

SPRACHKUNST

Beiträge
zur Literaturwissenschaft
Jahrgang L/2019
1. Halbband



Lesen denken. Lektüre und/als Theorie

Herausgegeben von
Carolin Bohn



VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN
AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

SPRACHKUNST

Beiträge
zur Literaturwissenschaft
Jahrgang L/2019
1. Halbband

Lesen denken. Lektüre und/als Theorie

Herausgegeben von

Carolin Bohn



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 978-3-7001-8678-6 · 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, Wien

Druck und Bindung: Prime Rate, Budapest

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

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

INHALTSVERZEICHNIS

Aufsätze

- Carolin Bohn 5 Lesen denken Lektüre und/als Theorie. Vorwort.
(Innsbruck)
- Alexander Waszynski 13 Lebenswelt-Lektüre. Hans Blumenbergs ›Glossen
(Erlangen-Nürnberg) zu Fontane‹.
- Anthony Curtis Adler 37 The Political Philology of the Artifact. Hölderlin's
(Seoul) Late Hymnic Fragments ›Luther‹ and ›Der Vatikan‹.
- Andrea Erwig 61 „Wie Menschen, die uns ergreifen und entgleiten“.
(Berlin) Berührungszonen von Literatur und Theorie in
frühen Texten Robert Musils.
- Eike Kronshage 95 Nah, fern, skalierbar. Die Politik des Lesens von
(Chemnitz) Kanon und Quisquillie.

115 VERZEICHNIS DER LITERATURWISSEN- SCHAFTLICHEN DISSERTATIONEN AN ÖSTERREICHISCHEN UNIVERSITÄTEN

Berichte und Besprechungen

- Peter Schuck 125 Nils Plath, Hier und Anderswo. Zum Stellen-
(Erfurt) lesen bei Franz Kafka, Samuel Beckett, Theodor
W. Adorno und Jacques Derrida.
- Aage Hansen-Löve 141 Susanne Strätling, Die Hand am Werk. Poetik der
(Wien) Poiesis in der Russischen Avantgarde.

LESEN DENKEN LEKTÜRE UND/ALS THEORIE

Vorwort

Von Carolin Bohn (Innsbruck)

Im Zentrum der vorliegenden Aufsätze steht die Frage nach dem *Verhältnis* zwischen Theorie und Artefakt, sowohl als Gegenstand der Beschreibung als auch als Ausgangspunkt für methodische Überlegungen und Verfahrensweisen; insofern das Lesen als dynamischer, prozessualer Vorgang den Moment zwischen Artefakt und etablierter theoretischer Position absteckt, sind die Beiträge durch die Untersuchung von Formen des Lesens und Lektüreverfahren bestimmt. Bei aller Verschiedenheit der literaturwissenschaftlichen Prägungen, Positionen und festgeschriebenen Begriffe scheinen sie eine pragmatische Gemeinsamkeit zu haben: Sie entzünden sich in der lesenden Auseinandersetzung mit einem Artefakt; diesen Moment fassen die hier versammelten Autorinnen und Autoren ins Auge. Weniger zielt der Band darauf, kulturhistorische, soziale oder psychologische Bedingungen zu ergründen, die – mehr oder weniger unbewusste – Vorannahmen strukturieren, intellektuelle Sympathien bewirken und interpretierende Projektionen formatieren. Ohne die Absicht, das Zusammenwirken von Vorannahme und aus der Objektbetrachtung sich ergebender Theorie völlig auszublenden, richtet der Band den Fokus auf die *Beziehung* von Objekt und Theorie: Wie stehen Metasprache und Theorie zu ihrem primären (sprachlichen) Gegenstand? Wie verhält sich der Gegenstand zur Theorie?

Der Titel ›Lektüre und/als Theorie‹ markiert die grundsätzlichen Überlegungen der Zusammenstellung. Er macht eine Unterscheidung auf, die keineswegs unsichtbar und dennoch leicht zu überlesen ist. Zwei Formen von Theorien sowie zwei Formen von Lektüren werden voneinander differenziert und bestimmen sich jeweils gegenseitig durch ihr Verhältnis zueinander. Die additive Version des Titels „Lektüre und Theorie“ hebt die Zweiteiligkeit hervor, die die beiden abgegrenzten Bereiche „Theorie“ und „Lektüre“ in ihrem Dualismus in einen Bezug zueinander setzt und gerade durch die Relation einen Diskussions-

raum öffnet. Theorien des Lesens, deren Voraussetzung ist, dass Theorie klar definiert wird als die äußerlich bleibende Beschreibung einer Praxis, sind damit weniger gefragt;¹⁾ auch steht nicht die historische Aufarbeitung zur Debatte, wie Theorie jeweils gelesen wurde und wie sich mittels Rezeptionsgeschichte von Theorie Kulturgeschichte schreiben lässt.²⁾ Dennoch bildet sich im additiv gezeichneten Titel – Lektüre und Theorie – ein interner Spalt ab, mit dem der Zwiespalt zwischen Theorie und Literatur in Erinnerung tritt. Regelmäßig lässt dieser Spalt die Theorie in ihrer Festgelegtheit und Abgeschlossenheit am Literarischen scheitern (was sich auch theoretisch begründen lässt, indem sie sich durch ihren poetischen Mehrwert einer endgültigen (theoretischen) Deutung entzieht)³⁾. Der literarische Text scheint der Theorie widerständig – worauf die Literaturwissenschaft sich immer wieder, auch teilweise polemisch, beruft und damit ihren eigenen Entzug vor der Theorie zu legitimieren versucht. Bereits 1982 hat de Man auf diese Crux hingewiesen und daraus – auf Basis des rhetorisch-materialistischen Denkens des New Criticism und das Problem von anderer Seite angehend – eine neue Perspektive entwickelt, durch die (auch heute noch) die vorliegenden Überlegungen grundsätzlich inspiriert sind.⁴⁾ De Man hat die These vertreten, dass es nicht die Literatur sei, die der Theorie Widerstand leiste. Nachdem beide, Literatur und ihre Kritik/Wissenschaft, dasselbe Medium und Material verwenden, nämlich „Sprache“, bezöge sich der Widerstand eigentlich darauf, Sprache zu nutzen, um über Sprache zu schreiben. In diesem Sinn könne der Widerstand gegen Theorie auch nicht

1) Vgl. in etwa eine Theorie über die kognitiven Prozesse beim Lesen und Verstehen: VERA NÜNNING, *Reading Fictions, Changing Minds. The Cognitive Value of Fiction*, Heidelberg 2014.

2) Vgl. PHILIPP FELSCH, *Der lange Sommer der Theorie*, München 2015. Theorie zeigt sich hier – beispielsweise einschlägig an Adorno – als ein Status von Philosophie, insofern sie im essayistischen Stil auftritt, sich selbst zwischen Philosophie und Literatur verortet und Theorie als Praxis versteht. Seit den 1960ern ist „Theorie“ tendenziell (im französischen und deutschsprachigen Diskurs) ein Produkt des Zwischenraums von Philosophie und Literatur, Philosophie und Kunst sowie Theorie und Praxis.

3) Jakobson bezeichnet diesen Mehrwert als „poetische Funktion“. Die poetische Funktion weist auf einen dysfunktionalen „Überschuß“ [sic!] der Literatur hin, der der von sprachgeschichtlicher Sinn- und Zweckdienlichkeit nicht einholbaren „poetischen Mehrdeutigkeit ihr Eigengewicht verschafft“ und damit das Essentielle des Poetischen trifft: ANSELM HAVERKAMP, Einleitung, in: DERS. (Hrsg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983, S. 1–27, hier S. 15.

4) Vgl. DE MAN, PAUL, *The Resistance to Theory (1982)*, in: DAVID LODGE, NIGEL WOOD (Hrsgg.), *Modern Criticism and Theory: A Reader*, London 2005, S. 349–365. Der polemische Widerstand gegen Theorie ließe sich auf das Festhalten an historischer und ästhetischer Interpretierbarkeit, Fremdreferenz und Aussagemöglichkeit von Sprache zurückführen. Dabei werde aber ignoriert, dass Sprache und Literatur als rhetorische Gebilde nur über eine Sache tatsächlich (wahre) Aussagen treffen können: über Sprache selbst.

aufgehoben werden, denn Theorie selbst sei dieser Widerstand. De Man macht die Frage nach der Theorie zu einer technischen Angelegenheit, indem nach seiner Auffassung Schreiben über Literatur automatisch einen Akt des Widerstands gegen das Schreiben über Literatur einbezieht, worin sich das Theoretische zeitigt. Literaturwissenschaftliches Schreiben ist so gesehen sowohl theoretisch als auch widerständig, wächst aus dem Widerstand in die Theorie. Vor diesem Hintergrund, in der Folge de Mans und nach seiner Verschiebung des Widerstands auf den Schauplatz der Sprachlichkeit und Rhetorik, liegt die literaturwissenschaftliche Herausforderung darin, methodologische Reflexion zu praktizieren.⁵⁾ Der (politischen) Kulturgeschichte und Gegenwart des Sprechens und Schreibens über Literatur ist damit beispielsweise einiges an kritischer Aufmerksamkeit zu schenken. Essentiell (und gar nicht so selbstverständlich) gehört hierzu die Praxis des Lesens, der Lektüre.⁶⁾

„Lektüre“ kann nun als en face der „Theorie“ verstanden werden, nicht als ihr Gegenstück, sondern als ihr Gegenüber – und so als ein buchstäblich reflektierender Bestandteil des widerständigen Schreib-Prozesses über Geschriebenes. Einem solchen Verständnis von Lektüre nähert sich die zweite Version des Titels. „Lektüre *als* Theorie“ lässt eine implikative Verhältniskonstitution hervortreten. Ein auf der Grundlage von Vergleich und Ähnlichkeit („als“) sich bildendes Verhältnis ermöglicht der Begrifflichkeit von „Lektüre“ bzw. „Theorie“ eine prozessuale, offene Gestalt anzunehmen. Scharfkantige Eindeutigkeit mit einer definierten Abgrenzung und Unterscheidbarkeit sind hier durch ein unscharfes und gleitendes Design ersetzt. Es hat immer wieder Formen von philologischen und philosophischen bzw. kritischen Positionen gegeben, die Unschärfe und Vagheit in Kauf genommen und ein theoretisierendes Lesen bzw. den Lesevollzug als unumgängliche Voraussetzung und zugleich als die eigentliche Form der Theorie thematisiert und durchdacht haben, wie etwa Michel Foucault⁷⁾, Roland Barthes⁸⁾ oder Hans Blumenberg⁹⁾ und früher

⁵⁾ Vgl. ebenda, S. 358.

⁶⁾ Vgl. PAUL DE MAN, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, London 1979.

⁷⁾ Vgl. MICHEL FOUCAULT, *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. 2003. Vgl. dazu BIRGIT M. KAISER, Falte. Die Implikation des Literarischen, in: THOMAS KHURANA, STEFANIE DIEKMANN (Hrsgg.), *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin 2007, S. 67–72 und FRANZISKA HUMPHREY, *Im Anlitz der Sprache. Michel Foucaults Schriften zur Literatur (1961–1969)*, Berlin 2016.

⁸⁾ ROLAND BARTHES, *S/Z*, Frankfurt/M 1976 (franz.: Paris 1970); grundlegend natürlich auch: *Der Tod des Autors*, in: DERS., *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt/M. 2005, S. 57–63 (franz. Erstveröffentlichung 1968; später in DERS., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris 1984, S. 63–69).

⁹⁾ Vgl. in etwa HANS BLUMENBERG, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/M. 1986. Vgl. außerdem Alexander Waszynski in dieser Ausgabe.

schon Friedrich Schlegel.¹⁰⁾ In der vorliegenden Sammlung bekommen insbesondere Hans Blumenbergs Überlegungen zum Ansatz von Theorie, zu dem kleinen Moment kurz vor der potentiellen Theoriebildung – wenn sie sozusagen zum Sprung ansetzt – durch Alexander Waszynskis detaillierte Beobachtungen Raum. Anhand von Blumenbergs Fontane-Lektüren skizziert Waszynski, wie Lektüre als eine Bedingung der Unmöglichkeit von Theorie zur Bedingung ihrer Ermöglichung wird, insbesondere hinsichtlich dessen, was selbstverständlich und infolgedessen weder benennbar noch theoretisierbar und schlichtweg unlesbar scheint: die „Lebenswelt“¹¹⁾. Lektüre ist nicht vorzeitige, vorangehende Bedingung einer später darauf basierenden Theorie, sondern zugleich ihr Medium wie ihre Verunmöglichung. Gewissermaßen öffnet und zeigt sich durch diese paradoxe Struktur der metakinetische¹²⁾ Raum, in dem das Denken *über* „Unbegrifflichkeit“¹³⁾ bzw. das Denken *des* Vor-Begrifflichen stattfinden kann.¹⁴⁾

Mit der „Lektüre und/als Theorie“ steht auf dem Plan, das Verhältnis von Literatur und Theorie keinesfalls als ein in zwei Hälften auseinanderfallendes oder gar oppositionelles und auch nicht hierarchisches zu beschreiben, sondern es vielmehr einer Struktur der Implikation zu unterstellen, der Formen von Lektüre Fassung und Gestalt geben. Zugleich berücksichtigt dieser Ansatz wechselseitiger Bedingtheit durchaus Differenz: Untersucht und nachvollzogen wird sowohl anhand philosophisch-kritischer Ansätze, philologischer Praktiken und literarischer Texte selbst, wie Implikation und Unterscheidung,

¹⁰⁾ Vgl. Friedrich Schlegels eigene Leseanleitung zu Lessing, die als Grundlage, Anlass und Voraussetzung für seinen Kritikbegriff und seine romantische Reflexion und Dichtungstheorie gelesen werden kann: FRIEDRICH SCHLEGEL, *Über Lessing*, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von ERNST BEHLER. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe. Bd. 2. München, Paderborn, Wien 1967. Vgl. zu Schlegels Kritik- und Ästhetik-Verständnis ECKART SCHUMACHER, *Die Ironie der Unverständlichkeit*. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man, Frankfurt/M. 2000.

¹¹⁾ Zum Begriff der „Lebenswelt“ vgl. HANS BLUMENBERG, *Theorie der Lebenswelt*. Hrsg. von MANFRED SOMMER, Frankfurt/M. 2010.

¹²⁾ Vgl. zum Begriff der Metakinetik zunächst HANS BLUMENBERG, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, in: ANSELM HAVERKAMP (Hrsg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983, S. 285–315. Vgl. dazu ANSELM HAVERKAMP, *Die Technik der Rhetorik. Blumenbergs Projekt* (Nachwort), in: HANS BLUMENBERG, *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Hrsg. von ANSELM HAVERKAMP, Frankfurt/M. 2001, S. 435–454, hier: S. 447f.

¹³⁾ HANS BLUMENBERG, *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, in: ANSELM HAVERKAMP (Hrsg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983, S. 438–454.

¹⁴⁾ Zu den rhetorisch-technischen Voraussetzungen und Konsequenzen von Blumenbergs Ansatz vgl. RÜDIGER CAMPE, *Von der Theorie der Technik zur Technik der Metapher. Blumenbergs systematische Eröffnung*, in: DIRK MENDE, ANSELM HAVERKAMP (Hrsgg.): *Metaphorologie. Zur Praxis von Theorie*, Frankfurt/M. 2009, S. 283–315.

Distanzierungsleistung und substantielle Nähe, Auseinanderfallen und Zusammenfallen von Beobachtungsebenen in Bezug auf Lektüre, Theorie und Literatur sich kreuzen, sortieren, ausbalancieren und produktive Spannung erzeugen. Mit der Frage nach der Lektüre-Form eines ästhetischen Gegenstands steht auch die philologische Technik zur Diskussion. Insbesondere wenn, wie es Anthony Adler in seinem close-reading von zwischen 1803 und 1806 entstandenen Gedicht-Fragmenten und Briefen Hölderlins zeigt, in den ästhetischen Gegenstand selbst Wissen und Technik der philologischen Praxis eingeschrieben sind. In Hölderlins Original-Handschriften – im *Artefakt* – wird der Moment des „coming into being“¹⁵⁾ einer später schwerwiegenden Zeile Gedicht technisch und materiell nachvollziehbar, jenseits des Konzepts einer romantischen Genius-Inspiration. Adler schlägt vor, Hölderlins frühen Schriftproben in ihrer schlichten materiellen Dinglichkeit poetische Natur zuzusprechen, was Konsequenzen sowohl für die Hölderlin-Philologie als auch für die Philologie allgemein hat. Die Radikalität einer begrifflichen Neusortierung, wenn beispielsweise, wie hier probiert, der klassische „Werk“-Begriff durch „Artefakte“ erweitert wird, wurzle nicht zuletzt in der politisch engagierten Natur der Philologie selbst: Hölderlin hat sie bereits umgesetzt und ins Artefakt eingeschrieben, wie gezeigt wird, und Adler revitalisiert dieses politische Moment der Philologie (er liest es zurück: in wiederholten Lektüren holt er es wieder), indem er die politische Natur der philologischen Praxis einer Umschrift unterzieht und aktualisiert. Aus diesem Grund ist die Editionsphilologie nicht eine Praxis, die fern von Theorie oder Reflexion steht; Letztgenannte fließen in das edierende Handwerk ein und nicht nur das: das Handwerk praktiziert Theorie und positioniert sich hierin (nicht nur politisch).¹⁶⁾

¹⁵⁾ Vgl. den Beitrag von ANTHONY ADLER, ‚The Political Philology of the Artifact. Hölderlin’s Late Hymnic Fragments ‚Luther‘ and ‚Der Vatican‘ in diesem Band.

¹⁶⁾ Vgl. dazu beispielsweise die Arbeiten von Jörg Paulus und Andrea Hübener, die zeigen wie im Umgang mit Briefen editierende Archivarbeit spezifische Formen bzw. originelle Ansätze von Philologie hervorbringen kann. Um wenige ausgewählte Titel zu nennen: JÖRG PAULUS, *Philologie der Intimität: Liebeskorrespondenz im Jean-Paul-Kreis*, Berlin, Boston 2013; DERS., *Aktenunruhen*, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 9 (2018) H. 2, S. 59–78, sowie DERS., *Falten, Siegel – Zerfließen. Medien und Materialien der konstellativen Intensivierung*, in: SUSANNE KNALLER, TONI THOLEN, RENATE STAUF (Hrsgg.), *Schreibprozesse im Zwischenraum. Zur Ästhetik nicht-fiktionaler Texte*, Heidelberg 2018, S. 155–172; ANDREA HÜBENER, *„Ich bin das Blatt auf das die Erinnerung alle Seeligkeit geätzt“*. *Der Liebesbrief als pseudonymes Medium* (Bettine von Arnim und Hermann von Pückler-Muskau), in: RENATE STAUF, JÖRG PAULUS (Hrsgg.), *SchreibLust. Der Liebesbrief im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin, Boston 2013, S. 239–269; DIES., *Das Manicule: „The Hand and Meaning ever are ally’de“* (zusammen mit HELGA LUTZ und JÖRG PAULUS), in: HELGA LUTZ, NILS PLATH, DIETMAR SCHMIDT (Hrsgg.), *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 363–382.

Während Anthony Adler in Hölderlins Schriftfragmenten philologisches Wissen eingeschrieben sieht, arbeitet Andrea Erwig Momente impliziter Theorie an Musils frühen Novellen heraus. An den Bruchlinien der Diskrepanzen von Theorie und Kunstwerk bzw. Literatur zeichnet Erwig die paradoxen Dynamiken zwischen Besonderem (dem ästhetischen Einzelfall) und Allgemeinem (der theoretischen Reflexion), zwischen Distanznahme (des theoretischen Blicks) und Detail-Fokussierung nach. Um Musils Theoriereflexionen in den erzählerischen Verfahrensweisen auf die Spur zu kommen, vollzieht Erwig die Methode eines „pluralen Lesens“¹⁷⁾, das sich nicht in eine Deutungsrichtung einschließt, sondern offen für die Denkbewegungen Musils bleibt und sie so erst beschreibbar macht.

Die Methode einer nachvollziehenden Lektüre, die einen medialen Zustand evoziert, der eine implizite Theorie vor Augen treten lässt und anschaulich macht, erinnert an die Figur der *enargeia* (dem sprachlichen Vor-Augen-Stellen) der Rhetorik.¹⁸⁾ Deren Funktion ist nicht nur Darstellungsmittel, sondern auch (erkenntnisstrukturierendes) Reflexionsmedium.¹⁹⁾ Außerdem haben wir es hier mit dem Raum zwischen Bild (das zu sehen gibt) und Text (der zu hören/lesen gibt) zu tun, in dem sich eine ästhetische Evidenz bildet, die jenseits bzw. rückseitig zu einer differenzierenden und in Festlegungen mündenden Unterscheidbarkeit agiert.²⁰⁾ Solch eine rhetorisch-konzeptionelle Fassung von Theorie, die im Vollzug der Lektüre vor Augen tritt, stimmt mit der antiken Fassung von „*théoría*“ (θεωρία und spätere „*contemplatio*“) überein: Bereits bei Aristoteles bezeichnet sie das eingehende, genaue Betrachten und Anschauen einer Sache, eines Kunstwerks oder eines komplexen Zusammenhangs. Das Betrachtete wird anschaulich, also tritt es als etwas Verstandenes „vor Augen“. So könnte man bei der ›Poetik‹ buchstäblich von einer Theorie (*théoría*) sprechen, insofern Aristoteles‘ Überlegungen zur Tragödie immer wieder den Vergleich und Bezug zur Malerei aufrufen wie auch den zwischen Malerei und Schrift, Sehen und Hören bzw. Sehen und Denken: Seine Beschreibungen treten bildhaft vor Augen – gewinnen an Anschaulich-

¹⁷⁾ Wie es Roland Barthes in ›S/Z‹ (zit. Anm. 8), insb. S. 7–33, vorschlägt und entwickelt.

¹⁸⁾ Vgl. dazu RÜDIGER CAMPE, Vor Augen stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: GERHARD NEUMANN (Hrsg.), Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft, Stuttgart, Weimar 1997, S. 208–225.

¹⁹⁾ Vgl. RÜDIGER CAMPE, Aktualität des Bildes. Die Zeit rhetorischer Figuration, in: GOTTFRIED BOEHM, GABRIELE BRANDSTETTER, ACHATZ VON MÜLLER (Hrsgg.), Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen, München 2007, S. 163–182.

²⁰⁾ Vgl. RÜDIGER CAMPE, Epoche der Evidenz. Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant, in: SYBILLE PETERS, MARTIN JÖRG SCHÄFER (Hrsgg.), ‚Intellektuelle Anschauung‘. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen, Bielefeld 2006, S. 25–43.

keit – wenn er den Vergleich mit dem Bildmedium öffnet; und hier wird er „theoretisch“.

Von hier aus stellt sich die Frage, wie insbesondere in literarischen Texten Theorie in Form von rhetorischen Bildgebungsverfahren auftritt. Das visuelle Moment der (impliziten) Theorie taucht in der Tat in Musils Überlegungen auf und charakterisiert Lektürestrukturen bei Blumenberg, sei es in Form von Distanzierung, annäherndem, detail-zersplittertem „Zerschauen“, Anamorphose,²¹⁾ Perspektivierung oder Projektion. Die Bewegung des Zooming-In bzw. -out nimmt Eike Kronshage wieder auf, wenn er methodische Überlegungen über *close reading*, das im Band überwiegend realisiert wird, und einem *distant reading* anstellt, das durch die Effekte der Digitalisierung in Mode kommt. An der jeweiligen Methode hängt mehr als das, was man Identifikation mit einer Gelehrten- oder Denk-Schule bezeichnen könnte (würden sich doch z. B. Vertreter und Anwender des close-readings eher dem *criticism* näher fühlen als der digitalen Literaturwissenschaft), nämlich politische Weichenstellungen. Die können mit Nicht-Lesen mehr als mit Lesen zu tun haben, wie Kronshage diagnostiziert. Mit seinem Beitrag bekommt der Band nicht nur ein Plädoyer für wissenschaftswirtschaftliche Ausgewogenheit. Er gewinnt selbst eine gewisse Ausgeglichenheit – die sich auch als Spannung zeigen kann – und eine Abrundung, in der bei allem detailverliebten Lektüre-Vollzug ein distanziert-engagierter Blick nicht fehlen und die digitale Entwicklung nicht ignoriert werden möchte.

Schließlich darf bei der „Lektüre und/als Theorie“ das Format der Rezension nicht fehlen. Sie vertritt Lektüre par excellence und erlaubt dem „offiziell Lesenden“, seine eigenen theoretischen Positionen anhand seiner Lektürebesprechung zu entwickeln und zu verdeutlichen; so gesehen dient die Rezension als Medium der Theorieentwicklung.²²⁾ Vorliegender Band enthält mit Peter Schucks und Aage Hansen-Löves Rezensionen eingehende Lektürebespre-

²¹⁾ Vgl. ALEXANDER WASZYNSKI zur anamorphotischen Lektüre bei Blumenberg in diesem Band. Zur Übertragung der Anamorphose aus der Malerei in die Literatur vgl. zunächst das rezeptionsästhetische Konzept der Kunsttheorie bei WOLFGANG KEMP (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992. Ein weiteres Beispiel für die Übertragung der malerischen Figuration in die Literaturwissenschaft gibt BETTINA FULL, *Anamorphosen. Literaturkritik in Prousts ‚Correspondance‘*, in: KARIN WESTERWELLE, ACHIM HÖLTER (Hrsgg.), *Marcel Proust und die Korrespondenz*, Köln 2010, S. 90–122. Dass man auch Gemälde zusehen kann (indem man sie zerliest und aus ihren unterschwelligem diskursiven Zusammenhängen herausfiletiert), lässt sich lernen mit LOUIS MARIN, *Détruire la Peinture*, Paris 1977.

²²⁾ Vgl. dazu beispielsweise ANSELM HAVERKAMPS Darstellung von Moses Mendelssohns Rezension über Baumgartens ‚Aesthetica‘, in: *Wie die Morgenröthe zwischen Nacht und Tag. Alexander Gottlieb Baumgarten und die Begründung der Kulturwissenschaften in Frankfurt an der Oder*. In: *DVjs 76/1 (2002)*, S. 3–26.

chungen in diesem Sinne: Eine lässt das Entstehen eigener Ansätze aus dem und im achtsamen Nachvollzug sichtbar werden (Schuck über Plath), die andere schärft primäre theoretische Positionen auf der (sekundären) Meta-Ebene nach und ermöglicht es, das primäre theoretische Anliegen (und seine inhärente Aufgabenstellung) neu zu erkennen und zu benennen (Hansen-Löve über Strätling).

Die vorliegende Aufsatzsammlung geht auf einen im Juli 2016 im Rahmen der Tagung der ›International Comparative Literature Association‹ in Wien abgehaltenen Workshop zum Thema „Lektüre und/als Theorie. Zwischen Metasprache und Artefakt“ zurück. Der Workshop nahm Stellung zum Dachthema der Konferenz „Die vielen Sprachen der Literaturwissenschaft“. Eine kleine Auswahl der dort gehaltenen, sehr produktiv diskutierten Vorträge sind hier als Aufsätze zusammengestellt.

LEBENSWELT - LEKTÜRE

Hans Blumenbergs ›Glossen zu Fontane‹

Von Alexander Waszynski (Erlangen-Nürnberg)

Hans Blumenbergs kleine Prosa lässt sich als Bestandteil des Entwurfs zu einer ‚Theorie der Unbegrifflichkeit‘ verstehen. Vor diesem Hintergrund zeigt der Beitrag, wie seine ›Glossen zu Fontane‹ die Reformulierung des Husserl’schen Lebensweltbegriffs fortführen und implizit ergänzen: Sie tragen die Bewegung der Lektüre nach, die, indem sie das vermeintlich Marginale und Selbstverständliche bearbeitet, ihrerseits einen „Ansatz von oder zu Theorie“ ausbildet.

Hans Blumenberg’s short prose can be considered as part of the project on a ‘theory of non-conceptuality’. Within this framework, the article investigates how his collection ›Glossen zu Fontane‹ contributes to reformulating Husserl’s concept of lifeworld, to which it silently adds a new aspect: In working on the self-evident and marginal, the process of reading comes to be a genuine source for theory, too.

Während ein großer Teil der philosophischen Fragmente Blumenbergs unveröffentlicht ist,¹⁾ legt bereits eine Reihe von Publikationen Zeugnis ab für ein Verfahren, das Problemstellungen *en miniature* variiert und untereinander verknüpft.²⁾ Es lässt sich als Spielart der phänomenologischen Variation verstehen; der Eigenwert dieses zunächst textuellen Verfahrens darf jedoch nicht übersehen werden. Anhand einer Auswahl aus Blumenbergs Arbeiten zu Fontane möchte ich zeigen, dass sich dieser Eigenwert als komplexe Relation von Theorie und Lektüre beschreiben lässt.

Die im Nachlassband ›Gerade noch Klassiker. Glossen zu Fontane‹ (1998) versammelten Texte sind Teil einer im Feuilleton und in der Literaturzeitschrift

¹⁾ Vgl. zu Umfang und Sammlungsstruktur der nachgelassenen Fragmente: RÜDIGER ZILL, Anekdote, in: Blumenberg lesen. Ein Glossar, hrsg. von ROBERT BUCH und DANIEL WEIDNER, Frankfurt/M. 2014, S. 26–42, hier: S. 37.

²⁾ U. a. HANS BLUMENBERG, Die Verführbarkeit des Philosophen. In Verbindung mit MANFRED SOMMER herausgegeben vom Hans Blumenberg-Archiv, Frankfurt/M. 2000; DERS., Ein mögliches Selbstverständnis. Aus dem Nachlaß, Stuttgart 1997; DERS., Die Sorge geht über den Fluß, Frankfurt/M. 1987.

›Akzente‹ ausgebildeten Schreibpolitik der kleinen Form.³⁾ Den journalistischen und literarischen Arbeiten Fontanes begegnet dieses Schreiben mit einer äußerst knappen Prosa, die sich zwischen Textstellenkommentar und zuspitzender Vergrößerung von vermeintlich Unscheinbarem hält. Der beiläufige Charakter dieser Miniaturen kaschiert ihren Stellenwert innerhalb von Blumenbergs Sprachphilosophie, bearbeiten sie doch eine Aufgabenstellung, die seit dem Entwurf einer Metaphorologie von 1960 an Kontur gewonnen hat; Fontanes subtile Inszenierungen etwa der Anekdote oder des *small talk* werden so als Bezugspunkte einer ›Theorie der Unbegrifflichkeit‹⁴⁾ lesbar. Mit Blick auf die formale Struktur der Anekdote hat Paul Fleming nachvollzogen, dass mit den Varianten von Unbegrifflichkeit zugleich das Aufkommen von Theorie überhaupt thematisch wird; hierfür ist Blumenbergs Ansatz bei der Lebenswelt als einem paradoxalen „degree zero“⁵⁾ entscheidend:

Nonceptuality modulates [...] metaphorology's sphere of reference in a twofold manner: first, metaphor is now only 'a special case of nonceptuality', which includes myth, gloss, example, anecdote, etc.; second, the project is redirected back to the 'beginnings' of theory and what escapes yet somehow relates to all theory – conceptual and non-conceptual alike – namely, the lifeworld itself.⁶⁾

³⁾ Die Sammlung ist 1998 bei Hanser erschienen und wurde 2002 unter dem Titel ›Vor allem Fontane. Glossen zu einem Klassiker‹ bei Insel neu aufgelegt. Im Folgenden wird die Ausgabe von 2002 zitiert. Beide den Glossenbegriff zitierende Titel scheinen herausgeberische Entscheidungen zu sein, die sich jedoch auf eine Reihe kleinerer Arbeiten plausibel beziehen können, darunter: Glossen zu Anekdoten, in: Akzente 30,1 (1983), S. 28–41. Mit Ausnahme des Hinweises auf das Copyright („Hans Blumenberg Erben München“) fehlen nähere Angaben zur Herausgeberschaft ebenso wie eine Erläuterung der editorischen Prinzipien und Quellen. Zahlreiche der Textstücke sind bereits zu Lebzeiten veröffentlicht worden, z. B.: Nächtlicher Anstand. Glossen zu Anekdoten, in: Akzente 35,1 (1988), S. 42–55, bzw. überschneiden sich mit anderen Nachlasspublikationen (›Goethe zum Beispiel‹, ›Begriffe in Geschichten‹, ›Ein mögliches Selbstverständnis‹). Neun Miniaturen waren unter dem Titel ›Lebensgedichte. Einiges aus Theodor Fontanes Vielem‹ in Akzente 38,1 (1991), S. 7–28 erschienen. Eindeutig ist der dort gespannte Bogen: ›Lebensgedichte‹ beginnt mit der Diskussion des Nachlassgedichts ›Leben‹ und endet mit dem Satz: „Wer seinen Nachlaß vorbereitet, schreibe einiges hinein, was den Geist der Verschonung weckt und sättigt“ (ebenda, S. 28). Die Reihenfolge ist in den späteren Sammlungen, die nach besprochener Textgattung rubrizieren, nur ansatzweise erhalten.

⁴⁾ HANS BLUMENBERG, Theorie der Unbegrifflichkeit, hrsg. von ANSELM HAVERKAMP, Frankfurt/M. 2007.

⁵⁾ PAUL FLEMING, On the Edge of Non-Contingency: Anecdotes and the Lifeworld, in: TELOS 158 (2012), S. 21–35, hier: S. 25.

⁶⁾ Ebenda, S. 24–25. Dies ist bezogen auf eine Passage in ›Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit‹: Metaphorologie sei „nicht mehr vor allem auf die Konstitution von Begrifflichkeit bezogen, sondern auch auf die rückwärtigen Verbindungen zur Lebenswelt als dem ständigen – obwohl nicht ständig präsent zu haltenden – Motivierungsrückhalt aller Theorie.“ (HANS BLUMENBERG, Ästhetische und metaphorologische Schriften, hrsg. von ANSELM HAVERKAMP, Frankfurt/M. 2003, hier: S. 193–209; S. 193). Ausgehend von Blumenbergs Bemerkung, dass an der Anekdote nichts Zufälliges sei, legt FLEMING den

Mit Blumenbergs Neuansatz bei der Unbegrifflichkeit weicht die Konzentration auf die Metapher einer flacheren Verteilung unterschiedlicher Formen, deren genauer Umfang jedoch unklar bleibt.⁷⁾ Hervorgehoben wird nicht mehr das Vorfeld von Begrifflichkeit, sondern das – weder begrifflich noch unbegrifflich strukturierte – Vorfeld von Theorie überhaupt, das aber als solches unadressierbar bleiben muss.⁸⁾

Mit diesen Schwierigkeiten hängt die Aufmerksamkeit für „Fontanes Zuneigung zur Anekdote“⁹⁾ zusammen. Wenn Blumenberg diese ‚Zuneigung‘ aufnimmt, geschieht dies als Relektüre zweier Textstellen – aus einem Briefwechsel und einer Passage aus den ›Wanderungen‹. Der Spezialfall von Unbegrifflichkeit wird zum Gegenstand eines Verfahrens, das seinerseits unbegrifflich operiert: Blumenbergs Glossierung verschränkt die Technik einer Kommentierung ‚von der Seite her‘, wie es der Marginalglosse entspricht, mit dem zuspitzenden Format der journalistischen Glosse.¹⁰⁾ Darin ist eine philosophische Diskussion zuallererst „Arbeit am Material“.¹¹⁾ Doch nicht nur der „Status von Anekdoten“ kann, wie Rüdiger Zill betont hat, „philologisch prekär“ sein,¹²⁾ sondern auch der Status des philologischen Zugangs selbst. Ausgehend vom Thema dieses

Akzent auf dieses Strukturmerkmal der Nicht-Kontingenz („merely this structural feature“, *On the Edge of Non-Contingency* (zit. Anm. 5), S. 28) Theoretische Relevanz gewinnt sie dann nicht, weil sie aus der Lebenswelt stammt oder Lebensweltliches berichtet, sondern weil die Lebenswelt selbst das Paradigma der Kontingenzausschaltung ist. In der Spannung zwischen ihrer formalen Struktur und dem Narrativ, das sie darbietet, ist die Anekdote ein Schwellenphänomen: „in and as theory, as a mode of thought at the nexus of literature and experience, literature and the real“ (DERS., *The perfect story: Anecdote and exemplarity in Linnaeus and Blumenberg*, in: *Thesis Eleven* 104,1 (2011), S. 72–86, hier: S. 74).

⁷⁾ Vgl. hierzu auch: ZILL, *Anekdote* (zit. Anm. 1), S. 26.

⁸⁾ Vgl. FLEMING, *On the Edge of Non-Contingency* (zit. Anm. 5), S. 26: „Every theory of the lifeworld undoes its object.“

⁹⁾ BLUMENBERG, *Vor allem Fontane* (zit. Anm. 3), S. 160. Die Anekdote wird dort beschrieben als Medium einer Depotenzierung absoluter Geltungen und illegitimer Hypostasierungen: „Die Anekdote, wie erfunden und zugewandert auch immer, mythisiert ihre Helden und ‚Subjekte‘ nicht. Im Gegenteil: Sie reduziert ihre Distanzen auf vertrauliche Nähe, ihre historische Größe im Guten wie im Bösen auf moralische Bedenklichkeit im beiderseitigen Sinn“ (ebenda). Diese ‚anekdotische Ausnüchterung‘ (ebenda) fügt sich damit ein in das Projekt einer historisch-kritischen Aufarbeitung philosophischer Ansprüche. Jenseits verlässlicher Autorschaft bietet sie Nebensächliches, das – wie der Mythos – von Anfang an der Rezeptionsgeschichte überantwortet ist (vgl. hierzu pointiert: FLEMING, *On the Edge of Non-Contingency*, zit. Anm. 5, S. 31).

¹⁰⁾ Zu Herkunft und Umfang des Begriffs ‚Glosse‘ vgl. Art. *Glosse*, in: GERO VON WILPERT, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001, S. 314–315.

¹¹⁾ Ich greife hier RUDOLF HELMSTETTERS – wiederum von Blumenbergs Mythosbuch inspirierte – Formel für Fontanes, in den Publikationsapparat seiner Zeit eingelassene Schreiben auf (*Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus*, München 1998, S. 106).

¹²⁾ ZILL, *Anekdote* (zit. Anm. 1), S. 27.

Sonderbands stellt sich die Frage nach dem Status und der Relevanz der Lektüre innerhalb dieser Konstellation: für das Verhältnis der Glossierung zu literarischem Gegenstand und Philosophem, ebenso aber auch für das Aufkommen von Theorie. In den ›Glossen‹ wird dies an keiner Stelle explizit verhandelt, vielmehr bauen sie eine geradezu unüberbrückbare Spannung auf zwischen ihrem lesend-schreibenden Verfahren und dem, was sie über ‚den Leser‘ mitzuteilen bereit sind: über den „armen potenziellen Leser“,¹³⁾ den „gewünschten“, „impliziten“,¹⁴⁾ „nachherigen“,¹⁵⁾ „hinterlistigen“,¹⁶⁾ „erschreckten“¹⁷⁾ oder auch den ‚Leser von Grabinschriften‘.¹⁸⁾ Diese Leserfiguren bevölkern eine von Blumenberg in ironischer Distanz gehaltene rezeptionsästhetische Dimension, die nicht mit dem Gegenstand des hier verfolgten Interesses zusammen fällt. Hier soll eine in Blumenbergs Texten mitlesbare Lektürebewegung gesucht werden, von der ich annehme, dass sie eine eigene Reflexionsform dar- und ausstellt.¹⁹⁾ Sie lässt sich über die nicht immer ausdrückliche Verhandlung der Lebenswelt erschließen. Hans Blumenberg als Leser gerät damit also nur bedingt in den Blick.

1. Blumenbergs Reformulierung der Lebensweltproblematik

In ›Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie‹ (1936) hat Edmund Husserl den Terminus ‚Lebenswelt‘ verwendet, um daran die „Welt der schlichten intersubjektiven Erfahrungen“²⁰⁾ als das vergessene „Sinnesfundament der Naturwissenschaft“²¹⁾ auszuweisen. Im Methodenideal objektiver Wissenschaft reiße die Rückbindung an die Sphäre subjektiver Erfahrung ab. Lebenswelt ist in diesem Modell die nicht durch Reflexion erschlossene Vorgegebenheit, die Welt als ein „Universum vorgegebener Selbstverständlichkeiten“.²²⁾ Aufgabe der Phänomenologie sei es, „die universale Selbstverständlichkeit des Seins der Welt [...] in eine Verständlichkeit zu verwandeln.“²³⁾ Blumenberg hat Husserls Lebenswelt-

¹³⁾ BLUMENBERG, Vor allem Fontane (zit. Anm. 3), S. 131.

¹⁴⁾ Ebenda, S. 27.

¹⁵⁾ Vgl. ebenda, S. 57.

¹⁶⁾ Vgl. ebenda, S. 82.

¹⁷⁾ Ebenda, S. 46.

¹⁸⁾ Ebenda, S. 73.

¹⁹⁾ Es spielt für diese Fragestellung keine vordringliche Rolle, ob es sich in den ›Glossen zu Fontane‹ um vermutlich zunächst auf Tonband gesprochene Gelegenheitsarbeiten handelt. ‚Lektüre‘ meint hier nicht ein Phänomen, sondern eine Struktur.

²⁰⁾ EDMUND HUSSERL, Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie, Den Haag 1976, § 34 (Husserliana VI, S. 136).

²¹⁾ Ebenda, § 9, S. 48.

²²⁾ Ebenda, § 53, S. 183.

²³⁾ Ebenda, § 53, S. 184.

konzept kritisch aufgegriffen²⁴⁾ und, vor allem in der aus dem Nachlass herausgegebenen ›Theorie der Lebenswelt,²⁵⁾ ausführlich reformuliert. Darin ist die „Prämodalität“²⁶⁾ der Selbstverständlichkeit zum entscheidenden Aspekt geworden: „Das ‚Übersehen‘ ist das Korrelat der Charakteristik von Lebenswelt als Selbstverständlichkeit“,²⁷⁾ als „Welt der Unauffälligkeiten“²⁸⁾ und „Reservat von Ungenauigkeit“.²⁹⁾ Was sich von selbst versteht, bedarf keiner Klärung.

Entsprechend sei Lebenswelt der „Inbegriff von Theorieersparnis“.³⁰⁾ Über diesen Umweg macht Blumenberg ›Theorie‹ zum theoretischen Gegenstand und löst sie aus der Bindung an die Genesis der objektiven Wissenschaften; gleichzeitig wird ein Einspruch gegen die Möglichkeit reiner Theorie formuliert. Wissenschaftliche Modelle könnten diese schon insofern nicht erreichen, als sie tendenziell in den Modus der Selbstverständlichkeit zurücksänken, wie das Beispiel der akademischen Schulbildung veranschauliche.³¹⁾ In Blumenbergs Rekonstruktion ist ›Lebenswelt‹ kein genuin Antitheoretisches, sondern

²⁴⁾ Bereits Ende der 50er Jahre, dem Entstehungszeitraum der ›Paradigmen zu einer Metaphorologie‹, hatte Blumenberg die Lebensweltthematik aufgenommen: HANS BLUMENBERG, Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie, in: DERS., Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 1981, S. 7–54, zuerst als Vortrag 1959). In diese Zeit fällt auch seine erste extensive Fontane-Lektüre. Eine Spur dieser Auseinandersetzung findet sich an prominenter Stelle im metaphorologischen Paradigma II, in dem die Abgrenzung zwischen Allegorie und Metapher über ein Fontane-Zitat vorgenommen wird: „*Es muß der Gedanke gleich im Bilde geboren werden [...]*“ (THEODOR FONTANE, Theaterkritik vom 19. Februar 1881: Laube, ›Die Karlsschüler‹, zit. n. HANS BLUMENBERG, Paradigmen zu einer Metaphorologie. Kommentar von ANSELM HAVERKAMP, Berlin 2013, S. 32). Die Bezüge zwischen Metaphorologie und Lebenswelt werden erst später, insbesondere im ›Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit‹, deutlicher ausgearbeitet. Vgl. zum Komplex Lebenswelt und Metaphorologie: RÜDIGER CAMPE, Von der Theorie der Technik zur Technik der Metapher. Blumenbergs systematische Eröffnung, in: Metaphorologie. Zur Praxis von Theorie, hrsg. von ANSELM HAVERKAMP und DIRK MENDE, Frankfurt/M. 2009, S. 283–315.

²⁵⁾ HANS BLUMENBERG, Theorie der Lebenswelt, hrsg. von MANFRED SOMMER, Berlin 2010. FLEMING hat auf den ›agonistischen‹ Charakter des Titels verwiesen, der die Spannung zwischen einer „zone resistant to theory“ und ihrer „theorization“ umschreibe (On the Edge of Non-Contingency (zit. Anm. 5), S. 21). „Man sieht es dem Buchtitel nicht gleich an, aber ›Theorie der Lebenswelt‹ ist ein Widerspruch in sich“ (MANFRED SOMMER, Nachwort des Herausgebers, in: BLUMENBERG, Theorie der Lebenswelt, S. 243–247, hier: S. 243).

²⁶⁾ BLUMENBERG, Theorie der Lebenswelt (zit. Anm. 25), S. 16.

²⁷⁾ Ebenda, S. 168.

²⁸⁾ Ebenda, S. 70.

²⁹⁾ Ebenda, S. 13.

³⁰⁾ Ebenda, S. 23.

³¹⁾ Vgl. ebenda, S. 56. Bemerkenswert ist die Komplizierung der Figur dadurch, dass Theorie-Modelle nun selbst in Analogie zum Lebensweltmodell, das ja gerade die Nivellierung von Theorie anzeigen soll, diskutiert werden – so Freuds Psychoanalyse und deren angestrebte „Einschränkung des theoretischen Fremdbedarfs auf die kleinste mögliche Menge“ (ebenda, S. 127). Diese Rochade bedürfte einer eigenen und ausführlichen Untersuchung.

mit einem historischen Index, mit Theoriespuren versehen.³²⁾ Gleichzeitig sei Lebenswelt „immer das Thema eines Vorganges des Heraustretens, dessen Ausgangszustand der Terminus benennt.“ In aller Deutlichkeit wird ein reduktives Verständnis von Lebenswelt zurückgewiesen: „Nie also ist hier von der Idylle einer früheren oder zukünftigen Heimat des Menschen die Rede.“³³⁾

Das Zurücklaufen in Selbstverständlichkeit geht einher mit der Unmöglichkeit, dort je ankommen oder bleiben zu können. Blumenbergs Umarbeitung des Lebensweltproblems zielt auf die Beschreibung einer „Krisenzone“³⁴⁾ in der Regress und Exposition ineinandergreifen. Die husserlkritische Pointe besteht darin, dass der „Ansatz von oder zu Theorie“³⁵⁾ als *immanente Konsequenz*, als „unverfehlbare[...] Selbstzerstörung“³⁶⁾ der Lebenswelt, und nicht auf Basis eines Ur-Entschlusses verstanden werden müsse. Diese Autodestruktion der Lebenswelt selbst habe Husserl nicht gesehen. Blumenberg wendet sich damit gegen die Ansicht, dass sich die Suspendierung des Selbstverständlichen durch einen Einstellungswechsel intentional erzwingen lasse. Am „Terminus“ Lebenswelt lässt sich dann ein Akzent mitlesen, der auf eine latente Entgrenzung gesetzt ist, auf das Ende nicht nur des so Benannten, des ‚Universums der Selbstverständlichkeit‘, sondern, im Verbund mit einer Theorie der Unbegrifflichkeit, auch des begrifflichen Benennens, des Terminologischen. Das Aufkommen von Theorie ereignet sich zwischen zwei Unmöglichkeiten: zwischen dieser, die den Zustand der Theoriesistenz unhaltbar macht, und jener, die das Erreichen reiner Theorie blockiert. Der ‚Ansatz von oder zu Theorie‘ bezeichnet jedoch nicht nur das Aufkommen selbst, sondern auch ein Aufkommen *aus* Theorie, genauer: aus dem, was Theorie hätte werden können, aber ins Selbstverständliche zurückgesunken ist und Spuren hinterlassen hat.

2. Die ›Glossen zu Fontane‹ und die Selbstzerstörung der Lebenswelt

Gerhard Neumann hat Fontanes Einsicht in die „Labilität der sprachlichen Zeichen“³⁷⁾ mit einer Schwellenzone in Verbindung gebracht: Fontane zeige, „wie das Materiale der Lebenswelt sich in das verfeinerte Gewebe der Kultur“

³²⁾ „Zu sagen, die Lebenswelt sei frei von Theorie und vor der Theorie, bedeutet keineswegs, daß in den Auffassungen und Meinungen, der Weltansicht eben dieser Lebenswelt nicht Sedimente von Erfahrungen und Erkenntnissen liegen, die ihrem Typus nach theoretischen Resultaten ähnlich sein können oder sogar einmal solche waren“ (ebenda, S. 80f.).

³³⁾ Ebenda, S. 139–140.

³⁴⁾ Ebenda, S. 60.

³⁵⁾ Ebenda, S. 54.

³⁶⁾ Ebenda, S. 92.

³⁷⁾ GERHARD NEUMANN, Romankunst als Gespräch, Freiburg [u.a.] 2011, S. 8.

verwandle.³⁸⁾ Neumann hebt die „Aufmerksamkeit“ für „*jene heikle Zone* zwischen natürlicher und kultureller Wirklichkeit“ heraus, „in der die gesellschaftliche Arbeit der Sprache verrichtet“ werde.³⁹⁾ Diese Trennung zwischen natürlicher und kultureller Wirklichkeit lässt sich mit Blumenbergs ›Theorie der Lebenswelt‹ und der darin behandelten ›Krisenzone‹ nicht gänzlich in Deckung bringen. ›Lebenswelt‹ ist dort bereits kulturell und zeichenhaft durchsetzt, nicht also die Sphäre „brodelnder Materialität“, von der Neumann handelt.⁴⁰⁾ Blumenbergs Entwurf adressiert ein rein strukturelles, kein soziologisches oder kulturtheoretisches Problem. Er verlagert die Labilität in den fiktiven – dann wörtlich zu lesenden – „Ausgangszustand Lebenswelt“. Dieser zeichnet sich dadurch aus, dass Bedrohungen seiner Kohärenz – Kritik, Fremdheit, Widerspruch, Kontingenz – fortwährend abgewehrt werden, indem sie als potenziell bekannt, kalkulier- und antizipierbar verstanden wären.

›Lebenswelt‹ ist das Integrationsschema schlechthin: die latente Bewegung, den Anspruch des Anderen in eine Spielart des Eigenen umzumünzen.⁴¹⁾ Wesentlich ist, dass die Bewegung der Selbststabilisierung zur Selbstaufhebung beiträgt. „Die Destruktion der Lebenswelt kann philosophisch nur begriffen werden, wenn sie selbst als Inbegriff der Akte ihrer Verteidigung, ihrer Selbstreparatur, ihres Sich-Durchhaltens gesehen wird.“⁴²⁾ Blumenberg hatte die Verletzlichkeit der Lebenswelt zunächst über die Differenz zwischen zwei Totalitäten erläutert. Die „Totalität der Wirklichkeit“ könne nie identisch sein mit der „Totalität der Lebenswelt“.⁴³⁾ Nun tritt als Schwierigkeit hinzu, dass die Lebenswelt überhaupt Stabilität suggeriert und dazu der List und Selbsttäuschung bedarf. Schon die Möglichkeit einer „Störung im Mechanismus ihres Ablaufs“⁴⁴⁾ ist die erste Dezentrierung des Verblendungszusammenhangs.⁴⁵⁾

³⁸⁾ Ebenda.

³⁹⁾ Ebenda, S. 7, H. v. m.

⁴⁰⁾ Ebenda.

⁴¹⁾ Vgl. BLUMENBERG, *Theorie der Lebenswelt* (zit. Anm. 25), S. 52–53; S. 103–104.

⁴²⁾ Ebenda, S. 27. MANFRED SOMMER weist auf einen „externen Auslöser“ hin, dessen es bedürfe, um diese „interne ‚Autodestruktion‘“ anzustoßen. Wie dies geschehe, bleibe bei Blumenberg jedoch, durchaus kalkuliert, „undeutlich“ (*Lebenswelt*, in: *Blumenberg lesen*, hrsg. von ROBERT BUCH und DANIEL WEIDNER, Berlin 2014, S. 160–170, hier: S. 167). SOMMER bezieht sich auf zwei Passagen, in denen ein solcher Störfaktor umrissen werde: zum einen die Diskussion des Theoriemodells der Freudschen Psychoanalyse (vgl. BLUMENBERG, *Theorie der Lebenswelt* (zit. Anm. 25), S. 126–127), zum anderen die Spekulation über Platons Höhlengleichnis (vgl. ebenda, S. 151ff.). Die „Voraussetzung der Störfähigkeit“ (ebenda, S. 152) im *Innern* der Lebenswelt bzw., genauer, die bloße Möglichkeit der Störung an oder in ihrem unkontrollierbaren Rand lässt sich dort jedoch als bereits aktiv destruirendes Element interpretieren.

⁴³⁾ BLUMENBERG, *Theorie der Lebenswelt* (zit. Anm. 25), S. 101.

⁴⁴⁾ Ebenda, S. 152.

⁴⁵⁾ Es müsse immer einen „Rest von Wahrscheinlichkeit des Auffliegens konsolidierter Präsumptionen“ geben. Dieser sei „das unausweichliche Schicksal über der Lebenswelt, über

Der ‚Ansatz von oder zu Theorie‘ hat mit dieser medialen Verfasstheit, mit einem prekären Rand der Lebenswelt zu tun:

Die Fülle ihrer Nebenleistungen [der Lebenswelt], mit denen sie den Innenseiten die Erscheinung ihrer Beständigkeit gewährt, werden eines Tages zur Hauptleistung – das heißt aber, daß die Wendung zur theoretischen Einstellung schon vollzogen ist.⁴⁶⁾

Die ‚Krisenzone‘ dieses Umschlags ist aus einer „*immanenten* Unhaltbarkeit“⁴⁷⁾ heraus erläutert. Die damit verbundene Aufmerksamkeit für die konstitutiven wie destruktiven ‚Nebenleistungen‘ ist es, die Blumenbergs Lebenswelttheorie in eine Affinität zu Fontanes Inszenierungen „schönste[r] Selbsterständlichkeit[en]“⁴⁸⁾ geraten lässt.

3. „Aber es gähnt doch eine Kluft“ (›Auf dem Matthäikirchhof‹)

Fontane ‚mit‘ Blumenberg zu lesen, soll im Folgenden heißen: zum einen die Lektürebewegungen einzelner Glossen exemplarisch nachzuvollziehen und sie zum anderen so zu kontextualisieren, dass sich das ihnen zugrundeliegende Verfahren – von Fontane aus – lektüretheoretisch entfalten lässt. Dem möchte ich zunächst anhand des Gedichtes ›Auf dem Matthäikirchhof‹⁴⁹⁾ nachgehen, das Blumenberg zum Schluss des Textes ›Es stirbt sich‹⁵⁰⁾ erwähnt:

Alltags mit den Offiziellen
Weiß ich mich immer gut zu stellen,
Aber feiertags was Fremdes sie haben,
Besonders, wenn sie wen begraben,
Dann treten sie (drüber ist kaum zu streiten)
Mit einemmal in die Feierlichkeiten.

Man ist nicht Null, nicht geradezu Luft,
Aber es gähnt doch eine Kluft,
Und das ist die Kunst, die Meisterschaft eben,
Dieser Kluft das rechte Maß zu geben.

jeder ihrer Formen, das Verhängnis ihrer unverfehlbaren Selbstzerstörung gerade in dem Maße, in dem sie durch Verfeinerung des Rasters jener Präsumptionen ihre Selbsterhaltung betreibt“ (ebenda, S. 92).

⁴⁶⁾ Ebenda, S. 104.

⁴⁷⁾ Ebenda, S. 39, H. v. m.

⁴⁸⁾ BLUMENBERG, Vor allem Fontane (zit. Anm. 3), S. 22.

⁴⁹⁾ Das Gedicht ist Teil der Sammlung ›Aus der Gesellschaft‹: in: THEODOR FONTANE, *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte. Nachgelassenes*, HF I/6, München 1978, S. 371–377, hier: S. 373–374. Texte Fontanes werden im Folgenden unter Angabe der Abteilungs- und Bandzahl nach der Hanser-Ausgabe ›Werke, Schriften und Briefe‹ zitiert. In den Glossen ist diese Sequenz als „Sammlung überwiegend ironischer Glossierungen [!] sozialer Typik und Pragmatik“ beschrieben (BLUMENBERG, Vor allem Fontane, zit. Anm. 3, S. 165).

⁵⁰⁾ Ebenda, S. 27–30.

Nicht zu breit und nicht zu schmal,
 Sich flüchtig begegnen, ein-, zwei-, dreimal,
 Und verbietet sich solch Vorüberschieben,
 Dann ist der Gesprächsgang vorgeschrieben:
 „Anheimelnder Kirchhof ... beinah ein Garten ...
 Der Prediger läßt heute lange warten ...“
 Oder: „Der Tote, hat er Erben?
 Es ist erstaunlich, wieviele jetzt sterben.“

Fontanes Gedicht präsentiert gleich mehrere Schwellenzonen: zwischen dem singulären Tod und dem in anonyme Exemplarizität zurückgestuften Toten, zwischen den informellen Gesprächen der Trauergäste und dem Einrasten des Zeremoniells („Der Prediger läßt heute lange warten“), aber auch die Zone zwischen Alltäglichkeit und Nichtalltäglichkeit, „den Offiziellen“ und dem ‚Subalternen‘.⁵¹⁾ Der *small talk*, von dem Blumenberg sagt, Fontane habe ihn zum Ende des 19. Jahrhunderts in die deutschsprachige Literatur eingeführt,⁵²⁾ setzt ein, wenn die Choreographie begegnungsloser Begegnungen stockt. Er simuliere einen Konsens und habe darin „pazifizierende, besänftigende Qualität“.⁵³⁾ Man vertrage sich, „indem man sich keinen Grund gibt, es nicht zu tun.“⁵⁴⁾ Das rhetorische Moment liegt hier – wie es eine die Anthropologie betreffende Rhetoriktheorie verlangt – in der „Sicherung des Nicht-Widerspruchs“, im „Nicht-Zerbrechen[] der Konsistenz des Hingenommenen“.⁵⁵⁾ Der *small talk* ist nicht in der Lebenswelt beheimatet, sondern eines ihrer (nur nachträglich interpolierbaren) Strukturmomente. Das subalterne ‚Ich‘ registriert und zitiert die Bewegungen und Verlegenheitssätze, die die gebotenen Abstände und damit die „Konsistenz des Hingenommenen“ erhalten sollen. Indem das Gedicht dieses Dispositiv ausstellt, gibt es eine rhetorisch-lebensweltliche Formation zu lesen, die eine Glossierung provoziert. Zusammen mit der Stabilisierungsbewegung stellt sich jedoch auch eine gegenläufige Tendenz aus.

Fontane beherrscht die Pointe, die im Mißverhältnis des Verhältnismäßigen sogar Komik der Genauigkeit haben kann: *Oder: ‚Der Tote, hat er Erben? / Es ist erstaunlich, wie viele jetzt sterben.‘*

Das [I]mmerwahre als das Destillat des Nichtssagenden – damit schließt der Einakter in nuce.⁵⁶⁾

⁵¹⁾ Vgl. das im gleichen Zyklus enthaltene und ebenfalls von Blumenberg besprochene Gedicht ›Der Subalterne‹ (HF 1/6, S. 372).

⁵²⁾ Vgl. BLUMENBERG, Vor allem Fontane (zit. Anm. 3), S. 33.

⁵³⁾ Ebenda, S. 35.

⁵⁴⁾ Ebenda.

⁵⁵⁾ HANS BLUMENBERG, Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, in: Ästhetische und metaphorologische Schriften (zit. Anm. 6), S. 406–431, hier: S. 418.

⁵⁶⁾ BLUMENBERG, Vor allem Fontane (zit. Anm. 3), S. 36.

Sätzen wie diesen komme die Funktion zu, „daß sie eine Art ‚Restbedarf‘ decken, *überhaupt etwas zu sagen und nicht ganz zu schweigen*“.⁵⁷⁾ Das „Destillat des Nichtssagenden“ enthält eine innere Tendenz zur Überschreitung: „*Zuviel über Zuwenig*. Vollbesitz der Sprache verbunden mit der trainierten Fähigkeit, sie nichts bedeuten zu lassen“.⁵⁸⁾ Das, was Verhältnismäßigkeit stiften soll, ist es selbst nicht. Mit Blumenbergs Kommentar wird das Gedicht in zwei Hinsichten lesbar: als Einakter des Gelingens („das rechte Maß“) und als Einakter des Verfehlens („Mißverhältnis des Verhältnismäßigen“), in dem das Equilibrium der Nebensächlichkeiten strukturell unterlaufen ist. Das Wort ‚Kluft‘, das im Mittelpunkt dieses Spiels der Distanzen steht, bezeichnet eine Spaltung im Terrain, hier zugleich etwas, dem sich, wie einem Grab, „das rechte Maß“ geben lässt. Zugleich entzieht sich die Möglichkeit dieses Maßhaltens im Sinne des Verfehlens.

Fraglich ist nun, wie sich die lebensweltliche ‚Krisenzone‘ zur Glossierung selbst verhält. Erschöpft sich die Lektürebewegung darin, eine literarische Konfiguration als Illustration eines philosophischen Problems auszulegen? Dann bliebe das Konzept der Lebenswelt unangetastet durch das literarische Artefakt, das nur eine Art der Veranschaulichung leistete. In ›Auf dem Matthäikirchhof‹ wäre ein Aspekt von Lebenswelt, der *small talk*, dargestellt. Meine Hypothese ist jedoch, dass das strukturelle Lebensweltproblem, das die Arbeiten zu Fontane eher implizit als explizit verhandeln, aus dieser darstellungslogischen Bindung gelöst und stattdessen auf das lesend-schreibende Verfahren der Glossierung selbst bezogen werden muss. Indem der Beitrag des Artefakts bereits innerhalb der Aushandlung einer ›Theorie der Lebenswelt‹ selbst – und damit von Theorie überhaupt – verortet werden soll, unterscheidet sich der hier verfolgte Ansatz von narratologischen oder anthropologischen Positionen in der gegenwärtigen, den Lebensweltbegriff aufnehmenden Literaturtheorie.⁵⁹⁾

⁵⁷⁾ Ebenda, S. 157. Der Kontext ist hier ein anderer: „Der Ausdruck ‚Lebenswelt‘ zielt auf eine Konsequenz, in der sich die Sätze *So ist die Welt* und *So ist das Leben* derart aufheben, daß selbst für ihre Unbestimmtheit kein ‚Bedarf‘ mehr besteht.“

⁵⁸⁾ Ebenda, S. 34.

⁵⁹⁾ Vgl. *Textwelt – Lebenswelt*, hrsg. von BRIGITTE BOOTHE et. al., Würzburg 2012; *Literatur & Lebenswelt*, hrsg. von ALEXANDER LÖCK und DIRK OSCHMANN, Köln, Wien 2012; HANS SANDERS, *Lebenswelten. Imaginationsräume der europäischen Literatur*, Berlin [u. a.] 2013. Ein Modell, das explizit an Blumenberg anschließt, hat STEFAN MATUSCHEK vorgelegt: *Lebenswelt als literaturtheoretischer Begriff*. Im Anschluss an Hans Blumenbergs ›Theorie der Lebenswelt‹, in: *Literatur & Lebenswelt*, S. 57–72. Literatur könne darstellen, pointiert MATUSCHEK, was sich lebensweltlich verborgen halte, und die „Mannigfaltigkeit biographischer Lebenswelten“ (BLUMENBERG, *Theorie der Lebenswelt*, zit. Anm. 25, S. 9) thematisch machen. Anhand einer Relektüre der Texte zu Fontane soll jedoch gerade diese Darstellungsfunktion von Literatur kritisch befragt werden.

Die folgenden Analysen versuchen, eine solche Bewegung im Detail auseinanderzulegen. Blumenberg greift Fontanes textuelle Konfigurationen ‚von der Seite her‘ auf, und damit die bereits bei Fontane verhandelte Dynamik des ‚Aparten‘. Ich möchte dann zeigen, dass sich der an sich unbestimmbare Einsatz oder Anfang der Lektüre zumindest als diese Unbestimmtheit sehr genau umreißen, in Relation zum Text verorten und darüber auf das lebenswelttheoretische Problem des Aufkommens von Theorie beziehen lässt. Diese Bewegung ist in textuelle Unsicherheiten verstrickt; deutlich wird dies an Blumenbergs Diskussion eines Nachlassgedichts Fontanes und dem daran entbrannten Streit über philologische Gewissheit.

4. *Anamorphotisches Lesen* (›Der Stechlin‹)

An den ›Glossen‹ fällt auf, dass sie neben den ›Wanderungen‹ vor allem Briefe, Gedichte, Kritiken und Notizen Fontanes besprechen, das übrige Romanwerk aber auslassen. Die Ausnahme bildet der letzte Roman, ›Der Stechlin‹, dem sich Blumenberg in ›Rebhuhnflügel und Krammetsvögelbrüste‹ über einen Eintrag aus dem Anmerkungsapparat annähert. In einem nicht verwendeten Entwurf findet sich die Skizze zu einem expliziten Religionsgespräch zwischen Dubslav von Stechlin und Pastor Lorenzen.⁶⁰ Die Ambiguität des Romantitels aufnehmend, bemerkt Blumenberg, dass die Szene in ihrer Deutlichkeit „nicht ganz leicht genug“ gewesen sei, „um an der Oberfläche des Stechlin zu bleiben“. Der „Fontaneton für ein Religionsgespräch“ sei darin nicht „genau genug“ getroffen. „Dieses Genauere“ finde sich vielmehr im Roman, „in einem Gesprächsfetzen, bei Tisch im Kloster Wutz der Domina Adelheid“.⁶¹ Czako hebt hier an, die am Abend zuvor beim Bruder der Domina eingenommene Mahlzeit – Krammetsvogelbrust – auf die nun servierte – Rebhuhnflügel – zu beziehen:

In Brust und Flügel schlummert, wie mir scheinen will, ein großartiger Gegensatz von hüben und drüben; es gibt nichts Diesseitigeres als Brust, und es gibt nichts Jenseitigeres

⁶⁰) Dubslav kommt auf Christus zu sprechen: „... Nun Lorenzen, wie denken Sie eigentlich darüber. Aber ordentlich. Ich kann Sie nun mal controlieren. Haben Sie den Glauben daran? | Den hab' ich. | Gottes Sohn? | Auch. Aber in meinem Sinn. | Ja, in meinem Sinn. Was heißt das? Damit wollt ihr immer aus der Schlinge heraus. Das Gespräch setzt sich fort. Lorenzen wie Windel, aber nicht schopenhauerisch, sondern Bergpredigt, christlich sozial“ (Vorarbeiten und Vorstufen, HF 1/5, S. 435–436).

⁶¹) BLUMENBERG, Vor allem Fontane (zit. Anm. 3), S. 13. NEUMANN hat die zentrale Funktion solcher Tischgespräche für Fontanes Schreiben herausgearbeitet: Es handele sich um paradigmatische „Chronotypen in der sozialen Dynamik“ (Romankunst als Gespräch, zit. Anm. 37, S. 56), eingerückt in ein Set von ‚Kraftfeldern‘, zu denen NEUMANN neben dem Duell und dem ritualisierten Begehren auch das Sterberitual zählt (ebenda, S. 57).

als Flügel. Der Flügel trägt uns, erhebt uns. Und deshalb, trotz aller nach der anderen Seite hin liegenden Verlockung, möchte ich alles, was Flügel heißt, doch höher stellen.⁶²⁾

Vorgebracht wird dies „in einem möglichst gedämpften Tone“⁶³⁾ in einer erneuten Zurücknahme des ohnehin Zurückgenommenen. Der „gewagte Höhenflug von der einen Spezialität des Hauses zur anderen, von der Immanenz zur Transzendenz“, bleibe hier, folgert Blumenberg, in der „verdienten Schweben“.⁶⁴⁾ Die Lektüre, die das herausstellt, funktioniert, indem sie vom nicht verwendeten Entwurf ihren Ausgang nimmt, „anamorphotisch“⁶⁵⁾ Um an einem Tischgespräch die anfängliche Zurücknahme des Expliziten bei Fontane lesbar zu machen, wechselt sie die Perspektive. Genau genommen, gibt sie aber keine Gestalt dort, wo zunächst ein Fleck zu sehen war, sondern sie exponiert eine Bewegung, die gerade von der Beiläufigkeit des Dargestellten verdeckt, unlesbar gehalten wird. Der Gehalt des innerhalb der Szene angebrachten rhetorischen Scherzes lässt sich dann noch einmal verschieben: Czako bezieht „Brust und Flügel“ der servierten Vögel auf den „Gegensatz von hüben und drüben“. Wenn er aber „alles, was Flügel heißt,“ höherstellt, ist in diesem besonderen Fall eine ebenso forcierte wie verhinderte Transzendenz anzunehmen, da es sich erstens um einen gebratenen Flügel handelt und zweitens um den eines Rebhuhns, das sich, wenn es fliegt, eher niedrig über dem Boden hält.

Blumenberg übergeht diese Pointe, um die „Schweben“ zwischen Immanenz und Transzendenz herauszuheben; dabei kann es nicht allein um den rhetorischen „Höhenflug“ gehen. Es muss auch die Frage gestellt werden, woraufhin und nach welchem Prinzip eine solche Szene überhaupt zu lesen ist. Das Angebot, das eine „anamorphotische“ Lektüre macht, geht nicht sofort auf das Nichtgesagte im Sinne eines Verschwiegenen, sondern auf eine grundsätzliche Infragestellung der Explikation, eines transzendenten Sinns. Denn in dem Tischgespräch handelt es sich nicht ‚eigentlich‘ um ein Religionsgespräch. Lesbar wird lediglich die Verhinderung des Themas als Thema, nur der „Ton“ eines solchen Gesprächs wahrnehmbar. Darum ist es einem ‚Lesen von der Seite her‘

⁶²⁾ FONTANE, Der Stechlin, HF I/5, S. 92–93.

⁶³⁾ Ebenda, S. 93.

⁶⁴⁾ BLUMENBERG, Vor allem Fontane (zit. Anm. 3), S. 14.

⁶⁵⁾ Als künstlerische Technik verweist die Anamorphose auf die Gemachtheit der Darstellung. „[A]ls Teil der mathematischen Ordnung der Bildkonstruktion liefert sie“, wie DIETER MERSCH erläutert, „keine erkennbare Darstellung, vielmehr verwischt sie das Dargestellte und löscht die Figur aus, um das Bild an einem anderen Ort, nämlich in einem extremen Winkel von nahezu 180°, erst entstehen zu lassen“ (Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie, in: Was ist ein Medium?, hrsg. von STEFAN MÜNKER und ALEXANDER ROESLER, Frankfurt/M. 2008, S. 304–321, hier: S. 311). Sie erzeuge damit „eine paradoxe Figuralität, die, indem sie nichts zu zeigen scheint, zugleich auf die Medialität der Bildkonstruktion zeigt“ (ebenda, S. 313). Was Blumenbergs Glosse entstehen lässt, ist jedoch gerade eine Entbildlichung: von der Seite her wird sichtbar, was undarstellbar bleibt.

zu tun, dem sich der flottierende Charakter des ‚Gesprächsfetzens‘ erst vor dem Hintergrund der verworfenen Möglichkeit abzeichnet. Mit dem Schlusssatz der Glosse erhält diese Konfiguration eine weitere Drehung: „Wie der greise Fontane in diesem Werk, dessen Korrekturen er noch gelesen, das er aber als leibhaftiges Buch nicht mehr in Händen halten sollte, nochmals und letztmals alles in der Schwebelässt.“⁶⁶) In der Spannung zwischen zurückgenommener *mise-en-scène* und postum erscheinender Erstausgabe bringt Blumenbergs anamorphotische Lektüre die Aporie der Geschlossenheit zur Lesbarkeit.

5. Der zweite Untergang der Metaphysik (›Rheinsberg‹)

In der Vorrede zur ersten Auflage der ›Wanderungen durch die Mark Brandenburg‹ wird der antisystematische und transitorische Charakter der Unternehmung betont: „Und sorglos hab’ ich es gesammelt, nicht wie einer, der mit der Sichel zur Ernte geht, sondern wie ein Spaziergänger, der einzelne Ähren aus dem reichen Felde zieht.“⁶⁷) Fontanes Texte werden lebenswelttheoretisch lesbar, weil sie in metonymischen Verkettungen den wiederholten Verzicht auf Explikation zur Sprache bringen. Die topografischen Nebenschauplätze gewinnen eine topologische Qualität. Zentral für diesen Gedanken ist Blumenbergs Miniatur ›Ein Nebensatz, ein Untergang‹. Sie entzündet sich an einem Satz über die Nachmittagsgesellschaft am Rheinsberger Hof von Prinz Heinrich:

Mit besonderer Vorliebe wurden metaphysische Sätze beleuchtet und diskutiert, und alle jene wohlbekannten Fragen auf deren Lösung die Welt seitdem verzichtet hat, wurden unter Aufwand von Geist und Gelehrsamkeit und mit Zitaten pro und contra immer wieder und wieder durchgekämpft.⁶⁸)

Rheinsberg ist ein Rückzugs- und Erinnerungsort wider Willen. Blumenberg stellt heraus, dass Fontanes Heinrich eine Figur „zwischen zwei Unmöglichkeiten“⁶⁹) sei – in der Nähe des Thrones zu bleiben ist ihm ebenso unmöglich wie nach Frankreich auszuweichen. Der beiläufig erwähnte Niedergang der Metaphysik gerät in eine Analogie zu einem politischen Verfallsnarrativ. Für den Wanderer, den „Unfreund der Philosophie“⁷⁰) gehört es ein Jahrhundert

⁶⁶) BLUMENBERG, Vor allem Fontane (zit. Anm. 3), S. 14. Blumenbergs Einordnung ist widersprüchlich: Einerseits geht er davon aus, dass ›Der Stechlin‹ „erkennbar Fragment geblieben“ sei (ebenda, S. 9), registriert aber andererseits, „daß wir bis heute nicht wissen, ob dieser Roman Fragment geblieben ist“ (ebenda, S. 36).

⁶⁷) THEODOR FONTANE, Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Erster Band, HF II/1, S. 11

⁶⁸) Ebenda, S. 296.

⁶⁹) BLUMENBERG, Vor allem Fontane (zit. Anm. 3), S. 65.

⁷⁰) Ebenda, S. 66.

später zu den Selbstverständlichkeiten, dass etwas seinen Untergang nimmt. Nicht der Untergang der Metaphysik, sondern das Selbstverständlich-Werden ihres Verlusts ist das Problem:

Daß der Untergang der Metaphysik wie des Vertrauens zu ihr in einem Nebensatz untergebracht ist, der den ganzen Tischerundenkraftaufwand mit Vergeblichkeit stigmatisiert, ist große Kunst. Ist es gerade dadurch, daß dieser ‚Verzicht‘ auf Fragelösungen, den ‚die Welt‘ seither geleistet hat, die Integration ins Lebensweltlich-Selbstverständliche des nächsten Jahrhunderts – der Wandererlebenszeit – erfährt. Auf Untergänge ist man nun eingestellt. Sie können in Nebensätzen stattfinden.⁷¹⁾

Fontanes „große Kunst“ besteht darin, durch geschickte Umbelastung des Satzgefüges dieses *zweite* Versinken thematisch zu machen. Die Glossierung setzt genau dort an, bei einer Verschränkung von Nebensatz und Nebenschauplatz. Die nebenbei vorgeführte Tilgung philosophischer Ansprüche ist zugleich meta- und prototheoretisch: Metatheoretisch, weil das Absinken obsoleter metaphysischer Sätze ins „Lebensweltlich-Selbstverständliche“ beobachtbar wird, prototheoretisch, weil die Nebenleistungen zur Hauptsache werden und sich so der Umschlag in Theorie vorbereitet. Dieser Umschlag kommt von der Seite her zur Lesbarkeit, bleibt bloßer Ansatz. Fontanes Schreiben und Blumenbergs Glossierung treffen sich in ihrer Aufmerksamkeit für die disruptive Kraft des Marginalen.⁷²⁾ Mit dem ‚Aparten‘ hat Fontane ein Wort dafür, dessen strukturelle Implikationen Bettine Menke herausgearbeitet hat.⁷³⁾

Apart wäre [...], was sich einer Hierarchisierung nicht fügt, die den Teil allein vom Ganzen her denkt, insofern es diesem schon entstamme, und in diesem – restlos – aufgehen können soll, weil er, der Teil, ihm, dem Ganzen, immer schon zugehörig und untergeordnet war. Der Versicherung, daß der Teil auf die Totalität verweise und sich ihm gewaltlos ein- und unterordne, steht ein *arabesk* zu verstehendes *à-part* (*beiseite*) entgegen. Denn den ‚Teil‘ im *A-parten* zu hören, weist einen anderen Ort am Rande an, der sich nicht dem Ganzen integriert und in ihm aufgehen wird. – [...] Das *Aparte* benennt nun nicht (nur) eine Klasse von Gegenständen, etwa die ‚aparte Frau‘, sondern *als* ‚beiseite‘ organisiert es eine Relation, eine selbstreflexive Figur.⁷⁴⁾

⁷¹⁾ Ebenda, S. 66–67.

⁷²⁾ Dies entspricht der Konstellation, die FLEMING an der Thales-Anekdote, dem antiken Paradigma zu einer „Urgeschichte der Theorie“ (HANS BLUMENBERG, *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Frankfurt/M. 1987), herausgearbeitet hat: „Representing the lifeworld, the laughter of the maid erupts at once from the margins and the inside of thought“ (*On the Edge of Non-Contingency*, zit. Anm. 5, S. 34).

⁷³⁾ BETTINE MENKE, Fontanes Melusinen, in: *Die Bilder der ‚neuen Frau‘ in der Moderne und den Modernisierungsprozessen des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von KRYSZYNA GABRYJELSKA, MIROSLAWA CZARNECKA und CHRISTA EBERT, Wrocław 1998, S. 25–50. Das „*aparte*“ sei ein „symptomatisch auftretendes Wort“ Fontanes (S. 36), prominent etwa in ‚Cécile‘. Vgl. auch NEUMANN, *Romankunst als Gespräch* (zit. Anm. 37), S. 11: ‚Apartheit‘ ist dort im Kontext von „Norm und Abweichung“ diskutiert.

⁷⁴⁾ MENKE, *Fontanes Melusinen* (zit. Anm. 73), S. 37.

Als ein nicht Integrierbares, aber dennoch Relationsstiftendes, das die Voraussetzungen von Totalitätsfiguren irritiert und in Konkurrenz zum Elementaren steht, lässt sich das Aparte in einen Bezug zum lebensweltlichen „Rand von Unsicherheit“⁷⁵⁾ setzen. Es „stört die Logik von Gehalt und Beiwerk und damit die Möglichkeit einer geschlossenen Lektüre eines integralen Gehaltes selbst.“⁷⁶⁾ Das umrankende Beiwerk, die Arabeske, unterlaufe polare Oppositionen,⁷⁷⁾ sei vielmehr „bestimmt durch das Kippen zwischen verschiedenen miteinander konkurrierenden Darstellungsmodi und Lesemodi.“⁷⁸⁾ In der Ergänzung zu seiner *Poetik-und-Hermeneutik*-Vorlage ›Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans‹ beschreibt Blumenberg die Arabeske als wesentliches Kriterium moderner Ästhetik: „Die Arabeske ist repräsentativ für den unnaiven Roman, der sich selbst zu thematisieren beginnt.“⁷⁹⁾ Indem die Glossen dieses selbstreflexive ›Beiseite‹ in Fontanes Texten aufgreifen, tragen sie sich in den Widerstreit ›konkurrierender Lesemodi‹ ein.

6. Aufkommen der Lektüre (›Am Schermützel‹)

Das Textstück ›In-der-Lebenswelt-sein heißt: Nichtschwimmer sein‹⁸⁰⁾ kommentiert eine Spreeland-Episode aus den ›Wanderungen‹. In Blumenbergs Referat wird Fontanes Szene an entscheidender Stelle unterbrochen. Mit dieser Zäsur verschiebt sich die darstellungslogische Adressierung der Lebensweltthematik.

Als der ›Schermützelsee‹ wieder in Sicht gerät, muss sich der Wanderer entscheiden: zwei Dörfer – Saarow und Pieskow – erscheinen ihm gleichermaßen

⁷⁵⁾ BLUMENBERG, *Theorie der Lebenswelt* (zit. Anm. 26), S. 124. „Emotional“ sei dieser Rand „besetzt mit Vorgängen des Befremdens, des Erschreckens, des Entsetzens, der Furcht“ (ebenda, S. 135); ausgehend von dieser Beobachtung bedürfte die hier vorgeschlagene Bezugnahme einer eigenen und kritischen Analyse.

⁷⁶⁾ MENKE, *Fontanes Melusinen* (zit. Anm. 73), S. 43.

⁷⁷⁾ Vgl. ebenda, S. 40.

⁷⁸⁾ Ebenda, S. 43–44.

⁷⁹⁾ HANS BLUMENBERG, *Ergänzung des Referats*, in: *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963*, hrsg. von HANS ROBERT JAUSS, München 1969, S. 219. HELMSTETTER greift diese Formulierung auf und bezieht diese Kraft des Marginalen etwa auf die Elementarstrukturen von ›Irrungen, Wirrungen‹ – es seien „Randbemerkungen, arabeske Marginalien, die das Konstruktionsprinzip des Textes en miniature ausstellen“ (Die Geburt des Realismus, zit. Anm. 11, S. 142) – sowie auf ›Effi Briest‹: „Als Prinzip und Emblem“ führe die Arabeske „ins Zentrum des Romans und seiner Poetik“ (ebenda, S. 198), dieses dann gleichsam ausstreichend.

⁸⁰⁾ Der Text ist zuerst als zweiter Teil eines Zeitungsartikels erschienen: Fontane zu Wasser. Zwei philosophische Ansichten des Markenwanderers, *Neue Zürcher Zeitung* vom 7. Juli 1990, Nr. 155, S. 65. Der Beginn ist identisch mit dem Text ›Fontanes Seenot (Die Columbus-Formel)‹, der auch in ›Vor allem Fontane‹ unmittelbar vorangestellt ist.

reizvoll, jedoch liegt nur Pieskow auf der Reiselinie. Weil der Kutscher Moll kurze Wege liebt und die Pferde schonen will, treffen sie die Absprache, dass er allein vorfahren werde. „Das fand denn auch seine Zustimmung“, schreibt Fontane, „wie jede den Weg kürzende *Proposition*“.⁸¹⁾ Währenddessen werde der Wanderer das hangabwärts gelegene Saarow zu Fuß besuchen und von dort mit dem Fährboot, einem „Seelenverkäufer“,⁸²⁾ übersetzen. Die Bootsführer der Fähre, ein eben noch im Bootshäuschen gescholtener Junge und seine jüngere Schwester, übernehmen diese Aufgabe offenbar in Vertretung des Vaters. Als sie etwas über die Seemitte hinaus gelangt sind, verwickelt der Wanderer die beiden Kinder in ein Gespräch:

„Wie tief ist denn eigentlich euer See?“
 „Na, wie uns' Huus.“
 „O, mihr, mihr“, flüsterte die Schwester.
 „Und könnt' ihr denn auch schwimmen? Oder du wenigstens?“
 „Nei.“
 „Ja, da kannst du ja mal ertrinken.“
 „O, ick wihr doch nich.“
 „Nu nimm mal an, wenn euer Boot umkippt.“
 „Uns' Boot kippt nich.“
 Und dabei sahen sie sich an und kicherten und ruderten weiter.⁸³⁾

Blumenberg kommentiert diese Szene lakonisch: „Das ist die Lebenswelt; nur wer von außen in sie eintritt, sieht Risiken jenseits des Randes alltäglicher oder erinnelter oder jemals auch nur vorgestellter Vorkommnisse.“⁸⁴⁾ Lebenswelt heißt, nicht gerüstet zu sein für das Auftreten von Unvorhergesehenem. Als derjenige, der sich dennoch auf dem Wasser befindet, sei der Nichtschwimmer, der nicht einsieht, schwimmen können zu müssen, wo er doch ein Boot hat, das Subjekt dieser Welt.⁸⁵⁾ In diesem Schema stößt die Nachfrage des Wanderers den Lebensweltverlust der Kinder an, ist die von außen kommende Irritation. Das Nicht-Versinken des Bootes korrespondiert mit dem Absinken der Störung ins Selbstverständliche („Uns' Boot kippt nich“). In Bezug auf das Lebensweltskonzept hat die Szene einen illustrativen Charakter. Blumenberg nutzt hier in der Tat die Bezeichnung „Verbildlichung“.⁸⁶⁾ Dieser Verbildlichung liegt

⁸¹⁾ THEODOR FONTANE, Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Zweiter Band, HF II/2, S. 478, H.v.m.

⁸²⁾ Ebenda.

⁸³⁾ Ebenda.

⁸⁴⁾ BLUMENBERG, Vor allem Fontane (zit. Anm. 3), S. 96.

⁸⁵⁾ Vgl. ebenda, S. 96–97. Der Bezug zum metaphorologischen Arbeitskontext ›Schiffbruch mit Zuschauer‹ ist eindeutig.

⁸⁶⁾ Ebenda, S. 94.

eine Vermittlungsarbeit des Kommentars zugrunde. Anhand einer erkannten Strukturanalogie wird die literarische Szene auf den phänomenologischen Begriff gebracht.

Der über die Glossierung eingebrachte theoretische Mehrwert liegt dann in dem Ergebnis, das sie bringt, nicht aber in sich selbst. Generalisiert man dieses Modell, lässt sich die Literatur auf ihre verdeckten ‚Verbildlichungen‘ philosophischer Begriffe durchmustern. Ist diese Relation erst gesetzt, ist es im Grunde genommen unerheblich, dass es sich hier um die ‚Lebenswelt‘ handelt; es könnte sich, da es letztlich unaffiziert von der literarischen Konfiguration bliebe, ebensogut um ein anderes Philosophem, etwa um das ‚In-der-Welt-sein‘ handeln. Auch wenn eine solche Lesart nahe liegt und von Blumenberg sogar forciert wird, spricht einiges dagegen, dass das strukturelle Problem damit schon adäquat bestimmt wäre. Dagegen sprechen etwa die mitgesetzte Trennung von Literatur und Philosophie, Blumenbergs Einsichten aus einer zur ‚Theorie der Unbegrifflichkeit‘ ausgebauten Metaphorologie, die Ausblendung eines möglichen Eigenwerts des glossierenden Verfahrens, schließlich die Zurückweisung eines reduktiven Lebensweltverständnisses. Um eine gegenstrebige Lesart des Verhältnisses zwischen der Miniatur und Fontanes Prosastück zu erproben, sind diese Elemente jedoch zentral. Blumenbergs Einsatz „Das ist die Lebenswelt“, führt, obwohl er das Problem benennt, zugleich ein Stück weit in die Irre.

Der Hinweis liegt darin, dass dieser Satz, der eine Darstellung der Lebensweltproblematik *avant la lettre* behauptet, mit der Unterbrechung des Referats dieser Darstellung ineins fällt. Nicht nur Blumenbergs Kommentar lässt sich lesen, auch die Tatsache und Situation des Kommentierens selbst. Der Kommentar bringt eine Bewegung zum Stillstand, um, so scheint es, eine marginale Szene mit philosophischem Gehalt aufzuladen; aber dies geschieht um den Preis eines Verlusts der Verunsicherung, der ‚Krisenzone‘, die Fontanes Szene provoziert. Wenn Blumenberg das, „was scheinbar am Rande geschieht,“ zu lesen verstehe, wie Zill konstatiert, und „auf seine Signifikanz für die Lebenswelt hin“ entfalten könne, dann verdeckt die hier gefundene „Bedeutsamkeit[...] im scheinbar Marginalen“⁸⁷⁾ – die Lebensweltzuschreibung – das Marginale als Marginales. Blumenbergs Zuschreibung verstellt geradezu die lebensweltlich entscheidende Bewegung, nämlich eine potenzielle immanente Destruktion.

In diesem Aspekt korrespondiert die Äußerlichkeit des Kommentars mit der Frage des Wanderers, nur dass es jetzt die literarische Figuration ist, die ihre Unbemertheit preisgibt. Ich schlage vor, die Verunsicherung vor dem Einrasten des Kommentars, d.h. die autodestruktive Tendenz des Margi-

⁸⁷⁾ ZILL, Anekdote (zit. Anm. 1), S. 38.

nalen mit dem Problem der Lektüre zu verbinden, und zwar so, dass die Lektürebewegung selbst zu einem integralen Teil des Lebensweltproblems wird, das sie zugleich als ‚verbildlichtes‘ präsentiert. Denn dass an dieser unscheinbaren Textpassage bei Fontane überhaupt eine ‚Verbildlichung‘ von Selbstverständlichkeit thematisch werden kann, ist, für sich genommen, keineswegs selbstverständlich. Der Vorschlag zielt weder darauf, den Text als Lebenswelt zu verstehen, noch darauf, das Lesen als Überführung von Selbstverständlichkeit in Verständlichkeit zu bestimmen.⁸⁸⁾ Lebenswelt- und lektüretheoretisch relevant sind die gegenstrebigem Lesemodi, auf die sich die phänomenologische Aufmerksamkeit für Trivialitäten hier einlassen muss. Während im Überlesen eine Stabilisierung des ‚Hingenommenen‘ läge, irritiert das glossierende Verfahren diese Tendenz. Innerhalb dieses Verfahrens muss unterschieden werden zwischen einer darstellungslogischen Lesart (‚Verbildlichung‘), die begrifflich sistiert, und jenem Moment der Irritation selbst. Soll dieses nicht als ‚von außen kommende‘ Infragestellungen verstanden sein, muss es bereits in Fontanes Text, in der inszenierten Marginalität angelegt sein.

Geht man ein wenig über die von Blumenberg zitierte Stelle hinaus, deutet in ›Am Schermützel‹ zunächst kaum etwas auf eine stabile Konstellation hin. Nichts ist an seinem Platz. Die Kinder vertreten, indem sie das Boot übersetzen, die Stelle des abwesenden väterlichen Signifikanten. Der Wanderer weicht, indem er die Fähre nimmt, von seinem Weg ab und hinterlässt einen Kutscher ohne Passagier. Fontanes Prosastück drängt aber auf eine Auflösung dieser Destabilisierung, auf ein Gelingen, zur Rückkehr auf die eigentliche Route. Als sich Wanderer und Kutscher später auf der gegenüberliegenden Uferseite wiedertreffen, beklagt sich der Kutscher über die empfundene Leere: „Is *das* eine Gegend! In Saarow is nichts, das kenn’ ich, und hier in Pieskow is gar nichts.“⁸⁹⁾ Blumenbergs Kommentar hingegen hält die Szene inmitten der Überfahrt an, gewissermaßen auf dem Weg von ‚nichts‘ zu ‚gar nichts‘. Er lässt so gesehen den „Seelenverkäufer“ nicht mehr an der Uferböschung ankommen, den Wanderer nicht den ‚hohlen Klang‘ unter dem Pieskower Kirchboden erklopfen, den Umweg so nicht im empfundenen „Hoch- und Vollgefühle“⁹⁰⁾ enden, ehe der Wanderer wieder auf den vom ernüchterten Moll genutzten Weg trifft – auf den der „Proposition“.

⁸⁸⁾ Es bedarf einer ausführlichen, an dieser Stelle nicht zu leistenden Analyse, welche die übersehene Selbstverständlichkeit des Lesens selbst mit Blumenberg lebenswelttheoretisch reformuliert.

⁸⁹⁾ FONTANE, Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Zweiter Band (zit. Anm. 81), S. 483.

⁹⁰⁾ Ebenda.

Die Zäsur setzt Blumenberg inmitten des Übertragungsgeschehens, wo Verlust und Restitution von Selbstverständlichkeit ineinandergreifen. Der diese Zäsur setzende Satz – „Das ist die Lebenswelt“ – ist in sich paradox, weil ‚Lebenswelt‘ das Paradigma dessen ist, auf das sich nie zeigen und das sich gerade nicht bestimmen lässt, da sie im Moment ihrer Bestimmung zu existieren aufhört.⁹¹⁾ Hierin liegt der performative ‚Witz‘: Was sich philosophisch nicht direkt adressieren lassen darf, kann im literarischen Artefakt seine indirekte und unbegriffliche Darstellung nur um den Preis einer erneuten Verfehlung finden. Der von Blumenberg besprochene Widerstreit zwischen „theoretischer“ und „ästhetischer Einstellung“⁹²⁾ lässt sich – was die Miniaturen zu Fontane betrifft – nicht jenseits der Frage nach der Lektüre diskutieren. In der Selbstaussstellung der Glosse *als* Glosse liegt die unbegrifflich-lebensweltliche Pointe. Indem sie einen bestimmten Fokus setzt, zeigt die Glossierung zugleich ihr eigenes Unterbrechen wie auch ihr Unterbrochensein. Unterbrochen ist sie, insofern sie eine vergangene Lektürebewegung in ihrer Differenz zu den ihr nachfolgenden markiert. Glossieren ist, mit Blumenberg, die Technik, die einen unmerklichen Moment textueller Irritation aufnimmt, um ihn derart auszustellen, dass sich dieses Ausstellen selbst anderen Lektüren überantwortet. Die Glossierung muss ihrerseits glossierbar sein. Sie ist, in diesem Sinn, endlos.⁹³⁾ Während die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Techniken der glossierenden Texterschließung darauf zielen, einen nicht oder nicht mehr geläufigen Begriff zu erläutern, liegt dieses Verhältnis in Blumenbergs Nichtschwimmerkommentar anders. Der erläuterungsbedürftige Begriff kommt hier *hinzu*; die Fontanepassage muss ihrerseits als Erläuterung für das einspringen, was – wenn es sich um ein texterschließendes Verfahren handelte – ihrer Explikation hätte dienen sollen.

⁹¹⁾ „Die Lebenswelt selbst zum Gegenstande theoretischer Deskription zu machen, ist ja nicht eine Rettung und Bewahrung dieser Sphäre, sondern in der Enthüllung die unvermeidliche Zerstörung ihres essentiellen Attributs der Selbstverständlichkeit. Der kritisch benötigte und gesuchte Begriff kann nicht gewonnen werden ohne Aufhebung der Sache“ (BLUMENBERG, *Lebenswelt und Technisierung*, zit. Anm. 24, S. 48). In seinem frühen Husserlbuch zur Beilage III der *Krisisschrift* hat JACQUES DERRIDA auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die die Adressierung der apriorischen Strukturen einer ‚vorwissenschaftlichen Welt‘ bereitet. Bereits Husserls Denkbewegung folge einer „rückläufigen ‚Zick-Zack‘-Bewegung“ (Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie, München 1987, S. 157). Vgl. auch Anm. 25.

⁹²⁾ Explizit und prominent in: HANS BLUMENBERG, *Sokrates und das ‚objet ambigu‘*. Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes, in: *Ästhetische und metaphorologische Schriften* (zit. Anm. 6), S. 74–111.

⁹³⁾ ZILL veranschlagt eine solche Endlosigkeit auf der Ebene des Programms der ‚Nachdenklichkeit‘: Das „Charakteristische an seinem Verfahren“ sei, dass Nachdenklichkeit „mit einer Sache nicht zu Ende“ komme (ZILL, *Anekdote*, zit. Anm. 1, S. 41).

7. Lesen und lesen lassen (›Aus dem Nachlass‹)

Die Endlosigkeit des Verfahrens steht in einem scharfen Kontrast zum Topos der letzten Worte, der von Blumenberg immer wieder aufgegriffen wird.⁹⁴⁾ Doch gerade in dieser ‚Gattung‘ fallen Gewinn von Tradierbarkeit und Unsicherheit der Überlieferung zusammen: Zeichnen sich letzte Worte doch dadurch aus, dass sie, ehe „sie zum Bonmot oder geflügelten Wort werden“, immer zugleich „zitiert *und* fehlzitiert“ würden.⁹⁵⁾ Die ›Glossen‹ greifen solche Verunsicherungen auf.

Das nur als Abschrift überlieferte Nachlassgedicht ›Leben‹, von dem Blumenberg sagt, dass es so etwas wie „Fontanes ‚letztes Wort‘ sein könnte“,⁹⁶⁾ ist vor allem aufgrund seiner Editions- und Rezeptionsgeschichte interessant. Diese ist durch einen vehement und öffentlich ausgetragenen Disput zwischen Thomas Mann und Otto Pniower über die ‚richtige‘ Lesart des Gedichts bestimmt.⁹⁷⁾ Trotz der von Mann aufgebotenen Rhetorik hat sich Pniowers Lesart im Wesentlichen durchgesetzt. In ›Leben‹, ein Fünfzeiler kommentiert Blumenberg diesen Disput bis zu dem Punkt, an dem Mann den eigenen Irrtum nicht mehr ausschließen konnte – „ganz am Lebensende“, wie Blumenberg bemerkt.⁹⁸⁾ Die Konstellation gewinnt an Komplexität einerseits dadurch, dass das Gedicht selbst das Lebensende thematisiert, andererseits durch Manns expliziten Anschluss an das Romanwerk Fontanes. Nicht zuletzt lässt sich fragen, ob das Gedicht überhaupt als abgeschlossen angesehen werden kann. Blumenbergs Lektüre geht von einer Vervielfältigung der in den Publikationsprozess eingebundenen Instanzen und ihren gegenseitigen wie internen Widersprüche aus. Das Problem philologischer Gewissheit wird dort aufgenommen, wo sich die Möglichkeit eines *close reading* an eine diskursive und mediale Konstellation verliert. Die in der Überlieferung „klaffende Lücke“ markiert dabei eine strukturelle Analogie zum Format der Anekdote, dem *anékdoton*. Denn die „Aura der Anekdote“ bestehe gerade darin, dass sie eine solche Lücke nicht schließe, vielmehr den „Horizont ihrer Vieldeutigkeit“

⁹⁴⁾ Etwa in: ›Kein letztes Wort bei einem lebensgetreuen Tod‹, ›Letztes Wort im Irrealis – oder der anderen für den, der es nicht mehr sagen kann‹, ›Fontane legt das letzte Wort des fallenden Helden aus‹, ›Balladesker Liebestod‹, ›Eine Mine im Nachlass‹ und ›Nicht umsonst gelebt!‹. Es ist damit Bestandteil eines weiter gefassten Arbeitskontextes Blumenbergs, der u. a. in der Diskussion philosophischer „Todesanekdoten“ reflektiert wird: ›Glossen zu Anekdoten‹ (zit. Anm. 3), S. 28ff.

⁹⁵⁾ KARL S. GUTHKE, *Letzte Worte. Variationen über ein Thema der Kulturgeschichte des Westens*, München 1990, S. 15, H. v. m.

⁹⁶⁾ BLUMENBERG, Vor allem Fontane (zit. Anm. 3), S. 38.

⁹⁷⁾ Vgl. zu der entbrannten Diskussion und Editionsgeschichte den kritischen Kommentar in: THOMAS MANN, *Essays II: 1914–1926*. Kommentar von HERMANN KURZKE, GKFA Bd. 15/2, Frankfurt/M. 2002, S. 188–191.

⁹⁸⁾ BLUMENBERG, Vor allem Fontane (zit. Anm. 3), S. 39.

erhalte.⁹⁹⁾ Vor diesem Hintergrund gewinnt der philologische Disput lebenswelttheoretische Relevanz.

In einem Artikel in der ›Vossischen Zeitung‹ plädiert Pniower im Mai 1920 dafür, die fünf Zeilen wie folgt zu lesen:¹⁰⁰⁾

Leben! Wohl dem, dem es spendet
Freude, Kinder, täglich Brot!
Doch das Beste, was es sendet,
Ist das Wissen, daß es endet,
Ist der Ausgang, ist der Tod.

Er reagiert damit nicht nur auf den aus seiner Sicht falschen Abdruck in der Erstausgabe der Nachlassschriften, sondern vor allem auf Thomas Manns Aufsatz ›Der alte Fontane‹ (1910/19).¹⁰¹⁾ Dieser endet mit einer emphatischen Zitation des Gedichts, wie es im Nachlassband von 1908 abgedruckt ist:¹⁰²⁾

Leben; wohl dem, dem es spendet
Freude, Kinder, täglich Brot,
Doch das Beste, was es sendet,
Ist das Wissen, das es sendet,
Ist der Ausgang, ist der Tod.

Anstelle der Konjunktion ‚daß‘ steht in der vierten Zeile das relativische ‚das‘, worauf ein vorangestelltes ‚s‘ aus „endet“ ein nochmaliges „sendet“ macht. Mit

⁹⁹⁾ BLUMENBERG, *Glossen zu Anekdoten* (zit. Anm. 3), S. 30.

¹⁰⁰⁾ OTTO PNIOWER, *Der verballhornte Fontane. Eine falsche Lesart*, *Vossische Zeitung*, 5. Mai 1920 (Abendausgabe). Sowohl in der Hanser-Ausgabe – mit der Blumenberg arbeitete – als auch in der Großen Brandenburger Ausgabe bei Aufbau (1995) ist das Gedicht wie folgt abgedruckt: „Leben; wohl dem, dem es spendet / Freude, Kinder, täglich Brot, / Doch das Beste, was es sendet, / Ist das Wissen, daß es endet, / Ist der Ausgang, ist der Tod“ (HF 1/6, S. 392; GBA II/2, S. 480). HELMUTH NÜRNBERGER merkt an: „Die Nichtveröffentlichung des kleinen Gedichts könnte darauf schließen lassen, dass F[ontane] es als noch nicht abgeschlossen empfand“ (HF 1/6, S. 1108). NÜRNBERGER verweist auf die Einsendung von Martin Süßmann in der ›Vossischen Zeitung‹ vom 2. Juli 1920 sowie auf eine spätere Diskussion in den ›Fontane-Blättern‹ 1969. Er kommt zu dem Schluss, dass „die von Thomas Mann verteidigte Fassung der Verszeile in Ettlingers Nachlaßband (Ist das Wissen, das es sendet)“ auf Grund des Überlieferungsbefundes abzulehnen“ sei (HF 1/6, S. 1108). JOACHIM KRÜGER und ANITA GOLZ ergänzen dazu im Brandenburger Kommentar, dass sich der Entwurf im Konvolut ›Gedichte (Anfänge und Entwürfe aus den letzten Jahren)‹ befand, der auf die Jahre 1892–1898 datiert wird (vgl. GBA II/2, S. 693); die Abschrift befindet sich im Fontane-Archiv-Potsdam (FAP, Ha 212).

¹⁰¹⁾ THOMAS MANN, *Der alte Fontane*, in: DERS., *Werke – Briefe – Tagebücher, Essays I: 1893–1914*, GKFA Bd. 14/1, hrsg. von HEINRICH DETERING, Frankfurt/M. 2002, S. 245–274; zur zweiten Fassung von 1919 und deren Deutungsverschiebung: vgl. *Paralipomena*, ebenda, S. 383–387). Dieser Aufsatz hat den Gang der Fontane-Rezeption maßgeblich beeinflusst – vgl. EDA SAGARRA, *Der Stechlin. Roman*, in: *Fontane-Handbuch*, hrsg. von CHRISTIAN GRAWE und HELMUTH NÜRNBERGER, Tübingen 2000, S. 662–678.

¹⁰²⁾ THEODOR FONTANE, *Aus dem Nachlaß*, hrsg. von JOSEF ETTLINGER, Berlin 1908, S. 162; MANN, *Der alte Fontane* (zit. Anm. 101), S. 274.

dem Gedicht in dieser Gestalt beschließt Mann seine These, „daß erst Todesreife wahre Lebensreife“ sei, Fontanes physische Vergreisung eine künstlerische Verjüngung bedeute.¹⁰³⁾ In seiner Entgegnung auf Pniower behauptet Mann, das Beste am Leben sei, dass es zu der Erkenntnis führe, die „an seinem Ausgang unser wartet“.¹⁰⁴⁾ Einen Gemeinplatz wie den, dass das Leben nunmal ende, traut er dem späten Fontane nicht zu. Pniower hingegen befindet, das gedoppelte „das es sendet“ sei vermeidbar und „häßlich“.¹⁰⁵⁾ Entscheidend aber sei die sachliche Deplatzierung, da die zwei ersten Zeilen Güter des Lebens nennen, das ‚Doch‘ der dritten Zeile einen bis zum Ende durchgehaltenen Gegensatz einleiten würde.¹⁰⁶⁾ Mann versteht die letzte Zeile als Erläuterung der vorletzten. Es handle sich nicht um einen gegensätzlichen, sondern um einen übertreffenden Sinn.

[M]it derselben intuitiven Sicherheit, mit welcher Herr Pniower behauptet, Fontane habe nicht ‚das es sendet‘ geschrieben, sondern: ‚daß es endet‘, – behaupte, weiß ich und stelle ich fest, daß Herr Pniower irrt [...]. Denn nochmals, ich habe den Spruch geliebt, so wie er überliefert war, und Liebe möchte nicht lächerlich werden.¹⁰⁷⁾

Wenige Sätze nach der Polemik, dass man kein Philologe sein brauche, um die Vermeidbarkeit der ‚häßlichen‘ Doppelung zu erkennen, hatte Pniower geschrieben, dass „der Philologe [...] auch einmal zuversichtlich sein“ dürfe „und eine Konjektur für *absolut sicher* ausgeben“ könne.¹⁰⁸⁾ Mann zufolge soll die „Liebe“ auch und gerade zu irritierenden Dichterworten – eine buchstäbliche Philologie – diese Gewissheit noch einmal übertrumpfen können. Als Einsetzung des eigenen Anspruchs auf Verstehen in die Lücke der Überlieferung funktionieren beide Einlassungen katachrestisch. Sie versuchen, den Mangel eines eigentlichen Wortes rhetorisch zu überschreiben. Die Versuche, den anekdotischen Charakter zu tilgen und in Eindeutigkeit zu überführen, produzieren selbst Anekdotisches.

Anders als Mann will Pniower den Text vor einer ästhetisch unbefriedigenden Inkonsistenz retten. Die Debatte um die vierte Zeile lässt leicht übersehen, dass sich in Pniowers Zitation aus den von Ettliger herausgegebenen Nachlassschriften bereits eine Änderung der ersten und zweiten Zeile eingeschlichen hat. Denn bei Ettliger steht nach „Brot“ ein Komma und auf das erste Wort

¹⁰³⁾ Ebenda.

¹⁰⁴⁾ THOMAS MANN, Über einen Spruch Fontanes, in: DERS., Werke – Briefe – Tagebücher, Essays II: 1914–1926, GKFA Bd. 15/1, hrsg. von HERMANN KURZKE, Frankfurt/M. 2002, S. 306–310, hier: S. 309.

¹⁰⁵⁾ Vgl. PNIOWER, Der verballhornte Fontane (zit. Anm. 100).

¹⁰⁶⁾ Vgl. ebenda.

¹⁰⁷⁾ MANN, Über einen Spruch Fontanes (zit. Anm. 104), S. 307–308.

¹⁰⁸⁾ Vgl. PNIOWER, Der verballhornte Fontane (zit. Anm. 100), H. v. m.

folgt ein Semikolon; auch die spätere Fischer-Gesamtausgabe, an der Thomas Mann Anstoß nimmt, setzt, anders als Pniower, keine Ausrufungszeichen.¹⁰⁹⁾ Mann versucht daraus Kapital zu schlagen. An eine erneute Zitation aus der Erstausgabe der Nachlassschriften schließt er den Kommentar an: „So (mit dem stillen Semikolon nach dem ersten Wort; das Ausrufungszeichen, das Herr Pniower versehentlich setzt, ist ganz unfontanisch; das Wort ‚Leben‘ wird hier nicht ausgerufen, sondern nachdenklich hingesagt).“¹¹⁰⁾

In Abwesenheit des Originals stehen sich, wie Blumenberg bemerkt, zwei ‚intuitive Sicherheiten‘ gegenüber.¹¹¹⁾ ›Leben‹, ein Fünfzeiler ist als Relektüre von streitbaren Lesarten organisiert, nicht von unstrittig gegebenem Lesbaren. Ausgestellt wird das Scheitern des Versuchs, eine existenziale Bedeutsamkeit gegen die sie bedrohende Trivialität zu schützen (Mann). Demgegenüber lässt sich an der vermeintlich trivialen Alternative (Pniower) nicht nur die Rhetorik ‚absoluter Sicherheit‘, sondern wiederum auch deren Fehlgehen ablesen. Die in der Frage nach dem Semikolon verbleibende Unsicherheit ist durch Blumenbergs Übernahme der Pniower-Konjektur etwas verdeckt. Indem er jedoch die Impulse beider Lesarten aufnimmt und so die Konfrontation der intuitiven Sicherheiten betont, rückt Blumenberg letztlich beide Positionen in Distanz. Das ist der lebenswelttheoretische Kern dieser Glosse: In der anfänglichen Rezeptions- und Editions-geschichte eines nur als Abschrift überlieferten Gedichts findet sich bereits das Problem, das am Ende des Fünfzeilers, „schon im Schwund der Aufmerksamkeit“¹¹²⁾ hätte überlesen werden können: eine konstitutive Uneindeutigkeit.

Diese Konstellation lässt sich auf die eingangs besprochene Komplizierung der Anekdote beziehen. Fleming hat Blumenbergs Hinweis, dass an der formalen Struktur der einzelnen Anekdote ‚nichts Zufälliges‘ sei, in eine Spannung zum kontingenten Rand der Lebenswelt gebracht, indem er eine irreduzible, über die Rezeptionsgeschichte von Anekdoten begründete Varianz als Kontingenzmoment erläutert.¹¹³⁾ Anekdoten fungieren dann, so die an ›Das Lachen der Thrakerin‹ beobachtete und wiederum auf Derridas Husserl-Kritik zurückbezogene Struktur, als anfängliche Stellvertreter eines unerreichbaren Anfangs: „Each version of the anecdote (a contingent instantiation of a non-contingent form) is a placeholder for the absent beginning.“¹¹⁴⁾ Blumenbergs Glossierung

¹⁰⁹⁾ Vgl. THEODOR FONTANE, Gesamtausgabe der erzählenden Schriften in neun Bänden, Erste Reihe, Bd. 1, Berlin 1925, S. 400.

¹¹⁰⁾ MANN, Über einen Spruch Fontanes (zit. Anm. 104), S. 306.

¹¹¹⁾ Vgl. BLUMENBERG, Vor allem Fontane (zit. Anm. 3), S. 40.

¹¹²⁾ Ebenda, S. 39.

¹¹³⁾ Vgl. FLEMING, On the Edge of Non-Contingency (zit. Anm. 5), S. 31. Vgl. auch Anm. 5.

¹¹⁴⁾ Ebenda, S. 32.

versucht weder den verlorenen Urtext wiederherzustellen, noch einer der zwei absoluten intuitiven Sicherheiten sich anzuschließen.¹¹⁵⁾ Vielmehr trägt sie sich in das nunmehr anfängliche Problem der Rezeption ein. Indem sie diese Krisenzone schafft, ‚ist‘ die Lektüre anfangsloser ‚Ansatz von oder zu Theorie‘. Das Heraustreten aus Selbstverständlichkeit geht nicht in Verstehen über: Insofern ist die Zone der Theorieresistenz nur als Grenzwert denkbar, ist der Ansatz *zu* Theorie zugleich ein Ansatz *von* Theorie. Lektüre und Theorie verhalten sich dann so zueinander, dass die Lektüre nicht nur einen irreduzibel theoretischen Zug erhält, sondern *als Theorie überhaupt* operiert, genauer: wiederum nur als Ansatz dazu, der immer auch ein Aufkommen *aus* Theorie ist. Blumenbergs kleine Prosastücke machen das disruptive Lesen als Integral von Theoriebildung lesbar. Sie tun dies nicht, oder zumindest nicht nur, im Sinne einer ‚Verbildlichung‘ philosophischer Probleme, sondern als Ausbuchstabierung literarischer, als Restitution des Eigenwerts des Uneindeutigen. In ›Leben‹, ein Fünfzeiler‹ wird vorgeführt, dass diese Bewegung bereits in vergangene Lektüren eingebunden ist, in ein Gewebe aus diskursiven und materialen Konstellationen, dessen Charakteristikum es ist, dass es unabgeschlossen bleibt.

¹¹⁵⁾ Blumenberg argumentiert zugleich mit und gegen Pniower und auf Grundlage einer anderen Konsistenz: „Der Nachlaßspruch ist ganz eingebettet in die ‚Kunst der Resignation‘, in die ‚Kunst als Resignation‘, wie sie Fontanes späte Meisterschaft ausmacht“ (BLUMENBERG, Vor allem Fontane, zit. Anm. 3, S. 42).

THE POLITICAL PHILOLOGY OF THE ARTIFACT

Hölderlin's Late Hymnic Fragments ›Luther‹ and ›Der Vatikan‹

By Anthony Curtis Adler (Seoul)

Far from being a mere accident of its reception, a philological tendency belongs essentially to Hölderlin's poetry. The following essay explores this tendency through a reading of two fragments, titled ›Luther‹ and ›Der Vatikan‹, from the Homburger Folioheft. By considering these fragments in light of the philological controversies surrounding them and the multiple editorial approaches taken, I argue that they grant powerful insight into the procedure of Hölderlin's late poetry, which, by means of a ruinous aspect inscribed into the text itself, seeks to address the peculiar condition of modernity – the prevalence of artifice over inspiration – and offer a vision for the reconciliation of Protestantism and Catholicism.

Anstatt nur zufällige Begleiterscheinung der Rezeption zu sein, gehört eine Tendenz hin zur Philologie wesentlich zur Dichtung Hölderlins. Im folgenden Aufsatz stelle ich diese Tendenz in einer Interpretation von zwei Fragmenten ›Luther‹ und ›Der Vatikan‹ aus dem Homburger Folioheft dar. Diese Fragmente werden in Hinsicht auf die philologischen Streitigkeiten und verschiedenen editorischen Herangehensweisen untersucht, die sie begleiten. Ich behaupte, dass sie grundlegende Einsichten in die Verfahren von Hölderlins später Dichtung erlauben, über einen Aspekt des Verfalls, der in ihre Texte eingeschrieben ist. Diese Texte thematisieren so eine spezifische Bedingung der Modernität – die Vorherrschaft des Künstlichen über die Inspiration – und bieten eine Vision, die Protestantismus und Katholizismus versöhnt.

Durchgraben wir nach allen Seiten, was Beißner aus ihr gemacht hat, so bleibt uns kaum anderes als das Bekenntnis, daß hier das Vermächtnis des Dichters uns endlich in seiner Gänze und Reinheit geschenkt wird und daß somit diese Ausgabe nicht nur einen willkommenen Anbau an das Hölderlin-Schrifttum bedeutet, sondern den Festsaal, in dem wir uns künftig um das Standbild des Genius versammeln, und die Werkhalle, in der uns alle erforderlichen Instrumente der wissenschaftlichen Beobachtung zugeschliffen und bereitgestellt sind.

HANS PYRITZ, Die Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, Iduna 1944, p. 277.

Zum Werk Hölderlins gehört aber unutilgar die Spur des Mißlingens, das Unbewältigte, der Sturz. Das macht seine Wahrhaftigkeit aus.

D. E. SÄTLER, Friedrich Hölderlin. Frankfurter Ausgabe: Editionsprinzipien und Editionsmodell, Hölderlin-Jahrbuch 19/20 (1975–1977), p. 4.

1.

The challenges Friedrich Hölderlin's oeuvre presents to his readers are not only hermeneutic but philological. They concern the curation, indeed the very constitution, of the text. This philological task, however, involves neither reconstructing the original text based on an analysis of the various extant manuscripts through which it has been transmitted, nor comparing different print editions of the works. Rather, it takes its departure from the very existence of that whose absence is presupposed by the method of classical philology: namely, the original manuscript, preserved intact and written in Hölderlin's own hand. The philological labor, in other words, begins not with the origin's absence but with its excessive presence: the fact that we so often find not only traces of the process of genesis, but the *origination* of the work, its coming into being, exposed in such a way that the very existence of the poetic work, of poetry as finished work, is often called into question. This is above all the case with the poems from the last three years before his forcible confinement in September 1806, including the hymns from the so-called ›Homburger Folioheft‹. Here we find a proliferation of multiple, fragmentary versions of the same poems; a mere title or part of a verse, sometimes nothing more than some grammatically disjoint key words or syntagma, stranded on a page; a dizzying whirl of marginal notes and editorial markings, with words crossed out, underlined, written above the line.

It is not surprising, then, that Hölderlin's rediscovery began with a philological event: the complete edition of Hölderlin's work initiated in the eve of the First World War by Norbert von Hellingrath. For the first time, readers could appreciate the richness and scope of Hölderlin's poetry, including the late work, much of which appeared for the first time in the fourth volume of his edition, which, he remarked, contained "Herz, Kern und Gipfel des Hölderlinschen Werkes, das eigentliche Vermächtnis."¹) From the beginning, moreover, the philological struggles surrounding Hölderlin's writings have been invested with political significance, as seen from the two principal modern scholarly editions: Beißner's ›Grosse Stuttgarter Ausgabe‹, which, begun during the Nazi regime, took over from Hellingrath the task of rescuing the pure, inspiring word of Hölderlin's poetry from the chaos of the manuscripts, and D. E. Sattler's ›Frankfurter Ausgabe‹, published by the left-radical press ›Roter Stern‹. Whereas Beißner relegates the alternative readings and details of the manuscript to a scholarly apparatus that forms a separate volume, Sattler, mobilizing new editorial, typographic, and reproductive technologies, seeks

¹) FRIEDRICH HÖLDERLIN/NORBERT VON HELLINGRATH (eds.), *Sämtliche Werke: historisch-kritische Ausgabe*, München, Leipzig 1912–1923, IV: p. xi.

to preserve the palimpsest-like complexity of the original manuscripts of the hymns: in the first of the two volumes of the ›Gesänge‹, a photographic image of the manuscript appears facing-pages to a detailed transcription of all the written marks, with no attempt to “redact” them into the pure word of the poem. The second volume, which includes elaborate text-critical notes but no commentary in the traditional sense, goes even further in representing textual detail.²⁾

2.

While the philological complexities surrounding Hölderlin's writings, and the political significance attached to them, are familiar to anyone who has engaged seriously with his work, there is still a tendency to regard the philological provocation of his writings as exterior to, accidental in relation to, the work itself. Yet Hölderlin is not only a poet demanding to be read philologically, but a philological poet; a poet who produced a body of writings whose poetic intention is irreducibly bound up with the challenge that it bequeaths to the philological reader. We must reject the notion that Hölderlin sought to produce the “pure word” of a finished poem, and that the tortured manuscripts left to us are mere stages on the way to what would have been, were his creative life not tragically interrupted, his true work.³⁾ Only by recognizing this, moreover, can we free the political intention of Hölderlin's writings from the appropriating narratives imposed by enthusiastic readers on both the right and the left.

A striking sign that Hölderlin understood his own vocation as at once poetic, philological, and political are the final lines of ›Patmos‹, written at the behest of the landgrave Friedrich Ludwig von Hessen-Homburg, who had solicited a poem from him (after Klopstock refused) defending biblical revelation against the prevailing theological rationalism.⁴⁾

²⁾ To see the political motivations of both undertakings, one need only compare Beißner's 1944 essay ›Hölderlin und das Vaterland‹, published in the inaugural volume of ›Iduna‹ (later: ›Hölderlin-Jahrbuch‹), with the Marxist rhetoric of André Wohlleben's explanation of the motivations of the new edition in the first volume of ›Le Pauvre Holterling‹, the companion journal to the ›Frankfurter Ausgabe‹.

³⁾ This attitude is perfectly captured in the opening words of Beißner's lecture on the philological challenges of Hölderlin's last hymns: “Es war Hölderlin nicht vergönnt, die Ernte seines dichterischen Schaffens in die Scheuer einer Ausgabe letzter Hand einzubringen. Auch hat er nicht, wie Schiller, eine saubere und klare Reinschrift hinterlassen, die seine Gedichte, sowohl nach dem Wortlaut der einzelnen Stücke wie nach Auswahl und Anordnung des Ganzen, in letztgültiger Gestalt enthielte.” (Hölderlin's Letzte Hymne, in: Hölderlin-Jahrbuch 3 (1948–1949), pp. 66–102, here: p. 66).

⁴⁾ WOLFGANG BINDER, Hölderlin's Patmos-Hymne, in: Hölderlin-Jahrbuch 15 (1967–1968), pp. 92–127, here: p. 92.

[...] der Vater aber liebt,
 Der über allen waltet,
 Am meisten, daß gepfleget werde
 Der veste Buchstab, und bestehendes gut
 Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang.⁵⁾

The reference of the “Dem” is, to a degree, unclear: it could refer either to the “solid letter” itself, or the “bestehendes,” or to the subordinate clause introduced with the “daß,” or perhaps even to the father himself. Regardless how it is interpreted, however – and the ambiguity is itself instructive –, German song *follows*, and hence follows after, the “grammatical” tasks of *caring for the solid letter* and interpreting that which already exists. It follows after, this is to say, philology and hermeneutics. German song is a grammatical song: the sung, the spoken comes after, and is in a sense subordinate to, the written. Rather than representing a pure, spontaneous moment of divine inspiration – the pure creative originality of genius – it is beholden to what already exists.⁶⁾ Yet we should not then suppose that Hölderlin wished to reduce poetry to a mere exercise in exegesis. For if German song follows philology and hermeneutics, nevertheless, by following them, it also comes after them, getting the last word. The grammatical becomes song, voice. The difference between ancient Greek and modern German poetry, indeed, is not that the one privileges the spoken over the written whereas the other privileges the written over the spoken. Rather, it has to do with how the phonetic and the grammatical, as the two constitutive dimensions of the poetic event, are brought into relation to one another. Moreover, just as each of these dimensions involves a mode of temporality, the relation between them is not logical but itself temporal.

3.

To bring this inversion into clearer view, we should consider the poem as *artifact*; as a product fashioned through human artifice. This perspective might seem peculiar, since it is indeed a commonplace of Idealist and romantic aesthetics that true poetry is the product not of finite human craftsmanship but of genius. Hölderlin did not reject the notion of genial inspiration *per se*, yet he saw that the poetic work can only become a receptacle for spirit through the mediation of art, of *technē*, taken in the most banal, mechanical sense.

⁵⁾ FRIEDRICH HÖLDERLIN/FRIEDRICH BEISSNER (eds.), *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1946–1985, II.1: p. 172.

⁶⁾ The turn to the “solid letter,” as WOLFGANG BINDER argues, follows from a rejection of an idealist ontology; being is no longer a *nisus*, “der Drang, zu sich selber zu kommen”, but *revelatio*, “das Sich-zeigende, das der Mensch zu vernehmen hat.” (Hölderlins Patmos-Hymne (cit. fn. 4), here: p. 122).

This insight, expressed throughout his prose writings, concerns not only the role of *technē* but of the *Gesetz* and *Satzung* as “strenge Mittelbarkeit,” and thus ultimately the political as well as the poetological.⁷⁾ Rather than overcoming the technical, submitting it to the impulses of genial inspiration, one must gain a free mastery over it by recognizing its essential limits as well as possibilities.

Precisely this insight guides Hölderlin's remarks, in the letter to his friend Böhlendorff dated Dec. 4th, 1801, concerning the difference between antique and modern poetics:

Es klingt paradox. Aber ich behaupt' es noch einmal, und stelle es Deiner Prüfung und Deinem Gebrauche frei; das eigentliche nationale wird im Fortschritt der Bildung immer der geringere Vorzug werden. Deßwegen sind die Griechen des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angeboren war, hingegen sind sie vorzüglich in Darstellungsgabe, von Homer an, weil dieser außerordentliche Mensch seelenvoll genug war, um die abendländische Junonische Nüchternheit für sein Apollonsreich zu erbeuten, und so wahrhaft das fremde sich anzueignen.

Bei uns ists umgekehrt. Deßwegen ists auch so gefährlich sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortrefflichkeit zu abstrahiren. Ich habe lange daran laborirt und weiß nun daß außer dem, was bei den Griechen und uns das höchste seyn muß, nemlich dem lebendigen Verhältniß und Geschick, wir nicht wohl etwas gleich mit ihnen haben dürfen. Aber das eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde. Deßwegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil, wie gesagt, der freie Gebrauch des Eigenen das schwerste ist.⁸⁾

The paradox consists in the claim that what is *innate*, the “eigentliche nationale,” not only becomes ever less of an accomplishment as a historical people progresses in its cultural development, but that it is also fundamentally harder to master than the foreign. The gift for representation that distinguished Greek art was not native but foreign to the Greek nature, implying, moreover, that the decline of Greek art was due to the failure to master its own native element: the sacred pathos, the ecstatic force of inspiration. For the modern Germans, by contrast, it is precisely the gift of representation that is innate, and hence hardest to master. This mastery, nevertheless, is not one-sided: if the “free use of the proper” is the hardest thing, it is precisely because it opens up the proper to the foreign, and thus achieves that which is highest for both Greek and German, ancient and modern: namely, the “lebendige[] Verhältniß und Geschick.”⁹⁾

⁷⁾ Cf. *ibid.*, V: p. 285.

⁸⁾ *Ibid.*, VI.1: p. 426.

⁹⁾ As Peter Szondi demonstrates, this aspect of the Böhlendorff-letter has been completely misconstrued by readers such as Wilhelm Michels, Friedrich Beissner, Beda Allemann and Walter Hof, who have taken it to argue for a poetics of passion and inspiration over “Classical” technique and clarity. Szondi goes so far as to argue that *Geschick* should be understood as *technē*, *Geschicklichkeit*. (PETER SZONDI, *Überwindung des Klassizismus: Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801*, in: *Id.*, *Schriften*, Frankfurt/M.1978, I: pp. 345–366).

These remarks indicate the need for, and point the way toward a radical reappraisal of all the aesthetic categories and artistic rules that modernity, beginning with the Renaissance, abstracted from the ancients. We observe, to begin, that an asymmetry hides behind the chiasmic symmetry of which Hölderlin speaks. The asymmetry surfaces when he insists that the native and the foreign must both be learned. Learning is not an indifferent category; rather, learning means different things – is said in different ways – according to what is learned. Learning the *native* is very different from learning the *foreign*, as any student of Rousseau, and his pedagogical philosophy, would know. What is foreign is *captured* and *carried off* – *erbeutet*; violently appropriated by submitting it to an end that is itself foreign to it. What is native, by contrast, is learned only through a long and difficult process of self-mastery. Moreover, though, *heiliger Pathos* and *Darstellungsgabe* each have a different relation to learning. The *heiliger Pathos* is precisely what, as ecstatic inspiration, cannot, in the first instance, be learned; it is not a matter of *technē*, of a skill involving communicable public knowledge, but something else. The *Darstellungsgabe*, by contrast, may itself involve “native talent,” and yet, fundamentally, it falls within the realm of *poiēsis* as *technē*, *Kunst*: otherwise it would not have been possible for Aristotle to write a *poetics*, or for modern authors to all too blindly follow the rules he set down.

With the Greeks, these two asymmetries reinforce each other: what is native for them is doubly difficult to learn. It is unlearnable as inspiration, and resists being learned as what is native. For us, by contrast, the one asymmetry works against the other: since what is native is itself of essence technical, it is at once resistant to being learned (involving a difficult process of self-mastery rather than violent appropriation) but also amenable to being learned, insofar as *technē* is the learnable as such. And at the same time: what is foreign is also at once more learnable and less learnable; as inspiration, it resists learning, is even perhaps radically unlearnable, yet, as what is foreign, it can itself be rapidly appropriated. Hence Hölderlin’s remarks lead to a conclusion that is not immediately obvious: whereas the Greeks were destined, despite the brilliant successes of their youth, to fail at gaining the free use of the holy pathos that is their own proper element, we moderns, despite all our youthful failures and errors, have the potential to achieve what the Greeks, in art as in politics, could not: an enduring relation to what is highest.

The limit of Greek culture, moreover, was expressed in their theoretical understanding of the nature of *technē* and *poiēsis*, and indeed in the hylomorphic ontology of Plato and Aristotle – an understanding which continues to guide modern poetics ... and politics. Because inspiration was given to them through an overwhelming and originary ecstatic experience, they could remain content with understanding *technē* as mere handwork, craftsmanship; a form

imposed on a passive matter that was nothing more than a mere receptacle. Consequently, the locus of modern artistic theory and practice is an experience of matter and form as no longer merely abstractly related to one another but intimately intertwined. The artist's labor cultivates a relation to the spirit not by imposing an inspired form on a dead matter, but by allowing the formative powers of the material to come into play.

4.

Named after the Greek island where John received his apocalyptic vision and wrote the ›Book of Revelation‹, ›Patmos‹ is a key text for understanding the turn, or rather return, to explicitly Christian themes that takes place in Hölderlin's late hymns. Without ever renouncing his passion for the Greek gods, Hölderlin seems more troubled by his own tendency to *compare* the *incomparable* by speaking of Christ and the Greek half-gods in the same breath. As he writes in the first version of ›Der Einzige‹: „Es hindert aber eine Schaam | Mich dir zu vergleichen | Die weltlichen Männer.“¹⁰⁾ The Christological turn, moreover, seems to coincide with a turn from his previous conception of his poetic vacation:

Viel hab' ich schönes gesehn,
 Und gesungen Gottes Bild,
 Hab' ich, das lebet unter
 Den Menschen, aber dennoch
 Ihr alten Götter und all
 Ihr tapfern Söhne der Götter
 Noch Einen such ich, den
 Ich liebe unter euch,
 Wo ihr den letzten eures Geschlechts
 Des Haußes Kleinod mir
 Dem fremden Gaste verberget.¹¹⁾

It could seem as though the poetic principle expressed in the letter to Böhlen-dorff has been rendered inoperative, at least regarding his own work. Against this, I would suggest that the inversion of the relation between philology and song declared in the final lines of ›Patmos‹ is not only intimately bound up with the Christological turn, but that both tendencies of the late hymns – the philological and Christological – derive from a deepening of his understanding of the difference between ancient and modern song.

¹⁰⁾ Ibid., II.1: p. 155.

¹¹⁾ Ibid., II.1: p. 153–154.

This deepening involves two separate, yet closely intertwined, aspects. On the one hand: judged from the Hellenizing perspective of German neo-Classicism, Judeo-Christian scripture lacks plastic representational concreteness and the beauty of classical form. Yet if holy pathos is now foreign to us, then it follows that precisely these aesthetic deficiencies will allow scripture to serve as a vehicle for the ecstatic encounter with the divine. For us, this is to say, revelation must assume a form that is estranged and estranging; revelation is not an experience that happens to us, not our own experience, but a moment of radical expropriation. Whereas the Greek artist took possession of the native experience of inspiration through acquired powers of representation, enabling an at least approximate repetition of the original experience among his audience – even Aristotle will speak of a *pathos* imparted through the work – we moderns are strangers, foreign guests, in relation to inspiration. It reaches us as something foreign, brought to us across the distance of time and space; handed down through a succession of texts as an experience that is not ours to repeat, that we cannot make our own.¹²⁾ Hence, when Hölderlin, in the second verse of ›Patmos‹, describes what seems to be his own prophetic vision, repeating and reappropriating John's, he stresses that which is most strange and estranging.

So sprach ich, da entführte
 Mich schneller, denn ich vermuthet
 Und weit, wohin ich nimmer
 Zu kommen gedacht, ein Genius mich
 Vom eigenen Hauß.¹³⁾

Not only is the experience a kind of abduction, a ravishment, snatching him away from his “own house”, but it exceeds all his powers of anticipation; it happens quicker than he suspected (*vermuthet*), as if transcending the cognitive powers of the *Gemüth*. Nor is it *his genius*, his daemon that does this to him, but a *genius*. The ancient Greek link between character (*ethos*) and fate (*daimōn*) has been broken.

Subsequent versions of the poem leave these lines unchanged save one word: “schneller” becomes “unermesslicher”, and then “künstlicher.”¹⁴⁾ Thus Hölderlin shifts to a vocabulary more clearly bound up with his aesthetic reflections. But if “unermesslicher” brings out a thought that is already latent in “schneller” – that

¹²⁾ Cf. LADISLAUS MITTNER, *Motiv und Komposition: Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Lyrik Hölderlins*, in: *Hölderlin-Jahrbuch 10* (1957), pp. 72–159, here: p. 132. In the “Christushymnen”, Mittner writes, “[d]er höchste, unerkennbare und unnenbare Gott lebt und wirkt nur, insofern er sich in seinen Herolden kundtut, indem er sich in ihnen verwirklicht und durch sie seine Göttlichkeit fortschreitend vervollkommnet.”

¹³⁾ *Ibid.*, II.1: p. 165.

¹⁴⁾ *Ibid.*, II.1: pp. 173, 179, 184.

the rapturous abduction exceeds the poet's capacity to keep his balance, violating the measure that, in the words of "Reflexion," is proper to him – "künstlicher" introduces an entirely new dimension: the experience of inspiration is no longer natural but artificial, achieved not through the innate receptivity of the poet's mental faculties, his soul, but through artifice, and perhaps indeed through the very artifice of the poem in which it has been recorded.¹⁵⁾ In the foreign element of a foreign revelation, one can no longer distinguish between the experience of revelation and the poeticization of this experience.

On the other hand: the philological inversion – the inversion of the relation of philology to song – answers the question of how the modern poet can achieve the "free use of the proper." To see this, one need only extend the analysis of the poem as artifact to the relation to philology. The ancient poems start out from *holy chaos*, the experience of inspiration native to the Greeks; the act of *poiēsis* then consists in gaining mastery of this experience through *technē* (*Kunst*), the power of representation. This culminates in the finished work: a form imposed on matter that somehow conveys a spirit beyond the mere letter. Philology would only come on the scene later. Philological and hermeneutic labors only become necessary when the poem has outlived the world in which it originated and wherein it found its inspired meaning; they aim to recover the form of the work from the vicissitudes of the matter, thus regaining access to the animating spirit. The philological therefore wouldn't belong properly to the work as artifact: while the poem has a philological afterlife, involving both the history of its transmission as manuscript and the subsequent attempts to recover the original work, this afterlife exists outside the proper life of the poem, which is already fully realized in the inspired moment of its birth. While philology addresses the ruinous potentiality of the ancient poem's materiality, it regards this ruinous material potentiality as something external and accidental to the work itself.

With modern poetry, we saw, inspiration is what is utterly foreign: a revelation that is never the experience of the poet but only passed down. And even at its origin it remained something foreign. Yet, paradoxically, precisely because inspiration is so radically foreign, it can be learned and appropriated more deeply than was possible for the Greeks. Indeed, it can be enduringly *institutionalized*. This appropriation is possible through philology, yet only insofar as the traditional relation of philology to the work is reversed. Rather than philology following the song, the song must follow philology. The ruinous material afterlife of the poem now becomes the more proper life, the true event, of the poem.

¹⁵⁾ Ibid., IV.1: p. 233.

What makes the philological inversion possible by forcing into view the problematic relation between manuscripts (and the philological labors attending them) and the original work is a technological innovation whose transformative effect on European history is well known: the movable-type printing press invented by Johannes Gutenberg around the middle of the 15th century. Because the printing press ushers into existence a fundamentally new kind of textual artifact, it not only brings to a close the history of transmission involving the painstaking manual reproduction of textual traces, but turns the entire extant body of manuscripts into something entirely new: into a body of evidence from which the philologist can reconstruct the true, original work. While the history of philology goes back to the Hellenistic age, nevertheless the modern discipline of philology only emerges with the printed book.

Yet modern philology, in this sense, does not yet imply the inversion of the relation of poetry and philology. Rather, as the curatorship of “critical editions”, it continues to reinforce the privilege of the original work over the vicissitudes of its reception. Nevertheless, the philological inversion can only take place when the manuscript has been reduced to a mere transient stage in the production of the book; only then would it be possible, as Hölderlin has done, to produce a manuscript without producing a book, turning the ruinous vicissitudes that afflict the work into its very essence.

We might go even further in relating the philological inversion to the free use of the proper. If *technē* has become the native element, it is not the result of some mere arbitrary, schematic transformation, but is due to the fact that, if simply because we see ourselves as *epigonal* – as coming after those who have come before – we are compelled to regard our own existence as fundamentally historical, while at the same time regarding nature itself as a process of self-formation, and both nature and history as vehicles of divine revelation. Productivity is not just what we *do* but what we *are*, so far as we are bound up, at the very root of our existence, with nature, history, divinity – or indeed insofar as we *are* nature, history, divinity. But if it is still possible to appropriate what we already are, gaining free mastery over it, it is because, however much the concept of artifice has been extended, it remains our point of contact with the world, and hence the locus of mastery. We master the world by manipulating it, by working on it. Hence, to “achieve the free use of the proper” is a matter of producing (poeticizing) in such a way that the work we produce does not collapse into the finitude of this contact, but becomes open to the infinite productivity of nature and history. For Hölderlin, moreover, this is a matter neither of creating a *beautiful work* that, inspired by the ideal, allows for a sensual apprehension of the suprasensual, nor of the infinite reflection of Romantic irony. Rather: the artwork becomes ruinous, inscribing within itself the destitution of

its material element – its philological afterlife. For it is only by way of *ruination* that the artwork can become open to the origination of the origin, and through this, to what is highest.¹⁶⁾

5.

Among Hölderlin's late hymns and hymnic fragments, few are as recondite as the textual fragments appearing in pages 83–89 of the ›Hamburger Folioheft‹. The manuscript pages in question, which are photographically reproduced and transcribed in the ›Frankfurter Ausgabe‹, are as follows.¹⁷⁾

83: „Luther“ at the top of the page, underlined twice.

84: „meinst du“...“Das Kloster etwas genüzet“ (20 lines)

85: Blank.

86: Blank.

87 „Denn gute Dinge sind drei“... „an unser End“ (16 lines)

88: „auf dem Gotthard, gezäunt, nachlässig, unter Gletschern“...

„Und glänzenden“ (26 lines)

89: „der Vatikan“...“über Tyrol, Loretto, wo des Pilgrams Heimath“ (22 lines)

Confronted with such uncertain textual evidence, the tendencies as well as the limitations of various philological approaches appear in an especially clear light. The ›Große Stuttgarter Ausgabe‹, on the one hand, regards the title ›Luther‹ as the starting point for one poem, listing it separately in the section devoted to “Pläne und Bruchstücke”, while considering the verses beginning on the next page as the body of another poem, “... Meinst Du es solle gehen...” The lines from page 87, moreover, are listed as yet another of the “Pläne und Bruchstücke.” Pages 88 and 89 are compiled into a single poem, titled “... Der Vatikan...”, with the order of material in the two pages reversed.¹⁸⁾

In attempting to render the manuscript into at least approximately “finished” poems, Beißner performs a triage, dividing the material of the ›Hamburger Folioheft‹ into “Die Vaterländischen Gesänge”, “Hymnische Entwürfe”, and “Pläne und Bruchstücke”. The ›Frankfurter Ausgabe‹, by contrast, allows the manuscript pages to stand as they are, without even trying to parse them into discrete works. Perhaps the most useful representation

¹⁶⁾ Cf. *ibid.*, IV.1: p. 282.

¹⁷⁾ FRIEDRICH HÖLDERLIN/D. E. SATTLER (eds.), *Sämtliche Werke*, Frankfurt/M. 1975ff., VII: pp. 366–379.

¹⁸⁾ FRIEDRICH HÖLDERLIN/FRIEDRICH BEISSNER (eds.), *Sämtliche Werke* (cit. fn. 5), II.1: pp. 228; 252f.; 326.

of the material, however, is found in Dietrich Uffhausen's critical edition of the late hymns, which takes a middle path between Beißner's reconstructive violence and Sattler's total transparency. Reconstructing the poems based on the presupposition that Hölderlin, anticipating the overall structure of the poems, left spaces blank in the ›Homburger Folioheft‹ that he meant to fill out later, Uffhausen presents the manuscript as fragments from two separate poems, titled respectively ›Luther‹ and ›Der Vatikan‹, each 12 verses in length. In the case of the first of these: page 84 comprises part of Verse 3 and all of Verse 4, whereas 87 comprises Verse 12. In the case of the second: page 89 comprises Verse 2 through the beginning of Verse 4; page 88 the rest of verse 4 through verse 6.¹⁹⁾

The considerations that recommend Uffhausen's approach, however, are not narrowly philological but hermeneutic. Or, rather, they come into view only when one recognizes not only the impossibility of separating narrowly philological from hermeneutic considerations, but that, in the specific case of Hölderlin, the meaning of his poems has everything to do with their philological provocation. More concretely: when we follow Uffhausen in discovering in the manuscript two hymnic fragments, titled ›Luther‹ and ›Der Vatikan‹, it becomes clear not only that these two are thematically related, as already evident from the title, but that they address – explicitly if opaquely – nothing else than the philological inversion. The clearest sign of this is that, as Friedrich Beißner observes, both the first lines of ›Luther‹ (for Uffhausen, verse 3 and the top of verse 4) and the final lines of ›Der Vatikan‹ (for Uffhausen, verse 6) invoke the letter to Böhlendorff from Dec. 4th 1801.

To bring this thematic nexus into view, let us compare these two passages, which, following Uffhausen, read as follows.

A)

Meinest du
 Es solle gehen,
 Wie damals? Nemlich sie wollten stiften
 Ein Reich der Kunst. Dabei ward aber
 Das Vaterländische von ihnen
 Versäümet und erbärmlich gieng
 Das Griechenland, das schönste, zu Grunde.

Wohl hat es andere
 Bewandtniß jezt.

¹⁹⁾ FRIEDRICH HÖLDERLIN/DIETRICH UFFHAUSEN (eds.), ›Bevestigter Gesang‹: Die neu zu entdeckende hymnische Spätdichtung bis 1806, Stuttgart 1989, pp. 153–155.

B)

Dann kommt das Brautlied des Himmels.
 Vollendruhe. Goldroth. Und die Rippe tönet
 Des sandigen Erdballs in Gottes Werk
 Ausdrücklicher Bauart, grüner Nacht.
 Und Geist, der Säulenordnung, wirklich
 Ganzem Verhältniß, samt der Mitte,
 Und glänzenden

6.

The connection of the first passage with the Böhlendorff letter is brought into sharpest relief when, with Beißner, we take “Kunst” in the sense of the ode “Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter” – namely as the “höchstentwickelte Bildung eines Volkes.” Precisely insofar as they sought to institute a realm of art, mastering what was originally foreign to them, the Greeks neglected the “*Vaterländische*,” “das eigentliche nationale.” As a result, Greece itself fell into a wretched decline.

By drawing out an equivalence between “Darstellungsgabe,” “Kunst,” and “Bildung” – each of which refers to the formative power from a slightly different perspective – this verse calls attention to the fundamental asymmetry that, as noted, underlies the apparent chiasmic symmetry. Whereas Ancient Greece’s historical development was driven by art and artifice, modern history is of essence more natural – the power of formation, of *Bildung*, has become innate, immanent to nature. The first two lines of the following verse (“Wohl hat es andere | Bewandtniß jetzt”) likewise refer directly to the Böhlendorff letter, but suggest, yet more clearly, the asymmetry: the *Bewandtnis*, which like the Latin *ratio* can mean both an “account” and a “relation,” is not simply reversed, but otherwise.

If one looks at the first line of the pocket edition edited by Michael Knaupp, which follows the ›Frankfurter Edition‹ in presenting the ›Homburger Folioheft‹ as a single continuous text, one may be surprised to find that it reads:

meinst du zum Dämon
 Es solle gehen,
 Wie damals?²⁰⁾

²⁰⁾ FRIEDRICH HÖLDERLIN/MICHAEL KNAUPP (eds.), *Sämtliche Werke und Briefe*, München 1992, I: p. 430.

Here the demon, like the devil and like God, is in the details. For indeed: “zum Dämon” is written on the page, and yet begins to the right of the subsequent 8 lines of the text. It is thus most likely not a part of the poem itself, but as Uffhausen remarks, a “mäeutische Notiz”, indicating the one to whom the question is addressed. And we may further suppose that for Hölderlin, an avid reader of Plato, the demon was first and foremost a Socratic *daimōn*: a guiding inner voice, the unique gift of the gods, that, with few exceptions, only ever told him what *not* to do.

But whose *daimōn*? If we suppose that it is not, or at least not just Hölderlin’s *daimōn* but also Luther’s, this suggests an intriguing possibility: that Luther’s theological life-work, and indeed the decisive role he would play in changing the direction of modern European and German history, could be understood in terms of Hölderlin’s understanding of the relation of the ancient and the modern. Or, in other words: that Luther’s theological return to the purity of scripture and faith is a response to the fundamental condition of modernity: the fact that *art* rather than *inspiration* is our native element. This would make it yet more clear that for Hölderlin the very nature of modernity demands a purely scriptural, purely textual – purely philological, as it were – concept of the “holy pathos”, of inspiration.²¹⁾

Yet there is also something more going on here: the admonition seems to warn of the danger of seeking to *found* a realm of art; to institutionalize the divine among men – to bring it “down to earth” through the mediation of temples, rites, art. The Greeks, of course, succeeded to a degree, but in the end failed due to their success, since, in their success, they neglected the “patriotic”. Yet as Hölderlin explains in the letter to Böhlendorff, we moderns can only emulate the Greeks if we do not imitate them; if we do not seek to derive our own artistic rules from them. This, in turn, would cast light on the fundamental error of Catholicism as well as the Renaissance revival of pagan antiquity, errors that converge in the Counterreformation. Both seek to repeat the Greek “realm of art”, yet such a repetition can never repeat even its transient success, let alone avoid its ultimate failure.

Here, however, we must attend carefully to the words that answer to the demonic admonition: “Wohl hat es andere | Bewandtniß jez.” If everything

²¹⁾ For a subtle account of Hölderlin’s complex relation to Luther, see WOLFGANG BINDER, Hölderlin: Theologie und Kunstwerk, in: Hölderlin-Jahrbuch 17 (1971–1972), pp. 1–29. Binder (p. 20) writes: “Hölderlins Theologie ist keine Theologie des Wortes oder des Glaubens, sondern eine heilsgeschichtliche Theologie, die aus der Parusie gedacht ist und im Aufsuchen der Spuren, Zeichen und Winke Gottes in Natur und Geschichte sich ihres Kommens zu vergewissern sucht.” While I agree that the traces, signs, and hints of nature and history take precedence over scripture itself, I would nevertheless argue, contra Binder, that, in the late hymns, scriptural revelation offers the model for all revelation.

is different now, then the danger would also be different than the danger the Greeks faced. Perhaps the *daimōn* is, in fact, to warn Luther from drawing an all too simple lesson from the Greeks, and thus erring no less than those who would seek to imitate them. The final verses of the fragment indeed point toward a certain rapprochement with Catholicism:

Denn gute Dinge sind drei.
Nicht will ich
Die Bilder dir stürmen.
Und das Sakrament
Heilig behalten, das hält unsere Seele
Zusammen, die uns gönnet Gott.
die Geheimnißfreundin.

What this passage alludes to is the ultimate moderateness of Luther's reformation, which held on to the doctrine of the trinity, kept some of the sacraments, and rejected the iconoclasm espoused by his own Wittenberg colleague, Anders Bodenstern von Karlsstadt. We might even suppose that the poem, which begins by entering into Luther's thoughts, concerned nothing else than his own decision to veer from the forcefully one-sided path of his youthful enthusiasm by assuming a moderate stance vis-à-vis the revolution that he had himself unleashed. For Hölderlin, this moderation is not a sign of weakness – not a sign that one is insufficient to one's vocation – but is in fact an exemplary trait of those “world-historical individuals” (to use Hegel's term) who institute new possibilities of existence.²²⁾

7.

Luther's moderation is itself not mere moderation; it is not an absolute, one-sided moderation, an immoderate moderation. Rather, just like the great rivers of which Hölderlin writes, Luther veers away from his pure original impulse without forgetting it altogether.²³⁾ Under the theological slogan *sola scriptura*, Luther, himself a philologist and translator, reestablishes Christianity on a radically philological basis, as the reception of an utterly foreign revelation – faith is not an experience that we have, rooted in our own natural capacities, but comes entirely from outside of us. Yet he also sees the need to appropriate the power of *Bildung*. Luther is compelled not only to be a philologist, but also an artist and

²²⁾ Here we might consider not only ›Rousseau‹ as well as the great river poems, ›Der Rhein‹ and ›Der Ister‹, but also the earlier poem ›Sokrates und Alcibiades‹: “Und es neigen die Weisen | Oft am Ende zu Schönem sich” (SA I.1: p. 260).

²³⁾ FRIEDRICH HÖLDERLIN/FRIEDRICH BEISSNER (eds.), *Sämtliche Werke* (cit. fn. 5), II. 1: 191.

poet – though of songs that “follow” the “solid letter,” the philological letter of a scripture alien to the spirit of revelation from which it originated.

This brings us to the second, more obscure fragment, ›Der Vatikan‹. Regardless whether it is a proper title, as Uffhausen proposes, or a mere keyword, the title alone draws attention to the relation of the Catholic and Protestant. Yet on just this point, subtle yet ultimately catastrophic misinterpretations abound. These concern in particular the first verse of the poem, which, following Uffhausen, reads:

Hier sind wir in der Einsamkeit
 Und drunten gehet der Bruder, allbejahend
 Ein Esel auch dem braunen Schleier nach
 Von wegen des Spotts.
 Wenn aber der Tag
 Schiksaale machet, denn aus Zorn der Natur-
 Göttin, wie ein Ritter, gesagt von Rom, in derlei
 Pallästen gehet izt viel Irrsaal,
 Und Julius Geist um derweil, welcher Calender
 Gemachet, und dort drüben, in Westphalen,
 Schlüssel des Geheimnisses wissend
 Fragt böß Gewissen

Renate Böschstein, in one of the first significant studies of the fragment, argues that the first-person singular voice of the poem may be understood not only as Hölderlin’s own “poetic I” but as Luther’s, who, in the years 1510/11, travelled to Rome on official business of his monastery.²⁴⁾ She goes on to remark that „Der Gegensatz zwischen der korrupten Pracht der Paläste und einer dem christlichen Geist gemäßen einfachen asketischen Lebensform bildet die Grundlinie des Fragments.“²⁵⁾ By contrast, Anke Bennholdt-Thomsen and Alfredo Guzzoni, in a study that is itself in many ways a true philological *tour-de-force*, ignore Luther altogether, focusing instead on Hölderlin’s relation to Heinse as well as even more obscure contemporary sources, such as Wilhelm David Fuhrmann’s biography of Vanini. Hence they claim that the first half of the poem is set during the late Renaissance, or, more precisely, the Counter-reformation.²⁶⁾

²⁴⁾ RENATE BÖSCHSTEIN, *Mythische Vorstellungsformen im Hymnenfragment ›Der Vatikan‹* (Bericht über die Arbeitsgruppe), in: *Hölderlin-Jahrbuch* 27 (1990–1991), pp. 329–332, here: pp. 330f.

²⁵⁾ *Ibid.*, p. 331

²⁶⁾ ANKE BENNHOLDT-THOMSEN, ALFREDO GUZZONI, *Analecta Hölderliana*, Würzburg 1999, p. 138.

This interpretation, while altogether ignoring the connection to the ›Luther‹-fragment, nevertheless points us in a fruitful direction: the “Irrsaal” is not simply the theological abuses of the papacy, but a specifically artistic, indeed architectural errancy. Not only is it the “Irrsaal” of the palaces, but “Irrsaal” is itself an unusual, elevated and poetic word, with a more “ontological” meaning than *Irrniss* or *Irrthum*. Moreover, spelled by Hölderlin with two As and thus connoting the “Saal”, itself a prominent word in Hölderlin’s poetry, *Irrsaal* would seem to identify the “Saal”, the interior hall built by human hands as a microcosmos, enclosing the heavens within a representational architecture, as a kind of errancy. Here we might recall “Die göttlichgebauten Palläste” of ›Patmos‹, as well as the following lines of ›Brot und Wein‹, itself dedicated to Heine:

Festlicher Saal! der Boden ist Meer! und Tische die Berge,
Wahrlich zu einzigem Brauche vor Alters gebaut!
Aber die Thronen, wo? die Tempel, und wo die Gefäße,
Wo mit Nectar gefüllt, Göttern zu Lust der Gesang?²⁷⁾

Or we might even recall the original errant palace, the labyrinth at Crete, built by the greatest of Athenian artisans, Daedalus. The errancy of the “Irrsaal”, even in Rome, is not simply the moral or intellectual error of the one who, in his actions or his reasoning, has missed the mark. Rather, it involves a formative power, the power of *Kunst/Bildung*, which, moreover, is at once natural and historical; immanent to nature and constitutive of history. Even if conceived merely as a human power, artifice involves a kind of errancy, since it brings forth what is not pure and absolute but limited and partial, relating to the absolute only through mediation. With the formative power immanent to nature and history, however, *errancy* is of the formative power’s very essence, since it can no longer be understood as a specifically human act of *poiësis* imposing form on matter but as a power of self-organization rooted in what, in the “Grund zum Empedokles», he refers to as the “aorgische”.²⁸⁾

Bennholdt-Thomsen and Guzzoni nevertheless insist that, precisely with regard to papal errancy, Hölderlin shared the typical sentiments of his milieu:

Das Irrsal, das Hölderlin ‘derlei | Pallästen’ attestiert, dürfte jedenfalls dem allgemeinen Bild der Protestanten von der römischen Kurie entsprechen, deren Fanatismus, Machtbesessenheit, Reichtum, Gewinnsucht, Unwahrhaftigkeit immer wieder kritisiert wurden.

Without supposing Hölderlin had magically transcended all the prejudices of his times, it would nevertheless seem odd if, regarding such a critical point – it

²⁷⁾ FRIEDRICH HÖLDERLIN/FRIEDRICH BEISSNER (eds.), *Sämtliche Werke* (cit. fn. 5), II.1: p. 92.

²⁸⁾ *Ibid.*, IV.1: pp. 149–162.

bears on the very nature of the task of the modern poet – he would succumb to a platitude. Moreover: if Hölderlin was not immune to the typical Protestant contempt for “popery”, he was far more deeply affected by a cultural current of the age that moved in an opposite direction: the obsession with the Southern, and above all with Italy, its artistic masterpieces and its imperial ruins. In his commentary of ›Der Vatikan‹, Beißner notes: „Hier sind offenbar Eindrücke der Ardinghella-Lektüre traumhaft erinnert wie auch mündliche Erzählungen Heinses.“²⁹⁾ Heinses’s scandalously erotic ›Ardinghella‹ indeed contributed much to the Romantic image of Renaissance Italy as a place of healthy integral sensuality.³⁰⁾ If Rome is the site of Catholic indulgences, literal and figurative, it is also the site of Catholic sensuality and beauty.

Bennholdt-Thomsen and Guzzoni, reading the fragment in terms of Spinozistic pantheism, go on to nuance their account of Hölderlin’s anti-Catholicism. Whereas the scorn of nature is directed toward its demotion (through Catholic, and not merely Catholic orthodoxy) to the mere creation of a transcendent God, „Das viele Irrsal, das sich diesem Zorn verdankt, sind die Mißstände, Ungerechtigkeiten, Gewaltanwendungen ... der römischen Kirche, deren Brandmarkung Hölderlin, hierin guter Protestant, mit seinem Glaubensgenossen teilt.“³¹⁾

All too readily attributing to Hölderlin the typical contradictions of the bigot, this interpretation obscures the complex historico-poetic thought of the two hymn-fragments. It fails to see that, from the perspective of a Protestantism that, far from merely conventional, involves the recognition of the radically *philological* nature of our relation to revelation, Hölderlin would be compelled to regard the quasi-Spinozistic nature-religion as itself manifesting a distinctly Catholic tendency. Both pantheism and Catholicism regard the mundane sphere, the site of *Kunst/Bildung*, as capable of being inhabited, and filled out, by the divine and thereby entering into an expressive relation to it. While Hölderlin attaches himself, in the name of Luther, to a certain radical Protestantism, he also follows Luther in a moderation vis-à-vis those aspects of Catholicism that seek to institute an earthly dwelling for spirit. These two countervailing tendencies are registered in the lines of the next verse:

²⁹⁾ Ibid. II.2: p. 890.

³⁰⁾ For a detailed biographical account of the role of Heinses in Hölderlin’s relationship to Susette Gontard, see ERICH HOCH, Wilhelm Heinses Urteil über Hölderlin, in: Hölderlin-Jahrbuch 4 (1950), pp. 108–119. For a more theoretical and speculative account of the significance of Heinses for ›Hyperion‹, see ULRICH GAIER, ‘Mein ehrlich Meister’: Hölderlin im Gespräch mit Heinses, in: Das Maß des Bacchanten: Wilhelm Heinses Über-Lebenskunst, ed. by GERT THEILE, München 1999, pp. 25–54.

³¹⁾ BENNHOLDT-THOMSEN, GUZZONI, *Analecta* (cit. fn. 26), p. 143.

Mein ehrlich Meister
 Gott rein und mit Unterscheidung
 Bewahren, das ist uns vertrauet,³²⁾

“Bewahren” means not merely to protect, preserve and conserve, but to keep in the truth; to hold on to the divine truth, remain in the truth. Neither merely ontological (of Being and beings) or epistemological (of propositions), truth is instituted by bringing human beings into an enduring relation to what is highest. “Was bleibet aber, stiften die Dichter.”³³⁾ Or from the first version of ›Mnemosyne‹: „Lang ist | Die Zeit, es ereignet sich aber | Das Wahre.”³⁴⁾

What is at stake, however, is a double *Bewahrung*, a double event of the truth: “rein und mit Unterscheidung.” “Mit Unterscheidung” does not gloss “rein,” but introduces a different manner in which God is to be preserved. Or indeed: not only different, but at once rigorously opposed and necessary. The *Unterscheidung* introduces a relation of comparison, and where there is comparison, there is never simple purity. And yet simple purity can itself only exist by opposition to what is impure. Nevertheless, if the artistic, representational tendency of Catholicism, as the native, national characteristic of the modern age, is to be freely mastered, then it must be transformed. This transformation, I propose, is the subject of ›Der Vatikan‹.

8.

The transformation in question, however, has already taken place. It involves the errancy at work in the formative powers of history. The free use of the proper is possible not by overcoming the errancy of Rome, a city that preserves many traces of the ruinous chaos of its history, or of the late Renaissance and counterreformation, but by errantly mastering the errant formative power that itself belongs immanently – but precisely as a power of self-expropriation, self-estrangement – to nature and history. This errant mastery of errancy – a mastery of errancy through errancy – is possible in a poetic idiom that has thoroughly abandoned the figural expressiveness of the “beautiful symbol” and embraced an empty, almost thoroughly meaningless, mode of signification. In the words of ›Mnemosyne‹: „Ein Zeichen sind wir, deutungslos | Schmerzlos sind wir und haben fast | Die Sprache in der Fremde verloren.”³⁵⁾ This, more-

³²⁾ HÖLDERLIN/UFFHAUSEN (eds.), ‘Bevestigter Gesang’ (cit. fn. 19), p. 154.

³³⁾ FRIEDRICH HÖLDERLIN/FRIEDRICH BEISSNER (eds.), *Sämtliche Werke* (cit. fn. 5), II.1: p. 189.

³⁴⁾ *Ibid.*, II.1: p. 193.

³⁵⁾ *Ibid.*, II.1: p. 195.

over, explains how the thematic dimension of the late hymns coincides with the manner of their poetic language. In the phase of his poetry represented by the late hymns and hymnic fragments, Renate Böschstein, drawing on the distinction between symbol and allegory, argues that „Hölderlin löst sich von einer zuvor – etwa im ‘Hyperion’ – von ihm geleisteten Form des mythischen Sprechens, die auf Inkarnation des Göttlichen im Bild zielt, und sucht nach einer Art der Darstellung, welche die Fremdheit des Zeichens gegenüber der Idee und dem Phänomen erkennen läßt.“³⁶⁾

Böschstein correctly draws attention to how, with the late hymns, Hölderlin thoroughly abandons the positive, spirit-incarnating image that is still sometimes to be found in earlier poems, and especially in the odes written prior to 1800. As he writes in ›Der Einzige‹, speaking in the past tense of his previous poetic vocation, „Viel hab’ ich schönes gesehn, | Und gesungen Gottes Bild | Hab’ ich, das lebet unter | Den Menschen.“³⁷⁾ Nevertheless, Hölderlin is not rejecting the image as such – he is no iconoclast – but the positivity of the image. What takes its place, as means and locus of artistic mastery, is the errant, vain, empty image already at work in the ruinous baroque splendors proliferating with the Counterreformation. This brings us to the following lines, which, following Uffhausen, read:

Der Kranich hält die Gestalt aufrecht.
Die Majestätische, keusche, drüben

In Patmos, Morea, in der Pestluft.
Türkisch. und die Eule, wohlbekannt der Schriften
Spricht, heischern Fraun gleich, in zerstörten Städten. Aber
Die erhalten den Sinn. Oft aber wie ein Brand
Entstehet Sprachverwirrung. Aber wie ein Schiff,
Das lieget im Hafen, des Abends, wenn die Gloke läutet
Des Kirchturms, und es nachhallt unten
Im Eingewaid des Tempels und der Mönch
Und Schäfer Abschied nehmet, vom Spaziergang
Und Apollon, ebenfalls
Aus Roma, derlei Pallästen, sagt
Ade! unreinlich bitter, darum!

Regarding the ›Kranich‹, one of the poem’s many fowl, Bennholdt-Thomsen and Guzzoni remark that cranes (and also owls) appear frequently in Richard Chandler’s ›Reisen in Klein Asien‹, one of the chief sources for the novel ›Hyperion‹. Their seriousness and upright posture, moreover, suggests that they

³⁶⁾ BÖSCHSTEIN, *Mythische Vorstellungsformen* (cit. fn. 24), pp. 329–330.

³⁷⁾ FRIEDRICH HÖLDERLIN/FRIEDRICH BEISSNER (eds.), *Sämtliche Werke* (cit. fn. 5), II. 1: pp. 153f.

are “Majestätische” – a word that plays a significant role in both Chandler and ›Hyperion‹.³⁸) While this remark is illuminating, it also ignores the obvious fact that, while cranes do stand majestically upright, their necks are gracefully curved: their uprightness and righteousness is itself oblique, errant. Moreover, the manuscript suggests that the “a” in “Gestalt” was changed into an “e”. Whereas Sattler leaves it at this, Uffhausen conjectures that Hölderlin had first meant to write “Gang” rather than “Gestalt.” Tenuous as this might be, it is worth asking how we might bring together these two images: the crane’s gait and its shape.

We might go further, then, in pursuing the web of associations. It is worth noting that the Athenian youths used to dance a labyrinthine figure to commemorate their rescue from the Minoan labyrinth, which has been preserved into modern times in the Delian dance known as the “crane”.³⁹) Hölderlin obliquely draws a connection with the crane-dance in ›Hyperions Jugend‹, describing a happy group of people who “pries und freute sich hoch, daß keiner sich verirrt hätte in den Labyrinthen des Ronnecatanzes.”⁴⁰) The “Ronnecatanz”, Beißner notes, is a corruption, introduced through Reichard’s translation of the Count of Choiseul-Gouffier’s ›Voyage pittoresque de la Grèce‹, of the Roméca, which, as Choiseul-Gouffier explains, is not only the most common dance among the modern Greeks, but shows a striking connection with the dance of their ancestors, with some claiming to “recognize the image of the Cretan labyrinth in the manifold curves and turns of the dancers.” Choiseul-Gouffier goes on to reflect that the Greek’s taste in dancing remained unchanged: “Misfortune and slavery had no power over their natural tendency to pleasure, and a moment of festivity made them forget all their misery. Such a people, as frivolous [*leichtsinnig*] as it is lovable, often believes itself to be sufficiently avenged for a new imposition [*Auflage*] through a little song.”⁴¹) Dance preserves an archaic political memory; a memory of past gestures of freedom – and precisely insofar as it errantly repeats the errancy of the palace; or we might even say, the errant gestures of worldly, “majestic” power. In this way, moreover, the dance is what preserves the “sense” of scripture even when, as in the modern Greece of ›Hyperion‹, the cities are in ruins, and ›Sprachverwirrung‹ has spread like wildfire: or in other words, when language has been reduced to empty, meaningless signs.

³⁸) BENNHOLDT-THOMSEN, GUZZONI, *Analecta* (cit. fn. 26), p. 154–155.

³⁹) SIMON HORNBLOWER, ANTHONY SPAWFORTH (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1996, p. 1061.

⁴⁰) FRIEDRICH HÖLDERLIN/FRIEDRICH BEISSNER (eds.), *Sämtliche Werke* (cit. fn. 5), III: p. 216.

⁴¹) *Ibid.*, III: pp. 511f.

This sets up the second half of the verse. The “Schiff”, read in the context of the late hymns, is not merely a banal signifier of human culture and order, but signifies the poem itself as the empty vessel through which the philological poet gains mastery over historical time by understanding how the “highest” is transmitted across historical epochs. This is expressed with great clarity in the first lines of ›Patmos‹:

Nah ist
 Und schwer zu fassen der Gott.
 Wo aber Gefahr ist, wächst
 Das Rettende auch.
 Im Finstern wohnen
 Die Adler und furchtlos gehn
 Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg
 Auf leichtgebaueten Brüken.
 Drum, da gehäuft sind rings
 Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten
 Nah wohnen, ermattend auf
 Getrenntesten Bergen,
 So gieb unschuldig Wasser,
 O Fittige gieb uns, treuesten Sinns
 Hinüberzugehn und wiederzukehren.⁴²⁾

The ship, nevertheless, is only mentioned in passing; more important is the *Glocke*. The vessel has now become mere sound, which resonates and echoes across the archipelagic mountains and their dwellings.⁴³⁾ This resonant sound initiates the departure of Apollo – “unreinlich bitter” since it was forced on him – from the palaces of Rome, his last holdout in modern times. The sound does not destroy the palaces, but transforms them: they are no longer the seat of the “Apollonreich” – the realm of beautiful art and architecture – but of another mode of representation, de-constructive rather than simply constructive; one which, like the graceful turns and curves of the Delian crane dance, holds onto its sense, and keeps majestically upright, by errantly unworking errancy.

9.

This brings us to the final verse of ›Der Vatikan‹. Reading the fragment through an eschatological lens, Detlev Lüders regards the „Sprachverwirrung“ as „ein Kennzeichen der Nachtzeit, in der die Einheit von Himmel und Erde von

⁴²⁾ Ibid., II.1: p. 165.

⁴³⁾ As Bennholdt-Thomsen und Guzzoni observe, Chandler speaks of “Eingeweiden” with reference to the volcanic origin of Asia Minor (Analecta (cit. fn. 26), p. 157).

Menschen nicht gesehen und ausgesprochen wird.⁴⁴⁾ The image of the ship, returned to port and at rest, he then claims, anticipates the “Vollendruhe” of the final verse. A more subtle account of this eschatological dimension is given by Eva Kocziszky in an article dedicated to the last verse of ›Der Vatikan‹. Seeking middle-ground between Böschenstein's mythologizing and Bennholdt-Thomsen and Guzzoni's naturalizing interpretations, Kocziszky argues that the fragment puts into play a complex intertwining of the natural and historical.⁴⁵⁾ Most remarkable is her analysis of „Rippe“:

Die ‚Rippe‘ ist in unserem Kontext die ‚des sandigen Erdballs‘, worin nicht nur die Perspektive einer kosmischen Aufnahme (um anachronistisch zu reden: eines Fotos) angegeben ist, die die kugelförmige, braune Erde von oben gesehen abbildet, sondern es klingt sogar die naturwissenschaftliche Fachsprache mit. Solche sprachliche Heteronomie ist zwar dem späten Hölderlin im Allgemeinen nicht fremd. Den nüchternen, sachlichen Charakter eines kosmischen Fotos betont auch die Bezeichnung des sandigen Erdballs. Durch die metonymische Gleichsetzung des Erdballs mit Sand und Staub wird die sichtbare Erscheinung der Erdkugel auf ihre Blöße reduziert. Die Erde zeigt ihr ausgesprochenes Wüsten- bzw. Totengesicht, sie ist öde, leer.⁴⁶⁾

Understanding Hölderlin's late work as a “new mythology” that liberates mythical language from its authoritarian ties, Kocziszky conceives of the ›Brautlied‹ in terms of the reunion of the “Rippe” – read biblically as a designation for the “bride” – with the father-Heaven.⁴⁷⁾ I propose a somewhat different reading. The poem certainly has an eschatological dimension. Yet the very fact that a boat at harbor is never simply at rest but always awaiting another trip – that the end of one voyage is already the beginning of another – suggests that the “Vollendruhe” in question in the final verse is not merely the accomplishment of a static final stage of history, but itself is a movement-at-rest. It is in this that the “Verhältnis” – the “highest” according to the letter to Böhlendorff – consists. Yet whereas the Apollonian “Verhältnis” involved the beauty of a work of art that, like Pygmalion's statue, comes alive by grace of Aphrodite, the new “Verhältnis” is altogether different. It is no longer a matter of a spirit animating flesh already endowed with a beautiful, human form. Instead, the mere “ribs” of the sandy earth, dead and desiccated, begin to resonate: a macabre, skeletal dance. The “Verhältnis” is no longer living, as in the letter to Böhlendorff, yet it is “wirklich | Ganzem Verhältnis, samt der Mitte, | Und glänzenden.”

⁴⁴⁾ FRIEDRICH HÖLDERLIN/DETLEV LÜDERS (eds.), *Sämtliche Gedichte*, Wiesbaden 1989, II: p. 394.

⁴⁵⁾ EVA KOCZISKY, *Das ganze Verhältnis im Vatikan-Fragment Hölderlins*, in: *Euphorion* 103 (2009), p. 131–144.

⁴⁶⁾ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁷⁾ *Ibid.*, p. 135.

It is significant that, of all the words in the fragment, “Rippe” has given rise to the greatest philological quandaries. Whereas Kocziszky regards it as a synecdoche for the bride – and, we might add, the *original* synecdoche; the figure for an act of creation and meaning that begins with an improper part, a trace of the other – Beißner, invoking the ambiguous French *côte*, claims that Hölderlin actually means “coast”.⁴⁸) But it could also be taken in an architectural or nautical sense, referring to the transverse and diagonal ribs of a Gothic vault – quite far from the Classical “Säulenordnung” – or the curved beams shaping a ship’s hull. With this odd little word, utterly prosaic and utterly strange, “Sprachverwirrung”, breaking out like wildfire, spreads to the innermost structure of the poem. Or indeed: the *Rippe* and *Gerippe* of the poem is nothing else than words that remain left over when language, inflamed by spirit into an errant multitude of meanings, has burnt itself out. The “Rippe des sandigen Erdballs” is thus the site of a poetic language that has become purely philological; that has philologized itself into philology itself. Revelation is, for this language, what is utterly foreign. And yet revelation, the advent of the truth, nevertheless follows – as song, as tone. Even the most desiccated, dry, pedantic language begins to dance when, as Hölderlin writes in the fourth verse, “der Adler den Accent rufet, vor Gott.”

⁴⁸) FRIEDRICH HÖLDERLIN/FRIEDRICH BEISSNER (eds.), *Sämtliche Werke* (cit. fn. 5), II.2: p. 891.

„WIE MENSCHEN, DIE UNS ERGREIFEN UND ENTGLEITEN“

Berührungszonen von Literatur und Theorie in frühen Texten Robert Musils

Von Andrea Erwig (Berlin)

Musils Texte befragen Normvorstellungen und teilen das Interesse am Singulären. Sie erkunden Grenzräume zwischen Besonderem und Allgemeinem, indem sie Berührungszonen zwischen Theorie und Literatur sowie Rationalem, Sinnlichem und Emotivem schaffen. Der folgende Beitrag geht diesen Kontaktstellen in Musils frühen Texten, insbesondere in den ›Vereinigungen‹ nach.

Robert Musil's texts often interrogate received conceptions of norms, manifesting a distinct interest in singularity. In doing so, they tend to explore the threshold between the general and the particular, opening up contact zones between theory and literature, as well as interstices between the rational, the sensory, and the emotive. The following contribution investigates these moments of intersection in Musil's early texts, especially his ›Vereinigungen‹.

„Die Theorie eines Kunstwerks, sofern jedes Kunstwerk einen eigenen Stil hat, ist notwendig paradox, d.h. auf keinen andren Fall ganz als auf diesen passend“,¹⁾ schreibt Robert Musil in seinem Essay ›Profil eines Programms‹ (1912), in dem er ausgehend von seinen 1911 erschienenen Erzählungen ›Die Vereinigungen‹ theoretische Überlegungen zur Novelle anstellt. Mit der Betonung dieser Paradoxie zieht Musil nicht nur die überindividuelle Gültigkeit seiner theoretischen Ansätze in Zweifel, sondern er stellt zugleich einen bestimmten Begriff von Theorie infrage – das Verständnis von Theorie als Form der Verallgemeinerung, die über die Beschreibung eines Einzelfalls hinausreichen und Anwendbarkeit finden soll.²⁾ Nach Musil gerät dieser Be-

¹⁾ ROBERT MUSIL, Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften, mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften, hrsg. von WALTER FANTA u. a., Klagenfurt 2009, Lesetexte/Bd. 15 Fragmente aus dem Nachlass/Essayistische Fragmente/Gehirnspaziergang (1908–1914)/Profil eines Programms/Profil eines Programms (II)/1. Die nachgelassenen Schriften Musils werden künftig nach der genannten Ausgabe unter Angabe der Sigle KA zitiert.

²⁾ Vgl. hierzu exemplarisch Kants einführende Zeilen in ›Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis‹: „Man nennt einen Inbegriff selbst

griff dort an seine Grenzen, wo Theorie ein Kunstwerk mit eigenen Stilmerkmalen zum Gegenstand hat: Formalästhetische Eigenheit und theoretisches Verallgemeinerungsbestreben geraten hier in Konflikt. Wie der folgende Beitrag anhand von ausgewählten theoretischen und frühen literarischen Texten zeigen möchte, sucht Musils Schreiben nach Möglichkeiten, um dieser Diskrepanz beizukommen. Seine Texte erkunden Grenzräume zwischen Besonderem und Allgemeinem, indem sie Berührungszonen zwischen Literatur und Theorie sowie Emotivem und Rationalem schaffen.

Musils Theoriebildung leistet zum einen Widerstand gegen Formen von Theorie, die im Dienste des Allgemeinen vom Einzelnen und Vieldeutigen absehen. „[J]edes Kunstwerk“, erläutern seine ›Ansätze zu neuer Ästhetik‹ aus dem Jahr 1925 kritisch, bedeute eine Unterbrechung gewohnter Zusammenhänge, eine „Gleichgewichtsstörung des Wirklichkeitsbewusstseins“, die „wir“ häufig „sofort nach einer anderen Richtung“ ausgleichen, indem wir „den Teil zu einem neuen Ganzen, das Abnorme zur neuen Norm“ ergänzen.³⁾ Doch geben Musils literaturtheoretische Texte den Anspruch auf Verallgemeinerung auch nicht gänzlich auf, sondern sie suchen vielmehr nach einem Mittelweg zwischen dem Verständnis von Kunst als einem individuellen Erlebnis, das theoretisch nicht einholbar ist, und einer allgemein-mitteilbaren und übertragbaren Erfahrung.⁴⁾ „Kunst“, so heißt es etwa in ›Über Robert Musil's Bücher‹ (1913), „ist ein Mittleres zwischen Begrifflichkeit und Konkretheit“,⁵⁾ bewege sich zwischen Denken und Fühlen, Allgemeinem und Besonderem, biete „Gleichungen und Lösungsmöglichkeiten“, denen „von vornherein [...] kein Ende“ gesetzt sei⁶⁾ – eine Dynamik, die im Rezipienten das Begehren nach Ausgleich und Sinn auslöst, der Erfüllung dieses Begehrens aber zugleich entgegensteht.

von praktischen Regeln alsdann *Theorie*, wenn diese Regeln, als Prinzipien, in einer gewissen Allgemeinheit gedacht werden, und dabei von einer Menge Bedingungen abstrahiert wird, die doch auf ihre Ausübung notwendig Einfluß haben.“ In: IMMANUEL KANT, Kleinere Schriften zur Geschichtsphilosophie, Ethik und Politik, hrsg. von KARL VORLÄNDER, Hamburg 1913, S. 69.

³⁾ ROBERT MUSIL, Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films (1925), in: DERS., Gesammelte Werke in neun Bänden, Bd. 8: Essays und Reden, hrsg. von ADOLF FRISÉ, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1137–1154, hier: S. 1140. Mit „wir“ sind hier auch die Rezipienten gemeint, die im einzelnen Kunstwerk ein allgemeines Gesetz oder eine übertragbare Struktur zu entdecken suchen und zu diesem Zwecke ‚theoretisieren‘. „[S]elbst wenn eine Kunst so in sich gekehrt ist wie die Musik“, schreibt Musil, „irgendwann fragt man sich, was es bedeutet hat [...], ordnet es sich auf irgendeine Weise ein“ (ebenda, S. 1149). Aus den ›Gesammelten Werken‹ Musils wird künftig nach der genannten Ausgabe und unter Angabe der Sigle GW und des jeweiligen Bandes zitiert.

⁴⁾ Vgl. ebenda S. 1151–1154.

⁵⁾ DERS., Über Robert Musil's Bücher (1913), in: GW 8, S. 995–1001, hier: S. 998.

⁶⁾ DERS., Skizze der Erkenntnis eines Dichters (1918), in: GW 8, S. 1025–1030, hier: S. 1029.

Diese paradoxe Doppeldynamik, die Musils Texte der Kunst zuschreiben, eignen sich seine theoretischen Texte auch selbst als Lösungsmöglichkeit an, wenn sie sich mit Literatur auseinandersetzen. Insbesondere der Essay – bei Musil ein wichtiges Medium der Theoriebildung – ist von widersprüchlichen Momenten geprägt.⁷⁾ Im Essay verschränken sich nach Musil Denken, Wahrnehmen und Fühlen zu einem „senti-mentalalen Denken“;⁸⁾ das – wie die Kunst – auf das „plötzliche Lebendigwerden eines Gedankens“⁹⁾ setzt. Auch der Essay lässt sich zwischen Konkretem und Begrifflichem verorten, ist „gleichzeitig im Erlebnis und der Reflexion“¹⁰⁾ und vom „Gebiet der Wissenschaft“¹¹⁾ unterschieden. Zwar suche der Essay genauso wie die Wissenschaft Ordnung herzustellen, biete „Gedankenverknüpfung[en]“¹²⁾ und gehe von Tatsachen aus, die miteinander in Beziehung gesetzt werden. Diese Tatsachen seien jedoch

7) Essay und Theorie sind bei Musil dezidiert miteinander verknüpft, wie u. a. die Reihung „Essayist-Theorein-Spähen-Spion“ aus den Vorstufen des ›Mannes ohne Eigenschaften‹ bezeugt. KA/Lesetexte/Bd. 4 Der Mann ohne Eigenschaften/Die Vorstufen/Aus dem Nachlass Ediertes/Der Erlöser/Der Erlöser. Aufbau/Zur Gesamtkonzeption/466. Zu den Essays und zum Essayismus Musils vgl. u. a. WOLFGANG MÜLLER-FUNK, Erfahrung und Experiment. Studien zur Geschichte und Theorie des Essayismus, Berlin 1995, S. 175–206; HANS-JOACHIM PIEPER, Musils Philosophie. Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs, Würzburg 2002, sowie BIRGIT NÜBEL, Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne, Berlin 2006.

8) ROBERT MUSIL, Analyse und Synthese (1913), in: DERS., GW 8, S. 1008f., hier: S. 1008. Vgl. dazu u. a. NÜBEL, Robert Musil (zit. Anm. 7); NIKLAUS LARGIER, Zeit der Möglichkeit. Robert Musil, Georg Lukács und die Kunst des Essays, Hannover 2016; NORBERT CHRISTIAN WOLF, Kakanien als Gesellschaftskonstruktion, Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts, Wien u. a. 2011, S. 208–259; BARBARA NEYMEYR, Utopie und Experiment. Zur Literaturtheorie, Anthropologie und Kulturkritik in Musils Essays, Heidelberg 2009, S. 28–41, sowie BARBARA NEYMEYR, Experimente im „Ideenlaboratorium“. Musils avantgardistische Literaturtheorie, in: Sprachkunst 41 (2010), 2. Halbband, S. 203–219. Neymeyr versteht Musils Literaturtheorie als „Antizipation aktueller kulturanthropologischer Literaturtheorien“ (hier: S. 210) und betrachtet diese, mit anderem Fokus als dieser Beitrag, im Kontext der literarischen Moderne.

9) KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Kritiker als Lebensform/Ethik und Ästhetik. Über den Essay/3.

10) MUSIL, Ansätze zu neuer Ästhetik (zit. Anm. 3), S. 1338.

11) KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Kritiker als Lebensform/Ethik und Ästhetik. Über den Essay/1. Zur Zusammenführung von Reflexion, Erlebnis und Sinnlichkeit in der Gattung des Essays vgl. insbesondere NÜBEL, Robert Musil (zit. Anm. 7), S. 217–272. Diese Gleichzeitigkeit, mit der sich Musils frühe Texte zwischen zeitgenössischen Strömungen des Neukantianismus und der Lebensphilosophie verorten, macht Musil auch für die frühe Filmtheorie Béla Balázs' geltend, der in seiner „Vorrede in drei Ansprachen“ einen emphatischen Theoriebegriff entwirft: „Noch nie“, heißt es dort, „ist eine Kunst groß geworden ohne Theorie. [...] Ist es denn nicht die Theorie, die den Dingen erst die Würde verleiht, die Würde der Bedeutsamkeit, die Würde: Träger eines Sinns zu sein?“ BÉLA BALÁZS, Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Frankfurt/M. 2001, S. 10.

12) KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Kritiker als Lebensform/Ethik und Ästhetik. Über den Essay/1.

nicht „allgemein beobachtbar“, auch sei ihre Verknüpfung in „vielen Fällen nur eine singuläre“.¹³⁾ Wo sich Essay und Literatur in Texten Musils das Interesse am Singulären teilen, kommt es, wie im Folgenden zu sehen sein wird, immer wieder zu einer Überschreitung von Gattungsgrenzen und einer Öffnung des Theoretischen ins Literarische, dem Musil eine besondere Fähigkeit in der Darstellung des Singulären zuschreibt. Aber auch umgekehrt enthalten Musils literarische Texte Theoretisches wie auch Theoriekritisches und tendieren immer wieder zum Begrifflich-Abstrakten.¹⁴⁾ Das gilt auch für seine frühen literarischen Schriften, auf die sich die folgenden Überlegungen konzentrieren.

Das Theoretische der Literatur ist dabei nicht nur als „immanente Poetologie“¹⁵⁾ oder Selbstreflexion textueller Verfahrensweisen zu begreifen. Aufgrund ihrer Distanzierungsleistung stellt Kunst für Musil auch selbst „etwas Theoretisches, das heißt Spähendes“ dar, ein „Morallaboratorium, an einzelnen Fällen werden hier neue Analysen u. Zusammenfassungen probiert“.¹⁶⁾ Was Theorie ist, erscheint hier demnach buchstäblich als eine Frage der Perspektive. Kunst, insbesondere Literatur, arbeitet nach Musil mit den gleichen Erkenntnisverfahren wie der „rationale Mensch“¹⁷⁾ – beispielsweise mit Analysen und Synthesen, die jedes Gleichnis in sich berge¹⁸⁾ – unterscheidet sich aber in ihrem Erkenntnisinteresse wie der Essay von der Wissenschaft. Im Unterschied

¹³⁾ Ebenda /2.

¹⁴⁾ Das gilt nicht nur für die essayistischen Passagen des ›Mannes ohne Eigenschaften‹, der hier nicht mit in die Argumentation miteinbezogen wird. In ihrer Auseinandersetzung mit Musils ›Essayismus‹ hat insbesondere Birgit Nübel überzeugend die Grenze zwischen den ›Rubriken, Prosa‹ einerseits und den ›Essays‹ und ›Kritiken‹ andererseits aufgeweicht und in den Texten Musils eine gattungsüberschreitende ›essayistische Struktur‹ erkannt. NÜBEL, Robert Musil (zitiert Anm. 7), S. 7f., vgl. auch DIES., Essays, in: Robert Musil Handbuch, hrsg. von BIRGIT NÜBEL, NORBERT CHRISTIAN WOLF, Berlin, Boston 2016, S. 341–381, hier: S. 343.

¹⁵⁾ ROGER WILLEMSEN, Das Existenzrecht der Dichtung. Zur Rekonstruktion einer systematischen Literaturtheorie im Werk Robert Musils, München 1984, S. 14–16. Der ›Modus (selbst-)kritischer Reflexion, der in der Darstellung/Vertextung seine eigenen Voraussetzungen, Verfahren und Grenzen thematisiert‹, ist, wie Nübel gezeigt hat, auch ein wesentliches Moment von Musils ›Essayismus‹. NÜBEL, Robert Musil (zitiert Anm. 7), hier: S. 1.

¹⁶⁾ KA/Transkriptionen/Mappe IV/1/2. Der Begriff ›theoria‹ geht bekanntlich auf das griechische θεωρός (anschauen, betrachten, erkennen) zurück und bedeutet in der Antike sowohl sinnliches wie geistiges Schauen. Vgl. etwa GERT KÖNIG, Theorie, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 10, hrsg. von KARLFRIED GRÜNDER, JOACHIM RITTER, Basel 1998, Sp. 1128–1146, hier: Sp. 1128. Musil vermerkt wiederholt die Wortherkunft von ›theoria‹. Häufiger noch als ›betrachten, anschauen‹ notiert er sich hierbei die Wörter ›[s]pähen, [a]uskundschaften‹. KA, Blaue Mappe/119.

¹⁷⁾ MUSIL, Skizze der Erkenntnis eines Dichters (zit. Anm. 6), S. 1029.

¹⁸⁾ Vgl. Musils Text ›Analyse und Synthese‹ (zit. Anm. 8), S. 1008f. Zu den Verfahren der Analyse und Synthese im ›Mann ohne Eigenschaften‹ vgl. u. a. INKA MÜLDER-BACH, Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Ein Versuch über den Roman, München 2013, S. 224–234.

etwa zur wissenschaftlichen Psychologie, die in Musils Augen bürgerlichen Moralvorstellungen zuarbeitet und an gesellschaftlichen Normen mitwirkt,¹⁹⁾ hat Literatur für ihn die Funktion, gewöhnliche und erstarrte Normvorstellungen aufzusprengen und in Bewegung zu bringen, die „Verwandtschaft der moralischen Gegensätze“²⁰⁾ vor Augen zu führen und an „Geschehnissen, vor denen anderen graut, Wertseiten“²¹⁾ zu eröffnen. Aufgabe der Literatur sei es, individuelle Einzelerlebnisse zur Darstellung zu bringen, die durch das Sieb einer Normierung fallen, und hierbei das „Register[] von innerlich noch Möglichem“²²⁾ stetig zu erweitern.²³⁾

Welche Möglichkeiten bieten sich also Literatur und Essay in der Darstellung des Partikulären und Einzelnen? Wie begegnen Musils theoretische Texte dem Konflikt zwischen Besonderem und Allgemeinem, wenn ihr Gegenstand die Literatur selbst ist? Welche Lösungsmöglichkeiten verfolgen Musils literaturtheoretische Texte, die sich, mit Béla Balázs gesprochen, als „schöpferische Theorie“²⁴⁾ verstehen und die „*prinzipiellen Möglichkeiten*“²⁵⁾ des Literarischen allererst herauszustellen suchen, ohne dabei das Besondere des einzelnen Textes zu verfehlen? Und wie bilden Musils kürzere literarische Texte, etwa die Novellen ›Die Vereinigungen‹, selbst theoretische Haltungen oder Positionen gegenüber Theorie aus?

In der Beschäftigung mit diesen Fragen sind die Leser*innen der Musil'schen Texte einer bereits angedeuteten Schwierigkeit ausgesetzt, die für die Theoriebildung Musils konstitutiv ist. Nach ihm bieten sowohl der Essay als auch die Literatur prinzipiell keine „Totallösung[en]“, sondern allenfalls eine Reihe von

¹⁹⁾ Vgl. WILLEMSSEN, Das Existenzrecht der Dichtung (zit. Anm. 15), S. 201.

²⁰⁾ ROBERT MUSIL, Psychologie des Lehrlings. Das Buch von Hugo Lukacs (1928), in: GW 9: Kritik, S. 1681–1683, hier: S. 1682.

²¹⁾ DERS., Das Unanständige und Kranke in der Kunst (1911), in: GW 8, S. 977–983, hier: S. 981.

²²⁾ Ebenda. Vgl. u. a. OLIVER PFOHLMANN, Von der Abreaktion zur Energieverwandlung. Musils Auseinandersetzung mit den Studien über Hysterie in den Vereinigungen, in: Sigmund Freud und das Wissen der Literatur, hrsg. von PETER ANDRÉ ALT, THOMAS ANZ, Berlin, New York 2008, S. 169–191, hier: S. 181.

²³⁾ Musils Texte plädieren in diesem Zusammenhang für eine „dynamische Moral“, die feste Moralvorstellungen aufsprengt, und entwickelt zugleich eine literarische Ethik. ROBERT MUSIL, Tagebücher, 2 Bde., hrsg. von ADOLF FRISÉ, Reinbek bei Hamburg 1976, Bd. 1, S. 388. Aus den Tagebüchern Musil wird künftig unter Angabe der Sigle Tb I-II zitiert. „Dichtung ist lebendiges Ethos“, heißt es in dem nachträglichen Vorwort ›Theoretisches zu dem Leben eines Dichters‹, „gewöhnlich eine Schilderung der moralischen Ausnahmen. Aber von Zeit zu Zeit auch eine Ausnahmenmoral“. KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Selbstkritik und -biographie/Vorwort IV/9. Vgl. dazu MATHIAS MAYER: Ethik und Moral, in: Robert Musil Handbuch (zit. Anm. 14), Berlin, Boston 2016, S. 611–616.

²⁴⁾ BALÁZS, Der sichtbare Mensch (zit. Anm. 11), S. 12.

²⁵⁾ Ebenda.

partikularen“²⁶⁾ wenn sie nicht gar wie seine frühen Novellen „unendlich viele Lösungen“²⁷⁾ heraustreiben, mannigfaltige „Möglichkeiten in Seelen hineinbohren!“²⁸⁾. In der Darstellung dieses Grundzugs wiederholen Musils literaturtheoretische Texte das, was sie beschreiben. Insbesondere im Zusammenhang mit den frühen Novellen ›Die Vereinigungen‹ differenziert sich Literaturtheorie bei Musil in mehrere Ansätze und Textsorten aus, ist mit vielfältigen und teils fragmentarischen Versuchen verbunden. Im Kontext der ›Vereinigungen‹ entwickelt Musil außerdem nicht bloß die „Theorie eines Kunstwerks“²⁹⁾, sondern tastet sich in unzähligen essayistischen Anläufen an theoretische Überlegungen zu seinen Novellen heran, die größtenteils erst nach der Publikation seiner Novellen entstehen. Rückwirkend wird dabei deutlich, dass Musils Novellen auch selbst Theoretisches implizieren, einen hohen Grad an Selbstreflexion aufweisen und eine eigene Form der kritischen ›Theoriedichtung‹ darstellen.

Den Konflikt zwischen Allgemeinem und Einzelnem lösen die frühen Texte hierbei unter anderem auf der Ebene der Lektüre: Musils Leser*innen werden im Versuch, die verstörenden Einzelteile seiner unzähligen Texte zu einem Ganzen zusammenzufügen, um in „induktive[r] Gesinnung“³⁰⁾ allgemeine Aussagen zu treffen, mit einer Schwierigkeit konfrontiert, die zugleich einen Ausweg bietet: Bei genauer Lektüre verflüchtigt sich das vorgestellte Allgemeine nämlich in immer wieder neue Differenzierungen und Vergleiche, die eine Lesart nur vorübergehend als die treffende erscheinen lassen. Der Sinn fürs Einzelne, schreibt Musil dementsprechend in Anlehnung an Nietzsche, „verdunk[elt] das Ganze und w[ä]chst auf seine Kosten“.³¹⁾

Die Leser*innen von Musils Texten werden so zur kritischen Reflexion und Infragestellung ihrer eigenen Lektüreleistung angehalten, die absehen muss vom konkreten Einzelnen, um dieses unter ein allgemeines Schema zu subsumieren, und zu einer wiederholten Lektüre, einem genauen, detaillierten und

²⁶⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Kritiker als Lebensform/Ethik und Ästhetik. Über den Essay/1.

²⁷⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Zur Novelle: Parerga und Paralipomena zu den ›Vereinigungen‹/Gattungspoetik/19.

²⁸⁾ KA/Lesetexte/Bd. 15 Fragmente aus dem Nachlass/Essayistische Fragmente/Gehirnspaziergang (1908–1914)/Profil eines Programms/Rundschau. Profil eines Programms (I)/2.

²⁹⁾ Ebenda.

³⁰⁾ KA/Lesetexte/Bd. 2 Der Mann ohne Eigenschaften Zweites Buch – Erster Teil/Dritter Teil – Ins Tausendjährige Reich (Die Verbrecher)/22. Von der Koniatowski'schen Kritik des Daniellischen Satzes vom Sündenfall. Vom Sündenfall zum Gefühlsrätsel der Schwester/335.

³¹⁾ MUSIL, Ansätze zu neuer Ästhetik (zit. Anm. 3), S. 1150. Musil lehnt sich hierbei an eine Passage aus ›Der Fall Wagner‹ an, in der es heißt: „Womit kennzeichne sich jede literarische *décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes

„langsamen Lesen“³²⁾ gezwungen. Auch in Musils Essays selbst spielt das wiederholte Selberlesen der eigenen Texte eine grundlegende Rolle für eine Form von Theoriebildung, die sich dem Einzelnen verschreibt. Die nun folgenden Ausführungen beziehen deshalb die späteren Texte und Notizen Musils zu den ›Vereinigungen‹ mit ein: Ausgehend von den programmatischen Texten, die nach den Novellen entstanden sind, unterziehe ich hier ›Die Vereinigungen‹ und insbesondere ›Die Vollendung der Liebe‹ einer Relektüre und lege dabei ausgewählte theoretische Momente der Erzählung offen. Meine Lektüren folgen in Ansätzen dem, was Essayismus im Sinne Musils verspricht: dem beweglichen Denken, das nur „Momentaufnahme[n]“³³⁾ von Fassbarem bietet und Bruchstücke aus unterschiedlichsten Texten neu kombiniert.³⁴⁾

1. Zur (Un-)Lesbarkeit der ›Vereinigungen‹

In den programmatischen Essays, die im Kontext der ›Vereinigungen‹ entstanden sind, begegnet Musil dem Konflikt zwischen Besonderem und Allgemeinem auf zweifache Weise. Zum einen differenziert er zwischen dem „Programm der Kunst“, „einer Kunst“³⁵⁾ und dem eines „einzelnen Kunstwerks“³⁶⁾ wie dem der ›Vereinigungen‹, das er in seiner Singularität, Widersprüchlichkeit und Radikalität verstanden wissen möchte: „Man muss das lieben und verurteilen. Als einzelnen Fall aber gelten lassen und zu verstehen suchen.“³⁷⁾ Zum anderen verfasst er, wie angedeutet, nicht nur eine programmatische Schrift zu seinen frühen Novellen, sondern nähert sich ihren Eigenheiten immer wieder aufs

mehr.“ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Der Fall Wagner*, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, Bd. 6, hrsg. von GIORGI COLLI, MAZZINO MONTINARI, München 1999, S. 9–53, hier: S. 27. Musil zitiert diese Passagen in seinem Tagebuch; vgl. Tb I, S. 28, sowie die Anmerkung von Adolf Frise in Tb II, S. 24.

³²⁾ „Ich weiss sehr gut“, schreibt Musil 1923 in einem Brief an Kurt Levin, „dass man es [das Buch, A. E.] kaum in einem Zug lesen kann; ich wusste das sogar schon beim Schreiben, aber ich war der unbescheidenen Meinung, dass es langsames Lesen lohnen würde.“ ROBERT MUSIL, *Briefe 1901–1942*, 2 Bde., hrsg. von ADOLF FRISÉ, Bd. 1, S. 333. Aus den Briefen Musils wird künftig nach der genannten Ausgabe und unter Angabe der Sigle Br I-II zitiert.

³³⁾ ROBERT MUSIL, *Essaybücher (1913)*, in: *GW* 9, S. 1450–1457, hier: S. 1450.

³⁴⁾ Die nun folgenden Überlegungen zu Musils Novelle ›Die Vereinigungen‹ stützen sich auf meine Dissertationsschrift, wurden dort aber mit Fokus auf Musils Poetik des Wartens entwickelt; zum Teil wurden Passagen aus dem Buch wörtlich übernommen. Vgl. ANDREA ERWIG, *Waiting Plots. Zur Poetik des Wartens um 1900*, Paderborn 2018, S. 281–367.

³⁵⁾ KA/Lesetexte/Bd. 15 *Fragmente aus dem Nachlass/Essayistische Fragmente/Gehirnspaziergang (1908–1914)/Profil eines Programms/Rundschau. Profil eines Programms (I)/2.*

³⁶⁾ Ebenda /3.

³⁷⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 *Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Zur Novelle: Parerga und Paralipomena zu den ›Vereinigungen‹/Prologe/14.* Auch in dem Brief an Kurt Levin heißt es über die frühen Novellen: „ich halte [...] mein eigenes Buch nicht für das Paradigma einer Gattung, sondern für ein Extrem“ (Br I, S. 332f.).

Neue in essayistischen und literarischen Texten, in fragmentarischen Tagebuchnotizen, Briefen und mehreren Entwürfen eines nachgetragenen Vorworts an. Ohne Anspruch auf Konsistenz, Totalität und Geschlossenheit entstehen so nachträgliche Theoriebruchstücke zum Experiment seiner Novellen,³⁸⁾ die, verschiedenen Kontexten und Zeiten entstammend, unterschiedliche Textsorten vereinen und, ohne zu stark zu verallgemeinern, über die ›Vereinigungen‹ hinausweisen. Musil kommentiert, supplementiert, gibt Lektüeranweisungen, hebt einzelne Punkte hervor, macht sie so allererst lesbar und mischt darunter auch allgemeinere Überlegungen zur Novelle und zur Funktion von Literatur. Seine theoretischen Überlegungen gewinnt er, das ist zentral, in einer Art Nachlese, die neue Zusammenhänge schafft und einen produktiven Begriff der Lektüre nahelegt: „Es ist das einzige meiner Bücher, worin ich heute noch manchmal lese“, schreibt er 1935, „[i]ch ertrage keine großen Stücke. Aber ein bis zwei Seiten nehme ich jederzeit [...] gern wieder in mich auf“.³⁹⁾

Ein Anlass für das unermüdliche Kommentieren seiner frühen Novellen war die scharfe Kritik, die ›Die Vereinigungen‹ von ihren zeitgenössischen Lesern erfahren hatten.⁴⁰⁾ Musils Erzählungen wurden als „Mißerfolg“⁴¹⁾ verbucht, von der Kritik wegen ihres scheinbaren „Verbohrens ins Psychologische“⁴²⁾ verworfen, als zu abstrakt und handlungsarm, als unerträglich, ungesund und unverständlich⁴³⁾ abgetan und nach Meinung ihres Verfassers missverstanden. Musil entgegnet in seinem Text ›Über Robert Musil's Bücher‹ seinen Kritikern daraufhin:

³⁸⁾ Vgl. FLORENTINE BIÈRE, Unbekanntes, für das man als erster Worte findet: Robert Musils Novellentheorie, in: Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts, hrsg. von SABINE SCHNEIDER, Würzburg 2010, S. 53–71, hier: S. 54f., FLORENTINE BIÈRE, Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900, Würzburg 2012, S. 349–367, sowie ERWIG, Waiting Plots (zit. Anm. 34), S. 287. In der ›Klagenfurter Ausgabe‹ (zit. Anm. 1) sind diese Texte vorwiegend in Bd. 14 der Lesetexte aufgenommen; in den ›Gesammelten Werken‹ Musils (zit. Anm. 3) sind sie zu einem großen Teil in Band 8 enthalten.

³⁹⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Selbstkritik und -biographie/Vorwort IV/8.

⁴⁰⁾ Zu Musils nachträglicher Reflexion seines novellistischen Erzählens anlässlich der Kritik vgl. nochmals BIÈRE, Unbekanntes, für das man als erster Worte findet (zit. Anm. 38), S. 54f., sowie Dies., Das andere Erzählen (zit. Anm. 38), S. 349–367.

⁴¹⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Selbstkritik und -biographie/Vorwort IV/8.

⁴²⁾ MUSIL, Über Robert Musil's Bücher“ (zit. Anm. 5), S. 996. Vgl. stellvertretend die Kritik von Jakob Schaffner, Neue Bücher, in: Die neue Rundschau, XXII, Jahrgang der freien Bühne 1911, Bd. 2, S. 1763–1771, hier: S. 1170.

⁴³⁾ Vgl. die Rezensionen in den ›Neuesten Nachrichten‹ vom 22. 4. 1912, in der ›Rheinischen Zeitung‹ vom 19. 6. 1912, in der ›Zeitschrift für Bücherfreunde‹ 3/2 (1911/12) sowie in der ›Dresdner Volkszeitung‹ vom 23. 10. 1911, die alle verzeichnet sind in: FRED LÖNKER, Poetische Anthropologie: Robert Musils Erzählungen Vereinigungen, München 2002, S. 7f. Vgl. auch ERWIG, Waiting Plots (zit. Anm. 34), S. 286.

Die Frage [...], ob ein Kunstwerk aus Schwäche seines Urhebers dunkel ist oder aus Schwäche des Lesers diesem dunkel erscheint, ließe sich erproben. Man müßte die geistigen Elemente, aus denen es sich aufbaut, einzeln herauslösen. Die entscheidenden dieser Elemente sind [...] Gedanken.⁴⁴⁾

Musils Theoriebruchstücke entstehen demnach auch in Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Lesarten, Stimmen und „Schwäche[n]“ seiner Leserschaft.⁴⁵⁾ Von Literatur könne man erst dann sprechen, räumt er ein, „wenn zu der Summe der Werke der Inbegriff der verarbeiteten Leseerfahrungen“⁴⁶⁾ hinzukomme. „Kritik“ sei „nichts über der Dichtung, sondern etwas mit ihr Verwobenes“ und erlaube „nicht die Wiederholung des gleichen ohne neuen Sinn“,⁴⁷⁾ spreche aber oft „Dinge aus [...], die die Werke nicht realisieren“,⁴⁸⁾ was insbesondere für ›Die Vereinigungen‹ zu gelten scheint. Die Kritiker der Novellen partizipieren nach Musil demnach an den Texten, die sie lesen; wobei sich die Grenzen zwischen Primärtext und Kommentar verflüssigen. Das gilt auch für Musils eigene theoretische Versuche, die nicht nur wiederholt ins Literarische kippen, sondern teilweise auf den kritischen Einwänden gegen seine Novellen aufbauen, um andere Lektürewesen vorzuschlagen. Angeregt und empört von der Kritik entfaltet Musil nachträglich das Programm der ›Vereinigungen‹ und erweitert es.⁴⁹⁾

In den zeitgenössischen Rezensionen der ›Vereinigungen‹, aber auch der jüngeren Forschungsliteratur fällt dabei immer wieder der Begriff der ‚Unlesbarkeit‘ oder des schwer Lesbaren.⁵⁰⁾ Die Leseerfahrung der Novellen wird als „strapaziöse[r] Drahtseilakt“ beschrieben, bei dem der Leser „stets dann erleichtert Atem holt, wenn er einen dieser seltenen Pfeiler der äußeren Handlung erreicht“,⁵¹⁾ die Novellen gelten als die „schwierigsten Texte, die die deutsche Literatur und nicht nur sie aufzuweisen hat“⁵²⁾ oder werden gar als „most unreadable stories of the world literature“⁵³⁾ beurteilt, die dem Leser eine besondere

⁴⁴⁾ MUSIL, Über Robert Musil's Bücher (zit. Anm. 5), S. 999f.

⁴⁵⁾ „Können die Schriftsteller nicht schreiben oder die Leser nicht lesen?“, heißt es dementsprechend in seinem Essay ›Bücher und Literatur. ROBERT MUSIL, Bücher und Literatur (15., 22., 29. Oktober 1926), in: GW 8, S. 1160–1170, hier: S. 1169.

⁴⁶⁾ Ebenda.

⁴⁷⁾ Ebenda.

⁴⁸⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen/Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Kritiker als Lebensform/Die Ziele der Dichtkunst/2.

⁴⁹⁾ Vgl. BIERE, Unbekanntes, für das man als erster Worte findet (zit. Anm. 38), S. 54f.

⁵⁰⁾ Vgl. BIRGIT NÜBEL, Vereinigungen (1911), in: Robert Musil Handbuch (zit. Anm. 14), S. 120–156, hier: S. 121f.

⁵¹⁾ PFOHLMANN, Von der Abreaktion zur Energieverwandlung (zit. Anm. 22), S. 188.

⁵²⁾ LÖNKER, Poetische Anthropologie (zit. Anm. 43), S. 7.

⁵³⁾ LONA MARTENS: Musil and Freud: The Foreign Body in ›Die Versuchung der stillen Veronika‹, in: Euphorion 81 (1987), S. 100–118, hier S. 100; ähnlich auch DORRIT COHN, die die Unlesbarkeit an die Alinearität der Novelle bindet, in: DIES., Psyche and Space in Musils ›Die Vollendung der Liebe‹, in: Germanic Review 49/2 (1974), S. 154–168, hier: S. 154.

Leistung abfordern würden. Das Glücken der ›Vereinigungen‹ sei abhängig von der „Bereitschaft des Lesers“⁵⁴⁾ sich auf Musils Poetik einzulassen. Und nicht zuletzt betont Musil auch selbst – noch 1942 und damit kurz vor seinem Tod – die „Verschlossenheit“ der Novellen, die diese „fast einer künstlerischen Geheimlehre“ gleichen ließen und beim Leser „fast unvermeidlich als ersten Eindruck Abscheu“ (Br I, S. 1417) hervorriefen. Was ist es, das ›Die Vereinigungen‹, an denen Musil zweieinhalb Jahre mit einer „verbissenen Wut der Entbehrung“⁵⁵⁾ arbeitete, so ungenießbar und schwer lesbar macht? Inwiefern werden hier herkömmliche Leseerwartungen so enttäuscht? Und was tritt an ihre Stelle?

Einen hilfreichen theoretischen Zugriff auf den Begriff der ‚Lesbarkeit‘ und einen Vorschlag seiner Erweiterung bietet Roland Barthes‘ Lektüre von Balzacs ›Sarrasine‹. Barthes unterscheidet in ›S/Z‹ (frz. 1970) zwischen lesbaren und schreibbaren Texten und legt nahe, dass schwer lesbare Texte den Leser*innen einen eigenen Spiel- und Möglichkeitsraum bieten können, der offen für besondere Formen der Theoriebildung ist.⁵⁶⁾ Während Konzepte der Lesbarkeit nach Barthes zwischen dem Autor und Leser des Textes trennen und von einem Leser ausgehen, der sich dem Text im Rahmen vorgegebener Deutungsmuster annähert, avanciert dieser in seinem Konzept des Schreibbaren selbst zum „Textproduzenten“⁵⁷⁾, und die Grenze zwischen Lesen und Schreiben wird verflüssigt. Barthes‘ Konzept des Schreibbaren betont wie Musil die produktive Seite der Lektüre, die „Pluralität der Zugänge, die Offenheit des Textgewebes“, in dem die vielfältigen textuellen Beziehungen „so zueinander ins Spiel [treten], daß keine von ihnen alle anderen abdecken könnte.“⁵⁸⁾ Diese Beziehungsvielfalt stehe nicht nur quer zu einer theoretischen Lektüre, die den einzelnen Text unter ein allgemeines Schema zu subsumieren sucht, sondern fordere darüber hinaus eine Lektüre, die selbst plural ist und den Text vervielfältigt. Eine solche Lektüre will Barthes in ›S/Z‹ vorführen. Er vergleicht sie mit einer langsamen Arbeit, die „Schritt für Schritt“ in Zeitlupe vorgeht und „systematisch mit der Digression“ verwandt sei.⁵⁹⁾ Der einzelne Text sei dabei nicht mehr als „(induktiver) Zugang zu einem Modell“ verstehen, sondern als „Eingang zu einem Netz mit tausend Eingängen“:

⁵⁴⁾ PFOHLMANN, Von der Abreaktion zur Energieverwandlung (zit. Anm. 22), S. 188.

⁵⁵⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Zur Novelle: Parerga und Paralipomena zu den ›Vereinigungen/Prologe/10.

⁵⁶⁾ Vgl. dazu die Einleitung zu diesem Band.

⁵⁷⁾ ROLAND BARTHES, S/Z, übers. von JÜRGEN HOCH, Frankfurt/M. 1998, S. 8.

⁵⁸⁾ Ebenda, S. 9.

⁵⁹⁾ Ebenda, S. 16.

Diesem Eingang folgen heißt nicht eine legale Struktur von Normen und Abstrichen, ein narratives oder poetisches Gesetz, sondern aus der Ferne eine Perspektive (aus Bruchstücken, aus Stimmen, die aus anderen Texten, von anderen Codes kommen) ins Auge fassen, dessen [sic!] Fluchtpunkt jedoch unaufhörlich zurückverlagert, geheimnisvoll geöffnet wird; jeder (einzigartige) Text ist die Theorie selbst (und nicht einfach das Beispiel) dieser Fluchtbewegung, dieser Differenz, die immer wieder zurückkommt, ohne sich einer Konformität zu fügen.⁶⁰⁾

Wie zu sehen sein wird, ist es genau diese von Barthes beschriebene Fluchtbewegung, die Musils ›Die Vollendung der Liebe‹ programmatisch vollzieht und reflektiert, um sich der Ordnung des Allgemeinen zu widersetzen.

Im Mittelpunkt der Novelle stehen ein Einzelfall – eine Frau, die Ehebruch begehen will – und die Schwierigkeiten seiner Zurschaustellung, die wie die „Theorie eines Kunstwerks“⁶¹⁾ stets gefährdet ist, das Singuläre des Einzelfalls zu verfehlen. Anstatt den Einzelfall einem allgemeinen Schema unterzuordnen, nähert sich die kleinteilige Textbewegung der ›Vollendung der Liebe‹ diesem infinitesimal an, um ihn zugleich zu verflüchtigen. Auch Musil betont in diesem Zusammenhang die „Mikroskopie“⁶²⁾ seiner Novellen: ›Die Vereinigungen‹ sind kurze Texte von maximaler Dichte, sie „entfalten nicht, sie falten ein“⁶³⁾ sie sind eine „Dichtung, keine Erzählung“ (Tb I, S. 350), notiert er in seinem Tagebuch, ein „Zusammenschnüren auf die größte intellektuelle Dichtigkeit“ (Tb I, S. 215), das ein penibles Lesen erfordert. Mikroskopisch loten Musils Novellen hierbei nicht nur das Intellektuelle, sondern die „Zone zwischen Verstand und Gefühl“⁶⁴⁾ und „Genauigkeit und Leidenschaft“⁶⁵⁾ aus, und erkunden die Kontaktstellen zwischen Sinnlichem, Intellektuellem und Emotionalem. Diese Kontaktstellen sind nicht nur ein zentrales Moment von Musils literarischen und essayistischen Texten und ihrer Lektüre, sondern haben zugleich einen wichtigen Anteil an der Grenzauflösung zwischen Literatur und Essay und zwischen Objekt- und Metasprache.⁶⁶⁾ Besonders interessant

⁶⁰⁾ Ebenda.

⁶¹⁾ Lesetexte/Bd. 15 Fragmente aus dem Nachlass/Essayistische Fragmente/Gehirnspaziergang (1908–1914)/Profil eines Programms/Profil eines Programms (II)/1.

⁶²⁾ KA/Lesetexte/Bd. 15 Fragmente aus dem Nachlass/Essayistische Fragmente/Gehirnspaziergang (1909–1914)/Profil eines Programms/Rundschau. Profil eines Programms (I)/4.

⁶³⁾ ROBERT MUSIL, Tagebücher, 2 Bde., hrsg. von ADOLF FRISÉ, Reinbek bei Hamburg 1976, Bd. 1, S. 350.

⁶⁴⁾ KA/Lesetexte/Bd. 15 Fragmente aus dem Nachlass/Essayistische Fragmente/Gehirnspaziergang (1909–1914)/Profil eines Programms/Profil eines Programms (IV)/3.

⁶⁵⁾ ROBERT MUSIL, Der Mann ohne Eigenschaften, in: GW I, S. 252. Zitate aus dem ersten und zweiten Buch des ›Mannes ohne Eigenschaften‹ werden künftig nach der genannten Ausgabe unter Angabe der Sigle MoE im fortlaufenden Text zitiert.

⁶⁶⁾ Zur „Auflösung der Grenzen zwischen Literatur und Kritik“ und zum „Wechselspiel zwischen [...] Objekt- und Metasprache“ im Rahmen von Musil ‚Essayismus‘ vgl. auch NÜBEL: Robert Musil (zit. Anm. 7), hier: S. 10f.

ist hierbei der Text ›Über Robert Musils Bücher‹, der eine Antwort auf die verheerende Kritik an den ›Vereinigungen‹ darstellt und zugleich theoretische Überlegungen zu den Novellen entfaltet.⁶⁷⁾

2. *Dichtungstheorie: ›Über Robert Musil's Bücher‹*

Der Schauplatz dieses Textes ist das Gehirn Musils, in dem sich ein Ich-Erzähler als Alter Ego Musils, ein „gesunde[r] Schriftstellerkollege“⁶⁸⁾ und ein Literaturgeologe niedergelassen haben, um über ›Die Verwirrungen des Zöglings Törleß‹ und Musils frühe Novellen zu streiten. Musil übersetzt die Kritik an seinen Novellen dabei in plastische Bilder und körperliche Metaphern, die er zugleich literalisiert: Buchstäblich rutschen die kritischen Leser seiner Texte in den Windungen seines Gehirns herum, „spuck[en] [...] in eine kleine, zarte Falte der Musilschen Hirnrinde und verr[eiben] es mit dem Fuße“⁶⁹⁾ brechen ein „Stück“ Gehirn heraus, um es auf der Hand zu „zermahl[men]“⁷⁰⁾ und schlafen zu guter Letzt vor Langeweile ein. Die Metaphorik und die Figurenkonstellation veranschaulichen, wie körperlich Rezensionen ihren Adressaten treffen können und verdeutlichen zugleich die Literarizität und Sinnlichkeit von Theoriebildung. Der Text setzt sich dabei ironisch mit den Lesern der ›Vereinigungen‹ und mit dem Genre der Rezension auseinander, auf das der Titel ›Über Robert Musils Bücher‹ anspielt. Kritik hatten Musils Texte unter anderem in Jakob Schaffners Rezension ›Neue Bücher‹ erfahren, in der Musil mit Blick auf ›Die Verwirrungen des Zöglings Törleß‹ interessanterweise dazu aufgefordert wird, sich zwischen Wissenschaft und Kunst zu entscheiden:

Darstellung ist Veräußerlichung eines Inneren. [...] Es geht nicht anders: entweder muß man sich zur wissenschaftlichen oder man muß sich zur künstlerischen Darstellung entschließen. Es ist kein Leser verpflichtet, sich gefallen zu lassen, daß ein poetischer Bericht durch kapitellange abstrakte Psychoanalysen unterbrochen wird, die auch wieder imaginär sind und keine Sicherheit geben. Musil mag sich zwischen diesen Gedanken-Gespenterwesen trefflich auskennen; aber es ist ein Fehler, zu denken, daß nun der außenstehende Leser auch Bescheid wissen soll.⁷¹⁾

›Über Robert Musils Bücher‹ nimmt Passagen aus Schaffners Rezension auf, um sie zu verfremden und ironisch auf den Vorwurf der mangelnden „Veräu-

⁶⁷⁾ Veröffentlicht wurde der Text zunächst 1913 in der von Franz Blei herausgegebenen Monatsschrift ›Der lose Vogel‹, später dann in dem von Adolf Frisé herausgegebenen Band ›Essays und Reden‹. Vgl. KA/Kommentare & Apparate/Werkkommentare/Bd. 12 Essays/1908–1914/Über Robert Musils Bücher/Textgenese.

⁶⁸⁾ MUSIL, Über Robert Musil's Bücher (zit. Anm. 5), S. 998.

⁶⁹⁾ Ebenda, S. 996.

⁷⁰⁾ Ebenda., S. 997.

⁷¹⁾ SCHAFFNER, Neue Bücher (zit. Anm. 42), S. 1770.

ßerlichung“ zu reagieren.⁷²⁾ Hierbei lässt der Text die „außenstehende[n] Leser“ in die innere Gehirnlandschaft Musils eindringen und über die Vor- und Nachteile der handlungsarmen abstrakten Novellen streiten.

In dialogischer Auseinandersetzung mit seinen Leser*innen entfaltet Musils Text Fragmente einer Dichtungstheorie der ›Vereinigungen‹. Während der Literaturgeologe und der Schriftstellerkollege gegen die Aufwertung theoretischer „Spekulation“ polemisieren, sich für mehr „Lebendigkeit“ in der Dichtung aussprechen und diese an Handlungsfülle binden,⁷³⁾ argumentiert der Ich-Erzähler des Textes für die Zurückdrängung von Handlung und die dynamische Ausbreitung des „sachlichen Zusammenhang[s] der Gefühle und Gedanken“.⁷⁴⁾ Die Darstellung körperlicher Handlung sei nur noch vonnöten, um das anzuzeigen, was sich „nicht mehr mit Worten allein sagen lässt“, man hätte damit das „Verhältnis einer technischen Mischung verkehrt“.⁷⁵⁾ Komplementär zu diesem Plädoyer für die Aufwertung des Reflexiven in literarischen Texten wie den ›Vereinigungen‹ sind in den essayistischen Text ›Über Robert Musils Bücher‹ eine Reihe von körperlich-figurativen Erlebnissen ›eingeflochten, sie lässt dieser Kritiker als „Figuren aufmarschieren“, stellt „Probleme mit Fleisch und Blut hin“⁷⁶⁾ und öffnet so das Theoretische ins Literarische. „Als figuratives Gedankenspiel“ steht dieser Essay, wie Birgit Nübel pointiert formuliert, selbst „für eine Verbindung von metatextueller Reflexion und Fiktionalisierung“, die das „Verhältnis von Narration und Reflexion in der modernen Literatur neu entwirft und zugleich darstellungstechnisch einzulösen versucht.“⁷⁷⁾

Die Einflechtung der figurativen Erlebnisse wiederum lässt sich in direktem Zusammenhang des poetologischen Programms des Textes verorten, das sich auch auf inhaltlicher Ebene mit Konstellationen auseinandersetzt, in denen sich Denken, Sinnlichkeit und Gefühl verschränken und die wirkungsästhetische Effekte hervorbringen. Das Erzählen, so heißt es in einer vielzitierten Passage des Textes, soll „endlich zum dienenden Mittel des *begriffsstarken* Menschen werden, mit dessen Hilfe er sich an Gefühlerkenntnisse und Denkerschütterungen heranschleicht“,⁷⁸⁾ die selbst mit Begriffen nicht zu erfassen seien. Diese Verschränkung von Erkennen, Fühlen und sinnlicher Wahrnehmung wird in

⁷²⁾ Zu den intertextuellen Bezügen zwischen ›Über Robert Musil's Bücher‹ und Schaffners Rezensionen vgl. BIERE, Unbekanntes, für das man als erster Worte findet (zit. Anm. 38), S. 55, die Schaffner als den „ungesunden Schriftstellerkollegen“ wiedererkennt.

⁷³⁾ MUSIL, Über Robert Musil's Bücher (zit. Anm. 5), S. 997.

⁷⁴⁾ Ebenda, S. 998.

⁷⁵⁾ Ebenda.

⁷⁶⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Zur Novelle: Parerga und Paralipomena zu den ›Vereinigungen‹/Prologe/10.

⁷⁷⁾ NÜBEL, Robert Musil (zit. Anm. 7), S. 206.

⁷⁸⁾ MUSIL, Über Robert Musil's Bücher (zit. Anm. 5), S. 997.

Musils Text nicht bloß thematisiert, sondern vom Ich-Erzähler selbst erlebt – bezeichnenderweise in Form einer Vereinigung mit dem „Gehirn dieses Dichters“⁷⁹⁾, als dessen Medium das Ich für eine Weile fungiert: In einem „seltsamen Erlebnis“ dringen die Musil’schen Gedanken über die ‚Vereinigungen‘ in sein Kreuzbein ein, streben am Rücken hervor, um in einem „Mittelgefühl von Ich und Fremdheit“ ausgesprochen zu werden⁸⁰⁾ – eine Vorwegnahme dessen, was Musil später als „anderen Zustand“ beschreiben wird, in dem die „Grenze zwischen Ich und Nicht-Ich weniger scharf ist als sonst“.⁸¹⁾

Musil greift in ‚Über Robert Musils Bücher‘ demnach auf literarische Verfahren zurück, inszeniert seine dichtungstheoretischen Überlegungen dialogisch und realisiert fiktionstheoretische Interessen – literarische Praxis und Theorie fallen zusammen. Das verdeutlicht auch ein Seitenblick auf seinen zu Lebzeiten nicht veröffentlichten Essay ‚Novelleterlchen‘ (1912), der die gleichen Überlegungen monologisch entfaltet und am Ende abermals auf die Schwierigkeit verweist, „allgemeine Sätze“ auf den „Spezialfall“ der Novellen anzuwenden, für den eine generalisierbare Technik erst noch gefunden werden müsse.⁸²⁾ Musils Theorieschreibung, so wird im Vergleich der beiden Texte deutlich, ist auch auf der Suche nach einer Form des Erlebens und „allgemeine[n] Sätze[n]“, die dem Singulären seiner Novellen gerecht werden können, und stellt im Rahmen dieser Suche das Einzigartige der Novellen allererst heraus. Oder anders formuliert: Die Darstellung des Singulären verlangt nach einer Form von Theorie, die den Leser nicht nur intellektuell überzeugt, sondern ihn zugleich gedanklich und sinnlich affiziert: „kein Begreifen ohne Ergreifen“.⁸³⁾

3. Das „Prinzip des Movere“

In seinen frühen Texten betont Musil dementsprechend nicht nur das affizierende Moment des Literarischen, sondern auch des Essays. Die Gedanken des Essays, heißt es in ‚Essaybücher‘ (1913), „beanspruchen gar nicht Allgemeingültigkeit, sondern wirken wie Menschen, die uns ergreifen und entgleiten, ohne daß wir sie rational fixieren könnten, und die uns geistig mit etwas anstecken, das sich nicht beweisen lässt.“⁸⁴⁾ Mit ‚Ergriffenheit‘ und ‚Ansteckung‘ werden

⁷⁹⁾ Ebenda, S. 995.

⁸⁰⁾ Ebenda, S. 999.

⁸¹⁾ KA/Lesetexte/Bd. 15 Fragmente aus dem Nachlass/Das Essaybuch (1923–1927)/Der deutsche Mensch als Symptom/20. Den Bezug zum ‚anderen Zustand‘ stellt in diesem Zusammenhang auch Nübel her. NÜBEL, Robert Musil (zit. Anm. 7), S. 198.

⁸²⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Zur Novelle: Parerga und Paralipomena zu den ‚Vereinigungen‘, Gattungspoetik/18.

⁸³⁾ MUSIL, KA/Transkriptionen/Mappe II/8/20.

⁸⁴⁾ DERS., Essaybücher (zit. Anm. 33), S. 1450.

hier zentrale ästhetische Topoi des 18. Jahrhunderts benannt, die im frühen 20. Jahrhundert als Formen der Berührung eine Reaktivierung erfahren und in Musils Texten an den Begriff des Erlebens und Bewegens sowie das „Prinzip des *Movere*“ (Tb I, S. 934) gekoppelt sind.⁸⁵⁾ „Motiv. movere, Movens. [...] Jedes, das bewegt“,⁸⁶⁾ notiert Musil in diesem Zusammenhang, wobei das „Prinzip des *Movere*“ bei ihm als Schnittstelle formaler, rhetorischer und rezeptions-ästhetischer Überlegungen fungiert.

Wie in ästhetischen Debatten des 18. Jahrhunderts löst Musil den Begriff des *movere* aus seinem rein rhetorischen Verständnis als Gemütsbewegung und Erregung von Affekten, um ihn auf die Vorstellung einer Sprachbewegung zu übertragen.⁸⁷⁾ Das „Prinzip des *Movere*“ ist bei Musil an Figurationen des Entzugs und Nicht-Fixierbaren gebunden, die durch die stetige Bewegung und Veränderung von Bedeutung hervorgerufen werden, und vereint Affektivität und Intellektualität. Beide Kategorien kommen für ihn insbesondere in der

⁸⁵⁾ Zu Musils Begriff der Motivation vgl. u. a. MICHIKO MAE, *Motivation und Liebe. Zum Strukturprinzip der Vereinigung bei Robert Musil*, München 1988; BRIGITTE WEINGART, *Verbindungen, Vorverbindungen. Zur Poetik der ‚Partizipation‘ (Lévy Bruhl) bei Musil*, in: *Medien, Technik, Wissenschaft. Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*, hrsg. von ULRICH JOHANNES BEIL u. a., Zürich 2011, S. 19–46, sowie INKA MÜLDER-BACH, *Robert Musil* (zit. Anm. 18), S. 55–57, und ERWIG, *Waiting Plots* (zit. Anm. 34), S. 303. Der rhetorische Begriff des *movere* faltet sich im Deutschen in die „Präsenzpartizipien ‚bewegend‘, ‚ergreifend‘, ‚rührend‘, ‚packend‘, ‚fesselnd‘“ u. ä. aus, wie Martin von Koppenfels feststellt. MARTIN VON KOPPENFELS, „*Movere*“, in: *Handbuch Literatur & Emotionen*, hrsg. von DEMS., CORNELIA ZUMBUSCH, Berlin 2016, S. 562. Zur „Konjunktur der Ergriffenheit“ im frühen 20. Jahrhundert siehe MICHAEL NEUMANN, *Ergriffenheit. Figurationen der Berührung*, in: *Die streitbare Klio: zur Repräsentation von Macht und Geschichte in der Literatur*, hrsg. von ELISABETH GUILHAMON, DANIEL MEYER, Frankfurt/M. u. a. 2010, S. 27–42. Die gesteigerte Aufmerksamkeit für die Rolle der Affektion in Musils Texten verdanke ich dem DFG-Forschungsnetzwerk „Berühren – literarische, mediale und politische Figurationen“, das ich gemeinsam mit Kolleginnen und Kollegen 2017 gegründet habe.

⁸⁶⁾ KA/Transkriptionen/Mappe IV/3/77.

⁸⁷⁾ Seit Mitte des 18. Jahrhunderts wurden, wie Dirk Oschmann herausgearbeitet hat, unterschiedliche Phänomene im „Horizont des Bewegungsbegriff“ diskutiert und das Bewegliche mit Vorstellungen des Lebendigen sowie Bewegung mit Ideen von Freiheit verschränkt. Im Zuge des Sensualismus wird Oschmann zufolge eine poetologische Bedeutung von Bewegung zentral, die Bewegung zu einem wichtigen Moment der Erkenntnis und der Darstellung erklärt. „Bewegung soll demnach nicht mehr nur im Gemüt des Lesers oder Theaterzuschauer ausgelöst werden, wie es die rhetorische Tradition des ‚movere‘ nahelegt, sondern *durch die Sprache und in der Sprache selbst* dargestellt werden: als *Sprachbewegung*“, eine Erweiterung, an die Musil anschließt. DIRK OSCHMANN, *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*, München 2007, hier: S. 8. Oschmann rekurriert dabei etwa auf Johann Georg Hamanns „bewegliche Denkungsart“ oder August Wilhelm Schlegels Plädoyer für die „Bewegung der Worte“ als „Grundlage der gesamten Darstellung“, ebenda, S. 54. Zum Konzept der „Wortbewegung“, v. a. bei Klopstock, vgl. auch WINFRIED MENNINGHAUS, *Klopstocks Poetik der schnellen „Bewegung“*, in: *FRIEDRICH GOTTLIEB KLOPSTOCK, Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hrsg. von WINFRIED MENNINGHAUS, Frankfurt/M. 1989, S. 259–351, bes. S. 307–318.

„leidenschaftlichen Energie“ (Tb I, S. 214) jener Gedanken überein, die er seit den Verwirrungen des Zöglings Törleß als „lebendige Gedanken“ bezeichnete und von den „toten Gedanken“ unterschied.⁸⁸⁾ Tot heißen bei Musil Gedanken, die objektive Gültigkeit beanspruchen und kausal nachvollzogen werden können, etwa „Wissen, rationale Ordnungen, begrifflich definierte Gegenstände und Beziehungen“.⁸⁹⁾ Daneben aber gäbe es „alle Arten Übergänge“⁹⁰⁾ und einen größeren Teil an Gedanken, die blitzartig zum Leben erweckt werden könnten und mitunter im Bereich des Ästhetischen und Essayistischen angesiedelt seien. Der (lebendige) Gedanke, schreibt Musil, „ist nicht etwas, das ein innerlich Geschehenes betrachtet, sondern er ist dieses innerliche Geschehen selbst“ (Tb I, S. 117). Gedanke und Denkgeschehen, Gewordenes und Werden, Gegenstand und Erkenntnisweise greifen hier ineinander.⁹¹⁾ Anders als die toten Gedanken der Wissenschaft schließe der emotional verankerte lebendige Gedanken ein subjektives Moment, das denkende „Ich mit ein“ (Tb II, S. 851). Dabei wohne ihm – hier schließt Musil an das antike rhetorische Verständnis von *movere* an – auch selbst eine bewegende Kraft inne, die den „motus“ (Tb II, S. 850) – den Denkenden – zu erregen und zu erfassen vermag: Er adressiert den emotionalen Haushalt des Rezipienten und „spricht‘ [...] an“.⁹²⁾

Eine ganz ähnliche Wirkung schreibt Musil dem „Erlebnis der Novelle“⁹³⁾ zu. Im „Idealfall“ bewirke dieses eine „Erschütterung“, eine „plötzliche und umgrenzt bleibende geistige Erregung“⁹⁴⁾ an der auch der Leser partizipiere und die ihm die Welt schlagartig in neuem Licht zeige.⁹⁵⁾ Gefühls- und Gedankenzusam-

⁸⁸⁾ ROBERT MUSIL, Die Verwirrungen des Zöglings Törleß (1906), in: GW 6, S. 7–140, hier: S. 136f. Die frühe Differenzierung zwischen toten und lebendigen Gedanken ist bei Musil eng mit den Unterscheidungen zwischen Kausalität und Motivation, „Ratioidem“ und „Nicht-Ratioidem“ und auch der späteren Unterscheidung zwischen „Normalzustand“ und „anderem Zustand“ verknüpft. Zu den Unterscheidungen und Verknüpfungen der genannten Begriffe, die ein beliebter Gegenstand der Musil-Forschung sind, vgl. vor allem: OLAV KRÄMER, Denken erzählen. Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry, Berlin, New York 2009, S. 119–122, sowie MÜLDER-BACH, Robert Musil (zit. Anm. 18), S. 206f., und ERWIG, Waiting Plots (zit. Anm. 34), S. 320f. Die folgenden Ausführungen schließen an die Zusammenfassung Mülder-Bachs an.

⁸⁹⁾ ROBERT MUSIL, Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind (1921), in: GW 8, S. 1042–1059, hier: S. 1051.

⁹⁰⁾ KA/Lesetexte/Bd. 3 Der Mann ohne Eigenschaften Die Fortsetzung/Fortsetzungsreihen 1932–1936/Erste Fortsetzungsreihe/50. Eine Eintragung/2.

⁹¹⁾ Vgl. MÜLDER-BACH, Robert Musil (zit. Anm. 18), S. 206f., sowie ERWIG, Waiting Plots (zit. Anm. 34), S. 321.

⁹²⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare, Selbstkommentare aus dem Nachlasse/Kritiker als Lebensform/Ethik und Ästhetik. Über den Essay/2.

⁹³⁾ ROBERT MUSIL, Literarische Chronik (1914), in: GW 9, S. 1465–1471, hier: S. 1465.

⁹⁴⁾ Ebenda.

⁹⁵⁾ In ›Profil eines Programms‹ ist von den wenigen Büchern die Rede, die die „Seele tiefer furchen, als daß nicht nach wenigen Tagen alles wieder glatt wäre“. KA/Lesetexte/Bd. 15 Fragmente aus dem Nachlass/Essayistische Fragmente/Gehirnspaziergang (1909–1914)/

menhänge gewinnen hierbei in „wechselwirkender Synthese eine überraschende Bedeutung“⁹⁶), die begrifflich und kausal nicht einzuholen sei. Formalästhetische Voraussetzung für diese Konstellation ist bei Musil das Prinzip der „motivierten Schritte“⁹⁷), das für narratologische Fragestellungen anschlussfähig ist. Im Kontext der ›Vereinigungen‹ wird es entfaltet, aber erst im Nachhinein von Musil explizit ausdifferenziert. So ordnet er dem „Prinzip des Movere“ später explizit eine eigene textuelle Methode zu, die er als „nicht-rat[ioide] Methode“ (Tb I, S. 479) von kausalen und statistischen Betrachtungsweisen abgrenzt.⁹⁸ Diese Methode richtet sich auf das Gebiet der „singularen Tatsachen“ (ebenda) ohne „feste Bedeutung“⁹⁹) und klar umgrenzte Ursächlichkeiten aus und möchte individuelle Entscheidungen, wie Musil schreibt, aus mannigfaltigen „Motiven versuchsweise superponieren“ (ebenda). Potentielle Beweggründe – wie Gefühle, Gedanken und Wahrnehmungen – werden dabei im Status des Möglichen gehalten, selbst in Bewegung gebracht und einem stetigen Wandel ausgesetzt.¹⁰⁰

In dieser „Bewegungslehre“¹⁰¹) übersteigt das *movere*, wie oben erwähnt, seine traditionelle Wirkungskomponente und wird zum Korrelat des Erzählens. Gerade das trifft in besonderem Maße auf die ›Vereinigungen‹ zu. Musils Novellen lösen in kleinsten narrativen Schritten, die vor allem aus einer Kette von Gleichnissen und Vergleichen bestehen, einzelne „Gefühls-, Willens- und Gedankenzusammenhänge“ aus ihrem „gewöhnheitsstarrten Zusammenhänge“; diese werden von einer „Bewegung ergriffen“ und immer wieder neu miteinander verbunden.¹⁰²)

Das Moment der „Mitbewegung“ und „außerbegriffliche[n] Korrespondenz“,¹⁰³) das sich zwischen Rezipient und Kunstwerk einstellen soll, wird

Profil eines Programms/Profil eines Programms (IV)/2. Vgl. dazu BIERE, Unbekanntes, für das man als erster Worte findet (zit. Anm. 38), sowie NANDA FISCHER, „Eine plötzliche und umgrenzt bleibende geistige Erregung ...“. Zum Novellenbegriff Robert Musils, in: Monatshefte 65/3 (1973), S. 224–240.

⁹⁶) MUSIL, Über Robert Musil's Bücher (zit. Anm. 5), S. 1001.

⁹⁷) KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Selbstkritik und -biographie/Vorwort IV/10.

⁹⁸) Vgl. MÜLDER-BACH, Robert Musil (zit. Anm. 18), S. 56f.

⁹⁹) MUSIL, Geist und Erfahrung (zit. Anm. 89), S. 1049.

¹⁰⁰) Vgl. MÜLDER-BACH, Robert Musil (zit. Anm. 18), S. 57. „Nicht nur kommt ein Motiv nie allein, die bewegenden Gründe selbst sind unfest, ungebunden und in permanenter Bewegung begriffen“, schreibt Mülдер-Bach mit Blick auf den ›Mann ohne Eigenschaften‹. „Statistiken berechnen auf der Grundlage vorhandener Daten die Wahrscheinlichkeit des Eintretens von ‚wirklichen Möglichkeiten‘. Im Horizont von Musils Suche nach den bewegt-bewegenden Gründen aber steht die Frage nach einer anderen ‚möglichen Wirklichkeit““, ebenda.

¹⁰¹) KA/Transkriptionen/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare, Selbstkommentare aus dem Nachlass/Kritiker als Lebensform/Ethik und Ästhetik. Über den Essay/6.

¹⁰²) MUSIL, Das Unanständige und Kranke in der Kunst (zit. Anm. 21), S. 980.

¹⁰³) DERS., Ansätze zu neuer Ästhetik (zit. Anm. 3), S. 1141.

dabei übertragen auf ein poetologisches Programm, in dessen Mittelpunkt narrative Verknüpfungsformen und unerschöpfliche „Berührungsassoziationen“¹⁰⁴) stehen, die sich stets verändern.¹⁰⁵) So hat sich Dichtung im Sinne Musils dem stetigen „Lösen und Binden von Welt“ (MoE, 153)¹⁰⁶) verschrieben: Seine Prosa löst verfestigte Bedeutungen auf, indem sie immer wieder neue Verknüpfungsmöglichkeiten und Ähnlichkeitskonstellationen schafft.¹⁰⁷) Als allgemeine Aufgabe der Literatur bestimmt Musil in ›Ansätze zu einer neuen Ästhetik‹, „präformierte stabile Vorstellungen“¹⁰⁸) aufzubrechen und der „formelhafte[n] Verkürzung“ des Denkens und Fühlens durch eine Arbeit am „Material der Formulierung“¹⁰⁹) entgegenzuwirken. Dieses theoretische Programm ist nicht nur bereits in den ›Vereinigungen‹ angelegt, sondern wird von den Novellen auf ganz besondere Weise reflektiert, wie eine rekursive Lektüre der Erzählungen offenlegt, die „Schritt für Schritt“¹¹⁰) die Textbewegung einzelner Passagen verfolgt. In einer mikropoetischen Arbeit an den „Zwischentöne[n], Schwingungen, Schwebungen“ und „Bewegungsachsen“¹¹¹) der Sprache bringt die Novelle erstarrte Bedeutungen ins Fließen.¹¹²) Musil selbst stellt im Nachhinein im ›Nachlaß zu Lebzeiten‹ aus dem Jahr 1936 eine direkte Verbindung zwischen dem „Prinzip der kleinsten Schritte“ und den ›Vereinigungen‹ her, wenn er von „schwerst beladenen Schritte[n]“ spricht und zusammenfasst: „α) ein ungenießbares Buch. Aber wie entstanden? Aus einer Novelle von 14 Tagen, das Buch von 2 ½ Jahren. β) Das Prinzip der schwerst beladenen Schritte. [...] δ) Meine Überschätzung des Publikumswillens.“¹¹³)

¹⁰⁴) So ein Begriff Roman Jakobsons, der sich auf Verfahren von Prosa bezieht. ROMAN JAKOBSON, Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak, in: DERS., Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, Frankfurt/M. 1979, S. 192–211, hier: S. 202.

¹⁰⁵) Ähnliches stellt Brigitte Weingart unter Bezugnahme auf Musils Rezeption von Lévy-Bruhls ›Das Denken der Naturvölker‹ in ihrer Lektüre von Musils ›Ansätze zu einer neuen Ästhetik‹ und dem ›Mann ohne Eigenschaften‹ heraus, an deren Beitrag ich mich grundsätzlich orientiere. Vgl. WEINGART, Verbindungen, Vorverbindungen (zit. Anm. 85).

¹⁰⁶) Vgl. dazu MÜLDER-BACH, Robert Musil (zit. Anm. 18), S. 225–234.

¹⁰⁷) Vgl. ERWIG, Waiting Plots (zit. Anm. 34), S. 293.

¹⁰⁸) MUSIL, Ansätze zu neuer Ästhetik (zit. Anm. 3), S. 1146.

¹⁰⁹) Ebenda, S. 1152.

¹¹⁰) BARTHES, S/Z (zit. Anm. 57), S. 16.

¹¹¹) MUSIL, Ansätze zu neuer Ästhetik (zit. Anm. 3), S. 1147.

¹¹²) Zu Musils Mikropoesie in den ›Vereinigungen‹ vgl. JÜRGEN SCHRÖDER, Am Grenzwert der Sprache. Zu Robert Musils ›Vereinigungen‹, in: Euphorion 60 (1966), S. 380–411, zur Verknüpfung von Mikropoesie und dem Prinzip der Motivation im ›Mann ohne Eigenschaften‹ unter Einbeziehung der Novellen vgl. MÜLDER-BACH, Robert Musil (zit. Anm. 18), bes. S. 50–57.

¹¹³) KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Selbstkritik und -biographie/Vorwort III/4.

4. *Theoriedichtung und „Ekel am immer Geübten“¹¹⁴⁾*

›Die Vollendung der Liebe‹

Noch in den 30er Jahren betont Musil, dass er mit den ›Vereinigungen‹ „zuviel auf einmal“ gewollt habe und „daraus etwas Verkrampftes“ (Tb I, S. 913) entstanden sei:

Was schließlich entstand: Eine sorgfältig ausgeführte Schrift, die unter dem Vergrößerungsglas (aufmerksamer, bedachtsamer, jedes Wort prüfender Annahme) das Mehrfache ihres scheinbaren Inhalts enthielt. [...] [S]elbst die Interpunktion gliederte den Inhalt nicht für den Leser, sondern nur für das gewählte Gesetz. [...] Mir sind im Leben sehr wenig Menschen begegnet, die gespürt hatten, was dieses Buch sein sollte u. gewiß z. T. auch ist.¹¹⁵⁾

Musil lenkt den Blick wiederholt auf die Mikroskopie und den mehrfachen Inhalt der Novellen, der aufgrund seiner Dichte, seinem hohen Grad an Selbstreflexivität und immanenter Theoriebildung gewohnte Leseerwartungen überschreitet. Ähnlich wie Musil selbst als Leser der Novellen betont, dass er „keine großen Stücke“ der ›Vereinigungen‹ ertrage und höchstens „ein bis zwei Seiten“ (Tb I, S. 913)¹¹⁶⁾ in sich aufnehmen könne, ist demnach auch das ausgewählte Lesepublikum der Novellen dazu angehalten, seine Texte in einzelne Passagen zu zerlegen, zu fragmentieren und im Lektüreakt neu zu arrangieren.¹¹⁷⁾

Ihre mikroskopische Dichte entwickelt ›Die Vollendung der Liebe‹ dabei ausgehend von einer zum Klischee geronnenen Fabel, die zunächst einfach verständlich scheint: einem trivialen Ehebruch-Plot, der sich schnell umreißen lässt. Eine Frau namens Claudine möchte ihre Tochter Lilli, Kind eines früheren Seitensprungs, gemeinsam mit ihrem zweiten Ehemann in einer anderen Stadt besuchen. Ihr Mann entscheidet sich, nicht mitzufahren, die Frau begibt sich allein auf die Reise. Auf der Zugfahrt begegnet ihr ein fremder, namenloser Dritter, der, seiner Amtsbezeichnung nach, ein Ministerialrat ist. Claudine trifft diesen Fremden in der Stadt wieder. Die Stadt schneit ein, die Möglichkeit

¹¹⁴⁾ KA/Lesetexte/Bd. 15 Fragmente aus dem Nachlass/Essayistische Fragmente/Gehirnspaziergang (1908–1914)/Profil eines Programms/Rundschau. Profil eines Programms (I)/3.

¹¹⁵⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Selbstkritik und -biographie/Vorwort IV/8.

¹¹⁶⁾ Auch an anderer Stelle, in einem seiner Vorwortentwürfe, betont Musil: „Wenn ich es als Ganzes lese bin ich ermüdet u ein wenig böse. Beliebige 10 Seiten entzücken mich immer wieder.“ KA/Transkriptionen/Mappe IV/3/64.

¹¹⁷⁾ „Der Fehler dieses Buches, ist, ein Buch zu sein“, heißt es an anderer Stelle, „[d]aß es einen Einband hat, Rücken, Paginierung. Man sollte zwischen Glasplatten ein paar Seiten davon ausbreiten u. sie von Zeit zu Zeit wechseln“ (Tb I, S. 347). Die folgenden Überlegungen zu Musils ›Die Vollendung der Liebe‹ basieren wieder auf meiner Dissertationsschrift, wurden dort aber mit Fokus auf Musil Poetik des Wartens entwickelt; teilweise wurden Passagen aus meinem Buch wörtlich übernommen. Vgl. ERWIG, Waiting Plots (zit. Anm. 34), S. 294–367.

einer Verbindung mit der Außenwelt wird unterbrochen. Im Raum steht der Vollzug des Ehebruchs, der jedoch immer wieder aufgeschoben wird. Die Erzählung endet mit der Andeutung des Ehebruchs mit dem Ministerialrat, hält dessen Realisierung aber in der Schwebe.

„Man könnte zu bestimmen versuchen, daß diese Erzählungen durch den Ekel am Erzählen geformt sind“¹¹⁸⁾ schreibt Musil in einem seiner Vorwortentwürfe, „[e]ine Kunst aus Ekel am immer Geübten“.¹¹⁹⁾ Zu dem immer Geübten zählt in der ›Vollendung der Liebe‹ auch der skizzierte, althergebrachte Ehebruch-Plot, mit, um mit Goethes ›Wahlverwandtschaften‹ zu sprechen, einem „weibliche[n] Gemüt“, das „zum Erwarten und Abwarten gewöhnt ist“¹²⁰⁾ und vor dem „großen Sturm“¹²¹⁾ des Treuebruchs zögert. Musil bedient sich dieser und anderer klischeehafter Erzählmuster, um sie in ihrer Wiederholung zu vereckeln, zu verfremden und sich von diesen zu distanzieren.¹²²⁾

So interessiert ihn auch weder ein *bestimmter* Ablauf, der von der Treue zur Untreue führt, noch die Gründe, die den Ehebruch bedingen. Mit der Ehebruch-Geschichte der ›Vollendung der Liebe‹ sucht er vielmehr jene Einzelerlebnisse in den Blick zu bekommen, die durch das Sieb psychologischer Normierung fallen, ihr blinder Fleck sind. Es sei ihm, schreibt er in diesem Zusammenhang auch, um die Interpolation einer Vielzahl von sich überlagernden Motiven gegangen, die sich zwischen „Anfangs- und Endglied (Liebe und Untreue)“ (Br I, S. 83) ausbilden – um „den Weg des allmählichsten, unmerklichsten Übergangs“,¹²³⁾ eine Zone, in der die „stärksten Handlungen der Treue [...] eine Untreue andeuten“ (Tb I, S. 97) können.¹²⁴⁾

¹¹⁸⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Zur Novelle: Parerga und Paralipomena zu den ›Vereinigungen/Prologe/15.

¹¹⁹⁾ KA/Lesetexte/Bd. 15 Fragmente aus dem Nachlass/Essayistische Fragmente/Gehirnspaziergang (1909–1914)/Profil eines Programms/Rundschau. Profil eines Programms (I)/3. Zu Musils „Ekel am Erzählen“ v. a. mit Blick auf ›Tonka‹ vgl. VILLÖ HUSZAI, Ekel am Erzählen. Metafiktionalität im Werk Robert Musils, gewonnen am Kriminfallfall „Tonka“, Zürich 2000.

¹²⁰⁾ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman (1808), in: DERS., Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe, Abt. I, Bd. 8, in Zusammenarbeit mit CHRISTOPH BRECHT hrsg. von WALTRAUD WIETHÖLTER, Frankfurt/M. 1984, S. 269–529, hier: S. 324.

¹²¹⁾ ROBERT MUSIL, Die Vollendung der Liebe, in: GW 6, S. 156–194, hier: S. 181. Zitate aus Musils ›Die Vollendung der Liebe‹ werden künftig nach der genannten Ausgabe und unter Angabe der Sigle VdL im fortlaufenden Text belegt.

¹²²⁾ Vgl. ERWIG, Waiting Plots (zit. Anm. 34), S. 288.

¹²³⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Selbstkritik und -biographie/Vorwort IV/10.

¹²⁴⁾ Dieses Anliegen Musils wurde in der Forschung häufig betont, etwa von GERHARD NEUMANN, Landschaft im Fenster. Liebeskonzept und Identität in Robert Musils Novelle „Die Vollendung der Liebe“, in: Konzepte der Landschaft in Ost und West. Doitsu bungaku/Neue Beiträge zur Germanistik 3/1 (2004), S. 15–31, hier: S. 18.

Musil ordnet die Novelle dabei wie ein Experiment an. Jede Passage, die man aus dem Text herauslöst, scheint eine eigene poetologische Funktion innezuhaben. Die einzelnen Abschnitte enthalten in dieser Lesart – so die These – allegorisch verdichtet, Teile des vielseitigen theoretischen Programms, das Musil in seinen unzähligen Essayanläufen nachträglich formuliert hat. Der Inhalt der ›Vereinigungen‹ liest sich wie die Theorie seiner eigenen Machart. Die Erkenntnisansprüche und Darstellungsverfahren von Musils literarischem Programm werden bildhaft zur Anschauung gebracht und zugleich ausgeführt.¹²⁵⁾ Mit einer Formulierung Musils lässt sich diese metanarrative Reflexion des eigenen Programms als „Antagonismus des Darstellens gegen das eigentlich Darzustellende“¹²⁶⁾ beschreiben; der „Vorgang, der sonst [...] in einer Reflexion [...] zuhause“ ist, welche literaturtheoretische Überlegungen beinhaltet, wird hierbei in einer „exakten Verkürzung in ein Bild gedrängt“ (Br I, S. 87).¹²⁷⁾

Im Folgenden möchte ich drei Textstellen der ›Vollendung der Liebe‹ herausgreifen und diese Lektüremöglichkeit exemplifizieren: In diesen drei Abschnitten stellt Musils Theoriedichtung, so meine Lesart, 1) die Effekte ihrer Verfahrensweisen, wie der gleichnishaften ‚beweglichen‘ Sprache selbstreflexiv dar, 2) ihre wissenschaftskritischen Prämissen, etwa die Abgrenzung von der Psychoanalyse, bildhaft-literarisch zur Schau und legt sie 3) eine spezifische Rezeptionshaltung und Lesart nahe, wobei sie mit dem Abwehreffekt des Ekels und der Figur der differentiellen Wiederholung arbeitet.

1) In kleinsten Schritten reflektieren die räumlichen Bilder des ersten Absatzes die sprachlichen Figuren, die nötig sind, um das „Konstruktionsgesetz

¹²⁵⁾ „Gesucht wird folglich eine ‚neue Technik‘“, pointiert Birgit Nübel, „welche das Verhältnis von Narration und Diskurs verkehrt und die metanarrative Konstruktion zu einem Moment des Darzustellenden umfunktioniert. Das Narrative im herkömmlichen Sinn – das Geschehen, die Figuren, die Handlung – wird also nicht zu einer bloßen Funktion des Reflexiven, sondern das Reflexive – die Gedanken, die Bedeutung – verdichten sich zu Bildern, welche die beiden Textebenen von Narration und Reflexion miteinander verschalten.“ NÜBEL, Robert Musil (zit. Anm. 7), S. 191.

¹²⁶⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Zur Novelle: Parerga und Paralipomena zu den ›Vereinigungen‹/Gattungspoetik/20.

¹²⁷⁾ Vgl. NÜBEL, Robert Musil (zit. Anm. 7), S. 191. Roger Willemsen hat mit Blick auf Musils ›Mann ohne Eigenschaften‹ nicht nur zwischen „programmatischer und immanenter Poetologie“ unterschieden, sondern sieht darüber hinaus einen dritten literaturtheoretischen Ansatz auf einer „metakünstlerischen Ebene“ vertreten, „auf der sich kunstkritische Reflexion und fiktionale Strategien zur Einheit verbinden, dichterische Theorie im narrativen Kontext verhandelt wird, oder der Text eine Lesart herausfordert, die Fragen der Kunst in der Problemstellung des Werkes erkennbar macht“. Dieser Gruppe lassen sich auch ›Die Vereinigungen‹ zuordnen, die kunstkritische Reflexion erfolgt hier jedoch anders als in den essayistischen Passagen des ›Mannes ohne Eigenschaften‹ nur *implizit*, eingelassen in den narrativen Kontext und die Bildersprache der Novellen. ROGER WILLEMSSEN, Das Existenzrecht der Dichtung. Zur Rekonstruktion einer systematischen Literaturtheorie im Werk Robert Musils, München 1984, S. 14–16.

einer bedeutenden eigenartigen Liebe¹²⁸⁾ zu entfalten, das dichotomische Gegensätze wie Treue und Untreue auflöst. Der erste Absatz zeigt Frau und Mann in einem Zimmer:

Der Arm der Frau aber ragte von der Kanne weg und der Blick, mit dem sie nach ihrem Manne sah, bildete mit ihm einen starren, steifen Winkel.

Gewiß einen Winkel, wie man sehen konnte; aber jenes andere, beinahe Körperliche konnten nur diese beiden Menschen in ihm fühlen, denen es vorkam, als spannte er sich zwischen ihnen wie eine Strebe aus härtestem Metall und hielt sie auf ihren Plätzen fest und verbände sie doch, trotzdem sie so weit auseinander waren, zu einer Einheit, die man fast mit den Sinnen empfinden konnte; . . . es stützte sich auf ihre Herzgruben und sie spürten dort den Druck, . . . er richtete sie steif an den Lehnen ihrer Sitze in die Höhe, mit unbewegten Gesichtern und unverwandten Blicken, und doch fühlten sie dort, wo er sie traf, eine zärtliche Bewegtheit, etwas ganz Leichtes, als ob ihre Herzen wie zwei Schwärme kleiner Schmetterlinge ineinanderflatterten . . .

An diesem dünnen, kaum wirklichen und doch so wahrnehmbaren Gefühl hing, wie an einer leise zitternden Achse, das ganze Zimmer und dann an den beiden Menschen, auf die sie sich stützte [...]. (VdL, S. 156f.)

Wie die „Strebe aus härtestem Metall“ lässt das Gleichnis, dessen Bestandteil sie ist, Verbindungen und wechselseitige Annäherungen zwischen Verstand und „beinahe“ körperlichem Gefühl, zwischen begrifflich Abstraktem und konkret Anschaulichem, zwischen Imaginärem und Sensuellem entstehen, die, wie zu sehen war, auch im Zentrum von Musils wirkungsästhetischen Überlegungen stehen.¹²⁹⁾ Das Bild der Metallstrebe, die trennt und „doch [...] zu einer Einheit“ verbindet, und des Winkels verdinglichen eine Vereinigung und veranschaulichen darüber hinaus die allmähliche Vereinnahmung des Geschehens durch eine Erzählinstanz, die sich an die Figurenperspektive annähert: die unpersönliche Instanz „man“ ist zunächst vom „beinahe [k]örperlichen“ Gefühl der „beiden Menschen“ ausgeschlossen, kann schließlich aber die „Einheit“ zwischen den beiden „fast mit den Sinnen empfinden“. Musils Bild der Metallstrebe lässt sich so als Gleichnis des Gleichnisses deuten, in dem der Vergleichspartikel „acts as a barely perceptible hinge between authorial evocation and figural imagination“.¹³⁰⁾ Darüber hinaus führt das Bild der Metallstrebe die Umwertung vor, die Musil nachträglich für die Bildersprache seiner Novellen geltend macht: Das „Bild ist kaum mehr Bild“, schreibt er 1911 in Briefen über die ›Vereinigungen‹, es ist nicht Redeschmuck, kein „ergänzender Beitrag, zu dem was erzählt wird“, sondern eigener „Bedeutungsträger“ und – wie die

¹²⁸⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Zur Novelle: Parerga und Paralipomena zu den ›Vereinigungen‹/ Gattungspoetik/20.

¹²⁹⁾ Vgl. zu diesem Abschnitt ERWIG, *Waiting Plots* (zit. Anm. 34), S. 300–304.

¹³⁰⁾ COHN, *Psyche and Space in Musils ›Die Vollendung der Liebe‹* (zit. Anm. 53), S. 157.

imaginäre Strebe – zugleich „psychische Konstituente der Personen, deren Gefühlskreis sich in i[hm] umschreibt“ (Br I, S. 86f.).

„337 mal“ erscheinen in der ›Vollendung der Liebe‹ „Vergleichskonstruktionen mit wie, wie wenn und als ob“, hat Jürgen Schröder gezählt, der darin eine Methode erkennt.¹³¹⁾ Die zahlreichen Gleichnisse und Vergleiche Musils verknüpfen Gedanken, Wahrnehmungen und Gefühle, lösen verfestigte Sinnzuschreibungen in immer wieder neue(n) Assoziationen und Ähnlichkeiten auf und bringen Bedeutungszusammenhänge ins Gleiten. Sie trennen und vereinigen Differentes und halten auf der Suche nach einem unbekanntem „dritte[n] Lebendige[n]“, das „beide Seiten [des Gleichnisses, A. E.] in sich hüllt“¹³²⁾, die Imagination in Bewegung. Wenn in den Novellen das äußere Geschehen unbewegt stillzustehen scheint, dann tritt die relationale Beweglichkeit eines Sprachgeschehens in den Vordergrund, das bei Musil selbst zum Dargestellten avanciert. So mündet die gleichnishafte Sprache, anders als es das Bild des „starrten Winkels“ zunächst suggeriert, auch in dem zitierten 12-zeiligen Satz ohne Endpunkt nicht in eine Stasis und die Vereinigung zweier Pole in einer neuen Einheit, sondern ist selbst von „zärtlicher Bewegtheit“ (VdL, S. 156) geprägt. Im Modus des Konjunktivs und in den Partikeln „doch“, „beinahe“ und „fast“ manifestiert sich die Unabgeschlossenheit der Vereinigung und eine „Näherungstendenz“, die, so Schröder, „einen Schwebezustand zwischen dem Wirklichen und Nichtwirklichen“ erzeugt, der für die ganze Novelle prägend ist.¹³³⁾

2) Zu Beginn des zweiten Abschnitts erfährt der Leser von einem Vorfall, der lange vor dem bislang Erzählten stattgefunden hat und der den noch ausstehenden Ehebruch im Vorhinein als einen Fall von Wiederholung lesbar macht:

Am nächsten Morgen fuhr Claudine nach der kleinen Stadt, wo das Institut war, in dem ihre dreizehnjährige Tochter Lilli erzogen wurde. Dieses Kind stammte aus ihrer ersten Ehe, aber sein Vater war ein amerikanischer Zahnarzt, den Claudine – während eines Landaufenthaltes von Schmerzen gepeinigt – aufgesucht hatte. Sie hatte damals vergeblich auf den Besuch eines Freundes gewartet, dessen Eintreffen sich über alle Geduld hinaus verzögerte und in einer eigentümlichen Trunkenheit von Ärger, Schmerzen, Äther und

¹³¹⁾ SCHRÖDER, Am Grenzwert der Sprache (zit. Anm. 112), S. 380f.

¹³²⁾ KA/Lesetexte/Bd. 3 Der Mann ohne Eigenschaften Die Fortsetzung/Fortsetzungsreihen 1932–1936/Erste Fortsetzungsreihe/51. Das Ende der Eintragung/6. Zum Unterschied von Musils bedeutungsoffenen literarischen Gleichnissen und der Figur des stärker auf ein tertium comparationis festgelegten Vergleichs vgl. JÖRG KÜHNE, Das Gleichnis. Studien zur inneren Form von Robert Musils ›Der Mann ohne Eigenschaften‹, Tübingen 1968, S. 66 u. S. 71; DIETER FUDER, Analogiedenken und Anthropologische Differenz. Zu Form und Funktion der poetischen Logik in Robert Musils Roman ›Der Mann ohne Eigenschaften‹, München 1979, bes. S. 170–173, sowie SCHRÖDER, Am Grenzwert der Sprache (zit. Anm. 112), der ebenfalls den Vergleich vom Gleichnis unterscheidet.

¹³³⁾ Ebenda, S. 384.

dem runden weißen Gesicht des Dentisten, das sie durch Tage beständig über dem ihren schweben sah, war es geschehen. Es erwachte niemals das Gewissen in ihr wegen dieses Vorfalls [...]; es blieb nichts davon als die Erinnerung an eine sonderbare Wolke von Empfindungen, die sie eine Weile wie ein plötzlich über den Kopf geworfener Mantel verwirrt und erregt hatte und dann rasch zu Boden gegliitten war. (VdL, S. 160)

Zwar klingt diese Passage wie die bloße Beschreibung eines vergangenen Vorfalls, doch enthalten ihre Bilder Verweise auf die Schriften Freuds, die „finster drohende u[nd] lockende Nachbarmacht“¹³⁴⁾ der Psychoanalyse, von der Musil sein literarisches Erkenntnisinteresse abzugrenzen sucht.¹³⁵⁾

Deutliche Bezüge zu Freuds Fallgeschichten im Rahmen der ›Vereinigungen‹ finden sich in Musils Essayfragment ›Typus einer Erzählung‹,¹³⁶⁾ das die Leser*innen zur intertextuellen Spurensuche animiert. So ist das vergebliche Warten auf einen Freund in Freuds ›Psychopathologie des Alltagslebens‹ (1901) Beweggrund und „schönes Beispiel“ für „Zusammenkünfte mit einer dritten [...] Person“, genaugenommen mit der eines Hausarztes.¹³⁷⁾ Auch spielen Zähne und Zahnärzte in Freuds Deutungsarbeit mehrfach eine Rolle. In der ›Traumdeutung‹ wird der sogenannte „Zahnreiztraum“, der Traum vom Zahnziehen oder Zahnausfall als Kastration oder Geburtstraum gedeutet. Vor diesem Hintergrund erscheint Musils Textpassage als Parodie dieser Deutung, wird doch in ihr die Differenz von eigentlicher und übertragener Bedeutung (Zahnziehen und Geburtswunsch) getilgt und lässt sie die Zahnarztbehandlung buchstäblich in die Geburt einer Tochter münden. Darüber hinaus findet sich auch der Zahnarzt aus Amerika in einem Gleichnis aus Freuds ›Traumdeutung‹ wieder, das die Übertragung einer unbewussten Vorstellung auf eine Deckerinnerung veranschaulicht.¹³⁸⁾ Musils Gleichnis des „über den Kopf geworfene[n]“

¹³⁴⁾ KA/Transkriptionen/Mappe VI/2/21.

¹³⁵⁾ Vgl. hierzu grundlegend OLIVER PFOHLMANN, „Eine finster drohende und lockende Nachbarmacht“? Untersuchungen zu psychoanalytischen Literaturdeutungen am Beispiel von Robert Musil, München 2003, sowie zur Heranziehung des Essayfragments ›Typus einer Erzählung‹ als Beleg für Musils Psychoanalyse-Rezeption u. a. KARL CORINO, Robert Musil's „Vereinigungen“: Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe, München 1974, S. 128f.

¹³⁶⁾ Vgl. ebenda.

¹³⁷⁾ SIGMUND FREUD, Zur Psychopathologie des Alltagslebens, in: Gesammelte Werke, Bd. 4, hrsg. von ANNA FREUD u. a., Frankfurt/M. 1941, S. 291f. Zum folgenden Absatz und den Freud-Bezügen in Musils Novelle vgl. ERWIG, Waiting Plots (zit. Anm. 34), S. 313–321.

¹³⁸⁾ So heißt es in der ›Traumdeutung‹: „[D]ie Verhältnisse liegen für die verdrängte Vorstellung ähnlich wie in unserem Vaterlande für den amerikanischen Zahnarzt, der seine Praxis nicht ausüben darf, wenn er sich nicht eines *rite* promovierten Doktors der Medizin als Aushängeschild und Deckung vor dem Gesetz bedient. Und ebenso wie es nicht gerade die beschäftigsten Ärzte sind, die solche Allianzen mit dem Zahntechniker eingehen, so werden auch im Psychischen nicht jene vorbewußten oder bewußten Vorstellungen zur Deckung einer verdrängten erkoren, die selbst genügend von der im Vorbewußten tätigen Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben. Das Unbewußte umspinnt mit seinen Verbindungen vorzugsweise jene Eindrücke und Vorstellungen des Vorbewußten, die entweder als indifferent außer

und schließlich zu Boden gleitenden Mantels (VdL, S. 260) lässt sich, verfolgt man diese Spur weiter, als Bild für das Abschütteln psychoanalytischer Deutungsmuster, Topoi und Figuren lesen, die in der Novelle verfremdet werden und als Deckmantel für ein genuin literarisches Erkenntnisinteresse fungieren. Denn Sache von Musils ›Vereinigungen‹ ist es gerade nicht, wie Freud Bilder auf verdrängte Vorstellungen zurückzuführen, um eine traumatische Ursache von Claudines Drang zum Treuebruch offenzulegen. Die Bilder sind hier ein bloßer Vorwand, um die Abwendung von psychoanalytischen Argumentationsfiguren und kausalen Schlüssen zu vollziehen und Einzelerlebnisse sowie innere Möglichkeiten zur Darstellung zu bringen, die in keinen „Causalzusammenhang“¹³⁹⁾ mehr einzureihen sind.¹⁴⁰⁾ „Psychologie in der Kunst“, heißt es dementsprechend später in ›Über Robert Musil's Bücher‹ „ist nur der Wagen, in dem man fährt“.¹⁴¹⁾

Musils Text verknötet klischeehafte Bilder, „Wissensordnungen und Diskurstypen“, nimmt die „Redeordnungen der Anderen [...] als Wissen in sich auf“¹⁴²⁾, um diese in einen literarischen Diskurs zu überführen und in ihrer Funktion zu unterwandern. Die aus psychoanalytischen und psychologischen Schriften zitierten Bilder und Denkfiguren werden mit Gedanken-, Wahrnehmungs- und Gefühlzusammenhängen verkettet und in Bewegung gebracht, die Claudine als etwas „Lebhaftes“ (VdL, S. 166) empfindet, die aber genauso gut Widerstand auslösen können. Fiktionsintern reflektiert der Text dabei mögliche Rezeptionserfahrungen, zu denen auch negative Affekte der Abwehr, wie der Ekel zählen, von dem in der Novelle mehrfach die Rede ist:

Ihr Mann hatte keine Zeit gehabt, Claudine zur Bahn zu begleiten, sie wartete allein auf den Zug, um sie drängte und stieß sich die Menge und schob sie langsam hin und her wie eine große, schwere Woge von Spülicht. [...] Es ekelte ihr. Sie empfand den Wunsch, was sich hier trieb und schob, mit einer nachlässigen Gebärde von ihrem Weg zu scheuchen. [...]. Sie suchte vergeblich in sich einen Schutz [...]. (VdL, S. 161f.)

Für Freud, dessen Denkfiguren hier abermals im Drängen und Stoßen anklingen, ist Ekel ein Affekt der Abwehr, der die Macht der Verdrängung von

Beachtung geblieben sind oder denen diese Beachtung durch Verwerfung alsbald wieder entzogen werde.“ SIGMUND FREUD, Die Traumdeutung, in: Studienausgabe, Bd. II, hrsg. von ALEXANDER MITSCHERLICH u. a., Frankfurt/M. 1982, S. 536f.

¹³⁹⁾ KA/Transkriptionen/Mappe IV/3/155.

¹⁴⁰⁾ Vgl. allgemein PFOHLMANN, Von der Abreaktion zur Energieverwandlung (zit. Anm. 22), sowie DERS., Untersuchungen zu psychoanalytischen Literaturdeutungen am Beispiel von Robert Musil (zit. Anm. 135), S. 327–396. „So hat man das Bedürfnis nach Sachen, die gewogen u geknetet u wieder gewogen u geknetet sind [...], solche zu schreiben, wo man sich der Dichtung nur bedient, um einiges herauszustoßen“, heißt es in einem Vorwortentwurf. KA/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/ Zur Novelle: Parerga und Paralipomena zu den ›Vereinigungen‹/Prologe/8.

¹⁴¹⁾ MUSIL, Über Robert Musil's Bücher (zit. Anm. 5), S. 997.

¹⁴²⁾ GERHARD MEISEL, Liebe im Zeitalter der Wissenschaften vom Menschen. Das Prosawerk Robert Musils, Opladen 1991, S. 70.

bestimmten Triebregungen bezeugt. Musils Text begibt sich mit dem Wegfall des Ekel-Schutzes am Bahnhof auf die Spuren des Regressiven und die Erinnerung von Verdrängtem. Ziel ist es hierbei allerdings nicht, sich als entkelnde Kunst einer schamlosen Lust¹⁴³⁾ zu verschreiben. Vielmehr baut die Erzählung auf einer Ebene zweiter Ordnung eine neue Ekelabwehr auf, die sich gegen bestimmte Erzählformen und teils auch gegen jene psychoanalytischen Redereordnungen wendet, in deren Tradition der Ekel hier bemüht wird.¹⁴⁴⁾ Musils Kunst ist eine verekelnde, „ungenießbare“ Kunst,¹⁴⁵⁾ die „Ekel am immer Geübten“¹⁴⁶⁾ und an „Scheinkausalität“ (Tb I, 934) erzeugen will, die Musil auch den Fallgeschichten Freuds zuschreibt.

3) Abscheu beim Lesepublikum könnte unter anderem die klischeehafte Figur des Ministerialrats auslösen: Als möglicher Liebhaber repräsentiert der Ministerialrat in Musils Novelle einen „männlichen Herrschaftsanspruch[]“ (VdL, S. 169) von „häßlicher Alltäglichkeit“ (VdL, S. 182) sowie mit diesem zusammenhängende poetische Raster, die auf einen schnellen „Aktschluß“ (VdL, S. 185) und ein „gute[s] Ende[]“ (ebenda) drängen, das der Text zugleich unterwandert. In seinen Essayfragmenten kritisiert Musil die Handlungsorientiertheit der Gattung Novelle, wie sie für ihn etwa die Texte Paul Heyses repräsentieren, die er als bloße „Erholungsästhetik[]“¹⁴⁷⁾ abwertet.¹⁴⁸⁾ Anders als es das beschleunigte „Zeitalter der Novelle“¹⁴⁹⁾ nahelegt, will er mit den ›Vereinigungen‹ gerade keine „Leichtgewichtsveranstaltung“ und „literarische Schnellbahn“¹⁵⁰⁾ schaffen, auf der Suche nach einem Ausweg aus gewöhnlichen Denkrastern plädieren seine Novellen demnach für die Verkleinerung und Verlangsamung der erzählerischen Schritte zum Ende.

So wird der teleologische Ehebruch-Plot in der ›Vollendung der Liebe‹ zwar aufgerufen, aber nur um in seinem Ablauf blockiert zu werden. Dem „unausweichlichen Fortgang der Sprache“ steht hier, mit Roland Barthes gesprochen, ein vielfältig „abgestecktes Spiel von Haltepunkten“¹⁵¹⁾ und Unterbrechungen entgegen. Zu diesem Spiel zählen auch die Gleichnisse, deren „Reflexionsmo-

¹⁴³⁾ Zu dieser Funktion von Kunst vgl. WINFRIED MENNINGHAUS, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/M. 2002, S. 326–328, bes. S. 326.

¹⁴⁴⁾ Vgl. ERWIG, *Waiting Plots* (zit. Anm. 34), S. 324.

¹⁴⁵⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Selbstkritik und -biographie/Vorwort III/4.

¹⁴⁶⁾ KA/Lesetexte/Bd. 15 Fragmente aus dem Nachlass/Essayistische Fragmente/Gehirnspaziergang (1909–1914)/Profil eines Programms/Rundschau. Profil eines Programms (I)/3.

¹⁴⁷⁾ Ebenda/2.

¹⁴⁸⁾ Vgl. BIÈRE, *Das andere Erzählen* (zit. Anm. 38), S. 358f.

¹⁴⁹⁾ KA/Lesetexte/Bd. 14 Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Zur Novelle: Parerga und Paralipomena zu den ›Vereinigungen‹/Kritik/21.

¹⁵⁰⁾ Ebenda.

¹⁵¹⁾ BARTHES, *S/Z* (zit. Anm. 28), S. 79.

ment“ die „Kontinuität“ und Sukzession des Plots unterbricht,¹⁵²⁾ den Fortgang der Handlung immer wieder pausieren lässt und die Novelle ins Theoretisch-Abstrakte öffnet.¹⁵³⁾ Musils Plot ist dementsprechend auch keiner, der im Akt der Untreue seinen Höhepunkt findet oder nur einen Weg zum Ende präferiert und damit alternative Möglichkeiten verwirkt. Der Plot der ›Vollendung der Liebe‹ ist ein Plot, der dem „desire for the end“¹⁵⁴⁾, nach dessen Erfüllung sich der Leser – beispielsweise der Erzähltheorie Peter Brooks zufolge – sehnt, zuwiderläuft. Denn er findet seine Vollendung nicht im „end“, sondern im sich immer weiter fortsetzenden ‚waiting for the end‘, in dem sich die Erregung staut und das hermeneutische Begehren des Rezipienten fort dauert.¹⁵⁵⁾ Eine poetologische Reflexionsfigur für diese Umwertung ist in der Novelle das Warten. Als Claudine nachts im Hotelzimmer angsterregt auf den Ministerialrat wartet, heißt es:

Und doch begriff sie dunkel, daß es nicht jener Fremde war, der sie lockte, sondern nur dieses Dastehn und Warten, eine feinzahnige, wilde, preisgegebene Seligkeit, sie zu sein [...]. Und während sie ihr Herz schlagen fühlte, [...] hob sich seltsam ihr Leib in seinem stillen Schwanken und schloß sich wie eine große, fremde, nickende Blume darum, durch die plötzlich der in unsichtbare Weiten gespannte Rausch einer geheimnisvollen Vereinigung schaudert [...].

Da fühlte sie, wie sich hier etwas vollenden sollte, und wurde nicht gewahr, wie lange sie so stand [...]. (VdL, S. 173)

Das Warten ist in Musils Novelle ein ‚anderer Zustand‘ erotischer Selbstaffektion, der Erkenntnis und Erotik zusammenschließt. Eröffnet wird dabei ein innerer Möglichkeitsraum für die Kraft des Imaginären und den einsamen „Rausch einer geheimnisvollen Vereinigung“, der auf Körper und Sinne übergreift. Mit der ästhetischen Eigenzeit des Wartens korreliert in Musils Novelle eine Unterbrechung sukzessiver Zeitordnungen zugunsten eines plötzlichen Zeiterlebnisses von Simultaneität. Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges, Erfahrungen der Treue und Untreue gehen ineinander über, dichotomische

¹⁵²⁾ KÜHNE, Das Gleichnis (zit. Anm. 132), S. 135f.

¹⁵³⁾ Vgl. dazu COHN: Psyche and Space in Musils ›Die Vollendung der Liebe‹ (zit. Anm. 53).

¹⁵⁴⁾ PETER BROOKS, Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative, New York 1984, S. 52.

¹⁵⁵⁾ Vgl. ERWIG, Waiting Plots (zit. Anm. 34), S. 365–367, sowie zur Auslegung der folgenden Textpassage ebenda, S. 337–343. Musils ‚Waiting Plot‘ läuft damit einem teleologischen Erzählmodell zuwider, das sich – den Paradigmen männlicher Sexualität folgend – auf die kathartische Abreaktion oder eine finale Abfuhr von Erregung ausrichtet. An die „Stelle der Abreaktion aufgestauter Affekte“ setzt Musil, so stellt auch Pfohlmann fest, „das Prinzip der Energieerhaltung bzw. Energieverwandlung. PFOHLMANN, Von der Abreaktion zur Energieverwandlung (zit. Anm. 22), S. 178. Zum ‚Waiting Plot‘ von Musils ›Vollendung der Liebe‹ vgl. auch ANDREA ERWIG, Poetologien des Wartens: Robert Musils ›Die Vollendung der Liebe‹ und der ‚waiting plot‘ um 1900, in: Zeit(en) erzählen, hrsg. von LUKAS WERNER, ANTONIUS WEIXLER, Berlin, Boston 2015, S. 499–526.

Unterscheidungen erschaffen – „als dehnte sich plötzlich in ihr die unendliche Spannung der Liebe weit über das Gegenwärtige in die Untreue hinaus“ (VdL, S. 174). Die „geheimnisvolle Vereinigung“ stellt die Novelle dabei als einsames Erlebnis Claudines dar, das sich einer vollständigen sprachlichen Aneignung entzieht – ein Element, das von zentraler Bedeutung für die implizite Theoriebildung und -kritik der Novelle sowie ihre Lektüre ist: Nicht nur ist das *nunc stans*, der ‚bewegte Stillstand‘ der Zeit, ein Zeiterleben, dem sich die Erzählung allenfalls infinitesimal annähern kann, weil es ihr als fortlaufender Narration stets „entschwinde[t]“ (VdL, S. 173); auch ist in der Novelle immer wieder, und auch im Anschluss an die zitierte Textpassage, von „Unsaybarkeit“ (ebenda), „Verstummen“ (VdL, S. 183) oder „Pausen“ (VdL, S. 165) die Rede.

Das „Schweigen zwischen den Worten [könnte] [...] ebensogut das Schweigen zwischen den Worten eines ganz anderen Menschen sein“ (VdL, S. 187), heißt es an einer Stelle in einer selbstreflexiven Anspielung auf die Instanz des meist unfassbaren Erzählers. Bei Musils Erzähler ist nämlich selbst des Öfteren ein „heimliches Stillstehn und Auslassen“ (VdL, S. 183) am Werk, das typografisch in der häufigen Verwendung von Auslassungspunkten zum Ausdruck kommt, mit denen auch die zitierte Wartepassage endet.¹⁵⁶⁾ Musils Text, so die These, reflektiert auf diese Weise die Grenzen eines „vereinigende[n] Erzählens“¹⁵⁷⁾ und Lesens, das – wie in ›Robert Musil's Bücher‹ – versucht, Fremdes und Eigenes, Außen- und Innenperspektive, Allgemeines und Individuelles zu amalgamieren. Die Innenperspektive ist in der ›Vollendung der Liebe‹ weiblich, die Außenperspektive männlich codiert; das Verhältnis von Innen- und Außenperspektive lässt sich auf die Relation von Text und Leser übertragen.

Parallel zu den Avancen des Ministerialrats, der in der Novelle Claudines Verhalten missdeutet, versucht die Erzählinstanz im Modus des „vereinigenden Erzählens“¹⁵⁸⁾ in das imaginäre Erleben Claudines einzudringen, es Bild werden zu lassen, ihren Zuständen „voyeuristisch“¹⁵⁹⁾ beizuwohnen, um diese zu

¹⁵⁶⁾ Der Text weist an 83 Stellen Auslassungspunkte auf. Zur Funktion der Auslassungszeichen mit anderem Fokus vgl. MAREIKE GIERTLER, In *zusammenhanglosen Pünktchen* lesen. Zu den Auslassungszeichen in Musils ›Die Vollendung der Liebe‹ in: Von Lettern und Lücken. Zur Ordnung der Schrift im Bleisatz, hrsg. von DERS., REA KÖPPEL, München 2012, S. 129–160. Zum Schweigen und der Funktion der Auslassungspunkte in der ›Vollendung der Liebe‹ vgl. ERWIG, *Waiting Plots* (zit. Anm. 34), S. 350–363.

¹⁵⁷⁾ INKA MÜLDER-BACH, *Symbolon-Diabolon. Figuren des Dritten in Goethes Roman ›Die Wahlverwandtschaften‹ und Musils Novelle ›Die Vollendung der Liebe‹*, in: *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, hrsg. von GOTTFRIED BOEHM u. a., München 2007, S. 121–138, hier: S. 135.

¹⁵⁸⁾ Ebenda.

¹⁵⁹⁾ HARTMUT BÖHME, *Erinnerungszeichen an unverständliche Gefühle*, in: *Robert Musil: Vereinigungen. Zwei Erzählungen mit einem Essay von HARTMUT BÖHME*, Frankfurt/M. 1990, S. 185–221, hier S. 201. Auch Hartmut Böhme erkennt in der Novelle den Versuch, „im Erzählen selbst jene Vereinigung zu erlangen, welche auf der erzählten Ebene das

verallgemeinern. Zum Ausdruck kommt das unter anderem in jenen Erzählakten, die im Namen eines allgemeinen „Man“, eines indefiniten Personalpronomens sprechen. 72mal ist in der ›Vollendung der Liebe‹ von einem „Man“ die Rede, mit dessen Einsatz von der Sicht des Einzelnen abstrahiert, eine „Pseudo-Verallgemeinerung“¹⁶⁰) vollzogen wird, und das persönliche Erleben Claudines in unpersönliche Reflexionen transformiert und Individuelles nivelliert wird. Der „[E]inzelne“ wird hier zum „Durchgangspunkt von Reflexionen [...], die allen gelten“,¹⁶¹) schreibt Musil. Die konjunktivischen Vergleichsformeln, mit denen das „Man“ in der Novelle kombiniert wird – ‚wie wenn man‘ oder ‚als ob man‘ – vollziehen zwar eine Verallgemeinerung von subjektivem Geschehen, markieren aber zugleich eine Fremdheit, einen unbestimmten Rest, der nur aus der Distanz ermessen werden kann und sich dem Versuch einer Verallgemeinerung entzieht. Mit diesen Formeln und den schweigsamen Lücken zwischen den Worten, die von den Auslassungspunkten angezeigt werden, vermisst der Text einen Abstand zwischen Allgemeinem und Individuellem, ein Intervall, das die Einzelerlebnisse Claudines von den unpersönlichen und männlich codierten Annäherungen trennt. Claudines singuläres Erleben, so könnte man überspitzt formulieren, „schrumpft[]“ in der Textur der Novelle dabei in Auslassungspunkte zusammen, „als wäre sie selbst solch ein Punkt“ (VdL, S. 182). Singularität wird in Musils Novelle demnach ex negativo und über die Interpunktion dargestellt – als etwas, das sich der Sprache entzieht.¹⁶²)

Der Versuch der Vereinigung von inkongruentem Individuellem und Allgemeinem, den Musil zum Paradox einer „Theorie eines Kunstwerks“¹⁶³) erklärt, ist nicht nur für Form und Inhalt der ›Vollendung der Liebe‹, sondern

Begehren der Figuren ist“ (ebenda). Musil selbst spricht seiner Novelle in einem Briefentwurf an Franz Blei eine Aperspektivität zu: „Der point de vue liegt nicht im Autor und nicht in der fertigen Person, er ist überhaupt kein point de vue, die Erzählungen haben keinen perspektivischen Zentralpunkt.“ (Br I, 87.) Anders als diese Behauptung glauben machen will, lässt sich aber mit Inka Mülder-Bach eine Veränderung in der Erzählperspektive feststellen: Die Novelle beginnt mit einem kurzen Dialog, um dann in die Rede eines relativ klassischen Erzählers zu münden, der zwar einen Standpunkt außerhalb seiner Figuren einnimmt, aber dennoch ihr Innenleben kennt. Erst nach dem ersten Absatz geht sie in eine tendenzielle Aperspektivität über, die es an einigen Stellen schwermacht, die Perspektive eines Erzählers von jener der Protagonistin zu unterscheiden. MÜLDER-BACH, *Symbolon-Diabolon* (zit. Anm. 157), S. 134.

¹⁶⁰) Vgl. dazu mit Blick auf den ›Mann ohne Eigenschaften‹: GUNTER MARTENS, *Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs „Die Schlafwandler“ und Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“*. Rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität, München 2005, S. 170–184.

¹⁶¹) KA/Lesetexte/Bd. 14 *Lyrik, Aphorismen, Selbstkommentare/Selbstkommentare aus dem Nachlass/Zur Novelle: Parerga und Paralipomena zu den ›Vereinigungen/Prologe/15*.

¹⁶²) Vgl. ERWIG, *Waiting Plots* (zit. Anm. 34), S. 350–363.

¹⁶³) KA/Lesetexte/Bd. 15 *Fragmente aus dem Nachlass/Essayistische Fragmente/Gehirnspaziergang (1908–1914)/Profil eines Programms/Profil eines Programms (II)*.

auch für ihre Lektüre von zentraler Bedeutung. Die genaue Lektürepraxis, die Musils Mikropoetik herausfordert, wird dabei zunächst der „kleinen, dunklen, zusammenhanglosen Pünktchen“ (VdL, S. 176) gewahrt, die über den ganzen Text verteilt sind. Sie bemerkt die präzise Verwendung von Auslassungspunkten in der Novelle, nämlich „29-mal zwei Punkte, 41-mal drei Punkte, 12-mal vier Punkte und ein einziges Mal fünf Punkte“¹⁶⁴). Die Novelle arbeitet, so wird hier deutlich, mit dem Prinzip der Wiederholung, der Variation und Einmaligkeit, das für die ganze Erzählung geltend gemacht werden kann.¹⁶⁵) Nicht nur wird Claudines Untreue in der Novelle als ein Fall von Wiederholung ausgestellt, der Vergangenes in der Gegenwart reaktiviert und lineare Zeitvorstellungen unterwandert, und nicht nur ist der klischeehafte Ehebruch-Plot ein althergebrachter Plot. Auch kehren einzelne Wörter, Lexeme, Sprachbilder in der Novelle „wie ein Echo“ (VdL, S. 176) wieder und es scheint, als würden die „Worte [...] in den Spuren von Worten stecken[]bleiben“ (VdL, S. 180), die früher schon einmal gesprochen wurden. Zugleich wird die Bedeutung ähnlicher Signifikanten durch ungleiche Wiederholungen permanent variiert, die Wörter und Lexeme in ihrer Zusammenfügung und im Detail gewendet, ihre Bedeutung metonymisch verschoben und ein beweglicher Verweisungszusammenhang hergestellt.¹⁶⁶) Der Novelle eingeschrieben sind somit zweierlei Formen von Wiederholung, die immer zusammen auftreten; eine Wiederholung des Gleichen und eine ungleiche Wiederholung, die Wiederholung als Differenz lesbar macht.¹⁶⁷) Einzelnes löst sich hier aus der Ordnung der Wiederholung, weil es mit Anderem verkettet wird und im Ungleichen nicht wiederkehrt. Diese Dynamik eröffnet dem Text einen potentiell offenen Bedeutungsspielraum, in dem latente Bedeutungen aufscheinen, die „kein Wort, keine Wiederkehr festhält und in den

¹⁶⁴) GIERTLER, In *zusammenhanglosen Pünktchen* lesen (zit. Anm. 156), S. 161.

¹⁶⁵) „Der faktische Grundsatz der Literatur ist Wiederholung“, schreibt Musil in seinem Tagebuch. „Er wird karrikiert (sic!) angewendet. Aber eine Wiederholung liegt schon im Gebrauch der Sprachwendungen u. im Sprachgeist. Es ist also eine Grenze zu ziehen. Offenbar sagt man auch unendlich seltener Neues, als man etwas neu gestaltet“ (Tb I, S. 913f.).

¹⁶⁶) So reicht etwa das Bedeutungsspektrum des Lexems Fall in Musils mikropoetischer Novelle von der „namenlosen Sünde“ (VdL, S. 168) über den „Vorfall[]“ beim Zahnarzt (S. 160), bis hin zum „Zufall“ (S. 161), das „[Z]ufallen“ einer Tür (S. 180), den „Einfall“ (S. 173) und „Zerfall[]“ (S. 188), das „gefallene[] Tier“ (S. 189) oder den „Rückfall“ (S. 190) und wird vom Bildfeld des Sinkens, Versinkens, Niedersinkens (vgl. S. 186), Fortsinkens (vgl. S. 187) und schließlich des „Zurücksinkens“ (S. 177) untermauert. Das Verwirren unterschiedlicher Fäden ist hierbei wie in Musils ›Die Verwirrungen des Zöglings Törleß‹ Programm und zentrales Darstellungsverfahren der ›Vollendung der Liebe‹, was die Vervielfältigung des Wortstamms ›irr-‹ in ›Verwirrung‹ (vgl. VdL 160), „wirren“ (161), „Gewirr“ (169) und „irren“ (vgl. 193) verdeutlicht. Vgl. ERWIG, *Waiting Plots* (zit. Anm. 34), S. 286, Anm. 30.

¹⁶⁷) Vgl. grundsätzlich GILLES DELEUZE, *Differenz und Wiederholung*, übers. von JOSEPH VOGL, München 2007, S. 42f.

Zusammenhang des Lebens ordnet“ (VdL, S. 190). Mit Valéry gesprochen ist es hier das „unvermeidliche Ausscheren“ der Differenz, das dafür sorgt, „daß nichts auf die Dauer schließt“, „und daß an irgendeiner Stelle immer das, was ist, entflieht – entweicht.“¹⁶⁸⁾

Diese Dynamik zeitigt auch auf der Ebene der Lektüre Effekte.¹⁶⁹⁾ Musils Mikropoetik legt nicht nur eine bruchstückhafte, sondern, verstärkt durch die anti-lineare Erzählstruktur des Textes, auch eine wiederholte Lektüre einzelner Textpassagen nahe. Dem „berühmten ‚Faden der Erzählung‘“, der die „Ereignisse in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufes“ (MoE, S. 650) wiedergibt, erteilt die Novelle eine Absage. Stattdessen nähert sich der Text einer Simultaneität der Zeiten an und breiten sich die Erzählfäden zu einer „unendlich verwobenen Fläche“ (ebenda) aus. Die Vermischung unterschiedlicher Zeitebenen führt zu einer Unterbrechung des linearen Leseflusses. Leserinnen und Leser werden zum Vor- und Zurückblättern und zum Vergleich einzelner Textpassagen eingeladen, zu einer nicht-linearen Lektüre,¹⁷⁰⁾ die mehrere Richtungen zugleich zu bewältigen hat, zwischen einzelnen Passagen hin- und herspringen muss: eine Dynamik, die dazu anhält, gewohnte Lesepraktiken zu hinterfragen. So hat Mareike Giertler in der Beschreibung von Claudines einstündigem Spaziergang durch die Stadt zurecht eine implizite „Leseanleitung“¹⁷¹⁾ erkannt: „Sie bog in alle Gassen, kam nach einiger Zeit das gleiche Stück Wegs in entgegengesetzter Richtung, verließ es dann wieder – nun nach der anderen Seite – kreuzte Plätze, wo sie noch fühlte, wie sie vor wenigen Minuten geschritten war.“ (VdL, S. 176)

Die Novelle ›Die Vollendung der Liebe‹ erfordert so eine penible, geduldige und wiederholte-wiederholende Lektüre, die, wie gesehen, Musils nachträgliche Theoriebildung auch selbst vollzieht. Sie setzt eine „Irrkunst“¹⁷²⁾ des Lesens in Gang, die sich immer wieder in komplizierten Satz- und Vergleichskonstruktionen oder in Abgründen zwischen den Wörtern verliert und zum Verständnis Umwege in andere Texte unternehmen muss. Äquivalent eines solchen Lesens ist vielleicht das masochistisch-wollüstige Lesen, das Roland Barthes in ›Die Lust am Text‹ beschrieben hat – ein Lesen, welches das Geschehen nicht in der äußeren Handlung sucht, die sich in Musils Novelle auf das Notwendigste

¹⁶⁸⁾ PAUL VALÉRY, *Cahiers/Hefte*, Bd. 1, übers. von MARKUS JACOB u. a., Frankfurt/M. 1987, S. 77.

¹⁶⁹⁾ Zur Lektüre der ›Vollendung der Liebe‹ im Rahmen von Musils Poetik des Wartens vgl. ERWIG, *Waiting Plots* (zit. Anm. 34), S. 363–367.

¹⁷⁰⁾ Vgl. SCHRÖDER, *Am Grenzwert der Sprache* (zit. Anm. 112), S. 31, sowie GIERTLER, *In zusammenhangslosen Pünktchen lesen* (zit. Anm. 156), S. 181f.

¹⁷¹⁾ Ebenda, S. 181.

¹⁷²⁾ WALTER BENJAMIN, *Berliner Chronik*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, hrsg. von ROLF TIEDEMANN, HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, Frankfurt/M. 1985, S. 465–519, hier: S. 469.

beschränkt, sondern in den Zwischenräumen der Worte, nicht in der „Abfolge des Ausgesagten“, sondern im „Vorgang des Aussagens“.¹⁷³⁾

Die Verfolgung der Einzelheiten dieses Vorgangs in der ›Vollendung der Liebe‹, etwa des differenzierten Einsatzes von Partikeln, muss aber notwendig an ihre Grenzen geraten. Die Novelle verunmöglicht den Leser*innen eine verallgemeinernde Lektüre und Interpretation, weil sich jeder Faden eines übergreifenden Zusammenhangs bei genauerem Hinsehen in weitere Mikrodetails zu zerfransen droht. Das „Prinzip der schwersten Belastung des kleinsten Schrittes“¹⁷⁴⁾ erlaubt nur partiell Orientierung, lässt die Leser*innen nur Bruchstückhaftes erfassen.

„Es ist eine gefährliche Kunst“, schreibt Musil über die ›Vereinigungen‹ „sie wird das Nächstliegende übersehen, auch das Ganze über den Teilen.“¹⁷⁵⁾ So entgeht den Leser*innen entweder das Allgemeine, sobald sie sich dem Nächstliegenden zuwenden, oder aber das Besondere, wenn sie nach allgemeinen Strukturen suchen, und das Besondere lässt sich nicht mit dem Allgemeinen vereinen. Denn das Streben nach Ganzheit verstellt den Leser*innen die Einzelheiten, die stets entschwinden, die sich, mit Barthes gesprochen, „unaufhörlich zurückverlager[n]“ und sich der Aneignung durch Lektüre widersetzen. Diese Fluchtbewegung aber kann die Lektüre von Musils ›Die Vollendung der Liebe‹ als allgemeine Struktur oder implizite Theorie des Textes verzeichnen. Und in ihr liegt zugleich eine negative Lösung und Kritik an einem Modell der Theoriebildung, das sich dem Begehren nach Verallgemeinerung zu stark verschreibt und folglich das Offene und Einzelne des Textes – hier die „zwerghaften Schritte[]“ (VdL, S. 166) – übersieht.

Der voyeuristischen Erzählinstanz ist in der Novelle der Blick des Theoretikers eingeschrieben, den Musil, wie erwähnt, mit der Figur des Spähers und Beobachters kurzschließt.¹⁷⁶⁾ In der Fluchtbewegung und den Auslassungspunkten des Textes manifestiert sich das vergebliche Streben der Erzählinstanz nach der Offenbarung eines Geheimnisses, das sich im Text, gewendet als Vollendung der Liebe, zurückhält und sich der Gewalt einer verobjektivierenden Deutung, des In-Beziehung-Setzens zu einem Allgemeinen, widersetzt – gleich einer „leere[n] unaufhörliche[n] Bewegung des Spähens und Hinaussehens,

¹⁷³⁾ ROLAND BARTHES, Die Lust am Text, übers. und kommentiert von OTTMAR ETTE, Frankfurt/M. 2010, S. 22. Unter „Texten der Wollust“ – der *jouissance* – versteht Barthes Texte „außerhalb jeder vorstellbaren Finalität“, der „Text der Wollust“ schreibt er, ist „absolut intransitiv“, was auf Musil Novelle nur mit Einschränkung zutrifft. Ebenda, S. 66.

¹⁷⁴⁾ KA/Lesetexte/Bd. 17 Späte Hefte 1928–1942/ I. Wien/Berlin (1927–1939)/33: Autobiographie (1937–1942)/54.

¹⁷⁵⁾ KA/Lesetexte/Bd. 15 Fragmente aus dem Nachlass/Essayistische Fragmente/Gehirnspaziergang (1908–1914)/Profil eines Programms/Rundschau. Profil eines Programms (I)/3.

¹⁷⁶⁾ Vgl. Anm. 7.

die – zurückweichend und nie zu erfüllend – ihren Inhalt längst verloren hatte“ (VdL, S. 154). Analog zu diesem vergeblichen Versuch der Erzählinstanz werden auch die „Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen“¹⁷⁷), die den Leser*innen in der Partizipation an Claudines Erlebnissen widerfahren sollen, immer schon flüchtige gewesen sein – „wie Menschen, die uns ergreifen und uns entgleiten“¹⁷⁸).

¹⁷⁷) MUSIL, Über Robert Musil's Bücher (zit. Anm. 5), S. 997.

¹⁷⁸) DERS., Essaybücher (zit. Anm. 33), S. 1450.

NAH, FERN, SKALIERBAR

Die Politik des Lesens von Kanon und Quisquilie

Von Eike Kronshage (Chemnitz)

Das Feld der Literaturwissenschaften ist radikalen Veränderungen ausgesetzt. Diese betreffen das Was-Lesen ebenso wie das Wie-Lesen – sowie deren institutionellen Rahmen. Der Beitrag untersucht und bewertet vor dem Hintergrund sowohl historischer als auch rezenter Kanon-Debatten die Transformation des literaturwissenschaftlichen Gegenstandsbereichs (Kanon/Quisquilie) und des methodischen Zugriffs auf diesen (close/distant/scalable reading).

The field of literary studies is radically changing. These changes affect both the What, and the How of reading – as well as their institutional frame(s). Considering recent and historical debates about the canon, the article analyses and evaluates the transformation of the objects of literary research (canon/quisquilia), as well as of its methodological approaches (close/distant/scalable reading).

Lesen, viel lesen, sehr viel lesen, möglichst viel lesen.

FRIEDRICH WILHELM RITSCHL, *Kleine philologische Schriften* (1879, V, 28)

1. Kanon und Quisquilie

Der Kanon war nie einfach nur Versammlungsort des Besten, was in der Welt gedacht und gesagt worden ist, wie Matthew Arnold in ›Culture and Anarchy‹ behauptet.¹⁾ Der Kanon war immer auch ein Notbehelf zur Leseentlastung und zielte somit, in Luhmann'scher Terminologie, auf die Reduktion von Komplexität. Im Hinblick auf die unüberschaubare Menge wissenschaftlicher Objekte (für den Literaturwissenschaftler ist dies sowohl die Literatur als auch die Wissenschaft von der Literatur) muss konzediert werden, dass „die Fülle der relevanten Informationen inzwischen so angewachsen [ist], dass kein Forscher mehr ein volles Fach beherrschen kann, ja selbst in ausgewählten Spezialgebieten seines Fachs nur noch einen Bruchteil der neu erscheinenden

¹⁾ MATTHEW ARNOLD, *Culture and Anarchy*, hrsg. von JANE GARNETT, Oxford 2006, S. 5: „[T]he best which has been thought and said in the world“.

Literatur erfassen und verarbeiten kann“.²⁾ Folglich bedürfe es „erst recht abkürzender Orientierungshilfen“.³⁾ Eine solche ist fraglos der literarische Kanon.

Dass der Kanon eine Strategie zum Umgang mit einer quantitativen Überforderung darstellt, realisierten auch Apologeten des Kanons. Harold Bloom schreibt in ›The Western Canon: „[...] the Canon’s true question remains: What shall the individual who still desires to read attempt to read, this late in history? [...] Who reads must choose, since there is literally not enough time to read everything, even if one does nothing but read“.⁴⁾ Doch gerade dieser Selektionszwang – der die Grenzen der Forderung des Altphilologen Friedrich Wilhelm Ritschls aufzeigt, die diesem Beitrag als Epigrafe vorangestellt ist⁵⁾ – sei es, der den Kanon rechtfertige, wie Bloom suggeriert: da die Was-Entscheidung letztlich kontingent sei, bedürfe es keines Gegen-Kanons, der lediglich eine kontingente Auswahl durch eine andere, gleichermaßen kontingente, ersetze. Demgegenüber habe der existierende „Western Canon“ den Vorteil, sich bereits etabliert und in einem, je nach Standpunkt, historischen oder elitären Sinne bewährt zu haben; man solle sich lediglich die Selektivität und Limitation des untersuchten Textkorpus bewusst machen, mit anderen Worten, den Kanon im Sinne Luhmanns als eine „abkürzende Orientierungshilfe“⁶⁾ begreifen. Der besondere Stellenwert erwächst den ausgewählten Texten dann nicht auf Grund ihrer intrinsischen ästhetischen Qualitäten, sondern aus ihrer Teilhabe am Kanon selbst. Kanonizität ist keine Voraussetzung für die Aufnahme in den Kanon, sondern deren Konsequenz.

Der Leser kanonischer Texte hält sich demnach, mit Friedrich Nietzsche gesprochen – dessen Überlegungen ich für die hier verhandelte Debatte fruchtbar machen möchte – an das Monumentalische des historischen Diskurses, das er als Beleg für seinen „Glaube[n] an die Zusammengehörigkeit und Continuität des Grossen aller Zeiten“ sieht und als einen „Protest gegen den Wechsel der

²⁾ NIKLAS LUHMANN, Selbststeuerung der Wissenschaft, in: DERS., Soziologische Aufklärung 1: Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme, 7. Auflage, Wiesbaden 2005, S. 291–316, hier: S. 296. Was Luhmann hier als notwendiges Resultat der Systemdifferenzierung beschreibt, wertet Friedrich Nietzsche, auf den ich weiter unten ausführlich zurückkommen werde, im Übrigen als Kennzeichen für die „gediegene Mittelmässigkeit“ der Wissenschaft, die nach „Theilung der Arbeit!“ ruft und so nur „ein ganz isolirtes Capitelchen der Vergangenheit“ zu betrachten im Stande ist, FRIEDRICH NIETZSCHE, Unzeitgemäße Betrachtungen, hrsg. von GIORGIO COLLI und MAZZINO MONTINARI. München 2007, S. 300f.

³⁾ Ebenda, S. 298.

⁴⁾ HAROLD BLOOM, The Western Canon: The Books and School of Ages, New York, San Diego, London 1994, S. 16.

⁵⁾ FRIEDRICH WILHELM RITSCHL, Zur Methode des philologischen Studiums, in: Ders., Kleinere philologische Schriften. Vol. 5: Vermischtes. Leipzig 1879, S. 19–37, hier: S. 28.

⁶⁾ LUHMANN, Selbststeuerung der Wissenschaft (zit. Anm. 2), S. 298.

Geschlechter und die Vergänglichkeit.⁷⁾ Doch im zweiten Teil seiner ›Unzeitgemässen Betrachtungen‹ mit dem Titel „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“ (1874) identifiziert Nietzsche neben dem „Kanon der monumentalen Kunst“⁸⁾ noch zwei weitere Betrachtungsarten der menschlichen Geschichte, die er antiquarisch und kritisch nennt. Eine reine Fixierung auf das Monumentalische, wie später von Harold Bloom propagiert, würde Nietzsche für unzulässig halten:

Regiert also die monumentalische Betrachtung des Vergangenen über die anderen Betrachtungsarten, ich meine über die antiquarische und kritische, so leidet die Vergangenheit selbst Schaden: ganze grosse Theile derselben werden vergessen, verachtet, und fliessen fort wie eine graue ununterbrochene Fluth, und nur einzelne geschmückte Facta heben sich als Inseln heraus.⁹⁾

Fraglos hegt Nietzsche Sympathien für einen elitären Gestus, wie seine Ausführungen in den ›Unzeitgemässen Betrachtungen‹ belegen.¹⁰⁾ Gleichwohl erkennt er die Bedeutung des antiquarischen und kritischen Gestus an, die er nicht als hermetisch geschlossene Systeme verstanden wissen will, sondern als dialogische, sich wechselseitig beeinflussende.¹¹⁾

Komplement zum pragmatisch Reduzierten (aus apologetischer Perspektive: Konzentrierten) des Kanons ist, in Anlehnung an Nietzsche, das Unterschiedslose des Antiquarischen. Allein für sich betrachtet, „falls sie nämlich allzu mächtig wird und die anderen Arten, die Vergangenheit zu betrachten, überwuchert“, sinkt die antiquarische Historie „so tief, dass er [der Antiquar] zuletzt mit jeder Kost zufrieden ist und mit Lust selbst den Staub bibliographi-

7) NIETZSCHE, Unzeitgemässe Betrachtungen (zit. Anm. 2), S. 260. Zur Verbindung von Nietzsches Überlegungen des ›Nutzens und Nachteils der Historie für das Leben‹ – so sein Titel – mit Fragen der Kanonisierung, siehe JOACHIM KÜPPER, Kanon als Historiographie: Überlegungen im Anschluss an Nietzsches ›Unzeitgemässe Betrachtungen, zweites Stück‹, in: Kanon und Theorie, hrsg. von MARIA MOOG-GRÜNEWALD, Heidelberg 1997, S. 41–64.

8) Aus diesem Kanon fällt, wie Nietzsche scharfsichtig bemerkt, jede zeitgenössische Kunst, also „alle noch nicht monumentale, weil gegenwärtige Kunst“ notgedrungen heraus; zumindest für diejenigen, so schränkt er ein, die der monumentalen Kunst nicht gewachsen seien und die folglich „die Kunst durch die Kunst todtgeschlagen“ haben (NIETZSCHE, Unzeitgemässe Betrachtungen (zit. Anm. 2), S. 263f.).

9) NIETZSCHE, Unzeitgemässe Betrachtungen (zit. Anm. 2), S. 262 (Hervorhebungen im Original).

10) Blooms eigene Formulierungen kommen denen Nietzsches bisweilen eigentümlich nahe, etwa wenn er behauptet, dass „literary criticism, as an art, always was and always will be an elitist phenomenon. It was a mistake to believe that literary criticism could become a basis for democratic education or for societal improvement“ (BLOOM, The Western Canon (zit. Anm. 4), S. 17). Trotz aller Sensibilität für die Gefahren der Monopolisierung des Lesens durch kanonische Texte warnt Nietzsche davor, den „unkünstlerischen und schwachkünstlerischen Naturen [...] diese[m] tanzende[n] Schwarm“ monumentale Kunst vorzusetzen (NIETZSCHE, Unzeitgemässe Betrachtungen, zit. Anm. 2, S. 263).

11) NIETZSCHE, Unzeitgemässe Betrachtungen (zit. Anm. 2), S. 264f.

scher Quisquilien frisst.“¹²⁾ Die Beschäftigung mit bibliografischen Belanglosigkeiten birgt die Gefahr fehlender Bewertungsmaßstäbe, die aber Nietzsche zufolge notwendig sind, soll die Historie, wie er fordert, einen Nutzen für das Leben bringen – wo alle Spreu zu Weizen wird, lassen sich keine Brote mehr backen. Der zweite Einwand Nietzsches ist mit dem ersten verwandt, er hat mit der Beschränkung des Gesichtsfeldes des Wahrnehmenden zu tun: Wenn alles bemerkenswert ist, kann dennoch nicht alles bemerkt werden, und so nimmt, wer alles betrachtet, „das Allermeiste [...] gar nicht wahr“.¹³⁾ Der Wahrnehmung sind, darauf hatte bereits Aristoteles im Zusammenhang mit literarischer Kunst hingewiesen, gewisse Grenzen gesetzt, die unmittelbar mit der Größe des betrachteten Gegenstandes zusammenhängen.¹⁴⁾ Auf die literaturwissenschaftliche und insbesondere -historische Forschung angewendet, bedeutet Nietzsches Überlegung, dass nichts mehr erkannt werden kann, wo die Gesamtheit aller literarischen Texte das Korpus der Untersuchung ausmacht. Polemisch gewendet, ließe sich hier mit Luhmann von der Euryalistik sprechen, dem Umstand also, dass das Nichtbeobachten (der nicht-kanonischen Werke) Bedingung der Möglichkeit von Beobachtung (kanonischer Werke) ist – so wie die Gorgone Euryale den belohnte, der nicht hinblickte. Wer die große Masse nicht beobachtet, bewahrt sich den klaren Blick für die kanonisierte Literatur; wer doch einen Blick wagt, den lassen die Gorgonen zu Stein erstarren und er vermag, derart petrifiziert, nichts mehr zu erkennen. Aber Nietzsches Schrift befasst sich nicht nur mit den Nachteilen, sondern auch mit dem Nutzen der Historie für das Leben und so sieht er in der antiquarischen Historie ein Identifikationspotenzial für all jene, für welche die monumentalische keine oder nur geringe identitätsstiftende Sinnangebote bereithält. Somit stattet diese Form des historischen Diskurses all jene „aus mit einer Tradition, als deren Blüthe und Frucht sie sich in ihrer Existenz [...] gerechtfertigt sehen können.“¹⁵⁾ Aus literarhistorischer Perspektive kann dieses Argument ergänzt werden um die Feststellung, dass die Bedeutung des Monumentalischen gerade aus dem Antiquarischen hervorgeht; am Beispiel hegemonialer generischer Formen erkennt

¹²⁾ Ebenda, S. 268.

¹³⁾ Ebenda, S. 267.

¹⁴⁾ Dem aristotelischen Tragödiensatz zufolge solle diese „von bestimmter Größe“ sein (ARISTOTELES, *Poetik*, übersetzt von MANFRED FUHRMANN, Stuttgart 2001, 1449b), die dem Gesichtsfeld des Rezipienten entspricht: nicht zu klein, weil sich sonst „die Anschauung verwirrt [...], wenn ihr Gegenstand einer nicht mehr wahrnehmbaren Größe nahekommt“ und nicht zu groß, weil sonst „die Anschauung [...] nicht auf einmal zustande [kommt], vielmehr entweicht den Anschauenden die Einheit und die Ganzheit aus der Anschauung, wie wenn ein Lebewesen eine Größe von zehntausend Stadien hätte“ (Ebenda, 1450b–1451a).

¹⁵⁾ KÜPPER, *Kanon als Historiographie* (zit. Anm. 7), S. 53 (die von Küpper kursiv hervorgehobenen Stellen kennzeichnen Nietzsche-Zitate).

man, dass das Monumentalische die Ausnahme bildet sowohl in quantitativer Hinsicht – eine geringe Zahl ursprünglicher generischer Modelle auf der einen, gegen eine Vielzahl generischer Imitationen und Variationen auf der anderen Seite – als auch in qualitativer – denn die Bedeutung monumentalischer Literatur wird weniger durch die intrinsische Qualität eines so genannten Meisterwerks bestimmt, als durch dessen Fähigkeit, Variationen und Imitationen anzuregen.¹⁶⁾ Horace Walpoles ›Castle of Otranto‹ etwa wird nicht unbedingt einstimmig als literarisches Kunstwerk von hoher Qualität betrachtet, aber es regte nachfolgende Generationen zur Imitation an und trug somit wesentlich zur Entstehung des Genres der gothic novel bei. Das Antiquarische ist nicht nur die Kontrastfolie zum Monumentalischen; es ist nicht selten auch dessen Möglichkeitsbedingung.

Das dritte Moment des historischen Diskurses nennt Nietzsche „kritisch“, da es die Vergangenheit „vor Gericht zieht, peinlich inquirirt, und endlich verurtheilt.“¹⁷⁾ Als „Gestus der Kulturrevolution“ und als „Begleiterin aller grundstürzenden Emanzipationsprozesse“¹⁸⁾ kann diese Idee historischer Betrachtungsweise etwa dort zur Geltung kommen, wo ein Kanon durch einen Gegen-Kanon ersetzt werden soll, wo also nicht die Idee des Monumentalischen selbst zur Debatte steht, wohl aber sein Inhalt. Was monumentalisches ist und folglich ein bestimmtes Identifikationspotential bereithält, ist immer auch ein Resultat von Machtkämpfen über die kulturelle Deutungshoheit. Die Bestimmung des Monumentalischen ist, in Nietzsches Worten, gebunden an „die Existenz irgend eines Dinges, eines Privilegiums, einer Kaste, einer Dynastie“ und durch die kritische Betrachtungsweise „soll es eben gerade klar werden, [...] wie sehr dieses Ding den Untergang verdient.“¹⁹⁾ Als literarhistorische Beispiele für einen derartigen Untergang mögen die erfolgreichen Kanonrevisionen in der deutschsprachigen Literatur des Realismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts sowie die Wiederentdeckung und Aufwertung Shakespeares gegen Ende des 17. Jahrhunderts dienen.²⁰⁾ Mit anderen Worten, nicht

¹⁶⁾ Mit Bruno Latour ließe sich argumentieren, dass es vor allem die Stellung bzw. Verzweigungsvielfalt innerhalb eines Netzwerks ist, die Stärke ausmacht: „Stärke kommt nicht von Konzentration, von Reinheit, von Einheitlichkeit, sondern von Verteilung, von Heterogenität und dem sorgfältigen Knüpfen schwacher Verbindungen.“ BRUNO LATOUR, Über die Akteur-Netzwerk-Theorie: Einige Klarstellungen, übersetzt von EIKE KRONSHAGE, in: Literarische Netzwerke im 18. Jahrhundert, hrsg. von LORE KNAPP, Bielefeld 2019, S. 45–66, hier S. 47.

¹⁷⁾ NIETZSCHE, Unzeitgemäße Betrachtungen (zit. Anm. 2), S. 269.

¹⁸⁾ KÜPPER, Kanon als Historiographie (zit. Anm. 7), S. 53.

¹⁹⁾ NIETZSCHE, Unzeitgemäße Betrachtungen (zit. Anm. 2), S. 269f.

²⁰⁾ Zur Kanonrevision im deutschen Realismus siehe LOTHAR L. SCHNEIDER, Realistische Literaturpolitik und naturalistische Kritik: Über die Situierung der Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Vorgeschichte der Moderne, Berlin 2005, S. 9: „Denn

der bereits zitierte „Glaube an die Zusammengehörigkeit und Continuität des Grossen aller Zeiten“²¹⁾ wird kritisch zu stürzen versucht, sondern vielmehr die Deutung dessen, was dieses Große sei, wie die ästhetischen Artefakte also gemäß der hier untersuchten binären Leitdifferenz von Kanon und Quisquilie einzuordnen sind.²²⁾

Aber die kritische Historie Nietzsches lässt sich auch so verstehen, dass sie nicht bloß auf die Ordnung der Literatur, sondern auch auf die Ordnungsstruktur der Literaturgeschichte abzielt, die ihre eigene Betrachtungsweise der Vergangenheit vor Gericht zieht. Das ist genau dann der Fall, wenn nicht eine monumentalische Historie durch eine andere ersetzt wird (und in Abgrenzung zu seinem Außen so den nicht-monumentalischen Teil der Literatur dem Antiquarischen überlässt), sondern die Kategorie des Monumentalischen selbst kritisch hinterfragt wird. Nietzsche nimmt freilich keine zyklischen und letztlich ergebnislosen Phasen der Selbstversicherung der (Literatur-)Geschichte an, so dass die potentielle Zerschlagung der monumentalischen Phase in seinen Überlegungen zur kritischen Historie selbstverständlich nicht vorgesehen ist, weil dadurch die Nachteile des Antiquarischen den historischen Diskurs dominieren würden. Es steht zu vermuten, dass eine an den so genannten big data orientierte Literaturwissenschaft genau diesen kritischen Gestus vollzieht und damit die Differenz von Monumentalischem und Antiquarischem aufzulösen beginnt. Forschungsgegenstand ist dann nicht das eine oder das andere, sondern schlicht die Gesamtheit der Literatur.²³⁾

der poetische Realismus, der aus literaturwissenschaftlicher Perspektive den poetischen ‚Höhenkamm‘ des Zeitalters markiert, ist Ergebnis einer Kanonrevision, die Ende des Jahrhunderts nach den Wertungskriterien der Literaturwissenschaft (nach Scherer) erfolgte [...]“. Zur Revision des frühneuzeitlichen Dramenkanons, den im 17. Jahrhundert noch Autoren wie Beaumont und Fletcher anführten, sowie zur Axiologie von Literatur im Allgemeinen siehe den konzisen Beitrag von ROBERT D. HUME, *Axiologies: Past and Present Concepts of Literary Value*, in: *Modern Language Quarterly* 78.2 (2017), S. 139–172, hier: S. 142f.

²¹⁾ NIETZSCHE, *Unzeitgemäße Betrachtungen* (zit. Anm. 2), S. 260.

²²⁾ Die ersten beiden Momente des historischen Diskurses entsprechen in gewisser Hinsicht Luhmanns Vorstellung, das Kunstsystem sei gemäß der Differenz schön/hässlich codiert. Das Schöne ist hier das Monumentalische, das Hässliche das Antiquarische. Nun kann der kritische Gestus so verstanden werden, dass er entweder auf das so Codierte oder auf diese spezielle Codierung abzielt, mit anderen Worten auf das, was (so) codiert wurde, oder dass (so) codiert wurde. Ersteres zielt auf die Anordnung innerhalb des Feldes ab, letzteres auf das Feld selbst.

²³⁾ Wenn Moretti davon spricht, „the lost 99 per cent of the archive“ in die Literaturgeschichte zu reintegrieren, dann teilt er damit Nietzsches Sorge über die Dominanz der monumentalischen Selektion, des Kanons über die Quisquilie. FRANCO MORETTI, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, London/New York 2005, S. 77.

2. „*Er kann es nicht messen und nimmt deshalb alles als gleich wichtig...*“

Dass die alte Frontstellung von selektivem Kanon und einem (potentiell) offenen Textkorpus in jüngerer Zeit wieder in der geisteswissenschaftlichen Debatte zu Tage tritt,²⁴⁾ liegt mitnichten an einem antiquarischen Interesse dieser Debatten, das sich unterschiedslos an Sieger und Verlierer hält. Vielmehr haben, wie so oft, technologische Neuerungen alte Konflikte aufleben lassen. Die Rede ist von den Verfahren der so genannten digitalen Geisteswissenschaften. Deren Methoden scheinen den Antiquaren neue Munition zu liefern. Gegen Nietzsches deutlicher (wenn auch keineswegs einseitiger) Bevorzugung der monumentalen Historie führen die digitalen Geisteswissenschaften eine Reperspektivierung antiquarischer Textkorpora ins Feld: diese ließen sich nun sehr wohl in den Blick nehmen. Und zwar genau, weil sie etwas zu leisten im Stande sind, was Nietzsche seinem Antiquar absprach, als er schrieb: „Er kann es nicht messen.“²⁵⁾ Denn für die digitalen Geisteswissenschaften ist das Messen Kernaufgabe.

Nietzsches Begriff des Messens enthält eine evaluative Komponente, die semantisch mit dem Maßstab (an dem sich Qualität messen lässt) verwandt ist. Etymologisch hat das Wort zudem distributiven Sinn, das Zumessen, auch „zutheilen, geben.“²⁶⁾ Mit anderen Worten: Messen ist Bewerten. Wer ein diskursives Feld vermisst, misst bestimmten Gegenständen darin Bedeutung zu, indem er einen Maßstab an sie anlegt. Die maßstabsvergessene antiquarische Historie bevorzugt Nietzsche zufolge das Gleichmaß und kennt gerade deshalb keinerlei Relevanzkriterien. Was aber nun, wenn neue Werkzeuge das Messen plötzlich doch ermöglichen? In einem Feld, das vollständig vermessen werden kann, bedarf es keiner Maßstäbe zur Isolierung monumentalischer Werke; denn die isolierten Werke müssen nicht mehr (quasi als Idealtypus im Sinne

²⁴⁾ Exemplarisch aus der Vielzahl von Untersuchungen sei hier Mirco Limpinsels Beitrag genannt, der diese Frontstellung vor dem Hintergrund digitalgeisteswissenschaftlicher Verfahren untersucht. Limpinsel ist bemüht, den Kanon gegenüber „Datenfülle“ und „Datenflut“ abzugrenzen, um auf dessen prinzipiell exklusiven Gestus hinzuweisen. Wo von Interesse „nicht wie immer kanonisch ausgezeichnete Texte, sondern alle Texte“ sind, so Limpinsel, steht eine Intensivierung der Forschungsdynamik allein schon durch die höhere Inklusivität der Forschenden zu erwarten, mit anderen Worten, dem „abendländischen Bildungskanon“ kommt zunehmend seine gate keeper-Funktion abhanden und die Tore des Diskurses stehen potentiell jedem offen, der bereit ist, sie zu durchschreiten – wenngleich der überschwängliche Enthusiasmus der Aufbruchsstimmung hinsichtlich neuerlicher Befunde eher relativiert werden muss. MIRCO LIMPINSEL, Was bedeutet die Digitalisierung für den Gegenstand der Literaturwissenschaft?, in: Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften (2016): o. pag. <http://www.zfdg.de/2016_009> [21.07.2017].

²⁵⁾ NIETZSCHE, Unzeitgemäße Betrachtungen (zit. Anm. 2), S. 267.

²⁶⁾ Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Eintrag: „messen, verb“, <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GMO4275#XGMO4275> [30.08.2017].

Max Webers) die Gesamtheit des Feldes repräsentieren.²⁷⁾ Der Kanon muss keine Komplexität mehr reduzieren, da die Maschinenlektüre Komplexität bewältigen kann und Erkenntnisse hervorbringt, die, in komplexitätsreduzierten Formen dargestellt (als graphs, maps, trees u.ä.), für den menschlichen Leser kommensurabel sind: „graphs, maps, and trees place the literary field literally in front of our eyes.“²⁸⁾ Auch Perseus benötigte ein Werkzeug, um die Gorgo Medusa zu bezwingen; der Gorgo Euryale, die das Nichtbeobachten belohnt, lässt sich auch nur mit einem Werkzeug beikommen, will man nicht die Petrifikation riskieren. Das Werkzeug ist der Algorithmus.²⁹⁾

Die Vorteile algorithmischen Lesens sind vielfach diskutiert worden und müssen hier nicht mehr im Detail wiederholt werden.³⁰⁾ Die von Moretti untersuchten Verfahren widmen sich den, wie er schreibt, verlorenen 99% des Archivs, um sie in die Literaturgeschichte zu reintegrieren: „[they] take the lost 99 per cent of the archive and reintegrate it into the fabric of literary history, allowing us to finally ‘see’ it.“³¹⁾ Es ist schwer festzustellen, inwiefern die Bemühungen von Vor- und Nachkriegsliteraturwissenschaftlern wie F. R. Leavis oder Harold Bloom, die Menge der (Roman)Literatur auf vier (Leavis: Jane Austen, George Eliot, Joseph Conrad, Henry James) oder sieben Autoren zu begrenzen (Bloom: Shakespeare und „His few peers – Homer, the Yahwist, Dante, Chaucer, Cervantes, Tolstoy, perhaps Dickens“)³²⁾ jemals irgendwem wirklich plausibel erschienen sind; heute jedenfalls muss dieses elitäre Vorgehen, das deutlich hinter Morettis einem Prozent zurückbleibt, absurd erscheinen. Jün-

²⁷⁾ Zur Idee der Repräsentation („representativeness“) siehe auch den einschlägigen Beitrag von MARK ALGEE-HEWITT und MARK MCGURL, *Between Canon and Corpus: Six Perspectives on 20th-Century Novels*, in: *LiteraryLab Pamphlet* 8 (2015): S. 1–27, hier S. 1: „which group of several hundred [novels] would represent the most reasonable, interesting, and useful subset of the whole?“

²⁸⁾ FRANCO MORETTI, *Graphs, Maps, Trees* (zit. Anm. 23), S. 2.

²⁹⁾ Als man Nietzsche eine Schreibmaschine zeigte, stellte dieser später brieflich fest: „[U]nser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken“ (FRIEDRICH NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, Bd. 6: *Sämtliche Briefe*, hrsg. von GIORGIO COLLI und MAZZINO MONTINARI, München, Berlin, New York 1986, S. 172). Diese Feststellung (später von Friedrich Kittler ausgearbeitet) lässt sich im Zusammenhang dieses Beitrags mühelos auf das Lesen anwenden, wo der Algorithmus zum „Lesezeug“ wird.

³⁰⁾ Der Umstand, dass seit Kurzem die ersten Handbücher und Einführungswerke in die so genannten Digital Humanities vorliegen, zeigt die fortschreitende Etablierung dieser Methoden und Zugriffe auf Literatur in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Exemplarisch seien hier für den deutschsprachigen und für den angelsächsischen Raum je ein solches Überblickswerk genannt: FOTIS JANNIDIS, HUBERTUS KOHLE, MALTE REHBEIN (Hrsgg.), *Digital Humanities: Eine Einführung*, Stuttgart 2017. Und: DAVID M. BERRY, ANDERS FAGERJORD, *Digital Humanities: Knowledge and Critique in a Digital Age*, Cambridge 2017.

³¹⁾ MORETTI, *Graphs, Maps, Trees* (zit. Anm. 23), S. 77.

³²⁾ HAROLD BLOOM, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York 1998: S. 3.

geren Generationen von Literaturwissenschaftlern dient dieses eingeschränkte Literaturverständnis nicht unbedingt als Leitbild; und das nicht bloß, weil vermutlich jeden, der im 21. Jahrhundert über Shakespeare schreibt, das Gefühl beschleicht, nichts Neues über den Barden mehr sagen zu können,³³⁾ so dass es einfacher erscheinen muss, über andere, weniger kanonische Autoren zu forschen. Reizvoll ist für sie insbesondere eine Erweiterung des Blicks auf die Literatur durch eine Erweiterung des beforschten Objektes: „Die Gegenstände der Wissenschaft haben ihre Form nicht, sondern bekommen sie“, wie der Soziologe Dirk Baecker in einem Aufsatz über die Digitalisierung in den Geistes- und Sozialwissenschaften feststellte.³⁴⁾

Diese Erweiterung des literaturwissenschaftlichen Untersuchungsgegenstandes steht in der institutionellen Praxis dem Umstand entgegen, dass der Distinktionsgewinn einer Shakespeare-Monografie nach wie vor höher ist als beispielsweise der einer Monografie über George Chapman; Charles Dickens schlägt, sportlich gesprochen, R. S. Surtees, Joseph Conrad William Henry Hudson, Samuel Beckett Seán O’Casey usw. Vermutlich beweist dies die Persistenz kanonischer Wertung und die Trägheit des akademischen Habitus (den Bourdieu’schen Hysteresis-Effekt).³⁵⁾ Hier deutet sich an, was im dritten Teil dieses Aufsatzes untersucht werden soll: Die notwendige Schaffung von Forschungsanreizen, die einen Distinktionsgewinn im wissenschaftlichen Feld in Aussicht stellen, damit sich eine Erweiterung des Forschungsgegenstandes über das eine Prozent hinaus realisieren kann. Es ist also, um auf Leavis und

³³⁾ Was bei Shakespeare als fraglos am stärksten beforschtem Autor der Literaturgeschichte unmittelbar evident erscheint, gilt auch für zahlreiche Texte anderer Autoren und National-literaturen. Exemplarisch für die Germanistik siehe dazu im Anschluss an Michael Hagners Überlegungen: SUSANNE REICHLIN, Literaturwissenschaft ohne Leser und Leserinnen, in: DVjs 89:4 (2015): S. 647–650, hier S. 648: „Die germanistischen Kanontexte (Kafka, Musil et al.) sind sicher in dem Sinne ‚überforscht‘, als die Vielzahl der Publikationen zu bestimmten Passagen kaum zu überblicken ist“. Was Reichlin angesichts dieser Tatsache von der heutigen Literaturwissenschaft fordert – und was sie offenbar nicht ohne erhobenen Zeigefinger als Verknüpfung von Textauslegung und „wissenschaftlicher Demut“ bezeichnet – ist schlicht eine gute wissenschaftliche Praxis, die der Komplexität des Fachs (im Sinne Luhmanns) Rechnung trägt, indem sie das zu Sagende vor der Publikation mit dem bereits Gesagten anderer Wissenschaftler abgleicht. Ihr Befund, dass in den wissenschaftlichen Texten der 1970er Jahre „im Durchschnitt mehr Lesearbeit steckt als in aktuellen Publikationen [...] [bezogen] sowohl auf die Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur als auch auf eine breite Kenntnis der sogenannten Primärliteratur“ (S. 648) überzeugt allein deshalb nicht, weil sie selbst dafür keine Belege anbringt (die möglicherweise auf quantitativem Wege zu erbringen wären). Ihre Überlegungen ließen sich indes fruchtbar machen für eine Erweiterung meiner Nietzsche-Lektüre von der Literatur auf die Literaturwissenschaft.

³⁴⁾ DIRK BAECKER, Formbegriff in den Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften, in: Kultur/Reflexion: Philosophische, kultur- und sozialwissenschaftliche sowie künstlerische Beiträge (Blog), 3.10.2017, <<https://kure.hypotheses.org/331>> [29.11.2017].

³⁵⁾ PIERRE BOURDIEU, Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, übersetzt von BERND SCHWIBS und ACHIM RÜSSER, Frankfurt/M. 1987, S. 187f. et passim.

Bloom zurückzukommen, nicht bloß die geringe Menge ihrer Listen, die heutigen Literaturwissenschaftlern wohl fragwürdig erscheint, sondern auch der Umstand, dass die von ihnen kompilierten Werke den Eindruck geschlossener Listen erwecken; nicht nur sind die genannten Autoren und ihre Werke nicht negotiabel, sie scheinen auch keine Ergänzung zu dulden. Wer unter diesen Auspizien noch ernsthaft literaturwissenschaftlich tätig sein möchte, muss sich der zwingend abnehmenden Relevanz der eigenen Forschungsergebnisse bewusst sein.

Das Versprechen des algorithmischen Lesens ist demnach groß. Dass die unterschiedlichen Methoden der digitalen Geisteswissenschaften geeignet sind, literaturwissenschaftliche Fragen zu stellen und zu beantworten, hat seine Ursache fraglos in der möglichen Quantifizierbarkeit historischer Daten – vorausgesetzt, dass diese in zugänglicher und vollständiger Form vorliegen: Jahreszahlen und historische Ereignisse lassen sich ebenso in Mengen, Diagrammen, Netzwerken und anderen Visualisierungsformen wiedergeben wie die Anzahl publizierter Romane in einem bestimmten Zeitraum, deren Genres, deren Wortumfang, deren Sprache, deren Autoren uvm. Kurz: Diverse Aspekte der Trias Autor-Leser-Text lassen sich zählen und können ohne nennenswerte Schwierigkeiten Gegenstand quantitativer Literatur(geschichts)forschung werden. Hier baut die Forschung auf der gründlichen Archivarbeit auf, der Erschließung von Bibliotheksbeständen, von Entleihkatalogen, von Manuskriptsammlungen, Verlagszahlen uvm., aber ebenso auf Digitalisierung und Aufbereitung der jeweiligen Bestände, was im günstigsten Fall eine Kooperation und Zurkenntnisnahme von Forschung Dritter zur Folge hat.³⁶⁾

Wer beispielsweise die Editionspraxis von Charles Dickens quantitativ untersuchen möchte – ich wähle bewusst das Beispiel eines kanonischen Autors –, ist nicht nur auf die Verfügbarkeit seiner Manuskripte und Korrekturfahnen angewiesen (die im Fall von Dickens meistens gegeben ist), auf deren (idealerweise digitale) Einsehbarkeit (ebenfalls gegeben), sondern auch auf die Strukturierung der Daten nach vorgegebenen Standards wie etwa denen

³⁶⁾ Siehe dazu: MATT ERLIN und LYNNE TATLOCK, Introduction: ›Distant Reading‹ and the Historiography of Nineteenth Century German Literature, in DIES. (Hrsgg.), *Distant Readings: Topologies of German Culture in the Long Nineteenth Century*, Rochester 2014, S. 1–28, hier: S. 3f. Allerdings ist Vorsicht geboten angesichts eines übermäßigen Enthusiasmus: Bibliometrische Untersuchungen zeigen deutlich, dass in allen Wissenschaften zwar stetig mehr publiziert wird, das Publierte jedoch weniger zur Kenntnis genommen, d.h. nur selten und nur selten lange zitiert wird — der hinlänglich untersuchte „attention decay in science“ trifft fraglos auch auf die Geistes- und Sozialwissenschaften zu. Für die Naturwissenschaften siehe: PIETRO DELLA BRIOTTA PAROLO et al., Attention Decay in Science, in: *Journal of Informetrics* 9.4 (2015): S. 734–745.

der Text Encoding Initiative (TEI)³⁷⁾ (derzeit nicht vollumfänglich gegeben). Hier offenbart sich eine weitere Dimension quantitativer Forschung: Sie ist nicht nur dann am ergiebigsten, wenn große Datenmengen vorliegen, sondern auch, wenn eine große Menge an Personal die zuverlässige und den gängigen Standards entsprechende Aufbereitung der Daten vornimmt. In diesem Zusammenhang wurde festgestellt, dass „die junge Disziplin des Forschungsdatenmanagements hierbei tatsächlich von der Datenkuratierung [spricht] und [...] damit die Rolle des data curators [kreiert]“,³⁸⁾ also einer in der Praxis meist vom Literaturwissenschaftler gesonderten Gruppe.

In Anbetracht des erheblichen Personalaufwands für digitalgeisteswissenschaftliche Forschung (vom technischen Aufwand ganz zu schweigen) erhält die Begeisterung für die quantitative Forschung als einer prinzipiellen Demokratisierung von Forschung und Wissenserzeugung einen empfindlichen Dämpfer.³⁹⁾ Denn Mengen (oder polemisch: Unmengen) an Personal können sich am Ende nur eine kleine Zahl an Akteuren leisten, so dass es nicht wundert, dass Vorreiter im angelsächsischen Raum private Universitäten wie Stanford sind, im deutschsprachigen Raum hingegen zu einem beträchtlichen Teil von Drittmittelgebern wie der Deutschen Forschungsgemeinschaft oder der VolkswagenStiftung finanzierte Projekte.⁴⁰⁾ Zum Betreiben von Datenaufbereitung und -kuratierung gibt es zudem, wie bereits angedeutet, im Feld der deutschsprachigen Wissenschaft nur geringe Anreize, so dass diese Tätigkeiten

³⁷⁾ Ausführlicher zur Verwandlung großer, unstrukturierter Datenmengen (big data) in strukturierte Datenmengen (smart data) siehe THOMAS WEITIN, *Thinking Slowly: Literatur lesen unter dem Eindruck von Big Data*, in: LitLingLab Pamphlet #1 (2015): S. 1–17, insbesondere S. 4f. Weitin betont insbesondere den „enorme[n] ‚händische[n]‘ Aufwand“, der „für die Arbeit mit literarischen Texten“ erforderlich sein wird (S. 5). In der von Sybille Krämer und Martin Huber vorgeschlagenen Kategorisierung digitalgeisteswissenschaftlicher Arbeitsverfahren ist dieser Arbeitsschritt, den sie als „Verdatung der Forschungsgegenstände“ bezeichnen, lediglich der erste von vier. SIBYLLE KRÄMER, MARTIN HUBER, *Dimensionen Digitaler Geisteswissenschaften*, in: *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften*, 31. August 2018 <http://www.zfdg.de/sb003_013> [27.06.2019].

³⁸⁾ STEPHAN BÜTTNER, HANS-CHRISTOPH HOB OHM, LARS MÜLLER, *Research Data Management*, in: DIES., *Handbuch Forschungsdatenmanagement*, Bad Honnef 2011, S. 13–24, hier: S. 17.

³⁹⁾ Diese Debatten über die Bedeutung des Internets für die Demokratie und Demokratisierung werden schon länger intensiv geführt, wobei sich schon früh eine eher skeptische Haltung durchgesetzt hat. Das betrifft alle Lebensbereiche, folglich auch die Forschung. Siehe beispielsweise DANIEL JACOB, MANUEL THOMAS, *Das Internet als Heilsbringer der Demokratie?*, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Blog), 20.5.2014, <<http://www.bpb.de/apuz/184700/das-internet-als-heilsbringer-der-demokratie>> [27.06.2019].

⁴⁰⁾ Siehe beispielsweise: „Digitale Verfahren in den Geisteswissenschaften: Mit ‚Mixed Methods‘ in die Zukunft?“. 13. März 2017. <<https://www.volkswagenstiftung.de/nc/aktuelles-presse/aktuelles/aktuelles-news/news/detail/artikel/digitale-verfahren-in-den-geisteswissenschaften-mit-mixed-methods-in-die-zukunft/marginal/5237.html>> [26.06.2019].

zwar einen wissenschaftlichen Mehrwert generieren, ohne jedoch einen Distinktionsgewinn im Feld zu gewährleisten:

Datensätze werden i. d. R. nicht im Literaturverzeichnis von Veröffentlichungen zitiert und entsprechend erntet der Datenproduzent keine Zitate. Aber Zitate sind die Währung, mit der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler innerhalb der Scientific Community entlohnt werden. Eine Verbesserung der „Belohnungsstrukturen“ für diese Arbeiten trüge somit zu einer Verbesserung der Datenverfügbarkeit bei.⁴¹⁾

Das Resultat ist, dass Wissenschaftler ihre Daten – insbesondere wo es sich um große Datenmengen (big data) und gut kuratierte Daten (smart data) handelt – nicht selber aufbereiten, sondern aufbereiten lassen: Im Idealfall von geschultem Fachpersonal, in der Praxis häufig aber durch Studierende, Promovierende oder Mitarbeiter; nicht selten sogar greifen sie auf bestehende Textkorpora zurück, die in ungünstigen Fällen, wie etwa im Fall von Google Books, intransparent sind, was fragwürdige Forschungsergebnisse produziert.⁴²⁾ Der Umstand, dass die Erstellung bzw. digitale Aufbereitung eines literarischen Korpus bereits grundlegende Erkenntnisse über das Korpus erzeugen,⁴³⁾ bleibt in der Forschungspraxis ohne Bedeutung, wenn die erstellenden und die untersuchenden Personen nicht identisch sind. Kritisch bleibt also festzuhalten, dass die philologische Praxis Gefahr läuft, in zweifacher Hinsicht aus der literaturwissenschaftlichen Arbeit ausgeschlossen zu werden: Zum einen durch die Auslagerung von Archivtätigkeiten an Datenkuratoren, zum anderen durch die Delegation von Lesetätigkeiten an Algorithmen.⁴⁴⁾

⁴¹⁾ DENIS HUSCHKA et al., Datenmanagement und Data Sharing: Erfahrungen in den Sozial- und Wirtschaftswissenschaften, in: BÜTTNER et al., Handbuch Forschungsdatenmanagement (zit. Anm. 38), S. 35-48, hier: S. 38. „Die Langzeitarchivierung und nachhaltige Bereitstellung geisteswissenschaftlicher Forschungsdaten“ kennzeichnen auch Stefan Buddenbohm, Claudia Engelhardt und Ulrike Wuttke als organisatorisches Problem auf Grund „fehlender oder zumindest unzulänglicher Anreiz- und Unterstützungssysteme für Forschende, ihre Daten für die Nachnutzung angemessen aufzubereiten.“ STEFAN BUDDENBOHM, CLAUDIA ENGELHARDT und ULRIKE WUTTKE, Angebotsgenese für ein geisteswissenschaftliches Forschungsdatenzentrum, in: Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften, 2.9.2016, <http://www.zfdg.de/2016_003> [27.06.2019].

⁴²⁾ Auf die Gefahren eines naiven Umgangs mit intransparenten und nicht nachvollziehbar erstellten Datenmengen hat zuletzt Thomas Weitin in seiner Kritik am unreflektierten wissenschaftlichen Umgang mit Googles Ngram Viewer hingewiesen. Dieses Tool sei zwar auch für Laien einfach zu bedienen (was seine Stärke ausmache), sei aber (für Google freilich nicht ungewöhnlich) völlig intransparent hinsichtlich der durchsuchten Daten und der Texterkennung (OCR). Weitin weist zwei rezenten Forschungsvorhaben, die Ngram benutzt haben, fehlerhafte Ergebnisse nach, die aus den genannten Unzulänglichkeiten des Tools resultierten. Dazu: WEITIN, Thinking slowly (zit. Anm. 37), S. 2f.

⁴³⁾ Siehe THOMAS WEITIN, KATHARINA HERGET, Falkentopics: Über einige Probleme beim Topic Modeling literarischer Texte, in: LiLi 47 (2017): S. 29-48, hier: S. 33f.

⁴⁴⁾ Zum algorithmischen Lesen und seiner Bedeutung für die (in oft nur geringem Maße reflektierte) Kerntätigkeit der Literaturwissenschaften, dem Lesen, siehe EIKE KRONSHAGE,

Das oben erwähnte Dickens-Beispiel zeigt, dass die Fragen an das Korpus von Texten von und über Dickens von einem Forschungssubjekt ausgehen, das dieses Korpus bereits sehr genau kennt. Dieses Kenntnis wurde auf „traditionellem“ Weg erworben, und zwar durch eine sequenzielle Einzeltextanalyse des Dickens'schen Oeuvres sowie der dazugehörigen Forschungsliteratur. Diese Vielzahl an close readings generiert (meistens theoriegeleitet)⁴⁵⁾ wissenschaftliche Probleme im Umgang mit dem bekannten Korpus und führt „gleichzeitig einen Plan für die Lösung des Problems mit“.⁴⁶⁾ Theorien weisen also auf die Probleme einer Lektüre hin und legen Lektüremodi nahe, die mit Wahrscheinlichkeit zu einer Lösung des Problems führen werden. Entsprechend werden digitalgeisteswissenschaftliche Verfahren in der Praxis oft dazu eingesetzt, bereits Bekanntes zu verifizieren bzw. zu widerlegen.⁴⁷⁾ Die quantitative Evidenz stützt, was die qualitative, theoriegeleitete Lektüre bereits hat erkennen lassen. Derartig eingesetzte quantitative Verfahren operieren deskriptiv, indem sie die Beschreibung eines Problems und seiner Lösung in einer Metasprache ermöglichen. Diese Praxis mag für Wissenschaftler einen guten Einstieg in die digitalgeisteswissenschaftliche Forschung bieten, die, wie Thomas Weitin und Katharina Herget zu Recht anmerken, sehr viel Übung erfordert, wofür konkrete Probleme aus dem eigenen Forschungsbereich am stärksten motivieren dürften.⁴⁸⁾ Doch führen derartige „Fingerübungen“ idealerweise zu dem Wunsch, die erprobten Methoden einzusetzen, um dem Textkorpus etwas abzugewinnen – ein Problem oder eine Lösung für ein Problem – das sich nicht in bloßer Bestätigung der aus close reading gewonnenen Erkenntnisse erschöpft. Sibylle Krämer und Martin Hubert sprechen in diesem Zusammenhang von dem Anspruch der „Innovativität“ und binden diese, analog zu meinen Über-

Theorien des Nichtlesens, in: Grundthemen der Literaturwissenschaft, Bd. 4: Lesen, hrsg. von ROLF PARR und ALEXANDER HONOLD, Berlin 2018, S. 211–230. In diesem Handbuchartikel kategorisiere ich einerseits das Nichtlesen anhand der drei Modalverben können, dürfen und wollen und verorte andererseits Formen dieses Nichtlesens in rezenten literatur- und kulturwissenschaftlichen Methoden wie dem distant reading (Moretti), dem surface reading (Best/Marcus), der Theorie der Interpassivität (Pfaller) oder den Strategien des Nichtlesens (Bayard, Hitchings).

⁴⁵⁾ Zur Funktion von „Theorien als Problemdeckungshilfen“ siehe ausführlicher und unter Rückbezug auf Thomas S. Kuhn: NIKLAS LUHMANN, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1992, S. 424–445.

⁴⁶⁾ LUHMANN, *Wissenschaft der Gesellschaft* (zit. Anm. 45), S. 424.

⁴⁷⁾ Moretti bemerkt, dass dies eine wichtige Aufgabe sei, die allein aus digitalgeisteswissenschaftlichen Verfahren noch keine eigenständige und relevante Disziplin mache: „It adds detail, but it doesn't change what we already knew. And if this is all measurement can do, then its role within literary study will only be a limited and ancillary one; making existing knowledge somewhat better, but not really different. Disappointing.“ FRANCO MORETTI, ›Operationalizing‹: Or, The Function of Measurement in Modern Literary Theory, in: *Literary Lab Pamphlet 6* (2013): S. 1–13, hier: S. 5.

⁴⁸⁾ THOMAS WEITIN, KATHARINA HERGET, *Falkentopics* (zit. Anm. 43), S. 32f.

legungen zur Quisquilie, an die Textmenge: „In idealer Weise wäre das [die Innovativität] erfüllt, wenn in der Analyse großer Datenkorpora Muster, Zusammenhänge und Forschungsfragen zutage treten und zu entdecken sind, die vorher niemand sehen oder vermuten konnte.“⁴⁹⁾

Literaturwissenschaftler sehen sich in ihrer Arbeit immer wieder mit der Frage konfrontiert, was sie lesen wollen (Kanon oder Quisquilie; das eine oder die neunundneunzig Prozent; das monumentalisch oder das antiquarisch Bewahrte) und wie sie lesen wollen (close oder distant; statarisch-individuell oder kursorisch-algorithmisch; selbst oder delegiert). Da sich der methodische Zugriff dem untersuchten Gegenstand empfiehlt, liegt es nahe, dass Untersuchungen mit einem sehr großen Textkorpus zu Fernlektüren einladen, während für ein kanonisches Korpus Nahlesen geeignet scheint. Der erste Fall scheint keine Alternative zu kennen, da der individuellen menschlichen Lesezeit und Informationsretention natürliche Grenzen gesetzt sind und Computer etwas fraglos besser können als menschliche Akteure: zählen und messen. Streit entzündet sich hingegen vorwiegend im zweiten Fall: Wo Netzwerkanalyse oder Stilometrie zur Analyse eines kanonischen Einzeltexts verwendet werden, treten Algorithmen scheinbar in Konkurrenz zur menschlichen Kernkompetenz, dem Verstehen. Es überrascht daher nicht, dass sich insbesondere diese Art der Forschung harscher Kritik ausgesetzt sieht: So wertet beispielsweise Kathryn Schulz in einem vielbeachteten Artikel in der ›New York Times‹ Franco Morettis netzwerkbasierte Plot-Analyse von ›Hamlet‹ als trivial: „Reading the paper [i. e. Moretti’s], though, I mostly vacillated between two reactions: ‘Huh?’ and ‘Duh!’ – sometimes in response to a single sentence.“⁵⁰⁾ Ihre Polemik zielt darauf ab, dass alles, was Morettis personell und technisch aufwändige computergestützte Analyse erkennen lässt, auch ein aufmerksamer close reader hätte erkennen können: „But whatever’s happening in this paper is neither powerful nor distant.“⁵¹⁾ Für Digital Humanities-Apologeten ist Schulz eine Ignorantin, für Kritiker ist sie das Kind in Andersens ›Des Kaisers neue Kleider‹, das allein die triviale Wahrheit ausspricht, die eine von glänzendem Tand beeindruckte Gesellschaft nicht zu erkennen bereit oder in der Lage ist.

⁴⁹⁾ SIBYLLE KRÄMER, MARTIN HUBERT, Dimensionen (zit. Anm. 37).

⁵⁰⁾ KATHRYN SCHULZ, What is Distant Reading?, in: The New York Times 24.06.2011, <<http://www.nytimes.com/2011/06/26/books/review/the-mechanic-muse-what-is-distant-reading.html>> [24.07.2017].

⁵¹⁾ Ebenda. Die Kritik an der mangelhaften Kosten/Nutzen-Bilanz ist dabei keineswegs originell. Sie begleitet quantitative Verfahren schon seit Jahrzehnten. Siehe LAWRENCE STONE, The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History, in: Past & Present 85 (1979), S. 3–24, hier: S. 11. Kritisch dazu: MANFRED THALLER, Von der Mißverständlichkeit des Selbstverständlichen: Beobachtungen zur Diskussion über die Nützlichkeit formaler Verfahren in der Geschichtswissenschaft, in: Historical Social Research 29 (2017 [1992]), S. 221–242, hier: S. 222f.

Möglicherweise zeigt Schulz' Reaktion, dass wir diejenigen literarischen Texte, die für uns ohnehin ohne große Bedeutung sind (Morettis 99%, das antiquarische Archiv der Quisquilien), bereitwillig den Methoden überlassen, an denen wir Anstoß nehmen. Forscher, die sich derart betätigen, werfen, mit Gottfried Keller, keine Laternen ein, aber sie zünden auch keine an. Der Kanon erscheint dahingegen als eine Sammlung monumentalischer Werke, die es gegen die Vereinnahmung durch eine Fern- (und damit implizit: Nicht-) Lektüre zu verteidigen gilt. Im Feld digitalgeisteswissenschaftlicher Forschung ist, wie sich gezeigt hat, nicht nur das Wie-Lesen Gegenstand konfliktreicher Auseinandersetzungen, sondern auch das untrennbar mit diesem verbundene Was-Lesen. Von der Beantwortung dieser beiden Fragen hängt das jeweilige Forschungsprogramm ab, dem sich Literaturwissenschaftler verpflichten und damit indirekt auch der institutionelle Rahmen, in dem sie dieses Programm verankern.

Die Grabenkämpfe zwischen qualitativer und quantitativer Forschung artikulieren sich in der Geschichte der Literaturwissenschaften, wenn nicht zum ersten Mal, so doch zum ersten Mal in einer gewissen Schärfe.⁵²⁾ In den Sozialwissenschaften hingegen hat die Auseinandersetzung Tradition, und weist in ihrer Geschichte die übliche Pendelbewegung auf, die derartigen Oppositionen zu eigen zu sein scheint. Es ist gewiss kein fauler Kompromiss, wenn sich quantitative und qualitative Sozialforscher in letzter Zeit verstärkt annähern und in Anerkennung der epistemologischen Kompetenzen des jeweils anderen mehrmethodische Konzepte (multi-method research) entwickeln.⁵³⁾ Darunter verstehen David Collier and Colin Elman unter anderem „the growing number of interconnections between qualitative and quantitative research tools.“⁵⁴⁾

Im Fall der literaturwissenschaftlich-quantitativen Methode des distant reading und der literaturwissenschaftlich-qualitativen Methode des close reading sollte man sich diese Kombination jedoch nicht als beliebig ein- und

⁵²⁾ Einen Überblick über diese Frontstellung bietet etwa WEITIN, *Thinking slowly* (zit. Anm. 37), S. 2f.

⁵³⁾ Siehe dazu exemplarisch den folgenden Handbuchbeitrag: DAVID COLLIER, COLIN ELMAN, *Qualitative and Multi-Method Research: Organizations, Publication, and Reflections on Integration*, in: *Oxford Handbook of Political Methodology*, hrsg. von JANET M. BOX-STEFFENSMEIER, HENRY BRADY und DAVID COLLIER, Oxford 2008: S. 780–783. Die Verfestigung macht sich auch auf Ebene eigener Publikationsorgane, wie etwa dem ›Journal of Mixed Methods Research‹, bemerkbar oder der Umbenennung von ehemals einseitig orientierten Institutionen wie der „Qualitative Methods“-Sektion der ›American Political Science Association‹ in ›Qualitative and Multi-Method Research‹. Dazu ausführlicher: ANDREW BENNETT, *Found in Translation: Combining Discourse Analysis with Computer Assisted Content Analysis*, in: *Millennium: Journal of International Studies* 43.3 (2015): S. 984–997, hier: S. 985f.

⁵⁴⁾ COLLIER und ELMAN, *Qualitative and Multi-Method Research* (zit. Anm. 53), S. 780.

verstellbares Zoom vorstellen, wie dies zuweilen vorgeschlagen worden ist.⁵⁵⁾ Eine derartige „Vorstellung eines stufenlosen Hin-und-her-Schaltens oder Zoomens zwischen der durch Lektüre erschließbaren Ebene und abstrakten Repräsentationen von Text“⁵⁶⁾ wird dem mixed methods-Konzept des „scalable readings“ – eingeführt vom Altphilologen Martin Mueller – nicht gerecht. Mueller hatte Nelson Goodmans kunstontologische Unterscheidung von auto- und allografischen Künsten für die Debatte der Lesemethoden fruchtbar gemacht.⁵⁷⁾ Demzufolge sei jede gedruckte Buchausgabe bereits ein „Surrogat“ des Originals, was wir in der philologischen Praxis als weitgehend unbedenklich betrachten (von sehr speziellen textkritischen Problemstellungen abgesehen). In Goodmans Terminologie sind literarische Kunstwerke also allografische, deren Existenz zwar an eine mediale Form gekoppelt ist, aber eben nicht an eine ganz bestimmte, wie das im Beispiel von bildender Kunst in der Regel der Fall ist: wird beispielsweise das handschriftliche Original von Dickens’ ›Great Expectations‹ vernichtet, wäre dadurch das Kunstwerk ›Great Expectations‹ nicht vernichtet, da es in unzähligen medialen Kopien weiterexistiert. Anders im Falle eines Gemäldes: wird das im Prado befindliche Original von Velázquez’ ›Las Meninas‹ vernichtet, wäre damit das Kunstwerk zerstört, auch wenn zahllose Fotografien und Kopien davon existieren. Kunstwerke in diesem Sinne sind autografisch. Ontologisch lassen sich allografische Kunstwerke ohne erkennbare Verluste in andere Medien übersetzen. Dadurch erscheint der Schritt von Buch zu Bildschirm also nicht länger als radikaler medialer oder methodischer Bruch, wie häufig durch die Frontstellung von close und distant reading suggeriert wird, sondern eine Frage des, wie Mueller es nennt, „scale“. Das skalierbare Lesen steht damit, wie Weitin ausführt, „für ein integriertes Verständnis aller Akte des Lesens und Untersuchens auf einer weiten ‚scale‘ medialer Formen und analytischer Aufbereitungen“.⁵⁸⁾ Dies, so

⁵⁵⁾ Die Vorstellung eines stufenlosen Lektüre-Zooms wird beispielsweise von Vincent Jouve vertreten. Siehe VINCENT JOUVE, *La Lecture comme art du Zoom*, in: *Lire de près, de loin: Close vs Distant Reading*, hrsg. von MARIA DE JESUS CABRAL et al., Paris 2014, S. 105–119. Jouve stellt jedoch bei beiden Formen des „Zoomens“ das Risiko fest, dem Text nicht vollends gerecht zu werden: „Si le zoom avant est trop puissant, je suis confronté à une infinité de détails que leur dispersion rend opaques : je ne comprends plus ce que je vois. Mais si le zoom arrière va trop loin, je ne distingue plus rien du tout. Il en va de même pour la lecture. Close reading et distant reading sont deux façons de rater le texte“ (JOUVE, *La Lecture*, S. 112).

⁵⁶⁾ THOMAS WEITIN, *Scalable Reading*, in: *LiLi 47* (2017), S. 1–6, hier: S. 2.

⁵⁷⁾ MARTIN MUELLER, *Morgenstern’s Spectacles or the Importance of Not-Reading*, in: *Scalable Reading* (Blog), 21.01.2013, <<https://scalablereading.northwestern.edu/?p=229>> [17.11.2017]. Alle folgenden Verweise auf Mueller beziehen sich auf diesen Beitrag.

⁵⁸⁾ THOMAS WEITIN, *Scalable Reading: Paul Heyses Deutscher Novellenschatz zwischen Einzeltext und Makroanalyse*, in: *digitalhumanitiescenter.de* 2015, <www.digitalhumanitiescenter.de/wp-content/uploads/2015/03/scalable_reading.pdf>, o. pag. [21.07.2016].

Mueller, sei aber schon immer unser Umgang mit literarischen Kunstwerken gewesen, die wir als allografische in verschiedene mediale Formen übersetzen und in diesen zu studieren gewohnt seien. In dieser Hinsicht ist literaturwissenschaftliches Lesen immer schon ein Distanzlesen gewesen.

Die Vorstellung des Zoomens von Nah zu Fern und vice versa ist aber auch insofern problematisch, als die unterschiedlichen Lektüremodi eher festbrennweitigen Objektiven entsprechen als einem frei einstellbaren Zoom-Objektiv mit einem bestimmten Brennweitenbereich. Wer fernliest, verwendet also, um im Bild zu bleiben, ein Teleobjektiv; wer nahliest, entsprechend ein Makro-Objektiv. Ein alleskönnendes, pankratisches System in Form eines Zoom-Objektivs mit variabler Brennweite wird es für die unterschiedlichen Lektüremodi nicht geben, wenngleich der Fotograf (der literaturwissenschaftliche Leser) durchaus derselbe sein kann, solange er über mindestens zwei distinkte Objektive – also Lektürekompetenzen – verfügt. Mehrmethodisches Lesen ist möglich – und das sind gute Nachrichten, denn es ist auch nötig, aus oben genannten Gründen. Wie es sich in der Zukunft in der fachlichen Praxis realisieren wird, bleibt abzuwarten. Vorschläge gibt es zur Genüge.⁵⁹⁾

3. *Institution Literaturwissenschaft*

Ich möchte abschließend in aller Kürze einen Problembereich skizzieren, der die hier angestellten Überlegungen sehr direkt betrifft, den ich aber bislang ausgespart habe: die strukturelle Verankerung der zuvor beschriebenen literaturwissenschaftlichen Methoden im (deutschsprachigen) Hochschulsystem. Die große Bereitschaft, mit welcher Drittmittelgeber digitalgeisteswissenschaftliche Forschungsprojekte in den vergangenen Jahren gefördert haben, hat wohl zwei Ursachen. Zum einen sind die geisteswissenschaftlichen Disziplinen angehalten, jenseits ihrer mittels traditioneller, text-hermeneutischer Verfahren gewonnenen Erkenntnisse nun vermeintlich ‚harte Fakten‘ zu liefern; hart deshalb, weil sie empirisch überprüfbar sind, Fakten, weil den Aussagen nun

⁵⁹⁾ Neben den bereits skizzierten Vorschlägen eines den Sozialwissenschaften entlehnten mixed-method approach oder eines skalierbaren Lesens sei noch der von J. Berenike Herrmann und Gerhard Lauer jüngst überzeugend vorgetragene Vorschlag der Etablierung einer „Korpusliteraturwissenschaft“ (in Anlehnung an die bestehende Disziplin der Korpuslinguistik) erwähnt. Eine derart „an Traditionen der Philologie nach August Boeckh anknüpfende Korpusliteraturwissenschaft“ böte Herrmann und Lauer zufolge „besonders fruchtbare Bedingungen für die Verschränkung von quantitativen und qualitativen Verfahren“, was diese in ihrem Beitrag am Beispiel des Korpus der Literarischen Moderne (KOLIMO) exemplarisch demonstrieren. J. BERENIKE HERRMANN, GERHARD LAUER, Korpusliteraturwissenschaft: Zur Konzeption und Praxis am Beispiel eines Korpus zur literarischen Moderne, in: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 92 (2018), S. 127–156, hier: S. 128f.

ein verbindlicher Wahrheitswert zugeordnet werden kann.⁶⁰⁾ Zweitens bietet die doppelte Messbarkeit – von beforschten Daten einerseits, von Forschungsergebnissen andererseits – eine ideale Grundlage für das Zumessen von Forschungsgeldern. Daran ist zunächst nichts Verwerfliches. Die Verdoppelung geförderter Forschungsmethoden bedeutet, insofern nicht gleichzeitig auch die ausgezahlten Forschungsgelder verdoppelt werden, eine Halbierung der bisherigen Zuweisung für methodisch qualitativ ausgerichtete Projekte. Das mag in der Vergangenheit die Frontstellung zwischen quantitativen und qualitativen Verfahren verschärft haben. Wo sich hingegen das Bewusstsein durchsetzt, dass die oben erläuterte Methodenmischung der literaturwissenschaftlichen Forschungslandschaft zuträglich ist, dort dürfte sich bei den beteiligten Akteuren beider Lager mittelfristig der Wunsch nach einem Förder- und Personalproporz durchsetzen.

Das Feld der Literaturwissenschaften ist radikalen Veränderungen ausgesetzt. Ohne Zweifel wird sich eine literaturwissenschaftliche Laufbahn der kommenden Generation(en) grundlegend von der jetzigen unterscheiden – so wie sich die jetzige bereits signifikant von der vorherigen (Bloom) oder vorvorherigen (Leavis) unterscheidet. Wie in jedem anderen radikalen Transformationsprozess auch wird es dabei unter den Akteuren Gewinner und Verlierer geben, was zu einer großen affektiven Frontstellung innerhalb des Feldes führen dürfte. Wird der Transformationsprozess nicht von Vertretern beider Lager getragen, berauben sich die Akteure ihres Potentials einer selbstbestimmten Umgestaltung ihres Feldes. Diese ist um so wichtiger, als es hierbei nicht „bloß“ um eine wissenschaftlich-epistemologische Transformation geht, sondern auch um eine politisch-institutionelle, deren größte Gefahr die Vereinseitigung des Literaturwissenschaftsbetriebs darstellt. Wer die Fragen nach dem Was-Lesen (Kanon und Quisquillie) und nach dem Wie-Lesen (Nah- oder Fern- oder skalierbares Lesen) beantwortet, sollte, mit Nietzsche, über den Nutzen und Nachteil eines jeden für das Leben inner- und außerhalb des Wissenschaftsbetriebs nachdenken.

Das ist einfacher gesagt als getan. Insbesondere kleinere Universitätsinstitute kämpfen oft um das nackte Überleben in ihrem Ist-Zustand. Es mangelt ihnen sicherlich nicht an Visionen, wie dieses Überleben zu sichern ist, wohl aber an Mitteln. Die Verteidigungskämpfe geisteswissenschaftlicher Institute und Forschungseinrichtungen haben deren Präkarisierung (und gewisserma-

⁶⁰⁾ Nach Luhmann ist das ohnehin Aufgabe der Wissenschaft, wenngleich der Wahrheitswert (der Code des Wissenschaftssystems) in der Wissenschaft notwendigerweise unmarkiert bleiben muss: „Wissen wird im Schutze der Unmarkiertheit des Wahrheitswertes, also ohne explizite Verwendung des wahr/unwahr-Schemas erzeugt“ (LUHMANN, *Wissenschaft der Gesellschaft*, zit. Anm. 45, S. 134).

ßen auch deren Marginalisierung) vorangetrieben, so dass es nur den happy few vorbehalten ist, überhaupt in eine akademische Zukunft zu investieren.⁶¹⁾ Es ist ein auffälliger Widerspruch, dass ausgerechnet die durch Digitalisierung vermeintlich beförderte Dezentralisierung von Forschung letztlich das genaue Gegenteil bewirkt hat; und es ist kein Zufall, dass die neuen Zentren auch die alten sind.

Die Frage, in welchem institutionellen Rahmen Literaturwissenschaftler künftig forschen wollen, schließt auch die Frage nach ihren methodischen Zugriffen (nah, fern, skalierbar) und ihrem Gegenstandsbereich (Kanon, Quisquillie) mit ein. In dieser Hinsicht lässt sich festhalten: Lesen ist politisch, zumal wissenschaftliches.

⁶¹⁾ Es spricht viel Hohn aus Positionen, die in diesem Zusammenhang von der Notwendigkeit einer Restitution der Elite in Deutschland sprechen. Heike Schmolls ›Lob der Elite‹ ist ein rezentes Beispiel für die Kurzsichtigkeit kulturkonservativer Argumente gegen die vermeintliche Gleichmacherei elitekritischer Bildungspolitik. Derartige Positionen übersehen, dass der Gegenbegriff zur (als Feindbild stilisierten) Gleichmacherei im Bildungssystem die Ungleichheit ist, genauer die Verteilungsungleichheit: Einige erhalten hohe Zuwendungen (oft nach dem Prinzip des „wer hat, dem wird gegeben“), andere gehen leer aus. Ausgezeichnete Forschung kann sich nicht ohne erhebliche Mühe an Orten entwickeln, an denen täglich ums nackte Überleben gekämpft wird. Letztlich läuft dieses Denken auf eine Zentralisierung der Bildung hinaus. Wenn Schmoll zudem auf eine Wissenschaft „mit den Exzentrikern, mit den Käuzen, mit den wunderlichen Professoren, die aber einfach sehr originelle Ideen hatten“ hofft, dann entlarvt sie ihren Elite-Begriff als platten Geniekult, gewissermaßen als Sehnsucht nach dem starken Mann, der Wissenschaft durch seine individuelle Genialität voranbringt. Nun, die soziale Seite von Bildung zu denken, war vielleicht noch nie die Stärke von Kulturkonservativen. FLORIAN FELIX WEYH, Über Eliten (2/4): Verzagte Geister, Interview mit HEIKE SCHMOLL, Deutschlandfunk 14.05.2017, <www.deutschlandfunk.de/ueber-eliten-2-4-verzagte-geister.1184.de.html> [23.08.2017].

VERZEICHNIS DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN DISSERTATIONEN AN ÖSTERREICHISCHEN UNIVERSITÄTEN

Vorbemerkung der Redaktion

Die folgende Dokumentation basiert auf den in der Redaktion ›Sprachkunst‹, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, Vordere Zollamtstraße 3, 1030 Wien, eingelangten Anzeigen. Um auch weiter diese Dokumentation möglichst lückenlos durchführen zu können, sei hier die dringende Bitte an alle Referenten gerichtet zu veranlassen, dass jede literaturwissenschaftliche Dissertation kurz vor oder nach der Promotion des Doktoranden der ›Sprachkunst‹ bekannt gegeben werde. Die Promovierten ersuchen wir um eine Kurzfassung (bis zu fünfzehn Zeilen/ca. 150 Wörter).

1. Germanistik

GÄRTNER, Sabrina: Referenzen, Kontexte, Muster: die Filme der Jessica Hausner. Klagenfurt 2018.

551 Seiten.

Ref: Arno Rußegger.

Jessica Hausner sei „neben Michael Haneke die interessanteste und begabteste österreichische Regisseurin nicht nur ihrer Generation [...]“, schrieb der deutsche Filmkritiker Rüdiger Suchsland. Christine Dollhofer, Leiterin des Linzer Filmfestivals ›Crossing Europe‹, bezeichnet sie als eine der „wichtigen Vertreterinnen einer neuen österreichischen Autor/inn/en-Generation“. Trotzdem wird man auf der Suche nach akademischen Publikationen zu ihrem Werk kaum fündig; es scheint, die Wissenschaft habe Hausner schlicht noch nicht für sich entdeckt. In Anlehnung an Theodor Adornos „Konstellationsbegriff“ erfolgt die Annäherung an Hausners Filmschaffen auf drei Ebenen. Kein bewertendes Erstes, Zweites oder Drittes, sondern vielmehr drei „gleichsam gleichgewichtige“ Teilkomplexe – nämlich die Bestandsaufnahme des zu erforschenden Analysekorpus, die Verankerung ihres bisherigen Werks in zeitgenössischen Filmbewegungen und die Sichtbarmachung der Nähe ihrer Produktionen zum europäischen Volksmärchen – werden in dieser Arbeit zur Sprache gebracht.

GERSTENBRÄUN-KRUG, Martin Alexander: Dichter haben mit dem Publikum nichts zu schaffen: Zu Autorschaft und Paratext. Schriftstellerrundfragen 1900–33. Innsbruck 2017.

254 Seiten.

Ref.: Thomas Wegmann, Renate Giacomuzzi.

Die Dissertation untersucht die komplexen Zusammenhänge und Interdependenzen zwischen schriftstellerischem und publizistischem Werk und literarischer Autorschaft. Auf Basis von Genettes Konzept des Paratexts wird dabei eine Textgattung in den Blick genommen, die vor allem im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts virulent wurde: Die Rundfrage, die Antworten von SchriftstellerInnen auf eine Fragestellung in einem Medium der periodischen Publizistik versammelt. Dadurch, so die Ausgangsthese, werden Wechselwirkungen zwischen der öffentlichen Wahrnehmung von AutorInnen und ihrem schriftstellerischem Werk offenbar und Inszenierungen von Autorschaft beschreibbar. Zunächst wird die Textgattung der Rundfrage historisch verortet und terminologisch sowie bibliografisch erschlossen, um im Anschluss die vielfältigen Wirkungen und auktorialen Strategien dieser oftmals marginalisierten ‚Nebentexte‘ beschreiben und interpretieren zu können.

HUTTER, Johann: Die Verlagsanstalt Tyrolia: eine wirtschaftliche und ideologische Geschichte am Beispiel der Heimatdichterin Fanny Wibmer-Pedit. Innsbruck 2018.

284 Seiten.

Ref.: Ulrike Tanzer, Murray G. Hall.

KLOSE, Gernot: Psychoanalyse der Literatur: exemplarische Untersuchung anhand von Leben und Werk Thomas Bernhards. Klagenfurt 2018.

449 Seiten.

Ref.: Axel Krefting.

Die Dissertation geht der Frage nach, auf welche Weise die Psychoanalyse als Methode zur Interpretation und zum Erkenntnisgewinn im außertherapeutischen Bereich der literarischen Kunst angewandt und sinnvoll genutzt werden kann, welche Möglichkeiten sich aus psychoanalytischer Perspektive dabei auf tun, in welchen Bereichen und wie eingesetzt diese zu wertvollen Ergebnissen führt bzw. an welcher Stelle ihre Grenzen deutlich werden. Dabei verfolgt die Arbeit zwei Schwerpunkte: Zum einen die kritische, theoretische Auseinandersetzung mit bisherigen Leistungen auf dem Gebiet der psychoanalytischen Literaturwissenschaft und zum anderen eine direkte, praxisbezogene Anwendung auf Leben und Werk von Thomas Bernhard.

OBERREITHER, Bernhard Manfred: Üble Dinge: Materialität und Fetischismus in der Prosa Paulus Hochgatterers. Wien 2018.

259 Seiten.

Ref.: Konstanze Fliedl.

Die Prosa Paulus Hochgatterers zeichnet sich durch eine hohe Zahl an idio-synkratischen, fetischistischen Verhältnissen zwischen Mensch und materiellem Ding aus. Diese Fetischnismen begleitet eine hohe Anschlussfähigkeit an die betreffenden Fetischismus-Diskurse sowie ein hoher Grad an theoretischer Reflexion innerhalb der Texte. Die Dissertation setzt Hochgatterers Prosa in den Kontext dieser Diskurse aus Religionswissenschaft/Ethnographie, Warenökonomie und Sexualpathologie. Die materiellen Dinge erweisen sich zum einen oft als Schlüssel zur mehrfach festgestellten Rätselstruktur der Texte. Zum anderen kommentieren diese dadurch gegenwärtige Verhandlungen des Fetischismus und reflektieren Fetischbegriffe und -urteile in den betreffenden Diskursen. – Den Primärtexten werden dazu repräsentative Texte aus den betreffenden Fetischdiskursen ebenso zur Seite gestellt wie ‚fetisch-affirmative‘ Texte aus einem Korpus an populären Magazinen, Zeitschriften und Sachbüchern. Die These ist, dass Hochgatterers Prosatexte als jeweils konkrete, differenzierte Kommentare auf das Verklingen antifetischistischer Argumentationsmuster, auf

die ‚Entspannung‘ (Hartmut Böhme) im theoretischen Umgang mit dem Fetischismus zu lesen sind. Die Ratio der jeweiligen Texte überlässt der Aburteilung des Fetischismus ebenso wenig das Feld wie der voreiligen Niederlegung einer kritischen Aufmerksamkeit den Fetischen gegenüber. Ein weiterer Befund betrifft die implizite metadiskursive Stellungnahme der Texte: Das analytische Potenzial der angespielten Diskurse (prominent der Psychoanalyse) wird in Frage gestellt; zugleich werden sie poetologisch gewendet und dadurch auf ihr Potenzial als kulturelle Bildspender verwiesen.

PETERJAN, Andreas: Lesbarkeiten: Rahmenbedingungen, Schnittstellen und Interpretationsräume mehrsinniger phantastischer Kinder- und Jugendliteratur am Beispiel von Walter Moers' Zamonien-Fiktion. Klagenfurt 2018.

337 Seiten.

Ref.: Arno Rußegger, Stefan Neuhaus.

Diese Arbeit aus dem Gebiet der Kinder- und Jugendliteraturforschung untersucht die Rahmenbedingungen, Schnittstellen und Interpretationsräume mehrsinniger (also an breit gestreute Zielgruppen adressierter) Kinder- und Jugendliteratur. Exemplifiziert werden die erarbeiteten Thesen am Beispiel der phantastischen Romane des deutschen Autors Walter Moers, die sich dadurch auszeichnen, dass sie mit speziellen narrativen und intertextuellen Verfahren nicht nur an Kinder und Jugendliche, sondern ebenso an Erwachsene adressiert sind und somit von unterschiedlichen LeserInnengruppen gewinnbringend rezipiert werden können.

SPORER, Elisabeth: (Selbst-)Inszenierung von Autorinnen und Autoren im Internet: am Beispiel von Autorenhompages und Facebook-Fanseiten. Innsbruck 2018.

290 Seiten.

Ref.: Stefan Neuhaus, Renate Giacomuzzi.

Das Internet bietet Autorinnen und Autoren viele Möglichkeiten, sich und ihr Werk kostengünstig in der Öffentlichkeit zu präsentieren und zu inszenieren. In den letzten Jahrzehnten haben sich soziale Netzwerke wie Facebook, MySpace oder Twitter sowie Weblogs im literarischen Feld zu wichtigen Instrumenten der Selbstpräsentation im Internet entwickelt. Autorenhompages gehören schon länger zum Inszenierungsalltag von Schreibenden. Die Dissertation gibt einen historischen Überblick über die medialen Möglichkeiten der (Selbst-)Inszenierung von Autorinnen und Autoren und beschreibt, analysiert und kategorisiert verschiedene Modelle der Präsentation im Internet. Im Zentrum stehen Autorenhompages sowie Facebook-Fanseiten als Beispiele für die neueren Formen der (Selbst-)Inszenierung.

2. Anglistik und Amerikanistik

DÜCKER, Marie Lise: Affect and emotion in the intermedial interfaces of the contemporary american young adult suicide novel. Graz 2018.

226 Seiten.

Ref.: Nassim Winnie Balestrini, Klaus Rieser.

Diese Dissertation befasst sich mit der Darstellung adoleszenten Suizids im zeitgenössischen amerikanischen Jugendroman und berücksichtigt unterschiedliche Medien und deren Beitrag zur Konstruktion von Emotionen. Sie veranschaulicht, wie intermediale Modi als narrative Werkzeuge fungieren und wie sie Leit motive der Jugendromane aufgreifen und widerspiegeln. Die psychodynamischen und emotionalen Kontexte, welche die Jugend-

lichen veranlassen, suizidale Denkstrukturen zu entwickeln, werden in vier Jugendromanen erstens auf der Textebene mit Hilfe von Intermedialitätstheorien und zweitens auf der Emotionsebene unter Einbeziehung verschiedener Emotionstheorien veranschaulicht. Einen Rahmen dazu bilden die intermedialen sowie narratologischen Betrachtungen der kognitiven Literaturwissenschaft. – Auf das Theoriekapitel, das thematisiert, wie intermediale Repräsentationen von Emotion zur Bedeutungskonstitution beitragen, folgen drei Analysekapitel. Das erste thematisiert Stephen Chboskys Briefroman ›The Perks of Being a Wallflower‹ und die Rolle des Mixtapes als Kommunikationsmedium. Das folgende Kapitel zu Jay Ashers ›Thirteen Reasons Why‹ untersucht den Zusammenhang von transkribiertem Tonmaterial und der Kartografie auf der semiotischen Ebene des Textes. Die Diskussion über die Rolle dieser Medien veranschaulicht die hyperemotionale Auseinandersetzung des Protagonisten mit der Finalität des Suizids in Form einer dualen Erzählsituation. Im letzten Kapitel steht das Medium des online pro-Suizid Forums im Mittelpunkt der intermedialen Analyse von Gayle Formans ›I Was Here‹ und Jasmine Vargas ›My Heart and Other Black Holes‹. Es veranschaulicht, wie die Protagonistinnen suizidale Denkstrukturen bewältigen und wie schließlich das Hoffnungsvolle überwiegt.

HATZENBICHLER, Christian: J.R.R. Tolkien und sein Christentum: eine religionswissenschaftliche Auseinandersetzung mit Tolkiens Werk und seiner Rezeptionsgeschichte. Graz 2018. 213 Seiten.

Ref: Theresia Heimerl, Peter Wiesflecker.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den christlichen Spuren und ihrer Rezeptionsgeschichte im Werk J.R.R. Tolkiens (1892–1973), Philologe an der Universität Oxford, der den meisten Menschen durch seine Romanreihe ›Der Herr der Ringe‹ bekannt ist. Weniger bekannt dagegen ist, dass der streng gläubige Katholik in seinem literarischen Wirken eine Art des religiösen Vollzugs sah. Seinem Verständnis nach führte er als „Zweitschöpfer“ den biblischen Schöpfungsauftrag fort, indem er einen von tiefer innerer Wahrheit geprägten Mythos erschuf. Diese Wahrheit kommt in der „Eukatastrophe“ zum Ausdruck, einer analog zu den Evangelien „Frohen Botschaft“. – Den aufmerksamen Rezipienten ist schon sehr früh aufgefallen, dass Tolkien Elemente unterschiedlicher religiöser Traditionen mit Motiven aus verschiedenen Mythen verwebt, mit denen er sich im Rahmen seiner akademischen Tätigkeiten beschäftigte. Die religiöse Rezeptionsgeschichte beginnt demnach sehr früh, teils sogar noch vor der Veröffentlichung seiner Bücher. Sie ist immer noch nicht abgeschlossen, wengleich die religiösen Bildwelten heute vom Publikum nicht mehr automatisch als christliche bzw. religiöse Bilder wahrgenommen werden.

SCHUH, Rebekka: Stories in letters - letters in stories: epistolary liminalities in the anglophone Canadian short story. Graz 2018.

239 Seiten.

Ref.: Maria Loeschnigg, Ulla Kribernegg.

Diese Dissertation behandelt Briefe unter dem Aspekt von Liminalität in anglophonen kanadischen Kurzgeschichten des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Sie argumentiert, dass im Zuge der sogenannten Renaissance des Briefes – welcher sowohl im Alltag als auch in der Literatur oftmals für obsolet gehalten worden ist – Briefe nicht nur in anglophonen Romanen einen Aufschwung erlebt haben, sondern auch in die Kurzgeschichte migriert sind. Sie haben so das Genre der Briefkurzgeschichte begründet. – Der Fokus dieser Dissertation ist auf der englischsprachigen kanadischen Briefkurzgeschichte und auf Briefen als Ausdruck von Liminalität. Liminalität spielt auf verschiedenen Ebenen eine zentrale Rolle. Auf der Ebene des Genres kann das Genre der Kurzgeschichte als liminal bezeichnet

werden, auf der Ebene des Sub-Genres der Bezug auf die Wechselwirkung zwischen den einzelnen Briefen und dem gesamten Briefnarrativ. Auf der Diskursebene ist der Briefmodus narratologisch betrachtet zwischen Ich- und Du-Erzählung anzusiedeln und die Ebene der Histoire bezieht sich auf liminale Figuren, Zustände und Erfahrungen. Der kanadische Kontext der Kurzgeschichten bietet eine weitere Ebene der Liminalität. – Nach einem theoretischen Teil, in dem die generischen Charakteristika der Briefkurzgeschichte präsentiert werden und das Konzept der Liminalität diskutiert wird, folgt ein Analyseteil in drei Kapiteln: Kapitel 1 untersucht den Briefmodus als liminalen narrativen Modus. Kapitel 2 ist der „Meisterin der Briefgeschichte“, Alice Munro, und ihrer Diskussion weiblicher Liminalität gewidmet. Das letzte Kapitel untersucht den Zusammenhang zwischen Liminalität und Briefen in Migrationsgeschichten, insbesondere bei Austin Clarke, Rabindranath Maharaj und Rohinton Mistry.

TUTEK, Nikola: *Visual and verbal interrelations in Canadian short fiction*. Graz 2018.

347 Seiten.

Ref.: Maria Loeschnigg, Ulla Kribernegg.

Die Arbeit beschreibt interdisziplinär multimodale Wechselbeziehungen zwischen verbalen (geschriebenen) und visuellen (angewandte visuelle Darstellungen, Beschreibungen, in den geschriebenen Text integrierte Ko-Kreationen und Reproduktionen) Elementen kanadischer Kurzgeschichten. Dazu wählt sie ein repräsentatives Korpus multimodaler kanadischer Kurzprosa aus und untersucht es auf Basis theoretischer Konzepte der Intermedialität. Das Korpus beinhaltet Werke von Autorinnen und Autoren wie Alice Munro, Margaret Atwood, Diane Schoemperlen, Frances Itani, Michael Ondaatje und George Bowering. – Die umfangreiche Analyse basiert auf fünf theoretischen und semantischen Bereichen: den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Buchumschlagsgestaltung; den Wechselbeziehungen zwischen literarischer Ekphrasis und entsprechenden Gemälden (in Munros Kurzprosa); Gravuren und Illustrationen (in Bowerings und Schoemperlens Kurzprosa); den Wechselbeziehungen zwischen (quasi-) autobiografischer Kurzprosa und Fotografien; den Wechselbeziehungen zwischen der Semantik der Kurzprosa und ihrem visuellen Entwurf (geformte Prosa).

3. Romanistik

HERGENRÖTHER, Xaver Daniel: *Vergangenheitsaufarbeitung in Guatemala nach dem Bürgerkrieg: Narration und Faktualität in Archiv, Literatur und Neuen Medien*. Graz 2018.

316 Seiten.

Ref.: Klaus Dieter Ertler, Enrique Rodrigues-Moura.

Der guatemaltekeische Bürgerkrieg (1960–1996) forderte circa 200.000 Todesopfer, wobei die große Mehrzahl dieser Opfer Angehörige der indigenen Bevölkerung waren. Die Armee und rechte paramilitärische Truppen wurden später u. a. wegen des Verbrechens des Genozids verurteilt. Die Dissertation analysiert kulturelle mediale Ausdrucksformen, die nach 1996 (dem Datum der Einrichtung der Kommission zur Historischen Aufklärung durch die Vereinten Nationen) und teilweise bis zur Gegenwart durch narrative Herangehensweisen sowie den Rückgriff und -bezug auf Archive und deren Quellen die gewaltvolle Vergangenheit Guatemalas systematisch aufarbeiten. Die analysierten institutionellen und individuellen Geschichten verhandeln und rekonstruieren die vergangenen, konfliktvollen Ereignisse. Die genaue Betrachtung der Zwischenräume und Kombinationen (*fricciones*),

welche diese Ausdrucksformen produzieren, ermöglicht es uns, neu zu denken, wie wir über den menschlichen Brudermord nach dem guatemalteckischen Beispiel diskutieren. – Die Untersuchung beschäftigt sich damit, in welchem Maß und auf welche Art und Weise die kulturellen Darstellungsformen und die darin verwendeten Primärquellen (u. a. Zeitzeugeninterviews und Archivkarteikarten der Nationalpolizei) die indigene Bevölkerung, die Oppositionsbewegungen, die Staatsgewalt und die katholische Kirche repräsentieren. Sie diskutiert, wie die Primärquellen in neuen medialen Ausdrucksformen (institutionelle Berichte, zeitgenössische Romane und weitere kulturelle Produktionen) dargestellt werden, inwiefern sie transformiert, dekonstruiert, adaptiert, parodiert, fiktionalisiert, direkt oder indirekt zitiert oder weggelassen werden. Ferner werden mögliche dokufiktionale Verbindungen zwischen der schriftlichen, visuellen, akustischen und archivarischen Darstellung der Primärquellen und deren direkter Einfluss aufeinander analysiert.

GILLHUBER, Eva Franziska: *Gastropoetik(en): Inszenierungen des Alimentären in phantastischen Narrationen der langen Jahrhundertwende: Frankreich und Lateinamerika als Beispiel*. Graz 2018.

317 Seiten.

Ref.: Susanne Knaller, Enrique Rodrigues-Moura.

Essen und Trinken sind in der Literatur seit jeher thematisiert, doch in der Lektüre wird das ‚banale‘ Alltagsphänomen häufig überlesen. Die Arbeit verortet sich im Feld der ‚food studies‘ und fragt nach dem Nutzen alimentärer Inszenierungen für die Literatur. Dazu werden exemplarisch phantastische Narrationen von Verne, Maupassant, Aragon, Asturias, Piñera und Bioy Casares miteinander verglichen. Gerade die lateinamerikanische Literatur wird bisher von den food studies wenig berücksichtigt, und auch in der Phantastikforschung stellt das Alimentäre ein Desiderat dar. Inszenierungen des Alimentären operieren als Gastropoetik(en) auf unterschiedlichen Textebenen und werden für die Narration funktionalisiert. Dabei weist besonders die Phantastik Kongruenzen zum Alimentären auf. – Mit der Entwicklung eines gastropoetischen Analysemodells auf der Grundlage der Kultursemiotik sowie der Systemtheorie legt die Arbeit einen systematischen Zugang zum Essen in der Literatur vor. Dieser fokussiert neben dem Was und dem Wie vorrangig das Wozu des Alimentären und seine Funktionen für das Erzählen. Es wird nachgezeichnet, wie sowohl das Alimentäre als auch die Phantastik beiderseits des Atlantiks im öffentlichen wie literarischen Diskurs zwischen 1870 und 1950 zunehmend an Präsenz gewinnen und sich strukturell decken. Der Vergleich des gastropoetischen Inszenierungsrepertoires zeigt auf, wie das Alimentäre literarisch umgesetzt und literaturwissenschaftlich erschlossen werden kann. Es wird deutlich, dass die Gastropoetik Material für die Literatur bereitstellt und zugleich auch Medium in der Literatur und (Reflexions)Modus der Literatur ist. Die Gastropoetik ermöglicht, Grenzziehungen und deren Relativierung aufzuzeigen und epistemische, metaliterarische und metasprachliche Fragen nach individueller Wahrnehmung, Identität, literarischer Produktion und Rezeption sowie des (sprachlichen) Bezugs zur Welt zu adressieren.

FUCHS-BAUER, Laura: *Satire und Terrorismus in Roman, Film und Comic: französischsprachige Auseinandersetzungen nach 9/11*. Innsbruck 2018.

276 Seiten.

Ref.: Birgit Mertz-Baumgartner, Birgit Wagner.

Diese Arbeit ist dem Zusammenspiel von Terrorismus und Satire in acht französischsprachigen Werken gewidmet, die zwischen 2003 und 2013 erschienen sind. Als zeitlicher und thematischer Ansatzpunkt dienen die Selbstmordanschläge auf das WTC im September

2001; die in den Werken dargestellten Formen des Terrorismus beschränken sich jedoch nicht auf 9/11. Satire in diesen Werken ist immer eine Form des Angriffs, dem ein moralisches Urteil vorausgeht. Gerade bei politisch und (inter-/trans-)kulturell brisanten Themen drängt sich die Frage auf, gegen wen oder was bzw. von welchem Standpunkt aus Kritik geäußert wird. Wer lacht über wen? Eine kulturwissenschaftlich orientierte Narratologie erlaubt, diesen Fragen nachzugehen und sie für die Analyse so verschiedener Medien wie Roman, Comic und Film auch auf formaler Ebene zusammenzuführen. – Um der Intention der Satire nachzugehen, wird mit der analytischen Hilfskonstruktion der ‚impliziten narrativen Instanz‘ für die Analyse der satirischen Persona gearbeitet. Die Analyse der Werke erfolgt zudem zum einen mit Blick darauf, inwieweit das Fragmentartige der Satire Aufbau und Struktur bestimmt und wie unterschiedliche Figuren ausgeführt sind. Zum anderen konfrontiert die Analyse in den Werken die Aspekte ‚politische Dimension‘ und ‚Unterhaltungswert‘ sowie ‚moralische Norm‘ und ‚Ambiguität‘. Damit soll nicht nur das Spannungsverhältnis zwischen Satire und ihren Gastgenres verdeutlicht, sondern auch versucht werden, die satirische Stoßrichtung der einzelnen Werke genauer zu bestimmen. Es wird herausgearbeitet, wofür in den Werken mit dem Terrorismustopos Satire gemacht wird, wie stark die satirische Ambivalenz ist und ob dies Reflexionsräume eröffnet.

4. Slawistik

JANDL, Ingeborg: Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov: Sinne und Emotion als motivische und strukturelle Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild. Graz 2018.

448 Seiten.

Ref. Renate Hansen-Kokorus.

Sinne und Emotion bilden das Prisma jeder Selbst- und Welterfahrung und prägen die im Individuum verankerte Subjektivität. Der russische Emigrationsschriftsteller Gajto Gazdanov (1903-1971) rückt Wahrnehmungen so stark in den Vordergrund, dass die Handlung oft von einem Übermaß an Deskription in den Hintergrund gedrängt wird. Diese Studie beleuchtet Motive sinnlicher und emotionaler Erfahrung unter Berücksichtigung interdisziplinärer Konzepte aus Psychologie, Psychoanalyse, Philosophie und den Naturwissenschaften und fragt nach der Systematik ihrer motivischen Repräsentation, ihrer Wechselbeziehung sowie eines davon abzuleitenden Weltbilds. Das Forschungsfeld eröffnet Zugang zu Mechanismen der empirischen Realität, was auch für andere Disziplinen neue Perspektiven und Erkenntnisse verspricht.

VERHNJAK-PIKALO, Eva-Maria: Ein Leben für die Muttersprache: zur Darstellung der Frau im literarischen Werk der Kärntner Slowenin Milka Hartman. Klagenfurt 2017.

350 Seiten.

Ref.: Peter Svetina, Johann Strutz.

Als Dichterin und Lehrerin verscrieb Milka Hartman (1902-1997) ihr Leben der slowenischen Sprache, Bildung und Kultur. Sie schrieb in slowenischer Hochsprache und im slowenischen Loibacher Dialekt aus ihrem Lebensumfeld für ihre Leser und Leserinnen. Zu Beginn widmete sie ihre Texte mit Melodien Mädchen, die sie unterrichtete, später mehreren Generationen von Interessierten der slowenischen Volksgruppe. Der Bauernstand, die Religion, die Sprache und somit die politische Situation der Kärntner Slowenen bilden in der Biografie und in der Literatur Milka Hartmans eine Einheit. Die Dissertation widmet sich dem Thema der Frauenbilder in ihrem literarischen Werk. – Das erste Gedicht Milka

Hartmans, „Zakaj bi jaz ne pela?“ (Bister 1982: 71f.) aus dem Jahr 1918 ist eine Vorschau auf das breite Spektrum an Themenbereichen in Hartmans Lyrik: Identität, Heimat, slowenische Muttersprache und Glaube. Hafner und Prunč zählten in »Die Literatur der Kärntner Slowenen: Hartmann zur „stark regional orientierten Generation“ und beurteilten sie zugleich als, „bedeutendste slowenische Dichterin Kärntens [...] deren Lieder und Gedichte von den inneren Dimensionen eines beseelten bäuerlichen Frauentums leben.“ Diese These wird in der Arbeit durch die Biografie und Lebenserfahrung der Autorin sowie in Hinblick auf Religion und Identität als Frau mit der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Generation ergänzt.

5. Komparatistik

ROSEMANN, Regina Maria: Männliche Dominanz und weibliche Unterordnung in der literarischen Mann-Frau-Beziehung bei Goethe, Ibsen und Strindberg?: Eine kulturwissenschaftliche Erkundung im Spannungsfeld von Text und Kontext. Innsbruck 2017.

284 Seiten.

Ref.: Maria Deppermann.

NONOA, Koku G.: Gegenkulturelle Tendenzen im postdramatischen Theater. Innsbruck 2018.

350 Seiten.

Ref.: Sebastian Donat, Birgit Mertz Baumgartner.

Die vorliegende Publikation analysiert, wie sich Hermann Nitschs »Orgien-Mysterien-Theater« und Christoph Schlingensiefs »Aktion 18, tötet Politik!« – als kulturelle Phänomene – zum einen vom klassischen Theaterverständnis distanzieren und zum anderen mit performativen sowie rituellen Strategien Grenzüberschreitungen bzw. Transgressionen postdramatischer Gestaltungsformen bewerkstelligen. Die Analyse erörtert auch, wie beide Theateraktionen auf frühere theatrale Praxisformen zurückgreifen und untersucht, welche expliziten und/oder impliziten Ähnlichkeiten und Wechselbeziehungen beide Theaterpraktiken mit antiken, mittelalterlichen und afrikanischen vorkolonialen Theaterformen zeigen, und wie dabei religiöse Handlungen transkulturelle bzw. synkretistische Merkmale aufweisen. Dabei zieht diese Arbeit in Betracht, wie performativ, rituell, gegenkulturell und institutionskritisch geprägte Strategien akzentuiert werden, um paradoxe Störkonstellationen im Rahmen dieser beiden Theateraktionen in den Vordergrund zu rücken.

6. Digital Humanities, Edition

SCHOLGER, Martina: Assoziationsprozessen auf der Spur: digitale Edition der Notizbücher von Hartmut Skerbisch. Graz 2018.

359 Seiten.

Ref.: Georg Vogeler.

Die vorliegende Arbeit untersucht die Notizbücher des österreichischen Künstlers Hartmut Skerbisch (1945–2009). Es werden zunächst Künstler, Werk und Nachlass vorgestellt und die Notizbücher als Quellengattung definiert. Zudem werden die interdisziplinären methodischen Herangehensweisen zur digitalen, genetischen und semantischen Erschließung der Notizbücher diskutiert sowie die konkrete Umsetzung der digitalen Edition <<http://gams.uni-graz.at/skerbisch>> besprochen. Ziele der Arbeit sind neben der Transkription der

Notizbücher die strukturelle und semantische Erschließung der Inhalte und der Aufbau einer frei zugänglichen Ressource bislang unveröffentlichter Quellen für die kunsthistorische Forschung in Form einer digitalen Edition. – Daneben stehen vor allem die Analyse und Rekonstruktion künstlerischer Assoziations- und Werkschaffensprozesse im Fokus. Methoden der traditionellen philologischen Edition sowie digitale Methoden zur Erfassung, Analyse und Präsentation von Forschungsdaten werden ausgewählt, anhand der Notizbücher von Hartmut Skerbisch erprobt und auf ihre Tauglichkeit für die Erschließung editorischer, aber auch kunsthistorischer Fragestellungen evaluiert. Zudem wird ein Modell für die Kodierung von Grafiken entwickelt, die in dieser Quellengattung dem Text als Bedeutungsträger zumindest ebenbürtig sind. Bei der Konzeption und Modellierung wird auf die Verwendung von Standards und generische Modelle geachtet, die auch auf andere Quellen anwendbar sind: Es können daher nicht nur die Edition selbst und damit verknüpfte zusätzliche Daten wie Register (Personen, Literatur, Musik) und Thesauri (Grafische Darstellungen, Konzepte) als Basis für weitere Forschungen herangezogen, sondern auch die verwendeten Methoden und Modelle für vergleichbare Editionsprojekte übernommen werden. Somit vollzieht diese Arbeit einen interdisziplinären Brückenschlag zwischen digitaler Geisteswissenschaft und kunsthistorischer Forschung.

BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

NILS PLATH, *Hier und Anderswo. Zum Stellenlesen bei Franz Kafka, Samuel Beckett, Theodor W. Adorno und Jacques Derrida*, Berlin (Kadmos) 2017, 560 S.

Das Verhältnis von Lektüre und Theorie findet sich an der – vermeintlich einzelnen – Textstelle vielfach und explizit verkompliziert. Mit Nils Plaths ›Hier und Anderswo. Zum Stellenlesen bei Franz Kafka, Samuel Beckett, Theodor W. Adorno und Jacques Derrida‹ liegt seit Sommer 2017 im Kadmos Verlag Berlin ein Buch vor, in dem solche Verkomplizierungen nachgezeichnet und aufschlussreich entfaltet werden.

Die Texte der vier im Untertitel genannten Autoren teilen sich noch immer das Image des Dunklen und Unverständlichen. Allzu schwierig sei es, den Sinn ihrer Schriften zu greifen, wenig ergiebig die Interpretation, verfehrend bald jeder Kommentar. Plaths Lektüren sind anderer Art: Ihre Eleganz liegt darin, dass sie sich gerade nicht an hermeneutischen Erklärungen probieren, sondern lesend nachvollziehen, was ein Text bzw. eine einzelne Stelle macht, wie sie vorgeht, welche Korrespondenzen sie produziert und wie sie von diesen abhängt. ›Hier und anderswo‹ schreibt sich damit in einen Zusammenhang literarischer Kritik ein, der sich unter dem Label Dekonstruktion einen Namen gemacht hat. Nicht einfach der Umstand, dass etwa Jacques Derrida an und mit vielen Stellen bei Plath prominent vertreten ist, belegt die Verortung seines Buchs in diesem Zusammenhang, sondern Plaths Vorgehen. Es gibt keine Theoriekapitel, in denen das theoretische Rüstzeug vorgezeigt wird, mit dem man hernach diesen oder jenen Text malträtiert. Plath geht gleich in die Lektüre. Und das ist notwendig wie passend. Denn wie er durchweg klar zu machen versteht, ist die Stelle nie ohne ihre Lektüre zu haben, schon gar nicht als abstraktes Theorem, das sich irgendwie isolieren ließe. Entsprechend gestaltet Plath die Kommunikation des auf- und vorgeführten Personals. Neben den vier genannten kommen u. a. Paul Celan und Georg Büchner, Walter Benjamin und Peter Szondi, Maurice Blanchot und Michel Butor zu Wort. Markante, aber auch auf den ersten Blick unscheinbare Stellen der Texte dieser Autoren bringt Plath in ein konstellatives Verhältnis (13, 15). Diese Konstellation besteht – birgt das Wort ‚Konstellation‘ doch bereits ihren Wortstamm – aus Stel-

len und ihren Lektüren, die mehrfach begonnen und wieder fallen gelassen werden, um andernorts anderswie wieder aufzutauchen. Was man geboten bekommt, ist ein „von Stelle zu Stelle nicht geradlinig führende[s]“, sondern ein „konstellativ angelegte[s] Nachlesen von Lesestellen“ bei und zwischen Kafka, Beckett, Adorno, Derrida, Celan, Benjamin, Büchner, Szondi, Blanchot, Butor ..., „das mit der Nachträglichkeit rechnet und Erwartungen an ein verfrühtes Verstehen in seiner Anlage zu durchkreuzen sucht“ (13).

Damit wird nicht zuletzt das, was an literarischen Texten literarisch genannt wird, zur Diskussion gestellt. Um nämlich überhaupt als solche gelten, ja um als solche erst einmal erkannt werden zu können, implizieren literarische Texte eine potentiell unendliche Anzahl endlicher Leser*innen und eine entsprechend potentiell unendliche Anzahl endlicher Lektüren. Als ‚zeitgebunden‘ sind Texte, Stellen und ihre Lektüren nicht einfach da, sondern entstehen jeweils neu und anders, ohne ihre Präsenz oder einen Sinn ein für alle Mal festzuschreiben. „Wenn man Literatur“ nämlich, so Plath, „nicht anderswo als in Lektüren bestimmt versteht, dann vergegenwärtigen diese sicher nie definitiv bestimmten literarischen Texte auch die Unmöglichkeit des Selbstvergegenwärtigens“ (12).

Derart erzeugen Texte (nachträglich) den Referenten, z. B. das historische Ereignis, von dem aus sie ihren Anfang genommen haben werden – und zwar: immer wieder. Der Zauber der Erzeugung des eigenen Ursprungs geschieht in Lektüren, in und aus denen nicht nur je neue Wirklichkeiten emergieren, sondern auch Leser*innen, denen als Varianten eines bestimmten Subjekttyps keine Existenz vor der Lektüre nachgewiesen werden kann. Dabei sind es wiederum die Texte, die im Moment ihrer Lektüre verstellen, diskursivieren, historisieren, was sie als einmalig, referentiell, unersetzbar proklamieren. Das ist eine der fundamentalen Aporien, mit denen Stellenlesen konfrontiert. Plath geht es nicht darum, diesen Widerspruch zu lösen, sondern seine Chancen zu ermessen: „[N]ichts spricht dafür, von einem Text zu erwarten, auf der Stelle zu lesen zu sein, ebenso wenig von einer Stelle aus“ (13). Vielmehr stellen Texte von Stelle zu Stelle aus, dass und wie sie ihre Gegenwart auflösend setzen. Sie erzeugen damit etwas, das Plaths genaue Lektüren kenntnisreich und detailbewusst aufzuzeigen wissen, ohne dabei die eigene lesende Position unhinterfragt außer Acht zu lassen: Ungleichzeitigkeiten. Stellenlesen ‚provoziere‘ „widerständige[] Gegenlektüren“ (12), die mit hermeneutisch „interpretativen Setzungen in produktiven Widerstreit“ geraten und damit die vermeintliche Gleichzeitigkeit, die identische Gegenwart eines Sinns oder einer Präsenz in Frage stellen. Das fasst Plath in einer treffenden Tautologie: „Literarische Lektüren vergegenwärtigen, dass es die Ungleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit ist, die im Lesen zur Herausforderung wird“ (12).

Wollte man umreißen, was Plath mit ‚Stelle‘ anschreibt, wäre dies, was zwischen Geschriebenem und Gelesenem passiert, sich in einem Vorgang zwischen Lesen und Schreiben unendlich fort ereignet, ohne je volle Präsenz zu erlangen. Stellen sind gelesene und zu lesende Textstellen; aber zugleich ist ‚Stelle‘ der Name der Aporie der Ungleichzeitigkeit, die solche Stellen provozieren: ein hier und

anderswo (vgl. 124). Auf besondere Weise plausibel gerät die wesentliche Ungleichzeitigkeit der Stelle und ihrer Lektüren im Hinblick auf die intrikate Struktur des Zitats, d. i. der grundsätzlich anderswoher kommenden, die Gegenwart supplementierenden anderen Rede: Weil sie plural strukturiert sind, „führen Lektüren hier und anderswo etwas vor, wenn sie zitieren, Ausschnitte markieren, den Stellvertretercharakter der Figuren – der Redefiguren wie gleichermaßen der Figuren in der Rede, nämlich der in Schriften auftauchenden Eigennamen – inszenieren, ihnen Ort und Stelle verschaffen“ (14). Sie sind performativ, insofern hier Lesen und Schreiben zusammenfallen.

So liest man bei Plath besonders „Lesestellen“ (15), die die „Ungleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit“ je nach eigenem Muster kenntlich machen: Stellen in Texten – literarischen und theoretischen –, in und an denen Lektüre selbst Thema ist oder inhaltlich vollzogen wird. Es sind Stellen, wo Theorie und Literatur zusammenfallen, Stellen, an denen andere Stellen – nämlich gelesene Texte – auftauchen. Sie taugen zu „Allegorien des Lesens“ (75), denn sie stellen aus, dass und wie gelesen wird und dabei die Möglichkeitsbedingungen der eigenen Lektüre zur Disposition. Plath weiß dabei vorzuführen, dass diese Allegorien nicht einfach zum Auffinden in den Texten bereitliegen, sondern in Akten eigener Lektüre erst und immer wieder geboren werden. Solche Allegorien des Lesens werden durch Stellen erfahrbar, die Plath gekonnt mit und als Lesestellen in anregenden Konstellationen zu lesen gibt: Zitate, Daten und Zeugnisse. Von diesen Konstellationen seien im Folgenden ein paar heraus- und zusammengestellt.

1. Stellenlesen. Kafka und Adorno

Das erste Kapitel widmet sich markanten Tagebuch-, Kurzprosa-, und Romanstellen von und bei Kafka, die ihrerseits Schreib- und Leseszenen feilbieten, in denen Lesen und Schreiben fehlgehen und doch gerade insofern stattfinden. Wenn in diesen Lese- und Schreibszenen von Lesen und Schreiben zu lesen ist, sind „Lesen“ und „Schreiben“ stets auch selbst mit zu lesen. So etwa, wenn in Kafkas Tagebuch vom Briefeschreiben- und abschreiben, vom Verdoppeln also und vom Verzögern zu lesen ist; oder wenn eine qua Datumswechsel im Tagebuch markiert unterbrochene und so verungleichzeitigte „Schreibtischschreibszene“ (33ff.), die im irreparabel unterbrochenen Erzählen ihrer eigenen Genese kein rechtes Ende findet; oder wenn in Leseszenen aus ›Der Proceß‹ und ›Der Verschollene‹ mit dem ‚statarischen‘ bzw. ‚kursorischen‘ Lesen (56f.) *close reading* und *distant reading* und damit zwei historisch wie systematisch entgegengesetzte Lesemodi in ihrer Ungleichzeitigkeit zusammen auftreten, dabei mehrfache Verschiebungen in Gang setzen, „ein doppeltes Zeitintervall“ (66) öffnen, „eines des Aufschubs und der Verschiebung“ (ebenda) zwischen den beiden Lesemodi einerseits und andererseits das der Lektüre der beiden Lesemodi, die die Ungleichzeitigkeit beider nie restlos vergleichzeitigen kann und dabei ihrerseits in Verzug gerät. Die „Aporie, die das Lesen an sich vorführt“, so Plath, bestünde „darin, gleichzeitig und nicht gleichzeitig mehr als das

zu erfassen, was im Moment der Lektüre – als Folge von Momenten im Prozess – passiert: denn als immer nur gegenwärtig hat Lesen mitzulesen, wovon es – wie das Gelesene – anderswo gleichzeitig mitbestimmt wird“ (72).

So entstehen lesenswerte Leseallegorien, die die unmögliche Möglichkeit von Lesen – und damit Lesen sich selbst – zu lesen geben. Etwa, wenn Plath eine Zusammenstellung von Derridas ›Postkarte‹ und Kafkas Briefen zu lesen gibt (Vgl. 485ff.), in der Unlesbarkeit über die in den Briefen und Postkarten thematisierte, verzögerte Ankunft und falsche Zustellung sowie die damit stets auch geleisteten Medienreflexionen ausgewiesen wird. In ›Die Postkarte‹, so liest Plath, zitiert Derrida den berühmten Brief von Kafka an Milena Jesenská, in dem von Briefen als „geschriebenen Küsse[n]“ zu lesen ist, die auf ihrem endlosen Postweg „von Gespenstern“ „ausgetrunken“ werden (496). Durch die Anwesenheitsfiktion durch Medien werden auch Sender*innen und Empfänger*innen zu Gespenstern. So auch Derrida, der durch seine Zitation dieses Briefs den Präsenzaufschub und das Gespenstwerden allegorisch wiederholt, was bei Kafka schon Allegorie des Lesens gewesen ist und was durch Plaths Zitation von Kafkas Brief und Derridas ›Postkarte‹, die den Kafkabrief zitiert, abermals verdoppelt, weitergelesen, weitergeschrieben wird (vgl. 495ff.).

In einer von Plaths Adorno-Lektüren heißt es, „fast ausnahmslos in Superlativen“ sei bei Adorno von „Stellen“ die Rede. Eine Auswahl solcher ausführlich wiedergegebener Stellenstellen bietet Plath in den Fußnoten (350ff.) und eröffnet damit eine Konstellation zwischen Text und Anmerkung, die die Struktur der Stelle zwischen hier und anderswo nicht nur hinschreibt, sondern durch die Verteilung der Elemente auf der Buchseite sichtbar macht. Dass es sich bei den Stellenstellen um Adorno-Zitate handelt, wird rückwirkend als weiteres allegorisches Moment lesbar, wenn auf den nächsten Seiten vom Ausschnitt- und Zitatcharakter der Stelle zu lesen ist, die einerseits stets schon anderswo ist und das Hier, das sie markiert, immer schon aushöhlt oder zumindest durch ihre schiere Existenz immer auch eine Leerstelle determiniert (vgl. 353ff.).

Andere Adorno-Lese-Stellen nimmt Plath in den Blick, wenn er dessen „Anstreichungen bei Beckett“ (416ff.) auf die Wörtlichkeit hin liest, die Adorno Beckett unterstellt und die bei Adorno dann doch zu einer Übersetzung in eigene Worte – und deshalb zu Nicht-Wörtlichkeit – gerät. Eine Kafka-Erzählung, die davon handelt, dass in einem Vorstadthaus angekündigte Aktionen jeder Art sich schrittweise als nicht stattgefunden habend erweisen, kommentiert Adorno, der vormalig Becketts wie auch Kafkas Wörtlichkeit betont hat, mit dem Satz: „Das ist die Figur der Revolution in Kafkas Erzählungen“ (424). Den an Adornos Beckett- und Kafka-Lektüren durchaus wahrnehmbaren Widerspruch zwischen proklamierter Wörtlichkeit und Nicht-Wörtlichkeit liest Plath aber nicht als vermeintliche Inkohärenz in Adornos Argumentation. Gerade insofern die in Plaths Adorno-Lektüre entfaltete Konstellation von Adornos Beckett- und Kafkalektüren den stets möglichen Bezug zu anderen Adorno-Texten herzustellen erlaubt, liest sich Adornos vermeintlicher Widerspruch in der Argumentation anders, nämlich

als produktive, in Konstellation und Korrespondenz gegebene Allegorie der Aporie des Stellenlesens hier und anderswo als so und anderswie, an verschiedenen Stellen.

2. Zitate, Daten, Zeugnisse

„Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und auf welche schreiben wir uns zu?“ (Celan, zit. n. Plath, 96), heißt es in Celans ›Meridian‹-Rede zur Verleihung des Georg Büchner-Preises 1961. Solche Daten, das sind etwa der 20. Jänner, an dem Büchners Lenz durchs Gebirg ging. Ein 20. Jänner, den Celan in seiner ›Meridian‹-Rede „mindestens dreimal“ (Derrida, zit. n. Plath, 90) zitiert. Ein 20. Jänner, den Derrida etwa in ›Schibboleth. Für Paul Celan‹ aufgreift und in seiner letzten Vorlesungsreihe ›Das Tier und der Souverän‹ (2002–2003) abermals wiederholt. Dabei werden auch andere Daten assoziiert: der 20. Januar 1942, das ‚deutsche Datum‘ der Wannsee-Konferenz, auf der die systematische Ermordung der europäischen Juden beschlossen wurde, aber auch das französische Datum des Vorabends der Hinrichtung von Ludwig XVI (vgl. 94f.). Dass ein Datum so viel ereignishaft Einmaligkeit aufweist, deutet auf das Datum als sich notwendig pluralisierende Stelle, die bei jeder ihrer Pluralisierungen die Einmaligkeit und die Wiederholbarkeit pluralisiert.

Plath liest die disseminierende Wanderschaft des Datums durch Texte als eine Stelle, die ihrerseits stets von Lektüren abhängt, etwa der, die Derrida an seinem eigenen Text ›Schibboleth‹ vollzieht und der Hörschaft seiner Vorlesung im Jahr 2002 vergegenwärtigt. Plath zeichnet nach, wie Derrida das Datum des 20. Jänner in ›Schibboleth‹ wiederholt und dabei seinerseits Celans mindestens dreimal erfolgte Nennung des Büchner'schen 20. Jänner mitliest. Die eigentümliche Schönheit dieser Lektüre liegt in der an den Textoberflächen statthabenden Bewegung von Datum zu Datum. Denn auf diese Weise wird das Datum zu einer hochkomplexen Stelle, die den Namen verdient. Die Paradoxie des Datums, die darin besteht, zugleich ein einmaliges Ereignis und dessen notwendige Wiederholbarkeit andernorts zu markieren (vgl. 29, 92), liest Plath in einer verzeitlichenden Lektüre zwischen Büchner, Celan und Derrida nach und mit. Der Vollzug der Lektüre aktualisiert das unersetzbar Einmalige oder Andere, das das Datum auszeichnet, ebenso wie seine notwendige, diese Einmaligkeit löschende Wiederholbarkeit.

Muss die Lektüre doch als eine von immer gleichzeitig an mehreren Orten verstreuten Ereignis-Mitteilungen gelesen werden, die alle und jede für sich davon Zeugnis geben, dass Zeit nicht wirklich zu teilen ist – da diese jedem allein und einzigartig zugehört – und Zeit doch erst, so unmitteilbar sie an sich auch erscheinen mag, in zeitgebundenen Lektüren die Teilnahme am Zeitgeschehen ermöglicht (93).

Derridas „verweisendes und also zugleich auf sich selbst gewendetes wie dabei auf ein, zwei, viele Anderswo zeigendes Lesen“ (94) ist auch die Art und Weise, in der Plath den in seiner Vorlesung sich selbst lesenden und dabei verzeitlichenden Derrida liest: von Datum zu Datum. Die vielfach in sich wiederholte Zitation des

Datums bei Derrida und Plath gerät zum Ausdruck der paradoxen Wiederholbarkeit des Einzigartigen des Datums.

Die „Einschreibung von Daten und das Herschreiben von Daten, die als eigene, singuläre, einmalige oder auch geteilte, kollektive angesehen werden“, so Plath, „[unterstreicht] eine mehrfache Gleichzeitigkeit und zugleich die stete Produktion von zeitlicher Unbestimmtheit mit jedem Datum, das mit Bedeutung versehen an bestimmten Orten und Stellen seine Bestimmung – eine Richtung des Verlaufs der Lektüren nicht zuletzt – markieren soll“ (204). Andernorts formuliert Plath in einer abermals Celan zitierenden Aussage über Derrida eine entsprechende Aussage über seine eigene, auf künftige Lektüren sich öffnende Lektürewiese: „Von den Daten [...] sich herzuschreiben, [...] heißt für Derrida, dass wir dabei die Zukunft in den Blick nehmen und das eigene Lesen und Schreiben temporalisieren“ (97): Das bedeutet, „eine durch nichts aufhebbare Ungleichzeitigkeit in Lektüren“ anzuerkennen; diese Lektüren sind entsprechend von einem „konstellativen Bezug zu einem unvorausagbaren Sich-Ereignen von dem, was immer noch ausstehend in Texten als versprochen bleibt“, bestimmt: „Zukunft“ (98).

Dass Derrida zu bestimmten Zeiten an bestimmten Orten schreibt oder spricht, dass seine (sich in sich wiederholenden) Diskurse jeweils durch verschiedene Datierungen gerahmt, deshalb immer ausschnitthaft, unterbrochen, auf ein Anderswo bezogen sind, wird in Plaths Lektüren als Allegorie des Datierens zu verstehen gegeben (vgl. 106). So fallen das durch keine Lektüre einholbare Einzigartige und das Wiederholbare, also das Zeitstrukturierende im Datum zusammen, und dieser Zusammenfall macht das Datum zur durch Lektüren bestimmten Stelle, die von sich selbst differiert und stets auf ihre Endlichkeit und damit Nicht-Präsenz bezogenen bleibt (vgl. 110).

Texte, die vom Verlust handeln oder ihn zu lesen suchen – etwa Roland Barthes ›Die helle Kammer‹, datiert vom „15. April bis zum 3. Juni 1979“ (111), in dem das berühmt berüchtigte *punctum* zur Anzeige eines in der fotografischen Reproduktion irreduziblen Gewesenseins gerät, das auch alles, was noch ist und werden wird, mit Endlichkeitsgewissheit infiziert (vgl. 126f.); oder Derridas Nachruf ›Die Tode von Roland Barthes‹, datiert auf den 14. und 15. September 1980 und damit Barthes' Datierungsgeste nachahmend, wo Barthes selbst zum wiederkehrenden, an-abwesenden *punctum* wird (vgl. 115) und wo Barthes' Text als Erzählung einer unterbrochenen Lektüre firmiert (vgl. 126) – diese Texte exponieren in ihrer Konstellation, dass und wie die nicht anzeigende Unterbrechung namens Tod Lesen allererst ermöglicht und doch unmöglich macht. Wie Plath Derridas Barthes-Lektüre liest, hat entsprechend System. Denn in solch wiederlesender Doppelt-heit – mit Barbara Johnson nennt Plath sie „kritische Differenz“ (132) – wird die Konstellation offenbar, die die Stelle (und das Datum als Stelle) ist: einzigartig und doch (nur, und nur in Lektüren) wiederholbar. Stellenlesen muss – so liest Plath, wie Derrida liest – als „fortzusetzende Vergegenwärtigung“ verstanden werden, als „performative Aktualisierung, die aus Rück- und Ausblicken besteht, in der Lektüren auf Lektüren verweisen, dem künftigen und damit provozierten Nach-

lesen in einem bestimmten Moment und an einem bestimmten Ort zur nochmals neuerlichen Wiederholung aufgegeben“ (131). Dass Plath Derridas Lektüre durch seine abermals verdoppelt, lässt Plaths Text diese allegorische Konstellation weiterführen, ohne sie zu schließen. Es ist mithin ein Verdienst seines Buchs, mit solchen Manövern am gelesenen Material klar vorzuführen, wie kritische Differenzen funktionieren und dass eigene Lektüren stets neue kritische Differenzen einschreiben, die zu wiederholter Lektüre auffordern. Zuvor Gelesenes wird anderswo wiederholt, in neue Zusammenhänge gestellt. Dabei steht auch die Unterbrechung mit zu lesen, die das wiederholte Lesen erst möglich macht: „[D]urch Unterbrechung, durch Absetzen, durch Auslassen wird Fortsetzung ermöglicht. Kontinuität wird durch momentanen Abbruch und Wiederaufnahme an anderer Stelle hergestellt, unendliche Fortsetzung wird durch immer neues Enden [...] möglich“ (106).

3. „Gegenwort“ und „Toposforschung“

Plausibel der Besprechung des Lektüreverhältnisses von Barthes und Derrida angefügt, aber als neu begonnenes Kapitel gesetzt, leiten Plaths Seiten zum Zeugnis mit einer Lektüre von Walter Benjamins Aufsatz über Nikolai Lesskow ein, in dem Benjamin schildert, dass und wie Erzählen durch den Tod ‚autorisiert‘ wird. Auch hier setzt und hält die Unterbrechung par excellence – der Tod – einen Prozess in Gang, der diese Unterbrechung unweigerlich und doch unmöglich mit erzählt (vgl. 151f.). Dass auch hier kein abstraktes Theorem, sondern der konkrete Zeitbezug einer ihrerseits endlichen Lektüre mitzulesen ist, vermerkt Plath nebenbei, wenn er notiert, „die Niederschrift“ des Erzähler-Aufsatzes sei „zwischen Ende März und Mitte April 1936 anzusetzen“ (153). Das in Plaths Lektüren nebenbei Erwähnte nimmt immer wieder Verweischarakter an. Die Nebensache des Nebensatzes ist keinesfalls nur nebensächlich. Verzögert und markiert durch einen mit Derrida gemachten Kommentar zum aporetischen Verhältnis von Souveränität/Autorität und Tod, folgt der Benjaminlektüre und ihrem Vermerk der Autorisierung des Erzählens durch den Tod eine beeindruckende Lektüre (von Lektüren) des Schlusses von Büchners ›Dantons Tod‹. Der Zusammenhang von Rede, Tod und Zitat kommt an passender Stelle mit einer insofern passenden Stelle, als sie sich dem Passen entzieht: dem Sprechakt „Vive le roi!“ (155ff.). Lucile, die Witwe des vorher exekutierten Camille, vollzieht, oder besser: zitiert diesen Sprechakt und damit ihr eigenes, sprachliches Todesurteil: Bekanntermaßen ist „Es lebe der König!“ nicht das Bekenntnis, das das jakobinische Regime des Wohlfahrtsausschusses hören will. „Im Namen der Republik!“, entgegnet ein Bürger stichomytisch auf Luciles Sprechakt, es folgt die Abführung Luciles durch Wachpersonal. Nicht nur ist „Vive le roi!“ ein Zitat (es zitiert den seit 1422 in Frankreich zitierfähigen Ausspruch „Vive le roi!“ ebenso wie Bernardos „Long live the King!“ aus Shakespeares Hamlet; vgl. 159). Es wird im Theater, das in ›Dantons Tod‹ durchweg zu lesen ist, als Zitat durch Lucile und laut der Lektüre Celans als minimal emanzipatorisches „Gegenwort“ aufgeführt. Auch das „Gegenwort“, das Celan in

Luciles selbstmörderischer Zitation des „Vive le roi!“ liest, wird als zitabel ausgewiesen: Denn es ist abermals Derrida, der Celans „Gegenwort“ aufnimmt und damit Celan wie Büchner zitiert (vgl. 157). Warum Celan in Luciles Ausspruch ausgerechnet ein mithin antiautoritäres „Gegenwort“ vernimmt, plausibilisiert Plath anhand eines treffend unreinen (ungleichzeitigen) Reims: „Gegenwort“ und „Gegenwart“. Denn das „Gegenwort“ fixiere nicht die Gegenwart der Sprecherin, sondern manifestiere eine „Gegenwart der Sprache, die sich ihrer Sprecherin – plötzlich – bemächtigt“ (160). Als Zitat kommt dies „Gegenwort“ anderswoher, ist dem ursprünglichen Kontext entrissen und zerreißt den neuen als Fremdkörper. Die Gegenwart des „Gegenworts“ zerstreut die Gegenwart des „Gegenworts“, so ließe sich das komplexe Spiel der in jeder Hinsicht autoritätszerstreuenden Zitation von „Vive le roi!“ beschreiben, das Plath hier mit Celans und Derridas Zitationen bei Büchner bereits als zitiert ausgewiesenen Sprechakts liest (Vgl. 162ff.). Wenn mit dem Zitat „Vive le roi!“ die Gegenwart eines „Gegenworts“ markiert ist, das sich gegen alle restlose Gegenwart beanspruchenden Autoritäten richtet, müssen auch die Lektüren, die dieses „Gegenwort“ zitieren und dabei als paradoxen Akt der Freiheit lesen (Celans, Derridas und Plaths), davon betroffen sein: Dass Lucile den eigenen Tod in zitierender Performanz erzeugt, exponiert, dass und wie Lektüren verfahren, die sich dadurch, dass sie zitieren, auf weitere Lektüren öffnen und in den letalen Zitationszusammenhang einschreiben, den der Text (hier Büchners) fortgeschrieben haben wird.

Die Arbeit an, mit und durch solche Lektüren nennt Plath mit Celan „Toposforschung“ (vgl. etwa 170ff.) und zitiert Celan damit erneut, um die Performativität aufzuzeigen, die im Wort „Toposforschung“ lesbar gerät, wenn es zitiert, d.h. gelesen wird. Damit legt Plath „Toposforschung“ zur Allegorie sich hierarchielos ausbreitenden Stellenlesens aus. Er liest Derrida mit Celan (und nicht umgekehrt), wenn Derridas Texte in ihrem „Prinzip eines andeutungsreichen Verweisens auf Worte und über sie hinaus“ (171) als „Zeugnisse einer solchen, ebenso und anders ganz eigenen Toposforschung“ (ebenda) erscheinen, die stets andere Stimmen involviert und sich dessen gewahr ist, an anderer statt und deshalb ebenso endlich und nie restlos präsent zu sprechen (vgl. 172).

Worte von woanders – fremde Worte, heranzitiert, eingefügt, zitiert, gewendet – dienen dazu, die Autorisierung der eigenen Ansichten als von einem Anderswo angewiesen zu zeigen, wenn sie die unwiderruflich eigene anti-autoritäre Position einer autoritären Gegenlese aussetzen und sie sich noch in Form von Widerworten zu bestätigen provoziert. (177)

Toposforschung ist gerade, aber nicht nur, bei Celan untrennbar vom Datum und der Frage nach der Möglichkeit, Zeugnis abzulegen. Es geht damit um die ethischen Grundzüge des Stellenlesens, die sich in der unmöglichen Möglichkeit, der unendlichen Aufgabe, Zeugnis abzulegen, bündeln.

Immer wieder zu zitieren: heißt auch, die ausgeschnittenen Worte eines Gedichts, das im Lesen nie ganz bleibt, durch die Vergegenwärtigung an anderer Stelle als nie ganz gegenwärtig zu betrachten. Wie es mit jedem ‚neu zitieren‘ schon wieder als anders in dem gegebenen Kontext

auftaucht und wirkt als da, worauf es als zitiertes hin rückverweist. ‚Lesen‘ hieße somit, unablässig Kontextveränderungen zu erzeugen, Ent-Stellungen, für die das Zitat dann an Ort und Stelle zeugt. (274)

„Wenn Zitate für etwas zeugen“, heißt es an einer Stelle, „dann für die Hervorbringungsakte mittels der Sprache, aus der sie selbst bestehen. Und doch werden auch Ort und Zeit von ihnen als zitationale Effekte der Figuration und Rahmungen sichtbar gemacht, was die Autorität desjenigen, der über sie souverän zu verfügen meint, ebenfalls unterlaufen kann“ (457). Davon zeugt auch der Titel eines Kapitels zum Zitieren: „Zitate in meiner Arbeit“, ein Titel, der gleichzeitig ein wiederholtes Benjamin-Zitat ist, als solches in diesem Kapitel verhandelt wird und als Zitat, in Form des Zitats auch Plaths Buch, seine Arbeit, meinen kann: „Überfallartig“, wie es heißt, „unterbrechen Zitate [...] Lesebewegungen. [...] Sie markieren den Augenblick eines doppelten Bruchs: den der Unterbrechung der fortlaufenden Textlektüre wie gleichzeitig den eines Hervorbrechens aus deren kontextuellen Rahmen, den andere, abwesende Texte an dieser und für diese Stelle bilden“ (459).

4. (Nicht-)Zeugen

In diesem Sinne lesen Plaths Lektüren Konstellationen und verfahren ihrerseits konstellativ, indem sie Lektüren an einer Stelle abbrechen, anderswo wiederaufnehmen und damit dem entsprechen, wovon sie handeln. An Maurice Blanchots Erzählung ›Der Augenblick meines Todes‹, die von einem nachträglich in einer Widmung auf den 20. Juli 1944 datierten Nicht-Ereignis handelt, nämlich davon, dass die Erschießung des Protagonisten durch die deutsche Wehrmacht zufällig nicht stattfindet, und an Derridas Lektüre dieser Erzählung, zeigt Plath die Aporie des entscheidenden, auf einen bestimmten Tag, aber erst nachträglich, datierten Augenblicks, dessen Datum sich unweigerlich jährt und sich – etwa, wie Blanchot notiert, mit der Mondlandung am 20. Juli 1969 – mit anderen Daten überschneidet: „ein Jahrestag in sich damit geteilt und vervielfacht“ (200). Dass, so zitiert Plath Derrida, Blanchots Text davon zeuge, „daß im Grunde seit diesen fünfzig Jahren trotz des Jahrestages, von dem er zu mir spricht, dem 20. Juli 1944, die Zeit nicht meßbar gewesen sein wird“ (200), erklärt sich dadurch, dass das Ereignis einerseits vollkommen einmalig gewesen ist und andererseits nur nachträglich beschreibbar, datierbar, d.h. immer schon gelesen, gemessen und damit der Wiederholung in anderen Lektüren anheim gegeben ist, die ihrerseits einzigartig und vielfach sind. Das Ereignis entzieht sich der messbaren Zeit, indem es ihren Verlauf in Gang setzt und hält. Dass es ausgerechnet ein Nicht-Ereignis ist, das in ›Der Augenblick meines Todes‹ Ereignischarakter erlangt, liest sich damit als Allegorie des Umstands, dass jede Erzählung – wie ereignisreich und handlungsintensiv auch immer – je schon eine aufschiebende Lektüre ist, die einzig das Nicht-Ereignis konstatieren kann (vgl. 203). Als derart in sich verungleichzeitig schreibt Blanchots Erzählung auch Derridas, hernach Plaths Derrida- und allen noch ausstehenden

Lektüren an anderen Tagen und Orten diesen Aufschub ein, um damit unzählige weitere Lektüren zu er- und derart die unmögliche Möglichkeit der Literatur, Zeugnis abzulegen zu bezeugen (vgl. 202).

Insofern erscheint es im Sinne unendlicher „Toposforschung“, der es um Zitate und Zeugnisse bestellt ist, dass Plath an anderer Stelle mit der bei Derrida vielfach zitierten Celan-Zeile „Niemand zeugt für den Zeugen“ (vgl. 269ff.) auf Blanchots Erzählung wie Derridas Lektüren dieses Textes zurückkommt und die Aporie des Zeugnisses in Auseinandersetzung etwa mit Giorgio Agambens Theorie des Zeugen und der Frage nach der Bezeugbarkeit von Auschwitz auf den Zeugen und den Zeugen des Zeugen ausdehnt. Denn auch der Zeuge des Zeugen kann nicht anders, als die Unmöglichkeit, zu zeugen zu bezeugen, da er das einmalige Ereignis durch den Akt des Bezeugens in seiner Einmaligkeit auslöscht und somit die irreduzible Löschung des zu bezeugenden Ereignisses wiederholt, den schon der Zeuge im Zeugnisablegen hat vollziehen müssen. Dass der Tod in Blanchots Erzählung gerade nicht eintritt, ist ein Zeichen dieser Aporie. Dass die Erzählung sich in Lektüren auflöst, die diese Aporie ihrerseits austragen müssen, ist die Allegorie des Lesens, der Blanchots Text selbst schon angehört. „Niemand zeugt für den Zeugen“, davon zeugt Blanchots Erzählung in Derridas Lektüren, die bei Plath konstellativ aufgeführt werden, damit auch Plaths eigene Lektüren allegorisch und das unmögliche Ereignis als unmögliches möglich werden lassen.

5. *Spurenlesen*

Dass die sensible Aporie des Zeugens-von-Daten-her umstandslos planiert werden kann, demonstriert Plath an Hans-Georg Gadammers Lektüre und Peter Szondis minutiös biografischer Interpretation von Celans Gedicht ›Du liegst‹. Wie Plath zeigt, strotzt Gadammers Celan-Kommentar nur so vor hermeneutischen Grobheiten, traditionalistischer Denke und nationalistischen Ressentiments (vgl. 241ff.). Die sicher nicht unproblematische biografistische Akribie von Szondis Celan-Interpretation aber wirkt gegenüber Gadammers grobschlächtigen Verallgemeinerungen nicht nur klüger, sondern auch viel näher an dem, was Celan „Toposforschung“ genannt hat. (Vgl. 216). So inszeniert Plath eine durchaus unterhaltsame Konfrontation zweier großer Hermeneuten, von denen der eine (Gadamer) „um seiner Argumentation willen“ übersieht, was beim anderen (Szondi), „im Unausgeführten, Unabgeschlossenen, Unvollendeten und auch entgegen eigener Beteuerungen ein Zugleich von unentscheidbaren Möglichkeiten eines Innen- und Außenbezugs zwischen Worten und ihren Kontexten erscheint“ (214). Denn Gadamer liest nicht (vgl. 224). Dabei ist doch das Lesen die einzige Tätigkeit, mit der Texten zu begegnen ist, will man ihre Alteritäten nicht ausmerzen. Dass Lesen deshalb ungeahnte Früchte tragen kann, beweist Plath in der Lektüre von Szondis Celan-Lektüren, die in ihren akribischen Nachvollzügen von Wegen, Orten und Daten geradezu detektivische Züge annehmen (vgl. 232) und dabei doch mehr sind, als eine bloße Ereignisrekonstruktion. Szondis Celan-Interpretation zu lesen, heiße nämlich auch,

das zu lesen, was an Szondis Schreiben spezifisch, zeitgebunden, datiert ist, gerade, weil Szondi in seinen Celan-Lektüren als Leser und „als ein Zeuge“ der Lebensumstände „auf[trete]“, die zum Entstehen des Gedichts beigetragen hätten (228). Plaths Lektüre erweist sich so als eine (mindestens) doppelte, die deutlich macht, dass Lesen stets doppelt und als ein solches immer auch ein Zeugen von anderen Gegenwarten als der jeweils gemeinten und der jeweils eigenen ist (vgl. 227ff.). „Wo Daten als Hinweise auf Ungleichzeitigkeiten verstanden werden können, die das Lesen stets uneins machen, bestimmen sie die Aufgabe des Lesens“ (264).

6. Massenmedienstellen

Mit der Lektüre einer Zeitungsleseszene bei Kafka, in der „[l]esende Männer [...] die Herrschaft eingerichteter Zeitordnungen [verkörpern]“ (303, vgl. ebenda passim) beginnt Plath seine Untersuchung massenmedialer Stellenlektüren. Dass Herrschaftsansprüche einerseits medial vermittelt sind und Deutungshoheiten über Ereignisse von Medien abhängen, andererseits aber auch die Gruppe der Adressat*innen qua Nachrichten vermittelter Ereignisse erst entsteht und dass aber diese vermittelten Ereignisse ohne die Adressat*innen ihrerseits nichts wären, plausibilisiert Plath mit Derridas Gedanken der unmöglichen Möglichkeit vom Ereignis zu sprechen (308f.). Worauf Plath in diesem Zusammenhang auch hinweist, ist, dass Medien in genau diesem Sinne, so könnte man formulieren, gemeinschafts-de-konstruktiv verfahren (309). Der Gedanke eines „Wir mit Worten“, den Plath schon am Beginn seines Buchs formuliert (vgl. 13), den man aber immer mit-liest, wird hier mit allen Konsequenzen aufgegriffen, die das „Stellenlesen“ – d. h. hier: Ereignislektüre – mit sich führt. Das Aktualitäts- und Repräsentationsversprechen von (Nachrichten-)Medien sei „zunächst das Versprechen einer unmittelbaren Wiedergabe von Worten und immer vornehmlicher von Bildern, die uns gleichzeitig gesendet und von uns empfangen werden.“ (Ebenda) „Die Behauptung von Gleichzeitigkeit und das Versprechen von Unmittelbarkeit, das wir zugleich als Empfänger mitbekommen“ jedoch „erzeugt uns dabei erst. [...] Unsere Nachträglichkeit ist damit immer schon grundlegend, uns existentiell, weil jedes Wir medial“ (ebenda). Das „Wir mit Worten“, ein Wir, das durch Medien und ihre pluralen Lektüren erst entsteht, kann nur ein unbeständiges, von Endlichkeit vielfach durchzogenes sein, das immer schon die Möglichkeit anderer Lektüren und damit seine eigene Unmöglichkeit inkorporiert. Und weil dieses Wir sich durch die Rezeption von Ereignissen konstituiert, die ihrerseits als immer schon vervielfacht-vermittelte gegeben sind, können Ereignisse einzig als unmögliche Möglichkeit bestehen, zugleich absolut singular und immer schon plural zu sein (vgl. ebenda 310f.). Gelesen wird hier und anderswo:

Der Bezug auf dieses Anderswo, das als ein von keiner Stelle letztlich bestimmbarer, räumlich und zeitlich verrückter Ort des Schreibens und des Lesens diese produktiven Akte in ihrem Hier und Jetzt bestimmt, macht die Unstimmigkeit der Gegenwart aus, in der man kritisch die behauptete und erzeugte Aktualität der Ereignisse liest. (314)

Dass der antiautoritäre Zug des Stellenlesens gerade in Bezug auf Nachrichtenmedien zu berücksichtigen ist, macht Plath mit Derrida deutlich, wenn er zur Debatte stellt, dass das, was man als Information wahrnimmt, untrennbar mit Deutungshoheiten und „Machtinteressen“ verknüpft ist, „die sich im Gemachten auch des Gedruckten ablesen lassen (und dies nie ohne, wie mittelbar auch immer, selbst an ihnen mitzuschreiben und sich in ihren Darstellungen mit zu verstricken). Sie „sagen über ihre Herstellung hinaus auch etwas zur Beherrschung von Öffentlichkeit, Territorien und Topographien“ (312).

Medien auf diese Weise zu denken und kritisch zu betrachten, spielt jedoch gerade nicht jenen Marschierenden in die Hände, die in Deutschland seit dem Winter 2014/15 mit dem Schreiwort „Lügenpresse“ unterstellen, die ‚richtige‘ Wahrheit zu kennen und sich ihrer Autorität über die Bedeutung diverser leerer Signifikanten sicher zu sein. Nichts als Autorität, Gegenwart, absolute Wahrheit, ungetrübte Identität nämlich wird – oftmals unter Zuhilfenahme von Verschwörungstheorien, die in hermeneutisch sinnsuchender Manier die Komplexität von Gegenwarten und Vergangenheiten auf ein einziges paranoisches Konsistenzphantasma meinen reduzieren zu können – von solchen Positionen ersehnt, behauptet und/oder gewaltsam durchgesetzt. Dekonstruktive Medienanalyse richtet sich gegen jede Autorität, Wahrheit und Gegenwart beanspruchende Instanz (vgl. 312f.), gerade gegen nationalistische, faschistoide, identitäre, im Dienste des nie anzueignenden, ganz Anderen.

Was Stellenlesen dabei und ebenfalls in politischer Hinsicht bewusst macht, ist, „dass Texte nirgendwo zeitlos zu verstehen sind, und dass es keine Position gibt, von der aus Lektüren nicht als in der Zeit stehend gemachte die Unmöglichkeit eines zeitunabhängigen, aktualitäts-entrückten Lesens bezeugen würden“ (316). Eine solche Zeit bzw. ein solches paradoxes Datum ist der 11. September. Mit und an Benjamin (vgl. 316ff.) zeigt Plath, wie durch die nachträgliche Lektüre eines eigentlich beliebigen, abstrakten Ereignisses eine gegenwärtige Konkretion im Sinne eines spezifischen Hier und Jetzt hergestellt wird. Während Benjamin das in einem Text von 1929 ausführt und als Beispiel die Nachricht von einem Sensationsfall „vielleicht vom 11. September“, die aber „erst am 15.“ gelesen wurde, anführt, dient Benjamins „Gedankenexperiment“ Plath gleichsam als Text zur Lektüre, ist ihm mit dem 11. September doch ein fürs 21. Jahrhundert gewichtiges Datum eingetragen. Gerade des Umstands wegen, dass Benjamin dieses Datum als Beispiel für ein Lektürefahren der nachträglichen Gegenwartsconstruction anführt, können auch Texte, die vom 11. September 2001 handeln, über das Datum mit diesem Benjamin-Text zusammen- und kann das Datum daher je schon als zerstreut gelesen werden (vgl. 318).

Dass der 11. September 2001 als Medienereignis zu verstehen ist, das sich durch die Wiederholung der Bilder in medialer Endlosschleife von seiner apokalyptischen Einmaligkeit immer schon gelöst hat, in seine Lektüren zerfällt und doch gerade darin immer wieder als einmaliger ‚major event‘ produziert wird, spricht für Plath mit Derrida dafür, im „11. September“ die Aporie der Wiederkehr des Ein-

maligen und insofern eine Stelle zu erkennen, die sich immer auch anderswo und anderswie auffindet (vgl. 319ff.). Nicht zuletzt in Derridas wiederholten Lektüren: einmal etwa in ›Autoimmunisierung‹, ein andermal z. B. in ›Das Tier und der Souverän‹ (vgl. ebenda). Verständlich, wiederholbar, unbesonders, ist das Ereignis andererseits vollkommen unverständlich, unwiederholbar und spezifisch. „Das Ereignis muss“, so spielt Plath auf Derridas je einzigartige und doch wiederholte 9/11-Lektüren an und diese weiter, „um als Ereignis zu gelten, sich evident zeigen, dass mit ihm etwas passiert (ist), das als Beweis eines nicht restlosen Verstehens das Verständnis auch des Vorverständnisses aussetzt“ (325). Das Ereignis verlischt nicht einfach im Aufschub, es ist nicht anzueignen und setzt als nicht Anzueignendes seine Lektüren in Gang und in eine unentschiedene Zukunft (vgl. 327) – davon zeugen „Sendungen wie Zeitungen“, bestehend „aus Blättern und Stücken [...]“, die jedes für sich Entstehungsgeschichte besitzen wie zugleich Verwendungsgeschichten lesbar machen, welche sich mit jeder Lektüre anders fortgesetzt weiter vervielfältigen“ (337).

7. Politische Gespenster

Jeder Lektüre also, die ein Ereignis zu bezeugen vorgibt, eigne eine „Unvollendetheit“ (190), die die „Öffnung auf andere Texte hin“ (191) ermögliche. Das kann bzw. muss besonders in politischer Hinsicht verstanden werden, wie die Stellen und Kapitel in Plaths Buch nahe- und belegen, deren Lektüren dezidiert die Frage nach den Möglichkeiten des Politischen aufwerfen. Auch hier spielt die Konstellation dieser Lektüren die Rolle der in ihnen aufgezeigten Aporien. So ist Derridas ›Gesetzeskraft‹ lesbar, ein Vortrag von 1989, in dem Benjamins ›Zur Kritik der Gewalt‹ von 1921 diskutiert und in dem Lektüren ein gewisser „Generalstreik“-Charakter attestiert wird, der nicht nur den „Generalstreik“ am 13. Mai 1968 in Frankreich zitiert, sondern generell „[a]ls ausgesprochen gerechtfertigte Suspendierung der [den] Staat legitimierenden Macht oder Autorität“ (191) zu verstehen ist. Derridas Argumentation, die Plath hier (auch gegen Derrida) nachzeichnet, zielt darauf, Lesen selbst politisch zu bestimmen. Der Generalstreik der Lektüre gelte den „Ausdrucksweisen“ der „rechtserhaltende[n] Gewalt“, die ihrerseits in einem instituierenden Gewaltakt, einem Ereignis gründe, das nur nachträglich erzählt und deshalb nur fingiert werden könne (vgl. 192f.). Weil Staatsgründungen mit der Paradoxie umzugehen haben, retroaktiv zu setzen, woraus sie hervorgegangen sind, können Lektüren die gründende Staatsmacht ihrerseits als Vollständigkeit beanspruchende Lektüre (vgl. etwa 194) lesbar machen. Die gründende Staatsmacht liest sich als kontingent, unvollendet, „bereits zukünftig ruiniert“ (191). Sie ist von fundamentaler Nachträglichkeit, eine Wiederholung, die in dem Maße nie dafür garantieren kann, die letzte gewesen zu sein, in dem ihr der absichernde, erste Grund fehlt, den sie gesetzt haben wird.

Im Stillen mitzulesen ist hier die Debatte um das, was Oliver Marchart „Postfundationalismus“¹⁾ genannt hat: Verbunden mit Namen wie Ernesto Laclau fand bzw. findet eine Rezeption u. a. Derridas statt, die die radikaldemokratischen Züge der Dekonstruktion für eine politische Theorie der Kontingenz und der Emanzipation fruchtbar macht.²⁾ Das Gründungs- oder Revolutionsereignis, der „entscheidende Augenblick“ (193) – das teilt Plath mit Derrida und radikaldemokratischen Denker*innen – ist nie restlos referenziell und vollständig, sondern immer schon Lektüre und deshalb gespalten. Es gibt keinen einen, anzueignenden Grund, sondern kontingente Gründungen, die auf ihre Wiederholbarkeit, auf ihre Ruinenexistenz hin geöffnet sind.³⁾

Dass politischen Hegemonien und Ereignissen gerade aus der (einzig möglichen) Perspektive ihrer Lektüren eine grundsätzliche Gespenstigkeit zuzuschreiben ist, macht Plath späterhin an Lektüren Hegels anschaulich. Bekanntermaßen hat Hegel seine Theorie der Herr-Knecht-Dialektik entwickeln können, weil er sie in den Ereignissen des Sklavenaufstands in der Kolonie St. Domingue (der 1804 in die Gründung der ersten schwarzen Republik Haiti münden sollte) gewahrte, deren Hergang Hegel als Leser verschiedener Zeitungen seiner Zeit in Jena aufmerksam verfolgte.⁴⁾ Dass Plath das – im Zitat einer Geschichte von Alexander Kluge (vgl. 330) – erwähnt, hat zwar einerseits mit Hegels Zeitungslektüre und deren Lektüre zu tun, steht aber, so lässt sich vermuten, auch im Zusammenhang mit dem, was Plath später an und mit Derridas ›Marx‘ Gespenster‹ ausfaltet.

Was an der Haitianischen Revolution bereits hantologisch wirkt, also heimsuchend von Grund auf⁵⁾, ist der Umstand, dass sie als Wiederholung oder gar Wiedergang der Französischen Revolution durchgeht, weil sie die Französische Revolution und den unverwirklichten Universalismus ihrer emanzipatorischen Prinzipien in Frage stellte und anderswo – nämlich in St. Domingue – anders wiederholte, aktualisierte; und zwar um an der Verwirklichung universalistischer Prinzipien zu scheitern.⁶⁾ Sie ließe sich ihres verstörenden Wiederholungscharakters wegen durchaus als Lektüre der Französischen Revolution begreifen, die Hoffnung stiftet, obwohl oder weil sie ihr Scheitern konstatiert. Eine Wiederho-

¹⁾ Vgl. OLIVER MARCHART, *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin 2010.

²⁾ Vgl. JUDITH BUTLER, ERNESTO LACLAU, SLAVOJ ŽIŽEK, *Kontingenz, Hegemonie, Universalität. Aktuelle Dialoge zur Linken*, hrsg. von GERALD POSSELT unter Mitarbeit von SERGEI SEITZ, übers. von DENS. u. a., Wien 2013. Direkt auf Derridas ›Marx‘ Gespenster‹ reagiert: ERNESTO LACLAU: „Die Zeit ist aus den Fugen“, in: DERS., *Emanzipation und Differenz*, hrsg. u. übers. von OLIVER MARCHART, Wien 2013, S. 104–124. Derrida nimmt seinerseits Bezug auf Laclaus Hegemonietheorie in: *Marx‘ Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, übers. von SUSANNE LÜDEMANN, Frankfurt/M. 2004, S. 59.

³⁾ Vgl. LACLAU, „Die Zeit ist aus den Fugen“ (zit. Anm. 2), S. 120.

⁴⁾ Vgl. SUSAN BUCK-MORSS, *Hegel und Haiti. Für eine neue Universalgeschichte*, übers. von LAURENT FAASCH-IBRAHIM, Berlin 2011.

⁵⁾ Vgl. DERRIDA, *Marx‘ Gespenster* (zit. Anm. 2), S. 25.

⁶⁾ Vgl. SLAVOJ ŽIŽEK, *Auf verlorenem Posten*, übers. von FRANK BORN, Frankfurt/M. 2009, S. 195.

lung, die sich spukend immer wieder und weiter ereignen kann, ohne aber jemals eine Setzung vollziehen zu können, die nicht weitere nach sich zöge. Das wäre die radikaldemokratische Dimension, die sich im Verhältnis der beiden Revolutionen zueinander als gespenstische, heimsuchende entfaltet und die auch in Hegels von Plath gelesenen (verdoppelnden wie verdoppelten) Zeitungslektüren zur Haitianischen Revolution allegorisch lesbar wird.

Dass eine solche politische Gespenstigkeit sich in Lektüren, ihren Daten und Zitaten zeigen kann, konstatiert Plath nicht einfach, sondern führt es vor. So in einer interessanten Konstellation von Lektüren rund um Derridas ›Marx' Gespenster‹ und den Mai 1968. Passenderweise beginnt Plath nicht mit ›Marx' Gespenster‹, sondern mit prominenten Lektüren, die dieses Buch ausgelöst hat, u. a. auch Derridas eigener in ›Marx & Sons‹ (vgl. 337ff.). Plath zeigt die durchaus politische Struktur heimsuchender Lektüren im Verhältnis der Lektüren von ›Marx' Gespenster‹ untereinander, die nicht anders können, als diese Heimsuchung zu performen, so autoritär und berichtigend sie sich auch ausnehmen. Dass Plaths Lektüre dieser Lektüren mit gemeint sein muss, wird dadurch deutlich, dass er seine Lektüre eben mit den Lektüren von ›Marx' Gespenster‹, man könnte sagen, mit Gespenstern anfängt, und dabei ihren auch die eigene Autorität unterwandernden Gespenstercharakter vorführt.

Was Plaths Lektüren hier und generell auszeichnet, ist ihre unterbrochenkonstellative Anordnung im Buch und die markierte Zugehörigkeit zu dem, was sie herausarbeiten. Das beeinflusst den Status seiner durchaus zitablen Statements. Diese werden gerade dadurch bestätigt und ihrerseits als Allegorien des Lesens wahrnehmbar, dass die ganze Zeit über die Kontingenz oder Gespenstigkeit von Aussagen, Statements, Setzungen, Wahrheits- und Präsenzbehauptungen ausgewiesen wird. Etwa hier mit der Markierung („noch einmal“) des performativen Selbstbezugs: „Noch einmal: Die einzelne Stelle aber gibt es nicht. Nie weniger als schon zweimal jedenfalls. Auf der Stelle wiederholt sie sich, und dies anderswo, wenn sie denn (und nie für sich) Stelle ist“ (348). Dem trägt Plath insofern Rechnung, als er nach einigen Seiten und Kapiteln zu anderen Stellen und Texten die Lektüre von ›Marx & Sons‹ wieder- und die Lektüre von ›Marx' Gespenster‹ ‚selbst‘ aufnimmt (359ff.): Erst die Lektüren eines von gespenstischen Lektüren zeugenden Buchs und einige Seiten später das Buch ‚selbst‘ zu behandeln, lässt die Heimsuchung und die Doppeltheit, die das Stellenlesen bestimmen, merklich werden.

Dass Plath dann auf ein Marx-Zitat aus dem 18. Brumaire abhebt, in dem Marx ohne direkten Ausweis Hegel zitiert: „Hegel bemerkte irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen“ (365), das Derrida in ›Marx' Gespenster‹ ausführlich wiedergibt und kommentiert, lässt die gesamte Konstellation (Hegel – Marx – Derrida – Plath) allegorisch von Gespenstern durchspunkt wirken. Plath, der das Zitat seinerseits erneut zitiert, performt in seiner unterbrochenen, konstellativen Marx-Derrida-Lektüre, wovon das Zitat handelt und wovon es selbst als Zitat betroffen ist: Wiederholung. „Sobald man eine Revolution identifiziert, beginnt sie zu imitieren,

tritt sie in eine Agonie ein“, zitiert Plath Derrida (367). Entsprechend kommen ›Marx' Gespenster‹ bei Plath ein weiteres Mal vor (vgl. 374ff.), nach einem kapitelförmigen Einschub zu Walter Benjamin, Revolution und Geschichte (vgl. 367ff.), und nun durch das bei Derrida zu findende Hamlet-Zitat „The time is out of joint“, das als Zitat tut, was es sagt und damit seine eigene Theatralität als Spektralität unter Beweis stellt (vgl. 376f.).

Man könnte diesbezüglich von einer politischen Gespenstergemeinschaft sprechen. Oder von einem „Wir mit Worten“, einem „Wir“, das „in [...] Texten [...] zu Wort kommt, sich von anderen Worten umstellt zeigt oder [...] als ausgestrichen zu erkennen ist.“ (13) Von einem solch politisch-gespenstischen „Wir“ zeugt das Datum des 12. Mai 1968, des ‚Vorabends‘ des großen Generalstreiks in Frankreich, dessen Wiederkehr Plath in Texten Blanchots, Celans, Derridas liest und anhand der Vielzahl von Stimmen und Interpretationen des Mai 1968 als Frage etwa bei Blanchot, aber auch in Derridas auf diesen Vorabend datierten Text ›Finis Homines‹ liest: „Aber wer, wir?“ Als Zitat, das als Zitat schon exponiert, wonach es nur fragen kann, erweist sich „Aber wer, wir?“ als immer schon gestellte und immer wieder zu stellende Frage, die auf der Stelle herstellt, was sie bezweifelt, nämlich ‚uns‘. Nach einer Lektüre stellenausprägender Sprachhandlungen in Becketts ›La fin‹ (405ff.) zitiert Plath Derridas viel zitierte Frage erneut und schlägt vor: „Das Wir, ließe sich sagen, entsteht in den Lektüren: Als Gemeinschaft von zu Lesern Gemachten, in passierenden Momenten und nicht auf Dauer, im momentanen Hier und Jetzt von herbeizitierten Lektüren, die mit paradoxalen Fragen einsetzen: den wiederholten nach dem wir.“ (410).

Plaths Buch ist anzumerken und anzurechnen, dass es die politischen und ethischen Züge dekonstruktiven Lesens immer wieder hervorhebt und dadurch nicht nur aktuelle kultur-, literatur- und medienwissenschaftliche Debatten involviert, sondern auch den irreduziblen und doch nie ganz festzuschreibenden Gegenwartsbezug der Dekonstruktion im Allgemeinen und seines Textes im Besonderen kenntlich macht. Dafür spricht die Lektüre von Kafkas ›ein altes Blatt‹, der eine zwischen Kafka und Derrida inszenierte Diskussion zu Gastfreundschaft, der Unterscheidung wir/sie, der unmöglichen Möglichkeit einer eigenen Standortbestimmung und damit der unmöglichen Möglichkeit eines ethischen Bezugs zum Anderen voraus geht. Was an Plaths Lektüre von Kafkas Text frappiert, ist ihre explizite politisch-ethische Fragestellung. Denn es geht in der Geschichte um die machtvolle Unterscheidung wir/sie: zwischen redkundigen Stadtbewohnern und vermeintlich nur zu tierischen Lauten befähigten Nomaden in der Stadt. Den rassistischen Gestus solch ordnender Entscheidungen versteht Plath genauso zu lesen und als solchen kritisch hervorzuheben wie die Möglichkeitsbedingung solcher Entscheidungen: den ausschließenden, Identität, Autorität und Präsenz stiftenden Bezug zum Anderen.

Gegenwart (räumlich, zeitlich), in sich geschlossen, ohne Zweites mit sich restlos identisch, zentral, eindeutiger und unhintergebar Bezugspunkt und Garant für Wahrheit und Sinn, auch deshalb Kernattribut autoritärer, machtvoller Subjektpositionen ...: Dass die Liste sich fortführen und auf Namen, Daten, Ereignisse

hin konkretisieren lässt, dass Anlässe zu lesender Präsenzkritik genug vorhanden sind, macht Plath zeitbezogen in einer bemerkenswerten Fußnote zu seiner ›ein altes Blatt‹-Lektüre deutlich:

Einzig Lektüren, die sich als Interventionen darstellen, kann es gelingen, Einspruch gegenüber einer nicht heute erst aktuell in Europa und Amerika reformulierten Neo-Geopolitik zu erheben, deren Repräsentanten sich darin geübt zeigen, alte und tradierte Behauptungen (wie dem von dem europäischen Erbe oder der erwählten Nation) so reflexiv und neu zu verfassen, um die eine Erzählung von der historisch-kulturellen Einheit der Differenzen auch in Zukunft fundamentalistisch fortzuschreiben. In solchen Lektüren muss es heißen, jene sich in der Erzählung mit ihren vielen Varianten ausdrückenden fundamentalen Ansprüche auf die als die eine eigene behauptete Identität aufzuzeigen, sie zu analysieren und zu befragen – fundamentale Ansprüche in dem Sinne, dass diese den seit Kant in den diskursiven Auseinandersetzungen um das Eigene immer weiter verlorenen Boden unter den Füßen einziehen helfen sollen, um darauf Türme und Mauern zu errichten, die – keineswegs nur metaphorisch – zur Abgrenzung und zur Überwachung eines eigenen Territoriums und zum Ausschluss der Anderen dienen (444, Anm. 44)

Es zeichnet sich ab, dass Plath mit den Konstellationen in seinem Buch nicht nur die politischen Grundzüge und damit die politische Relevanz dekonstruktiven Lesens unterstreicht und vorführt, sondern auch, dass dekonstruktives Lesen als Lesen immer auch den Zusammenhang, oder die Konstellation von Politik und Ethik einschließt. Das ist zumindest einer der Eindrücke einer ersten und zweiten Lektüre von ›Hier und anderswo‹, das sich in jeder Lektüre, die es seinerseits zu lesen gibt, immer auch selbst zu lesen gibt und dem nicht nur deshalb noch viele Lektüren durch andere an anderen Orten zu anderen Zeiten zu wünschen sind.

DOI: https://dx.doi.org/10.1553/spk50_1s125

Peter Schuck (Erfurt)

SUSANNE STRÄTLING, *Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der Russischen Avantgarde*, Paderborn (Wilhelm Fink), 2017, 531 S.

1. *Handverlesene Avantgarde*

In Susanne Strätlings groß angelegter Arbeit ›Die Hand am Werk‹ geht es, wie der Untertitel präzisiert, um eine „Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde“¹⁾, also um weit mehr als um die Rekonstruktion eines semantischen Motivs in Dichtung und Kunst – das wohl auch –, sondern vor allem um die ‚Mani-festationen‘ des Manuellen in der russischen Avantgarde und ihrer Konzepte einer Poetik bzw. Ästhetik der ‚Poiesis‘, also des Machens, Produzierens.²⁾

1) Die zweifachen „Anführungszeichen“ beziehen sich durchwegs auf Ausdrücke, die Strätlings Buch entstammen; die ‚einfachen‘ markieren metasprachliche Begriffe des Rezensenten.

2) Man denke auch an die Handreichungen der Formalisten, zumal VIKTOR ŠKLOVSKIJS, unter dem Zeichen: ‚Wie macht man?‘, ‚Wie schreibt man?‘: DERS., *Technika pisatel'skogo*

Ausgangspunkt sind „Bilder der Hand“, die nach Strätling in der Moderne zunehmend an die Stelle einer optisch-visuell orientierten Ästhetik getreten seien: eine These, die leitmotivisch das gesamte Buch durchzieht – freilich nicht immer unverzerrt bzw. verhältnismäßig. Denn die Hand mit dem Tastsinn verfügt zwar über eine möglicherweise höhere Evidenz als der Gesichtssinn, aber es wäre schwer nachzuweisen, dass sie die Evidenz der optisch-visuellen Wahrnehmung – organisch wie medial – deutlich überflügelt hätte. Wie sollte man das auch nachweisen? Jedenfalls bleibt für die (russische) Avantgarde die Hand und das Taktile eine gegenüber den visuellen Medien doch periphere und bisher unterschätzte Position. Umso wertvoller sind somit Strätlings Bemühungen, dieses Defizit auszugleichen. Dass dabei das Objekt der Begierde etwas zu stark favorisiert wird, kann nicht verwundern und muss ja auch nicht schaden. Wenn auch „eine Revision des optischen Dispositivs der Ästhetik“ (9) der Moderne bzw. der Gegenwart zu optimistisch angesetzt scheint, so lohnt es doch, diesem *tactile turn* im Rahmen der historischen Avantgarde Russlands bzw. der frühen Sowjetunion nachzuspüren.

Was sich dabei entdecken lässt, ist in Strätlings Buch – wenn schon nicht flächendeckend, so doch auf eine sehr erhellende Weise – nachgezeichnet. Dabei sei gleich vorweg erwähnt, dass es ihr hier nicht um eine gleichgewichtige Rekonstruktion aller relevanten Handkonzepte gegangen ist. Vielmehr werden die fikionalistischen, konstruktivistischen Bewegungen der linksutopischen Avantgarde (zumal der ‚Linken Kunstfront‘, des LEF Majakovskijs)³⁾ in den Mittelpunkt gerückt und zusammen mit ihnen die epistemologischen, wissenshistorischen Kontexte dieser Bewegung. Diese mehr technizistische Perspektive dominiert in Strätlings Darstellung eindeutig alle anderen, eher ‚stillen‘ Bewegungen (man denke an Mandel’stams Akmeismus), denen es um eine organisistische, handwerkliche, technikkritische Handhabung des Manuellen zu tun war.⁴⁾ Das gilt

remesla, Moskau, Leningrad 1927/1929; DERS., *Kak pisat’ scenarii*, Moskau, Leningrad 1930; VLADIMIR MAJAKOVSKIJ, „Wie macht man Verse“ (1926), in: VLADIMIR MAJAKOVSKI, *Werke in zehn Bänden*, übers. von HUGO HUPPERT, Berlin 1966–1973, Bd. V.

³⁾ Vgl. HUBERTUS GASSNER, ECKHART GILLEN (Hrsgg.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, Köln 1979.

⁴⁾ Man denke auch an die Theoretiker der ‚Formal-philosophischen Schule‘ der 20er Jahre, organisiert in der Moskauer GACHN (Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk = Staatsakademie der Kunstwissenschaften) und am Petrograder bzw. Leningrader G.I.I.I. (Gosudarstvennyj institut istorii iskusstv = Staatsinstitut für Kunstgeschichte): AAGE HANSEN-LÖVE, *Die formal-philosophische Schule in Russland 1920–1930*, in: NIKOLAJ PLOTNIKOV, MEIKE SIEGFRIED, JENS BONNEMANN (Hrsgg.), *Zwischen den Lebenswelten. Interkulturelle Profile der Phänomenologie*, Berlin 2012, S. 205–257; AAGE A. HANSEN-LÖVE, BRIGITTE OBERMAYR, GEORG WITTE (Hrsgg.), *Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre*, München 2013; NIKOLAJ PLOTNIKOV (Hrsg.), *Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst. Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion*, Hamburg 2014; BRIGITTE OBERMAYR, GEORG WITTE, AAGE HANSEN-LÖVE (Hrsgg.), *Synthese der Kunstwissenschaften. Texte der sowjetischen phänomenologischen und empirischen Wissenschaften von den Künsten*, Paderborn 2020 [im Druck].

vor allem für die auf Faktura orientierten Kunstströmungen, jene eines Neoprimitivismus und einer Rehabilitierung einer Handwerkskultur vor dem Hintergrund einer Manipulierung des Manuellen im Rahmen einer Maschinenwelt des damals so aktuellen Taylorismus und seiner Technik-Utopien.⁵⁾

Neben dieser auffälligen Bevorzugung der Hand-Techniken und ihrer manipulierten Utopien wird bei Strätling auch die Bemühung deutlich, die direkten, technischen Hand-Funktionen ebenso wie die indirekten, metaphorischen Hand-Habungen eines piktoralen, verbalen Motivs parallel zu führen, bisweilen auch nicht von einander abzugrenzen. Dies macht sich vor allem dort bemerkbar, wo das Hand-Motiv als Medium einer ins Technische verlagerten Kunsttheorie des ‚Produktionismus‘ (*proizvodstvenničestvo*)⁶⁾ und seiner Arbeitswelten (zumal in den Konzepten Sergej Tret’jakovs und der erwähnten LEF-Bewegung) funktionalisiert wird. Hier ist die Hand in erster Linie ein Instrument oder Träger von ‚Werk-Zeugen‘, die praktisch-technischen Zwecken dienen und damit die Sphäre des im engeren Sinne Artifiziiellen in Richtung Praxis und Technik transzendieren. Auffällig ist freilich, dass in dieser Darstellung der so zentrale Begriff der ‚Arbeit‘ (*rabota*)⁷⁾ und deren Gleichsetzung mit der Produktion von Artefakten bzw. Gebrauchsgütern nicht näher beleuchtet wird. Gerade das Festhalten am Konzept der ‚Meisterschaft‘ (*masterstvo*) und einer entsprechend kreativen Kompetenz (*tvorčestvo*) durch die Formalisten,⁸⁾ aber auch durch wesentliche Teile der Avantgarde, prägte Anfang der 20er Jahre die Auseinandersetzung mit dem Proletkul’t und seinen grob-utilitaristischen wie didaktischen Tendenzen.

Ein konzeptuelles Bindeglied zwischen Körperhaftigkeit und Außenwelt, zwischen Bio- und Semiosphäre bildet die Konzeption der Gestik bzw. des Gestischen (17), das bei Strätling immer wieder ins Spiel gebracht wird und dabei eben jene Differenz markiert, die sich zwischen Körper- und Technik, Organik und Mecha-

⁵⁾ Vgl. den Tagungsband: BRIGITTE OBERMAYR (Hrsg.), Faktur/Fraktur, Tagungsband Berlin 2004 (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 63), 2006; AAGE HANSEN-LÖVE, *Wie Faktura zeigt. Einige Erinnerungen an einen Begriffsmythos der russischen Avantgarde*, in: Ebenda, S. 47–96.

⁶⁾ HOLGER SIEGEL, *Sowjetische Literaturtheorie (1917–1940). Von der historisch-materialistischen zur marxistisch-leninistischen Literaturtheorie*, Stuttgart 1981; MARIA GOUGH, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* Berkeley, Los Angeles, London 2005.

⁷⁾ Vgl. dazu AAGE HANSEN-LÖVE, *Der russische Formalismus, Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978, S. 485, S. 491; zur Kritik am Ökonomismus bei Kazimir Malevič vgl. DERS., „Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt“, in: KAZIMIR MALEVIČ, *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, hrsg., eingeleitet und kommentiert von AAGE HANSEN-LÖVE, München 2004, S. 255–603 und DERS., *Kazimir Malevics Ökonomien: Zwischen Perfektion und Faulheit*, in: BARBARA GRONAU, ALICE LAGAAY (Hrsgg.), *Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*, Bielefeld 2010, S. 167–187. Vgl. auch NADEŽDA GRIGOR’EVA, *Anima laborans*, Sankt-Petersburg 2005.

⁸⁾ Zu dieser Diskussion zwischen Formalisten (zumal Osip Brik) und Proletkul’t vgl. HANSEN-LÖVE, *Formalismus* (zit. Anm. 8), S. 485f., S. 491.

nik, Verbalität und Nonverbalität, Rhetorik und Operativität aufzut.⁹) In dieser Übergangszone soll die Handhabung des Sprachlichen sichtbar werden, wobei die Gestik nicht eine den ansonsten autonomen Sprachakt „begleitende“ Zeichengebung verkörpert und verzeichnet, sondern selbst eine Art Sprache wird: genauer eine ‚Rede‘, wenn man davon absieht, dass es in technischen Teilbereichen auch so etwas wie eine kodifizierte Zeichen-Sprache (Flaggen etc.) gibt. Diese „deiktische Komponente des Wortes“ (22) kann ganz wortwörtlich als Gesten-Sprache funktionieren, oder aber in einem viel weiteren Sinne als eine „Geste des Handelns“ oder des „Gebens“ und der „Berührung“, dem in einer späteren Phase der Arbeit eingehend Raum gewidmet wird. (39ff.)

In einem ersten Schritt werden in Strätlings ‚Hand-Buch‘ zunächst die sprach- bzw. sprechbegleitenden Funktionen der Hand im Rahmen einer rhetorisch gepolten *eloquentia corporis*¹⁰⁾ vorgeführt (31ff.) und konsequent an das „System der Gebärde“ geknüpft. Dieser dezidiert rhetorische Einstieg verrät ganz unmissverständlich die Herkunft der Gesamtkonzeption aus der Konstanzer Rhetorik-Schule (zumal jener Renate Lachmanns), die hier durchaus nutzbar gemacht wird. Auch hier ist das „rhetorische Paradigma“ direkt an die „Chirologie“ angebunden, wobei es zu den an dieser Stelle schwer vermeidbaren metaphorischen wie metonymischen Ambivalenzen kommt, die zwischen einer sprachlichen, semiotischen, diskursiven Praxis und ihrer körperbasierten Dimension oszillieren. Das dient zum einen der Aufschlüsselung von überraschenden Assoziationsräumen, überspringt aber auch die verschwimmenden Grenzen zwischen den erwähnten Feldern einer direkt-körperlichen, ‚manifesten‘ Rolle des Manuellen – und ihrer rhetorischen, konzeptuellen Abstrahierung als Medium, als Signifikant einer komplexen Kommunikationsordnung.

Unmittelbar nach den Ausführungen zur „Chiromantik“ kommt es zu Reflexionen über eine „Revision der Geste“ in der dialogischen Lyrik der Achmatova und in der postsemiotischen Anti-Poetik eines Vasilisk Gnedov (45ff.). Größer lässt sich ein Gegensatz nicht denken zwischen der pragmatischen Verbalisierung des Lyrischen (bei der Achmatova, dann auch bei Mandel’stam) und einer Null-

⁹) Zu Gestik und ‚Dichter-Bild‘ (*obraz poëta*) in der *skaz*-Theorie der Formalisten vgl. HANSEN-LÖVE, Formalismus (zit. Anm. 8), S. 418; EKATERINA BOBRINSKAJA, *Žest v poëtike rannegorusskogo avangarda*, in: *Charmsizdat predstavljajet Avangardnoe povedenie*, Petersburg 1998, S. 49–62; Zur Kultursemiotik der Gestik und Körpersprache vgl. DMITRI ZAKHARINE, *Von Angesicht zu Angesicht. Der Wandel direkter Kommunikation in der ost- und westeuropäischen Neuzeit*, Konstanz 2005; DAVID MCNEILL, *Hand and Mind. What gestures reveal about thought*, Chicago, Ill. 1995; GRIGORIJ. E. KREJDLIN, *Neverbal'naja semiotika: Jazyk tela i estestvennyj jazyk*, Moskau 2004; RAY BIRDWHISTELL, *Kinetics in Context: Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia 1970; ADAM KENDON, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge 2004; JULIA KRISTEVA, *Le geste, pratique ou communication?* in: *Languages* 10 (1968), S. 48–64; KEES MERKS, *Introductory Observations on the Concept of «Semantic Gesture»*, in: *Russian Literature XX/IV* (1986), S. 381–422.

10) Vgl. NATASCHA DRUBEK-MEYER, *Gogol's ‚eloquentia corporis‘: Einverleibung, Identität und die Grenzen der Figuration*, München 1998.

Gestik, wie sie in Gnedovs „Poem vom Ende“ (1913) inszeniert wird (47).¹¹⁾ Eine Einbettung dieser Radikalpositionen in eine Theorie der Deklamation, wie sie etwa Sergej Bernštejn einige Jahre später auch experimentell-labormäßig erforscht hatte,¹²⁾ kann in einem späteren Abschnitt des Buches auf anregende Weise nachvollzogen werden (kurz dazu 402). Die zentrale Rolle der Gestik im Akmeismus¹³⁾ (wie zuvor schon und parallel dazu im Symbolismus Andrej Belyjs) wird zwar angedeutet, aber in ihrer Gegenposition zur analytischen Avantgarde der Epoche nicht eigens abgehandelt.

2. Vorspiele in Symbolismus und Futurismus

Während die akmeistischen Kontexte des Hand-Motivs bei Strätling eher im Hintergrund bleiben, sind die Bezüge auf den Symbolismus, dessen Geltungsdauer tief in die Avantgarde hineinragt (also weit in die 20er Jahre), im Wesentlichen auf Andrej Belyj (etwa seine Glossolalie-Theorie)¹⁴⁾ beschränkt und über unterschiedliche Kapitel verstreut. Vjačeslav Ivanov und seine Rehabilitierung des ‚Handwerks‘ (*remeslo*)¹⁵⁾ etwa bleiben dagegen im Hintergrund, Andrej Belyj und andere Symbolisten tauchen nur marginal auf.

Viel eher schon bringt Strätling hier ein ausgeprägtes Interesse ihrer Studie an den szientistischen Kontexten ihres Themas ins Spiel, wenn es in diesem Zusammenhang um die „Kinetologie“ (Jakob Linzbach) geht (57ff.), die als Notationssystem einer „philosophischen Sprache“ dienen soll. Hier sind wir zweifellos in einem Anwendungsgebiet, das Hand-Techniken mit Notations-Maschinen in Verbindung bringt und mit der Gestik einer Achmatova oder eines Mandel’stams freilich wenig zu tun hat, vielmehr aber mit der Suche nach einer „Ursprache“ (63), wie sie im Symbolismus und vor allem in Velimir Chlebnikovs Grammatik einer

¹¹⁾ Vgl. dazu FELIX PHILIPP INGOLD, *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913*. Kultur. Gesellschaft. Politik, München 2000, S. 166–170, 278f., S. 342–250, S. 441–446, 467ff.

¹²⁾ SERGEJ I. BERNŠTEJN, „Ästhetische Voraussetzungen einer Theorie der Deklamation“, in: WOLF-DIETER STEMPPEL (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, Band II, München 1972, S. 339–385; vgl. auch HANSEN-LÖVE, *Der russische Formalismus*, S. 333–337; WITALIJ SCHMIDT, *Deklamation in Theorie und Praxis: Sergej Ignat’evič Bernštejn (= Slavistische Beiträge 501)*, München 2015.

¹³⁾ AAGE HANSEN-LÖVE, *Entfaltungen der Gewebe-Metapher. Mandelstam-Texturen*, in: OSWALD EGGER (Hrsg.), *Anschaulichkeit (bildlich)*, *Der Prokurist*, 16/17, Wien, Lana 1999, S. 71–152.

¹⁴⁾ ANDREJ BELYJ, *Glossalolija*, Berlin 1922.

¹⁵⁾ Zum ‚Handwerk‘ aus symbolistischer Sicht vgl. VJAČESLAV IVANOV, *Chudožnik-remeslennik (Der Künstler-Handwerker)*, *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, Bruxelles 1971–1987, Bd. III, S. 61–78; JURIJ MURAŠOV, *Im Zeichen des Dionysos. Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*, München 1999; AAGE HANSEN-LÖVE, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Band III: *Mythopoetischer Symbolismus, 2. Lebensmotive*, Wien 2014, S. 75–145. Zum „Dichter als Handwerker“ im Akmeismus und bei Mandel’stam vgl. auch ANNETTE WERBERGER, *Postsymbolistisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akmeismus und Mandelstams*, München 2005, S. 230ff.

„Sternensprache“ enworfen wurde.¹⁶⁾ Wenn dann anschließend gleich die viel beschriebenen Sprachtheorien von Nikolaj Marrs „Japhetismus“ und seiner „Glossogenese“ (69ff.) ins Treffen geführt werden, sind wir mit dem Konstrukt einer „vor-lautsprachlichen, gestischen“ Ursprache konfrontiert (73), einer Art „Linear-Hand-Sprache“, deren spekulatives Potenzial eher ins Bild passt als ihre empirisch-wissenschaftliche Relevanz, die ja längst widerlegt wurde.

Dies belegt auch der ganz unvermittelte Wechsel von dieser biologistischen Konzeption auf Heideggers Deutung der Hand als Ursprungsort der Sprache (76). Eine solche Äquivalenz von Nikolaj Marr, Lev Vygotskij, Lucien Lévi-Bruhl oder Martin Heidegger hebt hier freilich auch sehr Differentes auf *eine* Ebene des Vergleichs, der eher von der Analogie von Ausdrücken lebt denn einer Homologie der Konzepte. Der gemeinsame Nenner ist hier wohl die „Verwurzelung der (verbalen) Sprache im Manuellen bzw. der Hand“ (78), womit ein epistemologisches Diskursfeld der 20er Jahre abgesteckt wird, darüber hinausgehende Bestrebungen aber, das Thema in eine aktuelle wissenschaftliche Perspektive zu setzen oder gar die Zeitgebundenheit der dargestellten Konzepte zu korrigieren, nicht sichtbar werden. Das große Thema des „deiktischen“ Funktionierens der Sprache (81) dient hier primär zur Illustration eines diskursiven Motivs und seiner Vernetzungen; was wissenschaftsgeschichtlich fragwürdig oder gar überholt sein mag, erhält solchermaßen seine Relevanz als epistemologisches Phänomen zurück.

Vor diesem Hintergrund erscheinen die mehrfach hervorgehobenen Darstellungen von Aleksej Tolstojs Theorien zur Geste (oder zur Folter) auffällig breit angelegt (84ff.), um nicht zu sagen, etwas weit hergeholt und nicht eben leicht integrierbar in den theoretischen Diskurs jener Tage. Gerade die mehrfach hervorgehobenen Ideen Tolstojs zur Relevanz der Folter für die Auseinandersetzung mit Geste und Sprachlosigkeit (89) erhalten so eher den Charakter einer *idée fixe*, deren Einbettung in die Brachialitäten der Stalinära unkommentiert bleibt. Wenn sich „Geste mit der Gewalt verschwistert“ (89), dann bewegen wir uns in einer Sphäre, die per se außersemiotisch ist: Hierfür fühlten sich, wie mir scheint, die russischen Dichter-Denker des Absurden (Obériu) eher zuständig,¹⁷⁾ die freilich erst in einer späten Phase der Darstellung in Erscheinung treten. (451ff.) Auch die „primitivistische Poetik“¹⁸⁾ (89), die sich hier aufdrängen würde, bleibt ausgeblendet. Und überhaupt scheint hier das Konzept der Geste schon sehr weit von der Hand entfernt. Anstrengend ist dieser Kontext allemal.

Die sehr ausführliche Darstellung der Relation von ‚Wort‘ und ‚Tat‘, *slowo* und *delo*, in den Folterprozessen und im Rahmen des (alt)russischen Rechtswesens verweist zwar auf die spezifisch russische Verknüpfung von Verbalität und Aktio-

¹⁶⁾ AAGE HANSEN-LÖVE, Über das Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimitivismus in Wort- und Bildkunst der russischen Moderne, Paderborn 2016, S. 215–265.

¹⁷⁾ AAGE HANSEN-LÖVE, Der absurde Körper und seine Totgeburt: Verbale Brachialitäten im Primitivismus bei Daniil Charms, in: DERS., Über das Vorgestern (zit. Anm. 17), S. 395–416.

¹⁸⁾ Dieser Aspekt der Avantgarden der 20er Jahre ist weitestgehend ausgespart.

nalität, über die so viel und immer wieder reflektiert wurde (so in Puškins Diktum, die Taten des Dichters seien seine Worte): Die Schlussfolgerung, dass Tolstoj's „Folterideologie“ zur „Gewinnung einer neuen Literatursprache“ dienen sollte (96), ist trotzdem nicht eben leicht nachvollziehbar und lässt zudem auch hier die Relation zur Hand schwer erkennen.

Ganz anders steht es dagegen um Andrej Belys Glossolalie-Theorie einer Sprachentstehung aus dem „Tanzen der Zunge“, die die Gestik des Gesamtkörpers morphologisch und mimetisch nachvollzieht (104ff.).¹⁹⁾ Genau genommen etabliert Belyj eine Analogie der gestalthaften Bewegung des Gesamtkörpers zu jener der Zunge in der Mundhöhle: Ob damit für Belyj, wie die Autorin meint, die Zunge zur „Hand“ wird (104f.), bleibt fraglich, zumal die (Laut-)Geste ja nicht nur die Hand betrifft, sondern eben den Körper insgesamt. Jedenfalls ist bei Belyj von ‚Hand‘ in diesem Zusammenhang nicht die Rede. In seiner Theorie zur „rhythmischen Geste“ und zur Lautsemantik ist auch immer nur von einer „semantischen Gestik“ die Rede, die durchaus nicht auf die Hand beschränkt bleibt – noch radikaler dann in seinem Spätwerk ›Masterstvo Gogolja‹ (›Gogol's Meisterschaft‹, Moskau und Leningrad 1934).²⁰⁾

Wichtig ist jedenfalls die Querverbindung von Belys „Lautgeste“²¹⁾ mit jener in der frühformalistischen Poetik im Rahmen des OPOJAZ (= „Gesellschaft zur Erforschung der poetischen Sprache“), wobei hier eher eine Konvergenz zwischen Symbolismus und Formalismus vorliegt, die sich als ein ‚Rücken-an-Rücken-Stehen‘ manifestiert: Das gleiche Phänomen der Lautgestik bzw. der onomatopoetischen Semantik wird einmal (bei Belyj) aus einer expressiven Bewegungsdynamik heraus entwickelt (ähnlich auch wie beim frühen Kandinskij)²²⁾, bei den Formalisten dagegen mit Blick auf die futuristische *zaum*-Poetik – verstanden als eine graphemische ‚Topographie‘, wie sie etwa die ‚Sternensprache‘ Velimir Chlebnikovs darstellt. Hier geht es nicht um eine expressive Ausdrucksbewegung, die vom Inneren eines Erlebens zur Äußerung führt, sondern um ein ‚Alphabet der Welt‘, um einen semantischen Code der Morpheme, die jenen der Dinge auf anagram-

¹⁹⁾ Eingehend dazu MONIKA MAYR, *Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyj, Simon*, Tübingen 2001, S. 293–401; zur Gegenüberstellung von Glossolalie und *zaum* vgl. HANSEN-LÖVE, *Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne*, in: *The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium August 5.-8.1985*, hrsg. N. A. NILSSON, Stockholm 1986, S. 17–48; DERS., *Über das Vorgestern* (zit. Anm. 17), S. 107–113. Vgl. auch: NICOLETTA MISLER/JOHN E. BOWLT, *Der Primitivismus und die russische Avantgarde*, in: JEWGENIJA PETROWA, JOCHEN POETTER (Hrsgg.), *Russische Avantgarde und Volkskunst*, Stuttgart 1993, S. 23f.;

²⁰⁾ Zur ‚semantischen Geste‘ (zumal bei Mukařovský) vgl. WOLF SCHMID, *Slavische Erzähltheorie: Russische und tschechische Ansätze*, Berlin u. a. 2009, S. 217f.

²¹⁾ Zur ‚Laut-Geste‘ vgl. HANSEN-LÖVE, *Formalismus* (zit. Anm. 8), S. 104–109. Vgl. auch EVGENIJ POLIVANOV, *Po povodu zvukovych žestov v japonskom jazyke*, in: *Poëtika*, Petrograd 1919, S. 27–36.

²²⁾ WASSILY KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst* (1911/12), Bern 1952, S. 69f. („Die Form ist also der Äußerung eines inneren Inhaltes“). Vergleichbare ‚Innerlichkeiten‘ kannte der Suprematismus eines Malevič freilich nicht.

matische Weise homolog sind. Wenn hier die Hand eine Rolle spielt, dann in den Hand-Schriften, die in den selbstgeschriebenen lithographierten Almanachen der Futuristen als *samopis'ma*²³⁾ weite Verbreitung fanden. In diesem Fall kann man durchaus von einer graphischen Spur manueller Gestik und Dynamik sprechen, die der prosodischen Dynamik der Paronymien und Kalauer gleichgewichtig gegenübersteht. Der Bezug von Chlebnikovs Sternensprache zur Glossolaliefaszination jener Jahre bleibt jedenfalls ein Problem, wogegen Kazimir Malevičs frühe Poetik durchaus auf das ekstatische Sprechen (bzw. auf die Tanzlieder der Chlysten) Bezug nimmt („O poezii“).²⁴⁾ Ähnlich argumentiert Kručenyč in seinem Manifest ›Novye puti slova‹ (1913), das trotz seiner oberflächlichen Symbolismus-Kritik mit dessen Expressions-Konzept eng verwandt bleibt. Eben dieses hatte Jakobson mit Blick auf Chlebnikov radikal in Abrede gestellt („No-vejšaja russkaja poezija“).²⁵⁾

Die von Strätling bei Belyj konstatierte „Überblendung von Tanz und Rede“ (117) trifft durchaus zu, die Verlängerung dieser Formel in den Bereich der Rhetorik scheint mir dagegen problematisch. Haben wir hier wirklich bei Belyj „eine eigenwillige Verschiebung der tänzerischen Rhetorik der Hände“ (ebd.) vor uns? Diese wäre ja am ehesten in seiner ornamentalen Prosa und der Konzeption des freien *skaz* in der (formalistisch inspirierten) Prosaavantgarde der 20er Jahre nachweisbar.²⁶⁾ Sehr zutreffend dargestellt finden wir dies im Weiteren in dem Kapitel „Erzählen als groteske Gebärde“ (123ff.) in der *skaz*-Theorie Boris Ejchenbaums. Die alte Debatte zwischen Ohren- und Augenphilologie (125) wird bei den Formalisten signifikant erweitert auf das mediale Problem der Schnittstelle von ‚Mündlichkeit‘ und ‚Schriftlichkeit‘, *ustnost‘* und *pis‘mennost‘* in Theorie und Praxis des *skaz*.²⁷⁾

²³⁾ Vgl. das futuristische Manifest „Der Buchstabe als solcher“ von VELIMIR CHLEBNIKOV, ALEKSEI KRUCENYCH (1913), in: INGOLD, Der große Bruch (zit. Anm. 12), S. 326; vgl. auch RENATE LACHMANN, Ein Neo-Abecedarius. Anmerkungen zu ‚Das russische abc – scribentisch‘ von Valerij Šerstjanoj, in: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, hrsg. von SUSI KOTZINGER, GABRIELE RIPPL, Amsterdam 1994, S. 25–34.

²⁴⁾ KAZIMIR MALEVIČ, Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik, München 2004, S. 53ff.; zur Rolle der Chlysten im Rahmen der russischen Avantgarden vgl. HANSEN-LÖVE, Über das Vorgestern (zit. Anm. 17), S. 63–105, hier: S. 88f.

²⁵⁾ Einleitung und Kommentare zu: ROMAN JAKOBSON, Die neueste russische Poesie“, in: DERS., Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe, Bd. I, Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung, Gem. mit S. DONATH hrsg. von H. BIRUS, Berlin, New York 2007, S. 1–123.

²⁶⁾ Zur Theorie der mündlichen Rede in Schriftmedien vgl. HANSEN-LÖVE, Formalismus (zit. Anm. 8), S. 274ff., und MATHIAS AUMÜLLER, Die Stimme des Formalismus, in: ANDREAS BLÖDORN, DANIELA LANGER, MICHAEL SCHEFFEL (Hrsgg.), Stimmen im Text. Narratologische Positionsbestimmungen, Berlin u. a. 2006, S. 107ff. Zur Philosophie der Geste vgl. GIORGIO AGAMBEN, Die Macht des Denkens. Gesammelte Essays, Frankfurt/M. 2005 („Kommerell oder die Geste“, S. 274–286).

²⁷⁾ JURIJ MURAŠOV, Das unheimliche Auge der Schrift. Mediologische Analysen zu Literatur, Film und Kunst in Russland, Paderborn 2016.

Während aber in der symbolistisch inspirierten ornamentalen Prosa der schriftliche Text als eine Art Partitur für eine rhythmisch-musikalische Performanz dient, ist es im Formalismus und der ornamentalen Prosaavantgarde bei Leonid Leonov, Pil'njak oder Babel' genau umgekehrt: Hier wird die mündliche Rede im Schrifttext medial so transformiert, dass sie sowohl mimetisch auf die Position ihres Trägers verweist (im „charakterisierenden“ *charakternyj skaz*) als auch in den radikaleren Formen des „freien *skaz* (*svobodnyj skaz*) als ein „Wort-Mosaik“ (Viktor Vinogradov zu Gogol')²⁸⁾ indiziert ist und ein „zerstreutes Subjekt“ oder gar keines anzeigt. Hier überschneidet sich dann die entnarrativierte und aperspektivische Prosa mit der ‚Wortkunst‘²⁹⁾ im Sinne Jakobsons, die ja auch mit der klassischen Vorstellung von Lyrik nichts mehr gemein hat. Benjamins „Lektüre der Geste“ manifestiert dagegen einen „Modus des Verweisens [...], der sprachlich weder eingeholt noch vermittelt werden kann“ (133) – ein semiotischer Status, der mit dem Phänomen des *skaz* schwerlich in Verbindung zu bringen ist. Es sei denn, man löst sich von einer Gleichsetzung von Gestik und Hand, wenn es um „Die Geste des Sprechens“ geht (135ff.). In diesem gleichnamigen Kapitel entfernt sich Strätling aber schon beträchtlich von den historischen Koordinaten ihres Themas (in Richtung Vilém Flusser etwa).

Im nachfolgenden Abschnitt von Strätlings Buch geht es dann ausführlich um das „Schreiben“ bzw. die „Schrift“ (137ff.), die ganz folgerichtig als eine „Fortsetzung der Geste“ erscheint, sich dabei aber weniger in der symbolistischen oder futuristisch-formalistischen Theoriebildung bewegt, sondern auf die Schrift-Fixierung eines Vasilij Rozanov Bezug nimmt (142): Eigentlich erkennen wir hier eine Konkurrenz zwischen Typographie und Hand, genauer: eine bewusste Regression ins ‚Vorgutenbergzeitalter‘. Hier kommen dann auch die *samopis'ma* der Futuristen zur Sprache (147f.) – wobei freilich zu bedenken ist, dass eben diese Tendenzen trotz ihrer theoretischen Relevanz für die „Poiesis“ der (russischen) Avantgarden einen Nebenschauplatz bildeten. Die bei Strätling angeführten Beispiele sind denn auch ein wenig sprunghaft und bewegen sich von Evgenij Zamjatin zu Aleksej Remizov, von Tolstoj zu Gor'kij, ohne dass damit das „Schriftspiel“ eine zusammenhängende Konzeption anzeigen würde. Der Brückenschlag zu den „Sprachspielen“ Wittgensteins ist zwar anregend, doch nicht unbedingt überzeugend (161f.), denn die Sprachspiele des Philosophen gehören durchwegs in die pragmatische Sphäre und nicht in die poetische des ‚Wort-Spiels‘.

Auch der Abschnitt zu ‚Spiel und Infantilismus im Künstlerbuch‘ (165ff.) der Futuristen – zumal bei Malevič und Kručenyč – verweist auf den Gesamtkomplex der neoprimitivistischen Avantgarde und wirkt so – in der Nachbarschaft zu den Sprachspielen – etwas verloren. Ähnliches gilt auch für die Erläuterungen zu

²⁸⁾ VIKTOR VINOGRADOV, *Étjudy o stile Gogolja*, Leningrad 1926, S. 86f.

²⁹⁾ Zum Begriff ‚Wortkunst‘ im Formalismus und besonders bei Jakobson vgl. WOLF SCHMID, ‚Wortkunst‘ und ‚Erzählkunst‘ im Lichte der Narratologie, in: RAINER GRÜBEL, WOLF SCHMID (Hrsgg.), *Wortkunst. Erzählkunst. Bildkunst*, München 2008, S. 23–37.

„Schriftspielen“ Chlebnikovs und Mituričs³⁰) (170–183), die bei Strätling unvermittelt mit solchen zu Sergej Tret’jakov („Buchstaben als Dinge“, 184–200) ihre Fortsetzung finden. Hier freilich sind die Buchstaben nicht nur sehr weit von den Händen entfernt, sondern auch der Spiel-Begriff der Kunstavantgarde in eine eher didaktische Pragmatik eingezwängt, deren Zwecke durchaus nicht als ‚spielerisch‘ zu bezeichnen sind. Die Rede ist hier von einer „zweckrationalen Operativität“ (186), die für das Sprach- und Kunstdenken bei Malevič wie Chlebnikov oder Kručenyč alles andere als typisch erscheint. Sie alle sahen in den utilitaristischen Bestrebungen der Konstruktivisten einen ebenso gefährlichen Feind wie im herrschenden Realismus und Mimetismus.

3. *Angewandter Konstruktivismus*

An dieser Stelle zeigt sich denn auch eine Problematik in Strätlings Avantgardekonzept, das sich zunehmend an eben diesem Konstruktivismus und den links-utopischen Konzepten der LEF-Bewegung orientiert und von daher das Bild der Avantgarden der 20er Jahre gewissermaßen monopolisiert. Es geht hier um eine Technisierung der Kunstverfahren, um eine ‚Pragmatisierung‘ des Artifizialen, eine Umfunktionierung der poetischen, ästhetischen Poiesis zu einer gesellschaftlichen, ideologischen, faktischen Praxis, in deren Geltungsbereich eine autonome Ästhetik oder eine eigenwertige Poetik (des *samovitoe slovo* oder des Suprematismus) keinen Platz findet.³¹) Schon die frühen Diskussionen der Formalisten mit den Vertretern des Proletkul’t Anfang der 20er Jahre oder Malevičs biblischer Hass auf den ‚Angewandten Konstruktivismus‘ und den ‚Futtertrog-Realismus‘ (Malevič) – um nur zwei markante Reibepunkte zu nennen –, all dies lässt an einer Favorisierung des Konstruktivismus und der Produktionskunst (der späten 20er Jahre) über alternative Avantgardeströmungen desselben Jahrzehnts gewisse Zweifel aufkommen.

Wenn das erwähnte Konzept von Kunst und Kultur als ‚Spiel‘ im Rahmen der Moderne und einer jeden Avantgarde zentral war (186f.), dann konnte dies unter dem Aspekt einer Utilitarisierung der Artefakte und ihrer technischen Organisation keine Daseinsberechtigung haben – auch hier dominieren die Positionen Sergej Tret’jakovs und der links-utopischen LEF-Bewegung. Seine berühmten Thesen zur „Biographie des Dinges“ (vgl. ›Die Tasche‹, 1933) belegen dies überdeutlich: Immer

³⁰) Vgl. dazu: JEWGENIJ F. KOWTUN, *Sangesi. Chlebnikov und seine Maler*, Zürich 1993, S. 50–59, S. 104–119.

³¹) Vgl. dazu den Abschnitt: „Am Nullpunkt der Kunst: Konstruktivismus“ (mit Originaltexten von Tret’jakov, Gan, Rodčenko, Tarabukin) im Sammelband: BORIS GROYS, AAGE HANSEN-LÖVE, *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt/ M. 2005, S. 267–474. Texte zur Kritik am Konstruktivismus von Malevič und Platonov ebenda, S. 477–621; AAGE HANSEN-LÖVE, „Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt“, ebenda, S. 255–603, hier: S. 272–279. Zum ‚selbstwertigen Wort‘ vgl. ŽAN-FILIPP ŽAKKAR, ANNIK MORAR, 1913. *Slovo kak takovoe. K jubilejnomu godu russkogo futurizma*, Sankt-Peterburg 2015.

geht es hier um Produktion und Produktivität, um Lernen und Belehrung (so im langen Abschnitt zu den „Buchstaben als Dinge“, 200–220). Von der Gebrauchsanweisung (196) zu Befehl und Vorschrift ist es da nur ein kleiner Schritt. Geht es hier wirklich um ‚Poesis‘ im Sinne eines Kunst-*Machens*? Die Reduktion dieser Poesis-Ästhetik auf den Technizismus der Konstruktivisten (199ff.), wie dies vor allem ab der Mitte des Buches immer deutlicher wird, betont eine Avantgarde der Aktion und ‚Produktion‘ (*proizvodstvo*) und rückt jene des ‚Machens‘ (*delan'e vešč'i*) und der ‚Kreation‘ bzw. des ‚Schaffens‘ oder ‚Schöpferischen‘ (*tvorčestvo*) in den Hintergrund.³²⁾

Im IV. Abschnitt wendet sich Strätling schließlich dem „Zeigen“ zu, genauer: den performativen Praktiken des Theatralischen und der Darstellung (*izobraženie*), die gleichfalls – wenn auch eher indirekt – mit der Hand-Gestik koordiniert erscheinen. Dabei wird die Semiologie des Zeigens jener der Hände stillschweigend zugedacht, während die der Stimme einem zu überwindenden Medium der verbalen Sprache unterstellt bleibt (221). Gerade die Reflexionen zum Zeigen machen deutlich, dass es sich hier um eine genuin indexikalische Zeichentypologie handelt,³³⁾ die bildhaft gedacht wird und nonverbal ist. Diese wiederholte Kritik am Verbalen repetiert eine auffällige Zurückhaltung gegenüber dem linguistischen Zeichen, wie es für das postmoderne Denken seit Jacques Derrida typisch ist: Ob die Favorisierung nonverbaler Medien in den Avantgarden (oder davor) eben diesen Intentionen folgt, wäre zu hinterfragen. Typisch ‚modern‘ und avantgardistisch war ja im Gegenteil eher die Bestrebung, alle nonverbalen Medien (Bild, Architektur, Tanz, Film, Theater, Musik etc.) nach dem Modell eines am Verbalen geschulten weiten Sprachkonzepts zu generalisieren.³⁴⁾ Daher sprach man etwa von ‚Film-Poetik‘ (*Poëtika kino*)³⁵⁾ mit dem Ziel, das per se nonverbale Medium des Stummfilms als eine semiotische ‚Film-Sprache‘ zu denken und zu praktizieren. Daher die paradoxe Enttäuschung der Film-Semiotiker bis hin zu Ėjzenštejn

³²⁾ Zu Ding und Gegenstand in der russischen Avantgarde vgl. den Tagungsband: ANKE HENNIG, GEORG WITTE (Hrsgg.), *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 71, Wien, München 2008; AAGE HANSEN-LÖVE, *Wir sind alle aus »Pljuškins Haufen« hervorgekrochen...: Ding – Gegenstand – Ungegenständlichkeit – Verdinglichung – Unding: vom Realismus zum Konzeptualismus*, ebenda, S. 251–346; RENATE LACHMANN, *Textgenesen: spontan und geplant (Einfall, Zufall, Inspiration)*, in: LARS SCHNEIDER, AAGE HANSEN-LÖVE, MICHAEL OTT (Hrsgg.), *Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst*, München 2013, S. 41–58.

³³⁾ Zum Index-Zeichen vgl. UMBERTO ECO, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1987, S. 39ff.

³⁴⁾ Zum Sprachcharakter der nonverbalen Medien vgl. RAINER GRÜBEL, *Kunst der Sprache, Kunst als Sprache, Sprache(n) der Kunst. Überlegungen im Ausgang von Diskussionen über das Verhältnis von Sprache und Kunst in den 1920er Jahren bei Gustav Špet an der GACHN*, in: NIKOLAJ PLOTNIKOV (Hrsg.), *Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst. Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion*, Hamburg 2014, S. 125–156.

³⁵⁾ *Poëtika kino*, Leningrad 1927, deutsch: WOLFGANG BEILENHOF (Hrsg.), *Poetika kino: Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt/M. 2005.

Ende der 20er Jahre beim Aufkommen des Tonfilms, dessen Tonspur die ‚Film-sprache‘ und ihre Zeichen zu überlagern drohte und damit einen künstlerischen Rückschritt befürchten ließ.

Auch im Abschnitt über „Die Szenen des Zeigens“ (226ff.) wird vor allem die Position Tret’jakovs herausgearbeitet, viel weniger die des frühen Ėjzenštejn oder gar Mejerchol’d. Nur so wird deutlich, warum Strätling die gesamte Avantgarde unter das „Zeichen des Zeigens“ und des ‚Ostentativen‘ stellen kann (ebenda), von wo aus ein Schritt zum Didaktischen und performativen Handeln weit über die Grenzen der Kunsträume hinaus bevorzugt wird. Auch hier wird das Konzept der Entsprachlichung³⁶⁾ („Fort mit dem Wort im Theater!“, Šeršenevič) dominant gesetzt und jenes der Versprachlichung der Gestik und der Körpersprache im Mejerchol’d-Theater oder bei Evrejnov³⁷⁾ (der hier kaum in Erscheinung tritt) eher in den Hintergrund gerückt: sicherlich auch aus dem Bestreben, eine traditionelle Sichtweise der Medienlandschaft jener Epoche zu konterkarieren.

Jedenfalls werden im Weiteren die „dramaturgischen Gestenkonzepte der Avantgarde“ (237–282) sehr eingehend gewürdigt. Auch hier befinden wir uns noch immer im Bannkreis der Geste und des „Darstellens/Durchlebens“ (237ff.) und dabei immer im Rahmen einer Ausdrucksästhetik mit klaren pragmatischen Zielen und Zwecken. Daher auch das Interesse an szientistischen Formalisierungen der Körpersprache bzw. einer Kinetik (sehr ausführlich in Sergej Volkonskijs „Psychologie der Geste“, 245–255); deren Choreographie verweist auf eine innere Gefühlssphäre (240f.), die mit jener des Publikums (zu) kurzgeschlossen wird. Dass die ausführlich referierte Konzeption Stanislavskijs und seines psychologischen Einfühlungstheaters vom erwähnten Mejerchol’d (ja schon von Čechov selbst) einer kritischen Revision unterzogen wurde, ändert nichts an Stanislavskijs späterem Triumph über das Avantgardetheater und seiner Kanonisierung im Sozialismus. Die dazwischengeschalteten Konzepte der Biomechanik werden wiederum eher mit den Konzepten Ėjzenštejns/Tret’jakovs assoziiert und weniger mit jenen ihres Erfinders Mejerchol’d (251).

Eine „Phänomenologie der Geste“³⁸⁾ zumal bei Gustav Špet und Lev Vygotskij findet dagegen durchaus Eingang in die Diskussion des Theatralischen im Rahmen der GACHN und einer akademischen Theoriebildung, worauf ausführlich hingewiesen wird (256–265) – vor allem auf die Verlagerung der Dominanz im

³⁶⁾ Zur Desemiotisierung als Voraussetzung für Medialisierung vgl. AAGE HANSEN-LÖVE, Zum medialen Ort des Verbalen – mit Rückblicken auf russische Medienlandschaften, in: JOACHIM PAECH/JENS SCHRÖTER (Hrsgg.), *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München 2008, S. 155–180.

³⁷⁾ Zu Nikolaj Evrejnov vgl. LARS KLEBERG, *Theatre as Action: Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*, London 1993; NIKOLAJ EVREINOV, *Theater für sich*, hrsg. von SYLVIA SASSE, Zürich 2017; SWETLANA LUKANITSCHewa, *Das Theatralitätskonzept von Nikolai Evreinov. Die Entdeckung der Kultur als Performance*, Tübingen, Basel 2013.

³⁸⁾ Vgl. dazu GEORG WITTE, *Die Emotionen der Kunst*, in: AAGE HANSEN-LÖVE, GEORG WITTE, BRIGITTE OBERMAYR (Hrsgg.), *Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre*, München 2013, S. 359ff.

rezenten Theater vom Verbalen auf den Körper und seine Dynamik. Ähnliches finden wir schon in Vjačeslav Ivanovs dionysischer Theatralik (Murašov)³⁹ und ihrer Gleichsetzung von ‚Wirkung‘ (*dejstvie*) und ‚Wirklichkeit‘ (*dejstvitel'nost'*), die bei Strätling auf Gustaf Špet beschränkt bleibt. Anschließend wird die immer wieder hervorgehobene „Priorisierung der Bewegung vor dem sprachlichen Tonbild“ bei Špet (Schmid, hier: 264) auf eine diesem eher fremde Ebene der physiologischen oder gar maschinellen Mechanik verlagert („Physiologie der Geste“ bei Ippolit Sokolov, 265) und damit wieder auf die konstruktivistischen Avantgardetendenzen eingeschwenkt.

Die Theatertheorie und -praxis bei Tairov und in Mejerchol'ds Biomechanik (267f.) finden wie erwähnt eher weniger Beachtung, vielleicht auch deshalb, weil sie sich in der Tradition der Theateravantgarde schon seit langem etablieren konnten. Dagegen werden Ippolit Sokolovs weniger bekannte Theorien zur Gestik und ihre massive Orientierung an Mechanik und Technik – vor allem in ihrer Kritik an Mejerchol'd – stark hervorgehoben (269). Dass es Mejerchol'd eben nicht nur um Mechanisierung ging und bei ihm das Wort durchaus mit Gestik und Körpersprache interferierte, bleibt solchermassen ausgeblendet. Die Linie, die hier weniger zu Ėjzenštejn, vor allem aber zu Tret'jakov führt (281), wird jedenfalls deutlich. Auch in diesem Zusammenhang wird Mejerchol'ds Theaterarbeit (und jene El Lissickijs) eher nur als Begleiterscheinung zu Tret'jakov zugelassen (343ff.).

Von hier führt schließlich ein direkter Weg zum Abschnitt „Das Wort als Werkzeug“ (283–320) und damit zu einer performativ ausgerichteten, operativen Poiesis (321–391), in der die in der russischen Literatur zentrale Frage nach einer Gleichsetzung von Wort und Tat in die Avantgarden der 20er Jahre verlängert wird. Auffällig ist auch in diesem Fall, dass die Vorliebe der akmeistischen Poiesis, zumal bei Mandel'stam, für das ‚Werk-Zeug‘ (*utvar*) und das ‚Hand-Werk‘ (*remeslo*) bei Strätling in den Hintergrund rückt durch ihre Konzentration auf andere Manifestationen des ‚Werkens‘: auf das Sprachingenieurtum eines Aleksej Gastev (289–296) und seiner radikalen Gleichsetzung von Poiesis und einer Technologie, die mit Handwerk gar nichts, mit Fließbandarbeit (im Geiste des damals modischen Taylorismus) durchaus zu tun hat.⁴⁰ Das ist freilich ein Aspekt der links-utopischen Avantgarde, welcher durchaus ins überlieferte Bild eines angewandten Konstruktivismus passt. Die Idee einer Verlagerung der verbalen Poiesis in eine „Literaturfabrik“ hätte sich hier auch an den halbparodistischen Ausführungen

³⁹) JURIJ MURAŠOV, Im Zeichen des Dionysos. Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov, München 1999.

⁴⁰) EMANUEL SARRISYANZ, Russland und der Messianismus des Orients, Tübingen 1955, S. 38–45. Zu Aleksej Gastev und zur Maschinisierung des Körpers vgl. MICHAEL HAGEMEISTER, „Unser Körper muss unser Werk sein“. Beherrschung der Natur und Überwindung des Todes in russischen Projekten des frühen 20. Jahrhunderts, in: BORIS GROYS, MICHAEL HAGEMEISTER (Hrsgg.), Die Neue Menschheit, Frankfurt/M. 2005, S. 19–66; THOMAS TETZNER, Der kollektive Gott. Zur Ideengeschichte des ‚Neuen Menschen‘ in Russland, Göttingen 2013, S. 257–308.

Andrej Platonovs orientieren können.⁴¹⁾ Gerade ihm ging es um eine kritische Auseinandersetzung mit den Konzepten und der Praxis eines naiven Produktionismus und der Utopie einer mechanischen Textproduktion – im Gegensatz zur ‚Meisterschaft‘ (*masterstvo*) auch ein Handwerksbegriff des kreativen Schaffens (Osip Brik).

Strätling geht es bei ihrer Fokussierung auf den Konstruktivismus nicht um „Hand-Werk“, sondern um die Instrumentalisierung der Hand *als* Werkzeug im Rahmen einer durch und durch mechanisierten und taylorisierten Arbeitswelt. Dabei werden die frühen Proletkul't-Positionen in dieser Sache und die späteren der ‚Produktionisten‘ (der *proizvodstvenniki*) – wieder einmal Trät'jakovs – eher als Einheit betrachtet, die verschiedenen sehr spannungsreichen Realisierungen einer Idee der ‚Sprach-Fabrik‘ (zumal bei Majakovskij) bloß erwähnt (302). Dagegen werden Gastevs ebenso radikale wie seit langem geläufigen Versuche einer Technisierung des Wortes (307), ja des Arbeitskörpers insgesamt weitaus ausführlicher gewürdigt. In diesem Fall kann das Bestreben, allzu bekannte Aspekte der Avantgarde durch weniger beachtete Nebenlinien derselben zu kompensieren, nicht mehr so leicht nachvollzogen werden. Anstelle von Gastevs „Poetik des Werkzeugs“ (319) wäre Mandel'stams „Werkzeug der Poetik“ einer ähnlich ausführlichen Darstellung wert gewesen.

4. Trät'jakovs Ding

Auch in diesem Zusammenhang tritt Trät'jakov, diesmal als Dokumentarfotograf, in Erscheinung und praktiziert ein hybrides Mischgenre von Propaganda und Faktographie (381f.), Ideologie und Dokumentation, das Anfang der 30er Jahre freilich längst aus dem Gleichgewicht geraten war, nachdem von Anfang an in der Theorie und Praxis der faktographischen Medien (zumal in Trät'jakovs Genre der „operativen Skizze“, 376) die dieser Kombination immanenten Widersprüche unauflösbar zutage traten. Dass die Problematik von „Operativität und Faktizität“ (378–390) unter dem Übertitel „Wort und Ding“ (378) abgehandelt wird, ist nur dann konsequent, wenn man den Begriff des ‚Dinges‘ hier eher als (Gebrauchs-) ‚Gegen-stand‘ versteht.⁴²⁾ Im Gegensatz dazu figuriert das Ding in den Avantgardetheorien der 20er Jahre vornehmlich als vorkulturelles Objekt, das eben *noch nicht* zum ‚Gegenstand‘ einer Nutzung oder pragmatischen Sinngebung gemacht wurde. Jedenfalls verwendet Trät'jakov selbst den ‚Ding‘-Begriff (*vešč'*) durch-

⁴¹⁾ Vgl. Übersetzung und Kommentar von ANDREJ PLATONOV, „Literaturfabrik“, in: GROYS, HANSEN-LÖVE, Am Nullpunkt (zit. Anm. 32), S. 477–493.

⁴²⁾ Eine eingehende Auseinandersetzung mit der Ding-Gegenstand-Konzeption der russischen Avantgarde bietet der Tagungsband: ANKE HENNUG, GEORG WITTE (Hrsgg.), *Der demontierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit* (= Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 71), Wien, München 2008; hier besonders RAINER GRÜBEL, *Abstraktion und Hypostase. Das Artefakt als Ding im Konstruktivismus* Aleksej Čičerins, ebenda, S. 197–247; AAGE HANSEN-LÖVE, *Wir sind alle aus »Pljuškins Haufen« hervorgekrochen ...: Ding – Gegenstand – Ungegenständlichkeit – Verdinglichung – Unding: vom Realismus zum Konzeptualismus*, ebenda, S. 251–346.

gänglich im Sinne von ‚Gegenstand‘ (*predmet*) als Objekt einer „Manipulation“: „Wenn dasjenige spricht, was ich mit den Händen berühre, was ich handhabe und gebrauche, dann realisiert sich der Gedanke einer Verschränkung von Wort und Tat als Syntagma von Erzählen und Handhaben“ (387). In dieser metasprachlichen Konstruktion scheint die Autorin das Utopische an der Ding-Erzählung bei Tret’jakov theoretisch zu verabsolutieren und sich damit zugleich in einer Weise zu identifizieren, die eine kritische oder historische Distanz nicht wirklich gestattet.

Es gibt wenig konzeptuelle Bereiche, die so markant die Spaltung der russischen Avantgarden in utilitär-konstruktivistische und primär künstlerische Intentionen deutlich machen. Dabei nimmt Tret’jakovs vielzitiertes Konzept der „Ding-Biographie“ (*biografija vešči*) einen prominenten Platz im „Resismus“⁴³) (also dem Ding-Denken) jener Periode (388f.) ein, wobei in diesem Zusammenhang der Begriff des ‚Erzählens‘ stark metaphorisch und wenig spezifisch figuriert. Geht es doch darum, ein genuin personales Phänomen wie die Biographie, die noch dazu im Rahmen aller Avantgarden schwer unter Beschuss gekommen war,⁴⁴) aus der individuellen in die sachliche Sphäre zu verschieben.

5. Gabe – Geben

Wenn es in den konstruktivistischen und produktivistischen Bewegungen in erster Linie um das Händische als ‚Manipulation‘ im direkten und übertragenen Wortsinn gegangen ist, steht im Mittelpunkt des nächsten, schon zum Finale überleitenden Abschnitts das große Thema des ‚Gebens‘ und der ‚Gabe‘, das in keiner Kulturanthropologie – am allerwenigsten einer der Hand – fehlen darf. Und es ist kein Wunder, dass hier als ein – freilich sehr spät eingeführter – Gegenpol zu Tret’jakov die Poetik der Gabe Osip Mandel’stams in den Vordergrund rückt. Die von Marcel Mauss zu Derrida weitergereichte Frage nach der (Un-)Möglichkeit der ‚Gabe‘ ist so oft diskutiert worden, dass wir uns an dieser Stelle eine Wiederholung sparen können. Vieles davon wurde in den letzten Jahren auch im Rahmen der Russistik abgehandelt.⁴⁵)

Ob freilich Mandel’stam primär als ein „Exponent einer Poetik der negativen Gabe“ gelten soll, wie dies Strätling im Zusammenhang mit der Flaschenpost-Metapher (auch bei Celan) annimmt (396–400), kann nur ein Teil dieser Ga-

⁴³) Vgl. NIKOLAJ TARABUKIN, Von der Staffelei zur Maschine [1923], in: GROYS, HANSEN-LÖVE (Hrsgg.), Am Nullpunkt (zit. Anm. 32), S. 416–459 (Kommentare dazu von Hansen-Löve, ebenda, S. 459–474).

⁴⁴) VERENA DOHRN, Die Literaturfabrik. Die frühe autobiographische Prosa V. B. Šklovskijs – ein Versuch zur Bewältigung der Krise der Avantgarde, München 1987.

⁴⁵) So in dem Sammelband RAINER GRÜBEL/GUN-BRITT KOHLER (Hrsgg.), Gabe und Opfer in der russischen Literatur und Kultur der Moderne, Oldenburg 2006, vgl. hier vor allem RAINER GRÜBEL, Gabe und Opfer. Axiologische Perspektiven in der russischen Kultur der Moderne, ebenda, S. 1–82; RENATE LACHMAN, Die Gabe der Tradition – Tradition als Gabe, ebenda, S. 101–126; GEORG WITTE, Das Geschenk als Ding, das Ding als Geschenk. Daniil Charms’ Überholung des funktionalen Gegenstands, ebenda, S. 283–304.

benpoetik und womöglich nicht einmal der zentrale sein. Mit Recht geht es im Abschnitt zur Gabe des Gedichts nochmals um Mandel'stam und sein sich hier geradezu aufdrängendes Gedicht „Vozmi na radost' iz moich ladonej“ („Nimm zur Freude Dir aus meinen Händen“) (414f.).⁴⁶⁾ Hier sind die Wort-Gaben direkt mit den Händen, genauer: den entgegengestreckten „Handflächen“ (*ladoni*) verknüpft, ebenso wie mit Honig und den Bienen als solare Zeichenträger, die sowohl dem Eros (der Befruchtung) als auch dem Thanatos (Welt der Persephone) dienen.⁴⁷⁾ Freilich, die Handflächen des/der Gebenden werden gar nicht näher beleuchtet, wo doch gerade hier ein gewichtiger Gegenpol der Kreation und der schöpferischen Poiesis der Produktionskunst Tret'jakovs zu begründen wäre. Die organische Welt, geschweige denn die von Eros und Thanatos war diesem ganz offensichtlich verschlossen. Und worauf Strätling gar nicht eingeht: die Poiesis in einem Hand-Werklichen Sinne gibt es bei diesem ebenso wenig: sehr wohl aber bei Mandel'stam, wo das Generieren der Gedichte unter dem Zeichen der Textur (d. h. Weben, Flechten) ebenso wie unter dem des ‚Bauens‘ (aus den Wort-Steinen) erfolgt. Eine vielleicht ‚vergebene‘ Chance.

Im Weiteren seien einige Elemente von Mandel'stams Poetik des Hand-Werk-Zeugs ergänzt,⁴⁸⁾ die gewissermaßen als Gegengewicht zum konstruktivistischen Funktionalismus (bei Lef und Tret'jakov) dienen können – gemäß der Formel: Organik vs. Mechanik, Bioästhetik vs. Semioästhetik.

6. Hand-Werk und Werk-Zeug (*utvar*) bei Mandel'stam

Mandel'stam träumte von einer „organischen Poetik“⁴⁹⁾, die keinen normativen Vorschriftencharakter haben sollte, sondern einen „biologischen“, der den Kanon vernichtet im Namen einer Anverwandlung der Sprachwelt an das Organische. In diesem Sinne sollte die Poetik eine ebenso exakte Wissenschaft werden wie die Biologie, da doch alles Imaginäre, alle Vorstellungen nicht so sehr objektive Gegebenheiten des Bewusstseins sind, als vielmehr „Organe des Menschen – genauso wie die Leber oder das Herz“ (ebenda).

In diesem Sinne wollten Mandel'stam und seine Dichterfreunde, die Akmeisten, eine ‚Gotik‘ in die Wortkunst einführen – ebenso wie sich die Musik an Bach orientieren sollte. Dass dieser als eine Art Gotik-Organist ins Mittelalter

⁴⁶⁾ Vgl. den Sammelband: *Voz'mi na radost'. To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier*, hrsg. von B. J. AMSENGA u. a., Amsterdam 1980.

⁴⁷⁾ Ausführlich dazu: MICHAEL HAGEMEISTER, „Unser Körper muss unser Werk sein ...“, in: GROYS, HAGEMEISTER (Hrsgg.), *Die Neue Menschheit*, S. 68ff.; MICHAEL HAGEMEISTER, Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung, München 1989.

⁴⁸⁾ Vgl. AAGE HANSEN-LÖVE, Entfaltungen der Gewebe-Metapher. Mandelstam-Texturen, in: OSWALD EGGER (Hrsg.), *Anschaulichkeit (bildlich), Der Prokurist, 16/17*, Wien, Lana 1999, S. 71–152.

⁴⁹⁾ OSIP MANDELSTAM, Über die Natur des Wortes, in: *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays I*, Zürich 1991, S. 127–128.

versetzt wird, belegt den eben nicht chronologischen Sinn des Mandel'stamschen Epochendenkens. Einmal versteigt sich Mandel'stam gar zu einem Lobpreis des Handwerkers Salieri gegenüber dem „Genie“ Mozart.

Mandel'stam bedient sich des Ausdrucks ‚Gotik‘ – wie bei all seinen Begriffen – nicht im Sinne eines kunsthistorischen Terminus und seiner Realentsprechung; er baut aus den Begriffen Gotik, Bach, Dante, Darwin, Buddhismus, Futurismus etc. eine eigenwillige Terminologie, die einer besonderen Logik folgt und sich nicht den kulturgeschichtlichen Fakten unterwirft. Mandel'stams ‚Gotik‘ meint eine Welt- und Seelenarchitektur, in der nicht die Utopie einer Massengesellschaft und ihrer totalen Öffentlichkeit herrscht, sondern das genaue Gegenteil: Häuslichkeit, Privatheit, Intimität und eine praktische Hand-Werklichkeit, die jeden Gegenstand zu einem „Werkzeug“ der Gesellschaftsarchitektur macht:

Die Monumentalität der herannahenden gesellschaftlichen Architektur ergibt sich aus ihrer Bestimmung, die Weltwirtschaft nach dem Prinzip weltweiter Häuslichkeit zum Nutzen des Menschen zur organisieren, indem sie den Kreis seiner häuslichen Freiheit bis zu den Grenzen der Welt weitet und die Flamme seines individuellen Herdes aufbläst zu den Ausmaßen einer universalen Flamme. (O. MANDEL'STAM, Humanismus und Gegenwart, 1923, in: DERS., Essays I, S. 177)

An anderer Stelle setzt Mandel'stam diese Kultur-Gotik mit einem „Hellenismus“ gleich, den er in der russischen Sprachkultur fortgesetzt und aufgehoben wähnt. Der mechanische Gegenstand als tote Materie oder als nackte Funktion einer gewalttätigen Gesellschaftstechnik und ihrer funktionalistischen Architektur erscheint unter dem Aspekt des Kultur-Hellenismus als Handwerkzeug, als „Gerätschaft“, die zugleich Instrument und Artefakt, Mittel und (Selbst-) Zweck darstellt; das Gerät schafft sich – im Akt der Bearbeitung – zugleich immer auch selbst:

Hellenismus ist das bewußte Sich-Umgeben des Menschen mit Gerät [Werkzeug, *utvar*] anstatt mit bedeutungslosen Gegenständen, die Verwandlung solcher Gegenstände in Gerät, die Vermenschlichung der umliegenden Welt, deren Durchdringung mit feinsten teleologischer Wärme. Hellenismus ist jener Ofen, an dem ein Mensch sitzt und dessen Wärme er als eine Verwandte seiner eigenen inneren Wärme schätzt. (O. MANDEL'STAM, Über die Natur des Wortes, 1922, in: DERS., Essays I, S. 124)

7. Auferstehungs- vs. Auferweckungs-Poetiken

Im Kapitel zur „Vitalen Begabung des Wortes“ (400–405) widmet sich die Autorin kurz der in der Frühphase der Avantgarde und des Formalismus hoch aktuellen Konzeption des *voskre Šenie slova*, also der „Auferweckung des Wortes“ (im Geiste Nikolaj Fedorovs)⁵⁰) und nicht der „Auferstehung des Wortes“, wie Strätling

⁵⁰) Zur ‚Auferweckung des Wortes‘ im Formalismus vgl. VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *Voskrešenie slova*, in: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. II, München 1972, S. 2–17; vgl. auch: TATJANA PETZER, *Wirksame Worte. Übertragungsphantasien in der russischen Moderne*, in: BARBARA GRONAU (Hrsg.), *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*, Bielefeld 2013, S. 45–66, hier: S. 51.

schreibt: Das würde ja *voskreSenie* bedeuten. Diese Auferstehungs-Idee wäre ja die orthodoxe Logos-Konzeption der Symbolisten, wo das Dichterwort analog zum Wort Gottes wiedergeboren wird. Die „Auferweckung“ entspringt dagegen ganz klar einer häretischen, heterodoxen, gnostischen ‚Selbsterlösung‘ des (schöpferischen) Menschen, der – im Geiste der retrograden Erlösung der Väter durch die Söhne bei Fedorov – dazu berufen ist, die erstarrten, versteinerten Wort-Leichen zum Leben zu erwecken. Genau in diesem Sinne hat auch Šklovskij seinen gleichnamigen Artikel benannt und verstanden. Auch in der Textausgabe von Jurij Striedter heißt es präzise „Die Auferweckung des Wortes“ und nicht wie bei Strätling „Auferstehung“ (Anm. 29/S. 401).

Die zum Verwechseln ähnlichen Termini bezeichnen in der Tat grundverschiedene Ansätze der Erweckung bzw. Errettung, durchaus aber keine „Vitalisierung“ oder eine bloß „vitale Begabung des Wortes“. Die Verbindung eines solchen Vitalismus mit der religiösen Kategorie der Erlösung wird hier nicht nachvollzogen. Strätlings Hinweis auf Fedorov (403) und seine „Philosophie der gemeinsamen Sache“ macht jedenfalls deutlich, dass sie auf der richtigen Spur ist. Die Verbindung von Fedorovs Wiedererweckungs-Utopien mit jenen der Biokosmisten (hier beschränkt auf die Theorien Bogdanovs) ist jedenfalls in Michael Hagemesters Sammelband ›Die neue Menschheit‹ nachzulesen.⁵¹⁾ Kurz darauf ist bei Strätling dann mit einem Mal von der „Auferweckung des Wortes“ (406) die Rede, während gleich anschließend wieder eine *resurrectio verbi*, also das Auferstehungs-Modell, ins Spiel gebracht wird.

8. *Ein ‚tactile turn‘*

Zuletzt werden als Resumée des Buches das Tasten selbst und das Taktile als eine im weiteren Sinne ästhetische Kategorie postuliert. Gleichzeitig aber bleibt dabei die Rolle der Hand stark auf das Technische, Operative, die Produktion von Objekten eingeschränkt, ja sie wird geradezu zum Symbol des *homo sovieticus* erhoben, der solchermaßen als ein *homo faber* figuriert (431). Er ist aber kein ‚Handwerker‘ (*remeslennik*), der seine ‚Meisterschaft‘ (*masterstvo*) im alten Sinne praktiziert, wie es Symbolisten, Akmeisten aber auch Formalisten und Futuristen postulierten und praktizierten. Es ist eine Hand, die erst durch die Verlängerung ins Technische ein Instrument der Produktion wird und damit eine Art Schnittstelle zwischen dem Organisch-Körperlichen und dem Organisatorisch-Technischen bilden sollte.

Gleichzeitig postuliert Strätling in den abschließenden Kapiteln eine Ästhetik des Taktilen, die jene einleitend kritisierte Dominanz des Optisch-Visuellen zu überwinden trachtet. Ob damit freilich eine neue Dominante im System der Medien und Sinnesorgane einhergeht, hinter der die optischen Konzepte zurücktreten, ist nicht so ohne weiteres nachvollziehbar. Nochmals wird die Kritik am Auge als einem Organ des „Betrugs“ hervorgehoben (432), die Relation zum Akustisch-

⁵¹⁾ BORIS GROYS, MICHAEL HAGEMESTER, Die Neue Menschheit, Frankfurt/M. 2005.

Auditiven freilich kaum geklärt. Die „Umkehrung der Sinneshierarchie“ (Ulrike Zeuch, hier: 433) lässt sich schwerlich für die ganze Neuzeit nachweisen; auch der „Ikonoklasmus der Avantgarde“ (ebd.) ist dafür kein hinreichender Beleg.

Die Rehabilitierung des „Tastsinns als einziger Brücke zur Realität“, wie sie etwa bei Georg Simmel postuliert wird (434), oder andere Hinweise aus der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik (Mead, Simmel, Raphael) ganz unterschiedlicher Perioden belegen jedenfalls ein nachweisliches Interesse, eine Tendenz, eine durchaus signifikante ‚Verschiebung‘ (*sdvig*) im System der Sinneswahrnehmungen und ihrer ästhetisch-künstlerischen oder jedenfalls kulturellen Repräsentanz. Aber all das sind – historisch wie systemisch – sehr weit auseinander liegende Konzepte, die hier als Beleg herangezogen werden: von Benjamin zu Marinetti (439) und seinem „Taktilismus“ oder zum Materialdenken eines Moholy-Nagy (441) mit dem Interesse an der „Faktur“ (*faktura*) (dazu die Erwähnung ebd.). Gerade dieses für die russische Avantgarde in Wort- und Bildkunst zentrale Moment der ‚Materialsprache‘, das in der russischen Kunsttheorie und Praxis eine so reiche Ausgestaltung gefunden hatte, wird hier kaum genutzt, obwohl doch gerade in dieser Aktualisierung von Oberflächenphänomenen des Medialen in Malerei oder Dichtung das Taktile mit dem Optischen eine spannungsreiche Beziehung eingeht.⁵²⁾

Strätling ist primär an der „Bildkritik“ durch die neue „Hapto-Poetik“ interessiert (446) und fördert dabei viele Aspekte der Avantgarde-Ästhetik zu Tage, die in der Tat einer neuen Beleuchtung wert sind. Warum dabei aber so weite Felder wie die Faktura-Konzeption und ihre praktischen wie theoretischen Auswirkungen so marginalisiert werden, lässt sich nicht ganz verstehen. Die Bildkritik der futuristischen wie formalistischen Avantgarde hatte ja weniger eine taktile als eine prinzipielle Stoßrichtung – man denke an den frühen Šklovskij oder Ejchenbaums Kritik am ‚Illustrativen‘⁵³⁾ – oder auch nur an die Bestrebungen des Suprematismus Malevičs, mit seinem „Weißen Quadrat“ die visuellen gegen die haptischen Oberflächen-Strukturen auszuspielen.

9. Schlussplädoyer für eine „Philologie der Hand“

In Strätlings Studie wirkt der finale Blick auf die Obèriu seltsam unverbunden mit der ansonsten weitgehenden Orientierung der Darstellung an den konstruktivistischen, operationalen Tendenzen der Avantgarde jener Epoche. Mit dieser hatten

⁵²⁾ Der Begriff der Faktur stand – neben dem der Montage und der Verschiebung (*sdvig*) – im Zentrum der Avantgarde-Ästhetik der 20er Jahre: vgl. den Tagungsband: ANKE HENNIG, BRIGITTE OBERMAYR, GEORG WITTE (Hrsgg.), *f*Raktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 63), Wien, München 2006; vgl. dort den Beitrag von SUSANNE STRÄTLING, Nullformen der Faktur. Zum Beitrag von AAGE A. HANSEN-LÖVE, S. 97–100; DERS., *Wie ‚faktura‘ zeigt. Eine Erinnerung an einen Begriffsmythos der russischen Avantgarde*, ebenda, S. 47–96.

⁵³⁾ JURIJ TYNJANOV, „Illjustracii“ (1922/1923), deutsch: „Illustrationen“, in: Juri Tynjanow, *Poetik. Ausgewählte Essays*, Leipzig/Weimar 1982, S. 184–195.

die Obèriuty praktisch keinen Kontakt und ihre Reflexionen zur Hand gehören in einen entschieden anderen Kontext.

So stehen wir am Ende dieser so ausführlichen und in vielen Bereichen so hilfreichen ‚Handreichung‘ vor dem ‚Schlussplädoyer für eine Philologie der Hand‘ (Strätling, 479–485), in dem auf wenigen Seiten nicht nur ein Resümee gezogen wird, sondern vor allem eine Aufforderung zur Rehabilitierung der Hand und ihrer ‚Philologie‘. Warum aber dieser Begriff der ‚Philologie‘, der sich doch ganz eindeutig am Verbalen orientiert? In all den vorhergehenden Abschnitten war schließlich von dieser nie die Rede, sondern von allen möglichen anderen Medien und ihren nonverbal gepolten, letztlich antiphilologischen Tendenzen. Alle avantgardistischen Literatur- und Kunsttheorien jener Epoche waren philologie-kritisch (einzig Mandel’stam singt als einer der wenigen am Rande der Avantgarden das Hohelied von Philologie und Häuslichkeit). In Strätlings Schlussplädoyer wird der Begriff oder irgendeine nähere Erklärung dazu, was eine ‚Philologie der Hand‘ sein sollte, mit keinem Wort mehr erwähnt.

Die Klage über das Verdrängen von ‚Geste und Hand‘ in der Moderne, das Aufzeigen des damit einhergehenden ‚blinden Flecks‘ (480), all das wird immer wieder angestimmt und doch offen gelassen, *wie* denn eine solche ‚Handphilologie‘ auszusehen hätte. Der bloße Verzicht auf den Mund, auf das Ohr und das Auge zugunsten der Hand und des Taktilen kann eine überzeugende Verschiebung im Mediensystem in die gewünschte Richtung alleine nicht begründen oder gar bewerkstelligen. Das retrospektive Ausblenden der anderen Medien und Kunstformen ebenso wie der gleichzeitigen Avantgardekonzepte und Richtungen schafft dabei nur den Eindruck einer Alleinstellung (der Hand) und praktiziert solchermaßen eine Art Gedankenexperiment, wie die Medienlandschaft der 20er Jahre wohl aussehen würde, wenn man in ihrem Rahmen ein *einziges* Organ dominieren ließe.

Außerdem zeigt ja der immer wieder eingeführte Begriff der ‚Geste‘, dass die Hand-Zeichen nicht taktil wahrgenommen werden, sondern eben durch das Auge oder andere Vermittlungen. Und die Geste wird gerade auch mithilfe einer Codierung lesbar, die hinter ihr wirksam ist, und nicht als eine bloß spontane, unmittelbar evidente Körperlichkeit. Eine ‚Philologie der Hand‘ würde jedenfalls auf die anderen Medien und Wahrnehmungskanäle *nicht* verzichten können, vielmehr gemeinsam mit ihnen inter- oder transmedial produziert und rezipiert, performiert sowie textuell gespeichert werden. Gerade die final noch einmal hervorgehobene Relevanz der Geste sollte ja die Zeichen der Körpersprache mit dem Sprachkörper kurzschließen.

Es ist das große Verdienst von Strätlings Hand-Buch, die Versuche eines radikalen Purismus in der russischen Avantgarde vorzuführen, wo es darum ging, das jeweils Spezifische und Alleinstellungsmerkmal des Manuellen bzw. Haptischen in den Mittelpunkt zu rücken. Vergleichbare Tendenzen eines solchen ‚Medien-Fundamentalismus‘ gab es ja in der Abnabelung des Films (als eigenes Medium) vom Theater oder der Literatur, im Falle der Entgegenständlichung in der Bildkunst

und der Depragmatisierung der *zaum*'-Poetik der Futuristen und Archaisten jener großen Gründerzeit der Ästhetik.

Ebenso reicht auch der titelgebende Begriff der ‚Poiesis‘ von ihrer umfassenden Bedeutung bei Aristoteles (Heidegger)⁵⁴⁾ bis hin zu jener bei Georg Simmel, wo sie zusammen mit der ‚Praxis‘ das kulturelle Feld ebenso ausmacht wie bestellt. Die russische Avantgarde, zumal die der Formalisten, Futuristen und Neoprimitivisten, war in höchstem Maße an der Poiesis als an einem ‚Machen der Kunst‘ und zugleich als einem ‚Machen der Dinge‘ interessiert und setzte diese Mach-Art in Gegensatz zur spekulativen Idee von ‚Inspiration‘ und *inventio*. Für sie ist die Kunst dazu da, das ‚Machen des Dinges‘ (Šklovskijs *delan'e vešč'i*) erfahrbar zu machen: nicht aber als ein Produzieren von Gegenständen des Gebrauchs oder von schieren Nutzobjekten, sondern als eine sensitiv gesteigerte (*oščuščenie*) und zugleich hoch reflektierte (*uslovnost'*) Erfahrung *sui generis*.

Susanne Strätling hat ein wichtiges Buch über eine wichtige Sache geschrieben. Die hier mehrfach vorgeschlagenen Ergänzungen sollten nicht als Hinweis auf einen Mangel dienen, sondern vor allem daran erinnern, dass eben jene spezifisch konstruktivistische Avantgarde gerade ihre radikale Einseitigkeit selbst zum Programm erhoben und damit ihren Thesen und Konzepten eine zusätzliche Dynamik verliehen hatte. Wie vieles in der russischen Avantgarde ist auch dies Fragment geblieben. Susanne Strätlings engagiertes ‚Hand-Buch‘ kann auch als Plädoyer für ein *pars pro toto* angesehen werden, das den kundigen Leser dazu ermuntert, die eigene Ergänzungsleistung zu erproben. In diesem Sinne ist die ‚Poiesis‘ jener schon hundert Jahre alten Epoche unabgeschlossen und wohl auch unabschließbar. Also lebt sie munter fort, wofür Strätlings Buch ein kräftiges Lebenszeichen liefert.

DOI: https://dx.doi.org/10.1553/spk50_1s141

Aage Hansen-Löve (Wien)

⁵⁴⁾ BOGDAN MINCA, *Poiesis. Zur Martin Heideggers Interpretationen der aristotelischen Philosophie*, Würzburg 2006.

