

# SPRACHKUNST

Beiträge  
zur Literaturwissenschaft

Jahrgang L/2019

2. Halbband



# SPRACHKUNST

Beiträge

zur Literaturwissenschaft

Jahrgang L/2019

2. Halbband



VERLAG DER  
ÖSTERREICHISCHEN  
AKADEMIE DER  
WISSENSCHAFTEN

- Herausgeber* Hans Höller, Christoph Leitgeb und Michael Rössner, im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte.
- Verantwortlicher Redakteur* Christoph Leitgeb, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Postgasse 7/4, 1010 Wien, Österreich.  
Phone: +43-1-51581-3323 · Fax: +43-1-51581-3311 · Christoph.Leitgeb@oeaw.ac.at  
<http://www.oeaw.ac.at/sprachkunst>
- International Advisory Board*
- Prof. Dr. Christian Begemann, Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Ludwig-Maximilians-Universität München.
- Prof. Dr. Astrid Erll, Institut für England- & Amerikastudien, Goethe-Universität Frankfurt am Main.
- Prof. Dr. Monika Fludernik, Englisch Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.
- Prof. Dr. Dr. H.C./UWM em. Herbert Grabes, Department of English, Justus-Liebig-Universität Gießen.
- Prof. Dr. Christine Kanz, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Universität Gent.
- Prof. Dr. Thomas Klinkert, Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.
- Prof. em. Dr. Werner von Koppenfels, Institut für Englische Philologie, Ludwig-Maximilians-Universität München.
- Prof. em. Dr. Renate Lachmann, Fachbereich Literaturwissenschaft, Universität Konstanz.
- Prof. Dr. Michael Meyer, Institut für Anglistik, Universität Koblenz-Landau.
- Prof. Dr. Luigi Reitani, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi di Udine.
- Prof. Dr. Ritchie Robertson, The Queen's College, Faculty of Modern Languages, University of Oxford.
- Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Ruhr-Universität Bochum.
- Prof. Dr. Peter Schnyder, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Université de Neuchâtel.
- Prof. Dr. Franziska Schößler, Fachbereich II, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Universität Trier.
- Prof. em. Dr. Gustav Siebenmann, School of Humanities and Social Sciences, Universität St. Gallen.
- Prof. Dr. Cornelia Sieber, Abteilung Spanische und Portugiesische Sprache und Kultur, Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Prof. Dr. Marie Luise Wandruszka, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna.

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

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

Als internationale wissenschaftliche peer-reviewed Zeitschrift von der ÖAW gefördert.

---

ISBN 978-3-7001-8698-4 · AU ISSN 0038-8483

© Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2020

Alle Rechte vorbehalten.

Die verwendete Papiersorte in dieser Publikation ist DIN EN ISO 9706 zertifiziert und erfüllt die Voraussetzung für eine dauerhafte Archivierung von schriftlichem Kulturgut.

Satz & Layout: Hermann Blume und Gerhard Spring, Wien

Druck und Bindung: Prime Rate, Budapest

<https://www.austriaca.at/0038-8483collection>

<https://verlag.oeaw.ac.at>

Made in Europe

## INHALTSVERZEICHNIS

### Aufsätze

- Andreas Mahler 169 Illusion / Immersion.  
(Berlin) Dynamiken der Wirklichkeitssubstitution  
(am Beispiel des *retablo* im ›Quijote‹)
- Friedemann Spicker 187 Kotext und Kontext.  
(Königswinter) Der Aphorismus in seinem Umfeld
- Nicolas von Passavant 217 Nach dem Wurstverlust.  
(Berlin) Robert Walsers ›Die Wurst‹, poetologisch gelesen
- Andjelka Krstanovic 231 Authentizität und Fiktionalisierung.  
(Banja Luka) Narrative Überlegungen zu Peter Handkes  
Erzählung ›Wunschloses Unglück‹

### 255 VERZEICHNIS DER LITERATURWISSEN- SCHAFTLICHEN HABILITATIONEN AN ÖSTERREICHISCHEN UNIVERSITÄTEN

### Berichte und Besprechungen

- Kaltërina Latifi 265 Héctor Canal, Romantische Universalphilologie.  
(Göttingen/London) Studien zu August Wilhelm Schlegel
- François Genton 269 Stefan Maurer, Doris Neumann-Rieser und  
(Grenoble-Alpes) Günther Stocker, Diskurse des Kalten Krieges.  
Eine andere österreichische Nachkriegsliteratur

### *Abschiedsvorlesung:*

- Michael Rössner 273 Was ist und zu welchem Ende treibt man  
(München/Wien) Literaturwissenschaft?



## ILLUSION / IMMERSION

### Dynamiken der Wirklichkeitssubstitution (am Beispiel des *retable* im ›Quijote‹)

Von Andreas Mahler (Berlin)

‚Illusion‘ und ‚Immersion‘ lassen sich fassen als Rezeptionsphänomene distanzbewusst spielerischer bzw. fälschlich ernsthafter Wirklichkeitssubstitution. In lebensweltlichen Kontexten vertauscht die Ersetzung Realität und Fiktion, in literarischen Zusammenhängen stellt sie die Vertauschung innerhalb der Fiktion selbst dar. Auf Basis der Hypothese grundständiger deiktischer Doppelung von Rede entwickelt der Aufsatz eine am Gegensatz von referentieller Ver-eindeutigungsmöglichkeit und ambigem Offenhalten ausgerichtete vierstellige Matrix des Fingerens und demonstriert am Beispiel einer erlebten Anekdote wie des berühmten Puppenspiels in Cervantes’ ›Don Quijote‹ deren Einsatz und Funktion in Fällen lebensweltlich realer wie fiktional dargestellter Immersion.

Both ‘illusion’ and ‘immersion’ can be seen as phenomena which substitute one reality for another, either in the form of a game of make-believe or in the form of blandly (and naïvely) mistaking the one for the other. In everyday situations, this act of substitution concerns reality and fiction, whereas in literature, it involves the fictitious world and a second world-within-this-world. Assuming that all discourse is based on a double deictic navigation in the sense that it superimposes an internal given (the intratextual constellation of the deictics) and an external option (their potential extratextual reference), the article develops a matrix of four types of overlay oscillating between ambiguous openness on the one hand and seemingly unambiguous closure on the other before, with reference to a life-like anecdote as well as to the famous puppet-play in Cervantes’ ›Don Quixote‹, it goes on to demonstrate the operation of this matrix in cases of both ‘real’ and ‘fictionalized’ immersion respectively.

#### 1.

Burgtheater im April 2007.<sup>1)</sup> Es sind die Shakespeare-Tage. Ich sitze im Olymp. Es ist elend heiß. Um mich herum mehrere Schulklassen auf Klassenfahrt. Neben mir eine Dame von etwa achtzig Jahren. Es gibt den ›König Lear‹. Die

---

<sup>1)</sup> Aus Illustrationsgründen erlaube ich mir, mit einer Anekdote zu beginnen. – Der Beitrag geht zurück auf einen programmatischen Eröffnungsvortrag im Rahmen der von Hispanist/inn/en der Universitäten Kiel, Hamburg und Bremen vom 18. bis 20. August 2014 am Dr. Otto Bagge-Kolleg in Sehlendorf an der Ostsee organisierten Sommerschule zu “Imer-

Dame sucht das Gespräch. Sie sei Wienerin, ihr Mann seit vielen Jahren schon verstorben. Von ihm stamme noch das Abonnement. Sie selbst sei gar nicht so sehr interessiert an den Stücken. Was sie reize, seien vielmehr die Schauspieler, allen voran der heutige Darsteller des König Lear. Es ist Gert Voss.

Das Stück beginnt und geht voran. Im 4. Akt, schon recht spät, kommt die bekannte Stelle aus der Gloucester-Handlung, wo Edgar, der ‚gute‘ Sohn des Grafen Gloucester, gegen den ‚Bastard‘-Sohn Edmund endlich die Oberhand gewinnt. In dem Moment springt die Dame neben mir auf, klatscht begeistert in die Hände und ruft zum Erschrecken aller Schulklassen laut nach unten: „Recht so!“ Sie also, die angeblich nur der Schauspieler – wenn nicht bloß gar eines einzigen Schauspielers – wegen ins Theater gekommen war, ist offensichtlich mit einem Schlag so gefangen, so ins gezeigte Spiel gezogen (*in-lusio*), immersiv so eingetaucht, dass sie den Publikumskontext um sich vergisst und über die – weit entfernte – Rampe direkt eingreift.<sup>2)</sup> Statt mir oben im Zuschauerraum leise zuzuflüstern, dass sie das Geschehene für gut heißt, teilt sie es nach unten hin der Bühne mit. In Substitution unserer Wirklichkeit mit der des Spiels kommuniziert sie nicht innerhalb unseres gemeinsamen (Theater-) Raumes, sondern kommuniziert über dessen Grenze hin mit der gezeigten Geschichte. Statt spielerischer Illusion liegt vor ernsthafte Immersion – deswegen auch zunächst das entsetzte Erschrecken und dann das verlegen fremschämende Lächeln der Schulklassen.<sup>3)</sup>

---

sión e ilusión en la literatura, el cine y el arte hispánicos”. Ich danke JAVIER GÓMEZ-MONTERO, INKE GUNIA und SABINE SCHLICKERS für die freundliche Einladung und insbesondere VÍCTOR FERRETTI für die umsichtige und hilfreiche Organisation sowie allen Teilnehmer/inne/n für äußerst anregende und weiterführende Gespräche. Alle verbliebenen Mängel gehen selbstverständlich zu meinen Lasten.

<sup>2)</sup> In seiner weit verbreiteten Unterscheidung von willkürlichen Kampfspielen (*agôn*), unberechenbaren Zufallsspielen (*alea*), uneigentlichen Nachahmungsspielen (*mimicry*) und unbeherrschbaren Rauschspielen (*ilinx*) charakterisiert der französische Spieltheoretiker Roger Caillois *mimicry*-Spiele etymologisierend über ihren einladenden „Eintritt ins Spiel: *in-lusio*“; siehe ROGER CAILLOIS, *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch* (1958). Übers. von SIGRID VON MASSENBACH, Frankfurt/M. u. a. 1982, S. 27. Ich übernehme die näher kennzeichnenden Adjektive der zusammenfassenden Darstellung bei WOLFRAM NITSCH, *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina* (= *Romanica Monacensia* 57), Tübingen 2000, hier S. 27. Zum Begriff der ‚Immersion‘ als Zustand sich völligen Verlierens in der Illusion siehe weiter unten.

<sup>3)</sup> Zu Begriff und Theorie einer von ihm über das charakteristische Merkmal der stets noch mitgegebenen Distanz gefassten ‚ästhetischen Illusion‘ siehe WERNER WOLF, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen* (= *Buchreihe der Anglia* 32), Tübingen 1993; vgl. diesbezüglich auch seine Artikel zu den Einträgen Illusion, ästhetische; Illusionsbildung; Illusionsdurchbrechung, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von ANSGAR NÜNNING, 2. überarb. und erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2001, S. 270–273, in neuerer Version siehe auch Illusion (Aesthetic), in: *Handbook of Narratology*, hrsg. von PETER HÜHN u. a., Berlin, New York 2009,

Einen solchen Effekt soghaften Hineingezogenwerdens ins Spiel der Illusion gibt es medial natürlich nicht allein in der Sprachkunst. Das Spiel lässt sich in den Bildenden Künsten etwa zurückverfolgen bis ins 5. Jahrhundert vor Christus, klassischerweise etwa im notorischen illusionistischen (Schatten-)Bild des Zeuxis (um 425 v. Chr), dessen im gemalten Bild repräsentierte Trauben – vielleicht doch ein wenig in anthropomorpher Dominantsetzung des Sehsinns – selbst die Vögel, metaeptisch fehlerhaft, dazu verführt haben sollen, daran unmittelbar zu picken und zu naschen, während zur gleichen Zeit einer seiner Kollegen, Parrhasios, in Zeuxis' Abwesenheit so wirklichkeitsecht einen Vorhang über eines seiner begonnenen Bilder gemalt hat, dass Zeuxis selbst versucht haben soll, den Vorhang behutsam wegzuziehen. Derartiges *trompe-l'œil* kennen wir heutzutage vornehmlich aus Barockkirchen, in denen etwa versucht wird, den Kuppelraum illusionär nach oben zu verlängern, oder der Übergang zwischen architektonischen Absätzen und Kapitellen und deren gemalter Fortsetzung verwischt. In der modernen Kunst hat sich hieraus in jüngerer Zeit ein ganzer Zweig entwickelt, der etwa in der Malerei, aber selbst bis hinein in die Photographie, versucht, dergestalt über den Rahmen ‚hinauszurepräsentieren‘, dass der vermeintlich natürliche Kontext, etwa der Museumskorridor samt der betrachtenden Besucher, obwohl sie beide tatsächlich da sein könnten, sich bei näherer Betrachtung lediglich als Teil des Bilds erweisen – bis hin zu Straßenkunst, die an Wänden Durchgänge und Passagen suggeriert, die zuweilen von Fußgängern schadensvoll real in Anspruch genommen werden.<sup>4)</sup> Vergleichbare Spiele mit medial geleitetem, wirklichkeitssubstitutivem Glauben oder Glau-

---

S. 144–159, und in Auseinandersetzung mit der jüngeren Forschung zudem die Einleitung *Aesthetic Illusion*, in: *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Hrsg. von WERNER WOLF u. a. (= *Studies in Intermediality* 6), Amsterdam, New York 2013, S. 1–63; zum Unterschied wie auch zur Skalierung von (vollständiger, dezeptiver) *Immersion* (im Sinne von *Delusion*) und (stets noch distanzbewusster) *Illusion* siehe v. a. S. 14–19. Zu alternativen Ansätzen im Rahmen von Fiktionstheorien der *Institutionalität*, des *make-believe*, der Sprechakttheorie oder der Kontraktualität siehe die jeweiligen Beiträge in TOBIAS KLAUK, TILMANN KÖPPE (Hrsgg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch* (= *Revisionen* 4), Berlin, Boston 2014; zu einer jüngeren Kritik, insbesondere am *Institutionenbegriff*, siehe das *Fiktionskapitel* in KLAUS W. HEMPFER, *Literaturwissenschaft. Grundlagen einer systematischen Theorie* (= *Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*), Stuttgart 2018, S. 38–107, v. a. S. 38 ff.

<sup>4)</sup> Unübertroffener *locus classicus* in Fragen von Illusionseffekten in den Visuellen Künsten ist nach wie vor ERNST H. GOMBRICH, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960), Oxford 1988 (für Zeuxis und Parrhasios siehe S. 112 und 173). Für Täuschungsphänomene in den Bildenden Künsten vgl. zudem auch den Überblick bei GÖTZ POCHAT, *Aesthetic Illusion and the Breaking of Illusion in Painting* (Fourteenth to Twentieth Centuries), in: WOLF u. a. (Hrsgg.), *Immersion and Distance*, zit. Anm. 3, S. 237–261; für Einbeziehungen realer bzw. fiktiver Rahmen in das Spiel der Illusion siehe KATHARINA BANTLEON, ULRICH TRAGATSNIG, *Wilful Deceptions. Aesthetic Illusion at the Interface of Painting, Photography and Digital Images*, in: ebenda, S. 263–292, wie auch

benwollen gibt es allenthalben in den Künsten – am wenigsten vielleicht, wengleich zumindest versuchsweise auch dort, in der Musik.<sup>5)</sup>

Ich kehre gleichwohl zurück zur Literatur. Jeder kennt die Szene des Puppenspiels des *maese* Pedro im zweiten Band von Cervantes' frühneuzeitlicher Abrechnung mit den Illusionen mittelalterlicher Ritterromane, seinem berühmten ‚ersten Roman der Weltliteratur‘, dem ›Don Quijote‹ (1615; II.25–26)<sup>6)</sup> – auch wenn ich als Anglist nicht verhehlen will, dass bereits in der ein Jahr zuvor, 1614, uraufgeführten Komödie ›Bartholmew Fair‹ des Shakespeare-Zeitgenossen – und eingestandenen Cervantes-Bewunderers – Ben Jonson der gesamte letzte Akt um ein Puppenspiel herumkonstruiert ist, dessen illusionistische Kraft die traditionell theaterfeindliche Figur des von Eifer gezeichneten Puritaners Zeal-of-the-Land Busy dergestalt zum Eingreifen provoziert, dass er mit den Puppen in Interaktion tritt, um ihnen sittenwidrig sündiges, ‚ab-hominabel‘ *gender*-verkehrendes Verhalten vorzuwerfen, was eine der Puppen schlicht damit konterkariert, dass sie ihr Kleid hebt und zeigt, dass sie geschlechtslos ist, woraufhin der Puritaner zu unserem Vergnügen bitter weint: „the cause has failed me.“<sup>7)</sup> In Kapitel II.25 des ›Don Quijote‹ also erscheint ein Puppenspieler und baut seine Bühne auf. Das Theater wird vor unseren Augen

---

die metareferentiellen bzw. metaleptischen Beobachtungen bei KATHARINA BANTLEON, JASMIN HASELSTEINER-SCHARNER, Of Museums, Beholders, Artworks and Photography. Metareferential Elements in Thomas Struth's Photographic Projects *Museum Photographs* and *Making Time*, in: Metareference across Media. Theory and Case Studies. Hrsg. von WERNER WOLF (= Studies in Intermediality 4), Amsterdam, New York 2009, S. 356–387.

- <sup>5)</sup> Zu einer Diskussion des Verhältnisses der Musik zur Illusionsbildung siehe die Überlegungen bei WALTER BERNHART, Aesthetic Illusion in Instrumental Music?, in: WOLF u. a. (Hrsgg.), *Immersion and Distance*, zit. Anm. 3, S. 365–380.
- <sup>6)</sup> Zur Bezeichnung des ›Quijote‹ als dem „ersten großen Roman im eigentlichen Sinne“ siehe etwa KARLHEINZ STIERLE, Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit, in: *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters* (= Begleitreihe zum Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters 1). Hrsg. von HANS ULRICH GUMBRECHT, Heidelberg 1980, S. 253–313, das Zitat S. 310. Für grundlegende Einführungen in Cervantes und seinen zentralen Roman siehe CHRISTOPH STROSETZKI, *Miguel de Cervantes. Epoche – Werk – Wirkung* (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), München 1991, sowie HORST WEICH, *Cervantes' Don Quijote*, München 2001. Für eine äußerst informative historische Einschätzung des Fiktions-Realitäts-Verhältnisses in der (frühen) Neuzeit aus fiktionstheoretischer Sicht siehe TILMANN KÖPPE, Fiktionalität in der Neuzeit, in: KLAUK, DERS. (Hrsgg.), *Fiktionalität*, zit. Anm. 3, S. 419–439.
- <sup>7)</sup> Siehe hierfür BEN JONSON, *Bartholmew Fair*. Hrsg. von GEORGE R. HIBBARD (= *New Mermaids*). London 1977, V.4.102; für die etymologisch bewusst falsch von *ab hominem* abgeleitete Rede von „Bartholomew-abominations“, zu denen der Puritaner späterhin auch die Puppen rechnet, siehe IV.1.86. Für eine Diskussion von Ben Jonsons Komödie unter dem Gesichtspunkt des Karnevalesken siehe ANDREAS MAHLER, *Komödie, Karneval, Gedächtnis. Zur frühneuzeitlichen Aufhebung des Karnevalesken in Ben Jonsons Bartholmew Fair*, in: *Poetica* 25 (1993), S. 81–128; zum Puppenspiel v. a. S. 120 ff.

aufgeschlagen; Puppenspieler, Dolmetscher und Publikum werden platziert; das Spiel wird arrangiert, dann geht es los<sup>8)</sup>:

Don Quixote und Sancho folgten ihm und gelangten an den Ort, wo das Puppentheater aufgestellt und bereits geöffnet war, mit einer Menge kleiner Wachskerzen beleuchtet, die ihm ein recht stattliches und glänzendes Aussehen gaben. Meister Pedro begab sich sogleich hinter die Bühne, weil es sein Geschäft war, die Figuren zu lenken; vor ihr aber stand ein Bürschchen im Dienste des Meisters Pedro, um die Geheimnisse der Darstellung zu verdolmetschen und zu erklären. Er hielt ein Stäbchen in der Hand, mit dem er die auf der Szene erscheinenden Figuren bezeichnete.

Nachdem sich nun alle im Wirtshause anwesenden Personen der Bühne gegenüber aufgestellt oder gesetzt hatten, Don Quixote, Sancho, dem Edelknaben und dem Vetter aber die besten Plätze zugewiesen worden waren, begann der Dolmetscher seine Rede vorzutragen, wie jeder sie hören und sehen wird, der das folgende Kapitel lesen oder hören will.

Obedecieronle don Quijote y Sancho, y vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que le hacían vistoso y resplandeciente. En llegando, se metió maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las figuras de artificio, y fuera se puso un muchacho, criado del maese Pedro, para servir de intérprete y declarador de los misterios de tal retablo: tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían.

Puestos, pues, todos cuantos había en la venta, y algunos en pie, frontero del retablo, y acomodados don Quijote, Sancho, el paje y el primo en los mejores lugares, el trujamán comenzó a decir lo que oírä y verá el que le oyere, o viere el capítulo siguiente.

Was wir hier präsentiert bekommen, ist eine Theatersituation, die noch ganz den mittelalterlichen Gepflogenheiten, näherhin dem Mysterien- oder auch Moralitätensspiel, entspricht. Fein säuberlich getrennt sind die dominant *histoire*-orientierten *sedes* bzw. *loci* auf der einen Seite, wo das – noch nicht recht begonnene – szenische Spiel der Puppen späterhin angesiedelt sein wird, und die dominant *discours*-orientierte *platea* auf der anderen, von der aus Kommentare, Hinweise, Zeigegesten geführt werden können, mit zusätzlichem Verweis

<sup>8)</sup> Aus Gründen der besseren Nachvollziehbarkeit für Nicht-Hispanisten zitiere ich auf Deutsch und auf Spanisch. Das Original folgt der autoritativen Ausgabe: MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*. Hrsg. von FRANCISCO RICO (= Biblioteca Clásica 50/51), Barcelona 1998, hier S. 845 f.; für die deutsche Fassung recurriere ich – trotz uneingeschränkter Anerkennung der ausgezeichneten Leistung Susanne Langes bei ihrer Neuübersetzung des ›Quijote‹ für den Münchner Hanser-Verlag (2008) – aufgrund der dort für mein Argument zuweilen aussagekräftiger profilierten Deiktika auf die über die drei Bände hin fortlaufend paginierte Ausgabe: MIGUEL DE CERVANTES, *Der scharfsinnige Ritter Don Quixote von der Mancha*. Übers. anon. (1837). Rev. KONRAD THORER, 3 Bde., Frankfurt/M. 1975, S. 912 f. (im Folgenden beides jeweils mit Seitenangabe im Text). Ich bin mir durchaus der Tatsache bewusst, dass die eingangs angeführte ‚reale‘ Burgtheateranekdote von der ‚fiktiven‘ Puppenspielepisode über das Kriterium der Dargestelltheit geschieden ist; zu einer diesbezüglichen textebenenorientierten Differenzierung siehe weiter unten.

auf das Publikum ‚vorn‘ bzw. ‚gegenüber‘ (‚frontero del retablo‘).<sup>9)</sup> Es gibt also ausgestellte Künstlichkeit (‚figuras de artificio‘) einerseits, platziertes reales Publikum (‚puestos‘, ‚acomodados‘) andererseits, und dazwischen als Mittler eine distanzhaltende Zeigefigur, einen ‚intérprete‘, ‚declarador‘ oder auch ‚trujamán‘ samt einer ‚varilla‘, die ihm dabei behilflich ist, was wichtig ist, zu zeigen (‚señalar‘). Soweit das Arrangement; das Spiel der Fiktion könnte beginnen.

## 2.

Ich schalte eine Pause ein und komme zu einer Matrix des Fingierens.<sup>10)</sup> Nicht das Fingieren allein, so will ich behaupten, sondern im Grunde jedes Sprechen – jeder kommunikative Austausch – beruht auf einem Kontrakt, ist gemeinschaftliches Spiel. Dies zeigt sich vor allem an den Personalpronomina. Mit guten Gründen hat der französische Sprachwissenschaftler Émile Benveniste bekanntlich in einem ersten Schritt alle Rede prinzipiell geteilt in solche mit Dominanz der 3. Person einerseits und solche mit Dominanz der 1. und 2. Person andererseits.<sup>11)</sup> Ersteres nennt er – mit Blick auf den semantischen Effekt – ‚histoire‘, oder präziser und vollständiger vielleicht ‚énonciation historique‘, Letzteres – mit Blick auf die syntaktische Ursache – ‚discours‘ bzw. ‚énonciation du discours‘. Das heißt, jede in diesem Sinne *histoire*-orientierte Rede leugnet tendenziell ihre Verfasstheit, negiert die ihr zugrundeliegende – und sie dadurch eigentlich erst ermöglichende – *énonciation* und blickt so scheinbar unverstellt auf das Vermittelte, den Inhalt, ihr wahrheitsgebundenes oder auch lügenhaftes *énoncé*; demgegenüber erkennt jede *discours*-bestimmte Rede ihre eigene Verfasstheit immer schon syntaktisch an und bringt sich so unhintergebar mit ins Spiel, stellt sich medial *als Rede* aus, zeigt Vermitteltes *und* Vermittler, wahr/falsches *énoncé und* wahrheitsgetreu ‚eigentliche‘ oder auch bloß vortäuschend ‚uneigentliche‘ *énonciation*. Zur fiktions- wie faktengläubigen ‚Illusion‘ bräuchten wir dementsprechend vornehmlich lediglich die *histoire* samt der Leugnung ihrer sprecherbezogenen *énonciation* mit unserer ganzen transparen-

<sup>9)</sup> Zur Dramaturgie von ebener und mischender *platea* und erhöhtem, distanziertem *locus* siehe die ausführliche Rekonstruktion bei ROBERT WEIMANN, *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie, Dramaturgie, Gestaltung* (1967), 2. Aufl., Berlin 1975, S. 121–139.

<sup>10)</sup> Ich recurriere im Folgenden auf Überlegungen in ANDREAS MAHLER, *Glauben, Nicht-Glauben, Anders-Sagen. Wege des Fingierens in Englands früher Neuzeit*, in: *Fiktionen des Faktischen in der Renaissance*. Hrsg. von ULRIKE SCHNEIDER und ANITA TRANINGER (= *Text und Kontext* 32), Stuttgart 2010, S. 23–44, insbes. S. 25 ff.

<sup>11)</sup> Siehe hierzu die klassischen Überlegungen bei ÉMILE BENVENISTE, *Les relations de temps dans le verbe français*, in: DERS., *Problèmes de linguistique générale*, 1 (1966) (= *Collection tel* 7), Paris 1990, S. 237–250, die Belege S. 238 und 242.

ten Konzentration auf den im gegebenen Fall thematisierten Inhalt – wie im Fall meiner Wiener Theaterbesucherin. Auf diese Weise scheint jede Sprachverwendung, jede Rede, selbst schon gedoppelt. Denn jede Rede erweist sich als gekennzeichnet durch die – oftmals tunlichst verdeckt gehaltene – Überlagerung zweier Bezugfeldmöglichkeiten, einer ‚inneren‘, sprachlichen und einer ‚äußeren‘, nicht-sprachlichen. Die für das Fingieren oftmals herausgestellte „Simultaneität zweier Situationen“ eignet mithin dem Fingieren nicht allein.<sup>12)</sup>

Dazu muss ich kurz noch ein wenig ausholen. Als privilegiertes Medium konzeptualisierender Welterfassung bespielt Sprache mindestens vier Ebenen.<sup>13)</sup> Teilt man in lebensweltliche ‚Realität‘/‚Wirklichkeit‘ (E<sub>1</sub>), materialen ‚Text‘ (E<sub>2</sub>), vorgestellte ‚Vermittlung‘ (E<sub>3</sub>) und vermittelten ‚Inhalt‘/‚Welt-im-Text‘ (E<sub>4</sub> samt möglichen, weiter verschachtelten ‚Inhalten-im-Inhalt‘ oder ‚Welten-in-der-Welt‘ [E<sub>4</sub>’], [E<sub>4</sub>’], etc.) – semiotisch gesehen in extratextuelle Pragmatik, Syntaktik, Binnenpragmatik und Semantik –, so etabliert Sprache/Rede syntaktisch-textuell über Deiktika (E<sub>2</sub>) auf binnenpragmatischer Ebene konzeptuelle Koordinaten (E<sub>3</sub>), welche textintern als Vorstellungsmodell dienen, mithilfe dessen auf der extratextuellen und/oder der binnenfiktionalen Ebene reale (E<sub>1</sub>) oder fiktive Sprecher (E<sub>3</sub>) – also die von den Deiktika bezeichneten externen oder internen Referenten – die Semantik ihrer Äußerungen (E<sub>4</sub>) mit der realen oder fiktiven ‚Welt‘ (E<sub>1</sub> oder E<sub>4</sub>) verbinden. Jedem Sprechakt eignet so in der Regel immer schon eine doppelte Pragmatik oder auch doppelte ‚Navigation‘: die Überlagerung zweier deiktischer Zentren mit einer internen – ‚fiktionalen‘ – Relation zwischen dem Text (E<sub>2</sub>) und den von ihm etablierten textinternen Äußerungsinstanzen (E<sub>3</sub>) und einer externen – ‚realen‘ – Relation zwischen dem Text (E<sub>2</sub>) und seinen textexternen Nutzern (E<sub>1</sub>). Erstere etabliert eine unhintergehbare binnenfiktionale Situierung mit der Vorstellung endophorischer Referenz, letztere eine mögliche zusätzliche extratextuelle Situierung mit der Vorstellung weltgerichtet exophorischer Referenz.<sup>14)</sup> Damit Sprache

<sup>12)</sup> So die – nicht unschlüssige – Formel bei RAINER WARNING, *Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion*, in: *Funktionen des Fiktiven*. Hrsg. von DIETER HENRICH und WOLFGANG ISER (= *Poetik und Hermeneutik* 10), München 1983, S. 183–206, das Zitat S. 193, wobei in seinem Sinne hinzugefügt werden muss, dass die hier vertretene grundsätzliche Doppelung, wie gleich gezeigt, ihrerseits wiederum gedoppelt werden kann. Für eine eingängig am Begriff des ‚Bezugsfeldes‘ ausgerichtete Theoretisierung von Sach- und Fiktivkommunikation siehe die Überlegungen bei JOHANNES ANDEREGG, *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa* (1973) (= *Sammlung Vandenhoeck*), 2. Aufl., Göttingen 1977.

<sup>13)</sup> Zur folgenden kommunikativen Kurzsystematik siehe, mit Blick auf die lyrischen Gattungen, ANDREAS MAHLER, *Towards a Pragmasemiotics of Poetry*, in: *Poetica* 38 (2006), S. 217–257; v. a. S. 221 ff.

<sup>14)</sup> Zur sprachwissenschaftlichen Unterscheidung in realitätsbezogene exophorische und (unter anderem) fiktionsaufbauende endophorische Referenz siehe zusammenfassend GILLIAN

problemlos weltvermittelnd, weltdarstellend, weltherstellend – im weitesten Sinne also mimetisch – funktioniert, muss genau diese Doppelung verdeckt gehalten sein, muss sich die eine Relation zugunsten illusionärer Geltung der anderen tilgen; dies ist die sprachliche Latenz.<sup>15)</sup>

Typologisch führt dies zu einer Matrix mit vier Optionen.<sup>16)</sup> (1) Wird – im Sinne der Latenz – die interne Relation auf die externe projiziert und löscht sich aus, d. h. tun ein externer Sprecher und externe Hörer so, als gäbe es die interne Relation nicht, dann liegt ein ‚referentieller‘ Sprachgebrauch vor: ein realer Sprecher spricht eigentlich; seine Rede ist ‚faktual‘; es gilt allein das äußere Zentrum. Dies ist der Sprachgebrauch der Alltagskommunikation. (2) Wird hingegen diese externe Relation auf die interne rückprojiziert, d. h. tun externe Sprecher und Hörer so, als sei die externe Situation ihrerseits wiederum eine erfundene interne, dann ist das Sprechen uneigentlich. Solche Rede ist ‚fiktional‘; im Sinne doppelter Bezogenheit ist sie ‚heteroreferentiell‘; es gilt das äußere Zentrum als – sich zudem verwischendes – inneres. Dies ist der Sprachgebrauch dramatischer Gattungen. (3) Tut umgekehrt ein interner Sprecher so, als sei die interne Situation zugleich eine externe, obwohl es sie gar nicht gibt, dann spricht er als fiktiver Sprecher uneigentlich; er nutzt die Deiktika des Textes so, als bezeichneten sie Fakten. In diesem Sinn ist der Gebrauch ‚pseudo-referentiell‘; es gilt das innere Zentrum als mögliches äußeres. Dies ist der Sprachgebrauch der narrativen Gattungen. (4) Bleibt als letztes noch die interne Instanz, die eigentlich spricht und sich zu ihrer Fiktivität bekennt. Ihre Rede ist ganz auf sich bezogen ‚autoreferentiell‘; es gilt allein das innere Zentrum. Dies ist der Gestus metafictionalen Sprechens oder Erzählens.

---

BROWN, GEORGE YULE, *Discourse Analysis* (= Cambridge Textbooks in Linguistics), Cambridge 1983, S. 190 ff. Die kommunikative Fehleinschätzung meiner unmittelbar auf das gezeigte Spiel reagierenden Burgtheaterbesucherin liegt demnach in der momentan vollständigen Substitution der Schauspieler- wie auch unserer Zuschauerwelt (E<sub>1</sub>) durch die ‚Lear-Welt‘ (E<sub>2</sub>); Pointe solchermaßen ‚dramatischer‘ Kommunikation ist entsprechend, dass sie reale Sprecher (E<sub>1</sub>) für die Darstellung fiktiver Charaktere (nicht fiktiver Sprecher) (E<sub>4</sub>) benötigt.

<sup>15)</sup> Der Begriff des Mimetischen meint in diesem weiten Sinne nicht viel mehr als einen realen oder fiktiven Weltbezug; auf solches zielt etwa der Ansatz bei KENDALL L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, MA 1990; eine viel zitierte Vorstufe zu diesem Buch findet sich in DERS., *Fearing Fictions*, in: *The Journal of Philosophy* 75 (1978), S. 5–27, dort auch eine ähnliche wie meine Eingangsanekdote (ich danke einem der beiden anonymen Gutachter für diesen Hinweis). Zum sozialanthropologischen Gedanken notwendiger Latenz, demzufolge „menschliches Handeln sich Teilaspekte seiner sozialen Wirklichkeit verdecken müsse, um Orientierbarkeit und Motivierbarkeit nicht zu verlieren“, siehe etwa NIKLAS LUHMANN, *Soziologische Aufklärung. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*, Bd. 1, 4. Aufl., Opladen 1974, das Zitat S. 69.

<sup>16)</sup> Siehe hierzu genauer MAHLER, *Glauben, Nicht-Glauben, Anders-Sagen*, zit. Anm. 10, S. 25–29.

Entsprechend eröffnet die Matrix vier Möglichkeiten der Nutzung: (1) ein realer Sprecher nutzt sie eigentlich (referentieller Gebrauch); (2) ein realer Sprecher nutzt sie uneigentlich (heteroreferentieller Gebrauch); (3) ein fiktiver Sprecher nutzt sie eigentlich (pseudoreferentieller Gebrauch); (4) ein fiktiver Sprecher nutzt sie eigentlich (autoreferentieller Gebrauch). Die vier Typen teilen sich demnach in zwei eigentliche Matrixnutzungen, also in Äußerungsformen mit scheinbar einfacher Navigation, die jeweils lediglich eine Ebene – die äußere (Referentialität) oder die innere (Autoreferentialität) – im Spiel halten, während sie die andere dabei ausblenden; und in zwei uneigentliche Matrixnutzungen, in denen auf paradoxe Weise beide Ebenen zugleich – die äußere als eine mögliche innere (Heteroreferentialität) bzw. die innere als die äußere (Pseudoreferentialität) – überkreuz bespielt werden.<sup>17)</sup> Faktualität und Fiktionalität erscheinen auf diese Weise *beide* als Effekte überlagerter Pragmatik. Vielleicht kann man sogar so weit gehen, zu sagen, dass Faktualität der enge Sonderfall ist, in dem die grundständige konventionsgesteuerte Artifizialität und mediale Uneigentlichkeit aller Sprachverwendung – ihre an sich prinzipielle Fiktionalität oder Konstrukthaftigkeit – strategisch geschickt vergessen ist. In diesem Sinne wäre alle Rede ‚Als-Ob‘, und ihre natürlichste Form wäre mithin die, die sich als solche zeigt: die autoreferentielle; denn sie allein ist unverstellt aufrichtig in dem Sinn, dass sie nicht irgendwelchen künstlichen Konventionen folgen muss, um sich ihren Als-Ob-Charakter zu verdecken. Demgegenüber wäre die künstlichste Form von Rede folgerichtig die faktuale als streng konventionell geregelte, strikte referentielle Verpflichtung auf nicht-substituierbare ‚Realität‘, als gäbe es ausschließlich sie.

### 3.

Zurück zum ›Don Quijote‹. Das Spiel beginnt (II.26).<sup>18)</sup> Dass Immersion und Illusion sein Thema sind, zeigt sich sogleich im Auftakt. Denn dieser beginnt mit geliehener Rede. Unvermittelt zitiert der Erzähler eingangs den Beginn von Vergils ›Aeneis‹ in der spanischen Übersetzung von Gregorio Hernández de Velasco aus dem Jahr 1557, welcher unmittelbar – doch zugleich auch in ironischer Brechung über das intertextuelle Zitat – anzudeuten sucht, wie sehr

<sup>17)</sup> Die beiden uneigentlichen Fälle (2) und (3) bezeichnen dementsprechend das Aristotelische Redekriterium, wonach im einen – dem ‚dramatischen‘ – Fall eine reale Instanz (der/die Schauspieler/in) so tut, als sei er/sie fiktiv (eine – gleichwohl real sprechende – Figur), während im anderen – dem ‚narrativen‘ – Fall eine fiktive Instanz (der Erzähler) so tut, als sei er/sie real (ein im Moment zu uns redender Mensch).

<sup>18)</sup> Alle Zitate in der Folge finden sich bei CERVANTES, Don Quijote (zit. Anm. 8), span. S. 846 ff., dt. S. 915 ff.

das Vergil'sche Erzählen seine Zuhörerschaft fiktionsgläubig in Bann schlägt („Callaron todos, tirios y troyanos“), bevor der Erzähler des ›Quijote‹ – sich in seinem illusionsheischenden Gestus gleichsam selbst unterbrechend – in banalisiert eigenen Worten weitermacht („quiero decir [...]“).

Das narrativ vermittelte Spiel selbst lebt zunächst von der genauen Trennung der deiktischen Systeme. Der ‚trujamán‘ mit seinem Stab bedient in mittelalterlicher Manier das äußere System und erklärt dem Publikum, was es, quasi als *dumb show*, intern zugleich sieht. Dabei hält er das Publikum auf sicherer Distanz. Das äußere System – das der ‚platea‘ – ‚präsentiert‘; das innere – das des ‚locus‘ – ‚repräsentiert‘; das äußere umschließt Zuschauer, Präsentator, ‚Wirklichkeit‘ (A/C), das innere die durch die Puppen dargestellten Figuren, das Repräsentierte, die Fiktion (B); das äußere System ist – in der narrativen Fiktion – ‚real‘ (E<sub>1</sub>), das innere ‚artifizial‘ oder ‚fiktiv‘ (E<sub>4</sub>).<sup>19)</sup> Dabei nutzt der Präsentator die Deiktika zur ‚Fern‘-Konstitution des inneren Geschehens. Sein durch die *varilla* geleiteter Zeigegestus verweist auf die *histoire*<sup>20)</sup>:

Diese wahrhafte Geschichte [„Esta verdadera historia“: ‚innen‘], die hier [„aquí“] vor euch, meine Herrschaften, aufgeführt wird, ist Wort für Wort aus den französischen Chroniken und spanischen Romanzen entnommen, die von Mund zu Munde gehen und die man im Mund der Männer und Buben auf allen Straßen hören kann. Sie zeigt [„Trata de“], wie der Herr Don Gaiferos seine Gemahlin Melisendra befreite, die sich in Spanien in der Stadt Sansueña – so hieß damals die heute Saragossa genannte Stadt – gefangen in der Mohren Gewalt befand. Schaut her [„y vean vuestras mercedes“], meine Herrschaften, wie hier [„allí“] Don Gaiferos beim Brettspiel sitzt [...]. (S. 915)

Wie man sieht, fokussieren die deiktischen Elemente ‚esta‘, ‚aquí‘ und ‚allí‘ das innere Zentrum, während der Sprecher über Apostrophen wie ‚vuestras mercedes‘ und Aufforderungskonjunktive wie ‚vean‘ zugleich das äußere Publikum vom Geschauten in manipulativer Steuerung tunlichst abzuschotten bemüht ist. Dabei sucht er – in gewisser Weise sogar auch im Benveniste'schen Sinne –

<sup>19)</sup> Die Zuweisung der Instanzen A, B und C folgt dem bekannten Bentley'schen Satz: „The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on.“ (ERIC BENTLEY, *The Life of the Drama*, London 1965, S. 150) A und C konstituieren also das äußere Kommunikationssystem des Realen (E<sub>1</sub>), B ist die innere (Resultat-)Ebene des Fiktiven (E<sub>4</sub>); in der narrativen Verschiebung des *retablo* sind die Puppen und die Zuschauer um Don Quijote (A/C) dementsprechend Vertreter eines fiktiven ‚Realen‘ (E<sub>4</sub>) und Don Gaiferos und Melisendra Repräsentanten einer Fiktion in der Fiktion (E<sub>4</sub>). Zur Konstellation vgl. allgemein ANDREAS MAHLER, *Das Kommunikationssystem Theater*, in: *Theatermedien. Theater als Medium – Medien des Theaters*, Hrsgg. von ULRIKE LANDFESTER und CAROLINE PROSS (= *Facetten der Medienkultur* 8), Bern 2010, S. 13–39; für eine weitere Spezifizierung mit Blick auf das Illusionsproblem siehe DERS., *Aesthetic Illusion in Theatre and Drama. An Attempt at Application*, in: WOLF u. a. (Hrsgg.), *Immersion and Distance*, zit. Anm. 3, S. 151–181, insbes. S. 153 ff.

<sup>20)</sup> Ich zitiere lediglich auf Deutsch und füge ein.

ausschließlich ‚*histoire*‘ zu präsentieren, da er zwar die äußeren Adressaten einbezieht, doch zugleich seine eigene situative ‚*discours*‘-Gebundenheit – die eigene Sprecher-*origo* der 1. Person – sorgsam und aufwändig kaschiert.<sup>21)</sup>

Konkretisierend steigert sich dies in der Folge: „Die Person, die dort [„allí“] mit der Krone auf dem Kopf und dem Zepter in der Hand auftritt, ist der Kaiser Karl der Große“ – erneute Geste weg vom Außen hin aufs Innere. Es folgen ein weiteres „Schaut her“ („y adviertan“) und ein „Schaut ferner“ („Miren vuestas mercedes también“), die die Aufmerksamkeit zunehmend ganz aufs Repräsentationsfeld (E<sub>4</sub>) zu dirigieren suchen und dies sogleich stärker im Detail in den Blick nehmen: „Jetzt beliebten die Herrschaften ihre Augen auf jenen Turm da unten zu wenden“ („Vuelvan vuestas mercedes los ojos a aquella torre que allí parece“) – wir sind also nun schon im Innen und werden dort weiterdirigiert, etwa auf Melisendra, die „von dort aus“ („desde allí“) ihren Blick immer wieder in der Hoffnung auf Rettung gen Frankreich lenkt. Dies führt uns zum rhetorisch geführten *point of attack*, zum Beginn der eigentlichen Handlung, dem erwarteten unerhörten Ereignis („un nuevo caso“)<sup>22)</sup>: „Seht ihr den Mohren dort“ („No veen aquel moro“), „Schaut, wie [Pues miren como] er ihr einen Kuß auf den Mund gibt und wie sie schnell ausspuckt“ – samt dessen Bestrafung mit „zweihundert Streiche[n]“ (S. 916 f.).

An dieser Stelle nimmt sich der Präsentator zum ersten Mal unvorsichtig die Lizenz, über die Aufforderungen hinaus aufs äußere Präsentationsfeld (E<sub>4</sub>) mit rückzuverweisen: „Schaut, da kommen sie das Urteil schon zu vollziehen, obgleich das Verbrechen kaum erst begangen wurde; denn bei den Mohren gibt es keine Zustellungen an die Parteien, und es gibt kein Appellieren und Remonstrieren *wie bei uns*“ („como entre nosotros“; meine Herv.) – also wie in seiner Welt und in der Welt der Zuschauer. Ob dieser Ebenenvermischung wird er jedoch sogleich zur Ordnung gerufen; zunächst vom nur allzu spielwilligen Quijote: „Kind, Kind, [...] verfolge deine Geschichte in gerader Linie [„línea directa“] und verirre dich nicht in Krümmungen und Quersprünge [„curvas y transversales“]“, wie sodann zudem vom hinter den Kulissen agierenden Puppen-,spieler‘ Meister Pedro selbst: „Laß dich auf keine Umschweife ein [„dibujos“], Junge, sondern mach es so, wie es der Herr befiehlt, das wird das Klügste

<sup>21)</sup> Zur *origo* als Nullpunkt und Zentrum des sprachlichen Hier-Jetzt-Ich-Systems siehe KARL BÜHLER, Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache (1934). Stuttgart, New York 1982, S. 102 ff.; zu ihrer Verdopplung durch eine zweite ‚Deixis am Phantasma‘ siehe S. 121 ff. Für den Benveniste’schen *histoire*-Begriff vgl. nochmals oben Anm. 11.

<sup>22)</sup> Zum *point of attack* als dem Beginn des dramatischen Spiels nach Beendigung der narrativen Exposition, näherhin als Kipppunkt vom mittelbaren *telling* zum unmittelbaren *showing*, siehe MANFRED PFISTER, Das Drama. Theorie und Analyse (= UTB 580), München 1977, S. 136 f. und 369 ff.

sein; singe einfach dein Lied und befasse dich nicht mit dem Kontrapunkt [„en contrapuntos“]; denn der Faden [sc. der Illusion] reißt, wo er am dünnsten ist.“ Und der Knabe willigt folgsam ein. Umgehend wird das Präsentationsfeld (E<sub>4</sub>) aus dem Spiel genommen und das Repräsentationsfeld (E<sub>4</sub>′) erneut konstituiert: „Die Gestalt, die sich dort zu Pferde [...] zeigt [„Esta figura que aquí parece“], ist Don Gaiferos“. Und unter erneuten „Schaut, schaut“-Gesten wird die *histoire* von der Ankunft Don Gaiferos' über die Wiedererkennung zur Befreiung der Melisendra bis hin zur Entdeckung der Befreiung weitergetrieben (S. 917 f.). Erneut greift hier der in besonderem Maß fiktionswillige und von daher auch in besonderem Maß illusionsgläubige Quijote ein. Denn der Präsentator spricht von sturmläutenden „Glocken“ (S. 919), die es im maurisch besetzten Saragossa ja nicht geben kann („Eso no!“), und Meister Pedro bittet Don Quijote fatalerweise um illusionsstützend kooperativ mitspielende Nachsicht, sich um solch glaubensgefährdende Petitesse („niñerías“) nicht zu scheren.

Dies ist der Moment, wo der Appell an die *willing suspension of disbelief* offensichtlich am eindringlichsten fruchtet.<sup>23</sup>) Die gezeigte Illusion soll in jedem Falle gelten, und Don Quijote nimmt dies höchst willig an: „Ihr habt ganz recht.“ Genau hier nun setzt der Präsentator an zu einer womöglich lediglich spontane Sympathie – wo aber nicht zugleich auch umfassende Empathie – einfordernden Tirade über die vermeintlich momentane Gefährdung des verfolgten Liebespaars und beschwört sodann aus gespielt eigener Furcht distanzmindernd deren Bedrohung. Dabei präsentiert er nicht mehr nur eine von ihm bereits gewusste, fixierte Geschichte, sondern tut so, als bange er im Moment seiner Präsentation identifikatorisch mit den repräsentierten Helden um die Ungewissheit ihres vermeintlich offenen Schicksals. In der Originalversion geschieht dies sogar unter explizitem Einbezug des Pronomens der 1. Person, als wäre der zeigende *trujamán* Teil der von ihm gezeigten Geschichte (samt einer im Konditional beschworenen ‚horrenden‘ Entwicklungsmöglichkeit): „Wenn sie sie nur nicht einholen und [...] zurückschleppen“ („Témome que los han de alcanzar, y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo, que sería un horrendo espectáculo“; meine Herv.). Und genau hier – beim Einsatz des aus Empathie und Sorge potentiell ebenenmischenden ‚me‘ samt der auf *histoire*-Ebene unversehens potentielle Änderbarkeit suggerierenden ungewollten Handlungsoption – passiert es<sup>24</sup>):

<sup>23</sup>) Die Formulierung stammt bekanntlich vom englischen Dichter SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Biographia Literaria* (1817). Hrsg. von GEORGE WATSON, London 1965, S. 169; für ihre Nutzung bei der Beschreibung des Fiktionskontraks siehe WOLF, *Aesthetic Illusion*, zit. Anm. 3, S. 23.

<sup>24</sup>) Ich benötige für mein Argument nunmehr die gesamte Stelle und zitiere wieder ganz auf Deutsch und auf Spanisch.

Als nun Don Quixote diesen Mohrenschwarm sah und den ganzen Lärm hörte, erschien es ihm als eine Pflicht, den Fliehenden Beistand zu leisten. Er erhob sich also und rief mit donnernder Stimme: „Ich werde nie und nimmer zugeben, daß bei meinem Leben und unter meinen Augen einem so gepriesenen Ritter und mutigen Liebhaber wie Don Gaiferos eine so hinterlistige Unbill widerfahre. Haltet ein, verworfenes Gesindel, keinen Schritt weiter, oder ihr steht mit mir in Fehde!“ Ein Mann, ein Wort! Schon hatte er das Schwert entblößt, war mit einem Sprung dicht vor dem Theater und begann mit beispielloser, rascher Wut auf die Puppenmohren einzuhaufen, so daß die einen niedergeworfen, die andern mitten entzweigespalten, hier einer geköpft, dort einer verstümmelt wurde; ja, er führte unter anderm eine solche Prime, daß dem Meister Pedro, wenn er sich nicht gebückt, niedergedrückt und unter seine Bretter verkrochen hätte, der Kopf vom Rumpf geflogen wäre, als hätte er einen solchen aus Marzipan gehabt. Pedro schrie daher aus Leibeskräften: „Haltet ein, gnädiger Herr Don Quixote, haltet ein! Bedenkt, daß die, so Ihr niederwerft, tötet und in Stücke haut, keine wahren Mohren, sondern nur Puppen aus Pappdeckel sind! Gebt doch nur acht! O weh, mir armem Sünder! Ihr zerstört mir meine ganze Habe und richtet mich zugrunde!“ Allein Don Quixote hörte nicht auf mit seinen Hieben und Doppelhändern, seinen Terzen und Quarten, die hageldicht herniederfielen. Kurz, in weniger Zeit, als man zu zwei Kredos braucht, hatte er das ganze Theater zu Boden geschmettert, die ganze Maschinerie und die Puppen zerhauen und zerfetzt, den König Marsilio schwer verwundet und den Kaiser Karl den Großen samt seiner Krone in zwei Stücke gespalten. Bei diesem Anblick geriet die ganze Zuhörerschaft in Aufruhr, der Affe flüchtete sich auf das Dach der Schenke, der Vetter war verblüfft, dem Edelknaben wurde es bange ums Herz, und Sancho Pansa selbst befahl ein panischer Schrecken; denn als der Sturm vorüber war, schwor er, seinen Herrn noch nie in solcher Wut gesehen zu haben.

Nachdem die völlige Vernichtung des Puppenspiels vollbracht war, beruhigte sich Don Quixote ein wenig und sprach: „Ich wünschte in diesem Augenblick nur alle diejenigen vor mir zu haben, die nicht glauben und sich nicht überzeugen mögen, von welch großem Nutzen die fahrenden Ritter in der Welt sind. Seht doch, was aus dem tapferen Don Gaiferos und der schönen Melisendra geworden wäre, wenn ich mich nicht gerade hier befunden hätte! Sicherlich wären sie jetzt schon von den Hunden eingeholt, und die hätten ihnen irgendeinen Schimpf angetan. Es lebe daher die fahrende Ritterschaft vor allem, was auf Erden lebt!“

„Sie möge in Gottes Namen leben,“ sagte mit schmerzlicher Stimme Meister Pedro, „sie möge leben und ich sterben, da ich jetzt so unglücklich bin, daß ich mit König Rodrigo sagen kann:

Gestern war ich Herr von Spanien,  
Heute bleibt mir keine Zinne,  
Die ich mein noch nennen könnt. (S. 920 f.)

Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie, en voz alta dijo:

—No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla; no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!

Y, diciendo y haciendo, desenvainó la espada y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma,

derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal, que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán. Daba voces maese Pedro, diciendo:

–Deténgase vuesa merced, señor don Quijote, y advierta que estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta. Mire, ¡pecador de mí!, que me destruye y echa a perder toda mi hacienda.

Mas no por esto dejaba de menudear don Quijote cuchilladas, mandobles, tajos y reverses como llovidos. Finalmente, en menos de dos credos, dio con todo el retablo en el suelo, hechas pedazos y desmenuzadas todas sus jarcias y figuras, el rey Marsilio malherido; y el emperador Carlomagno, partida la corona y la cabeza en dos partes. Alborotóse el senado con los oyentes, huyóse el mono por los tejados en la venta, temió el primo, acobardóse el paje, y hasta el mismo Sancho Pansa tuvo pavor grandísimo, porque, como él juró después de pasada la borrasca, jamás había visto a su señor con tan desatinada cólera. Hecho, pues, el general destrozto del retablo, sosegóse un poco don Quijote y dijo:

–Quisiera yo tener aquí delante en este punto todos aquellos que no creen ni quieren creer de cuánto provecho sean en el mundo los caballeros andantes. Miren, si no me hallara yo aquí presente, qué fuera del buen don Gaiferos y de la hermosa Melisendra: a buen seguro que esta fuera ya la hora que los hubieran alcanzado estos canes y les hubieran hecho algún desaguisado. En resolución, ¡viva la andante caballería sobre cuantas cosas hoy viven en la tierra!

–¡Viva enhorabuena –dijo a esta sazón con voz enfermiza maese Pedro–, y muera yo, pues soy tan desdichado, que puedo decir con el rey don Rodrigo:

Ayer fui señor de España,  
y hoy no tengo una almena  
que pueda decir que es mía. (S. 850 f.)

Die von außen kommende und zugleich Betroffenheit mit dem Innen suggerierende Beschwörung der Bedrohung des Liebespaars durch den Präsentator aktiviert den sichtlich beeindruckten Zuschauer Don Quijote (‘parecióle’), in seiner lebensweltlichen Rolle als fahrender Ritter – mitsamt dessen ‚Pflicht, den Flihenden [d.i. Christen] Beistand zu leisten‘ – nunmehr im Innen zu agieren. Dies erfolgt in der Rede des Quijote selbst zwar zunächst wiederum von außen: ‚Ich werde nie und nimmer zugeben‘ (‘No consentiré yo’), d. h. das deiktische Zentrum ist zunächst beim ‚realen‘ Sprecher Don Quijote als Zuschauer vor der Bühne. Sodann aber kippt das Sprechen. Im folgenden Imperativ samt Apostrophe und Verben in der 2. Person Plural wendet sich genau dieser Sprecher des äußeren deiktischen Systems an Adressaten des inneren deiktischen Systems, *als wären* er und sie allesamt auf der gleichen Ebene: ‚Haltet ein, verworfenes Gesindel, keinen Schritt weiter, oder ihr steht mit mir in Fehde!‘ (‘¡Deteneos, mal nacida canalla; no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!’). Mit dieser deiktischen Ebenenvermischung kollabieren die Systeme. Äußere und innere *origo* fallen ineins; die dem Drama eigene Hetero-

referentialität erlischt; und dessen fiktive ‚Wirklichkeit‘ wird eindeutig realitätsgerichtet referentiell substituiert. Aus ambivalent doppeltem, illusivem Spiel wird einsinniger, immersiver Ernst. Fortan gibt es für unseren Ritter nicht mehr die Ebenen des ‚Artifziales‘ *und* des ‚Realen‘, sondern nur noch die eines vermeintlich ‚Realen‘ allein – die aber ihrerseits, wie wir als Leser des Romans schon wissen, die des Artifziales, Fiktiven, diejenige einer lizenzierten Täuschung ist. Statt spielerisch das eine für das andere zu halten und nur so zu tun, als ob es das andere wäre, hält der fahrende Ritter das eine wirklich für das andere: das Spielgeschehen ‚erscheint ihm‘ nicht mehr bloß *wie* eine Realität, sondern *tout court als* Realität.<sup>25)</sup>

Dies ist der Schritt vom ‚Glauben, als ob‘ zum ‚Glauben, dass‘: von Nähe *und* Distanz in Zweideutigkeit haltendem, doppeltem Spiel der Illusion zur eindeutigen, irrglaubenden vollständigen Immersion als Delusion; es ist der Schritt von der zweifach negierten, amüsiert genießenden *suspension of disbelief* zum hierernsten, in tumber Weise positiven, falschen *belief*.<sup>26)</sup> Und er führt geradewegs in die – für uns als dem Treiben ‚zuschauende‘, das ist lesende Zuschauer gleichwohl stets noch vergnügliche – Katastrophe. Don Quijote steht also auf und steigt metaleptisch in die dramatische Fiktion.<sup>27)</sup> Sein Erzähler hingegen bleibt währenddessen stets bedacht, uns Lesern die Doppelung weiterhin zu signalisieren: Quijote steht in expliziter äußerer Referenz ‚vor dem

<sup>25)</sup> So die schöne Einsicht bei WERNER WOLF, Shakespeare und die Entstehung ästhetischer Illusion im englischen Drama, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, N.F. 43 (1993), S. 279–301, hier S. 281.

<sup>26)</sup> Für eine Skalierung ästhetischer Illusion als prinzipielles Doppelungsphänomen zwischen den eindeutigen Polen vollkommener Immersion (Delusion) einerseits und absoluter rationaler Distanz (keine Illusion), die nicht zum ästhetischen Genuss führt, andererseits, siehe nochmalig WOLF, Aesthetic Illusion, zit. Anm. 3, S. 16 ff., hier v. a. S. 16 (seine Herv.; die Skala S. 18): „In short, aesthetic illusion, while being predominantly a state of imaginary immersion and re-centering – and thus the state of an experiencing or ‘participating ego’ –, always also involves our meta-awareness that we are witnessing a representation or a medial construct only.“

<sup>27)</sup> *Locus classicus* für ein solches metaleptisches ‚Missverständnis‘ ist aus heutiger Sicht vor allen Dingen WOODY ALLENS Film ‚The Purple Rose of Cairo‘ (1984), wo – wie im (‚narrativen‘) Beispiel des *retablo*, nur umgekehrt – ein (in diesem Falle überdies ‚dramatischer‘) Wechsel des Schauspielers auf der Leinwand von der Welt des Films im Film (E<sub>4</sub>) zur Welt des Films der Zuschauerin im Kino (E<sub>1</sub>) und sodann gar zurück stattfindet, während im Falle der Burgtheaterbesucherin der Wechsel, wie gezeigt, Realwelt (E<sub>1</sub>) und dargestellte Welt (E<sub>4</sub>) betrifft; für den Versuch einer systematischen Darstellung metaleptischer Verhältnisse, vor allem auch am Beispiel von ‚The Purple Rose of Cairo‘, siehe JEFF THOSS, When Storyworlds Collide. Metalepsis in Popular Fiction, Film and Comics (= Studies in Intermediality 7), Leiden, Boston 2015, S. 24–39. Zur Nutzung des Begriffs der Metalepse bei der Beschreibung dramatischer Fehllillusion siehe JEAN-MARIE SCHAEFFER, Métalepse et immersion fictionnelle, in: Métalepse. Entorses au pacte de de la représentation. Hrsgg. von JOHN PIER und DEMS., Paris 2005, S. 323–334, hier S. 333; für eine Kritik hieran siehe WOLF, Aesthetic Illusion, zit. Anm. 3, S. 15 f.

Theater' (junto al retablo'); er haut lexematisch eindeutig auf nichts als ‚Puppenmohren‘ (la titerera morisma'); und in koketter Umkehrung wird selbst *maese* Pedro nun von diesem Erzähler für uns *tongue-in-cheek* gedoppelt und intern zur Figur fingiert, ‚als hätte er‘ einen Kopf ‚aus Marzipan‘ (que si fuera hecha de masa de mazapán'). Entsprechend versucht Meister Pedro sich in der *histoire* im Interesse seines Metiers im ‚Realen‘ zu manifestieren, indem er Don Quijote auf die äußere Deixis rückzuführen sucht, und die Ebenen erneut distanzschaffend voneinander trennt: „Haltet ein, gnädiger Herr Don Quixote, haltet ein! Bedenkt, daß die, so Ihr niederwerft, tötet und in Stücke haut, keine wahren Mohren, sondern nur Puppen aus Pappdeckel sind!“ (Deténgase vuesa merced, señor don Quijote, y advierta que estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta') – also erneut ‚Artifizialität‘ hie, ‚Realität‘ da. Gleichwohl geht Don Quijote nicht darauf ein. „In weniger Zeit, als man zu zwei Kredos braucht“ – erneuter Verweis auf das Problem von ‚Glauben, als ob‘ und ‚Glauben, dass‘ – zerstört er – erneute Perspektive der Erzählinstanz – ‚das ganze Theater‘, ‚die ganze Maschinerie‘, ‚die Puppen‘, ‚König Marsilio‘ und ‚Karl den Großen‘ bis hin zur „völligen Vernichtung des Puppenspiels“ und zugleich hin zur eigenen, absoluten, ‚äußeren‘ Zufriedenheit. Denn was ihm gelingt, ist die Durchsetzung seines ganz eigenen ‚Glaubens, dass‘ gegenüber dem theatralen ‚Glauben, als ob‘ – des von ihm immer schon vorausgesetzten Glaubens nämlich, *dass* von größtem ‚Nutzen‘ auf der Welt ‚die fahrenden Ritter‘ sind. Schließlich wären Don Gaiferos und Melisendra aus seiner Sicht ohne das couragierte Eingreifen des ‚hier‘ (si no me hallara yo aquí presente') – zwischen Saragossa und Frankreich (E<sub>4</sub>')?, vor dem *retablo* (E<sub>4</sub>)? – anwesenden Ritters im Moment seines rechtfertigenden Sprechens ‚jetzt schon‘ (esta fuera ya la hora') Opfer der gierigen Verfolgermeute. Hierfür sei die Episode allen Ungläubigen (todos aquellos que ne creen, ni quieren creer') wie zudem allen ‚hier‘ Anwesenden – den Mohren? (E<sub>4</sub>'), den Zuschauern? (E<sub>4</sub>), den Lesern? (E<sub>1</sub>) – eingängige *demonstratio ad oculos*.

Substituierend gibt also Don Quijote die Fiktion als Realität aus, ohne sie zugleich immer auch noch als Fiktion zu signalisieren. Seine Illusion ist distanzlos absolut: er steigt immersiv ins Spiel. Er tut nicht so, *als ob* Don Gaiferos und Melisendra wirklich wären, für ihn *sind* sie wirklich – wie die Mohren und die Hunde und König Marsilio und Karl der Große. Die sind am Ende alle kaputt und ‚tot‘. Der allzu unbedingte Glaube an die Fiktion ist der Tod der Illusion. Was kommt, ist Wahn oder *locura*. Die Substitution von Wirklichkeit ist mithin nur solange dynamisch, wie es immer auch eine Alternative gibt: ‚Spielraum‘, Bewegung, Hin und Her, ein Vor *und* ein Zurück. In der repräsentierten Szene ist dies anders. Don Quijote ist zwar aus seiner Sicht wieder einmal der Held; doch das Spiel selbst ist aus – zerborsten und zerstoßen. Nicht

mehr gibt es ein gegenwärtiges ‚reales‘ Theaterspanien und ein vergangenes, ‚artifizielles‘ Mohrenspanien, sondern nur noch das eine äußere ohne das innere Spiel (‚Heute bleibt mir keine Zinne‘) – ohne heteroreferentielle Alterität, ohne dramatische Fiktion, ohne ästhetische Illusion. Gleichwohl besteht für uns das Spiel fort. Denn auch wir bekommen unser Vergnügen über des Ritters tollpatschige Immersion nur über unseren trotz allem distanzbewahrend mit-spielwilligen Glauben, als wäre das uns erzählte Scheitern wirklich wahr. Unser Gefallen am Kollabieren heteroreferentieller Illusion fußt auf der fraglos akzeptierten Geltung der pseudoreferentiellen. Auf diese Weise hebt sich das grandiose Scheitern des gezeigten Dramas augenzwinkernd komplizenhaft auf im Gelingen des unverdrossen forterzählenden Romans.



## KOTEXT UND KONTEXT. DER APHORISMUS IN SEINEM UMFELD

Von Friedemann Spicker (Königswinter)

Der Autor legt hier den Versuch einer gattungstypologischen Erweiterung des Aphorismus vor und knüpft damit an seine früheren Bemühungen an, Indizien für dessen relative Isoliertheit zusammenzutragen. Er analysiert deshalb zum einen Aphorismen von Karl Kraus, Martin Kessel und anderen im spezifischen Kotext der Komposition des Aphorismenbuches, zum andern die Bearbeitung und Neuverwendung aphoristischer Texte, die ursprünglich im Kontext von Essay oder Roman stehen.

Taking up his previous efforts to gather evidence of the relative isolation of the genre, the author now attempts to extend the understanding of aphorism. On the one hand, he analyzes aphorisms by Karl Kraus, Martin Kessel and others in the specific „cotext“ of the composition of Aphorism books, on the other hand, he looks at the processing and re-use of aphoristic texts that were written in the context of essays or novels.

Dass der Aphorismus von Nachbartexten isoliert oder zumindest isolierbar sei und diese Isolation sich durch Sinnkonstanz bei Vertauschung erweise, ist Dogma der Aphorismusforschung. Ich habe 2015 Ansatzpunkte der Forschung für eine neuerliche Diskussion zusammengetragen, von der Nietzsche-Forschung bis zur Skandinavistik.<sup>1)</sup> Die daraus entwickelte These von der höchst relativen Isoliertheit des Aphorismus, anders gesagt: von der ambivalenten Beziehung zwischen Kotext und Einzelaphorismus, also der Differenzierung zwischen (äußerer) Verbindungslosigkeit und (innerer) Zusammenhangslosigkeit habe ich durch die Musterung bedeutender Gattungsautoren, unter anderem Schnitzler, Musil, Benjamin und Canetti vorläufig diskutiert. Komplementär dazu habe

---

1) FRIEDEMANN SPICKER, Der Aphorismus im Kontext, in: Lichtenberg-Jahrbuch 2015, S. 240–251. Die Andeutungen dort, etwa zu Kraus oder Kasper (S. 246 f. mit Anm. 63), sind hier ausgeführt. – Ich füge eine aktuelle Bemerkung Ulrich Joosts anlässlich seiner neuerlichen Beschäftigung mit den Handschriften hinzu: „[...] dass man trotz der kotextuellen Isolation des Aphorismus gut daran tut, wo noch möglich die Kontexte der einzelnen Eintragung eingehend zu betrachten, so paradox das klingt.“ (ULRICH JOOST, „Papier das seine Jungferschaft noch nicht verloren hat und noch mit der Farbe der Unschuld prangt, ist immer besser als gebrauchtes.“ – Der originale Lichtenberg auf dem Papier, in: Lichtenberg-Jahrbuch 2018, S. 13–57, hier S. 51.

ich dort untersucht, ob es als Aphorismen verstehbare (oder möglicherweise gar intendierte) Sätze in einem dramatischen, epischen oder essayistischen Kontext gibt.

„Es ist wohl an der Zeit, innerhalb der Aphorismusforschung Akzentverschiebungen und weitreichende Relativierungen vorzunehmen, weg vom Axiom der kotextuellen Isolation, hin zur konsequenten Beachtung verschiedenster Kohärenzen.“<sup>2)</sup> Dieses Vorhaben führe ich hier fort. Es ist wohl auch eine sublineare Konnexion zu beachten; eine doppelte Lesart scheint angezeigt, die den Aphorismus in seiner Nicht-Beziehung wie in seinen Beziehungen interpretiert, zum einen als isolierbare Einheit, zum andern in seinem spezifischen Ko-Text in einem Aphorismen*buch* als kompositorischer Gestaltung (im Gegensatz zu einer Aphorismen*sammlung*). Das Problem soll hier im Detail an einzelnen Referenzautoren von Karl Kraus bis Sascha Heße in der Gegenwart breiter entfaltet, die These weiter gestützt werden. Ein zweiter Teil widmet sich der anderen Seite des erörterten Problembereichs: der Binnenaphoristik im Roman bei Martin Kessel, in Glosse, Essay und Brief wiederum bei Kraus.

## I Der Aphorismus und sein Kotext

### *1 Karl Kraus: Der Aphorismus in der „Fackel“ und in der Buchfassung*

Karl Kraus veröffentlicht seit 1906 in der ›Fackel‹ Aphorismen, zunächst nur wenige unter Titeln wie „Abfälle“ oder „Splitter“. Sie nehmen als „Kehraus“ (Nr. 229 v. 2. 7. 1907, S. 1–17) und „Illusionen“ (Nr. 237 v. 2. 12. 1907, S. 1–16) fortlaufend mehr Platz ein, bis sie schließlich als „Vorurteile“ ein ganzes Heft füllen (Nr. 241 v. 15. 1. 1908, S. 1–28). Er führt diese Arbeit das Jahr hindurch weiter, in der Regel als „Tagebuch“, ehe er Ende 1908 und dann noch einmal intensiv in den ersten drei Monaten des Jahres 1909 aus den bisher erschienenen Aphorismenreihen, von Otto Stoessl ermuntert und gedrängt, seine erste Aphorismensammlung arrangiert. Nach diversen Überlegungen wählt er als Titel wie schon für die letzten ›Fackel-Reihen‹ „Sprüche und Widersprüche“. Am 2. Februar 1909 schreibt er dazu an Stoessl: „Sie können sich von dieser riesenhaften Arbeit an dem Buch keine Vorstellung machen. Vieles fällt ihr übrigens zum Opfer, was ich im Manuskript vertheidigt hätte. Und die Redigierung ist eine markverzehrende Wonne.“<sup>3)</sup>

<sup>2)</sup> Ebd., 247.

<sup>3)</sup> KARL KRAUS – OTTO STOESSL, Briefwechsel 1902–1925, hrsg. von GILBERT J. CARR, Wien 1996, S. 95.

Die Einteilung in Kapitel ist bei dieser „riesenhaften Arbeit“ nur die erste Ebene des Arrangements. Die thematisch einschlägigen Aphorismen werden keinesfalls in der Reihenfolge ihres ›Fackel‹-Erscheinens in das jeweilige Kapitel aufgenommen. Auch unterhalb der Kapitelordnung gliedert Kraus die Texte in der gegenüber der ›Fackel‹ endgültigen Buchfassung bis ins Einzelne sorgfältigst. Nicht nur über Sprache oder Satire, auch über Perversität oder Ornament, Friseure oder lesende Dichter bilden sich Ketten und Reihen. Für einen genaueren Blick auf den damit intendierten endgültigen Kotext<sup>4)</sup> und seine Funktion bietet sich exemplarisch ein Ausschnitt aus dem ersten Kapitel „Weib, Phantastie“ an.<sup>5)</sup>

- 1 Es kommt schließlich nur darauf an, daß man überhaupt über die Probleme des erotischen Lebens nachdenkt. Widersprüche, die man zwischen seinen eigenen Ergebnissen finden mag, beweisen nur, daß man in jedem Fall recht hat. Und die Widersprüche zwischen den eigenen und den Ergebnissen, zu den[en] andere Denker gelangt sind, entfernen uns nicht so weit von diesen, wie uns der Abstand von solchen entfernt, die überhaupt nicht über die Probleme des erotischen Lebens nachgedacht haben. (259, 39)
- 2 Wenn man einmal durch Erleben zum Denken gelangt ist, so gelangt man auch durch Denken zum Erleben. Man genießt die wollüstigen Früchte seiner Erkenntnis. Selig, wem Frauen, auf die man Gedachtes mühelos anwenden kann, zu solcher Erholung beschieden sind! (241, 2)
- 3 Welche Wollust, sich mit einer Frau in das Prokrustesbett seiner Weltanschauung zu legen! (229, 3)
- 4 Ich stehe immer unter dem starken Eindruck dessen, was ich von einer Frau denke. (251, 38)
- 5 Die Schätzung einer Frau kann nie gerecht sein; aber die Über- oder Unterschätzung geschieht immer nach Verdienst. (251, 37)
- 6 Wenn ich eine Frau so auslegen kann, wie ich das will, ist es das Verdienst der Frau. (241, 2)
- 7 Frauen sind hohle Koffer oder Koffer mit Einlage. Diese sind praktikabler, aber es geht weniger hinein. Ich packe meinen geistigen Inhalt lieber in jene, auf die Gefahr hin, dass er in Verwirrung gerate. Mich stört die Einlage, als wär's kein Stück von mir. Die Kultur hat aus den Frauen eine Galanterieware gemacht, und da führt man immer etwas mit, was nicht dazu gehört. (241, 2)
- 8 Der Erotiker hatte an ihr eine Ähnlichkeit entdeckt. Die pflegte er; saß täglich an ihrem Lager und schob ihr die Nase zurecht, um die Ähnlichkeit auszubilden. Der Ästhetiker hatte an ihr eine Verschiedenheit entdeckt. Die pflegte er; saß täglich an ihrem Lager und pries die Heiligkeit der Nase um ihrer selbst willen. Dieser dankt dem Schöpfer. Jener ist ein Schöpfer. (264, 22)

---

<sup>4)</sup> Ich gebrauche den Begriff „Kontext“ in seinem allgemeinen Sinne als Zusammenhang, den Begriff „Kotext“ hingegen für die konkreten Umgebungsaфорismen.

<sup>5)</sup> KARL KRAUS, Schriften, hrsg. von CHRISTIAN WAGENKNECHT. Bd. 8: Aphorismen, Frankfurt/M. 1986, S. 21f.

- 9 Die Hand einer schönen Frau zu verewigen, sie gleichsam von ihrer Anmut abzuschneiden, ist ein Werk jener grausamen Nichtachtung der Frauenschönheit, deren nur ein Ästhet fähig ist. Eine Hand müsste gar nicht schön sein, und die Wirkung, die von der Frau ausgeht, könnte die Wirkung sein, die man von einem Elementarereignis empfängt. Es gibt Frauen, die wie der Blitz in die erotische Phantasie einschlagen, erbeben machen und die Luft des Denkens reinigen. (241, 24)
- 10 Der Ästhetiker: Sie wäre ein Ideal, aber – diese Hand! Der Erotiker: Sie ist mein Ideal; also müssen alle Frauen diese Hand besitzen. (198, 3)
- 11 Zur Vollkommenheit fehlte ihr nur ein Mangel. (254, 34)
- 12 Schönheitsfehler sind die Hindernisse, an denen sich die Bravour des Eros bewährt. Bloß Weiber und Ästheten machen eine kritische Miene. (259, 36)
- 13 Eine Frau, die nicht häßlich sein kann, ist nicht schön. (229, 3)
- 14 Es gibt Frauen, die nicht schön sind, sondern nur so aussehen. (229, 5)
- 15 Einförmige Schönheit versagt gerade in dem Augenblick, auf den es hauptsächlich ankommt. (229, 3)
- 16 Ihre Züge führten einen unregelmäßigen Lebenswandel.
- 17 Große Züge: Großer Zug. (229, 5)
- 18 Kosmetik ist die Lehre vom Kosmos des Weibes. (251, 35)
- 19 Wenn Frauen, die sich schminken, minderwertig sind, dann sind Männer, die Phantasie haben, wertlos. (251, 35)
- 20 Nacktheit ist kein Erotikum, sondern Sache des Anschauungsunterrichtes. Je weniger eine anhat, um so weniger kann sie der besseren Sinnlichkeit anhaben. (251, 35)
- 21 Es kommt gewiß nicht bloß auf das Äußere einer Frau an. Auch die Dessous sind wichtig. (272, 46)
- 22 Lieber ein hässlicher Fuß verziehen, als ein hässlicher Strumpf! (198, 3)
- 23 Die Weiber haben wenigstens Toiletten. Aber womit decken die Männer ihre Leere? (251, 35)

Die Kotextualisierung über die jeweilige Isolierung hinaus als „markverzehrende Wonne“ ist für *ihn* eine Formulierung von solch treffender Ambivalenz, dass er sie aus dem Brief in einen Aphorismus erhebt;<sup>6)</sup> für *uns* ist sie eine Prägung, die die beglückende Notwendigkeit dieses Arrangements seiner Aphorismen hinreichend deutlich macht. Kraus bedient sich in diesem Ausschnitt seiner Reihen in den ›Fackel‹-Heften Nr. 198, 229, 241, 251–252, 254, 259, 264, 272, die zwischen März 1906 und Februar 1909 erschienen sind. Die Aphorismen sind schon für die Zeitschriften-Fassung so sorgfältig gearbeitet, dass er nur in wenigen Fällen Überarbeitungen vornehmen muss (in Nr. 2 „selig“ statt „glücklich“, in Nr. 8 „pfligte“ und „kultivierte“ jeweils ausgetauscht, „auszubilden“ statt „herzustellen“, in Nr. 20 „besseren“ statt „kultivierten“, in Nr. 9 ein Satz

<sup>6)</sup> „O markverzehrende Wonne der Spracherlebnisse! Die Gefahr des Wortes ist die Lust des Gedankens. Was bog dort um die Ecke? Noch nicht ersehen und schon geliebt. Ich stürzte mich in dieses Abenteuer.“ (Die Fackel 272–73 v. 15. 2. 1909, S. 48; = KRAUS, Aphorismen (zit. Anm. 5), S. 135). So schon CARR, der Herausgeber der Briefe an Stoessel (zit. Anm. 3), S. 26.

ausgelassen). Nur Nr. 8 ist deutlich pointierter geworden (statt „macht ihm Konkurrenz“ „ist ein Schöpfer“), Nr. 7 ist von der Gleichsetzung Frau – hohler Koffer aus neu gestaltet.

Dagegen ändert Kraus den Kotext entscheidend, obwohl es schon in Nr. 198 („Abfälle“), Nr. 229 („Kehraus“), Nr. 241 („Vorurteile“) thematisch einschlägige Komplexe gibt. Die beiden Texte aus Nr. 198 haben „Hand“ (Nr. 10) und „Fuß“ (Nr. 22) und werden an zwei Stellen eingearbeitet: in die erotischen Details (Nr. 10) und in die kleine Reihe der (Nicht-)Bekleidung (Nr. 22). Zwischen die beiden Aphorismen, die in der ›Fackel‹ Nr. 229 (irrtümlich?) nicht von einem Asteriskus getrennt sind (13, 15), schiebt er einen Text zur Frauenschönheit aus demselben Heft (14) und lässt einen folgen (17), der die Verbindung von der Schönheit über die (Gesichts-)Züge zur Kosmetik herstellt, während ein auf derselben Heftseite vorangehender an anderer Stelle und in anderer Funktion gebraucht wird (3). Aus der ›Fackel‹ Nr. 241 stellt er drei Aphorismen so um, dass sie in den Kotext eingefügt sind: Der behandelt den Zusammenhang des erotischen Erlebens mit dem Denken (Nr. 2) und führt dabei vom Unpersönlichen („man“) zum Persönlichen („ich“) (6, 7) und nach einem Neuansatz innerhalb desselben Themas weiter zu einem Detail, der Hand (9).

Die Aphorismen haben für Kraus, schon an den Titeln ablesbar, zwischen März 1906 („Abfälle“) und April 1908 („Tagebuch“) einen auch persönlich ungleich größeren Stellenwert gewonnen. Für denselben Komplex wiederum bietet sich aus Nr. 251–252 („Tagebuch“) Nr. 4 an, der den Zusammenhang Denken – Erotik in paradoxer Pointierung aufgreift, während die im ›Fackel-Heft an früherer Stelle abgedruckte Nr. 5 gebraucht wird, um das Denken zum Einschätzen weiterzuführen. Die Nr. 18 und 19 fügen sich der Linie ein, die der Arrangeur von der Schönheit über die Gesichtszüge zur Kosmetik zieht, während Nr. 20 über die „Anschauung“ und die „Nacktheit“ und Nr. 23 von derselben Heftseite wiederum den Weg zum Unterthema ebnen, dem erotischen Gegensatz nackt – bekleidet. Aus Nr. 254 („Tagebuch“) setzt Kraus lediglich Nr. 11 als pointierte Paradoxie an die Spitze einer weiteren Sequenz innerhalb des erotischen Themas, des Schönheits„mangels“. Dem folgt explizit Nr. 12 („Schönheitsfehler“) aus Nr. 259 („Tagebuch“). Dieser Nummer entnimmt er auch das Thema der gesamten Reihe („die Probleme des erotischen Lebens“) sowie die Art und Weise, in der er es zu behandeln gedenkt (Nr. 1).

Diese Nr. 1 stellt die folgenden Texte unter aphoristischen Vorbehalt: Wo „Widersprüche“ zu entdecken sind, da hat man „in jedem Falle recht“. Dahinter stehen der experimentelle Charakter des Aphorismus, sein spielerisches Erproben, seine Jeweiligkeit, die momenthafte Relativität des „Recht“habens. Das heißt aber, dass eine je isolierte Betrachtungsweise zu kurz greift und, wenn überhaupt, erst die Interpretation der gesamten Sequenz tragfähige Aussagen

erlaubt. Aus Nr. 264 entnimmt er hier lediglich einen Aphorismus, der ihm mit der Opposition Ästhetiker – Erotiker den Neuansatz innerhalb der Reihe und die Hinwendung zu den erotischen Details („Nase“) gestattet (Nr. 8). Nr. 272 („Sprüche und Widersprüche“) bietet ihm dagegen mit den „Dessous“ (Nr. 21), aus dem Kontext ‚Schauspielerin‘ gelöst, ein Konkretum zu der kleinen Reihe über den Gegensatz nackt – bekleidet.

So stellt sich der neu arrangierte Kotext in der Funktionalität seiner Glieder folgendermaßen dar: Nachdem das Thema der Reihe sowie die Regularien seiner aphoristischen Behandlung in (1) geklärt sind, nehmen (2) und (3) das Unterthema erotisches Erleben – Denken auf, wobei (2) den vorangehenden Kommentar für (3) („Prokrustesbett seiner Weltanschauung“) bildet, ein Vorgehen, das sich in (9) als Kommentar zu (10) und (20) als Kommentar zu (21) wiederholt. Die Reihe entwickelt sich vom Unpersönlichen zum Persönlichen, vom Denken zur Ein- oder Wertschätzung und weiter über den Gegensatz Ästhetiker – Erotiker und erotische Details zu Schönheitsmängeln, vom Äußeren samt seiner kosmetischen Behandlung zum „Inneren“, der Nacktheit und ihrer Bekleidung. Die entscheidende Konsequenz aus dieser reichlich relativierten Isoliertheit der Aphorismen ist die Differenz zwischen einer linearen und einer selektiven Lektüre oder der Mehrwert eines fortlaufenden gegenüber einem flanierenden Lesen. Der Sinnraum des isolierten und des kotextualisierten Aphorismus ist je auszuschreiten und zu vergleichen.

Das bietet sich exemplarisch am besten bei den paradoxen Zuspitzungen an, den Nummern 4, 11, 13 und 21. „Ich stehe immer unter dem starken Eindruck dessen, was ich von einer Frau denke.“ (Nr. 4): Während die selektive Lektüre ihre Erkenntnisse im formalen Bereich der Umkehrung, von Ich-Hypertrophierung und scheinbarer Tautologie gewinnt, bezieht die lineare darüber hinaus den grundsätzlichen Zusammenhang des erotischen Erlebens mit dem Denken ein. „Zur Vollkommenheit fehlte ihr nur ein Mangel.“ (Nr. 11): Während die selektive Lektüre hier ‚nur‘ eine Paradoxie erkennt, die das Denken in Richtung einer Überwindung starrer Polaritäten öffnet, erschließt sich der linearen Lektüre vor dem Hintergrund der Opposition Ästhetiker – Erotiker ein weiterer Verstehenshorizont, den auch der Kommentar in (9) vorbereitet: Für den Erotiker ist ein „Mangel“ kein Grund, dass es nicht zu einem „Elementarereignis“ kommt; „Vollkommenheit“ und „Mangel“ stehen in einem durchaus ambivalenten Verhältnis. „Eine Frau, die nicht häßlich sein kann, ist nicht schön.“ (Nr. 13): Der flanierend Lesende sieht sich einer schmerzhaft scharfen Paradoxie ausgesetzt, die er relativ hilflos aufzulösen versucht; der fortlaufend Lesende erhält durch den Kotext der Vollkommenheit-Mangel-Ambivalenz eine Anregung zum tieferen Verständnis. „Es kommt gewiß nicht bloß auf das Äußere einer Frau an. Auch die Dessous sind wichtig.“ (21) Während sich der

selektiven Lektüre nicht mehr als ein leicht schlüpfriges erotisches Bonmot zu verstehen gibt, wird der Aphorismus über seinen Kotext einmal durch die „bessere Sinnlichkeit“, die etwas „anhaben“ kann (20), dann auch durch die „Leere“ der Männer (23) auf eine andere Ebene gehoben.

Zwei einschränkende Nebenbemerkungen sind nicht unnötig: Kraus nimmt sein Arrangement keineswegs pedantisch oder konsequent vor. So ist Nr. 4 an anderer Stelle so aufgenommen: „Ich kann mich so bald nicht von dem Eindruck befreien, den ich auf eine Frau gemacht habe.“<sup>7)</sup> Zum andern: Das Arrangement muss nicht die Herstellung eines Zusammenhangs, es kann im Gegenteil auch dessen Auflösung intendieren. Carr spricht von „Umplazierung“<sup>8)</sup>, die Kraus auf Anraten Stoessls vornehme: „Ich mische mich nicht gern in meine Privatangelegenheiten“ und „Der geistige Mann muß einmal zu dem Punkt kommen, wo er es als den Eingriff einer fremden Person in sein Privatleben empfindet und den Wunsch hat, dass sie ihre Neugier woanders befriedigen möge.“<sup>9)</sup> Er weist auf das unbestimmte „es“ hin:

So wird die Wirkungsart des Aphorismus bestimmt. Gerade dadurch, dass der logische Zusammenhang unterbrochen wird, dass die Gedanken gleichsam verstreut erscheinen, eine Sequenz aus vereinzelt Momenten besteht, wird die individualisierende Erhöhung des Paradoxons erzielt. Einer Vervielfältigung gleicher Gedanken, die einen solchen Individualismus auflösen könnte, wird sowohl durch diese scheinbare Unordnung als durch die besondere sprachliche ‚Einfassung‘ des Gedankens selbst entgegengewirkt.<sup>10)</sup>

In jedem Fall aber gilt: Gegenüber der scheinbar gattungsadäquaten, selektiven Lektüre und Interpretation ist eine konsequent auch den arrangierten Kotext reflektierende, lineare Verstehensweise geeignet, vertiefte Erkenntnisse über das Gattungsverständnis des Aphoristikers Kraus zu gewinnen, wie er es in seinen Aphorismenbänden zum Ausdruck bringt.

## *2 Der Aphorismus und sein Kotext bei Hans Kasper*

Deutlicher als bei Kraus ist es bei anderen bedeutenden Gattungsautoren des 20. Jahrhunderts über alle Unterschiede hinweg, dass der Begriff des Aphorismenbuchs in Hinblick darauf, dass die Isolation der Texte relativiert ist, von dem der Aphorismensammlung abzulösen ist.<sup>11)</sup> Während das Aphorismenbuch

<sup>7)</sup> KRAUS, Aphorismen (zit. Anm. 5), S. 37.

<sup>8)</sup> GILBERT J. CARR, „Alle zehn Tage anatomiere ich die deutsche Sprache“. Zum Briefwechsel Karl Kraus' mit Otto Stoessl, in: *Wirkendes Wort* 41 (1991), S. 62–72, hier S. 69.

<sup>9)</sup> Die Fackel Nr. 326–28 v. 8. 7. 1911, S. 46 (KRAUS, Aphorismen (zit. Anm. 5), S. 293) und ebenda, S. 42 (KRAUS, Aphorismen (zit. Anm. 5), S. 188).

<sup>10)</sup> Ebenda.

<sup>11)</sup> So schon in: SPICKER, Aphorismus im Kontext (zit. Anm. 1), S. 247.

vom Prinzip der Konstruktion oder Komposition geprägt ist, ist für die Aphorismensammlung das Prinzip der Addition oder ‚Kollektion‘ maßgebend.

Der Journalist Hans Kasper ist der politischste Autor unter den bedeutenden Aphoristikern der frühen Bundesrepublik. Seine Aphorismen erscheinen in den großen Zeitungen des Landes, ehe er sie seit 1957 (›Nachrichten und Notizen‹) auch in Buchform herausgibt. Das Prinzip der Reihe bestimmt sie nicht nur äußerlich, in den drei Bänden ›Aktuelle Aphorismen‹ (›Zeit ohne Atem‹, 1961; ›Abel, gib acht!‹, 1962; ›Expedition nach innen‹, 1965), sondern auch und erst recht im Innern des jeweiligen Bandes. Die bis über hundert kleinen Kapitel seiner Bände sind sorgfältig komponiert; alle Stadien von der kotextuellen Isolation bis zu diversen Relativierungen der Isolation und offensichtlicher Kotextualisierung sind dabei zu beobachten. Die ‚klassisch‘ aphoristische Isolation ist selten und nur bei Restkategorien wie „Gefischtes“<sup>12)</sup> offensichtlich. Weit häufiger ist es so, dass sich ein Sinnzusammenhang erst dem zweiten Blick eröffnet. In „Respekt vor Schmetterlingen“<sup>13)</sup> beispielsweise erzeugt so etwas wie die Dialektik der Aufklärung diesen Zusammenhang, in „Faule Engel“<sup>14)</sup> die Kategorie des Bösen.

Die Kotextualisierung wird semantisch, syntaktisch oder auch pragmatisch hergestellt. Im Bereich der Semantik geht Kasper weit über die übliche allgemeine thematische Zusammenstellung hinaus, wie wir sie in den „Parlamentsnotizen“ (I, 37) oder in „Das Vergnügen, älter zu werden“<sup>15)</sup> beobachten. Der semantische Rahmen ist enger, die Verklammerung signifikanter. Speziellere Sinnbereiche verschiedenster Art wie der Atem („Duell um den Sauerstoff“; II, 72), das Schenken („Die einzigartige Mitteilung“<sup>16)</sup>), die „Analyse“ (II, 75) oder „der junge Staatsmann“ („Bürde der Jugend“; III, 66f.) bilden Einheiten. Aphoristische Grundkategorien wie Erfahrung („Erfahrungen“; III, 86f.), Vorurteil („Verteidigung des Vorurteils“; III, 92f.), Klugheit („Klugheit überall“; IV, 9f.) oder Vernunft („Tausend Vernünfte“; IV, 114f.) werden in Einzelaspekten isoliert-zusammenhängend diskutiert. Die Verknüpfung führt über Schlüsselbegriffe<sup>17)</sup>, auch und insbesondere über politische Kernbegriffe der aktuellen

<sup>12)</sup> HANS KASPER, Abel, gib acht! Aktuelle Aphorismen II, Düsseldorf, Wien 1962, S. 142f (im Folgenden im Text zit. als „III“).

<sup>13)</sup> HANS KASPER, Nachrichten und Notizen, Stuttgart 1957, S. 8 (im Folgenden im Text zit. als „I“).

<sup>14)</sup> HANS KASPER, Zeit ohne Atem. Aktuelle Aphorismen, Düsseldorf 1961, S. 21 (im Folgenden im Text zit. als „II“).

<sup>15)</sup> HANS KASPER, Mitteilungen über den Menschen. Beobachtungen eines Lebens, Düsseldorf, Wien 1978, S. 9–23 (im Folgenden im Text zit. als „V“).

<sup>16)</sup> HANS KASPER, Expedition nach innen, Düsseldorf, Wien 1965, S. 100f. (im Folgenden im Text zit. als „IV“).

<sup>17)</sup> „Teufel“, II, 25; „Pathos“, III, 90f.

Diskussion<sup>18</sup>) sowie Antithesen wie Sieg („Die Kunst zu siegen“; III, 32f.) und Niederlage („Die Niederlage“; III, 50f.) oder „Provokation und Warnung“ (III, 50f.). Des Weiteren wird sie über Schlüsselbilder („Der Meißel Verlust“, IV, 102f.; „Das Floß“, III, 136f.) und Bildbereiche wie „Die Karawane“ (III, 12f.) oder den „Maskenball“ (II, 101) hergestellt. Die Titel, begrifflich oder metaphorisch orientiert, fassen nicht nur zusammen, sie heben Aspekte heraus, nicht nur explizit („Schweigen ist nicht immer Gold“, II, 79; „Halbdenker“, III, 78f.), sondern auch spezifisch aphoristisch: Sie betonen ein Umkehrdenken („Mehr Sorgfalt für den Sockel“; III, 64f.), den Dialog mit einem imaginären Leser („Ob das alles stimmt?“; IV, 100–103) oder sind selbstreferentiell („Gedanken beim Garnieren“; IV, 78–81). Zur noch genaueren Verknüpfung dienen zoologische („Animalia“; IV, 99f.) oder geographische Aspekte („Informationen“; I, 38), Jahreszahlen („Stationen eines Datums“; IV, 105), Ordinalzahlen („Die sieben Aufregungen“; IV, 49f.) oder die Trias Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft („Das Blickfeld bestellen“; IV, 106–109). Auch hier finden sich häufig antithetische Begriffe wie Barbarei und Zivilisation oder Avantgarde und Reaktion („Lob der Mitte“; II, 9).

Die syntaktische Kotextualisierung zusätzlich zur semantischen Verknüpfung ist etwa in der Reihung über das Zitat („sagt man in...“, „Jugend und Alter“, III, 68f.; „sagt...“, „Dialog zum Jahresanfang“, IV, 108–111) erkennbar. Ihr hervorstechendes Kennzeichen ist die Anapher<sup>19</sup>), die parallele Satzstrukturen<sup>20</sup>), eine Abfolge von Imperativen<sup>21</sup>) oder (rhetorische) Fragen<sup>22</sup>) initiiert und auch mit thematischer Verklammerung<sup>23</sup>) kombiniert erscheint. Auch hier wird mit der Bezeichnung der folgenden Aphorismen als „goldene Worte“ oder „Wanderprediger des Tages“ („Die Toleranz der Tore“; III, 48f.) der Aspekt der Zusammengehörigkeit mit Spruch und Aphorismus berührt.

In einzelnen Fällen ist die Kotextualisierung sogar durch den rhematischen Zusammenhang unabweisbar, signalisiert durch das rückbezügliche Personal („Sozial-Alpinisten“; IV, 58f.; „Credo“; II, 59) oder Possessivpronomen („Die Natur schont kein Patent“; IV, 27) sowie die korrespondierende Konjunktion

<sup>18</sup>) Entweder konkrete wie „Staatsausgaben“ (II, 43) oder Rat(-geber) („Die Entscheidung der Entscheidungen“; IV, 120–123), symbolische („Fahnen“; II, 172f.) oder abstrakte wie („Halbzeit der Emanzipation“; III, 112f.), Freiheit („Der gefährliche Fahrstuhl“; II, 117), Macht („Das Messer und die Moral“; IV, 84–87) oder öffentliche Meinung („Das modische Kredo“; IV, 29f.).

<sup>19</sup>) „Das Gute...“; III, 66f.

<sup>20</sup>) „Es sprach ...“, „Die große Debatte“, II, 71; „Wie gut...“, „Das Verhängnis der Weite“, IV, 116f.

<sup>21</sup>) „Sage mir...“, „Details sind riskant“, I, 7.

<sup>22</sup>) „Wer...“, „Lorbeer für den Astronauten“, III, 8f.

<sup>23</sup>) Etwa über das Thema der Freiheit („Der gefährliche Fahrstuhl“; II, 117) oder der „Logik“ (II, 57).

(„der eine“ – „der andere“; „Jeder Schritt will überlegt sein“; I, 39). Auf der pragmatischen Ebene sind es neben Imperativ („Träum nicht...“; „Tödliche Träume“, III, 132f.) und Warnung („Warnung an ein Talent“; III, 150f.) insbesondere die aphoristischen Sonderformen der „Regeln“ (I, 40) oder „Ratschläge“ (III, 120f.), die der Relativierung der aphoristischen Isolation dienen.

Dafür, dass die Kotextualisierung für die Intention des Aphoristikers Kasper essenziell ist, spricht darüber hinaus die Tatsache, dass die Reihe beim Wiederabdruck unverändert bleibt („Von der Abnutzung der Wahrheit“, III, 80f.; V, 194f.; „Unter vier Augen“, IV, 112–115; V, 65; „Besuch beim Tyrannen“, II, 144–147; V, 137). Das schließt die Überarbeitung durch Kürzung („Glatte Stirnen“, II, 34f.; V, 136; „Mehr Sorgfalt für den Sockel“, III, 64f.; V, 205), Austausch („Die andere Logik“, IV, 80f.; V, 147) oder Zusammenziehen zweier Texte („Gedanken sind Muscheln“, III, 6f.; V, 65f.) nicht aus. Eine etwaige Erweiterung („Animalia“, IV, 99f.; V, 35f.) bleibt ebenso in der Logik der Reihe wie eine Neukomposition: Wenn in der Neufassung von „Der Spiegel Julias ist Romeos Auge“ (V, 33f.) „Zwei Mitteilungen“ (IV, 74f.) an die „Aufforderung zum Tanz“ (I, 9) angehängt werden, dann sind beide thematisch und durch die neue Überschrift miteinander verschmolzen.

Die mehr oder weniger stark ‚verborgene‘ Kotextualisierung hat wie bei Kraus das Phänomen zur Folge, dass der Aphorismus im Zusammenhang und isoliert gelesen werden kann. Die Lesung im kotextuellen Zusammenhang hat dabei gegenüber der isolierten Lesung in dreifacher Hinsicht Auswirkungen. Erstens wird der einzelne Aphorismus durch die Beispiele der Reihe klarer. Ein Aphorismus wie „Sprache der Gesten und ihre eigene Grammatik“ (IV, 33) scheint zunächst nicht einfach verständlich: Dieser Aphorismus gewinnt aber nach seinen erläuternden Vorgängern wie „Beobachte einen großen Mann, und du speist mit den Musen.“ oder „Gleichmut, Bastion aus Tagen gebaut“ zusätzlich an Präzision.

Zweitens engt der Kotext die (Bild-)Offenheit des Einzelaphorismus ein. „Wo ein Rinnsal den Wildbach spielt, macht kein Schäumen nass.“ (II, 67) wird im Kontext „Parlamentsnotizen“ von einer metaphorischen Allaussage zur metaphorischen Parlamentskritik. „Jeder Frosch attestiert quakend seinem Tümpel Tiefe“ (II, 63): Wo die isolierte Lesart die Assoziationen in der ganzen metaphorischen Weite schweifen lässt, da engt sie die Lesung im Kontext der „Vergessenen Kunst“ auf einen kritischen Bildaphorismus zur Gegenwarts-kunst ein. Nicht nur vom Bild her wird die aphoristische Allaussage kotextuell gelesen zu einem spezifisch thematischen Beitrag. „Das Licht der Neugier verdunkelt.“ (II, 11): Was isoliert ein erhellendes Paradox von umfassender Geltung ist, wird durch die Kotexte in „Raumzeitalter“ (vgl. V, 212) zu einem zeitgenössisch-fortschrittskritischen Beitrag. „Wer nie stolpert, ist nie in Gedanken.“

(IV, 9; V, 33): Wo es auf der ersten Ebene um die pointierte Umkehrung des schmerzlich-negativen Aspekts beim Stolpern geht, da ist auf der zweiten die spezifische Art des Stolperns im Kontext ‚Moral‘ vorgegeben.

Drittens kann der Kotext den Einzelaphorismus auch erweitern. „Ehrlichkeit kann zur Manie werden, die mehr mitteilen möchte, als sie mitzuteilen hat.“ (III, 79) Was in der Isolation lediglich ein Aphorismus zum klassischen Thema Wahrheit und Lüge ist, thematisiert als Teil der Reihe „Halbdenker“ darüber hinaus neben zwanghafter Originalität, mangelnder Klarheit auch überbetonte Unabhängigkeit und gerät zu einem Beitrag über falsches Denken. „In der Wahl ihrer Lieblinge definiert die Öffentlichkeit ihren Verstand.“ (IV, 33; V, 202) Durch die Signalwörter der Reihe, den „Leumund“ oder den „Popularitätsproduzenten“, wie auch durch den handlungsanweisenden Titel „Der Popularität den Puls fühlen“ bekommt der Aphorismus über die kritische Beobachtung hinaus einen verschärften politischen Akzent. „Ärger auf dem Markusplatz“ gibt der aphoristischen Korrektur „Über jede Wolke grübeln heißt nicht den Himmel studieren.“ (IV, 13; V, 189) einen zusätzlichen, narrativ-reflexiven Rahmen.

In einem letzten Schritt gibt sich Kasper als Kotext-Aphoristiker dadurch zu erkennen, dass er, im umgekehrten Verfahren wie Kraus, Aphorismen in der Überarbeitung zu offensichtlich kontinuierlichen Texten zusammenführt. Die Grenzen zwischen den Gattungen werden durchlässig. Schon bei früherer Gelegenheit wurde erörtert, ob „Das Geschehene türmt sich zur Barrikade, aussichtsverwehrend.“ („Die Gitter der Existenz“; IV, 127f.) ein bildhafter Aphorismus oder als Vers Teil eines größeren Ganzen ist, und festgestellt, dass die Frage, ob es sich um eine Aphorismenfolge in einzelnen Satz-Bildern oder um Lyrik mit einer Bilderhäufung handelt, angesichts eines Textes oder einer Textfolge wie „Wenn Wind aufkommt“ obsolet wird. (IV, 129; vgl. V, 213)<sup>24</sup> „Alle Kunst der Herrschaft besteht darin, ihren Anspruch so natürlich aufrechtzuerhalten, dass die Machtausübung nicht zur Gewaltanwendung degradiert wird.“: Ist das ein eigenständiger Aphorismus in einer Reihe oder Schlusssatz des Kurzesays „Der Schlüssel Interdependenz“ (IV, 96f.; V, 135f.)? „Jede Realität entsteht aus der Leugnung einer anderen.“ in der Reihe „Realitäten“ (III, 84f.; V, 127): Ist der Aphorismus in geradezu klassisch apodiktischer Formulierung auf den zweiten Blick eine Gattungstäuschung? „Ein Volk kann im Wohlstand seinen Fleiß so gründlich einbüßen, dass erst die Armut die Enkel lehrt, die Faulheit zu verfluchen.“ in der Reihe „Die Straße des Verfalls“ (IV, 66f.; V, 127): Wird so ein Text durch die isolationsaufhebende Überarbei-

<sup>24</sup>) Vgl. dazu FRIEDEMANN SPICKER, *Der deutsche Aphorismus im 20. Jahrhundert. Spiel, Bild, Erkenntnis*, Tübingen 2004, S. 528–533.

tung als (Schein-?)Aphorismus entlarvt? Was 1978 als Kurzesay „Dämon Theorie“ (V, 144) erscheint, war 1962 noch eine Serie von Aphorismen unter diesem Titel (III, 100f.). Es ist absolut nicht zu entscheiden, ob ein Satz dieser Reihe wie „Intelligenz ohne Zweifel ist jeder Barbarei fähig“ von vorneherein ein unechter Aphorismus ist, den man wegen des grundsätzlich parataktischen Reflexionsstils Kaspers fälschlich der Gattung subsumierte, oder ob man im Umkehrverfahren aus dem späten Text echte Aphorismen isolieren kann, wie es Kraus oder Benjamin zu tun pflegen.<sup>25)</sup>

### 3 Der Aphorismus und sein Kontext bei Martin Kessel

Die Aphoristik in Martin Kessels Hauptwerk ›Gegengabe‹ nur in vereinzelten Texten zu interpretieren, hieße ein wesentliches Merkmal des Buches zu verfehlen, das ohne Zweifel mehr als die Summe seiner Teile darstellt. Die Anordnung, die Kreisstruktur von „Erster Vorgeschmack“ bis „Letzte Nachwehen“, acht große Kapitel mit Titeln wie „Neuralgien der Öffentlichkeit“ oder „Höhere Sphären“, darunter eine vierstufige Gliederung bis hin zu Überschriften für kleine Gruppen oder auch einzelne Stücke: Sie führt zu einer feinteiligen Komposition, die unbedingt mit berücksichtigt werden muss, will man dem Ganzen gerecht werden. Das ist auf allen Gliederungsstufen zu beobachten. Ein Unterabschnitt „Diskussionen“<sup>26)</sup> gewinnt sein kritisches Potential nicht *allein*, aber *schon* dadurch, dass er sich einem Kapitel „Politischer Budenzauber“ einfügt. Wenn der Autor dem Abschnitt „Über die Freiheit“ einen Unterabschnitt „Kapriolen der Freiheit“ (Kessel 1960, 56–57) anfügt, so deshalb, um dessen einzelne Glieder, in denen es etwa um Missbrauch, Pathos, Tarnung oder falschen Tiefsinn geht, als Variationen eben dieses titelgebenden Aspektes zusammenzufassen. „Das Gespenst“ (Kessel 1960, 192f.) als das bemerkenswerteste und komplexeste Denkbild innerhalb seiner Anthropologie gewinnt seine besondere Wertigkeit<sup>27)</sup> als Verkörperung (wenn man so sagen kann) *dunkler* Ängste erst innerhalb des Abschnittes „Der Geist des Lichtes“.

<sup>25)</sup> Nur Ausnahmefälle lassen das zu: „An ein junges Volk“ (II, 126–129; V, 56), das mit einer Zeile „Inzwischen“ schon 1961 keine reine Aphorismenreihe war, oder „Der neue Mann“ (II, 180f.; V, 37) durch das Personalpronomen, „Zum Tag der Arbeit“ (III, 126f.; V, 129) durch die adversative Konjunktion. „Verlust der Heiterkeit“, schon als Aphorismenreihe an vielen Konnektoren erkennbar *scheinbar* aphoristisch („zudem“ und „dabei“ und „dagegen“; HANS KASPER, Verlust der Heiterkeit, Zürich 1970, S. 7), bekommt die angemessene essayistische Gestalt in „Die Heiterkeit ist aus Freiheit“ (V, 151–159).

<sup>26)</sup> MARTIN KESSEL, Gegengabe. Aphoristisches Kompendium für hellere Köpfe, Darmstadt 1960, S. 71–72 (im Folgenden zit. als Kessel 1960).

<sup>27)</sup> Vgl. FRIEDEMANN SPICKER, Nachwort, in: MARTIN KESSEL, Ein Fragezeichen der Gesellschaft. Aphorismen, Bochum 2012, S. 151f.

In vielen, vielleicht in allen Fällen komplettiert auch bei Kessel eine doppelte Lesart die Interpretation. Wenn er den Unterschied von Maske und Gesicht bei „gewissen deutschen Geistern“ durch die Kotextualisierung als eine der „Deutschen Fallgruben“ (Kessel 1960, 74f.) interpretiert, so gibt er diesem Unterschied damit über die Reihung der Namen von Luther bis Nietzsche hinaus nicht nur einen prinzipiellen Anstrich, sondern stößt auch eine Reflexion zu Ursache und Wirkung an sowie eine etwa von nationalen Missgeschicken. In „Stadien der Komik“ (Kessel 1960, 135–139) oder „Varianten des Glücks“ (Kessel 1960, 196–198) wird schon von der Grammatik her ein Zusammenhang suggeriert, in dem der einzelne Aphorismus eben – zumindest auch – nur jeweils *ein* Stadium, *eine* Variante repräsentiert. Ein Aphorismus wie „Unfälle gibt es, weil sich die Ordnung empört“ (Kessel 1960, 21) gewinnt als Teil eines Ganzen mit dem Titel „Ironien der Technik“ eine zusätzliche, größere Dimension.

#### 4 *Der Aphorismus und sein Kotext: Jüngere Autoren*

##### *Wolfdietrich Schnurre*

Das Bild einer zumindest stark relativierten Isolation des einzelnen Aphorismus lässt sich durch Textzeugnisse bedeutender jüngerer Autoren stützen. Eine Spannung zwischen aphoristischer Isolation und textuellem Zusammenhang, die es nicht möglich macht, beides scharf abzugrenzen, bringt Wolfdietrich Schnurre's ›Der Schattenfotograf‹ nicht nur allgemein durch den Prozess des Erlebnisdenkens zum Ausdruck, wie er sich in der Komposition dieses Buches in einzigartiger Weise ausbildet.<sup>28)</sup> Diese Spannung lässt sich auch im Detail verfolgen, in aller Schärfe dort, wo er die Konjunktion abgetrennt voransetzt.

Aber. Behalten erfordert Strenge und Geiz. Vergessen ist großzügig und hat Humor.<sup>29)</sup>

Denn. Was den Menschen zum Menschen macht, das ist: Er hat einen Namen. (395; so auch 56, 317, 389, 421)

Wenn man beobachtet, dass der Autor auch isolierte Eintragungen mit Temporal- („dann“, 244) oder Adversativadverb („dennoch“, 22), selbst mit der Kopula („und“, etwa 115, 140, 356) vornimmt oder gar die halbe Parataxe verselbstständigt (187; so auch 196), dann könnte man aus dieser Stileigentümlichkeit ein Argument dafür entwickeln, dass sich seine „Aufzeichnung“ in einer gewissen Entfernung zum Aphorismus befindet. Dennoch kommt man nicht um die Tatsache herum, dass der Autor dieses Mittel bewusst einsetzt, wie die Gegen-

<sup>28)</sup> Vgl. SPICKER, Der deutsche Aphorismus (zit. Anm. 24), S. 843–848, hier S. 845–847.

<sup>29)</sup> WOLFDIETRICH SCHNURRE, Der Schattenfotograf. Aufzeichnungen, München 1978, S. 170 (im Folgenden im Text nur mit Seitenzahl zitiert).

beispiele beweisen („obwohl“, 23; „trotzdem“, 29; „denn“, 49; „aber“, 156). Allein dadurch, dass er auf diese Weise die Inversion vermeidet, kommt es bei aller bewussten Kotextualisierung auch zu einer isolationsbetonenden Ambivalenz, eben *zwischen* syntaktisch-semantischem Zusammenhang und voraussetzungsloser Vereinzelung: „Obwohl. Bei diesem Angebot an Welt sollte Langeweile der einzige Artikel mit Lieferstopp sein.“ (21) Der Aphorismus scheint als Abschnitt für sich aus einem Reflexionsstrom herausgeschnitten; die Konjunktion ist gedanklich ebenso sehr motiviert, wie ihre syntaktische Begründung relativiert ist. In jedem Fall wird der Rezipient dadurch in klassisch aphoristischer Weise mitten in das Widerspruchsdenken des Autors hineingezogen.

### *Elazar Benyoëtz*

Im Spätwerk von Elazar Benyoëtz erscheint jede Seite über den isolierten Aphorismus hinaus komponiert. Wer das nachzuweisen unternimmt (wie ich es im Folgenden exemplarisch an dem Band ›Die Zukunft sitzt uns im Nacken‹ von 2000 versuche), muss es vor dem Hintergrund seiner Poetik des „Ein-Satzes“ tun, mit der er den Aphorismus zu überschreiten versucht: „Mag es mit dem Aphorismus als literarischer Form vorbei sein, der EinSatz ist für mich die einzige zeitgemäße Ausdrucksform.“<sup>30)</sup> Sie changiert zwischen Aphorismus und Lyrik: „Meine Poetik des EinSatzes ist mein Gedicht; sie ist darum auch die einzige, die in sich aufgeht.“<sup>31)</sup> Der Aphorismus bedeutet zum einen etwas für sich, und er bedeutet zum zweiten anderes als strophische Einheit im Zusammenhang der Seite.

Einen ersten Hinweis liefern die Neubearbeitungen. „Setzt sich die Bedeutung, / erhebt sich der Sinn“<sup>32)</sup>: Was 1981 als klassischer Aphorismus erscheint, ist 2000 als nur relativ selbstständiger Teil einer neuen Art von Aphorismenreihung oder gar als Strophe zu lesen, deren Bedeutungsumfang durch das vorangehende Signalwort „Dasein“ angezeigt ist und die ein lyrisches Ich nachträglich beglaubigt („ich weiß, / wovon ich spreche, [...]“). In der Regel sind die Texte auf der Ebene der Semantik auf weite Strecken mittels ihrer speziellen Kern- und Schlüsselbegriffe verbunden („Erinnerung“, Z 155–160; „Sprache“, Z 46–55), im Detail durch eines ihrer speziellen Themen („Maske“, Z 39; „Eindruck“, Z 56; „Krieg“, Z 237), ebenso durch semantisch offenere Adjektive („genau“, Z

<sup>30)</sup> Briefe an Christoph Grubitz im Anhang zu: CHRISTOPH GRUBITZ, Der israelische Aphoristiker Elazar Benyoëtz (= Conditio Judaica 8), Tübingen 1994, S. 201.

<sup>31)</sup> ELAZAR BENOËTZ, Brüderlichkeit. Das älteste Spiel mit dem Feuer, München, Wien 1994, S. 46.

<sup>32)</sup> ELAZAR BENOËTZ, Vielleicht – vielschwer. Aphorismen, München, Wien 1981, S. 40; DERS., Die Zukunft sitzt uns im Nacken, München, Wien 2000, S. 12 (im Folgenden im Text zitiert als Z).

101) oder auf der Ebene der Grammatik durch die Person („Ich“, Z 101; „Du“, Z 70, 206–210; „Er“, Z 217; „Wir“, Z 151–155) oder die Prädikatsgruppe („in Frage stellen“, Z 177). Die Verknüpfung wird anaphorisch unterstützt („Auch...“, Z 13, 140f.; „Man...“, Z 15) oder auch in Kombination von Thema und Anapher organisiert („Der Mensch“, Z 36–38; „Meinungen“, Z 69; „Beten“, 215).

Schließlich ist über die Ambivalenz des Zusammengehörig-Eigenständigen hinaus die Kotextualität syntaktisch unbezweifelbar (vgl. Z 134, 234): sei es über Personalpronomen (Z 47, 84) oder Kopula (Z 133, 227, 230), sei es per Adversativadverb (Z 226, 229) oder Parallelismus.<sup>33)</sup> Manchmal bildet lediglich ein unselbstständiges Attribut („bleiblich beleibt“, Z 78) oder eine Attributgruppe den Vers (Z 93, so auch 221). Aus der bewussten Ambivalenz zwischen Isolation sowie Einbindung als Teil eines Größeren entwickelt sich bei Benyoëtz in produktiver Uneindeutigkeit das innovativ Gattungsweitende und -überschreitende. Es begreift den Aphorismus als Dichtung in einer Skala zwischen lockerer thematischer Zusammengehörigkeit und zwingender Korrespondenz von Teileinheiten von Fall zu Fall verschieden als strophischen Zusammenhang.

#### *Weitere Gegenwartsautoren*

Ein kurzer Blick auf andere Gegenwartsautoren mag die exemplarische Reihe abschließen. Peter Handke erläutert sein verbindungsloses, wenn auch zusammenhängendes Fragment-Denken so: „Fragment-Denken ereignet sich bei mir höchstens zufällig; mein Phantasieren kommt allein aus einem vorausgesehenen, notwendigen, einheitlichen Zusammenhang.“<sup>34)</sup> Bei Franz Josef Czernin ist der einzelne Aphorismus in eine kategoriale Struktur eingebunden, die jedem einzelnen Aphorismus ein Klassifikationswort anweist. Man wird diesem Aphorismus nicht gerecht, wenn man die Perspektive nicht berücksichtigt, unter der er erprobt wird, weil alle Sätze unter einem experimentellen Vorbehalt stehen und sich ihre verschiedenartigen Verhältnisse zueinander erst durch diese Position erklären. Die Aphorismen des Freiburger Philosophen Wolfgang Struve, für den die Verbindung von Mystik und Aphorismus im Zentrum seiner geistigen Arbeit steht, sind nicht nur in eine „gewisse Ordnung“ gebracht, sie bilden auch bei aller äußeren Isolierung einen festen Zusammenhang: „Sie streben nur Einem zu und bilden ein in sich geschlossenes Ganzes; kein einzelner Aphorismus wäre aus dem Verband der übrigen ohne Sinnschaden herauszulösen und für sich zu isolieren.“<sup>35)</sup>

<sup>33)</sup> Z, S. 269: „und davon“ als Schluss der ersten, „und dahin“ als Schluss der zweiten Strophe.

<sup>34)</sup> PETER HANDKE, *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987)*, Salzburg, Wien 1998, S. 393.

<sup>35)</sup> WOLFGANG STRUVE, *Wir und Es. Gedankengruppen*, Zürich 1957, S. 101.

Sascha Heße hat im Vorwort zu allen seinen Aphorismenbänden die Ambivalenz von Einzeldiktum und Kotext im Blick, wenn er die elementaren Fragen nach dem Woher und Wohin, dem Warum und Wozu, nach der Wahrheit, nach Gott und dem Tod aphoristisch behandelt. So heißt es 2006: „Passagen, die für sich genommen zu apodiktisch oder imperativ erscheinen können, sind durch diesen widersprüchlichen Kontext von vorneherein relativiert.“<sup>36)</sup> Und zwei Jahre später will er in Form eines Mosaiks „das Bild der Geistesart und Geistesverfassung dessen geben, der es zusammenfügte“. Dazu ist wiederum eine sehr genaue nachträgliche thematische Zusammenstellung der Aphorismen vonnöten.

Es wäre aber die Alternative nur die absichtliche Zerstreuung dessen, was eigentlich zusammengehört – ein Akt, der erstlich wohl nur dem in den Sinn käme, der das wesentlich Unsystematische der Aphoristik auf die Spitze, d. h. in die totale Zersplitterung treiben wollte, anstatt ihm vermittels thematischer Zusammenstellungen entgegenzuwirken.<sup>37)</sup>

Eine syntaktische Kontextualisierung ist freilich nach der Art der Entstehung dieser Texte nicht zu erwarten. „Binnenordnungen [...], die in einigen Fällen nur wenige Texte umfassen“<sup>38)</sup>, signalisiert er darüber hinaus in dem Band von 2010. Es ist der Ordnungsbegriff, der hier so zentral wie inhaltlich strittig ist. Während nicht wenige Aphoristiker auf der willkürlich-,organischen‘ chronologischen (Un-)Ordnung bestehen, geht es bei Struve und Heße dem entgegen um eine „nachträgliche thematische Ordnung des zunächst konfus hervorgebrachten Materials“.<sup>39)</sup>

## II Kontextaphorismen?

Sind Aphorismen aus einem größeren Zusammenhang herauslösbar und als eigenständige Kurztexte zu lesen? Solche sog. Binnenaphoristik stellt die andere Seite des hier erörterten Problembereichs dar: Der Begriff meint als Aphorismen verstehbare (oder möglicherweise gar intendierte) Sätze in einem epischen oder dramatischen Kontext. Relativ einfach ist der Fall im Drama, denn Isolierungs- oder Verknüpfungsfragen im engeren Sinne scheiden hier aus. Die Sentenz, der aphoristische Satz, muss sich allein inhaltlich als solcher erweisen. Die Textpassage formuliert, darin dem Aphorismus eng benachbart, pointiert und lakonisch generalisierend allgemeingültige Erfahrungen, Sachverhalte und Normen. Sie hat sich aus der Einbettung in die dramatische Situation gelöst

<sup>36)</sup> SASCHA HESSE, *Bewegungen des Zweifels. Philosophische Fragmente und Aphorismen* (Edition Erata), Leipzig 2006, S. 7.

<sup>37)</sup> SASCHA HESSE, *Den Anker werfen. Aphorismen* (Edition Erata) Leipzig 2008, S. 5f.

<sup>38)</sup> SASCHA HESSE, *Auf eigenen Händen. Aphorismen, Fragmente, Essays*, Leipzig 2010, S. 5.

<sup>39)</sup> HESSE, *Den Anker werfen* (zit. Anm. 37), S. 5.

und wandelt sich aufgrund der kotextuell isolierbaren Formulierung und der intellektuellen Intensivierung des Ausdrucks von einem Zitat zur Eigenständigkeit.<sup>40)</sup>

Die Überlegungen, ob und wie sich Binnenaphoristik als ‚work within a work‘ und schließlich als selbstständige Textkategorie begreifen lässt, sind noch keineswegs an ein Ende gekommen.<sup>41)</sup> Kaszyński hat die „methodologische Dualität der Gattungsbestimmung“ im Falle Nestroys mit dem Horizont von implantiertem Aphorismus und Figurenaphorismus genau entfaltet: „Sind die Aphorismen ein Teil einer größeren Struktur, so deuten sie sich durch den Kontext, in dem sie auftauchen; aus ihrem strukturellen Zusammenhang gehoben, darf man sie allerdings auch alternativ zum Kontext interpretieren.“<sup>42)</sup> Für Arthur Schnitzler meint Škreb hingegen einen grundlegenden Unterschied zwischen den Sätzen der Figuren des Autors und dessen eigenen Aphorismen zu erkennen:

Während die Satzform einen großen Teil ihrer Aussage- und Wirkungskraft von dem sie umgebenden Kontext erhält, bleibt der Aphorismus völlig auf sich selbst verwiesen. Allerdings können auch Sätze aus ihrem Zusammenhang gelöst, verselbständigt und zu Sammlungen vereinigt werden – und doch stellt der Leser an sie weit geringere künstlerische Ansprüche als an den als eigene und eigenartige literarische Form auftretenden Aphorismus.<sup>43)</sup>

Das ist insofern richtig, als eine solche Satzform „nicht als Weisheitsausspruch des Dichters aufgefasst werden“ werden darf. Diese Verwechslung hat Schnitzler selbst zu einem Motiv erklärt, die ‚Aphorismen und Betrachtungen‘ herauszugeben.<sup>44)</sup> Aufgrund des „weit geringeren künstlerischen Anspruches“ der

<sup>40)</sup> Vgl. FRIEDEMANN SPICKER, Literarische Kleinformen, in: Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Hrsg. von HORST BRUNNER und RAINER MORITZ. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2006, S. 224–229, hier: S. 227.

<sup>41)</sup> Zum „Besonderen des dramatisch integrierten Aphorismus“ bei Frank Wedekind vgl. ANNA K. KUHN, Der aphoristische Dialog im Marquis von Keith, in: EDWARD R. HAYMES (Hrsg.), *Theatrum mundi. Essays on German Drama and German Literature*, München 1980 (= *Houston German Studies* 2), S. 80–92. Aus der englischen Literatur wären hier vor allem Shakespeare, Shaw und Wilde heranzuziehen. Erste Überlegungen zu Oscar Wilde bei KATHARINA YNGBORN, Aphorismen im Kontext, in: DIES., ANNEGRET HEITMANN, ANNETTE ELISABETH DOLL, *Am Rand. Zur Poetik des skandinavischen Aphorismus*, Freiburg 2012, S. 191.

<sup>42)</sup> STEFAN H. KASZYŃSKI, War Nestroy ein Aphoristiker?, in: DERS., *Weltbilder des Intellekts. Erkundungen zur Geschichte des österreichischen Aphorismus*. 2. verbesserte und erweiterte Auflage, Wrocław 2005, S. 91–106, hier S. 92f.

<sup>43)</sup> ZDENKO ŠKREB, Arthur Schnitzlers Kunst des Aphorismus, in: *Studien zur Literatur des 19. u. 20. Jahrhunderts in Österreich*. Hrsg. von JOHANN HOLZNER u. a. Festschrift für Alfred Doppler zum 60. Geburtstag, Innsbruck 1981, S. 79–88, hier S. 82.

<sup>44)</sup> ARTHUR SCHNITZER, Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. von ROBERT O. WEISS (= *Gesammelte Werke* 5), Frankfurt/M. 1967, S. 7.

Sentenz eine klare Trennung zwischen beiden vorzunehmen, scheint mir rezeptionsästhetisch allerdings nicht möglich; semantisch-syntaktische Signale in Formulierungen wie „einen großen Teil ihrer Aussage- und Wirkungskraft“ und „allerdings“ zeigen, dass Škreb selbst hier sehr vorsichtig argumentiert. Aufschlussreich für Beobachtungen zwischen Isolation und Kontextualisierung ist es in jedem Fall, einen Blick in die Werkstatt des Dramatikers zu tun und damit gewissermaßen vom Gegenteil auszugehen. Johann Nestroys ›Reserve‹, seine umfangreichste und wichtigste Notizensammlung, erlaubt einen solchen Blick.<sup>45)</sup> Der Autor hatte sie bei der Arbeit neben sich, eben als „Reserve“, um Dialoge und Monologe durch Anreicherung pointierter zu gestalten, als selbstständige Texte waren die 254 nummerierten Aufzeichnungen eindeutig nicht gedacht. Schnitzlers Notizen zu ›Figuren und Situationen‹ bieten zuweilen den aphoristischen Kern dramatischer Pläne:

Sie kann ihm nicht verzeihen, dass er ihr einmal verzeihen hat.<sup>46)</sup>

Nicht so stolz bescheiden, mein Freund! – Wir kennen das. Es ist auch eine Art, sich mit der Nachwelt anzubiedern.<sup>47)</sup>

Seine ›Bagatellen‹ sind aphoristisches Dialogmaterial, das sich hier und da schon syntaktisch als solches zu erkennen gibt:

Wenn wir neue Götter haben, müssen die alten notwendig Götzen gewesen sein?

Weltschmerz? Nein, Weltironie.<sup>48)</sup>

Im Bereich der Erzählliteratur stellen den leicht aus- und in die klassische Aphoristik einzugliedernden Sonderfall fiktive Aphoristiker dar, deren Texte der Autor innerhalb des epischen Kontextes auszugsweise ausbreitet. Beispiele sind schon im 18. Jahrhundert der Hofmeister in Adolph von Knigges ›Roman meines Lebens, in Briefen herausgegeben‹ (2 Teile; 1781) und Lord Horion in Jean Pauls ›Hesperus‹ (1795), im 19. Jahrhundert Otilie in Goethes ›Wahlverwandtschaften‹ (1809), der Denker und Eremit in Karl Immermanns ›Die Papierfenster eines Eremiten‹ (1822), Wally in Karl Gutzkows ›Wally, die Zweiflerin‹ (1835), Theodor in Ernst von Feuchterslebens ›Lebensblättern‹ (1841), schließlich der Arzt Christoph in ›Cordelia‹ (1830/31) und Einhart in ›Auch Einer‹ (1878) von Friedrich Theodor Vischer.<sup>49)</sup> Im 20. Jahrhundert gilt das für

<sup>45)</sup> JOHANN NESTROY, *Reserve und andere Notizen*. Hrsg. von EDGAR YATES. 2. verbesserte Auflage, Wien 2003.

<sup>46)</sup> ARTHUR SCHNITZLER, *Aus dem Nachlass*. Hrsg. von REINHARD URBACH, Frankfurt/M. 1977, S. 199.

<sup>47)</sup> Ebenda, S. 427.

<sup>48)</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>49)</sup> Diese Quellen sind unter anderem Aspekt zusammengestellt und untersucht in: FRIEDEMANN SPICKER, *Aphoristische Doppelgänger. Aphorismus und Fiktionalität*, in: *Pensées* –

Richard von Schaukal, der sich der Figuren Andreas Balthesser (›Einiges aus Andreas von Balthessers leider nicht gesammelten Sinnsprüchen und Glossen‹<sup>50</sup>) und Hans Bürger (›Aus Hans Bürgers Papieren‹<sup>51</sup>) bedient, und des Weiteren für Autoren wie Hans Albrecht Moser, Ernst Bertram, Rudolf Kassner und Bertolt Brecht bis zu Max Rychners *Quest* (›Lavinia oder Die Suche nach Worten‹, 1962) oder Martin Walsers *Figur Hans Lach* (›Tod eines Kritikers‹, 2002), aus dessen Buch zitiert und vorgelesen wird. Diese Aphorismen stehen einerseits unbezweifelbar in einem größeren Zusammenhang, sind andererseits aber durch Eingriffe des Autors deutlich herausgehoben.

„Im Romancier Fontane treibt ein Aphoristiker sein Spiel.“<sup>52</sup> Es ist die Figurenrede, die Schulz von Fontanes Konversationsaphorismen zu einer solchen These führt. Wie weit er darüber hinaus theoretisch die „gleichzeitige Werkimmanenz und -transzendenz der aphoristischen Sätze“<sup>53</sup>, also das Problem von „Kontextbindung und Kontextfreiheit“<sup>54</sup> erörtert, ist auch erkennbar. „Fontane verlangt es nach einer größeren Unmittelbarkeit und Autonomie epischer Prosa. Derselbe Antrieb zu ‚fragmentieren‘“, so sein Ergebnis, „begünstigt, wie mir scheint, die Verselbständigung auch der aphoristischen Sätze.“ Und weiter, gleichsam als Gegenrede zu Škreb: „Sie lösen sich sogar von den Sprechern ab, und wenn Dubslav von Stechlin spricht, ist es so gut, als spräche der Autor selbst.“<sup>55</sup>

---

Pensieri – Pensamientos. Dargestellte Gedankenwelten in den Literaturen der Romania. Fs. für WERNER HELMICH. Hrsg. von KLAUS ERTLER und STEGBERT HIMMELSBACH, Wien 2006 (= Austria: Forschung und Wissenschaft. Literatur Band 4), S. 39–77.

<sup>50</sup>) RICHARD VON SCHAUKAL, *Einiges aus Andreas von Balthessers leider nicht gesammelten Sinnsprüchen und Glossen*, in: DERS., *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten*. Mitgeteilt von R. S. Dritte, neuerlich verbesserte Auflage, München, Leipzig 1907, S. 135–167.

<sup>51</sup>) RICHARD VON SCHAUKAL, *Zettelkasten eines Zeitgenossen*. Aus Hans Bürgers Papieren, München 1913.

<sup>52</sup>) EBERHARD WILHELM SCHULZ, „Das Literarische macht frei...“. Über aphoristische Sätze Fontanes und ihre epische Integration, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 30 (1989), S. 141–161, hier S. 144.

<sup>53</sup>) Ebenda, S. 155.

<sup>54</sup>) Ebenda, S. 149.

<sup>55</sup>) Ebenda, S. 159. Ähnlich, wenn auch weniger theoretisch ambitioniert im Sinne unserer Fragestellung Kunne-Ibsch für Thomas Mann: „Soweit beherrscht die Antithese die Darstellung von Personen und Raum in der Novelle. Ihre stärkste Verdichtung jedoch erfährt sie im Literaturgespräch. Hier befinden sich die Gegensätze nicht mehr auf dem Niveau von Person und Raum, sondern werden gedanklich abstrakt und drängen sich in der Sprache zusammen, so dass das Resultat eine ganze Reihe von echten Aphorismen ist.“ (ELRUD KUNNE-IBSCH, *Der Aphorismus als Strukturelement im Literaturgespräch von Thomas Manns „Tonio Kröger“*, in: *Dichter und Leser. Studien zur Literatur*. Hrsg. von FERDINAND VAN INGEN, ELRUD KUNNE-IBSCH (u. a.), Groningen 1972 (= *Utrechtse publikaties voor algemene literatuurwetenschap*. 14), S. 177–190, hier S. 183.

Eine mittlere Position markiert in dieser Hinsicht Schnitzlers Schlüsselroman ›Der Weg ins Freie‹ (1908). Hier ist der Aphorismus in den Dialog überführt, wird aber durch nachträglichen Kommentar als solcher signalisiert. Wenn Leo konstatiert: „Sentimentalität ist Gefühl, das man sozusagen unter dem Einkaufspreis erstanden hat“, dann reflektiert er seine Äußerung sogleich gattungstypologisch: „Aber wir fangen an, aphoristisch zu werden, befinden uns also auf dem Wege zu Halb- oder Viertelswahrheiten.“<sup>56)</sup> Im Übrigen wollte Schnitzler die aphoristische Neigung seiner Figuren ausarbeiten.<sup>57)</sup>

### *1 Binnenaphoristik bei Martin Kessel*

Genauere Aufschlüsse lassen sich an Martin Kessel gewinnen, einem Autor, der Romancier und genuiner Aphoristiker zugleich ist, also in Schulz' Sinne seine Texte tatsächlich ‚fragmentiert‘ hat. Sein Roman ›Herrn Brechers Fiasko‹ stellt reichlich Grundmaterial bereit, aus dem er bis in die Nachkriegsausgaben seiner Aphorismen hinein schöpft, vor allem in den drei Monologen der Hauptfigur, aber auch im „agonalen aphoristischen Sprechen zwischen Dr. Geist und Max Brecher“.<sup>58)</sup> Die Bemerkungen Scherers, der eine Verbindung „konventionell auktorialen Erzählens mit aperçuhaft aphoristischem Sprachwitz“ bemerkt,<sup>59)</sup> weisen in die richtige Richtung. Schon in dem Gespräch, mit dem Kessel dem Leser die beiden Protagonisten vorstellt, scheint der Aphoristiker im Epiker prägnant durch.

„Schon allein durch den Vorgang seiner Geburt ist der Mensch prädestiniert, die Dinge von unten her zu betrachten.“<sup>60)</sup> So lässt er Dr. Geist sprechen, der sich damit nicht nur wiederholt, sondern auch zu erkennen gibt, dass er (oder sein Autor) damit gesprächsweise wahrscheinlich auf eine schriftlich fixierte Formulierung zurückgreift. Nicht anders kurze Zeit später in einem antithetischen Parallelismus, der nun wirklich wie einmontiert wirkt, sei es vom Autor, sei es von seiner fiktionalen Figur: „Der Fehler ist es, über den man stolpert; die Vorzüge sind es, die man vergisst.“ (B 35) Und in der Tat: In Kessels ›Aphorismen‹ von 1948 erscheint der Satz buchstabengetreu wieder.<sup>61)</sup> Und das ist beileibe nicht das einzige Exzerpt, das Kessel sechzehn Jahre später übernimmt.

<sup>56)</sup> ARTHUR SCHNITZLER, *Der Weg ins Freie*. (= Das erzählerische Werk 4), Frankfurt/M. 1978, S. 161.

<sup>57)</sup> SPICKER, *Aphoristische Doppelgänger* (zit. Anm. 49), S. 60.

<sup>58)</sup> CLAUDIA STOCKINGER, STEFAN SCHERER (Hrsgg.), *Martin Kessel (1901–1990)*, Bielefeld 2004, S. 59.

<sup>59)</sup> Ebenda, S. 56.

<sup>60)</sup> MARTIN KESSEL, *Herrn Brechers Fiasko*, Stuttgart 1932. Ich zitiere nach der Taschenbuchausgabe München 2002, S. 31, vgl. S. 12 (im Folgenden im Text zitiert als B).

<sup>61)</sup> MARTIN KESSEL, *Aphorismen*. Stuttgart, Hamburg, Baden-Baden 1948, S. 112 (im Folgenden im Text zitiert als A).

Oder sollte es vielmehr so sein, dass die Einzelsätze dem Roman vorangehen und hier wieder in ihre ursprüngliche Isolation gestellt werden? Man möchte es annehmen, wenn man sieht, wie der Erzähler offensichtlich einen früher notierten Einzelsatz, der viel später als Aphorismus in den entsprechenden Band eingeht: „O Sprache, du Quell aller Weisheit, du Hort allen Unsinn“ (A 225) im Roman zu einer pointierenden Apposition nutzt: „Erst allmählich gewann man auch die Sprache, diesen Hort allen Unsinn, zurück.“ (B 417) An anderer Stelle sagt er: „Glück, meine Damen und Herren, Glück hieß die Parole. Und es gibt in der Tat soviel Glück auf der Welt, als Charaktere vorhanden sind.“ (B 322) 1948 heißt es ohne Anrede und Verstärkungsformel, dafür mit korrektem Vergleichswort: „Es gibt soviel Glück auf der Welt, wie Charaktere vorhanden sind.“ (A 40)

Die aphoristischen Passagen binden sich in der Folge mehr und mehr an Kessels Alter Ego Brecher mit „seinem Drang, die Dinge zuzuspitzen, bis auch die Spitze abbrach“ (B 383). Geist zitiert einen „Ausspruch“ Brechers im Gespräch mit Coty über die „schöne“ Mucki: „Es steckt ein nihilistischer Zug in der Schönheit. Wo immer sie geht, lässt sie Verheerungen hinter sich.“ (B 139) Im Kapitel „Von der Schönheit“ plagiiert der Autor 1948 seine Hauptfigur dann: „Es steckt ein nihilistischer Zug in jeder Schönheit; wo immer sie geht, lässt sie Verheerungen hinter sich.“ (A 48) Wenn Brecher im Streitgespräch mit Gudula Öften seine Einschätzung der Kollegen zusammenfasst, erweist er sich als aphoristischer Denker: „Ihre Siege sind ihre Schwäche; denn diese Siege haben sie nötig, um überhaupt von ihrer Arbeit überzeugt zu sein.“ (B 249) Das Gleiche gilt, wenn er mit Dr. Geist, mit dem er um Mucki rivalisiert, über Tatsachen und Überzeugungen streitet und konstatiert: „Der Boden der gegebenen Tatsachen ist die größte Beleidigung meiner Vorstellungskraft.“ (B 404) Am Ende hält er ihm vor, was er hätte sagen sollen: „Ich denke nicht mehr, um mich nicht schämen zu müssen.“ (B 406) Als der aphoristische Denker scheitert er auch. Ein weiteres Büroggespräch leitet Gudula Öftens Bemerkung ein: „Herr Brecher sieht überall Gespenster.“ Was hier Gesprächsthema ist, wird in den ›Aphorismen‹ zu einer Aphorismenreihe: „Gespenster sind ungedeckte Wechsel, sie laufen um und warten auf ihren Termin. Ist dieser fällig, so treten sie in Erscheinung.“ (A 63) In dem bewussten Gespräch ist dieser Aphorismus nur oberflächlich in den Dialog mit dem Lehrling Rühland eingebunden: „Du weißt doch, was ein Bankwechsel ist, nicht wahr. Dann verstehst du auch, wenn ich sage, Gespenster sind ungedeckte Wechsel. Sie laufen um und warten auf ihren Termin. Ist der Termin fällig, wird das Gespenst leibhaftig.“ (B 399)<sup>62)</sup>

<sup>62)</sup> An weiteren Beispielen mangelt es nicht. „Versteigt“ sich Brecher im Kapitel „Weibergeschichten“ in den „ominösen“ Ausspruch (so Kessels mit zwei Signalen distanzierende

Bei all diesen Parallelen sind die drei Monologe noch ausgeblendet worden, um deren Erhalt im Druck der Autor besonders kämpfte. Hier erweist sich Brecher in besonderem Maße als aphoristischer Denker, hier sind auch die Parallelen zum späteren Aphorismenband naturgemäß besonders schlagend. Im ersten Monolog „Aufriß einer nackten Existenz“ sagt Brecher: „Ich kann Ihnen verraten, Mädels, es gibt nicht so viele Räder, wie Leute, die darunter geraten.“ (B 100; „Es gibt nicht soviel Räder wie Leute, die darunter geraten.“, A 165). Aus dem zweiten Monolog „Nationale Sonntagsbetrachtung“ lassen sich aus jeder Seite vollgültige Aphorismen herauslösen:

Nichts wird so leicht zum Verrat wie der Besitz. (B 271)

Was ist das Phlegma anderes als das Minuszeichen vor der verzehrenden Gewalt des Ehrgeizes? (B 272)

Man kann mit Hilfe der Selbsterkenntnis wunderbar unter den Rädern liegen, aber nicht einen Karren vorwärtsbewegen. (B 273)

Nicht nur Flugzeuge, auch Erkenntnisse sind lenkbar. (B 279)

In den dritten Monolog „Angstprodukte gefällig?“ (nach Geists Beförderung und Brechers Entlassung) ist der Aphorismus „Die Erkenntnis entspringt dem Defekt“ (A 46) integriert (B 473). Von demselben aphoristischen Zuschnitt sind beispielsweise folgende Formulierungen:

Wie manchem wäre zu helfen gewesen, hätte die Welt von ihm gewusst. (B 506)

Vor Ereignissen verwandelt sich der Mensch in Kreatur. Er wird nichts, um überhaupt etwas sein zu können. (B 510)

Auf vielfache Weise scheint der Aphorismus im Kontext von ›Herrn Brechers Fiasko‹ auf; im Epiker Kessel ist schon der Kontext-Aphoristiker verborgen.

## *2 Karl Kraus: Glosse und Aphorismus*

Noch genauere Einsichten in die Entwicklung von Aphorismen aus einem Kontext heraus lassen sich gewinnen, wenn man eine Vergleichsgattung wählt, die dem Aphorismus näher steht, weil in ihr das Narrative zugunsten des Diskursiv-Reflexiven ausscheidet oder zumindest weitestgehend zurückgedrängt ist, zum Beispiel Essay oder Glosse. Der aphoristische Stil im Essay prägt sich besonders in der Verbindung von aphoristischem Kopfsatz und nachfolgender

---

Kommentierung): „Sobald ein Mann ein Frau hat, ist er verwundbar“ (B 205), so klettert ihm nicht nur Doktor Geist im Roman, sondern auch der Autor im Kapitel „Weiblichkeit und Frauen“ der ›Aphorismen‹, jetzt ohne jede Distanzierung, wortgetreu nach (A 86).

Erläuterung aus sowie in seiner finalen Zuspitzung, in welcher der Extrakt des diskursiv Entwickelten geballt zusammengefasst ist. An Autoren wie Ernst Jünger, Walter Benjamin oder Theodor W. Adorno sind solche Übergangsphänomene besonders gut zu demonstrieren. Der ebenso ‚klassische‘ wie vielzitierte „Aphorismus“ aus den ›Minima moralia‹ „Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“<sup>63)</sup> etwa beschließt den zweiseitigen Kurzesay „Asyl für Obdachlose“. Auch Martin Kessel oder Karl Kraus kommen hier selbstverständlich als Beispiele in Frage. Kraus’ „Aphorismus“ „Die Nichtanerkennung eines Gedankenlebens ist in jedem Falle soziale Bedingung [...]“<sup>64)</sup> wäre nur ein weiteres Beispiel dafür, dass die Rezipienten aphoristische Zitate aus dem Kontext herauslösen. Weit aufschlussreicher ist es, wenn der Autor selbst Veränderungen in Richtung Aphorismus vornimmt und zwei Fassungen vorliegen. Eine Glosse von Kraus aus dem Dezember 1911 lässt eine solche Detailbetrachtung zu:

Ein weitverbreitetes Missverständnis

ist der Glaube an meine Feindseligkeit. „Sie zu überzeugen, versuche ich nicht. Aber ich darf trotzdem sagen, daß Sie mir in meinen Motiven und Absichten Unrecht tun. Oder: „Ich gestehe, daß es mich kränkt, dass Sie mir mit solchem Übelwollen, ja mit solcher Feindseligkeit gegenüberstehen.“ Welches Vorurteil! (\*1) Ich stehe niemand in der Welt gegenüber und bin das Wohlwollen selbst. Ohne Ansehen der Person reagiere ich auf Geräusche, und interessiere mich nicht für die Richtung, aus der sie kommen. (12) *Wäre der Inhalt meiner Glossen Polemik, so müßte mich der Glaube, die Menge der Kleinen dezimieren zu können, ins Irrenhaus bringen.* „Sie haben mich kürzlich zum Objekt Ihrer Satire genommen“, schreibt einer, streicht „genommen“ und setzt dafür „gewählt“. (\*2) Ich aber kann mit ruhigem Gewissen sagen, daß ich noch nie einen zum Objekt meiner Satire genommen oder gar gewählt habe. Hätte ich da etwas dreinzureden, so wäre ich nicht Satiriker und würde eine bessere Wahl treffen. (8) *Denn die Satire wählt, nimmt und kennt keine Objekte. Sie entsteht so, daß sie vor ihnen flieht und sie sich ihr aufdrängen.* (\*3) Die Würdigkeit der Objekte mag den Wert der Polemik bestimmen; aber Name oder Andeutung eines Kleinen, oder was irgend von ihm in einer Satire steht, ist Kunstelement. Wie ein Schneuzen, wie die Trompete eines Beiwagenkondukteurs oder wie sonst etwas, (11) *das ich mir nicht wähle; wie sonst ein Stoffliches, von dem ich den Stoff nicht wähle, sondern abziehe.* (9) *Kann ich dafür dass die Halluzinationen und Visionen leben und Namen haben und zuständig sind?* (10) *Kann ich dafür, daß es den Münz wirklich gibt? Habe ich ihn nicht trotzdem erfunden? Wäre er Objekt, ich wählte anders. Erhebt er Anspruch, von der Satire beleidigt zu sein, beleidigt er die Satire.* Außerhalb dieser mag er ein Dasein haben, aber keine Berechtigung. Der Leumund mag in Ordnung sein, kommt aber für die Satire nicht in Betracht. (\*4) Motive und Absichten prüfe ich nicht. Die sind unbesehen gut oder schlecht. Nichts ist der Satire egal. Die Polemik kann es als Einmischung in ihr Amt empfinden, wenn das Objekt sie zu überzeugen versucht, oder sie mag mit sich reden lassen wie ein Amt. (3) *Der Satire*

<sup>63)</sup> THEODOR W. ADORNO, *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt/M. 1973, S. 42.

<sup>64)</sup> KRAUS, *Aphorismen* (zit. Anm. 5), S. 60.

*Vorstellungen machen, heißt die Verdienste des Holzes gegen die Rücksichtslosigkeit des Feuers ins Treffen führen.* Nun muß ja freilich der Brennstoff kein Verständnis für die Wärme haben und der Anlaß mag sich so weit überschätzen, daß er sich durch die Kunst beleidigt fühle. (16) *Aber das Verhältnis der Satire zur Gerechtigkeit ist so: Von wem man sagen kann, daß er einem Einfall eine Einsicht geopfert habe, dessen Gesinnung war so schlecht wie der Witz. Der Publizist ist ein Lump, wenn er über den Sachverhalt hinaus witzig ist. Er steht einem Objekte gegenüber, und wenn dieses der polemischen Behandlung noch so unwürdig war, er ist des Objektes unwürdiger.* (17) *Der Satiriker kann nie etwas Höheres einem Witz opfern; denn sein Witz ist immer höher als das [,] was er opfert. Auf die Meinung reduziert, kann sein Witz Unrecht tun; der Gedanke hat immer Recht. Er stellt schon die Dinge und Menschen so ein, daß keinem ein Unrecht geschieht.* (18) *Er richtet die Welt ein, wie der Bittere den verdorbenen Magen: er hat nichts gegen das Organ.* (19) *So ist die Satire fern aller Feindseligkeit und bedeutet ein Wohlwollen für eine ideale Gesamtheit; zu der sie nicht gegen, aber durch die realen Einsichten durchdringt.* Das Lamentieren ist unnütz und ungerecht. (\*5) *Die sich beleidigt fühlen, unterschätzen mich; sie halten sich für meine Objekte, und da fühle ich mich beleidigt.*<sup>65)</sup>

Zum Vergleich die Aphorismenfolge aus ›Pro domo et mundo‹ 1912:

- (1) Was man mir als Einwand bringt, ist oft meine Prämisse. Zum Beispiel, dass meine Polemik an die Existenz greift.
- (2) Ich habe dennoch nie eine Person um ihretwillen angegriffen, selbst dann nicht, wenn sie mit Namen genannt war. Wäre ich ein Journalist, so würde ich meinen Stolz darin setzen, einen König zu tadeln. Da ich aber dem Gewimmel der Kärrner zu Leib gehe, so ist es Größenwahn, wenn sich ein Einzelner getroffen fühlt. Nenne ich einen, so geschieht es nur, weil der Name die plastische Wirkung der Satire erhöht. Meine Opfer sollten nach zehn Jahren künstlerischer Arbeit so weit geschult sei, daß sie das einsehen und das Lamentieren endlich aufgeben.
- (3) *Der Satire Vorstellungen machen, heißt die Verdienste des Holzes gegen die Rücksichtslosigkeit des Feuers ins Treffen führen.*
- (4) Ungerechtigkeit muß sein; sonst kommt man zu keinem Ende.
- (5) Zu meinen Glossen ist ein Kommentar notwendig. Sonst sind sie zu leicht verständlich.
- (6) Ich bin bereit, dem kleinsten Anlaß zu viel Ehre zu erweisen, sobald mir dazu etwas einfällt.
- (7) Ich betrachte es als mein unveräußerliches Recht, das kleinste Schmutzstäubchen, das mich berührt, in die Kunstform zu fassen, die mir beliebt. Dieses Recht ist ein dürftiges Äquivalent gegenüber dem Recht des Lesers, nicht zu lesen, was ihn nicht interessiert.
- (8) *Die Satire wählt, nimmt und kennt keine Objekte. Sie entsteht so, daß sie vor ihnen flieht und sie sich ihr aufdrängen.*
- (9) *Kann ich dafür, daß die Halluzinationen und Visionen leben und Namen haben und zuständig sind?*

<sup>65)</sup> Die Fackel Nr. 338 v. 6. 12. 1911, S. 1–2. Das Beispiel zieht schon Kipphoff heran, um allgemein auf die Nähe von Glosse und Aphorismus zu verweisen (PETRA KIPPHOFF, Der Aphorismus im Werk von Karl Kraus. Phil. Diss., München 1961, S. 56–57).

(10) *Kann ich dafür, daß es den M. wirklich gibt? Habe ich ihn nicht trotzdem erfunden? Wäre er Objekt, ich wählte besser. Erhebt er Anspruch, von der Satire beleidigt zu sein, beleidigt er die Satire.*

(11) *Ich wähle den Stoff nicht, ich ziehe ihn vom Stoff ab und wähle den Rest.*

(12) *Wäre der Inhalt meiner Glossen Polemik, so müßte mich der Glaube, die Menge der Kleinen dezimieren zu können, ins Irrenhaus bringen.*

(13) Der Tropf, der nicht nur kein Weltbild hat, sondern es auch nicht sieht, wenn es ihm die Kunst entgegenbringt, muß von einer satirischen Synthese so viel zu seinem Verständnis abziehen, daß ein nichts (!) übrig bleibt, denn dieses versteht er, und er gelangt auf dem ihm gangbaren Wege der Vereinzelnung bis zu den Anlässen, die der Satiriker hinter sich gelassen hat, er identifiziert sich liebevoll mit dem Detail, gegen das sich nach seiner Meinung der Satiriker gewendet hat. Der Tropf muß sich auch durch eine Satire getroffen fühlen, die ihm nicht gilt oder weitab von seiner Interessenssphäre niedergeht.

(14) Ich weiß nicht, ob der Philister ein Vakuum im Weltenraume vorstellt oder ob er nur die Wand ist, die von dem Geist durch eine Toricellische Leere getrennt bleibt. Aber ob Minus oder Schranke, er muß gegen die Kunst prinzipiell feindselig reagieren. Denn sie gibt ihm ein Bewußtsein, ohne ihm ein Sein zu geben, und sie treibt ihn in die Verzweiflung eines cogito ergo non sum. Sie würde ihn zum Selbstmord treiben, wenn sie nicht die Grausamkeit hätte, ihn bei lebendigem Leibe zum Beweise der seiner Nichtexistenz zu zwingen. Ob ein Bild gemalt oder ein Witz gemacht wird, der Philister führt einen Kampf ums Dasein, indem er die Augen schließt oder sich die Ohren zuhält.

(15) Ein Witz kann noch durch die stoffliche Erheiterung für die tiefere Bedeutung entschuldigen. Ist der Philister aber von der Partei derer, denen auch die stoffliche Beleidigung gilt, so wird er rabiat.

(16) *Das Verhältnis der Satire zur Gerechtigkeit ist so: Von wem man sagen kann, daß er einem Einfall eine Einsicht geopfert habe, dessen Gesinnung war so schlecht wie der Witz. Der Publizist ist ein Lump, wenn er über den Sachverhalt hinaus witzig ist. Er steht einem Objekt gegenüber, und wenn dieses der polemischen Behandlung noch so unwürdig war, er ist des Objektes unwürdiger.*

(17) *Der Satiriker kann nie etwas Höheres einem Witz opfern; denn sein Witz ist immer höher als das [,] was er opfert. Auf die Meinung reduziert, kann sein Witz Unrecht tun; der Gedanke hat immer Recht. Er stellt schon die Dinge und Menschen so ein, daß keinem ein Unrecht geschieht.*

(18) *Der Gedanke richtet die Welt ein, wie der Bittere den verdorbenen Magen: er hat nichts gegen das Organ.*

(19) *Die Satire ist fern aller Feindseligkeit und bedeutet ein Wohlwollen für eine ideale Gesamtheit; zu der sie nicht gegen, aber durch die realen Einsichten durchdringt.*

(20) Es gibt keinen so positiven wie den Künstler, dessen Stoff das Übel ist. Er erlöst vom Übel. Jeder andere lenkt davon nur ab und läßt es in der Welt, welche dann das schutzlose Gefühl umso härter angreift.<sup>66)</sup>

Kraus stellt für seinen zweiten Aphorismenband nicht nur die in der ›Fackel‹ vorabgedruckten Aphorismen zusammen, er sichtet auch andere Texte wie

<sup>66)</sup> KRAUS, Aphorismen (zit. Anm. 5), S. 286–290.

diese Glosse auf ihre ‚aphoristische Brauchbarkeit‘ hin.<sup>67)</sup> Die Sätze 3, 9 und 12 kann er unverändert übernehmen, für die Nummer 8 tilgt er lediglich die Konjunktion („denn“), in Nummer 11 formt er aus Relativsatz und Vergleich einen selbstständigen Satz. In Nummer 10 tilgt er den Namen („M.“ statt „Münz“) und nimmt eine stilistische Präzisierung vor („besser“ statt „anders“). Die Nummern 15 bis 19 kann er fortlaufend in Aphorismen umsetzen, er hat dazu nur in Nummer 16 die Konjunktion „aber“ und in Nummer 18 den Konjektor „so“ zu eliminieren sowie ebenda das Personalpronomen zu ersetzen. Aus der Glosse über das „weitverbreitete Missverständnis der Feindseligkeit“ ist eine Aphorismenfolge zum Wesen der Satire geworden. Die Aphorismen aus dem Kontext der Glosse stehen nun ihrerseits aber alles andere als isoliert: Sie sind in einen neuen aphoristischen Kontext überführt, ein Verfahren, wie es im ersten Teil schon en detail nachgewiesen werden konnte.

Aphorismus 1 geht von dem äußeren Anlass aus; 2 syntaktisch verbunden („dennoch“) und also, wenn man so will, noch ungenügend ‚durchaphorisiert‘, ist er ein apologetischer Kommentar zum äußeren Anlass samt der Namensnennung, ein Motiv, das in 6 („kleinster Anlaß“), 7 („kleinstes Schmutzstäubchen“), 8 („Objekte“), 9 („Namen“), 10 („M.“), 13 („Tropf“) und 14 und 15 („Philister“) unterschiedlich deutlich, von der Abstraktion bis zur konkreten Sigle, weiter- und mit dem entsprechenden literarischen Thema (Satire) zusammengeführt wird, wie es 3 explizit aufnimmt. Dieses erfährt nun seinerseits seine aphoristische Entfaltung in 4, 8 (die Ungerechtigkeit der Satire) und 11 (Anlass der Satire) und wird zusammengeführt in 16; 17 nimmt den „Witz“ in 15 und die „Gerechtigkeit“ in 16 auf und stellt gemeinsam mit 18 das Thema in den generellen, für Kraus eminent wichtigen Kontext: die Antithese „Gedanke“ – Meinung; 19 und 20 bieten die letzte Aufgipfelung: die Rolle des Künstlers, der gottgleich „von dem Übel“ erlöst, für „eine ideale Gesamtheit“.<sup>68)</sup>

<sup>67)</sup> Im Text in der Reihenfolge von „Pro domo et mundo“ nummeriert und kursiv deutlich gemacht.

<sup>68)</sup> Es bleibt eine Frage, für deren Beantwortung man sich allerdings im Hypothetischen verlore: Warum hat Kraus nicht die folgenden, ebenso leicht herauszulösenden Sätze zu Aphorismen isoliert?

\*1 Ich stehe niemand in der Welt gegenüber und bin das Wohlwollen selbst. Ohne Ansehen der Person reagiere ich auf Geräusche, und interessiere mich nicht für die Richtung, aus der sie kommen.

\*2 Ich kann mit ruhigem Gewissen sagen, daß ich noch nie einen zum Objekt meiner Satire genommen oder gar gewählt habe. Hätte ich da etwas dreinzureden, so wäre ich nicht Satiriker und würde eine bessere Wahl treffen.

\*3 Die Würdigkeit der Objekte mag den Wert der Polemik bestimmen; aber Name oder Andeutung eines Kleinen, oder was irgend von ihm in einer Satire steht, ist Kunstelement.

\*4 Motive und Absichten prüfe ich nicht. Die sind unbesehen gut oder schlecht. Nichts ist der Satire egal.

Die Nähe zu Anekdote und Glosse bewirkt im ersten Aphorismenband gelegentlich, wenn auch selten, dass sogar das Gesetz der aphoristischen Konnektionslosigkeit durchbrochen ist:

Ein schönes Kind hört an der Wand eines Schlafzimmers ein scharrendes Geräusch. Sie fürchtet, es seien Mäuse, und ist erst beruhigt, da man ihr sagt, nebenan sei ein Stall und ein Pferd rühre sich. ‚Ist es ein Hengst?‘ fragt sie und schläft ein.

Dasselbe Mädchen konnte einmal von einem, der ihr nachgegangen war, sagen: ‚Er hatte einen Mund, der küßte von selbst.‘<sup>69)</sup>

Neben Essay und Glosse sind Briefe besonders geeignet für ‚aphoristische‘ Entnahmen durch ihre Autoren.<sup>70)</sup> So schreibt Kraus an Frank Wedekind am 17. Dezember 1905 über seine Geliebte Bertha Maria Denk: ‚Wenn ihre Sinne schweigen, verlangt sie nur mehr nach dem Mann im Mond.‘<sup>71)</sup> Im März des folgenden Jahres kann man in der ›Fackel‹ unter anderem diesen Aphorismus lesen: ‚Wenn die Sinne der Frau schweigen, verlangt sie den Mann im Mond.‘<sup>72)</sup> Sein Briefwechsel mit dieser Geliebten selbst hat ihn gleichfalls mehrfach zu aphoristischen Selbstexzerpten angeregt, wie die folgenden Gegenüberstellungen belegen:

Ich weiss, Du wirst in der Berührung mit der Banalität nicht banal. Diese sieht ja doch nur das Gehäuse mit dem schönen Ziffernblatt und erfährt höchstens, wie viel’s geschlagen hat. Mir ist es die letzte Wohlthat, die ich meinen Sinnen wünsche, von Zeit zu Zeit Deinem komplizierten Räderwerk nahe stehen zu dürfen. (März 1908)

Es kann aber eine Wohlthat der Sinne sein, von Zeit zu Zeit einem komplizierten Räderwerk nahe zu stehen. Die Anderen sehen nur das Gehäuse mit dem schönen Ziffernblatt; und es ist bequem, zu erfahren, wie viel’s geschlagen hat. Aber ich habe die Uhr aufgezo-gen.<sup>73)</sup>

In der Anekdote hält der Wächter dem Dieb das Licht, wenn dieser stehlen geht. Der Geist Deiner Sinnlichkeit, schöne Diebin, kann nur solche unbewußten Helfer brauchen, keine bewußten. Ich hatte heute das allergrößte Vergnügen an Dir, weil ich den unbewussten gespielt habe. (14./15. März 1908)<sup>74)</sup>

---

\*5 Die sich beleidigt fühlen, unterschätzen mich; sie halten sich für meine Objekte, und da fühle ich mich beleidigt.

<sup>69)</sup> Die Fackel Nr. 256 v. 5. 6. 1908, S. 16f. (KRAUS, Aphorismen (zit. Anm. 5), S. 18).

<sup>70)</sup> Der Aphorismus erwächst nicht selten aus dem Brief, im 19. Jahrhundert bei Rahel Varnhagen von Ense und Alexander von Villers, im 20. Jahrhundert neben Kraus und Benjamin auch bei Ernst Bertram und vor allem bei Elazar Benyoëtz (vgl. FRIEDEMANN SPICKER, Kurze Geschichte des deutschen Aphorismus, Tübingen 2007, S. 70).

<sup>71)</sup> Zit. nach HUGH SALVESEN, Ambivalent alliance: Frank Wedekind in Karl Kraus’ periodical „Die Fackel“. Diss. Cambridge 1981, S. 137.

<sup>72)</sup> Die Fackel Nr. 198 v. 12. 3. 1906, S. 1; KRAUS, Aphorismen (zit. Anm. 5), S. 14.

<sup>73)</sup> Die Fackel 251–52 v. 28. 4. 1908, S. 40; KRAUS, Aphorismen (zit. Anm. 5), S. 32.

<sup>74)</sup> Zit. nach HUGH SALVESEN, A Pinch of Snuff from Pandora’s Box. New Light on Karl Kraus and Frank Wedekind, in: Oxford German Studies 12 (1981), S. 122–138, hier S. 130–133.

Wenn der Dieb in der Anekdote stehlen geht, so hält ihm der Wächter das Licht. Eine solche Situation ist auch den Frauen nicht unerwünscht.<sup>75)</sup>

Im März/April 1908 schreibt er ihr: „Deine Augenbrauen sind Gedankenstriche. Aber sie wölben sich zu Triumphbogen der Wollust.“ Und: „Ich muss Dir immer von neuem für diese Feste des Nichtwiedererkennens danken!“<sup>76)</sup> In die ›Fackel‹ werden die Sätze entpersönlicht, aber im Übrigen unverändert aufgenommen:

Mit Frauen muß man, wenn sie lange fort waren, Feste des Nichtwiedererkennens feiern.<sup>77)</sup>

Ihre Brauen waren Gedankenstriche – manchmal wölbten sie sich zu Triumphbogen der Wollust.<sup>78)</sup>

Gleichermaßen ist bei Benjamin im Einzelfall nachzuweisen, dass er nicht nur prägnante Formulierungen oder Definitionen,<sup>79)</sup> sondern auch ganze Aphorismen selbst aus dem ursprünglichen Zusammenhang löst und ihnen in isolierter Stellung neue Bedeutung zuweist. „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne ein solches der Barbarei zu sein.“<sup>80)</sup> Das steht so schon in einem Aufsatz über Eduard Fuchs.<sup>81)</sup> In seinem Brief vom 10. Januar 1924 an Florens Christian Rang heißt es: „Die Betrachtung des Verhältnisses vom Werk und seiner ersten Eingebung, die alle Umstände der gegenwärtigen Arbeit mir nahelegten, führt mich zu der Einsicht: jedes vollkommene Werk ist die Totenmaske seiner Intuition.“<sup>82)</sup> Die Nr. XIII in dem Stück „Ankleben verboten“ der ›Einbahnstraße‹ lautet dann: „Das Werk ist die Totenmaske der Konzeption.“<sup>83)</sup>

<sup>75)</sup> Die Fackel 251–52 v. 28. 4. 1908, S. 41; KRAUS, Aphorismen (zit. Anm. 5), S. 30. Kraft hat schon 1956 festgehalten, dass viele der Aphorismen durch Loslösung aus dem ursprünglichen Zusammenhang entstanden sind (WERNER KRAFT, Karl Kraus. Beiträge zum Verständnis seines Werkes, Salzburg 1956, S. 201). Ein Sonderfall lohnt schließlich festgehalten zu werden: Bei der Überarbeitung seiner Aphorismen in der ›Fackel‹ gehen aus einem „Tagebuch“-Text, an den ehemaligen Nahtstellen verändert und zum Teil verkürzt und zugespitzt, drei Aphorismen für ›Sprüche und Widersprüche‹ hervor (Fackel Nr. 256, v. 5. 6. 1908, S. 28–30; KRAUS, Aphorismen (zit. Anm. 5), S. 113–114).

<sup>76)</sup> Zit. nach SALVESEN, A Pinch of Snuff (zit. Anm. 74), S. 131.

<sup>77)</sup> Die Fackel 251–52 v. 28. 4. 1908, S. 37.

<sup>78)</sup> Ebenda, S. 41. In das Buch werden die entsprechenden Aphorismen einmal in ein scharfes Ambivalenzverhältnis zu dem vorangehenden („Nicht die Geliebte, die entfernt ist, sondern Entfernung ist die Geliebte“) gestellt, einmal in einen Kontext weiblicher Sinnlichkeit eingebettet (KRAUS, Aphorismen (zit. Anm. 5), S. 29 und 27). Vgl. dazu oben S. 28.

<sup>79)</sup> So erscheint „Kritik ist Mortifikation der Werke“ (WALTER BENJAMIN, Gesammelte Schriften. Bd. I, S. 357) zuerst in einem Brief an Florens Christian Rang vom 9. 12. 1923 (WALTER BENJAMIN, Gesammelte Briefe. Hrsg. von CHRISTOPH GÖDDE und HENRI LONITZ, Frankfurt/M. 1995 ff., Bd. II, S. 393), die Definition der Aura als „einmalige Erscheinung, so nah sie sein mag“ von 1936 (DERS., Gesammelte Schriften, Bd. 2, S. 479) wörtlich in der „Kleinen Geschichte der Photographie“ von 1931 (ebenda, S. 378).

<sup>80)</sup> BENJAMIN, Werke und Nachlass. Bd. I, S. 696.

<sup>81)</sup> Ebenda, Bd. 2, S. 477. Die Beispiele schon bei DETLEV SCHÖTTKER, Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins, Frankfurt/M. 1999, S. 46f.

## III Zusammenfassung

Der Aphorismus innerhalb eines Aphorismen**buches** ist in doppelter Weise, in seiner Nicht-Beziehung wie in seinen Beziehungen zu interpretieren, zum einen als isolierbare Einheit, zum andern innerhalb seiner spezifischen Kotexte. Das erweisen die Einzelanalysen, vor allem von Kraus' eigener Neuordnung für ›Sprüche und Widersprüche‹, von Kaspers Kotextualisierungen auf diversen Ebenen und von Kessels Organisation der ›Gegengabe‹. Diese Einsichten schließen an das an, was in Einzelfällen zur Aphorismen**reihe** schon geleistet ist. Neumanns Bemerkungen zu „Aphorismus und Aphorismengruppe“ und dem „Aphorismus im Wechselspiel von einzelndem Satz und komponierter Gruppe“ bei Goethe lassen sich insoweit verallgemeinern.<sup>84)</sup>

Diese Doppelbeziehung auf einen internen und externen Sinnhorizont hin ist es auch, die beim Binnenaphorismus zu einer adäquateren Rezeption führen kann. Die Probleme sind hier in dem Maße größer, in dem der Aphorismus eingebunden ist. Relativ unproblematisch ist sein Platz im Drama. Zwar ist er von der Sentenz in ihrer Aussagewertigkeit immer noch abzusetzen, der Blick in die Werkstatt Nestroys und Schnitzlers zeigt dessen ungeachtet die Schnittstellen.

Eine Vielzahl unterschiedlicher Fälle von Einbindung ist in der Prosa zu beobachten, in narrativer wie diskursiver gleichermaßen. Auch hier sind es Bearbeitung oder Neuverwendung, die eine Detailuntersuchung für Roman und Aphorismus bei Kessel, für Glosse und Aphorismus bei Kraus möglich machen. Der Romancier Kessel erlaubt in der Gegenüberstellung mit seinen ›Aphorismen‹ genauere Einsichten, in den Monologen und Diskussionen seines alter ego Brecher, in den Auseinandersetzungen der beiden Protagonisten und schließlich auch im Erzählerkommentar. Kraus' ‚zweite Fassung‘ in ›Pro domo et mundo‹ ist in beiden Hinsichten exemplarisch: für den Binnenaphorismus wie für den Aphorismus im (neuen) Kotext. Dadurch, dass in der Komposition von Aphorismen nach der Funktionalität ihrer Glieder gesucht werden muss, verstärken sich auch die Indizien dafür, dass sich die Wende von einem merkmalfhaften zu einem funktionalen Gattungsverständnis abzeichnet, wie es sich schon mehrfach angedeutet hat.

<sup>82)</sup> BENJAMIN, Briefe (zit. Anm. 79), Bd. II, S. 406.

<sup>83)</sup> WALTER BENJAMIN: Einbahnstraße. Hrsg. von DETLEV SCHÖTTKER unter Mitarbeit von STEFFEN HAUG (= Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe 8), Frankfurt/M. 2009, S. 34.

<sup>84)</sup> GERHARD NEUMANN, Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik bei Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe, München 1976, S. 647–727, bes. 723ff.



## NACH DEM WURSTVERLUST

Robert Walsers ›Die Wurst‹, poetologisch gelesen

Von Nicolas von Passavant (Berlin)

Der Aufsatz unterzieht Robert Walsers Text ›Die Wurst‹ einer genauen Lektüre. Er analysiert dessen komplexe rhetorische Struktur und lotet religiöse, sozialgeschichtliche und psychologische Sinngehalte aus. Zum Verständnis des Verhältnisses all dessen profiliert er ein humoristisches Verfahren, das Walsers Text poetologisch spiegelt.

The paper offers a close reading of Robert Walser's text ›Die Wurst‹ (›The Sausage‹). It analyzes its complex rhetorical structure as well as the religious, sociohistorical and psychological connotations of its subject. For an understanding of the relation of all these, it utilises a humorous method, that reflects Walser's text in its poetic conception.

Robert Walsers ›Die Wurst‹, 1917 im Band ›Prosastücke‹ erschienen, ist ein in der Erstausgabe nur gerade drei Seiten langer Text, in dem ein Ich-Erzähler berichtet und dann in vielfacher Variation wiederholt, er habe soeben eine Wurst gegessen und bereue dies nun. Der erste Satz: „An was denke ich? An eine Wurst denke ich“,<sup>1)</sup> erschöpft daher im Prinzip bereits die äußerliche Handlung der Erzählung. Über deren Dynamik und eigentliches Ereignis ist damit jedoch erst wenig ausgesagt, denn diese gehen nicht vom Gegenstand der Wurst alleine aus. Indem der Erzähler mehrfach bekundet, er könne sich in der Trauer über das Verschwinden der Wurst „nur immer wiederholen“ (36), liegt das Sujet des Texts vielmehr mindestens ebenso sehr in der Thematisierung ihrer Abwesenheit und dem Versuch ihrer rhetorischen Vergegenwärtigung selbst.

Angesichts des wortreichen Umkreisens einer Leerstelle liegt die Vermutung nahe, dass die Rhetorik ihrerseits ein wesentlicher Gegenstand des Texts ist.

---

<sup>1)</sup> Die Werke Robert Walsers werden unter der Sigle ‚KWA‘ mit Angabe von Abteilung und Bandnummer zitiert nach ROBERT WALSER, Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte, hrsg. von WOLFRAM GRODDECK und BARBARA VON REIBNITZ, Basel, Frankfurt/M. 2008ff. Die Angaben aus ›Die Wurst‹ erfolgen direkt im Text nach KWA I, 8, S. 35–37, hier S. 35.

Dieser Überlegung geht der Aufsatz in seinem ersten Abschnitt nach, in dem die rhetorische Struktur des Textes an beispielhaften Passagen erläutert wird. Walsers ›Die Wurst‹, so die These weiter, erschöpft sich jedoch nicht in dieser selbstreflexiven Thematisierung: In einem zweiten Teil wird das Motiv der Wurst in Hinblick auf mögliche religiöse, sozialgeschichtliche und psychologische Konnotationen hin abgeklopft, in einem dritten Teil das Verhältnis des Erzählers zur Wurst untersucht. Und in einem abschließenden vierten Teil stellt sich die Frage, wie sich die unterschiedlichen Referenzebenen zueinander verhalten, bzw. ob und wie sie miteinander zu vermitteln sind. Auch hier erweist sich der ›Wurst‹-Text als aufschlussreich, indem der Text selbst, so die These zum Schluss, eine Lektüeranweisung für eine solche Vermittlung enthält.

### 1. Rhetorische Struktur des Texts

Beginnen wir mit dem rhetorischen Aspekt, den, wie erwähnt, das Prinzip der Wiederholung strukturiert; und dies nicht nur semantisch, im Sinn einer thematischen Wiederholung des Wurst-Motivs, sondern auch syntagmatisch, bis hin zur Wiederholung von Worten und Lauten. Gegen Ende des Texts, wenn eigentlich schon länger alles gesagt scheint, rafft sich der Erzähler zu einem letzten großen Versuch der Vergegenwärtigung der Wurst auf. In dieser Passage werden die Wiederholungsstrukturen besonders anschaulich:

[D]ieses Saftige und Schmackhafte könnte noch jetzt schmackhaft und saftig sein, das Rote und Zarte noch jetzt rot und zart, das Wohlriechende noch jetzt wohlriechend, das Vorzügliche und Appetitliche noch jetzt vorzüglich und appetitlich, das Längliche und Runde noch jetzt rund und länglich, das Geräucherte noch jetzt geräuchert und das Speckgespickte noch jetzt mit Speck gespickt, wenn ich Geduld gehabt hätte. (37)

Die Repetitionen gehen in Walsers Text von einer Konjunktiv-Konstruktion aus. Diese zeigen das ‚könnte‘ und das ‚hätte‘ an, die das Zitat rahmen. Den Eigenschaftsbezeichnungen der Wurst als Nomina (das „Saftige“, „Schmackhafte“, „Rote“ etc.) werden die jeweiligen Adjektive an die Seite gestellt.<sup>2)</sup> Der besondere Rhythmus der Passage kommt dadurch zustande, dass die Wiederholungen zumeist nicht unmittelbar erfolgen. Die Begriffe tauchen vielmehr meist in Doppelpaaren auf, was eine Art Grundrhythmus etabliert, der dann durch Abweichungen alterniert und dynamisiert wird. Die Nomina in Großbuchstaben, die Adjektive klein geschrieben, ergibt sich aus der zitierten Passage folgendes Schema:

<sup>2)</sup> Somit eine Reihung von *Figurae etymologicae*.

Saftige–Schmackhafte, schmackhaft–saftig	A–B, b–a
Rote–Zarte, rot–zart	C–D, c–d
Wohlriehende, wohlrierend	E, e
Vorzügliche–Appetitliche, vorzüglich–appetitlich	F–G, f–g
Längliche–Runde, rund–länglich	H–I, i–h
Geräucherte, geräuchert,	J, j
Speckgespickte, mit Speck gespickt	K, k

Die lautliche Wiederholungsstruktur des Satzes beruht zusätzlich zu den Wurst-Attributen auf der Repetition von „und“ und „noch jetzt“, wobei das „und“ im Schema durch einen Gedankenstrich, das „noch jetzt“ durch ein Komma angezeigt wird.<sup>3)</sup> Rhythmisiert wird der Satz weiter durch die Reihung vermittelte Kommata, die im Schema dem Zeilen-Umbruch entsprechen.<sup>4)</sup> Die so formalisierte Aufstellung zeigt: Innerhalb dieser Struktur von Konjunktionen und Kommata formieren sich die zwei größeren Blöcke A–D und F–I. Im ersten Block wiederholen sich die Nomen-Paare zunächst über Kreuz (oben unterstrichen),<sup>5)</sup> dann normal,<sup>6)</sup> im zweiten wiederholen sie sich zunächst normal, dann über Kreuz.

Der einfachen Wiederholung von „wohlrierend“ (E, e) kommt damit eine Scharnierfunktion zu, welche die beiden Wiederholungs-Doppelpäckchen verbindet, die sich ihrerseits sowohl in sich als auch zueinander spiegelsymmetrisch verhalten. Und den beiden direkten Wiederholungen von „Geräucherte“ und „Speckgespickte“ (J–k) kommt die Funktion einer Kadenz zu, die die rhetorische Kette auslaufen lässt. Indem das „Speckgespickte“ dabei zu „mit Speck gespickt“ aufgelöst wird, ergeben sich mit den Worten „geräuchert“ und „gespickt“ zudem Alliterationen, auf die der abschließende konditionale Nebensatz im Sinn eines seufzenden Ausklangs mit einer weiteren Alliteration antwortet: „wenn ich Geduld gehabt hätte“.

Es wiederholen sich somit nicht nur Worte und Wortstämme in raffinierten Anordnungen, sondern auch Laute, und dies über den ganzen Text hinweg – von der im Vergleich zur zitierten Schlusspassage noch harmlosen Ganzwort-Wiederholung:<sup>7)</sup> „Ich habe Gebrauch gemacht, wovon ich noch jetzt Gebrauch machen könnte, wenn nicht vorgefallen wäre, was vorgefallen ist“ (35f.), bis zu Alliterationen wie: Es sei durch „voreiliges Verzehren die wohlschmeckendste[n]

<sup>3)</sup> Im Fall der Wiederholung der Konjunktion handelt es sich um sogenannte *Polysyndeta*.

<sup>4)</sup> Somit werden die Polysyndeta durch sogenannte *Asyndeta* kontrastiert, die Aufzählung (*Enumeratio*) ohne Konjunktion.

<sup>5)</sup> Hierbei handelt es sich um einen Chiasmus.

<sup>6)</sup> Im Unterschied zum Chiasmus ein Parallelismus.

<sup>7)</sup> Der sogenannten *Epanalepse*.

Wurst verschwunden“ (35), wobei in „verschwunden“ nochmals die Anlaute von „Verzehren“ und „Wurst“ nachhallen.<sup>8)</sup> Und noch wenn der Text auf seine Wiederholungsstruktur explizit aufmerksam macht, nimmt er dies zum Anlass für Wiederholungen: „Was, wie gesagt, fort ist, brauchte, wie gesagt, nicht bereits abhanden gekommen zu sein“ (36).

Während ihr Anlass, der „Wurst-Verlust“ (36), also scheinbar nichtig ist, folgt die Klage selbst einem höchst versierten und sehr kunstvollen rhetorischen Arrangement. Man ist daher versucht, den eigentlichen Gegenstand des Textes, wie einleitend bemerkt, weniger in der Wurst oder ihrem Verlust zu sehen, als in der rhetorischen Struktur des Texts. Auf diesen selbstreferenziellen Aspekt ist zurückzukommen. Zunächst ist die Wurst, um die es hier geht, aber kein nur abstraktes Zeichengebilde. Im Text wird sie auch als Realie aus Fleisch und Blut plastisch. Und als solche erweist sie sich als höchst assoziationsreich.

## *2. Bedeutung des Wurst-Motivs*

Die eben rhetorisch schematisierte und analysierte Konjunktiv-Passage stellt bloß die zweite Hälfte eines längeren Satzes dar, der sich über eine halbe Seite hinzieht. Dessen erste Hälfte gibt in Vergangenheitsform über das Aussehen der verlorenen Wurst Aufschluss. Es heißt dort:

Wunderbar geräuchert war sie, und mit entzückenden Speckmocken war sie gespickt, und eine durchaus stattliche, annehmbare Länge hatte sie, und einen Duft hatte sie, so milde, so bestrickend, und eine Farbe hatte sie, so rot, so zart, und gekracht hatte sie, als ich sie zerbiß, ich höre noch jetzt beständig, wie sie krachte, und saftig war sie, etwas Saftigeres habe ich in meinem ganzen Leben nie gegessen [...]. (37)

Hier werden also die Begriffe eingeführt, die sich später rasend wiederholen werden, wobei deutlich wird, dass die Wurst alle Sinne anspricht: So bleiben dem Sprecher die durch ihre Räucherung und ihren milden Duft evozierte olfaktorische Wirkung der Wurst ebenso in Erinnerung wie ihre haptischen Qualitäten (die Speckmocken). Auditiv wirkt sie durch ihr Krachen, visuell durch ihre Röte und gustatorisch durch Zartheit und Saftigkeit. Beruht die Erinnerungsperspektive also auch auf virtuosen Sprachgebilden, so ist die Wurst selbst im Prinzip schon ein ästhetisches Gesamtkunstwerk, zumal kein Zweifel daran besteht, dass sie, wie es im Text heißt, auch tatsächlich „leibhaftig“ (35) da war.

Die Wurst trägt neben ihren sinnlichen Eigenschaften auch abstrakteren Symbolgehalt, und eine dieser Bedeutungsebenen ist mit der ‚Leibhaftigkeit‘

---

<sup>8)</sup> Somit eine Assonanz.

der Wurst angesprochen. Nachdem die Reue-Beteuerungen des Texts schon formal liturgische Assoziationen wecken mögen, lässt sich der Text auch inhaltlich religiös lesen und in drei Teile gliedern: Zunächst wird das leichtsinnige Verspeisen der Wurst ausgeführt. Hier erfüllt die Wurst die Funktion des Paradiesapfels. Zur Textmitte wird der Akt des Essens drastisch erinnert: Wenn die „grausam zerbissen[e]“ und „zerstückt[e]“ Wurst eigentlich doch „fröhlich leben“ (36) könnte, kommt ihr die Sühnefunktion des christlichen Körpers zu. Und zum Schluss wird sie in einer emphatischen Rede des Erzählers zumindest *im Wort* wieder gegenwärtig.

›Die Wurst‹ im Schnelldurchlauf vom Sündenfall zur Auferstehung zu lesen, ist jedoch nicht nur blasphemisch. Eine solche Interpretation wird auch durch den Text letztlich nicht vollständig gedeckt. Die religiöse Referenzebene wird angetippt, aber nie manifest. Und ebenso verhält es sich auch mit einer genauso offensichtlichen psychoanalytischen Lesart: Nicht nur die Wurst selbst als rote, zarte und längliche Penis-Figuration und ihr – dann kastrativer – Mangel deuten in diese Richtung, sondern auch die Obsession und merkwürdige rhetorische Genüsslichkeit der Klage über den „Wurst-Verlust“.

Das Begehren nach einer unwiederbringlichen Sache verändert dessen Logik: Abwesenheit wird nicht als bloß zeitweiliger Umstand gefasst, der, imaginativ überbrückt, als Luststeigerung durch Verzögerung zu begrüßen wäre. Sie wird vielmehr zur Bedingung einer neurotischen Form von Selbstaffizierung, in welcher der Genuss womöglich überhaupt nur noch im Modus des Imaginären bestehen kann, also in der Abwesenheit selbst liegt. Dominiert in diesem Verfahren ein Gestus der eigenen Demütigung, wie bei der Selbstkasteiung von Walsers Erzähler-Ich, dann spielen, wie in der Walser-Forschung in Bezug auf andere Texte diskutiert, auch hier masochistische Mechanismen eine wichtige Rolle,<sup>9)</sup> die somit eigentliches Ziel des (sadistischen) Zerbeißen der Wurst gewesen wären.

---

<sup>9)</sup> Jens Hobus sieht einen grundlegend masochistischen Zug in Walsers Ästhetik in der Inszenierung von Warte-Situationen, was für den ›Wurst-Text in einer generelleren Hinsicht zutrifft, weil nämlich Warten wie Wurstverlust darauf abzielen, dass „eine Bewegung in Gang gesetzt [wird], um das Ermangelnde erreichen zu wollen. [...] Durch dieses Streben, durch die Bewegung auf dieses Ziel hin, hat er aktuell mehr Anteil an der Idee von Macht, weil er sich auf paradoxe Weise danach sehnt“. Hobus geht von einer lustvollen, masochistischen Unterwerfung der Walserschen Sprechersubjekte unter einen Reim-Zwang aus (vgl. JENS HOBUS, Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers, Würzburg 2011, S. 185–201). Wolfram Groddeck macht zudem im Rückgriff auf einen Artikel Christian Walts auf den Zusammenhang zwischen Masochismus und Reimzwang aufmerksam (CHRISTIAN WALT, „Den Lyrikern empfehl‘ ich dringend, / sich dem Zwang des Reims zu unterziehen...“. Zur Übererfüllung von Gattungsnormen in Robert Walsers späten Gedichten, in: „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen, hrsg. von ANNA FATTORI und KERSTIN GRÄFIN VON SCHWERIN,

Wenn man die psychologische Deutung dieses Kreisens um den Verlust der Wurst etwas zurückstellt, kann man das Motiv ihres Verschwindens jedoch auch im Sinn einer Reflexion auf Bedingungen ästhetischer Produktion lesen. Denn der skizzierte Modus von Abwesenheit ist nicht nur die Bedingung von neurotischer Selbstbefriedigung, sondern auch von künstlerischem und hier spezifisch literarischem Schaffen.<sup>10)</sup> Der Gegenstand des Texts wäre demnach gleichgültig, signifikant nur die Logik seines Verschwindens.

Eine solche selbstreferenzielle Deutung krankt jedoch an demselben Problem wie eine psychologische und eine religiöse: Das Vokabular, das zur Erklärung des Wurstverlusts bemüht wird, klingt viel zu ernsthaft. Würste werden traditionell mit einer gewissen peinlichen Gewöhnlichkeit assoziiert.<sup>11)</sup> Peinlich wird in den Interpretationen aber ihr Vokabular selbst, wenn eine komische Dimension des Texts nicht in Rechnung gestellt wird. Bevor man dazu übergeht, lohnt es jedoch, sich neben der Wurst auch der narrativen Konstruktion des Texts zuzuwenden. Aus dieser Perspektive wird man dessen humoristische Ebene besser untersuchen können.

### 3. *Textilie und Text, Wurst und Wahn*

Die Erzählsituation geht aus dem Verhältnis des Erzählers zur Wurst einerseits, zu seinem Publikum andererseits hervor. Im Vokabular Genettes lässt sich eine Instanz, die sieht, von jener unterscheiden, die spricht.<sup>12)</sup> Die Instanz, die sieht, wird über einen narrativen Prozess vermittelt, in dem der reuevolle Erzählbericht mit der emphatischen Erinnerungsperspektive auf die Wurst in Konflikt tritt. Die Beschreibung dieser spannungsvollen Erzählkonstruktion kann von einer Frage ausgehen, die bislang noch nicht thematisiert wurde. Im Text heißt

---

Heidelberg 2011, 157–175, hier S. 166, bzw. WOLFRAM GRODDECK, Masochismus, in: Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von LUCAS MARCO GISI, Stuttgart 2018, S. 332–336, hier S. 336f.)

<sup>10)</sup> Albrecht Koschorke schreibt zur Selbstkonstitution des künstlerischen Subjekts in der Moderne: „Unter den mentalen Bedingungen der Moderne [...] wird das Begehren zur Welt des Faktischen inkompatibel. Es ist zu absolut, um erfüllbar zu sein. Folglich ist das Glück niemals präsentisch [...]. Es hat den Ort in der Einbildungskraft, nicht den Sinnen.“ (ALBRECHT KOSCHORKE, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 2003, S. 254f.)

<sup>11)</sup> So werden Spott-Figuren in der deutschen Burleske gerne mit bauernhaften Gerichten assoziiert. Ihre Namen lauten „Hanswurst“, „Hans Supp“, „Potage“ oder „Knapkäse“ (HELMUT G. ASPER, Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne im 17. und 18. Jahrhundert, Emsdetten 1980, S. 34).

<sup>12)</sup> Nämlich in Genettes Trennung der Kategorien von *Modus* und *Stimme* (vgl. GÉRARD GENETTE, Die Erzählung, übers. von ANDREAS KNOP, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von JÜRGEN VOGT, München 1994, S. 132).

es: „Ich zog sie [die Wurst] aus dem Kleiderschrank hervor, und bei dieser Gelegenheit aß ich sie.“ (35) Wenn man das Verhältnis des Erzähler-Selbsts zur Wurst auch in Bezug auf die Situation vor deren Verlusts beschreiben möchte, stellt sich somit die Frage, wieso sich die Wurst überhaupt in einem Kleiderschrank befindet.

Hier kann man zunächst eine sozialgeschichtliche Einordnung versuchen: Eine Wurst bewahrt im Kleiderschrank auf, wer nicht über eine Küche verfügt. Dies betrifft vor allem Menschen, die in einem Mietzimmer oder in einer in der Zeit verbreiteten Arbeiterkasernen wohnen. Dies wiederum sind Domizile von Junggesellen, die über eher wenig Geld verfügen – in der Geschichtensammlung ›Prosastücke‹, in der ›Die Wurst‹ erschienen ist, heißt der dort folgende Text denn auch passend ›Der Junggeselle‹.<sup>13)</sup> Mit der Erwähnung des Kleiderschranks entsteht somit aus einem einzigen kleinen Detail des Texts ein ganzes Soziogramm der Hauptfigur im Hinblick auf ihre ökonomische Situation und soziale Stellung.<sup>14)</sup>

Damit nicht genug. Das Bild des bescheiden haushaltenden Manns greift auch auf das Motiv des Wurstverlusts über: Wiederholt der Erzähler seine Rede vielleicht gar nicht aufgrund einer psychologischen oder ästhetischen Wurst-Lust so manisch? Hat er vielleicht einfach Hunger? Damit wäre nun das Verhältnis zwischen Erzähler und Wurst klar bestimmt und die Klage über ihren Verlust eindeutig motiviert.

Gerade in ihrer Eindeutigkeit birgt diese Erklärung jedoch Schwächen: Es droht eine gewisse Verflachung, wenn ästhetische Konstrukte auf Primärreize und einfache Hungergefühle bezogen werden. Allzu mutwillig und daher fahrlässig voreilig würde wegerklärt, was tatsächlich Gegenstand der Interpretation sein muss: die Heftigkeit der Klage um den Wurstverlust. Von Hunger steht tatsächlich aber nichts. Und selbst wenn man ihn im Text *implizit* ausgesprochen wähnt: Im Unterschied zur anklagend-ethischen Dimension in der sozialromantischen Literatur des 19. Jahrhunderts wird Hunger in modernistischen Poetiken zur Komponente ästhetischer Erfahrung. – In der Erzählung ›Auflauf‹ (1929) wird Walser so die Auffassung mitteilen, „daß der Hunger in gewisser Hinsicht vollständiger sättigt, als es das kompletteste Essen imstande ist“.<sup>15)</sup>

<sup>13)</sup> Ein Sachverhalt, auf den mich Johanna Stapelfeld aufmerksam gemacht hat.

<sup>14)</sup> „Frauen schätzen“, so heißt es dort, den titelgebenden Junggesellen „ziemlich gering, weil er nicht den Eindruck eines energischen Mannes macht. Ich dagegen, der ich ein Mann bin, finde ihn beachtenswert, weil er eine weiche Seele ist, und ich schätze ihn höher als zehntausend Energische, denn die Energie ist durch die Verbreitung von Büchern wie z. B. das Buch: ‚Wie werde ich energisch?‘, ganz gemein geworden.“ (KWA I,8, S. 38)

<sup>15)</sup> KWA III,1, S. 236.

Nach einer sozialgeschichtlichen kann man wiederum eine auf Selbstreferenzialität abzielende Perspektive zur Deutung der Frage aufrufen, weshalb die Wurst im Kleiderschrank ist. Demnach bezeichnet die Wurst, wie oben dargestellt, keinen realen Gegenstand, sondern ein textuelles Gebilde. Text aber heißt etymologisch, woran etwa Roland Barthes erinnert hat, ‚Gewebe‘.<sup>16)</sup> Damit befindet sich die Text-Wurst im Kleiderschrank an ihrem angestammten Ort unter Gleichen. Die Schwäche dieser Position haben wir aber bereits rekapituliert: Wenn ohnehin alles Text ist, spielt es letztlich keine Rolle, was aus dem Kleiderschrank gezogen wird. Das widerspräche wiederum der Sinnlichkeit, mit der die Wurst im Text evoziert wird.

Noch nicht ganz aus dem Spiel ist aber auch die psychologische Perspektive, der im Blick auf das Verhältnis von Erzähler und Wurst weitere Dringlichkeit zukommt, wenn man auf eine Merkwürdigkeit im zweiten Teil des Kleiderschrank-Satzes aufmerksam wird. Es heißt dort: „Ich zog sie aus dem Kleiderschrank hervor, *und bei dieser Gelegenheit aß ich sie*“ (kursiv v. m.). Virulent ist dies im Zusammenhang der Selbstbezeichnungen des Erzählers, er habe „der Begierde nicht widerstanden“ (35) und sich so „eine Schlappe durch Probieren einer nur zu vorzüglichen Kost“ (36) beigebracht.

Die zahllosen Wiederholungen des Textes scheinen der Logik der Selbstvorwürfe eines Ichs zu folgen, das seine Souveränität behaupten oder wiederherstellen will. Tatsächlich aber, so wird im Kleiderschrank-Satz deutlich, tritt das Ich nur bis zum Hervorziehen der Wurst als eigentlicher Akteur auf. Ihr Verspeisen im zweiten Halbsatz wird bereits von jener „Gelegenheit“ geleitet, die sich aus dem Hervorziehen scheinbar plötzlich ergeben hat.

Wolfram Groddeck schreibt in seinem Klassiker ›Reden über Rhetorik‹: „Die Wiederholung erzeugt komplexe Strukturen, aber sie kann auch strukturauflösend wirken und dies sowohl im faktischen Text als auch in Hinsicht auf die rhetorische Systematik.“<sup>17)</sup> Eben dies trifft auch auf Robert Walsers Text zu: Dessen Erzähler mag einem Gestus der Selbstvergewisserung folgen, den Stift, der den Rhythmus seiner Rede klopft, hat er einer psychologischen Lesart zufolge jedoch längst aus der Hand gegeben.

Wenn es im Text somit heißt „Schlimme Begierden, ihr habt mich meiner Wurst beraubt“ (36), so werden dieser Lesart gemäß die schlimmen Begierden nicht nur beschimpft. Sie sprechen paradoxerweise zugleich selbst, und dies nicht schamvoll, sondern mit vollem Mund: Der Rhythmus des Texts folgte

<sup>16)</sup> Vgl. ROLAND BARTHES, Die Lust am Text [1973], übers. von TRAU GOTT KÖNIG, Frankfurt/M. 1986, S. 94. Wolfram Groddeck geht der Geschichte der Text-Bekleidungsmetapher in seinem Rhetorik-Buch bis zu Cicero nach (vgl. WOLFRAM GRODDECK, Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens, Basel, Frankfurt/M. 1995, S. 15).

<sup>17)</sup> Ebenda, S. 157.

demnach nur vordergründig dem Peitschenhieb des sich selbst kasteienden Flagellanten, tatsächlich würde er von der genüsslichen Kaubewegung des untergründigen Begehrens angeleitet.

Es spricht hier jedoch kein komplett Wahnsinniger. Hypochonder, die fürchten, verrückt zu werden, kann man gelegentlich damit beruhigen, dass Leute während einer psychotischen Episode gerade keine Angst vor dem Wahn haben. Dieses Problembewusstsein wäre Walsers Sprecher in dieser Leseweise abhanden gekommen: Indem er manisch agierte und seine Rede dabei selbst fröhlich als komische ausstellte, überschritt er die Grenze zwischen dem Spiel des sich seiner Störung bewussten Neurotikers hin zur reflexionslosen Rede des Psychotikers. Für einen Moment scheint der Gedanke auf, dass sich tatsächlicher Wahnsinn womöglich genau so anfühlen mag.

Allerdings erweist sich Walsers Text aber ja nun gerade nicht als reflexionslos, sondern er macht auf sein rhetorisches Kalkül vielmehr permanent aufmerksam: Er stellt nicht nur Wahnsinn dar, sondern zugleich dessen Simulation aus, und dies auf einer konzeptionellen Ebene des Texts durch einen hintersinnigen Humor grundiert, der sich vom irren Gekicher eines Psychotikers markant unterscheidet. Als drohende Möglichkeit bleibt der Wahnsinn zwar auch so präsent, durch die humoristische Konfiguration wird er aber fürs Erste gebannt.

Bevor die Analyse dieses humoristischen Verfahrens der Distanzierung des Wahns vertieft wird, schafft die Rekapitulation der Eckpunkte der Argumentation aber nochmals Übersicht über jene Gemengelage, in der zum Schluss die Funktion des Witzigen somit nun genauer bestimmt werden kann.

#### *4. Die Wurst als poetologisches Paradigma*

Nach einer rhetorischen Analyse in Teil eins, die herausgestellt hat, wie kunstvoll Walsers Text gebaut ist, standen sich im Hinblick auf die Wurst unterschiedliche Deutungsebenen gegenüber, die zwischen einem symbolischen Gehalt und der selbstreferenziellen Funktion des Wurst-Motivs flirrten. Um diesem Flirren selbst näher zu kommen, wurde im dritten Teil das Verhältnis des Erzählers zur Wurst nochmals genauer bestimmt, wobei sich die zuvor herausgestellten symbolischen und selbstreferenziellen Zuschreibungen radikalisierten. Noch unklarer als zuvor schien nun, ob die Wurst als spezifische Realie behandelt und ihr Verlust psychologisch ernst genommen werden sollte, oder ob sie bloß einen austauschbaren Faktor in einem selbstbezüglichen textuellen Spiel darstellt.

Diese Entgegensetzung von selbstreflexiver sprachlicher Struktur und realweltlicher Tatsächlichkeit der Wurst, wie sie hier als Modus Operandi bemüht

wurde, beruht selbstverständlich auf einer falschen Prämisse: Wie Adorno postuliert, ist Kunst immer autonom und *fait social* zugleich<sup>18)</sup> – rhetorischer Konstruktionscharakter, sozial konstituierter Wurst-Hunger und psychologisch bedingte Wurst-Lust müssen also gleichzeitig Bestand haben. Diese Mischung aus selbstbezüglichem Kunstcharakter und realweltlicher Referenz betrifft dabei nicht nur Walsers Text selbst, in dem, wie in jedem literarischen Text, der Gegenstand und seine rhetorische Darstellung untrennbar ineinander verklammert sind. Die Verschränkung von Kunst- und Realitätscharakter zeichnet insbesondere auch den Gegenstand selbst, die Wurst, aus.

Oben wurde jene Passage aus Walsers Text zitiert, in der die sinnlichen Qualitäten der Wurst beschrieben werden: Diese kommen gleichermaßen durch das Fleisch wie durch dessen Verarbeitung und Anreicherung mit Würze zustande, vor allem mit Nitritpökelsalz. Letzteres ist auch für die Röte der Wurst mitverantwortlich und zusammen mit Ascorbinsäure für ihre saftige wie knackige Textur. Der Einfluss dieser Zusätze ist dabei nie so stark, dass Konsistenz und Geschmack des Fleisches komplett verdeckt würden. (Es bleibt ja idealerweise möglich, etwa zwischen einer Rindswurst und einer Schweinswurst zu unterscheiden.) Erst sowohl aus dem Gegebenen als auch seiner Bearbeitung geht die Wurst hervor. Mit Blick auf dieses Prinzip einer unhintergehbaren Verschränkung von präfigurierter Wirklichkeit und artifizieller Konfiguration verhalten sich also Kunst und Wurst strukturanalog.

Nun wird bei Walser aber nicht nur die Wurst zum Gegenstand von Kunst. Umgekehrt wird bei ihm auch die Kunst in Form der mundgerechten ›Prosastücke‹ der literatur-ökonomischen Verwurstung dienstbar: Der Band, der ›Die Wurst‹ enthält, besteht zwar aus Originalbeiträgen, entwickelt hat Walser die Gattung solcher Kurztexte jedoch maßgeblich im Verfahren ihrer zunächst scheinweisen Veröffentlichung in Zeitungen und Zeitschriften mit anschließender (und zusätzlich honorierter) Sammelpublikation.<sup>19)</sup> Analog zur dortigen Poetik kombiniert Walser in den ›Prosastücken‹ die literarisch versierte Sprachkritik modernistischer Diskurse mit einem Sinn für publizistische Effektivität – er kocht gewissermaßen aus Hofmannsthal'schen Pilzen ein schmackhaftes Süsspchen. Solche Vermittlung von trivialkulinarischem und hochkulturellem Genuss verlangt jedoch nach einem ganz spezifischen Kunstbegriff.

<sup>18)</sup> Zum „Doppelcharakter der Kunst als autonom und als *fait social*“ vgl. THEODOR W. ADORNO: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt/M. 1996, S. 16.

<sup>19)</sup> Vgl. RETO SORG, »Wir leben in plakätischen Zeiten.« Robert Walser und der Literaturbetrieb seiner Zeit, in: Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft, hrsg. von PHILIPP THEISOHN und CHRISTINE WEDER, München 2013, S. 167–185.

In der Anfangspassage von Walsers ›Wurst‹ heißt es: „Jünglinge, Männer, die ihr dem Staate dient, auf die der Staat seine Hoffnung setzt, betrachtet mich sorgsam und nehmt an mir ein abschreckendes Exempel, denn ich bin tief gesunken.“ (35) Wie im ganzen Text verklammern sich auch in diesem Satz Referenzen auf den Realitätsgehalt mit dem Künstlichkeitsprinzip des Texts: Die angesprochenen Jünglinge und Männer, auf die der Staat Hoffnung setzt, sind in der aristotelischen Redegattung der politischen Ansprache (*Genos Symbouleutikon*) gehalten. Deren Schlüsselwort findet man in der zukunftsgerichteten Hoffnung.<sup>20)</sup> – Solche Anredeformeln waren in der Entstehungs- und Erscheinungszeit des Texts während des Ersten Weltkriegs omnipräsent.

Zukunftsgerichtet geht es jedoch nicht weiter: Die Rede von der sorgsam Betrachtung und dem ‚abschreckenden Exempel‘ entspricht der Gerichtsrede (*Genos Dikanikon*), die aufklären soll, was geschah, und damit im weitesten Sinn auch die Keimzelle der psychologischen Analyse darstellt. Ebenso sehr aber wie Realitätsverankerung und psychologische Prägung ist im ›Wurst-Text die dritte und letzte Redegattung prägend: die auf die Gegenwart des Sprechakts gerichtete Lobrede (*Genos Epideiktikon*), die durch ihre kunstvolle Ausgestaltung, so wieder Roland Barthes, als Urform der Dichtung gelten könne.<sup>21)</sup>

### 5. Vordergründiger Wahn und hintersinniger Humor

Mit diesen drei konkurrierenden Redegattungen sind modellhaft nochmals die sozialgeschichtliche, die psychologische und die selbstreferenzielle Deutungsweise aufgerufen. Diese drei Interpretationsansätze konkurrenzieren sich jedoch nicht nur gegenseitig, sondern sie kommen in einem Punkt auch überein: Sie alle verfehlen, um in der Begrifflichkeit der antiken Rhetorik zu bleiben, das *Aptum*, die Angemessenheit der Rede.<sup>22)</sup> Die Systematik dieser Vermessenheit, und hier scheiden sich nun manisches Gekicher und humoristischer Hin-

<sup>20)</sup> Vgl. ARISTOTELES, Rhetorik, übers., mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von FRANZ G. SIEVEKE, München 1989, S. 20f.

<sup>21)</sup> In der epideiktischen Rede erkennt Barthes „das Auftauschen einer schmückenden, aufwendigen Prosa [...] Wörter mit gleicher Konsonanz, Symmetrie der Sätze, Verstärkung der Antithesen durch Assonanzen, Metaphern, Alliterationen.“ (ROLAND BARTHES, Die alte Rhetorik [1970], in: DERS., Das semiologische Abenteuer, übers. von DIETER HORNIG, Frankfurt/M. 1988, S. 15–101, hier S. 21).

<sup>22)</sup> Nach der historischen Darstellung Jan Dietrich Müllers liegt ein Ursprung der Aptum-Lehre im aristotelischen Begriff des *Prépon*, das „die drei Überzeugungsmittel, nämlich den Charakter des Redners, die Emotionen der Zuhörer und die Darlegung der Sache selbst zu einem harmonischen Ganzen amalgamiert“ (JAN DIETRICH MÜLLER, Decorum. Konzepte von Angemessenheit in der Theorie der Rhetorik von den Sophisten bis zur Renaissance, Berlin/Boston 2011, S. 80). Für die prominenten Prägungen durch Cicero und Quintilian, vgl. die dort folgenden Kapitel S. 89ff., bzw. S. 117ff.

tersinn, geht aus dem Kunstcharakter der Rede hervor, der deren Irrsinn als kalkulierte Simulation ausweist.

In Walsers Poetik hat man es oft mit Szenarien des Selbstverlusts zu tun – in Form etwa von Todes- oder Wahnsinnsmotiven.<sup>23)</sup> Gängig antwortet der Erzähler darauf mit Gesten der höflichen Zurückhaltung oder der peniblen Selbstbegrenzung.<sup>24)</sup> Schon in der frühen Erzählung ›Der Wald‹ von 1904 heißt es: „Ich wollte mich ausschütten, aber da habe ich einsehen gelernt, daß Ausschütten in der Kunst des Schreibens ein fortwährendes Ansichhalten verlangt.“<sup>25)</sup> Und ganz ähnlich steht in einem Nachlass-Text von 1926, dem sogenannten ›Tagebuch-Fragment‹: „Merkt man denn schon der Schreibweise an, deren ich mich bediene, daß ich Leidenschaftlichkeit nicht auf meine Fahne habe malen [...] lassen? Wohl darf man sich zuweilen als Mensch leidenschaftlich-unbesonnen benehmen, aber für den Schriftsteller ziemt sich in jeder, auch in dieser Hinsicht, eine heitere, gemächlich liebende und deutende Überlegenheit.“<sup>26)</sup>

Diese Mischung aus Selbstpreisgabe und Zurückhaltung hat die Walserforschung mit ganz unterschiedlichen Konzepten gefasst,<sup>27)</sup> Annette Fuchs sieht darin im Besonderen das maßgebliche Charakteristikum von Walsers

<sup>23)</sup> Neben den Todes- und Fluchtphantasmen von Protagonisten wie dem „Gehülfen“ Joseph Marti oder dem nervösen Helbling zeigt sich auch in vielen von Walsers Dichterportraits ein besonderes Faible für zerrüttete oder suizidale Gestalten wie Lenz, Hölderlin, Kleist oder Brentano (vgl. SABINE EICKENRODT, „Dichterportraits“, in: Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von LUCAS MARCO GISI, Stuttgart 2018, S. 317–321).

<sup>24)</sup> Walter Benjamin vermutet bekanntermaßen sogar, dass Walser Figuren geschaffen habe, „die den Wahnsinn hinter sich haben und darum von einer so zerreißen, so ganz un-menschlichen, unbeirrbar Oberflächlichkeit bleiben.“ (WALTER BENJAMIN, Robert Walser [1929], in: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften, Bd. II.1, hrsg. von ROLF TIEDEMANN und HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, Frankfurt/M. 1991, S. 324–328, hier S. 327)

<sup>25)</sup> KWA I,1, S. 98.

<sup>26)</sup> In der Kritischen Robert Walser-Ausgabe noch nicht ediert, findet sich das Zitat in ROBERT WALSER, Zarte Zeilen. Prosa aus der Berner Zeit. 1926, Sämtliche Werke in zwanzig Bänden, hrsg. von JOCHEN GREVEN, Bd. 18, Frankfurt/M. 1999, S. 72.

<sup>27)</sup> Ihren Titel gibt eine solche paradoxe Bewegung CHRISTOPH BUNGARTZ' Studie: Zurückweichend vorwärtsschreiten. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa, Frankfurt/M., Bern u. a. 1988. Peter Utz ist der Gleichzeitigkeit des Spontanen und des penibel Abgezirkelten bei Walser am Beispiel des Motivs des Tanzes nachgegangen, der „nicht eine Ekstase ist, sondern ein Modus der Reflexion“ (PETER UTZ, Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«, Frankfurt/M. 1998, S. 432). Reto Sorg schlägt für diese Mischform von Ekstase und Selbstbegrenzung den Begriff der ‚Fernen Nähe‘ vor (RETO SORG, Vom romantischen Traumbild zur virtuellen Realität. Zum Topos der ‚Fernen Nähe‘ bei Robert Walser, in: Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser, hrsg. von ANNA FATTORI und MARGIT GIGERL, Paderborn, München 2008, S. 177–191, hier S. 178). Und Samuel Frederick entwirft das Bild einer Wechselspannung zwischen narrativer Linearität und Abweichung (SAMUEL FREDERICK, Narratives Unsettled. Digression in Robert Walser, Thomas Bernhard, and Adalbert Stifter, Evanston (Illinois) 2012, S. 25–62).

Humor.<sup>28)</sup> Und eben über einen solchen Humorbegriff kommt man Walsers Text schließlich näher und dem Zauber seines Gegenstands auf die Schliche: Eine Form solchen ‚Ansichhaltens‘, die einen Kontrast zum Exzess herstellen soll, liegt zunächst natürlich im Moment der Selbstgeißelung. Diese wird aber ihrerseits so exzessiv betrieben, dass der rhetorische Irrwitz des ›Wurst-Texts operativ zu wirken beginnt: Alles Pathos, auch aller ernsthafte Wahnsinn, wird aus- und bloßgestellt, indem noch die Wiederholung wiederholt und die Über-treibung mit großem poetischem Kalkül übertrieben wird.

Erstens also wird eine Sphäre der Düsternis aufgerufen, der Walsers Erzähler ins Auge sieht – von der Klage: „[W]as tot ist, könnte fröhlich leben“ (36), bis zum Selbstverlust in der Wahnrede. Zweitens übt die humoristische Haltung sich in ›Die Wurst‹ dann jedoch in Selbstdistanz und beschwichtigt angesichts solcher Drastik: „Reue nützt nichts; sie macht den Wurst-Verlust eher größer als kleiner“ (36). Hier spricht ein vernünftiges Einsehen in die eigene Beschränktheit, die den Witz, wie in Jean Pauls Theorie, mit einer gewissen menschenfreundlichen Wärme erdet.<sup>29)</sup> Wie dort figuriert der Humor aber nicht als wohliges Bad der Selbstrelativierung, in dem der Text zur Ruhe käme, sondern er potenziert die Spannung zwischen Überhöhung und Versachlichung in der immer weiteren Wiederholung und Variation seiner Motive.

In ihrer Verklammerung im Zeichen des Humors wirken das wahnhaftes und das rhetorische Prinzip aufeinander ein: Der Wahn- wird durch den Kunstcharakter ein Stück weit ironisiert. Das ästhetische Prinzip wird seinerseits durch das Wissen um den Tod und den möglichen Wahnsinn – um den Verlust an Wurst und Verstand – gefärbt. Unter Einwirkung der humoristischen Poetik entsteht aus dieser Mischung eine neue Qualität: Das Wahnhaftes und das Kunstmäßige wenden sich in eine Freude am Aberwitzigen und am Treffenden der Beschreibung um – ohne dass aber der ästhetische und der düstere Charakter unkenntlich würden. In der humoristischen Konfiguration der rhetorischen Übersteigerung steht dem immersiv-wahnhaften Aspekt des Wiederholens in Walsers Text damit jener eines vergnügt-uneinsichtigen Weiter-machens zugleich an der Seite und entgegen.

<sup>28)</sup> Ausführlich widmet sich Annette Fuchs in ihrem Buch über Walsers Begriff des Komischen der „Schwebhaltung zwischen ironischer Distanz und Hingabe“ (ANNETTE FUCHS, *Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers*, München 1993, S. 104). Zu Walsers Humorbegriff vgl. zudem ERICA WEITZMANN, *Irony's Antics. Walser, Kafka, Roth and the German Comic Tradition*, Evanston (Illinois) 2015, S. 57–95.

<sup>29)</sup> Den Humoristen unterscheidet Jean Paul vom „persiflierenden Kältling“: Während dieser sich über seinen Gegenstand erhebt, kombiniert der Humorist Empfindsamkeit und Satire im Wissen seiner eigenen Unzulänglichkeit, das im Unterschied zu kühlem Zynismus „die Seele erwärmt“ (JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik. Sämtliche Werke*, Bd. 5, hrsg. von NORBERT MILLER, mit Nachworten von WALTER HÖLLERER, Darmstadt 2000, S. 12).



# AUTHENTIZITÄT UND FIKTIONALISIERUNG

## Narrative Überlegungen zu Peter Handkes Erzählung ›Wunschloses Unglück‹

Von Andjelka Krstanovic (Banja Luka)

Der vorliegende Beitrag analysiert Erzählverfahren in Peter Handkes Erzählung ›Wunschloses Unglück‹. Die Erzählung markiert eine Zwischenphase in der Entwicklung der narrativen Techniken bei Peter Handke, die er Schritt für Schritt anpasst, um authentische Erfahrungen zu artikulieren. Die Analyse stellt insbesondere die Überschreitung der Grenze zwischen Autor und Erzähler, die Funktion der metanarrativen Ebene und die Problematik der Sprache bei der Vermittlung des Persönlichen heraus.

This essay analyses narrative procedures in Peter Handke's ›Wunschloses Unglück‹. The text marks an intermediate phase in Peter Handke's development of narrative techniques, which he adapts step by step to communicate authentic experiences. The analysis particularly emphasizes the transgression of a distinction of author and narrator, the purpose of the metanarrative level and the problem of language as a means to communicate the personal.

### 1. Zu ›Wunschloses Unglück‹

›Wunschloses Unglück‹ erschien 1972. Das Werk ist wesentlich durch Handkes persönliche Erfahrung gekennzeichnet – den Selbstmord der Mutter. Die Erzählung lässt sich zugleich als ein mühevoller poetologischer Versuch lesen, die authentische Erfahrung fiktionsfähig zu machen. Dieser Versuch wird in ›Wunschloses Unglück‹ schon am Anfang des Buches angedeutet, da das Werk als „Erzählung“ ausgewiesen ist, obwohl es in Form eines Berichts den Lebenslauf einer Person verfolgt. Damit wird die Geschichte als fiktiv markiert. Dies ist zugleich der Grund, warum die Schilderung des Lebenslaufs von häufigen metanarrativen Kommentaren unterbrochen wird, welche die poetologische Problematik um Authentizität und Fiktionalisierung diskutieren und die als ein integrierter Teil der Erzählung zu lesen sind.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> MANFRED MIXNER, Peter Handke, Kronberg 1977, S. 183.

Daraus ergibt sich ein Werk, das nicht nur die Lebensgeschichte einer Person im Fokus hat, sondern auch die erzähltheoretische Problematik, wie das auch Manfred Mixner in seiner Untersuchung unterstreicht:

Wie kann man so vom Leben eines anderen, von dem man sehr viel wußte, zu dem eine Bindung bestand, berichten, ohne durch zweck-rationalen oder intentionalen Sprachgebrauch den Fall beliebig werden zu lassen? Und wie kann man so davon erzählen, dass die Authentizität, das Faktische, nicht in der Fiktionalität des Poetischen verloren geht? Davon handelt die Erzählung eben auch.<sup>2)</sup>

Auch Fabjan Hafner hält diesen Kern von ›Wunschloses Unglück‹ fest – die literarische Verarbeitung des Biografischen sei Handkes andauerndes poetologisches Anliegen. Wie er ausführt, kann man durch stets präsente theoretische Äußerungen in diesem Werk sehen, „daß Handkes Schreiben sehr wohl von Anfang an, wenn auch kaum je ungebrochen, um ein existenzielles, biographisch beschreibbares Zentrum kreist“.<sup>3)</sup>

## 2. Der Autor als Erzähler

Handke beginnt die Erzählung, indem er Überlegungen zu seinem Vorhaben anstellt. Er gesteht offen persönliche Betroffenheit, nämlich das Entsetzen über den Selbstmord der Mutter, und rechtfertigt zugleich den Drang, dieses Ereignis in einer literarischen Geschichte zu verarbeiten. Indem er seine poetologische Existenz mit seiner privaten eng verknüpft, versucht er, so der Autor/Erzähler<sup>4)</sup>,

<sup>2)</sup> Ebenda.

<sup>3)</sup> FABJAN HAFNER, Peter Handke. *Unterwegs ins Neunte Land*, Wien 2008, S. 30.

<sup>4)</sup> Um das Verhältnis von Autor und Erzähler bei Handke zu verfolgen, ist es wichtig, Handkes Verständnis des Begriffs Fiktion zu berücksichtigen. Handke versteht unter ‚Fiktion‘ (er gebauht den Terminus ‚Fingierung‘ in der Bedeutung von Fiktionalisierung) die Interpretation von Wirklichkeit. Handke hat mehrmals betont, dass er fiktive Geschichten (Erzählungen) weder lesen noch schreiben kann, da er in einem literarischen Werk seine authentischen Erfahrungen vermitteln will. ‚Fiktion‘ in der Bedeutung der Erschaffung einer parallelen Welt, die der Leser *als* Wirklichkeit erlebt, lehnt er ab. In diesem Sinne ist die faktuale Welt bei Handke nicht bloßer Ausgangspunkt für die Erschaffung einer fiktiven Welt, sondern konstitutiver Teil des literarischen Werkes. Sie wird stets präsent gehalten, Handke erzählt von seinen authentischen Erfahrungen. Er braucht dementsprechend den Autor, der im Werk die Tatsachenwelt präsent hält, und den Erzähler, der diese Tatsachen interpretiert. Die Präsenz des Autors bestätigt er in diesem Werk dadurch, dass er die Form des Lebenslaufs wählt (ein Lebenslauf ist keine fiktionale Form und setzt einen realen Autor voraus). Er interpretiert zugleich diese Tatsachenwelt durch die Funktion des Erzählers. Nach Handkes Aussagen braucht er die Interpretation der Tatsachenwelt, um seine Identität zu entwickeln, und um den Leser für die Geschichte zu gewinnen, der sich nicht für bloße Fakten interessiert. Um das Verhältnis zwischen Autor und Erzähler entsprechend der Auffassung Handkes zu markieren, verwende ich den Schrägstrich zwischen „Autor“ und „Erzähler“. Er signalisiert, dass diese zwei Instanzen bei Handke gleichwertig sind, und dass sie in seinem literarischen Werk zugleich auftreten.

immer wieder als ein Ich aufzutreten, das seine Erinnerungen formuliert. Dadurch wird der Erzähler zu einer Erinnerungs- und Formuliermaschine.<sup>5)</sup>

Diese Selbstdiagnose deutet auf einen mühevollen Prozess hin, das Leiden in eine produktive Poetik umzusetzen, die nicht nur die Steigerung des Selbstbewusstseins ermöglicht, sondern auch das menschlich Vergängliche zu bewahren sucht. Der Autor/Erzähler nennt drei Gründe für sein Schreiben:

Und ich schreibe die Geschichte meiner Mutter, einmal, weil ich von ihr und wie es zu ihrem Tod kam mehr zu wissen glaube als irgendein fremder Interviewer, der diesen interessanten Selbstmordfall mit einer religiösen, individualpsychologischen oder soziologischen Traumdeutungstabelle wahrscheinlich mühelos auflösen könnte, dann im eigenen Interesse, weil ich auflebe, wenn mir etwas zu tun gibt, und schließlich, weil ich diesen FREITOD geradeso wie irgendein außenstehender Interviewer, wenn auch auf andre Weise, zu einem Fall machen möchte.<sup>6)</sup>

Die drei genannten Gründe beziehen sich nicht nur auf die tragische Geschichte der Mutter, sondern knüpfen auch an die andauernden Fragen in der Poetik des Autors an: Wie kann eine authentische Erfahrung für Literatur zugänglich werden? Wie kann man ferner die Sprache wieder zu dieser Vermittlung befähigen? Wie kann schließlich die authentische Erfahrung für einen beliebigen Leser interessant werden? Der Autor/Erzähler hält sich bei der Umsetzung dieser Überlegungen an ein dreigliedriges Schema: Erfahrung – Erinnerung – Poetik.<sup>7)</sup> Er ist sich gleichzeitig bewusst, dass die Poetik des Formulierens des Erinnernten die Gefahr birgt, das Authentische in Abstraktionen zu verlieren. Aus diesem Grunde bewegt sich der Autor/Erzähler die ganze Erzählung hindurch auf einem dünnen Grat zwischen Tatsachen und ihrer Formulierung. Im Zusammenhang mit der Problematik der ersten Frage weist Gunther Sergooris auf die Bedeutung der Sprache in diesem Werk hin:

[...] er [Peter Handke] bleibt sich der Sprache als literarischen Materials deutlich bewußt, denn es handelt sich nicht nur um die Darstellung einer Lebensgeschichte, sondern auch um den Versuch, diese Geschichte sprachlich genau darzustellen, ohne sie durch eine unkontrollierte Versprachlichung zu entstellen. Die Reflexion über die sprachliche Darstellung der beschriebenen Fakten verschwindet in dieser Erzählung nie.<sup>8)</sup>

Um die Problematik der adäquaten Sprache zu lösen, bedient sich der Autor/Erzähler einer Erzählstrategie, in der er den allgemeinen Sprachvorrat, meistens allgemeine Floskeln, schematisierte Werbesprache und leere Phrasen, kommen-

<sup>5)</sup> PETER HANDKE, *Wunschloses Unglück*. Mit einem Kommentar von HANS HÖLLER unter Mitarbeit von FRANZ STADLER, Frankfurt/M. 2003, S. 13.

<sup>6)</sup> Ebenda.

<sup>7)</sup> ROLF GÜNTER RENNER, *Peter Handke*, Stuttgart 1985, S. 93.

<sup>8)</sup> GUNTHER SERGOORIS, *Peter Handke und die Sprache*, Bonn 1979, S. 66.

tiert, beurteilt und ihm die wahren Verhältnisse gegenüberstellt. Die dritte Frage von weiter oben wird dadurch gelöst, dass die Geschichte, die die Individualität einer Person zu bewahren trachtet, vor der Folie eines allgemeinen gesellschaftlichen Hintergrundes entfaltet wird, und somit auf der einen Seite einen beliebigen Leser ansprechen kann, auf der anderen Seite die Einmaligkeit im Sinne „eines großen Falls“<sup>9)</sup> nicht aus den Augen verliert.

Der Autor/Erzähler gesteht, dass sich sinnliche Erfahrungen nicht begrifflich erfassen lassen und macht deutlich, dass alle Begründungen mehr oder weniger beliebig sind. Durch diese Erkenntnis wird dem Leser signalisiert, dass die Begründung und Formulierung, die Hauptmechanismen der Schreibtätigkeit, das Authentische bedrohen, indem sie es in persönliche Vorstellungen umwandeln. Aus diesem Grunde fungiert die Erzählinstanz zugleich als Autor und Erzähler, da die Tatsachen eines Lebenslaufes einerseits geschildert werden, andererseits aber auch Formulierungen dieser Schilderung ihrerseits kommentiert werden.

Der Autor/Erzähler verspürt seit je den Drang, die Schreckensmomente und Angstmomente zu formulieren, um sie zu verstehen und überwinden zu können.<sup>10)</sup> Das geschieht auch bei diesem Vorgehen. Um aber das Leben der Mutter als Tatsache nicht durch die Umwandlung in die eigene Geschichte aus den Augen zu verlieren, wählt der Autor die Form des Lebenslaufs. Da dieser nicht fiktiv ist, ermöglicht sie ihm, die Geschichte entlang ihrer Chronologie zu verfassen und damit Distanz vom eigenen Entsetzen zu gewinnen. So schlüpft der Erzähler nach den Worten von Hartmut König „in die Rolle eines Berichterstatters, der den Freitod einer 51jährigen Hausfrau, die zugleich seine Mutter ist, zu ‚einem Fall machen möchte‘.“<sup>11)</sup> Die Wahl der Anfangsform „es begann damit“, welche die Einführung in eine diegetische Welt signalisiert, so wie es in einer traditionellen Gestaltung der literarischen Geschichte üblich ist, macht deutlich, dass die Geschichte für den beliebigen Leser verwendbar werden soll:

„es begann mit [...]“: wenn man so zu erzählen anfangen würde, wäre alles wie erfunden, man würde den Zuhörer oder den Leser nicht zu einer privaten Teilnahme erpressen, sondern ihm eben nur eine recht phantastische Geschichte vortragen.<sup>12)</sup>

Auf diese Weise wird die authentische Erfahrung in die Form eines phantastischen Gebildes eingewickelt. Der unsichere Grat zwischen Authentizität und ihrer Formulierung beschäftigt den Autor/Erzähler auch im weiteren Verlauf

<sup>9)</sup> HANDKE, Wunschloses Unglück (zit. Anm. 5), S. 13, auch S. 60.

<sup>10)</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>11)</sup> HARTMUT KÖNIG, Peter Handke. Sprachkritik und Sprachverwendung, Hollfeld 1978, S. 109.

<sup>12)</sup> HANDKE, Wunschloses Unglück (zit. Anm. 5), S. 14.

der Geschichte. Er beschreibt beispielsweise an einer Stelle ein Foto und diese Beschreibung geht wieder in einen metanarrativen Kommentar über:

Die Fiktion, daß Fotos so etwas überhaupt ‚sagen‘ können –: aber ist nicht ohnehin jedes Formulieren, auch von etwas tatsächlich Passiertem, mehr oder weniger fiktiv? *Weniger*, wenn man sich begnügt, bloß Bericht zu erstatten; *mehr*, je genauer man zu formulieren versucht? Und je mehr man fingiert, desto eher wird vielleicht die Geschichte auch für jemand andern interessant werden, weil man sich eher mit Formulierungen identifizieren kann als mit bloß berichteten Tatsachen? – Deswegen das Bedürfnis nach Poesie? [...] <sup>13)</sup>

Ähnlich verfährt er an einer weiteren Stelle, die sich als eine Rechtfertigung der Verallgemeinerung lesen lässt:

Natürlich ist es ein bißchen unbestimmt, was da über jemand Bestimmten geschrieben steht; aber nur die von meiner Mutter als einer möglicherweise einmaligen Hauptperson in einer vielleicht einzigartigen Geschichte ausdrücklich absehbenden Verallgemeinerungen können jemanden außer mich selber betreffen – die bloße Nacherzählung eines wechselnden Lebenslaufs mit plötzlichem Ende wäre nichts als eine Zumutung [...] <sup>14)</sup>

Der Autor/Erzähler achtet aber sorgsam darauf, dass die Individualität der Mutter in den Abstraktionen nicht verloren geht. Seine Erzählstrategie besteht darin, die Vorkommnisse aus ihrem Leben in einen gesamtgesellschaftlichen Sprachfundus einzusortieren, in welchem sie schon vorgesehen waren.<sup>15)</sup> Dadurch gelingt es, dem Leser Genüge zu tun. Andererseits wird auch der Fokus auf der Individualität der Mutter beibehalten. Der dünne Faden zwischen Authentizität und Verallgemeinerung wird durch die folgende Strategie aufrecht erhalten:

Ich vergleiche also den allgemeinen Formelvorrat für die Biographie eines Frauenlebens satzweise mit dem besonderen Leben meiner Mutter; aus den Übereinstimmungen und Widersprüchlichkeiten ergibt sich dann die eigentliche Schreibtätigkeit.<sup>16)</sup>

Eine solche Strategie kehrt die Einmaligkeit der Person durch Widersprüchlichkeiten nach außen. Sie zeigt gleichzeitig in aller Deutlichkeit die Kluft zwischen individueller Veranlagung und allgemeinem Formelvorrat, und entblößt dadurch die Wurzeln für ein tragisches Ende, das noch die einzige Sache war, über welche die Mutter willentlich und selbstständig entscheiden konnte. Die Verdrängung eines Lebens in das Anspruchslose und Wunschlose resultiert am Ende im großen Anspruch auf einen letzten Wunsch, der auch umgesetzt wird. Dieser Punkt erklärt etwa die ungewöhnliche „Freude“ des Erzählers, als er von der tragischen Nachricht hört.<sup>17)</sup>

<sup>13)</sup> Ebenda, S. 22.

<sup>14)</sup> Ebenda, S. 32, 33.

<sup>15)</sup> Ebenda, S. 33.

<sup>16)</sup> Ebenda.

<sup>17)</sup> Ebenda, S. 62.

Dass die Strategie der Distanz die äußersten Kräfte des Autors/Erzählers in Anspruch nimmt, verdeutlicht etwa die folgende, metanarrative Aussage:

Eine andere Eigenart dieser Geschichte: ich entferne mich nicht, wie es sonst in der Regel passiert, von Satz zu Satz mehr aus dem Innenleben der beschriebenen Gestalten und betrachte sie am Ende befreit und in heiterer Feierstimmung von außen, als endlich eingekapselte Insekten – sondern versuche mich mit gleichbleibendem starren Ernst an jemanden heranzuschreiben, den ich doch mit keinem Satz ganz fassen kann, so daß ich immer wieder neu anfangen muss und nicht zu der üblichen abgeklärten Vogelperspektive komme.<sup>18)</sup>

Der Autor/Erzähler kann sich nur mit Mühe von den Tatsachen distanzieren, die ihn so unmittelbar betreffen. Es fehlt an jener Teilnahmslosigkeit des Künstlers, durch welche er sein diegetisches Universum von der Tatsachenwelt aus dank seiner Imagination in ein phantastisches Gebilde souverän umsetzt. Die ironische Bemerkung, die eine explizite Kritik an der Stellung des Autors in der bisherigen Literatur äußert, markiert auch den poetologischen Standpunkt, dass einerseits die Tatsachenwelt in der Literatur nicht verloren gehen darf, und dass sie andererseits durch Formulierungen nicht gänzlich erfasst werden kann. Das Authentische wird als das einzig Geltende in der Kunst problematisiert, und der Autor/Erzähler behält dabei den festen sprachkritischen Standpunkt bei, dass er sich durch Formulierungen der Authentizität nur annähern könne.

Die Kritik an der erwähnten Vogelperspektive zeigt, dass ein allumfassender Blick durch unfokalisiertes Erzählen absichtlich vermieden wird. Der Traum von einem allwissenden Erzähler wird damit verworfen. Man kann sich, so der Standpunkt, an die Personen nur heranschreiben, sie aber nie in ihrer Individualität gänzlich erfassen. Dieser poetologische Standpunkt wird auf der narrativen Ebene daran kenntlich, dass der Autor/Erzähler vermeidet, in das Innenleben der Figuren einzudringen. Die externe Sicht wird die ganze Geschichte hindurch beibehalten, indem sie durch zwei Modi präsentiert wird – Erzählerbericht und direkte Rede. Der Autor/Erzähler hört aber dabei nicht auf, die Erzählhaltung zu artikulieren. Indem er die Geschehnisse ironisch kommentiert, kritisiert und imperative Urteile äußert, nimmt er aktiv an der Beurteilung der Geschichte teil.

So findet der Autor/Erzähler eine mittlere Lösung für seine Schreibtätigkeit. Er wählt den Lebenslauf als Form, um Distanz zu gewinnen. In diese Form weiß er aber seine involvierte Stellung zu integrieren, indem er die Geschichte kommentiert und Urteile ausspricht, die von seiner individuellen Einstellung

---

<sup>18)</sup> Ebenda, S. 34.

zeugen. Deswegen werden die oben erwähnten Modi durch Kommentar ergänzt. Durch die Negation des allwissenden Erzählers wird die Einmaligkeit der Person bewahrt und dem Leser signalisiert, dass die Formulierung und Beurteilung der Geschichte nur eine Annäherung an die Individualität bleibt. Trotzdem achtet der Autor/Erzähler auch darauf, die Geschichte, obwohl eine allumfassende Sicht ausgefallen ist, nicht unglaubwürdig erscheinen zu lassen. Er rechtfertigt auch in diesem Punkt seine Geschichte durch Metakommentare:

(Sicher: diese Schilderungsform wirkt wie abgeschrieben, übernommen aus anderen Schilderungen; austauschbar; ein altes Lied; ohne Beziehung zur Zeit, in der sie spielt; kurz: „19. Jahrhundert“; – aber das gerade scheint notwendig; denn so verwechselbar, aus der Zeit, ewig einerlei, kurz, 19. Jahrhundert, waren auch noch immer, jedenfalls in dieser Gegend und unter den skizzierten wirtschaftlichen Bedingungen, die zu schildernden Begebenheiten. Und heute noch die gleiche Leier: am Schwarzen Brett im Gemeindeamt sind fast nur Wirtshausverbote angeschlagen.)<sup>19)</sup>

Der Autor/Erzähler balanciert narrativ zwischen Authentizität und Fiktionalisierung auch durch Stimme und Tempus. Für die Verallgemeinerung der gesellschaftlichen Zustände, Bräuche und Riten, welche die Entwicklung von Frauen verhindern und einzukapseln suchen, wählt er die unpersönliche man-Form. Bei der Beschreibung der Mutter als Individuum wird wiederum die sie-Form angewandt. Das Tempus unterscheidet ferner zwischen der Schilderung der vergangenen Geschehnisse und den Reflexionen des Autors/Erzählers. So steht das Präteritum für die Tatsachen der Vergangenheit und das Präsens für die Gegenwart der Reflexionen des Autors/Erzählers.

Die chronologische Erzählordnung eines Lebenslaufes wird bis zum Zeitpunkt der Beerdigung beibehalten, danach löst sie sich in Erinnerungsbruchstücke auf. Das ist zugleich der Punkt, an dem auch das Handlungsschema ein Ende findet: Geburt – Lehre – erste Liebe – Ehe – Krankheit – Tod. Mit der Beerdigung schließt der Lebenslauf ab, aber nicht die Reflexionen des Autors/Erzählers, der gerade anlässlich der Beerdigung die Motive und das Wesen seiner schriftstellerischen Tätigkeit noch einmal fest verankert:

Hinter der Friedhofsmauer begann sofort der Wald. Es war ein Fichtenwald, auf einem ziemlich steil ansteigenden Hügel. Die Bäume standen so dicht, daß man schon von der zweiten Reihe nur noch die Spitzen sah, dann Wipfel hinter Wipfel. Zwischen den Schneefetzen immer wieder Windstöße, aber die Bäume bewegten sich nicht. Der Blick vom Grab, von dem die Leute sich rasch entfernten, auf die unbeweglichen Bäume: erstmals erschien mir die Natur wirklich unbarmherzig. Das waren also die Tatsachen! Der Wald sprach für sich. Außer diesen unzähligen Baumgipfeln zählte nichts; davor ein episodisches

---

<sup>19)</sup> Ebenda, S. 41.

Getümmel von Gestalten, die immer mehr aus dem Bild gerieten. Ich kam mir verhöhnt vor und wurde ganz hilflos. Auf einmal hatte ich in meiner ohnmächtigen Wut das Bedürfnis, etwas über meine Mutter zu schreiben.<sup>20)</sup>

Die unbewegliche Natur, die als Zeuge des ewigen, strengen Gesetzes dafür steht, dass das Vergängliche nicht rückgängig zu machen sei, bewegt den Autor/Erzähler sehr. Die Ohnmacht gegenüber diesem Gesetz geht in eine Wut über, die die produktiven schriftstellerischen Kräfte von Neuem wachrüttelt und der unbarmherzigen Natur gegenüberstellt. Dank dieser Kräfte zeichnet sich die Möglichkeit ab, die episodische Vergänglichkeit als menschliches Schicksal in Dauer umzusetzen. So verbleibt die Schreibtätigkeit als Hoffnung, nicht nur die ohnmächtige Verlassenheit und die Schicksalsschläge aufarbeiten zu können, sondern auch das Persönliche in einer Dauer aufzubewahren und somit die unbarmherzigen Tatsachen zu überspielen. Die Schreibtätigkeit als Trost und Schutz vor Schicksalsschlägen wird zum Geheimnis des Autors/Erzählers:

Nachher im Haus ging ich am Abend die Treppe hinauf. Plötzlich übersprang ich ein paar Stufen mit einem Satz. Dabei kicherte ich kindisch, mit einer fremden Stimme, als würde ich bauchreden. Die letzten Stufen lief ich. Oben schlug ich mir übermütig die Faust auf die Brust und umarmte mich. Langsam, selbstbewußt, wie jemand mit einem einzigartigen Geheimnis, ging ich dann die Treppe wieder hinunter.<sup>21)</sup>

So wie der Autor/Erzähler am Krankenbett der Mutter wütend wurde und das Zimmer verließ<sup>22)</sup>, wiederholt er jetzt die gleichen Empfindungen bei der Beerdigung. Er leidet sehr unter dem Schicksal der Mutter und will es gleichzeitig nicht teilen. Unter dem Unvermeidlichen leidend, findet er durch sein Geheimnis die persönliche Erlösung.

Obwohl die mühevollen Arbeit des Formulierens am Ende der Geschichte nachlässt, wenn sie in Erinnerungsfragmenten endet, nimmt sich der Autor/Erzähler fest vor, in weiteren Formulierungen diese Arbeit wieder aufzugreifen. Denn: „Die Vorstellung bildet sich gerade und merkt plötzlich, daß es ja nichts mehr zum Vorstellen gibt. Darauf stürzt sie ab, wie eine Zeichentricksfigur, die bemerkt, daß sie schon die längste Zeit auf der bloßen Luft weitergeht.“<sup>23)</sup> Die Vorstellung kehrt aber in der Schreibtätigkeit wieder, die sich als Prozess darstellt, in dem die erwähnte Formulierung des Erinnerten in der Poetik immer wieder von Neuem dem *horror vacui* gegenübergestellt wird. In diesem Sinne lässt sich auch der letzte Satz als Vorwegnahme der Fortsetzung von Vorstel-

<sup>20)</sup> Ebenda, S. 64.

<sup>21)</sup> Ebenda, S. 64, 65.

<sup>22)</sup> Ebenda, S. 52.

<sup>23)</sup> Ebenda, S. 68.

lungen aus dem fragmentarisch Verbleibenden verstehen: „Später werde ich über das alles Genaueres schreiben.“<sup>24)</sup>

### 3. Die Mutter als literarische Figur

Die Erzählstrategie, die dem Autor/Erzähler ermöglicht, zwischen Authentizität und deren Formulierung zu balancieren, ohne die Individualität der Mutter in Abstraktionen zu verlieren, überträgt sich auch darauf, wie die Mutter allgemein als literarische Figur aufgebaut wird. Der Autor/Erzähler holt zu Anfang der Erzählung weit aus und schildert zunächst die Geschichte der Familie und den gesellschaftlichen Rahmen, der die Weltsicht der Familie festlegt. Dieser allgemeine Rahmen schafft die Voraussetzungen, unter denen sich jede Frau aus dieser Umgebung zwanghaft als Typ entwickelt. Zugleich werden die persönlichen Eigenschaften der Mutter diesem Rahmen gegenübergestellt. So wird die ganze Erzählung hindurch eine Balance zwischen der Figur mit individuellen Merkmalen und der Figur als Typ aufrechterhalten.

Man erfährt vom Leben der Mutter und ihren Eigenschaften durch den Erzählerbericht. Der Aufbau der Figur erfolgt durch externe Fokalisierung des Autors/Erzählers. In den Bericht werden ab und zu Zitate aus historischen Quellen einmontiert und Zitate, die für die Äußerungen der Mutter stehen. Sowohl jene Berichtspassagen, die sich auf das allgemeine gesellschaftliche Klima beziehen, welche die Frau als Typ determinieren, als auch jene, die von den Eigenschaften der Mutter berichten, werden also durch Zitate ergänzt. Die Zitate haben die Funktion, einerseits die Authentizität nicht aus den Augen zu verlieren und andererseits die externe Sicht des Autors/Erzählers, bzw. seine Formulierungen glaubwürdig zu machen.

Durch die Vermeidung unfokalisiertes Erzählens achtet der Autor/Erzähler sorgfältig darauf, die Mutter nicht gänzlich als Kunstfigur aufzufassen und ihre Einmaligkeit zu bewahren. Er kann sich durch die externe Fokalisierung, die durch Zitate unterstützt wird, der Mutter als Figur nur annähern. Dieser Aufbau entastet und entwickelt die Erinnerungen des Autors/Erzählers, die von Eigenschaften und Handlungen der Figur berichten, aber auch von ihrer Umgebung. Er schließt auch Äußerungen der Mutter mit ein, die meistens aus ihren Briefen zitiert werden. Durch Zitate erfährt der Leser von den Tatsachen, durch Bericht von deren Bedeutung.

In der Figur des Großvaters, der als erster in einer generationenlangen Geschichte der Knechtschaft ohne Freiheit zu einem kleinen Grundbesitz kommt,

---

<sup>24)</sup> Ebenda.

werden die ursprünglichen Verhältnisse beleuchtet.<sup>25)</sup> Dass der Grundbesitz nach den wirtschaftlichen Vorstellungen der westlichen Welt die verdinglichte Freiheit bedeutete, traf für den Großvater buchstäblich zu<sup>26)</sup>, und er suchte diesen Besitz durch mühsames Sparen zu vergrößern. Sparen bedeutet, auf alle Wünsche und Bedürfnisse zu verzichten, was schicksalhaft das Leben seiner Kinder vorbestimmt:

Mein Großvater sparte also, bis er in der Inflation der zwanziger Jahre das Ersparte wieder verlor. Dann fing er wieder zu sparen an, nicht nur, indem er übriges Geld aufeinanderlegte, sondern vor allem auch, indem er die eigenen Bedürfnisse unterdrückte und diese gespenstische Bedürfnislosigkeit auch seinen Kindern zutraute; ... Er sparte immer weiter, bis die Kinder für Heirat oder Berufsausübung eine AUSSTATTUNG brauchen würden. Das Ersparte schon vorher für ihre AUSBILDUNG zu verwenden, ein solcher Gedanke konnte ihm, vor allem, was seine Töchter betraf, wie naturgemäß gar nicht kommen.<sup>27)</sup>

Auf diese Weise wurden die Töchter auf eine vorbestimmte Zukunft vorbereitet. In der Analyse von Hans Höller wird dieser Umstand präzise erfasst:

Mit der „AUSSTATTUNG“ wird die Frau an das Haus gebunden, sie wird damit um die „AUSBILDUNG“ gebracht, die hinausführen könnte. Sie wird auf das Vorgegebene fixiert, der Fähigkeit enteignet, sich ihrer Wünsche bewusst zu werden und sie in ein Wollen zu verwandeln.<sup>28)</sup>

Für die Frauen in dieser Umgebung gab es keine Zukunft: „Die Wahrsagerinnen auf den Kirchtagen lasen nur den Burschen ernsthaft die Zukunft aus den Händen; bei den Frauen war diese Zukunft ohnehin nichts als ein Witz.“<sup>29)</sup> Sie waren ihr Leben lang Hausfrauen ohne persönliche Ansprüche, bis sie sich in dieser Rolle völlig erschöpften, müde wurden und schließlich starben: „So hießen ja schon die Stationen eines Kinderspiels, das in der Gegend von den Mädchen viel gespielt wurde: Müde/Matt/Krank/Schwerkrank/Tot.“<sup>30)</sup>

Dass der Frau ihre Objektrolle in dieser Umgebung fatal auferlegt wird, behauptet eine weitere Stelle in einer merkwürdigen Zeitenfolge: „Als Frau in

<sup>25)</sup> Handke verarbeitet auch in späteren Werken die Frage der Herkunft als identitätsstiftende Problematik. Zum sozialen und nationalen Aspekt der Geschichte seiner Kärntner Familie slowenischer Abstammung siehe die Analyse von HAFNER, Handke (zit. Anm. 3), S. 110–114.

<sup>26)</sup> „Zur Verteidigung der wirtschaftlichen Grundsätze der westlichen Welt war vor kurzem im Wirtschaftsteil einer Zeitung zu lesen, daß Eigentum VERDINGLICHTE FREIHEIT sei. Für meinen Großvater damals, als dem ersten Eigentümer, wenigstens von unbeweglichem Besitz, in einer Serie von Mittellosen und so auch Machtlosen, traf das vielleicht wirklich noch zu...“, HANDKE, Wunschloses Unglück (zit. Anm. 5), S. 15.

<sup>27)</sup> Ebenda.

<sup>28)</sup> HANS HÖLLER, Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes, Frankfurt/M. 2013, S. 44.

<sup>29)</sup> HANDKE, Wunschloses Unglück (zit. Anm. 5), S. 16 f.

<sup>30)</sup> Ebenda, S. 17.

diese Umstände geboren zu werden, ist von vornherein schon tödlich gewesen.“<sup>31)</sup> An dieser Stelle wechselt der Bericht von der Darstellung des Allgemeinen zur Beschreibung der individuellen Eigenschaften der Mutter: „Meine Mutter hatte ein übermütiges Wesen, stützte auf den Fotos die Hände in die Hüften oder legte einen Arm um die Schulter des kleinen Bruders. Sie lachte immer und schien gar nicht anders zu können.“<sup>32)</sup>

Im Vergleich zu anderen Frauen aus der Umgebung, die ihr wunschloses bzw. bedürfnisloses Leben unter anderem auch deshalb führen, weil sie keine Vergleichsmöglichkeit zu anderen Lebensformen haben, kann sich die Mutter durch ihr übermütiges und lebensfrohes Wesen durchsetzen, indem sie von zu Hause weggeht, um in einem Hotel am See Kochen zu lernen, und zwar gegen den Willen des Vaters. Sie bekommt dadurch die Möglichkeit, eine andere Lebensform zu genießen und die eigene Individualität weiter zu entwickeln. Die Erfüllung der eigenen Wünsche reflektiert sich in ihrer Zufriedenheit: „Auf den Fotos ein gerötetes Gesicht, glänzende Wangen, in schüchterne ernste Freundinnen eingehängt, die von ihr mitgezogen wurden; selbstbewusste Heiterkeit: [...]“<sup>33)</sup> Die Bemerkungen zu dieser positiven Entwicklung eines jungen Lebens werden zusätzlich durch Zitate glaubwürdig gemacht, so die stolze Äußerung der Mutter: „jetzt mache ich schon die Buchhaltung“<sup>34)</sup>, oder auch das lobende Zeugnis: „Fräulein ... hat sich ... als anständig und gelehrig erwiesen. Ihr Fleiß und ihr offenes, fröhliches Wesen machen es uns schwer ... Sie verläßt unser Haus auf eigenen Wunsch.“<sup>35)</sup>

Nach ihrer Rückkehr in die Heimat wird noch einmal der allgemeine Rahmen aufgegriffen, der Anschluss Österreichs an Deutschland. Um das allgemeine Klima der kollektiven Begeisterung unmittelbarer zu veranschaulichen, werden Zitate aus historischen Quellen einmontiert. Hitlers Zeit erleben die Menschen als neue Erfahrung, die sie aus ihrer Alltäglichkeit wachrüttelt, ohne dabei Schuldgefühle empfinden zu müssen. Diese Zeit verankert zwar auch das Kollektive weiter, indem sie Menschen zu Teilen einer gemeinsamen Politik macht, sie das falsche Gefühl verspüren lässt, dass sie in einem gemeinsamen Kampf aufrichtige Ziele verfolgen und dabei die Lebenslust nicht mehr unterdrücken müssen. Ein Beispiel dafür sind viele kollektive Feste, bei denen die Menschen auch Unterhaltung genießen dürfen. Zu dieser kollektiven Begeisterung notiert Peter Pütz Folgendes:

---

<sup>31)</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>32)</sup> Ebenda, S. 18.

<sup>33)</sup> Ebenda, S. 19.

<sup>34)</sup> Ebenda.

<sup>35)</sup> Ebenda.

Die hier (in *Wunschloses Unglück*) dargestellten Menschen erblicken im Faschismus nicht in erster Linie ihr Ebenbild, das zu ihnen paßt, da es ihre Lage widerspiegelt, sondern sie erleben ihn als etwas, das sie über ihr bisher inferiores Dasein hinaushebt. Ohne klare politische Vorstellungen zu haben, hegen sie das vage Bewußtsein eines allumfassenden, feierlichen Zusammenhangs. Jeder, der bislang kein Individuum sein konnte und auch nicht sein wollte, darf sich nunmehr als bedeutsamen Teil eines Ganzen empfinden.<sup>36)</sup>

Die allgemeine Atmosphäre empfindet auch Handkes Mutter als Befreiung, was sie in der Äußerung formuliert: „Wir waren ziemlich aufgeregt.“<sup>37)</sup> Der Autor/Erzähler erläutert dieses plötzliche Zufriedenheitsgefühl als Entwicklung im Kollektiven: „Zum ersten Mal gab es Gemeinschaftserlebnisse. Selbst die werktägliche Langeweile wurde festtäglich stimmungsvoll, ‚bis in die späten Nachtstunden hinein.‘“<sup>38)</sup> Dieser Rhythmus, der als lebensfrohes Ritual verfolgt wird, währt eine Zeitlang. Der Autor/Erzähler erläutert, welche Vorteile sich aus diesem Kollektiven für die Mutter ergeben: „Diese Zeit half meiner Mutter, aus sich herauszugehen und selbständig zu werden. Sie bekam ein Auftreten, verlor die letzte Berührungangst: [...]“<sup>39)</sup>

Die Mutter erlebt in dieser Zeit ihre erste und einzige große Liebe. Sie verbringt eine schöne Zeit mit einem verheirateten Sparkassenangestellten, der als deutscher Soldat eine Zeitlang in ihrem Heimatort bleibt. Sie wird dabei auch schwanger. Er verlässt sie aber bald. Diese persönliche Erfahrung, welche eine weitere Stufe in der Entwicklung darstellt, wird von den allgemeinen Erziehungsformeln für Mädchen in eine negative umgewandelt, denn, nachdem diese erste Liebe ihr Ende gefunden hat, gab es für ein Mädchen keine Möglichkeit, eine zweite Liebe zu erleben: „Aber es gab keinen ANDEREN mehr: die Lebensumstände hatten sie zu einer Liebe erzogen, die auf einen nicht austauschbaren, nicht ersetzbaren Gegenstand fixiert bleiben mußte.“<sup>40)</sup>

Durch den Bericht wird diese Episode als eine abgeschlossene auch dadurch geschildert, dass es nach vielen Jahren noch einmal zu einem Treffen kommt, und zwar nach der Matura des Sohnes, der seinen Vater kennenlernen sollte.<sup>41)</sup>

<sup>36)</sup> PETER PÜTZ, Peter Handke, Frankfurt/M. 1982, S. 62.

<sup>37)</sup> HANDKE, *Wunschloses Unglück* (zit. Anm. 5), S. 20.

<sup>38)</sup> Ebenda.

<sup>39)</sup> Ebenda, S. 22.

<sup>40)</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>41)</sup> Die biografische Tatsache, dass Handke vor der Geburt von seinem leiblichen Vater verlassen wurde, hat seine Kindheit entscheidend geprägt. Der Umstand, dass er gegenüber seinem Stiefvater Hassgefühle empfand, wurde in seinen literarischen Werken schon von den ›Hornissen‹ an immer wieder zum Thema. Wie sein Biograf Malte Herwig berichtet, hat Handke, als er siebzehn wurde, vor seiner Mutter resolut behauptet, Bruno Handke (sein Stiefvater) könne nicht sein Vater sein. Er hat sie aufgefordert, ihm die Wahrheit zu erzählen, was sie unter Tränen auch tat. (Vgl. MALTE HERWIG, *Meister der Dämmerung*, Peter Handke. Eine Biographie, München 2010, S. 49). In einem späteren Interview berichtet

Hier endet zugleich die Geschichte von einer möglichen Entwicklung der persönlichen Veranlagung.

Danach wird in Rückblende ein anderer Faden aufgegriffen, nämlich die Heirat der Mutter, die einen deutschen Unteroffizier heiratet, um die Ersatzrolle des Vaters zu erfüllen, wie ihr von der Umgebung eingeredet wird. Von diesem Punkt aus schreitet der Abstieg, bzw. die konsequente Zerstörung des Individuums voran. Der erste Erzählstrang verdeutlichte die Veranlagung zu einer möglichen Entwicklung: Lebensfreude, Übermut, Klugheit, Lust am Lernen, wie es beispielsweise in der Erfahrung am See entfaltet wird. Dieser zweite Erzählstrang verdeutlicht, wie diese Ansätze zu einer Individualität durch die konsequente Verneinung der persönlichen Wünsche und Bedürfnisse unausweichlich erstickt werden. Von der Heirat an behält der Erzähler die erprobte Erzählstrategie bei, in der Darstellung des Typischen die Tragik einer absteigenden Linie zu verfolgen, auf der die persönlichen Bedürfnisse als Signal des Lebenswillens Schritt für Schritt gelöscht werden.

Die Mutter lebt zunächst bei den Eltern ihres Ehemannes in Berlin, der immer noch im Krieg ist, kehrt aber wieder aus Berlin zurück, als dort die ersten Bomben fallen:

---

Handke von seiner Freude, als er erfahren hat, dass sein leiblicher Vater ein anderer ist: „Und wie ich mich gefreut habe, als meine Mutter sagte: ‚Dein Vater lebt in Deutschland.‘ Ich war 17 Jahre alt. Ich hatte plötzlich die Vorstellung. Der Ehemann meiner Mutter kann nicht mein Vater sein. Ich fragte meine Mutter. Sie brach in Tränen aus und hat mir die Geschichte erzählt.“ In: Ebenda, S. 37. Dass er nach der Matura zum ersten Mal seinen Vater trifft, entspricht dem biografischen Hintergrund. Allerdings wird Handke auch seinen leiblichen Vater niemals als Identifikationsfigur akzeptieren können. Die Abrechnung mit den Vätern schlägt sich immer wieder in seinen literarischen Werken nieder. Während er in ›Die Hornissen‹ und in ›Wunschloses Unglück‹ den Stiefvater als brutal-primitive Natur beschreibt, stellt er auch seinen leiblichen Vater in ›Die Lehre der Sainte-Victoire‹ zur Rede: „Es kam zufällig, dass ich in diesem Jahr auch meinen Vater besuchte [...] Ich sah in seinen Augen die Todesangst und fühlte eine verspätete Verantwortung. Er kam mir wie jemandes Sohn vor. Die halbherzige Fragerei wich dem Geist des Fragens, und ich konnte das lang Verschwiegene fordern (ich musste es nur meinen). Und er gab Auskunft, auch sich selber zuliebe.“ In: PETER HANDKE: Die Lehre der Sainte – Victoire, Frankfurt/M. 1984, S. 76.

In allen literarischen Werken identifiziert sich Handke mit den männlichen Figuren, die als slowenische Minderheit in Kärnten lebten. In ›Die Stunde der wahren Empfindung‹ verleiht er dem Protagonisten den Namen seines im Zweiten Weltkrieg auf der Krim gefallenen Onkels Gregor, dessen Garten in ›Über die Dörfer‹ als utopische Vision des verlorenen Paradieses fungiert. Der Held in ›Mein Jahr in der Niemandsbucht‹ heißt wieder Gregor und die Suche nach den verlorenen Ahnen wird auch in ›Die Wiederholung‹ ein bedeutender thematischer Komplex. Die Rückkehr zu den Herkunftswurzeln und der verlorenen Kindheitslandschaft stellt bei Handke eine unerschöpfliche Quelle dar, die immer wieder literarisch verarbeitet wird und zur Entwicklung der eigenen Identität beiträgt. Den slowenischen Vorfahren mütterlicherseits wird auch in ›Immer noch Sturm‹ ein Denkmal errichtet, das Werk, in dem die Ahnen als Widerstandskämpfer im Zweiten Weltkrieg gefeiert werden.

Den Ehemann vergaß sie, sie drückte das Kind an sich, daß es weinte, verkroch sich im Haus, wo man, nach dem Tod der Brüder, begriffsstützig aneinander vorbeischaute. *Kam denn nichts mehr? Sollte es das schon gewesen sein?* Seelenmessen, die Kinderkrankheiten, zugezogene Vorhänge, Briefwechsel mit alten Bekannten aus den unbeschwerten Tagen, Sich-nützlich-machen in der Küche und bei der Feldarbeit, von der man immer wieder weglief, um das Kind in den Schatten zu legen; [...] <sup>42)</sup>

Der Autor/Erzähler wählt den Modus des Berichtes, den er ab und zu durch Zitate füllt. Der innere Monolog wird ausgelassen, um die Unantastbarkeit der Person zu bewahren. Die erlebte Rede, im zitierten Beispiel in Kursivdruck, ist eher eine Ausnahme, mit der man etwas näher an das Innere der Figur herandrückt. Das innere Schwanken zwischen einem Bewusstsein der Enttäuschung nach der Heirat und Pflichtgefühl wird im weiteren Verlauf der Schilderung zum thematischen Schwerpunkt.

Der Autor/Erzähler montiert auch Zitate aus einem kollektiven Vorrat von Sprache, um sie schließlich zu kommentieren und zu beurteilen. Mit diesem Rahmen wird dann das Leben der Mutter verglichen. Die Strategie beim Aufbau der Figur besteht dabei auch hier wieder darin, die Handlungen, Gedanken und Zustände der Mutter den auferlegten Umständen gegenüberzustellen:

„Schämst du dich nicht?“ oder „Du sollst dich schämen!“ war schon für das kleine und vor allem für das heranwachsende Mädchen der von den andern ständig vorgehaltene Leitfaden gewesen. Eine Äußerung von weiblichem Eigenleben in diesem ländlich-katholischen Sinnzusammenhang war überhaupt vorlaut und unbeherrscht; ... Meine Mutter hatte in der Stadt schon geglaubt, eine Lebensform gefunden zu haben, die ihr ein wenig entsprach, bei der sie sich jedenfalls wohl fühlte – nun merkte sie, daß die Lebensform der andern, indem sie jede zweite Möglichkeit ausschloß, auch als alleinseligmachender *Lebensinhalt* auftrat. <sup>43)</sup>

Die Mutter lernt also während ihres Aufenthalts in Berlin eine andere Lebensform kennen. Obwohl durch die privaten Umstände enttäuscht, kann sie ihr Selbstbewusstsein und ihre Freiheit, wenn auch begrenzt, ohne Angst vor der Reaktion der Umgebung artikulieren. Dies ändert sich nach der Rückkehr in ihr Geburtshaus, wo sie von sich selbst nicht mehr sprechen darf, da sich das in dieser Umgebung nicht gehört. <sup>44)</sup> Diese Lebensform als gleichzeitiger Lebensinhalt einer konservativen Gesellschaft versperrt jede Art von Selbstreflexion.

<sup>42)</sup> HANDKE, Wunschloses Unglück (zit. Anm. 5), S. 25.

<sup>43)</sup> Ebenda, S. 26.

<sup>44)</sup> Die dokumentierte Außenseiterrolle der Mutter in einer konservativen ländlichen Umgebung ist eine Rolle, die auch ihr Sohn Peter Handke in Griffen teilt. In ›Mein Jahr in der Niemandsbucht‹ berichtet Handke ausführlich von diesem Außenseitertum, nachdem er aus Berlin zurückgekehrt ist. Seine ganze Kindheit hindurch fühlt er sich als Flüchtling in Griffen, ohne heimisch werden zu können. Er lebt dort als einer, der Hochdeutsch spricht und der Herkunft nach kein Österreicher ist. Vor allem der Umstand, dass er den Hang

Von anderen Frauen in ihrer Umgebung unterscheidet sich die Mutter dadurch, dass sie das Bewusstsein über eine zweite Möglichkeit, eine andere Lebensform erfahren hat. Ihre Lebensfreude und Klugheit als innere Veranlagungen machen neben diesen wenigen Erfahrungen ihren Zustand umso unerträglicher. Ihr Schicksal wird durch die konservativen Bräuche und Rituale in dem ländlichen Ort vorgegeben, so dass die tragische Entwicklung nach der Rückkehr in diesen Ort unausweichlich ist. Wie sehr der rückständige Ort, der für die Mutter zum Lebensort wird, ihr Schicksal bestimmt, wird schon am Anfang der Erzählung angedeutet: „Es begann also damit, daß meine Mutter vor über fünfzig Jahren im gleichen Ort geboren wurde, in dem sie dann auch gestorben ist.“<sup>45)</sup>

Gegen die Last allgemeiner Regeln kann sie nicht ankämpfen, auch weil sie ungebildet geblieben ist.<sup>46)</sup> Wenn sie auch später mit ihrem Sohn Literatur liest und so von anderen Lebensformen erfährt<sup>47)</sup>, kommen diese Bildungserfahrungen eher zu spät für sie. Manfred Durzak bezeichnet ihre Reaktion auf die Lektüre als Schock:

Während das Eintauchen in die Literatur, die er während seiner Reise liest, mit der Zukunftsdimension seines Lebens verbunden ist, ihm Veränderungsmöglichkeiten zu einem künftigen Leben bewußt macht, ist die Bewußtmachung, die der Mutter durch die Literatur allmählich zuteil wird, nur auf die Vergangenheitsdimension ihres Lebens bezogen und mit einem Erkenntnisschock verbunden, der aus der Einsicht in die Sinnlosigkeit, in die Vergeblichkeit, in das Scheitern ihrer Existenz entspringt [...]<sup>48)</sup>

Durch den Entzug von Bildung muss sie immer weiter in den unbarmherzigen Vorgaben eines konservativ-ländlichen Lebens versinken, die sie in ihrem Wesen nicht umfassend verstehen und artikulieren kann:

---

dazu zeigt, von den eigenen Vorstellungen, Wünschen und Träumen zu reden, trennt ihn von diesem streng katholisch geprägten ländlichen Milieu, in dem sich nicht gehört, über sich selbst zu sprechen. Dieses ihn prägende Kindheitserlebnis verwandelt er später in ein poetologisches Programm – Abrechnung mit der erstarrten Sprache und sprachliche Befreiung als großes und lebenswichtiges Geheimnis, das zur Bewusstwerdung führt. Leben heißt also sprechen, erzählen können.

<sup>45)</sup> HANDKE, *Wunschloses Unglück* (zit. Anm. 5), S. 14.

<sup>46)</sup> Zur Bedeutung der Bildung und Ausbildung einer eigenen Sprache im Kampf um die eigene Individualität siehe auch den Beitrag von GUDRUN BROKOPH MAUCH, *Fiktion und Wirklichkeit in Peter Handkes *Wunschloses Unglück* und *Die linkshändige Frau**, in: *Search of the poetic real*, hrsg. von ULRICH MÜLLER u. a. (= *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik* Nr. 220), Stuttgart 1989, S. 67.

<sup>47)</sup> WALTER WEISS, *Peter Handkes ‚Wunschloses Unglück‘ oder Formalismus und Realismus in der Literatur der Gegenwart*, in: *Zu Peter Handke. Zwischen Experiment und Tradition*, hrsg. von NORBERT HONSA, Stuttgart 1983, S. 82.

<sup>48)</sup> MANFRED DURZAK, *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*, Stuttgart u. a. 1982, S. 122.

So wurde man ausgehungert. Jeder kleine Versuch, sich klarzumachen, war nur ein Zurückmaulen. Man fühlte sich ja frei – konnte aber nicht heraus damit. Die anderen waren zwar Kinder; aber man wurde bedrückt, wenn gerade Kinder einen so strafend anschauten.<sup>49)</sup>

Der Lebenswille, der sich in den Wünschen und Bedürfnissen eines Einzelnen äußert, wird allmählich gelöscht. Der Autor/Erzähler schildert eine Kette von leeren Tagen, die sich in der mechanischen Versorgung des Haushalts erschöpfen, in einem Leben mit einem trunksüchtigen Mann und vielen Kindern, einem Leben in Armut, ohne Liebe und Zärtlichkeit. Die Schilderung des Abstiegs wird immer wieder durch Zitate bekräftigt. So wird der Versuch, Lebensfreude zu zeigen, durch eine allgemeine Floskel wie „Sei doch vernünftig“<sup>50)</sup> schon im Keim erstickt. Die erste Stufe eines absteigenden Lebens bemerkt der Autor/Erzähler an einer Formulierung: „Schon erzählte sie von ‚meiner Zeit damals‘, obwohl sie noch nicht einmal dreißig Jahre alt war.“<sup>51)</sup> Und an einer weiteren Stelle: „Sie wurde ein neutrales Wesen, veräußerte sich in den täglichen Kram.“<sup>52)</sup>

An solchen Stellen wird deutlich, wie sich die Mutter dem wunschlosen Leben fügt und immer anspruchsloser zeigt. Die einstige Veranlagung zur Lebensfreude geht stufenweise zunächst in Neutralität über, dann in den persönlichen Zusammenbruch. Die angewandte Technik, allgemeine Umstände den Zuständen der Mutter gegenüberzustellen, wird auch an weiteren Stellen deutlich:

Die erwähnten Riten hatten dann eine Trostfunktion. Der Trost: er ging nicht etwa auf einen ein, man ging vielmehr in ihm auf; war endlich damit einverstanden, daß man als Individuum nichts, jedenfalls nichts Besonderes war. Man erwartete endgültig keine persönlichen Auskünfte mehr, weil man kein Bedürfnis mehr hatte, sich nach etwas zu erkundigen. Die Fragen waren alle zu Floskeln geworden, und die Antworten darauf waren so stereotyp, daß man dazu keine *Menschen* mehr brauchte, *Gegenstände* genügten: das süße Grab, das süße Herz Jesu, die süße schmerzreiche Madonna verklärten sich zu Fetischen für die eigene, die täglichen Nöte versüßende Todessehnsucht ... Man hatte für nichts mehr Augen. „Neugier“ war kein Wesensmerkmal, sondern eine weibliche oder weibische Unart.<sup>53)</sup>

Dieser Analyse einer allgemeinen Sprech- und Lebensweise wird gleich darauf das Wesen der Mutter gegenübergestellt:

<sup>49)</sup> HANDKE, Wunschloses Unglück (zit. Anm. 5), S. 26.

<sup>50)</sup> Ebenda, S. 28.

<sup>51)</sup> Ebenda.

<sup>52)</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>53)</sup> Ebenda, S. 37, 38.

Aber meine Mutter hatte ein neugieriges Wesen und kannte keine Trostfetsche. Sie versenkte sich nicht in die Arbeit, verrichtete sie nur nebenbei und wurde so unzufrieden. Der Weltschmerz der katholischen Religion war ihr fremd, sie glaubte nur an ein diesseitiges Glück, das freilich wiederum nur etwas Zufälliges war; sie selber hatte zufällig Pech gehabt.<sup>54)</sup>

An einer weiteren Stelle formuliert der Autor/Erzähler noch einmal die Lebensbedingungen einer leeren Form, und lässt diese Formulierung durch ein Zitat glaubwürdig erscheinen, um danach das Wesen der Mutter diesem ländlichen Elend gegenüberzustellen:

Von Anfang an erpreßt, bei allem nur ja die Form zu wahren: schon in der Schule hieß für die Landkinder das Fach, das den Lehrern bei Mädchen das allerwichtigste war, ‚Äußere Form der schriftlichen Arbeiten‘; später fortgesetzt in der Aufgabe der Frau, die Familie nach außenhin zusammenzuhalten; keine fröhliche Armut, sondern ein formvollendetes Elend; [...]<sup>55)</sup>

Aus der zitierten Stelle wird deutlich, wie sich die Umstände definieren und gleichzeitig beurteilen lassen.<sup>56)</sup> Der nächste Schritt besteht wieder darin, den Widerspruch zu diesen Umständen zu verdeutlichen, der aus dem Wesen der Mutter entspringt:

Meiner Mutter war das immerhin so wenig selbstverständlich geworden, daß die ewige Nötigung sie erniedrigen konnte. Einmal symbolisch gesprochen: sie gehörte nicht mehr zu den EINGEBORENEN, DIE NOCH NIE EINEN WEIßEN GESEHEN HATTEN, sie war imstande, sich ein Leben vorzustellen, das nicht nur lebenslängliches Haushalten war.<sup>57)</sup>

Die Entindividualisierung schreitet durch die mechanische Verrichtung der alltäglichen Pflichten immer weiter voran.<sup>58)</sup> Die folgende Passage zeigt den täglichen Ablauf jeder beliebigen Frau im Dorf:

<sup>54)</sup> Ebenda, S. 38.

<sup>55)</sup> Ebenda, S. 43.

<sup>56)</sup> Auch Handke kämpft mit diesen leeren Formen lange, ein Umstand, der verdeutlicht, wie tief er sich in ›Wunschloses Unglück‹ in das Schicksal seiner Mutter hineinversetzen konnte. In seiner programmatischen Schrift ›Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms‹ legt er das Bekenntnis ab, dass er an der vordefinierten Form eines Schulaufsatzes, so wie sie ihm in der Schule eingetrichtert wurde, lange würgen musste, da sie ihn an der Artikulierung eigener Erlebnisse hinderte: „Weil ich meine Erfahrungen als Kind inzwischen vergessen hatte, teilte ich in den Aufsätzen die dazugelernten Erfahrungen mit eingelernten Wörtern mit. Sollte ich ein Erlebnis beschreiben, so schrieb ich nicht über das Erlebnis, wie ich es gehabt hatte, sondern das Erlebnis veränderte sich dadurch, daß ich darüber schrieb, oder es entstand oft erst beim Schreiben des Aufsatzes darüber, und zwar durch die Aufsatzform, die man mir eingelernt hatte. Sogar ein eigenes Erlebnis erschien mir anders, wenn ich darüber einen Aufsatz geschrieben hatte.“ (PETER HANDKE, Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Frankfurt/M. 1972, S. 13 f..)

<sup>57)</sup> HANDKE, Wunschloses Unglück (zit. Anm. 5), S. 43.

<sup>58)</sup> Jakob Norberg verdeutlicht in seinem Beitrag, wie die Zwänge des Haushaltens das soziale und emotionale Leben determinieren – das Haushalten wird zum Medium für jede Mani-

Heute war gestern, gestern war alles beim alten. Wieder ein Tag geschafft, schon wieder eine Woche vorbei, ein schönes neues Jahr. Was gibt es morgen zum Essen? Ist der Briefträger schon gekommen? Was hast du den ganzen Tag zu Hause gemacht? Auftischen, Abräumen; ‚Sind jetzt alle versorgt?‘; Vorhänge auf, Vorhänge zu; Licht an, Licht aus; ‚Ihr sollt nicht immer im Bad das Licht brennen lassen!‘; zusammenfalten, auseinanderfalten; ausleeren, füllen; Stecker rein, Stecker raus. ‚So, das war’s für heute.‘<sup>59)</sup>

Die Mutter ist sich bewusst, dass das kein aufrichtiges Leben ist, und möchte es auch verändern. Sie überlegt, dass sie, nachdem sie ein elektrisches Bügeleisen bekommen hat, mehr Zeit für sich haben werde. Diese Überlegungen werden als eine Art Reaktion auf die genannten Umstände geschildert und stellen noch einmal die Unterschiede zwischen dem Persönlichen und Allgemeinen zur Schau.

Die erste Maschine: ein elektrisches Bügeleisen; ein Wunderding, das man sich ‚schon immer gewünscht hatte‘. Verlegenheit, als sei man so eines Gerätes nicht würdig; ‚Womit habe ich das verdient? Aber ab jetzt werde ich mich schon jedesmal auf das Bügeln freuen! Vielleicht habe ich dann auch ein bißchen mehr Zeit für mich selber?‘<sup>60)</sup>

Alle Versuche, gegen diese Umstände Widerstand zu leisten und dabei Persönlichkeit zu behaupten, schlagen fehl, da sie in einer Umgebung nach Veränderung suchen, die jede Veränderung a priori verwirft. Die Bräuche und Rituale in der bäuerlichen Schicht sind so fest verankert, dass sie, auch was die Stellung der Frau betrifft, von Generation zu Generation als selbstverständlich verfolgt werden.<sup>61)</sup> Eine Möglichkeit, mit Hilfe des Ehemannes die Armut zu überbrücken, gibt es auch nicht. Der Ehemann, selbst unfähig zur Veränderung, trunksüchtig, schwach und der Frau intellektuell unterlegen, befördert den Abstieg seiner Frau entscheidend mit. Er verharrt in der Mentalität einer konservativen Gesellschaft, in der es natürlich ist, Gefühle und Wünsche zu unterdrücken, und die Liebe für ein überflüssiges phantastisches Gebilde ohne praktische Funktion zu halten. So kann er auch keine Schuldgefühle für sein Verhalten

---

festation von Persönlichkeit: JAKOB NORBERG, ‚Haushalten‘. The Economy of the Phrase in Peter Handkes *Wunschloses Unglück*, in: German Quarterly, Vol. 81, Nr. 4 (2008), S. 478.

<sup>59)</sup> HANDKE, *Wunschloses Unglück* (zit. Anm. 5), S. 45.

<sup>60)</sup> Ebenda, S. 46.

<sup>61)</sup> Den Kreis des ewig Gleichen empfindet Handke in seiner Kindheit und später als Schriftsteller als Fluch, der über seiner Familie liegt. Im dramatischen Gedicht ›Über die Dörfer‹ wird er anhand der Existenzen seines Halbbruders Hans und seiner Halbschwester Monika die Last des banalen und harten Schicksals der ewigen Verlierer noch einmal zum Ausdruck bringen. Handkes Äußerung in ›Über die Dörfer‹ zufolge konnte er sich nur durch Glück diesem Elend des erstickenden Horizonts entziehen: „Ich wußte doch, daß ich vielleicht noch weit ärgere Dinge als damals der Bruder getrieben hätte, wäre ich dem vorgegebenen Lebenslauf nicht durch irgendein Glück entkommen.“ Zitiert nach HERWIG, *Meister der Dämmerung* (zit. Anm. 41), S. 231.

gegenüber der Frau entwickeln, vielmehr nimmt er dieses Verhalten als naturgemäß, weil es den allgemeinen Vorstellungen entspricht. So bleiben die Ehepartner ihr Leben lang Fremde. Der einzige Unterschied ist, dass die Mutter die primitive Existenz ihres Ehemannes durchschaut, während er die intellektuelle Überlegenheit seiner Frau zwar nicht versteht, sich dafür aber zu rächen weiß. So kreisen alle Versuche der Mutter, die Vorstellung von einem anderen Leben auch umzusetzen, in sich und erschöpfen sich immer weiter in einer fest verankerten Unmöglichkeit, aus diesem Kreis auszusteigen. Diese Versuche schrumpfen zu Ausdrücken der Verzweiflung zusammen und schlagen letztendlich ziellos in einen krankhaften Zustand um. Die umfassende Weise und die Ausführlichkeit, mit welcher der Autor/Erzähler die Entindividualisierung der Person verfolgt, wird im Kommentar zur Erzählung unterstrichen:

Das Mitspielen in den ‚Rollen‘ ... stummer Zwangsverhältnisse, die Einbindung in ‚Riten‘ ... und ‚Rituale‘, die Behandlung des Menschen als ‚Requisit‘, der Verlust der ‚eigenen Geschichte‘ als ‚Typ‘ ..., die Entleerung aller Fragen ‚zu Floskeln‘ ..., dies ‚von Anfang an erpresst‘ -Sein, ‚bei allem nur ja die Form zu wahren‘ ... – geradezu enzyklopädisch wird in *Wunschloses Unglück* die Auslöschung des Individuellen und Persönlichen vorgeführt.<sup>62)</sup>

Die Entwicklung der Krankheit wird vor allem durch Handlungen und Zustände der Mutter veranschaulicht. Die Handlungen aus dieser Phase unterscheiden sich von den früheren Versuchen, das private Leben anders zu gestalten, was auch dadurch deutlich wird, dass sie nur noch außerhalb des Hauses nach Verwirklichung streben. Die Flucht aus dem erstickenden Kreis im Haushalt wird immer offensichtlicher: „Beim Einkaufen grüßte sie mehr andeutungsweise nach links und rechts, ging öfter zum Friseur, ließ sich die Fingernägel maniküren.“<sup>63)</sup>

Gönnt sich die Mutter auch außerhalb des Hauses eine Freude, so muss sie letztendlich doch wieder in den Haushalt zurückkehren, die Versuche führen in die gleiche Lage zurück. Es gibt keine Möglichkeit für eine Genesung, die Krankheit entfaltet sich weiter und prägt sich immer fester in einem wunschlosen, apathischen, zusammengebrochenen Leben aus. Die Schilderung der verzweifelten Handlungen wird zusätzlich durch die der begleitenden Zustände unterstützt:

Sie bekam starke Kopfschmerzen. Tabletten erbrach sie, die Zäpfchen halfen bald auch nicht mehr. Der Kopf dröhnte so, daß sie ihn nur noch ganz sanft mit den Fingerspitzen berührte ... Trotz aller Schlafmittel wachte sie meist schon nach Mitternacht auf, legte sich

<sup>62)</sup> HANS HÖLLER und FRANZ STADLER, Kommentar in: *Wunschloses Unglück* (zit. Anm. 5), S. 97.

<sup>63)</sup> HANDKE, *Wunschloses Unglück* (zit. Anm. 5), S. 50.

dann das Polster auf das Gesicht. Die Stunden, bis es endlich hell wurde, machten sie noch den ganzen Tag hindurch zittrig. Vor Schmerzen sah sie Gespenster.<sup>64)</sup>

Die konsequente Zerstörung des Individuums verwirrt seine Handlungen: „In ihrer Mattheit griff sie an Sachen vorbei, die Hände rutschten ihr vom Körper hinunter ... Sie verlor jedes Körpergefühl, stieß sich an Kanten, fiel Treppen hinunter.“<sup>65)</sup> Die Schilderung des tragischen Endes wird an diesen Stellen wieder von Zitaten bestätigt, so in der Äußerung der Mutter: „Ich bin gar kein Mensch mehr.“<sup>66)</sup> Das Zitat artikuliert nicht nur einen Zustand, sondern auch ein ausgeprägtes Bewusstsein darüber, dass diese Tage die Schlussphase des Absterbens bedeuten.<sup>67)</sup> Aus dem Bewusstsein über ihren Zustand bildet sich ein großer Wunsch, ein unerschütterlicher Anspruch zu sterben.

Als ein Besuch beim Arzt zu einer kurzen Besserung führt, lehnt sie diese daher konsequent und immer bewusster ab:

Sie sehnte sich nach der kurzen Zeit zurück, in der sie wirklich niemanden mehr erkannt und sich nichts mehr gemerkt hatte ... Sie kokettierte damit, daß sie krank gewesen war; spielte die Kranke nur noch. Sie tat, als sei sie wirr im Kopf, um sich der endlich klaren Gedanken zu erwehren;<sup>68)</sup>

Eine Genesung würde für sie bedeuten, in das alte Leben zurückzukehren. Auch ihre Briefe verdeutlichen den immer fester umrissenen Entschluss, nicht mehr am Leben zu bleiben:

<sup>64)</sup> Ebenda, S. 51, 52.

<sup>65)</sup> Ebenda, S. 52.

<sup>66)</sup> Ebenda.

<sup>67)</sup> In diesem Kontext ist der Brief von Maria Handke sehr aufschlussreich, den sie kurz vor ihrem Freitod an Peter Handke schickt: „Ich habe deshalb nicht geschrieben, um Dich nicht zu stören [...] So hausen wir halt mit [Handkes jüngstem Halbbruder] Robert ganz allein und es ist eine Scheu in mir, Dir zu schreiben daß ich oft furchtbar einsam bin, jeden Abend denke ich, es ist gut daß ein Tag wieder vorbei ist. Ich habe auch versucht etwas zu schreiben, aber ich könnte nur über mich etwas schreiben und wenn ich es dann lese, dann kommt mir alles unsinnig vor. Mit mir ist einfach nichts mehr los – oder besser – mit mir war noch nie etwas los.“ Zitiert nach HERWIG, Meister der Dämmerung (zit. Anm. 41), S. 190.

Dieser Brief belegt, wie eng die Beziehung zwischen Mutter und Sohn bis zum Ende blieb. Die Mutter war in Handkes Kindheit die einzige Person, die ihm grenzenlose Unterstützung und Liebe zeigte. Mit seinem Stiefvater Bruno und den Geschwistern konnte er nie eine richtige Beziehung aufbauen. Handke integriert die Mutter als Figur immer wieder in seine Werke. Nach dem eigenen Ehebruch mit Liebgart Schwarz verfasst er 1975 die Erzählung ›Die linkshändige Frau‹, in der sich die Hauptprotagonistin von ihrem egoistischen und starren Mann trennt. Auch die Namen der Protagonisten – Marianne und Bruno – verweisen darauf, wie intensiv sich Handke mit dem Schicksal seiner Mutter Maria auseinandersetzt und sein eigenes Leben vor diesen Erfahrungen hinterfragt. Malte Herwig zitiert die Worte von Handkes Freund Peter Stephan Jungk, der glaubt, „daß der Selbstmord der Mutter jeden Tag im Kreislauf seines Körpers mitfließt: Dieser Selbstmord ist ein Teil von ihm, wie die Zellen in seinem Körper, die von der Mutter kommen“. Jungks Aussage aus dem Jahr 2009 zit. nach HERWIG, Meister der Dämmerung (zit. Anm. 41), S. 192.

<sup>68)</sup> HANDKE, Wunschloses Unglück (zit. Anm. 5), S. 55 f.

Ich rede mit mir selber, weil ich sonst keinem Menschen mehr etwas sagen kann. Manchmal kommt es mir vor, als wäre ich eine Maschine. ... Jeden Tag mache ich die selben Arbeiten, und in der Früh herrscht wieder Unordnung. Das ist ein unendlicher Teufelskreis. Ich möchte wirklich gerne tot sein, und wenn ich an der Straße gehe, habe ich Lust, mich fallen zu lassen, wenn ein Auto vorbeisaust. Aber ob es dann auch hundertprozentig klappt?<sup>69)</sup>

Auch ein kurzer Aufenthalt in Jugoslawien verbessert ihren Zustand nur für eine Weile, weil sie in dieser Zeit den Ort verlässt, welcher der Grund aller ihrer Übel ist. Mit der Rückkehr beginnt aber wieder der sinnlose Ablauf der unzähligen Tage, das Unglück eines wunschlosen Lebens, das als glückliches vorgetäuscht werden sollte. Dem macht die Mutter durch ihren letzten Anspruch ein Ende.

#### 4. Schlussfolgerung

Die Poetik Peter Handkes ist eine Poetik des Authentischen. Diesem Topos bei Handke, dass das Persönliche Eingang in die Literatur finden sollte, ist die vorliegende Arbeit vom Standpunkt der narrativen Strategien aus nachgegangen bzw. vom Standpunkt der Frage „wie“. Die Suche nach Schreibmethoden, welche die persönlichen Geschichten adäquat vermitteln können, ist bei diesem Autor eine andauernde, poetologische Frage. Nach der ersten Phase der Dekonstruktion der alten Schreibmodelle in den 60er Jahren etabliert er in den 70er Jahren einen narrativen Umgang, der sich in der Erzählung ›Wunschloses Unglück‹ der Vermittlung des Persönlichen deutlich annähert.<sup>70)</sup>

Wie aus der vorliegenden Analyse zu entnehmen ist, lässt sich zunächst eine Überschreitung der Grenze zwischen Autor und Erzähler beobachten, durch die dem Leser signalisiert wird, dass fiktive Geschichten verworfen werden. Diese Strategie behält Handke auch in weiteren Werken bei. Die erlebende und die interpretierende Instanz zeigen sich immer wieder als Kehrseiten eines Ichs. In ›Die langsame Heimkehr‹ vermittelt der Erzähler die authentischen Erlebnisse der Figur und entpuppt sich am Ende der Erzählung als Figur. Die narrative Verwandlung verdeutlicht den Umstand, dass sich persönliche Erfahrung und deren Überführung in eine ästhetische Form in der gleichen Instanz überschneiden. Dass die Grenze zwischen Autor/Erzähler/Figur sehr fließend ist, belegt auch ›Die Lehre der Sainte-Victoire‹ als Fortsetzung von ›Langsame Heimkehr‹. In ihr gibt sich der bisherige, heterodiegetische Erzähler, am Ende

<sup>69)</sup> Ebenda, S. 59.

<sup>70)</sup> Das Jahr 1972 mit den Erzählungen ›Wunschloses Unglück‹ und ›Der kurze Brief zum langen Abschied‹ ist entscheidend für die Konstituierung der passenden narrativen Modelle.

der Geschichte in eine Figur verwandelt, plötzlich als ein autobiographisches Ich zu erkennen.<sup>71)</sup>

Handke interpretiert Erinnerungen an authentische Erlebnisse, um eine sinnstiftende Vorstellung von der eigenen Existenz zu konstituieren. Diese wiederholte poetologische Praxis schlägt sich in der Spaltung auf der narrativen Ebene auf ein erlebendes und ein erzählendes Ich nieder, die ein – und dieselbe Instanz, bzw. das autobiographische Ich reflektieren. Nach ›Wunschloses Unglück‹ bewährt sich diese Strategie in seiner Tetralogie, dann in weiteren epischen Erzählungen wie ›Der Chinese des Schmerzes‹, ›Mein Jahr in der Niemandsbucht‹, ›Die Wiederholung‹. Die Überschreitung der Grenze zwischen Autor und Erzähler lässt sich in ›Wunschloses Unglück‹ am besten an den metanarrativen Kommentaren verfolgen, die ein unumgänglicher Bestandteil auch von Handkes weiteren Werken sind. Die ›Lehre der Sainte-Victoire‹ ist beispielsweise eine metanarrative Abhandlung über die Form, die sowohl Gesetz der Erkenntnis als auch Teil einer ästhetischen Gesetzlichkeit ist. Auch in ›Der Chinese des Schmerzes‹ unterbricht das erzählende Ich häufig die Handlung mit metanarrativen Kommentaren.

Die immer wieder eingesetzten Metakommentare lassen den Leser nicht aus den Augen verlieren, dass es sich um das Erzählen des Authentischen handelt. Die Selbstreflexion des Erzählers hat die Funktion zu unterstreichen, dass der Autor seine Erzählerrolle in einem unbedingten Bewahren von authentischen Erfahrungen erschöpft sieht. Durch die ständige Selbstreflexion wird zugleich die Geschichte kontrolliert und ein Übergang zum Phantastischen verhindert. Mit der erwähnten Funktion von metanarrativen Kommentaren nimmt ›Wunschloses Unglück‹ die Stellung der Metanarration in Handkes späteren Werken explizit vorweg.

In ›Wunschloses Unglück‹ etablieren sich zugleich zwei weitere Grundaspekte der späteren Poetik – die Individualität und die prozesshafte Entwicklung des Ichs als thematischer Fokus.<sup>72)</sup> Während ›Wunschloses Unglück‹ die erste Perspektive im Aufbau der Mutterfigur verankert, ist die zweite in den Selbstreflexionen des Erzählers zu verfolgen. Die angewandte Schreibmethode dient dazu, das Persönliche und Authentische in einer Gegenüberstellung von Allgemeinem und Privatem hervorzuheben und zu bewahren. Dabei spielt die Sprache eine entscheidende Rolle in der Vermittlung des Persönlichen. Die immer wieder vorzufindende Strategie besteht darin, den allgemeinen Sprachduktus

<sup>71)</sup> Vgl. ULRIKE SCHLIEPER, Die "andere Landschaft". Handkes Erzählen auf den Spuren Cézannes, Münster, Hamburg 1994, S. 249.

<sup>72)</sup> Dieser thematische Fokus setzt in ›Wunschloses Unglück‹ und in ›Der kurze Brief zum langen Abschied‹ ein. Beide Erzählungen sind 1972 erschienen.

durch seine Reduzierung und Beurteilung zu entlarven und ihm die Artikulation der persönlichen Erlebnisse gegenüberzustellen. ›Wunschloses Unglück‹ bringt dies durch die Sprache der Bräuche und Sitten zum Vorschein, vor allem durch Floskeln vermittelt, durch die politische Sprache der Werbekampagnen, die Sprache der Religion, in der Worte zu Fetischen<sup>73)</sup> verkommen. Diese Sprachen fungieren als Mechanismus der gesellschaftlichen Machtstrukturen, die das Leben der Bevölkerung determinieren.<sup>74)</sup>

Die Entwicklung der Persönlichkeit, ein Grundthema in Handkes Poetik, ist immer durch die Trennung von sozialen Rollen zu verfolgen. Die Erzählung ›Wunschloses Unglück‹ belegt die Auffassung, dass die Befreiung von auferlegten sozialen Rollen die Voraussetzung für die Entwicklung der Individualität darstellt, ihre Verhinderung also zu einer fatalen Vernichtung des Individuums führt. Diese Befreiung vollzieht sich durch die Entlarvung des Gesellschaftsmechanismus, der durch die Sprache auferlegt wird. So steht hinter der Frage nach der Befreiung und Entwicklung der Individualität eine Frage der Sprache. In Handkes späteren Werken suchen Figuren, nachdem sie dieses Stadium der Befreiung erreicht haben, persönliche Impressionen der Welt treffend zu artikulieren, die auf Sinnlichem basieren. – In ›Die Stunde der wahren Empfindung‹ und ›Mein Jahr in der Niemandsbucht‹ wird das Gregor Keuschnig sein, in ›Die linkshändige Frau‹ Marianne, in ›Langsame Heimkehr‹ Sorger, in ›Die Kindergeschichte‹ der Erwachsene.

Der zweite Aspekt – die Konstituierung des Ichs in einer prozesshaften Entfaltung, ist auch in die Erzählung eingebettet. Jede persönliche Erfahrung des Autors, die in einer literarischen Geschichte verarbeitet wird, vervollständigt als Fragment den prozesshaften Werdegang des Ichs. ›Wunschloses Unglück‹ ist auch in diesem Sinne die Vorwegnahme einer Poetik des Aneinanderkettens des Fragmentarischen auf der Suche nach der Vervollständigung des Ichs, wie es der offene Schluss der Erzählung deutlich zum Ausdruck bringt. Dass authentische Erlebnisse als fragmentarische Einheiten Teile eines größeren Zusammenhangs sind, wird in einer späteren Erzählung auch explizit artikuliert:

[...], Der Zusammenhang ist möglich, schrieb er unter die Zeichnung. Jeder einzelne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen – ohne Hilfsglieder. Es existiert eine unmittelbare Verbindung: ich muß sie nur freiphantasieren.<sup>75)</sup>

<sup>73)</sup> Vgl. Fussnote 46.

<sup>74)</sup> In Norbergs Interpretation wird zu dieser sprachlichen Kontrolle der Gesellschaft festgehalten, dass sie keine aktive Unterdrückung eines Individuums durch eine feindliche Gruppe darstellt. Sie sei vielmehr eine sprachlich geprägte Überwachung der Gesellschaft durch die eigenen Mitglieder. Das Kollektiv wird somit selbst zum Träger der repressiven Maßnahmen. In: NORBERG, Haushalten (zit. Anm. 58), S. 481.

<sup>75)</sup> PETER HANDKE, Langsame Heimkehr, Frankfurt/M 1984, S. 116 f.

Handkes Suche nach Zusammenhang verbindet Christoph Bartmann in seiner gleichnamigen Monografie mit dem Jahr 1972 und stellt im Vorwort folgendes fest:

Seit dem ‚Kurzen Brief‘ handeln Handkes Texte von der Lust oder von dem Wunsch, sich eine kohärente Welt zu schaffen, deren Verknüpfung ästhetisch erfahrbar ist und die das Subjekt in sich einschließt. Unter wechselnden Namen und Pronomen sind alle Protagonisten der Texte auf der Suche nach Zusammenhang, wobei im Laufe des Werks die philosophischen und poetologischen Implikationen dieses Projekts immer deutlicher hervortreten. Mit dem Schlüsselbegriff ‚Zusammenhang‘ sind Thema und Struktur zugleich berührt.<sup>76)</sup>

Die im Jahr 1972 deutlich hervorgetretene Suche nach Zusammenhang als poetologisches Programm wird eine Konstante auch in weiteren Werken bleiben. Die ›Wiederholung‹ beispielsweise deutet Christoph Kappes als „Versuch, die eigene Biografie als einen sinnvollen Zusammenhang, als eine kohärente Geschichte herzustellen.“<sup>77)</sup> Bartmanns Behauptung, dass in späteren Werken mit der Suche nach Zusammenhang philosophische und poetologische Implikationen immer stärker hervortreten, ist auf Handkes programmatische Verschmelzung von Erkenntnis und ästhetischer Vermittlungsform zurückzuführen. In weiteren Werken wird in diesem Zusammenhang der Aspekt der Natur zunehmend an Bedeutung gewinnen – die Artikulation des tragfähigen Lebens orientiert sich nämlich am Vorbild der ewigen Naturformen und erweitert sich zu deskriptiv-reflexiven Landschaftsbildern.<sup>78)</sup> Die in ›Wunschloses Unglück‹ nur am Rande beschworenen ewigen Gesetze der Natur entfalten sich später zum zentralen Orientierungspunkt, der auch ergänzende narrative Strategien mit sich zieht. So wird das Erzählen in weiteren Werken eigentlich zu einer Artikulation der Kohärenz zwischen Innen- und Außenwelt, die sich in epiphanischen Augenblicken in deskriptiv-reflexiven Bildern erschöpft. Die auf diese Weise erlebten und vermittelten Erkenntnisse leisten Widerstand gegen vorbestimmte Lebensformen mit dem Ziel, den Lesern alternative Lebensformen ins Bewusstsein zu bringen. Handkes Biograf Malte Herwig definiert dieses poetologische Programm auf folgende Weise: „Hier schreibt einer über sich, aber stellvertretend für alle, die der Welt noch nicht so abhanden gekommen sind, daß sie sich nicht einmal mehr für sich selbst interessieren.“<sup>79)</sup>

<sup>76)</sup> CHRISTOPH BARTMANN, *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*, Wien 1984, S. 1.

<sup>77)</sup> CHRISTOPH KAPPES, *Schreibgebärden, Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß*, Würzburg 2006, S. 199.

<sup>78)</sup> Zu den selbsterzählten Landschaften als Visionen der Erkenntnis von einem friedlichen Raum vgl. die Analyse von HÖLLER, *Eine ungewöhnliche Klassik* (zit. Anm. 28), S. 125.

<sup>79)</sup> HERWIG, *Meister der Dämmerung* (zit. Anm. 41), S. 18.

# VERZEICHNIS DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN HABILITATIONEN AN ÖSTERREICHISCHEN UNIVERSITÄTEN

## Vorbemerkung der Redaktion

Ab 1985 bringen wir das ›Verzeichnis‹ in jedem zweiten Halbband eines Jahrganges. Für diese Dokumentation laden wir neu Habilitierte ein, ihre Anzeige an die Redaktion ›Sprachkunst‹ (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, Postgasse 7/4, 1010 Wien) jeweils bis spätestens Ende Juli zu schicken. Folgende Angaben werden erbeten: Name, Geburtsjahr, Beruf, Titel der Dissertation, Publikationsverzeichnis, Titel und Kurzfassung (ca 20 Zeilen/190 Wörter) der Habilitationsschrift, Venia, Institutszuordnung.

Univ. Doz. Dr. Dorothea Flothow

Geboren: 1975

Beruf: Associate Professor am Fachbereich für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg.

Dissertation:

„Told in Gallant Stories: Erinnerungsbilder des Krieges in britischen Kinder- und Jugendromanen, 1870–1939, Universität Tübingen 2005. 307 S. [*Siehe Publikationen.*]

Publikationen:

*Monografien:*

- ‘Told in Gallant Stories’: Erinnerungsbilder des Krieges in britischen Kinder- und Jugendromanen, 1870–1939, (= ZAA Monograph Series 4), Würzburg 2007. (Zugl. Phil. Diss.)

*Herausgaben:*

- (Zus. mit SABINE COELSCH-FOISNER, WOLFGANG GÖRTSCHACHER), Mozart in Anglophone Cultures (= Salzburg Studies in English Literature and Culture), Frankfurt/M. 2009.
- (Zus. mit SABINE COELSCH-FOISNER), High and / versus Popular Culture, Heidelberg 2009.
- (Zus. mit MARKUS OPPOLZER, SABINE COELSCH-FOISNER), The Essay: Forms and Transformations, Heidelberg 2017.

- (Zus. mit JULIETTE HARRISON u. a.), *Journal of Historical Fictions*, 2:1 (2019).
- (Zus. mit JULIETTE HARRISON u. a.), *Journal of Historical Fictions*, 2:2 (2019).

*Aufsätze:*

- We Minded It No More Than Cricket: Krieg und Militär in britischen Kinder- und Jugendromanen, 1870–1914, in: *Banal Militarism: Zur Veralltäglicung des Militärischen im Zivilen*, hrsg. v. TANJA THOMAS und FABIAN VÍRCHOW, Bielefeld 2005, S. 85–100.
- British Children's Novels and the Memory of the Great War, 1919–1938, in: *Changing Concepts of Childhood and Children's Literature*, hrsg. v. VANESSA JOOSEN und KATRIEN VLOEBERGH, Cambridge 2006, S. 121–132.
- Popular Children's Literature and the Memory of the First World War, 1919–1939, in: *The Lion and the Unicorn* 31.2 (2007), S. 147–161.
- Images of War in Late Victorian War and Adventure Novels for Children, in: *Cahiers Victoriens et Edouardiens* 66 (2007, = Special Issue: Victorian Representations of War, hrsg. v. GILLES TEULIÉ), S. 129–150.
- „Train Yourself to Defend Your Country“: British Children's Novels in the First World War, in: *War, Virtual War and Society: The Challenge to Communities*, hrsg. v. ANDREW R. WILSON und MARK L. PERRY, Amsterdam/New York 2008, S. 3–20.
- „If Any Question Why He Died“: John Kipling and the Myth of the Great War, in: *The Kipling Journal* (2008), S. 62–68.
- Der Erste Weltkrieg im britischen Kinder- und Jugendroman, 1914 bis 1939, in: *Kriegsnarrative in Geschichtslehrmitteln: Brennpunkte nationaler Diskurse*, hrsg. v. MARKUS FURRER und KURT MESSMER, Schwalbach 2009, S. 29–43.
- Transformative Muster im Werk George Alfred Hentys, in: *Der Werkbegriff in den Künsten: Interdisziplinäre Perspektiven*, hrsg. v. HERWIG GOTTWALD und ANDREW WILLIAMS (= Wissenschaft und Kunst), Heidelberg 2009, S. 69–79.
- Die soziale Konstruktion von Tugend und Sünde in Samuel Richardsons Pamela, in: *Leidenschaft und Laster*, hrsg. v. SABINE COELSCH-FOISNER und MICHAELA SCHWARZBAUER, Heidelberg 2010, S. 89–101.
- Transferring the King and the Actress to the Stage: Representations of Charles II and Nell Gwynne in Selected History Plays, in: *Transfer in English Studies. Austrian Studies in English*, hrsg. v. SABINE COELSCH-FOISNER u. a., Bd. 100, Wien 2012.
- Merryng the Monarch: Charles II in Historical Comedies (1800 to the Present), in: *History and Humour*, hrsg. v. BARBARA KORTE und DORIS LECHNER, Bielefeld 2014, S. 87–110.
- Unheroic and yet Charming – Alternative Heroes in Nineteenth-Century Historical Plays, in: *Helden. Heroes. Héros* 2 (2014), S. 5–15. <[https://www.sfb948.uni-freiburg.de/e-journal/ausgaben/012014/helden.heroes.heros\\_heft\\_2\\_flothow.pdf](https://www.sfb948.uni-freiburg.de/e-journal/ausgaben/012014/helden.heroes.heros_heft_2_flothow.pdf)>.
- The Actress Beside the King: Nell Gwynne and Charles II in Popular Literature of the Nineteenth and Twenty-first Centuries, in: *Muses, Mistresses and Mates: Creative Collaborations in Literature, Art and Life*, hrsg. v. IZABELLA PENIER und ANNA SUWALSKA-KOŁECKA, Cambridge 2015, S. 71–82.
- Evil Encountered? – Childhood, Violence and Innocence in British Crime Fiction, in: *Contact and Conflict in English Studies (= Austrian Studies in English 104)*, hrsg. v. SABINE COELSCH-FOISNER und HERBERT SCHENDL, Frankfurt/M. 2015, S. 177–195.
- Kings, Celebrities and Working Mums: Kjartan Poskitt's Plays for Young Actors as History and Entertainment, in: *History and Contemporary Literature. Synthesis* 8

- (2015), S. 81–98. <[http://synthesis.enl.uoa.gr/fileadmin/synthesis.enl.uoa.gr/uploads/Issue1/Issue\\_8/5FlothowLit\\_History.pdf](http://synthesis.enl.uoa.gr/fileadmin/synthesis.enl.uoa.gr/uploads/Issue1/Issue_8/5FlothowLit_History.pdf)>.
- The First World War Becomes History: Strategies of War Remembrance in 1920s British School Novels, in: *Erster Weltkrieg: Kindheit, Jugend und Literatur: Deutschland, Österreich, Osteuropa, England, Belgien und Frankreich*, hrsg. v. HANS-HEINO EWERS, Frankfurt/M. 2016, S. 255–267.
  - Coming to Terms with the Great War: War, Propaganda and the German Enemy in British Children's Novels, 1900 to 1916, in: *Writings of Persuasion and Dissonance in the Great War: That Better Whiles May Follow Worse*, hrsg. v. DAVID OWEN und CRISTINA PIVIDORI, Leiden 2016, S. 223–236.
  - (Zus. mit MARKUS OPPOLZER), Introduction, in: *The Essay: Forms and Transformations*, hrsg. v. DOROTHEA FLOTHOW, MARKUS OPPOLZER und SABINE COELSCH-FOISNER, Heidelberg 2017, S. IX–XXI.
  - Time in the Restoration Period: ‚Chronotypes‘ and ‚Temporal Communities‘, in: *Journal for the Study of British Cultures* 24/2 (2017), S. 121–137.
  - Historical Crime Fiction as Popular Historiography, in: *Crime Fiction Studies* 1.2 (in Druck, 2020).
  - Bossy Wives, Working Moms and Unfaithful Husbands: The Un-historical Family in Kjartan Poskitt's History Plays for Young Adults, in: *Histoires de Familles / Family Stories*, hrsg. von Virginie Douglas und Rose-May Pham Dinh (in Druck, 2020).

*Rezensionen:*

- Deborah Cogan Thacker, Jean Webb: Introducing Children's Literature from Romanticism to Postmodernism, in: *ZAA* 4.4 (2003), S. 467–468.
- Zeno Ackermann: Gedächtnis-Fiktionen: Mediale Erinnerungsfiguren und literarischer Eigensinn in britischen Romanen zum zweiten Weltkrieg, in: *British Temporalities: The Times of Culture and the Cultures of Time. Journal for the Studies of British Cultures* 24:2 (2017), S. 208–211.

**Habilitationsschrift:**

„Those Gay Days of Wickedness and Wit“: The Restoration Period in Popular Historiographies (18th to 21st Centuries).

**Kurzfassung:**

In Cultural and Literary Studies, the popular re-workings of past historical periods in present-day fiction, film and drama have become a flourishing field of research. Conspicuously, a majority of studies in this field concentrate on those periods which have in traditional British historiography (with its ‚Whig interpretation of history‘) been considered particularly ‚successful‘ periods of the British past – the Victorians, the Tudors and the Middle Ages. These are also the historical periods generally most *en vogue* in British popular culture. By comparison, the Restoration period (1660–1688/9), i.e. the reigns of Charles II and James II & VII, is largely under-researched in studies of popular historiography. This is partly because the period has a rather dubious reputation – it is first and foremost remembered as a time of sexual license and uninhibited libertines, an era of highly formulaic comedies; a period of great catastrophes like the Fire of London or the Great Plague. Politically, it has traditional-

ly been seen as a time of party strife, growing absolutism and the period leading up to and overcome in the ‚Glorious Revolution‘.

In spite of this predominantly negative assessment of the period as it still dominates especially academic historiography, since the early nineteenth century its chief protagonists have featured in numerous historical novels, historical romances, in history plays and historical comedies. It is these novelistic and dramatic re-imaginings of the Restoration period that ‚Those Gay Days of Wickedness and Wit‘ examines. Defining both historical drama and historical fiction (with its different sub-genres historical romance novel, historical adventure romance, historical crime fiction) as forms of ‚popular historiography‘, i.e. history written for a general, non-expert audience with the aim to entertain and to instruct, the study pursues popular renderings of the Restoration period through the last three hundred years.

Venia:

Anglistische Literatur- und Kulturwissenschaft

Institutszuordnung:

Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg

Assoz. Prof. Dr. Sarah Herbe

Geboren: 1980

Beruf:

Assoz.-Prof. am Fachbereich Anglistik und Amerikanistik der Universität Salzburg.

Dissertation:

Characters in New British Hard Science Fiction with a Focus on Genetic Engineering. Salzburg 2009, 250 S. [Siehe Publikationen.]

Publikationen:

*Monografien:*

- Characters in New British Hard Science Fiction with a Focus on Genetic Engineering in Paul McAuley, Alastair Reynolds and Brian Stableford, Heidelberg 2012.

*Herausgaben:*

- (Zus. mit SABINE COELSCH–FOISNER, MILADA FRANKOVÁ), The Human Figure in (Post-) Modern Fantastic Literature and Film. Brno 2004. (Assistant Editor)
- (Zus. mit SABINE COELSCH–FOISNER), Fantastic Body Transformations in English Literature (= Wissenschaft und Kunst 4), Heidelberg 2006. (Assistant Editor)
- (Zus. mit SABINE COELSCH–FOISNER, MARTA FERNÁNDEZ MORALES), The Human Body in Contemporary Literatures in English: Cultural and Political Implications, Frankfurt/M. 2009. (Assistant Editor)
- (Zus. mit SABINE COELSCH–FOISNER), From the Cradle to the Grave: Life Course Models in Literary Genres, Heidelberg 2011.

- (Zus. mit SABINE COELSCH–FOISNER), *New Developments in the European Fantastic*, Heidelberg 2012.
- (Zus. mit GABRIELE LINKE), *British Autobiography in the 20th and 21st Centuries*, Heidelberg 2017.

*Aufsätze:*

- The Dehumanised Figure in Roald Dahl's Short Fiction, in: *The Human Figure in (Post-) Modern Fantastic Literature and Film*. Hrsg. v. SABINE COELSCH-FOISNER und MILADA FRANKOVÁ, Brno 2004, S. 47–56.
- (Zus. mit MARKUS OPOLZER, ELISABETH SCHÖBER), *Le Corps instable dans la Littérature Fantastique Anglaise*, in: *Lés Métamorphoses du corps du romantisme à nos jours*. Hrsg. v. PETER KUON und GÉRARD PEYLET, Heidelberg 2006, S. 29–43.
- „Need I say that I am speaking of my own life journey?": Frances Bellerby's Autobiography and the Autobiographical Aspect in her Prose Fiction, in: *Fiction and Autobiography: Modes and Models of Interaction*. Hrsg. v. SABINE COELSCH–FOISNER und WOLFGANG GÖRTSCHACHER, Frankfurt/M. 2006, S. 233–244.
- Die Darstellung von Frauen und Blumen in Brian Stablefords *The House of Mourning* im Kontext einer chinesischen Tradition, in: *Lilie und Lotus: Weiblichkeitsmetaphern in Kunst und Kultur*. Hrsg. v. GABRIELE HOFMANN, ANDREA KORENJAK und MICHAELA SCHWARZBAUER, Salzburg 2007, S. 113–121.
- The Fantastic in Disguise in Hard Science Fiction: A Case Study of Brian Stableford's *Snowball in Hell*, in: *What Constitutes the Fantastic?* Hrsg. v. GYÖRGY E. SZÖNYI et al., Szeged 2009, S. 149–157.
- The Genetic Perspective of the Human Body in British Science Fiction, in: *The Human Body in Contemporary Literatures in English: Cultural and Political Implications*. Hrsg. v. SABINE COELSCH–FOISNER und MARTA FERNÁNDEZ MORALES, Frankfurt/M. 2009, S. 59–70.
- Realität und Science Fiction: Neue Körper in Neuer Science Fiction, in: *Atelier Gespräche*. Hrsg. v. SABINE COELSCH-FOISNER, Salzburg 2011, S. 164–167.
- Living in a Cartesian Theatre: Parallel and Serial Lives in Charles Stross's *Accelerando* and *Glasshouse*, in: *From the Cradle to the Grave: Life–Course Models in Literary Genres*. Hrsg. v. SABINE COELSCH-FOISNER und SARAH HERBE (= Wissenschaft und Kunst), Heidelberg 2011, S. 217–228.
- „...where we can dream ourselves into being": Science–fictional Fairylands as Transitional Sites to Post– or Transhumanity, in: *Contemporary Fictional Repurposing and Theoretical Revisiting of Fairy–Tales and Fantasies*. Hrsg. v. ANNA KÉRCHY. PRESS LEWISTON, Lampeter 2011, S. 352–366.
- Teaching Blake ‚alongside‘ Popular Culture: With a Case Study of *William Blake, Taxi Driver*, in: *Transfer in English Studies*. Hrsg. v. SABINE COELSCH–FOISNER, MANFRED MARKUS und HERBERT SCHENDL, Wien 2012, S. 183–199.
- Is the Scientist Still Mad? Renegotiations of a Cultural Stereotype in New Hard Science Fiction, in: *Collision of Realities: Establishing Research on the Fantastic in Europe*. Hrsg. v. ASTRID BÖGNER und LARS SCHMEINK, Berlin 2012, S. 311–324.
- Unsterblichkeit und die Erkundung des Weltraums in Stephen Baxters *Far Future Science Fiction Roman Ring* (1994), in: *Unsterblichkeit: Vom Mut zum Ende*. Hrsg. v. DIMITER DAPHINOFF und BARBARA HALLENSLEBEN, Heidelberg 2012, S. 173–183.

- Memory, Reliability and Old Age in Sebastian Barry's *The Secret Scripture: A Reading of the Novel as Fictional Life Writing*, in: EnterText, Special Issue on Ageing and Fiction, 12 (2014), S. 24–41. <http://www.brunel.ac.uk/cbass/arts-humanities/research/entertext/issues/entertext-11>
- „Thou liv'st to all that Read“: Reading the Paratext of William Cartwright's *Comedies, Tragi-Comedies, With other Poems* (1651) as Early Modern Life Writing, in: European Journal of Life Writing 3 (2014), VC1–VC18. <http://ejlw.eu/article/view/106>
- Zur Funktion von metafiktionalen und metanarrativen Elementen in neuer britischer Hard Science Fiction, in: Zeitschrift für Fantastikforschung 4.2 (2014), S. 1–16.
- Life Writing Projects in Posthuman Science Fiction, in: Transitions and Dissolving Boundaries in the Fantastic. Hrsg. v. CHRISTINE LÖTSCHER et al, Berlin, Zürich 2014, S. 179–189.
- „And every day new Authors doe appeare...“: Labelling the Author in the Front Matter of Thomas Beedome's *Poems Divine, and Humane* (1641), in: Authorship 3.1 (Spring 2014), S. 1–16. <http://www.authorship.ugent.be/article/view/1069/1080>
- Schmerz, Sehnsucht und Seligkeit in der englischen „Child-Loss Poetry“ des siebzehnten Jahrhunderts, in: Schmerz – Sehnsucht – Seligkeit. Hrsg. v. MANFRED GABRIEL, MONIKA FRASS und JOHANNES KLOPF (= Salzburger Kulturwissenschaftliche Dialoge 3), Salzburg 2015, S. 131–145.
- Popular Songs, Poetry and Performance: Observations on an On-going Debate, in: ZAA: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik: A Quarterly of Language, Literature and Culture 64.3 (2016), S. 321–334.
- Online Self-Presentation and Promotion in Jeanette Winterson's Column (2000–2014), in: British Autobiography in the 20th and 21st Centuries. Hrsg. v. SARAH HERBE und GABRIELE LINKE, Heidelberg 2017, S. 59–77.
- (Zus. mit GABRIELE LINKE), Introduction. British Autobiography in the 20th and 21st Centuries. Hrsg. v. SARAH HERBE und GABRIELE LINKE, Heidelberg 2017, S. 7–16.
- Dryden's Prefatory Essays, in: The Essay: Forms and Transformations. Hrsg. v. SABINE COELSCH-FOISNER, DOROTHEA FLOTHOW und MARKUS OPPOLZER, Heidelberg 2017, S. 79–91.
- Teaching Life Writing in a Blended Learning Environment, in: a/b: Auto/Biography Studies 33:1 (2018), S. 221–229. DOI: 10.1080/08989575.2018.1390042 (first published online Nov. 2017).
- Complicating the Obvious: Teaching Life Writing at the University of Salzburg, in: European Journal of Life Writing 7 (2018), TL11–TL14. DOI: <http://dx.doi.org/10.5463/ejlw.7.273>
- (Zus. mit JULIA NOVAK), Life Writing Research Past and Present: An Interview with Sidonie Smith and Julia Watson, in: European Journal of Life Writing 8 (2019), R8–R20. DOI: <https://doi.org/10.21827/ejlw.8.35040>

#### Rezensionen:

- Alessandro Delfanti, Biohackers: The Politics of Open Science, London 2013, in: Zeitschrift für Fantastikforschung 4.1 (2014), S. 147–149.
- Mapping the ‚I‘: Research on Self-Narratives in Germany and Switzerland. Hrsg. v. Claudia Ulbrich, Kaspar von Greyerz and Lorenz Heiligensetzer, in: European Journal of Life Writing 4 (2015), R27–R30. <http://ejlw.eu/article/view/170>
- Parabolas of Science Fiction. Hrsg. v. Brian Attebery und Veronica Hollinger, in: Zeitschrift für Fantastikforschung 5.1 (2015), S. 135–138.

- „Arbeit ist das halbe Leben...“ Review of Böhlau Series: „Damit es nicht verlorengeht“, in: *European Journal of Life Writing* 6 (2017): R6–R12. <http://ejlw.eu/article/view/219/415>
- Anya Heise-von der Lippe, Russell West-Pavlov (Hrsgg.), *Literaturwissenschaften in der Krise: Zur Rolle und Relevanz literarischer Praktiken in globalen Krisenzeiten*, Tübingen 2018, in: *Moderne Sprachen* 62.1 (2018), S. 107–110.

**Habilitationsschrift:**

„Love the Author, and me for bringing you acquainted:“ A Study of Paratextual Life Writing in English Poetry Books, 1563–1777 (Salzburg 2017, 374 Seiten)

**Kurzfassung:**

Diese Habilitation untersucht die Verknüpfung von Paratext und *life-writing* in mehr als 600 englischen Gedichtsammlungen zwischen 1563 (Veröffentlichung des ersten *single-author poetry books*) und 1777, als die Unabkömmlichkeit von paratextuellem *life-writing* von DichterInnen durch die Beauftragung Samuel Johnsons mit dem Verfassen der ›Lives of the Poets‹ endgültig institutionalisiert wurde. Es wird gezeigt, dass 1. der Paratext von Gedichtsammlungen (inklusive Titelseite, Autorenporträts, Widmungen, Einleitungen, Lobgedichten etc.) in seiner Gesamtheit eine Form des multi-perspektivischen und multi-generischen *life-writing* darstellt; 2. paratextuelles *life-writing* ein Forum für die kritische Diskussion von Form und Inhalt biographischer Texte darstellt und 3. paratextuelles *life-writing* eine enge Verknüpfung zwischen dem Leben des Dichters/der Dichterin und deren Werk erzeugt, die in Folge zentral ist für die Annahme, dass das Leben des Dichters bzw. der Dichterin relevant für die Interpretation des Werks ist.

Methodisch werden Theorien und Konzepte aus der rezenten Biographieforschung und der Analyse von Paratexten mit gattungstheoretischen Ansätzen, *close* und *distant reading*, sowie Erkenntnissen aus der Buchgeschichte verknüpft. Die diachrone Betrachtung führt u. a. zu neuen Erkenntnissen über die diskursive (Selbst-)Konstruktion von BiographInnen (*life-writers*), DichterInnen und die Vermarktung von DichterInnen mithilfe des Paratextes. Durch die Einführung der Konzepte der *impliziten* und *expliziten Intraparatextualität* wird ein übertragbares Analysekonzept für die Rezeption von Paratexten aller Zeitperioden entwickelt.

**Venia:**

Britische Literatur- und Kulturwissenschaft.

**Institutszuordnung:**

Fachbereich Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg.

Assoz. Prof. Dr. Matthias Pauldrach

Geboren: 1974

Beruf:

Beruf: Assoz. Univ. Prof. für Fachdidaktik Deutsch am Fachbereich für Germanistik der Universität Salzburg.

Dissertation:

Die (De-)Konstruktion von Identität in den Romanen Helmut Kraussers (= LITERATURA: Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte 25), Würzburg 2010, 266 S.

Publikationen:

*Aufsätze:*

- ‚Ich bin viele‘ – Ein Plädoyer für die Neukonzeption einer identitätsorientierten Literaturdidaktik, in: Aspekte literarischen Lernens. Junge Forschung in der Deutschdidaktik (= Leseforschung 2), hrsg. v. GERHARD RUPP, JAN BOELMANN und DANIELA FRICKEL, Berlin 2010, S. 13–29.
- Das zehndimensionale Ich. Wie der Schriftsteller Helmut Krauser in seinem Roman „UC“ die Welt sieht, in: Literatur im Unterricht 11 (2010), H. 1, S. 85–96.
- Die Macht des Mythos und des Erzählens: Identitätskonstruktionen in Helmut Kraussers Roman „Der große Bagarozzy“, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 18 (2010), H. 1, S. 25–36.
- Grenzüberschreitende Liebe und ‚ambiges‘ Erzählen in Helmut Kraussers „Schmerznovelle“, in: Wirkendes Wort 61 (2011), H. 1, S. 89–101.
- ‚Goodbye, Great Detective!‘ – Colin Dexters Sherlock-Holmes-Parodie „Eine falsche Identität“ im Vergleich mit dem Original, in: Deutschunterricht. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Sek. I und Sek. II 12 (2011), H. 6, S. 36–42.
- Kunst oder Kommerz? – Paratexte und Autorschaft in der deutschsprachigen Popliteratur, in: Jahrbuch Medien im Deutschunterricht (2011), S. 93–119.
- „[D]as Normale auf dieser Welt [war] ein Würmchen, das noch niemand gesehen hatte.“ Die Kriminalromane Heinrich Steinfests im Deutschunterricht, in: Literatur im Unterricht 13 (2012), H. 1, S. 31–42.
- Fragmente des ‚Anderen in uns‘ – Identität im Medienzeitalter und Medienunterricht, in: ide – Informationen zur Deutschdidaktik 37 (2013), H. 3, S. 55–64.
- Paratexte des Spiel- und Dokumentarfilms im Deutschunterricht (unter besonderer Berücksichtigung des Trailers), in: Dokumentarfilm im Deutschunterricht, hrsg. v. INGO KAMMERER und MATTHIS KEPSEK, Baltmannsweiler 2014, S. 173–193.
- Heinrich Steinfests Kriminalroman „Die feine Nase der Lili Steinbeck“ im Literaturunterricht, in: Kriminalliteratur und Wissensgeschichte, hrsg. v. CLEMENS PECK und FLORIAN SEDLMEIER, Bielefeld 2015, S. 229–240.
- „Nicht für das Leben, sondern für die Schule lernen wir!“ Eine Reflexion der Beziehung von Schule und Leben anhand von Wes Andersons Spielfilm „Rushmore“, in: ide – Informationen zur Deutschdidaktik 40 (2016), H. 1, S. 20–29.
- Goethe! Verschmelzung von Leben und Werk. Philipp Stölzls Biopic im Literaturunterricht, in: Praxis Deutsch Nr. 268 (2018), S. 32–38.

- (Auto-)Biographische Zugänge zur Literaturgeschichte im Deutschunterricht, in: Festschrift für Professor Dr. Ulf Abraham. Beiträge: Best Practice, <https://www.ulfabraham.de>.

**Habilitationsschrift:**

Auto-)Biographische Texte im Literaturunterricht. Fachwissenschaftliche Grundlagen und fachdidaktische Perspektiven.

**Kurzfassung:**

Ausgehend von biographietheoretischen Grundlagen (Begriffe, Konzepte und historische Entwicklungen auf den Gebieten der Autobiographik und Biographik werden Möglichkeiten des Umgangs mit (auto-)biographischen Texten im Literaturunterricht anhand vorgestellter Praxisbeispiele und didaktischer Impulse diskutiert. Diese sind zum Teil Schulbüchern für die Oberstufe entnommen, teils selbst entworfen.

Ein weiteres Kapitel widmet sich (auto-)biographischen Zugängen zur Literaturgeschichte im Deutschunterricht, ein anderes trägt den Titel „Autorbiographie und Textbedeutung – Chancen und Probleme biographischer Kontextualisierung literarischer Texte“. Hier geht es vor allem um eine Reflexion der Autorbiographie im Interpretationsprozess aus literaturdidaktischer Sicht.

**Venia:**

Didaktik der deutschen Sprache und Literatur.

**Institutszuordnung:**

Institut für Germanistik der Universität Salzburg.



## BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

HÉCTOR CANAL, *Romantische Universalphilologie. Studien zu August Wilhelm Schlegel*, Heidelberg (Universitätsverlag Winter Heidelberg) 2017, 412 S.

Canal widmet sich in seiner Monografie dem vielschichtigen Werk August Wilhelm Schlegels, der uns heute vor allem als Übersetzer der Werke Shakespeares ein Begriff ist. Doch A.W. Schlegel war weitaus mehr als nur Übersetzer. Seine versifizierte Übertragungen der Shakespeare'schen Dramen ins Deutsche – es sei hier darauf hingewiesen, dass AWS nicht nur aus dem Englischen übersetzt hat, sondern aus acht weiteren Sprachen – machen nur einen Aspekt „seines gewaltigen, facettenreichen Oeuvres aus, das einige Dichtungen, sprachhistorische und -theoretische, kritische, komparatistische, ästhetische, philologische, kunsttheoretische und literaturwissenschaftliche Arbeiten umfasst.“ (8) Was die Forschung bisher tendenziell negativ bewertet hat, wertet Canal auf: Das Eklektizistische an Schlegels Werk ist nicht als Mangel abzuqualifizieren, sondern als qualitativ wesentlicher Grundzug zu verstehen und fruchtbar zu machen.

Auffällig ist, dass gerade der Eklektiker Schlegel (will man den Vorwurf zunächst ohne Differenzierung stehen lassen), der viele seiner Vorhaben nicht zu Ende geführt hat – Paradebeispiel hierfür ist stets die Shakespeare-Übersetzung –, einen besonderen Wert auf den Begriff des Organischen und damit auf die ganzheitliche, lebendige Form legte. Die Form müsse in jeder Hinsicht, so Schlegel, „organisch gefaßt werden“, mechanisch sei sie, „wenn sie durch äußere Einwirkung irgend einem Stoffe bloß als zufällige Zuthat, ohne Beziehung auf dessen Beschaffenheit erteilt wird.“ Die bloß arbiträre „Zuthat“ interessierte Schlegel nicht; ihm kam es auf die Beziehungen an, die Relationen, denn die „organische Form“ sei „eingeboren, sie bildet von innen heraus, und erreicht ihre Bestimmung zugleich mit der vollständigen Entwicklung des Keimes“. Alle „ächten Formen“ sind organisch, so Schlegel, das heißt mit anderen Worten, dass sie „durch den Gehalt des Kunstwerks bestimmt“ sind (zitiert nach Canal, 186f.).

Canal spricht in diesem Zusammenhang von einem „Ineinanderdenken“, im Gegensatz zum „Nacheinanderdenken“. Schlegels Arbeiten, so verschieden sie auch ausfielen, bedenkt man Schlegels vielfältige Interessenlagen, sind dennoch, darauf will Canal hinaus, eng miteinander verflochten; das eine greife ins andere,

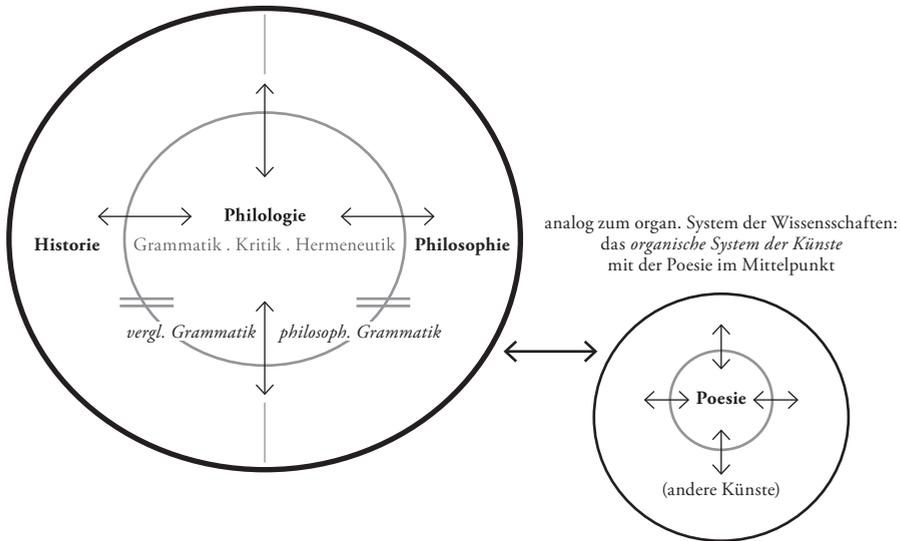
so dass sie insgesamt und zusammengenommen ein (durchaus systematisches) Ganzes zu ergeben vermögen. So ist etwa eine explizite Wechselwirkung zwischen Theorie und Praxis zu erkennen, „Schlegel lässt es nicht bei der theoretischen Reflexion oder bei seinen Rezensionen bewenden, sondern setzt dieses Prinzip in der Praxis um, sowohl als Dichter als auch als Übersetzer.“ (79) Daher will Canal, wie er in seiner informativen Einleitung hervorhebt, A.W. Schlegels Werk systematisch auslegen: „manche Schriften“ hat er „in mehrere[n] Abschnitten analysiert und unter jeweils anderen Gesichtspunkten behandelt“. Gerade „[u]m die Vernetzung zwischen den unterschiedlichen Bereichen von Schlegels Schaffen zu verdeutlichen und dabei Redundanzen zu vermeiden“, greift der Autor auf „Querverweise“ zurück. (28) Diese systematische Annäherung ist, das sei hier vorweg betont, äußerst fruchtbar und kommt dem Leser zugute.

Die Monografie besteht aus sieben Kapiteln, die sich aus einer gezielten, thematischen Perspektive mit dem Schlegel'schen Werk befassen: Eingangs beschäftigt sich Canal mit der allgemeineren *Ästhetik* Schlegels (31–60); es folgen Darlegungen von Schlegels *Sprachtheorie* (61–106), seiner *Enzyklopädie* (107–148) und der *Geschichte und Theorie der Literatur* (149–192). Anschließend befasst sich Canal in einem eigenständigen Kapitel mit dem Übersetzer Schlegel (193–330): hier widmet sich der Autor nach einer allgemeineren Einführung sowohl dem übersetzungstheoretischen Paradigma um 1800 als auch Schlegels „poetischem Übersetzen“ vor allem in den Caldéron-Übersetzungen (219–330). Es folgt ein Kapitel zur *Philologischen Dichtung* (331–368) und schließlich als Fazit das letzte Kapitel *Universalphilologie*:

Progressiv ist die Philologie, weil sie immer nur eine Annäherung zur Quelle (im Falle der Edition) oder zum Original (im Falle der Übersetzung) ist, weil sie Maßnahmen zur Repoetisierung der Sprache erarbeitet und weil sie Materialien für die kommende romantische ‚progressive Universalpoesie‘ bereitstellt; universal ist die Philologie, weil sie die Wissenschaft der Poesie ist und die geistige Produktion des Menschen – des sprachlichen Wesens schlechthin – zum Gegenstand hat, weil sie komparatistisch arbeitend eine Weltliteratur zu definieren versucht und weil sie – besonders im Rahmen der Übersetzung und der philologischen Dichtung – mit ihrer Kunst verschmilzt: der Poesie. (369)

Aus Canals Darlegungen lässt sich A.W. Schlegels organisches System der Wissenschaften wie folgt zusammenfassen: Die Philologie hat im besagten System eine zentrale Position inne; sie vermittelt zwischen (1) dem Besonderen, d. h. der Historie und (2) dem Allgemeinen, d. h. der Philosophie. Die Philologie fungiert als Bindeglied zwischen dem Bereich der Erfahrung (Geschichte) und dem der Vernunft (Philosophie). Aus der Philologie selbst ergeben sich die Wissenschaften Grammatik, Kritik und Hermeneutik, die sie zugleich konstitutiv bestimmen. Schlegel extrahiert aus der Historie und ihrem Verhältnis zur Philologie die sogenannte vergleichende Grammatik; aus der Philosophie und ihrem Bezug zur Philologie wiederum lässt sich die sogenannte philosophische Grammatik herleiten. Zur besseren Veranschaulichung kann folgende schematische Darstellung dienen:

Organisches System der Wissenschaften



A.W. Schlegel schreibt der Philologie einen progressiven Charakter zu, sie ist „eine kohärente Wissenschaft des vom menschlichen Geist Produzierten“ (136). Die Gründe, weswegen gerade der Philologie eine derart zentrale und vermittelnde Position innerhalb des organischen Systems der Wissenschaften zukommt, hat Canal im Abschnitt *Philologie* im Kapitel zur *Enzyklopädie* gezielt auf den Punkt gebracht: Schlegel versteht das Wesen der Sprache als einen lebendigen Organismus, Sprache sei, „kein bloßes Aggregat, sondern sie ist ein organisches Ganzes“ (zitiert nach Canal, 89). Dieser (sprachliche) Organismus und das Sprachzeichen überhaupt sind Gegenstand der Philologie, woraus sie auch ihren universalen Charakter herleitet. Schlegel definiert Sprache „als Offenbarung des menschlichen Geistes und erhebt sie aufgrund ihrer po(i)etischen Kraft zur menschlichen Eigenschaft schlechthin.“ (15) Die Philologie ist „frei von Nutzen“, oder mit anderen Worten, nicht zu einem Mittel zum Zweck zu degradieren; sie ist in den Wissenschaften allgegenwärtig und vermittelt, wie oben erläutert, „zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, der Philosophie und der Historie“. Deshalb ist sie – um Canal *in extenso* zu zitieren: „zwischen der Vernunft – Erkenntnisquelle der Philosophie – und dem entgegengesetzten Pol, der Erfahrung – Quelle der Geschichte“ (129) – Kristallisationspunkt im System der Wissenschaften (127–29).

Analog zur universellen Wissenschaft, nämlich der Philologie, die bei Schlegel den Kern des (organischen) Systems der Wissenschaften ausmacht, ist die Poesie ins Zentrum des ebenso organischen Systems der Künste gesetzt. Entscheidend für diese Vorreiterrolle der Poesie sind die anthropozentrische Betrachtungsweise (siehe Canals Ausführungen 37ff., 57, 61ff.) sowie die Historisierung des ästhetischen

Denkens (32). Die Poesie nimmt „in allen Bereichen des menschlichen Geistes aktiv teil und ist daher mit Poiesis gleichzusetzen, so dass Sprache und Poesie als Grundlage jeder Kunst fungieren.“ (57)

Leitfaden der Schlegel'schen Ästhetik ist die *po(i)etische*, das heißt schöpferische Kraft der Sprache, die sich thematisch durch sein ganzes Schaffen zieht. Sein „Augenmerk [liegt] auf [der] schaffende[n] Poiesis, die auf der po(i)etischen Funktion der Sprache gründet.“ (31) Aus diesem Grund ist die Poesie Dreh- und Angelpunkt aller Künste, die jedoch zusammen so etwas wie ein höheres Sprachsystem bilden, das auf eine einst vorhanden gewesene Einheit von Form und Stoff deutet. (vgl. 78) Folgt man A.W. Schlegel, so hat Sprache, die ein lebendiger Organismus ist, eine doppelte Funktion: Sie ist zugleich Kognition (Erkenntnis) und Kommunikation (Mitteilung). Maßgeblich ist nun die Re-Poetisierung der (gegenwärtigen) Sprache, Canal spricht hier von einem „dreigliedrigen historischen Modell“ (86):

Die einstige Poetizität der Ursprache, wenn man so will, ist im Zeitalter der Aufklärung abhandengekommen. Eine *entpoetisierte* Sprache ist, mit anderen Worten, eine *prosaische* Sprache. Nun gilt es, diese wieder zu *re-poetisieren*: den Einklang zwischen Zeichen und Bezeichnetem, *signifié* und *signifiant*, wieder herzustellen. Canal legt präzise dar, was Schlegel konkret darunter versteht: Zur Repoetisierung bedarf es eines „Instrumentarium[s], das eine von der Norm abweichende Wortreflexion und Syntax, sprachliche Innovationen, wie Neologismen, Archaismen, den Rekurs auf Dialekte sowie den Gebrauch rhetorischer Mittel wie Epitheta, Vergleichen, Tropen, Metaphern, Personifikation umfasst.“ (155) Die Schlegelsche Repoetisierung der Sprache darf man aber nicht missverstehen als ein Vorhaben, den Urzustand zurückzuerlangen, im Gegenteil: „Mittels einer Synthese von ursprünglicher Poetizität und dem Reflexionscharakter der Prosa, einer Verschmelzung von Sinnlichkeit und Abstraktion, soll die Sprache zu einer höheren Stufe gelangen“ (86). Die Repoetisierung will keinen Rückgriff in eine sogenannte Naturpoesie, sondern einen Vorgriff auf eine „neuartige Kunstpoesie“. (78)

Ohne jeden Zweifel hat Canal mit seiner Arbeit einem Desiderat in der A.W. Schlegel-Forschung abgeholfen, und das auf eine sehr informative, zugleich detaillierte und umfassende Weise. Für den Leser als Überblick besonders hilfreich sind die jedem Kapitel vorgesetzten Abstracts, die trotz ihrer Knappheit das Wesentliche präzise auf den Punkt zu bringen vermögen. Zu bemängeln ist das fehlende Sach- und Namensregister, das gerade bei einer solchen Arbeit essentiell ist. Durch die Aufgliederung in verschiedene Schwerpunkte – Ästhetik, Sprachtheorie, Enzyklopädie, Literaturtheorie und Übersetzungen – ist es dem Leser aber dennoch möglich, sich gut in dieser grundlegenden Studie zurechtzufinden.

STEFAN MAURER, DORIS NEUMANN-RIESER und GÜNTHER STOCKER, *Diskurse des Kalten Krieges. Eine andere österreichische Nachkriegsliteratur*, Wien, Köln, Weimar (Böhlau) 2017, 737 S.

Dieses Buch geht aus einem 2010-2014 vom österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung finanzierten Projekt hervor. Es besteht aus 15 thematischen Kapiteln, die jeweils in 4 bis über 20 Texte unterteilt sind. Neben der Autorin und den zwei Autoren sei auch Desiree Hebenstreit genannt: Sie hat als letzten Teil des Buches ein Lexikon (S. 615-663) erstellt, in dem über 30 Autorinnen und Autoren namentlich vertreten sind, wobei allerdings Klassiker wie Doderer oder Polgar nicht berücksichtigt wurden.

Ziel des Projektes war es, so steht es im Vorwort, der Forschung zur österreichischen Nachkriegsliteratur neue Impulse zu verleihen. Erstens ging es darum, „übersehene Texte“ wieder zu entdecken: Dieses Korpus umfasst Texte von über 50 Autorinnen und Autoren. Zweitens sollten aber auch die „Diskurse des Kalten Krieges“ nachgezeichnet werden, was einen konstanten Austausch zwischen literarischen und nicht-literarischen Texten voraussetzt. Dieses doppelte Ziel wird – dem Rezensenten sei die Vorwegnahme verziehen – erreicht. Vielleicht wäre es allerdings nützlich gewesen, den literaturwissenschaftlichen Forschungsstand kurz darzustellen und aufzuzeigen, inwiefern die Problematik der „Diskurse des Kalten Krieges“ bisher vernachlässigt oder nicht genügend gewürdigt wurde.

Das von Wendelin Schmidt-Dengler als Zeitgrenze für das Projekt übernommene Zäsurjahr 1966 kann nicht ganz überzeugen. Das Todesjahr Heimito von Doderers stellt vielleicht in Hinsicht auf die Fortentwicklung der österreichischen Literatur eine Zäsur dar, aber keineswegs hinsichtlich der Problematik des Kalten Krieges, der erst 1989-1991 mit der Öffnung der Berliner Mauer und der Selbstauflösung der Sowjetunion definitiv endete. Es ist anzunehmen, dass eine längere Periode die Arbeit mit einer Masse von Texten konfrontiert hätte, die in den zeitlichen Grenzen des Projektes nicht zu bewältigen gewesen wäre: Prinzipiell hätte sie sich aber für eine andere, legitimere Zäsur entscheiden können, beispielsweise für das Jahr 1962 mit der Kubakrise oder für 1970 mit Bruno Kreiskys Amtsantritt als Kanzler.

Es ist zwar allgemein bekannt, dass Österreich im Allgemeinen und Wien im Besonderen auch in den Jahrzehnten nach dem Staatsvertrag von 1955 politischer Front-Raum im Kalten Krieg gewesen ist, oft wird aber übersehen, dass diese besondere geopolitische Lage auch das literarische Schaffen stark geprägt hat. Der Begriff „österreichische Literatur“ wird allerdings im Buch nicht hinterfragt. Vielleicht wäre eine Definition von Nutzen gewesen, zugleich aber wie immer ein problematisches Unterfangen. - Ist es - beispielsweise - eine Literatur, die in Österreich von Österreichern für Österreicher publiziert wird? Einer solchen Definition entsprechen nicht alle Texte.

Der Leser findet hier viel Vergessenes – Prosatexte, Fiktionen, Gedichte, Parodien –, und er wird direkt mit dem politischen Horizont der ersten Jahrzehnte nach

dem Zweiten Weltkrieg konfrontiert. Die Autorin und die Autoren präsentieren die Texte, fassen sie zusammen, wenn es längere Fiktionen sind, und kommentieren bzw. schlüsseln sie auf, wenn sie einer heutigen Lektüre ohne diese Lesehilfe nicht mehr zugänglich sind. Literar- oder ideengeschichtliche Rückblenden erleichtern ebenfalls die Orientierung, zum Beispiel die Erinnerung an literarische Berichte über Reisen in die Sowjetunion der Vorkriegszeit („Feuchtwanger vs. Gide“). Die feindlichen Lager des Kalten Krieges sind dabei freilich ungleich vertreten, der antikommunistische Diskurs beherrscht die Szene, hauptsächlich aus zwei Gründen: Die KPÖ war im politischen Spektrum isoliert. Im Krieg und vor allem danach haben viele Österreicher keinen positiven Eindruck vom „real existierenden Sozialismus“ in seiner stalinistischen Hochphase gewinnen können.

Die 15 thematischen Kapitel, jedes einzelne eine bereichernde Lektüre, finden auch darin ihre Rechtfertigung, weil eine politische Gliederung nach der Lagerzugehörigkeit zu keinem ausgewogenen Ergebnis geführt – und den Blick auf viele „Zwischenpositionen“ versperrt hätte. Man denke an die Ablehnung des atomaren Wettrüstens auf *beiden* Seiten (siehe Günther Anders) oder an eine nicht nur religiös fundierte Zeitkritik, die sich vor allem gegen ein an Konsum und Wirtschaftsexpansion – auch hier auf beiden Seiten – orientiertes Weltbild wendet. Interessant wären ein zusätzliches prosopographisches und ein kunst- und literaturhistorisches Kapitel gewesen. Neben dem durchaus notwendigen, vorhandenen Gulag-Kapitel wäre mindestens ein Kapitel wünschenswert gewesen, das sich mit der Erinnerung an Leben und Morden im Nationalsozialismus und überhaupt mit einer konkreten Schilderung des Lebens in Österreich vor Hitler befasst.

Aus der Vorgeschichte vieler Autorinnen und Autoren, die zum Teil im Lexikon nachzulesen ist, ließen sich viele Schlüsse ziehen. So fällt zum Beispiel die Tatsache auf, dass jüdische Schriftstellerinnen und Schriftsteller auf Seite beider Lager stark vertreten sind, besonders stark auf der kommunistischen. Das wirft wiederum die Frage auf, inwiefern der in Österreich traditionell besonders lebhafte und in den Texten auch nach dem Krieg nicht unbedingt systematisch thematisierte Antisemitismus die stalinistische Weltanschauung mit veranlasst hat: Man denke hier beispielsweise an Auguste Lazar, die – nach ihrer Rückkehr aus dem englischen Exil – in Dresden den propagandistischen Jugendroman ›Sally Bleistift in Amerika‹ (1947) geschrieben hat; oder an Susanne Wantoch, Autorin des sozialkritischen Romans ›Das Haus in der Brigittastraße‹ (1955), die nach 1956 für den ungarischen Volksaufstand Verständnis aufbrachte, was die KPÖ dazu bewog, ihr als Redakteurin der ›Volksstimme‹ zu kündigen und sie damit möglicherweise in den Freitod zu treiben.

Mit gutem Recht gaben sich auf der anderen Seite besonders hellsichtige österreichisch-jüdische Autoren wie Friedrich Torberg über die scheinbar humanistische Propaganda der Sowjets keinerlei Illusionen hin und entschieden sich ganz für die von den USA propagierte „Freie Welt“. Für diese (und für die Freiheit und die Schönheit der österreichischen Heimat) engagierten sich allerdings auch viele ehemalige Mitläufer, Opportunisten oder sogar Täter, ein an und für sich keines-

wegs störendes und vielleicht aufrichtiges Engagement, das allerdings eine ebenso aufrichtige Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und der eigenen Haltung in der Hitlerdiktatur oft verhindert hat.

Hier wird vielleicht eine Sonderstellung Österreichs wirksam, das die Konkurrenz der Blöcke um die Verarbeitung und politische Deutung der nationalsozialistischen Verbrechen anders erlebt hat als Deutschland: Auf Grund der Existenz der DDR besaß dort der kommunistische Antifaschismus zum großen Teil eine intellektuelle und künstlerische Ausstrahlung, die er in Österreich nicht haben konnte: kein Berliner Ensemble, kein Brecht, keine DEFA. Heute noch tragen renommierte Berliner Hochschulen für Schauspiel und Musik die Namen Ernst Buschs oder Hanns Eislers (eines Österreicher!). In Österreich selbst verhinderte der Brecht-Boykott bis 1963 erfolgreich eine öffentliche Auseinandersetzung mit seinem Theater.

Österreich konnte sich anders als Deutschland dafür als Staat profilieren, der nun endlich seine volle Souveränität wieder erlangen und nicht länger Spielball fremder Mächte sein wollte, ob Nazideutschlands oder der UdSSR. Man denke hier an den Film *1. April 2000* (1952), der auf gewollt humoristische Weise den Abzug der Alliierten forderte (S. 547): die Drehbuchautoren Rudolf Brunngraber – vor 1938 und nach 1945 Sozialdemokrat – und Ernst Marboe, in den 1930er Jahren exponiertes Mitglied einer rechten katholischen Studentenverbindung, hatten den Nationalsozialismus ohne Schwierigkeiten überlebt bzw. damals weiter Karriere gemacht.

Wolfgang Liebeneiner, dem von Goebbels bis zuletzt hoch geschätzten Regisseur dieses Films, standen noch große im thematischen Sinn „österreichische“ Erfolge bevor, zum Beispiel zwei Filme über die Trapp-Familie (1956 und 1958), die in dieser Studie bedauerlicherweise nicht vorkommen. Dieser österreichische Stoff hat immerhin *The Sound of Music* (1965) inspiriert, einen der größten Erfolge Hollywoods im Kalten Krieg. Auch hier war der Versuch, das antifaschistische Exil für ein „idealisiertes“ Österreich zu vereinnahmen. Die Drehbücher der deutschen Filme stammten von Herbert Reinecker, der nun in der kommerziellen Filmbranche mit zeitgemäßen patriotischen Motiven eine Karriere fortsetzte, die er in der militärischen NS-Propaganda begonnen hatte.

Die Ängste und Konflikte einer schwierigen – und keineswegs „guten alten“ – Zeit ruft das Buch neu in Erinnerung. Die manchmal grotesk anmutende Problematik der großenteils versäumten Auseinandersetzung einer breiten österreichischen Öffentlichkeit mit den NS-Verbrechen und ihren ideologischen Wurzeln ist heute mehr denn je aktuell und tragisch. Sie erklärt sich auch aus den Prioritäten des Kalten Krieges, der Österreich vielleicht noch mehr als Deutschland die Möglichkeit bot, den Nationalsozialismus als überwundenes und sowieso von außen an Österreich herangetragen Problem hinter sich zu lassen. Viele Österreicher konnten sich in der Illusion wiegen, an nie da gewesene bessere, liberalere, weltoffenere politische Traditionen anzuknüpfen, in denen die Sozialdemokratie und die Klerikalen ihre – scheinbar! – gar nicht antagonistischen Konflikte friedlich austragen

konnten. Militarismus, Nationalismus, Fremdenhass und Antisemitismus wurden als deutsche Importe empfunden – und Österreich als das unschuldige Opfer beider Weltkriege.

Viel Unbekanntes und manchmal zu Unrecht Vergessenes werden die Leser in diesem Buch entdecken, auch wenn bestimmte Autoren fehlen, wie zum Beispiel der zur Zeit in Frankreich gern gelesene Ernst Lothar (*Die Rückkehr* 1949). Insgesamt ist es eine lohnende Lektüre, die den Beweis erbringt, dass die Geschichte der österreichischen Literatur in den ersten Nachkriegsjahrzehnten nicht erzählt werden kann, ohne die Problematik des Kalten Krieges mit einzubeziehen.

DOI: [https://dx.doi.org/10.1553/spk50\\_2s269](https://dx.doi.org/10.1553/spk50_2s269)

François Genon  
(Université Grenoble-Alpes)

## WAS IST UND ZU WELCHEM ENDE TREIBT MAN LITERATURWISSENSCHAFT?

*Abschiedsvorlesung, gehalten am 5. Februar 2019  
am Institut für Romanistik, München*

Von Michael Rössner (München/Wien)

Die Textsorte einer Abschiedsvorlesung ist eine ganz besondere. Zunächst einmal kann man sich nicht an sie gewöhnen; sie ist zwangsläufig etwas Einmaliges – natürlich nur für den Vortragenden. Das beginnt damit, dass man – wie bei jedem Vortrag – sich kurz in die Rolle der Zuhörer versetzen muss. Was soll denn die Wirkung einer solchen Vorlesung sein? Während es bei der Antrittsvorlesung natürlich die sein sollte, dass man Interesse an der eigenen Person weckt, die Kollegen und die Universitätsleitung davon überzeugt, dass sie eine gute Wahl getroffen haben, und bei den Studierenden darum wirbt, sich weitere Vorlesungen anzuhören, kann das bei der Abschiedsvorlesung nicht der angestrebte Zweck sein, denn sie steht ja per definitionem am Ende der eigenen Karriere. Wenn man also das Publikum allzu sehr begeisterte, müsste das zugleich das wehmütige Bedauern auslösen, den Redner oder die Rednerin in Zukunft nicht mehr als Vortragenden erleben zu können, und vor wehmütigem Bedauern sollte man sich hüten. Es geht also bloß darum, einen Abgang zu inszenieren, bei dem es dem Publikum bei aller höflichen Anteilnahme trotzdem nicht allzu leidtut, dass das zugleich die letzte Gelegenheit war, dem Vortragenden zuzuhören. Ich muss zugeben, dass das auch etwas Befreiendes an sich hat. Sie werden hoffentlich nicht mit Tomaten werfen, wie das bei den Futuristen üblich war, aber allzu sehr für meinen Vortrag begeistern darf ich Sie auch nicht. Ich werde also versuchen, Sie gerade so weit zu interessieren und zu unterhalten, dass Sie es weder bedauern, hierhergekommen zu sein, noch, dass Sie keine zweite Gelegenheit haben werden, einer meiner Vorlesungen in diesem Rahmen zu lauschen – eine heikle Gratwanderung.

Soviel zum Abschied; nun zum Thema Vorlesung: Seit mehr als dreißig Jahren pflege ich meine Vorlesungen immer mit demselben Satz einzuleiten: „Ich bin kein Freund vom Vorlesen, ich bin ein Freund vom Selber-Lesen“. Das nützt den Doppelsinn des Wortes Vorlesen aus – ich spreche lieber frei, gestützt auf ein paar Wörter auf den PowerPoint-Folien, seit es gelungen ist, rund um die Jahrtausendwende einen Anstoß dazu zu geben, die Hörsäle dieser Universität mit der entsprechenden elektronischen Ausrüstung auszustatten; und ich möchte nicht „vor-lesen“ und den Zuhörern den Inhalt des Gelesenen reproduzieren, um sie dann bei den notwendigen Schlussklausuren zur Reproduktion des Reproduzierten zu veranlassen, sondern sie dazu anregen, selbst zu lesen und sich auf der Grundlage meines mehr oder minder provozierenden Vortrags ihre eigenen Gedanken zu dem Thema desselben zu machen. Nun, hier gibt es keine Schlussklausur, aber das Anregen und Ihr Weiterdenken wäre mir auch nach meinem akademischen Abgang ein Herzensanliegen.

Soviel zum Thema Vorlesung, und nun kommen wir zum Thema derselben. Es ist natürlich ein ungewöhnliches Thema für eine Abschiedsvorlesung. Man könnte dabei denken: Jetzt fällt ihm das ein? Nach fast vierzig Jahren Tätigkeit in Lehre und Forschung endlich die Frage zu stellen, was das Ganze bedeutet und was es soll? Zu meiner Ehrenrettung muss ich sagen, dass das Thema für mich nicht ganz neu ist: als ich 1978 nach dem Abschluss meines Doktoratsstudiums den Auftrag erhielt, eine Einführungsveranstaltung für Studienanfänger zu planen, fiel mir auf, dass ich genau darauf im Studium nie vorbereitet worden war, und ich verfiel auf die reichlich absurde Idee, eine meiner ersten Veröffentlichungen genau diesem Thema zu widmen: „Was ist eigentlich und zu welchem Ende treibt man Literaturwissenschaft?“ Wohlmeinende väterliche Freunde haben mich glücklicherweise davon abgehalten, das als frischgebackener Jung-Assistent zu tun, und so wurde aus dieser Veröffentlichung lediglich ein Aufsatz mit dem Titel „Auf dem Weg zu einer Literaturwissenschaft für den Leser? Provokatorische Denkanstöße für eine Zweckbestimmung der Literaturwissenschaft“ (erschieden schließlich 1985)<sup>1)</sup>. Aber begleitet hat mich diese Frage durch all die Jahrzehnte und an all den verschiedenen Universitäten in Europa und Lateinamerika, an denen ich lehren durfte; und da nun die letzte Gelegenheit ist, dieses Thema öffentlich abzuhandeln, und ich meine Karriere nicht mehr mit einer so frechen Fragestellung ruinieren kann, konnte ich nicht anders, als dieses Thema für heute anzukündigen und hoffe auf Ihre – dem Anlass entsprechende – Nachsicht.

Beginnen wir also mit der ersten, vermutlich leichteren Frage: Was ist Literaturwissenschaft? Die Antwort scheint sich ja aus dem Wort selbst zu ergeben: es ist

<sup>1)</sup> MICHAEL RÖSSNER, Auf dem Weg zu einer Literaturwissenschaft für den Leser? Provokatorische Denkanstöße für eine Zweckbestimmung der Literaturwissenschaft“, in: Romanistik integrativ (= Festschrift für Wolfgang Pollak), Wien 1985, S. 445-451.

die Wissenschaft von der Literatur, also müsste man nur noch Literatur definieren, aber gerade das erspare ich Ihnen heute. Kein Durchgang durch die zahlreichen Literaturdefinitionen verschiedener Epochen und Schulen, die ohnedies zu keiner abschließenden, endgültigen Definition führen könnte, weil die Definition der Textsorte Literatur vom jeweiligen historischen Kontext abhängig ist; schwieriger scheint es zu erklären, was die Wissenschaft von dieser Literatur sein soll und kann. Dass das eine problematische Frage ist, ist dem Fremdsprachenphilologen schneller bewusst als dem Germanisten, wenn er auch Vorträge in einer Fremdsprache hält und dort sein Fach zu definieren hat. Der Begriff „Literaturwissenschaft“ lässt sich nämlich nicht übersetzen, nicht ins Englische, nicht ins Französische, nicht ins Spanische, Italienische oder Portugiesische. Bleiben wir fürs erste beim Französischen: Was wir tun, hat wenigstens drei verschiedene Bedeutungen: *théorie littéraire*, *critique littéraire* und *histoire littéraire*. Fleißige Germanisten (konkret: Klaus Weimar) haben auch herausgefunden, dass der deutsche Begriff so alt gar nicht ist, sondern erst um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert den bis dahin für das akademische Fach gebrauchten Begriff „Literaturgeschichte“ abgelöst hat – wie Weimar meint, weil ihm „ein Air der Modernität und Strenge eignete“, das ihn als „Signal der Opposition gegen die alte Wissenschaft *Literaturgeschichte*“ erscheinen ließ, die nun durch „die Momente Theorie und Interpretation“ ergänzt werden sollte<sup>2</sup>). Aber seit einem guten Jahrhundert leben wir nun mit dieser Wortbildung, und auch deren zweiter Teil stößt auf Übersetzungsprobleme, denn die deutsche „Wissenschaft“ hat im Englischen zwei Übersetzungen: *science* und *scholarship*, wir müssen uns mit dem zweiten Terminus begnügen, der mehr an die Gelehrsamkeit der Scholaren als an die Innovation, das Erschließen neuer Erkenntnisse des Wissenschaftlers anzuklingen scheint.

In gewissem Sinn ist das die Bürde, die die Literaturwissenschaft von Anfang an mit sich herumgeschleppt hat, das schlechte Gewissen, vielleicht doch keine Wissenschaft im eigentlichen Sinn zu sein, sondern bloße Gelehrsamkeit und damit – *horribile dictu* – vielleicht am Ende sogar nur Selbstzweck. Besonders problematisch wurde das mit dem Siegeszug der modernen Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert, der letztendlich sogar die Literatur selbst in die Versuchung führte, um ihrer Daseinsberechtigung willen als Experimentanordnung der empirischen Wissenschaft, konkret der Soziologie, in Emile Zolas Konzept des „Experimentalromans“ aufzutreten<sup>3</sup>). Aufhängen lässt sich dieser literaturwissenschaftliche Minderwertigkeitskomplex an der Frage der Empirie und der Objektivität oder besser

<sup>2</sup>) KLAUS WEIMAR, Literatur, Literaturgeschichte, Literaturwissenschaft. Zur Geschichte der Bezeichnungen für eine Wissenschaft und ihren Gegenstand, in: CHRISTIAN WAGENKNECHT (Hrsg.), Zur Terminologie der Literaturwissenschaft (= Akten des IX. Germanistischen Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986), Stuttgart 1988, S. 9-23, hier: S. 19.

<sup>3</sup>) Vgl. EMILE ZOLA, *Le roman experimental*, Paris 1902.

intersubjektiven Überprüfbarkeit. Die Erkenntnisse der Naturwissenschaft basieren schließlich auf experimenteller Überprüfung von Hypothesen, die „nacharbeitbar“ sein muss – mit anderen Worten, bei Durchführung desselben Experiments in derselben Testanordnung durch eine andere Person müssen dieselben Messergebnisse herauskommen. Das gilt natürlich für die Resultate unserer Forschungen nur bedingt, denn die ästhetische Sensibilität, die für die Auseinandersetzung mit literarischen Texten unerlässlich ist, muss und wird immer eine subjektive Komponente haben. Allerdings wird bei der naiven Bewunderung der „intersubjektiven Überprüfbarkeit“ in den Naturwissenschaften gerne übersehen, dass deren Messergebnisse einerseits in Relation zu dem Test-Design stehen, das auf der jeweils zugrunde liegenden Hypothese aufbaut, und dass sie andererseits *interpretiert*, also in eine Erzählung übersetzt werden müssen, die sich aus dieser Hypothese speist – die aber auch anders lauten könnte und die vor allem gewisse Elemente der narrativen Technik nützen muss, die auch in der Literatur eine Rolle spielen. Hayden White hat das in seiner *Metahistory*<sup>4)</sup> für die Geschichtswissenschaft gezeigt, und in einer Konferenz unseres Wiener Forschungsinstituts für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte haben wir das mit Hilfe von Physikern auch für die modernen Naturwissenschaften vorführen können, wie nun in dem Band *Narrated Communities - Narrated Realities - Narration as Cognitive Processing and Cultural Practice*<sup>5)</sup> nachzulesen ist.

Aber allen möglichen Inkongruenzen auch der naturwissenschaftlichen Exaktheit zum Trotz hat die Literaturwissenschaft immer wieder versucht, Anschluss an dieses Ideal der empirischen Erkenntnis und Objektivität der Naturwissenschaften zu finden, das erste Mal im Positivismus des 19. Jahrhunderts, der meinte, literarische Werke mit Hilfe der Taine'schen Formel von *race-milieu-moment* nach einem quasi-naturwissenschaftlichen Prinzip von Ursache und Wirkung erklären zu können: Wer in einen bestimmten Kulturkreis hineingeboren ist, in einem bestimmten sozialen Milieu aufwächst und in einem bestimmten historischen Augenblick schreibt, muss genau das Werk hervorbringen, das wir vor uns haben. Taine selbst hat sich dafür bekanntlich an der englischen Literatur versucht und als gemeinsames „race“-Merkmal englischer Autoren das Klima ständigen Nebels ausfindig gemacht – was der herrschenden Klimatheorie entsprach und nachprüfbar schien, zumindest bei England-Reisen im November.<sup>6)</sup>

Unter dem Eindruck der Erschütterung des mechanistischen Weltbilds durch die Quantenphysik zu Beginn des 20. Jahrhunderts geriet das bekanntlich in die

4) HAYDEN WHITE, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore [u. a.]: Johns Hopkins Univ. Press, 1973.

5) HERMANN BLUME, CHRISTOPH LEITGEB, MICHAEL RÖSSNER (Hrsgg.), *Narrated Communities - Narrated Realities - Narration as Cognitive Processing and Cultural Practice*, Amsterdam 2015.

6) Vgl. HIPPOLYTE TAINE, *Histoire de la Littérature Anglaise* (5 Bde.), Paris 1863.

Krise, aber die oftmals problematischen Spuren der Taine-Epigonen sind noch lange Zeit zu finden, von den Rassentheorien der NS-Literaturwissenschaft bis zu dem braven System des „l'homme et l'œuvre“, das nicht nur französische Schulaufgaben von Klassikern, sondern auch eine Vielzahl unserer Seminararbeiten in offenbar nicht ausmerzbarer Weise prägt. Das ist verständlich, denn die Lebensdaten der Autorinnen und Autoren, die Zeitumstände der Produktion eines literarischen Werks lassen sich zumindest mit der Exaktheit der historischen Forschung aus Quellen und Dokumenten rekonstruieren, und diese Quellen und Dokumente sind überprüfbar, so dass die Resultate einigermaßen gesichert erscheinen, solange niemand andere, autoritativere Quellen entdeckt oder die Dokumente als Fälschungen enttarnt.

Die Frage ist nur, was man mit diesen „objektiven Daten“ anfangen kann – und hier greife ich ein wenig auf den zweiten Teil, die Zweckbestimmung unserer Wissenschaft vor. Wenn es gelingt, einen Text aus den Lebensumständen seines Autors zu „erklären“, ihn also als notwendige Folge dieser Umstände zu sehen – was ist damit gewonnen? Im Gymnasium wurde ich zum Beispiel gezwungen, die Werke Goethes als Ergebnis seiner sieben wesentlichsten Beziehungen zu Frauen zu memorieren – vom Frankfurter Gretchen bis zu Ulrike von Levetzow, aber selbst für den *Werther* ist das nicht hilfreich, wie ein schöner Spruch von Franz Grillparzer ironisch feststellt: „Nun hätten wir's noch viel echter genossen, hätte Goethe sich wirklich erschossen“<sup>7)</sup>. Noch schlimmer wird es, wenn im 20. Jahrhundert zur biographischen Erklärung die Psychoanalyse eingesetzt wird: der Autor wird zum Patienten (dem man üblicherweise nicht mehr helfen kann), der Leser kann sich damit trösten, dass er nicht exakt dieselben Traumata, Verdrängungen, frühkindlichen Verletzungen usw. aufweist – und ihn der Text somit eigentlich nichts angeht. Sehr oft führen also diese „wissenschaftlichen Erklärungen“ literarischer Texte einfach dazu, sie zu entschärfen, sie zu einem Dokument persönlicher Probleme ihres Urhebers zu machen und damit wegzuschieben, fremd zu machen, was mir kein lohnenswertes Ziel der Literaturwissenschaft darzustellen scheint.

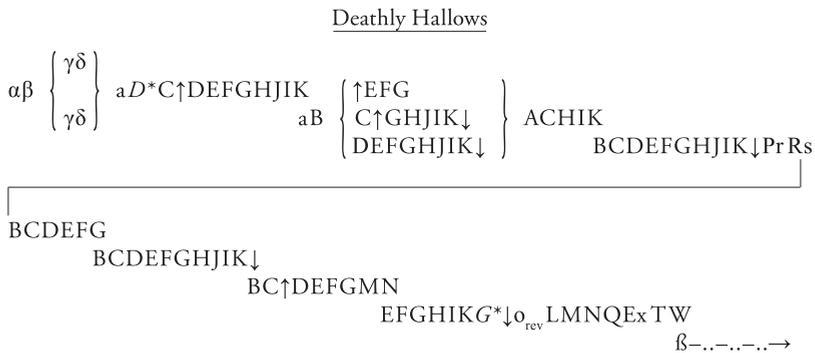
Aber zurück zur Frage, was eigentlich unter Literatur-Wissenschaft zu verstehen sei: Zumindest in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich diese Fixierung auf den Produzenten ja weitgehend verflüchtigt. Ob Barthes den Tod des Autors verkündet oder Julia Kristeva die Relationalität jedes Textes im Universum aller Texte, ob Deleuze und Guattari den rhizomatischen Charakter oder Derrida die *différance*, es geht nicht mehr um den Ursprung und daher auch immer weniger um die Produktion des Textes, sondern um den Text selbst – oder um dessen Rezeption. Seit dem Formalismus hat man sich zunächst bemüht, ein weiteres, zentrales Element der exakten Naturwissenschaften in die Literaturwissenschaft zu

7) FRANZ GRILLPARZER, *Sämtliche Werke*, Band 1, München 1960–1965, S. 529 („Goethe und Kästners Briefwechsel“).

übernehmen: die Übersetzbarkeit in eine mathematische Formel, die ja schon Taine angestrebt hatte. Selbst die Naturwissenschaftler hängen jedoch sehr oft auch an der „Schönheit“ einer solchen Formel, wie sowohl Einsteins  $E=mc^2$  als auch die Diskussion der letzten Jahre unter Physikern über die „Weltformel“ zeigt. In der Literaturwissenschaft ging es zunächst um die Formalisierbarkeit selbst, die es ermöglichen sollte, Texte abstrakt zu betrachten, vergleichbar zu machen, wie es Vladimir Propps *Morfologia skazki* darstellt. Das sieht dann so aus:

$\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta (\lambda) A a B C \uparrow D E F G H I J K \downarrow Pr Rs O L M N Q Ex T U W$   
 („Pokatigorošek“)<sup>8)</sup>

Die Methode lässt sich übrigens auch auf neuere Fantasy-Werke anwenden, wie diese algebraische Übersetzung von ›Harry Potter und die Heiligtümer des Todes‹ zeigt:<sup>9)</sup>



Jenseits des Bereichs von märchenartigen Handlungen stößt sie allerdings bald an ihre Grenzen, und eine wirkliche Hilfe zum Verständnis der Texte stellt sie meiner Meinung nach nicht dar, nicht einmal – das sage ich mit allem Respekt vor dem einst hier alleinherrschenden Strukturalismus – in der wesentlich weniger formelhaften Form des Aktantenmodells von Algirdas Greimas<sup>10)</sup>. Und schöner als Propps Formeln ist die Einstein’sche allemal.

Mit der Erwähnung von Formalismus und Strukturalismus bin ich allmählich in den zeitlichen Bereich gekommen, der schon von meinem aktiven akademischen Leben abgedeckt ist, denn die 1970er Jahre, meine Studienzeit, waren von diesen Bewegungen geprägt, und an der Münchner Romanistik wirkten sie so nachhaltig, dass ich noch in meinen ersten Semestern als Dozent (also ab 1989) den Eindruck hatte, es handle sich beinahe um eine Art Glaubensbekenntnis, denn tatsächlich

<sup>8)</sup> VLADIMIR PROPP, *Morphology of the Folktale*, trans. LAURENCE SCOTT, revised LOUIS A. WAGNER, Austin 1968, S. 129.  
<sup>9)</sup> JOEL B. HUNTER, *Folktale Structure as the Key to the Success of the Harry Potter Series*, in: <http://www.joelhunterphd.com/folktale-structure-key-success-harry-potter-series/> [18.3.2020].  
<sup>10)</sup> Vgl. ALGIRDAS GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris 1966, Kap. 9.

bekam ich in dieser Zeit Abschlussarbeiten als Zweitkorrektor zu lesen, in denen strukturalistische Theorien ausführlich dargestellt und dann weniger ausführlich auf einen bestimmten Roman angewendet wurden, wobei als Ergebnis festgestellt wurde, dass der Roman misslungen sei, weil er nicht der Theorie entspräche.

Dennoch gab es in den 1970er Jahren auch warnende Stimmen bezüglich dieser als „Linguistisierung“ bezeichneten Versuche, „den intuitionistischen Impressionismus ihrer Erkenntnisse auf eine rationale Basis zu stellen und damit auch für diese Disziplin wissenschaftsgerechte Objektivität zu erzeugen“<sup>11)</sup> Mit diesem Zitat ist der erste der beiden Versuche der Auseinandersetzung mit der „Wissenschaftlichkeitskomponente“ des Begriffs benannt, der die Perspektive des „linguistic turn“ und damit die der Jahre meines Studiums spiegelt, und der paradigmatisch in dem Aufsatz „Beschreiben – Verstehen. Zur neueren Diskussion über das Verhältnis von literaturwissenschaftlicher und linguistischer Erkenntnis“ von Winfried Wehle zum Ausdruck kommt. Wehle sah damals zwei Stoßrichtungen des Angriffs auf die Literaturwissenschaft im traditionellen Sinn: erstens die ideologische, die den Geisteswissenschaften an sich vorwarf, „willfähige Agenten der Schule und Kulturindustrie“ heranzubilden und vorschlug, sie durch „eine exakte marxistische Literatursoziologie“ zu ersetzen<sup>12)</sup>; und zweitens die eben angedeutete „Linguistisierung“, deren Herausforderung Wehle in die Frage fasst: „Soll Literaturwissenschaft nach logisch-deduktiven oder historisch-hermeneutischen Prinzipien verfahren? Es ist der alte, nun schon klassische Streit um den Geltungsanspruch von Natur- und Geisteswissenschaften“.<sup>13)</sup> Tatsächlich bemüht sich Wehle in der Folge um den Nachweis, dass die in den linguistischen Ansätzen verfolgte deduktive Methode, die von einer Hypothese ausgeht und diese am empirischen Material überprüft, nicht funktionieren kann, weil „literaturwissenschaftliche Hypothesenbildung ohne permanente intuitive Vorgriffe auf den ‚Eigen-Sinn‘ ihres ‚Objektes‘ kaum denkbar ist“; dieser Irrtum beruhe auf der „von den Naturwissenschaften entlehnten Prämisse, daß Erkenntnisobjekt und Erkenntnissubjekt streng auseinandergehalten werden können“.<sup>14)</sup> Und später setzt Wehle noch einmal nach: „Würde Literaturbetrachtung rigoros auf das Gesetz szientistischer Erkenntnisgewinnung verpflichtet, sie setzte an die Stelle ihrer traditionellen Problematik die apokalyptische Vision, „vom Menschen ohne den Menschen“ sprechen zu wollen“.<sup>15)</sup>

<sup>11)</sup> WINFRIED WEHLE, Beschreiben – Verstehen. Zur neueren Diskussion über das Verhältnis von literaturwissenschaftlicher und linguistischer Erkenntnis, in: Romanistisches Jahrbuch 25 (1974), S. 63-93.

<sup>12)</sup> MICHAEL PEHLKE, Aufstieg und Fall der Germanistik, in: Ansichten einer künftigen Germanistik, hrsg. v. JÜRGEN KOLBE, München (5) 1971, S. 35 bzw. 40, zitiert nach Wehle, Beschreiben (zit. Anm. 11), S. 63.

<sup>13)</sup> Ebenda, 69.

<sup>14)</sup> Ebenda, 75.

<sup>15)</sup> Ebenda, 79.

Hier sind wir aus der zeitgebundenen Abwehr gegen die Versuche der ideologischen Indienstnahme durch den „exakten Marxismus“ und die „Linguistisierung“ auf ein grundsätzlicheres Gebiet gelangt, das Wehle mit dem Begriff „szientistisch“ angestoßen hat: die Wissenschaft (als *science*, also nach dem Vorbild der empirischen Naturwissenschaften konzipierte Wissenschaft) selbst ist zu einem –Ismus, also zu einem ideologischen und letztlich sogar irrationalen Element geworden, gegen das die Humanwissenschaften sich zu wehren hätten. Winfried Wehle denkt 1974 der Literaturwissenschaft eine andere Rolle zu: die der „Vermittlung“ angesichts der grundlegenden Polyvalenz literarischer Texte – aber darauf kommen wir später noch einmal zurück.

Interessant scheint es mir zunächst, einen weiteren Schnitt rund 15 Jahre später zu machen, im Jahr 1988, also im Jahr vor dem Beginn meiner Tätigkeit in München, die ja zunächst als Vertreter erfolgte. In diesem Jahr erschienen die Akten des IX. Germanistischen Symposiums der DFG (Würzburg 1986) unter dem Titel „Zur Terminologie der Literaturwissenschaft“<sup>16)</sup>. In der Ausschreibung der Veranstaltung hieß es: „Während ... die bisherigen Symposien sich alle mit Problemen innerhalb der Literaturwissenschaft befaßt haben, sollte nun die Literaturwissenschaft selber zum Problem gemacht ... werden“<sup>17)</sup>, und das ist auch wenigstens im Teil des Ersten Tages, der unter dem Titel „Nachprüfbarkeit und Öffentlichkeitsanspruch: Zur wissenschaftstheoretischen Problematik literaturwissenschaftlicher Begriffsbildung“ stand, tatsächlich der Fall. Am deutlichsten wird hier der Aufsatz von Hans-Heinrich Lieb<sup>18)</sup>, der mit der Feststellung beginnt: „Ich vertrete die Auffassung, dass sich die Literaturwissenschaft als ein Zweig der Semiotik verstehen sollte, weil sie ein Zweig der Semiotik ist.“<sup>19)</sup> Das ist wenigstens deutlich. Noch deutlicher wird er zwei Seiten später, wenn er seine Überlegungen wie folgt definiert: „Es gibt eine empirische Wissenschaft, die *Wissenschaftswissenschaft*, bei der für jede Teildisziplin gilt: Ihr Gegenstandsbereich ist eine Menge von Wissenschaften. [...] Die vorliegende Untersuchung gehört offensichtlich in die Theorie der Literaturwissenschaft, d. h. in die angewandte Wissenschaft von der Literaturwissenschaft.“<sup>20)</sup>

Es ist bei Liebs eben zitierter Formulierung schon deutlich geworden, wenn Sie sich an Ihre Gymnasial-Mathematik erinnern: Mit der Einordnung der Literaturwissenschaft in die Semiotik ist offenbar wieder nach Vorbild der Naturwissenschaften eine Übersetzung in einen Bereich der Mathematik verbunden, diesmal

<sup>16)</sup> CHRISTIAN WAGENKNECHT (Hrsg.), *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft* (= Akten des IX. Germanistischen Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986), Stuttgart 1988.

<sup>17)</sup> Ebenda, XIII.

<sup>18)</sup> HANS-HEINRICH LIEB, *Der Status der Literaturwissenschaft und ihrer Sprache*, in: WAGENKNECHT, *Terminologie* (zit. Anm. 16), S. 105–139.

<sup>19)</sup> WAGENKNECHT, *Terminologie* (zit. Anm. 16), S. 105.

<sup>20)</sup> Ebenda, S. 107.

nicht der Algebra, sondern spezifisch der Mengenlehre und Funktionstheorie. Aber selbst wenn dadurch die „Wissenschaftswissenschaft“ verwissenschaftlicht werden konnte, für die Literaturwissenschaft selbst gelangt Lieb nach Entwicklung eines Systems von sechs Niveaus unterschiedlicher Reglementierung und Symbolisierung von Fachsprachen in Wissenschaften zu einem „vernichtenden Ergebnis“: „Eine Wissenschaft, die ihre Fachsprache auf eine einzige Variante beschränkt, noch dazu auf eine Extremform [nämlich die gar nicht reglementierte und symbolisierte], steht hilflos vor den Grundanforderungen fachwissenschaftlicher Kommunikation, die sie nicht erfüllen, sondern nur noch leugnen kann.“<sup>21)</sup>

Man muss sich allerdings wohl fragen – und das auch angesichts der sprachlichen Form dieser „wissenschaftswissenschaftlichen“ Überlegungen – ob eine solche höher reglementierte und symbolisierte Fachsprache nicht gerade den im Titel des Bandes genannten Öffentlichkeitsanspruch gefährden würde. Jedenfalls hätte sie die von Wehle vierzehn Jahre zuvor thematisierte Vermittlerrolle gegenüber dem Rezipienten / der Rezipientin verunmöglicht. In diesen – den 1980er-Jahren – bereitete sich freilich allmählich etwas anderes vor, ein Ereignis, das die Literaturwissenschaft vor eine gänzlich neue, nun einmal nicht aus dem Drang zur Angleichung an die Methode exakter Naturwissenschaften stammende Herausforderung stellen sollte: die sogenannte anthropologische Wende, der *anthropological turn* oder *Cultural turn*, für den Doris Bachmann-Medick postuliert, dass durch ihn (bzw. die vielen „Teil-turns“, von denen sie spricht) „szientistische, oft positivistische und ökonomistische Erklärungen des Sozialen abgelöst und eine grundlegende Neubewertung von Symbolisierung, Sprache und Repräsentation auf den Weg gebracht“ worden seien<sup>22)</sup>.

Ich hatte den sozusagen ganz naiv und ohne von ihm zu wissen dadurch „mitgemacht“, dass ich meine Habilitation (1986/87, publiziert 1988)<sup>23)</sup> dem Thema des mythischen Bewusstseins in der Literatur des 20. Jahrhunderts gewidmet hatte, was mich dazu veranlasste, neben literarischen Texten von Hofmannsthal bis Cortázar auch einige anthropologische Standardwerke zu lesen und die dortigen Begriffe auf ihre Anwendbarkeit auf die Texte der Literatur zu überprüfen (was übrigens durch ähnliche Lektüren mancher Autoren wie z. B. Cortázar ohnedies nahelag). Das verblüffte damals einige ältere Kollegen, und ich habe selbst fast ein Jahrzehnt gebraucht, um es mit dem seltsamen Erlebnis zusammenzudenken, das ich bei meinem Besuch an der Romanistik der George Washington University im Jahr 1984 hatte, wo man mir mitteilte, angesichts des großen Paradigmenwechsels

<sup>21)</sup> Ebenda, S. 135.

<sup>22)</sup> DORIS BACHMANN-MEDICK, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek/H. 2007, S. 13.

<sup>23)</sup> MICHAEL RÖSSNER, *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts* (= Athenäums Monografien Literaturwissenschaft, Bd. 88), Frankfurt/M. 1988.

in der Wissenschaft habe man für ein Jahr die Lehrtätigkeit eingestellt, um sich der Entwicklung neuer Konzepte und Methoden zu widmen.

Hier beginnt die Geschichte, die Doris Bachmann-Medick in ihrem 2006 erstmals erschienenen Buch ›Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften‹ dargestellt hat. Die Reihe von sieben „turns“, die sie aufstellt, mag nicht vollständig sein. Der Begriff des „turn“ bekommt bei ihr zudem eine neue Bedeutung. Während man sich unter turn – oder „Wende“, wie man das gerne im Deutschen wiedergibt – ja eher eine 180°-Wendung vorstellt, eine vollständige Umkehr, würde ich Bachmann-Medicks *turns* eher mit der Metapher des Wedelns beim Skifahren wiedergeben: ein *turn* geht aus dem anderen hervor, nimmt den Schwung mit zum Drehen in die andere Richtung, und allen gemeinsam ist das, was sie das „Umschlagen von Themen zu Analysekategorien“<sup>24)</sup> nennt. Um es kurz an einem Beispiel zu veranschaulichen, dem ich mich in den letzten zwanzig Jahren besonders gewidmet habe: dem „Post-colonial“ und dem „Translational turn“.

Ersterer hat seit Edward Saids ›Orientalism‹ 1978, vor allem aber seit Homi Bhabhas zentralen Publikationen ›Nation and Narration‹ (1990) und ›The location of culture‹ (1994) zunehmend Einfluss auf die akademische Literaturwissenschaft gewonnen und Ende der 1990er Jahre auch zu einem Münchner Graduiertenkolleg geführt. Bis dahin verstand man unter ›Postcolonial literature‹ einfach die in englischer Sprache verfasste Literatur ehemaliger Kolonien; mit Bhabhas Ansatz kam ein neues Instrumentarium von Begriffen und methodischen Ansätzen zur Anwendung, das zugleich die anti-essenzialisierenden Bestrebungen der poststrukturalen Theorie aufnahm und sich auch auf nicht im strengen Sinne „post-koloniale“ Kulturen im Kontakt anwenden ließ: *Hybridity*, *Third Space*, *In-Between*, und anderes mehr. So wurde aus der Erforschung des essentiellen So-Seins vorgeblich „reiner“ kultureller Identitäten eine Beschreibung des Prozesses der *negotiation*, des Aushandelns zwischen den verschiedenen Teilidentitäten, den Gruppengedächtnissen, der natürlich wesentlich vom Ungleichgewicht der hierarchischen Machtstrukturen bestimmt ist, dennoch aber keine Einbahnstraße der Zuschreibung war, wie das Said noch behauptet hatte.

Und fast zwangsläufig ergab sich aus dieser Auffassung die Notwendigkeit, den Begriff der Übersetzung nicht mehr nur in den ursprünglichen, sprachbezogenen Kategorien des „Einbürgerns“ und „Verfremdens“ nach Schleiermacher zu sehen, sondern den Prozess zu berücksichtigen, der durch die Dekontextualisierung von Inhalten und deren Rekontextualisierung in einer neuen Umgebung notwendigerweise in Gang kommt – der mit der kulturellen Übersetzung oder Translation verbundene Prozess, dem sich unter anderem die transdisziplinären Forschungen des erwähnten Wiener Instituts widmen, an dem ich seit 2009 tätig bin. So geht der *translational turn* in der Tat aus dem *post-colonial turn* hervor, nimmt dessen

<sup>24)</sup> BACHMANN-MEDICK, *Cultural Turns* (zit. Anm. 22), S. 26.

wesentliche Neuerungen auf, lenkt den Blick aber auf ein anderes Feld; weg von der doch grundlegend politischen und an koloniale bzw. post-koloniale Abhängigkeitsverhältnisse gebundenen Analyse und hin zu einer Untersuchung der nicht zuletzt wirkungsästhetischen Strategien der Texte, die sich gerade aus diesem Aushandlungsprozess zwischen den Resten der ursprünglichen Kontexte und dem neuen Kontext bei kulturellen Übersetzungsvorgängen ergeben. Damit kommt es eben zu jenem „Umschlagen von Themen zu Analysekatégorien“, die übersetzerische Kategorien jenseits bloßer Metaphorisierung zur Analyse von Literatur in einem sozialen Kontext fruchtbar macht. Man muss nicht so weit gehen wie Emily Apter, die in einer ihrer zwanzig Thesen zu Beginn von *The Translation Zone: A New Comparative Literature* kategorisch behauptet: „Global translation is another name for comparative literature“<sup>25)</sup>, aber die wesentliche Rolle des Begriffs kultureller Übersetzung für eine kulturwissenschaftlich geprägte Literaturwissenschaft – wie sie heute aktuell ist – scheint mir offensichtlich.

Es gilt allerdings auch, die Gegenstimmen aufzuzeigen. Ich habe mit Winfried Wehle 1974 begonnen, lassen Sie uns einen Blick auf Wehle im 21. Jahrhundert werfen, in einem Aufsatz von 2005 unter dem Titel „Wozu (noch) Literaturwissenschaft?“ – womit natürlich nun endlich auch der zweite Teil meiner Themenfrage, „zu welchem Ende“ angesprochen wäre. Wehle beginnt seine Bilanz des neuen Jahrtausends mit der Feststellung der Verwissenschaftlichung nicht der Literaturwissenschaft, sondern der Literatur selbst:

Hat Literatur nach 45 ihre Erneuerung nicht betrieben, indem sie sich experimentell verwissenschaftlichte? Als Lettrismus, Konkrete Poesie, Nouveau Roman, Absurdes Theater, *Tel Quel*, Nouveau Nouveau Roman, postmodern, im Oulipo? Auf der anderen Seite, neorealistic, im Dialog mit historischem Materialismus, wissenschaftlichem Marxismus, Sozialtheorie und Tiefenpsychologie?<sup>26)</sup>

Aber – Sie erinnern sich – das ist nun auch gegenüber dem 19. Jahrhundert und Zola nichts Neues. Die Literaturwissenschaft selbst sieht der Autor in einem Spannungsverhältnis zwischen „zwei widerstreitenden Veranlagungen: Auf der einen Seite war sie nie so wissenschaftlich wie seit dem Zweiten Weltkrieg; auf der anderen wurde ihr dadurch jedoch eine Konkurrenz aufgezwungen, die sie nur mit ständiger methodischer Atemnot quittieren konnte“<sup>27)</sup>, weil das Wissenschaftsverständnis „längst von denen beherrscht [wird], die es verstanden haben, sich nicht nur als exakt, empirisch und anwendungsorientiert darzustellen“ und „stillschweigend“ die Natur- in „Lebenswissenschaften“ umgetauft hätten.<sup>28)</sup> – Ottmar Ettes Programmschrift „Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft“, in der man so

<sup>25)</sup> EMILY APTER, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton 2011, IX.

<sup>26)</sup> WINFRIED WEHLE, *Wozu (noch) Literaturwissenschaft?*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Bd. 29, Heft 3/4 (2005), S. 411-426, hier: S. 412.

<sup>27)</sup> Ebenda, S. 413.

<sup>28)</sup> Ebenda.

wohl den Nachvollzug der von Wehle aufgezeigten Entwicklung als auch einen Versuch der Abwehr dieser Konkurrenz sehen könnte, wurde erst 2007, zwei Jahre später, vorgestellt.<sup>29)</sup>

Wehles eigener Versuch der Abwehr geht in eine andere Richtung, er wendet sich gegen die durch die kulturwissenschaftliche Wende bewirkte Transdisziplinarität und gerät zu einer regelrechten Polemik:

Doch auf welches Wissenschaftsgebiet gerät, wer seine Disziplin im Zeichen von inter- oder trans- hinter sich läßt? Zur großen Befreiung, wo alles sich mit allem liiert? Oder doch nur in epistemologische Beliebigkeit, die Mühe hat, den Eindruck zu zerstreuen, Theorie habe Warencharakter angenommen? Oder gar in ein Niemandsland, wo sich ungestört Hochfeste des Methodenpluralismus feiern lassen? Um über den Tellerrand schauen zu können, braucht es dazu nicht zunächst einen Teller? Die Gefährdung, die Interdisziplinarität in Kauf nahm, ist, im Doppelsinn des Wortes, Disziplinlosigkeit.<sup>30)</sup>

Und auch die Kulturwissenschaft selbst verfällt seinem Verdikt: Liefse sich Literaturwissenschaft darauf ein, so Wehle, dann „ginge es nicht eigentlich mehr um sie selbst, sondern um das, was sie mit anderen kulturellen Erscheinungen verbindet.“<sup>31)</sup> Und doch denkt Wehle der Literatur selbst „als Kritik der Kultur im Namen der Kultur“ eine aktive Rolle in dieser Kultur zu.<sup>32)</sup> Über sein und mein eigenes Fach, die Romanistik, gelangt er schließlich sogar zu einer Rolle der Literaturwissenschaft die – *guarda caso* – gerade auf die kulturelle Übersetzungstätigkeit fokussiert zu sein scheint:

Das Fremde ist, selbst im Haus Europa, Normalität. Daraus läßt sich der positive Schluß ziehen, dass man dann darin gut miteinander auskommt, wenn die kulturellen Eigenheiten nicht eingeebnet, sondern gerade kultiviert werden. Hermeneutisch gesehen käme es darauf an, ein Bewusstsein komplementärer Andersartigkeit zu pflegen. Dieses hat allerdings einen Preis, der sich nicht ermäßigen läßt: ein Verstehen, dem sich kulturelles Einvernehmen verdankt, kann nie aufhören. Hieraus ziehen Geisteswissenschaften wie die Romanistik ihre kulturelle Berechtigung. Sie tragen auf ihre Weise dafür Sorge, dass das Andere, Fremde seinen streitbaren Charakter verliert, indem sie es als einen stimmigen Eigensinn, als Zusammenhang einer Identität eigener Art, als Gemeinsamkeit des Differenten annehmbar machen.<sup>33)</sup>

Dem meine ich voll und ganz beistimmen zu können, und ich erlaube mir, hier auch eine Mahnung anzubringen: Es wäre nicht nur ungeschickt, sondern nachgerade töricht, im 21. Jahrhundert angesichts der zunehmend globalisierten Perspektive und der glücklicherweise immer mehr um sich greifenden Tendenz zur

<sup>29)</sup> Die Programmschrift wurde am 12.4.2007 im Ibero-Amerikanischen Institut Berlin vorgestellt und bildete den Ausgangspunkt für den Band WOLFGANG ASHOLT, OTTMAR ETTÉ (Hrsgg.), *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm - Projekte - Perspektiven* (= Reihe edition lendemains 20), Tübingen 2010.

<sup>30)</sup> WEHLE, *Literaturwissenschaft* (zit. Anm. 26), S. 415-416.

<sup>31)</sup> Ebenda, S. 420.

<sup>32)</sup> Ebenda, S.421.

<sup>33)</sup> Ebenda, S. 425.

Überwindung des Konzepts von „National-literaturen“ und „Nationalliteraturgeschichten“ auf die spezifische Kompetenz der Romanistik im deutschsprachigen Raum, die man als „informierte und textgestützte Spezial-Komparatistik“ bezeichnen könnte, zu verzichten und zu einer isolierten Wissenschaft nur der französischen, italienischen, spanischen, portugiesischen oder rumänischen Literatur zu wechseln, die die ständigen Interaktions- und Translationsprozesse gerade im Raum der Romania außer Acht lässt und so tut, als gäbe es das autochthon Eigene, Reine der Kultur, das „aus dem Geist“ eines Volkes, einer Ethnie, einer Sprache entstanden ist. Das bedient sicherlich Prozesse der Konstruktion nationaler Identitäten, wie sie angesichts der Krise des europäischen Einheitsgedankens zunehmend hoch im Kurs stehen, aber das Potential der Texte engt es höchstens ein und als Vermittlungstätigkeit im Blick auf ein „Verstehen, dem sich kulturelles Einvernehmen verdankt“ taugt es ganz und gar nicht.

Von diesem letzten Zitat aus lässt sich auch eine Brücke schlagen vom *translational turn* zu dem Schluss des anderen Wehle-Artikels, der 31 Jahre vor dem zuletzt zitierten entstanden war: Dort hatte er der Literaturwissenschaft die Rolle einer solchen „Vermittlung“ angesichts der grundlegenden Polyvalenz literarischer Texte zgedacht. Und was ist kulturelle Übersetzung und das Bewusstmachen ihrer Prozesshaftigkeit anderes als eine solche Vermittlung? Freilich: Bei diesem neueren europäischen Ansatz des Artikels von 2005 betrifft es nicht – oder nicht nur – den/ die einzelnen Leser/Leserin, sondern die Beziehung zwischen Kulturen und Gesellschaften, zwischen Generationen und Gruppen schlechthin. Im Großen und Ganzen bleibt der Zweck – das Ende – einer solchen Literaturwissenschaft aber doch dasselbe, was ich 1985 noch ganz ohne Gendern als „Auf dem Wege zu einer Literaturwissenschaft für den Leser“ bezeichnet habe.

Und zu diesem Zweck – direkt oder indirekt dem Leser zu dienen – möchte ich mich heute mehr denn je bekennen. Wenn Manfred Naumann, einer der wesentlichsten Literaturwissenschaftler der DDR 1977 vor der ostdeutschen Akademie das freche Statement wagte: „Literatur ist nicht zum Zwecke ihrer wissenschaftlichen Betrachtung geschrieben. Sie ist an Leser gerichtet, und diese finden Zugang zur Literatur, Genuß an ihr, ärgern sich über sie, fällen Urteile über sie auch ohne die Literaturwissenschaft“,<sup>34)</sup> dann war das vor dem Hintergrund eines Zensur ausübenden, die Leser bevormundenden Systems zu verstehen. Heute ist das Gegenteil der Fall: Der Zugang zur Literatur muss für die meisten Leserinnen und Leser erst geschaffen werden. Das heißt aber auch, Literaturwissenschaft muss sich als Dienst an diesen Leserinnen und Lesern verstehen, ihre Produkte dürfen nicht selbstgenügsam nur zwischen Insidern kreisen, sie müssen auch – direkt oder indirekt – für „Normal-Leser(innen)“ hilfreich sein. Für Kulturwissenschaften wie Literatur-

<sup>34)</sup> DLA, A: NAUMANN, MANFRED, Kasten 1, Mappe 3 „Ungedrucktes II 1965–1987“ (Typskript „Vortrag vor dem Präsidium der Akademie der Wissenschaften, Berlin 29.09.1977“).

wissenschaft gilt: unsere Verpackung ist auch schon die Ware, es gibt keine Umwegrentabilität wie in den Life Sciences, wir müssen es schaffen, mit Lesern zu kommunizieren.

Wenn ich also damit am Ende bei dem Ende angelangt bin, zu dem man Literaturwissenschaft treibt: Ja, mit Wehle meine ich, dass der Gegenstand der Literaturwissenschaft „nicht natürlich vorkommt und deshalb nicht in naturwissenschaftlichem Sinne objektiv sein kann“.<sup>35)</sup> Und sicherlich kann man ihm auch beipflichten, wenn er das Dilthey'sche Verstehen gegen das „Rationalisieren“ setzen will, gleichzeitig aber betont: „Als Wissenschaft – muß dieses Verstehen geordnet, nachvollziehbar und öffentlich sein, um die Schatten der Hermeneutik, die Liebhaberei zu vertreiben“.<sup>36)</sup> Gerade deshalb aber glaube ich, darf, soll und kann Literaturwissenschaft im 21. Jahrhundert sich *auch* eingebettet in ein transdisziplinäres kulturwissenschaftliches Interesse verstehen, das die Bedeutung von Literatur für das Selbst- und Fremdverstehen von Gemeinschaften in einer von Migration und Globalisierung geprägten Welt erfahrbar macht und damit in einer von zunehmender *Bibliophobie* geprägten Zeit Lesen wieder interessant macht – vielleicht sogar in Ottmar Ettes Sinn als Überlebenswissenschaft.<sup>37)</sup>

Das wäre ein gutes Ende, zu dem man Literaturwissenschaft treibt; und jedenfalls ist es das Ende, zu dem ich sie mit diesem Ende, dieser Abschlussvorlesung, getrieben habe. Ich danke Ihnen für Ihre Geduld.

---

<sup>35)</sup> Ebenda, S. 413.

<sup>36)</sup> Ebenda.

<sup>37)</sup> Vgl. OTTMAR ETTE, *Über Lebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, Berlin 2004.

# SPRACHKUNST

Beiträge  
zur Literaturwissenschaft  
Jahrgang L/2019



VERLAG DER  
ÖSTERREICHISCHEN  
AKADEMIE DER  
WISSENSCHAFTEN

# SPRACHKUNST

## Beiträge zur Literaturwissenschaft

Hrsg. im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, von Hans Höller, Christoph Leitgeb und Michael Rössner.  
Redaktion: Christoph Leitgeb.

International Advisory Board: Christian Begemann (München), Astrid Erll (Frankfurt/M.), Monika Fludernik (Freiburg/Br.), Herbert Grabes (Gießen), Christine Kanz (Gent), Thomas Klinkert (Freiburg/Br.), Werner von Koppenfels (München), Renate Lachmann (Konstanz), Michael Meyer (Koblenz-Landau), Luigi Reitani (Udine), Ritchie Robertson (Oxford), Monika Schmitz-Emans (Bochum), Peter Schnyder (Neuchâtel), Franziska Schößler (Trier), Gustav Siebenmann (St. Gallen), Cornelia Sieber (Mainz), Marie Luise Wandruszka (Bologna).

### *Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

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

---

Als internationale wissenschaftliche peer-reviewed Zeitschrift von der ÖAW gefördert.

---

Anschrift Redaktion: Doz. Dr. Christoph Leitgeb, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Postgasse 7/4, 1010 Wien, Österreich.

Tel. + 43-1/515 81-3324 · Fax + 43-1/515 81-3311

[Christoph.Leitgeb@oeaw.ac.at](mailto:Christoph.Leitgeb@oeaw.ac.at) · <http://www.oeaw.ac.at/sprachkunst>

Erscheinungsweise: jährlich zwei Halbbände. Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen.  
Rezensionsexemplare erbitten wir direkt an den Redakteur. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Sonderdrucke etc. kann nicht übernommen werden.

Abonnement: € 55,00; Halbband: € 29,90

ISBN 978-3-7001-8678-6 (1. Halbband 2019)

ISBN 978-3-7001-8698-4 (2. Halbband 2019)

AU ISSN 0038-8483

© Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2020

Alle Rechte vorbehalten.

Die verwendete Papiersorte ist aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt, frei von säurebildenden Bestandteilen und alterungsbeständig.

Satz & Layout: Hermann Blume und Gerhard Spring (Wien)

Druck und Bindung: Prime Rate kft., Budapest

<http://epub.oeaw.ac.at/sprachkunst>

<http://verlag.oeaw.ac.at>

INHALTSVERZEICHNIS  
Jahrgang L/2019

Aufsätze

ADLER Anthony Curtis (Seoul): The Political Philology of the Artifact Hölderlin's Late Hymnic Fragments ›Luther‹ and ›Der Vatikan‹ . . . . .	37
BOHN Carolin (Innsbruck): Lesen denken Lektüre und/als Theorie. Vorwort. . . . .	5
ERWIG Andrea (Berlin): „Wie Menschen, die uns ergreifen und entgleiten“. Berührungszonen von Literatur und Theorie in frühen Texten Robert Musils . . . . .	61
KRONSHAGE Eike (Chemnitz): Nah, fern, skalierbar. Die Politik des Lesens von Kanon und Quisquillie . . . . .	95
KRSTANOVIC Andjelka (Banja Luka): Authentizität und Fiktionalisierung. Narrative Überlegungen zu Peter Handkes Erzählung ›Wunschloses Unglück‹ . . . . .	231
MAHLER Andreas (Berlin): Illusion / Immersion. Dynamiken der Wirklichkeitssubstitution (am Beispiel des <i>retablo</i> im ›Quijote‹) . . . . .	169
PASSAVANT Nicolas von (Berlin): Nach dem Wurstverlust. Robert Walsers ›Die Wurst‹, poetologisch gelesen . . . . .	217
SPICKER Friedemann (Königswinter): Kotext und Kontext. Der Aphorismus in seinem Umfeld . . . . .	187
WASZYNSKI Alexander (Erlangen-Nürnberg): Lebenswelt-Lektüre. Hans Blumenbergs ›Glossen zu Fontane‹ . . . . .	13
VERZEICHNIS DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN DISSER- TATIONEN AN ÖSTERREICHISCHEN UNIVERSITÄTEN . . . . .	115
VERZEICHNIS DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN HABILI- TATIONEN AN ÖSTERREICHISCHEN UNIVERSITÄTEN . . . . .	255

## Berichte und Besprechungen

### *Abschiedsvorlesung:*

- RÖSSNER Michael (München/Wien): Was ist und zu welchem Ende  
treibt man Literaturwissenschaft? . . . . . 273

### *Berichte:*

- GENTON François (Grenoble-Alpes): Stefan Maurer, Doris Neumann-Rieser  
und Günther Stocker, Diskurse des Kalten Krieges.  
Eine andere österreichische Nachkriegsliteratur . . . . . 269

- LATIFI Kaltërina (Göttingen/London): Héctor Canal, Romantische  
Universalphilologie. Studien zu August Wilhelm Schlegel . . . . . 265

- HANSEN-LÖVE Aage (Wien): Susanne Strätling, Die Hand am Werk.  
Poetik der Poiesis in der Russischen Avantgarde. . . . . 141

- SCHUCK Peter (Erfurt): Nils Plath, Hier und Anderswo.  
Zum Stellenlesen bei Franz Kafka, Samuel Beckett, Theodor W.  
Adorno und Jacques Derrida . . . . . 125



