null“, „ein gewisser x“, „der Herr a“, „der Herr b“, „Zahlen, die auf dem Markt ihr geschäftliches Wesen treiben“ (Busch 1977: 12). Im weiteren Verlauf der Erzählung begegnet dem Leser „ein Stadtsoldat, der Frau und Wurst addierte, setzte sie in Klammern und transportierte sie auf die Stadtwaage“ und „zur dritten Potenz erhoben“; eine „Subtraktion“, ein weibliches „Additionsexempel“ (Busch 1977: 20), „gebrochene Zahlen“ (Busch 1977: 22), „denkende Punkte“, „rein mathematische Punkte“ (Busch 1977: 25), „kritische Punkte“ und „gedachte Punkte“; „Atome, die eben zur Française antraten“ (Busch 1977: 26), „mathematische Punkte“; „eine geometrische Ebene“ (Busch 1977: 28) „eine richtige mathematische gerade Linie entgegen“ (Busch 1977: 30), und „zwei sphärische Dreiecke“ (Busch 1977: 34).

Es fanden sich hübsche Lustgärten in dieser Stadt und Obstbäume voll goldener Prozentchen, und auf und nieder an papierenen Leitern stiegen die Dividenden, und einige fielen herunter, und dann rieben sie sich die Verlustseite und hinkten traurig nach Hause. [. . .] An allen Straßenecken hockten die gebrochenen Zahlen; arme geschwollene Nenner, die ihre kleinen schmächtigen Zählerchen auf dem Buckel trugen und mich flehentlich ansahen. [. . .] Es mochte so

nachmittags gegen fünf Uhr sein, als ich weiterreiste und, eine unbestimmte Gegend durchstreifend, auf der Gemeindefeiert anlangte, wo grad das Völklein der Punkte sein übliches Freischießen feierte.

(Busch 1977: 20–22)

Im Auszug über die arithmetischen Städtchen sind die Obstbäume mit hübschen goldenen Prozenten beladen, die Papiertreppe hinauf und hinunter gehen die Dividenden. An allen Straßenecken hocken die gebrochenen Zahlen und arme geschwollene Nenner. Der Protagonist durchquert ein *unbestimmtes* Gebiet. Unbestimmt hier, in der primären Bedeutung von unbegrenzt, hat auch eine spezifische Verwendung in der mathematischen Sprache – unbestimmte Zahlen/unbestimmte Größe (cf. Busch 1977: Fußnote 17).

Ich begab mich auf den Markt, wo die benannten Zahlen ihr geschäftliches Wesen treiben. In glitschiger Eile kam mir eine Wurst im Preise von 93 Pfennig entgegengelaufen. 17 Schneidergesellen, die mit gespreizten Scheren und gespreizten Mäulern hinter ihr her waren, fassten sie beim Zipfel. Sie hätten ihr Geld bezahlt, schrien sie, und nun wollen sie schnippschnapp dividieren. „Das geht ja nicht auf!“ keuchte die Wurst, welche Angstfett schwitzte, den die begierigen Schneider hatten sie bereits angeprickelt mit ihren Scheren; macht 34 Löcher. [. . .] Die Schneider verstanden das schlecht. Sie kürzten ihm den Schniepel, sie schnitten ihm die Knöpfe von der Hose, sie trennten die Hinternaht auf, und wär’ er nicht eilig, unter Zurücklassung der Wurst, in ein unendlich kleines Nebengässchen entsprungen, sie hätten ihn richtig aufgelöst.

(Busch 1977: 12–14)

In diesem Auszug hat die Redewendung *Das geht ja nicht auf!* eine generische und eine objektive idiomatiche Bivalenz, einen konkreten und einen übertragenen Sinn: *Dieser Knoten (die Verwicklung) geht nicht auf!* ist ein Ausdruck des Bedauerns, aber auch eine der mathematischen Fachsprache eigene Redewendung, die sich genau auf die Operation der Division bezieht, die im vorliegenden Fall durchaus zutreffend ist. Das Verb *auflösen* hat die primären Bedeutungen von abschneiden, verflüssigen, aufheben, schließen, in Bestandteile zerlegen, aber es ist auch eine der mathematischen Sprache eigene Lokution: einen Bruch auflösen bedeutet, einen Bruch zu reduzieren (cf. Busch 1977: Fußnote 8 und 10).

4. Parodistische Sprache

Was die parodistische Sprache betrifft, macht Busch eine Parodie auf die neuen soziologischen, toleranten und utilitaristischen Doktrinen und eine anti-technologische Polemik. Es gibt zahlreiche satirische, groteske (cf. Imm

1994; Kayser 1958) und surreale Elemente, Paradoxes und Unsinniges, das durch einen oft mehrdeutigen Sprachgebrauch dargestellt wird. In einer Passage über einen Staat, der von Naturwissenschaftlern regiert wird, mit ihrem weit verbreiteten und geplanten Wohlstand, beschreibt Busch eminente Wissenschaftler, die zwischen ihren Mikroskopen, Retorten und Meerschweinchen sitzen und alles zu Staub zerfallen lassen: Gott, Geist und Goethe.

Ich sah sie, ich sah sie leibhaftig, die hohen Forscher, ich sah sie sitzen zwischen ihren Mikroskopen, Retorten und Meerschweinchen; ich erwog den Nutzen, den Vorschub, den berechtigten Stolz und alles, was ihnen die Menschheit sonst noch zu verdanken hat, und in gedrückter Ehrfurcht verließ ich die geheiligten Räume. Aber ein Kritiker [. . .] sagte zu einem anderen, mit dem er vorüberging: „Da drinnen hocken sie. Zahlen im Kopf, Bazillen im Herzen. Alles pulverisieren sie: Gott, Geist und Goethe.“

(Busch 1977: 82)

Busch schreibt „und in gedrückter Ehrfurcht verließ ich die geheiligten Räume“. Ironie wird hier durch das Auftreten lexikalischer Kontraste, also im spezifischen Gebrauch des sprachlichen Mittels, durch die kalkulierte Ökonomie der direkten Paarung sich widersprechender Begriffe realisiert (cf. Busch 1977: Fußnote 42). Eine „gedrückter Ehrfurcht“, gut eingedämmt und verdrängt, wird nicht empfunden oder ist nicht vorhanden. Darüber hinaus ist der Text Gott, Geist und Goethe, der mittels einer rein materiellen Anapher erzählt wird, extrem und kühn vereinfachend und reduzierend.

Hinzu kommen zahlreiche fiktive Ortsnamen und semantisch bedeutungsvolle Namen (Hinum, Herrum, Willich, Wolltich, Wennaber, Wohlgemuth) die der Autor nach eigenem Gutdünken geprägt hat, aber nicht ohne ihnen eine bestimmte Bedeutung beizumessen. *Hinum* und *Herrum* setzen sich aus den Lokativpräfixen „hin“ und „her“ und der Präposition „um“ zusammen und stellen einen bemerkenswerten Anspielungsgrad dar, der gleichbedeutend ist mit „rundherum“, „überall auf der Welt“, als wolle er sagen, dass ähnliche Typen überall zu Hause sein können. *Willich*, *Wolltich*, *Wennaber*, *Wohlgemuth* sind sehr fantasievolle Namen, semantisch bedeutungstragend. Dieses stilistische Mittel – bzw. diese „Namensgebung“ – ist humorvoll und grotesk und nimmt die spezifischen Charaktere des Widerspruchs und der Negation, der Abwertung und des Nicht-Sinns vorweg (cf. Busch 1977: Fußnote 56).

Sie stammten aus einer fetten Gegend, aus Hinum und Herrum, wo man die guten Schmalzkücheln backt und die Kirchweih acht Tage dauert. Der eine hieß Willich, der andere hieß Wolltich, der dritte hieß Wennaber und der vierte hieß Wohlgemuth.

(Busch 1977: 132)

Abschließend noch einige Worte von dem spanischen Physiker Fernandez Ranada: „Ein Humanist ist jemand, dem nichts Menschliches fremd sein kann“ (Fernandes 2003: 224), die er in einem Aufsatz an Intellektuelle der humanistischen Bildung richtete. Nach Bachtin kann und darf es keine „absoluten Grenzen“ (Bachtin 2002: 291) zwischen human- und naturwissenschaftlichen Disziplinen geben. Literatur wird zu einem Instrument der Verbindung, das eine Vielzahl von Wissen einbezieht und tiefe Beziehungen zwischen ihnen schafft.

Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail 2002: *L'autore e l'eroe*, Torino: Einaudi.
- Beckmann, Astrid 1995: *Der literarische Mathematikunterricht*, Bad Salzdetfurth: Franzbecker.
- Beckmann, Astrid 2003: *Fächerübergreifender Unterricht. Teil 3: Mathematikunterricht in Kooperation mit dem Fach Deutsch*, Hildersheim Berlin: Franzbecker Verlag.
- Bomski, Franziska 2014: *Die Mathematik im Denken und Dichten von Novalis: Zum Verhältnis von Literatur und Wissen um 1800*, Berlin: De Gruyter.
- Broch, Hermann 1977: *Die unbekannt GröÙe*, Berlin: Suhrkamp.
- Busch, Wilhelm 1977: *Il sogno di Eduard. Mit nebenstehender italienischen Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Barbanti Tizzi, Alessandra, Bologna: Pàtron* (Titel der Originalausgabe: Busch, Wilhelm 1959 *Eduards Traum*, Stuttgart: Reclam).
- Catone, Antonella & Tortoriello, Francesco Saverio 2019: „Letteratura e matematica. Potenzialità didattiche nell'insegnamento della letteratura tedesca“, in: *Testi e Linguaggi*, 13, 305–316.
- Fernandez Ranada Antonio 2003: *I mille volti della scienza*, Bari: Dedalo.
- Imm, Karsten 1994: *Absurd und Grotesk. Zum Erzählwerk von Wilhelm Busch und Kurt Schwitters*, Bielefeld: Aisthesis.
- Keller, Gottfried 1958: *Sämtliche Werke: 7 : Züricher Novellen : Das Sinngedicht*, Berlin: Aufbau-Verl.
- Lotze, Barbara & Lotze, Dieter P. 1985: „Durchweg lebendig. Wilhelm Busch und die Physik“, in *Wilhelm-Busch-Jahrbuch*, 51, 7–18.
- Kayser Wolfgang 1958: *Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg: Stalling.
- Musil, Robert 1978: „Der mathematische Mensch (1913)“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, (eds.) V. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, Bd. 2, S. 1004–1008.
- Musil, Robert 2002: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß: Roman*, Hamburg: Rowohlt.
- Neuhaus, Dietrich 1984: *Erinnerung und Schrecken: die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Oechsler, Rolf 2015: „Verwendung von Fachsprache im Kontext eines Schülerlabors Mathematik“, in: Calouri, Franco (eds.) Beiträge zum Mathematikunterricht, Münster: WTM-Verlag, 1085–1088.
- Perutz, Leo 1953: *Nachts unter der steinernen Brücke: e. Roman aus d. alten Prag*. Frankfurt/M : Frankfurter Verlagsanstalt.
- Radbruch, Knut 1997, *Mathematische Spuren in der Literatur*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Schmitz-Emans, Monika (eds.) 2008: *Literatur und Wissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schmitzberger, Eva Maria 2012: „Funktionen fachsprachlicher Elemente in fiktionalen Texten. Daniel Kehlmanns Roman Die Vermessung der Welt im Vergleich mit der englischen Übersetzung“, in: *trans-kom*, 5, 139–156.
- Tizzi, Alessandra Barbanti 1977: „Introduzione“, in: Busch, Wilhelm: *Il sogno di Eduard*. Italienische Übersetzung mit Einleitung und Anmerkungen von Barbanti Tizzi, Alessandra, Bologna: Pàtron, IX–LXXXII.
- Wagener, Hans 1995: *Theodor Storm, Der Schimmelreiter*, Ditzingen: Reclam.
- Wienen, Ursula 2008: „Translatorische Dimensionen der Fachsprachenverwendung in literarischen Texten am Beispiel von Übersetzungen aus dem Französischen ins Deutsche“, in: Lavric, Eva & Pöckl, Wolfgang (eds.) VI. Internationale Arbeitstagung „Romanisch-Deutscher und Innerromanischer Sprachvergleich“, Innsbruck, 3.-5.9. 2008. Innsbruck: Innsbruck University Press, 69.

Zum Alchemistischen und Italienischen in Goethes *Märchen*¹

Yuhō Hisayama (Kobe)

Das Alchemistische

In seiner Jugendzeit hat sich Johann Wolfgang Goethe intensiv mit der Alchemie beschäftigt, um dann mit Hilfe ihres in der pietistisch-hermetischen Tradition bewahrten Wissens nach dem Ursprünglichen in der Natur – ob nun nach dem Stein der Weisen oder auch der Quintaessentia – zu suchen (cf. Zimmermann 1969 und 1979; Kemper und Schneider 2001). Zu ihrem Einfluss auf seine literarischen Werke hat die Forschung, wie z. B. der englische Germanist Ronald Gray, immer wieder darauf verwiesen, dass *Das Märchen* (Goethe 1992: 1082–1114), das 1795 im Rahmen der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* veröffentlicht wurde, durchaus mit Blick auf die Alchemie interpretiert werden könne. „The *Märchen* is“, so Gray, „in every important respect, an alchemical story, resembling the allegories with which the alchemists frequently described their search for the Stone“ (Gray 1952: 164). In der Tat finden sich dort viele alchemistisch zu deutende Symbole bzw. Allegorien wie z. B. die vier metallenen Könige in einem unterirdischen „Tempel“ oder die „grüne Schlange“, die sich am Ende in die Ouroboros-Gestalt verwandelt. Im Text selbst geht es letztendlich um die Suche nach der ursprünglichen Verbindung zweier von einem Fluß getrennter Ufer, und, indem der eben genannte „Tempel“ aufwärts steigt, wird diese Verbindung am Ende der Handlung verwirklicht durch „eine lange und prächtige Brücke [. . .], die mit vielen Bogen über den Fluß hinüber reichte“ (Goethe 1992: 1111). *Das Märchen* schließt also durch dieses alchemistisch zu deutende Schema, in dem das neue Dritte durch die geglückte Verbindung zweier Elemente erscheint, mit einem *happy end*. Der Ansatz, dieses Märchen als eine alchemistische Geschichte zu deuten, ist somit, auch wenn der Text keineswegs eine eindeutige Interpretation erlaubt (cf. Goethe 1992: 1116–1119), in mancher Hinsicht zwar überzeugend, doch bleibt dabei die Frage immer noch offen, warum der Dichter überhaupt sein Kunstmärchen unter Zuhilfenahme alchemistischer Symbole bzw. Allegorien verfasst hat.

1 Ermöglicht wurde die vorliegende Untersuchung durch die finanzielle Unterstützung der Japan Society for the Promotion of Science (JSPS): Grand Number 17K02255 und 19K12967.

Bei der Suche nach einer Antwort sollte man stets im Blick behalten, dass Goethe der Alchemie im Laufe der Zeit nicht immer unkritisch gegenüberstand, und in seiner 1810 veröffentlichten *Farbenlehre* sogar so weit ging, sie als „Mißbrauch des Echten und Wahren“ (Goethe 1991: 662) zu bezeichnen. Für ihn war die Alchemie, die ihn in seiner Jugendzeit fasziniert hatte, nun eine „Art Aberglaubens“ (Goethe 1991: 662), der kein empirisches Wissen mit sich bringe. Wie Christa Habrich (2004) gezeigt hat, hatte sich Goethes Hauptinteresse im Lauf der Jahre „von der Alchemie zur Förderung der chemischen Wissenschaft“ hin verlagert. Doch darf dabei nicht übersehen werden, dass der Dichter auch in diesem Kontext der Alchemie immerhin das Potenzial einer Quelle des poetischen Schaffens einräumte. Bei der alchemistischen Operation werde, so Goethe, „die Einbildungskraft sogleich tätig“ (Goethe 1991: 663), und weiter heißt es:

Es führt zu sehr angenehmen Betrachtungen, wenn man den poetischen Teil der Alchemie, wie wir ihn wohl nennen dürfen, mit freiem Geist behandelt. Wir finden ein aus allgemeinen Begriffen entspringendes, auf einen gehörigen Naturgrund aufgebautes Märchen.

(Goethe 1991: 663)

Diese Diskrepanz zwischen der scharfen Kritik an der Alchemie als Wissenschaft einerseits und ihrer Akzeptanz als Quelle eines poetischen Schaffens bzw. eines „Märchen[s]“ andererseits ist deshalb besonders bemerkenswert, weil Goethe fest davon überzeugt war, dass die „Wissenschaft sich aus [der] Poesie entwickelt“ habe (Goethe 1987: 420). In seinen naturwissenschaftlichen Schriften findet sich dementsprechend immer wieder das Adjektiv „poetisch“, wie z. B. in einem morphologischen Aufsatz über das Riesenfaultier, wo Goethe sich „erlaubt“, statt einer prosaischen Wissenschaftssprache „einigen poetischen Ausdruck“ (Goethe 1987: 547) zu verwenden (cf. Hisayama 2015).² Und auch die nahe Beziehung der Poesie zum „Irrtum“ sowie zum „Märchen“ war für ihn, wie aus einem Gespräch mit dem Kanzler von Müller vom 15. Mai 1822 hervorgeht, von nicht geringer Bedeutung: „Um die Menschen aufzuregen, muß man ihnen nur einen kühnen Irrtum dreist hinwerfen! Ohne Poesie lässt sich nichts in der Welt wirken, Poesie ist aber Märchen“ (Goethe 1999: 54). Der Märchen-Terminus bezeichnet hier wie in dem vorangegangenen Zitat aus der *Farbenlehre* über den „poetischen Teil der Alchemie“ zunächst einmal die literarische Gattung überhaupt. Lässt sich jedoch

2 Dort heißt es wie folgt: „Man erlaube uns einigen poetischen Ausdruck, da überhaupt Prose wohl nicht hinreichen möchte“ (Goethe 1987: 547). In diesem Kontext geht es um Goethes Vermutung, dass der „Geist“, der sich schließlich in Gestalt eines Riesenfaultiers auf dem Festland manifestiert habe, noch früher walfischgleich im Meer existierte hätte.

Goethes *Märchen*, wie Ariane Ludwig (2014: 87) meint, als „raffiniertestes Angebot einer Gattungsdefinition“ durch den Dichter charakterisieren, dann dürfte man seine Ansicht über das Märchen als Gattung auch zur Analyse dieses konkreten Werkes anwenden,³ und es lässt sich von daher vermuten, dass Goethe mit jenem „aus allgemeinen Begriffen entspringende[n], auf einen gehörigen Naturgrund aufgebaute[n] Märchen“ sein eigenes 15 Jahre zuvor veröffentlichtes *Märchen* gemeint haben wird. Hier dürfte es also nicht um die Wahrheit im Sinne der modernen Wissenschaft gehen, sondern eher um den „Irrtum“, durch den sich aber eben auch etwas „in der Welt wirken“ lassen könnte.

Das Italienische

Goethes *Märchen* ist aber nicht nur alchemistisch, sondern darüber hinaus auch italienisch gefärbt. In einem 1961 veröffentlichten Aufsatz hat der Mediävist Friedrich Ohly nachzuweisen versucht, dass sich im *Märchen* an vielen Stellen das reale Gesicht der Stadt Rom zeige, und dass das Vorbild des unterirdischen Tempels in der Erzählung wohl die Basilika Sankt Peter im Vatikan sei. Davon ausgehend stellte er die These auf, dass Goethe in seinem *Märchen* „dem an Rom Erkannten die gedichtete Gestalt gegeben“ habe (Ohly 1961: 160). Die Essenz dieses „an Rom Erkannten“ findet Ohly in Goethes in der *Italienischen Reise* geschilderter „sinnlich geistige[r] Überzeugung, daß hier das Große war, ist und sein wird“ (Goethe 1993 b: 489). Auch im *Märchen* ist, folgt man Ohly, eine solche Überlagerung verschiedener Zeiten ausgedrückt: „Die Welt des *Märchens* hat wie in der Zeit im Raum zwei Teile, die vom Fluß geschieden sind“, die Ohly als „das alte und das neue Ufer“ interpretiert (Ohly 1961: 153). Am Schluss des *Märchens* werden, wie schon erwähnt, diese beiden Ufer durch eine neue Brücke verbunden, woraus Ohly schließt, dass die „Gattung Märchen die Möglichkeit [gibt], ‘Vergangenheit und Gegenwart in eins’ zu sehen, mythische Vision und Schlüsselbild des Zeitgeschehens zauberhaft durchmischt zu geben“ (Ohly 1961: 161).

Hier geht es nicht darum, zu beurteilen, ob Ohlys Interpretation richtig ist oder nicht: Interessant ist auf jeden Fall sein gut begründeter Hinweis auf die Möglichkeit, dass sich im *Märchen* wohl Goethes Italien-Aufenthalt

3 Die Verbindung von Alchemie und Poesie, auf die Goethe an dieser Stelle hinweist, ist jedoch kein neues Thema gewesen: Die sogenannten Alchemikerdichtungen haben auch in Deutschland eine gewisse Tradition (vgl. Telle 2013).

wiederspiegeln könne, bei dem er immer wieder – nunmehr auch im naturwissenschaftlichen Kontext – den Versuch unternommen hat, dem Ursprünglichen näher zu kommen. In Palermo hat er im Frühling 1787 die sogenannte „Urpflanze“ gesucht (Goethe 1993 b: 285–286), die, wie es in einem späteren Brief an Herder aus Neapel heißt, „das wunderlichste Geschöpf von der Welt [sei], um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu, kann man alsdann noch Pflanzen in's Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen“ (Goethe 1993 b: 346).⁴ Das Ursprüngliche, nach dem der Dichter intensiv gesucht hat, lässt sich aber im Sinne der modernen Wissenschaft nicht leicht definieren, und in der Tat verwendet Goethe in seinen morphologischen Schriften den Ausdruck „Urpflanze“ fast ausschließlich nur noch in der Erinnerung an seine persönliche Suche danach (cf. Goethe 1987: 404, 590 und 748): Uns ist der Terminus vor allem durch seine *Italienische Reise* geläufig. Weiter gefasst lässt sich sagen, dass Goethe mit den alchemistischen Motiven im *Märchen* möglicherweise darauf abgezielt hat, dieses sich der modernen Wissenschaft entziehende Ursprüngliche dazustellen, was wiederum mit seinen morphologischen Beschäftigungen in Italien eng zusammenhängt. Die Allegorie für Rom im *Märchen* wäre dementsprechend dann, wenn man so will, auch als ein Symbol für das Ursprüngliche zu deuten.

Zwischen Märchen und Wissenschaft

Kehren wir nun zur Frage nach dem Verhältnis von Märchen und Wissenschaft zurück, dann fällt auf, dass Goethes Haltung demgegenüber zu schwanken scheint. Im *West-Östlichen Divan* von 1819 beschreibt er z. B. die Märchen als „Spiele einer leichtfertigen Einbildungskraft, die vom Wirklichen bis zum Unmöglichen hin- und wierschwebt, und das Unwahrscheinliche als ein Wahrhaftes und Zweifelloses vorträgt“ (Goethe 1994: 160). Dies entspricht seiner früheren Definition des Märchens als etwas, „das uns unmögliche Begebenheiten unter möglichen oder unmöglichen Bedingungen als möglich darstellt“ im Gegensatz zum Roman, „der uns mögliche Begebenheiten unter unmöglichen oder beynahe unmöglichen Bedingungen als wirklich darstellt“ (Goethe 1993 a: 184). Daraus könnte sich provisorisch ein dichotomisches Schema von Wissenschaft und Märchen ergeben: Während die Ertere das Mögliche und Wirkliche vergegenständlicht, hat das Letztere mit dem Unmöglichen und

4 Vgl. dazu auch das bekannte Gespräch mit Schiller im Juli 1797, das Goethe in seinem Essay „Glückliches Ereignis“ schildert (Goethe 1987, 434–438).

Unwahrscheinlichen zu tun, und hierbei würde die Alchemie auf die Seite des Märchens gehören. Jedoch hat diese Dichotomie eigentlich nur einen behelfsmäßigen Charakter und gilt nur dann, wenn man Goethes Überzeugung ignorieren würde, dass die „Wissenschaft sich aus [der] Poesie entwickelt“ hat (Goethe 1987: 420): Seiner Ansicht nach können Wissenschaft und Poesie deshalb „nach einem Umschwung der Zeit von Zeiten [] sich wieder freundlich, zu beiderseitigem Vorteil, auf höherer Stelle, gar wohl wieder begegnen“ (Goethe 1987: 420). In seiner Abhandlung über die *Einwirkung der neueren Philosophie* heißt es, dass er in Kants *Kritik der Urteilskraft* gerne „Kunst- und Naturerzeugnisse eins behandelt wie das andere“ sah: „Mich [d. i. Goethe] freute, daß Dichtkunst und vergleichende Naturkunde [in der dritten Kritik Kants] so nah mit einander verwandt seien“ (Goethe 1987: 444).

Goethes Begriff der naturwissenschaftlichen Tätigkeit ist überhaupt als ein Komplex aus verschiedenen Verfahrensweisen zu verstehen. Zu verweisen wäre hier vor allem auf die in seiner wahrscheinlich 1798 entstandenen Abhandlung vorgenommene Gliederung der möglichen Denkweisen der Naturforscher in vier Stufen und ihre Kategorisierung als „Nutzende, Wissende, Anschauende und Umfassende“ (Goethe 1987: 351). Während die „Nutzenden“ die Natur so betrachten, wie sie sinnlich-faktisch vor Augen liegt, beginnen die „Wissenden“ bereits, sie mit der Imagination dynamisch und genetisch zu verstehen. Die „Anschauenden“ wiederum vermögen dann mithilfe ihrer „produktive[n] Einbildungskraft“ mehr als nur das sinnlich-faktisch Gegebene wahrzunehmen. Die „Umfassenden“ schließlich sind darüber hinaus „im höchsten Grade produktiv, indem sie nämlich von Ideen ausgehen sprechen sie die Einheit des Ganzen schon aus und es ist gewissermaßen nachher die Sache der Natur sich in diese Idee zu fügen“ (Goethe 1987: 351). Über die Einbildungskraft des „wirklich große[n] Naturforscher[s]“ soll Goethe laut Eckermann 1830 geäußert haben, dass sie „mit dem Maßstab des Wirklichen und Erkannten zu geahndeten vermuteten Dingen schreitet. Da mag sie denn prüfen, ob denn dieses Geahndete auch möglich sei und ob es nicht in Widerspruch mit anderen bewußten Gesetzen komme“ (Eckermann 1999: 688–689).

Dies alles bedeutet selbstverständlich nicht, dass die Naturwissenschaft mit dem „Wirklichen und Erkannten“ nichts mehr zu tun haben sollte: Das Gegenteil ist der Fall. Hat sie sich entwickelt und ist dann schließlich an ihrer Grenze angelangt, könnte „ein aus allgemeinen Begriffen entspringendes, auf einen gehörigen Naturgrund aufgebautes Märchen“ (Goethe 1991: 663), gerade weil es „vom Wirklichen bis zum Unmöglichen hin- und wierschwebt, und das Unwahrscheinliche als ein Wahrhaftes und Zweifelloses vorträgt“ (Goethe 1994: 160), die Rolle des poetischen Mediums spielen, wissenschaftlich nur schwer beschreibbare Inhalt symbolisch-allegorisch darzustellen. Dabei

handelt es sich nicht mehr um eine naiv-dualistische Trennung von wahr und falsch. Auch in einem wissenschaftlichen Kontext hat Goethe selbst einen ähnlichen Gedanken geäußert, so z. B. in dem wahrscheinlich 1820 verfassten morphologischen Aufsatz über *Verstäubung, Verdunstung, Vertropfung*: „Wahres und Falsches keimen und blühen lebhaft durcheinander“, wenn „die Empfänglichkeit [] groß [ist]“ (Goethe 1987: 510). Sein *Märchen* könnte man sich demnach durchaus als eine solche wahr-falsche Blüte vorstellen und als einen Versuch werten, aus der ursprünglichen Gemeinsamkeit von Wissenschaft und Poesie eine neue literarische, hier alchemistisch erzählte wahr-falsche bzw. wahrscheinlich-unwahrscheinliche Welt entstehen zu lassen.

Durch das wiederholte Nachdenken über das Verhältnis von Wissenschaft und Poesie hat der Dichter in den 1780er und 90er Jahren stückweise seine eigene Methodik entwickelt. Um das wissenschaftlich nur schwer beschreibbare Ursprüngliche zum Ausdruck zu bringen, hat er in seinem *Märchen* nicht die wissenschaftliche, sondern die poetische, und hier besonders die alchemistische Sprache als Medium der Erzählung gewählt, weil ihr ein anderes Prinzip als das der prosaischen Wissenschaftssprache innewohnt. Gerade in diesem Kontext erweist sich, wie es dann später in Goethes Notiz vom 9. November 1826 heißt, das Potenzial der Dichtkunst: „Wenn man von Uranfängen spricht, so sollte man uranfänglich reden, d. h. dichterisch; denn was unser tagtäglichen Sprache anheimfällt: Erfahrungen, Verstand, Urteil, alles reicht nicht hin“ (Goethe 1989: 638).⁵

Literaturverzeichnis

- Eckermann, Johann Peter 1999: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, in Goethe: 1985–2013, Abt. II, Bd. 12 (39)
- Goethe, Johann Wolfgang 1985–2013: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 2 Abt. in 40 Bde., Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag
- Goethe, Johann Wolfgang 1987: *Schriften zur Morphologie*, in Goethe: 1985–2013, Abt. I, Bd. 24
- Goethe, Johann Wolfgang 1989: *Schriften zur allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie*, in Goethe: 1985–2013, Abt. I, Bd. 25
- Goethe, Johann Wolfgang 1991: *Zur Farbenlehre*, in: Goethe 1985–2013, Abt. I, Bd. 23/1

5 Auch in Goethes Brief an Riemeur vom 28. Oktober 1821 heißt es wie folgt: „Ich werde selbst fast des Glaubens, daß es der Dichtkunst vielleicht allein gelingen könne, solche Geheimnisse gewissermaßen auszudrücken, die in Prosa gewöhnlich absurd erscheinen, weil sie sich nur in Widersprüchen ausdrücken lassen, welche dem Menschenverstand nicht einwillen“ (Goethe 1999: 215; cf. Hisayama 2018).

- Goethe, Johann Wolfgang 1992: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: Goethe 1985–2013, Abt. I, Bd. 9
- Goethe, Johann Wolfgang 1993 a: *Sprüche in Prosa*, in: Goethe 1985–2013, Abt. I, Bd. 13
- Goethe, Johann Wolfgang 1993 b: *Italienische Reise*, Teil 1, in: Goethe 1985–2013, Abt. I, Bd. 15/1
- Goethe, Johann Wolfgang 1994: *West-östlicher Divan*, Teil 1, in: Goethe 1985–2013, Abt. I, Bd. 3/1
- Goethe, Johann Wolfgang 1999: *Zwischen Weimar und Jena II. Briefe, Tagebücher und Gespräche 1819–1822*, in Goethe 1985–2013, Abt. II, Bd. 9 (36).
- Gray, Ronald D. 1952: *Goethe the Alchemist*, Cambridge: Cambridge UP
- Habrich, Christa 2004: Von der Alchemie zur Förderung der chemischen Wissenschaft. Goethe zwischen hermetischem Denken und Pragmatismus, in: Hans-Jürgen Schrader und Katharine Weder (eds.) 2004: 9–30
- Hisayama, Yuho 2015: Das Faultier in Goethes Morphologie. Die „Elemente“ als Rahmen des „schaffenden Geistes“, in: Japanische Gesellschaft für Germanistik (ed.) 2015 München: iudicium, 169–178
- Hisayama, Yuho 2018: Weltseele, Weltgeist und das Ungesagte in Goethes Altersgedicht *Eins und Alles*, in: *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 135, 39–46
- Japanische Gesellschaft für Germanistik (ed.) 2015: *Verkörperte Sprache – Rahmen und Rahmenbrüche*, München: iudicium
- Kemper, Hans-Georg und Hans Schneider (eds.) 2001: *Goethe und der Pietismus*, Tübingen: Niemeyer
- Ludwig, Ariane 2014: „Ohne Poesie läßt sich nichts in der Welt wirken, Poesie aber ist Märchen.“ Zu Johann Wolfgang von Goethes Märchen und zu seinem *Märchen*, in: *Fabula*, Vol. 55, Nr. 1–2, 87–104
- Ohly, Friedrich 1961: Römisches und Biblisches in Goethes „Märchen“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, Bd. 91, H. 2, 147–166
- Schrader, Hans-Jürgen und Katharine Weder (eds.) 2004: *Von der Pansophie zur Weltweisheit. Goethes analogisch-philosophische Konzepte*, Tübingen: Niemeyer
- Telle, Joachim 2013: *Alchemie und Poesie. Deutsche Alchemikerdichtungen des 15. bis 17. Jahrhunderts. Untersuchungen und Texte*, Berlin u.a.: De Gruyter
- Zimmermann, Rolf Christian 1969 und 1979: *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, 2 Bde., München: Fink

„Der Giftgeist, dem die Gehirne erlagen, droht der Apokalypse
zu widerstehn.“ Befunde zum Zustand der Zeit in den Texten von
Karl Kraus aus dem Jahre 1933

Hanno Biber (Wien)

Sei das Gespenst, das gegen uns erstanden,
Sich Kaiser nennt und Herr von unsern Landen,
Des Heeres Herzog, Lehnsherr unsrer Großen,
Mit eigener Faust ins Totenreich gestoßen!¹

Am Ende der von Karl Kraus „Anfang Mai 1933“ (Kraus 1933 a: 1) verfassten „Abhandlung“ (Kraus 1934: 2), die ein Jahr später „Dritte Walpurgisnacht“ (Kraus 1934: 77) er zu nennen erwägt, steht mit diesen vier aus „Faust. Der Tragödie zweiter Teil“ stammenden Versen der Aufruf zum Tyrannenmord; formuliert mit den Worten des Kaisers, der gegen den Gegenkaiser so selbst den Kampf aufnehmen will, um in der Schlacht die rechtmäßige Macht zu behaupten gegen die unrechtmäßige. Dass mit diesem Zitat zur Beseitigung der Tyrannenherrschaft und zur Wiederherstellung der rechtmäßigen Machtverhältnisse 1933 aufgerufen wird, muss deutlich gesagt werden, weil das aus Unkenntnis des zitierten Textes oder aus Furcht vor den Konsequenzen des zitierenden Textes oft nicht oder nicht deutlich gesagt wird: Karl Kraus will Anfang Mai 1933 Hitler umgebracht haben.

Am Anfang seines Textes steht dem letzten Satz gegenübergestellt der bekannte erste Satz „Mir fällt zu Hitler nichts ein.“ (Kraus 1933 a: 1) Dem folgt auf mehreren hundert Seiten die „gleich in medias res“ (Kraus 1934: 2) gehende Abhandlung über das Geschehen des Jahres 1933. Am Ende vor den Worten „Tat der Vergeltung“ (Kraus 1933 a: 279), das Faust-Zitat ankündigend, steht eine kurze die Symbolkomplexe der Führervisage, des Hitlergrußes und des Hakenkreuzes in Blick nehmende Betrachtung der Ereignisse, wo die Ursachen eines erneut bevorstehenden Weltkrieges, den die Herrschaft der

1 Kraus 1933 a: 279 [Das originale Fahnenkonvolut des Textes (Kraus 1933 a), aus dem hier zitiert wird, wurde 1958 testamentarisch von Oskar Samek, dem Rechtsanwalt und Nachlassverwalter von Karl Kraus, der Bibliothek der „Hebrew University“ in Jerusalem vermacht und befindet sich in der „National Library of Israel“] bzw. Kraus 1989: 327 (und Kraus 1952: 292), vgl. Goethe 2005: 406.

Nationalsozialisten in Deutschland, in Österreich und darüber hinaus bedeuten musste, nicht nur in dem nicht Vergangenen des Ersten Weltkrieges gesehen werden, sondern auch in dem, was als scheinbar zeitlose Ursachen und Wirkungen geradezu die geistigen Voraussetzungen historischer Entwicklung überhaupt sind, die mit dem Wort „Giftgeist“ bezeichnet werden:

Wie hat uns das Monstrum gerührt und gewürgt! Erstand es aus den Gasschwaden des Kriegs, um neue, allerstickende heraufzubringen? Der Giftgeist, dem die Gehirne erlagen, droht der Apokalypse zu widerstehn. Soll frommer Sinn in zivilisiertem Mißbrauch der Gottesgaben die Zuchtrute am Himmel erkennen? Ist, worunter die Erde gelangt ist, ein Komet, dem Kreuze gleichend, von dem die Bücher sagen, rechtsgefügelt bedeute es Niedergang, Vergehen, Tod? Ein armes Volk hebt beschwörend die Rechte empor zu dem Gesicht, zu der Stirn, zu der Pechsträhne: Wie lange noch! – Nicht so lange, als das Gedenken aller währen wird, die das Unbeschreibliche, das hier getan war, gelitten haben; jedes zertretenen Herzens, jedes zerbrochenen Willens, jeder geschändeten Ehre, aller Minuten geraubten Glücks der Schöpfung und jedes gekrümmten Haars auf dem Haupte aller, die nichts verschuldet hatten, als geboren zu sein! Und nur so lange, bis die guten Geister einer Menschenwelt aufleben zur Tat der Vergeltung.

(Kraus 1933 a: 279 bzw. Kraus 1989: 326f.)

welche dann mit den eingangs zitierten Versen ausgeführt sei. Der Schriftsteller, der hier am Ende aufhört einer zu sein und der im Zitat einer Tat das Wort spricht, die gegen die Gewaltherrschaft gerichtet ist, hat die Tatsache, weshalb das Wort versagt gegen die Gewalt, ausführlich dargelegt in dem „bis September 1933“ (Kraus 1934: 153) geschriebenen Text, den er nicht publiziert und aus dem er 1934 nur einige Stellen zitiert hat. Unmittelbar davor, vom Ende her lesend, heißt es dort, wo Karl Kraus Zeitungsstellen mit exkulpierungspropagandistischen Falschmeldungen der Nationalsozialisten thematisiert, die es den Kommunisten aufhalsen wollten:

Sie legten die Uniformen jener an, immer mehr, immer mehr – und nun stecken in allen nur noch Kommunisten. Furchtbare Enthüllung letzten Endes: alles war getarnt! Der Birnamwald rückt heran. »Das Gesicht der Bewegung steht nun eindeutig da.« Immer schon; denn es war aus zwei Gestalten, die Tag für Tag sich zum Unikum verbanden, zur deutschen Doppelsage. Von jenem Schweppermann, dem Braven, der statt eines Ei's deren zwei bekam, und jenem Haarmann, den nach mehr Menschen noch gelüftet. Wie hat uns das Monstrum gerührt und gewürgt!

(Kraus 1933 a: 279 bzw. Kraus 1989: 326)

An dieser Stelle mit indirekten Zeitungszitaten und einem direkten, noch nicht nachgewiesenen Zitat weist in dem Textabschnitt Karl Kraus, der überzeugt

war, dass die Presse „den Nationalsozialismus erschaffen“ (Kraus 1989: 307) hat, über den die Vorhersage des gewaltsamen Endes erfüllenden „Birnamwald“ (Shakespeare 1935: 83) aus Shakespeares „Macbeth“ hin auf die deutsche Legenden- und Zeitungspräsenz des vereinigten Bildes vom frommen schlachtenschlagenden mittelalterlichen Feldhauptmann Schweppermann zusammen mit dem konventionellen Massenmörder und Hitler-Doppelgänger Haarmann aus dem Chronikbereich deutscher Publizistik, wo dieses rührende und würgende „Monstrum“ Hitler, dessen Vision und Visage tausendfach aus den Zeitungen leuchtete, und somit als aus dem erstanden gebrandmarkt wird, was eben „Giftgeist“ zu nennen ist, also aus der Sphäre von Zeitungs- und Sagenwelt stammend für ein Volk, das in Presse-, Kultur- und Geistesleben intellektuell und reell so dazu gebracht wird, nicht nur buchstäblich sondern wortwörtlich seine „Rechte“ dem verführenden Führer entgegenzustrecken. Dabei werden jedoch im Text in umdeutender Richtungsänderung der Grußhaltung diese Rechte wieder heruntergeholt mit einem hier eingeschöpften Zitat aus Schillers „Wilhelm Tell“:

Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht,
 Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
 Wenn unerträglich wird die Last – greift er
 Hinauf getrost den Muthes in den Himmel,
 Und holt herunter seine ewigen Rechte,
 Die droben hangen unveräuserlich
 Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst –
 Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,
 Wo Mensch dem Menschen gegenüber steht –
 Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr
 Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben –
 Der Güter höchstes dürfen wir vertheidigen
 Gegen Gewalt – Wir stehn vor unser Land,
 Wir stehn vor unsre Weiber, unsre Kinder!

(Schiller 1980: 185)

„Furchtbare Enthüllung letzten Endes“, eine Anspielung, mit der ironisch das journalistische Zeitungsklichee kombiniert wird mit der wörtlich zu nehmenden, endgültiges Ende bedeutenden Floskel, was den anfangs zitierten Schluss vorbereitet. Davor wird mit Cicero „quo usque tandem“ (Cicero 2018: 6) die Frage „Wie lange noch!“ ausgerufen, um mit Goethe die Antwort auf das auch mit Goethe „das Unbeschreibliche“ (Goethe 2005: 464) genannte endlich zu geben, welches des himmelschreienden Unrechts, Leiden und

Todes unschuldiger Opfer wegen zu vergelten gewesen wäre. Dass an dieser Stelle sogar „die Bücher“ sagen, was das rechtsgeflügelte Kreuz bedeutet, bezieht sich auf ein Zitat aus dem Brockhaus, das in der „Arbeiter-Zeitung“ vom 15. Juli 1933 wiedergegeben wurde, und auch der Tod, den es bedeutet, kam schon beim sogenannten Judenboykott im Frühjahr 1933 auf jene, von denen die Nazis sagten, dass sie ihnen, wie es in der von ihnen gebrauchten Redensart hieß, „kein Haar krümmen“ (Welzig 1999: 405 ff.) werden, es dabei jedoch wie Karl Kraus feststellt, „nachweislich die einzige Form von Behandlung ist, die nicht geübt ward, während bei manchem die Kopfhaut mitging und mancher geschoren wurde, zwecks Einbrennung des Zeichens, in dem die Idee gesiegt hat“, (Kraus 1934: 97) an allen, „die nichts verschuldet hatten, als geboren zu sein!“ (Kraus 1933 a: 279)

Karl Kraus ist davon überzeugt, dass das Wort nichts ausrichten kann gegen „jene Exzesse“ (Kraus 1934: 37) und es „kein Mittel gibt als die Erschöpfung der Quäler, als den Ablauf der auch hier wirkenden und gegenwirkenden Natur.“ (Kraus 1934: 71) Jedoch mit dem Tyrannenmord wäre ja „nur die *akute Gefahr* gebannt, nicht das *chronische Übel*, aus der sie erwachsen ist“ (Krolop 1992: 286), denn der „Giftgeist“ wird dem widerstehen, was für Karl Kraus auch mit Mephistopheles zu wissen ist, der beim Tode Fausts dem Chor, der meint es sei „vorbei“, zuruft: „Vorbei! Ein dummes Wort. Warum vorbei?“ (Goethe 2005: 447) Und so wird das „Ereignis“ dann das „Einerlei“ des Journalismus überleben und danach ganz natürlich weiterleben. Eine Feststellung, die weit über die Geschehnisse des Jahres 1933 Gültigkeit hat, über den Zweiten Weltkrieg, die Shoah, die Kriegsverbrechen hinaus und deren faustischer Mechanismus auf die blühende Ignoranz der Apokalypse des 21. Jahrhunderts zeigt, aller wissenschaftlich-technisch industriell beschleunigten Zerstörung menschlicher Lebensgrundlagen. Es wird folglich das „Ereignis“ durch das „Einerlei“ sich wiederholen: „Was ist daran zu lesen? Es ist so gut, als wär' es nicht gewesen.“ (Goethe 2005: 447)

Diese sich stets wiederholende und beschleunigende Apokalypse, die durch Journalismus-Politik, -Kultur und -Kunst ebenso wie durch Journalismus-Wissenschaft, -Technik und -Industrie befördert wird, wird somit als vergangenes und zukünftiges Geschehen zugleich thematisiert, von Karl Kraus Jahrzehnte nach seiner wiederholten Reflexion dieses Vorganges nun erneut reflektiert, der 1908 den „Weltuntergang“ von der „Eröffnung der Luftschiffahrt“ (Kraus 1908: 1) datierte, der 1913 den „Untergang der Welt durch schwarze Magie“ (Kraus 1912: 1) konstatierte und ein Jahr später, als „geschehen“ musste, weil man es sich nicht „vorstellen“ (Kraus 1914: 1) konnte, am Beginn des Ersten Weltkrieges von sich und allen, die „etwas zu sagen“ haben, gefordert hat zu „schweigen“ (Kraus 1914: 2), sich dann jedoch ein Jahr danach dennoch zum „Bruch seines Schweigens“ (Kraus 1915: 25) entschlossen und begonnen hat, die apokalyptische und dystopische Tragödie

„Die letzten Tage der Menschheit“ zu verfassen, die mit dem Ruf eines Zeitungsjungen beginnt (Kraus 1922: 3) und mit der Vernichtung des Planeten endet (Kraus 1922: 792), und der in seiner Zeitschrift „Die Fackel“ den Weltkrieg und dessen geistige Voraussetzungen dokumentiert hat, um dennoch und umso stärker sein Wort, wie er sagt, gegen „den großen Wortmisthaufen der Welt“ (Kraus 1915: 25) zu richten, als jemand, dem „die letzte sittliche Aufgabe bleibt: mitleidslos diese bange Wartezeit zu verschlafen, bis ihn das Wort erlöst oder die Ungeduld Gottes.“ (Kraus 1922: 201)

Ebenfalls bereits zur Zeit des Ersten Weltkrieges hat er in der aphoristischen Wendung den Zusammenhang von sprachlicher Wirkung und Ursache des Krieges für die Zeit danach prophezeit: „Der Menschheit ist die Kugel bei einem Ohr hinein und beim andern hinausgegangen.“ (Kraus 1922: 656) Die Wirkung der Presse, dessen, was heute landläufig mit dem Terminus Medien umschrieben wird, und die fatale Fähigkeit der Menschen, der Medienkonsumenten in allen Lebensbereichen, keine seelischen „Narbe[n]“ (Kraus 1922: 656) bilden zu können, wird von Karl Kraus in vielen Beispielen, beruhend auf der Beobachtung und Registrierung der Sprechweisen und Leseweisen seiner Zeit, in bemerkenswerter Form wiederum und genauer noch analysiert in dem Text der „Dritten Walpurgisnacht“ für die Zeit der Errichtung des „Dritten Reichs“, das in besonderer Weise medial vorbereitet und begleitet und dadurch erst ermöglicht wurde, was in Gültigkeit für die heutige Situation dort dokumentiert ist: „Sollte man einmal lesen können, was einmal geschrieben wurde, dann würde man erst erkennen“ und „eine Aktualität, die längst vergangen sein wird, erleben.“ (Kraus 1934: 153) Ich weiß nicht, ob man es in einer Web-Edition² wird lesen können, die auf Grundlage der langjährigen Vorarbeiten an der „Österreichischen Akademie der Wissenschaften“ veröffentlicht wurde, wo nun der digitale Text, mit zwei Registern, darunter einem Verzeichnis der Personennamen, welches als „Personenregister“ (Biber 2021) in meine Zuständigkeit gefallen, versehen, erschienen ist. Die „Dritte Walpurgisnacht“ (Kraus 1934: 77) ist ein Text, in dem es nicht einfach um einfache Medienkritik geht, sondern vielmehr darum geht, dass in jener Welt der Nationalsozialisten, wie an ihrer Sprache, die aus der Welt von Presse- und Kulturindustrie abgepaust und durch sie angefeuert und befördert wurde, bemerkbar ist, alles auf „Vernichtung“ (Kraus 1989: 21) ausgerichtet wird, also um die effektiv todbringenden Voraussetzungen und um die tatsächlich todbringenden Folgen von gebrachten Verheißungen und Verkündigungen geht. Karl Kraus, dieser weltbedeutende Satiriker hat 1933 das alles nicht bloß, wie man meinen könnte, in seinem Text einfach nur beschrieben,

2 Die digitale Edition der „Dritten Walpurgisnacht“ befindet sich auf der Website „Karl Kraus 1933“ der „Österreichischen Akademie der Wissenschaften“ (<https://kraus1933.ace.oeaw.ac.at>)

sondern versucht, überhaupt zu erfassen, was geschehen ist, um zu zeigen und zu verstehen, was und wie es getan wurde, die tausenden Morde, die zehntausenden Gewalttaten und die politischen Mord öffentlich begründenden und begleitenden hunderttausenden sprachlichen Äußerungen von 1933, zu verstehen als Zeichen des, wie er sagt, „aus der Sprachkruste“ geflossenen Blutes (Kraus 1989: 136).

Karl Kraus stellt als Schriftsteller diesem gewaltigen gewalttätigen historischen Weltereignis eine 300 Seiten lange vielschichtige, monolithische und monothematische Abhandlung in deutscher Sprache entgegen. Der Text ist keine oberflächliche, nur beiläufige Wiedergabe von erlebten und berichteten Verbrechen. Er gibt keine Stellungnahme ab zu den wiedergegebenen Nachrichten, als ob solche Nachrichten für ihn einfach unkommentiert und einfach so zu konsumieren gewesen wären, sondern er erklärt, was geschehen ist und wie es „geschehn“ (Goethe 2005: 317) konnte. Karl Kraus zeigt dabei auch das Scheitern der Anti-Nationalsozialisten auf, der Demokraten, der Sozialisten, der Liberalen, und zeigt wie die Kultur- und Presseindustrie mit den Nationalsozialisten ihre Geschäfte macht ebenso wie Medizin, Wissenschaft und Wirtschaft es machen, und er gibt als Zeitgenosse Auskunft darüber, warum eine Flucht vor der Gewalt im Schutz der Sprache nicht mehr möglich, wie tödend der Geist der Nationalsozialisten ist und welche geistigen Ursachen dieser Entwicklung zugrunde liegen. Der Text ist nicht bloß eine von vielen Analysen des historischen Geschehens in Deutschland wie auch in Österreich, sondern er ist einzigartig in der Weltliteratur und die bedeutendste zeitgenössische Analyse dieses historischen Geschehens. Die Begründung, warum Karl Kraus ihn nicht publiziert hat, ist in seinem Gedicht von September 1933 erklärt, das im Oktober 1933 in der „Fackel“ an Stelle des unveröffentlichten Textes veröffentlicht wurde:

Man frage nicht, was all die Zeit ich machte.
 Ich bleibe stumm;
 und sage nicht, warum.
 Und Stille gibt es, da die Erde krachte.
 Kein Wort, das traf;
 man spricht nur aus dem Schlaf.
 Und träumt von einer Sonne, welche lachte.
 Es geht vorbei;
 nachher war's einerlei.
 Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte.

(Kraus 1933 b: 4)

Und im Jahr darauf sagte er über seinen nicht erschienenen Text:

Um diese wahrhaft geistesgeschichtliche Neuerung, um das Ereignis, daß die Faust aufs Auge paßt, hätte sich alle Betrachtung gruppiert. Doch wie könnte solcher Erlebnisinhalt einer Generation, die durch den Bericht um das Erlebnis gebracht ist, nahe gehen? Und er hätte ihr doch so nahe zu gehen, daß sie ihn überhaupt nicht mehr als Lesestoff begehrte!

(Kraus 1934: 2)

Das im Text dargestellte unbeschreibliche Unheil, Unrecht und Ungeheure der Wort- und Tatwelt des Nationalsozialismus wird zum Thema gemacht. Sein Autor mag vielleicht zuerst noch überlegt haben, dass der physischen Gewalt des Nationalsozialismus und der sprachlichen Gewalt seiner Akteure und Unterstützer im Geistes- und Kulturleben der Zeit in einer außerordentlichen Anstrengung sprachlich etwas entgegenzusetzen wäre, war jedoch mit zunehmender Dynamik der Ereignisse und Notwendigkeit der Entgegnung überzeugt, dass Literatur und Sprache hier an ihr Ende kommen, als er sein aus ungefähr fünfzig Themen bestehendes, in sich geschlossenes Textgebilde geformt hat: Am Anfang von Hitler ausgehend zum problematischen Theaterkritiker Diebold weiter zu Goebbels und seiner journalistischen Sprache, zu der Zurückweisung der Berechtigung der Nazis Wagner, Nietzsche oder gar Schiller für ihre Sache in Anspruch zu nehmen, zur kritischen Analyse der liberalen Standpunkte, zu den „Kulturfaktoren“ (Kraus 1989: 111) wie Kerr, Reinhardt, Salten, und weiter zu den Theaterfunktionären, Schriftstellern, Wissenschaftlern, Universitätsrektoren, all jene „abgründigen Worthelfer der Gewalt“ (Kraus 1989: 72) wie Heidegger und Benn, oder Ewers und Binding, den Komplexen von „Greuelpropaganda“ und NS-Sprachverwendung, von Lüge, Opfer-Täter-Umkehr, der Wirkung von Radio, Film und Presse, von Presseberichten über die frühen Konzentrationslager, von Raub, Misshandlungen, Folterungen, Morden, an Juden, Kommunisten, Sozialisten, Verfolgung von Ausländern, Gewalt an Frauen, an Kindern, über diese „Blutorgie“ (Kraus 1989: 110) in Deutschland und die Attentate der Nationalsozialisten in Österreich, die Unzulänglichkeit der Diplomatie, der Demokratie, die Ohnmacht der Sozialdemokratie, das Versagen und die Verbrechen von Justiz, Industrie, Medizin und Wissenschaft, bis zum Ende, wo das eigene Versagen und die Unzulänglichkeit dem Geschehen zu entgegnen dem Autor selbst offenbar wird, und Karl Kraus mit Verweis auf Goethes „Faust“ in der „Fackel“ davon sagt, „das deutscheste Ereignis – dem der Superlativ ziemt – ist wunderbarer Weise Zug um Zug im deutschesten Gedicht präformiert“ (Kraus 1934: 81), bis zum anfangs zitierten Schluss.

Es sind in der ganzen „Dritten Walpurgisnacht“, einer Gerichtsszene gleich, mehr als 450 Täter, Opfer und Zeugen, oder einer Theaterszene gleich, ebenso die Hintergrund- und Nebenfiguren zu vermerken, die im „Personenregister“ (Biber 2021) zu verzeichnen sind, deutlichmachend das Leben, die Qualen und den Tod beispielsweise bekannter Politikerinnen und Politiker,

von Jankowski, Eckstein, Oberföhren, Tesch, Pfülf, Braun oder der unbekannteren jüdischen Opfer, oder der, wie es heißt, durch „Erschießung auf der Flucht“ (Kraus 1989: 207) ums Leben Gebrachten oder jener, an denen „Selbstmord verübt“ (Kraus 1989: 81) wurde, die auch in Wahrheit ermordet wurden, oder die vielen Opfer von 1933 in Breslau, Braunschweig, Berlin, Köpenick, Oranienburg, Hamburg, Saarbrücken, Kufstein, Krems, Wien und so weiter, die alle zu nennen wären. An vielen Stellen werden Zeugen aus der Literaturgeschichte, werden Shakespeare, Goethe, Schiller, Platen angerufen und aufgerufen. Von den direkt oder indirekt genannten bekannten Tätern ist neben Hitler, Goebbels im Fokus, und andere Makroverbrecher des Regimes, Reichsführer, Gauleiter, Minister, Polizeipräsidenten, wie Himmler, Heines, Frank, Brückner, von Schirach, oder die im „Personenregister“ (Biber 2021) nun erstmals in solchem Kontext genannten Attentäter der Anschläge der Nationalsozialisten in Österreich, oder gewaltbefürwortende geistliche „Tröster“ (Kraus 1989: 326), die evangelischen Theologen und NS-Pfarrer der Deutschen Christen Müller und Hossenfelder, die aus der scheinbaren Banalität publizistischer Meldungen aufsteigend, das biblische Pathos, mit dem der Apokalypse zu begegnen wäre, im Text vorbereiten.

Dieser Text ist das bedeutendste zeitgenössische Dokument von den Anfängen der nationalsozialistischen Herrschaft, den begangenen Verbrechen und den beginnenden Makroverbrechen des „Nationalbestialismus“ (Stourzh 1934: 14). Ein abschließendes Beispiel dieses Dokumentes – es ist eines von hunderten – zeigt hier aus der „Arbeiter-Zeitung“ vom 24. August 1933 zitierend das grausame Geschehen:

wenn sie lesen, wie alte Genossen von einer tollgewordenen Meute gejagt werden, bis sie zusammenbrechen, mit Stahlruten ins Gesicht gepeitscht, während ihre Frauen »aufpassen müssen, was er für Gesichter schneidet«, besudelt, unter wieherndem Gelächter gemartert, bis nichts von ihm da ist als eine blutige Masse; und wie der Rädelsführer dem heroisch Sterbenden, der das Parteibekenntnis nicht widerrief, folternd Schweigen über die Folterung abpreßte:

So, Matties, diesmal bist du noch gut davongekommen

und ward Justizminister von Braunschweig.

(Kraus 1933a: 218 f. bzw. Kraus 1989: 248)

Als „Rädelsführer“ ist hier der folternde Jurist, Rechtsanwalt, Justizminister von Braunschweig, Alpers anzugeben und mit dem „heroisch Sterbenden“ ist Matthias Theissen bezeichnet, der Gewerkschafter und SPD-Stadtverordnete von Braunschweig, das Opfer, das hier vom Täter, der ihn kannte, mit Vornamen angesprochen wird, und nach zwei Wochen qualvoll an seinen Verletzungen gestorben ist. Wenn sie „lesen“ könnten, was da in der Zeitung steht, und nicht „einerlei“ wäre, was geschrieben steht. Alle armen „Genossen“ wie

auch die Mitglieder der sie jagenden „tollgewordenen Meute“ sind noch nicht bekannt, wohingegen „ihre Frauen“, so weit möglich, eruiert werden können, Frau Theissen, die Zeugin des Geschehens sein musste, hat ihren Mann ins St. Vinzenz Krankenhaus gebracht, wo er unter Qualen zwei Wochen nach der Tat verstarb. In der Szene ist jedoch auch der Kommunikationszusammenhang des Textes zu beachten. Mit dem Wort „wenn sie lesen“ in der Stelle, bevor das grausame Geschehen aus der Zeitung zitiert wird, spricht Karl Kraus direkt die sozialdemokratischen Publizisten in Österreich an, die, wenn sie lesen würden, was auch in ihrer Zeitung steht, doch wissen müssten, dass die von ihnen geschmähte Losung „Alles, nur nicht Hitler!“ (Kraus 1989: 248) ernst zu nehmen wäre. In dieser Weise ist diese Stelle gegen die drohende Vernichtung auch im Doppelkontext von Wissenschaft zu verstehen, denn die Losung heute lautete wohl „zero Hitler“ wie „zero carbon“! Und es ist zu verstehen, warum Karl Kraus auch über sein eigenes Versagen (im doppelten Sinne) „Rechenschaft“ (Kraus 1989: 13) gegeben hat in dem zu Lebzeiten nicht publizierten Text. - Wenn wir denn auch heute über die Ereignisse nur läsen, was geschrieben steht! - Und selbst jene, die hätten wissen müssen und gewusst haben mussten, was passiert, weil die Zeitungen seit jeher und 1933 über die unglaublichsten Taten und Verbrechen berichtet hatten, waren nicht in der Lage gewesen, es zu verhindern oder gar es sich vorstellen zu können, so dass der „Giftgeist, dem die Gehirne erlagen“ der Apokalypse widersteht?

Literaturverzeichnis

- Biber, Hanno et al. (ed.) 2007: *AAC-Fackel. Online Version: „Die Fackel. Herausgeber: Karl Kraus, Wien 1899–1936“*. AAC-Austrian Academy Corpus, Digital Edition No 1, www.aac.ac.at/fackel, <https://fackel.oeaw.ac.at> [11.09.2021]
- Biber, Hanno 2021: „Personenregister“, in: ACE-Austrian Corpora and Editions: *Karl Kraus 1933*, <https://kraus1933.ace.oeaw.ac.at> [11.09.2021]
- Cicero, Marcus Tullius 2018: *In L. Catilinam orationes / Vier Reden gegen Catilina* (Albrecht, Michael von (ed.)), Stuttgart: Reclam
- Kraus, Karl 1908: Karl Kraus: „Apokalypse. (Offener Brief an das Publikum)“, in: Biber et al. (ed.) 2007, http://aac.ac.at/F/261_001 [11.09.2021]
- Kraus, Karl 1912: Karl Kraus: „Untergang der Welt durch schwarze Magie“, in: Biber et al. (ed.) 2007, http://aac.ac.at/F/363_001 [11.09.2021]
- Kraus, Karl 1914: Karl Kraus: „In dieser großen Zeit“, in: Biber et al. (ed.) 2007, http://aac.ac.at/F/404_001 [11.09.2021]
- Kraus, Karl 1915: Karl Kraus: „Schweigen, Wort und Tat“, in: Biber et al. (ed.) 2007, http://aac.ac.at/F/413_025 [11.09.2021]
- Kraus, Karl 1922: *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, Wien: Verlag „Die Fackel“

- Kraus, Karl 1933 a: [*Anfang Mai 1933*], 293 Blatt, Signatur Schwad 01 19 290.1, The National Library of Israel, Jerusalem
- Kraus, Karl 1933 b: „Man frage nicht“, in: Biber et al. (ed.) 2007, http://aac.ac.at/F/888_004 [11.09.2021]
- Kraus, Karl 1934: Karl Kraus: „Warum die Fackel nicht erscheint“, in: Biber et al. (ed.) 2007, http://aac.ac.at/F/890_001 [11.09.2021]
- Kraus, Karl 1952: *Die dritte Walpurgisnacht* (Fischer, Heinrich (ed.)), München: Kösel
- Kraus, Karl 1989: *Dritte Walpurgisnacht* (Wagenknecht, Christian (ed.)), Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Krolop, Kurt 1992: „Bertolt Brecht und Karl Kraus“. In: Krolop, Kurt: *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus*, Berlin: Akademie-Verlag: 252–303
- Goethe, Johann Wolfgang von 2005: „Der Tragödie zweiter Teil“, in: Schöne, Albrecht (ed.): *Goethe. Faust. Texte*, Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag: 201–464
- Schiller, Friedrich von 1980: „Wilhelm Tell. Schauspiel“, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe, Zehnter Band* (Seidel, Siegfried (ed.)), Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger: 129–277
- Shakespeare, William 1935: „Macbeth. Tragödie in fünf Aufzügen“, in: Kraus, Karl: *Shakespeares Dramen, für Hörer und Leser bearbeitet, teilweise sprachlich erneuert, Band II*, Wien: Verlag von Richard Lanyi: 7–113
- Stourzh, Herbert 1934: „Deutscher Mensch und deutscher Unmensch“ In: *Der christliche Ständestaat*, Nr. 44, Oktober (1934): 13–14
- Welzig, Werner (ed.) 1999: *Wörterbuch der Redensarten zu der von Karl Kraus 1899 bis 1936 herausgegebenen Zeitschrift „Die Fackel“*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften

Die Bedeutung der subversiven Sprache in Ingeborg Bachmanns und Ana Kalandadzes Lyrik

Salome Pataridze (Tiflis)

Typologie der Stimmen nach Susan Lanser

Die feministische Naratologie, gegründet von Susan Lanser, interessiert sich für die Diskursebene. Die Forscherin schätzt die narrativen Formen nicht nur als Produkt der gesellschaftlichen Ideologie ein, sondern die narrativen Formen sollen sich die sozialen, wirtschaftlichen und literarischen Umstände aneignen. Außerdem stellen die Romane für die Forscherin textlich manifestierte Ideologien dar. Lanser entwickelt in ihrer Arbeit „Fiction of Authority“ „eine Typologie der Stimmen“ (narrative voice), ihr Ziel ist zwischen der sozialen Identität und den textlichen Formen enge Verbindung zu zeigen. Lanser spricht von dem Terminus *Stimme* (Voice), der, als narratologischer Terminus die Aufmerksamkeit auf die spezifischen Formen der textlichen Praktiken richtet, sieht aber von deren feministischen Anwendung hinweg: „When narrative theorists talk about voice, we are usually concerned with formal structures and not with the causes, ideologies, or social implications of particular narrative practices“ (Lanser 2018: 4). *voice*, als politischer Terminus gibt die Möglichkeit, textliche Forschung von der formalen Isolation zu retten und somit die literarischen Ereignisse mit den menschlichen Geschichten kompatibel zu machen.

Susan Lanser, die von der These ausgeht, wonach das Schreiben die Form der Selbstautorisierung ist (Lanser 1992: 6), ist für die Forscherin auch dementsprechend wichtig festzustellen, welche narrative Stimme die Autorinnen der konkreten Epoche nützen. In einer patriarchalischen Gesellschaft, in der über die Formen der gesellschaftlichen und rhetorischen Manifestierung die Männer verfügen, können die Frauen die Strukturen reproduzieren, die sie unter Verdacht stellen (Nünning, Nünning 2004: 18). Susan Lanser vermutet, dass „female voice [. . .] is a site of ideological tension made visible in textual practices“ (Lanser 1992: 6) und entsprechend auch in ihrer Arbeit „Fiction of Authority“ erwähnt die Forscherin die Typologie von Erzählinstanzen mit der Absicht, zwischen der sozialen Identität und der textlichen Formen enge Verbindung zeigen zu können.

Den Begriff *authorial voice* wendet Susan Lanser für die Beschreibung solcher narrativen Situation an, die heterodiegetisch, öffentlich und potentiell

selbstreferentiell ist. Solche Stimme des Erzählers verfügt über einen privilegierten Status, weil durch die Autorenstimme die Illusion über die Identität sowohl des Autors und Erzählers, als auch des Lesers und Hörers geschaffen wird. Nach Susann Lanser, wenn *authorial voice* in den Texten der Autorinnen angewendet werden, kann es zweierlei Bedeutung haben: Erstens, die potenzielle Allianz der Autorin mit den androzentrischen Positionen, weil die Strategie der bereits erwähnten Narration maskulin (autoritär) ist, oder die Konfrontation in dem Fall, wenn *authorial voice* feministisch dargestellt wird.

Personal voice haben nach der Meinung von Lanser nur die Erzählerinnen, die uns von eigener (persönlicher) Geschichte berichten; Die Erzählerinnen, die uns bewusst von eigenen Geschichten erzählen (Lanser 1992: 10), dementsprechend zieht Lanser die Instanzen von einer solchen Erzählung vor, in der die Erzählerin Hauptheldin der erzählten Geschichte ist. Der vorliegenden Kategorie entsprach nach der Terminologie von Gerard Genettes autodiegetischer Erzähler, weil persönliche Stimme sich im Unterschied von *authorial voice* nicht mit einer neutralen Maske abgrenzt, wodurch die weibliche persönliche Stimme mit den historischen, kulturellen und Gender Normen mit der entsprechenden Epoche verbunden ist.

Communal voice bezeichnet die Einheit der narrativen Praktiken, über die die kollektive Stimme, oder ein Kollektiv, das über gemeinsame narrative Autorität verfügt, darstellt. Susan Lanser unterscheidet zwischen drei unterschiedlichen Varianten: Im ersten Fall verwendet die narrative Instanz das Pronomen nur in der Einzahl und ist in der formalen Hinsicht identisch mit einem homodiegetischen Erzähler; Dennoch wird sie auf Grund der Deindividualisierung zur Vertreterin einer konkreten Gruppe, oder Einheit. In dem zweiten Fall stellt sich die narrative Instanz vor uns als Teil einer konkreten Gruppe und zu Veranschaulichung dessen verwendet sie das Personalpronomen in der Mehrzahl: „Wir“. In dem dritten Fall wird die Geschichte von einer zu derselben Gruppe zugehörigen Instanz hintereinander wiedergegeben (Nünning, Nünning 2002: 49–50).

*Feminisierung der lyrischen Stimme anhand der Beispiele von Texten
Ingeborg Bachmann und Ana Kalandadze:*

Ana Kalandadzes Gedicht „Roma Frau“ (ბოზა ქალი), das aus drei Strophen besteht, wird dem Charakter, dem Aussehen der Frau und der Beschreibung der maskulinen Umgebung gewidmet, in der sie lebt. Ana Kalandadze verwendet im Gedicht *authorial voice*, die mit dem heterodiegetischen Erzähler gleichgestellt wird und aus der entfernten, überstehenden Perspektive erzählt sie uns diese Geschichte, dementsprechend ist die Erzählerin nicht

ein Mitglied der dargestellten Welt. Die Erzählerin unterstreicht gleich am Anfang des Gedichtes bei der Darstellung der äußerlichen Merkmale der Roma Frau deren Außergewöhnlichkeit: „Was für eine Frau?! Auf den Händen will man sie tragen/ Was für Augen? Sie können das Blitzfeuer fangen/ Eine Roma Frau, man kann sie nur mit Sternen gleichen. . .“¹ (Kalandadze 1976: 61)

In dem Gedicht wird eine elliptische Sprache verwendet, die für den weiblichen Schreibstil charakteristisch ist und wird von Helene Cixous als eins der individuellen Zeichen zusammen mit dem Abbruch der Reihenfolge der Geschichte und dem Verstoß gegen die grammatischen Regeln angenommen (Cixous 1980: 77). Mit der Verwendung der elliptischen Sprache in dem Gedicht bekommt der Leser die Möglichkeit, die mit der Sprache zum Ausdruck gebrachte Geschichte selbst zu rekonstruieren. Es ist richtig, dass Ana Kalandadze hier als Ausdrucksform *authorial voice* verwendet, die mit einer maskulinen Konnotation zwar charakteristisch wirkt, aber durch die Anwendung der Metapher und Vergleiche (auf den Händen will man sie tragen, Fängerin des Blitzfeuers, gleich der Sterne, Heilkünstlerin der Liebe) geht das Gesicht eines „allwissenden Autoren“ auseinander und durch die Rekonstruktion wird die Geschichte einer Roma Frau aufgebaut. Da Susan Lanser *authorial voice* mit der maskulinen, aber auch der imperialistischen Domination in Verbindung gebracht hat (Nünning, Nünning 2004: 40), wird mit der im Gedicht verwendeten Stimme das Spiegelbild der Gesellschaft gezeigt, in der die Protagonistin lebt, wird über das Sein der Roma, als einer sozialen Gruppe verkündet (Schaff 2011: 91–93). In dem Gedicht werden die kollektiven Gedanken über die jenseits der sozialen Ordnung lebenden Roma bewusst und das Gedicht teilt uns mit, welche Neigungen, Gedanken und Verhaltensweisen kollektives Denken offenbart: Aus dem Gedicht erfahren wir, dass eine hübsche Roma Frau unter der Berücksichtigung der maskulinen, dominanten Perspektive gegen das Erscheinungsbild einer „anständigen Frau“ verstößt und zum Objekt der sexuellen Triebe wird, was aber in den Männern wiederum ambivalente Gefühle hervorruft: „Man hat sie angeguckt und ihren Schöpfer verflucht“ – „mit offenen Händen versperrt ihr ein Seemann den Weg:/ Küss mich nur einmal Herzchen!“² (Kalandadze 1976: 61)

Simone de Beauvoir sagt in der Arbeit „das andere Geschlecht“, dass die Mädchen nach der binären Opposition aufgezogen wurden und es waren: pervers – ehrenvoll, Eva-Maria, Medea-Judith und man hat denen beigebracht,

- 1 და რა ქალი?! ხელისგულზე სატარები. . .
რა თვალები?! ელვის ცეცხლის დამჭერი. . .
ბოშა ქალი, ვარსკვლავების სადარები. . . (კალანდაძე 1976: 61)
- 2 „ შეხედეს და. . . შეუკურობხეს გამჩენი. . .“ – „ხელგაშლილი გადუდგება მებღავური:/ – მხოლოდ ერთხელ მაკოცეო, სულიკო!..“ (კალანდაძე 1976: 61).

dass sie Möglichkeit haben, einem Vorbild davon ähnlich zu werden. Sie erhielten jedoch dazu noch als Maß den Standard der Normalität (Beavour 1968: 10). Nach einer binären Opposition: „jemand, der auf den Händen getragen werden muss“ („ხელისგულზე სატარები“) – „über ihren Schöpfer wurde geflucht“ („მეუკურობეს გამჩენი“) wird im Text eine jenseits der Normalität existierende Roma Frau gezeigt, die sowohl nach dem Zeichen des Genders, als auch der sozialen Klasse (Roma, die sich jenseits der Zivilisation und der Kultur befinden) gehört einer marginalen Gruppe an, die der männlichen Gesellschaft die Möglichkeit gibt, sich ihren Körper abweichend von der Norm vorzustellen. Der Körper wird von der patriarchalischen Gesellschaft als profane Leere wahrgenommen; Fallen, Enttäuschung, worauf die oben gezeigten ambivalenten Stimmungen auch deutlich hinweisen.

Wenn man die Meinung berücksichtigt, wonach die Erzählformen durch männliche und weibliche Erfahrungen und die Normen der herrschenden Geschlechter bedingt sind, können wir über die Message der Autorin sprechen, die äußerlich die Strategie *authorial voice* verwendet, damit er die Geschichte wiedergeben kann. Jedoch treffen wir darin eine subversive Maske, mit deren Hilfe wir die Geschichte der Erniedrigung einer marginalen Frau erfahren, die nach der Autorin für die Trauer und den Schmerz verurteilt ist: „Sie trauert nicht mal, sondern macht ihre Augen durch Tränen matt“³ (Kalandadze 1976: 61). Die Begeisterung von der Schönheit und dem Mut einer Roma Frau: „Eine fröhliche Roma Frau, barfuß und pfeifend zieht durch den Strand des Hafens weiter. . .“⁴ (Kalandadze 1976: 61) Die Decke an der Fassade ist zu/ das ist die Fassade einer anderen Information, wodurch für den Leser/die Leserin klar wird, dass in einer maskulinen Welt eine, jenseits der Normen existierende Frau zu einem Spielzeug wird, mit dem man sich unterhalten und Triebe befriedigen kann. In der Fassade, also in der äußeren Form des Textes wird der Grund der Reize und Triebe der Männer erwähnt und daran ist die Roma Frau Schuld: Sie ist schön, eigensinnig und ungezähmt: „Sie zieht an den Seemännern aufreizend vorbei/ sie sagen ihr was, sie gibt auch passende Antwort zurück“⁵ (Kalandadze 1976: 61). Daraus können wir schließen, dass dieser Text einen zweistimmigen Diskurs repräsentiert: Im ersten Fall ist die Roma Frau besonders und auserwählt, wobei in dem zweiten Fall- ihre Funktion sich nur auf „Heilerin“ der Liebe beschränkt. Unter der Berücksichtigung von Ana Kalandadzes Zeichen, können wir im Falle der „Roma“ über einen Palimpsest artigen Text sprechen. Palimpsest nennt Susan Lanser solche

3 „განა დარდობს, თვალებს ცრემლით იოსებს?“

4 „მხიარული, ფეხშიშველი ბოშა ქალი/ სტვენით მიდის პორტის სანაპიროზე. . .“

5 „მებღვაურებს გამომწვევად გვერდს აუვლის/ ეტყვიან და. . . ისიც ეტყვის ურიგოს“

Texte, bei denen die Fassade/ äußerer Text eine tiefere, weniger zugängliche Bedeutung versteckt (Lanser 2018: 13).

In dem Gedicht von Ingeborg Bachman „Die blaue Stunde“ ist der ewige Übergang eines Mädchens in die symbolische Ordnung dramatisch beschrieben, was nicht nach dem Wunsch des Mädchens, sondern nach der Ritualität, die in der patriarchalischen Kultur herrscht, geschieht. Ingeborg Bachmann verwendet in ihrem Gedicht, um die Geschichte wiederzugeben *communal voice*, was der Wechsel von Personalpronomen bezeugt: Es ist wahr, dass in dem Gedicht das Personalpronomen der ersten Person verwendet wird: „ich halte“, „spring ich“, „ich gebe mich in die Hand meines Herrn“ (Bachmann 2010: 137–138) und sie stellt sich mit dem homodiegetischen Erzähler gleich und somit ist sie selbst die Erzählerin, Mitglied einer fiktiven Welt. Das Personalpronomen kommt in dem Gedicht genauso vor, wie sie: „das Mädchen schweigt“ und es verändert sich auch das Alter der Männer. Wenn in dem ersten Teil der sprechende Mann alt ist, in dem zweiten Teil fängt er als junger Mann zu sprechen an. Was uns darauf hinweist, dass in dem Text eine Deindividualisierung stattfindet und das weibliche Ich den allgemeinen Zustand der Frauen ausdrückt, die bei den Bedingungen der maskulinen Dominanz sich durch den Übergang in eine symbolische Ordnung von eigenen Wünschen und Träumen verabschiedet:

Kauft Anemonen! drei Wünsche das Bund,
die schließen vorm Hauch eines Wunsches den Mund.
Vom hohen Trapez im Zirkuszelt
Spring ich durch den Feuerreifen der Welt.

(Bachmann 2010: 139)

In dem Gedicht „Die blaue Stunde“ von Ingeborg Bachmann zeigt die Autorin in den ersten und zweiten Teilen weibliche Bilder, das Ergebnis der männlichen Fantasie die sich an den Beschreibungen der Bilder gleichen, die in den von den Männern kanonisierten Texten als Frauenbilder beschrieben wurden: In dem ersten Teil wendet sich der Mann an das Mädchen: „Mein Engel, wie du willst!“ (Bachmann 2010: 137) Damit wird die Keuschheit des Mädchens unterstrichen und außerdem die Zugehörigkeit zu dem Vaterkeuscher Engel gehört einem alten Mann. Das Mädchen kann in einem alten Mann Leidenschaft wecken: Sein Gesicht ist düster, und glitzert mit dem Hintergrund der grauen Stadt. Die Leidenschaft wird durch den Mond verstärkt, was auch eine provozierende Kraft ist.

In dem zweiten Teil fordert der junge Mann von dem Mädchen ein Gelübde an, womit sie für immer und ewig ihm gehören wird und nach dem Gelübde wird die erste Nacht vollzogen, zufolge wird das Gelübde auch mit

dem Blut abgegeben: „sag ihn her mit Blüten und öffne dein Haar“ (Bachmann 2010: 137).

In dem Gedicht wird die Zustimmung des Mädchens nicht gezeigt, und auch nicht ihre Gefühle und Empfindungen, wobei aber die Fantasie der Männer und deren Wünsche explizit dargestellt werden. Somit wird das Männliche wie das Allgemeine und Allgegenwärtige und die Dominanz der Menschheit unterstrichen. Die männliche Fantasie wechselt die Perspektive über die Realität: „Der junge Mann fragt: und wirst du auch immer? /Schwör's bei den Schatten in meinem Zimmer,/ und ist der Lindenspruch dunkel und wahr“ (Bachmann 2010: 137).

Die männliche Vorstellung über die Liebe wird durch das patriarchalische System bedingt, dessen ideologische Legitimierung in dem Gedicht die Psychoanalyse darstellt: Nach Ortrun Hopf ist Jacques Lacan der erste Psychoanalytiker, der den Begriff *jouissance* (Genuss) aufgegriffen und dem eine theoretische Bedeutung beigemessen hat (Hopf 2013: 116). Freud verwendet die Begriffe Vergnügen, Genuss und Lust mit der gleichen Bedeutung und nicht mit der Bedeutung von Lacan. *Lust* ist zweischichtig und bedeutet sowohl die sexuelle Erregung als auch die Befriedigung (Freud 1905: 117)⁶. Die Tatsache, dass der Schmerz die Leidenschaft stillen kann, stellt Freuds Sicht über den Masochismus dar. Sigmund Freud zeigt jenseits des Lustprinzips, dass wir in dem Fall nicht nur mit der Übertragung der Lust zu tun haben, sondern auch mit deren Aufbewahren. Für Lacan sind aber Genuss (*jouissance*) und Lust zwei verschiedene Formen der Befriedigung. Später, zum Ende der 1950-er versucht Lacan Genuss und Lust voneinander zu trennen und macht den Genuss zur Grenze der Lust: „Subjekt befriedigt nicht einfach ein Begehren, es genießt zu begehren, und das ist ein wesentlicher Teil seines Genießens“ (Lacan 1957/1958). Auf Grund von diesem Argument entsteht die Beziehung zwischen dem Subjekt und Objekt. Das Objekt ist der Platz des Genusses und der Genuss wird von dem Objekt angenommen, das von dem ersten verlorenen Genuss gewechselt hatte. Nach Ortrun Hopf ist dieser Zustand mit dem Zustand zu vergleichen, welcher in dem Kapitalismus als Beziehung des Kapitalisten und des Arbeiters bezeichnet wird:⁷ Der Arbeiter ist dem Prozess der Arbeit entfremdet und dadurch entsteht der Verlust, was das bedeutet, dass der von ihm erarbeiteter „Profit“ für ihn unzugänglich wird (Hopf 2013: 116–118). Daher ist die Funktion des Sklaven/Arbeiters, für den Genuss des Herren/des Subjekts zu arbeiten und dessen Lust zu Opfer zu fallen.

6 „Lust“ ist doppelsinnig und bezeichnet ebensowohl die Empfindung der Sexualspannung, als auch die der Befriedigung.

7 Die Forscher basieren auf den Begriff von Karl Marx, was „die Entfremdung von der Arbeit“ heißt.

In dem Gedicht kommen die Wünsche des maskulinen/privilegierten Geschlechtes explizit zum Vorschein. Mit dem Hintergrund der offenbarten Leidenschaften der sprechenden Männer ist in dem Gedicht der Zustand „des schweigenden Mädchens“ („Das Mädchen schweigt“) kontrastiv, das dem Genuss ihres Herren („in die Hand meines Herrn“) (Bachmann 2010: 138) zu Opfer fällt: Das Mädchen opfert eigene Wünsche, Träume, Zuneigungen. Ingeborg Bachmann zeigt anhand der Szene des sexuellen Aktes die gemeinschaftliche Organisation und Struktur: Während des sexuellen Aktes ist die Frau dem Mann unterordnet und drückt keinerlei Emotion aus (Bachmann 2010: 137).⁸

Der Verlust der Jungfräulichkeit wird in dem Gedicht wahrgenommen als Ende der Periode der Freiheit, als Abschied von der Unbeschwertheit und als Erfüllung der Funktionen und Pflichten, die die Gesellschaft dem Mädchen aufgezwungen hat und was wahrscheinlich auch mit der Geburt der Kinder in Verbindung steht: „Ihr Herren, gebt mir das Schwert in die Hand, und Jeanne d’Arc rettet das Vaterland“ (Bachmann 2010, 137). Auf den Übergang in die symbolische Ordnung weist uns das Erlöschen der Himmelskörper hin: „Sterntaler fällt. Die Zeit in den Rosen vergeht“ (Bachmann 2010: 138).

Abschluss

Mit der Hilfe von Susann Lansers Typologie der Stimmen hat sich in dem Gedicht von Anna Kalandadze *authorial voice* herauskristallisiert, die mit der maskulinen Dominanz in Verbindung gebracht wird. Die Autorin teilt uns mit der Anwendung *authorial voice*, was für eine Rolle der Roma Frau zugeteilt wird, wenn sie jenseits der patriarchalischen Ordnung landet und dementsprechend in dem Gedicht die Vorstellungen und die Sichten der o.g. Gruppe widerspiegelt die die Konventionalität des normalen Lebens bestärkt. Ana Kalandadze deutet mit Hilfe von dem Palimpsest auf die unterschwellige Message und lässt damit das Schicksal des devianten Körpers an die Oberfläche der maskulinen Gesellschaft schwimmen.

In dem Gedicht von Ingeborg Bachmann ist der Abschied des jungen Mädchens von der Jungfräulichkeit symbolisch mit dem Abschied von den Träumen und Wünschen gleichgestellt und dem Ganzen folgt zwanghafter Übergang in die neue Realität, die zu dem Genussobjekt des deindividualisierten lyrischen Ich und zu dem Garant der Verlängerung der kultivierten und zivilisierten Welt wird.

8 Bei Kate Millett « Sexual Politics » (1969) treffen wir auf eine Sicht darüber, dass der sexuelle Akt die Machtverteilung in der Gesellschaft zeigt.

Literaturverzeichnis

- Bachmann, Ingeborg 2010: *Sämtliche Gedichte*, Piper: München, Zürich
- Beauvoir, Simone de 1968: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Cixous, Hélène 1980: *Weiblichkeit in der Schrift*, Berlin: Merve Verlag
- Cixous, Hélène 2019: *Gespräch mit dem Esel, Blind schreiben*, Wien: Zaglossus
- Freud, Sigmund 1905: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Studienausgabe. Bd.V. Frankfurt/M: Fischer
- Freud, Sigmund und Josef Breuer: 1991. *Studien über Histerie*, Frankfurt: Fischer
- Genette, Gerard 1998: *Die Erzählung*, 2 Auflage. München: W. Fink Verlag
- Hopf, Ortrun 2013: „Der Überschuss des Begehrens und das Fels des Genießens nach Lacan“, in *Obskure Differenzen*: 101–131
- k'alandadze, ana 1976: *rcheuli*. Tbilisi: sabch'ota sakartvelo
- Lacan, Jacques 1957/1958: *Das Seminar. Buch V. Die Bedeutung des Unbewussten*. Wien: Turia+Kant
- Lacan, Jacques 1975: *Schriften II*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag
- Lanser, Susan Sniader 2018: *Fictions of Authority*, Cornell University Press, <https://muse.jhu.edu/book/58030> (10.02.2020)
- Lanser, Susan Snider 1992: *Fictions of Authority. Women writers and narrative voice*, Cornell University Press: Ithaca and London
- me-20sauk'unis avst'riuli lirik'a*. Ingeborg Bachmann. tbilisi: gamomtsemloba p'olilogi, 2010. (me-20 saukunis avstriuli lirika – Österreichische Lyrik des 20. Jahrhunderts. ingeborg baxmani. Tbilisi: gamomcemloba polilogi – Tbilissi: Polylogi Verlag, 2010)
- Nünning, Vera und Ansgar Nünning (Hrsg) 2004: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Weimar: Verlag J.B. Metzler Stuttgart
- Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hrsg) 2002: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier : WVT, Wiss. Verl.
- Schaff, Barbara 2011: “Erzählen und kollektive Identität”, in: Matías Martínez (ed.): *Handbuch Erzähltheorie. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler, 89–97
- Weber, Ingeborg (Hrsg) 1994: *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt

Botanik und Literatur: Carl Friedrich Philipp von Martius und sein anthropologischer Roman *Frey Apollonio*

Mihaela Zaharia (Bukarest)

Carl Friedrich Philipp von Martius: Botaniker, Ethnograph, Linguist

Einer der bekanntesten Deutschen in Lateinamerika¹ ist Ritter von Martius. Carl Friedrich Philipp von Martius ist ein berühmter Botaniker, Autor der besten, jemals geschriebenen *Flora Brasiliensis*² und von berühmten Palmensstudien gewesen. Als Botaniker repräsentiert dieser „die rein deskriptive-systematisierende Richtung in der Botanik der Zeit“³, die doch auch heute die privilegierteste ist. Das wichtigste Ereignis in Martius' wissenschaftlichem Leben blieb die Teilnahme an der sogenannten „Expedition von Spix und Martius“ zwischen 1817 und 1820 durch ganz Brasilien, mit spektakulären, heute noch gültigen wissenschaftlichen Ergebnissen. Nachher erwies sich Martius als Ethnograph⁴, Linguist und Schriftsteller, wobei er sich mit Sitten und Bräuchen (interessiert zeigt er sich insbesondere am Status der Frau: Hochzeit; Brautgeschenke; die Art, sich eine Frau zu erwerben; Vorbedingung[en] zur Ehe von Seite des Weibes – *Beiträge zur Ethnographie*

- 1 S. Isabel Hernández / Oliver Lubrich (ed.): *Deutsche in Lateinamerika*, Iajg (Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik), Berlin: Weidler Buchverlag 2011, insbesondere Marcus Vinisius Mazzari: *Brasilien-Reisende in Goethes Rezeption: Die Reise von Carl F. P. von Martius*, S. 37–52. S. auch Mihaela Zaharia: *Martius, Carl Friedrich Philipp von (1794–1868)*, in: *GOETHE HANDBUCH. Supplemente 2*, ed. von Manfred Wenzel, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2012, S. 536–537.
- 2 Veröffentlicht wurden insgesamt 15 Bände in 40 Teilen (1840–1906). S. dazu: A. von Martius: *Goethe und Martius*, Arthur Nemayer Verlag, Mittenwald (Bayern), o.J., S. 12. Michael Bies: *Der Naturforscher als Dichter. Carl Friedrich Philipp von Martius' Roman „Frey Apollonio“*, in: „Zeitschrift für Germanistik“. Neue Folge XXIV 1/2014, S. 68–78, insbesondere S. 69. Anne Büchler/ Rolf Schumacher: *Die Nachlässe von Martius, Liebig und den Brüdern Schlagintweit in der Bayerischen Staatsbibliothek*. Verzeichnet von Anne Büchler und Rolf Schumacher. Für den Druck bearbeitet von Stephan Kellner, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1990, S. 4.
- 3 Bd. von A. von Martius: *Goethe und Martius*, S. 7.
- 4 S. Bernd Schmelz nannte Martius „Vater der brasilianischen Völkerkunde“. S. sein Buch: *Carl Friedrich Philipp von Martius (1794–1868) – „Vater der brasilianischen Völkerkunde“*. *Eine biographische Einführung*, Working Papers, Nr. 2, Hamburg, 2000.

1867: 110–111), mit Sprache und Musik der Tupis in Brasilien beschäftigte⁵. Der Botaniker Martius verfügt über linguistische Kenntnisse, da er zwischen Sprache, Dialekt und Idiom genau zu unterscheiden weiß. Er schlägt zugleich die vergleichende Methode auch für das Gebiet der Linguistik vor (*Ebda.*, V). In der Tupi-Sprache sah er „das Vehikel des Verkehrs zwischen den Europäern und Indianern“ (*Beiträge zur Ethnographie* 1867: 51). Auch die Grammatik dieser Sprache versucht er empirisch zu analysieren.

Wie sieht der Ureinwohner von Martius aus? Wodurch kennzeichnet und unterscheidet er sich vom Europäer? Das war eine der Fragen, worauf Martius zu antworten versuchte. In seinem ethnographischen Band von 1867 notiert er: „Zwischen den Schöpfungen europäischer Bildung, Sitte und Volksthümlichkeit, welche sich in der neuen Welt siegreich von den Küsten gegen das Innere des Landes hin ausbreiten, steht der dortige Ureinwohner wie ein dunkles, von keinem Menschen begriffenes Räthsel“⁶. Ein Rätsel schon, doch implizite eine misslungene interkulturelle Begegnung, die auch nicht anders hätte aussehen können, wenn wir jetzt von den geschichtlichen Angaben ausgehen und an die wenigen Europäer denken, die die Wahrheit darüber geschrieben haben⁷.

- 5 *Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerika's zumal Brasiliens. I. Zur Ethnographie. Mit einem Kärtchen über die Verbreitung der Tupis und die Sprachgruppen*, Leipzig: Friedrich Fleischer 1867; *Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Brasiliens. II. Zur Sprachenkunde. GLOSSARIA LINGUARUM BRASILIENSIVM GLOSSARIOS DE DIVERSAS LINGOAS E DIALECTOS QUE FALLAO OS INDIOS NO IMPERIO DO BRAZIL. Wörtersammlung brasilianischer Sprachen*, Erlangen: Druck von Junge & Sohn 1863. S. auch: *Brasilianische Volkslieder und indianische Melodien – Musikbeilage zu Dr. von Spix und Dr. von Martius Reise in Brasilien* (Signatur 4 Mus. pr. 296, 1830); Martius-Berichte: *Über Pflanzennamen in der Tupi-Sprache* (In: „Gelehrte Anzeigen der K. bayerischen Akademie der Wissenschaften“, München 1858, S. 8–51) und *Die Thiernamen in der Tupi-Sprache* (In: „Sitzungsberichte der königl. bayer. Akad. der Wiss. zu München“, I., München 1860, S. 471–539).
- 6 Martius: *Beiträge zur Ethnographie Amerika's zumal Brasiliens*, 1867, S. 43S. 43. Diese Idee ist für Martius fast zum Leitmotiv geworden: „die Geschichte, die Sitten- und Naturgeschichte der amerikanischen Menschheit, ein ungelöstes Rätsel“ – – Martius, *Über Pflanzennamen in der Tupi-Sprache*, S. 11.
- 7 In Frage kommt in erster Linie Bartolomé de Las Casas (1475–1566), „der als Verteidiger der Indianer in die Geschichte einging“ – so Mario Erdheim: *Anthropologische Modelle des 16. Jahrhunderts. Über Las Casas, Oviedo und Sahagún*, in: Karl-Heinz Kohl (ed.): *BERLINER FESTSPIELE. Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Fröhlich & Kaufmann, S. 57–67, hier S. 59. Von Las Casas stammt ein *Kurzgefaßter Bericht von der Verwüstung der Westindischen Länder*, Herausgabe und Nachwort (*Las Casas oder Ein Rückblick in die Zukunft*, S. 124–150) von Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1966. Aber auch Alexander von Humboldt erwies sich als scharfer Kritiker der Sklaverei, des Kolonialismus in Lateinamerika und

Martius als Schriftsteller: Frey Apollonio. Roman aus Brasilien – ein anthropologischer Roman

Zum literarischen Nachlass von Carl Friedrich Philipp von Martius gehört auch der in den neunziger Jahren entdeckte⁸ und als *Frey Apollonio. Roman aus Brasilien* veröffentlichte Roman⁹, der als einer der ersten, wenn nicht als der erste anthropologische Roman der deutschen Literatur gelten kann. Gleichzeitig kann dieser Roman als Bildungsroman besonderer Art, aber auch als ein Öko-Roman *avant la lettre* fungieren.

Der Roman besteht aus 21 Kapiteln. Viele Kapitel weisen auf die Einheimischen (*Der Wilde; Esperada; Pachacutec; Der Geist des rothen Volkes; Tsomei*), auf ihre Beschäftigungen und ihren Alltag (*Der Wilde in der Familie; Die Jagd*) hin.

Von den Romantikern¹⁰ stark beeinflusst, erzählt Martius in diesem Bildungsroman besonderer Art eine fiktionale Fahrt von Europäern nach Brasilien. Dem Roman kann man den Mangel an Klarheit und an Kohärenz vorwerfen. Doch die Aktualität dieses Romans ist enorm, da Martius unter Anderem den Naturschutz (der Flora und Fauna etc.) beabsichtigt. Martius weist darin auf den therapeutischen Wert der Natur, auf ihre Regenerierungskraft hin. Dieses Plädoyer für das Bewahren der Natur in ihrem Urzustand ist ein Indiz dafür, dass man Martius' *Frey Apollonio* auch als Öko-Roman einstufen dürfte. In dieser tropischen Gegend gibt es Urwälder und eine fabelhafte Pflanzenwelt, mit millionenartigen Formen und unendlich vielen Farben. Diese Natur inspiriert Martius und lässt ihn zum Dichter werden, wie z. B. im nächsten malerischen Zitat: „Ja selbst die Fluthen um uns her sind schwanger des regsten Lebens“ (*Frey Apollonio*, 4).

bedauerte die unglückliche Rolle der Europäer und der Missionare und die aufgezwungene Christianisierung in diesem Teil der Welt.

- 8 In der Bayerischen Staatsbibliothek in München liegen *Frey Apollonio, Menschen- und Naturgemälde aus Brasilien, nach Erlebnissen und Erzählungen von Carl Hartoman (= Martius)*, Ms. nr. Korrekturen und Ergänzungen von Martius und *Frey Apollonio, ein Roman aus Brasilien, erlebt und erzählt von Hartoman* 1831 (168 Bl.).
- 9 Carl Friedrich Philipp von Martius: *Frey Apollonio. Roman aus Brasilien. Nach der handschriftlichen Urschrift von 1831, mit einem einführenden Vorwort zu Autor und Auffindung des Manuskripts versehen und mit zahlreichen Anmerkungen und Erklärungen zum Text herausgegeben von Erwin Theodor Rosenthal*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1992. Im Band *Goethe und Martius* wird „ein großer, brasilianischer, dreibändiger Roman *Frau Apolonio*“ erwähnt (S. 15), der 1992 veröffentlichte Roman enthält 159 Seiten.
- 10 Michael Bies sieht darin eine Ähnlichkeit mit den „populären Schauer- und Geistergeschichten“ der Epoche (Bies, *a.a.O.*, S. 73), wobei Helmut Peter Schwake Martius' *Frey Apollonio* mit Heinrich Zschokkes *Der Blondin von Namur* vergleicht (Vgl. Bies, *a.a.O.*, S. 73, insbesondere Fußnote 21).

In Frage kommen auch andere aktuelle Themen: die zwischenethnischen Vermischungen; die Arbeit der Frauen; Europa – und die Liste könnte fortgesetzt werden. Außerdem verliert Martius keine Gelegenheit, um hervorzuheben, wie destruktiv bestimmte Tätigkeiten der Menschen für die Natur sein können. Auch darin erweist sich Martius als Wegweiser.

Im Roman gibt es offensichtliche Parallelismen zwischen Martius' Leben und Werdegang, seiner Expedition in Brasilien und denen von Hartoman¹¹. Michael Bies sieht darin die Verwirklichung des von Stefan Fisch vorgeschlagenen Prinzips der „doppelten Darstellung“, das „wissenschaftliche Ergebnisse“ und „eigene Erlebnisse in der ‚Fremde‘“ in einer einzigen darstellerischen Formel zusammenbringt¹². Diesem Prinzip zufolge können auch (Natur)Wissenschaftler zu Schriftstellern werden.

Der Erzähler ist ein gewisser Hartoman – der erste Titel des Romans war *Frey Apollonio, Menschen- und Naturgemälde aus Brasilien, nach Erlebnissen und Erzählungen von Carl Hartoman*, aber schon in der Vorrede adressiert Martius sich an seine Leser als Suitram (Anagramm von <Martius>). So gibt es mindestens zwei Erzähler im Roman, die um den ersten Rang kämpfen, ihre Rolle(n) auch untereinander tauschen und so die Erzählebenen relativieren. Michael Bies signalisiert die Anwesenheit eines „homodiegetischen Ich-Erzählers“ und die – dominierende(re) – eines „heterodiegetischen Erzählers“¹³ und das Spiel dazwischen. Eigentlich kann sich der Leser nicht für einen der beiden entscheiden. Der Leser sieht, wie der Autor selbst den einen für den anderen hält, diese vermischt und verwechselt, bis er untereinander nicht mehr unterscheiden kann. Aus dieser Sicht ist dieser Roman sehr modern. Einigermaßen wird sich der Leser dessen bewusst, dass man den Roman als Selbstbiographisches zu lesen hat.

Carl Hartoman ist ein junger deutscher Arzt, der Pará im Norden Brasiliens verlässt und ins Amazonasgebiet fährt. Unterwegs lernt er Apollonio, einen alten Karmelitermönch, dessen Leidenschaft die Musik ist, kennen (*Frey Apollonio*, 21). Dieser wird sein Freund. Zusammen gehen sie dann zur von diesem im Wald aufgebauten Mission, verlassen sie bald und begeben sich in Begleitung von Riccardo, Hartomanns Freund (der als abenteuerlicher Europäer vorkommt, da er als Jugendlicher aus Florenz nach Amerika kam), und von ein paar Helfern in eine andere Region, wo sie versuchen, untereinander

11 Vgl. Michael Bies: *Der Naturforscher*, S. 76.

12 Michael Bies, *a.a.O.*, S. 69. Bies geht weiter und äußert sich zu der Unumgänglichkeit der „doppelten Darstellung“ und betont damit die Meinung von Stefan Fisch, Autor von *Forschungsreisen im 19. Jahrhundert*. In: P. J. Brenner (ed.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt a.M. 1989, S. 383–405.

13 Michael Bies: *a.a.O.*, S. 75.

verfeindete Indianer unter dem Zeichen des Christentums miteinander zu versöhnen. Ihr Vorhaben kann nicht gelingen, so dass sich die Protagonisten des Romans auch trennen. Hartoman fährt nach Europa zurück. Er erfährt dort vom Tode Apollonios und Riccardos.

Hartoman ändert in Brasilien seine ursprüngliche Meinung über „die Wilden“: „Was ich vor allem gewonnen, ist die Achtung vor einer Menschheit, die mir sonst nur wie ein verworfener Haufe von Unglücklichkeiten erschienen war etc.“. (*Frey Apollonio*, 146). Vielleicht nicht von ungefähr klingt Martius' Lieblingsgrußformel der Einheimischen wie folgt: *Aiqué Cama-raia catú*, „hier kommt ein guter Freund“¹⁴. Die Lektion der Fremde könnte demzufolge auch für Martius eine in Harmonie und Gleichgewicht erlebte menschliche Existenz und implizite Versöhnung mit sich selbst und der Welt geheißen haben.

In Frage kommt leider kein klares Amerika-Bild, sondern eines, wo Martius eine Art Disaster festlegt und etliche Male die Schuld einem auf alle Fälle voreuropäischen, auch nicht indianischen Einfluss auferlegt; dann Spuren von Sitten und Bräuchen der ihm zeitgenössischen Einheimischen und Lebensbruchstücken einiger Europäer, die befristet oder für längere Zeit eher aus Abenteuerlust, aus festem Glauben an ihre Missionsaufgabe oder, in seinem Falle, aus wissenschaftlichen Gründen nach Amerika zogen. Jedes Mal wenn er über die Amerikaner schreibt, meint er die Indianer, und ohne Zweifel sieht er in Amerika ein Land ohne Kultur¹⁵, wobei seine Schlussfolgerungen alles andere als schmeichelnd sind. Seine Perspektive ist explizite eine eurozentrische. Immerhin gibt er zu, das nur bedingte wissenschaftliche Können der europäischen Teilnehmer an Expeditionen nach Lateinamerika sei als virtuelle Erklärung für den spärlichen Zustand der wissenschaftlichen Kenntnisse in Bezug auf Lateinamerika zu verstehen. (*Zur Sprachenkunde/ Tupi-Ortsnamen. Nachschrift* 1863: 536).

Martius' Begegnung mit dem amerikanischen Kontinent findet auf mehreren Niveaus statt. Einerseits gibt es das wunderschöne fremde Land („Welches Wunderland. . .“; *Frey Apollonio*, 4), das den Eindruck der ewigen Jugend und den einer neuen Schöpfung verleiht, mit seiner einheimischen Bevölkerung, die jung, von kräftigem Charakter und kräftiger Statur und mit der Erde und der Natur eng verbunden ist. Martius verwendet im Roman den

14 *Frey Apollonio*, S. 83.

15 Peter Boerner: *Amerikabilder der europäischen Literatur: Wunschprojektion und Kritik*, in: „Amerikastudien“ 23/1978, S. 43–45. Darüber Peter J. Brenner: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur*, in: „Int. Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur“, 2. Sonderheft, Tübingen: Niemeyer 1990, S. 521: „Boerner verweist auf den Topos von Amerika als dem <Land ohne Kultur>, mit dem die Europäer ihre Überlegenheitsgefühle gegenüber dem neuen Kontinent artikulierten“.

heute sehr üblichen Begriff „Landeskunde“. Der Ethnograph Martius gibt sich Mühe, ein echtes Porträt der Einheimischen zu skizzieren. Trotz alledem mangelt es dem Bild der Indianer, das Martius darstellt, an Kohärenz. Dieses Bild erweist sich leider eher als schematisch und alles andere als konsistent. Zwei Erzählstränge unterbrechen die Handlung: Apollonios Leben und der zyklisch erscheinende Unbekannte, der dem Hauptprotagonisten mehrmals begegnet und in Wirklichkeit Apollonios Sohn ist.

In *Frey Apollonio* zeigt sich der Autor von Diskussionen über religiöse Fragen, die kulturellen Unterschiede zwischen Europa und Amerika etc. fasziniert. Bei Martius gibt es offensichtlich zwei Welten: die der „Europa-Müden“ (*Frey Apollonio*, 134) und die, wo diese die erwünschte „Wald-einsamkeit“ entdecken und auszuleben versuchen (*Frey Apollonio*, 6). Bies erwähnt in Bezug darauf Ludwig Tiecks *Der blonde Eckbert*. In *Frey Apollonio* beschreibt Martius die tropischen, eigentlich so romantischen und zweideutigen Nächte. Michael Bies kritisiert den Schriftsteller Martius, sieht in ihm einen Epigonen¹⁶, wobei er dessen wissenschaftliches Werk als glaubwürdigeres und differenzierteres (Werk) schätzt. Für Bies bleibt der Schriftsteller Martius auch Goethe schuldig, da er die Rolle von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahren* auf *Frey Apollonio* überträgt. Es kann sein, dass gewisse Parallelismen zwischen Goethes literarischem Universum und seinem eigenen ungewollt entstanden sind, wie im Falle der indianischen Dienerin Apollonios, in der Bies eine Art „brasilianische Mignon“ entdeckt¹⁷. Willi Bolle stellt seinerseits fest: „Dieser fiktionale Text“ [*Frey Apollonio*] „stellt eine kritische Revision des in Martius’ Reisebericht enthaltenen, von europäischen Vorurteilen geprägten Bildes der Indianer dar“¹⁸.

16 Bies, *a.a.O.*, S. 78.

17 Bies, *a.a.O.*, S. 76. Forciert scheint bei Bies auch der von der onirischen Funktion ausgegangene Vergleich zwischen Robert Müllers *Tropen* und Martius’ *Frey Apollonio* zu sein. Beschrieben wird die (bei Müller nur virtuelle) Kolonisation der Neuen Welt von den Europäern. Nur ist Robert Müller, der glänzendste Expressionist der Österreicher, derjenige, der in seinem Werk die Exotik behandelt und den Tod der Exotik schon 1915 ankündigt, wobei er über die graue Rasse der Zukunft schreibt, die von den Urweibern und den mit außergewöhnlichen intellektuellen und psychischen Fähigkeiten ausgestatteten Männern gezeugt wird. Das passiert dank den mentalen Konstrukten wie u.a. „das Phantoplasma“ und „das Wasserrad“. Leider bleibt Martius, einer der glänzendsten Botaniker seiner Zeit, ziemlich problematisch als Schriftsteller. Was Müller und Martius wirklich verbinden kann, ist der anthropologische Griff ihrer Romane.

18 Bolle: *a.a.O.*, S. 141.

Schlussfolgernde Bemerkungen

Die vom Botaniker Martius unternommenen anthropologischen und ethnographischen Recherchen in Bezug auf Brasilien sind der Ausgangspunkt für seinen spät entdeckten und veröffentlichten Roman *Frey Apollonio*, der einen echten dokumentarischen Wert hat, auch wenn seine literarischen Verdienste geringer sind. Wenn die ersten – trotz der bedauerlichen, sehr geprägten eurozentrischen Perspektive und eines noch bedauerlicheren „wissenschaftlichen Rassismus“⁴⁹ – immer noch von großer Bedeutung sind, ist der zweite eher enttäuschend für den Leser.

Das fiktionale Brasilien, die mehrere Erzähler implizite zu beschreiben versuchen, wobei sie die narrativen Rollen untereinander tauschen (wobei der Erzähler selbst Teil des Erzählten wird) und demzufolge auch ihre Perspektiven wechseln, die Alteritätssphäre, die die Kulisse der Handlung bildet und auch den Entwicklungsprozess seiner Selbst bedeutet – das ist Martius' Universum und das Universum seines Romans.

Literatur (Auswahl)

Primärliteratur

- MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von 1867: *Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerika's zumal Brasiliens. I. Zur Ethnographie Amerika's zumal Brasiliens. Mit einem Kärtchen über die Verbreitung der Tupis und die Sprachgruppen*, Leipzig: Friedrich Fleischer
- DERS. 1863: *Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Brasiliens. II. Zur Sprachenkunde. GLOSSARIA LINGUARUM BRASILIENSIIUM. GLOSSARIOS DE DIVERSAS LINGOAS E DIALECTOS, QUE FALLAO OS INDIOS NO IMPERIO DO BRAZIL. Wörtersammlung brasilianischer Sprachen*, Erlangen: Druck von Junge & Sohn 1863
- DERS. 1992: *Frey Apollonio. Ein Roman aus Brasilien, erlebt und erzählt von Hartoman. Nach der handschriftlichen Urschrift von 1831, mit einem einführenden Vorwort zu Autor und Auffindung des Manuskripts versehen und mit zahlreichen Anmerkungen und Erklärungen zum Text herausgegeben von Erwin Theodor Rosenthal*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag
- DERS. 1966: *REISE IN BRASILIEN in den Jahren 1817–1820 von JOH. BAPT. VON SPIX und CARL FRIEDR. PHIL. VON MARTIUS. Unveränderter Neudruck des 1823–1831 in München in 3 Textbänden und 1 Tafelbild erschienenen Werkes.*

19 S. die Diss. von Sarah Reimann: *Die Entstehung des wissenschaftlichen Rassismus im 18. Jahrhundert*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2017.

Herausgegeben und mit einem Lebensbild des Botanikers C.F.P. Martius sowie mit einem Register versehen von KARL MÄGDEFRAU. Sonderdruck der Einführung Leben und Werk des Botanikers Carl Friedrich Philipp von Martius (1794–1868), Stuttgart: Brockhaus

Sekundärliteratur

- BIES, Michael 2014: „Der Naturforscher als Dichter. Carl Friedrich Philipp von Martius’ Roman ‚Frey Apollonio‘“, in: *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge XXIV 1 (2014), 68–78
- BOLLE, Willi 2018: „Martius’ Amazonasroman als Kritik seines Reiseberichts“, in: Jianhua Zhu/ Jin Zhao/ Michael Szurawitzki (ed.) *Akten des XIII. Internationalen Germanistenkongresses Shanghai 2015. Germanistik zwischen Tradition und Innovation*, Bd. 11, Berlin u.a.: Peter Lang: 141–145
- LÖSCHNER, Renate 2001: I. „Einführung. Brasiliendarstellungen im 19. Jh., 9–13; II. Künstler und Reisende, darunter Carl Friedrich Philipp von Martius“: 27–30, in: Löschner, Renate (ed.): *Ausstellung und Katalog: Bilder aus Brasilien im 19. Jahrhundert. Im Blick von Alexander von Humboldt*, Ausstellung des Ibero-Amerikanischen Instituts zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz April–Mai 2001 etc., Berlin: Reiter-Druck (Bilder von Martius, 97–104)
- MARTIUS, A. Von 1932: *Goethe und Martius*, Mittenwald: Arthur Nemayer Verlag
- MAZZARI, Marcus Vinisius 2010: „Brasilien-Reisende in Goethes Rezeption: Die Reise von Carl F. P. von Martius“, in: *Deutsche in Lateinamerika*. Iajg (Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik) 4 (2010), 37–52

Das Mittelmeer als Ausgangspunkt von Alexander von Humboldts Geschichte des Weltbewußtseins

Willi Bolle (São Paulo)

Drei Motive haben mich zur Wahl dieses Themas bewogen. 1) Palermo als Veranstaltungsort des IVG-Kongresses 2021. 2) Alexander von Humboldt als ein exemplarischer Vertreter des interkulturellen und interdisziplinären Dialogs. 3) Die Möglichkeit eines Themenvergleichs – *mutatis mutandis* – aus brasilianischer Perspektive. Der Schriftsteller Euclides da Cunha (1866–1909), ein begeisterter Leser und Kommentator von Humboldts Werk, präsentiert in einem seiner Texte eine Darstellung Amazoniens als *locus mediterraneus* von Südamerika (da Cunha 1986: 198–199). Von der Höhe der peruanischen Anden bietet er einen Panorama-Blick auf das brasilianische Amazonasbecken, um das wie in einem Amphitheater sich die angrenzenden Länder gruppieren (Bolle 2005: 144–147). Amazonien erscheint als *Weltregion und Welttheater*, wie es in dem gleichnamigen, von mir mit-herausgegebenen Sammelband beschrieben wird (s. Bolle; Vejmelka & Castro 2010).

In Humboldts Hauptwerk, dem *Kosmos: Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (Erstausgabe in 5 Bänden, 1845–1862) wird „das Mittelmeer als Ausgangspunkt“ einer „Geschichte des physischen Weltanschauung“ dargestellt (s. Humboldt 2004: 248–311). Was die Geographie betrifft, so ist das Mittelmeer in drei aneinander grenzende Becken unterteilt: im Osten das Ägäische Meer, in der Mitte das Ionische Meer oder Syrten-Meer und im Westen das Tyrrhenische Meer. Durch die Dardanellen, das Marmara-Meer und den Bosphorus ist das Mittelmeer im Nordosten mit dem Schwarzen Meer verbunden, und im äußersten Westen durch die Enge von Gibraltar mit dem Atlantischen Ozean.

Aufgrund seiner geographischen Lage zwischen den drei Kontinenten Europa, Asien und Afrika war dieser maritime Raum besonders förderlich für den Weltverkehr und den Wissensaustausch zwischen verschiedenen Kulturen, vor allem denen der Phönizier und Griechen, der Völker im Reich Alexanders des Großen sowie der Ptolemäer, Römer und Araber. Damit bildete sich zwischen dem 5. Jahrhundert vor und dem 8. Jahrhundert n. Chr. ein wissenschaftliches „Weltbewußtsein“ (Ette 2009: 370). Von der doktrinären christlichen Glaubenslehre wurde es dann Jahrhunderte lang zum Stillstand gebracht und erst im Zeitalter der großen ozeanischen Entdeckungen (Amerika, Seeweg nach Indien, Pazifik) neu aktiviert.

Ergänzend zu den Inseln des Europa und Asien verbindenden Ägäischen Meeres sind auch die Halbinseln Kleinasien und Arabien Brücken zwischen den Kulturen. Einige der bedeutendsten griechischen Kolonien oder Pflanzstädte befanden sich auf der vorderasiatischen Halbinsel. Der Golf von Persien (Persischer Meerbusen) schafft einen Seeweg nach Indien, und das Rote Meer (der Arabische Meerbusen) ermöglicht die Verbindung zwischen Nildelta und Ost-Afrika.

Die ältesten Hochkulturen der Menschheit in Ägypten (seit 2850 v. Chr.), Mesopotamien (seit 2800 v. Chr.), Indien (2.500 v. Chr.) und China (ca. 1800 v. Chr.) waren „an reiche *Stromlandschaften* gefesselt“ (Humboldt 2004: 250). Im Unterschied zu diesen Stromland-Kulturen hatten die Mittelmeervölker der Phönizier und Griechen einen Drang nach nautischen Unternehmungen. Darauf beruhen ihre Beiträge zum physischen Weltbewußtsein.

Die **Phönizier**, ein semitisches Volk, besiedelten im 1. Jahrtausend v. Chr. das Gebiet des heutigen Libanon, Syrien und Israel. Ihre wichtigsten Stadtstaaten waren Byblos, Sidon und Tyros. Die Phönizier waren auf Seefahrt und Handel spezialisiert. Die wirtschaftliche Blüte ihrer Kultur geschah in der Zeit zwischen ca. 1000 bis 600 v. Chr. Die Phönizier kolonisierten den Mittelmeerraum von Zypern über Nordafrika (Karthago) und Sizilien bis zur Meerenge von Gibraltar, die sie ca. 900 v. Chr. durchfuhren. Auf der Iberischen Halbinsel gründeten sie die Städte Gadeira (Cadiz) und Tartessos und an der nordafrikanischen Atlantikküste den Stapelplatz Cerne. Sie unterhielten intensive Handelsbeziehungen mit den Griechen und mit Ägypten sowie durch Karawanenhandel mit Mesopotamien und Arabien. Die Phönizier gründeten Handelsniederlassungen im Persischen Golf (Tylos) und am Roten Meer (Eilat). Sie unternahmen auch Fahrten nach dem mythischen, mutmaßlich in Ostafrika liegenden Goldland Ophir.

Die wichtigsten Beiträge der Phönizier – den „tätigsten Vermittler[n] der Völkerverbindung vom Indischen Ozean bis in den Westen und Norden [Europas]“ – waren die Erfindung und Vermittlung der Buchstabenschrift bzw. eines „Lautalphabets“ sowie Forschungen in der Sternkunde und Zahlenlehre (s. Humboldt 2004: 253–254). Ihre nautischen Erfahrungen und ihre Kontakte mit Bewohnern und Produkten tropischer Länder (Ost-Afrika und Indien) erweiterten in großem Maße das Weltbewußtsein.

Eine Erweiterung des Weltbilds durch Schifffahrt und Handelsverkehr geschah auch seitens der **Griechen**. Ihre Volksstämme – Ionier, Dorier, Äolier, Achaier – gründeten ab ca. 800 v. Chr. zahlreiche Kolonien. „Kein Volk der alten Welt“, so stellt Humboldt (2004: 264) fest, „hat zahlreichere [...] Pflanzstädte dargeboten als die Hellenen“. Die bedeutendsten waren Korinth (auf der Halbinsel des Peloponnes); Rhodos und Mytilene (auf den gleichnamigen Inseln der Ägäis); Milet, Smyrna, Ephesos und Halikarnassos (in Kleinasien); Syracus (auf der Insel Sizilien), Croton (in Süd-Italien) und

Cyrene (in Libyen). Griechische Soldaten dienten als Söldner in Ägypten, Babylon und Persien.

Die Hellenen erweiterten ihr Weltbild durch Vordringen nach Nordosten, zum Schwarzen Meer (ca. 1100 v. Ch.) und weiter nach Norden, durch Handel mit den Steppenvölkern; sowie nach Westen, durch die Meerenge von Gibraltar (die mythischen „Säulen des Herakles“) zum Atlantischen Ozean. Die Ergebnisse wurden teils in Mythen vermittelt (die Sage der Argonauten und der Mythos der Hyperboräer) und teils in Studien festgehalten. Hierbei waren die bedeutendsten Leistungen die Darstellung der Erde zusammen mit einer Weltkarte durch Herodot sowie die detaillierte Beschreibung der Länder zwischen Westeuropa und Ostasien durch Strabon, dessen Werk zur Zeit der römischen Herrschaft über Griechenland entstand. Von den Phöniziern übernahmen die Griechen die Lautschrift und gestalteten sie neu in Form des Alphabets. Dies trug entscheidend zur Verbreitung der griechischen Sprache, Literatur und Wissenschaft bei.

Unter den **Völkern zur Zeit der Herrschaft von Alexander dem Großen** (334–323 v. Chr.) waren die Griechen das führende Volk. Aufbrechend von Mazedonien begann das Heer Alexanders mit Feldzügen in Vorder-Asien und Syrien, wobei auch die Stadt Tyros erobert wurde. Darauf folgten die Besitznahme Ägyptens und der babylonisch-persische Feldzug. Durch Persien stieß die Expedition bis nach Baktrien und bis zum Hindukusch vor. Schließlich erreichte sie das Fünfstromland von Vorder-Indien. Allerdings, so merkt Humboldt (2004: 276) an, „gelangte Alexander nicht bis zu dem eigentlichen Sitz höherer indischer Cultur [d.h. bis nach Zentral-Indien]“. Alexander der Große förderte die „Völkervermischung“ „unter dem begeistigenden Einfluss des Hellenismus“; dabei respektierte er die Eigenheiten der verschiedenen Kulturen (Humboldt 2004: 267). Ein wichtiges Ergebnis seiner Expeditionen war der Kontakt mit der subtropischen Natur in Indien und mit ihren Produkten, besonders Reis, Baumwolle, Zuckerrohr und Gewürzen.

Intellektuelles Vorbild und Grundlage für die Erkundungen Alexanders war das Werk seines Lehrers Aristoteles (384–322 v. Chr.), zusammen mit der „Ausbildung einer [. . .] *wissenschaftlichen Sprache*“ (Humboldt 2004: 271).

Die mazedonische Expedition [. . .] kann [. . .] als eine *wissenschaftliche Expedition* betrachtet werden; ja als die erste, in der ein Eroberer sich mit Gelehrten aus allen Fächern des Wissens, mit Naturforschern, Landmessern, Geschichtsschreibern, Philosophen und Künstlern umgeben hatte.

(Humboldt 2004: 273)

Mit dieser Formulierung hebt Humboldt auch das Zusammenwirken von militärischen, imperialen Unternehmungen und Erweiterung des Wissens hervor, was von Mary Louise Pratt in ihrem Buch *Imperial Eyes* (1992) bestätigt wird. Die Hauptergebnisse der Expedition Alexanders bestanden in der

Vermehrung der Kenntnisse der physischen Geographie und Naturkunde, in der Erweiterung der Erforschung des Himmels durch Sternwarten in Babylon (mit Beobachtungen des Mondes und der Planeten) sowie in vergleichenden ethnologischen Studien.

Nach dem frühen Tode Alexanders des Großen (323 v. Chr.) war eines der Ergebnisse der Kämpfe seiner Nachfolger (Diadochen) um das Erbe die Gründung des Reiches der **Ptolemäer** (unter der Herrschaft der gleichnamigen Dynastie) in Ägypten. Aufgrund seiner Lage, dem Reichtum des Niltals und seiner Tradition war es das wichtigste der Diadochenreiche. Unter Ptolemäus II (308–246 v. Chr.) wurde ein Kanal vom Nil zum Roten Meer gebaut. Er machte Ägypten zum Verkehrsknotenpunkt zwischen Mittelmeer und Indischem Ozean. Außerdem betrieben die Ptolemäer Karawanenhandel mit dem Inneren von Afrika und der Arabischen Halbinsel. Der größte Handelsplatz der Welt war damals die im Jahr 331 v. Chr. gegründete Stadt Alexandria. Mit ihrer Bibliothek und dem Museum wurde sie Zentrum der Kultur und der Wissenschaft. Amtssprache und Hautverkehrssprache im Reich der Ptolemäer war Griechisch.

Durch Zusammenfassen, Anordnung, Vergleiche und Verallgemeinerung des Gesammelten schufen die Ptolemäer ein enzyklopädisches Wissen. Die mythischen Deutungen wurden durch wissenschaftliche Forschungen ersetzt, besonders in der Universal-Geographie, Astronomie und Mathematik. „Das Zeitalter der Ptolemäer“ war, wie Humboldt (2004: 282) schreibt, „die glänzendste Epoche der Bearbeitung des mathematischen Wissens“. Dieses Wissen wurde von Euklid (um 300 v. Chr.) in seinem Werk *Elemente* zusammengetragen.

Im Bereich der wissenschaftlichen Geographie versuchte Eratosthenes (276–194 v. Chr.), den Umfang der Erde zu bestimmen. Beispielhaft für „die glänzenden Fortschritte einer wissenschaftlichen Kenntnis der Himmelsräume“ war das Werk des Aristarch von Samos (310–240 v. Chr.), der es wagte, „die räumliche Konstruktion des ganzen Weltgebäudes zu ergründen“ (Humboldt 2004: 281). Er erkannte den Abstand des Fixsternhimmels von unserem Planetensystem und mutmaßte die Bewegung der Erde um ihre Achse sowie um die Sonne. Damit entwarf er das erste heliozentrische Weltbild. Hipparchos (190–120 v. Chr.), als „Schöpfer der wissenschaftlichen Astronomie“, benutzte „Erscheinungen in den Himmelsräumen zu geographischen Ortsbestimmungen“: diese Vermittlung, so hebt Humboldt (2004: 281–282) hervor, „belebte die große Idee des Kosmos“.

Im **Römischen Weltreich** waren zur Zeit seiner größten Ausdehnung (zu Beginn des 2. Jahrhunderts) alle Länder rund um das Mittelmeers „zum ersten Mal in einem engen Staatsverband vereinigt“; alle Abstufungen des Menschengeschlechts waren darin vertreten (s. Humboldt 2004: 283–284). Mit Expeditionen – begünstigt durch das weite Netz der Römerstraßen – wurde

die Beobachtung der Natur, mit ihren physischen Erscheinungen, Pflanzenarten und Tiergattungen, gefördert. Als Mittel der Kommunikation zwischen den Völkern dienten die lateinische und die griechische Sprache. Das Römerreich unterhielt auch diplomatische Beziehungen zu Indien und China. Das Christentum wurde Staatsreligion. Es begünstigte die Einheit des Menschengeschlechts. Jedoch war Kampf des doktrinären Glaubens gegen die Wissenschaft ein Hindernis für die Forschung (s. Humboldt 2004: 286).

Unter den Beiträgen des Römischen Reiches zum Weltbewußtsein hebt Humboldt die Leistungen von drei Geographen hervor. Der aus Griechenland stammende Strabon (63 v. 23 n. Chr.) beschreibt in seinem Werk *Geographie* die Erdrinde, Vulkane und Meeresströmungen sowie die verschiedenen Rassen der Völker. Er zeichnete auch eine Weltkarte. Dabei „ahnte er die Existenz *eines anderen Festlandes* zwischen dem westlichen Europa und Asien“ (Humboldt 2004: 288). Gaius Plinius Secundus oder Plinius der Ältere hinterließ mit seiner *Historia naturalis* (um 77 n. Chr.) den „großartigen Entwurf einer Weltbeschreibung“. Seine Darstellung reicht von den Himmelsräumen über Lage und Lauf der Weltkörper, die meteorologischen Prozesse und die Gestaltung der Erde mit ihrer Pflanzendecke und Tierwelt, „bis hinauf zum Menschengeschlecht“ (Humboldt 2004: 291–292). Ptolemäus (100–160 n. Chr.) beschreibt in seiner *Geographia* die ganze Alte Welt mit ihren Ländern und Bewohnern. Allerdings hielt er an dem Mythos fest, dass Ost-Afrika mit China verbunden und der Indische Ozean ein Binnenmeer sei. Sein Weltbild war geozentrisch – ein Rückschritt im Vergleich mit Aristarch von Samos (310–240 v. Chr.). Im 16. Jh. wurde das geozentrische Weltbild definitiv durch das heliozentrische des Kopernikus ersetzt.

Die Expansion der **Araber** geschah in der Zeit von 622–750 n. Ch. Die Nähe der Arabischen Halbinsel zu Ägypten und zum Mittelmeer verschaffte ihnen Vorteile in der politischen Weltstellung und im Handel mit Europa, Ost-Afrika, Indien und China. Der Hauptimpuls zur Expansion ging aus von dem Volk der Hedschaz. Im südlichen Teil der Halbinsel erzeugte das Land Yemen Weihrauch, Myrrhe und Balsam – daher die Benennung des „glücklichen Arabiens“ (Humboldt 2004: 298). Die Insel Socotra war Stützpunkt für den Handel mit Indien und Ost-Afrika. Am Persischen Golf diente die Stadt Gerrha als Stapelplatz für den Verkehr mit indischen Waren, und Petra (im heutigen Jordanien) hatte dieselbe Funktion für den Handel mit Syrien und Phönizien. Der wichtigste Handelsweg durch die Wüste war die Karawanenstraße von Babylon über die Hauptstadt Bagdad bis nach Damaskus.

Mit ihrem Beobachten der Erscheinungen, den Messungen und dem Experimentieren sind die Araber, wie Humboldt (2004: 300) hervorhebt, „als die eigentlichen Gründer der *physischen Wissenschaften* zu betrachten“. Durch sie kam es zu einer großen Erweiterung der Erkenntnisse auf den Gebieten der Erdkunde (von den Küsten des Atlantiks bis zu denen des

Pazifik, von den Pyrenäen bis ins Innere Afrikas), der Arzneimittelkunde, der Chemie (Herstellung von Schwefel- und Salpetersäure sowie Quecksilber), der Mathematik (Algebra und Übernahme der indischen Zahlzeichen) und der Astronomie (Sternwarten, Planetentafeln, Zeitmessungen).

Die wichtigsten Beiträge der verschiedenen Völker zum Weltbewußtsein können in der folgenden Übersicht resümiert werden:

Phönizier:	Nautische Kenntnisse. Sternkunde. Erfindung einer Lautschrift.
Griechen:	Alphabet. Griechisch als Weltsprache. Geographie: Herodot und Strabon.

Völker unter Alexander d. Gr.:	Erste wissenschaftliche Expedition. Kontakt mit den Subtropen (Indien).
Ptolemäer:	Wissenschaft statt Mythologie. Mathematik. Geographie. Astronomie.
Römer:	Strabon: Weltkarte. Plinius: <i>Historia naturalis</i> . Ptolemäus: <i>Geographia</i> . Latein als Weltsprache.
Araber:	Messen. Experimentieren. Arzneimittelkunde. Chemie. Algebra. Astronomie.

Nach der Darstellung all dieser Beiträge der Völker des Mittelmeerraums zur Geschichte des Weltbewußtsein beschreibt Alexander von Humboldt im *Kosmos* (2004: 312–353) die Erweiterung dieses Wissens in der Zeit der großen ozeanischen Entdeckungen: die Eröffnung der westlichen Hemisphäre mit der Entdeckung und Kolonisation von Amerika, die Umschiffung Amerikas und Durchquerung des Pazifischen Ozeans, und damit den empirischen Beweis von der globalen Gestalt der Erde.

Mit dem Vordringen der Menschen in das Weltall (1969: erste Landung auf dem Mond) ist inzwischen auch der *Kosmos* des Alexander von Humboldt zu einer der historischen Stufen des Weltbewußtseins geworden. Eine nützliche ergänzende Lektüre, vor allem in bezug auf die wissenschaftliche Aktualisierung seiner Beiträge, ist das gleichnamige Werk des Astronomen Carl Sagan: *Cosmos* (1980). Mit der fortschreitenden Erforschung des Universums

müssen freilich auch dessen Daten kontinuierlich auf den neuesten Stand gebracht werden.

Literaturverzeichnis

- Bolle, Willi 2005: „O Mediterrâneo da América Latina: a Amazônia na visão de Euclides da Cunha“, in: *Revista USP* 66 (2005): 140–155.
- Bolle, Willi; Marcel Vejmelka & Edna Castro (Hrsg.) 2010: *Amazonien. Weltregion und Welttheater*, Berlin: trafo Wissenschaftsverlag.
- Cunha, Euclides da 1986: *Um Paraíso perdido*, Rio de Janeiro: José Olympio: 198–199.
- Ette, Ottmar 2009: *Alexander von Humboldt und die Globalisierung. Das Mobile des Wissens*, Frankfurt am Main & Leipzig: Insel Verlag.
- Humboldt, Alexander von 2004: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Hrsg.: Ottmar Ette und Oliver Lubrich, Frankfurt am Main: Eichborn Verlag.
- Pratt, Mary Louise 1992: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London & New York: Routledge.
- Sagan, Carl 1980: *Cosmos*. New York: Random House.

Diatopische Variation in der Belletristik. Eine korpuslinguistische Analyse

Bettina Rimensberger (Zürich)

1. Standardsprachlich-diatopische Variation in der Belletristik

Das Deutsche ist eine pluriareale bzw. plurizentrische Sprache. Dies bedeutet, dass die verschiedenen Standardvarietäten des Deutschen – wie sie in der Schweiz, in Österreich und Deutschland, aber auch in Liechtenstein, Südtirol, Belgien und Luxemburg verwendet werden – gleichwertig und gleichberechtigt nebeneinander stehen. Illustrieren möchte ich dies mit einem Zitat aus dem Roman *Gruber geht* von Doris Knecht, in dem sich die Hauptfigur über die Varianten mit und ohne Fugen *-s* Gedanken macht und zum einzig richtigen Schluss kommt, dass es doch eigentlich „Wurscht“ ist, welche Variante man benutzt.

Gruber geht auf sein Profil, überlegt und schreibt dann „kocht Rindssuppe“ in seinen Status. Das wird die Trotteln schön aus den Schuhen hauen, aber hallo. **Wobei, schreibt man „Rindssuppe“ oder „Rindssuppe“? Wurscht.** [Hervorh. v. mir, BR]

(Knecht 2011, E-Book ohne Seitenangabe)

Wenn die oben erwähnten Länder (auch Voll- und Halbzentren genannt) als Bezugsgröße für das Auftreten bestimmter Varianten dienen, spricht man von *Plurizentrität* (vgl. Ammon 1995). Die Perspektive der *Pluriarealität*, die sich in den letzten Jahren im Umfeld der *Variantengrammatik des Standarddeutschen* (Dürscheid & Elspaß & Ziegler 2018) und des *Variantenwörterbuch des Deutschen* (Ammon & Bickel & Lenz 2016) entwickelt hat, ist hingegen feingliedriger.¹ Sie beschränkt sich bei der Verortung der Varianten nicht auf die einzelnen Nationen, sondern richtet den Fokus sowohl auf kleinstäumigere als auch länderübergreifende Sprachräume.

1 Ein ausführlicher Vergleich der beiden Konzepte findet sich in Sutter 2017: 25–38. Zur *Pluriarealität* vgl. insb. die Veröffentlichungen von Dürscheid & Elspaß & Ziegler 2019, Sutter & Dürscheid 2019 und Elspaß & Dürscheid & Ziegler 2017.

Die diatopische Variation² des Standarddeutschen, um die es mir im Folgenden geht, ist in der Sprachwissenschaft gut dokumentiert. Bisher wurden solche Variationsphänomene hauptsächlich anhand von Gebrauchstexten (z. B. Zeitungsartikeln), aber nur spärlich in belletristischen Werken untersucht. Mein Dissertationsprojekt nimmt diese Lücke zum Anlass, um die Verwendung und den Stellenwert von diatopischen Varianten in der Belletristik zu erforschen.

In den Standardvarietäten des Deutschen können die einzelnen Phänomene auf verschiedenen sprachlichen Ebenen variieren. Besonders augenfällig sind Unterschiede im Bereich der Lexik (Bsp. *Velo* (CH) / *Fahrrad* (gemeindt.), *Ordination* (A) / *Arztpraxis*, *Sprechstunde* (gemeindt.)). In grammatischer Hinsicht manifestiert sich Variation unter anderem auf morphologischer Ebene (Bsp. *Pärke* (CH) / *Parks* (gemeindt.), *Erstklassler* (A) / *Erstklässler* (gemeindt.)) oder auf syntaktischer Ebene (Bsp. *Kommt hinzu*, *dass* (CH) / *Hinzu kommt*, *dass* (gemeindt.)). Variation im Bereich von Phraseologismen ist dagegen eher selten (Bsp. *weder Fisch noch Vogel* (CH), *erste Reihe fußfrei* (A)) und die Orthographie ist nur am Rande, besonders hinsichtlich der Verwendung des Eszett, von Bedeutung.

In meiner Dissertation, auf die der vorliegende Beitrag Bezug nimmt, arbeite ich mit einem korpuslinguistischen Ansatz. Mit diesem können schweizerische und österreichische sprachliche Eigenheiten wie die genannten in Prosatexten der Gegenwartsliteratur aufgespürt werden. Geleitet wird die Untersuchung von der Frage, wie ausgeprägt die schweizerische und österreichische Standardvarietät in den ausgewählten Werken zur Anwendung kommt oder – anders ausgedrückt – inwieweit der Sprachgebrauch in den belletristischen Texten dem Gemeindeutschen oder dem deutschländischen Standarddeutsch³ angeglichen wird. Die quantitativen Ergebnisse in Form von Frequenzanalysen werden ergänzt durch Befragungen von Autor*innen sowie von Personen aus dem Verlagslektorat mit dem Ziel, aus erster Hand Informationen zum Umgang mit diatopischen Varianten im Literaturbetrieb zu erhalten. Gerade in der oft auf einen möglichst breiten Absatzmarkt ausgerichteten Belletristik können länder- bzw. areal-spezifische⁴ sprachliche Besonderheiten eine problematische Rolle spielen. Die eingangs geäußerte

2 In der Variationslinguistik geht man auf synchroner Ebene von drei verschiedenen Arten von Variation aus: einer räumlich bedingten (*diatopisch*), einer durch die soziokulturelle Schicht bedingten (*diastratisch*) und einer durch die Kommunikationssituation bedingten (*diaphasisch*) (vgl. Coseriu 1988: 141 und Dovalil 2006: 39).

3 Während gemeindeutsche Ausdrücke im ganzen deutschen Sprachraum gebräuchlich sind, beschränken sich deutschländische Varianten (auch Teutonismen genannt) lediglich auf die in Deutschland verwendete Standardvarietät.

4 In meiner Untersuchung dienen die Länder Österreich und Schweiz allerdings ganzheitlich als Bezugsgrösse, da die Verlagsstandorte und die Wohn- und Wirkungsorte der Autor*innen nicht spezifischen Arealen zugeschrieben werden können.

Prämisse, dass alle Varietäten „gleichwertig und gleichberechtigt“ seien, gilt unter solchen Umständen möglicherweise nur eingeschränkt. Es wird also zu prüfen sein, ob es tatsächlich „Wurscht“ ist, welche Variante man benutzt.

Wie wir im Folgenden noch sehen werden, erlaubt die parallele Beschäftigung mit der österreichischen wie auch der Schweizer Gegenwartsliteratur einen direkten Vergleich und kann aufzeigen, welche Abgrenzungs- resp. Anpassungsstrategien in den beiden Standardvarietäten gegenüber dem deutschländischen Standarddeutsch zu beobachten sind und inwiefern es Entsprechungen in der Korrekturpraxis von österreichischen und Schweizer Verlagen (im Gegensatz zu deutschen Verlagen) gibt.

2. Vorgehen zur Identifizierung von Austriaismen und Helvetismen

Als Grundlage für die quantitative Untersuchung habe ich ein Korpus mit je 12 Romanen von Schweizer und österreichischen Autor*innen zusammengestellt, die zwischen 2008 und 2018 erschienen sind und im jeweiligen Land auf der Bestsellerliste standen.⁵ Beim Korpusdesign wurde auf ein ausgewogenes Geschlechterverhältnis und eine durchmischte Altersstruktur bei den Verfasser*innen geachtet. Um die Frage nach dem Einfluss des Verlagsstandorts hinsichtlich der Korrekturpraxis beantworten zu können, habe ich berücksichtigt, dass Verlage sowohl aus der Schweiz und Österreich als auch aus Deutschland vertreten sind. Die einzelnen Texte der beiden Teilkorpora werden in den Tabellen 2 und 3 in Kapitel 3 aufgeführt.

In diesem morpho-syntaktisch annotierten Korpus mit insgesamt 1'844'691 Tokens wurden manuell diejenigen Phänomene abgefragt, die in Wörterbüchern und der *Variantengrammatik des Standarddeutschen* (Dürscheid & Elspaß & Ziegler 2018) als österreichische bzw. schweizerische Varianten erfasst sind. Zu den Referenzkodizes zählen neben der erwähnten *Variantengrammatik des Standarddeutschen* (VG) das *Variantenwörterbuch des Deutschen* (VWB) (Ammon & Bickel & Lenz 2016), der *Duden Österreichisches Deutsch* (Ebner 2019) und der *Duden Schweizerhochdeutsch* (Bickel & Landolt 2018). Dieses mehrstufige Verfahren gewährleistet, dass das Auffinden der Austriaismen und Helvetismen nicht vom Sprachgefühl beeinflusst oder durch die Blindheit für die eigene Varietät (in meinem Fall die schweizerische) beeinträchtigt wird.

5 Das Kriterium, dass die Romane zu den meist gekauften des jeweiligen Landes gehören, gewährleistet, dass sie von einem grösseren Rezipientenkreis wahrgenommen werden und innerhalb des betreffenden Landes eine überregionale Verbreitung erfahren.

Die Austriazismen und Helvetismen habe ich auf Grund ihrer diatopischen Verbreitung (absolut / relativ) und ihres Norm-Status (Standard / Nonstandard) so differenziert, wie der Übersicht in Tabelle 1 zu entnehmen ist. Dialektismen wie z. B. Diminutive mit der schweizerischen Endung *-li* wurden nicht systematisch untersucht und sind deshalb auch nicht aufgeführt. Ausserdem ist zu berücksichtigen, dass in der *Variantengrammatik des Standarddeutschen* nur standardsprachliche Varianten, aber nicht sog. „Grenzfälle des Standards“, wie dies im *Variantenwörterbuch des Deutschen* der Fall ist, dokumentiert sind.

Tabelle 1: Kriterien zur Differenzierung der Austriazismen / Helvetismen

Begriff	Normebene	Kriterium	Beispiel
absoluter Austriazismus / Helvetismus	Standard	In den Kodizes nur „A“ bzw. „CH“ aufgeführt	<i>Trafikant</i> (A), <i>einnachten</i> (CH)
	Nonstandard	In VWB als „Grenzfall des Standards“ und / oder in anderen Wörterbüchern als „umgangssprachlich“ oder „mundartnah“ ^a markiert	<i>jmdn. einkochen</i> (‘jmdn. zu etwas bringen’) (A), <i>Badi</i> (CH)
relativer Austriazismus / Helvetismus	Standard	In den Kodizes neben „A“ bzw. „CH“ noch mindestens ein anderes Areal aufgeführt	<i>schlichten</i> (‘stapeln’) (A, D-südost), <i>Telefonbeantworter</i> (CH, BELG)
	Nonstandard	In VWB als „Grenzfall des Standards“ und / oder in anderen Wörterbüchern als „umgangssprachlich“ oder „mundartnah“ markiert	<i>Patschen</i> (A, D-südost), <i>Töff</i> (CH, D-mittelwest/ südwest)

a Lemmata, die im VWB als „Grenzfall des Standards“ markiert sind, werden bei Bickel & Landolt 2018 häufig als „mundartnah“ eingestuft. Diese Lemmata werden aber nicht als Dialektismen betrachtet. Daneben existiert bei Bickel & Landolt 2018 auch die Markierung „ugs.“

3. Frequenzanalysen

Um beurteilen zu können, inwieweit sich die einzelnen belletristischen Texte in sprachlicher Hinsicht als „schweizerisch“ bzw. „österreichisch“ präsentieren, habe ich gezählt, wie häufig die aus den Kodizes für das jeweilige Land ermittelten Varianten auftreten. Dabei wurde die relative Frequenz (Anzahl Treffer pro Million Wörter) berechnet, um der unterschiedlichen Länge der Romane Rechnung zu tragen. Der grösste Teil der Variationsphänomene

entfällt auf die Lexik, ein kleinerer auf die Grammatik, wozu auch die Wortbildung gezählt wird. Für die Phraseologie hingegen finden sich zu wenige Belege für eine aussagekräftige Auswertung.

Die Austriazismen- / Helvetismen-Frequenz variiert je nach Werk stark. Es zeigte sich jedoch, dass, sofern Austriazismen / Helvetismen in einem Roman gehäuft auftreten, dies meist sowohl auf der Ebene der Lexik als auch der Grammatik geschieht. Die Abbildungen 1 (für Österreich) und 2 (für die Schweiz) widerspiegeln diese Ergebnisse. Gleichzeitig stellte sich heraus, dass die Austriazismen- / Helvetismen-Frequenz nicht vom Verlagsstandort abzuhängen scheint. Vielmehr dürften, wie bereits Ulrich Ammon im Zusammenhang mit seiner Befragung von Verlagen vermutete (Ammon 1995: 467–474), Faktoren wie das Prestige (Ammon 1995: 473) und das Selbstverständnis eines Autors / einer Autorin eine Rolle spielen, ob Austriazismen und Helvetismen gewählt und von den Lektoraten akzeptiert werden oder nicht.

Im österreichischen Teilkorpus gibt es zwei klare Spitzenreiter, was die Frequenz von Austriazismen betrifft: Robert Seethalers *Der Trafikant* (erschienen im Schweizer Kein & Aber Verlag) und Bettina Balákas *Kasiopeia* (erschienen im österreichischen Haymon Verlag). Im Vergleich zum Schweizer Teilkorpus fällt hier der grössere Anteil an nonstandard-sprachlichen Varianten auf. Dies könnte mit dem Kontinuum zwischen Standard und Dialekt in Österreich gegenüber der Diglossie in der Schweiz zusammenhängen.⁶

Auch im Schweizer Teilkorpus finden sich in zwei Romanen deutlich mehr Helvetismen als in den anderen untersuchten Texten. Es handelt sich dabei um Franz Hohlers *Gleis 4* (erschienen im deutschen Luchterhand Literaturverlag) und Klaus Merz' *Der Argentinier* (erschienen im österreichischen Haymon Verlag). Beides sind arrivierte Schweizer Schriftsteller, die sich seit vielen Jahren in den verschiedensten literarischen Genres (Prosa, Poesie und im Fall von Franz Hohler auch Theater, Kabarett, Radio, Fernsehen, Film und Hörbuch) bewegen. Die kurze Erzählung *Der Ernstfall oder von der Schwierigkeit eines Schweizer Autors mit deutschen Ohren und Lektoren* (Hohler 1993) ist ein schönes Zeugnis davon, wie virtuos es Franz Hohler versteht, mit Helvetismen zu spielen.

Am anderen Ende des Spektrums – was die Verwendung von Helvetismen betrifft – bewegt sich Peter Stamms *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt* (erschienen im deutschen S. Fischer Verlag). Von ihm ist bekannt, dass er nicht als Schweizer Autor wahrgenommen werden möchte und aus diesem Grund seine „Lektoren bitte[t], [ihn] auf sämtliche Helvetismen aufmerksam zu machen“ (Hägi 2000: 27).

6 Ich danke Claudia Bucheli Berger für diesen wertvollen Hinweis im Anschluss an meine Präsentation.

Österreichisches Teilkorpus

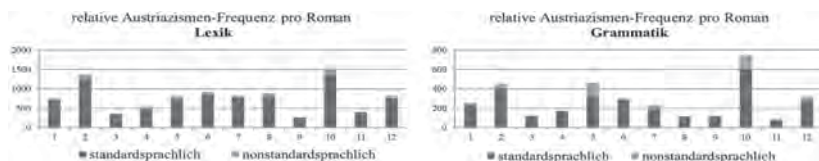


Abb. 1: relative Austriazismen-Frequenz pro Roman

Tabelle 2: Österreichisches Teilkorpus

Nr.	Autor / Autorin	Titel des Romans	Verlag u. Erscheinungsjahr	Verlagsstandort
1	Barbara Frischmuth	<i>Woher wir kommen</i>	Aufbau Verlag 2012	Deutschland
2	Bettina Balàka	<i>Kassiopeia</i>	Haymon 2012	Österreich
3	Clemens J. Setz	<i>Die Frequenzen</i>	Residenz Verlag 2009	Österreich
4	Daniel Glattauer	<i>Geschenkt</i>	Deuticke im Paul Zsolnay Verlag 2014	Österreich
5	Doris Knecht	<i>Gruber geht</i>	Rowohlt 2011	Deutschland
6	Elfriede Hammerl	<i>Von Liebe und Einsamkeit</i>	Kremayr & Scheriau 2016	Österreich
7	Eva Rossmann	<i>Männerfallen</i>	Folio Verlag 2013	Österreich
8	Michael Köhlmeier	<i>Das Mädchen mit dem Fingerhut</i>	Hanser 2016	Deutschland
9	Milena Michiko Flašar	<i>Ich nannte ihn Krawatte</i>	Klaus Wagenbach 2012	Deutschland
10	Robert Seethaler	<i>Der Trafikant</i>	Kein & Aber 2012	Schweiz
11	Thomas Glavinic	<i>Das Leben der Wünsche</i>	Hanser 2009	Deutschland
12	Wolf Haas	<i>Brennerova</i>	Hoffmann und Campe 2014	Deutschland

Schweizer Teilkorpus

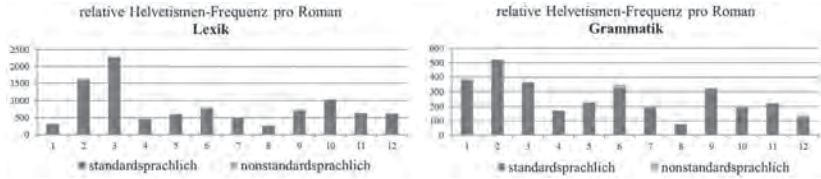


Abb. 2: relative Helvetismen-Frequenz pro Roman

Tabelle 3: Schweizer Teilkorpus

Nr.	Autor / Autorin	Titel des Romans	Verlag u. Erscheinungsjahr	Verlagsstandort
1	Blanca Imboden	<i>Anna & Otto</i>	Wörterseh Verlag 2014	Schweiz
2	Franz Hohler	<i>Gleis 4</i>	Luchterhand Literaturverlag 2014	Deutschland
3	Klaus Merz	<i>Der Argentinier</i>	Haymon 2009	Österreich
4	Lukas Bärfuss	<i>Hagard</i>	Wallstein Verlag 2017	Deutschland
5	Martin Suter	<i>Der letzte Weynfeldt</i>	Diogenes Verlag 2008	Schweiz
6	Melinda Nadj Abonji	<i>Tauben fliegen auf</i>	Jung und Jung 2010	Österreich
7	Milena Moser	<i>Das Glück sieht immer anders aus</i>	Nagel & Kimche 2015	Schweiz
8	Peter Stamm	<i>Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt</i>	S. Fischer 2018	Deutschland
9	Petra Ivanov	<i>Hafturlaub</i>	Appenzeller Verlag 2014	Schweiz
10	Ruth Schweikert	<i>Wie wir älter werden</i>	S. Fischer 2015	Deutschland
11	Silvia Götschi	<i>Sonnensturm</i>	Literaturwerkstatt 2015	Schweiz
12	Tim Krohn	<i>Herr Brechbühl sucht eine Katze</i>	Galiani Verlag 2017	Deutschland

4. Redewiedergabe

Die hier präsentierte, weitgehend automatisierte Methode zur Untersuchung einer grossen Menge belletristischer Texte bietet viele Vorteile, aber auch einige Nachteile. So ist es beispielsweise nicht (oder nicht zuverlässig) möglich, mündlich markierte Textpassagen (direkte Reden, indirekte Reden, erlebte Reden, innere Monologe oder Ausdrücke in doppelten Anführungszeichen) automatisiert zu erkennen. Fiktionalität und damit einhergehend die Figurenrede ist aber gerade ein Charakteristikum von belletristischen Texten. Die Vermutung liegt z. B. nahe, dass in konzeptionell mündlichen Textteilen vermehrt Austriazismen und Helvetismen, insb. nonstandardsprachliche, auftreten könnten.

Um diese Hypothese zu überprüfen, wurden die Romane mit dem Redewiedergabe-Erkenner der Forschungsgruppe um Annelen Brunner vom Leibniz-Institut für Deutsche Sprache in Mannheim (vgl. Brunner et al. 2020) nach Textstellen in direkter Rede⁷ abgesucht. Die automatisiert generierten Ergebnisse des Erkenners wurden anschliessend anhand zufällig ausgewählter Textstellen mit einer Länge von mindestens 2000 Tokens manuell überprüft. Dabei zeigte sich eine grosse Bandbreite bei der Fehlerrate des Erkenners. Diese variierte je nach Roman von 0 % bis zu über 60 %. Die Erkennungsgenauigkeit war deutlich schlechter, wenn der Roman in der 1. Person Singular (Ich-Form) verfasst ist. Erwartungsgemäss stellte das Fehlen von Anführungszeichen dabei eine grosse Schwierigkeit für den Erkenner dar.

Für die weitere Untersuchung bezüglich des Vorkommens von Austriazismen und Helvetismen in direkten Reden eigneten sich nur 10 Romane (je 5 aus Österreich und der Schweiz). Bei den anderen war entweder der Anteil an direkter Rede zu gering (< 10 %) oder die Fehlerrate des Erkenners zu gross (> 15 %). Anhand dieses Samples stellte sich heraus, dass in direkten Reden lediglich die non-standardsprachlichen Austriazismen und Helvetismen bevorzugt auftreten, nicht aber die standardsprachlichen. Insofern verzerrt die eingangs erwähnte Einschränkung die Resultate der automatisierten Korpusuntersuchung nicht, zumal in meiner Dissertation in erster Linie die standardsprachlichen Variationsphänomene von Interesse sind.

7 Das Programm bietet auch eine Funktion zur Erkennung von indirekter und erlebter Rede. Der Einfachheit halber beschränkte ich mich auf die direkte Rede.

5. distant reading vs. close reading

Für den skizzierten korpusbasierten Ansatz zur Identifikation von diatopischen Varianten übernehme ich den Terminus *distant reading* von Franco Moretti (Moretti 2013), der das Konzept, mit automatisierten Methoden in einer sehr grossen Anzahl von literarischen Texten formale Strukturen zu erkennen, in die Literaturwissenschaft einführte. Die Vorteile dieses Vorgehens, das ich auch als „maschinelles Lesen“ bezeichne, liegen darin, dass eine grosse Menge von Texten weitgehend objektiv und annähernd vollständig (in Bezug auf die aus den Kodizes bekannten diatopischen Varianten) bearbeitet werden kann. Am besten eignet sich dieser Ansatz für lexikalische Untersuchungen. Grammatische und phraseologische Analysen sind in einem morpho-syntaktisch annotierten Korpus aber ebenfalls möglich, wenn auch komplizierter. Nicht oder nur schwer erfasst werden können der Schreibstil und die Textkomposition eines Werks. Semantische und pragmatische Aspekte entziehen sich dem maschinellen Lesen komplett. Kurz gesagt: Der Text „lebt“ nicht (durch die Lektüre). Der Mensch muss immer mitdenken und die automatisiert generierten Ergebnisse kritisch hinterfragen und einordnen.⁸

Um diese Nachteile abzufedern, habe ich zusätzlich eine zufällige Stichprobe von Textabschnitten aus allen 24 Romanen (die deckungsgleich mit dem oben beschriebenen Kontrollsample für die Redewiedergabe war) im Sinne eines *close reading* bearbeitet. Neben der Sensibilität für stilistische Aspekte besteht der grösste Vorteil des menschlichen Lesens darin, dass auch „Spezialfälle“ gefunden werden, die nicht in den berücksichtigten Kodizes erwähnt sind (beispielsweise Dialektismen). Ebenso können auf diese Weise mündlichkeitsnahe Textpassagen identifiziert und kontextualisiert werden. Die Defizite einer individuellen Lektüre habe ich bereits in Kapitel 2 angedeutet: Sie ist unweigerlich subjektiv, unvollständig und basiert auf vorgefassten Annahmen und Erwartungen. Gerade wenn es um das Aufspüren von sprachlichen Varianten der eigenen Varietät geht, fallen diese Nachteile besonders ins Gewicht, insofern, als gewisse Phänomene gar nicht erst auffallen.

6. Befragungen von Autor*innen und Lektor*innen

Als Ergänzung zur korpuslinguistischen Untersuchung (quantitativ) möchte ich im Rahmen meines Dissertationsprojekts auch aus erster Hand Erfahrungen aus dem Literaturbetrieb einholen (qualitativ). Zur Sprache kommen sollen

8 So musste etwa ein Grossteil der durch die Korpusabfragen ermittelten Belege manuell auf die verschiedenen möglichen Bedeutungen eines Lemmas hin differenziert werden.

sowohl einige der Autor*innen der für das Korpus ausgewählten Romane wie auch Lektor*innen aus den verschiedenen berücksichtigten Verlagen. Dies soll in Form von ausführlichen personalisierten Befragungen basierend auf den Ergebnissen meiner Untersuchung geschehen. Darin unterscheidet sich meine Vorgehensweise etwa von der Ulrich Ammons, der vor mehr als 25 Jahren einen standardisierten Fragebogen mit vorgegebenen Antwortmöglichkeiten an 19 deutsche Verlage versandte mit der Fragestellung, „ob deutsche Verlage ihre österreichischen oder Schweizer Autoren/innen sprachlich reglementieren, insbesondere, ob sie die Verwendung von Austriazismen oder Helvetismen behindern“ (Ammon 1995: 470). Anders als Ammon möchte ich zudem auch Verlage aus der Schweiz und Österreich einschliessen. Geklärt werden sollen unter anderem die folgenden Fragen:

- Wie ausgeprägt ist das Bewusstsein der Autor*innen für die Verwendung von diatopischen Varianten?
- Inwiefern besteht ein Zusammenhang zwischen der Verwendung von Austriazismen / Helvetismen und dem Selbstverständnis einer Autorin / eines Autors?
- Welchen Einfluss hat der Verlagsstandort auf die (Nicht-)Akzeptanz von länder- bzw. areal-spezifischen sprachlichen Eigenschaften?
- Wird der angestrebte Absatzmarkt bei Fragen zur sprachlichen Gestalt eines Textes berücksichtigt?
- Inwieweit sind Präferenzen der Lektor*innen im Hinblick auf die Verwendung von diatopischen Varianten von Bedeutung? Wie gestaltet sich diesbezüglich die Zusammenarbeit mit den Autor*innen?

Zum Zeitpunkt der Präsentation in Palermo lagen bereits die Antworten von Blanca Imboden vor sowie die Korrekturfahnen von Tim Krohns Roman *Herr Brechbühl sucht eine Katze*, die er mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat (Krohn 2017). Ein Vergleich dieses Textes in seinem ursprünglichen und im publizierten endgültigen Zustand macht deutlich, dass seine Berliner Lektorin häufig wünschte, schweizerische Varianten zu ersetzen. Die vorgenommenen Änderungen betreffen, wie Tabelle 4 exemplarisch zeigt, lexikalische und morphologische Varianten, die Verwendung des Genus und von Präpositionen, die Reflexivität von Verben, die Kasusrektion und die Orthographie.

Tabelle 4: Helvetismen in Tim Krohns *Herr Brechbühl sucht eine Katze*

Originalversion (Manuskript)	Publizierte Endfassung
<i>Adamo genoss das Fahren mit Martinshorn und übersetztem Tempo</i>	<i>Adamo genoss das Fahren mit Martinshorn und überhöhtem Tempo</i>
Redaktor	Redakteur
<i>und fast täglich ändert meine Ansicht</i>	<i>und fast täglich ändert sich meine Ansicht</i>
<i>ein Joghurt, das sie mit den Zähnen öffnete</i>	<i>einen Joghurt, den sie mit den Zähnen öffnete</i>
<i>an der WM</i>	<i>bei der WM</i>
<i>tragen sie immer auf sich</i>	<i>tragen sie immer bei sich</i>
<i>Ich gehe auf den ersten Zug</i>	<i>Ich nehme den ersten Zug</i>
<i>Crawlen, crawl</i>	<i>Kraulen, kraulen</i>
<i>dem See entlang</i>	<i>den See entlang</i>
<i>Canapés</i>	<i>Kanapees</i>

Überraschenderweise hat die Lektorin aber einige Helvetismen und Dialektismen gar nicht „beanstandet“, so zum Beispiel *rollstuhlgängig*, *Estrichschlüssel*, *kreuzfalsch*, *Spitex*, *Schlägli*, *Fideli*, *Tüpfli* und *Chäppi*. Anhand der Korrekturfahnen lässt sich ebenfalls rekonstruieren, dass Tim Krohn aus eigenem Antrieb an gewissen Stellen auf schweizerische Varianten verzichtete. So verwendete er bereits in seinem Manuskript zum Beispiel *Tesafilm* statt *Klebband*, *Erstsemester* statt *Erstsemestrige*, *Schuhabstreifer* statt *Türvorlage*, *Rad / Fahrrad* statt *Velo*, *Frisör* statt *Coiffeur*, *in der Tür* statt *unter der Tür*, das in der Schweiz unbekanntes Verb *stippen* oder *alle* in der Bedeutung ‚aufgebraucht‘.

Beim Roman *Anna & Otto* von Blanca Imboden muss davon ausgegangen werden, dass das Lektorat noch rigorosere eingegriffen hat als bei Tim Krohn. Obwohl das Werk als durch und durch schweizerisch gelten kann,⁹ lassen sich nur sehr wenige Helvetismen, dafür aber einige Ausdrücke, die dem deutschländischen Standarddeutsch zuzuordnen sind, finden (z. B. *ein Sonderweihnachten*, *Abendbrot*, *Mohrrüben* oder *geplättet*). Darauf angesprochen, teilte Blanca Imboden mit, dass die zuständige Lektorin „zeitweise sehr bestimmend und kompromisslos“ (Imboden 2021) gewesen sei. Ihr Votum „Es wird wohl immer ein **sprachlicher Seiltanz** [Hervorh. v. Blanca Imboden] sein, wenn man als Schweizerin auch in Deutschland gelesen werden

9 Die Handlung spielt im Kanton Schwyz, wo sich auch der Sitz des Verlags befindet, und die Autorin identifiziert sich und inszeniert sich gerne als Innerschweizerin.

will“ (Imboden 2021), bringt das Dilemma, in dem sich Schweizer und wohl auch österreichische Autor*innen befinden, sehr gut auf den Punkt.

7. Abschliessende Bemerkungen

Aus dem Gesagten geht hervor, dass es sich lohnt, die Thematik der diatopischen Variation von mehreren Seiten her anzugehen: in einer Verbindung von Variationslinguistik und Korpuslinguistik, sowohl mit Blick auf die Schweiz als auch auf Österreich, im Bereich der Lexik und Grammatik, durch Frequenzanalysen und Befragungen, in Form von *distant reading* und *close reading* und – last but definitely not least – in der Synthese von Linguistik (als Wissenschaft mit ihren verschiedenen Methoden) und der Literatur (als Gegenstand), die sich für beide Seiten gewinnbringend ergänzen.

Literaturverzeichnis

- Ammon, Ulrich 1995: *Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Das Problem der nationalen Varietäten*, Berlin / New York: de Gruyter
- Ammon, Ulrich & Bickel, Hans & Lenz, Alexandra N. (eds.) 2016: *Variantenwörterbuch des Deutschen. Die Standardsprache in Österreich, der Schweiz, Deutschland, Liechtenstein, Luxemburg, Ostbelgien und Südtirol sowie Rumänien, Namibia und Mennonitensiedlungen*, Berlin / Boston: de Gruyter
- Bickel, Hans & Landolt, Christoph 2018: *Schweizerhochdeutsch: Wörterbuch der Standardsprache in der deutschen Schweiz*, Berlin: Dudenverlag
- Brunner, Annelen et al. 2020: *To BERT or not to BERT – Comparing Contextual Embeddings in a Deep Learning Architecture for the Automatic Recognition of four Types of Speech, Thought and Writing Representation*. <http://ceur-ws.org/Vol-2624/paper5.pdf> [28.10.2021]
- Coseriu, Eugenio 1988: *Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie des Sprechens*, Tübingen: Francke (= Uni-Taschenbücher 1481)
- Dovalil, Vít 2006: *Sprachnormenwandel im geschriebenen Deutsch an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Die Entwicklung in ausgesuchten Bereichen der Grammatik*, Frankfurt am Main etc.: Peter Lang (= Duisburger Arbeiten zur Sprach- und Kulturwissenschaft 63)
- Dürscheid, Christa & Elspaß, Stephan & Ziegler, Arne (eds.) 2018: *Variantengrammatik des Standarddeutschen. Ein Online-Nachschlagewerk*. Verfasst von einem Autorenteam unter der Leitung von Christa Dürscheid, Stephan Elspaß und Arne Ziegler. Open-Access-Publikation, <http://mediawiki.ids-mannheim.de/VarGra/index.php/Start> [28.10.2021]

- Dürscheid, Christa & Elspaß, Stephan & Ziegler, Arne 2019: „*Variantengrammatik des Standarddeutschen*“ – das neue Online-Nachschlagewerk zur arealen Variation in der Grammatik des Deutschen. In: Eichinger, Ludwig M. & Plewnia, Albrecht (eds.): *Neues vom heutigen Deutsch. Empirisch – methodisch – theoretisch*, Berlin / Boston: de Gruyter (= Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2018): 331–334
- Ebner, Jakob ⁵2019: *Österreichisches Deutsch. Wörterbuch der Gegenwartssprache in Österreich*, Berlin: Dudenverlag
- Elspaß, Stephan & Dürscheid, Christa & Ziegler, Arne 2017: *Zur grammatischen Pluriarealität der deutschen Gebrauchsstandards – oder: Über die Grenzen des Plurizentritätsbegriffs*. In: Sieburg, Heinz & Solms, Hans-Joachim (eds.): *Zeitschrift für deutsche Philologie 136. Thematisches Sonderheft: „Das Deutsche als plurizentrische Sprache. Ansprüche – Ergebnisse – Perspektiven“*, Berlin: Erich Schmidt Verlag: 69–91
- Hägi, Sara 2000: *Helvetismen im Werk Deutschschweizer Schriftstellerinnen/Schriftler der Gegenwart*, unveröffentlichte Examensarbeit, Universität zu Köln.
- Hohler, Franz 1993: *Texte, Daten, Bilder*, München: Luchterhand Literaturverlag
- Imboden, Blanca 2021: persönliche Mitteilung vom 16.7.2021
- Knecht, Doris 2011: *Gruber geht*, Hamburg: Rowohlt
- Krohn, Tim 2017: persönliche Mitteilung vom 7.6.2017
- Moretti, Franco 2013: *Distant Reading*, London / New York: Verso
- Sutter, Patrizia 2017: *Diatopische Variation im Wörterbuch: Theorie und Praxis*, Berlin / Boston: de Gruyter (= Studia Linguistica Germanica 127)
- Sutter, Patrizia & Dürscheid, Christa 2019: *Diatopische Variation im Wörterbuch: (k)ein Erfolgsmodell?* In: Bülow, Lars & Fischer, Ann Kathrin & Herbert, Kristina (eds.): *Dimensions of Linguistic Space: Variation - Multilingualism - Concep Dimensionen des sprachlichen Raums: Variation - Mehrsprachig - Konzeptualisierung*, Berlin etc.: Lang (= Schriften zur deutschen Sprache in Österreich): 87–104

Atmosphärisches Schreiben bei Robert Walser. Synästhesie in der literarischen Darstellung

Franz Hintereder-Emde (Yamaguchi)

1.

Robert Walsers Werk weist von den frühen bis zu den späten Arbeiten ein stilistisches Charakteristikum auf, das Walter Benjamin (1978 [1929], 128) mit dem Begriff der „Geschwätzigkeit“ bezeichnete. Die Rede ist von der intensiven Verwendung synästhetischer Metaphern, die den erzählerischen Fortgang oft an zentralen Passagen in atmosphärische Stimmungsbilder auflösen. Hier soll die poetologische Funktion eben dieses synästhetischen Schreibens betrachtet werden.

Grundlegende Beiträge zu synästhetischen Aspekten der Literatur im Allgemeinen und zu Walser im Speziellen hat der Schweizer Literaturwissenschaftler Peter Utz in seinen Studien „Auge und Ohr in der Goethezeit“ (1990) und „Tanz auf den Rändern“ (1998) bereits vor dreißig Jahren geleistet. Zum einen legte er die philosophisch-moralische Werthierarchie innerhalb der europäischen Geistestradition dar, die sich in der Aufteilung in animalisch niedere und geistig höhere Sinne abzeichnet, wie sie etwa bei Schopenhauer sinnfällig sei (Utz 1990, 192). Zum anderen veranschaulichte er die konträre Auffassung der Sinneswahrnehmung zwischen rationaler Trennung der einzelnen Sinne im Kontext der Aufklärung und umgekehrt der Amalgamierung der Sinne im Umkreis der Romantik. Walsers davon scheinbar affiziertes synästhetisches Schreiben registriert in seinem ‚Jetztzeitstil‘ (Utz 1998, 15) die chaotische Stimmenvielfalt des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Als zentrales Element arbeitete Utz (1998, 243–294) dabei die Dialektik von Mündlichkeit und Horchen, von Mund (Oralität) und Ohr (Ohralität) heraus.

Meine These lautet, dass Walsers atmosphärisches Schreiben unter Einsatz sprachlicher Synästhesien eine bewusste Antwort auf die Sprachskepsis um 1900 ist.¹

1 Walsers Bezug zur Sprachkrise diskutiert Jens Hobus (2016), „Robert Walsers ›schwatzhafte Moderne‹ und die Sprachskepsis seiner Zeit“, in: Baumgartner, Michael & Andreas Michel & Reto Sorg (eds.) 2016, 287–300.

2.

Das Prosastück *Der Greifensee* von 1902 ist eine frühe Demonstration atmosphärischen Schreibens bei Robert Walser. Auffallend ist zunächst, dass der Text konsequent im Präsens gehalten ist. Der Erzähler wendet sich eingangs nach kurzer Schilderung seines Marsches in Richtung See direkt an den Leser und überlässt das Wort schließlich seiner ‚Beschreibung‘, die als personifizierte Begleiterin zunächst ‚springt‘ und ‚stehen bleibt‘ und dann ebenfalls in Ich-Form ‚spricht‘: „Auf welche Weise es mich zieht [. . .], wird der geneigte Leser selber wissen, wenn er das Interesse hat, meiner Beschreibung weiter zu folgen [. . .] Lassen wir sie [. . .] selber sprechen.“²

Indem der Leser auf die Beschreibung als unmittelbar Erzählende ‚hört‘, wird er in der Illusion eines Naturerlebnisses ausdrücklich zum Wahrnehmen von Klang und Rhythmus der Sprache als solcher veranlasst. Im Zentrum dieses Textes steht ein Moment ekstatisch-lustvoller Bezauberung: „Es ist eine weiße, weite Stille, die wieder von grüner luftiger Stille umgrenzt wird; es ist See und umschließender Wald; [. . .] es ist süße blaue warme Stille und Morgen. [. . .] alle Farben dieser Welt spielen zusammen und sind eine entzückte, entzückende Morgenwelt“ (SW 3: 137).

Die synästhetische Wahrnehmung, die reichlich mit sinnlichen Epitheta versehene ‚Stille‘, wird zudem reflektiert: Die personifizierte Beschreibung, die wortreich um Worte ringt, spricht für das Erzähler-Ich in ‚althergebrachter Überschwenglichkeit – romantisch gar –, und weiter, es sei eine ‚begeisterte, hingerissene Beschreibung‘ (SW 3: 138). Das unmittelbare Erleben erweist sich jedoch auf verschiedenen Ebenen gebrochen und reflektiert: Zum einen wird auf lexikaler Ebene sprachliche Dichte aufgebaut, etwa durch Gegenbegriffe, Wortwiederholungen und -varianten, oder durch Aufzählungen, Alliterationen, Assonanzen, durch Binnen- und Endreime – kurz: durch alle Formen von klingendem Wortmaterial. Zudem erleben wir auf engstem Raum ein Vexierspiel der Erzählperspektiven, wie es im späteren Werk, am bekanntesten wohl im *Räuber*-Roman, vielfach variiert wird: Vom Erzähler-Ich und der personifizierten Beschreibung in dritter Person wird zum Ich der Beschreibung gewechselt, das wiederum im weiteren Verlauf inhaltlich mit dem Erzähler-Ich zur Deckung gebracht wird: „Ich müßte sprechen wie sie [. . .] denn, es ist ganz und gar die Beschreibung meines Herzens“ (SW 3: 138).

Nicht zuletzt der mit blumigen Metaphern und Adjektiv-Reihungen angereicherte Stil hat Walser den Ruf eines neuromantisch angehauchten,

2 Robert Walser: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Jochen Greven, Zürich/ FaM: Suhrkamp 1985/86, Bd. 3, 137; fortan mit der Sigle SW mit Band- und Seitenangabe: SW 3: 137.

naiv-dilettantischen Autors eingebracht. Hendrik Stiemer (2013), der sich in seiner Studie eingehend mit diesem Image Walsers beschäftigt, kommt nach gründlicher Betrachtung der gängigen Definitionen des Dilettantischen und des Naiven³ zu dem Ergebnis, dass es sich um ein unbegründetes Vorurteil handelt. Er zeigt überdies, dass Walser im vollen Bewusstsein der Stil-Klischees schreibt. Anhand von Texten der Bieler Zeit (1913–1921), in denen der idyllische Ton noch intensiviert wurde, demonstriert Stiemer durch die Rekonstruktion des Publikationskontextes deren zeitkritische Brisanz. Während des Ersten Weltkriegs erschienen etwa auf der Frontseite der Neuen Züricher Zeitung in der oberen Hälfte die aktuellen Kriegsberichte und im durch einen Strich abgetrennten unteren ‚Unterhaltungsteil‘ wiederholt Texte Walsers, die die Barbarei auf den europäischen Schlachtfeldern mit schablonenhaft-friedvoller Idyllik konterkarierten.⁴ Walser reagiert auf diese Weise intellektuell hellwach und ironisch auf politische und kulturelle Ereignisse in den deutschsprachigen Feuilletons zwischen Prag, Berlin und Zürich.⁵ Beim Abdruck dieser Idyllen etwa im Rahmen von Walsers Gesamtwerk gerät dieser Kontext naturgemäß aus dem Blick des Interpreten.

3.

Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich das realistische Erzählmodell als Norm durchgesetzt, es begründete den Ruhm Gottfried Kellers und funktionierte noch für Thomas Mann und Hermann Hesse. Walser gab sehr früh die orthodoxe realistische Darstellungsweise auf, wie er 1928 in *Meine Bemühungen* (SW 20: 427–430) rückblickend formuliert. Hier kommen sowohl seine Zweifel am Konstruieren frei erfundener Geschichten zum Ausdruck, als auch sein Entschluss, ‚auf sprachlichem Gebiet zu experimentieren‘ um eine ‚unbekannte Lebendigkeit der Sprache‘ zu wecken.

Der Greifensee zeichnet bereits diesen Weg vor. Obgleich vor seinen Berliner Romanen geschrieben, zeigt sich seine Affinität zur Kurzprosa. Statt der Entwicklung „epischer Zusammenhänge“ (SW 20: 429) in Form von Figuren und ihren Handlungen fokussiert er in seinem Erzählen die Wahrnehmung.

3 Stiemer 2013, Kapitel 2. Begriffsanalysen: 15–51; Erzähltheoretische Konzeptualisierungen: 52–66.

4 Stiemer 2013, Kapitel 7: Weltkrieg und Idylle, 156–191.

5 Ausführlich am Beispiel von Charles Lindberghs Atlantikflug von 1927 demonstriert: Stiemer 2020: „Robert Walsers Atlantiküberquerungen. Ein Ausflug in die Zeitungslandschaft der Zwischenkriegszeit“, in: Gloor, Lukas & Kerstin Gräfin von Schwerin & Reto Sorg (eds.) 2020: *Vorträge der Robert Walser-Gesellschaft 14* (2013), 3–20.

Darunter ist keine psychologisierende Beschreibung zu verstehen, vielmehr ein Versuch, die erlebte Atmosphäre in synästhetische Bilder zu übersetzen. Seine Berliner Grossstadt-Texte, *Friedrichstrasse, Tiergarten, Aschinger* (SW 3), um nur einige zu nennen illustrieren dies. Indem er die sinnlichen Qualitäten der Sprache, nämlich Laute, Rhythmen, Assoziationen, Mehrdeutigkeit, ins Zentrum rückt, mischt und kombiniert er die Wahrnehmungs- und Erkenntnisebenen der Sprache. Hier kommt der Aspekt des Synästhetischen in den Blick.

4.

Sprachliche Synästhesien existieren bereits in ältesten Kultur- und Sprachzeugnissen, etwa in Homers „Odyssee“. Diese gehen auf grundlegende menschliche Wahrnehmung zurück. Sie artikulieren neben dem ‚Realen‘, dem mimetisch Abbildbaren, auch das Phantastische in Traum, Rausch und Sinnestäuschung. Damit verschaffen Synästhesien diesen Phänomenen der menschlichen Empfindungswelt eine Realität in der Sprache. Der Begriff Synästhesie hingegen ist vergleichsweise neu. Der französische Arzt und Neurologe Alfred Vulpian hat ihn im Jahr 1866 erstmals verwendet (Kremer 2003, 558). Mit dem Begriff wurde eine pathologische Form der Wahrnehmung, nämlich eine ‚defekte‘ Verknüpfung von Sinnesreizen und die neurologische Vermischung zweier Sinnesebenen bezeichnet.

Synästhetische Sprachmittel hingegen gelten gemeinhin als Metaphern. Sie gehören somit dem Bereich uneigentlicher Rede und damit auch ‚uneigentlicher Synästhesie‘ an. Die Literatur, die sich Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zusehends von einer Welt der wissenschaftlichen Faktizität und Exaktheit inspirieren ließ, verabschiedete sich von der üppigen Metaphorik der Romantik. In der Folge hatte die Metapher bis weit ins zwanzigste Jahrhundert auch in der Literaturwissenschaft keinen hohen Stellenwert. Sabine Gross (2002, 61) weist allerdings in ihrer ausführlichen Studie „Literatur und Synästhesie“ darauf hin, dass sich der Blick auf die synästhetische Metaphorik gewandelt hat.

Die Englischen Psychologen Baron-Cohen und Harrison konstatieren einerseits, unter Synästhesie sei weder Metapher noch Assoziation zu verstehen, räumen aber zu einem Befund des amerikanischen Neurologen Cyto-
wicz ein:

synaesthesia might be due to the persistence of neural information passing from auditory to visual brain areas, beyond the neonatal stage. Taken in the context

of development, it also suggests the intriguing possibility that we might *all* be colored-hearing synaesthetes until we lose connections between these two areas.
(1996: 297)

Manche Kognitionswissenschaftler unterscheiden bei Synästhesie mittlerweile starke, also klinische, teils pathologische, und schwache, ästhetische oder assoziative Formen, die Nicht-Synästheten durch Stimuli, wie etwa Drogen erfahren können (Cytowic 2002, 7). Zugleich untermauert neurologische Forschung, dass alle Menschen als Neugeborene eine ganzheitliche, eine zönästhetische Tiefenwahrnehmung erfahren. Auch im Kindesalter ist synästhetische Wahrnehmung noch häufiger zu beobachten. Bereits in den sechziger Jahren argumentierte der Kinderpsychologe René Spitz (1887–1974), „daß die coenästhetische Organisation, so sehr sie auch im Bewußtsein des westlichen Menschen zum Schweigen gebracht worden ist, insgeheim weiter funktioniert“ (Spitz 1980, 62, zit. nach Gross 2002: 66). George Steiner (1994, 147–148) geht davon aus, dass Sprache die Strukturen des Wahrnehmens und Empfindens, wie sie das Gehirn vorgibt, wiedergibt.

5.

Synästhetische Metaphern vermögen Wahrnehmungen zu vermitteln, die nicht auf Reize einzelner Sinnesorgane eingegrenzt und der Sinnhierarchie untergeordnet sind. Robert Walser befreit sein Erzählen von einer weitgehend rational strukturierten binären Dualität und wechselt zwischen allen Ebenen, die die Sprache ausmachen: logische, akustische, bildhafte, paradoxe Strukturen. Das zentrale Element seiner Schreibweise, der massive Gebrauch von Metaphern und Adjektiven, erlaubt ihm, im Erzählverlauf frei zwischen den Ebenen der Reflexion und der sinnlichen Wahrnehmung des Visuellen, Akustischen, Gustatorischen oder Taktilen zu wechseln. Dazu ein Beispiel aus dem 1926 publizierten Text „Die Ruine“, worin in einer Episode ein bestimmter Grünton während einer Bootsfahrt evoziert wird:

Wir stiegen in Potsdam ein. Wie das Land zarte, weite Horizonte hatte. Es sah so nach Radierungen von Rembrandt aus. Ich erinnere mich einer Sorte von Grün, über das ich hinschaute. Schade, daß ich die Besonderheit dieses Grüns nicht genau angeben kann. Es war etwas Süßes, Gezogenes, Gestrichenes, Gemaltes, Gelächertes, Geigengebögletes, Geküßtes von einem Grün. Und daß das Wasser nichts als blau war, empfand ich als eigensinnig, aber ich ließ mir die Eigentümlichkeit gefallen, da ich nicht umhin konnte, sie für hübsch zu halten. (SW 17: 138)

Das Grün wird zwischen Physischem und Metaphorischem mit einer Reihe verschiedener Sinneswahrnehmungen assoziiert. Mit der knappen Charakterisierung des Wassers als blau wird die Über-Attribuierung des Grüns akzentuiert. Rhythmisch-akustisch flankiert wird die Beschreibung durch variierte Lautwiederholungen. Das synästhetische Gemenge bündelt hier sprachlich eine Atmosphäre der Bootsfahrt, ohne sie mimetisch abzubilden, ohne damit ‚etwas‘ zu erzählen. Walser realisiert hier ein Erzählen frei von Inhalt, wie es bereits Gustave Flaubert erträumte (Utz 1998, 20).

Der französische Philosoph Michel Serres reflektiert in seiner Studie „Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische“ (2012 [1985]: 380–403) die Folgen der westlichen Wissenschaft. Der auf Identität und Widerspruch basierende analytisch-mathematische Zugang zur Natur, so sein Argument, schlage sich auch in einer begriffslästigen substantivischen Sprachmonotonie nieder. Serres führt Adjektiv und Adverb als Medien einer subversiven Provokation des wissenschaftlichen Identitätsdenkens an:

Man unterdrückt das Viele, indem man es auf Identität oder Wiederholung reduziert [. . .] In der üblichen Morphologie der Grammatiken genießen weder die Adjektive noch die Adverbien sonderlich hohes Ansehen. [. . .] Kommen Sie zum Wesentlichen [. . .] Das Adjektiv aber bringt uns vom Wege ab, es führt auf Umwege, verführt, zweigt ab, schweift ab. Es ist ein Parasit, unnötiges Rauschen [. . .]. Das Adverb läßt uns von der Handlung abschweifen, bringt sie aus dem Gleichgewicht.

(Serres 2012, 387)

Es ist dieses parasitäre Rauschen, das Robert Walsers Texte charakterisiert. Er suspendiert sich mittels seiner synästhetischen Schreibweise vom Zwang des kausalen und rationalen Sprachgebrauchs, ohne ihn jedoch zu verwerfen. Er unternimmt keine Flucht vor Logik, Rationalität und Wirklichkeit, er fügt lediglich die ausgegrenzten sinnlichen Dimensionen der Sprachwahrnehmung hinzu. Seine synästhetisch durchwirkten Text-Atmosphären sind darin so provokativ wie innovativ.

6.

Der Philosoph Gernot Böhme (1991: 31) geht davon aus, dass die getrennte Betrachtung der Sinne für das Verständnis von Wahrnehmung eher erschwerend sei. Für ihn ist Wahrnehmung ein stets mehrere Sinnesbereiche umfassendes Erleben einer Atmosphäre (Böhme 2002, 45). Zur Illustration führt er Theater und Architektur an, wo jeweils spezifische Gestaltungsmittel intendierte Atmosphären auf der Bühne oder bei der Raumkonstruktion erzeugt

werden können. Durch den Einsatz von Licht, Formen, Farben und Gegenständen lassen sich auf der Bühne Stimmungen und Empfindungsräume etwa von steriler Kälte bis zu einladender Gemütlichkeit erzeugen. Dieses Phänomen einer integrativen Wahrnehmung gelte aber auch in der alltäglichen Erfahrung von Landschaften oder Räumen. Daraus folgert Böhme, dass Praktiker, etwa Architekten und Bühnenbildner, durchaus etwas Wesentliches über Synästhesie vermitteln können (Böhme 1991: 27). Die Beschäftigung mit Synästhesie solle somit von der Wahrnehmung und nicht von den isolierten physischen Sinnesreizen aus erfolgen.

Was inspirierte Walser zu seiner Erzählweise? Dafür lassen sich zwei Quellen ausmachen. Die eine entsprang seiner ungebrochenen Leidenschaft für das Theater, die nach seinen erfolglosen Versuchen, Schauspieler zu werden, literarisch in seinen Bühnen- und Schauspieltexten fortlebte. Theater ist sowohl Sprach- als auch Körperkunst und sensibilisierte Walser für die sinnlichen und synästhetischen Qualitäten des Schauspiels (Thums 2018: 115, 125). Die andere Quelle war die Malerei, mit der er über seinen Bruder Karl in Berührung kam. Dieser wirkte in Berlin als Bühnenbildner für Max Reinhardt und war Mitglied der Berliner Secesssion (Utz 1998: 275). Theater und Malerei gaben Walser mittels ihrer multisensorischen Veranlagung die Impulse für sein synästhetisches Schreiben und die Umsetzung des Atmosphärischen in Prosaform. Dadurch inspiriert hatte er eine Fährte aufgenommen, die andere Dichter etwa in Form des automatischen Schreibens, der *écriture automatique*, oder wie James Joyce, des polyglotten, polyphonen Schreibens ebenfalls verfolgt und weiterentwickelt haben. Walser war jedoch anders als die Surrealisten nicht so naiv zu glauben, Texte würden wirklich aus dem Unbewussten herausströmen. Weder das Andere der Vernunft noch eine Antinomie zwischen Denken und Fühlen werden konstruiert. Er schöpft lediglich konsequent alle in der Sprache sedimentierten Formen der sinnlichen Wahrnehmung und des Erkennens aus, um Lebens- und Wirklichkeitsszenen atmosphärisch entstehen zu lassen. Er ist für die Inszenierung, er ist für das „Lügentheater“, wie er in dem 1907 in der Theaterzeitschrift *Die Schaubühne* erschienenen Prosastück *Lüge auf der Bühne* (SW 15: 35) formuliert. Er glaubt an die Kraft der Illusion, die durch die Inszenierung hervorgerufen werden kann. Die Wirkmächtigkeit seiner sprachlichen Illusionserzeugung beruht auf der im Menschen angelegten ganzheitlichen, der zönästhetischen Wahrnehmungsweise, die durch Überformung und Unterbindung im kulturellen Sprachgebrauch weitgehend ausgeschaltet oder abgewertet wird. Walsers Literatur versucht, dieser in der Sprache aufgehobenen synästhetischen Erlebnisschicht Ausdruck zu verschaffen. Zugleich ermöglichen ihm diese synästhetischen Qualitäten der Sprache zwischen den verschiedenen Diskursen – politisch, ästhetisch, ökonomisch –, zwischen Hochkultur und Trivalem, Macht und Ohnmacht zu changieren, literarische Gattungen zu unterlaufen,

Autoritätsanmaßung durch Ironie und Spiel zu enthüllen. Walser setzt sie als Schaltelemente eines neuen, unberechenbaren Diskurses ein, der dem Leser zwischen Vertrautem und Verfremdeten, zwischen Sinn und Unsinn, sanft eine neue Sicht auf seine Welt heranträgt.

Literaturverzeichnis

- Baron-Cohen, Simon & John E Harrison 1996: „Synaesthesia, Intermediate Article“, in: *Synaesthesia, 1996*, 295–301. <https://www.academia.edu/31486974/Synaesthesia> [18.10.2021].
- Benjamin, Walter 1978 [1929]: „Robert Walser“, in: Kerr, Katharina (ed.) 1978: *Über Robert Walser Bd. 1*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 126–129.
- Böhme, Gernot 2002: „Synästhesien im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung“, in: Adler, Hans & Ulrike Zeuch (eds.) 2002: *Synästhesie: Interferenz, Transfer, Synthese der Sinne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 45–56.
- Böhme, Gernot 1991: „Über Synästhesien“, in: *Daidalos 41* (1991) Gütersloh: Bertelsmann 26–37.
- Cytowic, Richard E. 2002: „Wahrnehmungs-Synästhesie“, in: Adler, Hans & Ulrike Zeuch (eds.) 2002: *Synästhesie: Interferenz, Transfer, Synthese der Sinne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 7–24.
- Gross, Sabine 2002: „Literatur und Synästhesie: Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität“, in: Adler, Hans & Ulrike Zeuch (eds.) 2002: *Synästhesie: Interferenz, Transfer, Synthese der Sinne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 57–92.
- Hobus, Jens 2016: „Robert Walsers ›schwartzhafte Moderne‹ und die Sprachskepsis seiner Zeit“, in: Baumgartner, Michael & Andreas Michel & Reto Sorg (eds.) 2016: *Historiografie der Moderne. Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die Wechselseitige Erhellung der Künste*. Paderborn: Fink, 287–300.
- Kremer, Detlef 2003: „Synästhesie“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft III*, Berlin: de Gruyter, 557–559.
- Serres, Michel 2012 [1985]: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Übersetzt von Michael Bischoff, FaM: Suhrkamp.
- Spitz, René 1980: *Vom Säugling zum Kleinkind. Naturgeschichte der Mutter-Kind-Beziehungen im ersten Lebensjahr*. Stuttgart: Klett-Cotta [The First Year of Life, 1965].
- Steiner, George 2004 [1994]: *Nach Babel: Aspekte der Sprache und des Übersetzens*. FaM: Suhrkamp.
- Stierner, Hendrik 2013: *Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung. Text- und Kontextstudien zu Robert Walser*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Stierner, Hendrik 2020: „Robert Walsers Atlantiküberquerungen. Ein Ausflug in die Zeitungslandschaft der Zwischenkriegszeit“, in: Gloor, Lukas & Kerstin Gräfin von Schwerin & Reto Sorg (eds.) 2020: *Vorträge der Robert Walser-Gesellschaft 14 (2013)*, 3–20.

- Thums, Barbara 2018: „Zuschauen und Erzählen. Robert Walsers Schaubühnen-
Texte“, in: *sprache und literatur* 47 (2018), H 118, S. 115–132.
- Utz, Peter 1990: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in
der Goethezeit*, München: Fink.
- Utz, Peter 1998: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“*, Frankfurt/
Main: Suhrkamp.
- Walser, Robert 1985/86: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Jochen Greven,
Zürich/FaM: Suhrkamp (Nachweise mit der Sigle SW).

Reformierte Stadtrechte als sprachstilistische Modernisierer – Nürnberg, Frankfurt am Main, Freiburg im Breisgau –

Manshu Ide (Tokyo)

0. Einleitung

Die Möglichkeit, den mündlichen Beitrag in seiner vollen Länge schriftlich veröffentlichen zu können, nehme ich als Gelegenheit wahr, über den Vortrag hinaus die Problematik miteinzubeziehen, die in der anschließenden Diskussion zum Vorschein kam. Mittelpunkt des Vortrags bildet die strukturelle Herausbildung der dreigliedrigen Nominalphrase wie etwa *Eintragung der Bemerkung ins Notizbuch*, die sich neben dem deverbalen Kopfnomen noch aus weiteren zwei Gliedern zusammensetzt, die sich beide auf das deverbale Kopfnomen beziehend je eine grammatische Funktion, i.e. Subjekt, Objekt, Präpositionalobjekt oder Richtungsangabe besitzen. Die Phrase ist propositional äquivalent zu einem verbalen Satz mit Finitum bzw. *zu*-Infinitiv wie *die Bemerkung ins Notizbuch einzutragen*. Diese Konstruktion veranlasste mich zu einer intensiven Auseinandersetzung zum einen aufgrund ihrer strukturellen Komplexität, bei der Schmidt (1993: 1) vor einer „Attribuierungskomplikation“ warnt, die die allgemeine Verständlichkeit beeinträchtigt, und zum anderen aufgrund ihrer Schwerverständlichkeit vor allem für ausländische Deutschlernende. Der vorliegende Beitrag versucht zu ermitteln, wann, wo und wie sich diese Konstruktion herausgebildet hat. Auch über ihre ausgebliebene Weiterentwicklung, d.h. ihren abrupten Schwund, werden Überlegungen angestellt.

1. *Herausbildung der dreigliedrigen Nominalphrase in der „Neuen Reformation der Stadt Nürnberg“ 1479/1484*

Die dreigliedrige Nominalphrase bildet sich in der „Neuen Reformation der Stadt Nürnberg“ aus dem Jahr 1479, Drucklegung 1484,¹ (weiterhin als NR) heraus – bei Weitem früher als im 19. Jahrhundert, wo der Ursprung der

1 Ein Exemplar ist unter folgender URL zugänglich: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=,1> [27.08.2021]. Bei diesem Exemplar im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek (BSB) sind die manuell einzutragenden Stellen der Initialbuchstaben am Anfang der textlichen Ausführung des einzelnen Gesetzes unausgefüllt.

Nominalisierungstendenz allgemein vermutet wird (Braun ³1993: 120).² Der Zugriff auf das reformierte Stadtrecht erfolgt nicht willkürlich, sondern ihm geht eine systematische Vorstudie voran, die alle Texte aus dem „Frühneuhochdeutschen Lesebuch“ von Reichman/Wegera (1988) auf die Morphologie der deverbalen Nominalisierung sowie die Topographie des Genitivattributs hin analysierte. Die „Neue Reformation“ kommt wegen der Dominanz des neueren Ableitungssuffixes *-ung* wie des postpositiven Genitivattributs in ihr in Bezug auf die Nominalphrasenstruktur unter den aufgenommen Texten dem modernen Deutsch am nächsten. In dem zum ersten Mal in deutscher Sprache kodifiziert in Druck gelegten Reformstadtrecht³ kommen die dreigliedrigen Nominalphrasen nicht zufällig sporadisch vor, sondern sie finden gezielt systematisch Einsatz, indem sie in der Überschrift zu jedem Gesetz den anschließend näher ausgeführten Gesetzesinhalt kompakt vorwegnehmen. Diese Darstellungssystematik aus der Gesetzesnummer, der Überschrift und der Ausführung sieht wie in Abbildung 1 aus:

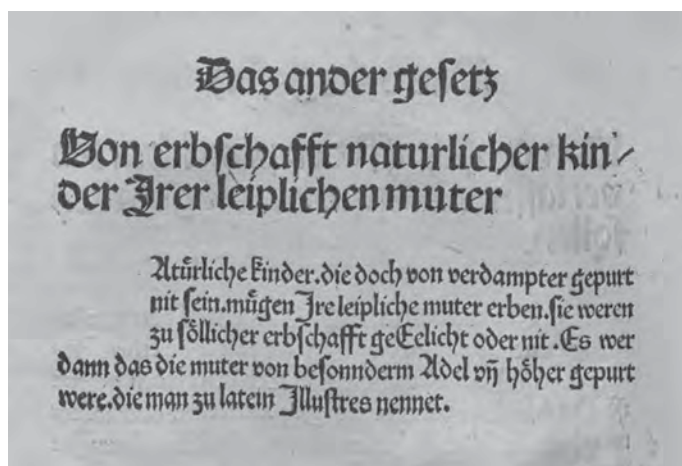


Abb. 1: Darstellungssystem NR, 16. Titel, 2. Gesetz; 116r.⁴

2 Vgl. auch Polenz (1999: 353 f.).

3 Gedruckt wurde der Text vom Nürnberger Drucker Anton Koberger, der das kanonische Gesetzeswerk in lateinischer Sprache damals *Corpus iuris civilis* in Deutschland 1482 als erster in Druck legte (Stobbe 1965: 298).

4 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=235> [27.08.2021]. Am Textbeginn ist der Initialbuchstabe *N* zu ergänzen. Die Blattzählung im digitalisierten Exemplar von BSB stimmt mit der in der fotomechanisch verkleinerten Ausgabe von Köbler (1984) überein.

Die Gesetzesnummer sowie die Überschrift finden sich alle am Anfang des Gesetzwerks als eine Art Inhaltsverzeichnis zusammen wie in Abbildung 2 dargestellt:

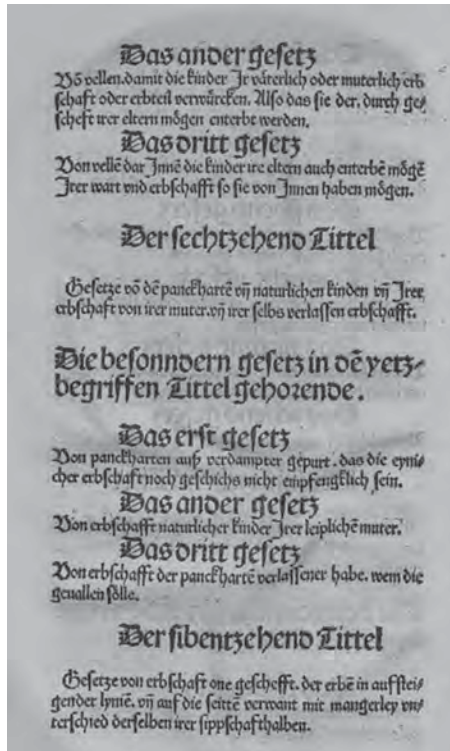


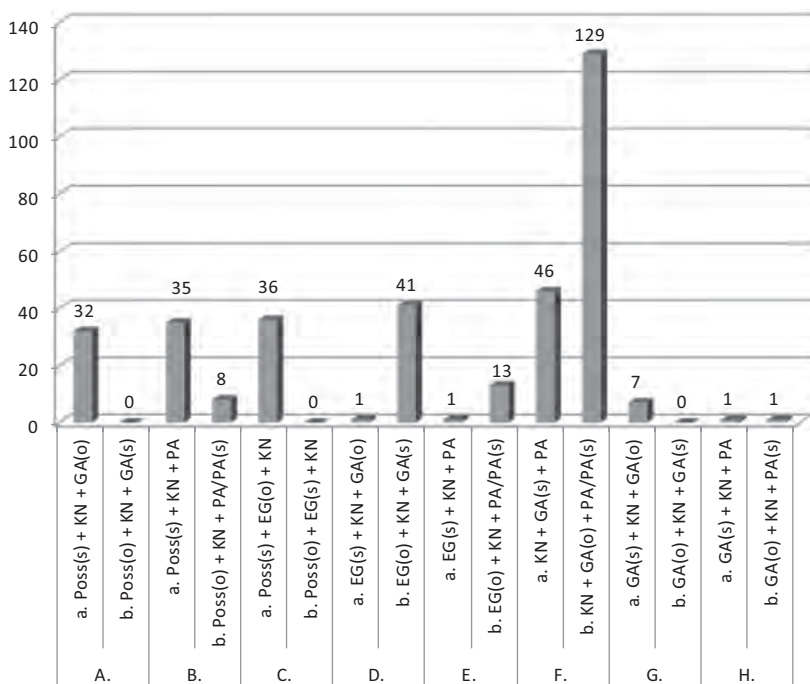
Abb. 2: Wiedergabe der Titel, Gesetzesnummern und Überschriften als Inhaltsverzeichnis NR, 12v.⁵

Jeder „Titel“, dem jeweils auch ein kompakter Überblick über den Inhalt beigelegt wird, umfasst mehrere „Gesetze“. Die dreigliedrigen Nominalphrasen finden sich vornehmlich in der Überschrift zum Gesetz sowie dem Überblick zum Titel. Die Entstehung lässt sich folglich auf das textgestalterische Gebot für Kürze und Prägnanz in der Überschrift um des inhaltlichen Überblicks willen zurückführen.

5 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=28> [27.08.2021].

2. Beleganführung aus dem Gegenwartsdeutsch sowie der „Neuen Reformation“

Eine systematische Suche nach dreigliedrigen Nominalphrasen im Gegenwartsdeutsch anhand des annotierten Tübinger Korpus TüBa-D/Z⁶ ergibt folgende strukturelle Distribution wie auf Graphik 1:



Graphik 1: Strukturelle Distribution der dreigliedrigen Nominalphrasen aus dem GD

Die einzelnen Strukturen unterscheiden sich zum einen durch die Formen der einzelnen Glieder neben dem Kopfnomen (KN) und zum anderen

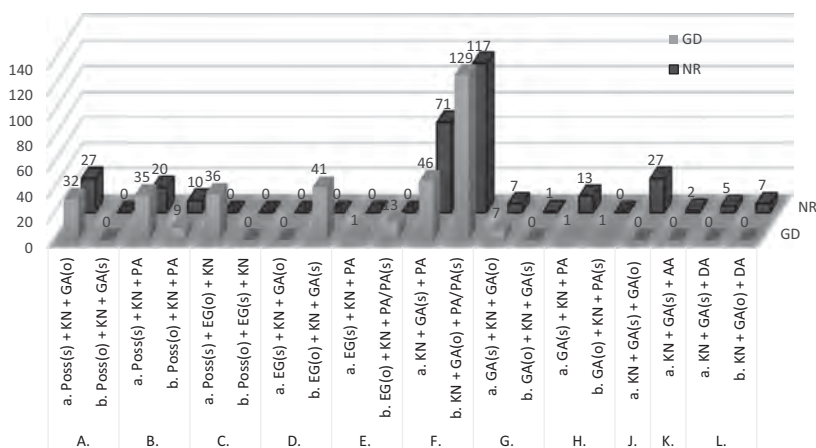
6 Recherchiert wurde das Korpus in der Version 5.0 (45.200 Sätze bzw. 794.079 tokens). Heute befindet es sich in der Version 11.0 (06.2018) mit 104.787 Sätzen bzw. 1.959.474 Tokens, mit ausschließlich Belegen aus der Berliner „taz“. <https://uni-tuebingen.de/jp/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/neuphilologie/seminar-fuer-sprachwissenschaft/arbeitsbereiche/allg-sprachwissenschaft-computerlinguistik/ressourcen/corpora/tueba-dz/> [25.08. 2021].

durch die grammatischen Funktionen der Glieder zum Ausgangsverb im deverbalen Kopfnomen. Die Phrasen A, B und C beginnen mit Possessivartikel (Poss), die Phrasen D und E mit dem Erstglied (ES) des kompositorischen Kopfnomens, die Phrase F mit dem Kopfnomen und die Phrasen G und H mit präpositivem Genitivattribut (GA). Jedes Glied lässt sich in Bezug auf seine grammatische Funktion gegenüber dem Ausgangsverb entweder als Subjekt (s) oder Objekt (b) auffassen, beim Präpositionalattribut (PA) auch als Präpositionalobjekt oder Richtungsangabe, wobei nur PA in Subjektfunktion weiter mit (s) differenziert wird. Die Kleinbuchstaben a oder b richten sich nach der Reihenfolge der grammatischen Funktionen von jeweils Subjekt und Objekt, indem es sich bei a um die SO- und bei b um die OS-Reihenfolge handelt.

Im Folgenden beschränke ich mich auf die Struktur F wie bei (1), (2) und (3) mit drei substantivischen Gliedern, da nur bei dieser Struktur ein Distanzbezug des dritten Glieds auf den Kopf in Frage kommt und zudem bezüglich dieser Bezugsart im Frühneuhochdeutschen um deren morphologische Markierung noch Konkurrenzverhältnisse bestehen. Zur besseren Erkennbarkeit der grammatischen Funktionen wird das Glied in Subjektfunktion mit einfacher, das in Objektfunktion mit doppelter, das für Richtungsangabe bzw. Präpositionalobjekt mit gestrichelter Unterstreichung und das Kopfnomen sowie die Präposition des Präpositionalattributs in fetter Schrift markiert. Die Zahl in der runden Klammer nach der Strukturabkürzung gibt die Belegzahl an:

- (1) Fa: KN + GA(s) + PA (46)
*die finanzielle **Beteiligung** des Bundes an den Folgekosten der Neuregelung* (s22430)
- (2) Fb: KN + GA(o) + PA/PA(s) (129)
PA: *Eine **Koppelung** der geplanten Reform der Unternehmensbesteuerung mit der Einführung der Pflegeversicherung* (s28913)
- (3) Fb: KN + GA(o) + PA/PA(s) (129)
PA(s): *mit der **Gründung** des Museums 1899 durch Friedrich Delitzen* (s1907)

Eine Analyse der „Neue Reformation“ auf die dreigliedrige Nominalphrase hin ergibt folgende Ausprägung wie in Graphik 2:



Graphik 2: Strukturelle Distribution der dreigliedrigen Nominalphrasen aus GD sowie NR

Gegenüber den Belegen (1), (2) und (3) aus dem Gegenwartsdeutsch seien im Folgenden die strukturell entsprechenden Belege aus der „Neuen Reformation“ angeführt. Jeder anschließende Beleg aus dem ausführenden Teil, gekennzeichnet mit Dash an der Belegnummer, klärt die kompakte Nominalphrase in der Überschrift strukturell wie inhaltlich auf. Die gleichen grammatischen Funktionen in der verbalen Ausführung sind gleicherweise markiert wie in der Nominalphrase:

- (4) Fa: KN + GA(s) + PA (71)

*Von **vorgang** der Clage des. der vmb entwerung clagt vor dem andern. der vmb eigenschaft clagt also. das er vermaint das follichs/ fein sey.* (NR, 29. Titel, 3. Gesetz, Überschrift, 186v)⁷

- (4') *WO zwü partheyen gegeneinander in recht steen vñ ein tail vmb eigenschaft od. herrschaft eins dings rechtet. auf maynung das es Im zuften folle. vnd fein sey. vnd der ander tail befey vnd entwerung desselben in Recht anzewcht od. geprauch. so sol die parthey die vmb entwerung zeclagen vermaint mit dem ersten gehört vnd zugelassen werden. vnnnd darnach allererst die ander parthey. [. . .]* (NR, 29. Titel, 3. Gesetz, Ausführung, 186v)⁸

7 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=375> [27.08.2021].

8 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=375> [27.08.2021].

- (5) Fb: KN + GA(o) + PA/PA(s) (117)
 PA: *Von der tieff. hohe vnd dicke der stallung. hewkamern vnnnd hofmawrn. von **vaffung des holtzwercks in das steinwerck.** vnnnd von anpiettung vnd verkundung den abwesenden. alles mit vnderfchied. [. .] (NR, 35. Titel, 7. Gesetz, Überschrift, 205r)⁹*
- (5') Fb: KN + GA(o) + PA/PA(s) (117)
 PA: [. .] *Welcher aber mit dem andern nit pawē wolt. auf denselben mag die mawer gelegt werden. Vn̄ welcher also pawē wil. der sol auf sein kost dē andern **fein holtzwerck fassen in das steinwerck.** (NR, 35. Titel, 7. Gesetz, Ausführung, 205r)¹⁰*
- (6) Fb: KN + GA(o) + PA/PA(s) (117)
 PA(s): *Von **vberantwortung. aufzrichtung vnd bezalüg entlehēter habe. von dem Jhenen. dē das gelihē ift.** (NR, 24. Titel, 4. Gesetz, Überschrift, 153r)¹¹*
- (6') Fb: KN + GA(o) + PA/PA(s) (117)
 PA(s): *WO yemant dem andern einich gelt. parfchaf. varnufs oder deßgleichen vnbestympt der zeit leihet. so ift der. dem gelihen ift wordē. schuldig. dieselbē gelihen habe. yezuzeiten auf eruordnung des leiher. **Jm wider zegebē.** [. .] (NR, 24. Titel, 4. Gesetz, Ausführung, 153r)¹²*

Das Erstaunliche an diesem Ergebnis ist, dass die strukturelle Distribution der dreigliedrigen Nominalphrasen aus der „Neuen Reformation“ mit der aus dem Gegenwartsdeutsch fast äquivalent ist. Insbesondere findet sich bei der nominalen Fassung des Sachverhalts in (4) *so sol die parthey die vmb entwerung zeclagen vermeint mit dem ersten gehoꝛt vnd zu gelassen werden. vnnnd darnach allererst die ander parthey* in ein einziges Nomen *vorgang* die gleiche Sprachkompetenz wie heute. In diesem Sinn wirkt der Text recht modern. Des Weiteren erstaunlich ist die Herkunft der kompakten Nominalisierung, die heute aus zeitgenössischen Texten wie Zeitungsartikeln oder wissenschaftlichen Aufsätzen nur schwer wegzudenken ist, aus einer Textsorte, die bei einer Alphabetisierungsquote von etwa 30 % in den Städten (Isenmann ²⁰¹⁴: 567) vermutlich über eine nur äußerst minimierte Anzahl von Lesern verfügte.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Konstruktion bzw. der Sprachstil von dort aus allmählich Verbreitung gefunden hätte. Denn die Konstruktion

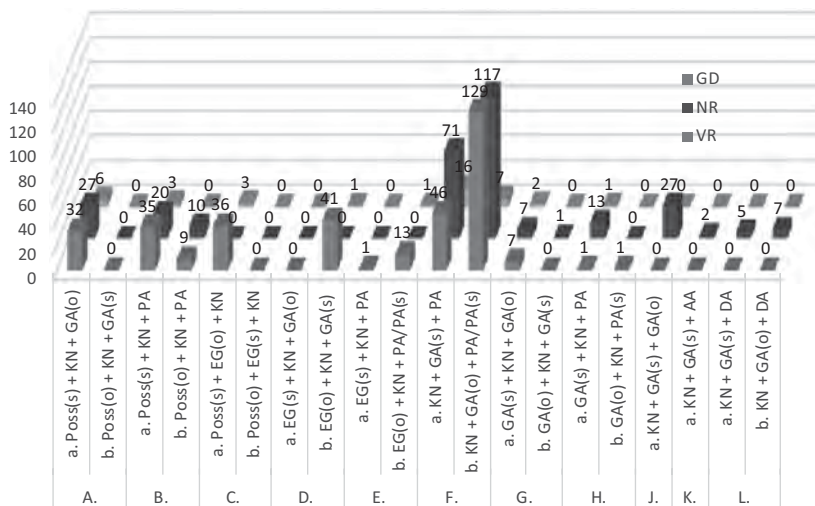
9 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=413> [27.08.2021].

10 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=413> [27.08.2021].

11 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=309> [27.08.2021].

12 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=309> [27.08.2021].

findet weder einen Nachfolger in den reformierten Stadtrechten noch eine Fortsetzung in der vollkommen neu überarbeiteten Version des Stadtrechts „Der Stadt Nürnberg verneute Reformation“⁴¹³ (weiterhin als VR) aus dem Jahr 1564. Dort sind die dreigliedrigen Nominalphrasen so gut wie verschwunden, wie ihre strukturelle Distribution auf Graphik 3 darstellt:



Graphik 3: Strukturelle Distribution der dreigliedrigen Nominalphrasen aus GD, NR und VR

3. Konkurrenzstrukturen und ihre Verständlichkeit

Dieser Befund legt einen Modus des Sprach- bzw. Stilwandels nahe: Dieser verläuft nicht unbedingt sukzessiv, sondern zweck- und verständlichkeitsgebunden mutationsartig. Denn die strukturelle Modernität war wohl um die Verständlichkeit erkaufte, mag sie den Zweck der sprachlichen Kürze und Prägnanz im Darstellungssystem erfüllt haben, wie es im Vorwort der „Verneuten Reformation“ heißt:

- (7) *VNd wir aber aus langer vnd täglicher erfahrung befunden / das etliche / vnnd ain groffer teyl derselben Reformation Ordnungen vnd Gesetz / dem gemainen Man zu weitleüfftig vnd irrfam / etliche nit genugsam aufzgefürt vnd geleütert / vnd in etlichen ain vngleicher verstand eingegriffen / Derhalben wir verurfacht / zu abstellung derselben mengel / vermög vnserer Amptspflicht vnd getreuer wolmeynung / damit wir*

13 Ein Druckexemplar ist unter folgender URL zugänglich: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/drwnuernbergRef1564>

den vnfern genaigt / gepürend einsehen zuhaben / vnd die Ordnungen vnd Gefetz in berürter Reformation verleibt / auf vorgeende notürfftige beratfchlagung / an etlichen orten einzuziehen / zu leütern / zupeffern / vnd mit etlichen notwendigen satzungen zumeeren / vnd fouil möglich / in ain richtige verstentliche / kurtze Ordnung zupringen / vnd widerumb in Truck zugeben vnd aufzgeen zulassen. (VR, 0008; Unterstreichung von M. I.)¹⁴

Zu der erwähnten Komplexität in der „Neuen Reformation“ (*dem gemainen Man zu weitläufftig vnd jrrsam etliche nit genugsam aufzgefürt vnd geleütert vnd in etlichen ain vngleicher verstand eingegriffen*), die nun eine richtige verständliche kurze Ordnung benötigt (*in ain richtige verstentliche kurtze Ordnung zupringen*), könnte durchaus die dreigliedrige Nominalphrase gezählt worden sein. Denn es finden sich zu der modernen und heute gängigen Struktur noch Konkurrenzstrukturen statt des Präpositionalattributes entweder mit einem weiteren Genitivattribut oder mit einem Akkusativattribut, das jeweils auch auf den Kopf Distanzbezug hat. Schwerverständlich sind sie vom heutigen Standpunkt aus gesehen zum einen deswegen, weil die Phrase in der Überschrift allein nicht erkennen lässt, ob das weitere Genitivattribut auf den Kopf Distanzbezug hat, oder auf das erstere nebenan Direktbezug wie im Gegenwartsdeutsch.¹⁵ Erst die anschließende Ausführung klärt diese Ambiguität auf, wie in den nächsten Belegen die Bezugsverhältnisse in der Nominalphrase in der anschließenden Ausführung mit Dash an der Belegnummer eindeutig geklärt werden, indem das letztere Genitivattribut im entsprechenden Satz in (8') sowie (9') als Akkusativobjekt zum Ausgangsverb fungiert:

(8) KN + GA(s) + GA(o) (27)

Von vertretten des manns feiner eelichen frawen. (NR, 6. Titel, 3. Gestz, Überschrift, 53r)¹⁶

(8') *WO ein fraw die einen Eelichē man hat mit Recht fürgenomē wirt. Vn̄ in aigner perfon. noch durch Jren Anwalt nit erfcheynt. so mag fy derselb Jr*

14 <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/drwNuernbergRef1564/0008> [27.07.2021].

15 Ebert et al. (1993: 331) § S. 28 attestieren dem zweiten Genitivattribut mit Distanzbezug ein seltenes Vorkommen, ohne dabei jedoch einen Beleg anzuführen. Die fehlende Beleganführung geht vermutlich auf die Ungewissheit zurück, dass die Phrase allein nicht erkennen lässt, ob es sich beim zweiten Genitivattribut um einen Distanz- oder Direktbezug handelt. Zur Gewissheit wäre eine Paraphrase der Nominalphrase in einen verbalen Satz wie in der „Neuen Reformation“ unerlässlich.

16 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=109> [27.07.2021].

*Eelicher man in Recht verantwurten vnd **vertreten**.* [. . .] (NR, 6. Titel, 3. Gestz, Ausführung, 53r)¹⁷

- (9) KN + GA(s) + GA(o) (27)
*Von **erfuchung** des **Clagers** vnd **verantwurters** **Irer aduocaten** vnd irer zuge der zehen tag zu der einrede vnd nachrede der ewfern Advocatenhalb.* [. . .] (NR, 5. Titel, 5. Gesetz, Überschrift, 48r)¹⁸
- (9') *EIn yeder Clager mag vor fürnemen seiner Clag **einen aduocaten erfuoehen** vnd nemen. vnd deßgleichen der verantwurter in seinem ersten schub der viertzehn tag.* [. . .] (NR, 5. Titel, 5. Gesetz, Ausführung, 48r)¹⁹

Zum anderen geht die Schwerverständlichkeit der Phrase auf die fehlende Kasusmarkierung am letzten Glied zurück, die dieses eindeutig als Akkusativ oder Genitiv erkennen ließe:

- (10) KN + GA(s) + AA(o) (2)
*Von **nieffung** **verfamēter Eeewte** **ir yedes habe.** vnd **ir yedes erbfschafft** mit **geschefft** vnd on **gescheft.** mit vnd one **erben.** **auffsteygend** vnd auf die **seytten.** (NR, 12. Titel, 3. Gesetz, Überschrift, 96v)²⁰*
- (10') *WO man vnd weib sich Eelich verfamēn mit iren leiben. on alles befonder verdingt vn̄ verpflichtet ir yedes habe vnd gut. vnd on alles außnemē der eins hānd. so sollen **ſie ir beder habe vnd gut** zu irer hawßhaltūg vnd notturfft. vnd auch irer leiplichen vnd Eelichen kinder. [. . .] **gurtlich** oder **frewntlich** miteinander **nieffen** vnd geprauchē. [. . .] (NR, 12. Titel, 3. Gesetz, Ausführung, 96v)²¹*

Den Distanzbezug des dritten Glieds *ir yedes habe vnd ir yedes erbfschafft* auf den Kopf *nieffung* bei (10) beweist die anschließende verbale Ausführung in (10'), in der *ir beder habe vnd gut* als Akkusativobjekt zu *nieffen* fungiert. Wie dieses aus drei Teilen besteht – dem Personalpronomen im Plural-Genitiv der dritten Person *ir*, das sich auf den rechten Nachbarn *beder* bezieht, dem Nomen im Plural-Genitiv *beder*, das sich wiederum auf seinen rechten Nachbarn *habe vnd gut* bezieht, und schließlich dem Kopf *habe vnd gut* –, setzt sich das Akkusativattribut²² in (10) gleicherweise konstruiert aus drei Teilen

17 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=109> [27.07.2021].

18 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=99> [27.07.2021].

19 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=99> [27.07.2021].

20 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=196> [27.08.2021].

21 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=196> [27.08.2021].

22 Ebert et al. (1993: 341) § S. 49 führt für das Akkusativattribut zwei Belege an.

zusammen: *ir* als Personalpronomen im Plural-Genitiv der dritten Person, *yedes* als Nomen im Singular-Genitiv (statt *beider* als Nomen im Singular-Genitiv bei (10')) und *habe* sowie *erbschafft* als Kopf.

Die formal unveränderte Überführung des Akkusativobjekts in die Nominalphrase als Attribut ist im Frühneuhochdeutschen durchaus möglich, wie auch das Dativobjekt in einer Nominalphrase formal unverändert zum Dativattribut²³ wird wie in (11):

- (11) KN + GA(o) + DA (7)

*Von **verpfendūg** des pawrnerbs zuuoran seinē herren vnd darnach andern mit wefenlicher verforgnuß des erbs. (NR, 26. Titel, 12. Gesetz, Überschrift, 168r)²⁴*

- (11') *DEr erbman eins pawrnerbs mag auß redlichen vrfachen sein erb verpfenden. vnd soll zuuor solliche verpfendung seinem aigenherren oder erbherren **anpietten**. ob er selb daran tretten vnd im leihen wolle. [. . .] (NR, 26. Titel, 12. Gesetz, Ausführung, 168r)²⁵*

Jedoch lässt sich bei (10) die Interpretation nicht ausschließen, *habe* und *erbschafft* auch als Genitiv aufzufassen, da die Feminina im Genitiv keine Endung haben. Im gleichen 12. Titel lautet die Überschrift zum ganzen Titel wie in (12):

- (12) KN + GA(s) + GA(o) (27)

*[. . .] Auch von heyraten der kinder hinter iren Eltern. vnd von **nieffung der Eelewt irer yedes habe**. vnd von der einfzhandd. auch irer **beder schulde**. [. . .] (NR, 12. Titel, Überschrift, 94v)²⁶*

Das dritte Glied *irer yedes habe* (statt *ir yedes habe*) lässt sich bei der einen Interpretation von *irer* als Possessivartikel im Plural-Genitiv der dritten Person, der auf den Kopf *habe* Distanzbezug hat, als Genitiv auffassen, bei der anderen Interpretation von *irer* als Personalpronomen im Plural-Genitiv der dritten Person, das auf *yedes* Direktbezug hat, als Akkusativ. Ohne morphologisch deutliche Markierung am Kopfnomen im dritten Glied sind die Lesenden, um einen Distanzbezug zu erkennen, auf ihr Weltwissen angewiesen, das aufgrund der Verbsemantik das Subjekt und das Objekt erkennt.

Die Analyse führt vor, dass sich die moderne Struktur mit dem Präpositionalattribut in Distanzbezug auf den Kopf und die ältere mit dem Subjekt- und

23 Ebert et al. (1993: 340) § S. 48 führt für das Dativattribut drei Belege an.

24 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=339> [27.08.2021].

25 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=339> [27.08.2021].

26 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00031009?page=192> [27.08.2021].

dem Objektgenitiv²⁷ quantitativ nur geringfügig unterscheiden: 24 zu 27 Belegen. Die ältere Struktur behält ihre strukturelle Verständlichkeit syntaktisch durch die postnuklear feste Reihenfolge der grammatischen Funktionen von Subjekt zu Objekt, während die moderne Struktur diesbezüglich mit einer Diathese einhergeht, indem dem kopfadjazenten Genitivattribut in der Objektfunktion morphologisch markiert das Präpositionalattribut in der Subjektfunktion folgt – eine Art Passivkonstruktion innerhalb der Nominalphrase.

4. Zum Schluss – Bemühungen um Verständlichkeit in den reformierten Stadtrechten

Wie im Vorwort der „Verneuten Reformation“ ausdrücklich angekündigt, bemüht sich jedes reformierte Stadtrecht um dessen Verständlichkeit. So lässt sich neben der Rücknahme der dreigliedrigen Nominalphrasen noch die Zunahme der älteren präpositiven Genitivattribute – wie der Titel „Der Stadt Nürnberg verneute Reformation“ gegenüber der alten Version „Neue Reformation der Stadt Nürnberg“) symbolisch demonstriert – als ein Mittel zur verbesserten Verständlichkeit betrachten. Denn die präpositive Attribuierung kann durchaus Einhalt gebieten gegenüber einer allzu extremen postpositiven Attribuierungserweiterung, wie diese bereits in den Belegen aus der „Neuen Reformation“ wie etwa in Beleg (10) vorkommen. Zur Überprüfung der Verständlichkeit einschließlich der Darstellungssystematik in den anderen Stadtrechten wie von Worms (1499)²⁸, Frankfurt am Main (1509)²⁹ und Freiburg am Breisgau (1520)³⁰ könnte eine Textprobe der digitalisierten Exemplare dienen, wovon hier aus Raumgründen abgesehen wird. Die modernen dreigliedrigen Nominalphrasen mit Distanzbezug des letzten Glieds auf den Kopf, ontogenetisch relativ spät angeeignet auch heute noch leicht zu einer „Attribuierungskomplikation“ (Schmidt 1993: 1) neigend, dürfte damals für die allgemeine Verständlichkeit unter den schriftkundigen Richtern und Schöffen noch viel zu anspruchsvoll, d.h. nicht „optimal“ gewesen sein, auch wenn der Zweck der sprachlichen Kürze und Prägnanz erreicht worden sein mag. Wann und unter welchen Umständen die Konstruktion endgültig Akzeptanz finden konnte, ist Inhalt und Aufgabe einer anderen Arbeit.

27 Angesichts dieser Beleglage gilt die folgende Aussage in Ebert et al. (1993: 331) § S. 28 nicht vorbehaltlos: „Es kommt selten vor, daß bei einem Substantiv gleichzeitig ein subjektiver und ein objektiver Genitiv steht. Gewöhnlich erscheint eines dieser Attribute als Präpositionalattribute. [. . .] *solch reuberey, schinderey, vnserer guter von dem bapst* (Luther, Adel 20).“

28 <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN627043119?tfify={%22view%22:%22exp ort%22}> [27.08.2021].

29 <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/urn:urn:nbn:de:hebis:30:2-46546> [27.08.2021].

30 <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/drwFreiburgStR1520> [27.08.2021].

Literaturverzeichnis

- Braun, Peter ³1993: *Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache. Sprachvarietäten*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Ebert, Robert Peter / Reichmann, Oskar / Solms, Hans-Joachim / Wegera, Klaus-Peter 1993: *Frühneuhochdeutsche Grammatik* (= Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte : A, Hauptreihe ; 12). Tübingen: Niemeyer.
- Isenmann, Eberhard ²2014: *Die deutsche Stadt im Mittelalter 1150–1550*. Köln u.a.: Böhlau.
- Köbler, Gerhard (ed.) 1984: *Reformation der Stadt Nürnberg*. Gießen: Arbeiten zur Rechts- und Sprachwissenschaft Verlag.
- Polenz, Peter von 1999: *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart, Bd. 3: 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin / New York: de Gruyter
- Reichmann, Oskar / Wegera, Klaus-Peter 1988: *Frühneuhochdeutsches Lesebuch*. Tübingen: Niemeyer.
- Schmidt, Jürgen Erich 1993: *Die deutsche Substantivgruppe und die Attribuierungskomplikation*. Tübingen: Niemeyer.
- Stobbe, Otto 1965: *Geschichte der Rechtsquellen in zwei Bänden* (= Geschichte des deutschen Rechts in sechs Bänden, bearb. von G. Beseler. Neudruck von Ausgabe Braunschweig 1864, Aalen: Scientia).

Nach dem Postkolonialismus? Ähnlichkeit als kulturtheoretisches Paradigma

Herausgegeben von Dorothee Kimmich in Zusammenarbeit mit
Anil Bhatti, Nicole Colin, Quintus Immisch

Vorwort

Eine kulturtheoretische und kulturwissenschaftliche Theorie der Ähnlichkeit hat bisher kaum Anhänger gefunden und wohl daher auch kaum aktuelle Weiterentwicklungen erfahren. Während der Begriff des Unterschieds, der ‚Differenz‘, in der Theoriegeschichte des 20. Jahrhunderts Schule machte und in den verschiedensten Wissenschaften eine enorme Konjunktur entfaltete, haben Konzepte von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit kaum Beachtung gefunden. Nicht nur Strukturalismus, poststrukturalistische Ansätze und die Dekonstruktion, sondern auch systemtheoretische Modelle haben dem Konzept der ‚Differenz‘ bzw. der *différance* zu einer langanhaltenden Entwicklungsdynamik verholfen. Damit wurde ein Denken in mehr oder weniger starren Oppositionen gängig, es ist von Differenz und Identität die Rede gewesen, und Modelle von sich ausschließenden Alternativen waren fast selbstverständlich geworden (Bhatti & Kimmich 2015; engl. Bhatti & Kimmich 2018).

Ein Denken in Ähnlichkeiten dagegen ist eines des ‚Sowohl als auch‘, nicht der Oppositionen. Es ist eines der graduellen Abstufungen, nicht der strengen Alternativen. Ähnlichkeitsmodelle erlauben auf diese Weise Beschreibungen sich überlagernder Strukturen von Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten. Solche Ähnlichkeitsordnungen bilden immer komplexe, sich überlappende und in sich nicht homogene Gruppen, sie ordnen nie nach Kategorien von totaler Identität und vollkommener Differenz. Genau das macht sie relevant und brisant für kulturtheoretische Überlegungen: Als fundamentale Erkenntniskategorie und handlungsleitende Orientierung gehört Ähnlichkeit zu den wichtigsten Tools kulturtheoretischer Reflexion.

An der Geschlechtergeschichte des 20. Jahrhunderts lässt sich dies gut illustrieren: Geschlechterrollen lassen sich nicht angemessen im Rahmen der gängigen biologischen Geschlechtermatrix abbilden. Sie definieren sich auch nicht – zumindest nicht nur – in Opposition zum jeweils anderen Geschlecht. Die sozialen, kulturellen, historischen, und auch die biologischen Repräsentationen dessen, was man als ‚Mann‘ oder ‚Frau‘ bezeichnet, variieren erheblich. Dabei sind Männer und Frauen, je nachdem, welche Aspekte des Vergleiches man wählt, einander eher ähnlich oder eben auch eher fremd. Vergleicht man Muskelkraft oder Hormonspiegel, wird man zu anderen Ergebnissen kommen als bei einem Vergleich von Intelligenz oder Reaktionsgeschwindigkeit. Die Rede von *der* Geschlechterdifferenz muss also durch die von Geschlechterdifferenzen im Plural und den entsprechenden Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten ergänzt werden. Dasselbe gilt für alle Formen von Kulturvergleich. Auch

hier würden sich viele Debatten über Trans- und Interkulturalität erübrigen, wenn sich die Untersuchungen auf sich überlagernde Strukturen von Ähnlichkeiten und Unterschieden konzentrieren würden. Kulturen differenzieren sich nicht nach Identität und Alterität aus, nicht nach eigen und fremd, sondern sind sich – je nach Aspekt – mehr oder weniger ähnlich.

Ähnlichkeitsbezüge herzustellen ermöglicht es, globale Vernetzungen zu beschreiben und dabei auf granulare Unterscheidungen zu setzen. Identitäre Konzepte, die imaginäre Formen der ‚Ganzheit‘ und ‚Abgeschlossenheit‘ gegenüber dem so genannten Fremden postulieren, – meist viel mehr suggerieren, als es je zu beweisen – sind nicht mehr sinnvoll und waren es vielleicht noch nie. Das Denken in Identitäten und Differenzen ist nicht nur überholt, sondern stellt sich mittlerweile auch als gefährlich und destruktiv heraus. Spätestens seit sich der Begriff der ‚Identität‘ und insbesondere der der ‚kulturellen Identität‘ im Milieu rassistischer und rechtspopulistischer Demagogie durchgesetzt hat, ist deutlich geworden, welche ideologischen Fallen in identitätsphilosophischen Diskursen impliziert sind. Denken in Ähnlichkeiten zu befördern, ist daher keine akademische Spielerei im Rahmen von Debatten über Kategorienbildung, sondern eine wissenschaftliche und politische Notwendigkeit. Ähnlichkeiten nicht zu erkennen, heißt schließlich eben auch oft, sie bewusst zu leugnen. Werden Ähnlichkeiten übersehen zugunsten von Differenzen und Oppositionen, so ist dies nicht nur ein erkenntnistheoretisches, sondern auch ein eminent politisches Problem. Ähnlichkeitsdenken erfordert also neben der Fähigkeit zur Analyse auch die zum Urteil: „Wenn religiöse und/oder rassistische Fanatiker eine Spaltung der Gesellschaft in Kategorien aus Identität und Differenz beabsichtigen, dann braucht es solidarische Allianzen, die in Ähnlichkeiten unter Menschen denken.“ (Emcke 2016: 189)

Ähnlichkeit ist kein neues Paradigma: Eine lange, allerdings auch heterogene und teils latente Theorietradition der Ähnlichkeitsreflexion zieht sich von der Philosophie der Antike bis in die moderne Wissenschaft: Ähnlichkeitskonzepte finden sich dabei unter verschiedenen Begriffen und Nomenklaturen, so etwa als Mimesistheorien (vgl. Gebauer & Wulf 1992) oder Nachahmungstheoreme, aber auch im Bereich von Reflexionen auf Analogie, Metapher, Mimikry, Simulation und Wahrscheinlichkeit bzw. in den Fächern Philosophie, Psychologie, Sprachwissenschaften, Mathematik und Informatik.¹ Die strukturelle Zusammengehörigkeit der verschiedenen Ansätze und damit das Potential für eine umfassende Theorie der Ähnlichkeit ist nie ausreichend erfasst worden.

1 Modern formuliert gehört Ähnlichkeit in den Bereich der *fuzzy logic* und nicht in denjenigen von Theorien mit hoher Trennschärfe. Vgl. auch Decock & Douven (2011: 62).

Gerade in den *Humanities* hat Ähnlichkeit eine lange und prominent besetzte Geschichte,² konnte aber trotzdem keinen eigenen ‚Diskurs‘, keine belastbare Nomenklatur und auch keine Strahlkraft entwickeln. Sie gilt vielen als ein fundamentales, aber schwer zu greifendes Konzept: Diese ambivalente Einschätzung zieht sich von der antiken Philosophie – etwa bei Aristoteles, der Ähnlichkeit nur im Rahmen einer Metaphertheorie gelten lassen will – bis hin zur analytischen Philosophie.

Die vorhandenen Theorieansätze sind verstreut, nicht selten fragmentarisch, manche sind viel diskutiert, andere kaum wahrgenommen. Es muss also darum gehen, eine Art ‚Archäologie‘ der Ähnlichkeit zu betreiben, ihr Konzept und ihre Funktionen auch dort aufzufinden, wo sie nicht direkt oder systematisch adressiert ist (Akiba 2004; Kaufman 2007; Bhatti 2011; Bhatti 2014a; Dietz & Moruzzi 2015; Endres 2015; Bhatti 2016; Jullien 2017; Kimmich & Colin 2019; Patrut & Rössler 2019; Winkler 2021). Insbesondere die Erforschung moderner Ähnlichkeitstheoreme, die sich im 20. Jahrhundert auf verschiedensten Feldern finden, hält vielfältige Potentiale bereit: Ethnologisch informierte und inspirierte Ähnlichkeitsreflexionen etwa gelten als kritische Kommentare zu einem Denken in Identitäten und Differenzen (vgl. Därmann 2005; Taussig 2014) und damit als Kritik an allen Formen der kulturellen Alterisierung und des kolonialen *Othering*.³

Diese Traditionen sind bisher im Rahmen der aktuellen Diskussionen über Kulturkonzepte, Inter- oder Transkulturalität in Europa kaum wieder aufgegriffen. Die jüngsten Thesen zu einer kulturtheoretischen Verwendungsweise von Ähnlichkeitsmodellen stammen auch nicht aus Europa, sondern aus Afrika – der Wirtschaftswissenschaftler Samir Amin hat sie in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts formuliert – und aus Indien – hier durch den Literaturwissenschaftler Anil Bhatti vertreten (Amin 1999: 91; Bhatti 2014b; vgl. Kimmich 2014). Dies liegt daran, dass Konzepte homogener kultureller, ethnischer, religiöser und sprachlicher Einheiten für Indien und für viele afrikanische Länder immer schon die Risiken radikaler Segregation, rassistischer Verfolgung und religiösen Terrors bergen. Je heterogener europäische Gesellschaften werden, desto mehr lassen sich auch in Europa die Gefahren Konzepte homogenisierender Kulturmodelle nachvollziehen und desto deutlicher wird die Notwendigkeit, in Kategorien der Ähnlichkeit denken zu lernen.

Ähnlichkeit ist allerdings auch kein Allheilmittel für kulturtheoretische Probleme und die entsprechenden politischen Fragestellungen. Schließlich

2 Autoren von Aristoteles bis Nelson Goodman, von Platon bis Hume, von Leibniz bis Benjamin, von Ludwig Wittgenstein bis Bruno Latour und Philippe Descola setzen sich an zentralen Stellen ihrer Werke mit dem Begriff und Konzept von Ähnlichkeit – als erkenntnisleitender Idee und orientierungsstiftender Praktik – auseinander.

3 Der Begriff wurde geprägt von Gayatri C. Spivak (1985).

kann erzwungene oder täuschende Ähnlichkeit selbst wieder Unterdrückung und Konflikte hervorrufen. Zudem ist Ähnlichkeit auch keine *Alternative* zum Differenzdenken, denn Ähnlichkeit kommt nicht ohne Differenzen – allerdings im Plural – aus. Ähnlichkeit ist in bestimmter Hinsicht die exemplarische Figur des Dritten (vgl. Eßlinger et al. 2010), die dem Denken in Identität und Differenz hinzugefügt werden muss. Dabei handelt es sich nicht nur um eine numerische Ergänzung, sondern um einen fundamentalen Umbau des Systems.

Tatsächlich verlangt das Denken in Ähnlichkeiten – anders als das Differenzdenken –, Unschärfen, diffuse Begrifflichkeiten und vage Definitionen zu akzeptieren. Die vermeintliche Exaktheit, die sich durch ein Denken in Identität und Differenz bzw. deren klarer Opposition zu ergeben scheint, ist mit Vorstellungen von Ähnlichkeiten nicht zu vereinbaren. Allerdings vermeidet man mit Hilfe von Ähnlichkeitskonstruktionen auch all die Fehler, die sich üblicherweise ergeben, wenn man willkürlich Linien zieht und klare Abgrenzungen vornimmt, wo es sie nicht gibt, das heißt etwa dort das ‚Fremde‘ erkennt, wo es gar nicht wirklich existiert (Kimmich 2017; vgl. auch Kimmich 2021).

Neben der Aufarbeitung der historischen Aspekte gilt es, die aktuellen Funktionen von Ähnlichkeitstheoremen zu bestimmen. Kulturtheoretische Ähnlichkeitskonzepte sollen Aporien in der *Postcolonial Theory* und auch in der Debatte zur Transkulturalität und Transnationalität überwinden. Daher ging es auch in diesem Panel „Nach dem Postkolonialismus? Ähnlichkeit als kulturtheoretisches Paradigma“ des XIV. IVG-Kongresses um die Überprüfung von Ähnlichkeitstheoremen, ihrer Problematik und ihrer Leistungsfähigkeit. Es wurde die Tragfähigkeit von methodischen Zugängen und theoretischen Reflexionen erprobt und die historische Breite des Ansatzes eruiert.

Dem Befund, dass ‚Ähnlichkeit‘ weder eine Methode noch eine Theorie ist, geht *Dorothee Kimmich* in ihrem Beitrag zunächst in theoretischer Perspektive nach, wobei sie ‚Ähnlichkeitsoperationen‘ fokussiert, in denen Ähnlichkeit als anthropologische Kategorie, aber auch als kulturell und individuell geprägtes Muster hervortritt. Als Diskursformation ‚jenseits der Differenz‘ antwortet ‚Ähnlichkeit‘ daher auf die Aporien des *Postcolonial Studies*; dies zeigt Kimmich anschließend an Wittgensteins Auseinandersetzung mit Frazers *Golden Bough*, die sie in den Kontext der *Global Epistemologies* stellt, um auf diese Weise Paradigmen wie Moderne, Fortschritt und Wissenschaft durch einen Blick auf die Rolle der Magie zu dezentrieren.

Epistemologischen ‚Alternativen‘ wendet sich auch *Stephan Mühr* in seinem Beitrag über die Erkenntnismetapher der ‚Berührung‘ zu und thematisiert ein räumliches Näheverhältnis zweier Entitäten, die so miteinander interagieren, ohne identisch zu werden. Emblematisch ist für Mühr dabei der euklidische Begriff der ‚Tangente‘, die berührt, ohne zu schneiden. Mühr lässt

dabei vor- und postmoderne Theoreme in Dialog treten und einander ähnlich werden, wenn er sich etwa mit Cusanus und Levinas zwei historisch disparaten Denkern zuwendet und in Levinas' Ambiguitäten Rückgriffe auf vormoderne Epistemologien erkennt.

Solchen Fragen der erkenntnistheoretischen Relevanz von Ähnlichkeit geht auch *Karol Sauerland* in seinem Beitrag über Nietzsche, Mauthner und Ludwik Fleck nach. Begriffe basieren, so Sauerland, nicht auf „Urformen“, sondern verdanken sich der Fähigkeit, Ähnlichkeiten wahrzunehmen, wie er u.a. aus Nietzsches Wahrheitskritik rekonstruiert. Für eine Praxis der Ähnlichkeitsepistemologie erinnert Sauerland schließlich an den Mikrobiologen und Wissenschaftstheoretiker Ludwik Fleck und dessen Ausführungen zum Alltag von Ärzt:innen. Diese seien nicht mit idealtypischen, sondern mit vielfältigen Krankheitsbildern, ja eher mit momentanen Zuständen als mit ‚Krankheitseinheiten‘ konfrontiert. Auch die Medizin wird so zum Ort verborgener Ähnlichkeitsoperationen.

Sigrid Köhler zeigt in ihrem Beitrag ebenfalls, dass ‚Ähnlichkeit‘ in vielfältiger Weise verschiedene Wissensformationen tingiert: Sie untersucht Journale und Dramen des ausgehenden 18. Jahrhunderts aus der Perspektive der Menschenrechte und des Rassismus. Dabei arbeitet sie im Rückgriff auf Cornelia Vismann heraus, inwiefern Menschenrechte ein ‚Topos‘ bzw. eine ‚Redeform‘ darstellen, der ähnlichkeitsbasiert auf die rassistischen Theoreme der Zeit antwortet: Menschenrechte seien Rechte ‚vor‘ dem Gesetz und treiben also Reflexion an, wobei Köhler an Argumente Hannah Arendts anschließt. Dies kontrastiert sie mit Zeugnissen, in denen Ähnlichkeitswahrnehmungen Ausgangspunkt für Menschenrechtsproklamationen sind, z. B. Carl von Dalberg. Ähnlichkeitsepistemologie, so kann Köhler zeigen, findet sich auch in ästhetischen Debatten und Theorien von Sulzer bis Schiller.

Eine ähnliche Überwindung von Differenzen zeigt *Romit Roy* an der musikalischen Produktion Rabindranath Tagores, den er mit Schönberg vergleicht. Beide, so Roy, lösen in ihren Werken Differenzrelationen auf. Schönberg gelingt dies, indem er die Dichtomie von Kon- und Dissonanz auflöst bzw. als graduell begreift. Tagore verzichtet auf Ragas. Er gilt als Vermittler, da ihm die Integration von Elementen aus verschiedenen musikalischen Traditionen und eine Annäherung europäischer und asiatischer Musiktraditionen gelingen. Roy sieht diese vor dem Hintergrund politischer Differenzparadigmen. Auch Tagores Literaturbegriff verfolgt Programmatiken des Miteinanders und der Ähnlichkeit.

Barbara Di Noi betreibt in ihrem Beitrag eine Archäologie der Ähnlichkeit bei Walter Benjamin und insbesondere im *Passagen-Werk*. Benjamin als einer der wichtigsten Theoretiker und Praktiker des Ähnlichkeitsdenkens wird hier in einen neuen Kontext gestellt, der es ermöglicht, ihn jenseits einer Vereinnahmung durch Romantik oder Mystik zu lesen. Ähnlichkeit verbinde

sich bei Benjamin v.a. mit dem ‚mimetischen Vermögen‘, das nicht nur passive, sondern auch aktive Komponenten umfasse. Vor diesem Hintergrund kommt Benjamin als Praktiker der Ähnlichkeit in den Blick, der nicht nur Ähnlichkeit mit Kindheit und Revolution verbindet, sondern auch eine auf Analogie gestützte Poetik der Ähnlichkeit entwickle.

Robert Walser und dessen Selbstverhältnis zur Welt widmet sich *Ulrike Steierwald*, wobei sie zwei Achsen verfolgt: Ähnlichkeit in Walsers Werken, und Ähnlichkeit zwischen Walser und seinen Leser:innen. In Walsers Sprachbildlichkeit zeige sich ein relationales Weltverhältnis jenseits von Identität und Differenz: die Simultaneität von Abstraktem und Konkretem, Vergleich und Differenz, unzählige Beziehungen und Bezüge sowie die materielle Arbeit an der Schrift seien die Parameter dieser Ähnlichkeitspoetik. Diese zeige sich besonders auch in der künstlerischen Rezeption Walsers durch Thomas Hirschhorn, die in ihrem Aussagestatus bewusst paradox und in der Schwebeliegt.

Die Persistenz des Ähnlichkeitsdenkens in der Moderne betont auch *Sara Bangert*, die von metamorphotischen und analogen Widerständen gegen Wissensordnungen im Surrealismus ausgeht und sich schließlich mit deren Fortbestehen in Klaus Modicks *Moos* sowie Sumana Roys *How I became a tree* auseinandersetzt. Wie im Surrealismus werden auch hier die Differenzparadigmen von Mensch und Tier sowie Kultur und Natur durch eine Epistemologie der Ähnlichkeit unterlaufen – eine Perspektive, so Bangert, die bereits anti-eurozentrische und ökokritische Wissensformationen antizipiere.

Ähnlichkeit im Kontext (trans-)kultureller Identitäten untersucht *Tea Talakvadze* in ihrem Beitrag über das „traumatisierte“ postsowjetische Georgien: nach der Entkolonisierung habe sich – anders als in Ostdeutschland – kein literarisch-politischer Diskurs entwickeln können, in dem Kritik an der Kolonisierung hätte geübt werden können. Dieses Vakuum besetzt die „Verwestlichung“. Man könnte von einem kulturellen Trauma sprechen, das etwa in Nino Kharatishvilis *Mein geliebter Zwilling* thematisiert wird, wo besagtes Trauma durch Sympathie bzw. die Ähnlichkeit geteilter Erfahrungen der beiden Protagonisten gelöst werden soll.

Carolin Scheler weist darauf hin, wo Ähnlichkeitsprinzipien in der Informatik bzw. in digitalen Bildgebungsverfahren eine Rolle spielen. Dabei kontrastiert sie 3D-Computergrafiken, die im Produktionsprozess auf Ähnlichkeitsrelationen basieren, mit Bildern, die durch künstliche neuronale Netze geschaffen wurden: letztere sind nur noch im visuellen Resultat ähnlich, müssen aber zur Generierung gerade Differenzen, also distinkte Merkmale, wahrnehmen. Problematisch wird dies z. B. dann, wenn solche Netze (KI) zur Gesichtserkennung trainiert werden, aber aufgrund eines Bias im Trainingsdatensatz nur weiße männliche Gesichter erkennen.

Auf Ähnlichkeitsräume stößt *Markus Gottschling* bei seiner Suche nach ‚anderen‘ Räumen und literarischen Grenzgängen, die von Leerstellen und Verlust erzählen. Er verfolgt in seinem Beitrag Verfahren theoretischer wie praktischer Raum- und Subjektconstitution und fokussiert dabei Schalanskys *Verzeichnis einiger Verluste*. Nach einem Gang durch die Dichtomien der Raumtheorie, u.a. die Differenz cartesischer Überblicks- und explorativer Bewegungsräume, zeigt er, wie bei Schalansky der Verlust eine Leerstelle erzeugt, die durch ‚Archivreisen‘ hierarchiefrei gefüllt wird und vielmehr Annäherung, Analogie und Entklassifizierung tragend sind.

Einer traurigen Ähnlichkeit geht *Gudrun Heidemann* in Herta Müllers *Atemschaukel* nach. Die tabuisierte Lagererfahrung der Mutter, als Grauen per se unscharf und damit kaum fassbar, lässt sich erst durch Ähnlichkeitsoperationen erzählen. So erlaubt die Auseinandersetzung mit Pastior die Erzählung der ähnlichen Erlebnisse der Mutter; in der Poetik des Romans treibt dies Ähnlichkeitsrelationen etwa in intertextuellen ‚Lagerwörtern‘ und im phonetischen Gleichklang hervor, der Grenzen von Sprache und Kultur überschreitet.

Dorothee Kimmich

Literaturverzeichnis

- Akiba, Ken. „Vagueness in the World“. *Nous* 38/3 (2004): 407–429.
- Amin, Samir. *Spectres of Capitalism. A Critique of Current Intellectual Fashions*. New Delhi: Rainbow Publishers, 1999 (RP Monthly Review Press, 1998).
- Bhatti, Anil. „Heterogeneities and Homogeneities. On Similarities and Diversities“. *Accommodating Diversity: Ideas and Institutional Practices*. Hg. Gurpreet Mahajan. New Delhi: Oxford University Press, 2011. 74–110.
- Bhatti, Anil. „Language, Homogeneities, Heterogeneities and Similarity: Some Reflections“. *Impure Languages. Linguistic and Literary Diversity in Contemporary Cultures*. Hg. Rama Kant Agnihotri, Claudia Benthien und Tatiana Oranskaia. New Delhi: Orient BlackSwan, 2014. 3–28 (= Bhatti 2014a).
- Bhatti, Anil. „Heterogeneities and Homogeneities. On Similarities and Diversities“. *Understanding Multiculturalism. The Habsburg Central European Experience*. Hg. Johannes Feichtinger und Gary B. Cohen. Oxford, New York: Berghahn, 2014. 17–46 (= Bhatti 2014b).
- Bhatti, Anil und Dorothee Kimmich (Hg.). *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz: Konstanz University Press, 2015.
- Bhatti, Anil. „Ähnlichkeit / Plurikulturalität. Vorläufige Überlegungen“. *Verstehen und Verständigung. Intermediale, multimodale und interkulturelle Aspekte von Kommunikation und Ästhetik*. Hg. Klaus Sachs-Hombach. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2016. 206–220.

- Bhatti, Anil und Dorothee Kimmich (Hg.). *Similarity – A Paradigm for Cultural Theory*. Neu Delhi, New York: Tulika, Columbia University Press, 2018.
- Därmann, Iris. *Fremde Monde der Vernunft. Die ethnologische Provokation der Philosophie*. München: Fink, 2005.
- Decock, Lieven und Igor Douven. „Similarity After Goodman“. *Review of Philosophy and Psychology* 2 (2011): 61–75.
- Dietz, Richard und Sebastian Moruzzi (Hg.). *Cuts and Clouds. Vagueness, its Nature, and its Logic*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Emcke, Carolin. *Gegen den Hass*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2016.
- Endres, Johannes. „Meaningful Complexity: Goethe’s Concept of Similarity“. *MLN* 130/3 (2015): 466–486.
- Eßlinger, Eva, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer und Alexander Zons (Hg.). *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Frankfurt a. M., Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Gebauer, Gunter und Christoph Wulf. *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Hamburg: Rowohlt, 1992.
- Jullien, François. *Es gibt keine kulturelle Identität. Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur*. Übers. Erwin Landrichter. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- Kaufman, Daniel A. „Family Resemblances, Relationalism, and the Meaning of ‚Art‘“. *British Journal of Aesthetics* 47/3 (2007): 280–297.
- Kimmich, Dorothee. „Lob des Nebeneinander. Anmerkungen zu einer populistischen Debatte“. *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Hg. Dorothee Kimmich und Schamma Schahadat. Bielefeld: Transcript, 2014. 41–66.
- Kimmich, Dorothee. *Ins Ungefähre. Ähnlichkeit und Moderne*. Konstanz: Konstanz University Press, 2017.
- Kimmich, Dorothee und Nicole Colin (Hg.). *Ähnlichkeit/Similitude*. Dossier *lendemains* 173/44 (2019).
- Kimmich, Dorothee. *Leeres Land. Niemandsländer in der Literatur*. Konstanz: Konstanz University Press, 2021.
- Patrut, Iulia-Karin und Reto Rössler (Hg.). *Ähnlichkeit um 1800. Konturen eines literatur- und kulturtheoretischen Paradigmas am Beginn der Moderne (= Ähnlichkeiten. Literatur, Kultur, Wissenschaft. Bd. 1)*. Bielefeld: Aisthesis, 2019.
- Quine, Willard Van Orman. *Ontologische Relativität und andere Schriften*. Stuttgart: Reclam, 1975.
- Spivak, Gayatri C. „The Rani of Sirmur“. *Europe and its Others*. Hg. Francis Barker. Colchester: University of Essex Press, 1985. 128–151.
- Taussig, Michael. *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*. Übers. Regina Mundel und Christoph Schirner. Konstanz: Konstanz University Press, 2014.
- Winkler, Hartmut. *Ähnlichkeit*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2021.

Ähnlichkeit: Kulturtheoretisches Paradigma, methodische Herausforderung und ein Beitrag zu den *Global Epistemologies*

Dorothee Kimmich (Tübingen)

Abstract: „Ähnlichkeit“ ist – wie „Differenz“ oder *différance* – weder eine Methode noch eine Theorie. Anders allerdings als Diskurse, die – vom Strukturalismus bis zur Dekonstruktion – „Differenz“ als Leitgedanken formulierten, ist Ähnlichkeit zwar präsent, aber nicht prominent.

Dem geht der Beitrag zunächst in systematischer Perspektive und anschließend anhand von Wittgensteins Kommentaren zu Frazers *Golden Bough* nach: diese markieren einen entscheidenden Moment in der Geschichte dessen, was man heute als „Theorie“ bezeichnet. Wittgenstein erörtert nicht in erster Linie die Qualität von Frazers Arbeit, sondern Paradigmen wie Evolution und Fortschritt, Moderne und Vormoderne, Technik und Magie, Wahrheit und Illusion. Zentral ist dabei die Frage, ob es sich um Differenzen im Sinne einander ausschließender Optionen oder um graduelle Abstufungen und variable Bezüge im Hinblick auf (Un-)Ähnlichkeiten handelt. Der Beitrag fokussiert hierzu die in dieser Hinsicht besonders einschlägige Debatte um Magie, die in Grundzügen Argumente anführt, denen wir heute im Kontext der Frage nach „globalen Epistemologien“ wieder begegnen.

Keywords: Ähnlichkeit, Kulturtheorie, Global Epistemologies, Wittgenstein, Frazer, Magie, Anthropologie.

1. Einführung

Wir ordnen unsere Welt, die Dinge um uns, Farben und Töne, Körper und Größen, Gesichter und Personen, indem wir Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten wahrnehmen und sie abgleichen. Ohne die Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu skalieren, sind wir nicht in der Lage, etwas oder jemanden wiederzuerkennen, Dinge oder Begriffe einzuordnen oder auch Situationen und Begebenheiten einzuschätzen. Das Erkennen, Abgleichen und Bewerten von Ähnlichkeiten verbindet zudem unsere Erinnerungen mit aktuellen Situationen und Handlungen.

Ähnlichkeitsoperationen spielen jedoch nicht nur für die Wahrnehmung eine fundamentale Rolle, sondern auch für viele Tätigkeiten: Ohne die Fertigkeit, Ähnlichkeiten auch zu reproduzieren – also etwas oder jemanden zu imitieren –, erlernen wir weder eine Sprache noch Klavierspielen, weder Lesen

noch Seilspringen. Ähnlichkeit gehört zum Denken und Handeln zugleich, hat also einen eher passiven, rezeptiven, und einen eher aktiven Anteil.

Wiedererkennen und Zuordnen, Nachahmen und Vergleichen orientieren uns im Alltag, aber sie sind auch unabdingbar, um die Welt wissenschaftlich zu verstehen. Sie sind präsent, wenn wir Objekte klassifizieren wollen, Datenmengen sortieren, Phänomene zuordnen müssen, oder wenn wir Thesen und Argumente prüfen sollen, also Analogien bilden und Vergleiche ziehen. All diesen Operationen und Fertigkeiten liegt das Wiedererkennen und Abgleichen von Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten zugrunde. Voraussetzung für einen solchen Abgleich einer mehr oder weniger großen Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit ist die Einschätzung, welche Kriterien angelegt werden, also *in welcher Hinsicht* Ähnlichkeit erfasst werden soll. Diese Auswahl von Kriterien geschieht im Alltag oft schnell, implizit und sogar meist nicht bewusst. In wissenschaftlichen Fragen – nicht nur in diesen – muss sie Gegenstand sorgfältiger Abwägung und kritischer Prüfung sein.

Ähnlichkeit ist zwar ganz offensichtlich eine allgemeine, eine anthropologische Kategorie von Wahrnehmung, und doch sind Ähnlichkeitswahrnehmungen zugleich auch immer gekennzeichnet durch besondere, etwa kulturell oder individuell geprägte Vorannahmen. Ähnlichkeiten allgemein nimmt jeder und jede wahr, das Empfinden für die jeweilige Ähnlichkeit in den konkreten Situationen allerdings kann stark divergieren. Melodien wiedererkennen kann jeder, die Ähnlichkeit von bestimmten Melodien zu erkennen, verlangt jedoch eine Sozialisation in bestimmten musikalischen Systemen der Harmonie und des Rhythmus.

So liegt insbesondere auch dem *Nichterkennen* von Ähnlichkeiten zugunsten von Differenzen ein – dann häufig durchaus willentlicher oder weltanschaulich imprägnierter – Bewertungsprozess zugrunde: Ähnlichkeiten etwa zwischen Religionen, Geschlechtern, Kulturen und Gewohnheiten *nicht* zu sehen bzw. nur Differenzen zu erkennen, ist nicht nur eine Frage der Wahrnehmung, sondern eben auch eine der Einstellung, ja eine der Weltanschauung. Ähnlichkeit hat einen universalen und einen spezifischen Aspekt zugleich und ist daher geeignet, einen kritischen Beitrag zu der komplexen Debatte um globale Epistemologien zu leisten.

Dabei ist Ähnlichkeit kein neues Paradigma: Eine lange, allerdings auch heterogene und teils latente Theorietradition der Ähnlichkeitsreflexion zieht sich von der Philosophie der Antike bis in die moderne Wissenschaft: Von Platon bis Quine, von Galen bis zur Homöopathie, von Aristoteles bis Adorno waren Ähnlichkeitskonzepte Anlass zu fundamentaler Kritik (vgl. Kimmich 2017). Sie finden sich dabei unter verschiedenen Begriffen und Nomenklaturen, so etwa als Mimesistheorien (vgl. Gebauer & Wulf 1992), aber auch als Debatten um Analogie, Metapher, Mimikry und Simulation, die in so unterschiedlichen Fächern wie Philosophie, Anthropologie, Biologie, Psychologie,

Sprach- und Literaturwissenschaften, in Mathematik und Informatik geführt wurden.

Es bedarf einer einlässlichen Analyse dieses Wissens über Ähnlichkeit(en), um damit dann auch kulturwissenschaftlich argumentieren zu können. Es gilt dabei vor allem, dem kulturwissenschaftlichen Paradigma der Differenz ein Paradigma der Ähnlichkeit an die Seite zu stellen. Dies erscheint gerade in Zeiten, in denen essentialistische und identitäre Argumentationen im Bereich von Politik und Gesellschaft – oft als rassistische, diskriminierende oder stigmatisierende Rede – wieder auf zunehmende Akzeptanz stoßen, auch politisch als Desiderat. Die ubiquitäre Rede von Differenz oder auch die Praxis der *différence* soll dabei einer kritischen Betrachtung unterzogen werden, ohne dass ihre Funktion grundsätzlich in Frage gestellt werden soll. Vielmehr geht es darum, die Angemessenheit bzw. die Plausibilität von Differenzkriterien von Fall zu Fall zu hinterfragen. Insbesondere seit begonnen wurde, Identität im Modus der Differenz zu denken, ist eine Neuorientierung notwendig geworden. Der *Clash of Civilizations* (Huntington 1996) wirkt dabei ebenso irritierend und gefährlich wie beliebig abgegrenzte Formen einer ‚kulturellen Identität‘ (vgl. Hall 2008), die essentialistischen Charakter zu bekommen scheinen (Koschorke 2009).

Dabei ist es sicherlich nicht einfach, Vorbehalte gegenüber dem Ähnlichkeitsdenken zu überwinden. Dies gilt es insbesondere dort zu adressieren, wo kritisiert wird, dass es sich um ein zu vages Konzept und ein daher unbrauchbares, nicht definiertes Instrument handeln könnte. Ähnlichkeit erlaubt tatsächlich keine scharfen Trennungen, aber sie ist eben auch nicht beliebig. Charakterisiert wird sie u. a. durch relative Nähe und Distanz bzw. durch relativ rasche Transformationsoperationen:¹ „[. . .] similarity is determined by the transformation distance between representations.“ (Chater et al. 2003: 1) Hampton kommt zu dem Schluss: „[. . .] similarity may yet be the best explanation of how most of our conceptual categories function.“ (Hampton 2001: 13)

Trotz dieses Mangels an scharfer Abgrenzung bzw. gerade darum spielt Ähnlichkeit in der Mathematik und in vielen Bereichen der Naturwissenschaften bzw. der Informationsverarbeitung eine wichtige Rolle. Bei der Analyse großer Datenmengen ist eine angemessene Quantifizierung von Ähnlichkeit entscheidend. Dabei geht es nicht nur um den digitalen Alltag prägende

1 In der Psychologie gilt Ähnlichkeit als fundamentales Konzept in der Wahrnehmungsforschung, in Kognitions-, Lern- und in Kategorisierungstheorien. Die Literatur ist entsprechend weitläufig und es finden sich verschiedene Ansätze, Ähnlichkeit zu definieren. So lassen sich etwa geometrische, skalare und transformatorische Modelle unterscheiden. Hier wird also nur ein Ansatz exemplarisch erwähnt. Die Frage der Kontextbezogenheit ist dabei noch nicht geklärt (vgl. Goldstone & Son 2005).

‚ähnliche‘ Suchanfragen, sondern auch um Schrift-, Bild- und Gesichtserkennung und alle Formen von intelligenter Zuordnung.² So konstatiert der Mathematiker und Linguist Lotfi A. Zadeh schon in den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts: „The exploitation of the tolerance for imprecision and uncertainty underlies the remarkable human ability to understand distorted speech, decipher sloppy handwriting, comprehend nuances of natural language [. . .] and more generally, make rational decisions in an environment of uncertainty and imprecision.“ (Zadeh 1994: 77; vgl. auch Tversky 1977; Belohlavek & Klir 2011) Die Unschärfetoleranz menschlicher Wahrnehmung stellt ein kognitives und kreatives Potential dar: „The role model for fuzzy logic is the human mind“ (Zadeh 1994: 83). Heute wird dies als *similarity learning* im Kontext von *supervised machine learning* in der *Artificial Intelligence*-Forschung bezeichnet (Kulis 2012).

Diese Beobachtungen lassen sich ergänzen durch die Wiederaufnahme von Ähnlichkeitsmodellen im Rahmen neurowissenschaftlicher Simulationstheorien. Seit der Identifizierung von so genannten ‚Spiegelneuronen‘ in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts werden Simulationstheorien auf unterschiedlichen Feldern der Neurowissenschaften erprobt: Empathie, Selbstwahrnehmung, Fremdwahrnehmung, Lernen und räumliche Orientierung wurden mit Hilfe von Ähnlichkeits-, Simulations- und Spiegelungsparadigmen untersucht (Rizzolatti & Sinigaglia 2008: 10). „The distinctive mimetic nature of the human species“ (Gallese 2014: 4; vgl. Eagle & Wakefield 2007; Gallese et al. 2004) steht nun auch auf der Agenda der Neurowissenschaften.³ Es ist dabei von einer „new relevance of the *Poetics* in modern psychology“ die Rede: „Fiction as simulation illuminates the problem of human action and emotions.“ (Oatley 1999: 101, 105) Auch soziologische Ansätze verweisen darauf, dass „Praktiken, aus denen sich die soziale Welt zusammensetzt“, immer auf Typisierungen beruhen. „Als Typisierung sind die sozial relevanten Allgemeinheiten jedoch in der Regel kein Gegenstand der Rationalisierung [. . .]. Entsprechend ist im Modus der Typisierung nicht zu erwarten, dass die allgemeinen Begriffe notwendig trennscharf sind. Vielmehr markieren sie im Sinne semantischer Prototypen Zonen von *Ähnlichkeiten*.“ (Reckwitz 2017: 31; vgl. auch Kron & Winter 2005: 391) Besonders aktuell sind wiederum solche Erkenntnisse im Bereich der Medienwissenschaften und den dort diskutierten Fragen der Bildererkennung und der Alltagskommunikation. So konstatiert Hartmut Winkler in seinem Band *Ähnlichkeit*: „Wer sich mit Alltagskultur und Medien beschäftigt, wird auf unübersehbar viele Formen von Ähnlichkeit stoßen [. . .].“ (Winkler 2021: 7) Der Hinweis auf Alltagskultur

2 Vgl. z. B. Chechik et al. (2010: 1109); vgl. auch: „A good measure of similarity between data points is crucial to many tasks in machine learning“ (Liu et al. 2015: 653).

3 Vgl. dazu etwa neuere Forschungen des Tübinger Hertie-Instituts: Caggiano et al. (2016).

ist hier besonders hervorzuheben, da er auch in der Anthropologie und ihren Ähnlichkeitstheoremen immer wieder betont wird.

Anthropologisch inspirierte Ähnlichkeitsreflexionen gelten seit Langem als kritische Kommentare zu einem Denken in Identitäten und Differenzen und damit als Kritik an allen Formen der kulturellen Alterisierung und des kolonialen *Othering*.⁴

Ähnlichkeitstheoreme stellen darüber hinaus in direktem Zusammenhang mit der Frage des *kulturellen Othering* eine allzu strikte Trennung von modern und vormodern, also eine Art (*pseudo*-)historisches *Othering* in Frage, indem sie gerade auf der – durchaus irritierenden – Ähnlichkeit von Wissensformen und Praktiken in Moderne und Vormoderne bestehen.⁵ Hierfür stehen – um die ersten und immer noch prominenten Vertreter von anthropologischen und philosophischen Ähnlichkeitstheorien zu nennen – neben Aby Warburgs und Sigmund Freuds Thesen insbesondere die Arbeiten von Walter Benjamin und Ludwig Wittgenstein (vgl. Kimmich 2017). Für Benjamin ist ‚Ähnlichkeit‘ als ein systematisch zusammenhängender Komplex von Erkenntnis-, Gedächtnis- und Sprachformen vorzustellen (Benjamin 1991: 206). Ein vergleichbar grundsätzliches Ähnlichkeitstheorem findet sich bei Wittgenstein (Wittgenstein 1989; Wittgenstein 2001; vgl. dazu de Zengotita 1989; Brusotti 2014). Ähnlichkeit ist bei all diesen Autoren dezidiert ein Paradigma des Anti-Essentialismus. Heute werden solche Ansätze insbesondere von Bruno Latour (Latour 2001), aber auch Philippe Descola und Eduardo Viveiros de Castro (Viveiros de Castro 1997; Viveiros de Castro 2016; Descola 2011) vertreten: Aber auch Theoretikerinnen wie Chantal Mouffe und Toril Moi, die in einem weiteren Rahmen der *Ordinary Language Theory* auf Wittgensteins Ähnlichkeitstheoreme zurückgreifen, vertreten entsprechende Ansätze.⁶ Es gilt, an diese Theorietradition im Kontext aktueller Debatten anzuknüpfen und zu klären, welchen Vorteil nichtessentialistische Ähnlichkeitskonzepte für Kulturtheorien heute haben können.

Es zeigt sich schon bei einem kursorischen Durchgang durch Disziplinen, aber auch bei einem nicht weniger fragmentarischen Blick in die Geschichte der Humanities, dass Ähnlichkeit zwar eine lange und prominent besetzte

4 Der Begriff wurde geprägt von Gayatri C. Spivak, vgl. Spivak (1985); vgl. Därmann (2005); Taussig (2014).

5 Dies steht selbstverständlich in direktem Widerspruch zu den Thesen, die Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* prominent vertreten hat (Foucault 1971).

6 Vgl. Mouffe (2000); Moi (2017). Ähnlichkeit gehört zudem zu einem Komplex an Begriffen, die mit einem problematisch werdenden Konzept von instrumenteller Rationalität brechen: Aktuell dürften hier die Thesen von Bruno Latour die größte Resonanz ausgelöst haben. Er kritisiert damit Michel Foucaults einflussreiche Identifikation von Ähnlichkeit und Vormoderne (Foucault 1971).

Geschichte hat,⁷ aber trotzdem keinen eigenen ‚Diskurs‘, keine belastbare Nomenklatur und auch keine Strahlkraft entwickeln konnte.⁸ Sie gilt vielen als ein fundamentales, aber schwer zu greifendes Konzept: Diese ambivalente Einschätzung zieht sich von der antiken Philosophie – etwa bei Aristoteles, der Ähnlichkeit nur im Rahmen einer Metapherntheorie gelten lassen will – bis hin zur analytischen Philosophie, wenn etwa William Van Orman Quine formuliert: „Denn gewiß gibt es nichts Grundlegenderes für das Denken und die Sprache als unser Ähnlichkeitsgefühl [. . .]“, und zugleich allerdings feststellt, dass dem Begriff etwas „Dubioses“ anhafte (Quine 1975: 160). Die vorhandenen Theorieansätze sind verstreut, nicht selten fragmentarisch, manche sind viel diskutiert, andere kaum wahrgenommen.

Neben der Aufarbeitung der historischen Aspekte gilt es daher vor allem, die aktuellen Funktionen von Ähnlichkeitstheoremen zu diskutieren. Dies ist die zentrale Aufgabe einer noch zu leistenden Arbeit an Ähnlichkeitskonzepten, die möglicherweise die Aporien in der *Postcolonial Theory* und auch in der Debatte zur Transkulturalität und Transnationalität überwinden helfen können.⁹ Hierzu soll im Folgenden auf eine Debatte zwischen Philosophie und Anthropologie vorgestellt werden, die mit Ludwig Wittgensteins Korrektur seiner eigenen Positionen, wie sie sich im *Tractatus* finden (Wittgenstein 2015), beginnt, darüber aber weit hinausgreift und aktuelle Fragestellungen adressiert.

2. Wittgensteins Bemerkungen über Frazers *Golden Bough* als Kommentar zur Problematik globaler Epistemologien

Ludwig Wittgenstein liest 1931 das zwölfbändige Werk des britischen Anthropologen James George Frazer *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* (zuerst 1890; Frazer 1950) und dieses Buch lässt ihn nicht mehr los. Er schreibt dazu Notizen und Kommentare, die später publiziert werden und zum Teil in seine *Philosophischen Untersuchungen* eingehen. Diese

- 7 Autoren von Aristoteles bis Nelson Goodman, von Platon bis Hume, von Leibniz bis Benjamin, von Ludwig Wittgenstein bis Bruno Latour und Philippe Descola setzen sich an zentralen Stellen ihrer Werke mit dem Begriff und Konzept von Ähnlichkeit – als erkenntnisleitender Idee und orientierungsstiftender Praktik – auseinander.
- 8 Modern formuliert gehört Ähnlichkeit in den Bereich der *fuzzy logic* und nicht in denjenigen von Theorien mit hoher Trennschärfe, vgl. auch Decock & Douven (2011: 62).
- 9 Die jüngsten Thesen zu kulturwissenschaftlichen Ähnlichkeitsparadigmen stammen nicht aus Europa, sondern aus Afrika und Indien: Amin (1999: 91); Bhatti (2014); vgl. Kimmich (2014).

Auseinandersetzung ist Gegenstand zahlreicher Untersuchungen und einer intensiven philosophiegeschichtlichen Debatte geworden (vgl. Brusotti 2014).

Dabei geht es nicht nur um einen marginalen Abschnitt im Leben eines Philosophen, sondern um die zentrale Frage, ob und wie Wittgensteins Spätphilosophie – und damit auch das Konzept der „Familienähnlichkeiten“ – anthropologisch inspiriert oder motiviert und damit auch allen Positionen, die sich auf ihn beziehen, eine Überschneidung von Philosophie und Anthropologie inhärent ist. Die Schlussfolgerungen aus diesen Überlegungen haben Folgen für beide Disziplinen gezeitigt, vor allem aber für deren jeweiliges Verhältnis zueinander: „This peculiar relationship between the two disciplines deserves to be studied at length. Here, however, I would like to examine how Wittgenstein’s philosophy constitutes a true *account* of anthropology, not a cynical or critical use of it. Given that philosophy has long claimed to take up the task of anthropology, this leads to the question of how anthropology can in a sense claim to be philosophy – not through a kind of upgrading of its status but rather because it illustrates the philosophical method Wittgenstein proposes: attention to ordinary human forms of life in their unity and diversity [. . .].“ (Laugier 2018: 207) Die Debatte wurde bisher fast ausschließlich zwischen Anthropologie und Philosophie geführt, es fehlt die literatur- und kulturwissenschaftliche Expertise. Darauf werde ich weiter unten noch kurz eingehen.

Frazers Werk wurde selbstverständlich nicht nur von Wittgenstein, also aus dem Blickwinkel der Philosophie, einer kritischen Lektüre unterzogen. Die Ethnologie hat sich kritisch und ausführlich mit Frazers Thesen befasst. Bereits für die Zeitgenossen und Kollegen war Frazers Arbeit Inspiration und Herausforderung zugleich (Ackermann 1987; Chidester 2014; Malinowski 2014). Bronisław Malinowski etwa, zu Anfang seiner Karriere noch Frazers Schüler, formuliert grundsätzliche und sehr einflussreiche Kritik. Er schreibt zu dessen erstem Todestag 1942 eine „Biographische Würdigung“, die in vielen Punkten eher eine harsche Kritik ist als eine Ehrung. Dabei erwähnt er zwar den immensen Einfluss, den Frazer nicht nur in der Religionsphilosophie, der Anthropologie – etwa auf Henri Hubert und Marcel Mauss, Lucien Lévy-Bruhl, Célestin Bouglé und Arnold van Gennep – und der Psychologie – etwa auf Wilhelm Wundt – hatte, sondern betont auch die besondere Wirkung auf die moderne Literatur und Kulturtheorie: Er nennt Anatole France, Henri Bergson, Arnold Toynbee und Oswald Spengler, die von Frazers Forschungen beeindruckt gewesen seien (Malinowski 1986: 38).

Diese Aufzählung ließe sich noch ergänzen durch William Butler Yeats, H. P. Lovecraft, T. S. Eliot, William Carlos Williams, Sigmund Freud, James Joyce, Ernest Hemingway und D. H. Lawrence. Trotz – oder gerade wegen – dieser ungewöhnlich breiten Wirkung greift Malinowski Frazer scharf und grundsätzlich an: Das Werk sei ein Produkt des abendländischen – und eben

nur abendländischen – Humanismus, basiere auf der idealistischen Annahme geschichtsphilosophischen Fortschritts und übersehe dabei unter anderem die zeitgenössischen Thesen von Psychologie und Soziologie: „Es wäre nicht schwer zu beweisen, daß Frazer oft nahe daran ist, eine psychoanalytische Einsicht in die unter- und unbewußten Motive des menschlichen Verhaltens zu entwickeln.“ (Malinowski 1986: 42) Es sei vor allem Frazers uneingeschränktes Bekenntnis zur westlichen Rationalität, das ihm den Blick für andere Wirklichkeiten verstelle: „Er entwickelt eher moralische Vorstellungen als wissenschaftliche Ideen. In den meisten Gedankengängen tauchen Scheidungen zwischen *Gut* und *Schlecht*, zwischen *Aberglaube* und *rationalen Kenntnissen* auf.“ (Malinowski 1986: 45)

Malinowski weist an verschiedenen Beispielen nach, dass Frazers Grundüberzeugungen – dass Institutionen, Bräuche, und Verhaltensweisen von ‚Wilden‘ überholt und von einem modernen Standpunkt aus betrachtet sinn- und vor allem auch zwecklos seien – nicht nur weltanschaulich bedenklich, sondern vor allem auch wissenschaftlich nicht haltbar seien. Malinowski scheint sich zu fragen, ob und wie man mit verschiedenen Epistemologien umgehen muss und welche Konsequenzen daraus vor allem für sein eigenes Fach erwachsen.

Die Ablehnung, wie sie Malinowskis formulierte, war in den 40er Jahren schon lange keine Ausnahme mehr, Wittgensteins Einlassungen in seinen *Bemerkungen* von 1931 sind also schon zu diesem Zeitpunkt wohl eher dem Mainstream innerhalb der Ethnologie zuzuordnen: „Yet the fact remains that Frazer has been summarily dismissed by practically all of his successors. Different from Tylor’s *Primitive Culture* (1871), which retained its status as a foundational (though otherwise increasingly irrelevant) text for Anglophone anthropology, Frazer’s *Golden Bough* is now, at best, regarded as a footnote to a phase of the development of the discipline – and an unfortunate one at that.“¹⁰ (Palmié 2018: 4)

10 Überraschenderweise wird James Frazer in den 80er Jahren noch einmal anders gelesen, und zwar vielleicht, so Palmié, weil der letzte große Versuch „at positivistic universalism – Claude Lévi-Strauss’s positing of elementary structures of the human mind – had given way to a poststructuralist hermeneutics of suspicion to end all hermeneutics of suspicion.“ (Palmié 2018: 6) Man könnte sicherlich viele Namen nennen, die sich gegen – jeweils verschiedene Ausprägungen – eine Hermeneutik des Verdachts wandten, allerdings wurde erst in den letzten Jahren vermehrt darauf hingewiesen, dass auch Ludwig Wittgensteins Spätwerk dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt hat (vgl. Moi 2017). „Despite the overwhelming importance of Michel Foucault and Jacques Derrida, this was a moment inspired [. . .] by Wittgenstein’s own thought [. . .].“ (Palmié 2018: 6)

Man kann festhalten, dass Frazers Werk immer schon polarisiert hat, dass in dem Moment, als Wittgenstein dem *Golden Bough* begegnete (erstaunlicherweise aber wohl nicht dem Autor selbst, obwohl beide zu gleicher Zeit in Cambridge lehrten), die Kritik schon deutlich überwog. Aus heutiger Sicht bleibt diese Kritik berechtigt, sie scheint aber auch nicht alle Aspekte des Werks gleichermaßen zu treffen. Denn letztlich drehte sich die Debatte um den Status und die Bewertung von Wissen und vor allem um die Erörterung der Differenz zwischen Magie und Wissenschaft, also um die Frage, ob Magie eine vormoderne, vollkommen überholte und auch absolut intolerable Denkform repräsentiere, oder ob sich ihre Grundstrukturen im Kontext bestimmter Gesellschaftstypen verstehen und bewerten lassen, also einen gewissen relativen Wert haben könnten. Allerdings wird schon in den einleitenden Passagen des *Golden Bough* deutlich, dass die Einschätzung des magischen Denkens bei Frazer gar nicht so eindeutig ist, wie man meinen könnte bzw. wie Malinowski suggeriert, und genau an dieser Stelle zeigt sich auch, dass die dabei sichtbar werdenden Widersprüchlichkeiten allesamt auf die Funktion von Ähnlichkeiten verweisen.

Es ist nämlich ausgerechnet Frazer selbst, der betont, dass die Verfahren von wissenschaftlichem und magischem Denken sich verblüffend ähneln: Es gehe nicht darum, zu bezweifeln, dass Dinge ihre Existenz bestimmten Gesetzen und Handlungen ihre Performanz bestimmten Ursachen verdanken, allerdings seien es die *falschen* Gesetze, die von den ‚Primitiven‘ als Ursache angeführt würden. Vollkommen falsch sei es vor allem, anzunehmen, dass die Dinge durch Gesetze der Ähnlichkeit und der Kontiguität zustande kämen. Es handle sich um eine totale Fehlkonzeption. „The fatal flaw of magic lies not in its general assumption of a sequence of events determined by law, but in its total misconception of the nature of the particular laws which govern that sequence.“ (Frazer 1950: 49) Magisches Denken sei gekennzeichnet durch die fehlerhafte Verwendung bestimmter Prinzipien: „If we analyse the various cases of sympathetic magic [. . .] we shall find, as I have already indicated, that they are all mistaken applications of one or other of two great fundamental laws of thought, namely, the association of ideas by similarity and the association of ideas by contiguity in space or time.“ (Frazer 1950: 49)

Ähnlichkeit und Kontiguität in Raum und Zeit seien, so erfährt man überrascht, allerdings nicht *an sich* falsche Prinzipien, sondern im Kontext der Magie falsch *angewandte* Gesetze: „A mistaken association of similar ideas produces homoeopathic or imitative magic: a mistaken association of contiguous ideas produces contagious magic. The principles of association are excellent in themselves, and indeed absolutely essential to the working of the human mind. Legitimately applied they yield science; illegitimately applied they yield magic, the bastard sister of science. [. . .] The true or golden rules

constitute the body of applied science which we call the arts; the false are magic.“ (Frazer 1950: 49–50)

Ähnlichkeit und Kontiguität gelten Frazer also als exzellente und unerlässliche Gesetze des Denkens selbst und zugleich als die Kennzeichen falschen Wissens, also der Magie. Tatsächlich bleibt es vollkommen unklar, was nun eigentlich ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ an der Ähnlichkeit sein soll. Denn fragt man nun andererseits genauer nach der für Frazer entsprechend *legitimen* Verwendung von Analogien und Gesetzen des Vergleichens und Abgleichens, stößt man auf die erstaunliche Tatsache, dass er selbst gleich mit den ersten Sätzen seines Riesenwerks im Grunde einer sehr spielerischen und keineswegs systematischen Assoziation verschiedenster Kulturen, Epochen, Weltregionen, Praktiken und Riten aufgrund von Ähnlichkeiten das Wort redet: „When I originally conceived the idea of the work, of which the first part is now laid before the public in a third and enlarged edition, my intention merely was to explain the strange rule of the priesthood or sacred kingship of Nemi and with it the legend of the Golden Bough, immortalised by Virgil, which the voice of antiquity associated with the priesthood.“ (Frazer 1920: VII)

Verschiedene Motive dieses Sagenkomplexes und der daran geknüpften rituellen Handlungen sollen – so Frazer – auf einen Ursprung in Vorderasien hindeuten. „The explanation was suggested to me by some *similar* rules formerly imposed on kings in Southern India, and at first I thought that it might be adequately set forth within the compass of a small volume. But I soon found that in attempting to settle one question I had raised many more: wider and wider prospects opened out before me; and thus step by step I was lured on into far-spreading fields of primitive thought which had been but little explored by my predecessors.“ (Frazer 1920: VII; Hervorhebung DK) In weite Gefilde von mythischen Erzählungen ‚gelockt‘ zu werden, scheint nun nicht gerade eine besonders wissenschaftlich systematische Vorgehensweise zu sein. Vielmehr sind es ganz offensichtlich eher ‚homöopathische‘ Ähnlichkeiten, die Frazer hier zu seinem großangelegten Tableau an- oder sogar vielleicht verleiten. Die Nahtstelle zwischen Magie und Wissenschaft ist die Ähnlichkeit, die sowohl als plausible Analogie oder als Schwindel auftreten kann.

An der Funktion und Bedeutung von Ähnlichkeit, genauer an der Ähnlichkeit oder Differenz zwischen Magie und Wissenschaft, zwischen Moderne und Vormoderne, zwischen den Epistemologien dieser Welt und damit an der Ähnlichkeit als solcher setzten auch die aktuellen Kommentare zur Frazer-Wittgenstein-Debatte an. Denn nicht umsonst ist diese noch virulent: Es geht offenbar gar nicht nur um den Streit von Philosophie und Anthropologie, sondern um Wissenssysteme, Sprachtheorien und sogar ganz praktisches Alltagsverhalten. Das zeigt eine erst vor wenigen Jahren publizierte Debatte um Wittgensteins *Remarks* zu Frazer.

David Graeber etwa sieht den Assoziationsreichtum bei Frazer nicht so kritisch wie viele seiner Kollegen und behauptet in seinen „Remarks on Wittgensteins Remarks on Frazer“¹¹ (Graeber 2019) daher auch, dass Frazers Ansatz im Grunde der eines fröhlichen Strukturalisten sei, eines *bricoleurs* gewissermaßen, der ohne Regeln zu befolgen, ein Panorama an Ähnlichkeiten produziere, ja im Grunde eine anarchistische Wissenschaft betreibe. Dieser letztlich jedem Anarchismus zugrundeliegende Universalismus habe den Relativisten Wittgenstein provoziert, denn Wittgensteins „language games“ seien regelgesteuerte Spielsysteme und anders als die Geste Frazers eben kein „play“ (Graeber 2019: 8). „The quintessential form of action that is not aimed at some utilitarian end is play“ (Graeber 2019: 8). Anders sei dies mit „Games“, diese wiederum „imply respect because games have rules and rules are to be respected.“ (Graeber 2019: 8.) Während also Malinowski Frazer gewissermaßen autoritäres Verhalten vorwirft, hält der erklärte Anarchist David Graeber Frazer für einen radikal-strukturalistischen Spieler. Wittgensteins Kritik dagegen sei verfehlt, ja sogar für moralisch fragwürdig.

Ganz anders wiederum argumentieren seine Kolleg_innen, unter anderen Veena Das, Sandra Laugier und Michel Taussig, in einem Band, der eine Neuübersetzung der *Remarks* und zehn Kommentare von renommierten Philosoph_innen und Anthropolog_innen enthält (da Col & Palmié 2018). Viele der hier versammelten Kommentatoren könnte man als Vertreter der *Ordinary Language Philosophy* bzw. ihrer anthropologischen Vertreter bezeichnen.¹²

Veena Das versucht, Wittgensteins Thesen zum Magischen auf ein Konzept des Imaginären zurückzuführen, das sich als Teil einer alltäglichen Praxis versteht. „Might one then think of ritual as one way of imagining, What if the world was otherwise? In my reading, this thought could morph into the deep skepticism that might destroy my everyday life or, conversely, it might

11 Graebers Artikel hätte ebenfalls in dem Band *The Mythology in Our Language* erscheinen sollen, der eine neue englische Übersetzung von Wittgensteins *Bemerkungen* und zehn Kommentare von Anthropolog_innen und Philosoph_innen enthält. Offenbar gab es Unstimmigkeiten zwischen den Herausgebern und Graeber, sodass sich der Artikel nur auf der Homepage des 2020 verstorbenen Wissenschaftler finden lässt.

12 Darauf weist auch die norwegische Feministin und Literaturwissenschaftlerin Toril Moi hin, die in ihrem Buch *Revolution of the Ordinary. Literary Studies after Wittgenstein, Austin, Cavell* (2017) gewissermaßen eine Revision der Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts vornimmt und dabei vor allem drei verschiedene Gruppen, eine post-saussuresche Schule, die Dekonstruktion und eine *Ordinary Language*-Auffassung identifiziert, die sich in jeweils vollkommenem Missverständnis gegenüber zu stehen scheinen. Insbesondere die „Hermeneutics of Suspicion“, also die Suche nach einem „verborgenen“ Sinn, der jenseits der „Oberfläche“ von Texten und Sprache zu finden sein soll, kritisiert sie scharf und wendet sich zugleich gegen die Auffassung, dass *Ordinary Language*-Thesen notwendig dem „common sense“ verpflichtet seien und daher Kritik nicht formulieren können, affirmativ sein müssen, ja zu konservativen Urteilen neigen.

show that the ability to imagine a different everyday (or eventual everyday) is part of the actual everyday.“ (Das 2020: 259)

Auch Sandra Laugier betont, dass die besondere Stärke von Wittgensteins anthropologischer Philosophie im Blick auf das „every day life“ liege, in der „attention to ordinary human forms of life in their unity and diversity; that is, attention to forms of life and lifeforms.“ (Laugier 2018: 207)

Dieser Streit um Wissenssysteme ist keineswegs abstrakt, abgehoben oder arkan, vielmehr greift er direkt in den politischen und sozialen Alltag aller Gesellschaften ein, wie man besonders deutlich in den vergangenen zwei Jahren sehen konnte.¹³ Es tobte ein Meinungskrieg über das richtige und falsche Verhalten, das richtige und falsche Wissen in Zeiten einer Pandemie. Was jeweils als relevantes und richtiges Wissen qualifiziert wurde, entfachte eine hitzige Debatte, an der sich die verschiedensten Gruppen beteiligten.

Die von Frazer erwähnte „Homöopathie“ spielt dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle.¹⁴ Sie basiert auf einem Ähnlichkeitsprinzip und wird von den einen dafür als magischer Blödsinn verspottet, von den anderen als ultimatives Wissensreservoir verteidigt. Der *clash of epistemologies* findet also gar nicht immer zwischen dem ‚Westen‘ und dem ‚Rest‘ der Welt statt, sondern unmittelbar im eigenen System, und er hängt mit den Tücken der Ähnlichkeit zusammen. Der Streit um Wissenssysteme oder Epistemologien hat sich im Zusammenhang mit den heftig geführten Auseinandersetzungen in der Pandemie zu einer breit angelegten Debatte über Legitimität von Wissen, postmoderne Beliebigkeit, die Rolle von Wissenschaft, Wahrheit und Aufklärung, ja sogar die Rolle neuer ‚großer Narrative‘ der Verlässlichkeit ausgeweitet (vgl. Pieiller 2022; Schwab & Malleret 2022).

Wittgenstein hat die Problematik verschiedener Epistemologien offenbar erkannt, formuliert, aber nicht gelöst: In einer handschriftlichen Notiz hält er fest, „[v]on der Magie müßte die Tiefe behalten werden“, die er vorhabe in seiner zukünftigen Philosophie zu erarbeiten „Worin ich aber weder der Magie das Wort reden noch mich über sie lustig machen darf.“ (Wittgenstein 1989: 142 = Anhang, Textnachweise, 3.) Es geht also um das richtige Beschreibungsverfahren, das gefunden werden muss: „Nur beschreiben kann man hier und sagen: So ist das menschliche Leben. Die Erklärung ist im Vergleich mit

13 Vgl. auch Mouffe (2000), wenn sie einen „new way of thinking about democracy“ fordert, „that departs fundamentally from the dominant rationalist approach which characterizes most of liberal-democratic theory.“ Sie plädiert in diesem Text für eine gewissermaßen ‚anthropologisch‘ inspirierte Haltung gegenüber Theorien, „understanding responsibility requires that we give up the dream of total mastery and the fantasy that we could escape from human forms of life“. (2000: 38)

14 Vgl. etwa das „Simile-Prinzip“ (Jütte 2007).

dem Eindruck, den uns das Beschriebene macht, zu unsicher.“ (Wittgenstein 1989: 31)

Wittgenstein verlangt eine Art ‚Erklärungsabstinenz‘ (vgl. Bhatti et al. 2011: 247; Bhatti & Kimmich 2015: 15) und fordert zunächst einmal geeignete Verfahren des Beschreibens, die vor allem Alterisierungen vermeiden. „Der selbe Wilde, der, anscheinend um seinen Feind zu töten, dessen Bild durchsticht, baut seine Hütte aus Holz wirklich und schnitzt seinen Pfeil kunstgerecht und nicht in effigie.“ (Wittgenstein 1989: 32) Das So-Tun-als-Ob in magischen Kontexten hat nach Wittgenstein eine spezifische Funktion, die nicht auf einem Irrtum basiert. Der ‚Irrtum‘ entstehe erst dann, wenn man versuche, die Magie wissenschaftlich zu *erklären* bzw. sie mit wissenschaftlichen Erklärungen zu vergleichen oder gar gleich zu setzen. Dann ergibt sich eine Hierarchie von Wissen, die sich als Entwicklungsgeschichte erzählen lässt. Aber „die historische Erklärung, die Erklärung als eine Hypothese der Entwicklung ist nur *eine* Art der Zusammenfassung der Daten – ihrer Synopsis. Es ist ebensowohl möglich, die Daten in ihrer Beziehung zueinander zu sehen und in ein allgemeines Bild zusammenzufassen, ohne es in Form einer Hypothese über die zeitliche Entwicklung zu tun.“ (Wittgenstein 1989: 36–37)

Nach Wittgenstein müsse es so etwas geben wie eine „übersichtliche Darstellung“, die *alle* hypothetischen Zwischenglieder erkennbar werden ließe: „Ein hypothetisches Zwischenglied aber soll in diesem Falle nichts tun, als die Aufmerksamkeit auf die Ähnlichkeit, den Zusammenhang der *Tatsachen* zu lenken. Wie man eine interne Beziehung der Kreisform zur Ellipse dadurch illustrierte, dass man eine Ellipse allmählich in einen Kreis überführt; *aber nicht um zu behaupten, daß eine gewisse Ellipse tatsächlich, historisch, aus einem Kreis entstanden wäre.*“ (Wittgenstein 1989: 37)

Entscheidend ist dabei, Ähnlichkeit, Kausalität und Evolution voneinander entkoppelt zu denken. Ähnlichkeiten entstehen nicht durch eine nachweisbare Abstammung, nicht durch Genealogie, sondern werden vielmehr im Blick des Betrachters ‚entdeckt‘¹⁵ oder eben beschrieben. Was hier zunächst nur als ein formales und methodischer Verfahren für Beschreibungen vorgeführt wird, ist zugleich der Schlüssel zum Verständnis der Magie: „So einfach es klingt: der Unterschied zwischen Magie und Wissenschaft kann darin ausgedrückt werden, daß es in der Wissenschaft einen Fortschritt gibt, aber nicht in der Magie. Die Magie hat keine Richtung der Entwicklung, die in ihr selbst liegt.“ (Wittgenstein 1989: 37) So kann überraschenderweise die Magie – nicht als konkrete Praxis, aber als Konzept von Ähnlichkeitsrelationen – zum Modell für nicht-teleologisches Denken und damit auch zum Modell einer Kritik an herkömmlicher idealistischer Geschichtsphilosophie werden.

15 Daher auch die von Wittgenstein wiederholt formulierte Aufforderung „schau“ (§ 66, Wittgenstein 2001: 324).

Das mag anregend und gerechtfertigt sein, ist allerdings auch nicht wirklich zufriedenstellend, denn wir wissen nicht, ob uns diese Art der Ähnlichkeitsrelationen neue Blickwinkel erschließt oder uns eher in eine schwindelerregende Beliebigkeit hineinführt. Will man wirklich zwischen Beschwörungsformeln und Impfungen keine Differenz sehen? Wie würden wir im Ernstfall einer Erkrankung unserer Liebsten entscheiden? Sind wir doch am Ende auf der Seite von Frazer und unterscheiden „richtig“ von „falsch“?

Es liegt nahe, die Entwicklung der Ähnlichkeitsthematik bei Wittgenstein noch etwas weiter zu verfolgen, um nach weiteren Argumenten zu suchen. Die Überlegungen, die er in den *Remarks* zu den Funktionen von Ähnlichkeit anstellt, lassen sich verlängern in die Thesen hinein, die er in seinen späten *Philosophischen Untersuchungen* aufstellt. Hier geht Wittgenstein von einer nichtrealistischen Sprachtheorie aus: „Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache“ (§ 43, Wittgenstein 2001: 311). Statt also „etwas anzugeben, was allem, was wir Sprache nennen, gemeinsam ist, sage ich, es ist in diesen Erscheinungen gar nicht Eines gemeinsam, weswegen wir für alle das gleiche Wort verwenden, – sondern sie sind mit einander in vielen verschiedenen Weisen verwandt. Und dieser Verwandtschaft, oder dieser Verwandtschaften wegen nennen wir sie alle ‚Sprachen‘“ (§ 65, Wittgenstein 2001: 324)

Wittgenstein prägt hierfür den Begriff der „Familienähnlichkeit“. Er erläutert das in dem vielzitierten § 66 der *Philosophischen Untersuchungen* am Beispiel des Spiels. Es gäbe Ballspiele und Brettspiele, Geschicklichkeits- und Glücksspiele, man könne alleine, zu zweit oder mit vielen spielen, gewinnen wollen oder sich die Zeit vertreiben; „[. . .] wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was allen gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau!“ (§ 66, Wittgenstein 2001: 324)

Das Fazit aus den Überlegungen zur Definition des Spiels – und damit des Sprachspiels – lautet entsprechend, dass man bei einem Blick auf alle verschiedenen Spielformen zu dem Schluss komme: „Und so können wir durch die vielen, vielen anderen Gruppen von Spielen gehen, Ähnlichkeiten auftauchen und verschwinden sehen. Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und ihm Kleinen.“ (§ 66, Wittgenstein 2001: 324)

Neben dem „Netz“ bemüht Wittgenstein noch ein anderes Bild von Kohäsion: das des „Seils“. Er verwendet es, um die Beschreibung von Zahlen zu exemplifizieren: „Und wir dehnen unseren Begriff der Zahl aus, wie wir beim Spinnen eines Fadens Faser an Faser drehen. Und die Stärke des Fadens liegt nicht darin, dass irgend eine Faser durch seine ganze Länge läuft,

sondern darin, dass viele Fasern übereinander greifen. Wenn aber einer sagen wollte, ‚Also ist allen diesen Gebilden etwas gemeinsam, – nämlich die Disjunktion aller dieser Gemeinsamkeiten‘ – so würde ich antworten: hier spielst du nur mit einem Wort. Ebenso könnte man sagen, es läuft etwas durch den ganzen Faden, – nämlich das lückenlose Übergreifen dieser Fasern.“ (§ 67, Wittgenstein 2001: 325)

Diese Art der Bestimmung könnte, so gibt Wittgenstein zu bedenken, allerdings eben auch eine Schwäche sein, weil es sich selbstverständlich um eine partiell vage bleibende Bestimmung handelt mit diffusen Grenzen. Er kommt zu dem Ergebnis: „Ja, kann man das unscharfe Bild immer durch ein scharfes ersetzen? Ist das unscharfe oft nicht gerade das, was wir brauchen?“ (§ 71, Wittgenstein 2001: 326) Es geht ihm um scharfe und unscharfe Grenzen und deren *jeweilige* Leistung: „Wie ist denn der Begriff des Spiels abgeschlossen? Was ist noch ein Spiel und was keines mehr? Kannst Du die Grenzen angeben? Nein. Du kannst welche *ziehen*: denn es sind noch keine gezogen.“ (§ 68, Wittgenstein 2001: 325) Als Fazit hält Wittgenstein fest: „Man kann sagen, der Begriff ‚Spiel‘ ist ein Begriff mit verschwommenen Rändern“ (§ 71, Wittgenstein 2001: 326). Man kann also hier nicht von einer ‚Definition‘ im Wortsinne reden, da es keine klaren Grenzziehungen gibt. Vielmehr geht es um ein Verstehen, das offenbar nicht notwendig an Erklärungen gebunden ist und Definitionen nicht voraussetzt.

„Suppose someone, before going to China, when he might never see me again, said to me: ‚We might see one another after death‘ – would I necessarily say that I don’t understand him? I might say [want to say] simply, ‚Yes. I *understand* him entirely.‘ . . . No, it’s not the same as saying ‚I’m very fond of you‘ – and it may not be the same as saying anything else. It says what it says.“ (Wittgenstein 1966: 70–71).

Man versteht es auch dann, wenn man als Materialist und Atheist davon überzeugt ist, dass es kein Leben nach dem Tode gibt, und man muss auch nicht wissen, ob das Gegenüber Christ oder Buddhist ist. Man versteht, was gemeint ist, obwohl man es nicht erklären kann. Es würde allerdings voraussetzen, dass der Atheist ein wenig flexibel ist, dass er nicht anfängt, über Gott und die Welt zu argumentieren und vor allem spürt, dass es sich um den Ausdruck einer gewissen Sorge, Unsicherheit, vielleicht auch Zuneigung und vorweggenommener Sehnsucht handelt. Einen solchen Satz als banalen Aberglauben zu verwerfen, verfehlt den Sinn nicht logisch, sondern emotional. Sandra Laugier hält zu Recht fest, dass Wittgenstein einen Sinn für solche Situationen des Alltäglichen habe, für das Unerklärliche im Normalen und damit für das Befremdliche und ‚Unheimliche‘: „Wittgenstein’s main discovery, especially in the *Remarks on Frazer* but also throughout the 1930s, is of the uncanny character of common sense or ordinary life, hence of description.“ (Laugier 2018: 213) Auf eine bestimmte Weise ist es unheimlich, wenn man

versucht, Magie als einen Modus der Welterklärung zu verstehen. Leichter ist es tatsächlich, sie als ‚falsch‘ zu qualifizieren. Vergleichbar mit Wittgensteins Beispiel mit dem „Hase-Ente-Kopf“¹⁶ kann man Gegebenheiten – von Relationen, Strichen, Praktiken – auf unterschiedliche Weise ‚anschauen‘ und sie schauen dann auch unterschiedlich zurück. Das hat tatsächlich etwas Unheimliches an sich.

Man kann wohl ohne Übertreibung sagen, dass es sich bei dieser Art, die Dinge zu sehen, um eine Form ästhetischer Erfahrung handelt. Das Fremde im Alltäglichen, das Alltägliche im Fremden, die Unheimlichkeit des Normalen sind nicht nur die *Themen* von Literatur und Kunst spätestens seit der Moderne des 20. Jahrhunderts, sondern sie schlagen sich auch in den entsprechenden ästhetischen Verfahren, etwa den verschiedenen Techniken der Verfremdung, nieder. Diese Verfahren dienen dem Zweck, die Dinge anders als gewohnt zu sehen, also den unheimlichen Charakter des Alltäglichen wieder zu entdecken. Um es mit der Formulierung eines Zeitgenossen von Frazer und Wittgenstein, Viktor Šklovskij, zu sagen: „Um uns für die Wahrnehmung des Lebens wieder herzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen“ (Šklovskij 1984: 13). Es geht um Destandardisierung von Wahrnehmung, um „die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozeß ein Ziel in sich und muß verlängert werden“. Ziel sei es, so Šklovskij, „uns ein Empfinden für das Ding zu geben, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist.“ „Nur“ Wiedererkennen bedeutet für Šklovskij nämlich, im alltäglichen, automatischen Registrieren von Gegenständen, Handlungen und Mitmenschen die Dinge und die Menschen verlorengehen zu lassen. „So geht das Leben dahin, wird zum Nichts. Die Automatisierung verschlingt alles, die Dinge, die Kleider, die Möbel, die Frau und die Angst vor dem Krieg“ (Šklovskij 1984: 13).

Deutlich hörbar ist bei Šklovskij der Appell, der seiner Ästhetik inhärent ist. Ihm geht es nicht um Beliebigkeit der Wahrnehmung oder ein irgendwie geartetes *anything goes*, sondern ganz im Gegenteil um eine ethisch tingierte Erfahrung, dass die Dinge auch ganz anders sein könnten. Die Frage nach der Gewissheit bleibt dabei frustrierend, und auch Wittgenstein liefert dazu nur wenig befriedigende Antworten.

Allerdings wird erkennbar, dass es notwendigerweise einen Umgang mit den fluiden Grenzen des Wahrgenommenen geben muss, also eine beständige Infragestellung der Kriterien, die dem ‚Schauen auf‘ die Dinge zu Grunde

16 Die ‚Hase-Ente‘, auch ‚H-E Kopf‘ genannt, ist in *Philosophische Untersuchungen* II: § 118–137 (Wittgenstein 2001) zu finden. Das Beispiel stammt wiederum aus Joseph Jastrows *Fact and Fable in Psychology* (Jastrow 1900: 292, 295) bzw. ursprünglich aus *Fliegende Blätter* (23.10.1892).

liegen. Diese Infragestellung ist keine theoretische und oft keine diskursive, sondern eher eine ästhetische. Es bedeutet nämlich, Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten neu zu sortieren, nach anderen Mustern zu verteilen. Der Auslöser für eine ‚andere Sicht der Dinge‘ ist nicht das Umdenken, sondern das ‚Umschauen‘, eben der Moment, in dem der Hase zur Ente wird.

Wittgenstein bestreitet *nicht*, „daß es in der Wissenschaft einen Fortschritt gibt“ (Wittgenstein 1989: 37), will aber doch verstehen, wie die Welt aussieht, wenn man sie mit magischen Augen anschaut, und möglicherweise ist eine solche Sicht dann überraschend vertraut. Man mag auf diese Weise erkennen, dass wir „nie modern gewesen“ (Latour 1995) sind.

Literaturverzeichnis

- Ackerman, Robert. *J. G. Frazer: His Life and Work*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Amin, Samir. *Spectres of Capitalism. A Critique of Current Intellectual Fashions*. New Delhi: Rainbow Publishers, 1999.
- Belohlavek, Radim und George J. Klir. *Concepts and Fuzzy Logic*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- Benjamin, Walter. „Lehre vom Ähnlichen“. Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. 2. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. 204–213.
- Bhatti, Anil, Dorothee Kimmich, Albrecht Koschorke, Rudolf Schlögl und Jürgen Wertheimer. „Ähnlichkeit“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur* 36/1 (2011): 233–247.
- Bhatti, Anil. „Heterogeneities and Homogeneities. On Similarities and Diversities“. *Understanding Multiculturalism. The Habsburg Central European Experience*. Hg. Johannes Feichtinger und Gary B. Cohen. Oxford, New York: Berghahn, 2014. 17–46.
- Bhatti, Anil, und Dorothee Kimmich. „Einleitung“. *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Hg. Anil Bhatti und Dorothee Kimmich. Konstanz: Konstanz University Press, 2015. 7–14.
- Brusotti, Marco. *Wittgenstein, Frazer und die ‚ethnologische Betrachtungsweise‘*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014.
- Caggiano, Vittorio, Falk Fleischer, Jörn K. Pomper, Martin Giese und Peter Their. „Mirror neurons in monkey premotor area F5 show tuning for critical features of visual causality perception“. *Current Biology* 26/22 (2016): R1183–R1185.
- Chater, Nick, Ulrike Hahn und Lucy B. Richardson. „Similarity as Transformation“. *Cognition* 87 (2003): 1–32.
- Chechik, Gal, Varun Sharma, Uri Shalit und Shami Bengio. „Large Scale Online Learning of Image Similarity Through Ranking“. *Journal of Machine Learning Research* 11 (2010): 1109–1135.

- Chidester, David. *Empire of Religion: Imperialism & Comparative Religion*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- da Col, Giovanni und Stephan Palmié (Hg.). *The Mythology in Our Language. Remarks on Frazer's Golden Bough by Ludwig Wittgenstein*. Chicago: HAU Books, 2018.
- Därmann, Iris. *Fremde Monde der Vernunft. Die ethnologische Provokation der Philosophie*. München: Fink, 2005.
- Das, Veena. *Textures of the Ordinary. Doing Anthropology after Wittgenstein*. New York: Fordham University Press, 2020.
- Decock, Lieven und Igor Douven. „Similarity After Goodman“. *Review of Philosophy and Psychology* 2 (2011): 61–75.
- Descola, Philippe. *Jenseits von Natur und Kultur*. Übers. Eva Moldenhauer. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- de Zengotita, Thomas. „On Wittgenstein's Remarks on Frazer's *Golden Bough*“. *Cultural Anthropology* 4 (1989): 390–398.
- Eagle, Morris N. und Jerome C. Wakefield. „Gestalt Psychology and the Mirror Neuron Discovery“. *Gestalt Theory* 29/1 (2007): 59–63.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge*. Übers. Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971.
- Frazer, James George. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. 2 Bde. Bd. 1: *The Magic Art and the Evolution of Kings*. London: Macmillan, 1920.
- Frazer, James George. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Abridged Edition. London: Macmillan, 1950.
- Gallese, Vittorio, Christian Keysers und Giacomo Rizzolatti. „A Unifying View of the Basis of Social Cognition“. *Trends in Cognitive Sciences* 8 (2004): 396–403.
- Gallese, Vittorio. „Bodily Selves in Relation: Embodied Simulation as Second-person Perspective on Intersubjectivity“. *Philosophical Transactions of the Royal Society B* 369 (2014): 1–10.
- Gebauer, Gunter und Christoph Wulf. *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Hamburg: Rowohlt, 1992.
- Goldstone, Robert L. und Ji Y. Son. „Similarity“. *The Cambridge Handbook of Thinking and Reasoning*. Hg. Keith J. Holyoak und Robert G. Morrison. New York: Cambridge University Press, 2005. 13–36.
- Graeber, David. „Remarks on Wittgenstein's Remarks on Frazer“. 2019. <https://davidgraeber.org/wp-content/uploads/2019-Remarks-on-Wittgensteins-remarks-of-Frazer.pdf> (zuletzt aufgerufen am 08.03.2022).
- Hall, Stuart. *Rassismus und kulturelle Identität*. Ders. *Ausgewählte Schriften*. Bd. 2. Hg. und Übers. Ulrich Mehlum. Hamburg: Argument-Verlag, 2008.
- Hampton, James A. „The Role of Similarity in Natural Categorization“. *Similarity and Categorization*. Hg. Ulrike Hahn und Michael Ramscar. Oxford: Oxford University Press, 2001. 13–28.
- Huntington, Samuel P. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Jastrow, Joseph. *Fact and Fable in Psychology*. Boston, New York: Houghton, Mifflin and Company, 1900.

- Jütte, Robert. „Simile-Prinzip“. *Enzyklopädie Medizingeschichte*. Bd. 1. Hg. Werner E. Gerabek, Bernhard D. Haage, Gundolf Keil und Wolfgang Wegner. Berlin, New York: De Gruyter, 2007. 1332–1333.
- Kimmich, Dorothee. „Lob des Nebeneinanders. Anmerkungen zu einer populistischen Debatte“. *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Hg. Dorothee Kimmich und Schamma Schahadat. Bielefeld: Transcript, 2014. 41–66.
- Kimmich, Dorothee. *Ins Ungefähre. Ähnlichkeit und Moderne*. Konstanz: Konstanz University Press, 2017.
- Koschorke, Albrecht. „Wie werden aus Spannungen Differenzen? Feldtheoretische Überlegungen zur Konfliktsemantik“. *Kulturen der Differenz – Transformationsprozesse in Zentraleuropa nach 1989. Transdisziplinäre Perspektiven*. Hg. Heinz Fassmann, Wolfgang Müller-Funk und Heidemarie Uhl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009. 271–286.
- Kron, Thomas und Lars Winter. „Fuzzy-Systems – Überlegungen zur Vagheit sozialer Systeme“. *Soziale Systeme* 11/2 (2005): 370–394.
- Kulis, Brian. „Metric Learning: A Survey“. *Foundations and Trends in Machine Learning* 5/4 (2012): 287–364.
- Latour, Bruno. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Übers. Gustav Roßler. Berlin: Akademie Verlag, 1995.
- Latour, Bruno. „Gabriel Tarde und das Ende des Sozialen“. *Soziale Welt* 3 (2001): 361–376.
- Laugier, Sandra. „On an Anthropological Tone in Philosophy“. *The Mythology in Our Language. Remarks on Frazer's Golden Bough by Ludwig Wittgenstein*. Hg. Giovanni da Col und Stephan Palmié. Übers. Stephan Palmié. Chicago: HAU Books, 2018. 205–223.
- Liu, Kuan, Arélien Bellet und Fei Sha. „Similarity Learning for High-Dimensional Sparse Data“. *Proceedings of Machine Learning Research* 38 (2015): 653–662.
- Malinowski, Bronislaw. „Sir James George Frazer. Eine biographische Würdigung“. *Schriften zu Anthropologie*. Hg. Fritz Kramer. Bd. 4. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. 35–48.
- Malinowski, Bronislaw. *Magic, Science and Religion and Other Essays*. Redditch: Read Books, 2014.
- Moi, Toril. *Revolution of the Ordinary. Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2017.
- Mouffe, Chantal. „Wittgenstein, Political Theory and Democracy“. *polylog: Forum for Intercultural Philosophy* 2 (2000): 1–39. <https://them.polylog.org/2/amc-en.htm> (zuletzt aufgerufen am 08.03.2022).
- Oatley, Keith. „Why Fiction May be Twice as True as Fact: Fiction as Cognitive and Emotional Simulation“. *Review of General Psychology* 3/2 (1999): 101–117.
- Palmié, Stephan. „Translation is Not Explanation. Remarks on the Intellectual History and Context of Wittgenstein's *Remarks on Frazer*“. *The Mythology in Our Language. Remarks on Frazer's Golden Bough by Ludwig Wittgenstein*. Hg. Giovanni da Col und Stephan Palmié. Übers. Stephan Palmié. Chicago: HAU Books, 2018. 1–27.

- Pieiller, Evelyne. „L'Éternelle fabrique de l'histoire“. *Le Monde diplomatique* 816 (mars 2022): 3.
- Quine, Willard Van Orman. *Ontologische Relativität und andere Schriften*. Stuttgart: Reclam, 1975.
- Reckwitz, Andreas. *Die Gesellschaft der Singularitäten*. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- Rizzolatti, Giacomo und Corrado Sinigaglia. *Empathie und Spiegelneuronen. Die biologische Basis des Mitgefühls*. Übers. Friedrich Griese. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.
- Šklovskij, Viktor. *Theorie der Prosa*. Übers. Gisela Drohla. Frankfurt a. M.: Fischer, 1984.
- Spivak, Gayatri C. „The Rani of Sirmur“. *Europe and its Others*. Hg. Francis Barker. Colchester: University of Essex Press, 1985. 128–151.
- Schwab, Klaus und Thierry Malleret. *The Great Narrative. For a Better Future*. Genf: Forum Publishing, 2022.
- Taussig, Michael. *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*. Übers. Regina Mundel und Christoph Schirner. Konstanz: Konstanz University Press, 2014.
- Tversky, Amos. „Features of Similarity“. *Psychological Review* 84 (1977): 327–354.
- Viveiros de Castro, Eduardo. „Die kosmologischen Pronomina und der indianische Perspektivismus“. *Bulletin de la Société suisse des Américanistes* 61 (1997): 99–114.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *The Relative Native. Essays on Indigenous Conceptual Worlds*. Chicago: HAU Press, 2016.
- Winkler, Hartmut. *Ähnlichkeit*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2021.
- Wittgenstein, Ludwig. *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Hg. Cyril Barrett. Oxford: Blackwell, 1966.
- Wittgenstein, Ludwig. „Bemerkungen über Frazers ‚Golden Bough‘“. Ders. *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*. Hg. Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989. 29–46.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition*. Hg. Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.
- Zadeh, Lotfi A. „Fuzzy Logic, Neural Networks, and Soft Computing“. *Communications of the AC* 37/3 (1994): 77–84.

Berührung als Ähnlichkeitsmetapher: Cusanus, Levinas

Stephan Mühr (Pretoria)

Abstract: Der Begriff der Berührung oder Kontiguität ist ein Topos mit epistemischer Relevanz. Er taucht in der Geometrie als Tangente und im Kontext des Kontinuumproblems auf, und er spielt in der Infinitesimalrechnung als Grenzwert eine wichtige Rolle. Aus diesen Wissensbereichen aber wird ‚Berührung‘ in ganz andere Diskurse übertragen, um dort jeweils auch zu anderen Erkenntnissen zu führen. Dabei entstehen Vorstellungen von Similarität der sich berührenden Einheiten jenseits eines Denkens von Identität versus Differenz. Zeitliche oder örtliche Proximierung zweier Entitäten schafft eine Ähnlichkeit, ja Verbindung und Interaktion, ohne die Autonomie der Entitäten zu gefährden. In dieser Ungleichheit erweist sich der Begriff als ambivalent.

In diesem Beitrag wird das Erkenntnispotential dieses ambivalenten Berührungsbegriffs an zwei Fällen erörtert, nämlich an einer vor- und einer postmodernen Metaphysik. Zum einen spielt der Begriff der Berührung in Cusanus' Konzept der Koinzidenz eine wesentliche Rolle zum Verständnis einer unendlichen Wahrheitsvorstellung, die sich gegen die aristotelische Logik und zugleich gegen die negative Theologie stellt. Zum anderen, ebenfalls im Kontext der Unendlichkeitsidee, wenn auch weitgehend säkularisiert, greift Levinas das Konzept auf mit der paradoxen Formulierung von Erkenntnis als „eine Berührung, die geringer ist als die der Tangente.“

Keywords: Begriffsgeschichte, Euklid, Berührung, Grenzwert, Tangente, Kontinuum.

1. Das Problem

Anlass zu diesem Artikel ist eine größere Studie über Narrative des Unendlichen. Als ich bei Levinas auf die paradoxe Textstelle einer „Berührung, die geringer ist als die der Tangente“ (Levinas 2008: 79) stieß, meinte ich, denselben Gedanken bei Cusanus gelesen zu haben. Tatsächlich stellte sich heraus, dass es eine europäische Geschichte der Berührung des Nicht-Berührbaren gibt, die mindestens bis Platon zurückreicht.

Neben der geometrischen, wörtlichen Vorstellung, was ‚berühren‘ heißt, wird der Begriff – genauso ambivalent – als Erkenntnismetapher verwendet. Welche Optionen ergeben sich, wenn man ‚berühren‘ als ein solches Wahrheitsnarrativ liest? – Zweifelsohne kann diese Frage nur transdisziplinär beantwortet werden, wobei mathematische, metaphysische und sprachtheoretische Aspekte den jeweiligen Erkenntnisgrad dessen, was mit Berührung gemeint ist, beeinflussen.

Um die Problematik zu eröffnen, steige ich mit einigen ganz knappen Zitaten aus dem Werk des Cusanus ein. Von dort aus kann eine Anamnese der Begriffs- als Problemgeschichte vollzogen werden, die über Augustinus und Plotin zu Platon und Euklid zurückreicht. Erst damit wird ersichtlich, wie Cusanus die Ambivalenz im Berührungsbegriff als ein Wahrheitsnarrativ variiert. In einem letzten Abschnitt gehe ich dann auf den Berührungsbegriff in Levinas' Werk *Totalität und Unendlichkeit* ein, um seine Position zu dem umrissenen Problemfeld des Begriffs zu erörtern.

Koinzidenz gilt als Schlüsselwort für das umfangreiche Werk des Nikolaus von Kues (1401–1464). Mit der Koinzidenzlehre, die sich in wiederholten Variationen durch das Gesamtwerk des Cusanus zieht, versucht er, die negative Theologie des Mittelalters („wir können nicht wissen“) zu überwinden. Nach Cusanus übersteige die göttliche All-Einheit unseren Verstand, aber durch die Einsicht in unsere Disproportion, diese All-Einheit erfassen zu können, können wir sie stattdessen *berühren*. Kurt Flasch übersetzt eine Schlüsselpassage aus *Idiota de Sapientia* wie folgt: „Die höchste Weisheit besteht im nicht-berührenden Berühren des Nicht-Berührbaren.“ (Flasch 1998: 263)¹ – Was ist damit gemeint?

2. Anamnese

2.1 Begriffsfeld

Der Begriff der Berührung bedürfte eines eigenen Eintrags im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*. Berühren ist zugleich empirisch und ontologisch: Was ich berühre, dessen Existenz bin ich mir vielleicht gewisser, als was ich sehe, wie die biblische Geschichte vom ungläubigen Thomas zeigt. In frz. *toucher* werden aber auch erkenntnisstörende Bedeutungen wie „verwischen“, „verdecken“, „unkenntlich machen“ (vgl. „retouchieren“) aktiviert.

Qualitativ ergibt sich aus der Berührung eine emotionale Intensität, die „Rührung“; quantitativ ergibt sich das Problem des Kontinuums und der Identität als Kopula. In der frühen Begriffsgeschichte (*contingere – attingere*, vgl. *continere – atinere*) spiegelt sich die Ambivalenz des Kontinuumproblems wider, also die Problematik des Unterschiedes zwischen „nebeneinander“ und „am selben Ort“. In der klassischen Logik wird diese Problematik mit dem aristotelischen Satz vom Widerspruch scheinbar gelöst, doch im Begriffsfeld der Koinzidenz (erreichen, treffen, zusammenfallen, affizieren, Kontakt)

¹ „Summa sapientia est haec, ut scias quomodo in similitudine iam dicta attingitur inattinabile inattinabiliter.“ (Cusanus: *Idiota de Sapientia* I, 7, S. 13).

bleibt die Problematik weiterhin bestehen. Das gilt nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich: „Streng genommen gäbe es nicht einmal das Zugleich, weil vollendete Synchronie die Chronie aufheben würde.“ (Waldenfels 1990: 33)

„Berühren“ taucht in der Geometrie als Tangente auf und spielt in der Infinitesimalrechnung als Grenzwert eine wichtige Rolle. Dabei stellen ‚Tangente‘ und ‚Asymptote‘ Gegensätze hinsichtlich der Berührung dar, denn bei der Asymptote wird der Grenzwert gerade *nicht* erreicht;² die Asymptote schließt *per Definition* streng aus, dass die Funktion ihren Grenzwert tatsächlich annimmt.

In der Metaphysik ist die Idee der *unendlichen* Annäherung als Angleichung (*homoiosis*) bekannt und bildet, jenseits des dominanten Paradigmas von Identität versus Differenz, eine Gelenkstelle zur Mimesis und Similarität. Nach Axel Horstmann bedeutet die antike *homoiosis* die Angleichung des Eigenen an den Anderen, und zwar als Gott-Ähnlichwerdung (Horstmann 1993: 376). Ich habe a.a.O. nachgewiesen, dass es dabei nicht um Assimilation, sondern um ein reflexives Sich-selbst-Angleichen an den Anderen oder Fremden geht, um sich darin als zugehörig oder ähnlich zu erfahren (vgl. Mühr 2011). Als Epistem impliziert das Narrativ der *homoiosis*, dass *absolute* Erkenntnis als Gottgleichheit gerade *nicht* möglich ist; wir sind ja gerade keine Götter; es geht nur um *Annäherung*. Damit ist die Berührung eine Erkenntnismetapher für ein dialektisches Verstehen jenseits von Assimilation und Manichäismus (Mühr 2011.) Berührung bedeutet Kontakt, bedeutet die Möglichkeit zum Austausch. Kontakt ermöglicht Resonanz (Rosa 2016). In der Berührung ist der Abstand überwunden und zugleich ‚aufgehoben‘ i. S. v. gesichert oder beibehalten.

Religiös aufgeladen und ins Bild gesetzt ist diese Ambivalenz der Berührung durch Michelangelos berühmtes Fresko *Die Geburt Adams*, denn obwohl sich die Hände gerade *nicht* berühren, schreibt der Kunsthistoriker Ross King: „Die Berührung der beiden Hände wurde zu einem Leitgedanken, zu einer Art von Grundton für das gesamte Fresko.“ (Nettling 2020) – Das Narrativ der Gottesverwandtschaft des Menschen dient in der Renaissance zur Legitimation der Aufwertung des Menschen, zur Anthropozentrierung des Wissens (vgl. Blumenberg 1981). Es liegt auch Descartes’ „Idee des Unendlichen“ zugrunde, auf die Levinas zurückgreift.

Diese Ambivalenz der Berührung als Nicht-Berührung soll nun problemgeschichtlich erinnert werden.

2 Zum Grenzbegriff vgl. Mühr (2016).

2.2 Problemgeschichte

Meines Wissens behandelt Plato als erster diese Ambivalenz, und zwar als Antinomie, dass das Eine das Andere berührt *und gleichzeitig nicht* berührt (*Parmenides* 148d –149a, vgl. Platon 2015). Dabei „definiert“ er streng, dass „berühren“ bedeutet, dass dazwischen nicht etwas Drittes sei (Platon 2015: 91). Es geht also um das Kontinuumproblem. Bei Platon bleibt die ganze Diskussion aber nur „sophistisches“ Beispiel, um Antinomien der Bestimmung des Einen darzustellen.

Für die Mathematik gilt Euklid als erster, der die Berührung als dasjenige beschreibt, was wir heute scheinbar so problemlos „Tangente“ nennen. Im dritten Buch seiner *Elemente* steht unter der Überschrift „Definitionen“ Folgendes:

Εὐθεῖα κύκλου ἐφάπτεσθαι λέγεται, ἣτις ἀπτομένη
τοῦ κύκλου καὶ ἐκβαλλομένη οὐ τέμνει τὸν κύκλον.

(Euklid 2008: 70)

Als Transliteration:

*Eutheia kuklou ephaptesthai legetai, hētis haptomenē
tou kuklou kai ekballomenē ou temnei ton kuklon.*³

Eine deutsche Übersetzung:

Dass sie den Kreis berühre (Tangente sei), sagt man, von einer geraden Linie, die einen Kreis trifft, ihn aber bei Verlängerung nicht schneidet.

(Thiele 1999: 39)

Der Großteil dieser Definition basiert auf einer Tautologie und zwar durch die wiederholte Verwendung des Aktionsverbs „berühren“ mit dem Grundmorphem -ἅπτ- (*hapt*) in *ephaptesthai* („berühre“) und *haptomenē* („trifft“). Sinngemäß: Eine gerade Linie berührt einen Kreis, wenn er ihn berührt. In der Übersetzung ist diese Tautologie durch die unterschiedlichen Verben „berühren“ und „treffen“ *retouchiert*. Sieht man von dieser Tautologie ab, bleibt nur noch eine Negativdefinition übrig, abgeleitet von der Sekante („nicht schneidet“).

3 Ich danke Sonja Gammage für die Transliteration.

Eine heute übliche Definition für die Tangente als „eine Gerade, die eine gegebene Kurve in einem bestimmten Punkt berührt“,⁴ löst das Problem nicht, weil es auch nicht definiert, was „berühren“ heißt.

Für die mittelalterliche Rezeption der Problemgeschichte der Berührung als Teilproblem der Bestimmung des Einen – freilich in ihrer epistemologischen Metaphorik – spielt Plotin eine wichtige Rolle. Nach Halfwassen (1992: 48–49) bestimmt dieser das Eine als All-Einheit oder absolutes Ganzes, das aber inkommensurabel und transzendent i. S. v. „nicht-seiend“ ist und vor dem Sein liegt. Es erkenntnisthaft zu berühren, kann daher nur ein metaphorischer Ausdruck sein. Auf dieser Nichtbestimmung basiert auch Cusanus' Konzept des Nicht-Wissens als Wissen (vgl. Flasch 1998: 97–120).

Die cusanische Formel des Berührens des Nicht-Berührbaren geht nach Flasch (1998: 265) ferner auf Augustinus zurück. Im 10. Kapitel des neunten Buchs seiner *Bekenntnisse* findet sich die Erzählung eines Erlebnisses mit seiner kranken Mutter an ihrem Todestage in Ostia. In einer Sehnsuchtsstimmung nach Gott „durchwanderten [sie] stufenweise die ganze Körperwelt, auch den Himmel“ und erreichten („*attingerimus*“) schließlich ein Gebiet, das Augustinus mit parmenideischen Bildern einer All-Einheit und absoluten Wahrheitserfahrung beschreibt. In diesem Gebiet kommt es nun zu einer Berührung: „Und während wir so redeten von dieser ewigen Wahrheit, voll Sehnsucht nach ihr, da streiften [attingimus] wir sie leise in einem vollen Schlag des Herzens.“ (Augustinus 1987: 465) Diese Berührung wird als geschmackliche *Vorerfahrung* der Wiederauferstehung und des Eingehens in Gott beschrieben: die Idee der *homoiosis*. Die platonische Antinomie ist völlig getilgt, die Erfahrung ist keine widerspruchsvolle Irritation, sondern eine esoterische All-Erfahrung größter Rührung („in einem vollen Schlag des Herzens“). Sie ist konkret; es handelt sich um eine weltliche Erzählung in Wirkform und nicht um eine metaphysische Abhandlung. Und selbst wenn es nur ein ‚Vorgeschmack‘ auf Gottes absolute Wahrheit gewesen sei, so ist sie doch hier auf Erden geschehen.

2.3 *Wie variiert Cusanus dieses Narrativ der Wahrheitserkenntnis?*

Cusanus erinnert nun diese positiven Aspekte als auch die logische Antinomie zugleich. In ihrer Verbindung kann nun eine Dialektik aus mystischer Gotteserfahrung und klarer, evidenzialer Erkenntnis entstehen.

Außerdem sind im Gegensatz zu Augustinus' Erzählung eines okkasionellen epiphanischen Berührungserlebnisses die Anleitungen in *Idiota*

4 <https://de.wikipedia.org/wiki/Tangente> (zuletzt aufgerufen am 13.10.2021).

de sapientia allgemein und für jeden Laien erfahrbar: Weil ich *intellectua-liter* erkenne, dass ich das absolut Eine nicht rational fassen kann, kann ich gerade *daraus* „spüren“, dass dieses Eine bereits vorgängig existieren muss und dass ich aus diesem Einen entfaltet bin und damit nicht nur dieses absolut Einen, sondern auch meiner selbst als einem, der daran teilhat, gewiss sein kann. Diese Erkenntnisform der Berührung ist bei Cusanus nicht mit *ratio* oder Geist, sondern mit *intellectus* erfahrbar (Flasch 1998: 112); daran haben Bruno und dann Leibniz und Schelling rationalitätskritisch angeknüpft (vgl. Hoff 2007). Sie ist aber nur eine Erkenntnis*metapher*, denn andernfalls müsste ‚berühren‘ den untersten Sinneswahrnehmungen zugeordnet werden. Tatsächlich kann der Intellekt bei Cusanus über die Ratio hinausgehen und berührt göttliche Gedanken; er *ist* somit selbst die Koinzidenz (Flasch 1998: 112). In der Berührung koinzidiert der Ort des Einen mit dem des Anderen, ohne dass diese beiden Instanzen dadurch ineinsfallen oder identisch würden. Ihre Ambivalenz bleibt als Dialektik bestehen.

3. Levinas

Levinas greift auf alle diese Facetten der Bedeutungen von Berührung als Erkenntnisform zurück; bei ihm setzt sich ihre ambivalente Vermischung von berühren und nicht-berühren in einer neuen Erzählweise fort. Die Wahrheit, schreibt er im Unterkapitel 2 *Die Wahrheit*, ist „eine Berührung, die geringer ist als die der Tangente, [sie] holt den ‚Abstand‘ nicht auf, gelangt nicht zur Einheit des Erkennenden und des Erkannten, gelangt nicht zur Totalität.“ (Levinas 2008: 79)⁵

In dieser Variante der Narration des Nichtberührbaren findet ein eminenter Blickwechsel statt von dem, der berührt (Mensch, Erkenntnissuchender), zu was der Effekt dieser Suche nach Erkenntnis für das Zuerkennende bzw. „Erkannte“ (Gott, das All-Eine, den Anderen) ist. Ich fasse die entsprechenden Sentenzen aus diesem Unterkapitel zusammen:

- Sie ist, „Beziehung *und* eine Trennung *zugleich*“ (Levinas 2008: 60): sowohl als auch.

5 „Vérité contact moindre que la tangence dans le risque de l’ignorance, de l’illusion et de l’erreur ne rattrape pas la ‚distance‘, n’aboutit pas à l’union du connaissant et du connu, n’aboutit pas à la totalité.“ (Levinas 1971: 54) Berührung bedeutet hier – zunächst und bei aller Widersprüchlichkeit – Kontakt, bei dem ein raumzeitlicher Zusammenfall stattfindet; Energie kann fließen, eine ‚Beeinflussung‘ oder eine Wirkung kann entstehen; allerdings ohne dass beide Entitäten dadurch ihre Seinsautonomie verlieren.

- Die Beziehung zerreißt nicht *und* vereinigt nicht (Levinas 2008: 60): weder – noch.
- Die Beziehung zum Unendlichen als Berührung gedacht, behalte einen unendlichen Abstand *trotz* der Nähe (Levinas 2008: 62), die der Begriff der Berührung impliziert.

Wie Levinas selbst erwähnt, sind diese Formulierungen Widersprüche und finden sich verbreitet in seinem Werk; allerdings sei der Widerspruch „bloß abstrakt und formal“ (Levinas 2008: 62). Ähnlich wie Cusanus geht er damit über die aristotelische Logik hinaus. Es geht ihm um „mehr oder Besseres“ als (logisch) zu denken (Levinas 2008: 62), nämlich um Ethik: Die (Nicht-)Beziehung zum Anderen, wenn sie nicht in die Totalität des Krieges führen soll (vgl. Levinas 2008: Vorwort), ist in seiner unendlichen „Verantwortung“ nur ethisch und nicht erkenntnistheoretisch fundierbar. Der Denkfigur der Antwort als Responsivität liegt aber notwendigerweise ein „Inter-esse-Bewusstsein“ zwischen Eigen- und Fremderfahrung zugrunde (vgl. Mühr 2001: 298–300).

Zuverlässige Wahrheit gewann Descartes aus einer originären Beziehung zwischen der (göttlichen) Idee des Unendlichen und dem Ich, die er auf einem sprachtheoretischem Ursache-Wirkungsnarrativ zwischen Idee und Substanz aufbaute. Diese Beziehung oder diese „Einheit des Erkennenden und des Erkannten“ wird bei Levinas abgebrochen. Sein Schlüsselsatz von der „Berührung, die geringer ist als eine Tangente“, ist einerseits eine geometrische Metapher, und eine Metapher besagt, dass sie *etwas Anderes* meint. Andererseits, immanent, ist er ein Paradoxon, denn *eine Tangente berührt! Per definitionem*. Berührt sie nicht, ist sie keine Tangente! – Die Totalität solcher statutorischer oder lexikologischer Erkenntnisaussagen will Levinas aber gerade überwinden. Sprechen ist nicht (mehr) „Bestimmen“, sondern ein „Antworten“ auf ein exterioritäres Vorgängiges wie bei Plotin und Cusanus, welches wie unendlich entfernte Berührung ist. Sprechen ist nicht mehr Aktion, sondern Reaktion, nicht mehr anmaßend, erheischend, sondern Respons auf die Berührung, der „Versuch“ (Untertitel) einer „Antwortbildung“.

Doch mit der Formulierung der Berührung, die geringer ist als die der Tangente, setzt Levinas die vormoderne Ambivalenz und Vermischung geometrischer Konzepte fort. Sie entspricht dem Konzept des Grenzwerts (Asymptote) und *nicht* dem der Tangente, so, wie „Nichtbeziehung“ eher der mathematischen Nichtbestimmung entspricht, die zentrales Problem der Differentialrechnung ist. Hier liegt nämlich dieselbe Ambivalenz von Bestimmen und Nichtbestimmen vor, da der Nenner im Differenzquotienten gegen 0 gehen soll, aber den Wert 0 nicht annehmen kann, da durch 0 zu teilen „nicht bestimmt“ ist. Insofern ist Levinas' Begriffswahl der Berührung („*contact*“) mathematisch irreführend, denn eine Tangente ist keine Asymptote (Abb. 1), bzw. Parallelen berühren sich ‚nur‘ im Unendlichen (Abb. 2). Die graphische

Darstellung von Grenzwerten (Asymptoten) hört immer irgendwo auf; vielleicht zeichnet man den Grenzwert als Linie noch ein, aber der Funktionsgraph berührt diese Linie nicht, obwohl man genau diese Linie als Grenzwert bestimmt hat.

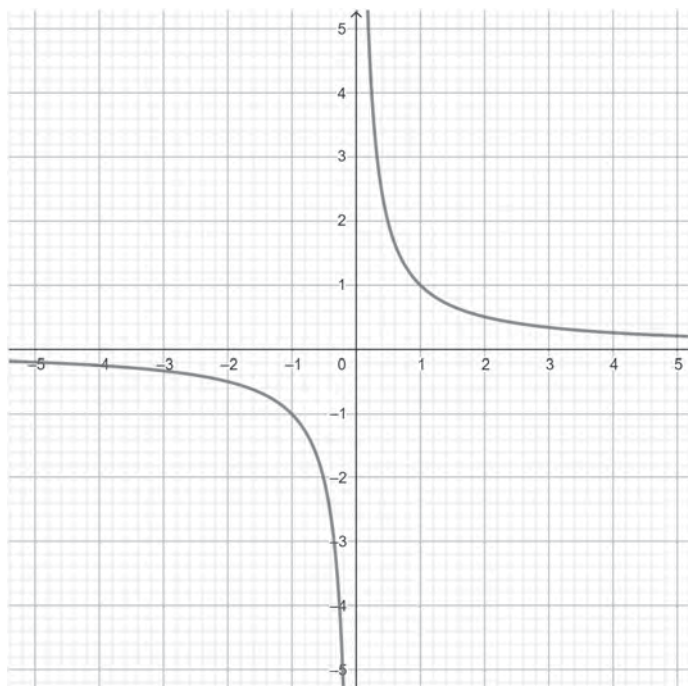


Abb. 1: Funktionsgraph $y = 1/x$. Eigene Abbildung.

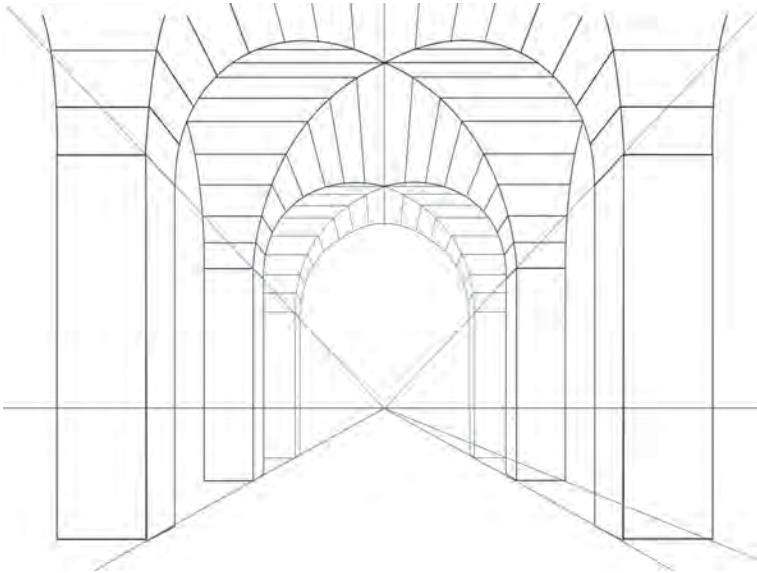


Abb. 2: Fluchtpunkt. Abbildung von Guillaume Godet-Bar, nach Wolfram Gothe, ohne Titel. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:lptPerspective.svg>. Lizenz: CC BY-SA 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.de>).

In Abb. 1 ist die y -Achse ($x = 0$) der Grenzwert zur Funktion $y = \frac{1}{x}$.

Die Linienzeichnung des Graphs hört einfach kurz vor der ‚Berührung‘ der y -Achse ($x = 0$) auf. Viel augenfälliger ist diese Paradoxie in der Berührung paralleler Geraden „im Unendlichen“⁶, wie sie im perspektivischen Zeichnen (Abb. 2) und in der projektiven Geometrie gelöst wird.

Diese mathematischen Überlegungen sind aber in Levinas’ Text nicht nachweisbar, ja man muss wohl von seiner Ignoranz ihnen gegenüber ausgehen. Levinas reflektiert trotz der mehrfachen Beispiele aus der Mathematik das Unendliche nicht auf dem Stand seiner Zeit. Die ‚zwei Kulturen‘ nach Charles Percy Snow bleiben bei Levinas nicht nur getrennt; sein Text ist eher ein Manifest ihrer unendlichen Nicht-Beziehung. Dabei wäre es fruchtbar gewesen, hätten sich die gleichaltrigen Denker Emmanuel Levinas und Kurt Gödel über ihre Descartes-Rezeptionen und über Unbestimmbarkeit und Unvollständigkeit ausgetauscht.

6 Die Formel wird Euklid zugeschrieben; sein sog. Parallelenaxiom ist aber wesentlich komplizierter und zielt auf etwas anderes ab.

Literaturverzeichnis

- Augustinus. *Bekenntnisse. Zweisprachige Ausgabe.* Übers. und Hg. Joseph Bernhart. Frankfurt a. M.: Insel, 1987.
- Blumenberg, Hans. *Die Genesis der kopernikanischen Welt.* 3 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
- Cusanus. *Idiota de sapientia.* http://www.cusanusportal.de/content/werke.php?id=DeSap_1 (zuletzt aufgerufen am 01.10.2021).
- Euklid. *Euclid's Elements Of Geometry. The Greek text of J. L. Heiberg (1883–1885) from Euclidis Elementa, edidit et Latine interpretatus est I. L. Heiberg, in aedibus B. G. Teubneri, 1883–1885.* Hg. und Übers. Richard Fitzpatrick. 2. Aufl. 2008. <http://farside.ph.utexas.edu/Books/Euclid/Elements.pdf> (zuletzt aufgerufen am 30.10.2019).
- Flasch, Kurt. *Nikolaus von Kues. Geschichte einer Entwicklung.* Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1998.
- Halfwassen, Jens. *Der Aufstieg zum Einen. Untersuchungen zu Platon und Plotin.* Stuttgart: B. G. Teubner, 1992.
- Hoff, Johannes. *Kontingenz, Berührung, Überschreitung. Zur philosophischen Propädeutik christlicher Mystik nach Nikolaus von Kues.* Freiburg, München: Karl Alber, 2007.
- Horstmann, Axel. „Das Fremde und das Eigene. – ‚Assimilation‘ als hermeneutischer Begriff“. *Kulturthema Fremdheit.* Hg. Alois Wierlacher. München: iudicium, 1993. 371–409.
- Levinas, Emmanuel. *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité.* Paris: Le livre de poche, 1971. https://monoskop.org/images/5/56/Levinas_Emanuel_Totalit%C3%A9_et_infini_essai_sur_l_ext%C3%A9riorit%C3%A9_2000.pdf (zuletzt aufgerufen am 30.10.2021).
- Levinas, Emmanuel. *Totalität und Unendlichkeit.* Freiburg, München: Karl Alber, 2008.
- Mühr, Stephan. *Naturwahrnehmung – Fremderfahrung. Entwurf zum Textverständnis europäischer Natur- als Fremderfahrung aus der Transformationsgeschichte ihrer Denkfiguren.* Bern: Peter Lang, 2001.
- Mühr, Stephan. „Zwischen Xenologie und Assimilation. Anmerkungen zu einer Hermeneutik der Interkulturalität“. *Deutsch als Fremdsprache und Literaturwissenschaft. Zugriffe, Themenfelder, Perspektiven.* Hg. Michael Ewert, Renate Riedner und Simone Schiedermaier. München: iudicium, 2011. 29–50.
- Mühr, Stephan. „Wo ist die Grenze? Begriffs- und problemgeschichtliche Kritik“. *Acta Germanica* 44 (2016): 232–247.
- Nettling, Astrid. „Michelangelos Fresko ‚Die Erschaffung Adams‘ / Die Lücke zwischen den Fingerspitzen“. *Deutschlandfunk* (03.06.2020). <https://www.deutschlandfunk.de/michelangelos-fresko-die-erschaffung-adams-die-luecke-100.html> (zuletzt aufgerufen am 01.10.2021).
- Platon. *Parmenides. Griechisch/Deutsch.* Hg. und Übers. Ekkehard Martens. Stuttgart: Reclam, 2015.
- Rosa, Hartmut. *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung.* Berlin: Suhrkamp, 2016.

Thiele, Rüdiger. „Philosophische Reflexionen über das unendlich Kleine“. *Geschichte der Analysis*. Hg. Hans Niels Jahnke. Heidelberg: Spektrum, 1999. 39–42.

Waldenfels, Bernhard. *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.

Die Begriffe „Ähnlichkeit“ und „Besonderheit“ im Verständnis von Nietzsche, Mauthner und Ludwik Fleck

Karol Sauerland (Warschau/Thorn)

Abstract: Grundlage von Begriffsbildungen sind Ähnlichkeiten, die einer Verallgemeinerung unterliegen, was jedoch zu Irrtümern, zur Nichtbeachtung von Besonderheiten führen kann. Der Verfasser des Beitrags verweist hierbei auf zu wenig beachtete Aufsätze des Wissenschaftstheoretikers Ludwik Fleck.

Keywords: Ähnlichkeit, Besonderheit, Ludwik Fleck, Krankheitseinheit, ärztliches Denken, Pandemie.

Jeder Begriff ist die Summe von Ähnlichkeiten. Die meisten meinen jedoch, dass man Begriffe als Identitäten aufzufassen habe, dass es von ihnen quasi Urformen gäbe. Sie folgen im Grunde genommen der Ideenlehre Platons. Ein Gegenentwurf stellt die Leibniz'sche Feststellung dar, dass kein Blatt dem anderen gleiche, mit einem Wort alles eine Individualität aufweise. Äußerst konkret hat Nietzsche die Begriffsbildung aus lauter Ähnlichkeiten gezeichnet:

Jedes Wort wird sofort dadurch Begriff, daß es eben nicht für das einmalige ganz und gar individualisierte Urerlebnis, dem es sein Entstehen verdankt, etwa als Erinnerung dienen soll, sondern zugleich für zahllose, mehr oder weniger **ähnliche**, daß heißt streng genommen niemals gleiche, also auf lauter ungleiche Fälle passen muß. Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nichtgleichen. So gewiß nie ein Blatt einem andern ganz gleich ist, so gewiß ist der Begriff Blatt durch beliebiges Fallenlassen dieser individuellen Verschiedenheiten, durch ein Vergessen des Unterscheidenden gebildet und erweckt nun die Vorstellung, als ob es in der Natur außer den Blättern etwas gäbe, das ‚Blatt‘ wäre, etwa eine Urform, nach der alle Blätter gewebt, gezeichnet, abgezirkelt, gefärbt, gekräuselt, bemalt wären, aber von ungeschickten Händen, so daß kein Exemplar korrekt und zuverlässig als treues Abbild der Urform ausgefallen wäre. Wir nennen einen Menschen „ehrlich“. warum hat er heute so ehrlich gehandelt? fragen wir. Unsere Antwort pflegt zu lauten: seiner Ehrlichkeit wegen. Die Ehrlichkeit! Das heißt wieder: das Blatt ist die Ursache der Blätter. Wir wissen ja gar nichts von einer wesenhaften Qualität, die ‚die Ehrlichkeit‘ hieße, wohl aber von zahlreichen individualisierten, somit ungleichen Handlungen, die wir durch Weglassen des Ungleichen gleichsetzen und jetzt als ehrliche Handlungen

bezeichnen; zuletzt formulieren wir aus ihnen eine *qualitas occulta* mit dem Namen: ‚die Ehrlichkeit‘. Das Übersehen des Individuellen und Wirklichen gibt uns den Begriff, wie es uns auch die Form gibt, wohingegen die Natur keine Formen und Begriffe, also auch keine Gattungen kennt, sondern nur ein für uns unzugängliches und undefinierbares X. Denn auch unser Gegensatz von Individuum und Gattung ist anthropomorphisch und entstammt nicht dem Wesen der Dinge, wenn wir auch nicht zu sagen wagen, daß er ihm nicht entspricht: das wäre nämlich eine dogmatische Behauptung und als solche ebenso unerweislich wie ihr Gegenteil.

(Nietzsche 1973: 374; Hervorhebung KS)

Diesen Ausführungen müsste man hinzufügen: die Fähigkeit zur Begriffsbildung verdanken wir dem, dass wir Ähnlichkeiten wahrzunehmen und sie miteinander zu vergleichen vermögen, oder mit Mauthner gesprochen:

Die Begriffe unserer Sprache beruhen auf Klassifikationen, die Klassifikationen aber auf Ähnlichkeit, nicht auf Gleichheit, wie denn in frühneuhochdeutscher Zeit *gleich* die Bedeutung von *ähnlich* hatte.

(Mauthner 1923: 21)

Nietzsche rennt nicht nur in „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ immer wieder gegen das Festhalten an Begriffen als Wahrheiten an, womit wir uns letztendlich, wie er es nicht unterlassen kann zu betonen, ein Lügegebäude aufbauen.

Nietzsches Vorgehen ist rein destruktiv. Die wichtigste Lehre, die er vermittelt, ist: Hüte dich davor, zu glauben, dass du mit einem Begriff das Wesen der Sache, die Wahrheit erkannt hast. An Nietzsche geschult, charakterisiert Musil einen seiner Protagonisten im *Mann ohne Eigenschaften* in dessen Weise:

Wußte er zufällig den Namen zu nennen, so war es Rettung aus dem Meere der Unendlichkeit [. . .] der uralte Zauber, daß der Besitzer des richtigen Wortes Schutz vor der ungezähmten Wildheit der Dinge gewährt, erwies seine beruhigende Macht wie vor zehntausend Jahren.

(Musil 1978: 1088)

Genauer müsste es im Grunde heißen: die Wildheit, mit einem Wort die Ähnlichkeiten sind es, die ihn irritierten.

Wie soll man jedoch mit einem Ähnlichkeitswirrwarr umgehen?

Einen konstruktiven Weg hat meines Erachtens der polnische Mikrobiologe und Wissenschaftstheoretiker Ludwik Fleck im Bereich der Behandlung von Krankheiten vorgezeichnet, der sich verallgemeinern lässt.

Er würde mit Musil zwar sagen, dass einem Arzt jede Krankheit wie eine „Wildheit der Dinge“ erscheint und dass dieser gewöhnlich versucht, die

Wildheit durch einen Namen zu zähmen. Aber Namen bringen in Flecks Überzeugung nur wenig ein. In seinem Aufsatz „O niektórych swoistych cechach myślenia lekarskiego“ (Über einige besondere Merkmale des ärztlichen Denkens) von 1927, der leider viel zu wenig Beachtung findet, charakterisiert er den Unterschied von Naturwissenschaftler und Arzt folgendermaßen:

Während der Naturwissenschaftler typische, normale Phänomene sucht, studiert der Arzt gerade die nicht typischen, nicht normalen, krankhaften Phänomene. Und dabei trifft er auf diesem Weg sofort auf einen gewaltigen Reichtum und Individualität dieser Phänomene, die die Vielheit ohne klare, abgegrenzte Einheiten begleiten, voller Übergangs- und Grenzzustände. Es gibt keine genaue Grenze zwischen dem, was gesund, und dem, was krank ist, und nirgends trifft man wirklich ein zweites Mal auf das gleiche Krankheitsbild. Aber diese unerhört reiche Vielheit immerfort anderer und anderer Varianten muß gedanklich bezwungen werden, denn dies ist die Erkenntnisaufgabe der Medizin.

(Fleck 1983: 37)

Die Vielfalt der Ähnlichkeiten würde es in unserer Sicht heißen. Die Ärzte suchen im Allgemeinen in dem „ursprünglichen Chaos“ von Ähnlichkeiten nach Typen, die von ihnen Krankheitseinheiten genannt werden. Das „ärztliche Denken“ bildet diese Einheiten auf der einen Seite

durch spezifisches, weitgehendes Abstrahieren, d.h. durch Verwerfen einiger beobachteter Daten

(Fleck 1983: 38)

auf der anderen

durch das ebenfalls spezifische Aufbauen von Hypothesen, d.h. durch das Vermuten nicht beobachteter Zusammenhänge,

(Fleck 1983: 38)

oder auch anderer Ähnlichkeiten.

Die Namen der Krankheitseinheiten sind nach Fleck zumeist historisch zu erklären, und ihre Genese ist auch der Grund für die häufigen Pseudo- und Para-Bestimmungen (Typhus-Paratyphus; Psoriasis – Parapsoriasis; Anämie – Pseudoanämie etc.). „Diese besonderen Namen existieren in der Medizin“, erklärt Fleck,

weil man nämlich mit dem Fortschritt des ärztlichen Wissens in einem bereits bestimmten idealen Krankheitstypus unterscheiden mußte, z. B. Typhus – Paratyphus, die sich bisweilen als ganz und gar unverwandt herausstellen: Tabes – Pseudotabes. Je weiter sich das ärztliche Wissen fortbewegt, desto mehr solcher

Bestimmungen, solcher Beweise der Abweichung von der gesetzmäßigen Fassung entstehen und werden entstehen, weil sich der ursprüngliche Begriff als allzu abstrakt, allzu ideal erweist.

(Fleck 1983: 39)

Hier wäre zu fragen: Wann führen Ähnlichkeiten der Krankheitssymptome in die Irre? Wann sind einfach falsche Abstraktionen an der Fehleinschätzung, der „Fiktivität“ der Gattungsbezeichnungen, um mit Fleck zu sprechen, schuld? Diese „Fiktivität“ sei in der Medizin „bedeutend größer als in irgendeinem anderen Wissensbereich“. Nur in der Medizin könne man immer wieder den berühmten Satz hören, den Fleck auf Deutsch zitiert: „*In der Theorie zwar unmöglich, in der Praxis kommt es aber vor*“ (Fleck 1983: 40; Hervorhebung KS). In der Medizin oder besser im Leben eines Menschen ist mit anderen Worten alles möglich. Die Heilkunst könnte somit auch die Werkstatt des Möglichen genannt werden.

Fleck meint, dass man auch gut ohne den Begriff der Krankheitseinheit auskommen könnte. Man spreche „dann nur von Symptomen und Zuständen, von verschiedenen Kranken und Zufällen“. Es sei keineswegs ein unpraktischer Standpunkt, „da doch immer die verschiedenen Formen und Stadien, wie auch die verschiedenen Kranken und Konstitutionen anders zu behandeln sind“ (Fleck 1980: 33). Er reflektierte im Zusammenhang damit allerdings nicht, wie stark sich Ärzte in ihren Diagnosen von Ähnlichkeiten mit anderen beobachteten Symptomen in der Vergangenheit haben leiten lassen. Bestimmt nicht von Logik im Sinne ‚wenn a, dann b‘. Darauf sollte, wie Fleck betont, der Arzt besser nicht allzu sehr pochen; er käme mit ihr nicht unbedingt weit. Im Gegenteil, in seinem Beruf trete, wie Fleck es formuliert

der in seiner Art einzigartige Umstand auf, daß je schlechter ein Arzt ist, um so ‚logischer‘ seine Therapie ist. Denn scheinbar läßt sich in der Medizin alles als Beweis angeben, so daß wir bisher tatsächlich fast nichts aufgeklärt haben.

(Fleck 1983: 41)

Eine weitere Besonderheit der Begriffsbildung in der Medizin ist die Tatsache, dass niemals „ein status praesens, sondern erst die historia morbi“ die Krankheitseinheit schafft. Alles befinde sich mithin in Bewegung. Erst durch die Beachtung der Bewegung, d. h. des konkreten Verlaufs einer Krankheit gelangt das Individuum, der Kranke, in das Blickfeld des Arztes, seltener in das des wissenschaftlich tätigen Mediziners, denn dieser ist vor allem mit der Bestimmung und Beschreibung von Krankheitseinheiten beschäftigt, mit der Schaffung von Lehrbuchwissen, durch dessen Brille – wie Fleck immer wieder betont – dann das ersehen wird, was erkennbar sein soll. Doch der Heilung muss es nicht unbedingt dienen.

Das Ganze ließe sich auf die heutige Pandemie-Situation übertragen, an die Stelle des wissenschaftlich tätigen Mediziners sind Laborspezialisten – Virologen, Epidemiologen und Immunologen – getreten, die sich auf Mutationen, d.h. die Besonderheiten innerhalb der Ähnlichkeiten konzentrieren und schnellstens die Politik alarmieren. Über die Krankheitsverläufe erfährt man dagegen äußerst wenig.

Fleck hat 1930 einen Aufsatz über den Begriff der Ansteckung und der ansteckenden Krankheit auf Polnisch veröffentlicht, der in vielem uns heute noch anspricht. Er liegt seit einem Jahrzehnt auch auf Deutsch vor. Es gäbe zwei Auffassungen von Ansteckung, die von Koch, wonach „sich jeder Fall der ansteckenden Krankheit auf eine direkte oder indirekte Berührung mit einem Kranken zurückführen“ lässt, und „den gegenteiligen Standpunkt“ der „ubiquären Erregertheorie“ von Friedberger, laut derer der Erreger überall vorkomme und die Krankheit in dem Moment ausbreche, „wenn durch eine äußere oder innere Ursache eine Disposition hierzu beigeführt wird“. Beide Standpunkte würden sich jedoch „überhaupt nicht mit den Erfahrungen der letzten Jahre vereinbaren lassen. Sie seien, so Fleck, „allzu schematisch, oberflächlich und verallgemeinernd“ (Fleck 2011: 70). Er tendiert jedoch mehr zu der zweiten Auffassung, da es viele Menschen gibt, die den Erreger in sich tragen, ohne davon zu wissen, aber auch deswegen, weil der „Makroorganismus eine wesentlich größere Bedeutung als der Mikroorganismus für die Entstehung einer Krankheit hat“ (Fleck 2011: 73). Der Blick müsse daher auf das jeweils gegebene Immunsystem gelenkt werden, wie es „auf die Mannigfaltigkeit der einwirkenden äußeren Reize“ reagiert (Fleck 2011: 78). *Summa summarum* ist unser Wissen sowohl über den Makroorganismus als auch den Mikroorganismus noch äußerst gering, umso mehr über deren wechselseitigen Einflüsse. Das ist bestimmt nach wie vor gültig.

Wenn man die Fleck’schen Beobachtungen und sich daraus ergebenden Interpretationen ins Philosophische zu übertragen sucht, kommt man nicht nur zu dem Schluss, dass es gilt, Begriffen gegenüber misstrauisch zu sein, denn von ihnen geht kaum eine heilende Wirkung aus, sondern auch zu der Gewissheit, dass das Vorbegriffliche, die Beobachtung von Ähnlichkeiten und den Besonderheiten der Unterschiede zwischen ihnen, die Basis aller Erkenntnis bildet.

In Verbindung mit dem Ähnlichkeitskonzept, das sich von Lotfi A. Zadeh herleitet, wäre zu sagen, dass sich Fleck in gewisser Opposition zur Warschau-Lemberger und damit auch Wiener Schule befand – am bekanntesten ist seine Auseinandersetzung mit Izydora Dąmbska –, er ging nicht den Weg über die Mengentheorie bzw. eine Unschärfelogik (*fuzzy logic*), wenngleich er mit dem einfallsreichen, in Lemberg wirkenden Mathematiker Hugo Steinhaus zusammenarbeitete, der wiederum dem Kreis um Banach angehörte. Er würde der heutigen Unschärfelogik sicherlich mit Sympathie gegenüberstehen, könnte

jedoch darauf verweisen, dass Organismen mit allzu großen Überraschungen reagieren, dadurch dass sie über Selbstkorrekturmechanismen verfügen. Logik ist demgegenüber ratlos.

Literaturverzeichnis

- Fleck, Ludwik. *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Hg. Lothar Schäfer und Thomas Schnelle. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.
- Fleck, Ludwik. *Erfahrung und Tatsache. Gesammelte Aufsätze*. Hg. Lothar Schäfer und Thomas Schnelle. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- Fleck, Ludwik. *Denkstile und Tatsache. Gesammelte Schriften und Zeugnisse*. Hg. Sylwia Werner und Claus Zittel. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- Mauthner, Fritz. „Ähnlichkeit“. Ders. *Wörterbuch der Philosophie, Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. 1. München, Leipzig: Meiner, 1923. 21–22.
- Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Ders. *Gesammelte Werke*. Bd. 4. Hg. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.
- Nietzsche, Friedrich. „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“. Ders. *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. III/2. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, New York: De Gruyter, 1973. 367–384.

Alle Menschen sind ähnlich. Menschenrecht und das Wissen um die transatlantische Welt (1770–1800)

Sigrid G. Köhler (Tübingen)

Abstract: Der Beitrag geht der von Cornelia Vismann formulierten These nach, dass Menschenrechte aus gattungstheoretischer bzw. rhetorischer Perspektive vor allem eine Redeform sind, die Unrechtserfahrungen sichtbar machen. Er untersucht vor diesem Hintergrund, wie Menschenrechte in der Journalberichterstattung und im populären Drama im ausgehenden 18. Jahrhundert diskursiv zum Einsatz gebracht werden, um das transatlantische System der Versklavung anzuklagen. In der Redeform der Menschenrechte zeigt sich dabei nicht nur das zeitgenössische Wissen um Globalität, sie speichert auch ein Weltwissen, das auf Ähnlichkeit beruht, denn Voraussetzung für die Forderung von politischer und rechtlicher Gleichheit auf der Basis der Menschenrechte, so zeigen die analysierten Texte, ist ein Wissen um Ähnlichkeit.

Keywords: Menschenrecht, Ähnlichkeit, Aufklärung, Weltwissen, Globalität, Sklaverei, Rassismus.

1. Kontexte: Menschenrecht, Globalität und Rassismuskritik

1792 erscheint im *Historisch-politischen Magazin* die „Proclamation des Herrn von Blanchelande an die freyen im Aufruhr begriffenen farbigen Leute zu St. Domingo“. Mit ihr reagiert Philibert François Rouxel de Blanchelande, seinerzeit Gouverneur auf St. Domingo, kritisch auf das im Zuge der Haitianischen Revolution abgeschlossene „Concordat zwischen den weissen und farbigen Bürgern zu Port au Prince auf der Insel St Domingo“, das 1791 ebenfalls im *Historisch-politischen Magazin* veröffentlicht worden ist und in dem auf Druck der schwarzen und weißen Revolutionäre die rechtliche und politische Gleichstellung der freien Bevölkerung auf Haiti vereinbart worden war, also der weißen und der nicht-weißen freien Bevölkerung.¹ Blanchelande lehnt das Konkordat mit dem rassistischen Argument ab, dass die Natur den Menschen einen unterschiedlichen Charakter eingepreßt habe und es deshalb keine Gleichstellung zwischen den Menschen geben könne (Blanchelande 1792: 360). Angesichts der Position, die Blanchelande als französischer Gouverneur und Repräsentant der Kolonialmacht vertritt, und mit Blick auf die

1 Die versklavte schwarze Bevölkerung ist in dem genannten Konkordat von der Gleichstellung ausgenommen, ihre Befreiung also gerade nicht vorgesehen.

in den 1770er und 1780er Jahren entstehenden biologischen Rassetheorien mag diese Position nicht überraschen. Bemerkenswert aber ist der Kommentar des Herausgebers des *Historisch-politischen Magazins*, der getreu seiner Maxime, eine umfassende und unparteiliche Berichterstattung zu leisten, die Proklamation zwar abdruckt, zugleich aber mit einer kritischen Fußnote versieht: In dieser weist er Blanchelandes rassistisches Argument kurz und knapp mit Verweis auf die ‚Grundlagen der französischen Konstitution‘ zurück: „Elender Vorzug, der von der Farbe her genommen wird! Die Menschen sind an Rechten, dies ist die Grundlage der franz. Constitution einander gleich; den Unterschied macht bloß der innere Werth“ (1792: 360). An diesem Kommentar sind zwei Dinge bemerkenswert: 1) dass die Zurückweisung eines rassistischen Arguments mit dem Verweis auf die Menschenrechte begründet wird, und 2) dass der Verweis auf die Menschenrechte (als Grundlage der französischen Konstitution) 1792 offenbar keiner weiteren Erörterungen oder (naturrechtlichen) Argumentation bedarf.

Rhetorisch betrachtet fungieren die Menschenrechte in dem Kommentar des Herausgebers als Topos und ‚Redeform‘, d.h. als ein bekannter argumentativer Referenzpunkt, der die Organisationsform des Arguments vorgibt und auf den selbstverständlich ohne weitere Ausführungen rekuriert werden kann. Der Kommentar lässt sich seismographisch für ein spezifisches, medial verbreitetes Verständnis der Menschenrechte im ausgehenden 18. Jahrhundert lesen (Bödeker 1987; Köhler & Schmidt 2022), das den universalen Anspruch der Menschenrechte über die Grenzen des Staates auf die transatlantische Welt projiziert, das also die Menschenrechte ‚global‘ begreift. Das Wissen um die Menschenrechte steht dem zeitgenössischen, rassetheoretisch fundierten Wissen über die Menschen diametral entgegen, denn Letzteres begründet ja nicht nur die Einteilung der Menschheit in unterschiedliche Menschengruppen, sondern wird auch diskursiv genutzt, um das koloniale System, das transatlantisch praktizierte Institut der Versklavung und die dazugehörigen Rechtsordnungen zu legitimieren. Es übersetzt Weltwissen in Rechtsvorstellungen und erlaubt daher rassistische Argumentationen zurückzuweisen und Kritik an den zeitgenössischen rassistischen Rechtsordnungen zu formulieren. Wenn Menschenrechte der Globalität der transatlantischen Welt Rechnung tragen, dann weil sie, so die These, Ähnlichkeit, d.h. „Indifferenz gegenüber Differenz“ (Bhatti & Kimmich 2015: 16) erzeugen können, um politische und rechtliche Gleichheit zu postulieren – und sie können dies nicht zuletzt, weil sie als Redeform fungieren.

2. Menschenrecht als ‚Redeform‘

Die Formulierung „Menschenrecht als Redeform“ (Vismann 2011: 167) geht auf die Rechts- und Medienwissenschaftlerin Cornelia Vismann zurück, die in ihrer Analyse der französischen Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte zeigt, wie sich aus der textlichen Gestaltung eine bestimmte politische Rhetorik ergibt, die für die Rede im Modus der Menschenrechte konstitutiv ist. Vismann geht es dabei nicht darum, die Menschenrechte zu banalisieren, sondern vielmehr darum, nach der Funktions- und Wirkweise der Menschenrechte zu fragen, die sie als Menschenrechte, d.h. als vorgesetzliche Rechte im Gegensatz zu positivierten Rechten, haben. Ihnen kommt, so argumentiert Vismann, eine besondere politische Funktion und Dynamik zu, gerade weil sie das Recht *vor* dem Gesetz sind und deshalb die Rechtsentwicklung beständig antreiben. Und sie leisten dies nicht zuletzt aufgrund ihrer Form, die darin besteht, konkrete historische Verletzungen und Unrechtserfahrungen sichtbar zu machen und einer Öffentlichkeit zu zeigen, die adressierte Rechts- oder Unrechtssituation zugleich aber mit Blick auf eine metahistorisches Recht zu transzendieren. Eine Menschenrechtserklärung ist nach Vismann deshalb ein ‚doppelter Text‘, wie sich auch am Titel der französischen Menschen- und Bürgerrechtserklärung zeigt: ein auf die konkrete historische Situation bezogener Text, wie auch ein ‚Metatext‘, der sich auf das Recht der Menschheit bezieht (2011: 163–166). Indirekt wird in dieser doppelten Anlage der Menschenrechte auch das Spannungsverhältnis deutlich, das Hannah Arendt zum Ausgangspunkt ihrer Kritik der Menschenrechte gemacht hatte, denn der potenzielle Geltungsbereich der Menschenrechte ist geographisch eigentlich nicht beschränkt, ihre Positivierung in Form von Grundrechten wie auch ihre Durchsetzung in der Regel territorial aber an einen Staat gebunden. Daraus ergibt sich ein Bedingungsverhältnis von Menschenrecht und nationaler Zugehörigkeit, das als philosophischer und damit auch rechtlicher Konstruktionsfehler der Menschenrechte beschrieben werden kann. Um Menschenrecht tatsächlich global zu denken, bräuchte es eine andere Begründungs- oder Denkfigur jenseits der naturrechtlichen Deduktion oder eines anthropologischen Universalismus.²

Bezeichnenderweise schlägt Armin Nassehi in seinen Studien zur modernen Gesellschaft vor, Globalität als eine Ähnlichkeitsrelation zu verstehen, denn das Globale geht, so sein Argument, weder in Homogenisierungs- noch in Differenzprozessen auf. Es ist vielmehr derjenige Horizont, an dem sich unterschiedliche Lokalitäten begegnen und

2 Genau an dieser Stelle setzen auch diskursethische Ansätze an, die, ähnlich wie Vismann, die Menschenrechte als Resultat einer kommunikativen Praxis, wenn nicht gar als eine solche Praxis selbst begreifen.

in der Wahrnehmung ihrer Unterschiedlichkeit „ihrer strukturellen epistemologischen Ähnlichkeit [. . .] gewahr werden“ (Nassehi 2003: 198). Mit anderen Worten: Globalität (und Ähnlichkeit) ist demnach nicht auf der Gegenstandsebene, sondern der Beobachtungsebene angesiedelt, es ist ein Wahrnehmungsschema, in dem sich das Wissen um und die Wahrnehmung der wechselseitigen Unterschiedlichkeit zeigt.

Strukturelle Ähnlichkeit ist auch das, was Jean-François Lyotard in seinem Aufsatz „Die Rechte der Anderen“ als verbindendes Moment annimmt und am Beispiel des Gesprächs ausführt. Zwar geht es ihm nicht direkt um Globalität, aber im Kontext der Menschenrechte um die Frage, was Menschen dazu bringt, einander als Menschen wahrzunehmen. Das von Hannah Arendt diagnostizierte Dilemma, dass der Mensch der Menschenrechte immer schon mehr sein muss als nur Mensch (nach Arendt ein Mensch mit nationaler Zugehörigkeit), wendet Lyotard jedoch produktiv. Zwar unterscheiden sich die Menschen in dem „mehr sein“. Gerade in dieser Unterschiedlichkeit sieht aber Lyotard, wie Nassehi auch, das Verbindende. Paradigmatisch zeigt sich diese strukturelle Ähnlichkeit für Lyotard im Gespräch, denn das „Spezifikum des Gesprächs ist [. . .] das Verhältnis gleichzeitiger Ähnlichkeit und Verschiedenheit“ (Lyotard 1996: 172), das zwischen den Sprechenden allein durch die Rollenverteilung entsteht, insofern sie zugleich ‚Sprechende‘ und ‚Zuhörende‘ sind. Das ‚wir‘ des Gesprächs ist strukturell ein ‚wir‘ der einander Ähnelnden.

Strukturelle Ähnlichkeit ist somit Voraussetzung für das Gespräch, sie entsteht aber auch zugleich im Gespräch, wie sich mit Verweis auf Michel Serres' medien- und kulturwissenschaftlich geleitete Studie zum Parasiten argumentieren ließe. Zwar interessiert sich Serres in seiner Analyse von Kommunikationssystemen mehr für das Moment der Störung, weil es *ex negativo* das Funktionieren von Kommunikationssystemen sichtbar macht. Die von ihm angeführten Beispiele machen jedoch deutlich, dass Kommunikation nicht nur relationsstiftend ist, sondern aufgrund ihrer kulturtechnischen und medialen Disposition auch Ähnlichkeiten schafft. Kommunikationspartner:innen müssen in ihren Wahrnehmungsmodi „einander ähnlich werden“ (Serres 1987: 84), so Serres, damit Kommunikation gelingt. Ähnlichkeit wäre dann nicht nur ein Modus der Wahrnehmung im Kontext von Globalität und Menschenrecht, wie es Nassehi und Lyotard beschreiben, sondern auch Effekt und Resultat einer habitualisierten (Kommunikations-)Praxis, die natürlich auch das Menschenrecht beträfe und Ähnlichkeiten übersetzte bzw. produzierte. Implizit findet sich dieser Gedanke auch bei Lyotard. Zwar verfolgt er auf der Discours-Ebene eher eine an Emmanuel Levinas ausgerichtete ethische Perspektive, wenn er schreibt, dass sich das ‚Recht zum Gespräch‘ – für ihn ein, wenn nicht „vielleicht sogar das fundamentalste Menschenrecht“ (Lyotard 1996: 176) –, aus der Fähigkeit des Menschen zum Gespräch ergebe. Der ‚Rechtseffekt‘ entsteht jedoch eher aus der ‚Macht des Faktischen‘ (Lyotard

1996: 175) bzw. aus der Praxis einer Redeform, wie man in Anlehnung an Vismann schreiben könnte.

3. Menschenrecht und Ähnlichkeit in der transatlantischen Welt

Aus globalgeschichtlicher Perspektive ist das 18. Jahrhundert durch das transatlantische Handelsdreieck geprägt, zu dem neben dem Export von Manufakturware aus Europa vor allem der transatlantische Sklavenhandel und das Plantagensystem in den beiden Amerikas als wesentliche Säulen gehören. Die Geschichtswissenschaft hat in den letzten Jahren gezeigt, dass der Blick hinsichtlich der Frage nach der deutschen Beteiligung nicht auf die Staatsebene gerichtet werden darf, sondern dass nach den konkreten Akteur:innen gefragt werden muss. Erst dann zeigt sich, wie Deutsche durch ihre Beteiligung an Handelsgesellschaften oder Reedereien, als Plantagen- oder Manufakturbesitzer, als Investoren oder *last but not least* als Konsument:innen involviert waren (Weber 2009). Das Wissen um diese Zusammenhänge und auch die deutsche Beteiligung ist zeitgenössisch präsent, wie ein Blick in die Journalberichterstattung zeigt: „Stellt Euch die Situation eines Menschen für“, so schreibt 1778 ein anonymes Autor, „wenn er [...] für Brantwein, Eisen, Nägel, Leinwand und kupferne Gefässe etc. etc. in seinen besten Jahren, für 30 bis 40 Thaler erhandelt, denn nach Amerika gebracht und da selbst für 100 bis 400 Thaler wieder verkauft wird [...]. Schreckliche Vorstellung, daß ein jedes Stück Tabak und Zucker vom Blute der unglücklichen N**** triefe“ (Anonym 1778: 35). Mit den genannten Gütern, Branntwein, Eisen, Leinen und Kupfer, benennt der Autor bezeichnenderweise genau die Waren, die von deutscher Seite in das transatlantische Handelsdreieck eingehen (Weber 2009). Als Konsequenz für den aufgeklärten europäischen oder deutschen Konsumenten sieht er daher nur den Konsumverzicht.

Die Kritik an dem barbarischen System der Versklavung beruft sich aber nicht nur auf das moralische Gefühl eines jeden aufgeklärten Menschen, sondern es wird auch als rassistische Praxis benannt, die mit anderen Menschen so umgeht, „weil [sie] schwarz sind“ (Kotzebue 2019, 33). Vor allem aber wird sie im Modus der Menschenrechte formuliert und damit als Kritik an den zeitgenössischen Rechtssystemen. Zum Ausdruck kommt dies zum Beispiel in einer 1776 in den *Litterarischen Nachrichten von den Werken der besten Schriftsteller unserer Zeit* (1775–1776) in Auszügen erschienen imaginären Rede eines Afrikaners an einen Europäer, mit der sich der französische Autor Doigny Du Ponceau 1775 um den Prix de l'Académie Française beworben und immerhin eine ‚mention honorable‘ erreicht hatte. Im Zentrum der Rede steht die Anklage von Sklavenhandel und Sklaverei. Eingeleitet wird sie durch eine

Vorrede, in welcher der Verfasser in einem geradezu anti-aristotelischen Gestus die Dichtkunst in eine Reihe mit der Historiographie stellt, sie, so seine Forderung, also weniger philosophisch als historisch zu sein habe, wenn sie – wie es sich im Zeitalter der Aufklärung zieme – die Sprache der Menschen sprechen wolle: „Voilà les sources où doit puiser la Poésie. Elle a parlé jusqu'à présent le langage des Dieux; il est temps qu'elle parle le langage des Hommes“ (Doigny 1775: 5). Angesichts der folgenden, die Praxis von Sklavenhandel und Sklaverei anklagenden und dazu auf die Rechte des Menschen rekurrierenden Rede ist diese von Doigny geforderte historische Sprache dann vor allem auch eine Sprache der Menschenrechte.

Die Globalität der Menschenrechte ergibt sich in diesem Kontext mit Blick auf die zeitgenössisch in populären Schriften vertretene Epistemologie vor allem aus dem Erkennen von Ähnlichkeiten. In seiner Schrift *Betrachtungen über das Universum* aus dem Jahr 1777, die in vielem Johann Gottfried Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* antizipiert, benennt Carl von Dalberg zum Beispiel Ähnlichkeit als das Grundprinzip der Welt und der Schöpfung wie auch der menschlichen Vernunft. Letzter Bezugspunkt ist für Dalberg zwar noch ein Schöpfergott, als Fundament seiner Ausführungen bestimmt er einleitend aber die wissenschaftliche Erfahrung, der zufolge Ähnlichkeit auf beiden Seiten angesiedelt ist: als „Urquell alles menschlichen Denkens“ (Dalberg 1778: 68) im Menschen und als Resultat der Beobachtung in den Dingen. In diesem Spannungsfeld erweist sich Ähnlichkeit als etwas, das sich vor allem in der Praxis zeigt, und dies umfassend. Denn nicht nur die wissenschaftliche Praxis besteht darin, Ähnlichkeiten zu erkennen (Dalberg 1778: 6). Ausführlich beschreibt Dalberg, wie soziale Prozesse und vor allem Vergemeinschaftungs- und Vergesellschaftungsprozesse auf den unterschiedlichsten Ebenen auf Ähnlichkeit beruhen und Ähnlichkeiten erzeugen (1778: 56–65).

Was Dalberg in seiner Schrift an Ähnlichkeitsbezügen und -prozessen kondensiert beschreibt und systematisch in einen Zusammenhang stellt, findet sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in unterschiedlichsten Kontexten wieder, allen voran in der Ästhetik, wenn der künstlerische Schaffensprozess als ein mimetischer konzeptualisiert wird, in dem das Kunstwerk seinem Vorbild ‚ähnlich‘ zu sein hat (Sulzer 1771: 14–16), aber auch in der Dramentheorie, wenn diese seit Gotthold Ephraim Lessing Rührung und Mitleid als zentrale Momente der dramenästhetischen Wirkung ausmacht. Denn diese gründen wesentlich auf ‚Ähnlichkeit‘, insofern Ähnlichkeit mit der leidenden Person Voraussetzung für den Prozess des Mitleides ist wie auch ihr Effekt (Lessing 2003: 378; Nicolai 1973: 216). In Friedrich Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* schließlich wird das „Ähnlich-Werden“ gar als Kerntechnik für den hermeneutischen Prozess des Verstehens formuliert, wenn es im Verstehensprozess darum gehen muss, den Verbrecher nicht als „ein Geschöpf

fremder Gattung“ zu betrachten, sondern in seiner „Ähnlichkeit“ (Schiller 2004: 13).

Ähnlichkeit ist in der epistemologischen Welt im ausgehenden 18. Jahrhundert also keineswegs einfach essenziell gegeben, sondern sie kann und muss in sozialen Prozessen hergestellt werden, und dies geschieht nicht zuletzt im Prozess der Kommunikation – und dies auch global: „Was thun Menschen, wenn sie beisammen sind? Einer giebt dem andern durch Zeichen (denn was sind Worte anders?) zu verstehen, was er denkt und empfindet. Da gehen Gedanken, Empfindungen des einen in die Seele des andern über. Beide Seelen denken, empfinden in diesem Momente das nemliche. *Werden darin einander ähnlich.*“ (Dalberg 1778: 54) Dabei gibt es nach Dalberg mediale und sprachliche Formen und Gattungen, die in besonderer Weise geeignet sind, der Ähnlichkeit Ausdruck zu geben, weil sie sie sprachlich erzeugen. Dazu gehören für ihn neben rhetorischen Mitteln wie Metapher, Allegorie und implizitem Vergleich auch spezifische Formelemente wie Reim, Metrum und Wiederholung und Gattungen wie das Lied und die Ballade (Dalberg 1778: 65).

Im Kontext der transatlantischen Welt greifen Journalberichterstattung und literarische Texte systematisch auf ästhetische und philosophische Topoi der Aufklärung zurück, um Afrikaner:innen als ebenbürtig dazustellen, d.h. in diesem Kontext vor allem als empfindsame, moralische und beredsame/gebildete Menschen. Dies geschieht, indem die Figuren in ihrem Handeln als ‚schöne Seele‘ gezeigt und benannt werden (Kotzebue 2019), indem ihre Bildungswege ausführlich beschrieben (Nesselrode 1778, Reitzenstein 1793), indem sie als empfindsam respektive aufgeklärt Sprechende (Kotzebue 2019, Dalberg 1786, Nesselrode 1778) konzipiert und in ihrer Gottesebenbildlichkeit (Nesselrode 1778) dargestellt werden. In ihren Darstellungsverfahren rekurren die literarischen Texte oftmals geradezu stereotyp auf Konzepte und Darstellungsverfahren der Aufklärung, so dass sie implizit nicht nur den Vergleich mit Europa herstellen, sondern auch Ähnlichkeit erzeugen und so gewissermaßen zu einem Archiv an Techniken der Ähnlichkeitserzeugung werden. Es handelt sich bei den genannten Verfahren natürlich um europäische Wahrnehmungsmuster und Darstellungsformen, die aber bei allem Eurozentrismus, der in ihnen mitschwingt, zumindest implizit, oftmals aber auch explizit gegen das zeitgenössische, rassistische Wissen formuliert werden und sich vor diesem Hintergrund durchaus auch als ein Versuch des antirassistischen Schreibens lesen lassen. Besonders deutlich wird dies, wenn die Texte vor dem Hintergrund des zeitgenössischen ethnographischen Wissens, wie etwa im Falle von F. G. Nesselrodes *Zamor und Zoraide*, kulturelle Unterschiede sogar paratextuell erläutern, also ihren Übersetzungsprozess sichtbar machen und auf diesem Wege versuchen, Vergleichbarkeiten herzustellen.³

3 Ausführlicher zu diesen Dramen und ihren geschilderten Darstellungsverfahren vgl. Köhler (2013; 2017; 2019; 2022).

Zu diesen rhetorischen und medialen Formen der Ähnlichkeitserzeugung gehört auch die Rede über die Menschenrechte, die formal für die Forderung von politischer und rechtlicher Gleichheit steht, dazu aber die Unterschiede zwischen den Menschen indifferent werden lassen muss, oder, wie Doigny in seiner Vorrede schreibt: Der aufgeklärte und empfindsame Europäer begreift niemals die Gewalt und die mit Sklavenhandel und Versklavung einhergehenden Rechtsverletzungen, wenn er den Afrikaner nicht als ein „ihm ähnliches Geschöpf“ (Doigny 1776: 10) sieht. So stehen in vielen literarischen Texten, die sich der Kritik von Sklavenhandel und Sklaverei verschrieben haben, die Techniken der Ähnlichkeitserzeugung in unmittelbarem Zusammenhang mit Menschenrechtsplädoyers, genau wie in Doignys Text, in dem ein fiktives afrikanisches Ich in seiner Menschenrechtsrede, einer stark formalisierten Rede, entlang des Widerspruchs von kolonialer Gesetzgebung und den natürlichen Rechten des Menschen die bestehende Praxis anklagt: „Du willst mich kaufen: aber ich habe mich nicht verkaufen können. [...] Du sagst, ich bin dein Gut, du führst mir deine Gesetze an! Haben mich deine Gesetze meiner Rechte berauben, mir meinen Charakter, und Dir die Erinnerung nehmen können, da ich dein Bruder bin?“ (Doigny 1776: 14).

Literaturverzeichnis

- [Anonym]. „Für Menschen. Die Ungerechtigkeiten der Weissen gegen die Schwarzen“. *Ephemeriden der Menschheit* 3 (1778): 33–36.
- [Anonym]. „Concordat zwischen den weissen und farbigen Bürgern zu Port au Prince auf der Insel St. Domingo“. *Historisch-Politisches Magazin nebst litterarischen Nachrichten* 10/6 (1791): 659–665.
- [Blanchelande, Philibert Francois Rouxel de]: „Proclamation des Herrn von Blanchelande an die freyen im Aufruhr begriffenen farbigen Leute zu St. Domingo“. *Historisch-Politisches Magazin nebst litterarischen Nachrichten* 11/4 (1792): 359–367.
- Bhatti, Anil und Dorothee Kimmich. „Einleitung“. *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Hg. Anil Bhatti und Dorothee Kimmich. Konstanz: Konstanz University Press, 2015. 7–26.
- Bödeker, Hans Erich. „Menschenrechte im deutschen publizistischen Diskurs vor 1789“. *Grund- und Freiheitsrechte von der ständischen zur spätbürgerlichen Gesellschaft*. Hg. Günter Birtsch. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. 392–433.
- Dalberg, Carl von. *Betrachtungen über das Universum*. 2. Aufl. Mannheim: Akademische Schriften, 1778.
- Dalberg, Wolfgang Heribert von. *Oronooko. Ein Trauerspiel in fünf Handlungen für die Mannheimer National-Bühne*. Mannheim: Schwan, 1786.

- [Doigny de Ponceau]. *Discours d'un nègre à un européen. Pièce qui a concouru pour le prix de l'Académie Française, en 1775*. Paris : Demonville, 1775.
- [Doigny de Ponceau]. „Discours d'un Nègre à un Européen ; pièce qui a concouru pour le prix de l'Acad. Franç. en 1775. Par Mr. Doigni“. *Litterarische Nachrichten von den besten Werken unserer Schriftsteller* 2/1 (1776): 9–15.
- Köhler, Sigrid G. „Beautiful Black Soul? The Racial Matrix of White Aesthetics (Reading Kotzebue against Kleist)“. *Image & Narrative* 14/3 (2013): 34–45.
- Köhler, Sigrid G. „Drastische Bilder: Journalnachrichten auf der Bühne. Versklavung und Abolition als Gegenstände moderner Geschichtsreflexion in deutschsprachigen Journalen und Theaterstücken um 1800“. *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 48 (2019; Dossier *Medien der Literatur*. Hg. Niels Penke und Niels Werber): 376–398.
- Köhler, Sigrid G. und Florian Schmidt. „Menschenrechte und ihre Medien. Zur Popularisierung der ‚Rechte des Menschen‘ in der Journalkommunikation des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts“. *Wie kommen die Rechte des Menschen in die Welt? Praktiken des Vermittelns und Aushandelns der Menschenrechte*. Hg. Sigrid G. Köhler und Matthias Schaffrick. Heidelberg: Winter, 2022 [im Erscheinen].
- Köhler, Sigrid G. „Menschenrecht fühlen, Gräuel der Versklavung zeigen – Zur transnationalen Abolitionsdebatte im deutschsprachigen populären Theater um 1800“. *Recht fühlen*. Hg. Sigrid G. Köhler, Sabine Müller-Mall, Sandra Schnädelbach und Florian Schmidt. Paderborn: Fink, 2017. 63–79.
- Köhler, Sigrid G. „The Politics of Truth-Telling. Black Resistance and the Transatlantic World in Nesselrode's Drama Adaption of the Ziméo-Plot *Zamor and Zoraide* (1778)“. *Staging Slavery around 1800*. Hg. Sarah Adams, Jennifer Gibbs und Wendy Sutherland. London: Routledge, 2022 [im Erscheinen].
- Kotzebue, August von. *Die Negersklaven. Ein historisch-dramatisches Gemälde in drey Akten*. Hg. André Georgi. Hannover: Wehrhahn, 2019.
- Lessing, Gotthold Ephraim. „Hamburgische Dramaturgie“. Ders. *Werke in drei Bänden*. Bd. 2: *Dramaturgie, Literaturkritik, Philologie und Allgemeines*. Hg. Herbert G. Göpfert. München, Wien: dtv, 2003. 27–506.
- Liotard, Jean François. „Die Rechte des Anderen“. *Die Idee der Menschenrechte*. Hg. Stephen Shute und Susan Hurley. Frankfurt a. M.: Fischer, 1996. 171–182.
- Nassehi, Armin. *Geschlossenheit und Offenheit. Studien zur Theorie der modernen Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.
- Nesselrode, F. G. *Zamor und Zoraide. Ein Schauspiel in drey Aufzügen vom Kuhr-Pfälzischen Kammerherrn Freyherrn von Nesselrode zu Hugenpott*. Offenbach am Mayn: Ulrich Weiß, 1778.
- Nicolai, Friedrich. „[Brief vom 14.5.1757]“. Gotthold Ephraim Lessing. *Werke*. Bd. 4: *Dramaturgische Schriften*. Hg. Herbert G. Göpfert. München: Hanser, 1973. 212–222.
- Reitzenstein, Carl Philipp von. *Die Negersklaven. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Iamaika [Wien: Schaumburg] 1793.
- Schiller, Friedrich. „Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte“. Ders. *Sämtliche Werke*. Bd. 5: *Erzählungen – Theoretische Schriften*. Hg. Wolfgang Riedel. München, Wien: dtv, 2004. 13–35.

- Serres, Michel. *Der Parasit*. Übers. Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.
- Sulzer, Johann Georg. „Ähnlichkeit“. Ders. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1771. 14–16.
- Vismann, Cornelia. „Menschenrechte: Instanz des Sprechens – Instrument der Politik“. *Die Revolution der Menschenrechte Grundlegende Texte zu einem neuen Begriff des Politischen*. Hg. Christoph Menke, Francesca Raimondi. Berlin: Suhrkamp, 2011. 161–185.
- Weber, Klaus. „Deutschland, der atlantische Sklavenhandel und die Plantagenwirtschaft der Neuen Welt (15. bis 19. Jahrhundert)“. *Journal of Modern European History* 1 (2009): 37–67.

„Der dialektische Komponist“ als Synkretist: Musikphilosophie und Kompositionspraxis von Rabindranath Tagore

Romit Roy (Santiniketan)

Abstract: Synkretismus und kritische Auseinandersetzung mit Tradition lagen der musikalischen Produktion Rabindranath Tagores zugrunde. Vergleichbar ist sein Verfahren mit dem Schönbergs, in dessen Werken starre Differenzrelationen im überlieferten musikalischen Material ‚dialektisch‘ aufgelöst wurden. Tagores Musik hängt aber eng zusammen mit dem sein Gesamtwerk charakterisierenden Synkretismus, mit dem er Konflikten und Krisen seiner Zeit begegnete. Ähnlichkeit war die Logik seiner Werke.

Keywords: Rabindranath Tagore, Musik, Synkretismus, Nationalismus, Pazifismus.

1. ‚Dialektische Komponisten‘

In dem Aufsatz „Der dialektische Komponist“ schrieb Adorno 1934 von einem „Widerspruch nicht im Künstler, sondern zwischen der Kraft in ihm und der des Gegebenen, das er vorfindet“ (Adorno 1997b: 200–201). Das „Gegebene“, das der Komponist Schönberg „vorfand“, war der Gegensatz von Konsonanz und Dissonanz im diatonischen System europäischer Musik. Die sieben leitereigenen, diatonisch abgestuften Tonstufen von Tonika bis Septime bilden jeweils die Dur- oder Molltonarten. Das europäische Ohr, durch die musikalische Tradition konditioniert, vernimmt bestimmte Akkordverhältnisse als konsonante, andere als dissonante. Schönberg überwand das konventionelle Differenzverhältnis, indem er im System selbst eine latente alternative Relation aufdeckte und sie zum Grundsatz seiner Kompositionen machte. Die von der offiziellen Musikkritik als „atonal“ verfemte Musik Schönbergs emanzipierte gleichsam Tonverhältnisse von dem konventionellen Vorurteil, das sie als ‚dissonant‘ bezeichnete. „Der Unterschied zwischen [Konsonanz und Dissonanz] ist daher nur graduell und nicht wesentlich. [. . .] die Ausdrücke Konsonanz und Dissonanz, die einen Gegensatz bezeichnen, sind falsch. Es hängt nur von der wachsenden Fähigkeit des analysierenden Ohrs ab, sich auch mit den fernliegenden Obertönen vertraut zu machen und damit den Begriff des kunstfähigen Wohlklanges so zu erweitern, daß die gesamte naturgegebene Erscheinung darin Platz hat [. . .] daß [Musik] immer mehr von den im Ton gelegenen Zusammenklangsmöglichkeiten in den Bereich der Kunstmittel einbezogen hat.“ (Schönberg 1922: 18)

Die Noten verloren den konventionellen hierarchisch-differenziellen Stellenwert in Tonleitern und Akkorden und standen nun in egalitären, äquivalenten, horizontal-synchronen Relationen zueinander. Aus der „atonalen“ Phase entstand das Zwölfton-System, laut Freitag die „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“, in der es „kein absolutes Unten, kein Rechts oder Links, kein Vorn oder Hinten“ mehr gebe und „jede Bewegung von Tönen [...] ein wechselseitiges Verhältnis von Klängen“ sei (Freitag 1974: 100, 107). Belangvoll für die Ähnlichkeit sind drei Aspekte des Schönberg'schen Verfahrens: (i) *Aufhebung der Differenz* zwischen Konsonanz und Dissonanz, (ii) Öffnung und Erweiterung des kompositionellen Feldes für *Pluralität* der Tonverhältnisse (Einbeziehung der „im Ton gelegenen Zusammenklangsmöglichkeiten“) und (iii) die *Intentionalität* der Komponisten und der Hörer, neue Tonverhältnisse in den Bereich der Musik einzubeziehen („Es hängt nur von der wachsenden Fähigkeit des analysierenden Ohrs ab“).

Auch Rabindranath Tagore, der „rücksichtslos moderne“ Musiker (Tagore 1985: 129), behandelte das traditionelle musikalische Material „dialektisch“. In seinem musikalischen Denken ist Ähnlichkeit die progressive Überwindung hierarchischer Differenzen im indischen Musiksystem. Das traditionelle Material wurde entqualifiziert; der normative Stellenwert der melodischen Konfigurationen der Ragas wurde Tagore zunehmend gleichgültig. Die Musik wurde zum Prozess, in dem progressiv heterogene Materialien kompositorisch integriert wurden. Die Grenzen der Musik wurden dynamisch und porös: anstelle der die Musikalität der Musik bestimmenden Differenzen zwischen Ragas wirkten neue melodische Relationen aus heterogenen Quellen. Tagore lockerte die konventionelle Formstrenge und -opazität in seinen Kompositionen mehr auf, eröffnete den freien, schöpferischen Austausch mit anderen musikalischen Praktiken (Chowdhury Bannya 2009: 112–113, 116–117).

2. Musikphilosophie wider kulturkonservative Berührungsangst

In indischen musikalischen Systemen liefern Ragas das melodische Basismaterial für Kompositionen. Tagore verzichtete, besonders in seinen späteren Liedern, darauf, Ragas in reiner Form kompositorisch zu benutzen (Chowdhury Bannya 2009: 118). Ohne spezifischen Raga schwebten seine Kompositionen gleichsam in einem melodischen Niemandsland. Vergleichbar wären die Werke von Wagner, Debussy, Schönberg und seinen Schülern, deren Kompositionen nicht mehr auf einer Grundtonart basierten. Die Komposition mit einer Grundtonart oder einem bestimmten Raga behandelt das musikalische Werk als einen hygienisch-exklusiven Raum, in dem bestimmte Noten als obligatorische oder fakultative zugelassen, die übrigen aber ausgeschlossen

werden. Tagore forderte Offenheit, Assimilationsfähigkeit und Flexibilität in Musik und argumentierte 1917 für die Emanzipation von obsoleten Konventionen, die Kontakt und Austausch mit anderen Kulturen vermieden, um die angebliche Ursprünglichkeit und Reinheit der Tradition zu schützen (Tagore 1985: 65-6). Amartya Sen kommentiert: „Tagore’s claim argues against an intense sense of the dissociation of Indians from other people elsewhere. It also rejects [...] the temptation to see Indian culture as frail and fragile, something that will break if touched by other cultures and which has to be protected through isolation from outside influences.“ (Sen 2006: 349)

Tagore integrierte in seinen Kompositionen Elemente aus diversen musikalischen Traditionen, die in melodischen Strukturverhältnissen synthetisiert wurden (vgl. Bagchi 2016: 99). Sein Kompositionsverfahren nahm Bezug auf geschichtliche Prozesse Indiens bzw. Bengalens, wo, wie er betonte, Menschen aus heterogenen religiösen Gemeinschaften relativ friedlich miteinander lebten. Tagore nannte als Beispiel die Musik und Literatur der Baul-Gemeinschaften, einer Sekte von wandernden Mystikern, deren Lieder und Lebensphilosophie sowohl auf Hinduismus als auch auf Islam „ohne Zwist zwischen Qur’an und Puran“ basierten (Tagore 1985: 313; vgl. Bagchi 2016: 97). Amartya Sen betont „the general idea of a spacious and assimilative Indian identity, which Gandhi and Tagore shared [...] an inclusionary reading of Indian identity that tolerates, protects and indeed celebrates diversity within a pluralist India.“ (Sen 2006: 348)

Mit der synkretistischen Idee der Musik plädierte Tagore für zeitgenössische experimentelle Begegnungen zwischen europäischer und indischer/asiatischer Musik, damit die jeweiligen Musiktraditionen sich bereichern und ihre Horizonte erweitern könnten. Er schrieb 1912 von der Synthese von „Melodie und Harmonie“ und 1917 von möglichen fruchtbaren Experimenten mit europäischer Harmonie in indischer Musik (Tagore 1985: 34, 58). In seinem Iran-Reisetagebuch notierte er am 5. Mai 1932, dass die Beschäftigung mit europäischer Musik die Musiktraditionen Asiens bereichern und keinen Verlust der asiatischen Kulturidentität bedeuten würde (Tagore 1985: 216). Tagore wollte die gegenseitige Differenz der Musikkulturen nicht verabsolutieren; er suchte nach Ähnlichkeiten, universalen Prinzipien, die dialogische Anknüpfungen zwischen Musiktraditionen ermöglichen würden.

3. Dialektik und Synkretismus

In Tagores synkretistischer, kosmopolitischer Musikphilosophie herrschte, von Ähnlichkeit zeugend, ein Spannungsverhältnis zwischen „Eigenem“ und „Fremdem“. Sein Ähnlichkeitsdenken fiel mit politischen Krisen – 1905 und

1914–1918 – zusammen, als die Politik der Differenz zwischen Religion und Nation globale Konflikte entfachte. Tagore versuchte einen alternativen Diskurs zu initiieren, der nicht Differenz und Exklusivität privilegierte, sondern Ähnlichkeit, d.h. Versöhnung und Pflege kultureller Beziehungen zwischen Menschen als Ziel setzte. Die Intentionalität der Menschen, Konflikte zu lösen und friedliche Lebensweisen zu fördern, ist zentral in seinem Ähnlichkeitsdenken. Nicht darum ging es, Differenzen zu ignorieren und alle einzelnen Qualitäten unter einem übergreifenden Einheitsprinzip zu subsumieren, sondern darum, Differenzen anzuerkennen und zu akzeptieren. Ähnlichkeit bei Tagore setzt also Pluralität und Vielfalt von Differenzen voraus, nicht mechanische und quantifizierbare Uniformität.

Ähnlichkeit ist kein isoliertes Phänomen im musikalischen Denken Tagores; sie ist Struktur und Prozess in seinem gesamten philosophischen, pädagogischen, politischen und literarischen Werk. Die Dialektik von Eigenem und Fremdem, von ichbezogenem Dasein und der Vielfalt der Welt ist ein häufiges Motiv in Tagore-Liedern. Der Gegensatz kommt zur Ruhe in der mit poetischen Motiven suggerierten Versöhnung. Adorno schrieb in *Negative Dialektik* von einem „versöhnten Zustand“ jenseits der starren Differenz von Heterogenem und Eigenem (1997a: 192). Versöhnung als Ende der dialektisch verlaufenden Geschichte „gäbe das Nichtidentische frei, [...] eröffnete erst die Vielheit des Verschiedenen [...]. Versöhnung wäre das Eingedenken des nicht länger feindseligen Vielen [...].“ (Adorno 1997a: 18) Das Ähnlichkeitsdenken äußert sich bei Tagore als Offenheit gegenüber Andersartigen, Diversen, Vielfältigen, Nichtidentischen. Das führte dazu, dass Tagore den normativ-exklusiven Charakter der nordindischen Musik in Frage stellte und immer wieder die synkretistischen Traditionen Indiens betonte.

Während des indischen Freiheitskampfes gegen die britische Kolonialherrschaft wurde die kulturelle Einheit Indiens konzeptuell konstruiert, deren Struktur aber unterschiedlich gedeutet wurde: einerseits als eine vorgegebene, statische und zentralistische, andererseits als eine dynamische, aus der Begegnung diverser Kulturen sich bildende föderalistische (Chattopadhyaya 2017: 191-2). Im nationalistischen Diskurs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde der nordindischen „klassischen“ Musik eine traditionsbildende, kulturelle Einheit stiftende Rolle zugewiesen (Bakhle 2008: 7). Tagore lehnte eine statisch-hierarchische und zentralistische Konzeption der Musik ab, obwohl er seine Verwurzelung in nordindischer Musik, die er als Ursprung seines musikalischen Bewusstseins anerkannte, nie verleugnete. Sinnvoller war für ihn das synkretistische und föderalistische Gerüst indischer Traditionen (Tagore 1985: 128–130).

4. Literatur und Weltliteratur

Tagores Essay über „Bengalische Nationalliteratur“ (1895) verwies auf den Ursprung des bengalischen/sanskritischen Literaturbegriffs „*sahitya*“, dem die Präposition „*sahit*“ („mit“, „zusammen“, „begleitend“, „gleichzeitig“) zugrunde liegt: Literatur sei demnach ein Prozess der Ähnlichkeit, der Zusammenfluss und die Versammlung diverser Elemente (Tagore 2015: 112). In dem Vortrag über „Weltliteratur“/„*visvasahitya*“ (1907) definierte Tagore das Konzept als „Suche nach dem universalen und ewigen Menschen“ („*visvamanav*“ und „*nityamanush*“) in allen menschlichen Tätigkeiten: Im Prozess „Weltliteratur“/„*visvasahitya*“ verschwinde jede „provinzielle Enge im Denken“; Literatur werde zum Besitz der ganzen Menschheit und nicht einzelner Nationen (Tagore 2015: 71, 74).

Tagores Dilemma als Schriftsteller während der nationalistischen Bewegung gegen die britische Kolonialherrschaft fand Ausdruck im Roman *Ghare baire* (*Das Heim und die Welt*, 1916): Wie lassen sich die politischen, sozialen und ökonomischen Interessen des indischen Volkes gegen koloniale Ausbeutung verteidigen, ohne das Land in Provinzialismus und Xenophobie zu stürzen? (Tagore 2005: 107–109; s. auch Sen 2006: 108–109) Blinden Hass gegen England zu schüren lief seinem humanistischen, kosmopolitischen Denken zuwider (Bannerji 2016: 30). Amartya Sen erklärt, „he made a special effort to dissociate his criticism of the Raj from any denigration of British – or Western – people and culture. [. . .] [H]e strains hard to maintain the distinction between opposing Western imperialism and rejecting Western civilization.“ (Sen 2006: 106–107)

Während des Ersten Weltkriegs versuchte Tagore, in Musik wie Literatur heterogene Elemente zu versöhnen, Konflikte zu lösen, Ähnlichkeiten und dialogische Anknüpfungsmöglichkeiten zwischen Menschen zu betonen. Seine Musik und Literatur zeugen von einem Denken, das Differenz nicht als absoluten Gegensatz sieht, sondern *als Vielfalt*; es ermöglicht, Differenz *als Vielfalt* in einer dynamisch-offenen Struktur zu integrieren. Mit Bezug auf Ernest Renans Rede „*Que'est-ce qu'une nation?*“ (1882) deutete Tagore in dem Buch *Atmasakti* die indische Geschichte als einen ständigen Prozess der Integration verschiedener Völker (Tagore 1905a: 10–11; 1986: 26–27); diese Völker hätten eigene Sprachen, ethnische Identität, Religion und Konventionen bewahrt, ohne die gesellschaftliche Harmonie zu gefährden (Tagore 1905b: 24–25). Der Historiker Brajadulal Chattopadhyaya zeigt, wie Tagore 1905 in dem Gedicht *Bharata-tirtha* (*Gitanjali: Lied 106*) und dem Essay *Bharatbarsher itihās* („Die Geschichte Indiens“) Indien als eine föderalistische „Einheit in Vielfalt“, als Versöhnung scheinbar unversöhnlicher Kräfte darstellte, wo keine einzige Kultur, Religion oder Sprache eine privilegierte, hegemonische Stellung einnahm (Chattopadhyay 2017: 209). So verstanden,

widersprach die Geschichte Indiens dem auf Differenz und Exklusivität beruhenden modernen Begriff der Nation, die Tagore in seiner Vortragsreihe *Nationalism* (Japan, 1916) als eine „mechanische Organisation“ kritisierte (vgl. Ray 2007: 444, 498).

5. *Visva-Bharati*: „Turmbau zu Babel“

Romain Rolland beklagte 1914 in *Au-dessus de la mêlée* die gegenseitige Schlächtereier der Europäer im Ersten Weltkrieg (Rolland 1915: 24). Stefan Zweig schrieb in seiner Autobiografie: „[M]an mußte kämpfen gegen den Krieg! [. . .] Ich hatte den Gegner erkannt, gegen den ich zu kämpfen hatte – das falsche Heldentum, das lieber die andern vorausschickt in Leiden und Tod [. . .].“ (Zweig 2020: 272) Zweig schrieb 1916 den Aufsatz „Der Turm zu Babel“. Die Umdeutung der alttestamentarischen Parabel projizierte Europa als einen Ort kultureller und sprachlicher Vielfalt, des solidarischen Bestrebens und geistigen Austausches (Zweig 2012: 71). Romain Rolland sandte 1919 an Tagore seine Unterschriftenaktion „Declaration of the Independence of the Spirit“ und einen Brief (10. April 1919) mit der Bitte um seine Unterschrift (Guha 2018: 1). Tagore antwortete am 24. Juni 1919: „[. . .] your letter came and cheered me with its message of hope. [. . .] I gladly hasten to accept your invitation to join the ranks of those free souls who in Europe have conceived the project of a *Declaration of Independence of the Spirit*.“ (Guha 2018: 3–4)

Die Eröffnung der Universität Visva-Bharati 1921 muss im Kontext der Dialoge zwischen Tagore und seinen Freunden im Ausland betrachtet werden. Visva-Bharati wurde als Ort konzipiert, „*yatra visvam bhavatyeka nidam*“ („where the whole world forms its own single nest“; Sanyal 2015: 21). Kosmopolitische Erziehung und Dorfentwicklung gehörten gleichermaßen zum Ziel der neuen Universität. Die Grauen des Ersten Weltkrieges, die Kritik des Nationalismus und die nationalistische Opposition gegen britische Kolonialherrschaft waren entscheidende Anstöße für Tagore, eine internationale Universität als ein Projekt der Versöhnung zu beginnen. In dem 1919 gehaltenen Vortrag „The Centre of Indian Culture“ reflektierte Tagore über die sprachliche Vielfalt in Europa und Indien. Er war wie Zweig von der Idee Babels überzeugt: „intellektuelle Vereinigung“ müsste nicht *trotz*, sondern *kraft* sprachlicher Vielfalt verwirklicht werden – wie in Europa, so auch in Indien (Ray 2007: 531). In diesem Vortrag liegen einige Kernkonzepte der geplanten internationalen Universität: internationaler Austausch zwischen Intellektuellen, die Vereinigung aller Religionen und die Lösung religiöser Konflikte, die Tagore als die größte Gefahr der Zukunft erkannte (Ray 2007: 546–547). In dem Aufsatz „An Eastern University“ (1922) betonte er: „Through

[universities] people should offer their intellectual hospitality, their wealth of mind to others, and earn their proud right in return to receive gifts from the rest of the world.“ (Ray 2007: 644)

Die Aufhebung der konventionellen Differenz zwischen musikalischen Elementen ermöglichte es Tagore, bisher unerprobte Konfigurationen in seinen „modernen“ synkretistischen Liedern und Musikdramen zu versuchen. Die dialektische Konfrontation zwischen seinem historischen Bewusstsein und den Anforderungen der Musiktradition führte zu einem aufgeschlossenen Kompositionsverfahren, in dem musikalische Elemente aus verschiedenen Kulturen miteinander integriert werden konnten. Nicht die fetischisierte kulturelle Differenz der Elemente, sondern die Intention des Komponisten, Ähnlichkeit in diversen musikalischen Elementen zu sehen, sollte das neue Kompositionsverfahren definieren. Diese integrative Tendenz finden wir auch in Tagores Konzepten der Literatur und Weltliteratur. Seine Kritik des Nationalismus stammte ebenfalls aus einem Denken, das Menschen als ähnlich ansah und sie einander näher zu bringen suchte. Die Gründung der Universität Visva-Bharati war ebenfalls ein Projekt der Ähnlichkeit, das zu Hause und weltweit die auf Differenzdenken beruhenden Konflikte versöhnen sollte.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. *Negative Dialektik*. Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. 6. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997 (= Adorno 1997a).
- Adorno, Theodor W. „Der dialektische Komponist“. Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. 17. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. 198–203 (= Adorno 1997b).
- Bagchi, Tista. „Tagore, Musical Competence and Performance in ‚Globalised‘ Education: Problems and Prospects“. *Tagore. The World as His Nest*. Hg. Sangeeta Datta und Subhoranjan Dasgupta. Kolkata: Jadavpur, 2016. 89–105.
- Bakhtin, Michail M. *Two Men and Music. Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*. Ranikhet: Permanent Black, 2008 (OUP 2005).
- Bannerji, Himani. „A Transformational Pedagogy: Reflections on Rabindranath’s Project of Decolonisation“. *Tagore. The World as His Nest*. Hg. Sangeeta Datta und Subhoranjan Dasgupta. Kolkata: Jadavpur, 2016. 24–60.
- Bhatti, Anil und Dorothee Kimmich (Hg.). *Similarity. A Paradigm for Culture Theory*. New Delhi: Tulika, 2018 (dt. 2015).
- Chattopadhyaya, B. D. *The Concept of Bharatvarsha and Other Essays*. Ranikhet: Permanent Black, 2017.
- Chowdhury Bannya, Rezwana. „Diversity in Rabindranath Tagore’s Music: Rabindrasangit: Commentary and Illustrations“. *Rabindranath Tagore: Reclaiming a Cultural Icon*. Hg. Kathleen M. O’Connel und Joseph T. O’Connel. Kolkata: Visva-Bharati, 2009. 111–122.

- Freitag, Eberhard. *Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1974.
- Guha, Chinmoy (Hg.). *Bridging East and West. Rabindranath Tagore and Romain Rolland Correspondence (1919–1940)*. New Delhi: Oxford University Press, 2018.
- Ray, Mohit K. (Hg.). *The English Writings of Rabindranath Tagore*. Bd. 4. New Delhi: Atlantic, 2007.
- Rolland, Romain. *Au-dessus de la mêlée*. Paris : Librairie Paul Ollendorf, 1915.
- Sanyal, Hirankumar. „Santiniketan“. *Santiniketan 1901–1951*. Hg. Ramkumar Mukhopadhyay. Kolkata: Visva-Bharati, 2015. 19–27.
- Schönberg, Arnold. *Harmonielehre*. Wien: Universal-Edition, 1922.
- Sen, Amartya. *The Argumentative Indian. Writings on Indian Culture, History and Identity*. London: Penguin, 2006.
- Tagore, Rabindranath. *Atmasakti*. Kolkata: Majumdar Library, 1905 (= Tagore 1905a).
- Tagore, Rabindranath. *Bharatvarsha*. Kolkata: Majumdar Library, 1905 (= Tagore 1905b).
- Tagore, Rabindranath. *Sangitchinta*. Kolkata: Visva-Bharati, 1985.
- Tagore, Rabindranath. *Swadeshi Samaj*. Kolkata: Visva-Bharati, 1986.
- Tagore, Rabindranath. *Home and the World*. New Delhi: Penguin India, 2005.
- Tagore, Rabindranath. *Sahitya*. Kolkata: Visva-Bharati, 2015.
- Zweig, Stefan. *Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge 1909–1941*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2012.
- Zweig, Stefan. *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2020.

Das Phänomen des Ähnlichen und die Universalisierung der Schrift bei Walter Benjamin

Barbara Di Noi (Florenz)

Abstract: Die vorliegende Arbeit fokussiert das Thema der Ähnlichkeit in Benjamins *Passagen-Werk* (1927–1940). Mit dem Thema der Ähnlichkeit ist auch das mimetische Vermögen am innigsten verbunden; letzteres versteht Benjamin nicht nur als passive, sondern vor allem als aktive Fähigkeit, Ähnlichkeiten selbst zu produzieren. Diese Orientierung des mimetischen Vermögens an der Praxis rückt das Thema der Ähnlichkeit sowohl in die Nähe der politischen Praxis und der Revolution als auch in die Sphäre des kindlichen Spiels. So lässt sich anhand dieses Motivs ein roter Faden feststellen, von der Schrift über den Surrealismus und Benjamins Interesse für die Kindheit und die Sammlungen von Spielzeugen, hin zu seinem späteren dialektischen Materialismus, wie er sich im *Passagen-Werk* zeigt. Das Diskontinuierliche der Ähnlichkeiten zeitigt nämlich eine tiefe Verwandtschaft mit der innerlich gebrochenen Struktur des dialektischen Bildes. Ähnlichkeit waltet auch über den Prozess der Warenproduktion, die Benjamin in seinem Ursprung erforschen will. Massenproduktion als ewige Wiederholung des Gleichen, die Definition des Modernen als das Neue im Zusammenhang des immer schon Dagewesenens lassen sich ebenfalls auf das Thema der Ähnlichkeit zurückführen.

Keywords: Mimetisches Vermögen, Kindheit, Spiel, Diskontinuierliches, Dialektisches Bild, Produktion von Ähnlichkeiten.

1. Ähnlichkeit und dialektisches Bild

Der vorliegende Beitrag fokussiert Benjamins Projekt über die *Pariser Passagen*, das Lebenswerk, an dem er von 1927 bis zu seinem Tod arbeitete. Nebst dem *Passagen-Werk*, das sich inzwischen als *Summa* des Benjamin'schen Gedankens erwiesen hat (Tiedemann 2016: 14–18), werden auch frühere Schriften Benjamins auf das Motiv der Ähnlichkeit geprüft.

Zunächst sei auf zwei kleine Beiträge hingewiesen, die Benjamin dem Phänomen der Ähnlichkeit und des mimetischen Vermögens widmet; es handelt sich um die „Lehre vom Ähnlichen“ (1933) und „Über das mimetische Vermögen“ (1934). Winfried Menninghaus betrachtet den zweiten Aufsatz als eine vereinfachte Version der ersten Schrift (1995: 60–65). Adrian Renner ist zu Recht der Meinung, beide Aufsätze seien im Lichte des *Passagen-Werks* auszudeuten (2018: 203); für die Bildlogik des *Passagen-Werks* ist besonders der Begriff der „unsinnlichen Ähnlichkeit“ von Belang. In der Lehre vom Ähnlichen wird einerseits die Idee ausgedrückt, dass die Phylogenese von der

Ontogenesis präfiguriert und zusammengefasst wird. Der Horizont, in dem das Gesetz der Ähnlichkeit durchwaltet, war für die Naturvölker ungemein größer als für den heutigen zivilisierten Menschen. Die Fähigkeit, zwischen Makro- und Mikrokosmos Ähnlichkeiten und Korrespondenzen zu erkennen und herzustellen, wird von Benjamin keineswegs als unwandelbar betrachtet: sie existiert innerhalb der menschlichen Geschichte und ist als historische Fähigkeit dem historischen Wandel unterzogen. Die Kindheit bewahrt innerhalb jeder Generation die Fähigkeit, Ähnlichkeiten wiederzuerkennen und sie selbst zu produzieren. Diese Fähigkeit nennt Benjamin mimetisches Vermögen. Dieses beschränkt sich keineswegs auf die passive Wahrnehmung der Ähnlichkeiten, es stellt vielmehr eine aktive Produktion von Ähnlichkeiten dar. Solche aktive, auf die Handlung gerichtete Seite der Ähnlichkeit kommt besonders im kindlichen Spiel zu Tage. So schreibt Benjamin mit Bezug auf das kindliche Spiel in der *Lehre vom Ähnlichen*:

Dieses Vermögen aber hat eine Geschichte, und zwar im phylogenetischen so gut wie im ontogenetischen Sinne. Was letzteres angeht, so ist das Spiel in vielem seine Schule [. . .]. Das Kind spielt nicht nur Kaufmann oder Lehrer sondern auch Windmühle und Eisenbahn [. . .]. Bekanntlich war der Lebenskreis, der ehemals von dem Gesetz der Ähnlichkeit durchwaltet schien, viel größer. Es war der Mikro- und Makrokosmos [. . .]. Diese natürlichen Korrespondenzen aber erhalten die entscheidende Bedeutung erst im Lichte der Überlegung, daß sie alle, grundsätzlich, Stimulanzien und Erwecken jenes mimetischen Vermögens sind, welches im Menschen ihnen Antwort gibt. Dabei ist zu bedenken, daß weder die mimetischen Kräfte noch die mimetischen Objekte, ihre Gegenstände, im Zeitlauf unveränderlich die gleichen blieben [. . .].

(Benjamin 1991: 205–206)

Wie im *Passagen-Werk* auf den historischen Index der Bilder – besonders der dialektischen, und mit einem Marx-Zitat, den historischen Index der Kindheit betreffend – so verweist Benjamin hier auf den historischen Index der Ähnlichkeit.

Die Feststellung des historischen Charakters der Korrespondenzen und des mimetischen Vermögens überhaupt ist hinsichtlich des *Passagen-Werks* von Belang: hier kommt der Kindheit die Rolle zu, in den veralteten und abgeschafften Erscheinungen der Technologie das Neue zu erkennen. Die Spielzeuge der Kinder und das kindliche Spiel stellen eine Art Miniaturisierung der Produktionsprozesse der Erwachsenen dar; in den Spielzeugen, den Überbleibseln und Bruchstücken von Erfindungen, die nicht völlig zu ihrer Erfüllung kamen, haben sich die unterbrochenen Träume der früheren Generation niedergeschlagen. Diese unterbrochenen Träume werden in ihrem auf die Zukunft gerichteten Potential von jeder Kindheit aufgenommen und wieder aktiviert. Die Fähigkeit, in den toten, früheren Dingen der alten

Generation das Neueste zu erkennen, hat also mit dem Begriff der ‚vergangenen Zukunft‘ zu tun. Es besteht ferner eine wichtige Analogie zwischen der Aufgabe der Kindheit und der des materialistischen Historikers, der sich der leeren Zeit des Historismus entgegensetzt. Der Kindheit kommt in der Tat hinsichtlich des Aufwachens eine überaus wichtige Funktion zu; im Konvolut K [*Traumstadt, Zukunftsräume, anthropologischer Nihilismus*] wird eine solide Beziehung zwischen Kindheit und dem „dialektischen Schematismus des Erwachens“ (Benjamin 1982: 491) etabliert. Die Kindheit stellt das Telos, also das Ziel jenes Traums dar, der mit der Vergangenheit und den Wünschen der vorangehenden Generation gleichgestellt wird. Schon im Exposé von 1935, „Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts“, hatte Benjamin geschrieben: „In dem Traum, in dem jeder Epoche die ihr folgende in Bildern vor Augen tritt, erscheint die letztere vermählt mit Elementen der Urgeschichte, das heißt einer klassenlosen Gesellschaft.“ (Benjamin 1982: 47)

Jede Kindheit tritt aus der vorangehenden Generation hervor, wie das Erwachen aus dem Traum der Vergangenheit hervorgeht. Jede Epoche fasst Benjamin somit als *Passage*, Durchgang, aus dem das künftige Zeitalter nicht als Entwicklung des vergangenen, sondern als dessen dialektischer Umschlag herauskommt. Das Konvolut K drückt Benjamins Überzeugung aus, dass jede Kindheit zum objektiven Bild der jeweiligen Generation gehört. Es liegt daran, dass jede Kindheit die nicht erfüllten Träume der vorangehenden Generation in sich aufsaugt und sie dem Bilderschatz der Menschheit einverleibt. In diesem Verfahren der Einverleibung gleicht die Kindheit dem kollektiven Unbewussten: „Die Tatsache, daß wir in dieser Zeit Kinder gewesen sind, gehört mit in ihr objektives Bild hinein. Sie mußte so sein, um diese Generation aus sich zu entlassen. Das heißt: im Traumzusammenhang suchen wir ein teleologisches Moment. Dieses Moment ist das Warten [. . .]. Der Schlafende übergibt sich dem Tod nur auf Widerruf, wartet auf die Sekunde, in der er mit List sich seinen Fängen entwindet. So auch das träumende Kollektiv, dem seine Kinder der glückliche Anlass zum eigenen Erwachen werden.“ (Benjamin 1982: 492)

Es ist kein Zufall, dass auch Benjamins mimetische Auffassung keineswegs als bloße imitative Wiedergabe aufzufassen ist, sondern als Fähigkeit, Beziehungen zu erkennen und das Gewesene mit dem Erkenntnishorizont der Rezeption in Verbindung zu bringen. In diesem Zusammenhang kommt der Kindheit, jeder Kindheit, die Aufgabe zu, „die neue Welt in den Symbolraum einzubringen. Das Kind kann ja, was der Erwachsene durchaus nicht vermag, das Neue wiedererkennen. Uns haben, weil wir sie in der Kindheit vorfanden, die Lokomotiven schon Symbolcharakter.“ (Benjamin 1982: 493)

Benjamins Abweisung des am Fortschritts- und Entwicklungsgedanken orientierten Historismus des 19. Jahrhunderts beruht auf einer unterschiedlichen Auffassung des Übergangs von einer Generation zu der nächsten. Dieser Übergang oder *Passage* erfolgt keineswegs als Entwicklung oder

Überlieferung, wie der konservative Historismus noch glaubte, sondern als dialektischer Umschlag, in dem das Gewesene „zum Einfall des erwachten Bewußtseins“ wird (Benjamin 1982: 491).

Ähnlichkeiten spielen nicht nur in der Bildlichkeit des *Passagen-Werks* eine große Rolle, sie sind also nicht nur ein Thema oder eines unter den tausenden Motiven: Die Ähnlichkeit betrifft vielmehr Benjamins kompositorisches Verfahren, und zwar seine Methode, Themen und Bilder aneinander zu knüpfen, Analogien zu erblicken und Assoziationsketten zu bilden. Kollektiv, Mode und Kindheit bringen den Sprengstoff im Gewesenen. Ihre gemeinsame Aufgabe besteht nämlich für Benjamin darin, sich aus einem politischen, nicht bloß erkennenden und theoretischen Gesichtspunkt der Vergangenheit anzunähern. In diesem Sinn stellen alle drei das mimetische Vermögen unter das Zeichen der politischen Handlung. Es ist jedoch das Kind, das die wichtigste Ähnlichkeit erkennt – und zwar die zwischen Natur und Technik: „Es gibt keine seichtere, hilflosere Antithese als die reaktionären Denker wie Klages zwischen dem Symbolraum der Natur und der Technik sich aufzustellen bemühen. Jeder wahrhaft neuen Naturgestalt – und im Grunde ist auch die Technik eine solche, entsprechen neue ‚Bilder‘. Jede Kindheit entdeckt diese neuen Bilder um sie dem Bilderschatz der Menschheit einzuverleiben.“ (Benjamin 1982: 493)

Als Subjekt der Einverleibung war schon im *Sürrealismus*-Aufsatz das Kollektiv aufgetreten: Dort hatte Benjamin vom Leibraum des Kollektivs gesprochen. Die Kategorien des Leibraums und des Bildraums werden im *Passagen-Werk* vom Begriff des dialektischen Bildes zugleich wieder aufgenommen und abgelöst. Um die Definition des dialektischen Bildes geht es im Konvolut N, das überaus theoretischen und erkenntnistheoretischen Charakter hat. Der Untertitel lautet tatsächlich [*Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*]. Dieses Konvolut ist vom Konvolut K [*Traumstadt Zukunftsträume*] durch zwei weitere Abschnitte getrennt, und zwar *Traumhaus* und *Flaneur*. Es handelt sich um eine überaus besonnene Kompositionsmethode: Innerhalb eines theoretischen Rahmens werden zwei Stücke eingeschoben, die sich durch die kaleidoskopische Mannigfaltigkeit der Bilder auszeichnen. Diese „Binnenstücke“ sollen dem theoretischen Rahmen die konkreten Beispiele bieten. *Flaneur* und *Traumhaus* spiegeln also auf metaphorischer Ebene die theoretische Konstruktion wider, in die sie eingebettet sind.

Das Konvolut N behandelt zwei wichtige Themen: Einerseits die selbst-reflexive Darstellung des *Passagen-Werks* selber, andererseits die Auffassung einer dialektischen Betrachtung der Geschichte; aus beiden Themenkreisen strahlen entsprechende Bildkomplexe, die um das große Thema der Ähnlichkeit kreisen. Zunächst das Konstruktionsmotiv. Es geht ganz deutlich hervor, dass das Motiv der Eisen- und Glaskonstruktionen des 19. Jahrhunderts, aus denen der Stil des Bauhauses entstehen sollte, auch als Symbol für Benjamins Montagekunst aufzufassen ist. Das Glas deutet die Transparenz

an und steht somit im Gegensatz zu dem überfüllten bürgerlichen Interieur des 19. Jahrhunderts. Auch das dialektische Bild zeigt das Requisite der Transparenz auf: Aus dem Gewesenen wird die Jetztzeit sichtbar und umgekehrt. Oder besser: Erst aus dem Standort der Jetztzeit gelangt das Gewesene zur völligen Transparenz und Lesbarkeit. Daher die Glas-Metapher des Konvoluts N [*Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*], durch die Benjamin die größte Schwierigkeit des historischen Materialismus andeutet, und zwar marxistisches Verständnis mit Anschaulichkeit zu versöhnen; die erste Etappe zur Lösung des Problems bestünde darin „das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken.“ (Benjamin 1982: 575)

Die Miniaturisierung, die schon das Prinzip des kindlichen Spiels war, waltet jetzt in der Konstruktion der Geschichte als Kommentar und wird aus einer mikrologischen Perspektive erfasst, die die Lumpen und den Abfall der Vergangenheit verwendet und somit erlöst.¹ In diesen Lumpen haben sich das Schicksal und die Geschichte der Unterdrückten eingepägt und abgedrückt.

2. Mythos der Ähnlichkeit, Ähnlichkeit des Mythos

Ähnlichkeiten und Korrespondenzen gehören in die thematische Konstellation der *mémoire involontaire*, über die Benjamin in seinem Proust-Aufsatz und späterhin auch in seinem Aufsatz „Über einige Motive bei Baudelaire“ (1939) schreibt, der im Rahmen der Arbeit am *Passagen-Werk* als dessen zweites *Exposé* entstanden ist. Noch eine weitere Schrift sollte in diesem Zusammenhang herangezogen werden, und zwar „Zur Astrologie“ (1932), wo Benjamin schrieb: „Ähnlichkeiten [werden] nicht durch zufällige Vergleiche unsererseits in die Dinge hineingetragen, sondern [sind] alle Auswirkungen einer eigens in ihnen wirkenden, einer mimetischen Kraft.“ (Benjamin 1985: 192)

Die Epoche, die mitten in Benjamins Archäologie der Moderne steht, zeichnet sich dadurch aus, dass ausgerechnet der Aufstieg des modernen Kapitalismus die schlummernden Kräfte des Mythos erweckt hat. Über die überaus deutliche Funktion der Ähnlichkeit bei Benjamin kann man sich auch

1 „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen [. . .]. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.“ (Benjamin 1982: 574)

nur annähernd im Klaren werden, wenn man sie vom Hintergrund des Mythos abhebt und zugleich im Verhältnis mit diesem betrachtet. Auch in diesem Fall ist das Verhältnis nicht vom Medium der Sprache und der Schrift zu trennen.

Die Wirksamkeit der Ähnlichkeiten ist an die plastische Kraft des Mythos gebunden. Ähnlich wie Cassirer (*Philosophie der symbolischen Formen*; Cassirer 1994: 87) setzt Benjamin einen mythisch grundierten Ähnlichkeitsbegriff, dem nicht nur formale, sondern ontologische und sogar wirksame Substanz anhaftet. Ähnlichkeiten indizieren einen mythischen Urgrund oder eine mythische Einheit jeder Einzelheit mit dem All. Sie sind dadurch strukturell mit der Wahrheit durch die gleiche Struktur der Monade verbunden. Sie verweisen zugleich auf die Kategorie des Ausdruckslosen, des amorphen und undifferenzierten Grundes (Fundus), der dem Zeichen und dem Kontur vorangeht und sich diesen entgegensetzt. Auf diesen eintönigen und immerwährenden Fundus verweisen die Ähnlichkeiten, die vorbeihuschen. Sie stellen das Diskontinuierliche und Ephemere der menschlichen Ausdruckskunst, die versucht, sich vor dem dunklen Hintergrund des Ausdruckslosen zu behaupten.

1932 hatte sich Benjamin mit Werners *Grundfragen der Sprachphysiognomik* auseinandergesetzt. Werners Einfluss überschneidet sich nicht nur mit den beiden Ähnlichkeit-Schriften, sondern auch mit dem *Passagen-Werk*: die Idee der Physiognomie von Sätzen und sogar Wörtern ist ins *Passagen-Werk* übergegangen; hier spricht Benjamin von der Physiognomie des überbevölkerten Paris, von der großen physiognomischen Ähnlichkeit von Guys und Nietzsche, von Nietzsche und Baudelaire. Aber besonders wichtig ist die Stelle, die sich auf die Experimente mit dem Haschisch bezieht. Im Konvolut M [*der Flaneur*] liest man:

Die Erscheinungen der Superposition, der Überdeckung, die beim Haschisch auftreten, unter dem Begriff der Ähnlichkeit zu fassen. Wenn wir sagen, ein Gesicht sei dem andern ähnlich, so heißt das, gewisse Züge dieses zweiten Gesichts erscheinen uns in dem ersten, ohne das der erste aufhört zu sein, was es war [. . .] in der Welt des Haschisch ist alles: Gesicht, hat alles den Grad von lebhafter Präsenz, der es erlaubt, in ihm wie in einem Gesicht nach erscheinenden Zügen zu fahnden. Selbst ein Satz bekommt unter diesen Umständen ein Gesicht (ganz zu schweigen vom einzelnen Wort) und dieses Gesicht sieht dem des ihm entgegengesetzten Satzes ähnlich. Dadurch weist jede Wahrheit evident auf ihr Gegenteil hin und aus diesem Sachverhalt erklärt sich der Zweifel. Die Wahrheit wird ein Lebendiges, sie lebt nur in dem Rhythmus, in dem Satz und Gegensatz sich verschieben um sich zu denken.

(Benjamin 1982: 526)

Im *Passagen-Werk* entwirft Benjamin eine *Semiotik der Vergänglichkeit*, in der es auf die sprunghafte, diskontinuierliche Ähnlichkeit zwischen Gewesenem und Gegenwärtigem ankommt, und in der die Buchstaben dieser

Chiffrenschrift zu Bildern und Dingen, die Dinge aber umgekehrt zu Buchstaben werden. Es geht also um eine fortdauernde Ikonisierung der Schrift und des Lesens. Um eine Angleichung von Bildern – die inzwischen zu Waren geworden sind – und Buchstaben. „Was nie geschrieben wurde, lesen“, hieß es in den Schriften zur Ähnlichkeit: „Dies Lesen ist das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen“ (Benjamin 1991: 213).

Dies Lesen geschieht laut der jüdischen Kultur nicht in der Wahrsagung, die den Juden seit je unterstellt war, sondern im Schreiben, als Buchstabe oder Bilderflucht der erstarrten Unruhe der allegorischen Ausdrucksform.

Was jedoch Benjamin über den unabsichtlichen, also nicht anthropozentrischen Verfahren der Mimesis und der Ähnlichkeit in der Schrift „Zur Astrologie“ behauptet, hängt mit der Wiederkehr des Mythos mitten in der frühesten Technologie der Anfänge des Kapitalismus zusammen: die neuen Formen der Optik und der Medialität – die Dioramen, Panoramen, bis zum Film – fördern eine neue mythische Kraft ans Licht, die dem Absterben des mimetischen Vermögens in der modernen Zivilisation entgegenwirkt.

3. Die Nachahmung der Zeit

Ich vermute, dass diese Theorie der ‚unsinnlichen Ähnlichkeit‘ in Verbindung mit der Metapher der „Hohlform“ und der „Maske“ zu bringen ist. Von „Abdruck“, „Hohlform“, „Mulde“ ist fast in jedem Abschnitt oder Konvolut des *Passagen-Werks* die Rede. Das auch im Rahmen des Baudelaire-Konvoluts des *Passagen-Werks* überaus wichtige Thema der Maske hat mit dem Totenkult zu tun und mit den Praktiken, die im Altertum und noch in der Renaissance darauf zielten, eine Ähnlichkeit mit dem Toten innerhalb des Familienstamms zu etablieren. Diese Art von Ähnlichkeit hat neulich Sigrid Weigel (2015: 144–145) im Gefolge von Didi-Hubermann (1999) als Berührungähnlichkeit bezeichnet. Es geht also um einen Abdruck oder „Naturabguss“, der vom Stoff zum Stoff vor sich geht; in diesem Prägungsprozess scheint sich die Ähnlichkeit wie von selber ohne Eingriff der subjektiven Willkür zu schaffen. Die Metapher bildet sogar eine Art Scharnier zwischen dem Baudelaire-Konvolut und der Besprechung der Theorien von Fourier. Diese Metapher greift nämlich Baudelaire auf, um die eigene Theorie der *Correspondances* darzulegen: „L’homme raisonnable n’a pas attendu que Fourier vint sur la terre pour comprendre que la nature est un verbe, une allégorie, un moule, un repoussé, si vous voulez. Votre livre réveille en moi bien des idées dormantes, – et à propos du péché originel et de forme moulée sur l’idée [. .].“ (Benjamin 1982: 315)

„Formes moulées sur l'idée“: im Konvolut H wird der Sammler als „Phylognomiker der Dingwelt“ bezeichnet. Auch in diesem Zusammenhang ist von Ähnlichkeit die Rede: „Es ist beim Sammeln das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten.“ (Benjamin 1982: 271)

Das Verfahren des Sammlers bietet Analogien mit dem kindlichen Spiel: auch das spielende Kind erlöst bzw. befreit die Dinge von ihrem Gebrauchswert und setzt sich über die Kategorie des Nützlichen hinweg. Gerade die Verwandtschaft zwischen Produktion und kindlichem Spiel steht im Mittelpunkt von Fouriers Utopie, die danach trachtet, die Kluft zwischen Organismus und Maschinerie zu überwinden, um ihre tiefe Einheit ans Licht zu fördern.

Und im selben Konvolut K [*Traumstadt, Zukunftsräume*]: „Man kann das Formproblem der neuen Kunst geradezu formulieren: Wann und wie werden die Formenwelten, die in der Mechanik, in Film, im Maschinenbau, in der neuen Physik ohne unser Zutun heraufgekommen sind und uns bewältigt haben, das was an ihnen Natur ist, uns deutlich machen?“ (Benjamin 1982: 500)

„Ohne unser Zutun“. Darin kann man eine Anknüpfung an Prousts Theorie der *unwillkürlichen* Erinnerung erkennen.

4. Ähnlichkeit und Historismus

Am Faden des Begriffs der Ähnlichkeit kann man versuchen, sich im Labyrinth des *Passagen-Werks* zu orientieren. ‚Ähnlichkeit‘ tritt hier als mehrdeutiger und mehrschichtiger Begriff auf, der einerseits auf der Ebene der Figuren-Konstellationen funktioniert. Benjamin ist ständig auf der Suche nach Ähnlichkeiten und Entsprechungen zwischen den verschiedenen Philosophen und Denkern, die er gleichsam als *dramatis personae* einführt: dem *Passagen-Werk* haftet tatsächlich eine theatralische Dimension an. Benjamin spricht von Museum und Stadt, als wären sie die Schaubühne eines Theaters, wo die Schauspieler Mannequins, Wachsfiguren, Puppen sind, also Simulatoren, die mimetisch die menschliche Gestalt wiederholen. Aber auch die historischen Personen werden in seinen Augen zu Schauspielern, und die Ideen, deren Träger sie waren, werden ihm zu Konstellationen. So werden etwa Ähnlichkeiten zwischen Nietzsches ‚Ewiger Wiederkunft des Gleichen‘ und Blanquis Kosmologie, zwischen Baudelaire und Nietzsche erkannt. Wichtiger noch ist die Ähnlichkeit, die Benjamin zwischen Natur und Technik, aber auch zwischen Kapitalismus und Mythos erkennt. Andererseits besitzt die Kategorie der Ähnlichkeit auch eine diachronische Dimension, und zwar sowohl aus

der Perspektive der Ontogenesis wie der Phylogenesis. Anhand dieser Kategorie kann man Querverbindungen zwischen den verschiedenen Konvoluten und Themen herstellen. Auch das Motiv der Mode gehört dazu: „Die Mode fixiert den jeweils letzten Standard der Einfühlung.“ (Benjamin 1982: 456)

Sich in eine vergangene Epoche einzufühlen war Anliegen des Historismus des 19. Jahrhunderts gewesen. Nun soll diese Einfühlung umfunktioniert werden und in Dienste des Aufwachens des Kollektivs gestellt werden.

Zu Nietzsches ‚Ewiger Wiederkunft des Gleichen‘ schreibt Benjamin: „Die Idee der ewigen Wiederkunft zaubert aus der Misere der Gründerjahre die Phantasmagorie des Glücks hervor. Diese Idee ist ein Versuch, die einander widersprechenden Tendenzen der Lust mit einander zu vereinbaren: die der Wiederholung und die der Ewigkeit.“ (Benjamin 1982: 175)

Und ferner: „In der Idee der ewigen Wiederkunft überschlägt der Historismus des 19. Jahrhunderts sich selbst. Ihr zufolge wird jede Überlieferung, auch die jüngste, zu der von etwas, was sich schon in der unvordenklichen Nacht der Zeiten abgespielt hat. Die Tradition nimmt den Charakter der Phantasmagorie an, in der die Urgeschichte in modernster Ausstaffierung über die Bretter geht.“ (Benjamin 1982: 174)

Ausstaffierung, Phantasmagorie – schon im *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz hatte Benjamin das Wort „Schattenspiel“ aufgegriffen: Auch dort ging es um die Wiederkunft mythischer Kräfte in moderner Tracht. In Nietzsches ewiger Wiederkunft des Gleichen wird die Geschichte selbst zum Massenartikel.

Im Mittelpunkt des *Passagen-Werk* steht aber das erwachende Kollektiv. Im Kollektiv findet ein „rauschhaftes Verähnlichen“ statt, eine Nivellierung der Differenzen. Das Kollektiv wird einerseits dem Einzelnen, dem Flaneur opponiert. Andererseits nimmt das Erwachen des Kollektivs eine durchaus positive Bedeutung an. Dieses Erwachen wird von Benjamin als „kopernikanische Wendung“ bezeichnet, um die neue historische Perspektive von der des Historismus zu unterscheiden. Durch diese Umkehrung/Umschlag der Perspektive soll „das Gewesene zum dialektischen Umschlag, zum Einfall des erwachten Bewußtseins werden“ (Benjamin 1982: 491). Es handelt sich darum, die Experimente Prousts und der Psychoanalyse jetzt auf das erwachende Kollektiv zu übertragen: „Der Zustand des vom Schlaf und Wachen vielfach gemusterten, gewürfelten Bewußtseins ist nur vom Individuums auf das Kollektiv zu übertragen.“ (Benjamin 1982: 492)

Das Interesse des historischen Materialisten am Gewesenen ist stets ein Interesse an dessen Aufgehörhaben, an dessen Bruchstellen. Der Akzent fällt auf das „Aufgehörhaben“, das heißt auf die Unterbrechung, mangelnde Fortsetzung. Das menschliche Schicksal zeichnet sich durch das Merkmal der Unterbrechung aus: Die abrupte Unterbrechung wird vom Tod bewirkt. Über den Tod wollte hingegen der Historismus die herrschende Bourgeoisie

hinwegtäuschen. Ausgerechnet der mangelnden Fortsetzung, dieser ‚abrupten‘, plötzlichen Unterbrechung, verdanken die technologischen, veralteten Errungenschaften der untergegangenen Epoche ihre Fähigkeit, Träger einer vergangenen Zukunft zu werden: „Damit ein Stück Vergangenheit von der Aktualität betroffen werde, darf keine Kontinuität zwischen ihnen bestehen.“ (Benjamin 1982: 587)

Die Ähnlichkeit beruht nicht auf der Entwicklung: das Prinzip des Sprunghaften und Diskontinuierlichen sieht Benjamin sowohl in der Geschichte, und zwar in der Aufeinanderfolge der Generationen, wie auch in dem entfremdeten Verhältnis des Menschen zu den Dingen. Die Ähnlichkeit mit den Dingen wiederzuerkennen heißt sie zu vergewaltigen. Baudelaires Gewalttätigkeit entspringt aus dem Willen, „den Weltlauf zu unterbrechen“ (Benjamin 1982: 401). Das Motiv des Kindes stellt ein wichtiges Bindeglied zwischen der Baudelaire-Partie und dem Fourier-Konvolut dar. Auch für Baudelaire erkennt das Kind überall das Neueste (Benjamin 1982: 313). Benjamin bringt diese kindliche Fähigkeit, das Neue zu erkennen, in Verbindung mit der Allegorie, die er im Trauerspiel-Buch so gründlich untersucht hatte. Im „Lesekasten“ aus der *Berliner Kindheit um 1900* ist von einer Innervation von Auge und Hand, mit der der Knabe die Lettern selber zu reihen, in Leiste zu schieben sucht, die Rede. Und dann gibt es Digressionen über „die unbewußte Übung durch Spiel“, bewirkt durch die „anmutige Auslieferung der Lettern an den Spieltrieb“ (Benjamin 1972: 271). Diese Auslieferung nimmt Formen eines Übergangs von Zeichnung zum Schreiben: es geht also darum, „die Schreiblust aus der Freude am Zeichnen“ zu entwickeln (Benjamin 1972: 269).

Das bringt uns wieder in den Bereich des Allegorischen und involviert das Verhältnis von Bild und Schrift, das ihm zugrunde liegt. Das A kam dem Bild in Gestalt des Autos, das Auto in Gestalt des A dem Kind entgegen. Zufällig gewinnt das Kind dieselbe physiognomische Anschauung der Buchstaben, wie Anja und Georg Mendelssohn in *Der Mensch in der Handschrift* (Leipzig 1928) herausgearbeitet hatten: diese Form kindlicher Signifikation, die das semantische Zeichen von seiner Materialität her behandelt und so buchstäblich als Sache an den Beginn des bildnerischen Zeichens setzt, deckt sich also mit der graphologischen These von Anja und Georg Mendelssohn; darüber hinaus gehört diese Theorie in die kunstgeschichtliche Tradition des Biomorphismus der Buchstaben, an der auch die barocke Allegorie teilhat. Man denke nur an die Fibeln des Barock.

Im *Passagen-Werk* hat Benjamin die Parallele zwischen Waren und Allegorie gezogen und darüber hinaus die veraltete Zeichenhaftigkeit der Allegorie mit dem Surrealismus in Berührung gesetzt. Die Allegorie hält genau wie der historische Materialismus, zu dem sich Benjamin bekennt, das Bewusstsein der Unterbrechung wach. Aber der Materialist verfährt zugleich wie der *Lumpensammler oder wie die Mode*: er nimmt die Abfälle der Großstadt und

benutzt sie zur Errichtung seines fragmentarischen Werks: „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.“ (Benjamin 1982: 575)

Statt des Lobgesangs des bürgerlichen Siegeszugs, wie im Historismus der untergegangenen Epoche, ist die Umfunktionierung der Abfälle und Lumpen Benjamins Anliegen: darin rückt Benjamins *Passagen-Werk* in die Nähe des Surrealismus, wenigstens was die Montage-Technik angeht. Eigentlich hat Benjamin auch von der surrealistischen ‚Mythologie‘ Abstand genommen. Die tiefe Verwandtschaft mit der surrealistischen Kombinatorik kommt trotzdem im *Passagen-Werk* immer wieder zum Ausdruck: „In einer Passage ist der Surrealismus geboren worden. Und unterm Protektorat welcher Museen!“ (Benjamin 1982: 133)

Auch die Konstruktion des Ähnlichen, die Wahrnehmungsweise des Flaneurs, ist fundiert in den Formen der Einverleibung der Dingwelt durch die Formen des kombinatorischen Spiels. Es ist die surrealistische Aleatorik, die uns an den Passagen entlang in Form einer erregenden Schrift entgegenkommt. Die veraltete Dingwelt scheint „ohne unser Zutun“ (Benjamin 1982: 500) die Buchstaben oder die Chiffren einer geheimnisvollen Sprache auszumachen. Diese Bilderschrift ist nicht nur Gegenstand der Anschauung: es handelt sich vielmehr um eine Spiegelschrift, die den Blick des Flaneurs erwidert; der Begriff ‚Kollektiv‘ erweckt das Gefühl der Nivellierung und Verwischung der Identität. Im Meer des Kollektivs, also der Menge, geht der Flaneur zugrunde. Der Idee des Kollektivs entspricht als Ähnlichkeit auf diachronischer Ebene das Mythologem der ewigen Wiederkehr des Gleichen.

Eigentlich wird der Flaneur von diesem Kollektiv zurück angeschaut. Der Flaneur ist wie das Kind in *Berliner Kindheit* auf der Suche nach der schwierigsten Ähnlichkeit, der Ähnlichkeit mit sich selbst.

5. Graphologische Aspekte der Ähnlichkeit und Ausdruck

Die Antinomien des Allegorischen sind auch in der Welt der Waren und der kapitalistischen Produktion zuhause. In der Ware entspricht der Preis dem, was in der Allegorie die Bedeutung ist. Die Renaissance erforschte den Himmel, das Barock die Bibliotheken. Das tote Wissen waltet im Reich des Barock, während die Renaissance sich mit der Natur als lebendigem Organismus auseinandersetzte. Dieselbe Opposition oder besser Umkehrung des Innen nach Außen und deren Indifferenz kehrt sozusagen in einer optischen

Inversion im *Passagen-Werk* wieder und bestimmt die wichtigste architektonische Metapher der Handlungsalerien: „Das Interieur tritt nach außen. Es ist als wäre der Bürger seines getesteten Wohlstands so sicher, daß er die Fassade verschmäht, um zu erklären: mein Haus, wo immer ihr den Schnitt hindurch legen mögt, ist Fassade [. . .]. Die Straße wird Zimmer und das Zimmer wird Straße.“ (Benjamin 1982: 512)

Das plötzliche Überstülpen des Innen nach außen betrifft nicht nur den zweideutigen Charakter der Räumlichkeit: die Geste der Umkehrung und des Überschlags betreffen auch das Phänomen des Ausdrucks. Ausdruck versteht Benjamin als ein Nach-außen-Treten des Körpers, wie im Traum oder in der Kunst. Was jedoch im 19. Jahrhundert als individueller Ausdruck geschah, soll jetzt auf das Kollektiv – *recte* auf dessen Erwachen – übertragen werden. Benjamin stellt seine Urgeschichte des 19. Jahrhunderts unter das Vorzeichen der Semiotik: der körperliche Abdruck bestimmt den künstlichen Ausdruck und das Verhältnis des Unterbaus zum Überbau versteht er als Ausdruck.

Der Rhythmus der Flaneurie, der anamnestic Rausch, der seine Nahrung „nicht nur aus dem, was ihm [dem Flaneur] sinnlich vor Augen kommt, sondern oft des bloßen Wissens“ (Benjamin 1982: 525) nimmt, dehnt sich hier zum Rhythmus von Träumen und Erwachen des Kollektivs. Die Architekturen leben im Dunkel des erlebten Augenblicks. Mode und Architektur entsprechen dem, was für den Bürger das Unbewusste ist. Deshalb kommt der Wende vom Interieur des 19. Jahrhunderts zur Glas- und Eisenarchitektur der folgenden Periode in Benjamins Projekt sogar strategische Bedeutung zu. Im Bauhaus überschlägt sich das Innere nach außen. Dieselbe Bewegung lässt sich in der Wachfigur feststellen: Benjamin gilt sie als der Schauplatz, „in der der Schein der Humanität sich überschlägt“ (Benjamin 1982: 516). Und in einem Zitat aus Giedions Buch *Bauen in Frankreich*, dessen sich Benjamin als einer der wichtigsten Quellen bedient: „In den luftumstülpten Stiegen des Eiffelturms, besser noch in den Stahlschenken eines Pont Transporteur, stößt man auf das ästhetische Grunderlebnis des heutigen Bauens: Durch das dünne Eisennetz, das in dem Luftraum gespannt bleibt, strömen die Dinge, Schiffe, Meer, Häuser, Maste, Landschaft, Hafen. Verlieren ihre abgegrenzte Gestalt: kreisen im Abwärtsschreiten ineinander, vermischen sich simultan.“ (Benjamin 1982: 572)

Und in Benjamins Kommentar: „So hat auch der Historiker heute nur ein schmales, aber tragfähige Gerüst – ein philosophisches – zu errichten.“ (Benjamin 1982: 572)

Gerüst, Spinnennetz, das sind alle Bilder, die Benjamin zugleich im Zusammenhang mit Baudelaire und dem Interieur des Historismus verwendet hatte. Das Glas als Hauptmaterial der neuen Architektur verweist jedoch auf die Transparenz und Überschreitung der Schwelle zwischen Innen und Außen, auf die Verwischung der Trennung von Schreibendem und Leser, Objekt und

Subjekt. Nicht zufällig finden wir das Motiv des Glasdaches in Verbindung mit der Bibliothèque Nationale, wo „diese Niederschrift“ (Benjamin 1982: 571) begonnen wurde. Also erlaubt das Glas einerseits die Wiederkehr des uranischen Luftraums, den die Tapeten und Vorhänge des überfüllten Interieur verbannt hatten. Andererseits verweist es auf die Dimension der Selbstreflexion, die für Benjamins Montagekunst von Belang ist. Aber Glas und Transparenz sind zugleich Bilder für die Oberfläche, an der sich das Schreiben und das Leben ereignen: „Lesbar – liest man in Benjamins Handschriften – ist nur in der Fläche erscheinendes. Weder das Schreiben noch das Lesen selbst leben in der Fläche. Sie ereignen sich vielmehr an der Fläche, am Geschriebenen.“²

Die selbstreflektierende Stelle des *Passagen-Werks* porträtiert nicht so sehr den Autor, der sich über das Werk neigt, sondern vielmehr den Ort – die Bibliothek –, in den die Handlung des Schreibens eingebettet ist: „Diese Niederschrift, die von den Pariser Passagen handelt, ist unter freiem Himmel begonnen worden wolkenloser Bläue, die überm Laube sich wölbte und doch von den Millionen von Blättern, in denen die frische Brise des Fleißes, der schwerfällige Atem des Forschers, der Sturm des jungen Eifers und das träge Lüftchen der Neugier rauschten, mit vielhundertjährigem Staube bedeckt worden. Denn gerade der gemalte Sommerhimmel, der aus Arkaden in den Arbeitssaal der Pariser Nationalbibliothek hinunter sieht, hat seine träumerische, lichtlose Decke über ihr ausgebreitet.“ (Benjamin 1982: 571)

Wie in einem Vexierbild hat sich hier der Autor porträtiert und zugleich verborgen. So wie die dargestellte Räumlichkeit ein *en-plein-air* vortäuscht, eigentlich aber in ein Interieur eingebettet ist, schwanken hier auch die gewählten Wörter zwischen mehreren Bedeutungen: „Arkaden“ weist zugleich auf die Pariser Passagen hin, auf Englisch *Arcades*; die Blätter sind die grünen, lebendigen Blätter imaginärer Bäume, aber verweisen zugleich auf die Seiten der Bücher, die gelesen werden. *Dach* und *Decke*, *bedeckt* sind ja etymologisch verbunden, und die Isotopie ist gar nicht zufällig.

6. Schluss: Topographie der Kosmopolis

Lesen und Schreiben sind die wichtigsten Taten, die sich an der Oberfläche des *Passagen-Werks* ereignen. Die Hauptstadt Paris ist ein Ort, der wie kein zweiter aus Schrift, Beschreibungen und Literatur besteht. Die Passagen sind eine Welt im Kleinen – genau wie auf der Ebene der Gesamtkonstruktion die

2 Walter-Benjamin-Archiv Ms 538: „Über die Wahrnehmung in sich/Wahrnehmung ist Lesen/Lesbar ist nur in der Fläche erscheinendes/Fläche ist Konfiguration ist – sehr/absoluter Zusammenhang“ (zitiert nach Giuriato 2006: 183–202).

Baudelaire-Partie das Miniaturbild des Ganzen darstellen sollte –, die von Schriften, Emblemen und Namen beherrscht und bedeckt ist. Ja man kann sogar in dem Höhlensystem, auf dem Paris steht, eine regelrechte Besessenheit für die Namen bemerken: das unterirdische Paris wiederholt unten die Toponomastik der oberen Stadt; auch die unterirdischen Stätten haben Namen: die Namen der Métro-Stationen. Von Stadtplänen, anthropozentrischer Topographie, mythologischer Topographie ist im Konvolut C [*Antikisches Paris, Katakomben*] die Rede: Die Stellen, an denen es im alten Griechenland in die Unterwelt hinabging, sind die Schwellen und Trennlinien, die Grenzen einer anderen, einer Traumtopographie geworden. Diese Topographie besteht aus Eigennamen und Bildern: „Aber ein anderes System von Galerien, die unterirdisch durch Paris sich hinziehen: die Métro, wo am Abend rot die Lichter aufglühen, die den Weg in den Hades der Namen zeigen [. . .]. Dies Labyrinth beherbergt in seinem Innern nicht einen sondern Dutzende blinder, rasender Stiere.“ (Benjamin 1982: 135)

Moderne und archaischer Mythos leben also im unterirdischen Paris nebeneinander; recte überlagern sich. Dem himmlischen Gewölbe der Nationalbibliothek entsprechen wie in verkehrter Abspiegelung die altertümlichen Gewölben, die Kalksteinbrüchen, Grotten, Katakomben dieser höllischen Tiefe. In den Schilderungen und Inschriften der Geschäfte der Passagen kehrt die Hieroglyphenschrift wieder, aus deren Interpretationsversuchen die barocke Allegorie entstanden ist: „Der Name des Juweliers steht im großen, mit täuschend nachgeahmten Edelsteinen ausgelegten Buchstaben über die Ladenthür [. . .] In der Galerie Véro-Dodat ist ein Eßwarenladen, über dessen Thür man die Inschrift *Gastronomie cosmopolite* liest, deren einzelne Buchstaben auf eine höchst komische Art aus Schnepfen, Fasanen, Hasen, Hirschgeweihen, Hummern, Fischen, Vogelnieren zusammengestellt sind.“ (Benjamin 1982: 84)

Rebus bezeichnet im Zeitalter des Barocks eine Schrift, die sich der Dinge wie Buchstaben bediente: mit den Dingen schreiben. Das verweist auf die Reaktivierung jener altertümlichen Mimesis, die mitten in der Moderne durch die neuen technischen Medien der Optik und der Vervielfältigung zustande kommt. Das alte mimetische Vermögen ist also nicht ganz abgestorben: es ist in die Sprache ausgewandert. Die Welt als Buch ist eine alte Metapher, die auf die arabische und maurische Kultur zurückgeht. Auch das Wort ‚Chiffre‘ stammt aus dieser Sprache und Kultur, und heißt ‚Null‘.

Literaturverzeichnis

- Benjamin Walter. *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. 4/1. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972.
- Benjamin Walter. *Das Passagen-Werk*. 2 Bde. Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. 5. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982.
- Benjamin, Walter. „Zur Astrologie“. Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. 6. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985. 192–194 (unter dem Titel „Fragmente vermischten Inhalts“).
- Benjamin, Walter. „Lehre vom Ähnlichen“. Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. 2/1. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. 204–210.
- Cassirer, Ernst. *Die Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken*. Darmstadt: WBG, 1994.
- Didi-Hubermann, Georges. *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Übers. Christoph Hollender. Köln: DuMont, 1999.
- Giuriato, Davide. „Wahrnehmen und Lesen. Ungelesenes in Walter Benjamins Notiz ‚Über die Wahrnehmung in sich‘. *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*. Hg. Davide Giuriato und Stephan Kammer. Frankfurt a. M., Basel: Strömfeld, 2006. 183–202.
- Menninghaus, Winfried. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
- Renner, Adrian. „Gesicht und Geschichte“. *Weimarer Beiträge* 64/2 (2018): 202–221.
- Tiedemann, Rolf. *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2016.
- Weigel, Sigrid. *Grammatologie der Bilder*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2015.

Robert Walser lieben. Ähnlichkeit im Zeichen sprachlicher Anverwandlung

Ulrike Steierwald (Lüneburg)

Abstract: Robert Walser verkörpert in der Sprachbildlichkeit seiner Texte wie auch in den überlieferten Versatzstücken seiner Biographie die Rätsel eines ästhetischen Selbst- und Fremdverhältnisses zur Welt, das sich nicht aus der Eindeutigkeit von Identität und Differenz, sondern nur relational verstehen lässt. Aus der unübersichtlichen und zugleich unendlichen Vielfalt der Beziehungen und Bezüge seines Schreibens entsteht die spannungsreiche Aufladung seiner Texte. Der Beitrag skizziert die mimetischen Wechselspiele in Walsers Anverwandlungen der Welt. In ihnen vollzieht sich die Paradoxie einer im Anderen aufgehenden ‚Treue in sich selbst‘ (*Rede an einen Knopf*), die nicht zuletzt Künstler:innen der Gegenwart dazu führt, sich Walsers Dichtung im Sinne liebender ‚Anverwandlung‘ immer erneut annähern zu wollen.

Keywords: Robert Walser, Thomas Hirschhorn, Anverwandlung, Sprachbildlichkeit, Ruine, Dinge, Ähnlichkeit, Mimesis.

1. *Kontingente Relationen*

Der Begriff ‚Ähnlichkeit‘ markiert zweifellos eine der stärksten Verbindungen. Denn in der Wahrnehmung von Ähnlichkeit bleibt das vermeintliche Gegensatzpaar von Identität und Differenz unentschieden – und nichts steigert die Aufmerksamkeit, das Interesse und den Willen zum Sehen mehr als das Unentschiedene, Diffuse. Jenseits des wertenden Vergleichs erweist sich dieses *Movens* als eine dem Möglichkeitsdenken der Künste entsprechende Suchbewegung. Wenn die Priorisierung einer der beiden zum Vergleich stehenden Anschauungen – also etwa die von Vor- und Abbild, Herkunft und Ausprägung oder Original und Reproduktion – entfällt, wird das Suchen zu einem gestaltenden Verfahren. Mimesis kann dann im Sinne der Anverwandlung¹

1 Walter Benjamins seitens der Kulturwissenschaften zu Genüge analysierte Begrifflichkeit der ‚mimetischen Anverwandlung‘ wird hier nur in ihrer Relevanz für Robert Walsers Schreiben stark gemacht. Verwandt sind diese dynamischen Formen performativer Welterkundung mit Aby Warburgs ‚nachahmender Verwandlung‘. Warburg begriff Figuren auch auf sprachlicher Ebene als ritualisierte Handlungsakte und verglich sie mit den Maskentänzen der Pueblo-Indianer: „Der Mensch ist kinetisch da, hat aber eine ganz deckende, anorganische Erweiterung seines Ich. Das Perfekte des Verlustes des Subjekts an das Objekt kommt in der Opfer-Handlung zutage, die dem Objekt Teile

als eine Wahrnehmung ‚sprechender‘ Verbindungen verstanden werden. Sie bestimmen ein Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, das sich vom Subjekt-Objekt-Dualismus löst und bewusst an rituelle Formen wechselseitiger Spiegelungen anknüpft. Robert Walser skizziert in dem 1907 erschienenen Portrait „Kleist in Thun“ das Ähnlichkeitsprinzip des ‚Wie‘ und des ‚Als ob‘ als ein solch modellierendes künstlerisches Verfahren: „Die Berge sind wie die Mache eines geschickten Theatermalers, oder sie sehen so aus, als wäre die ganze Gegend ein Album, und die Berge wären von einem feinsinnigen Dilettanten der Besitzerin dieses Albums aufs leere Blatt hingezeichnet worden, zur Erinnerung, mit einem Vers.“ (Walser 1985a: 71)

2. *Mimetische Wechselspiele*

In den Künsten erweist sich demnach die Verbindung von bildlicher Vorstellung und sprachlichem Ausdruck als eine Modellformung, in der Ähnlichkeit nicht nur wahrgenommen und/oder aufgezeigt wird, sondern auch selbst zum Ausdruck kommt. Im mimetischen Wechselspiel von Wahrnehmung und Aufzeichnung stellt sich hier die ‚feinsinnige‘, synästhetische Machart des Wahrgenommenen im wahrsten Sinne des Wortes dar. Was Walser mit dem ein Jahrhundert zuvor schreibenden Heinrich von Kleist verbindet, ist ein bis in die spielerische Ironie und bittere Verzweiflung getriebenes Ringen um die Konsequenz aus diesem unabschließbaren Entdecken und Verifizieren grundlos ähnlicher, aber in der Erfahrung sich zeigender Verbindungen und Bindungen. Die auf den ersten Blick rein assoziative Visualität des sprachlichen Denkens soll in ihren Ähnlichkeitsbezügen beim Wort genommen werden – jenseits von Verweisung und Repräsentation. Kleists bekannte, als fundamentalistisch erscheinende, jedoch immer prekäre Äquivalenzrelation des ‚dergestalt, dass‘ verbindet die Ästhetik beider Autoren. Denn die extreme Klarheit, in der sie die Ähnlichkeit von Wahrgenommenem und explizit Gestaltetem in einem dynamischen, expansiven Sprachgestus verfolgen, lässt deren Wirklichkeitsanspruch umso ungesicherter und bedrohlicher erscheinen.

Und was Walser und Kleist noch verbindet, ist, dass ihre Texte erst postum, dann aber geradezu hingebungsvoll von Schriftsteller:innen wie Bildenden Künstler:innen rezipiert wurden und werden. Offensichtlich erscheinen diese Werke den nachfolgenden Generationen nun selbst als Modelle ihres

anverleibt. Mimisch nachahmende Verwandlung: Beispiel: der Maskentanzkult.“ (Wamburg 2010: 590)

eigenen Tuns, als Entdeckungswelten eigenen Suchens. Die zahlreichen bildkünstlerischen Zitierungen, die Walsers Texte auch und gerade in der Bildenden Kunst erfahren haben, sind daher nicht durch motivische Vergleiche, nicht auf semantischer Ebene zu erklären. Was in diesen häufig intermedialen Werk-Beziehungen ähnlich und vergleichbar scheint, sind vielmehr eine obsessive, hedonistische Sprachbildlichkeit und deren gleichzeitige ironische Brechung. Beispielsweise der Installationskünstler Thomas Hirschhorn bekannte, er liebe Walsers Werk auf besitzergreifende, selbstsüchtige und exklusive Art. Diese Liebe teile er mit niemandem sonst, denn: „Ich allein habe Robert Walser begriffen“. Und in ebenfalls Walser-spezifischer Distanz zu der gerade zugegebenen extremen Übergriffigkeit dieser „Liebe“ argumentiert Hirschhorn: Das genau zeichne Walser als „großen Schriftsteller“ aus, dass unzählige Leser:innen den Eindruck gewännen, nur er bzw. sie allein hätten ihn verstanden.² Das ‚unheimliche Glück‘ (vgl. Kimmich 2009: 25–26) der Liebe liegt ja gerade in der voraussetzungslosen, wechselseitigen Wahrnehmung des nicht Begriffenen, nicht Angeeigneten, nicht Verstandenen. „Eine Fremdheit blieb er immer“, ist die klare Konsequenz, die Robert Walser in seinem viele Jahre später entstandenen Text „Weiteres zu Kleist“ zieht (Walser 1986e: 257).

Bei aller Ironie hat Hirschhorns obsessive Liebe also einen Grund: Robert Walser verkörpert in der Sprachbildlichkeit seiner Texte wie auch in den überlieferten Versatzstücken seiner Biographie die Rätsel eines ästhetischen Selbst- und Fremdverhältnisses zur Welt, das sich nicht aus der Eindeutigkeit von Identität und Differenz, sondern nur relational verstehen lässt. Aus der unübersehbaren und zugleich unendlichen Vielfalt der Beziehungen und Bezüge seines Schreibens entsteht die spannungsreiche Aufladung der Texte. Die angestrebte Gleichzeitigkeit von Abstraktion und Anschaulichkeit, von vergleichender wie differenzierender Betrachtungsweise führt zu der räumlichen Ausweitung und zugleich extremen Verkleinerung der Schrift. Unter diesem Movens ist auch die flächendeckende Ausdehnung der „Mikrogramme“³, der Mikrostrukturen auf materieller Makroebene, als konkrete, uferlose Schreibbewegung zu verstehen. Walsers poetische Bildsprache weckt ein starkes Bedürfnis nach Identifikation, weist diese in ihrer monströsen Gleichzeitigkeit von Verdichtung und Ausweitung aber genauso zurück. Solchen Projektionen und Provokationen begegnen Künstler:innen wiederum

2 Vgl. Sury (2016). Die „Liebe“ zu Walser erklärt Hirschhorn – dem sprachlichen Wiederholungszwang aller Liebenden entsprechend – immer wieder, vgl. z. B. auch Piron (2010: 91).

3 Einen Überblick über die inzwischen breite Forschungslage zu den seit 2019 auch in der Kritischen Ausgabe zugänglichen Mikrogrammen und zum „Phänomen Mikrographie“ bietet der Beitrag von Stephan Kammer im *Robert Walser Handbuch* (2015).

mit eigenen Werken, die sich als bildgebende Verfahren der liebenden Anverwandlung beschreiben lassen. Unter dem Aspekt der Ähnlichkeit möchte ich hier mit Thomas Hirschhorn nur einen der zahlreichen Bildenden Künstler:innen vorstellen, die in ihren Arbeiten immer wieder auf Walser zurückgreifen.

3. „Never Give Up The Spot“



Abb. 1: „Thomas Hirschhorn: *Ich stehe auf der Erde; dies ist mein Standpunkt*, Collage, Geschenk an den Kurator Kasper König zum Jahreswechsel 2017/2018, Sammlung Kasper König, Berlin © Thomas Hirschhorn / Kasper König

In diesem, dem Kurator Kasper König zugeeigneten Walser-Portrait kombiniert Thomas Hirschhorn die jeder Ästhetik der Collage eigene Zufälligkeit und Brüchigkeit mit zwei starken, unwiderlegbaren, beim Wort zu nehmenden Sätzen: „Ich stehe auf der Erde: dies ist mein Standpunkt.“⁴ (Walser 1985b: 10) Sie sind Robert Walsers Miniatur „Brief eines Dichters an einen Herrn“ entnommen und lassen in ihrer komischen Gegensätzlichkeit und tragischen Brechung sogleich an Haltung und Dimensionierung von *Le Petit*

4 Der Doppelpunkt im Originaltext wurde von Thomas Hirschhorn in ein Semikolon geändert.

*Prince*⁵ in Antoine de Saint-Exupéry's Illustration denken. Während jedoch Saint-Exupéry das traditionsreiche Sujet der Einsamkeit des Menschen im Weltall mit der Darstellung eines idyllischen Miniaturplaneten kommensurabel und damit auch populär machte, belässt Hirschhorn den Vergleich in der humorvollen Schwebel. Bei aller Behauptung des Standpunktes steht hier niemand auf festem Grund, sondern die ausgeschnittene papierene Figur des älteren Herrn mit Schirm und Hut klebt perspektivisch recht bedrohlich auf dem flachen Fotoausschnitt der Erdkugel. Und schon ist also die Eindeutigkeit des sich selbst behaupten wollenden Satzes gestört und die Konstellation einer Ähnlichkeit geschaffen, die sich in einer konsequenten Logik der Paradoxie erweist.

Walsers „Brief eines Dichters an einen Herrn“ bildet den Auftakt der 1914/15 erschienenen *Kleinen Dichtungen*. Jede dieser Prosaskizzen kann als eine künstlerische Positionierung gelesen werden. Die Landschaftsbilder sind aus personaler Erzählperspektive wahrgenommen und werden ironisch-überdeutlich auf die konkreten Lokalisierungen des Standpunktes, also des Stehens bzw. Sitzens, Spazierens, (beispielsweise im Grase) Liegens konzentriert. Verbindungslinien zwischen Walsers und Hirschhorns Werken bestehen in der spannungsvollen Positionierung künstlerischer Produktivität, in den sich immer schon als gefährdet zeigenden poetologisch-künstlerischen Setzungen und Behauptungen. Es geht um Darstellungen und Darlegungen im wörtlichen Sinne, nicht um Aufklärung oder Überzeugung.

Hirschhorns Münchner Ausstellung *Never Give Up The Spot* fand 2018/2019 im Museum Villa Stuck statt. Miteinander im wörtlichen Sinne verklebte Versatzstücke machten die innerhalb dieses traditionsreichen Museums neu geschaffene Ruineninstallation aus, in der auch Robert Walsers Ästhetik zur Wirkung kommen sollte. Im zur kostenlosen Mitnahme gedachten *Künstler/innenbuch* (sic) „*Destruction is difficult. Indeed it is as difficult as creation.*“ (*Antonio Gramsci*) findet sich Walsers Prosastück „Die Ruine“ (1986c) collagenartig als eine Bild-Text-Passage, die mit Fotografien aktueller wie historischer Bauruinen flankiert ist (vgl. Hirschhorn 2018a: 98–225).

4. Enthierarchisierte Betrachtung jenseits der Ökonomie

Walsers Ästhetik der narrativen ‚Verklebung‘ zeigt die Bruchlinien zwischen einzelnen Schichten und Geschichten auf. Sie steht zwar in der Bildtradition

5 Titelblatt der amerikanischen Erstausgabe 1943 (zuletzt aufgerufen am 01.11.2021): http://www5e.biglobe.ne.jp/~p_prince/le_petit_prince_club_prive/img/book/The%20Little%20Prince%206th.jpg

romantischer Ruinenbilder, kommt aber nicht als Thema oder Sujet zum Tragen. Vielmehr machen Walser wie Hirschhorn die Beziehungsräume kulturhistorisch disparater Überlieferungen erkennbar, deren kollabierende Schichten Vergleichbarkeit und Unterscheidung, Verbindungen und Brüche aufdecken. Der Titel des Künstlerbuchs „*Destruction is difficult. Indeed it is as difficult as creation*“ ist Antonio Gramscis *Lettere dal carcere* (in englischer Übersetzung) entnommen und weist auf die politische Dimension dieser Ruinenkunst hin. „Destruction“ beschreibt nicht aktive Gewalt, sondern stellt die Brüche, das Kollabieren und „Sich-Verloren-Geben“ (Hirschhorn 2018b: 98) im Widerstand gegen festgelegte Wertzuschreibungen – also ‚Evaluationen‘ – dar. Hierin liegt für Hirschhorn Robert Walsers Kunst begründet. Sprechenderweise macht er seinem Text „Warum ist Robert Walser ein Held?“ im *Künstler/innenbuch* aus dem „Spectrum of Evaluation“ ein „Spectre of Evaluation“, also ein Gespenst der (Be-)Wertung und des ökonomischen Prinzips (Hirschhorn 2018b: 98).



Abb. 2: Thomas Hirschhorns Ruinen-Installation *Never Give Up The Spot* im Museum Villa Stuck, München 2018/2019 © Foto: Steierwald

Thomas Hirschhorns dreistöckige begehbare Ruinen-Installation wurde aus Pappe, Bild- und Text-Material zusammengestellt und mit beliebigen „Accessoires“ – also Dazugehörigem – kombiniert. Die Styropor-Skulpturen

großer Lippenstifte, eine Toilettenschüssel oder eine Christusfigur neben der Kaffeemaschine für den allgemeinen Gebrauch evozieren Walsers voraussetzungslose, hingebungsvolle Liebe zu den Dingen. Unter den zahllosen enthierarchisierenden Betrachtungen der kleinen Dinge sei hier nur an „[. . .] folgende still für [s]ich hingemurmelt, dafür aber wahrscheinlich nur um so aufrichtiger gemeinte Worte der Anerkennung“ (Walser 1986b: 108) an einen Knopf erinnert:

„Lieber, kleiner Knopf“, sagte ich, wie viel Dank und gutes Zeugnis ist dir der schuldig, dem du nun schon manche Jahre, ich glaube, daß es über sieben sind, treulich, fleißig und ausharrlich gedient, und den du bei aller Vergeßlichkeit und Nichtbeachtung, die er sich dir gegenüber zuschulden kommen ließ, nie daran gemahnt hast, daß er dich einmal ein bißchen loben soll. [. . .] Du lächelst, mein Bester, und wie ich leider sehe, schaut du bereits ziemlich abgenutzt und verbraucht aus. [. . .] Du, du vermagst zu leben, ohne daß sich irgendeiner im entferntesten erinnert, daß du überhaupt vorhanden bist. Du bist glücklich; denn die Bescheidenheit beglückt sich selber, und die Treue fühlt sich in sich selbst wohl.“

(Walser 1986b: 108–109)

Die Aufwertung des Kleinen und Marginalen ist zwar schon seit dem 18. Jahrhundert ein Gestus der künstlerischen Moderne. Aber Walsers Texte treiben die spielerischen Exzesse des vergleichenden Diminutivs humorvoll bis tragikomisch ins Extreme. In vollem Ernst demonstrieren sie jedoch auch die radikalen Abwehr- und Ausschlussmechanismen, denen das Marginale jenseits dieser ‚Treue in sich selbst‘ ausgesetzt ist.

5. *Anarchisch-visuelle Schreibinitiationen*

Fast jeder der Walser’schen Kurztexte beginnt mit der Einführung einer spezifischen Schreibinitiation, die sich durch das Aufrufen einer Ähnlichkeit ergibt. Immer wieder treffen wir auf den lustvoll in die Startlöcher der sprachlichen Kunstübung tretenden Dichter. Dessen tragikomisches Spiel endet allerdings meist mit einer lakonisch offenen Pointe des Scheiterns oder Weitergehens. Die Introduction zu Walsers Märchenadaption *Dornröschen* gehört sicherlich zu den komischsten, humorvollsten Obsessionen schreibend-vergleichender Modellierung: „Schon zur Jugendzeit beschäftigte mich das Dornröschen. Wenn ich aufmerksam zurückdenke und mir frühe Bemühungen, Versuche wieder frisch vorstelle, so fällt mir ein, daß ich oftmals redlich bemüht war, dem holden, entzückenden Märchenkinde mit weichen oder groben, feuchten oder trockenen, üppigen oder mageren, feinen oder harten

Versen einigermaßen nahezukommen. Sein wundervoller hundertjähriger Schlaf wollte mir nie aus dem Kopf gehen. Hundertjähriger tiefer Schlummer ist gewiß keine Kleinigkeit. *Laß doch einmal sehen!*“ (1986a: 18; meine Hervorhebung)

Viele Walser-Texte sind von einem kindlich-anarchischen Inszenierungsgestus bestimmt. Der spielerischer Wiederholungs- und Übungs-Charakter führt im Benjamin'schen Sinne des Anarchischen zur mimetisch-körperlichen Anverwandlung der Dinge. In den Maskierungen – also den in Szene gesetzten demonstrativen Verwandlungen des Eigenen im Anderen – gibt es keine wertzuschreibenden, selektiven Hierarchisierungen des Gegenübers. Der der hier zitierten Einleitung zum „Dornröschen“ folgende Exzess adjektivi-scher Beschreibungen widersetzt sich jedem Purismus-Gebot der abstrakten Moderne und lässt erahnen, warum Robert Walser erst in den letzten drei Jahrzehnten auf eine so große ‚Liebe‘ stößt. Und es ist auch kein Zufall, dass das am Ende des 20. Jahrhunderts neu formulierte kulturwissenschaftliche Interesse an einem spezifisch modernen Denken der Ähnlichkeit zeitgleich mit den Renaissancen von Benjamin, Warburg, Valéry oder Auerbach, also den zu ihrer Zeit unzeitgemäßen Kulturwissenschaftlern *avant la lettre*, einherging.

Walsers Sprachbilder und Figuren sind von äußerster Konsequenz wie vollkommener Unschlüssigkeit. Das heißt, sie lassen bei aller nicht zu widerlegenden Logik und Klarheit keine Schlüsse oder Schlussfolgerungen zu und weichen dabei auch nicht auf eine Metaebene des ‚Unbegrifflichen‘ aus. Denn selbst wenn die Sprache so radikal und extrem im Kleinsten wie Expansiven ausgelotet wird, sind weder eine klare, abschließbare Form noch eine Formung jenseits der Sprache zu erreichen. Versuche, die aporetischen Begriffe der Ruhe, Liebe und Stille zu erfassen und ihnen dabei zugleich zu entkommen, müssen in den Bewegungen des Fliehens, der ruinösen Destruktion oder der spielerischen Anverwandlung immer scheitern. Aber das Paradox der Liebe, das Walsers gesamtes Schreiben bestimmt, führt in der im Anderen aufgehenden ‚Treue in sich selbst‘ in ein konsequentes Schweigen, in die radikale Vereinzelung und in ein Leben jenseits der Kunst. Robert Walser hat diesen „Umstand“ in einem „Brief an ein Mitglied der Gesellschaft“ überschriebenen Text klar dargelegt: „[. . .] und ich sehe und mache Sie ergebenst auf den Umstand aufmerksam, daß Sie das Leben fliehen, und daß deshalb die ächte Stille von Ihnen flieht und daß Sie deshalb ein Etwas unmöglich Ihr eigen nennen können, weil Sie's nicht sehen stets anders als es in Wirklichkeit ist. Was von Ihnen flieht, davor fliehen wieder Sie, es flieht, weil Sie's tun, denn es ist ja nichts wie Sie selbst. DIE RUHE, DIE LIEBE, DIE STILLE nicht erfassend, nicht erblickend, fassen und erblicken

Sie sich nicht. Und das Laute nicht liebend, liebt das Leise Sie nicht. Denn Beides ist eines.“⁶

Da Walser aus diesem „Umstand“ bekanntlich die Konsequenz zog und/oder ertrug und in seinen letzten Lebensjahrzehnten nicht mehr schrieb, kann seine Biographie leicht zu einer Projektionsfolie und -falle für Künstler:innen werden, die diese Logik letztlich selbst nicht einlösen können; denn dann wären sie nicht nur erfolglos, sondern sie wären keine Künstler:in oder Dichter:in, vielleicht auch kein „Mitglied der Gesellschaft“ mehr. Bei aller Liebe können heute Autor:innen und Künstler:innen – wie Hirschhorn und viele andere – Robert Walser in seiner radikalen Konsequenz nicht folgen. Er hat die Aporie der ‚Liebe‘ in ihren Extremen, in der sprachlichen Obsession wie im Schweigen, zur Sprache gebracht. In seinem Schreiben wird die Ähnlichkeit des Einen im Anderen sichtbar, da es diese Verbindung in ihrer ganzen Gefährdung explizit macht. But – Never give up the Spot!

Vielen Dank an Thomas Hirschhorn, Kasper König, Andreas Prinzing und das Museum Villa Stuck für die unkompliziert erteilten Abbildungsrechte.

Literaturverzeichnis

- Hirschhorn, Thomas. „*Destruction is difficult. Indeed it is as difficult as creation.*“ (Antonio Gramsci). *Künstler/innenbuch anlässlich der Ausstellung Thomas Hirschhorn, „Never Give Up The Spot“ im Museum Villa Stuck, München, 19.10.2018–3.2.2019. Kurator: Roland Wenninger.* München: Museum Villa Stuck, 2018 (= Hirschhorn 2018a).
- Hirschhorn, Thomas. „Warum ist Robert Walser ein Held?“. Ders. „*Destruction is difficult. Indeed it is as difficult as creation.*“ (Antonio Gramsci). *Künstler/innenbuch anlässlich der Ausstellung Thomas Hirschhorn, „Never Give Up The Spot“ im Museum Villa Stuck, München, 19.10.2018–3.2.2019. Kurator: Roland Wenninger.* München: Museum Villa Stuck, 2018 (= Hirschhorn 2018b).
- Kammer, Stephan. „Das Phänomen Mikrographie“. *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Hg. Lucas Marco Gisi. Stuttgart: Metzler, 2015. 274–283.

6 Zit. n. Siegel 2001: 182. Dieser von der gedruckten Version (Walser 1986d) stark abweichende „Brief an ein Mitglied der Gesellschaft“ aus den Mikrogrammen des Nachlasses wurde von Bernhard Echte entziffert. Die graphische Hervorhebung der Worte „Die Ruhe, die Liebe, die Stille“ im Zitat entspricht Walsers, im Vergleich zum übrigen Schriftbild, abermals verkleinernder Handschrift.

- Kimmich, Dorothee. „Lebendige Dinge bei Walter Benjamin und Robert Walser“. *Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik* 110 (2009): 9–29.
- Piron, François. „Entretien avec Thomas Hirschhorn“. *Habiter poétiquement le monde. Katalog anlässlich einer Ausstellung im Métropole Musée d'Art Moderne* Lille, 25.9.2010–30.1.2011. Hg. Christophe Boulanger, Savine Faupin und François Piron. Villeneuve-d'Ascq: LAM, Lille métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2010. 91–93.
- Siegel, Elke. *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet. Zur Dichtung Robert Walsers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Sury, Alexander. „Thomas Hirschhorn macht Biel 2018 zur Robert-Walser-Stadt“. *Der Bund* (24.6.2016). <https://www.derbund.ch/kultur/thomas-hirschhorn-macht-biel-2018-zur-robertwalerstadt/story/25685715> (zuletzt aufgerufen 01.11.2021).
- Walser, Robert. „Kleist in Thun“. Ders. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Bd. 2. Hg. Jochen Greven. Zürich, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985. 70–81 (= Walser 1985a).
- Walser, Robert. „Brief eines Dichters an einen Herrn“. Ders. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Bd. 4. Hg. Jochen Greven. Zürich, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985. 7–10 (= Walser 1985b).
- Walser, Robert. „Dornröschen“. Ders. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Bd. 6. Hg. Jochen Greven. Zürich, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. 18–21 (= Walser 1986a).
- Walser, Robert. „Rede an einen Knopf“. Ders. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Bd. 6. Hg. Jochen Greven. Zürich, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. 108–109 (= Walser 1986b).
- Walser, Robert. „Die Ruine“. Ders. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Bd. 17. Hg. Jochen Greven. Zürich, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. 126–142 (= Walser 1986c).
- Walser, Robert. „Brief an ein Mitglied der Gesellschaft“. Ders. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Bd. 18. Hg. Jochen Greven. Zürich, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. 145–149 (= Walser 1986d).
- Walser, Robert. „Weiteres zu Kleist“. Ders. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Bd. 19. Hg. Jochen Greven. Zürich, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. 257–259 (= Walser 1986e).
- Warburg, Aby. „Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika (1923)“. Ders. *Werke in einem Band*. Hg. Martin Tremml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010. 567–600.

Analogien, Affinitäten, (Pflanzen-)Metamorphosen. Ähnlichkeitsdenken als ästhetische Herausforderung

Sara Bangert (Tübingen)

Abstract: Ähnlichkeit lässt sich als Modus ästhetischer Erfahrung beschrieben, der das rationale Bestreben nach Identifizierbarkeit herausfordert. Dies lotet die ‚Ästhetik des Ähnlichen‘ des Surrealismus programmatisch aus, wie im Auftakt mit Blick auf Konzepte der Analogie und der (mimetischen) Metamorphose exemplarisch beleuchtet wird, die die Grenzen zwischen Natur und Kultur, Natur und Mensch irritieren. Davon ausgehend werden in explorativen Lektüren aktuellere Texte thematisiert, die (Pflanzen-)Metamorphosen narrativieren, um die transhistorische Anschlussfähigkeit der so eröffneten Perspektive im Rahmen eines spezifischen literarischen und poetischen Wissens aufzuzeigen. Daran lassen sich Potentiale einer weiteren Erforschung literarischer Ähnlichkeitsreflexion im Kontext aktueller kultur- und öko-kritischer Diskurse andeuten.

Keywords: Ähnlichkeit, Surrealismus, (Pflanzen-)Metamorphose, Analogie, Mythopoetik, Modick, Roy.

1. Herausforderung der Moderne: Die Persistenz des Ähnlichen

Das ‚Ähnlichkeitsdenken‘ scheint mit der Moderne in einen Status der erkenntnistheoretischen Latenz überzugehen – so legt jedenfalls Michel Foucaults berühmte, vielfach aufgegriffene These nahe, der zufolge es seine epistemische Valenz im ‚Zeitalter der Repräsentation‘ verliert, das nicht nur ein binäres Zeichensystem einführt, sondern auch Ähnlichkeitsbezüge in eine Ordnung der Identitäten und Differenzen überführt (vgl. Foucault 1971 [1966]). Doch bleibt das Denken in Ähnlichkeiten insbesondere in der modernen ‚Ästhetik des Ähnlichen‘ persistent (Funk et al. 2001): Entgegen der ‚Leitthese Foucaults von der Verdrängung des Ähnlichkeitsdenkens durch den Rationalisierungsprozess der Moderne‘, die ‚in den letzten Jahren einer differenzierenden Kritik unterzogen‘ wurde (Dommaschk 2019: 11; vgl. Bhatti & Kimmich 2015; Kimmich 2017; Patrut & Rössler 2019), wird es zur ästhetischen und epistemologischen Herausforderung der Moderne.

Dabei korrespondiert Foucaults Periodisierung auf den ersten Blick der verbreiteten Einschätzung, dass Ähnlichkeit auch in ästhetischer Hinsicht in der Moderne an Bedeutung verliert: Sie scheint aus den Kunstprogrammen und -theorien der ästhetischen Moderne ‚verabschiedet‘ zu werden (vgl. Ott

2010). Doch Ähnlichkeit behält auch im 19. und 20. Jahrhundert zentrale Funktionen sowohl für die wissenschaftliche Erkenntnis, vor allem als Heuristik und Methode vergleichenden Denkens, als auch und insbesondere der „ästhetische[n] Erfahrung“ (Dommaschk 2019). In der ästhetischen Moderne und in Teilen eines kultur- und sprachkritischen Diskurses wird sie gerade gegen abbildlich (miss-)verstandene Mimesis, Repräsentation und Identitäts-Logik gewendet. So spielt sie nicht nur in modernen und avantgardistischen Kunstprogrammen der literarischen und künstlerischen Ähnlichkeitsproduktion, sondern etwa auch in sprachphilosophischen, begriffskritischen, metaphorologischen und sprachmagischen Ähnlichkeitsreflexionen eine Rolle, für die etwa der dem Surrealismus nahestehende Walter Benjamin mit seinen Überlegungen zu einem „mimetischen Vermögen“ Pate steht (vgl. Benjamin 1977; 1989).¹

Wenn davon die Rede ist, dass die Kunst und Literatur der ästhetischen Moderne programmatisch mit Ähnlichkeitsbezügen operieren, so gilt das exemplarisch für den Surrealismus:² Die surrealistische Programmatik zeigt eine kritische Auseinandersetzung mit Identitäts- und Ähnlichkeitskonzepten, in der sie an eine lange, vielschichtige und variable Vorgeschichte der ‚Ästhetik des Ähnlichen‘ anschließen kann – insbesondere an eine Ästhetik der *unähnlichen Ähnlichkeit*, wie sie sich in dem produktiven Einsatz von Analogie und Metapher in Manierismus und Romantik offenbart (vgl. Lübcke & Thun 2018, darin Bangert 2018). Eine analogische Logik stellt darin nichtsubstantielle Beziehungen her, die Ähnlichkeitsbezüge zwischen Zeichen, Dingen und Naturreichen stiften und damit ein poetisches Erkenntnispotential artikulieren. Die so geknüpften Ähnlichkeitsbezüge destabilisieren nicht nur das Denken in Identitäten und Differenzen und die Logik der Repräsentation, Klassifikation und der Begriffe, sondern auch die Identität dessen, der sich zum Gegenüber, zur Welt, zu den Dingen anders als identifizierend ins Verhältnis setzt; darin eröffnen sich Erkenntnis-potentiale mimetischer Erfahrungsweisen.

Dabei erschließt sich Vertreter:innen³ eines solchen spezifisch modernen, ästhetischen Ähnlichkeitsdenkens im Umkreis um André Breton, aber etwa auch um Georges Bataille, ein Zugang zu einem Denken in Ähnlichkeiten

1 Vgl. dazu in diesem Band den Aufsatz von Barbara di Noi: „Das Phänomen des Ähnlichen und die Universalisierung der Schrift bei Walter Benjamin“.

2 Diese Überlegungen entstammen dem Kontext der Dissertation der Verf.: *Entgrenzte Ähnlichkeit im Milieu des Surrealismus* (Bangert 2022). Vgl. zur Ähnlichkeit im Surrealismus bereits Bauer (2001).

3 Vgl. zu den in der Forschung lange vernachlässigten Künstlerinnen des Surrealismus, von denen einige nicht nur von der Rolle der Muse in die der Künstlerin wechselten, sondern auch – etwa Claude Cahun und Toyen – eine Transgender-Identität lebten, u. a. *Fantastische Frauen: Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Louise Bourgeois* (= Pfeiffer 2020).

nicht nur, indem sie sich auf eine europäische Tradition der „Ästhetik des Ähnlichen“ berufen; sie finden „ein auf Ähnlichkeit beruhendes alternatives Rationalitätsmodell gerade auch in einem ‚anderen‘ Denken“ (Bangert 2019: 53), wie es etwa das von zeitgenössischen Ethnologen wie Lucien Lévy-Bruhl beschriebene mimetische Denken darstellt, das „die Welt nicht als Ensemble von distinkten Subjekten und Objekten, sondern als Gewebe von Ähnlichkeits-, Ansteckungs- und Verwandtschaftsbezügen“ auffasst (Eidelpes 2018: 12–13). Dabei zielt der Surrealismus – bei aller (post-)primitivistischer Faszination – nicht auf eine das Inkommensurable des Anderen assimilierende Perspektive, sondern auf eine Annäherung an dessen *unähnliche Ähnlichkeit* (vgl. Leclercq 2014; Bangert 2019): Fungiert die analogische Beziehungstiftung als ein Modus der poetischen und ästhetischen Erkenntnis, so zielt das Motiv der „mimetischen Metamorphose“ (Eidelpes 2018: 30) als Ähnlichkeitskonzept der Verwandlung auf eine das Eigene destabilisierende Identifikation mit dem Anderen. In beiden Dimensionen gerät das Denken in Ähnlichkeiten zu einer Herausforderung der rationalen Ordnungsräume der Moderne.

2. Ästhetisch-epistemologische Provokationen: Metamorphose und Analogie

Diese Herausforderung deutet etwa Adelbert von Chamisso Vorbehalt an: „Ich kann in einer Natur, wie die der Metamorphosler sein soll, geistig keine Ruhe gewinnen“ – denn eine solche Naturauffassung bedroht die distinkte Identität des forschenden Subjekts: „Was trennt mich homo sapiens denn von dem Tiere [. . .] und von der Pflanze, [. . .] wenn jedes Individuum vor- und rückschreitend aus dem einen in den andern Zustand übergehen kann? – Ich sehe in meinen Algen nur einen Sphaerococcus, der auf einer Conferva gewachsen ist, nicht etwa wie die Mistel auf einem Baume wächst, nein, wie ein Moos oder eine Flechte.“ (Chamisso 2015: 243–244) Alge bleibt Alge, Moos bleibt Moos, das geringste Wesen in Linnés „Ständeordnung der Pflanzenwelt“ (Lepénies 1978: 47):⁴ Chamisso's botanische Studien markieren nicht nur die „Widerstände gegen die ‚Verzeitlichung‘“ der Naturauffassung, mit der die Naturgeschichte einer „Geschichte der Natur“ weicht (Lepénies

4 „Unter dem Titel einer *Oeconomia naturae* und *Politia naturae* hat Linné eine Ständeordnung der Pflanzenwelt vorgestellt, innerhalb derer die Moose die Ärmsten bilden, die Gräser als Bauern, die Kräuter als Adel und die Bäume als Fürsten anzusehen sind“ (Lepénies 1978: 47–48). Lepénies verweist mit Ernst Jünger auf Linnés Verquickung von Taxonomie und Politik und die impliziten Wertungen einer Taxonomie, die etwa die Amöbe als *Chaos chaos* diskreditiert (Lepénies 1978: 49).

1978: 51), in der die „Artgrenzen durchlässiger“ werden (Lepénies 1978: 48). Sie verweisen auch auf die fundamentale Beunruhigung, die diese Durchlässigkeit letztlich für die Identität des die Dinge identifizierenden und differenzierenden, ordnenden und kontrollierenden Subjekts bedeutet, gegen die es sich durch den Rekurs auf die Linné'sche Taxonomie zu immunisieren sucht.

Anders im Surrealismus, der eine beunruhigende Auflösung der Trennungen zwischen den Naturreichen forciert, und in dessen Programmatik Metamorphose eine Schlüsselrolle spielt (vgl. Lichtenstern 1992). So stellt etwa Max Ernst in seinen Collagen die „Entwicklungsphasen des ‚vielgestaltigen Lebermooses‘ (Marchantia polymorpha) buchstäblich auf den Kopf“ (Hohmeyer 1991: o. S.), versteckt in halluzinativen Vexierbildern wie „Die Nymphe Echo“ menschliche Figuren,⁵ und lässt aus den Frottagen seiner *Histoire naturelle* „ganze Genealogien von Vegetationsmonstren, Gestrüppdryaden und Pflanzengöttern“ erstehen (Haftmann 1971: 28). Ernsts mehrdimensionales Metamorphosekonzept ist besonders eindrücklich an den Frottagen nachzuvollziehen, einer Technik der Durchreibung (frz. *frotter*), in der kraft einer förmlich ‚wuchernden‘ Imagination Spuren der durchgeriebenen Materialien in Bilder verwandelt werden. Dabei nimmt das Pflanzenreich in der Frottageserie *Histoire Naturelle* nicht nur einen motivisch zentralen Stellenwert ein, sondern liefert meist auch das Ausgangsmaterial der Blätter. Ernsts *Histoire Naturelle* bietet an Stelle distinkter Einheiten, Ordnungsvorstellungen unveränderlicher *regna* und *species*, ontologisch vorliegender, typologisch erkennbarer Arten und logisch univoker Begriffe geheimnisvollen und mehrdeutigen Formen und Wesen (wie in „elle garde son secret“ oder „le start de châtaignier“) ebenso wie Mischwesen Raum, die die Grenzen der Naturreiche überschreiten (wie in „les éclairs au-dessous de quatorze ans“).⁶ Damit reflektiert sie die Ähnlichkeits-Thematik in ihrer subversiven, ästhetisch-epistemologischen Dimension, indem sie mittels eines antirepräsentationalen Gestus das klassifikatorische *tableau* ihrer Vorlagen, der Naturgeschichten, unterläuft: Ernst wählt für die Bebilderung seiner Metamorphose-Ästhetik nicht zufällig dieses Genre, das seit der Aufklärung besonders auf Betreiben der Enzyklopädisten Linné, Buffon, Diderot und D'Alembert eine in die Logik von Identität und Differenz gegliederte Ordnung der Dinge aufzustellen sucht – als Kritik der modernen Ordnung der Dinge und der sie repräsentierenden Zeichenmodelle parodiert sie die Logik der Identitäten und Unterschiede mittels einer Prozesslogik der Verwandlung.

5 Online unter: <https://www.moma.org/collection/works/79316> (zuletzt aufgerufen am 20.03.2022).

6 Online unter: https://www.staatsgalerie.de/sammlung/sammlung-digital/nc/suche/Max%20Ernst/_/_/person/werk/auflistung/record.html (zuletzt aufgerufen am 20.03.2022).

Dass die Metamorphose dabei nicht nur produktionsästhetisch, sondern auch rezeptionsästhetisch über den Rahmen der Bilder und Texte hinausgreift und auch das (Künstler-)Subjekt erfasst – gerade über eine imaginative „Ansteckung“ – thematisiert etwa Carl Einstein, der eine solche Rezeptionserfahrung der Bilder André Massons als Ausdruck und Effekt einer „totemistische[n] Identifizierung“ beschreibt (Einstein 1994: 492).⁷

Phänomene und Verfahren mimetischer Anverwandlung beschreibt auch Roger Caillois in seinen Studien über Mimikry, die Analogien zwischen Natur und Kultur, Tier und Mensch, dem mimetischen Verhalten der Tiere und der menschlichen Imagination knüpfen – eine Nähe des Entfernten, die implizit eine das Subjekt dezentrierende, anthropozentrische Fixierungen überwindende Perspektive entfaltet (Caillois 1960; vgl. Bangert 2019). So untersucht die surrealistisch und romantisch inspirierte poetische Forschung Caillois' – durch ihre synthetisierenden Eigenschaften gewinnt die Analogie bekanntlich die Anhängerschaft bereits Goethes und der Romantiker – Ähnlichkeitsphänomene in Natur, Mythos, Imagination und Kunst. Dabei umgreift der ‚Dämon der Analogie‘ in Caillois' Forschung nicht nur das imaginäre und mythopoeitische Nachwirken tierlicher Prägungen, sondern die Strukturen alles Lebendigen: So gälten etwa für die Narbenbildung bei Gewebe und Kristallen ungeachtet des „abîme qui sépare la matière inerte de la matière vivante“ (Caillois 1960: 12; vgl. dazu Fleury 2000) die gleichen Gesetze, eine pflanzen- oder baumartige Struktur des Wachstums, eine „croissance arborescent“ (Fleury 2000: 198), sei in Mineralien, Pflanzen, aber auch im menschlichen Körper wiederzufinden. „Roger Caillois a en effet perçu et explicitement écrit que les arborescences et les minérales (cristaux arborescents) et végétales se forment selon les mêmes lois (il évoque également les neurones). Il existerait ainsi une universalité de l'arbre à travers tous les règnes, ce que la science confirme.“ (Fleury 2000: 196) Diese Baumform weisen etwa Dendriten auf, die „une forme d'autre chose“ haben – als „deux formes en définitive semblables, mais issues de deux mondes en principe inconciliables“ (Fleury 2000: 199) sind sie ein herausragendes Beispiel für transversale Ähnlichkeiten zwischen den Naturreichen. Caillois stellt sich damit in die Wissenstradition vormoderner Naturforschung – genauer, einer seit Plinius angenommenen „ontologie commune“ des Vegetabilien; unter dem Titel des „végétationnisme“ unterstellt sie „une tendance ‚naturelle‘ de la nature à produire des arbres, dans tous les règnes“; dies begründe den intuitiven Impuls „à relier, par analogie, les arbres végétaux et les arbres minéraux“, als eine Analogie, die die

7 Vgl. ebd.: „[W]as Massons Bilder gewissermaßen durch Ansteckung provozieren, ist eine mythische Reaktion. [. . .] Man denke an die Bedeutung der Verwandlungen in primitiver Zeit und an die exogamen Bedürfnisse, um die Identität zu erweitern. [. . .] Die Metamorphose ist das klassische Drama des Totemismus“ (Einstein 1994: 494).

Normalwissenschaft bekämpft (Fleury 2000: 200). Diese metamorphotischen und analogischen Entwürfe zielen nicht nur auf eine Provokation identitärer und identifizierender Ordnungsbestrebungen; sie vertreten eine Naturauffassung, die den Menschen einbezieht, und lassen sich explizit durch die ‚Ähnlichkeit des Anderen‘ affizieren.

3. *Nachleben: Pflanze-Werden*

Um anzudeuten, dass sich ein solches Wirken des Dämons der Analogie und der mimetischen Anverwandlung in der Literatur des 20. Jahrhunderts nicht etwa auf den Surrealismus beschränkt, soll der hier eröffneten Perspektive folgend die literarische Produktivität der ‚Ästhetik des Ähnlichen‘ in knappen, explorativen Lektüren zweier jüngerer Texte skizziert werden, die analogische Beziehungen mit Pflanzen thematisieren und Pflanzenmetamorphosen schildern – die also die distinkte Identität des Subjekts zu Gunsten der Erfahrung einer ‚Verwandtschaft‘ mit Pflanzen in Frage stellen.

In Klaus Modicks Novelle *Moos* (1984) zieht sich der Biologieprofessor Lukas Ohlburg in ein Landhaus zurück, in dem er seine letzte Lebensphase verbringt und schließlich stirbt. ‚Unerhört‘ sind die Umstände, unter denen man ihn findet, so berichtet die rahmende Herausgeberfiktion, in der der Bruder die Umstände seines Todes schildert: Sein „Gesicht, besonders um Mund, Nase und Augen“, ist mit „Vermoosungen“ bedeckt (Modick 1987: 8), ebenso die ihn umgebenden Oberflächen des Hauses, dessen Fenster weit geöffnet sind. Von dem Prozess, den Ohlburg in seiner letzten Lebensphase durchmacht, legen im Binnentext seine Aufzeichnungen Zeugnis ab, die zwischen der Form des Tagebuchs, des wissenschaftlichen Manuskripts und des literarischen Pamphlets changieren: Er führt von einer geplanten Monografie unter dem Titel „Kritik der botanischen Nomenklatur und der Begriffe“ zu einer mimetischen Annäherung und Anverwandlung an den Gegenstand und einem intimen Verhältnis mit der Natur und den Pflanzen. Das Manuskript beginnt als eine Kritik der „ignorante[n] Arroganz des Rationalismus“ (Modick 1987: 14), der wissenschaftlichen Begrifflichkeit und Klassifikation:

Die künstlichen Bildungen von begrifflicher Exaktheit, die unverwechselbaren Termini von internationaler Verbindlichkeit, mit denen Linné vor zweihundert Jahren aus dem Gänseblümchen ‚*Pellis perennis*‘ machte, haben der Natur nicht Namen gegeben, sondern ihr die Namen gestohlen. Linnés Nomenklatur ist noch in anderer Hinsicht eine schwere Erbschaft, denn ihr System ist nicht bloß beschreibend, sondern auf seltsam infame Weise auch wertend. Es ist im Grunde unerhört, daß dort der Schimpanse als ‚*trogloodytes*‘, der Orang Utan als ‚*satyrus*‘ verunglimpft wird. Und es ist etwas hilfloser Humor, daß Linné

der Amöbe den Namen ‚Chaos chaos‘ gab. Schließlich sind die Amöben die Atome biologischer und damit auch logischer Ordnung: Chaos chaos könnte ich mit gleichem, wenn nicht besserem Recht Linnés Nomenklatur titulieren!
(Modick 1987: 35)⁸

Mit dem Spott gegen Linnés Taxonomie ist ein ganzes Wissenschaftssystem adressiert, das meint, Natur im Begriff einholen zu können; Ohlburgs Suche nach Alternativen im ‚Zeichen des Ähnlichen‘ gewinnt an Gewicht, wenn sich der begriffskritische Furor im Verlauf schrittweise zu einer reflexiv-poetischen Sprache wandelt: „Meine Kritik der Terminologie wächst und gedeiht, auch wenn sie Blüten ansetzt, mit denen ich nicht rechnen konnte. Sie wuchert geradezu“ (Modick 1987: 81). Dies ist Resultat der Suche nach einer Sprache, die „wirkliches Wissen“ vermitteln kann, indem sie eine Annäherung an die sinnliche Fülle der Natur bietet, „die der Anschauung mehr vertraut als dem fixen Begriff“ (Modick 1987: 17): „Es drängt mich [. . .], anders zu denken, anders zu sprechen“ als mittels einer „klassifizierenden Theorie *ohne* Wissen“ (Modick 1987: 16). Dass die sinnliche Fülle der Natur, diese „unfaßbare[] Uferlosigkeit, die ja mit der botanischen Nomenklatur eingedämmt werden soll“ (Modick 1987: 23), nicht in starre und trennscharfe Klassifikationssysteme gebannt werden kann, bestätigt sich ihm in der genauen Betrachtung der Natur, wobei sich Ohlburgs Aufmerksamkeit – Linnés Wertungen zum Trotz, so scheint es –, mit den Moosen ausgerechnet den ‚Niedersten‘ der Pflanzen zuwendet: „Vollends aus jeder vernünftigen Begrifflichkeit fallen Beobachtungen nach den Sinnesreizen“ (Modick 1987: 24), die er in der taktilen und olfaktorischen Wahrnehmung des Mooses empfängt und zu beschreiben sucht.

Der Suche nach einer sinnlich-poetischen, dem Konkreten und Anschaulichen zugewandten Sprache, die sich der Natur – und ihrer „Sprache“, die er in der an das Fenster klopfenden Kiefer gewahrt – anschmiegt (Modick 1987: 15), entspricht Ohlburgs Rückgriff auf die Analogie: „Mit Leibniz halte ich die Analogie für einen Hauptfaktor wissenschaftlichen Fortschritts“ (Modick 1987: 22): Im Rekurs auf analogische Modelle der Naturphilosophie schreibt er das Goethe’sche und romantische Projekt einer Synthese von Wissenschaft und Poesie fort, um eine ganzheitliche Sichtweise der Natur zu erlangen – eine *asthetische*, sinnliche Wahrnehmungs- und Erkenntnisweise, die sich gegen die „Anästhesierung“ (Modick 1987: 25) der Wissenschaft

8 Vgl. den in *Das wilde Denken* formulierten Gedanken Claude Lévi-Strauss’, dem zufolge „nicht ‚jede Art der Klassifizierung [. . .] dem Chaos überlegen‘ ist“ (Schalansky 2020: 98). Zu Schalanskys Schreiben im Kontext der Ähnlichkeitsreflexion vgl. in diesem Band Markus Gottschling: „Verlusträume. Von Dichotomien, Ähnlichkeiten und Grenzgängen“.

wendet: Im Ideal einer ‚zärtlichen Wissenschaft‘ schwingt Goethes ‚intuitive Erkenntnis‘ und der Begriff einer ‚zarten Empirie‘ mit: „Eine zärtliche Wissenschaft, wenn es je so etwas gäbe, müßte sich stärker auf die Suche nach dem Schönen machen, das wie ein Moos des Wissens ist.“ (Modick 1987: 104; vgl. Jambon 2000: o. S.)

Im Zuge dessen rückt Ohlberg von seiner früheren objektivistischen „Abdichtung“ gegenüber diesem „Erkenntnis- und Erfahrungsbereich“ ab: Er revidiert seine polemische Auseinandersetzung mit Jagadish Chandra Boses *Response in the Living and Non-Living* (1902), wenn er darauf verweist, es sei „bekannt, daß Pflanzen zu Menschen eine sehr viel stärkere Affinität verspüren als zu anderen Lebewesen. Man hat sogar experimentell nachgewiesen, daß Pflanzen auf das Absterben menschlicher Körperzellen besonders heftig reagieren“ (Modick 1987: 46). Dabei bleibt es nicht bei einer bloß intellektuellen Öffnung für ein solches „anderes Wissen“; thematisiert wird eine Einübung in eine mimetische Annäherung an die Natur, die eine Begegnung mit dem „Anderen“ zulässt: Der Modus des sich dem Erkenntnisgegenstand mimetisch anschmiegenden Wissens scheint Ohlberg eine *gegenseitige* Anziehung und Berührung von Moos und Mensch zu Folge zu haben.

Daß sich zwischen dem Moos und mir eine Kommunikation aufbaut, daß ich nicht nur Betrachter bin, sondern auch betrachtet werde, spüre ich deutlich, auch wenn ich noch nicht die Sprache verstehe, in der diese Kommunikation vonstatten geht. Mit Sicherheit ist es nicht die Sprache, deren ich mich momentan bediene. Und selbst wenn es mir gelingen sollte, mein kategorisierendes Denken in der Lauge einer Sprache anzulösen, durchlässig zu machen, die nicht erklärt, sondern staunt, würde die Kommunikation wohl kaum dadurch zustande kommen, daß ich schreibend über sie nachsinne. Und doch! Wie ich nun abwechselnd ins Moos blinzele, in dem meine Füße ruhen, um dann den Blick wieder dem Papier zuzuwenden, das meine Hand mit diesen Zeichen, diesen Bildern bedeckt, ist da eine Ähnlichkeit. Ich muß das erklären.

(Modick: 1987: 47)

Der zunehmend naturpoetische Züge annehmende Text reflektiert die schrittweise Wandlung eines ‚angelaugten‘ Denkens Ohlburgs durch die Entdeckung dieser „Ähnlichkeit“ – „verborgene Korrespondenzen“ von Schriftzeichen und Moosstrukturen (Modick: 1987: 47), die sich bis hin zu einer moosgrünen Tinten-Schrift in das Unternehmen einschreiben und schließlich auch den geplanten Titel der „Kritik“ mit einem neuen überschreiben: „Moos“. Ohlberg schreibt im Verlauf immer dezidierter „von der Einfühlung in den Gegenstand des Begehrens, die die Fähigkeit zur Ähnlichkeit, Metamorphose und Identität ermöglicht.“ (Jambon 2000: o. S.). Dem Moos ähnlicher werdend, ‚wächst‘ er in eine neue Identität, die mit dem Unwillen einhergeht, zu unterscheiden: „Mein Zustand ähnelt immer mehr den Mustern in der Nacht der

Netzhaut. Scheidungen werden unmöglich und sinnlos. Das Ich greift auf das Alles über. Das Alles beginnt das Ich zu übermoosen. Die Fähigkeit, ähnlich zu werden, potenziert sich mit jeder Einfühlung, wird zur Fähigkeit, Metamorphosen einzugehen, schließlich zur Fähigkeit, gleich zu werden. Gleich gültig.“ (Modick 1987: 97)

Dass das Moos in diesem Prozess ein eigenes Agens zu entwickeln scheint (vgl. Braunbeck 2017), auf das der Rekurs auf Bose vorausweist, entspricht der „mythische[n] Aufhebung der Identität im Sinne der fließenden Übergänge zwischen Ich und Außenwelt“ (Jambon 2000: o. S.) Dabei beobachtet Ohlburg schon früh im Text die „Anthropomorphie eines Pflanzenteils“ (Jambon 2000: o. S.), wenn er in einem an eine Alraune erinnernden Wurzelstück sich selbst erkennt, das er, statt es zu verheizen, in den Wald zurückträgt und auf Moos bettet (Modick 1987: 66) – Weißmoos, wie sich herausstellt, eine Art, die auch für Friedhofskränze verwendet wird –, eine Praxis *in effigie*, die nicht nur eine weitere Prolepse darstellt, sondern auch auf das Ähnlichkeitsdenken im engeren Sinn verweist: „Die Ähnlichkeit des Menschen mit aller Natur, wie sie im Mythos und Märchen von der Alraune verschlüsselt liegt, greift von der Erscheinung auf die Sprache, auf das Denken über. Denn die Alraune ist das All-Raunen, die prinzipielle Gleichheit alles Seins.“ (Modick 1987: 98) Diese mythopoetische Thematik, auf die auch im Verweis auf Pflanzenmetamorphosen angespielt wird, wie sie in den Mythen von Ygdrasill, Zeus oder Myrthe figurieren, verweist auf das „dem mythischen Denken inhärente[] Konzept der Teilhabe als realer Einheit und der Aufhebung der scharfen Übergänge zwischen Ich und umgebender Welt, der Aufhebung der Trennung von Subjekt und Objekt“, das auch in dem „romantisch[n] Konzept eines naturphilosophischen oder poetischen Dialogs mit der Natur“ anklingt (Jambon 2000: o. S.). Diese mimetische Teilhabe oder Affektion führt konsequent zu einer pannaturalistischen Aufgabe der Identität, in der Ohlburg als ein Liebender spricht⁹ – eine holistische Auflösung, die nicht nur als neoromantische, panerotische Verschmelzungsphantasie zu lesen ist, sondern auch als Hingabe an eine letzte (Pflanzen-)Metamorphose (vgl. Coccia 2021). „Ich habe mich ins Moos verliebt, und da ich spüre, wie diese Liebe erwidert wird, sehne ich den Moment herbei, ohne ihn künstlich beschleunigen zu wollen, da meine wachsende Fähigkeit, Metamorphosen einzugehen, übergehen wird in die reine, nicht mehr deutungsbedürftige Identität. Das Leben der Pflanzen entspricht Tod und Ungeborenssein der Menschen“ (Modick 1987: 103).

9 Dieses Motiv ließe sich sowohl in einem psychoanalytischen Sinn der panerotischen Regression als auch einem religionsphilosophischen – etwa im Sinne des ‚ozeanischen Gefühls‘ Freuds – kontextualisieren; zur Aufgabe der Identität des Liebenden vgl. auch Roland Barthes’ *Fragmente einer Sprache der Liebe*.

Gegen Ende der Aufzeichnung gipfelt die Anänelung „im Einander-ähnlich-Werden, dem Gestaltwandel in der Metamorphose und der Wesenseinheit in der Identität [. . .]: in Ohlburgs Tod“ (Jambon 2000: o. S.). Dass sein Eingehen in den ökologischen Kreislauf – „Ich werde Wald sein, See sein, Moos“ (Modick 1987: 119) – symbolisiert in den eingangs erwähnten „Vermoosungen“, die sich so – zumindest durch den moosgrün getönten Blick Ohlburgs: „Denn siehe, das doppelte O im Moos, es spiegelt meine Brille“ (Modick 1987: 48) – nicht nur als Humifizierung, sondern auch als ein Anschmiegen lesen lassen mag, für Ohlburg seinen Schrecken verloren hat, beruht nicht zuletzt auf einer Anerkennung der agenziellen Kräfte der Natur, die bis hin zu der versöhnlichen Vision reichen, „daß die Moose aus ihrem evolutionistischen Dauerschlaf erwacht sind und angesichts der Vernichtung der Erde, des Verschwindens der Menschen, einen verzweifelten Versuch beginnen, diese Vernichtung mit ihren schwachen Mitteln aufzuhalten.“ (Modick 1987: 95) Im Zeichen der Liebe kann die Sorge um das Fortbestehen der Integrität der Identität losgelassen werden.

Eine mythopoetische Annäherung an die Pflanzen – hier jedoch nicht die „niederer“ Moose, sondern die Bäume als mythologisch und literarisch deutlich gängigeres Motiv –, die das „Leben der Pflanzen“ weniger als letzte Auflösung der Identität denn als alternative Lebensweise erforscht, widmet sich auch Sumana Roys autofiktionaler Essay-Roman *How I became a tree* (2020 [2017]). Auch hier erzählt eine Ich-Erzählerin von ihrem Versuch, sich den Bäumen anzunähern, mit ihnen in Beziehung zu treten und ein „baumartiges“ Leben zu führen; zentral sind dafür etwa die Motive eines anderen, entschleunigten Umgangs mit Zeit (vgl. Roy 2020: 11), der Selbstsorge (vgl. Roy 2020: 24) und der Stille (vgl. Roy 2020: 35). Im Rekurs auf Schilderungen von Pflanzenmetamorphosen und Pflanzenanalogien verschiedener Kulturen, Zeiten und Wissenstraditionen geht sie der Ähnlichkeit von Mensch und Baum nach:

Manchmal frage ich mich, weshalb so viele Blätter herzförmig sind. In Gedichten oder flüchtigen poetischen Momenten habe ich gesehen, wie ihr Herz sich regt, wie sich ihr ganzes Wesen in dieses lebensbeherrschende Organ verwandelt. Wenn ich zufällig auf herzförmige Blätter stoße – es gibt zu viele, um sie aufzuzählen, vom Betel- bis zum Himbeerblatt –, habe ich immer das Gefühl, mein Innerstes sei nach außen gekehrt, damit ich sie sehe. Ich werde nie erfahren, weshalb die Walnuss dem menschlichen Gehirn, Bohnen den Nieren, Okraschoten Fingern ähneln und so fort. Es muss – so will ich glauben – irgendeinen Zusammenhang geben, und sei er nur imaginär. Anders als der christliche deutsche Mystiker Jakob Böhme, der in dieser Ähnlichkeit von Formen und Gestaltung die Handschrift Gottes sah, denke ich gern: Wie wunderbar ist es, dass ich in Herz, Gehirn und Nieren bereits aus pflanzlichen Elementen bestehe.

(Roy 2020: 34)

Diesem Näheverhältnis im Blick auf Verwandlungs- und Verschmelzungserzählungen nachgehend, zitiert sie literarische Texte – etwa in Bezugnahme auf Margaret Atwood: „Konnte man durch Berührung – Ansteckung – in einen Baum verwandelt werden? ‚Ich lehne an einem Baum, ich bin ein lehrender Baum‘“ (Roy 2020: 39) –, aber auch griechische und indische Mythen – im Rekurs auf Ellison Banks Findly, die aus der Brihadaranyaka Upanishad zitiert – der Pflanzenmetamorphose, ebenso wie Zeugnisse der Populärkultur: „Warum zeigten diejenigen, die derartige Verwandlungen durchmachten, nie das Bedürfnis, ein Baum oder gar eine Blume zu werden wie Narziss? Welche Veränderung hatte sich zwischen Ovid und Lara Croft vollzogen, dass der Drang, einer Pflanze ähnlich zu sehen, dadurch ersetzt worden war, wie Maschinen aussehen zu wollen? Und doch gab es keine Kultur, deren Folklore nicht mindestens eine Sage enthielt, in der sich ein belästigtes oder getötetes Mädchen willentlich in einen Baum verwandelte“ (Roy 2020: 32). So diskutiert sie das Verwandlungsmotiv auch kritisch im Blick auf Gender-Aspekte, wenn sie etwa im „Kunstmotiv Baum-als-Frau fast ein Klischee“ erkennt (Roy 2020: 32), und verweist auf dessen Verarbeitung in der Kunst, unter anderem auch des Surrealismus.¹⁰

In der Suche nach literarischen, mythischen und wissenschaftlichen Anregungen reflektiert die Erzählerin dabei explizit sowohl auf Ähnlichkeit – wobei auch hier das Thema der Kommunikation anklingt, etwa der Ähnlichkeit der „Stimmen der Menschen je nach ihrer tonalen Ähnlichkeit zum Klang von Blättern im Wind“ (Roy 2020: 36) – als auch auf das Motiv der Metamorphose. So verweist sie etwa auf Rabindranath „Tagores Version der Metamorphose – ein artübergreifender fließender Übergang, der es ermöglicht, sich zwischen Menschen- und Baumkörpern zu bewegen“ (Roy 2020: 116). Und auch sie rekurriert auf Jagadish Bose, der die „Ähnlichkeit zwischen menschlichen Reaktionen und denen der Pflanze“ erforscht (Roy 2020: 154). Eine weitere Übereinstimmung mit Ohlburgs Anverwandlung deutet sich perspektivisch an: Im letzten Kapitel, „Wie ich ein Baum wurde“, reflektiert die Erzählerin auf den Tod – und knüpft eine positive Vision an den Gedanken an die ‚letzte Transformation‘ der Identität: Sie berichtet unter anderem von einem spanischen Designbüro, das den Gedanken umsetzt, „aus der Asche von verstorbenen Menschen und anderen Tieren Bäume entspringen“ zu lassen, um „das ‚Ende des Lebens‘ in eine Transformation und natürliche Rückkehr ins Leben verwandeln.“ (Roy 2020: 295)

10 „Salvador Dali zeigt eine *Baumfrau* in Gestalt eines baumartig verzweigten weiblichen Körpers und eine weitere als Frau mit Rosenkopf. Dann ist da noch Frida Kahlo, die sagte: ‚Ich male Blumen, damit sie nicht sterben‘, und sich selbst in ihren Gemälden als Baum darstellte, ihr Gesicht auf dem *Selbstbildnis inmitten einer Sonnenblume von Blütenblättern umkränzt*.“ (Roy 2020: 28)

Sie würde sich für einen „*a-shoka*, ein[en] sorglose[n] Baum“ entscheiden (Roy 2020: 295), so schließt die Erzählerin, um sich abschließend doch wieder ihrem „Pflanzenleben“ zuzuwenden, das Utopie bleiben muss und doch eine schrittweise Annäherung erlaubt: So berichtet sie, wie sie nach und nach lernt, „nach Baumzeit zu leben“; doch „vollkommen wie ein Baum“ fühlt sie sich erst in dem Moment, in dem sie, als sich ein Vogel auf ihre Schulter setzt, „endlich bereit war, ein Baum zu sein“ (Roy 2020: 260). In diesem privatmythologisch-utopischen Entwurf hat die Affinität zu den Pflanzen und die Pflanzenmetamorphose ihre Ambivalenz und Bedrohlichkeit für die Identität abgelegt, ebenso wie die Provokation des identifizierenden und differenzierenden Denkens hinter der literarisch-epistemologischen Exploration der ‚Ähnlichkeit des Anderen‘ zurücktritt. Zugleich wirkt darin sowohl eine Kritik am Anthropozentrismus als auch der monistische Gestus, der die Zugehörigkeit des Menschen zur Natur über ein mimetisches Näheverhältnis ausdrückt und dem Verwandlungsmotiv ebenso wie Ähnlichkeiten und Analogien von Mensch und Tier, Mensch und Pflanze nachspürt; beides ist als bevorzugter Gegenstand einer poetischen Wissenschaft bereits in der romantischen und surrealistischen Ästhetik und Epistemologie des Ähnlichen angelegt.

4. Fazit

Es ist ein Modus ästhetischer Erfahrung, sich dem Anderen zu öffnen, der für jede Abdichtung der Identität zur Herausforderung wird – zumal, wenn die Ähnlichkeit des Anderen anerkannt wird. Ähnlichkeit düpiert zudem das rationale Bestreben nach Identifizierbarkeit. So stehen Ähnlichkeitsästhetiken wie die des Surrealismus im Dienst einer kritischen Reflexion der Moderne, die neben logisch identifizierenden auch identitäre Denkmuster herausfordert. Auch in den diskutierten aktuelleren Texten ist es gerade eine poetische und literarische Sprache, die als Reflexionsmedium aktualisierter Spielarten des Ähnlichkeitsdenkens fungiert. Die Auflösung des Denkens in Kategorien führt in Modicks Novelle zu der Hinwendung zu einem ‚anderen‘, mimetischen Wissen, das sich als der Epistemologie des Ähnlichen zugehörig zu erkennen gibt. In Roys Text ist es das Rahmenthema der Pflanzenmetamorphose, das insbesondere in literarischen und mythischen Texten ein Archiv des Wissens des Ähnlichen findet. Die hier jeweils formulierte Ästhetik und Epistemologie des Ähnlichen ist nicht nur für (kultur-)theoretische Perspektiven jenseits der Dichotomie von Identität und Differenz bzw. Alterität anschlussfähig. Gerade in der surrealistischen Relativierung des Rationalismus ist eine Perspektive der Öffnung auf die Ähnlichkeit des Anderen angelegt – eine Begegnung, die

sowohl ästhetische als auch ethische, politische und auch ökologische Dimensionen umfasst. Dieser Unterton macht auch aus Modicks Novelle einen ‚ökokritischen‘ Text: Interessant im Lichte aktueller ökokritischer Perspektiven ist etwa die von Protagonist und Erzähler Ohlburg gesuchte interspezifische „Kommunikation“ (im Versuch, eine „Sprache“ der Pflanzen zu entschlüsseln oder zu sprechen, und in der Suche nach einer neuen Wahrnehmung, die sich der – begrifflichen – Vermittlung entzieht); einer solchen Perspektive verschreibt sich nicht nur die (Umwelt-)Literatur der Gegenwart und das New Nature Writing (vgl. etwa Powers 2018), sondern auch die junge Disziplin der *Critical Plant Studies* und literaturwissenschaftliche und philosophische Ansätze einer Würdigung der Pflanzen(-Metamorphose) (vgl. u. a. Heimgartner et al. 2020; Coccia 2018, 2021; Gibson 2018). Es geht dabei zugleich um die Infragestellung eines westlich-anthropozentrischen, rational-begrifflichen Wissens von der Natur und um eine Umperspektivierung im Sinne eines ‚anderen‘ Wissens, das nicht aus einer eurozentrischen Perspektive wissenschaftlichen Fortschritts als esoterisch oder vormodern abqualifiziert würde. Anregungen, solche Perspektiven im Sinne einer globalen Epistemologie in das Wissen von der Natur einzubringen, stammen etwa aus dem Bereich des evtl. FN ergänzen: Vgl. dazu im vorliegenden Band Dorothee Kimmich: „Ähnlichkeit: Kulturtheoretisches Paradigma, methodische Herausforderung und ein Beitrag zu den *Global Epistemologies*„ TEK (*traditional ecological knowledge*). So finden sich in Robin Wall Kimmerers *Gathering Moss*, in dem sie die Kluft zwischen der Biologie und dem Wissen der Potawatomi überbrückt, Parallelen zu Ohlburgs Schilderung und dessen ‚moosartigen‘ Blick auf die Welt:

Our stories from the oldest days tell about the time when all beings shared a common language – thrushes, trees, mosses, and humans. But that language has been long forgotten. So we learn each other’s stories by looking, by watching each other’s ways of living. I want to tell the mosses’ story, since their voices are little heard and we have much to learn from them. They have messages of consequence that need to be heard, the perspectives of species other than our own. The scientist within me wants to know about the life of mosses and science offers one powerful way to tell their story. But it’s not enough. The story is also about relationship. We’ve spent a long time knowing each other, mosses and I. In telling their story, I’ve come to see the world through moss-colored glasses.

(Kimmerer 2003: X)

Eine Allianzen und Solidaritäten mit dem Nichtmenschlichen stiftende Relativierung der Beziehungen zum Anderen mit den Mitteln der Imagination, der Einfühlung, der Metapher, der Analogie, der Metamorphose zu vollziehen, hat für die europäische Moderne des 20. Jahrhunderts der Surrealismus in seiner Wendung gegen die ‚Reinigungsakte‘ der Moderne mit einer entschiedenen

Öffnung und ‚Entgrenzung‘ der Ähnlichkeit exemplarisch vorgedacht (vgl. Bangert 2022). In dieser Programmatik lässt sich eine anti-anthropozentische und anti-eurozentrische Perspektive *avant la lettre* erkennen, an deren dezentrierendes Moment sich auch nicht-europäische Perspektiven eines ‚Wissens des Ähnlichen‘ anschließen lassen.

Literaturverzeichnis

- Bangert, Sara. „Unähnliche Ähnlichkeit‘ in Romantik und Surrealismus“. *Romantik und Surrealismus. Eine Wahlverwandschaft?* Hg. Sebastian Lübcke, Johann Thun. Bern u. a.: Lang, 2018. 185–206.
- Bangert, Sara. „Rapprochement, Documents, Sciences diagonales. Transversale Ähnlichkeitskonzepte im Milieu des Surrealismus“. *lendemains* 173/44 (2019); Dossier *Ähnlichkeit/Similitude*. Hg. Dorothee Kimmich und Nicole Colin): 49–67.
- Bangert, Sara. *Entgrenzte Ähnlichkeit im Milieu des Surrealismus. Konturen, Vorgeschichte und Konjunktur eines ästhetischen Konzepts*. Berlin: De Gruyter, 2022 [im Erscheinen].
- Bauer, Markus. „Ähnlichkeit als Provokation. Zur Funktion der Bildwelten im Surrealismus“. *Ästhetik des Ähnlichen: zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne*. Hg. Gerald Funk, Gert Mattenklott und Michael Pauen. Frankfurt a. M.: Fischer, 2001. 111–135.
- Benjamin, Walter. „Über das mimetische Vermögen“. Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. II/1. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977. 210–213.
- Bhatti, Anil und Dorothee Kimmich. „Einleitung“. *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Hg. Anil Bhatti und Dorothee Kimmich. Konstanz: Konstanz University Press, 2015. 7–31.
- Braunbeck, Helga G. „Zarte Empirie, Schreiben mit grüner Tinte und die agenziellen Kräfte der Natur: Klaus Modicks Novelle *Moos*“. *Literatur für Leser* 40/2 (2017): 107–126.
- Calas, Nicolas. *The Challenge of Surrealism*. <https://www.artforum.com/print/197901/the-challenge-of-surrealism-35901> (zuletzt aufgerufen am 20.03.2022).
- Caillois, Roger. *Méduse et Cie*. Paris: Gallimard, 1960.
- Chamisso, Adelbert von. *Reise um die Welt. Das Tagebuch 1815–1818*. Hg. Karl-Maria Guth. Berlin: Hofenberg, 2015.
- Coccia, Emanuele. *Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen*. Übers. Elisabeth Ranke. München: Hanser, 2018.
- Coccia, Emanuele. *Metamorphosen. Das Leben hat viele Formen. Eine Philosophie der Verwandlung*. Übers. Caroline Gutberlet. München: Hanser, 2021.
- Dommaschk, Niklas. *Ähnlichkeit und ästhetische Erfahrung. Eine Konstellation der Moderne: Kant, Benjamin, Valéry und Adorno (Epistemata Literaturwissenschaft)*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.

- Eidelpes, Rosa. *Entgrenzung der Mimesis. Georges Bataille – Roger Caillois – Michel Leiris*. Berlin: Kadmos, 2018.
- Einstein, Carl. „André Masson. Eine ethologische Untersuchung“. *Élan Vital oder das Auge des Eros. Kandinsky, Klee, Arp, Miró, Calder*. Hg. Hubertus Gaßner. München, Bonn: Stiftung Haus der Kunst, 1994. 492–494.
- Fleury, Vincent. „Le démon de l’analogie. Sur une figure récurrente de l’œuvre de Roger Caillois“. *Europe*, 78/859–860 (November/Dezember 2000): 196–209.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966 [dt. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971].
- Funk, Gerald, Gert Mattenklott und Michael Pauen (Hg.). *Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2001.
- Gibson, Prudence. *The Plant Contract. Art’s Return to Vegetal Life*. Leiden, Boston: Brill/Rodopi, 2018.
- Haftmann, Werner. „Das Ding und seine Verwandlung, Zur Vorgeschichte der zeitgenössischen Auffassung vom Gegenstand“. *Metamorphose des Dinges, Kunst und Antikunst 1910–1970*. Hg. Neuer Berliner Kunstverein e.V. Brüssel: La Connaissance, 1971. 11–32.
- Heimgartner, Stephanie, Solvejg Nitzke und Simone Sauer-Kretschmer, (Hg.). *Baum und Text. Neue Perspektiven auf verzweigte Beziehungen*. Berlin: Christian A. Bachmann Verlag, 2020.
- Hohmeyer, Jürgen. „Lebermoos auf Himmelfahrt“. *Der Spiegel* (10.02.1991): <https://www.spiegel.de/kultur/lebermoos-auf-himmelfahrt-a-0e6e8842-0002-0001-0000-000013488592> (zuletzt aufgerufen am 17.2.2022).
- Kimmerer, Robin Wall. *Gathering Moss. A natural and Cultural History of Mosses*. London: Penguin, 2021.
- Kimmich, Dorothee. *Ins Ungefähre. Ähnlichkeit und Moderne*. Konstanz: Konstanz University Press, 2017.
- Jambon, Sabine. *Moos, Störfall und abruptes Ende. Literarische Ikonographie der erzählenden Umweltliteratur und das ‚Bild‘gedächtnis der Ökologiebewegung*. Diss. Heinrich Heine Universität Düsseldorf, 2000. <https://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DocumentServlet?id=2301> (zuletzt aufgerufen am 12.6.2021).
- Leclercq, Sophie. „Schön wie die zufällige Begegnung einer aphrodisischen Jacke mit einer Yupuk-Maske: der Primitivismus der Surrealisten qua Analogie“. *Surrealismus und primitive Kunst. Eine Wahlverwandschaft* [Ausstellungskatalog]. Hg. Christophe Flubacher. Ostfildern: Hatje Cantz, 2014. 20–41.
- Lepenies, Wolf. *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.
- Lichtenstern, Christa. *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken. Ovid-Rezeption, Surrealistische Ästhetik. Verwandlungsthematik der Nachkriegszeit (= Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 2)*. Weinheim: VCH/Acta Humaniora, 1992.
- Lübcke, Sebastian und Johann Thun (Hg.). *Romantik und Surrealismus. Eine Wahlverwandschaft?*. Berlin u. a.: Peter Lang, 2018.

- Modick, Klaus. *Moos. Die nachgelassenen Blätter des Botanikers Lukas Ohlburg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987.
- Ott, Karl-Heinz. *Die vielen Abschiede von der Mimesis*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2010.
- Patrut, Iulia-Karin und Reto Rössler (Hg.). *Ähnlichkeit um 1800. Konturen eines literatur- und kulturtheoretischen Paradigmas am Beginn der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis, 2019.
- Pfeiffer, Ingrid (Hg.). *Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Louise Bourgeois*. München: Hirmer, 2020.
- Powers, Richard. *The Overstory*. New York: W. W. Norton & Company, 2018.
- Roy, Sumana. *Wie ich ein Baum wurde*. Übers. Grete Osterwald. Berlin: Matthes und Seitz, 2020.
- Schalansky, Judith. „Servus Versus“. *Karl Ove Knausgård/Judith Knausgård: Erfahrung und Erforschung. Literatur und ihre Welten: Tübinger Poetik Dozentur 2019*. Hg. Dorothee Kimmich und Philipp Ostrowicz. Künzelsau: Swiridoff, 2020. 71–129.

Ähnlichkeit als Konzept der Erlösung vom kulturellen Trauma

Tea Talakvadze (Tiflis)

Abstract: Die Forschung über die politischen Transformationen ist heutzutage eines der aktuellsten Themen, die eine Analyse erfordert, weil angefangen von den 80–90er Jahren in den Ländern, in denen sowjetische Ideologie herrschte, die Veränderung des bestehenden Systems vor dem Hintergrund sozialer Transformationen begonnen hat. Die 1990er Jahre waren für Deutschland durch die Wiedervereinigung von Ost- und Westdeutschland geprägt, was die Gesellschaft vor die Notwendigkeit der Überwindung der politischen Umbrüche stellte, aber für Georgien und für die postsowjetischen Länder mit dem Erlangen der Unabhängigkeit geendet hat. Das hat die Gesellschaft neben der politischen Wende auch vor die Überwindung des sowjetischen politischen Traumas und vor die Notwendigkeit der Suche einer neuen kulturellen Identität gestellt.

Der Beitrag basiert nach den Grundlagen der von Professor Piotr Sztompka entwickelten Merkmale der Transformation auf der Bewertung der aktuellen Prozesse in Georgien als Übergangsperiode und außerdem auf der Verwendung des Paradigmas der ‚Ähnlichkeit‘ als einem ‚Suchbegriff‘.

Dieser Beitrag ist ein Versuch, mit dem Verstehen und der Erfahrung der aktuellen Prozesse der Wende in Deutschland die aktuellen Prozesse in Georgien und die postsowjetische Periode zu analysieren, wofür selbstverständlich eine vertiefende und weitreichende kulturelle Studie erforderlich ist.

Keywords: Transformationen, kulturelle Identität, Ähnlichkeit, kulturelles Trauma.

1. Transformationen und Umbrüche

Die Jahre 1989–1990 waren für Georgien genauso wie auch für die anderen Sowjetrepubliken durch politische Umbrüche gekennzeichnet. Für Georgien hat eine sehr schwere Periode begonnen, und zum ausschlaggebenden Datum der Umbrüche wurde der 9. April.¹ Genauso, wie in der Geschichte von Ostdeutschland der Fall der Berliner Mauer zum Ausgangspunkt der Wende geworden ist, was sich auch in der Darstellung sowohl in öffentlichen Diskussionen als auch in der Nachwendezeit-Literatur widerspiegelt.

Die Epoche des Zerfalls² der Sowjetunion begann mit den in der Hauptstadt laufenden Massendemonstrationen, mit der Zerstörung und dem Abriss

1 Am 9. April 1989 wurde eine antisowjetische friedliche Demonstration in der georgischen Hauptstadt Tbilissi von Sondereinheiten der sowjetischen Armee niedergeschlagen.

2 Anfang der Epoche der Transformationen und Umbrüche (die Periode ab 1989).

von Denkmälern. Damit war auch ein Prozess der Entkolonialisierung verbunden, bei dem die nationale Identität aktiviert und die im Gedächtnis der Menschen fest verankerten Ikonen und Symbole entstigmatisiert worden sind. Es wurden Denkmäler abgerissen, die an den Gedächtnisplätzen (*lieux de mémoire*; Behravesh 2017: 93) errichtet worden waren und dazu dienten, den Bürgern der Sowjetunion eine einheitliche nationale Identität zu vermitteln (Kekelia 2019), Werte und historisches Gedächtnis zu schaffen. Man zerstörte die Denkmäler und versuchte, sie sowohl aus der physischen Umgebung zu entfernen als auch aus dem Gedächtnis zu löschen, was natürlich den Menschen des Zeitalters der Transformation und der Wende in den Zustand der ständigen Aufbereitung der Vergangenheit und Überwindung der Krise versetzte.

Ähnlich, wie in den anderen postsowjetischen Ländern, wie bereits erwähnt, umfasste die Übergangsperiode von der kommunistischen Herrschaft bis zur Unabhängigkeit die Zerstörung der Denkmäler an den Gedächtnisplätzen; Massendemonstrationen und Manifestationen fanden in der Hoffnung auf die Befreiung von der totalitären Macht und der Sowjetunion statt. Das Ganze wurde am 9. April 1991 offiziell mit der Unterzeichnung der Unabhängigkeitserklärung beendet, und damit hat sich die Sowjetunion auch aufgelöst. Es begann jedoch eine traumatische Ära des sozialen Wandels, die anstatt als Nachwendezeit als „postkommunistisches“ Siegestrauma bewertet wird.

Georgien ist es nicht gelungen, die Übergangsperiode erfolgreich zu überwinden. Im Unterschied zu Ostdeutschland: es ist wahr, dass diese Periode auch für Ostdeutschland schmerzhaft und dramatisch gewesen ist, aber die Gesellschaft, die Schriftsteller haben es geschafft, die Vergangenheit mit zahlreichen Forschungen, Filmen oder der Literatur (Grub 2003) zu verarbeiten, im Fall von Georgien folgte in erster Linie keine Öffnung der Archive und keine öffentliche Zugänglichmachung der Dokumentation, die Archivmaterialien über Spionage, Einschüchterung und Kontrolle beinhalteten. Außerdem gab es keine scharfen Diskussionen über die Themen aus der sowjetischen Vergangenheit, und mehr noch, der Staat und die Gesellschaft haben den Weg eingeschlagen, die kommunistische Vergangenheit zu verbergen bzw. zu verdrängen, und nicht den Weg der Bewertung und Aufbereitung, was das Tempo für den natürlichen Verlauf der sozialen Transformation verlangsamt hat, und dadurch ist die Möglichkeit einer Genesung der Gesellschaft verlorengegangen. Somit hat es sich fast als unmöglich herausgestellt, ein siebenzig Jahre lang aufgesetztes und angeeignetes totalitäres Denksystem zu dekonstruieren und die Zukunft auf Werte mit demokratischen Inhalten zu bauen. Die kurze Übergangsperiode hat sich verlängert, einige Jahrzehnte angehalten und sich dann stabilisiert. Der Begriff „Trauma of Victory“ (Sztompka 2004: 155; dt. „Siegstrauma“) wurde zum kulturellen Trauma, und in der

Phase der Stabilisierung der georgischen Übergangsperiode trat es mit allen begleitenden Aspekten hervor.

Es ist bemerkenswert, dass nach der Anatomie des Traumas dieses sowohl auf der individuellen als auch auf der kollektiven Ebene bewältigt werden muss. Bei dem Bewältigungsprozess spielen die Schriftsteller eine besondere Rolle und helfen den Menschen mit einem kollektiven Gedächtnis und mit der multiperspektivischen Reflexion des Vergangenheitstraumas, das kulturelle Trauma zu bewältigen.

Das Ziel dieses Beitrages ist genau dies: das Trauma des Wandels zu zeigen, sofern im Laufe der letzten Jahrzehnte und besonders in den letzten Jahren die jungen Schriftsteller die traumatisierte Vergangenheit in ihre Werke zu übertragen versuchen. Sie versuchen, die erlebten und durchdachten Traumata der Vergangenheit in der Literatur zu reflektieren.³ Unter diesem Aspekt sind die Werke der deutschsprachigen Schriftstellerin Nino Kharatishvili besonders bedeutend. Nino Kharatishvili selbst erwähnt in ihren Interviews sehr oft die Unabdingbarkeit der Aufbereitung der Vergangenheit.

„In Georgien, sowie in vielen postsowjetischen Ländern hat die Aufwertung der Vergangenheit nie stattgefunden. Davon ausgehend bekommt man einen solchen Eindruck, dass wir uns die letzten 25 Jahre in Kreis bewegen, die gleichen Fehler wiederholen und den Kreis nicht durchbrechen können. Es gelingt uns auch nicht eine neue Seite aufzuschlagen.“⁴

2. *Übergangstrauma (Wendetrauma) nach der Theorie über das kulturellen Trauma*

Als eine traumatogene Veränderung kann die Transformation gelten, die sich innerhalb von kurzer Zeit ereignet hat, sowie auch die epochale Veränderung und der soziale Umbruch, was eine Schockreaktion auslöst, weil man die destruktiven Folgen der bereits erwähnten Veränderungen im Voraus nicht berücksichtigt hatte; so kann auch ein sozialer Umbruch, für den die

3 In den 90er Jahren hat Otar Tchiladze über das Thema des Wandels den Roman *Avelum* geschrieben, in dem der Schriftsteller die aktuellen politischen Prozesse (Demos, Bürgerkrieg) wie auch die traumatische Erfahrung aus der totalitären sowjetischen Vergangenheit beschrieben hat. In den letzten Jahrzehnten werden sowjetische Vergangenheit und die 90er Jahre in der Literatur aktiver reflektiert.

4 Aus einem Interview von Nino Kharatishvili <https://www.radiotavisupleba.ge/a/nino-kharatishvili/26913456.html> (zuletzt aufgerufen am 28.02.2022).

Gesellschaft gekämpft hat, wie es zum Beispiel ‚die Unabhängigkeit Georgiens‘ gewesen war, schmerzhaft werden.⁵

Mit der Berücksichtigung des oben Genannten kann die Transformation jeglicher Art, aber nicht jede Transformation für die Gesellschaft traumatisch werden, sowohl auf der kollektiven, als auch auf der individuellen Ebene. Ausgehend von der Natur des Traumas ist das zuerst erlebte Trauma individuell und nicht kollektiv. Das kollektive Trauma macht sich bemerkbar, wenn die Menschen anfangen, sich ihre gemeinsame Not bewusst zu machen, sich in den Zustand der anderen zu versetzen, und ihn als eigenen Zustand annehmen. Der Ausdruck eines Traumas geht über die subjektive oder symbolische Ebene hinaus, und die sozialen Ausdrucksformen werden dabei noch greifbarer (Alexander 2004).

Während des Prozesses der sozialen Transformation, der danach gemachten traumatischen Erfahrung, wird das kulturelle Trauma als ein sehr schwer überwindbares Trauma angesehen. Im Anschluss an die Forschungen des Soziologen Piotr Sztompka (2004: 168–169)⁶ werden wir am Beispiel Georgiens versuchen, die Gründe der Entstehung von Traumata im Prozess der Transformation zusammenzufassen. Nach Sztompka kann die Verstärkung der interkulturellen Kommunikation oder die Meinungsverschiedenheit der vielfältigen Kulturen zur Quelle des kulturellen Traumas werden, genauso aber auch die zwanghafte Sicherung der Herrschaft der dominanten Kultur. In der Literatur wird das oft erwähnte Trauma ausgedrückt, so etwa der kulturelle Imperialismus, kulturelle Aggression, McDonaldisierung und Amerikanisierung.

Die Transkulturalität der westlichen Kultur hat in dem urbanen Raum Georgiens mit dem Erscheinen bzw. Erbauen der Lebensmittel, Gegenstände oder Verpflegungsobjekte (wie z. B. McDonalds) begonnen, was in Georgien von kleinen Protesten begleitet wurde, aber trotzdem schmerzlos umgesetzt worden ist, denn die Mehrheit der Bevölkerung, damals wie heute, unterstützte und unterstützt weiterhin die unaufhaltsame Integration in die westliche Kultur.

Aber trotzdem wurde in der georgischen Literatur – und zwar in der Erzählung von Aka Mortschiladze „Die Hunde von der Phalishvili Straße“ – die Frage der Westernisierung mit einem schwierigen sozialen Hintergrund dargestellt, wo der Hauptheld gleich nach dem Aufwachen mit dem „Kampf“ zur Beschaffung der Zigarette „Magna“⁷ beginnt. Die Einführung einer neuen

5 Wie Émile Durkheim mit seinem bekannten Begriff („Anomie des Erfolges“) anmerkt.

6 Hier und in den anderen Forschungen wird diese Transformationsperiode mit dem Begriff „Wende“ bewertet.

7 Der Name der Zigarette.

Marke und der Werbung werden mit der sozialen Transformation und den politischen Projekten assoziiert.

Die Marke „Magna“ wird von dem amerikanischen Philologen und Soziologen Paul Manning als das Metasymbol der postsozialistischen Periode verstanden, der seine Forschung mit „Die Epoche von Magna“ betitelt hat: Der Totemismus einer Marke und der imaginäre Wandel vom Sozialismus zum Postsozialismus in Georgien stärkt die in dem Buch dargestellte zusammenhängende Analyse der Zigarettenmarken. Die Marke ist kein Symbol eines konkreten Produktes. Wenn wir von „Coca-Cola“ oder „McDonalds“ sprechen, meinen wir damit nicht das alkoholfreie Getränk, oder Fastfood, sondern wir haben es mit der Westernisierung und der Amerikanisierung zu tun (Manning 2009).

Das zweite Zeichen der sozialen Transformation hat mit der Globalisierung zu tun, was seinerseits die zwanghaften oder freiwilligen Migrationen der Binnenvertriebenen oder Migranten meint. In der Übergangsperiode haben tausende Opfer von Ethnokonflikten ihre Häuser verlassen und sind in die Hauptstadt geflüchtet, in der sie aber, trotz der gemeinsamen kulturellen Merkmale, in einer fremden Umgebung gelandet sind.⁸ Es ist klar, dass ein Mensch ein kulturelles Trauma trägt, weil ihm die kulturellen Identitätsmerkmale mit Gewalt oder unbeabsichtigt weggenommen werden, Merkmale, auf denen seine Identität aufbaut. Er versucht entfremdet und desorientiert in der mit Analogien geschaffenen Umgebung zurechtzukommen. Er versucht sich eine ähnliche Umgebung zu schaffen, die ihm gleichzeitig nah und fremd ist.

Auf Grund des ethnischen Konflikts wurde das Thema der räumlichen Bewegung und der traumatischen Integration in der fremden Umgebung in den Werken vieler georgischer Schriftsteller in den Vordergrund gerückt.⁹ Was die soziale Umgebung anbetrifft, kann man als Beispiel den Versuch der Einrichtung einer gleichen Umgebung nehmen, wie zum Beispiel die im Hof eingepflanzten Palmen, die für die neue Umgebung nicht authentisch, aber nah am Gedächtnis der in einer fremden Umgebung angesiedelten Menschen sind.

Ein fundamentaler Wechsel der Institutionen oder der politischen Systeme, politische und wirtschaftliche Reformen werden als Auslöser des Traumas betrachtet. Der Effekt der Traumatisierung ist besonders stark bei einer zwanghaften Modernisierung. Der Wechsel des Systems von unten verursacht mit einer hohen Wahrscheinlichkeit einige Formen des kulturellen Traumas; dies betrifft besonders das desorientierende Gefühl, was mit der kollektiven

8 Hier muss man die Migration von der Schwarzmeerregion in die Hauptstadt berücksichtigen.

9 Z. B. Aka Mortschiladze, Nino Haratischwili, Beka Kurkhuli.



Abb. 1: Aufgenommen in Tiflis, an der Bakustrasse 3, im Hof einer ehemaligen Poliklinik. Die Binnenvertriebene betreten in den 90er Jahren das Gebäude der Poliklinik und haben auch die Palmen eingepflanzt, um die sie sich sorgfältig kümmern; allerdings wachsen sie in einer nicht-authentischen Umgebung nicht.
Private Aufnahme.

Identität in Verbindung steht und was bei der Mehrzahl der postsowjetischen Gesellschaften zu sehen ist, also bei denjenigen Gesellschaften, die nach dem totalitären sowjetischen System den demokratischen Veränderungen direkt gegenüberstanden (Sztompka 1993). Georgien war – genauso wie die anderen Sowjetrepubliken – für die Demokratie nicht bereit. Vielmehr ist es der Mehrheit sogar unabhängig von der Aufforderung einiger Denker, dass das Land zuerst den Weg der Selbstfindung einschlagen sollte, damit sich der Prozess der Wiederherstellung der Unabhängigkeit kontinuierlich und auf Neubewertung bzw. Urteil basierend gestalten kann, natürlich sehr schwergefallen, sich von dem gewalttätigen System auf demokratische Werte umzustellen.

Als viertes Zeichen wird die begleitende Apathie bezeichnet, aber auch die Passivität und die Verzweiflung; am Beispiel Georgiens hat diese Wandelphase die Generation betroffen, die „in der sowjetischen Umgebung geboren wurde und aufgewachsen ist, aber weiterleben hat sie in einer vollkommen

anderen, postsowjetischen Realität müssen. Die Geschichte hat diese Generation nicht verschont: Bürgerkriege und Kriege zwischen den Ländern, ethnische Konflikte, Opfer, Hunger, extreme Not – Von all diesem Unglück wurden die unter den Bedingungen der sowjetischen Regeln erzogenen Jugendlichen betroffen und es haben sich alle ihre Zukunftspläne, Hoffnungen und Illusionen verändert.“ (Ratiani 2018: 188)

Die in der Epoche des Umbruchs geschaffene Literatur hat sich auch mit dem hoffnungslosen und verzweifelten Zustand des verlorenen Menschen befasst.

Als letztes Zeichen stellen wir die pessimistische Einstellung gegenüber der Zukunft dar, die mit der Sehnsucht nach der Vergangenheit übereinstimmt (obwohl man dieses Symptom nicht bei allen traumatischen Fällen beobachtet und es auch nicht gleichmäßig in den Gesellschaften verschiedener Gruppen oder Untergruppen auftritt). In Georgien, wie auch in anderen Ländern, wurde die Sehnsucht nach der Vergangenheit, wie in der Wendezeitliteratur in Deutschland (Ahbe 1997: 114), nicht gezeigt, kam aber dennoch auf der kommunikativen Ebene des kulturellen Gedächtnisses zum Ausdruck, während sich die Menschen an die aus den Verkaufsregalen verschwundenen Lebensmittel, in der Sowjetunion verbrachte Urlaube und die Periode des friedlichen Zusammenlebens aktiv erinnerten. Heute noch erinnern sich die Menschen mittleren Alters, die während der Sowjetunion Arbeit hatten, oft mit Bedauern an die damaligen „Annehmlichkeiten“.

Sztompka hat von diesen strukturellen Zeichen während des Prozesses der sozialen Transformation Georgiens (und zwar in den 90er Jahren) fast alle Aspekte des kulturellen Traumas mit mehr oder weniger Schwere offenbart. Der Sozialismus wurde durch die Demokratie ersetzt und es ist selbstverständlich, dass die Gesellschaft sich an die transformierte Realität anpassen musste, soweit der Zerfall des Imperiums sich als genauso schmerzhaft erwiesen hat wie sein Zusammenschweißen.

Nach Jeffrey Alexander ist das kulturelle Trauma in erster Linie ein empirischer, wissenschaftlicher Begriff, der uns neue inhaltliche und kausale Zusammenhänge bezüglich der in der Vergangenheit stattgefundenen Ereignisse, die zuvor miteinander nicht zu tun hatten, bietet. Das Trauma ist eine Art rationale Antwort auf die extremen Veränderungen, sei es auf der individuellen oder auf der sozialen Ebene. Die Reaktion auf die genannten Traumata ist an die Veränderung der Umgebung gerichtet, weil die Erinnerung an die Vergangenheit den Gedanken an die Zukunft leitet, was die Rekonstruktion der individuellen und kollektiven Umgebungen und anschließend die Traumheilung zur Folge haben soll (Alexander 2004).

Ähnlich wie Alexander verbindet Aleida Assman die Überwindung des Traumas mit dem Vergessen und unterscheidet zwischen sieben Formen des Vergessens. Die ersten drei Formen (automatisches Vergessen,

Verwahrensvergessen, selektives Vergessen) bewertet Assmann neutral und bestimmt ihre Funktion als mentale Filter. Das vierte – das repressive – und das fünfte – das defensive – Vergessen sind Träger einer negativen Konnotation, weil in ihrem Fall das Vergessen das Instrument einer aggressiven, machtvollen Umgebung und der Stabilität des sozialen Klimas darstellt. Die sechste und siebte Form des Vergessens – konstruktives und therapeutisches Vergessen – werden eindeutig positiv bewertet und richten sich an das Vergessen der traumatischen Vergangenheit (Assmann 2018: 67–68).

Ausgehend von den oben genannten Überlegungen kann, da die Aufarbeitung der Vergangenheit zur Überwindung des kulturellen Traumas, das am Beispiel Georgiens entstanden ist, nicht auf der kollektiven Ebene verläuft, zu einem Paradigma für die Überwindung des Traumas außer der o. g. dichotomen Vorgehensweise über Erinnerung bzw. Vergessen, meiner Meinung nach auch relevant sein, wenn man das Konzept ‚Ähnlichkeit‘ einführt, als eine der Möglichkeiten der Befreiung vom kulturellen Trauma, und es in einem transkulturellen Zusammenhang nach Nino Kharatishvilis Roman auffasst. ‚Ähnlichkeit‘ wird in dem Artikel als ein Arbeitsbegriff dargestellt. Dieser Begriff kann nach der Erweiterung der Forschung an einer systematischen und stark strukturierten Bedeutung gewinnen. Das Sujet des Romans von Nino Kharatishvili wird als ein Argument, als eine bedeutende Tendenz und Bereitschaft präsentiert, um sich mit diesem Problem auseinanderzusetzen.

3. Die Auffassung des Begriffs ‚Ähnlichkeit‘ als ein theoretisches Konzept im transkulturellen Narrativ

‚Ähnlichkeit‘ ist kein neuer, von den Forschern vorgeschlagener Begriff und wird seit der Antike als Quelle der Erkenntnis bzw. Auffassung neuer Ideen (Ähnlichkeit als erkenntnisleitende Idee) verwendet. Nichtsdestotrotz wird Ähnlichkeit in den Kulturwissenschaften im Sinne eines kulturellen Konzepts nicht als neues Paradigma verwendet, sondern sie wird als das Kulturparadigma, das der Träger der innovativen und erneuerten Bedeutungen ist, vorgestellt (Bhatti et al. 2011: 233).

In den letzten Jahrzehnten haben das Zusammenkommen verschiedener Kulturen, Migration oder der aktive Prozess der Integration den Begriff ‚Ähnlichkeit‘ aktuell gemacht und in den Kulturwissenschaften, in Literatur, Politik und Gesellschaft eine klare Definition dieses Begriffs angeordnet. ‚Ähnlichkeit‘ hat heutzutage subjektive, mentale und kognitive charakteristische Merkmale, womit sie das Gefühl der relativen Nähe steigert, das Sympathie genannt wird. „Ähnlichkeits-Beziehungen sind daher verwendbar für die Beschreibung von Verhältnissen, die eine relative Nähe und eine relative

Ferne zugleich implizieren und dabei die jeweilige Entfernung als dynamisch, also wandelbar repräsentieren. Daher schließt Ähnlichkeit neben dem räumlichen auch immer einen dynamischen, zeitlichen, nicht aber teleologischen Aspekt ein.“ (Bhatti & Kimmich 2015: 13–14)

Das Konzept der ‚Ähnlichkeit‘ tritt in Nino Kharatishvilis Roman *Mein geliebter Zwilling* erst dann auf, als kundgegeben wird, dass der Hauptheld dieses Romans, der Deutsche Ivo, die Überwindung des Vergangenheits-traumas mit Hilfe eines georgischen Helden mit der gleichen traumatischen Geschichte versucht. Zusammen mit Lado Kancheli tritt das Thema im Roman *Mein sanfter Zwilling* auf. Ivos Aufzeichnungen machen klar, dass er sich unter den kaukasischen Ländern am meisten für Georgien und für seine neueste Geschichte interessiert. Genauso wichtig sind für ihn die Beziehung der kaukasischen Länder zu Russland und die historischen Konflikte zwischen ihnen. Lados Trauma beginnt auch mit der Familientragödie, womit es Ivos Familientragödie nahekommt. Je mehr Ivo das Leben von Lado durchforstet, umso näher kommt er ihm emotional und umso kleiner wird der Abstand zwischen den beiden. Dadurch wird das Trauma unter dem transkulturellen Aspekt dargestellt, weil sie Vertreter anderer Kulturen sind, die mit dem Aufleben der in Vergessenheit geratenen Artefakte ihre Geschichten vereinen und, um sich von dem Trauma zu lösen, zusammen nach Sukhumi fahren (Haratishwili 2011: 225–235).

Im Roman wird das Thema des Erwachens eines durch die sozialen Transformationen erhaltenen Traumas in der georgischen Geschichte der 90er Jahre dargestellt, was mit der Ankunft in Abchasien schließt und mit dem Tod von Ivo endet. Dementsprechend kommt in dem Roman Ivos Erlösung von dem ähnlichen Trauma nicht zustande, aber es ist möglich, Ähnlichkeit in einem transkulturellen Narrativ des Romans als Versuch der Befreiung vom Trauma zu betrachten.

Literaturverzeichnis

- Ahbe, Thomas. „Ostalgie als Selbstermächtigung. Zur produktiven Stabilisierung ostdeutscher Identität“. *Deutschland Archiv* 30 (1997): 614–619.
- Alexander, Jeffrey C. „Toward a Theory of Cultural Trauma“. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Hg. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser und Piotr Sztompka. Berkeley, London: University of California Press, 2004. 1–30.
- Assmann, Aleida. *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein, 2018.
- Behravesch, Monika. *Migration und Erinnerung in der deutschsprachigen interkulturellen Literatur*. Bielefeld: Aisthesis, 2017.

- Bhatti, Anil, Dorothee Kimmich, Albrecht Koschorke, Rudolf Schlögl und Jürgen Wertheimer. „Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur* 36/1 (2011): 233–247.
- Bhatti, Anil und Dorothee Kimmich. „Einleitung“. *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz: Konstanz University Press, 2015. 7–31.
- Grub, Frank Thomas. „Wende“ und „Einheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. 2 Bde. Berlin: De Gruyter, 2003.
- Haratischwili, Nino. *Mein sanfter Zwilling*. Frankfurt a. M.: Frankfurter Verlagsanstalt, 2011.
- Kekelia, Elene. *20th-Century Monuments and National Narratives in Georgia*. Tbilisi State University, 2019. https://www.researchgate.net/publication/350383343_me-20_saukunis_monumentebi_da_natsionaluri_narativebi_sakartveloshi_20th-century_monuments_and_national_narratives_in_Georgia, zuletzt aufgerufen am (20.02.2022).
- Manning, Paul. *Die Epoche von „Magna“, Totemismus der Marke und der imaginäre Übergang von dem Sozialismus in den Postsozialismus in Georgien*. Tbilisi: Verlag nationale Schriftsteller, 2009 (siehe auf Englisch: *The Epoch of Magna: Brand totemism and the imagined transition/translation from socialism to post-socialism in Georgia*, <http://mapageweb.umontreal.ca/tuitekj/caucasus/Manning-SCApaper.pdf>, zuletzt aufgerufen am 18.03.2022).
- Ratiani, Irma. *Georgian Literature and the World Literary Process*. Tbilisi: Tsu Verlag, 2018.
- Sztompka, Piotr. „Civilizational Incompetence: The Trap of Post-Communist Societies“. *Zeitschrift für Soziologie* 2 (1993): 85–95.
- Sztompka, Piotr. „The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies“. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Hg. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser und Piotr Sztompka. Berkeley, London: University of California Press, 2004. 155–195.

Algorithmen der Ähnlichkeit

Carolin Scheler (Hannover)

Abstract: Der Beitrag richtet den Fokus auf verschiedene Forschungsbereiche der Informatik, in denen Ähnlichkeitsprinzipien eine zentrale Rolle spielen. Den gedanklichen Ausgangspunkt bilden drei unterschiedliche digitale Bildgebungsverfahren: die digitale Fotografie, die 3D-Grafik und die Bilderzeugung mithilfe künstlicher neuronaler Netze. Mit allen drei Verfahren lassen sich fotorealistische digitale Bilder erzeugen, die – weil sie sich ähnlich sind – von Bildersuchalgorithmen völlig gleichwertig behandelt werden. Der Beitrag geht deshalb von der Annahme aus, dass das Ähnlichkeitsprinzip, auf dem derartige Algorithmen basieren, wesentliche Aspekte der Bilder übersieht, die im Sinne eines kulturtheoretischen Ähnlichkeitsparadigmas überaus bedeutsam sein können. Erst durch eine Unterscheidung der drei Verfahren lässt sich eine Sonderstellung der künstlich erzeugten Bilder herausarbeiten, die vor allem aus postkolonialer Perspektive problematisch sein kann.

Keywords: 3D-Grafik, Künstliche Neuronale Netze, Ähnlichkeitsalgorithmus, Bildersuche, Fotorealismus.

1. Einführung

Neben der geisteswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema der Ähnlichkeit als kulturtheoretisches Paradigma spielen Ähnlichkeitsprinzipien auch in der Informatik eine zentrale Rolle. Ziel des Beitrags ist es, zu erkunden, wie die unterschiedlichen jeweils technischen und geisteswissenschaftlichen Zugriffe auf die Thematik miteinander in Beziehung treten können. Ausgangspunkt bilden dafür drei unterschiedliche digitale Bildgebungsverfahren, darunter die digitale Fotografie, die 3D-Computergrafik und die Bilderzeugung mithilfe künstlicher neuronaler Netze oder kurz: KI.¹ Die thematische Rahmung des Beitrags bildet das Feld der automatisierten Bilderkennung. Zu Beginn wird deshalb die These für den Beitrag anhand eines Beispiels aus der internetgestützten Bildersuche hergeleitet. Zum Schluss soll das Thema der Bilderkennung aus einem anderen Blickwinkel aufgegriffen werden, um mit diesem Schritt zugleich auf die postkoloniale thematische Ausrichtung des Tagungsbands einzugehen.

1 KI steht für künstliche Intelligenz. Die Begriffe werden im Beitrag synonym eingesetzt, prinzipiell bilden künstliche neuronale Netze jedoch einen Teilbereich der KI.

2. Suchalgorithmen und Ähnlichkeiten

In der internetgestützten Bildersuche kommen Algorithmen, die nach Ähnlichkeiten suchen, häufig zum Einsatz, um die Datenmenge der digitalen Bilderflut handhabbar zu machen (vgl. bspw. Liu et al. 2016: 349). Welche Rolle hierbei das Prinzip der Ähnlichkeit spielt, kann mit einem einfachen Suchbeispiel veranschaulicht werden: Bei einer Bildersuche nach der von dem Architekten Louis Kahn entworfenen Exeter Library in New Hampshire, USA, werden zunächst einige Innen- und Außenansichten sowie architektonische Baupläne des Gebäudes ausgegeben (Abb. 1). Mit jedem der Suchergebnisse lässt sich anschließend eine Suche nach ähnlichen Bildern durchführen (Abb. 2). Während der Algorithmus im ersten Schritt eine Ähnlichkeit zwischen dem Suchbegriff und zahlreichen Bildern herstellt, orientiert er sich im zweiten Schritt bei der Suche nach ähnlichen Bildern allein am Bildinhalt. Die Informatikerin Kristen Grauman erläutert und begründet in ihrem Paper „Efficiently Searching for Similar Images“ den Unterschied der beiden Suchansätze. So kann der Algorithmus bei der Bildersuche entweder nach Schlagworten suchen, die in den Metadaten eines Bildes hinterlegt wurden, oder nach Begriffen, die sich auf einer Webseite in unmittelbarer Umgebung eines Bildes befinden. Beide Ansätze seien Grauman zufolge jedoch unzulänglich und aufwändig, denn zum einen sei es kaum möglich, jedes Bild umfassend und präzise zu verschlagworten, und zum anderen enthalten die auf Webseiten platzierten Textpassagen häufig für die Bildersuche völlig irrelevante Schlagworte. Grauman führt jedoch einen noch bedeutsameren Grund für die von Bildinhalten gestützte Suche an: „Even more problematic [. . .] is the semantic disconnect between words and visual content: a word is a human construct with a precise intent, whereas a natural image can convey a multitude of concepts within its (say) million pixels, and any one may be more or less significant depending on the context. [. . .] Thus, even if we were to somehow record keywords for all the images in the world, visual data would still not be sufficiently accessible. Content-based image search streamlines the process by sorting images directly based on their visual information and allowing images themselves to serve as queries.“ (Graumann 2010: 84, 86)

Die Einschränkung, die demnach eine Klassifizierung von Bildern mithilfe von Schlüsselbegriffen bewirken kann, wird am Ende dieses Beitrags erneut relevant. In der Beispielsuche nach ähnlichen Bildern der Bibliothek wurden schließlich ausgehend von einem der Suchergebnisse eine ganze Reihe überaus homogen wirkender Bilder angezeigt. Obwohl es sich dem Anschein nach bei allen Ergebnissen um fotografische Aufnahmen handelt, ergibt eine genauere Auseinandersetzung mit den Suchergebnissen, dass sich darunter auch einige fotorealistiche 3D-Grafiken befinden. Der Ähnlichkeitsalgorithmus hatte also wesentliche Aspekte der Bilder *übersehen*, die im Sinne eines kulturtheoretischen Ähnlichkeitsparadigmas jedoch wesentlich sind.

Für den Algorithmus ist es unerheblich, dass es sich um zwei unterschiedliche Bildgebungsverfahren handelt. Er kultiviert also eine „*Indifferenz gegenüber Differenz*“ (Bhatti & Kimmich 2015: 16),² um hier eine Formulierung von Anil Bhatti zu leihen. Wenn jedoch zwischen den beiden Bildtypen eine Ähnlichkeitsbeziehung oder – wie Dorothee Kimmich vorschlägt – eine „Figur des Kontinuierlichen“, Übergänglichen“ oder eine „Evolution“ (Bhatti & Kimmich 2015: 14)³ herausgearbeitet werden soll, erfordert das digitale Terrain – so die These – zunächst einmal ein von der Differenz ausgehendes Denken. Zuerst ist es deshalb notwendig, zu erkennen und anzuerkennen, dass die Suchergebnisse zwei unterschiedlichen Bildgebungsverfahren entsprungen sind. Da sich diese Aufgabe allerdings weder auf bild- noch auf rezeptions-ästhetischer Ebene lösen lässt, wie es sowohl die menschliche Wahrnehmung als auch der Ähnlichkeitsalgorithmus jeweils beweisen, soll mit diesem Beitrag versucht werden, eine Evolution der beiden bildgebenden Medien aus produktionsästhetischer Perspektive zu ermitteln. Die Argumentation folgt damit erneut einem Vorschlag Kimmichs: „Die Kulturwissenschaften müssen auch die Frage nach den Praktiken der Ähnlichkeit stellen, also nicht nur die Frage, wie wir Ähnliches *erkennen*, sondern auch diejenige, wie – und warum – wir Ähnliches *machen*.“ (Bhatti & Kimmich 2015: 14)

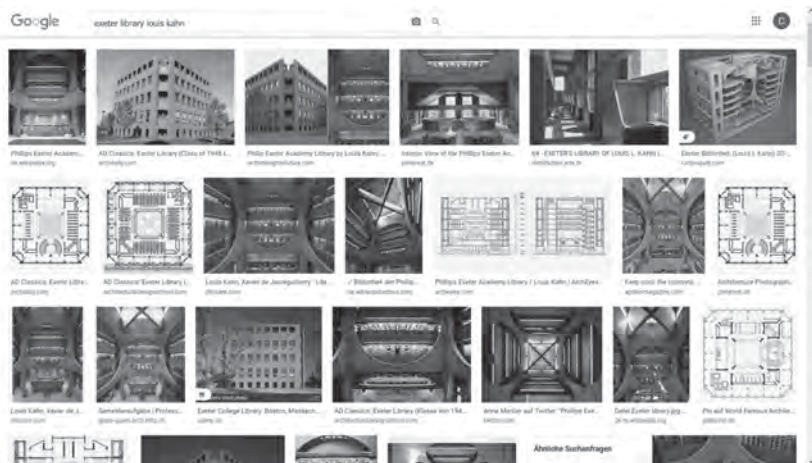


Abb. 1: Screenshot einer Google-Bildersuche mit dem Suchbegriff „exeter library louis kahn“, Suche durchgeführt am 15.06.2021.

- 2 Bhatti bezieht sich mit seiner Formulierung ursprünglich auf „plurikulturelle“ Gesellschaftsformen.
- 3 Die Wendung „Figur des Kontinuierlichen“ übernimmt Kimmich von Descola (2013: 21).

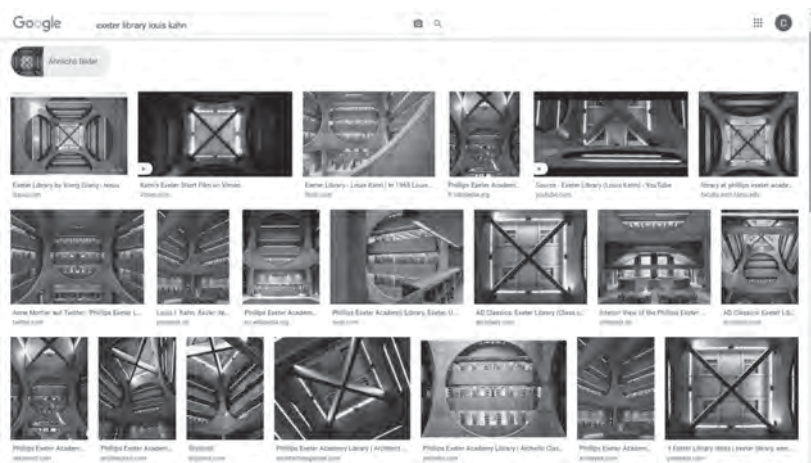


Abb. 2: Screenshot einer Suche nach ähnlichen Bildern, ausgehend von der Google-Bildersuche mit dem Suchbegriff „exter library louis Kahn“, Suche durchgeführt am 15.06.2021

3. Zum Produktionsprozess einer 3D-Grafik

In der Annahme, dass es möglich ist, sich eine ungefähre Vorstellung davon zu machen, wie eine fotografische Aufnahme der Bibliothek entstanden sein könnte, konzentriert sich die nun folgende produktionsästhetische Untersuchung auf die Entstehung der 3D-Grafiken. Im Sinne einer Evolution zwischen den beiden Bildgebungsverfahren suggeriert die visuelle Ähnlichkeit der Suchergebnisse bereits, dass der computergestützte Vorgang aus der Fotografie entweder hervorgegangen ist oder zumindest Aspekte fotografischer Verfahren aufgreift.

Eine der in der Beispielsuche angezeigten 3D-Grafiken entstand zum Beispiel im Jahr 2009 und verweist auf den computeranimierten Kurzfilm *Kahn's Exeter Short Film* von Alex Roman (2009a), der parallel zu diesem Projekt noch zahlreiche weitere Architekturvisualisierungen mithilfe von 3D-Software erzeugt hat, darunter zum Beispiel auch der von Mies van der Rohe für die Weltausstellung im Jahr 1929 entworfene deutsche Pavillon oder auch das Milwaukee Art Museum in Wisconsin, USA (Abb. 3–5). Roman fasste seine Visualisierungen schließlich in seinem 12-minütigen Film *The Third & The Seventh* zusammen (2009b). Er integrierte bei diesem

Schritt eine Metaebene, mit der er den Fotorealismus seiner Bilder und auch die Ähnlichkeitsbeziehung der beiden bildgebenden Verfahren in selbstreferenzieller Weise thematisiert. Allein die Eröffnungsbilder zeigen gleich zu Beginn Arbeitsmaterialien, die üblicherweise zur Entwicklung analoger Fotografien zum Einsatz kommen – Filmstreifen oder auch fertig entwickelte Aufnahmen, die zum Trocknen an einer Wäscheleine befestigt sind (Abb. 6–7). Roman stellt damit einen klaren Bezug zur Fotografie her. Unterstützt wird dieser Eindruck auch durch das Spiel mit Unschärfen im Bild. Wenngleich Roman seinen Film nicht mit einer physischen Kamera gedreht hat, lässt sich im Hinblick auf eine Evolution bildgebender Medien dennoch feststellen, dass sein Bezug zur Kameratechnik vollkommen schlüssig ist: Auch in der Software kommt eine Kamera zum Einsatz – das Interface eines 3D-Programms stellt nichts anderes dar als den Blick durch eine virtuelle Linse (Abb. 8). Roman verhandelt demnach in direkter Weise eine mögliche Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem alten und dem neuen bildgebenden Verfahren.



Abb. 3: Alex Roman, Kahn's Exeter Short Film, 2009, Standbild, 3D-Grafik.
URL: <https://vimeo.com/5407991>. Zugriff am 17.10.2021.



Abb. 4: Alex Roman, The Third & The Seventh, 2009, Standbild, 3D-Grafik.
URL: <https://vimeo.com/7809605>. Zugriff am 17.10.2021.



Abb. 5: Alex Roman, The Third & The Seventh, 2009, Standbild, 3D-Grafik.
URL: <https://vimeo.com/7809605>. Zugriff am 17.10.2021.

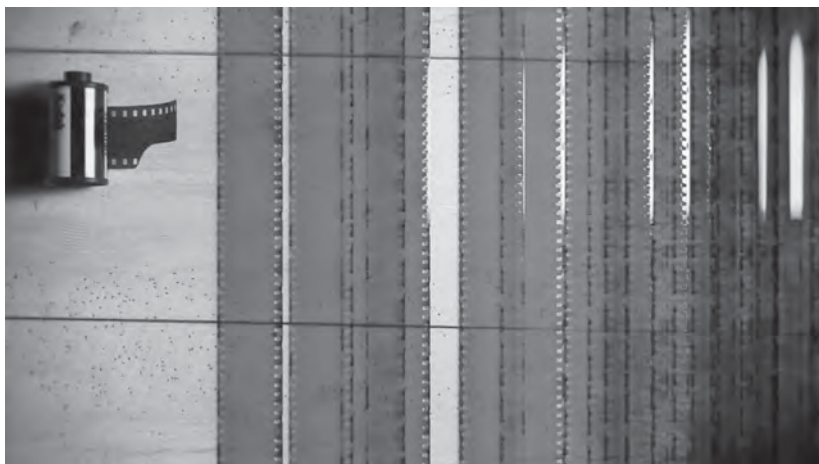


Abb. 6: Alex Roman, *The Third & The Seventh*, 2009, Standbild, 3D-Grafik.
URL: <https://vimeo.com/7809605>. Zugriff am 17.10.2021.



Abb. 7: Alex Roman, *The Third & The Seventh*, 2009, Standbild, 3D-Grafik.
URL: <https://vimeo.com/7809605>. Zugriff am 17.10.2021.

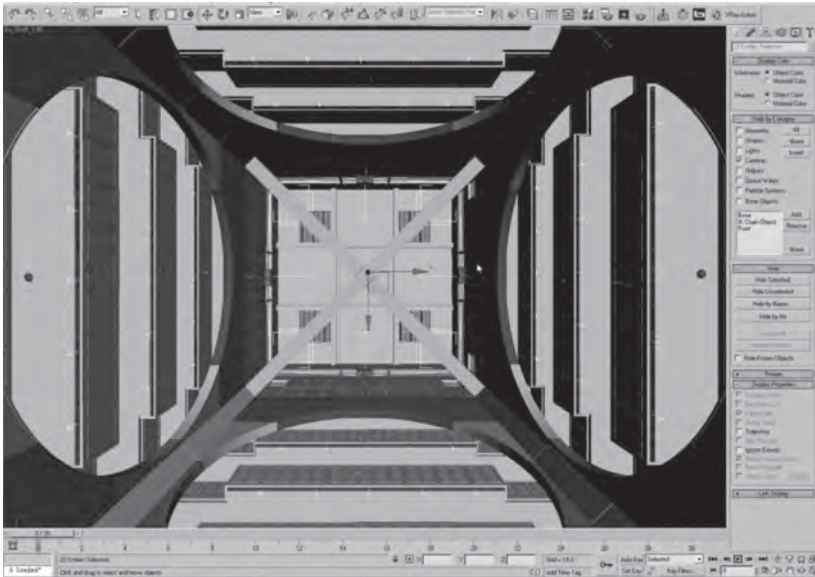


Abb. 8: Alex Roman, Exeter Shot – Making Of, 2009, Standbild, Video.
 URL: <https://vimeo.com/8217700>. Zugriff am 17.10.2021.

4. Zur Bildproduktion eines künstlichen neuronalen Netzes

Mit dem Bereich der KI existiert inzwischen ein weiteres Verfahren, das fotorealistische digitale Bilder produzieren kann. Nachdem in einem ersten Schritt eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen der Fotografie und der 3D-Visualisierung auf der produktionsbedingten Ebene herausgestellt wurde, lässt sich nun in einem zweiten Schritt darlegen, dass der KI-gestützte Ansatz eine Ähnlichkeitsbeziehung zu den beiden anderen Verfahren nur noch auf visueller, nicht aber mehr auf produktionsästhetischer Ebene besitzt. Auf diese Weise wird deutlich, warum es wichtig sein kann, zwischen den Verfahren zu unterscheiden. Obwohl es bemerkenswert ist, dass auch die KI weiterhin auf die Fotografie verweist, ergibt sich daraus eine Konsequenz, die nur durch den Blick auf die Produktion der Bilder erkennbar wird und insbesondere für die postkoloniale Schwerpunktsetzung des Tagungsbandes relevant ist.

Wenn eine KI ein fotografisch anmutendes Bild erzeugt, kommt sie gänzlich ohne eine Kamera aus. Sie kann stattdessen die Merkmale, die für eine Fotografie charakteristisch sind, Pixel für Pixel erzeugen und damit imitieren – auch Unschärfen, die normalerweise aufgrund der physikalischen Eigenschaften der Linse entstehen. Die Ähnlichkeitsbeziehung der KI zur Fotografie lässt sich also nicht im Sinne einer Evolution verstehen, vielmehr imitiert sie die Evolution. Die Diskrepanz, die sich dadurch bei diesem bildgebenden Verfahren zwischen der

bild- und produktionsästhetischen Ebene einstellt, verweist zudem auf ein Paradox, das der Produktion der künstlich erzeugten Bilder sehr häufig innewohnt, denn auf der einen Seite geht es bei der Entwicklung künstlicher Intelligenz stets im Kern darum, Ähnlichkeiten zu erzeugen, sich vor allem ähnlich zu verhalten wie der Mensch, seine Denkprozesse zu imitieren. Auf der anderen Seite lässt sich dieser Lernprozess der KIs in den meisten Fällen jedoch nur mithilfe streng klassifizierter Datensätze bewerkstelligen. In den nachfolgenden Beispielen basiert er nicht auf verbindenden, sondern auf trennenden Prinzipien, auf Differenzen.

So existiert etwa eine KI, die dazu entwickelt wurde, neue Rembrandt-Gemälde zu produzieren (Abb. 9). Um den malerischen Stil des Künstlers nachahmen zu können, musste sie spezifische Charakteristika lernen, die dessen Malerei auszeichnen. Dafür wurde also zunächst einmal nicht nur zwischen Bildern von Rembrandt und anderen Malern differenziert, auch wurde dessen Malerei akribisch analysiert, um einzelne Merkmale zu klassifizieren und diese als Datensatz zum Trainieren der KI aufzubereiten. Um ein neues Bild zu generieren, greift die KI schließlich auf die erlernten Kategorien zurück. Sie wurde darin geschult, bildästhetische Merkmale einer jeweiligen Kategorie zuzuordnen und diese eigenständig in neuer – ähnlicher – Weise zu reproduzieren.⁴ Dem ‚neuen‘ Gemälde in Abbildung 9 liegen etwa die folgenden Klassifikationen zugrunde: „Portrait, Caucasian, Male, Facial Hair, 30–40 years old, Dark Clothing, Wearing a Hat, Facing to the right.“⁵

Warum dieser auf strengen Klassifizierungen basierende Lernprozess von künstlichen Intelligenzen vor dem Hintergrund der postkolonialen thematischen Schwerpunktsetzung dieser Tagung problematisch ist, kann nun ein weiteres und abschließendes Beispiel aufzeigen. KIs kommen nicht nur zum Einsatz, um neue Gemälde zu generieren, sie werden ebenfalls dazu verwendet, um Bilder von Menschen zu erzeugen, die nicht existieren. Verwandt ist damit zudem der Bereich der Gesichtserkennung, der vergleichbar, aber genau umgekehrt funktioniert. In beiden Fällen lernen KIs ähnlich wie im Rembrandt-Beispiel die spezifischen Merkmale von Menschen und ihrem unterschiedlichen Aussehen, also Charakteristika wie zum Beispiel Augen-, Haar- oder Hautfarbe. Der Lernprozess besteht demnach in integraler Weise daraus, Differenzen zwischen Menschen wahrzunehmen und zu erzeugen. Mithilfe der Webseite *generated.photos* lässt sich diese Beobachtung veranschaulichen. Je nach Belieben stehen Portraits verschiedenster Gruppen zur Verfügung, wie zum Beispiel „Elderly, Infant, Male, White Woman, Young Adult, Toddler, Latino Male, Asian Girl, African-American, European Girl.“⁶ (Abb. 10) Als Alternative lassen sich mithilfe von Schiebereglern und zahlreichen Auswahlmöglichkeiten auch eigene Gesichter kreieren.⁷

4 <https://www.nextrembrandt.com/> (zuletzt aufgerufen am 02.10.2021).

5 <https://www.youtube.com/watch?v=luygOYZ1Ngo> (zuletzt aufgerufen am 02.10.2021).

6 <https://generated.photos/> (zuletzt aufgerufen am 02.10.2021).

7 <https://generated.photos/face-generator/new> (zuletzt aufgerufen am 02.10.2021).

Obwohl mit diesen Optionen eine umfassende Vielfalt dargeboten wird, zeigt sich anhand der Zuordnung zwischen Aussehen und Kategorie, dass jegliche Diversität auf differenzierenden Merkmalen basiert. „*Indifferenz gegenüber Differenz*“ (Bhatti & Kimmich 2015: 16) würde einem erfolgreichen Lernprozess der KI entgegenwirken.



Abb. 9: ING, Microsoft, TU Delft, Mauritshuis, Rembrandthuis, The Next Rembrandt, KI-Bild, 3D-Druck, 2016. URL: <https://digital.hbs.edu/platform-digit/submission/the-next-rembrandt/#>. Zugriff am 17.10.2021.

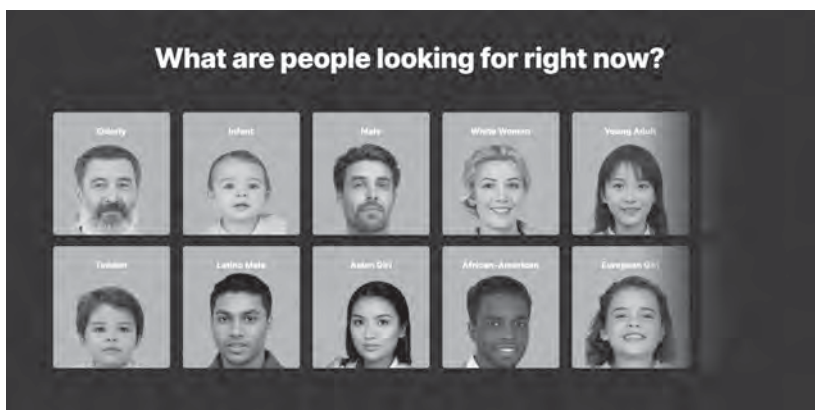


Abb. 10: generated.photos (Hg.), What are people looking for right now?, 2021, Montage aus Screenshots der Webseite. URL: <https://generated.photos/>. Zugriff am 17.10.2021.

5. Klassifikation und Voreingenommenheit in der Gesichtserkennung

Eine Verschärfung dieser Dynamik ereignet sich schließlich bei der Gesichtserkennung. Vergleichbar mit dem zu Beginn angeführten Beispiel der Bildersuche, versucht der Algorithmus Ähnlichkeiten zu entdecken – hier allerdings zwischen einem realen Gesicht und einem Datensatz. Verwendet wird diese Technologie beispielsweise von Geheimdiensten oder auch für Einstellungsverfahren (Buolamwini & Gebru 2018: 77). Deutlicher als bei der *Erzeugung* von Bildern lässt sich bei der *Erkennung* von Bildern aufzeigen, was geschieht, wenn beim Trainieren einer KI eine Klassifikation vergessen wird, unterrepräsentiert ist oder sich gar nicht erst bilden lässt, denn in solchen Fällen entsteht im Algorithmus ein schwerwiegendes Ungleichgewicht. Die US-amerikanische Informatikerin Joy Buolamwini hat sich mit diesem Problem eingehend auseinandergesetzt, nachdem sie feststellen musste, dass kommerzielle Gesichtserkennungsalgorithmen ihr eigenes dunkelhäutiges und weibliches Gesicht nicht gut oder gar nicht erkennen können.⁸ In einer umfassenden Studie analysierte sie daraufhin Datensätze, die alltäglich von Unternehmen, wie beispielsweise IBM oder Microsoft genutzt werden, um herauszufinden, mit welcher Präzision die Algorithmen verschiedene ethnische Gruppen identifizieren. Während weiße männliche Gesichter mit einer hohen Genauigkeit erkannt wurden, lag bei allen analysierten Algorithmen die höchste Fehlerrate bei dunkelhäutigen weiblichen Gesichtern.⁹ In einem gemeinsam mit ihrer Kollegin Timnit Gebru veröffentlichten Paper erläutert sie, dass die meisten Gesichtserkennungsalgorithmen mit gelabelten Datensätzen trainiert werden, was häufig zur Folge hat, dass in Bezug auf bestimmte Eigenschaften Zuschreibungen erfolgen, die nicht in allen Situationen zutreffen oder sogar auf Vorurteilen basieren. Buolamwini und Gebru veranschaulichen das Problem anhand einer KI, die für Spracheingaben verwendet wird: „It has recently been shown that algorithms trained with biased data have resulted in algorithmic discrimination. Bolukbasi et. al. even showed that the popular word embedding space, Word2Vec, encodes societal gender biases. The authors used Word2Vec to train an analogy generator that fills in missing words in analogies. The analogy man is to computer programmer as woman is to ‚X‘ was completed with ‚homemaker‘, conforming to the stereotype that programming is associated with men and homemaking with women.“ (Buolamwini & Gebru 2018: 77)

8 <https://www.youtube.com/watch?v=TWWsW1w-BVo&t=157s> (zuletzt aufgerufen am 09.10.2021).

9 In der KI-gestützten Strafverfolgung kann dieses Ungleichgewicht gravierende Folgen haben, denn werden dunklere Hautfarben weniger präzise identifiziert, kann vorschnell die falsche Person verdächtigt werden, vgl. Buolamwini & Gebru (2018: 77).

Das Beispiel erinnert an die zu Beginn angeführte beschriebene Problematik, dass Suchalgorithmen bei der Verknüpfung von Bild oder Bildmerkmal mit einem Wort häufig eingeschränkte oder problematische Sinnzusammenhänge herstellen. Um die Voreingenommenheit von Gesichtsalgorithmen darzulegen, erstellten Buolamwini und Gebru zum Abgleich ein neues Datenset, in dem Geschlechter und Hauttypen weitgehend ausbalanciert sein sollten. Die Funktionsweise der KI erforderte allerdings auch in diesem Fall, menschliche Erscheinungsbilder zu labeln und damit zu kategorisieren. Um der KI unterschiedliche Hautfarben beizubringen, nutzten Buolamwini und Gebru als Klassifizierungssystem die dermatologische Fitzpatrick Skin Type-Skala, die allerdings in nur sechs verschiedene Hauttypen unterteilt ist. Die Problematik, die sich bei dieser Art der Kategorisierung einstellt, ist den Autorinnen bewusst: „The six-point Fitzpatrick classification system which labels skin as Type I to Type VI is skewed towards lighter skin and has three categories that can be applied to people perceived as White. Yet when it comes to fully representing the sepia spectrum that characterizes the rest of the world, the categorizations are fairly coarse. Nonetheless, the scale provides a scientifically based starting point for auditing algorithms and datasets by skin type.“ (Buolamwini & Gebru 2018: 82)

6. Fazit

Als Informatikerinnen geht es Buolamwini und Gebru nicht darum, die Funktionsweise der KI als solche zu hinterfragen, ihr Anliegen ist es vielmehr, mit den technologischen Voraussetzungen einen Ansatz zu entwickeln, der gegenüber allen Gruppen von Menschen fair agiert. Aufgrund der Funktionsweise des Lernprozesses, der in Fällen wie diesen eine KI durchlaufen muss, ist es mit der Technologie kaum möglich, Figuren des Kontinuierlichen oder Übergänglichen zu berücksichtigen, vielmehr besteht stets die Gefahr, dass einzelne Eigenschaften – und in diesem Falle menschliche Eigenschaften – durch das Raster fallen.

Ähnlich also wie wir zwischen den Suchergebnissen in der Bildersuche unterscheiden müssen, um Hintergründe wie diese anhand eines Bildes überhaupt ermitteln zu können, existiert auch für die Informatikerinnen in ihrem Umgang mit der KI keine andere Möglichkeit, als zwischen äußerlichen Merkmalen von Menschen zu differenzieren – wenngleich sie eigentlich beabsichtigen, dieser Entwicklung entgegenzuwirken. Trotz ihres Versuchs, beim Trainieren der KI auch intersektionale Merkmale zu berücksichtigen, zeigt sich an dem Beispiel, wie schwierig es ist, mit einem neuronalen Netz, das von der Differenz ausgeht, eine Balance herzustellen. Umso entscheidender

ist es, die maschinellen Denkprozesse, die uns im Alltag längst begleiten, um ein Denken zu ergänzen, das danach strebt, im Unterschiedlichen stets das Übergängliche zu finden und das Ähnliche im Blick zu behalten.

Literaturverzeichnis

- Bhatti, Anil und Dorothee Kimmich. „Einleitung“. *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Hg. Anil Bhatti und Dorothee Kimmich. Konstanz: Konstanz University Press, 2015. 7–31.
- Buolamwini, Joy und Timnit Gebru. „Gender Shades: Intersectional Accuracy Disparities in Commercial Gender Classification“. *Conference on Fairness, Accountability and Transparency*. Hg. Sorelle A. Friedler und Christo Wilson. New York: Proceedings of Machine Learning Research, 2018. 77–91.
- Descola, Philippe. *Jenseits von Natur und Kultur*. Übers. Eva Moldenhauer. Berlin: Suhrkamp, 2013.
- Grauman, Kristen. „Efficiently Searching for Similar Images“. *Communications of the ACM* 53/6 (2010): 84–94.
- Liu, Haihui, Wan-Lei Zhao, Hanzi Wang, Kyungmo Koo und Sangwhan Moon. „A Comparative Study On Features for Similar Image Search“. *Proceedings of the International Conference on Internet Multimedia Computing and Service. ICIMCS'16: International Conference on Internet Multimedia Computing and Service. Xi'an China, 19.08.2016–21.08.2016*. Hg. ACM. New York: ACM, 2016. 349–353.

Filmverzeichnis

- Roman, Alex. *Kahn's Exeter Short Film*. 01.07.2009. <https://vimeo.com/5407991> (zuletzt aufgerufen am 02.10.2021) (= Roman 2009a).
- Roman, Alex. *The Third & The Seventh*. 24.11.2009. <https://vimeo.com/7809605> (zuletzt aufgerufen am 02.10.2021) (= Roman 2009b).

Verlusträume. Von Dichotomien, Ähnlichkeiten und Grenzgängen

Markus Gottschling (Tübingen)

Abstract: Die literarischen Grenzgänge von Autor:innen wie Judith Schalansky, Georges Perec oder Christoph Ransmayr betreiben narrative Selbstreflexion, indem sie Leerstellen und Verlusträume erzeugen. Damit schreiben sie gegen etablierte Wertungen raumtheoretischer Dichotomien an, in die literarische Subjekte stets eingebunden scheinen. Anstatt Raum durch Text zu zivilisieren, arbeiten ihre Texte an einer Auflösung etablierter Erzählstrukturen. Anhand von Schalanskys *Poetologie* – und der exemplarischen Analyse einer Erzählung aus dem Band *Verzeichnis einiger Verluste* – wird neben hierarchischer Umkehr ein auf Ähnlichkeitsverfahren beruhendes ‚Vorbeischreiben‘ als Ausweg aus den narrativ-räumlichen Dichotomien etabliert.

Keywords: Dichotomie, Raum, Subjekt, Ähnlichkeit, Schalansky, Ransmayr.

1. Grenzgänger:innen der Literatur

Das epideiktische Etikett, *ein:e Grenzgänger:in der Literatur* zu sein, wird besonders gern jenen Autor:innen angehaftet, die sich literarisch in – nicht nur geografisch – entlegene Winkel der Welt begeben, um aus ihnen und über sie zu erzählen. Beides trifft sowohl auf Judith Schalansky (Baßler et al. 2019: 27) zu wie auch auf Christoph Ransmayr (Messner 1997: 82). Und ihr Grenzgang ruft literarische Räume auf, „zwischen Natur und Poesie, zwischen Wissenswelten und Phantasiereichen, zwischen Zählen und Erzählen“ (Baßler et al. 2019: 27), wie es etwa in der Begründung der Jury zur Verleihung des Wilhelm-Raabe-Literaturpreises an Schalansky heißt. Inwiefern die Metapher allerdings nicht nur rhetorisch-epideiktische Funktion hat, sondern auch auf narrativer und poetologischer Ebene ernstgenommen werden sollte, muss mit Blick in die Texte und Erzählprogramme selbst geklärt werden.

Dass literarische Grenzen semipermeabel sind, dass sie ebenso trennen können, wie sie den Übertritt als Übersetzungstätigkeit und mithin die Produktion von Zeichen und Narrativen anregen, ist mit Jurij Lotmans Semiosphärentheorie (1990) literaturwissenschaftliches Grundwissen geworden. Dabei stellt Raum gleich auf mehreren Ebenen eine zentrale Analysekatgorie dar – diegetisch, strukturell und materiell. An Texten selbst, im Folgenden vor allem an denen Schalanskys, kann darum untersucht werden, wie Grenzgang Räumlichkeit und Bewegung, Topografie und Karte, Transgression und

narrative Nachfahrenschaft auf diesen Ebenen thematisiert und inszeniert. Schalanskys Texte und mithin ihre Poetologie sollen verglichen werden mit einer raumtheoretischen Dichotomie, die in Texten wie etwa Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* als Verhältnis von Erzähler:innen und ihnen abhandengekommenen Figuren realisiert ist. Durch solche Texte zieht sich existenzieller Verlust – gerade, weil dieser narrativ nicht wieder eingeholt werden kann. Judith Schalanskys Erzählprogramm dagegen, wie es sich etwa in *Verzeichnis einiger Verluste* umgesetzt findet, scheint die dichotomisierte Differenz von An- und Abwesenheit hinter sich zu lassen zugunsten eines *anderen* Erzählens, das Räume der Ähnlichkeit konstruiert.

2. Räume der Differenz: Zum Verlust als Ausschreibung

Die Geschichte raumtheoretischer Konzepte ist durch und durch geprägt vom Denken der Differenz. Schon der Begriff ‚Raum‘ zerfällt auf Ebene der Theorie in eine Dichotomie: Raum als Ort (*lieu*) versus Raum als Ausdehnung (*spatium, espace*) (Dünne & Günzel 2006: 9–11) – womit sich eine ganze Reihe weiterer raumtheoretischer Dichotomien ableiten lassen, etwa die Differenzierung von Karte und Route bei Michel de Certeau (1988: 215–238) oder die Unterscheidung von gekerbten und glatten Räumen bei Gilles Deleuze und Félix Guattari (1992: 657–693). Natürlich können solche Einteilungen nur als *heuristische* begriffen werden – in solcherlei Fällen handelt es sich bei den räumlichen Differenzierungen eher um *skalare* Spektren, die nicht absolut dichotom zu verstehen sind. Und doch lässt sich die Reproduktion kategorialer Differenzierungen als dichotomer, sich einander ausschließender Vorstellungen von Raum durch die Geschichte der Raumtheorien nachvollziehen (Gottschling 2018: 26–73).

Dies wird besonders augenfällig, wenn man hinzuzieht, dass Produktion und Konstitution *von* Raum an die Konstitution des Subjekts *im* Raum gekoppelt sind, Raum also kein objektiv gegebener Container ist, in dem sich etwas oder jemand befindet. Spätestens seit dem Übergang vom Mittelalter in die Neuzeit, seit Petrarcas *Besteigung des Mont Ventoux* und Descartes’ *Cogito* haben Theorien die Konstitution des Raumes mit der Perspektive des Subjektes und mit dessen Differenz beziehungsweise Nicht-Differenz zum Raum verknüpft. Im Überblick wird Raum über die Wahrnehmung des Subjekts definiert, das sich selbst als im Zentrum stehend begreift und von seinem Standort aus den Raum konstituiert. Dagegen erscheint die Subjektposition der *spatium*-Theorien dezentriert: Räumlichkeit wird über die Bewegung des Subjekts erfasst, dessen Verortung nicht mehr auf eine gegebene Stätte verweist, sondern als Bahn verstanden werden muss. Im Bewegungsraum ist

das Subjekt relational eingebunden und nicht mehr von ihm zu trennen – und dadurch immer als unfertig, fluide, im Werden begriffen zu betrachten. Beiden Vorstellungen wohnt die der Dichotomie grundsätzlich inhärente Tendenz der Hierarchisierung inne. Während Raumkonzepte des Überblicks die cartesianische Selbstvergewisserung qua Position als Geburt des modernen Subjekts feiern, lösen Bewegungstheorien die Hierarchie nicht etwa auf, sondern kehren sie schlichtweg um: Raumtheorien des Werdens, wie die von Deleuze und Guattari oder Certeau, setzen dem auf seinem Hügel im Überblick ‚gefangenen‘ modernen Subjekt ‚freie‘ und ‚widerständige‘ Nomaden, Fußgänger, Wanderer entgegen.

Wenn nun aber die Konstitution eines Raums von der Perspektive des Subjekts abhängig ist, kann dieser gleichzeitig ‚Ort‘ und ‚Spatium‘ sein. So zeigt sich der Übergang von einer Raumkonstitutionspraxis in die andere – und damit von einer Subjektivierungspraxis in die andere – als Umschlagspunkt, an dem Praktiken der Zivilisierung oder Entzivilisierung stattfinden: Der Mensch macht sich den Raum untertan – oder er macht sich zum Untertanen des Raums. Und auch wenn sich diese den philosophischen Bewegungen der 70er- und 80er-Jahre des 20. Jahrhunderts entsprungene Theoriegebilde vielleicht etwas zu sehr in ihrer holzschnittartigen Modernekritik gefallen, so erweisen sie sich als praktikables Analysetool für jene Literatur, in der Überblicks- und Bewegungsräume vermittels literarischer Subjekte in Bezug zueinander gesetzt werden. Literatur ist als Aushandlungsort raumtheoretischer Dichotomien schon darum bestens geeignet, weil sie, folgt man Certeau, das rezipierende Subjekt „bereits in die Position [. . .] des cartesianischen Philosophen versetzt“ (Certeau 1988: 246). Der gedruckte Textraum wird so als Semiotisierung des Überblicks konstituiert. Gleichzeitig zeigt sich bei Autor:innen wie Theoretiker:innen jedoch auch eine Sehnsucht danach, sich von solchen okkupatorischen Erzähl-Gesten zu lösen: Bei Georges Perec etwa, dessen häufig strengstens regulierte Schreibweise „w e i ß e s t e l l e n, Zwischenräume (Sprünge im Sinne von Unterbrechungen, Durchgängen, Übergängen)“ erst schafft (Perec 2013: 21); bei Roland Barthes’ Idee einer Schreibweise im Nullzustand, die er *écriture blanche* nennt (Barthes 2006: 11); und wiederum insbesondere bei Deleuze und Guattari, die Entsubjektivierung als ultimatives Ziel des Schreibens formulieren: „Weil wir nichts mehr zu verstecken haben, können wir auch nicht mehr erfaßt werden. Selber nicht-wahrnehmbar werden“ (Deleuze & Guattari 1992: 270).

Wie ein solches Programm in einen Erzähltext münden kann, lässt sich exemplarisch an Christoph Ransmayrs Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* zeigen. Dort ist das Verschwinden des Protagonisten im Nordpolargebiet Anlass für eine erfolglose Suche in Schrift und Archiv. „Das Subjekt verliert seine Textur“ (Deleuze 1994: 29) – und dies löst als

hermeneutischer Imperativ Narration aus: „[W]enn einer verloren geht, ohne einen greifbaren Rest zu hinterlassen, [. . .] dann muß er wohl erst in den Geschichten, die man sich nach seinem Verschwinden über ihn zu erzählen beginnt, allmählich und endgültig aus der Welt geschafft werden“ (Ransmayr 2001: 11). Dieser Auftrag wird nun gerade dadurch lesbar als Konsequenz des Verlusts, weil der Text Literatur vor dem Hintergrund zweier leerer Räume entsteht, dem Polargebiet und dem weißen Blatt Papier als Grundlage des Textes. Auch Dorothee Kimmich weist darauf hin, dass solcherlei entzivilisierte *Niemandsländer* in Fiktionen literarische Selbstreflexion anregen: „Texte entwerfen Möglichkeitsräume und verstehen sich selbst zugleich als *Möglichkeitsraum*“ (Kimmich 2021: 46). Das Verschwinden tritt in diesen Möglichkeitsräumen nicht nur als Handlungstopos auf, sondern bietet Texten die Möglichkeit, unabhängig von Erzählinstanzen auf die Bedingungen des Erzählens und auf das Verhältnis von Erzählung und Sujet zu reflektieren – und zwar dort, wo, mit Dieter Henrich (1976: 308) gesprochen, instabile Erfahrungszusammenhänge des Subjekts sich im Raum manifestieren und der Raum sich infolgedessen der Kontrolle des Erzählsubjekts vollständig entzieht.

Die Selbstreflexion über die Bedingungen des Erzählens wird in Texten wie *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* als narratives Paradox scheinenden Erzählens inszeniert und über Metalepsen erfahrbar gemacht. An ihnen lassen sich „Ereignisse, Handlungen und vor allem Bewegungen an Umschlagspunkten“ (Bachmann-Medick 2009: 274) dort zeigen, wo figurale Entsubjektivierung nicht nur den Anlass zum Erzählen gibt. Es lässt sich auf diese Weise auch das Erzählen selbst kritisieren. In Ransmayrs Roman erfüllt etwa das Vorwort solch eine Metalepsenfunktion, indem es beschwerlicher Fußgängerbewegung die touristische Überblicksreise als Dichotomie gegenüberstellt, den Siegeszug des Überblicks an Erzählung koppelt und so das Erzählen selbst infrage stellt: „Wir haben uns nicht damit begnügt, unsere Abenteuer einfach zu bestehen, sondern haben sie [. . .] in wüst illustrierten Reportagen und Berichten der Öffentlichkeit vorgelegt und so insgeheim die Illusion gefördert, daß selbst das Entlegenste und Entfernteste zugänglich sei wie ein Vergnügungsgelände“ (Ransmayr 2001: 9).

Die Schrecken des Eises und der Finsternis realisieren auf diese Weise paradigmatisch die perspektivengebundene Gleichräumlichkeit von Überblicks- und Bewegungsraum. Die Verlusträume der literarischen Polargebiete sind zwar dichotom strukturiert, zugleich aber subjektiv je neu aktualisierbar. Übergänge scheinen möglich, jedoch zu einem hohen Preis: Josef Mazzini, der Protagonist aus Ransmayrs Roman, bleibt in den Polargebieten der Literatur verschwunden, dafür kann er jedoch auch nicht durch Erzählung aus der Welt geschafft werden. Gleichzeitig stellt der Text Überblick im „Modell der Nachfahrerschaft“ als – wenn auch scheiternde – narrative

Revisitation wieder her (Menke 2000: 579).¹ Was also entsteht, ist Text, der wiederum in Archive und Bibliotheken eingeordnet wird und darauf wartet, neue Leser:innen auf die Reise zu schicken: „Und aus jeder Bibliothek kommt wieder ein Abenteurer‘ [. . .] ,Oder ein Tourist‘“ (Ransmayr 2001: 73).

3. *Tertium Datur*

Die Bedeutung von Bibliotheken und Archiven für die hier exemplarisch entwickelte Konstellation aus Raum, Verlust, Narration kann kaum überschätzt werden. Erzählungen sind sowohl Residuen von Verlusten wie sie auch Motivation für Revisitationen darstellen und schließlich als Folge scheiternder Reskriptionen lesbar werden. Die Bemühung des Archivs erhält dadurch räumliche Tiefenqualität, literarische Verlusträume sind Bibliothekssphärenomene. Die Recherche, das Zusammentragen, das Zählen und Aufzählen sind als Mittel der Raumkonstitution zu verstehen. In Judith Schalanskys Büchern – meist bis ins typographische und paratextuelle Detail so schmuckvoll wie bedeutungstragend von ihr selbst gestaltet – spielen in Bibliotheken und Archiven eingelagerte Texte eine zentrale Rolle als „Projektionsflächen der Fantasie“ (Schmitz-Emans 2017: 207). Schalanskys narrative Archivreisen haben zum Ziel, Verlusträume zu finden, um diese anschließend mit Erzählungen zu füllen – ein Programm, dass die Selbstreflexion der Möglichkeitsräume von Literatur *anders* realisiert als im dichotomen Wettstreit der differenten Subjektaktualisierung.

Dass Schalanskys Schreiben tatsächlich so etwas wie ein Programm unterstellt werden kann, liegt auch darin begründet, dass sie sich als gefeierte Grenzgängerin in Fest- und Dankesreden, Vorlesungen und Schreibwerkstätten reflektiert mit der eigenen Poetologie auseinandergesetzt und so ihr Schreiben selbst um einen editorischen Kommentar ergänzt hat (vgl. etwa Schalansky 2019a; 2019b; 2020; 2021). Für die oben skizzierte Konstellation aus Raum, Verlust und Narration besonders aufschlussreich zu sein, verspricht eine gemeinsame Lektüre des Erzählbands *Verzeichnis einiger Verluste* von 2018 mit der Verschriftlichung von Schalanskys Tübinger Poetik-Dozentur aus dem Jahr 2019, die unter dem Namen *Servus Versus* erschienen ist.

1 Die Nachfahrscheinschaft ist in den *Schrecken des Eises und der Finsternis* mehrfach textuell realisiert und kodiert: So reist Mazzini einer realen Expedition ins Nordpolargebiet nach, wie auch dem Roman selbst mehrere Reportagen Ransmayrs vorausgingen, die auf den Spuren dieser Expedition stattfanden (Gottschling 2018: 259–266, 289–299). Die Nachfahrscheinschaft in Expeditions- und Polargebietsromanen wird beispielsweise auch diskutiert in Hallet & Neumann (2009); Dünne (2011); Bay & Struck (2012); Seiler (2016).

Dort erarbeitet sie etwa anhand von Pilzbestimmungsbüchern, Zeitungsmiszellen, byzantinischen Perlhuhn-Klageliedern oder auch Einsamkeits-Karten ihren eigenen Ansatz als Versuch, „den althergebrachten Dichotomien Erzählungen entgegenzusetzen“ und damit an der Etablierung eines Dritten zu arbeiten, „das es doch laut traditioneller Logik – im *tertium non datur* – nicht geben kann“ (Schalansky 2020: 98). Die Bewegung hin in Archive, Bibliotheken, Museen als Konfrontation mit der Vergangenheit erzeugt ein Schreiben, das auf Recherche und Wissenschaft rekurriert und das sie darum als Fußnotenschreiben charakterisiert: „Ich verdanke den Fußnoten viel. Sie erlaubten mir eine Arbeitsweise, mit der sich mein eigener Schreibimpuls legitimieren ließ, und die mich vor hochtrabenden Originalitätserwartungen bewahrte“ (Schalansky 2020: 92).

Dieses Fußnotenschreiben ist aus Literatur gemacht: Die Bibliothek, die Enzyklopädie, der Atlas und das Archiv bilden das Grundgerüst für Texte, die ihrerseits wieder mit den Möglichkeiten und Grenzen der Archivierung, der Klassifizierung und der Originalität spielen. Denn gleichzeitig verfolgt ein solches Schreiben eine Absage an das Exakte wissenschaftlicher Distinktionsbemühungen. Johanna Zeisberg nennt Schalansky darum eine qualitative Archivarin, die eine der Wissenschaft unmögliche Arbeit vollführe, weil sie die eigenen Interessen und Emotionen einzubeziehen imstande sei – und dadurch „die Grenzen zwischen Fiktion und Realität überschreiten“ könne (Zeisberg 2021: 164). Bei ihren literarischen Transgressionen greift Schalansky nun gerne auf jene Möglichkeitsräume zurück, die erst durch unfreiwillige Ausschreibungen – Verschwinden, Vergessen, Verlust, Tod – von ihren Besitzer:innen geräumt wurden. Perec zitierend reflektiert sie über die Bedingungen eines solchen Schreibens im Angesicht drohender Verluste: „Die Literatur ist sicher nicht der schlechteste Ort, um dem Vergessen zu trotzen, und das Schreiben selbst oft nichts anderes, als ‚peinlich genau [zu] versuchen, etwas überleben zu lassen‘“ (Schalansky 2020: 105). Dass ein solches Überlebenlassen im Text wiederum gewöhnlich einen Versuch darstellt, Überblick zu gewinnen und entzivilisierte Räume in Besitz zu nehmen, wird noch deutlicher, blickt man auf die Vervollständigung des Zitats in Perecs *Träume von Räumen*. Dort heißt es, Schreiben sei der Versuch „der Leere, die sich höhlt, einige deutliche Fetzen [zu] entreißen; irgendwo eine Furche, eine Spur, ein Merkmal oder ein paar Zeichen [zu] hinterlassen“ (Perec 2013: 156). Und das schließlich ist eben genau das, was Deleuze und Guattari (1992: 663–69) meinen, wenn sie von der Kerbung von unzivilisierten, glatten Räumen hinzu Räumen der Ordnung und Zivilisation sprechen und damit die Furchen des Ackerbaus und die Zeichen der Druckschrift meinen.

Wenn nun aber Schalansky sich programmatisch gegen die Dichotomien und Differenzen zweier absolut zu verstehender Raum- und Subjektzustände wendet und ihnen Erzählungen entgegensetzen will, die aber ihrerseits als

Texte stets die Dichotomien von Raum und Subjekt wiederholen, so ist es an ihr, eine *andere* Erzählweise zu finden, die herausführt aus dem performativen Paradox der Konstellation aus Raum, Verlust und Narration. Dies versucht sie auch in ihrem 2018 erschienenen Erzählungsband *Verzeichnis einiger Verluste* nicht über scheiternde Reskriptionen, sondern indem sie ein Drittes etabliert, das die Qualitäten des Möglichkeitsraums ins Ähnliche verschiebt. Elias Kreuzmair (2018) hat auf die Paradoxie des Titels hingewiesen, der noch betont, dass es sich bei Schalanskys Archivarbeit um eine qualitative Auswahl handelt: Es ist natürlich kein vollständiges Verzeichnis, das hier angelegt ist. Vielmehr wird den Leser:innen in zwölf Erzählungen eine Auswahl von Dingen und Menschen, die unrettbar verloren sind, präsentiert – die ihrerseits durch die Erzählungen dem Vergessen abgetrotzt werden sollen. Die Erzählhaltung ähnelt also im Grundsatz stark dem, was Ransmayr in den *Schrecken des Eises* vorführt – und auch Schalansky nutzt, wie Ransmayr, die narrative Metalepse, um das eigene Erzählen gegenwartsarchivinformativ zu kommentieren (Zeisberg 2021: 164).

Und wiederum sind es Paratexte, die diese etablieren: Die Schmuckseiten, die jede Erzählung zusammen mit kurzen Geburts- und Sterbeskizzen einleiten – schwarz gestaltet geben sie nur mit Lichteinfall in bestimmten Winkelverhältnissen Bilder des Verlusts preis. Die *Vorbemerkung*, die Verluste und (Er-)Findungen lose verbindet, wie auch die abschließenden *Personen-* sowie *Bild- und Quellenverzeichnisse*, wo, wie Schalansky selbst in *Servus Versus* amüsiert festhält, „auf Alexander den Großen Alexandra, die Schlagersängerin, folgt“ (Schalansky 2020: 97). Schließlich und vor allen Dingen das *Vorwort*, das die archivische Methode schon infrage stellt, bevor die Erzählungen selbst einsetzen – auch hier eine Parallele zu Ransmayr: „Im Grunde ist jedes Ding schon immer Müll, jedes Gebäude immer schon Ruine und alles Schaffen nichts als Zerstörung. [. . .] Archive, Museen und Bibliotheken, die zoologischen Gärten und Naturschutzgebiete sind nichts anderes als verwaltete Friedhöfe, deren Lagergut nicht selten dem lebendigen Kreislauf der Gegenwart entrissen wurde, um abgelegt, ja, um vergessen werden zu dürfen“ (Schalansky 2018: 16).

Diese Reihungen und Infragestellungen können als Abbruch und Auflösung von Klassifikationen und Dichotomien gelesen werden, als Ausweichmanöver, die über exakte Taxonomien hinausweisen. Das Ziel, so formuliert Schalansky in *Servus Versus* mit einem Zitat von Danilo Kiš, ist es, Analogien zwischen unverbundenen enzyklopädischen Begriffen herzustellen und „Gesetze der Übereinstimmung zu finden“ (Kiš 1995: 76; vgl. auch Schalansky 2021: 97). Es geht ihr mithin darum, Ähnlichkeiten zu etablieren aus unverbundenen Archivstücken und so den Verlusten, dem Müll, der Ruine, der Zerstörung „einige deutliche Fetzen zu entreißen“, wie es bei Perec (2013: 156) ja explizit heißt.

Dieses Vorgehen ist im *Verzeichnis einiger Verluste* an die „Lust an der Produktion von Zeichen“ (Kreuzmair 2018) gekoppelt – so benötigen die Erzählungen Kreuzmair zufolge weniger einen Plot als vielmehr Gegenstände, „Objekt[e] der Begierde“ (Schalansky 2018: 14). Diese nutzt Schalansky zu „unablässiger Zeichenproduktion“ (Kreuzmair 2018), wenn sie danach strebt „Vergangenes zu vergegenwärtigen, Vergessenes zu beschwören, Verstummtes zu Wort kommen zu lassen und Versäumtes zu betrauern“ (Schalansky 2018: 26). Ein solches Begehren ist auf das Leben ebenso gerichtet wie auf den Tod, auf die Erinnerung wie auf das Vergessen, wobei „der Unterschied zwischen An- und Abwesenheit womöglich marginal ist, solange es die Erinnerung gibt“ (Schalansky 2018: 26). Und so schieben sich die zwölf Erzählungen als Vermittlungsinstanzen zwischen An- und Abwesenheit, erweitern die Dualismen um ein Drittes: In einem durchaus materiell-räumlich zu verstehenden Verfahren werden Verluste aus den Archiven geborgen, um sie in einer meist zwei- bis dreiseitigen Komposition aus Schmuckblatt und biographischem Abriss bereits wieder zu Grabe zu tragen. Was dann auf den jeweils 16 Seiten eines Druckbogens folgt, ist keine Wiederholung des Verlusts, kein mimetisches Abbild, keine Rekonstruktion der Texte, Personen und Dinge. Eine bessere Analogie mag das spurhafte und imaginative Ähnlichkeitsverfahren der Frottage sein, das vom Künstler Max Ernst erfunden wurde.² So stellen sich Schalanskys Erzählungen als assoziativer Durchrieb dar, eine subjektive „poetische Prosa der Metamorphosen“ (Baßler et al. 2019: 28): Jedem verzeichneten Verlust wird eine andere Perspektive, eine andere Erzählhaltung, ein anderes Genre zuteil, etwa das *Nature Writing*, der fingierte Tagebucheintrag, die (auto-)biographische Skizze oder die Anverwandlung einer Nachkriegskurzgeschichte. Gerade weil die Erzählungen nicht-mimetisch vorgehen, sie also nicht den Verlust wiederholen, rücken für die Verhandlung des Verlusts jene Stellen in den Blick, die den Abbruch markieren, indem sie das Register wechseln – andere Geschichten und so die entstandenen Spalten als Leerstellen darum erst betonen. Und sich, hier wenigstens exemplarisch, in Beziehung setzen lassen zur oben verhandelten Kritik an der dichotomen Ausdeutung in der Polarliteratur Ransmayrs.

So resoniert etwa „Sapphos Liebeslieder“ stark und doch ungewöhnlich fremd mit der Geschichte Mazzinis, dem Verschwundenen in den Polargebieten der Literatur. Die Erzählung kreist langsam um die Fragmente Sapphos und ihre Rekonstruktion, verwehrt sich, das Phantom Sappho fabulierend auszudeuten, will es stattdessen mit nüchternem Ton stellen: „Wir wissen nichts. Jedenfalls nicht viel. Nicht einmal, [. . .] wer jener Autor war, den wir

2 Genauerer zu Max Ernst und dessen Ähnlichkeitsverfahren erläutert Sara Bangert in ihrem Beitrag „Analogien, Affinitäten, (Pflanzen-)Metamorphosen. Ähnlichkeitsdenken als ästhetische Herausforderung“ zu diesem Band.

aus der Not heraus ‚Pseudo-Longinos‘ taufen und der Sapphos Verse über die Macht des Eros [...] für die Nachgeborenen, die wir sind, bewahrt hat“ (Schalansky 2018: 121). Die Erzählung pendelt so zwischen Sappho und ihren Ausdeutern und führt schließlich in eine Reflexion – über das Wort ‚lesbisch‘ einerseits, über die Lücke der Auslassung andererseits. Die Erzählung durchziehen fragmentarische, mit Auslassungszeichen durchsetzte Sappho-Zitate, der Eindruck eines typographisch entleerten Raums wird noch dadurch verstärkt, dass der Text sich selbst durch zahlreiche Leerzeilen rhythmisiert. Während also die Typographie Leere verheißt, so bestätigt die Erzählung selbst die theoretische Annahme, dass Fragmente nach imaginativer Füllung, Interpretation, Ausdeutung, Feststellung verlangen – es sind besonders die männlichen Ausdeutungsbemühungen, die die Erzählung mit durchaus spöttischer Erzählhaltung wiedergibt. Anstatt diesen Bemühungen nachzugeben, schlägt die Erzählung zwei Haken: Sie versagt sich die Imagination dort, wo sie Füllung des Verlusts verheißt, und stimmt das Lob der Auslassungszeichen und der Aposiopese, des Abbruchs der Rede, an: „Lange bezeichneten die drei aufeinanderfolgenden Punkte auf der unteren Schreiblinie das Verlorene und Unbekannte, irgendwann auch das Ungesagte und Unsagbare, nicht mehr nur das Weg- und Aus-, sondern auch das Offengelassene. So wurden die drei Punkte zu einem Zeichen, das dazu auffordert, Angedeutetes zu Ende zu denken, sich Fehlendes vorzustellen, ein Stellvertreter für das Unaussprechliche und Totgeschwiegene, für das Anstößige und Obszöne, für das Inkrimierte und Spekulative, für eine besondere Spielart des Ausgelassenen: das Eigentliche.“ (Schalansky 2018: 131)

Das Eigentliche nun, zu dem die Leerstellen der Literatur führen, der zweite Haken, den sie schlägt, ist, lesbisches Begehren sichtbar zu machen; ein anstößiges, obszönes, inkriminiertes Thema, in Auslassungszeichen verbannt oder durch männliche Ausdeutung überschrieben. Hier aber dürfen jene Frauen mit ihrem Namen stehen, die von Sappho selbst überliefert sind. Schalansky zählt sie alle auf, um ihnen, in der Reflexion auf die Leerstellen des Verlusts, wohl auch gegenüber den deutenden Männern Präsenz zu verschaffen. Und so eröffnet der Text, indem er „aus der Auslassung [...] die Einbeziehung, aus der Abwesenheit die Anwesenheit und aus der Leerstelle eine Bedeutungsfülle“ (Schalansky 2018: 132) macht, aus einem dualistischen System vermittels metamorphischen Schreibens ein Drittes – *tertium datur*.

4. Schluss

Grenzgänge der Literatur finden, so sollte mit Blick auf theoretische wie praktische Raum- und Subjektkonstitution und ihre literarische Umsetzung

in Möglichkeitsräumen, vor allem aber anhand von Judith Schalanskys literarischer wie poetologischer Texte gezeigt werden, bevorzugt in Verlusträumen statt. Der literarische Grenzgang erzählt in den Polargebieten der Literatur gegen den Figurenverlust an. Jedoch wiederholt er ihn auch in den (räumlichen) Dichotomien von An- und Abwesenheit, Überblick und Bewegung, Abenteuer und Archiv, Erleben und Erinnern, Erzählen und Vergessen. Die vom Verlust erzeugte Leere lässt die Räume wieder füllbar erscheinen, es ist der *horror vacui*, der neue Literatur schafft. Auf diese Weise lässt sich eine Rehierarchisierung der raumtheoretischen Dichotomien von Überblick und Bewegung im festschreibenden Medium der Literatur realisieren – die jedoch Differenz betont und sie eben nicht auflöst. Dagegen etabliert Schalansky den Archivgang und das betont unoriginelle Fußnotenschreiben als Methode narrativer Auflösung von zentralen, auch räumlichen Dualismen und Dichotomien. In diesem Sinne gelingt es ihr im Erzählband *Verzeichnis einiger Verluste*, erzählerische Metamorphosen auszubuchstabieren. Zu jedem Verlust findet darum eine nur ungefähre Annäherung statt, die Erzählungen, so Kreuzmair (2018), „verfehlen ihren Gegenstand systematisch. Meist wird nicht direkt von dem verschwundenen Ding erzählt, sondern knapp an ihm vorbei.“

Dass nun auch ein solches Vorbeierzählen freilich eine Praxis literarischer Aneignung ist, muss zum Abschluss einschränkend noch erwähnt werden. So ganz kommen also auch die narrativen Aufweichungen Schalanskys nicht hinter die überblickserschaffende Praxis der Textproduktion gegen den Verlust zurück. Gleichzeitig ist Schalanskys Verfahren aber eines der unscharfen Anverwandlung, einer Vergleichspraxis, die den Genrewechsel, die Entklassifizierung und den Schwenk in die Autofiktion als Ähnlichkeitsverfahren den hierarchisierenden Reskriptionen gegenüberstellt. Was so entsteht, ist weder affirmative Nacherzählung noch narrativ inszeniertes Scheitern im Angesicht erfolgreicher Entsubjektivierung – sondern eine weitere Art, Verlusträume als Möglichkeitsräume zur literarischen Selbstreflexion zu nutzen.

Literaturverzeichnis

- Bachmann-Medick, Doris. „Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen“. *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hg. Wolfgang Hallet und Birgit Neumann. Bielefeld: Transcript, 2009. 257–279.
- Baßler, Moritz, Gerd Biegel, Hubert Winkels, Alexander Cammann, Thomas Geiger, Anja Hesse, Michael Schmitt, Renate Stauf und Katharina Teutsch. „Preisbegründung der Jury.“ *Judith Schalansky trifft Wilhelm Raabe: Der Wilhelm*

- Raabe-Literaturpreis 2018*. Hg. Hubert Winkels. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2019. 27–28.
- Barthes, Roland. *Am Nullpunkt der Literatur / Literatur oder Geschichte / Kritik und Wahrheit*. Übers. Helmut Scheffel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.
- Bay, Hansjörg und Wolfgang Struck (Hg.). *Literarische Entdeckungsreisen: Vorfahren – Nachfahrten – Revisionen*. Köln: Böhlau, 2012.
- Certeau, Michel de. *Kunst des Handelns*. Übers. Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1988.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Übers. Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1992.
- Deleuze, Gilles. *Bartleby oder die Formel*. Übers. Bernhard Dieckmann. Berlin: Merve, 1994.
- Dünne, Jörg. *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2011.
- Dünne, Jörg und Stephan Günzel. „Vorwort“. *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007. 9–15.
- Gottschling, Markus. *Verloren Gehen in den Polargebieten der Literatur. Subjekt und Raum bei Edgar Allan Poe und Christoph Ransmayr*. Bielefeld: Transcript, 2018.
- Hallet, Wolfgang und Birgit Neumann (Hg.). *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript, 2009.
- Henrich, Dieter. „Selbsterhaltung und Geschichtlichkeit“. *Subjektivität und Selbsterhaltung: Beiträge zur Diagnose der Moderne*. Hg. Hans Ebeling. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976. 303–313.
- Kimmich, Dorothee. *Leeres Land. Niemandsländer in der Literatur*. Konstanz: Konstanz University Press, 2021.
- Kreuzmair, Elias. „Zeichenlust: Über Judith Schalanskys ‚Verzeichnis einiger Verluste‘“. *Merkur* (2018). <https://www.merkur-zeitschrift.de/2018/11/19/zeichenlust-ueber-judith-schalanskys-verzeichnis-einiger-verluste/> (zuletzt aufgerufen am 18.03.2022).
- Lotman, Jurij M. „Über die Semiosphäre“. *Zeitschrift für Semiotik* 12/4 (1990): 287–305.
- Menke, Bettine. „Die Polargebiete der Bibliothek: Über eine metapoetische Metapher“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74/4 (2000): 545–599.
- Messner, Reinhold. „Langsame Verdüsterung: Der genaue Beobachter einer Welt hinter der Welt“. *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Hg. Uwe Wittstock. Frankfurt a. M.: Fischer, 1997. 82–84.
- Perec, Georges. *Träume von Räumen*. Übers. Eugen Helmlé. Zürich, Berlin: Diaphanes, 2013.
- Ransmayr, Christoph. *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. 16. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer, 2001.
- Schalansky, Judith. *Verzeichnis einiger Verluste*. Berlin: Suhrkamp, 2018.

- Schalansky, Judith. „Recklinghäuser Rede“. Vortrag. Ruhrfestspiele Recklingen: 3. Mai 2019. <https://www.ruhrfestspiele.de/en/diverses/recklingh%C3%A4user-rede-von-judith-schalansky> (zuletzt aufgerufen am 18.03.2022) (= Schalansky 2019a).
- Schalansky, Judith. „Welt im Schrank: Dankesrede“. *Judith Schalansky trifft Wilhelm Raabe: Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2018*. Hg. Hubert Winkels. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2019. 29–41 (= Schalansky 2019b).
- Schalansky, Judith. „SERVUS VERSUS“. *Erfahrung und Erforschung, Literatur und ihre Welten. Tübinger Poetik Dozentur 2019*. Hg. Dorothee Kimmich, Philipp Alexander Ostrowicz und Sara Bangert. Künzelsau: Swiridoff, 2020. 71–129.
- Schalansky, Judith. „Die Zukunft der Zukunft“. *Nicolas-Born-Preise 2020 an Judith Schalansky und Thilo Krause*. Hg. Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn, 2021. 21–26.
- Seiler, Sascha. *Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit: Die Figur des Verschwundenen in der Literatur der Moderne und Postmoderne*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016.
- Zeisberg, Johanna. „Archiv und Metalepse“. *Archive in/aus Literatur*. Hg. Klaus Kastberger und Christian Neuhuber. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021. 161–176.

Herta Müllers literarischer Nachvollzug durch Ähnlichkeit

Gudrun Heidemann (Łódź)

Abstract: Über Gesten wird in Herta Müllers Texten eine transnationale und transgenerationale Ähnlichkeit hergestellt, wie Taschentuch-Motive in ihrer Nobelpreisvorlesung und dem Roman *Atemschaukel* zeigen. In dem Roman gelingt es der Autorin zudem, den weitgehend tabuisierten Lageraufenthalt ihrer Mutter zu verarbeiten, indem sie diesen literarisch nachvollzieht. Diese Performanz ermöglichte ein Transfer, der auf entscheidenden Ähnlichkeiten zur Lagererfahrung von Oskar Pastior basiert.

Besondere Bedeutung kommt hierbei den von Müller aufgegriffenen ‚Lagerwörtern‘ zu, welche das ‚Lagerleben‘ imitieren, was vor allem ihre Intertexte zum Schreibprozess offenbaren. Auch innerhalb der Narration kommt es auf entscheidende Ähnlichkeiten an, womit beispielsweise die phonetische Ebene operiert, wenn der Gleichklang von Wörtern Sprach- und damit auch Kulturgrenzen verwischt.

Anhand von *Atemschaukel* wird gezeigt, dass gerade die Kategorie der Ähnlichkeit zu Schnittpunkten führen kann, die (post)traumatische Erfahrungen eines familiär unausgesprochenen Grauens auch deswegen darstellbar machen, weil Letzteren per se Unschärfen zukommen.

Keywords: Diktatur, Trauma, Postmemory, Straflager, Performanz, Vagheit.

1. Ähnliche Gesten – (groß)mütterliche Taschentuch-Zärtlichkeit transnational und transgenerational

Herta Müllers Nobelpreisvorlesung „Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis“ (2009) setzt mit dem Motiv eines Taschentuchs ein, das in ihrem Leben wie literarischen Schaffen immer wieder als Stellvertreter, als Ersatz, als Kompensation, als metonymische Verschiebung wie metaphorische Verdichtung auftaucht (vgl. Heidemann 2019). Bereits als Kind wird Herta Müller im rumänischen Banat von ihrer Mutter, die nach mehrjähriger Zwangsarbeit im Donbass traumatisiert war, mit der Frage nach dem eingepackten Taschentuch regelmäßig morgens aus dem Haus entlassen. Das banal erscheinende Frage-ritual fungiert, wie die erwachsene Tochter offenbart, als „indirekte Zärtlichkeit. Eine direkte wäre peinlich gewesen, so etwas gab es bei den Bauern nicht. Die Liebe hat sich als Frage verkleidet.“ (Müller 2009a) Das Nachfragen ersetzt nicht nur die Mutterliebe, sondern zeigt auch, wie der dörfliche Arbeitsalltag, die täglichen Verrichtungen „im Befehlston“ (Müller 2009a) die familiären Umgangsformen prägte. Es ist allerdings nicht nur diese Sozialisation, die das Kind sensibilisiert, sondern auch die elterlichen Traumata

tragen dazu bei, denn nach Selbstauskunft ist Herta Müller „gezeugt worden [. . .] nach dem Zweiten Weltkrieg von einem heimgekehrten SS-Soldaten. Und hineingeboren in den Stalinismus.“ (Müller 1995: 10) Zwei Diktaturen haben ihren Werdegang posttraumatisch über die Elterngeneration wie direkt durch eigene Gewalterfahrungen in der neostalinistischen Sozialistischen Republik Rumänien geprägt. In der nach Marianne Hirsch sogenannten ‚Generation of Postmemory‘, der ersten, zweiten, dritten Nachgeneration von Regimegeschädigten, kommt es mangels Augenzeugenschaft oder Erzählungen aus erster Hand zu Kompensationen von familiären Erinnerungslücken. Hirsch macht bei der Nachgeneration eine ‚Übernahme‘ der Erinnerungen an Gräueltaten aus, die vor allem über familiär tradierte Fotografien, Objekte, Geschichten und Verhaltensweisen vermittelt werde (vgl. Hirsch 2001).

Eine solche Funktion übernimmt in der Nobelpreisvorlesung das bereits erwähnte Taschentuch, indem es etwa auch als Familienporträt ausgewiesen wird: „Es gab zu Hause in meiner Kindheit eine Taschentuchschublade. Darin lagen in zwei Reihen hintereinander je drei Stapel: Links die Männertaschentücher für den Vater und Großvater. Rechts die Frauentaschentücher für die Mutter und Großmutter. In der Mitte die Kindertaschentücher für mich. Die Schublade war unser Familienbild im Taschentuchformat.“ (Müller 2009a) In der Erinnerung erweist sich der Gebrauchsgegenstand als evident für das familiäre Zusammenleben mehrerer Generationen unter einem Dach, wobei das Kind von Eltern wie Großeltern flankiert wird. In dieser transgenerationalen Konstellation wächst Herta Müller in einer Enklave, in Nitzkydorf (rumänisch: Nițhidorf), auf, wo ausschließlich Angehörige einer deutschsprachigen katholischen Minderheit wohnen. Deren banatschwäbischer Dialekt ist neben einer dialektal gefärbten Variante des Hochdeutschen bis zur Einschulung die Muttersprache der Autorin.

Ihre Eltern waren auf sehr unterschiedliche Weise von zwei diktatorischen Regimen geprägt. Als Deutschstämmige wurde ihre Mutter Katharina 19-jährig zur Vergeltung von Kriegsschäden in den Donbass deportiert, um dort fünf Jahre lang Zwangsarbeiten zu verrichten. Wie nachhaltig diese Jahre die Mutter traumatisieren, zeigt ihr beständiges Schweigen darüber, was ihr widerfahren ist. Unterbrochen wird diese Ausblendung allenfalls durch sich ständig wiederholende Formeln wie „Kälte ist schlimmer als Hunger / Oder: Wind ist kälter als Schnee.“ (Müller 2011: 125) Erst Müllers intensive Auseinandersetzung mit der Lagererfahrung des rumäniendeutschen Lyrikers Oskar Pastior in seinen Notizen und vor allem in jahrelangen Gesprächen kompensiert die familiäre Tabuisierung, die letztlich das gesamte Dorf umfasst. Die erahnten Ähnlichkeiten mit dem mütterlichen Schicksal brechen das Schweigen zur Inhaftierung zwar nicht, jedoch wird dieses in *Atemschaukel* über die spezifische Poetik des Ich-Erzählers Leopold Auberg in Analogien zur Mutter und gleichfalls schweigenden Dorfgemeinschaft literarisiert.

Die familiäre wie dörfliche Tabuisierung betrifft ebenso die Teilnahme vieler Angehöriger der deutschsprachigen Minderheit am Zweiten Weltkrieg. So trat Müllers Vater Iosef 1942 im Alter von 17 Jahren in die Waffen-SS ein, deren Gräueltaten von ihm stets geleugnet und in der Dorfgemeinschaft verschwiegen werden. Hieraus erwächst bei der Tochter eine Revolte gegen den in ihrer Kindheit sehr geliebten Vater, „der auf dem Rückzug ins Zivile nie heimisch“ (Müller 2011: 117) geworden sei. Gleichsam stellvertretend für dessen Verstrickungen in die SS-Verbrechen nennt die Autorin in ihrer Nobelpreisvorlesung dessen Bruder Matz, der als „glühender Nazi“ (Müller 2009a) und SS-Mitglied in den Krieg gezogen war, in dem er umkam. Ihre Großmutter habe ein „Todesfoto“ erhalten: Es „ist handgroß, ein schwarzer Acker, mittendrauf ein weißes Tuch mit einem grauen Häuflein Mensch. Im Schwarzen liegt das weiße Tuch so klein wie ein Kindertaschentuch, dessen weißes Viereck in der Mitte mit einer bizarren Zeichnung bemalt ist. Für meine Großmutter hatte auch dieses Foto seine Mixtur: auf dem weißen Taschentuch war ein toter Nazi, in ihrem Gedächtnis ein lebender Sohn.“ (Müller 2009a) Ähnlich fällt es der heranwachsenden Herta Müller schwer, in dem ehemaligen SS-Mitglied nicht auch den über viele Jahre geliebten Vater zu sehen, von dem sie sich distanzieren muss (vgl. Müller 2011: 93), um zu rebellieren. Hinzu kommen die Ähnlichkeiten zwischen den ihre Sozialisation prägenden Diktaturen, da sie bei ihrem Vater Eigenschaften wahrnimmt, „die sich an sozialistischen Funktionären wiederholten.“ (Müller 2011: 117) Das dörfliche Schweigen und Verschweigen von Verstrickungen in nationalsozialistische Verbrechen, das betrunkene Grölen von Nazi-Liedern (vgl. Müller 2009b: 18), der Gemeinschaftszwang, sich anzupassen, die Weigerung, über den eigenen Tellerrand hinauszuschauen, fasst die Autorin in ihrem Essayband *Hunger und Seide* von 1995 mit folgender Feststellung zusammen: „Sie trennten alles, was es gab, in: *richtig* und *falsch*.“ (Müller 1995: 88) Dass ganz ähnliche Regeln und Reglementierungen auch für das sozialistische Rumänien gelten, bemerkt Müller, als sie im Alter von 15 Jahren wegen ihres Schulwechsels das banatschwäbische Dorf verlassen muss.

Ähnlichkeiten werden auch in *Atemschaukel* über ein Taschentuch hergestellt, das zu Aubergs aus der Lagerhaft mitgebrachten ‚Schätzen‘ gehört (Müller 2009c: 283). Dieses bekommt er von einer Russin geschenkt, nachdem sie den ausgehungerten Hausierer mit einer Suppe bewirtete. Ihr gleichaltriger Sohn Boris ist zu diesem Zeitpunkt „von zu Hause so weit weg [. . .] wie [. . .] [Auberg], in der anderen Richtung, in einem Lager in Sibirien, in einem Strafbataillon, weil ein Nachbar ihn denunziert hat.“ (Müller 2009c: 77) In ihrer Nobelpreisvorlesung berichtet die Autorin über diese Episode, die auf Oskar Pastior zurückgeht, wie folgt: „Mit einem Ajour-Rand, akkurat genähten Stäbchen und Rosetten aus Seidenzwirn war das Taschentuch eine Schönheit, die den Bettler umarmte und verletzte. Eine Mixtur, einerseits Trost aus

Batist, andererseits ein Meßband mit Seidenstäbchen, den weißen Strichlein auf der Skala seiner Verwahrlosung. Oskar Pastior selbst war eine Mixtur für diese Frau: weltfremder Bettler im Haus und verlorenes Kind in der Welt.“ (Müller 2009a) Die beiden Varianten lassen die Erinnerung Aubergs nicht nur auf diejenige Pastiors zurückführen, sondern zeugen auch von einer Ähnlichkeit, die der in *Atemschaukel* fiktionierten Taschentuch-Episode einen Zugewinn an Authentizität beschert.

Aus der Ähnlichkeit zwischen den zugleich biografischen wie fiktionierten (groß)mütterlichen Taschentuch-Gesten resultieren nicht nur transgenerationale und transnationale Überschneidungen, sondern auch Analogien zwischen Opfern und Täter*innen der Terrorregime. Wenn der rumänische Geheimdienst Securitate in den späten 1970er versucht, die in einer Maschinenfabrik als Übersetzerin tätige Herta Müller anzuwerben, verliert diese u. a. ihren Arbeitsplatz. Nunmehr sitzt sie im Treppenhaus, wobei gleichfalls ein Taschentuch relevant ist:¹ „Damals [war ich] ein Treppenwitz und das Taschentuch mein Büro“ (Müller 2009a).

2. *Sprachliche Ähnlichkeiten – „Wir sind uns einig, der Nullpunkt und ich, dass man über ihn selbst nicht sprechen kann, höchstens drumherum.“*

„Die Wahrheit der Erinnerung muss erfunden werden“ (Müller 1996: 21), heißt es bereits in Herta Müllers Essayband *In der Falle*, 1996, in Anlehnung an Jorge Semprún. Durch ihre intensive Auseinandersetzung mit Pastiors Lagererfahrung – auch während einer 2004 gemeinsam unternommenen Reise zu den Lagerorten in der Ukraine – erahnt die Autorin Analogien zur mütterlicherseits zwar tabuisierten, aber latent stets spürbaren Last. Ursprünglich war die von Pastiors Erinnerungen inspirierte Literarisierung von Deportationserinnerungen ein gemeinsames Projekt mit dem Zeit- und Augenzeugen (Müller 2009c: 299), nach dessen Tod 2006 wurden die Mitschriften zu Pastiors Erzählungen „mit Erfundenem erweitert“ (Müller 2014: 198). Norbert Eke zufolge handelt es sich um eine „als Erinnerung poetische Konstruktion in der Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart, Ereignis und Nach-Denken bzw. Nach-Schreiben.“ (2011: 58) Vernehmbar sind hierbei weiterhin die Gespräche mit Pastior – eine Art *oral history*, die als solche gleichsam rhapsodisch in den Roman eingeht. Im Modus der Erfindung von Erinnerung lässt sich eine Sprache ausmachen, deren mediale Bedingtheit hervorsteht.

1 Vgl. den Dokumentarfilm von Jansen (2014): *Das Alphabet der Angst*.

Hierzu gehört das Unterschieben uneigentlicher Wortbedeutungen. So findet sich auf einer der letzten Romanseiten eine lange Auflistung aus dem Lager mitgebrachter „Schätze“: „Sie sind schwächelnd und zudringlich, intim und widerlich, vergesslich und nachtragend, abgenutzt und neu.“ (Müller 2009c: 295) In den Attributen verdichtet sich genau das, was hier vorliegt, ein Roman, der in zahlreichen klangvollen Lagerneologismen über ein sechzig Jahre zurückliegendes Leiden erzählt. Dass über das Mitgebrachte die Trennung von Vergangenheit und Gegenwart aufgehoben wird, bestätigt Müller etwa in *Der König verneigt sich und tötet* von 2003, wonach die Zeit bei ihr „nicht chronologisch durchs Gedächtnis [streunt.] [. . .] Ich treffe meine Vergangenheit [sic!] in der Gegenwart [sic!] im Hin und Her von Anfassen und Loslassen.“ (Müller 2003: 107) Ähnlich bemerkt Auberg gegen Textende vielsagend zum Lager: „DA BLEIB ICH“, „DA BIN ICH“, „DA WAR ICH“, „DA KOMM ICH NICHT WEG“ (Müller 2009c: 294).

Seine Niederschrift scheidert, wenn er den bei seiner Haftentlassung aufgeschnappten Satz „Schau, wie der heult, dem läuft was über“ (Müller 2009c: 294) immer wieder aufschreibt und durchstreicht, bis er das volle Blatt aus dem Heft reißt, um festzustellen: „Das ist Erinnerung“ (Müller 2009c: 283), und sich selbst angesichts von drei vollgeschriebenen im Koffer verstaubten Heften als „falschen Zeuge[n]“ (Müller 2009c: 283) ausweist. Drei ‚Lagerhefte‘ gehören auch zum Nachlass von Pastior.² Dennoch erzählt der Roman nicht dessen Biographie, sondern lehnt sich unter expliziter Erwähnung von Vergessenem an dessen Detailerinnerungen an Gegenstände und Rituale an, was sich vor allem in der ‚Lagersprache‘ niederschlägt. Entsprechend poetisch konstatiert Auberg: „Wir sind uns einig, der Nullpunkt und ich, dass man über ihn selbst nicht sprechen kann, höchstens drumherum.“ (Müller 2009c: 249).³ Eben hierin liegt das Rhapsodische, das auf Pastiors Detailversessenheit zurückgeht, wenn er etwa das körperlich verinnerlichte Schaufeln vorführt, wobei Müller nach eigenem Bekunden zusah, wie er „wieder ins Lager gezogen wurde und sich selbst im Lager begegnete, wie er jetzt in seinem Zimmer an zwei Orten gleichzeitig war.“ (Müller 2014: 206) Im Roman ermöglicht die bilddichte „Herzschaukel“ mit einem herzförmigen Blatt ein für die überlebensnotwendige Arbeit, deren Bewegungsabläufe einer Choreografie gleichen (vgl. Müller 2009c: 82–84), erforderliches Gleichgewicht: „[D]ie Herzschaukel

2 Dieser befindet sich im Literaturarchiv Marbach. Teils wurden die Lagerhefte von Sanna Schulte transkribiert (2015).

3 Eke zufolge „nimmt der Roman [d]en Faden seiner abgebrochenen Schrift [. . .] als erzählte Erinnerung auf: in der Form einer poetischen (darum nicht minder ‚wahren‘) Rede, in der die Stimmen der Zeugen, hier insbesondere des Dichterkollegen Oskar Pastior, auf dessen Lagererfahrungen der Roman im Wesentlichen aufbaut, mitsprechen.“ (2020: 77)

wird zur Schaukel in meiner Hand, wie die Atemschaukel in der Brust.“ (Müller 2009c: 82) Der Titel-Neologismus *Atemschaukel* weist auch durch den Gleichklang mit Schaufel beide als Gefährten im Kampf gegen den allgegenwärtigen „Hungerengel“ aus: „Immer ist der Hunger da.“ (Müller 2009c: 86) Im Roman wird dieser zunehmend zur Gestalt, am stärksten im zweiten nach ihm benannten Kapitel, worin er anaphorisch vielfach als solcher und noch häufiger als „Er“ (Müller 2009c: 144) in seiner vielfältigen Omnipräsenz ausbuchstabiert wird. Auch hier erweist sich als aufschlussreich, dass die Personifizierung durch Pastiors Umschreibung des Dauerhungers motiviert wurde (vgl. Müller 2010a: 20–21).

Vor allem Anfang und Ende des Romans zeichnen sich ebenso durch syntaktische Verkürzungen wie durch Wiederholungen und Auflistungen aus (vgl. Prak-Derrington 2013). Zudem wird zuerst das für die rhapsodischen Anklänge so entscheidende Akustische eliminiert, später wieder eingesetzt. „Alles, was ich habe, trage ich bei mir. / Oder: Alles meinige trage ich bei mir. / Getragen habe ich alles, was ich hatte. Das Meinige war es nicht.“ (Müller 2009c: 144) Poetisch werden hier die im Lager teils eingebüßten Gegenstände zu einem „Alles“ verdichtet, das kurz darauf in einer peniblen Aufzählung konkretisiert wird (Müller 2009c: 13–14). Vor dem Abtransport wird mangels eines Koffers ein Grammophonkasten umfunktioniert: „Ich machte mit dem Schraubenzieher aus dem Grammophonkistchen einen Koffer.“ (Müller 2009c: 12) Bezeichnenderweise zeugt von dem Abspielgerät weiterhin die bekannte Dreiecksplakette „mit dem Hund vor dem Trichter HIS MASTERS VOICE“ (Müller 2009c: 12–13).⁴

Wenn ausgerechnet dieser lauschende Hund auf dem Kistenkoffer bleibt, so verweist dies auf eine auditive Sensibilisierung im Lager (vgl. Ogradnik 2018), wo ebenso ein hündisches Gehorchen wie ein Horchen auf die Stimmen der Mithäftlinge sowie der eigenen inneren Stimme überlebensnotwendig werden. Darauf, dass diese Polyphonie später ‚abgespielt‘, d.h. mündlich wiedergegeben wird, deutet der Wiedereinbau des Grammophons nach der Heimkehr (Müller 2009c: 272). Daher endet Auberg seine Erzählung wohl auch mit dem Grammophonkoffer, der nunmehr allerdings eine optische Täuschung ist: „Auf dem Fußboden ist der Schatten meines Tischchens ein Grammophonkoffer.“ (Müller 2009c: 296) Am Grazer Schreibtisch imaginiert Auberg sogar das Abspielen von Liedern, die im Lager gesungen wurden (Müller 2009c: 19, 296), um mit diversen Gegenständen wie Wecker und Hausschlüssel zu tanzen. Derart belebt wird eine bleibende, deutlich auf Günter Eichs *Inventur* von 1947 rekurrierende Ding-Zuwendung bestätigt – begleitet von einer Musik,

4 Das Firmenlogo geht auf ein Porträt (1898) von Francis Barraud zurück, vgl. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:His_Master%27s_Voice.jpg (zuletzt aufgerufen am 24.02.2022) und Petts 1979.

die nicht das Gerät selbst, sondern der dem Grammophonkoffer ähnelnde Schatten hervorbringt. Auf einer Metaebene verdichten sich in diesem ‚Bewegungsbild‘ die vorangegangenen Erfindungen von Erinnerungen (vgl. Braun 2011: 34; Eke 2011: 58) anhand der Animierung von Gegenständen, die vielfach mit einer Sprachmusik einhergeht. Analog zur antiken Rhapsodie vereinigen sich hier Dichtung, Vortrag und Spiel als „Drumherum“-Sprechen, mit dem Pastior vor Auberg begann und das Müller bildsprachlich medialisiert.

Ihr Transfer vom Erzählten ins Geschriebene weist die literarisierte Sprache als Medium der Erfindung aus, wie die teils höchst durchdachten, teils aus Pastiors Lagerjargon übernommenen Neologismen, die Majuskeln und weitere nur typografisch mögliche Strukturierungen demonstrieren (vgl. Heine 2017). Hierbei erweist sich „Authentizität [. . .] [als] Effekt der Schrift, mithin des Textes.“ (Eke 2020: 73) So führt Auberg wegen seiner Homosexualität schon vor der Deportation ein ‚semantisches Doppelleben‘, das ihn sprachlich traumatisiert. Wenn er sich im Neptunbad unter der Verwendung von Alltagssprachlichen Kodes heimlich mit Sexualpartnern trifft, fühlt er sich anschließend schon bei dem Wort „AQUARELL“ (Müller 2009c: 10), das sein Vater als Zeichenlehrer benutzt, erwischt. Entsprechend verselbständigen sich in Müllers Poetik aufgeschnappte Wörter und werden narrativ zu semantisch aufgeladenen Worten, die trotz ihrer Literarisierung weiterhin auf das Gesprochene verweisen. Analog hierzu operiert die Narration mit einem Gleichklang von Wörtern, was teils nationale Sprach- und damit auch Landesgrenzen verwischt.

Hierzu gehört das russische Wort „газовый“ [gazovyj], das die von den Inhaftierten u. a. auszuladende Gaskohle bezeichnet. Für Auberg klingt es wie „Hasoweh“ (Müller 2009c: 231), das für das Hasengesicht der unterernährten Häftlinge steht: „[U]ns jagt der weiße Hase aus dem Leben. In immer mehr Gesichtern wächst er in den Wangendellen.“ (Müller 2009c: 231) Eine weitere phonetische Ähnlichkeit führt zum deutschen Wort „Heimweh“, worüber Auberg zuvor als „Hasoweh“ (Müller 2009c: 125) reflektiert (vgl. Schmidt 2012: 124–125). Eine an das Lagerleben angepasste deutschsprachige Ähnlichkeitsassoziation erfährt das in Majuskeln stehende MELDEKRAUT, das auch als rumänisches „LOBODĂ“ (Müller 2009c: 23) zitiert wird, wobei es sich um eine Art Wildspinat handelt, den die Inhaftierten im Frühjahr nach dem Appell am Wegrand sammelten. Auberg gibt seine Lagerlesart des Wortes *ex negativo* an: „Der Name MELDEKRAUT ist ein starkes Stück und besagt überhaupt nichts. MELDE war für uns ein Wort ohne Beiklang, ein Wort, das uns in Ruhe ließ. Es hieß ja nicht MELDE DICH, es war kein Appellkraut, sondern ein Wegrandwort.“ (Müller 2009c: 26) Unüberlesbar und unüberhörbar klingt dennoch im MELDE der tägliche Appell, in MELDE DICH das Heimweh an. Beide Aspekte zeigen gerade durch die Verneinung eine sprachliche Performanz an, die durch Ähnlichkeiten einerseits

das erzwungene Lageritual, andererseits die damit verbundene Sehnsucht nachvollziehen lässt und hierdurch das Lager im Donbass mit der banatischen Heimat verbindet.⁵

3. Fazit: Unschärfe, Vagheit, Nähe

Dass gerade die Kategorie der Ähnlichkeit ermöglicht, (post)traumatische Erfahrungen eines familiär unausgesprochenen Grauens darzustellen, liegt darin begründet, dass Letzterem per se Unschärfen zukommen. Entsprechend operiert *Atemschaukel* zwar mit Detailschärfen, jedoch ebenso mit fragmentarischen, lücken- und sprunghaften Retrospektiven: „Die Kleinteilung des Ganzen ergibt den Bogen der Spannung, die Neugierde und Überraschung, sogar Überrumplung, in die mich der Text verwickeln muss, damit die Insistenz im Suchen nicht schlapp wird“ (Müller 2010b: 53), wie Müller in ihrer Leipziger Poetikvorlesung *Lebensangst und Worthunger* konstatiert. Die hierdurch fehlende Stringenz, eine Vagheit, die laut Bhatti und Kimmich der Ähnlichkeit als Kategorie einer *Fuzzy Logic* vorgeworfen wird (2015: 10–11), erweist sich in Müllers Literarisierung der Lagererinnerung als grundlegend, gerade um motivisch wie sprachlich Analogien zu bilden, die transgenerationale und transnationale Verbindungen schaffen. Wenn derart aus zeitlicher und räumlicher Ferne eine gegenwärtige, im Präsens verfasste Lagernähe entsteht, so resultiert hieraus eine von Robert Spaemann für die Ähnlichkeit postulierte „Ent-Fernung“ (2011: 57), die das Lagerleben nahe bringt. Eben auf diese Weise entstehen die von Bhatti und Kimmich betonten „Netzwerke“: „Es kommt auf das Gesamtgewebe an“ (2015: 17), das etablierte Dichotomien destabilisiert. *Atemschaukel* beinhaltet ein von Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* (1966) konstatiertes „wunderbare[s] Gewimmel von Ähnlichkeiten“ (Foucault 1974: 56), die miteinander kommunizieren. Nicht zuletzt sind diese auch mit Müllers rumänischen Diktaturerfahrungen verknüpft, denn nach Foucault „bleibt [die Ähnlichkeit] niemals in sich selbst fest, sie wird nur fixiert, wenn sie auf eine andere Ähnlichkeit verweist, die ihrerseits neue anspricht“ (Foucault 1974: 61).

Müllers Inter- und Paratexte zu *Atemschaukel*, aber auch der Roman selbst zeugen von performativen Strategien, die auf Gesten und assoziativen Sprachreflexen basieren. Nach eigenem Bekunden habe Müller versucht, „soviel wie möglich mitzunehmen in den Text. [. . .] Die Arbeitsvorgänge, das Schaufeln, das Steinepressen als Vorgang – das steckte Oskar Pastior noch im

5 Zur Raumbewegung vgl. Kegelmann (2012).

Körper.“ (Müller 2010b: 45–46) An anderer Stelle heißt es: „Wirklich Geschehenes läßt sich niemals eins zu eins mit Worten fangen. Um es zu beschreiben, muß es auf Worte zugeschnitten und gänzlich neu erfunden werden. Vergrößern, verkleinern, vereinfachen, verkomplizieren, erwähnen, übergehen“ (Müller 2003: 86). Narrativ sind die (Sprach)Gesten zwar durch die subjektive Retrospektive Aubergs begründet (vgl. Assmann 2015: 172), jedoch gerade durch das ‚Gewimmel von Ähnlichkeiten‘ auch universell lesbar.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida. „Ähnlichkeit als Performanz Ein neuer Zugang zu Identitätskonstruktionen und Empathie-Regimen“. *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Hg. Anil Bhatti und Dorothee Kimmich. Paderborn: Konstanz University Press, 2015. 167–185.
- Bhatti, Anil und Dorothee Kimmich. „Einleitung“. *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Hg. Anil Bhatti und Dorothee Kimmich. Paderborn: Konstanz University Press, 2015. 7–31.
- Braun, Michael. „Die Erfindung der Erinnerung: Herta Müllers *Atemschaukel*“. *Gegenwartsliteratur* 10 (2011): 33–53.
- Eke, Norbert Otto. „‚Gelber Mais, keine Zeit‘. Herta Müllers Nach-Schrift *Atemschaukel*. Roman“. *Gegenwartsliteratur* 10 (2011): 54–74.
- Eke, Norbert Otto. „Der ‚Eigene Kalender‘ des Erinnerns: Die Wahrheit der erfundenen Erinnerung in Herta Müllers Romanen, Erzählungen und Essays“. *German Life and Letters* 73 (2020): 72–84.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge*. Übers. Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- Heidemann, Gudrun. „Herta Müller – Durchbuchstabieren eines Ersatztaschentuchs“. *Deutschsprachige Nobelpreisträger für Literatur*. Hg. Krzysztof Ruchniewicz und Marek Zybur. Dresden: Neisse Verlag, 2019. 299–315.
- Heine, Stefanie. „Die erfundenen Wörter holen Luft“. Zum Schaukeln und Schaufeln der Zeit bei Herta Müller“. *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*. Hg. Stefanie Heine und Sandro Zanetti. Paderborn: Fink, 2017. 247–259.
- Hirsch, Marianne. „Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Post-memory“. *Visual Culture and the Holocaust*. Hg. Barbie Zelizer. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001. 215–246.
- Kegelmann, René. „Materielle und mentale Räume in Herta Müllers Roman *Atemschaukel*“. *Études Germaniques* 267/3 (2012): 475–487.
- Müller, Herta. *Hunger und Seide. Essays*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.
- Müller, Herta. *In der Falle*. Göttingen: Wallstein, 1996.
- Müller, Herta. *Der König verneigt sich und tötet*. München: Hanser, 2003.
- Müller, Herta. „Herta Müllers Nobelvorlesung ‚Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis‘“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 07.12.2009 (= Müller 2009a).

- Müller, Herta. *Cristina und ihre Attrappe oder was (nicht) in den Akten der Securitate steht*. Göttingen: Wallstein, 2009 (= Müller 2009b).
- Müller, Herta. *Atemschaukel*. München: Hanser, 2009 (= Müller 2009c).
- Müller, Herta. *Ich glaube nicht an die Sprache. Herta Müller im Gespräch mit Renata Schmidt*. Klagenfurt: Wieser, 2010 (= Müller 2010a).
- Müller, Herta. *Lebensangst und Worthunger. Im Gespräch mit Michael Lentz. Leipziger Poetikvorlesung 2009*. Berlin: Suhrkamp, 2010 (= Müller 2010b).
- Müller, Herta. *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. München: Hanser, 2011.
- Müller, Herta. *Mein Vaterland war ein Apfelkern*. München: Hanser, 2014.
- Ogrodnik, Julia. *Musik im Werk Herta Müllers. Exemplarische Analysen zu „Atemschaukel“, den Romanen, Erzählungen und Collagen*. Bern u. a.: Peter Lang, 2018.
- Petts, Leonard. *The story of „Nipper“ and the „His Master’s Voice“ picture painted by Francis Barraud*. Bournemouth: Ernie Bayly, 1979.
- Prak-Derrington, Emanuelle. „Sprachmagie und Sprachgrenzen. Zu Wort- und Satz-wiederholungen in Herta Müllers *Atemschaukel*“. *Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller*. Hg. Helgard Mahrtd und Sissel Lægroid. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013. 133–147.
- Schmidt, Sarah. „Vom Kofferpacken. Zur fragilen Allianz der Dinge mit den Worten im Werk Herta Müllers“. *Zeitschrift für Germanistik* 22/1 (2012): 115–128.
- Schulte, Sanna. *Bilder der Erinnerung. Über Trauma und Erinnerung in der literarischen Konzeption von Herta Müllers „Reisende auf einem Bein“ und „Atemschaukel“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.
- Spaemann, Robert. „Ähnlichkeit“. Ders. *Schritte über uns hinaus II. Gesammelte Reden und Aufsätze II*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2011. 50–57.

Filmverzeichnis

- Jansen, John Albert. *Das Alphabet der Angst*. Niederlande: Oogland Filmproducties, 2014f.

Jahrbuch für Internationale Germanistik – Beihefte

- Band 1 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 1). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3655-0
- Band 2 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 2). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3836-3
- Band 3 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 3). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3657-4
- Band 4 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 4). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3658-1
- Band 5 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 5). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3659-8
- Band 6 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 6). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3660-4
- Band 7 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 7). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3661-1
- Band 8 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 8). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3662-8
- Band 9 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 9). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3663-5
- Band 10 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 10). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3664-2
- Band 11 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 11). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3665-9
- Band 12 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 12). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3666-6

Jeder Band ist auch Open Access auf www.peterlang.com verfügbar.

