

Jens Elze
Zuzanna Jakubowski
Lore Knapp
Stefanie Orphal
Heidrun Schnitzler
(Hg.)

Tagungsband

Möglichkeiten und Grenzen der Philologie



Friedrich Schlegel Graduiertenschule
für literaturwissenschaftliche Studien

Möglichkeiten und Grenzen der Philologie

1.–3. Juli 2010

Freie Universität Berlin

Internationale Arbeitstagung

Faculty of Modern and Medieval Languages,
University of Cambridge (UK)

Department of German and Romance
Languages and Literatures,
Johns Hopkins University (USA)

Department of Germanic Studies,
University of Chicago (USA)

Friedrich Schlegel Graduiertenschule
für literaturwissenschaftliche Studien,
Freie Universität Berlin

Möglichkeiten und Grenzen der Philologie

Jens Elze, Zuzanna Jakubowski, Lore Knapp,
Stefanie Orphal, Heidrun Schnitzler (Hg.)

Friedrich Schlegel Graduiertenschule
für literaturwissenschaftliche Studien

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106620](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106620)

[GiNDok](#) – Publikationsplattform Germanistik 2011.

Die Texte können unter den Bedingungen der Creative Commons Namensnennung
3.0 Deutschland Lizenz verwendet werden.

Deutschsprachiges Lektorat:
Anne Vonderstein

Gestaltung:
Rubina Vock

Foto:

Roberto Cordella

Veröffentlicht auf <http://www.flickr.com/photos/rcordella/2746846488/in/photostream>
unter [Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.0 Generic](#) (CC BY-SA 2.0).

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Einleitung: Zu den Schwierigkeiten einer Wissenschaft vom literarischen Text <i>Joachim Küpper (Freie Universität Berlin)</i>	11
Teil 1: Methoden der Philologie	
Statement: Kommentar zur Methodenvielfalt <i>Mark Chinca (University of Cambridge)</i>	23
Statement: Intermedialität im Kontext der Möglichkeiten und Grenzen der Philologie <i>Irina O. Rajewsky (Freie Universität Berlin)</i>	25
Innovation oder Wiederkehr? Das Methodenspektrum im Kurzzeitgedächtnis der Literaturwissenschaft <i>Claudia Löschner (Freie Universität Berlin)</i>	37
Finnegans Wake as Proving Ground for Theory and Agent Provocateur in Literary Studies <i>Philipp Rößler (Freie Universität Berlin)</i>	53
Das Begehren der Philologie nach räumlichen Beziehungen <i>Malika Maskarinec (University of Chicago)</i>	79
Vom Körper als Medium zum Medium des Textes. Der Körper als narrative Strategie in Tahar Ben Jellouns <i>L'enfant de sable</i> <i>Susanne Kaiser (Freie Universität Berlin)</i>	89
Teil 2: Schwellenphänomene	
Statement: Grenzen und Schwellen des Textes <i>Andrew J. Webber (University of Cambridge)</i>	107
Statement: Schwellenphänomene im Kontext der Möglichkeiten und Grenzen der Philologie <i>Ulrike Schneider (Freie Universität Berlin)</i>	113

Rephilologisierung <i>und</i> Entgrenzung. Zwei Perspektiven für die Reiseliteraturforschung <i>Johannes Görbert (Freie Universität Berlin)</i>	119
„Alles was lebendig wirken soll, muß eingehüllt sein“. Formreflexion in Goethes Sonett <i>Mächtiges Überraschen</i> <i>Johannes Schade (Johns Hopkins University)</i>	131
Die Grenzen und Möglichkeiten der Philologie im Holocaust-Diskurs. Das Beispiel Theresienstadt <i>Martin Modlinger (University of Cambridge)</i>	147
“Ein Wahnsinniger, der die Fakultäten vermischt”: Interdisciplinarity and Ingeborg Bachmann’s <i>Das Buch Franza</i> <i>Katya Krylova (University of Cambridge)</i>	163
Teil 3: Macht der Philologie	
Statement: Die Macht der Philologie. Einige Überlegungen <i>Therese Fuhrer (Freie Universität Berlin)</i>	173
Statement: Grenzen des Archivs <i>Cordula Lemke (Freie Universität Berlin)</i>	179
Did Philologists Write the <i>Iliad</i> ? Friedrich August Wolf’s Criteria of Style and the Demonstrative Power of Citation <i>Anthony Mahler (University of Chicago)</i>	185
„Gott ist Feuer“ und „Gott ist eifervoll“. Spinozas <i>Sola Scriptura</i> <i>Jan Niklas Howe (Freie Universität Berlin)</i>	195
Philologie und interdisziplinäre Rahmenkonzepte. Eine Fallstudie <i>Hannah Vandegrift Eldridge (University of Chicago)</i>	211
Der literaturgeschulte Blick auf videographierte Interviews mit Überlebenden der Shoah. Literaturwissenschaft an den Grenzen des Faches <i>Andree Michaelis (Freie Universität Berlin)</i>	221
Autorinnen und Autoren	231

Vorwort

[E]s lohnte wohl die selbstkritische Frage, was zumal aus der Germanistik geworden wäre, wenn einige ihrer Vertreter sich nicht zuweilen über den Zaun gebeugt hätten, der die Aussicht auf die Leistungen der Nachbardisziplinen vermittelt. (Frank 9)

Eine internationale Graduiertentagung mit dem Thema *Grenzen und Möglichkeiten der Philologie* setzt innerhalb der philologischen Disziplinen kaum Grenzen, öffnet aber unzählige Möglichkeiten und stellt somit als strukturstiftender Titel für einen Sammelband euphemistisch gesprochen eine editorische Herausforderung dar.

Dennoch ist das breite Spektrum der hier versammelten Beiträge durch eine implizite Frage geeint, die in der gegenwärtigen Wissenschaftslandschaft durchaus virulent ist: eine wachsende Angst der europäischen Philologien vor thematischer Diffusion, Profilverlust und ‚Verkulturwissenschaftlichung‘ sowie die Befürchtung, mittelfristig zu Unterdisziplinen der jeweiligen Area Studies degradiert zu werden, wie es für außereuropäische Literaturwissenschaften, etwa die Japanologie oder Arabistik, oft längst zutrifft. Diskutiert werden sollte auf der Tagung also vor allem die Frage, ob die Zukunft der philologischen Fächer tatsächlich in einer ‚Entgrenzung der Disziplinarität‘ und damit in einer Erweiterung der Nationalphilologien in Richtung der Cultural Studies liegen könne oder ob vielmehr eine, vielleicht etwas zu programmatisch als ‚Rephilologisierung‘ bezeichnete Besinnung auf philologische ‚Kernkompetenzen‘ den Weg für ein produktives Zusammenspiel der europäischen Philologien miteinander und mit der Komparatistik weise. Die Tagungsteilnehmerinnen und -teilnehmer waren aufgerufen, sich mit ihren Beiträgen theoretisch explizit zu diesen Fragestellungen zu positionieren oder sich implizit durch ihre konkreten Einzelanalysen innerhalb dieses Spannungsfeldes zu verorten und somit die Produktivität eines breiten Philologiebegriffs zu demonstrieren.

Die im Jahre 2008 eingerichtete Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien steht für ein solches zwar breites und komparatistisches, aber dezidiert philologisches Profil. Das dezidiert Philologische an diesem Profil ergibt sich zum Teil bereits aus den methodologischen Schwerpunkten der stark philologisch orientierten beteiligten Institute des Fachbereichs Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin. Die produktive Heterogenität entsteht, weil die Bandbreite der beteilig-

ten Philologien von der Germanistik über die Romanistik, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaften, Anglistik/Amerikanistik, Klassische Philologie bis hin zur Japanologie reicht. Jenseits der nationalphilologischen Verortung arbeiten die hier versammelten Doktoranden und Doktorandinnen an Fragen der Intertextualität, der Beziehungen zwischen Literatur und Sprache, der Rhetorik und Poetik, der Wechselwirkungen zwischen Literatur und anderen Medien sowie der Zusammenhänge zwischen Literatur und Wissensdiskursen. Die Graduiertenschule „zeichnet sich durch den Anspruch aus, [...] das Verhältnis von literarischem Text und ästhetischer Erfahrung zu erschließen, den Zusammenhang von Literatur und nicht-fiktionalen Formen der diskursiven Wissensorganisation neu zu beleuchten und Wechselbeziehungen zwischen textgestützten und performativen Künsten zu analysieren“ („Warum Friedrich Schlegel?“).

Noch zusätzlich verstärkt wird die Heterogenität der auf der Tagung eingenommenen philologischen Perspektiven und der philologisch bearbeiteten Gegenstände durch die beteiligten Partnerinstitutionen: das Department of German and Romance Languages and Literatures der Johns Hopkins University (Baltimore, USA), das Department of Germanic Studies and Department of Comparative Literature der University of Chicago (USA) und die Faculty of Modern and Medieval Languages der University of Cambridge (UK). So ist auch die Dokumentation dieser Tagung von der Methoden- und Materialvielfalt der an diesen vier internationalen Spitzeninstituten betriebenen philologischen Forschung geprägt.

Entsprechend ‚entgrenzt‘ präsentieren sich dann auch die Beiträge im vorliegenden Tagungsband: Sie handeln von Baruch de Spinoza und Friedrich August Wolf, Adelbert von Chamisso, Ingeborg Bachmann oder der zeitgenössischen maghrebinischen Literatur, sie folgen theologischen, editorischen oder kulturwissenschaftlichen Fragestellungen und Methoden, ihre Form reicht von kurzen thesenartigen Statements über essayartige Analysen, breitere methodologische Reflexionen bis hin zu traditionelleren wissenschaftlichen Aufsätzen.

Die Untergliederung in drei thematische Komplexe trägt dieser ebenso bereichernden wie herausfordernden Vielfalt Rechnung. Am Beginn steht ein Teil zur Literaturtheorie, in dem auch medientheoretische Fragen behandelt werden, mit Beiträgen zu Fragen der Innovation (Löschner) und räumlichen Textpräsenz (Maskarinec), dem Verhältnis von literarischer Überkomplexität bei Joyce und poststrukturalistischer Theoriebildung (Rößler) sowie zu Körperpersprache als narrativer Strategie in maghrebinischen Literaturen (Kaiser). Es

folgt ein Teil zu verschiedenen Schwellenphänomenen, wie Interdisziplinarität in Ingeborg Bachmanns literarischer Auseinandersetzung mit den Folgen des Holocausts (Krylova), Grenzen des Sagbaren (Modlinger), Begrenztheit und Wandel der Form bei Goethe (Schade) und der selbstreflexiven Frage nach dem – vielleicht doch nicht so – problematischen Verhältnis von philologischer Fokussierung und kulturwissenschaftlicher Entgrenzung (Görbert). Den Abschluss bildet die Auseinandersetzung mit der Frage nach der Macht der Philologie anhand von Beiträgen zur Interdisziplinarität (Eldridge) und zum Verhältnis von literaturwissenschaftlicher Interpretation und theologischer Hermeneutik bei Spinoza (Howe). Weitere Beiträge fragen danach, wie philologische Bearbeitungen klassische Texte der europäischen literarischen Tradition mitgeschrieben und überschrieben haben (Mahler) und wie fruchtbar philologische Methoden in der Auseinandersetzung mit nichtfiktionalen und nichttextuellen, also nicht traditionell philologischen Untersuchungsgegenständen sind (Michaelis).

Diesen Themenkomplexen sind jeweils zwei methodologisch angelegte Kommentare erfahrener Wissenschaftler/innen vorangestellt, die aus verschiedenen Perspektiven in die Kapitel einführen und auf der Tagung als sogenannte Statements den einzelnen ‚Panels‘ vorangestellt waren. Um die Tagungsstruktur zu reflektieren, haben wir diese Form bewusst beibehalten. Auch bei den Beiträgen besteht eine vielleicht untypische Heterogenität bezüglich Perspektiven, Stil, Textumfang und Themenspektrum, welche auch die Breite des Teilnehmerfeldes, die unterschiedlichen Ausbildungsstufen und akademischen Hintergründe der Beitragenden widerspiegelt: eine Tagung mit deutschen Germanist/innen und Komparatist/innen, Romanist/innen oder Anglist/innen und ‚Auslandsgermanist/innen‘ verschiedener ‚Karrierestufen‘ bringt beinahe zwangsläufig eine solche Methoden- und Themenvielfalt hervor, die den Rahmen eines klar nationalphilologisch oder thematisch orientierten Bandes sprengen würde.

Dieses Aufsprengen findet allerdings immer noch innerhalb der disziplinären Grenzen der europäischen Philologien statt und setzt viele ihrer Möglichkeiten erst frei. Dass damit eher eine lebhaftere Vielfalt an Methoden und Themen statt die oft befürchtete unproduktive interdisziplinäre Diffusion erzeugt wird, das zeigt, wie wir hoffen, der vorliegende Band.

Wir danken allen Beitragenden für ihre Beteiligung an der Tagung und für ihre Texte. Außerdem danken wir Sarah Radtke und den studentischen Hilfskräften Moritz Leetz, Alesya Raskuratova, Roman Kuhn, Gigi Adair und Sophie Annette Kranen, die zum Gelingen der Tagung wesentlich beigetragen

haben. Ohne Marco Tullneys Unterstützung auf editorischer und technischer Seite hätte dieser Band nicht zustandekommen können. Ganz besonderer Dank gebührt der Geschäftsführerin der Graduiertenschule Dr. Susanne Scharnowski, ohne deren unermüdlichen Einsatz die Tagung nicht hätte stattfinden können und ohne die auch der vorliegende Band nicht entstanden wäre.

Die Herausgeber/innen
(Jens Elze, Zuzanna Jakubowski, Lore Knapp,
Stefanie Orphal und Heidrun Schnitzler)

Literaturverzeichnis

Frank, Manfred. „Einleitung.“ *Hermeneutik und Kritik von F.D.E. Schleiermacher*. Von Schleiermacher. Hg. Frank. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977. 7-69.

„Warum Friedrich Schlegel?“ *Friedrich Schlegel Graduiertenschule für Literaturwissenschaftliche Studien*. 16. April 2010. Freie Universität Berlin. 21. Mai 2011
<http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/friedrichschlegel/promotionsprogramm/Leitbild/index.html>.

Einleitung

Zu den Schwierigkeiten einer Wissenschaft vom literarischen Text

Joachim Küpper (Freie Universität Berlin)

Abstract: Is there something like a ‘scientific’ approach to the reading or interpretation of literary texts as is suggested by the German term ‘Literaturwissenschaft’? This essay argues that genuinely scientific criteria such as the intersubjective verifiability of a given reading do not apply to the reading of literary texts. The reason is that such texts enable a quasi infinite range of different readings the preconceptions of which are contingent upon the individual readers, their previous experiences, literary as well as non-literary, and their expectations.— What, then, are the tasks of a scholarly reading of literary texts? Firstly, the theoretical reflection upon the status of such texts in comparison to pragmatic texts; secondly, the attempt at reconstructing their historical context (in terms of discursive history), and thirdly, a reading with regard to present-day problems. The ‘quality’ of a scholarly reading of a literary text would thus be dependent not on its ‘objectivity’, but rather on its capacity to produce resonances amongst other present-day readers, scholarly and non-scholarly.

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106647](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106647)

Wenn Wissenschaftlichkeit letztlich an so etwas wie intersubjektive Überprüfbarkeit oder zumindest Nachvollziehbarkeit gebunden ist, stößt sich das Programm einer Wissenschaft vom literarischen Text daran (soweit es sich nicht auf das begrenzt, was bei den Historikern treffsicher als ‚Hilfswissenschaften‘ rubriziert wird; im Fall unseres Fachs wäre dies an erster Stelle die Editionsphilologie), dass wir Texte, sobald wir sie als literarische ansehen, auf andere Weise decodieren als anderweitige Texte – ja, sogar als dieselben Texte, wenn wir sie nicht als literarische ansehen – und diese spezifische Art der Decodierung jenes eingangs genannte gröbste, gleichwohl unverzichtbare Kriterium von Wissenschaftlichkeit ruiniert. Ich meine das bekannte Faktum der vielfältigen Interpretierbarkeit eines Textes, den wir als literarischen betrachten. Diese multiple Interpretierbarkeit eines Textes ist eine andersgeartete als diejenige, die sich in Bezug auf nicht-literarische Texte beobachten lässt und sich im bekannten Streit um die richtige Auslegung von Gesetzestexten, von Sakraltexten, von historischen Quellentexten oder auch von philosophischen Texten niederschlägt. In jenen Fällen scheint die Marge der Auslegungsfähigkeit an

zwei Momenten zu liegen, die zum einen der philosophische Pragmatismus, zum anderen die Dekonstruktion auf den Nenner gebracht haben. Zum einen: sprachliche Äußerungen jedweder Art sind eingebettet in Handlungszusammenhänge, ihre Bedeutung ist kontextabhängig und das heißt so variabel wie die Kontexte, in denen sie decodiert werden. Sie sind zum zweiten – dies wäre das dekonstruktive Argument – als differentiell und nicht substantiell bedeutende Zeichen bzw. Zeichenketten in ihrer Bedeutung instabil in sich, sind durch nichts dagegen garantiert, einem letztlich unabschließbaren Gleiten (*glissement*) in jenen Strukturen anheim zu fallen, die sie erst konstituieren.

Insofern Texte, die wir als literarische ansehen, aus sprachlichen Zeichen bestehen, partizipieren sie an beiden genannten Momenten, die die Interpretationsfähigkeit und damit die intersubjektive Nachvollziehbarkeit aller sprachlichen Äußerungen fundieren. Wenn es indes im Regnum des Literarischen, was Interpretabilität betrifft, damit getan wäre, würden wir als Literaturwissenschaftler, vorausgesetzt natürlich bei gleichen Leistungen im rein handwerklichen Verständnis, auf der Skala der Wissenschaftlichkeit gleich hoch rangieren wie unsere Kollegen aus den juristischen, den philosophischen, den historischen und den theologischen Seminaren. Dies ist bekanntlich nicht der Fall. Ungeachtet persönlicher Wertschätzung im Einzelnen konstituieren die literaturwissenschaftlichen Institute in den Augen derer, die Interesse an den Wissenschaften nehmen, den am wenigsten angesehenen Teil der *academy*. Allein das Prestige der Gegenstände, der großen Texte des Kanons, retten uns bzw. die Produkte unserer Tätigkeit davor, mit dem Feuilleton in eins gesetzt zu werden, das heißt demjenigen, was letztlich dem Bereich beliebiger Produktion von Bedeutungen zugehört und in der Regel nach nicht mehr als einem Tag nur noch ein Problem von Entsorgung darstellt.

Das Spezifische bei der Decodierung literarischer Texte, das dem Projekt der ‚Verwissenschaftlichung‘ entgegensteht, hat bereits Aristoteles bündig beschrieben. Dieser fasst das betreffende Moment mit der Formel vom literarischen Text als einer Erzählung über Partikuläres, die zugleich als Mitteilung eines Allgemeinen aufzufassen sei (Aristoteles 1451b), und er scheidet auf dieser Grundlage den literarischen Text, der insofern etwas Philosophischeres sei, vom historiographischen, welches letzterer in der Mitteilung des Einzelnen aufgehe.

Ich möchte behaupten, dass es diese semiotische Relation: ein Einzelnes, welches wir zugleich als etwas Allgemeines auffassen, im Fall der anderen von mir benannten Paradigmen von relativ kontrovers interpretierbaren Texten – deren Interpretabilität man als Konsequenz reduzierter deiktischer Einbet-

tung sehen kann – so nicht existiert. Ohne hier argumentativ ins Detail zu gehen, sei postuliert, dass es im Fall von Gesetzestexten um die Subsumption des Einzelnen unter Allgemeines geht, wobei der Aspekt der Gelungenheit einer Subsumption vorrangig unter pragmatischen Gesichtspunkten gewertet wird. Im Fall philosophischer Texte geht es an erster Stelle um das Allgemeine, letztlich aber auch dort um die Frage sinnvoller Subsumption des (phänomenalen) Einzelnen unter die postulierten allgemeinen Kategorien; der Aspekt des Gelungenseins wird hier nicht unter pragmatischen Gesichtspunkten gewichtet, sondern bemisst sich nach Kriterien immanenter Stimmigkeit oder prä-existenten ideologischen Optionen des Beurteilenden. Auch im Fall historiographischer Texte ist die Subsumptionsproblematik zentral, das Kriterium ist hier die mehr oder weniger evidente Konstruktion von Kausalitäten oder Bedingungsbeziehungen. Im Fall von Sakraltexten schließlich geht es primär um Allgemeines, das Einzelne wird veranschlagt, hat aber keinen eigenständigen, es hat einen vorwiegend illustrativen Belang. – All diese Texte (die einen mehr, die anderen weniger) können wir auch als Aussagen über Einzelnes und zugleich Allgemeines lesen. In diesem Fall haben wir sie gewissermaßen zu literarischen Texten gemacht, wir haben sie refunktionalisiert. Dies ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht oftmals reizvoll, führt aber fast unvermeidlich zu Streit mit denjenigen, denen die ‚Pflege‘ jener Texte in ihrer ursprünglichen funktionalen Komplexion anvertraut ist. Dieser Streit resultiert daraus, dass sich die literarische Decodierung dem abschließenden Charakter der Subsumptionslogik verweigert und aus diesem Grund auf die Vertreter der ‚härteren‘ geisteswissenschaftlichen Disziplinen unverbindlich, schillernd, wenn nicht gar unseriös schlechthin wirkt, entsprechende Lektüren originär nicht-literarischer Texte mithin als eine Art von Missbrauch erscheinen.

Was ist der Grund für eine solche Sicht des literaturwissenschaftlichen Geschäfts? Man wird die entsprechenden Reserven – die sich ja auch, wenn auch zumeist unartikuliert, auf den Bereich der Lektüren solcher Texte erstrecken, für die die Literaturwissenschaft originär zuständig ist – nicht ganz und gar als Ausdruck von Unverständnis oder gar Böswilligkeit abtun können. Was also bedeutet es, einen Text als Mitteilung über Einzelnes und zugleich über Allgemeines zu lesen? Die Kürze der entsprechenden Festlegungen wird es vermutlich auf immer verunmöglichen zu eruieren, was Aristoteles selbst damit genau gemeint hat, und ich ziehe zur Entfaltung des Arguments eine in der aristotelischen Tradition stehende, mittlerweile kaum minder prominente Aussage eines Semiotikers des 20. Jahrhunderts heran, von Jurij M. Lotman:

Jeder einzelne Text modelliert gleichzeitig [...] ein bestimmtes spezielles als auch eine universales Objekt. So bildet das Sujet der *Anna Karenina* etwa einerseits ein bestimmtes verengtes Objekt ab: das Schicksal der Heldin, das wir durchaus mit den Schicksalen einzelner Menschen vergleichen können, die uns in der alltäglichen Wirklichkeit umgeben. [...] Dieses gleiche Sujet stellt jedoch andererseits die Abbildung eines anderen Objektes dar, das zu unbegrenzter Ausweitung tendiert. Das Schicksal der Heldin läßt sich vorstellen als Abbildung des Schicksals j e d e r Frau einer bestimmten Epoche und einer bestimmten sozialen Schicht, j e d e r Frau überhaupt, ja j e d e s Menschen. Andernfalls würden die Peripetien ihrer Tragödie nicht mehr als ein historisches Interesse wecken [...]. (303)

Mit den Formulierungen dieses letzten Satzes alludiert Lotman auf die Aristotelische *Poetik* und hebt zugleich ins Bewusstsein, dass in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts ein literarischer und historiographischer Text von der Faktur her oftmals ununterscheidbar sind und wir sie doch, gewissermaßen automatisch, in völlig unterschiedlicher Art decodieren, ja sich unsere Lektüre eines historiographischen Texts, etwa einer Zeitungsnotiz, augenblicklich ändert, sobald dieser Eingang findet in ein Druckerzeugnis, welches uns mit je spezifischen Mitteln signalisiert, das zu Lesende sei Literatur. Man könnte diese zweite Ebene der Lektüre: das Schicksal der Anna Karenina als ‚Abbildung des Schicksals jeder Frau, ja jedes Menschen‘, als eine rhetorische, symbolische oder auch allegorische Lektüre bezeichnen, in dem Sinne, dass wir dem Text unterstellen, er meine zusätzlich noch etwas anderes, als was er zunächst sagt. Wie schon das Lotman-Zitat impliziert, ist diese zweite Ebene der Decodierung eine solche, deren Bezeichnetes im Unterschied zur ersten im gegebenen Text nicht konstituiert ist (‚die Abbildung eines anderen Objektes, das zu unbegrenzter Ausweitung tendiert‘). Die symbolische Ebene des Texts wird vom jeweiligen Leser im Akt der Lektüre entworfen. Wie jeder Akt der Symbolisierung, das heißt der Zuweisung von Bedeutung, ist sie deshalb letztlich beliebig, oder, in der Terminologie Umberto Ecos, ‚offen‘.

Das Spezifische der Lektüre des literarischen Texts, bzw. dessen Part, über den ich im Moment handele, wäre aus dieser Perspektive möglicherweise eine Art von Lust am Schöpferischen. Auf der Grundlage der primären Mitteilung des Texts (in diesem Fall dem Bericht vom tragischen Schicksal einer Frau namens Anna Karenina) ist der jeweilige Leser frei, im Prozess des Betrachtens und des schwebenden Nachdenkens eine eigene, allgemeinere Bedeutung des Texts zu entwerfen, die letztlich nur der Anforderung zu genügen hat, in einer sinnvollen Zeichen-Bezeichneten-Relation zu der primären zu stehen. Über die Rigorosität dieser Anforderung indes, über den Grad der ‚Stimmig-

keit‘ der Lektüre und auch über den Grad der Exaktheit, das heißt Transparenz, befindet allein der einzelne Leser selbst.

Dieser konstruktive Part der Decodierung eines literarischen Texts hat Affinitäten zu dem, was wir als Spiel bezeichnen. Dieses Spiel würde sich ansiedeln in jener intermediären Zone zwischen den Daten der Sinneswahrnehmung und dem völlig unsinnlich Konzeptuellen, welche wir in unserer Kultur die *phantasmata* nennen, der Synthetisierung von Sinnesdaten zu ‚Bildern‘, die dem entsprechen können, was wir für die Realität halten, die jedoch nicht notwendigerweise auf den Realnexus verpflichtet sind, sondern auch mögliche, wünschbare oder schreckliche Varianten von Welt in unserem Bewusstsein erzeugen können. Das Spielerische der Lektüre stünde zunächst also für die Freistellung von unmittelbar pragmatischen Folgen. Wir müssen für diese oder jene Interpretation eines literarischen Texts nicht eventuell mit unserem Ruf, unserem Geld oder gar unserem Leben einstehen, selbst wenn wir unsere Lektüre publik machen. Und als normale, das heißt nicht-institutionelle Leser müssen wir im Unterschied zum authentischen Künstler, für den das ‚Schöpferische‘ in der Regel harte, zuweilen quälend harte Arbeit ist, das Produkt unserer Weiter- oder auch Neu-Schöpfung des gegebenen Texts niemals irgendeinem Publikum als fertiges Werk zur allgemeinen Beurteilung ab- bzw. ausliefern. Das Spielerische meint also die Marge des Nachdenkens über Ernsthaftes ohne ernsthafte Folgen wie auch das Tentative, die Momente des Unabschließbaren und des immer wieder Neuen. Es steht für die Entlastung vom Druck des Realitätsprinzips in einer Situation, die ungeachtet dessen aber nicht die der völligen Emanzipation vom Lebenspraktischen ist, wie im Fall der Musik. Was Kant ‚ästhetische Ideen‘ genannt hat und was man auch das Phantasmatische nennen könnte, steht im Fall des Wortkunstwerks für die Anwesenheit der symbolischen Ordnung und zugleich für die partielle Befreiung von jener Komplexitätsreduktion, die sie uns auferlegt.

Wenn wir uns als Literaturwissenschaftler sehen, befinden wir und also in der einigermaßen misslichen Lage, dass eine wesentliche Dimension unseres Gegenstands, des Literarischen, am einzelnen Objekt, das heißt *in concreto* schwerlich nachvollziehbar zu machen ist. Wir können in unseren theoretischen Reflexionen darauf hinweisen oder uns damit begnügen, die entsprechenden theoretischen Reflexionen jener Riesen in Erinnerung zu halten, auf deren Schultern wir stehen, ohne indes, so scheint es mir, wesentlich weiter zu blicken als jene. Aber der Versuch, das Spielerische, Schwebende der Literatur anhand eines gegebenen Falls, eines singulären Texts, kommunikabel zu machen, tendiert zu Banalität oder endet gar in Peinlichkeit.

Nun müssen wir daraus nicht die Konsequenz ziehen, den Antrag auf augenblickliche Schließung der literaturwissenschaftlichen Seminare zu stellen. Ich erinnere nochmals an das gebrachte Lotman-Zitat und würde sagen wollen, dass jene ‚unbegrenzte Ausweitung‘, zu der ein partikulärer Text tendiert, sobald wir ihn als literarischen lesen, den Raum definiert, in dem sich das Spielerische, das Ästhetische, das Genussvolle entfaltet, das wir bei der Lektüre empfinden. Aber Lotman nennt diesen Aspekt als letzten und er ordnet ihm beispielhaft drei andere Aspekte vor (‚das Schicksal der Heldin als Abbildung des Schicksals jeder Frau einer bestimmten Epoche und einer bestimmten sozialen Schicht, jeder Frau überhaupt, ja jedes Menschen‘). Diese Aspekte würde ich als mögliche Varianten (das heißt: weitere wären denkbar) dessen bezeichnen, was ich im Unterschied zum gerade erörterten spielerischen Allgemeinen das definite Allgemeine des literarischen Texts nennen will und das mit Aristoteles‘ Bemerkung auf den Nenner gebracht ist, der literarische Text sei insofern er immer auch Mitteilung eines Allgemeinen ist, etwas Philosophischeres als der historiographische.

Wenn es kulturübergreifend und über einige Jahrtausende hin Texte gibt, die man zugleich als das liest, was sie *prima facie* sagen, und als Mitteilung eines anderen, Allgemeinen, was in ihnen nicht explizit gesagt ist, gibt es offensichtlich eine persistente Bedürfnis auf allgemeine Reflexion des Partikulären, anders gesagt, auf Sinnbildung. Und es gibt offensichtlich keine geeigneteres Instrumentarium auf Erfüllung dieses Bedürfnisses der Anschauung des Partikulären als Allgemeines als die Lektüre literarischer Texte, soweit es eben nicht um das Wiederfinden einer prästabilisierten, das heißt etwa einer metaphysisch-theologischen, sondern um das tentative Erproben einer möglichen Sinnbildung geht. So scheint mir unsere Bemühung, das literaturwissenschaftliche Deuten von Texten, im Prinzip genau so sinnvoll oder aber absurd wie alle anderen Bemühungen, die auf die Stillung unserer Bedürfnisse ausgehen und die sich allesamt, bis hin zur Beschaffung von Nahrung oder der Heilung von Krankheiten, in Ansehung, sei es der Unvermeidlichkeit unseres Todes, sei es der von Borges in seiner Erzählung *El Immortal* erläuterten Unerträglichkeit eines Lebens ohne Ende, einer Letzt-Begründbarkeit entziehen.

Zu erwägen bliebe gleichwohl, ob, wenn Lektüre des Partikulären als Codierung eines Allgemeinen eine Art anthropologisches Bedürfnis erfüllt, es der Institutionalisierung einer solchen Lektürepraxis bedarf, also dessen, was wir im Deutschen mit dem vielleicht etwas unglücklichen Terminus ‚Literaturwissenschaft‘ belegen. Letztlich ist jede Texthermeneutik zunächst Individualhermeneutik, und zwischen den Dokumenten solcher Individualhermeneutik

zu operieren, soweit sie Praktiken einzelner Leser sind und bleiben ist unmöglich. Jede individuelle Lektüre, so trivial und begrenzt sie auch sein mag, ist darin gerechtfertigt, dass sie für den jeweiligen Leser das skizzierte Grundbedürfnis, das auch die geläufigen Praktiken der phantasmatischen Identifikation umfasst, zu erfüllen vermag. Der trans-individuelle Belang der Lektüren entsteht also einzig daraus, dass das Produkt einer solchen Individualhermeneutik in der Lage ist, auch andere Leser zu interessieren, und dieser Belang ist umso größer, je mehr solcher im Prinzip Interessierten eine derartige individuelle Lektüre aktuell zu interessieren vermag. Nicht intersubjektive Nachprüfbarkeit, das heißt Wissenschaftlichkeit, sondern intersubjektive Resonanz erzeugungsfähigkeit, dies scheint mir das Kriterium, an dem sich die Früchte literaturwissenschaftlicher Bemühungen bzw. deren Wert bemessen. Dies wiederum heißt nichts anderes als den Belang der Lektüren an das gebunden zu sehen, was ein gegebenes soziales Gefüge, eine Diskursgemeinschaft (anglo-amerikanisch: eine *community*) zu einer gewissen Zeit interessiert bzw. was sie interessieren sollte.

Diese letztere Formel – was sie, eine *community*, interessieren sollte – klingt nach der Wiederbelebung obsoleter Wahrheitsansprüche, aber sie ist anders gemeint. Lektüren, die einzig dem Rechnung tragen, was eine gegebene Gemeinschaft zu einem gegebenen Zeitpunkt wie selbstverständlich interessiert, sind tendenziell langweilig. Sie machen keine neuen oder partiell neuen Sinnangebote, sondern repristinieren bekannte. Insofern sind sie, also alles das, was ich den *mainstream* unserer Fächer nennen möchte, von schwacher Resonanz erzeugungsfähigkeit. Die anderen ‚starken‘ Lektüren, die sich mit neuen oder reprofilierten Sinnangeboten auf den Markt der Möglichkeiten begeben, sind riskante Lektüren. Sie können ganz ohne Aufmerksamkeit bleiben oder aber diese Aufmerksamkeit erst finden, wenn ihre Verfasser bereits verblieben sind. Sie können enthusiastische Aufnahme finden und doch bereits wenige Jahrzehnte danach als mitverantwortlich für große moralische oder soziale Katastrophen am Pranger stehen. Was zugleich interessant und ‚helpful‘ ist, wie man in den USA sagt, lässt sich vom Standpunkt der Gegenwart aus nicht beurteilen, sondern immer erst aus der Rückschau auf eine abgeschlossene Epoche, und es ist eine verbreitete, aber unrettbar naive Blindheit, in einer jeweiligen Gegenwart zu sagen man hätte einstmals sicher gewusst, welche Art von Hermeneutik jener Zeit gefrommt hätte.

So ist es denn immer unserem jeweiligen *iudicium* anheim gegeben zu entscheiden, was denn nun unserer Zeit frommt: Lektüren, die die kulturelle Konstruiertheit von Geschlechterrollen ins Bewusstsein heben oder solche, die

auf die Begrenztheit einer derartigen Sicht verweisen bzw. sie gar ignorieren, Lektüren, die auf Subversion ausgehen oder auf die Wiedererinnerung an die Positionen der *Nikomachischen Ethik* bzw. gar – *horribile dictu* – des Lasteroktonars der Religion unserer Väter, Lektüren, die auf Autoreferentialität oder Mimetizität aus sind, auf Dekonstruktion (was ja auch eine Form von Sinnbildung ist) oder auf einen stabilen Sinn. Ob wir uns als jeweiliger Leser mit diesen Varianten in Übereinstimmung mit dem, was unsere jeweilige Zeit erfordert, befunden haben oder nicht, werden wir vermutlich in den meisten Fällen nie erfahren, und es ist in Ansehung dessen, was alles gedruckt wird, auch zweifelhaft, dass die Reflexion auf diese Zusammenhänge das Gieren nach dem schnellen Erfolg im *hic et nunc* zu zügeln vermag. Letztlich befinden wir uns damit in einer Situation, die sekundär die der Verfasser unserer Texte, das heißt der literarischen Texte, nachbildet. Wenn diese handwerklich, auf lateinisch: artistisch, gut gemacht sind, sind sie schön, aber für ihren bleibenden Wert ist das eine Beigabe, nicht das entscheidende Moment. Wahr sind sie allesamt nicht. Und ob sie gut, im Sinne von ‚useful‘ oder ‚helpful‘ sind, entscheidet sich erst lange Zeit nach ihrem Entstehen.

Ich möchte mich abschließend beziehen auf die modellhafte Beschreibung der Lektüre, die Hans Robert Jauß in seinem Essay „Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik“ geliefert hat. Ich übernehme das dort entwickelte Drei-Stufen-Schema, mit einer soweit ich sehe, allerdings eher geringfügigen Variation in der Beschreibung der drei Stufen. Vor allem liegt mir daran zu unterstreichen, dass Jauß die ästhetische Erfahrung des literarischen Texts, die er in Kantischer Tradition mit dem Terminus des ‚Genießens‘ belegt und die ich das ‚Spielerische‘ genannt habe, von den zwei anderen, sinndeutenden Stufen separiert. Ich argumentiere über Jauß hinaus, dass die theoretische Beschreibung dieser Stufe zu unserer Profession gehört, nicht aber die Befassung damit am einzelnen Objekt. Die zwei anderen Stufen bezeichnet Jauß, erstens, als die der Rekonstruktion der seinerzeitigen Botschaft des Werks, sowie zweitens, als die der Befragung auf aktuell virulente Probleme hin. Ich würde diese zwei Stufen – eingedenk der hermeneutischen Basis-Annahme, dass es keine Rekonstruktion des Vergangenen geben kann, die nicht in gegenwärtigem Interesse gründet – zu einer einzigen machen wollen und ihr als erste Stufe die eingangs skizzierten, von der Pragmatik und der Dekonstruktion entwickelten Gesichtspunkte zur prinzipiellen Prekarität sprachlicher Äußerungen, das heißt auch nicht-literarischer, vorordnen wollen. So würde zwar Gadammers Diktum, dass im Fall des literarischen Texts die Ästhetik in der Hermeneutik aufgehe (157), nicht vorbehaltlos, wohl aber in dem

Sinne unterschreiben wollen, dass es diese, die hermeneutische Dimension literarischer Texte ist, über die sich eine Rede führen lässt, die den Anspruch erheben kann, gehört zu werden.

Literaturverzeichnis

Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: jcb Mohr, 1957.

Jauß, Hans Robert. „Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik.“ *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch*. Hg. Manfred Fuhrmann, Hans Robert Jauß und Wolfhart Pannenberg. Poetik und Hermeneutik 11. München: Fink, 1981. 459-81.

Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. Rolf-Dietrich Keil. München: Fink, 1972.

Teil 1

Methoden der Philologie

Statement

Kommentar zur Methodenvielfalt

Mark Chinca (University of Cambridge)

Methodenvielfalt beziehungsweise Methodenpluralismus begleitet die Tätigkeit des Literaturwissenschaftlers heute manchmal stillschweigend, immer jedoch maßgebend, und fordert zu immer neu ausholenden Reflexionen über die richtige oder wenigstens verantwortbare Vorgehensweise heraus.

Das Problem des angemessenen Verhaltens im Dickicht der Methodenangebote ist allerdings nicht die einzige Bürde des heutigen Philologendaseins. Man ist – eigentlich war man das schon immer – als Literaturwissenschaftler mit einem noch grundsätzlicheren Problem der Methode konfrontiert: Einerseits muss man methodisch arbeiten, um dem Vorwurf der Beliebigkeit und der Unwissenschaftlichkeit vorzubeugen; andererseits jedoch legt die Literaturwissenschaft traditionell den allergrößten Wert auf das Herausarbeiten der individuellen Züge, der norm- und erwartungsüberschreitenden Eigenschaften des zu interpretierenden Werks. Das sind wesentliche Aspekte des ästhetischen Objekts, die sich nur schwerlich mit der Schematisierungstendenz von Methoden vereinbaren lassen.

Mit der ganzen Breite dieser in allerknappster Form angerissenen Methodenfragen beschäftigen sich die Referentinnen zum Themenkomplex Literaturtheorie in ihren Beiträgen. Claudia Löschner plädiert in ihrer Präsentation für eine historisch ausgerichtete wissenschaftsinhärente Methodenreflexion. Sie zeigt, wie der literaturwissenschaftliche Methodenpluralismus, den man für eine Errungenschaft des Fachs erst seit den späten 1960er Jahren zu halten geneigt ist, bereits für die Situation der 1920er Jahre prägend war und in heute längst vergessenen Theoriedebatten damals auch reflektiert wurde. Dabei geht es ihr nicht um die erneute Bestätigung der sprichwörtlichen Weisheit *nil novum sub sole*. Im Gegenteil: Ihre These lautet, dass die Auseinandersetzung mit versunkenem Philologengut methodisch fruchtbar sein kann, weil auf diese Weise das Bewusstsein für die historische Tiefendimension – aber eben auch für die zeiten- und methodenübergreifende Allgemeingültigkeit – bestimmter Fachbegriffe geschärft wird.

Hannah Eldridge fragt nach der wissenschaftlichen Begründung philologischer Heureka-Momente. Spezifisch fragt sie danach, wie überraschende Entdeckungen wie etwa die Einsicht in bisher kaum vermutete, auf den ersten

Blick eher abstrus anmutende literaturhistorische Zusammenhänge – in diesem Fall zwischen der Lyrik der Biedermeierzeit und der Konkreten Poesie – methodisch abzusichern seien. Ihre Antwort scheint in die Richtung zu gehen, dass eine solche Absicherung nur über den Weg einzelner Textlektüren möglich sei, die höchstens plausibel, niemals aber zwingend seien. Als ihr Ziel formuliert sie die Erhellung der Biedermeierlyrik durch die Konkrete Poesie und umgekehrt; angestrebt wird der erhellende Vergleich, nicht die große Synthese.

Auch die Überlegungen Claudia Löschners zur Methodengeschichte lassen sich in den Zusammenhang der Vergleichbarkeit bringen. Sie schreibt, ein qualitativer Fortschritt in der literaturwissenschaftlichen Methode sei nur dann mit Gewissheit zu erzielen, „wenn man Vergleiche zieht, möglichst genau kennt, wovon man sich absetzen, woran man anknüpfen will“. Bei solchen Vergleichen könne man häufig die Beobachtung machen, „dass es Argumente gibt – und gar nicht wenige –, die in den verschiedensten Methodenzusammenhängen gebraucht werden können, die so etwas wie allgemein-logische Plausibilität besitzen“. Selbst wenn solche Beobachtungen nicht in eine bestimmte systematische Theorie der Literatur münden sollen, ist es immerhin vorstellbar, dass aus dem Vergleich alter Methoden so etwas wie ein Organon allgemeingültiger literaturwissenschaftlicher Argumentationsfiguren und Begriffe entstehen könnte.

Ist die von Löschner vorgeschlagene Methode des Vergleichs stärker auf das Herausarbeiten von Konstanten oder gar Universalien angelegt als der Vortrag von Eldridge, so liegt das selbstverständlich an der Andersartigkeit ihres Vergleichsgegenstands: Löschner behandelt keine Gedichte, sondern Argumente und Begriffe, die nicht nur in ihrem spezifischen wissenschaftshistorischen Kontext zu verstehen, sondern auch auf ihre logische Form und Stichhaltigkeit hin zu prüfen sind. Immerhin scheint mir beiden Referaten der Gedanke zugrunde zu liegen, dass die Frage der Methode in erheblichem Maße die der Gewinnung einer Perspektive ist, die ein sinnvolles und nachvollziehbares Anstellen von Vergleichen (welcher Art auch immer) ermöglicht.

Statement

Intermedialität im Kontext der Möglichkeiten und Grenzen der Philologie

Irina O. Rajewsky (Freie Universität Berlin)

Intermedialität lässt sich im weitesten Sinne als ein Begriff definieren, der auf Beziehungen zwischen unterschiedlichen Medien, auf mediale Interaktionen und Interferenzen zielt. Die Intermedialitätsforschung trifft insofern schon von ihrem grundlegenden Selbstverständnis und ihren Erkenntnisinteressen her ins Zentrum der Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der Philologie. Auf der einen Seite wird mit diesem Forschungsparadigma eine Öffnung der Literaturwissenschaft in Richtung auf andere Künste und Medien verbunden. Aus dieser Perspektive betrachtet, eröffnen sich hier also gerade Möglichkeiten literaturwissenschaftlicher Forschung und Möglichkeiten im Umgang mit Literatur, die über eine rein auf Texte bezogene Perspektive hinausgehen, Texte also in ihrem Rekurs auf oder in ihrem Zusammenspiel mit anderen Künsten und Medien in den Blick nehmen (vgl. Rajewsky, *Intermediales Erzählen*; „Intermediality“). Auf der anderen Seite ist eine solche Forschungsausrichtung einem traditionellen Verständnis der Philologie ein gewisser Dorn im Auge – oder anders gesagt: Die Intermedialitätsforschung ruft bei gestandenen Philologen des Öfteren ein freundlich-mildes Lächeln hervor, viel mehr aber häufig eben auch nicht. Dieses Lächeln erkennt durchaus die Tatsache an, dass die Intermedialitätsforschung seit nunmehr gut 15 Jahren zum Alltag mindestens der deutschsprachigen akademischen Welt gehört und zunehmend auch internationale Verbreitung gefunden hat, es deutet aber (mehr oder weniger unterschwellig) zugleich darauf hin, dass hiermit der *eigentliche* Gegenstand der Philologie nicht oder nur bedingt tangiert sei. Hier rücken somit Grenzen der Philologie in den Vordergrund oder genauer der Ort, an dem diese (aus der Sicht vieler) anzusiedeln sind.

Dieses Herausfallen aus dem ‚eigentlichen‘ Gegenstandsbereich der Philologie zeigt sich nicht zuletzt auch darin, dass Beiträge zur Intermedialitätsforschung, ganz unabhängig von ihrer je spezifischen Ausrichtung, zunehmend mehr oder weniger automatisch den Kulturwissenschaften oder auch, wie es neuerdings im deutschen Sprachraum heißt, dem Bereich einer Medienkulturwissenschaft zugerechnet werden. Damit einhergehend spiegelt sich hier die nach wie vor verbreitete Annahme, dass die Intermedialitätsforschung nicht –

oder nicht in ausreichender Weise – historisch ausgerichtet sei, also gerade das nicht einlöse, was den Philologien traditionsgemäß am meisten am Herzen liegt: eben die historische Dimension.

Nun ist es in gewisser Hinsicht durchaus verständlich, dass die Intermedialitätsforschung mit einer unzureichenden historischen Ausrichtung in Verbindung gebracht wird; zugleich ist diese Annahme allerdings auch leicht zu widerlegen. Verständlich ist dies insofern, als die *Herausbildung* des Intermedialitätsparadigmas eng an die Gegenwartskunst gebunden war, mithin an eine multimediale Prägung der Realitätserfahrung und ein zunehmend intermedial operierendes künstlerisches Schaffen, das die gegenseitige Abschottung der traditionellen Kunstwissenschaften zum Teil radikal in Frage gestellt und deren Öffnung in Richtung auf je andere mediale Ausdrucksformen herausgefordert und befördert hat. Dementsprechend bezieht sich tatsächlich ein durchaus erheblicher Teil der Beiträge zur Intermedialitätsforschung auf literarische und ganz allgemein künstlerische und mediale Praktiken des 20. und 21. Jahrhunderts. In den Vordergrund rückt hier insbesondere die künstlerische Praxis der letzten 50 Jahre, in denen – einsetzend mit der Performance- und Event-Kunst der 1960er Jahre – Tendenzen des Verwischens oder der Auflösung (vor)gängiger Grenzziehungen zwischen verschiedenen Künsten und Medien (und ebenso zwischen Kunst und Nicht-Kunst) deutlich zugenommen haben (vgl. Fischer-Lichte; Rajewsky, „Border Talks“; Willems).

Es wäre jedoch verfehlt, hieraus abzuleiten, dass man es bei intermedialen Phänomenen mit einer ‚neuen‘ Erscheinung, geschweige denn mit einer Erscheinung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu tun habe und die Kategorie der Intermedialität auf neuere Tendenzen künstlerischer und allgemein kultureller Praktiken einzuschränken oder etwa an das Aufkommen der (in wechselnder Besetzung) sogenannten Neuen Medien zu binden sei. Vielmehr weisen intermediale Phänomene ganz offenkundig eine traditionsreiche Geschichte auf, die bis weit in die Antike zurückreicht; ein Umstand, dem inzwischen auch eine ganze Reihe von Beiträgen zur Intermedialitätsforschung Rechnung trägt, die sich mit der Literatur und anderen Künsten älterer Epochen auseinandersetzen. Verwiesen sei hier nur auf die Geschichte des Theaters und ganz allgemein von Aufführungspraktiken, auf die literarische Gattung des Dialogs, auf die Ekphrasis, auf Figurengedichte (*technopaignia*) der griechischen Antike, wie sie uns u. a. von Simias von Rhodos und Theokrit überliefert sind, oder auch auf die lange Tradition illuminierten Handschriften und der Buch-, Buchrollen- und Kodexillustration, die in Form bemalter

Schriftrollen mindestens bis in das zweite vorchristliche Jahrhundert zurückreicht.

Neben der weit zurückreichenden Geschichte intermedialen (künstlerischen) Schaffens rückt hier auch die historische Verankerung der theoretischen Debatte um die Beziehungen zwischen unterschiedlichen Künsten und Medien und damit die historische Verankerung der Intermedialitätsforschung selbst in den Vordergrund. Betrachtet man die Auseinandersetzung mit den Interdependenzen zwischen verschiedenen Künsten und Medien wissenschaftshistorisch, zeichnet sich zunächst ein Strang der Debatte ab, der auch seinerseits bis in die Antike zurückreicht. So könnte man eine Geschichte der Intermedialitätsforschung etwa mit dem berühmten Diktum *ut pictura poesis* des Horaz bzw. mit dessen Rezeptionsgeschichte beginnen oder auch mit der frühneuzeitlichen Debatte um den *paragone*, den Wettstreit der Künste. Anführen ließe sich ebenso bereits die berühmte Definition der Malerei als ‚stumme Poesie‘ und der Dichtung als ‚sprechende Malerei‘, die, laut Plutarch, Simonides von Keos zuzuschreiben ist (vgl. von Rosen, Krüger und Preimesberger). Denkbar wäre auch, eine Geschichte der Intermedialitätsforschung mit Platons *Phaidros* einsetzen zu lassen, mit seiner gerade aus intermedialer Sicht hochinteressanten Schriftkritik im Rahmen eines Dialogs, im Rahmen einer literarischen Gattung also, für die eine simulierte Mündlichkeit und damit eine intermediale Relation zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit konstitutiv ist. Gerade hieraus ergibt sich im Falle des *Phaidros* der ‚performative Widerspruch‘ einer Kritik an der Schrift, die text- bzw. fiktionintern (vorgeblich) mündlich geäußert wird, *de facto* aber im Medium der Schrift erfolgt (vgl. Hempfer sowie, grundlegend zur Gattung des Dialogs, Häsner). Fortsetzen ließe sich eine Geschichte der Intermedialitätsforschung mit dem 18. Jahrhundert, in dem, aufbauend auf den *ut pictura poesis*- und *paragone*-Debatten, Relationen zwischen verschiedenen Künsten und deren jeweiliges Darstellungs- und Wirkpotenzial erneut breit und erstmals systematisch diskutiert werden (vgl. genauer Stierle). Genannt sei hier nur die in diesem Zusammenhang wohl bekannteste Schrift, Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* von 1766. In unterschiedlicher Weise werden in all diesen frühen Zeugnissen medial und damit einhergehend materiell bedingte Möglichkeiten und Grenzen einzelner Künste und Medien ausgelotet, reflektiert und vergleichend aufeinander bezogen, was nichts anderes bedeutet, als dass hier grundlegende Fragen der Intermedialitätsforschung *avant la lettre* diskutiert werden.

Es würde zu weit führen, eine Geschichte der Intermedialitätsforschung von diesen Frühformen der Debatte aus detaillierter aufzurollen, wobei auch die ebenso traditionsreiche Diskussion um Möglichkeiten des *Zusammenspiels* unterschiedlicher Künste und Medien zu berücksichtigen wäre, die sich letztlich bis zu Aristoteles' Ausführungen zur Tragödie in der *Poetik* zurückverfolgen lässt und die später vor allem im Kontext der Oper geführt wurde (für einen Überblick über die historischen Vorläufer neuerer *interart*- und Intermedialitätskonzepte vgl. Fischer-Lichte und Weisstein, „Einleitung“). Zumindest kurz eingehen möchte ich jedoch auf die Forschungstradition des frühen 20. Jahrhunderts, die sich letztlich aus diesen Frühformen der Debatte ergeben hat und für die man Oskar Walzels *Wechselseitige Erhellung der Künste* von 1917 als Ausgangspunkt ansetzen könnte (eine Schrift, die sich, schon früh umstritten, vorrangig aufgrund ihres eingängigen Titels als wirkungsmächtig erwiesen hat). Anfang bis Mitte des 20. Jahrhunderts werden die genannten Stationen der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen künstlerischen bzw. medialen Praktiken in eine Forschungstradition überführt, die im Bereich der Komparatistik unter dem Stichwort *comparative arts* bzw. *interart studies* weiterentwickelt und schließlich um die Mitte der 1990er Jahre (zunächst im deutschen Sprachraum) weitgehend durch das Forschungsparadigma der Intermedialität abgelöst wurde. Dabei ist hervorzuheben, dass sich die Intermedialitätsforschung, entgegen einer durchaus verbreiteten Annahme (vgl. z. B. Dickhaut 210f.), keineswegs *in Abgrenzung*, sondern, wenn auch mit etwas anderen Akzentsetzungen, gerade *in Fortführung* der Tradition der *interart studies* entwickelt hat (vgl. etwa die Arbeiten Werner Wolfs zur Musikalisierung der Literatur; Rajewsky, *Intermedialität* 10f.). Im Kontext der komparatistischen Traditionslinie ist in diesem Zusammenhang insbesondere auch Kurt Wais zu nennen, der mit seiner Schrift *Symbiose der Künste: Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst* von 1937 einen entscheidenden Beitrag auf dem Weg zu den *interart studies* geleistet hat. Darüber hinaus ließen sich weitere Studien vor allem seit den 1940er Jahren anführen.

Trotz Vorstößen dieser Art verbleibt dieses Forschungsfeld allerdings über lange Zeit ganz dezidiert an den Rändern *auch* eines Faches wie der Komparatistik. Hier zeigt sich, dass nicht nur intermediale Phänomene und die Intermedialitätsforschung als solche eine traditionsreiche Geschichte aufweisen, sondern auch die Wahrnehmung dieser Forschungsrichtung als eine für das ‚Eigentliche‘ der philologischen Fächer marginale oder grenzwertige Angelegenheit ihrerseits durchaus Geschichte, genauer Wissenschaftsgeschichte, hat. Ab-

lesen lässt sich dies etwa – um hier nun einen zeitlichen Sprung zu tun – am Untertitel eines von Steven Paul Scher 1984 publizierten Sammelbandes: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Dass es sich hier um ein „Grenzgebiet“ des Faches handelt, dessen randständige Qualität durchaus ernst zu nehmen ist, wird in der Einleitung des Bandes explizit thematisiert: „[W]ir befinden uns hier“, so Scher,

in einem von der Komparatistik bis vor kurzem als illegitim betrachteten Grenzgebiet, in einem Niemandsland zwischen zwei traditionellen Einzeldisziplinen, der Literatur- und der Musikwissenschaft. Wehe dem, der sich da ohne Legitimation hineinwagt! (9)

Mag sich seit Mitte der 1980er Jahre der Status dieses Grenzgebiets auch von einem „illegitim[en]“ zu einem ‚legitimen‘ gewandelt haben, so ist dessen Qualität als „Grenzgebiet“ doch durchaus bestehen geblieben: Auf den von Scher herausgegebenen Band folgt knapp zehn Jahre später ein von Ulrich Weisstein besorgter Folgeband, der den Untertitel Schers bezeichnenderweise – wir schreiben nun immerhin das Jahr 1992 – wieder aufgreift: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*.

Hier wird also neuerlich, oder besser immer noch, auf Grenzbereiche, auf die Grenzen der Literaturwissenschaft, die Grenzen der Philologie verwiesen. Und tatsächlich befinden wir uns mit der Untersuchung intermedialer Phänomene – aus akademischer Sicht – in gewisser Weise auch heute noch in einem inter- bzw. transdisziplinären Niemandsland (vgl. auch Willems sowie Schmitz-Emans und Lehnert, insb. 24). Trotz der langen Tradition intermedialer Praktiken und der Vielzahl von Veröffentlichungen in diesem Bereich hat die Intermedialitätsforschung im klassischen Kanon der Fächer und paradoxerweise gerade im deutschen universitären Kontext, in dem das Intermedialitätsparadigma ja entwickelt wurde, nach wie vor noch kaum einen Ort. Dies gilt freilich nicht nur für die Philologien, sondern, in teilweise abgeschwächter Form, auch für andere ‚klassische‘ Disziplinen, die im Kontext der Untersuchung intermedialer Phänomene relevant werden, etwa für die Kunstgeschichte, die Musik-, Theater- und Filmwissenschaft: Intermediale Phänomene und die Intermedialitätsforschung als solche bewegen sich definitionsgemäß in einem ‚Dazwischen‘ – zwischen den Fächern, zwischen akademischen Disziplinen.

Bestehen bleibt freilich die Frage, ob der Tatbestand, dass die Analyse intermedialer Praktiken die traditionellen Grenzen der Philologie sprengt, eine Marginalisierung entsprechender Phänomene im Rahmen der Philologie rechtfertigt. Dass Vertreter der (literaturzentrierten) Intermedialitätsforschung diese Frage ganz offenkundig mit einem klaren Nein beantworten würden, ist kaum erstaunlich. Aus ihrer Sicht erweist sich eine Beschäftigung mit der Medialität literarischer Texte und mit intermedialen Fragestellungen für die Literaturwissenschaft nicht nur als legitim, sondern als notwendig, womit ganz allgemein gesprochen einer *media awareness* Rechnung getragen wird, wie sie sich u. a. durch die Omnipräsenz audiovisueller Medien und eine fortschreitende Mediatisierung des Alltags in den 1980er Jahren herausgebildet und den Blick für die Medialität kultureller Praktiken, für mediale Strategien und Prozesse geschärft hat. Befördert worden ist eine solche Sicht ganz fraglos durch künstlerische bzw. mediale Praktiken der letzten 30 bis 50 Jahre, die in besonders augenfälliger Weise eingelöst haben, womit sich das akademische Feld nach wie vor schwertut: eine Überwindung oder ein Unterlaufen der Grenzen zwischen einzelnen Künsten und folglich der Grenzen (und Gräben) zwischen einzelnen kunst- bzw. geisteswissenschaftlichen Disziplinen. Dem inzwischen keineswegs mehr neuen Faktum einer immer nachhaltiger und immer schneller inter- und multimedial operierenden Welt, das nicht nur einzelne mediale Konfigurationen betrifft, sondern sich ebenso auf den Menschen selbst, seine Erfahrungs- und Wirklichkeitsaneignung, Denk- und Vorstellungsweisen auswirkt, können sich die akademischen Disziplinen mindestens hinsichtlich der Gegenwartskunst nicht mehr verschließen.

Entscheidend ist im vorliegenden Zusammenhang nun aber vor allem – und eben dies wird gerne vernachlässigt –, dass eine solche *media awareness* nicht erst im Kontext der Gegenwartskunst, sondern ebenso hinsichtlich künstlerischer bzw. medialer Praktiken früherer Epochen relevant und, wenn auch mit anderem Vokabular, bereits seit der Antike diskutiert wird. Die Medialität künstlerischer Praktiken, die immer auch Fragen bezüglich deren Materialität einschließt, war für Aristoteles ebenso entscheidend wie für die *ut pictura poesis*- und die *paragone*-Debatten der Frühen Neuzeit. Letztlich ist bereits in diesen Diskursen und Debatten vorweggenommen, was die Intermedialitätsforschung heute nach wie vor beschäftigt; die Tatsache nämlich, dass jeglicher Form der Aisthetisierung *per definitionem* eine spezifische, historisch zu situierende Medialität und Materialität unterliegt, und damit einhergehend Fragen, die das dynamische Relationsgefüge unterschiedlicher Künste, Gattungen und Medien und deren je spezifisches, kognitiv-emotionales Wirk- und Erle-

benspotenzial betreffen. Aufgerufen sind damit nicht zuletzt Fragen der ästhetischen Erfahrung.

Hier lässt sich erneut ein Bogen zur Forschungstradition des frühen 20. Jahrhunderts schlagen: In die Herausbildung des Intermedialitätsparadigmas nämlich geht über den oben aufgegriffenen komparatistischen Zweig der Forschung hinaus ein zweiter Strang der Debatte ein, der sich ebenfalls Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelt, und zwar aus der Auseinandersetzung von Autoren, Film- und Kulturtheoretikern mit dem damals neuen Medium des Films. Zu nennen sind hier Filmtheoretiker wie Béla Balázs und André Bazin, Autoren wie Alfred Döblin, Thomas Mann oder Bertolt Brecht, Kulturtheoretiker wie Walter Benjamin und darüber hinaus Wissenschaftler unterschiedlicher Fachrichtungen, die sich Anfang bis Mitte des 20. Jahrhunderts speziell dem Verhältnis von Literatur und Film widmeten (vgl. auch Kaes). Im Vergleich zu den *ut pictura poesis*- und *paragone*-Debatten tritt hier eine andere Seite der ganzen Fragestellung in den Vordergrund, die Beobachtung nämlich, dass sich mit dem Aufkommen je neuer Medien (und innerhalb einzelner medialer Kontexte je neuer Technologien) die Sinneswahrnehmungen und Wahrnehmungsbedingungen des Menschen – und damit auch der Produzenten und Rezipienten literarischer Texte – wandeln. Dies wird keineswegs nur im Kontext der ‚Geburt‘ des filmischen Mediums relevant (vgl. hierzu genauer Gaudreault und Marion), sondern ließe sich in historischer Perspektive ebenso z. B. auf das Aufkommen des Buchdrucks oder etwa auf neu entstehende Techniken in der bildenden Kunst übertragen.

In den Vordergrund rückt hier die Tatsache, dass sowohl unsere Untersuchungsgegenstände als auch wir selbst und unsere je spezifischen Wahrnehmungsbedingungen in jeweils historisch zu (re)konstruierenden diskursiven, generischen und medialen Relationsgefügen zu verorten sind; eine Einsicht, die sicherlich nicht neu, die aber eben nicht auf literarische und im engeren Sinne diskursive Praktiken zu begrenzen ist. Dies gilt auch für die Analyse literarischer Texte, sprich: für die Arbeit der Philologien. Um mit einer berühmt gewordenen Formulierung Bertolt Brechts aus dem Jahre 1931 zu sprechen (er bezieht sich hier auf die Auswirkungen filmischer Wahrnehmungs- und Produktionsweisen auf den Literaturproduzenten):

Die alten Formen der Übermittlung [...] bleiben durch neu auftauchende nicht unverändert und nicht neben ihnen bestehen. Der Filmesehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmesehender. Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen. Die Verwendung von Instrumenten bringt auch den Romanschrei-

ber, der sie selbst nicht verwendet, dazu, das, was die Instrumente können, ebenfalls können zu wollen, [...] seiner eigenen Haltung beim Schreiben den Charakter des Instrumenteбенützens zu verleihen. (118)

Brechts Aussage betrifft rezeptionsästhetische Aspekte, wobei er insbesondere auf die Rolle des Literaten eingeht. Dieser sei, bevor und während er produktiv tätig wird, immer auch bewusst oder unbewusst Wahrnehmender. In dem hier interessierenden Kontext heißt dies, dass der Literat (und ebenso der Leser) immer auch Rezipient „spezifische[r] außerliterarische[r], in jedem Fall aber konkret *historische[r]* Medienerfahrung“ ist (Heller 279), die sein ästhetisches Erleben und von diesem abhängige kognitive wie kreative und emotional-affektive Prozesse prägt. Eben dem hat auch eine literaturwissenschaftliche Forschung, eben dem hat auch die Philologie Rechnung zu tragen.

Letztlich unterliegt diese Einsicht in Bezug auf den Film auch schon einer – aus heutiger Perspektive überaus hellstichtigen – Äußerung Leo Tolstois aus dem Jahre 1908:

Sie werden sehen, daß dieser kleine klickende Apparat mit der Kurbel eine Revolution in unserem Leben bewirken wird – im Leben der Schriftsteller. Das ist ein direkter Angriff auf unsere alten Methoden literarischer Kunst. Wir werden uns an die Leinwand mit ihren Schatten und die kalte Maschine anpassen müssen. [...] /Aber ich mag das. Dieser schnelle Szenenwechsel, dieses Ineinander von Gefühl und Erfahrung – das ist viel besser als die schwerfällige und langwierige Art zu schreiben, an die wir gewöhnt sind. Das ist lebensnäher. [...] Das Kino hat das Geheimnis der Bewegung vergöttert. Und das ist etwas Großartiges. /Als ich *Der lebende Leichnam* geschrieben habe, habe ich mir die Haare gerauft und an den Nägeln gekaut, weil ich nicht genug Szenen, genug Bilder darstellen konnte, weil ich nicht schnell genug von einem Ereignis zum nächsten übergehen konnte. [...] Aber Filme! Sie sind wundervoll! Drrrr! und eine Szene ist fertig! Drrrr! und da ist noch eine! Wir brauchen nur hinzusehen [...]. (zit. n. Paech 122f.)

Im zweiten Teil dieses Bandes geht es um Schwellenphänomene. Damit ist auch die Intermedialitätsforschung aufgerufen, die es schon von der Sache her stets mit Schwellenphänomenen, mit Phänomenen des ‚Dazwischen‘ zu tun hat; zugleich allerdings auch mit einem Überschreiten von Schwellen und Grenzen: Schwellen und Grenzen zwischen verschiedenen Kunstformen und Medien, Schwellen und Grenzen zwischen verschiedenen Disziplinen und Wissenschaftstraditionen. Die Intertextualitätsforschung französischer Prägung der 1960er und 1970er Jahre hat sich diesem ‚Problem‘ recht elegant entzogen, indem sie, etwa durch Julia Kristeva und Roland Barthes vertreten,

programmatisch gerade den – in diesem Theoriekontext freilich metaphorisch entgrenzten – Textbegriff zentral gestellt hat. Dadurch ist die Tatsache, dass es hier, zumindest in der Theorie, bereits um weitaus mehr ging als nur um Texte i. e. S. (nämlich um kulturelle Praktiken und ‚Medialitäten‘ aller Art) aus dem Aufmerksamkeitsradius geraten. Die Intermedialitätsforschung richtet das Augenmerk dagegen gerade auf die Tatsache, dass eine Erforschung der Dynamiken von Zeichen- sowie Wahrnehmungs-, Verstehens- und Erlebensprozessen, eine Erforschung unterschiedlicher Verfahren der Bedeutungskonstitution und ganz allgemein der Verfasstheit und der (ästhetischen) Wirkungsweisen künstlerischer und allgemein kultureller Praktiken immer auch deren Medialität und Materialität sowie das je historisch gegebene Relationsgefüge unterschiedlicher Künste, Gattungen und Medien zu berücksichtigen hat. Dies gilt auch und insbesondere für literarische Texte, die keineswegs erst seit Aufkommen der Fotografie, des Films und neuerer Medien auch ihrerseits offenkundig in generischen und medialen Relationsgefügen zu verorten sind und die nicht zuletzt gerade hieraus ihr historisch je spezifisches Erneuerungs- und Provokationspotenzial beziehen. Vor diesem Hintergrund lassen sich generische Konventionen und mediale Grenzen in der Möglichkeit, diese zu umspielen und zu überschreiten, als Ermöglichungsstrukturen begreifen, als Spielräume, die die Literatur nicht erst seit dem 20. Jahrhundert, sondern seit jeher nutzt und die sie dementsprechend geprägt haben.

Literaturverzeichnis

- Brecht, Bertolt. „Der Dreigroschenoperprozeß. Ein soziologisches Experiment.“ *Materialien zur Theorie des Films*. Hg. Dieter Prokop. Frankfurt/M.: Fischer, 1971. 111-134 [zuerst in: *Versuche*, Heft 3, Berlin: Kiepenheuer, 1931].
- Dickhaut, Kirsten. „Intermedialität und Gedächtnis.“ *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Hg. Astrid Erll und Ansgar Nünning, in Zusammenarbeit mit Birgit Neumann. Tübingen: de Gruyter, 2005. 203-226.
- Fischer-Lichte, Erika. „Einleitung.“ *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*. Hg. Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann und Markus Rautzenberg. Bielefeld: transcript, 2010. 7-29.
- Gaudreault, André und Philippe Marion. „The Cinema as a Model for the Genealogy of Media.“ *Convergence* 8.4 (2002): 12-18.
- Häsner, Bernd. „Der Dialog: Strukturelemente einer Gattung zwischen Fiktion und Theoriebildung.“ *Poetik des Dialogs. Aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*. Hg. Klaus W. Hempfer. Stuttgart: Steiner, 2004. 13-65.
- Heller, Heinz-B. „Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die ‚Technifizierung der literarischen Produktion‘ und ‚filmische‘ Literatur.“ *Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses Göttingen 1985*. Bd. X. Tübingen: Niemeyer, 1986. 277-285.
- Hempfer, Klaus W. „Lektüren von Dialogen.“ *Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien*. Hg. Klaus W. Hempfer. Stuttgart: Steiner, 2002. 1-38.
- Kaes, Anton, Hg. *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. Tübingen: Niemeyer, 1978.
- Paech, Joachim. *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke, 2002.
- . *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen:

- Narr, 2003.
- . „Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.“ *Intermédialités/Intermedialities* 6 (2005): 43-64.
- . „Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality.“ *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Hg. Lars Elleström. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. 51-68.
- Rosen, Valeska von, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, Hg. *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*. München: Deutscher Kunstverlag, 2003.
- Scher, Steven P., Hg. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1984.
- Schmitz-Emans, Monika und Gertrud Lehnert, Hg. *Visual Culture. Beiträge zur XIII. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL)*. 18.-21. Mai 2005. Heidelberg: Synchron, 2008.
- Stierle, Karlheinz. „Das bequeme Verhältnis. Lessings Laokoon und die Entdeckung des ästhetischen Mediums.“ *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*. Hg. Gunter Gebauer. Stuttgart: Metzler, 1984. 23-58.
- Wais, Kurt. *Symbiose der Künste: Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst*. Stuttgart: Kohlhammer, 1937 [wieder abgedruckt in *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Hg. Ulrich Weisstein. Berlin: Erich Schmidt, 1992. 34-53].
- Walzel, Oskar. *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin: Reuther & Reichard, 1917.
- Weisstein, Ulrich, Hg. *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1992.
- . „Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden.“ *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Hg. Weisstein. Berlin:

Erich Schmidt, 1992. 11-31.

Willems, Gottfried. „Die Künste, ihre Medien und die Fallen der Spezialisierung. Das ‚Gesamtkunstwerk‘ als Gegenstand der Wissenschaft.“ *Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride*. Hg. Dirck Linck und Stefanie Rentsch. Freiburg/Br.: Rombach, 2007. 53-71.

Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1999.

---. „Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies.“ *Word and Music Studies: Defining the Field*. Hg. Walter Bernhart, Steven P. Scher und Werner Wolf. Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1999. 37-58.

Innovation oder Wiederkehr?

Das Methodenspektrum im Kurzzeitgedächtnis der Literaturwissenschaft

Claudia Löschner (Freie Universität Berlin)

Abstract: In recent years, a pronounced methodological self-reflexiveness has been established as a standard in studying language and literature. Methodological pluralism and a specific methodological adaptation to the objects of study are a characteristic feature of present-day literary and cultural studies. In keeping with this tendency, introductory textbooks on literary studies often provide an overview of the broad discussion and spectrum of methods and their seemingly boundless possible applications and the options for combining them. But this is not the first time that the boundaries of our discipline have undergone dissolution. Beginning with early examples of accounts of methodological variety and methodological reflection (Oscar Benda, Harry Maync, Emil Ermatinger, Julius Petersen), the present article discusses the ways in which an awareness of a surprisingly long tradition of discussions concerning methodological competence affects the present self-conception and identity of philology.

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106679](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106679)

I. Methodenfragen: frühe Entgrenzung der Disziplinarität um 1910

Im Herbst 1957 erschien Käte Hamburgers *Logik der Dichtung*. Die öffentlichen Reaktionen auf das Buch erwartete Hamburger mit einiger Spannung. Bereits in der ersten Rezension wurde ihr besondere methodische Avanciertheit zuerkannt. Erfreut nahm Hamburger dies entgegen, sah sich aber dennoch unverstanden und erklärte, ihre *Logik* künftig noch expliziter formulieren zu wollen, „denn es verhält sich so, daß ich [...] jedem Einwand begegnen kann. Es gibt hier tatsächlich nicht[s] an den vielfältigen Phänomenen der Dichtung, [...] das sich nicht in das logische System einordnen ließe“ (*An „Rudi“* [wahrscheinlich Rudolf Singer], 7. Dez. 1957). Hamburger geht es hierbei um Verdeutlichung ihrer Darstellung, keinesfalls rechnet sie mit Nachbesserungen am System. Und doch hat die 61-Jährige bis zu diesem Zeitpunkt ihrer Laufbahn die eigene Methode stets kritisch reflektiert und auch recht häufig gewechselt. Bestens vertraut mit dem *Methodenkarussell* der Literaturwissenschaft der ersten Jahrhunderthälfte, kann sie demnach nicht unterschätzen, wie himmelhoch sie mit diesem Leistungsversprechen, es gebe nichts, das

sich nicht in ihr „logische[s] System einordnen ließe“, greift. Noch einmal zugespitzt: Offenbar erwartet Hamburger, mit der *Logik der Dichtung* methodisch ausgesorgt zu haben, mehr noch, die Dichtungstheorie an sich an ihr endgültiges Ziel gebracht zu haben.

Man mag zwar der *Logik der Dichtung* in der Fachgeschichtsschreibung als Auftakt einer neuen Phase der germanistischen Methodenerneuerung hohe Anerkennung gezollt haben, dass sie tatsächlich einen solchen methodischen Endpunkt gesetzt hätte, war damit freilich nicht besagt, ganz im Gegenteil. Bekanntlich mündeten die weiteren Entwicklungen in den späten 1960er und frühen 1970er Jahre in die „stürmische Ausbreitung von methodologischen Modellen und globalen Konzepten zur Reform der Literaturwissenschaft“ (Wellbery 7). So beschreibt David Wellbery Mitte der 1980er Jahre rückblickend die Situation, in der eine methodische Einigung innerhalb des Faches in immer weitere Ferne gerückt war: „anstatt dass die sogenannte Methodendiskussion zur Herausbildung eines konsensfähigen Forschungsprogramms geführt“ hätte,

zerfällt die Literaturwissenschaft in verschiedene Subdiskurse, die nicht einmal die gleichen Kriterien (im Wittgensteinschen Sinne) teilen. Es werden in ihr Sprachspiele gespielt, in denen heterogene Begriffe zu stark divergierenden Zwecken verwandt werden. (7)

Wellbery konstatiert eine beinahe *babylonische Sprachverwirrung*, eine erschöpfte Pattsituation nach dem Verebben der Methodenflut. Doch, so fährt er fort, „nicht die Vielfalt der Methoden macht die Situation beklagenswert“, sondern vor allem die „Negation kommunikativer Vermittlung“ (7). Es fehlen ihm zufolge also Brückenschläge, wie Autoren neuester Einführungen in das Theorienspektrum der Literaturwissenschaft sie meist bieten wollen, so beispielsweise Klawitter und Ostheimer 2008:

Anstatt eines additiven *Methodenpluralismus*, der die methodologische Vielfalt der Ansätze auf ein vermittlungsloses und unübersichtliches Arrangement reduziert, könnte man unsere Zielvorstellung schlagwortartig als einen reflektierten, d. h. untereinander vernetzten *Pluralismus als Methode* bezeichnen. (11)

Pluralismus als Methode so lautet auch in aktuellen Studienordnungen die spezifische Anforderung des Faches, gefordert wird bewusste Methodenwahl und überlegte, themenbezogen zugeschnittene Methodenkombination. Metho-

de ist damit längst nicht mehr Ausdruck einer spezifischen Weltauffassung, und sie verwickelt ihre Nutzer nicht in Grabenkämpfe. Je neu im Hinblick auf Forschungsgegenstand und Erkenntnisinteresse designt, sorgfältig auf ihre Implikationen abgewogen, ist Methodenwahl nie alternativlos, nie gewohnte, automatisch übernommene Voreinstellung, die sich etwa aus einem bestimmten Schul-Zusammenhang ergäbe.

Von „*babylonischer Begriffs- und Sprachverwirrung*“ sprach mit Blick auf die Situation der Literaturwissenschaft bereits im Jahre 1911 Rudolf Unger (47), und für die darauf folgenden zwei Jahrzehnte lässt sich eine umfangreiche Liste an expliziten und ausführlichen Stellungnahmen von Literaturwissenschaftlern zur Methodenfrage erstellen. Zu nennen sind beispielsweise Julius Petersens Positionsbestimmung *Literaturgeschichte als Wissenschaft* von 1914, die Berliner Rektoratsrede von Harry Maync über *Die Entwicklung der deutschen Literaturwissenschaft* von 1926 oder die von Emil Ermatinger im Jahr 1930 herausgegebene Aufsatzsammlung *Philosophie der Literaturwissenschaft* mit Beiträgen von Julius Petersen, Franz Schultz, Hermann Gumbel, Herbert Cysarz, Fritz Medicus, Robert Petsch, Walter Muschg, Carl Gustav Jung und Josef Nadler. Die breite Diskussion und Sichtbarkeit der Methodenthematik ist dabei meist mit einer Krisendiagnose verbunden. So schreibt Emil Ermatinger im Empfinden eines Tiefstandes des Faches in der Vorrede zur erwähnten Aufsatzsammlung:

Die Lage der deutschen Literaturwissenschaft ist gegenwärtig so verworren wie noch nie, seitdem es einen solchen Begriff gibt. In ihrer Vielgespaltenheit spiegelt sich die Zerrissenheit des ganzen geistigen und politisch-wirtschaftlichen Lebens. (IV)

Verworrenheit, Überangebot, Unübersichtlichkeit – die Fülle an Auswahlmöglichkeiten wird meist negativ beurteilt. Einigkeit scheint vor allem darin zu bestehen, dass eine regelrechte Methoden-Flut, wie sie sich insbesondere in den 1920er Jahren ereignet, nicht dem Normalzustand entsprechen könne, und entsprechend düster fällt die Beschreibung der Situation in aller Regel aus. Den Zeitgenossen fiel es nicht ein, wie wir heute im Rückblick neutral vom *Methodenpluralismus der 1920er Jahre* zu sprechen. Und auch heute noch ist es keineswegs ungewöhnlich, auf methodische Vielfalt und sprudelnde Methodeninnovation mit Befürchtungen in Bezug auf eine einreißende Beliebigkeit und damit verbunden Unwissenschaftlichkeit des Fachs zu reagieren.

Allerdings, ganz einhellig ist die negative Bewertung der Methoden-Unübersichtlichkeit nicht, auch in den 1920er Jahren nicht: In einem ganz anderen und weitaus positiveren Tenor und mit der erklärten Absicht, methodischen Überblick und Orientierungshilfe bieten zu wollen, publiziert im Jahr 1928 der Landeschulinspektor und spätere Wiener Ordinarius für Literaturwissenschaft Oskar Benda eine kleine Monographie zum *gegenwärtige[n] Stand der Literaturwissenschaft*:

Diese Schrift verfolgt keinen anderen Zweck als den, angehenden Germanisten, interessierten Laien und solchen Fachkollegen, die durch die Ungunst der Verhältnisse den Anschluß an ihre Wissenschaft verloren haben, einen ersten allgemein unterrichtenden Umblick zu ermöglichen. (6)

Benda präsentiert einen weit gespannten Methoden-Fächer; in der Fülle der Publikationen schlägt er nach „Hauptrichtungen orientierte Lichtungen“ unter folgenden Rubriken: marxistische Literaturforschung, strukturpsychologische Literaturforschung, formalästhetische Literaturforschung, idealistische Literaturwissenschaft, objektive Problemgeschichte, subjektive Ideengeschichte oder auch Literaturgeschichte als Kulturkunde – so lauten nur einige bei Benda aufgeführte Kategorien. Im Kapitel *Englisch-amerikanische Einflüsse* zeichnen sich zudem bereits Effekte des Transfers und der „zunehmend internationalen Wissenschaftslandschaft“ ab, die selbst heutzutage noch, bald ein Jahrhundert später, häufig als rezente Entwicklungen des Faches beschrieben werden (so etwa im Wortlaut der Tagungsankündigung *Möglichkeiten und Grenzen philologischer Forschung*, Freie Universität Berlin 1.–3. Juli 2010).

Bendas Studie unterstreicht: Entgrenzung der Disziplinarität fand in der Geschichte der Literaturwissenschaft bereits in frühen Phasen statt – auch wenn das heute wohl nur Germanisten, die sich mit der Geschichte ihres eigenen Faches auseinandersetzen, voll bewusst ist. Die bei Benda aufgeführten literaturwissenschaftlichen Richtungen übertreffen zahlenmäßig jedenfalls alles, was in aktuellen Rückblicken auf die Methodenvielfalt der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts versammelt ist. Allein seine Aufzählung aller Strömungen, die unter der Bezeichnung *Geistesgeschichte* firmieren, dokumentiert schon einen beeindruckenden *Pluralismus*, zudem steht der Autor den Umbrüchen und der methodischen Proliferation offen und eher positiv gegenüber. So könnte man zuspitzen: Bendas Orientierungshilfe bietet bereits Ende der 1920er Jahre jene „kommunikative Vermittlung“ und Anleitung zu kritischer Methodenreflexion, die David Wellbery 1985 forderte und die heute

recht häufig als erst kürzlich neu gewonnener Standard des Faches geschildert wird.

Für die zuvor genannten, freilich skeptischer eingestellten methodischen Stellungnahmen scheint mir immerhin bemerkenswert, dass man einander innerhalb der Methoden-Zwistigkeiten zumindest wahrnimmt: In Ermatingers *Philosophie der Literaturwissenschaft* wird etwa Benda neben anderen Arbeiten zu einer typologischen Methoden-Übersicht empfohlen (365). Überhaupt ist festzuhalten: Die Profilierung der eigenen Position fußt – soweit ich hierzu Einsicht gewonnen habe – durchaus nicht immer auf heftigen Invektiven, sondern nicht selten auf subtiler, sachbezogener Argumentation. Den genannten Beispielen wären nicht nur viele weitere methodische Programmschriften hinzuzufügen, sondern auch Auseinandersetzungen mit dem Thema in anderer Form. Mir fielen etwa in historischen Vorlesungsverzeichnissen Lehrveranstaltungen auf, die sich allein Methodenfragen widmen, sowie zahlreiche in literaturwissenschaftlichen Arbeiten enthaltene skrupulöse Einlassungen zu methodischen Problemen. (Ich nenne beispielhaft Otto Manns luzide Einwände gegen eine weit verbreitete Unreflektiertheit in der Anwendung der äußerst verbreiteten Methode der Geistesgeschichte, insbesondere Unbedarftheit in Bezug auf ihre weltanschaulichen Implikationen [29f.]) Bei allen durchaus vorhandenen handfesten Streitigkeiten und Konkurrenzverhältnissen in der damaligen Zeit, von denen in der Fachgeschichtsschreibung ausführlich berichtet worden ist, sind aus meiner Sicht doch viele Hinweise auf eine häufig unterschätzte Breite und Sachbezogenheit der aus dieser Situation entstehenden Diskussion zu bemerken.

Man fragt sich, mit welchen Gefühlen die Wissenschaftler dieser Jahrzehnte wohl eine 1996 erschienene Einführung ins literaturwissenschaftliche Methodenspektrum zur Kenntnis nehmen würden, in der die „Wissenschaftliche Wende: nach 1965“ angesetzt wird und die rund 80 vorangegangenen Jahre der Fachgeschichte unter der Überschrift „Die ersten Methodenentwürfe: 1880–1965“ zusammengefasst werden? (So beispielhaft für ähnliche implizit wertende Periodisierungen: Baasner und Zens).

II. Die Sichtbarkeit von Theorie

„Theorie ist etwas, was man nicht sieht“, schreibt Hans Blumenberg im Jahr 1987, „[z]war besteht theoretisches Verhalten aus Handlungen, die unter intentionalen Regeln stehen und zu Komplexen von Aussagen in regulierten Zusammenhängen führen, aber diese Handlungen sind nur mit ihrer Außenseite

als Verrichtungen sichtbar“ (9). Im Falle Blumenbergs greift hier ein recht allgemeiner Theoriebegriff im Sinne von *Weg/Verfahren plus zugehörige Hintergrundannahmen über die Welt*. Hat man dagegen einen wissenschaftlich strengen Theoriebegriff im Sinn, so ist die Nichtsichtbarkeit von Theorie schnell mit dem Verdacht eines Mangels, einem Vorwurf der Vor- oder Unwissenschaftlichkeit verbunden.

Wie dem auch sei, von einer Nichtsichtbarkeit der Theorie und Methode kann in den 1920er Jahren, und in dieser Hinsicht habe ich eine Parallele zur heutigen Situation gezogen, keinesfalls die Rede sein: Theorie ist heute in Reihentiteln, Untertiteln, Vorworten usw. sichtbar, mancher würde vermutlich zuspitzen, viel zu sichtbar geworden, mit noch immer wachsender Tendenz: Unternimmt beispielsweise Fritz Strich 1922 in seiner Studie *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit* die theoretische Begründung und Verteidigung seines recht kühnen Methodentransfers (die Übertragung der Wölfflin'schen Stilbegriffe auf die Literaturwissenschaft), so begnügt er sich noch mit nur etwa anderthalb Seiten im Anhang der Studie (255f.). Heute gehört das Theoriekapitel längst an den Anfang und ins Pflichtprogramm literaturwissenschaftlicher Untersuchungen und nimmt auch einen weitaus größeren Umfang ein. Beginnt aus heutiger Sicht Wissenschaftlichkeit erst dort, wo Methode explizit wird? Ist also nicht das Vorhandensein eines (des mutmaßlich richtigen) methodischen Vorgehens, sondern erst die umfangreiche Methodenabwägung und -verteidigung zum ersten *Wissenschaftlichkeits-Nachweis* geworden?

Dies wäre wohl erst zu diskutieren. Mit welcher Absicht verweise ich auf Parallelen zwischen den beiden historischen Konstellationen, derjenigen der 1920er Jahre und der heutigen? Es geht darum, dem leicht überheblichen Rückblick (wie oben zitiert) ein differenzierteres Bild entgegenzustellen und für breitere Bekanntheit der historischen Quellen zu sorgen. Ein informierter Rückblick auf die 1920er Jahre vermag das ungebrochene Bewusstsein von der heutigen methodischen Anvanciertheit jedenfalls zu relativieren.

Dabei möchte ich mit dem Blick auf eine lange und früh recht ausgefeilte Tradition der Theoriedebatte unseres Faches nicht etwa in das Horn stoßen, wonach heutige angeblich innovative Theorieansätze nichts weiter sein könnten als alter Wein in neuen Schläuchen. Ich teile nicht den oft gehörten Eindruck, dass es sich bei der Mehrheit der neu lancierten Methodenentwürfe um *remakes* handele, die nur postuliert werden könnten, weil das Kurzzeitgedächtnis die Methodenverständigung beherrsche und die Langzeiterinnerung mit ihrem Wissen um Fachtraditionen übertöne. Nein, ich denke, Neuerungen

finden (noch immer) statt, wenn vielleicht auch nicht immer dort, wo am meisten und lautesten davon die Rede ist.

Warum greife ich aber diese Entwicklung, das Immer-expliziter-Werden der Methode auf? Mir scheint interessant zu fragen, was sich womöglich ändert, wenn jenseits fachgeschichtlicher und rezeptionstheoretischer Blickrichtung die Tradition, das reiche Material der vergangenen Literaturforschung, zur Kenntnis genommen wird.

Zur Erläuterung dieser Fragestellung hole ich ein wenig aus: Zum Auftakt meines Studium wurde mir als eine der wichtigsten Bibliografie-Regeln eine eindringliche Warnung mitgegeben vor literaturwissenschaftlichen Texten aus den 1910er, 1920er, 1930er und 1940er Jahren: eine Warnung vor veralteten und/oder ideologisch bedenklichen oder mindestens methodisch unbedarften und daher unbedingt auszuschließenden literaturwissenschaftlichen Beiträgen. Im Verlauf der später folgenden Semester habe ich dann aber im Rahmen von fachgeschichtlich orientierten Lehrveranstaltungen etwa zur *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik während der NS-Zeit* den eingehenden, freilich kritischen Umgang mit Studien und Aufsätzen aus diesen Jahrzehnten als eine interessante Erweiterung meines Blickfeldes empfunden.

Doch scheint es, dass es auch aus systematischer Sicht einige gute Gründe gibt, heute den Blick auf die lange Geschichte der Methodenvielfalt und auf die anhaltende Debatte über Wissenschaftlichkeit zu richten. Hierzu sind nachfolgend mehrere Gründe genannt, die im weitesten Sinne von Spätfolgen von Bedingungen wissenschaftlichen Arbeitens der 1920er, 1930er Jahren handeln, und zwar in dreierlei Perspektive. Erstens in *personaler*, mit Blick auf Wissenschaftler, die ihre Prägung in den betreffenden Jahrzehnten erhielten; zweitens in *fachsprachlicher*, gemeint sind historische Sedimente in unserem heutigen terminologischen Bestand; drittens im Hinblick auf *Wiederauferstehungen*: Remigration von exilierten Wissenschaftlern und Reimporte von vergessenen beziehungsweise zuvor nicht wirksam gewordenen Theorien.

1. Spätfolgen in personaler Hinsicht

Wer in der Literaturwissenschaft der 1960er, 1970er (usw.) Jahre wirksam das Wort ergreift, ist meist in den 1920er, 1930er, 1940er Jahren wissenschaftlich sozialisiert worden. Dass sich die frühe Prägung auch in späteren Werken noch zeigt, illustriert zum Beispiel Käthe Hamburgers in den späten 1950er Jahren erschienene *Logik der Dichtung*: Viele Begriffe, die Hamburger 1957 benutzt, dürften deutlich früher geprägt worden sein. Die Sprache der *Logik der Dichtung*

tung steht nicht nur in engem Bezug zum Begriffsinventar der *scientific community* zur Erscheinungszeit des Werkes, auch wenn Hamburger selbstverständlich auf neue Forschungsbeiträge und Begriffsprägungen reagiert und ihr Vokabular aktualisiert. Doch benutzt sie auch Ausdrücke, die bereits zu dieser Zeit im allgemeinen Gebrauch verblasst und aus der Mode gekommen sind. Zwei im Folgenden aufgeführte Beispiele aus Hamburgers Begriffsinventar sind zugleich Belege für den zweiten Aspekt der *fachsprachlichen Sedimente*.

2. Fachsprachliche Sedimente im heutigen terminologischen Bestand

Wenn Hamburger an zentraler Stelle in der *Logik* die Wirksamkeit einer „Erzählfunktion“ postuliert, um in der Rede über narrative Texte den „personifizierenden Begriff des Erzählers“ (76) abzulösen, so wurde dieser Begriff im Kontext der 1950er Jahre möglicherweise als mit den von Karl Bühler (1934) postulierten drei Sprachfunktionen korreliert gesehen, im Kontext der 1960er Jahre klang vielleicht das auf sechs Funktionen der Sprache erweiterte Modell Roman Jakobsons (1960) an, und in den 1970er Jahren mag darunter eine Bezugnahme auf ein pragmatisch-kommunikationstheoretisches Textmodell verstanden worden sein. Nach meiner Einschätzung jedoch handelt es sich bei Hamburgers „Erzählfunktion“ um den mathematischen Funktionsbegriff in der generalisierten Sichtweise, die Hamburger 1929 in ihrer Studie *Novalis und die Mathematik* im Rückgriff auf die Forschung zur modernen mathematischen Funktionentheorie der Marburger Neukantianer Hermann Cohen (1883) und Ernst Cassirer (1910) einführt.

Ohne dies an dieser Stelle im Detail ausführen zu können: Der Begriff Funktion führte in der Rezeptionsgeschichte der *Logik der Dichtung* nicht selten auf die falsche Fährte (Löschner). Ähnliches ist von Hamburgers Begriffsoption Logik vs. Ästhetik zu berichten, bei deren besonderer Prägung sich nach meinen bisherigen Erkenntnissen ein bedeutsamer Kontext aus den 1920er Jahren bemerkbar macht: Hamburgers Kontakt zum Marburger Neukantianismus. Damit einhergehend bewegte sich Hamburger in diesem Zeitraum – dies ist noch wenig bekannt – im Umfeld der Kant-Gesellschaft, der sie 1920 noch als Studentin beitrug. Dadurch kam sie in Kontakt mit den (neukantianisch geprägten) tonangebenden Ästhetikern der Zeit, die sich außerdem im eng mit der Kant-Gesellschaft verflochtenen Kreis der *Gesellschaft für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* um den Berliner Philosophen, Psychologen und Arzt Max Dessoir bewegten.

Dessoirs *Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* ist ein frühes Beispiel für einen programmatischen Ansatz einer sämtliche Kunstarten, Kulturen und Epochen übergreifenden ästhetischen Theorie. Dieser Ansatz gilt heute als zu großen Teilen ausgestorben (lediglich im Bereich der bildenden Kunst sind Bestandteile in einer international fortgeführten Kunstgeschichte bekannt geworden, zu beiden Aspekten vgl. Henckmann), wie eine ganze Reihe weitere Theorieansätze auch, die sich in Bendas umfangreicher Aufstellung finden und denen der Weg zu breiter Wirksamkeit und Kanonisierung verwehrt geblieben ist. Deswegen sofort von der Wirkungslosigkeit und Verpuffung dieser theoretischen Ansätze auszugehen, erscheint mir jedoch voreilig.

Vielmehr zeichnet sich im Falle Käte Hamburger bereits ab, dass der recht frühe und mindestens von 1920 bis 1933 (wahrscheinlich länger) andauernde Kontakt mit diesem Kreis eine entscheidende Prägung für sie war und Denkformen hinterlassen hat, die sich nicht allein in expliziten Bezügen auf Schriften der betreffenden Vertreter manifestieren, sondern im Bereich von Selbstverständlichkeiten, Präsuppositionen liegen, die – obwohl logisch notwendiger Bestandteil der Argumentationen – in aller Regel nicht formuliert werden, die Ebene des ausdrücklichen Diskurses nicht erreichen. (Ein weiterer wichtiger Einwand gegen die These einer Folgenlosigkeit der Vereinigung ist die Tatsache, dass dieser Forscherverbund einflussreiche Persönlichkeiten und Institutionen erreichte – dies unterstreicht die Mitgliederliste bei ihrer zweiten Gründung 1925. Aus fachgeschichtlicher Sicht hochinteressant ist insbesondere die Teilnahme einflussreicher Literaturwissenschaftler, so Käte Friedemanns, Georg Lukács', Julius Petersens, Rudolf Ungers, Oskar Walzels, Fritz Strichs und einiger weiterer.)

Den fachsprachlichen Aspekt ins Grundsätzlichere gewendet: Die meisten unserer fachwissenschaftlichen Begriffe haben einen historischen Nachhall. Ihre Prägung und Umprägungen sind gewachsen; es kann sie verjüngen, erläutern, griffiger machen, wenn wir wissen, aus welchen Debatten sie entstanden sind. Entsprechendes gilt beispielsweise für das Begriffspaar *Erzählzeit/erzählte Zeit* von Günther Müller, das heute als narratologische Analysekategorie innerhalb eines Begriffszusammenhangs systematischen Anspruchs allgemein im Gebrauch ist – auch international und teilweise disziplinenübergreifend – und doch einem ganz bestimmten, von seinen heutigen Nachbarbegriffen verschiedenen Sediment der Fachgeschichte und dem zugehörigen (vorstrukturalistischen) Stand der methodischen Reflexion entstammt. Hieraus leitet sich die teilweise *polyglotte* Situation unseres terminologischen Bestandes her, der salopp gesagt ein *Fachsprachen-Flickenteppich* ist, in dem

Begriffe nicht passgenau aneinander schließen, sondern einander überlappen, widersprechen, ganz verschiedenen Denktraditionen, Paradigmen, Axiologien angehören können. Dies kann der Literaturwissenschaft negativ angelastet werden, als *Unsystematik*, doch ebenso ist möglich, dies ohne Wertungsabsicht von der Eigenart des Gegenstandes, der literarischen Texte, herzuleiten, die sich bekanntlich letztgültiger Einordnung, restloser Ausdeutung, Erschließung und propositionaler Reformulierung entziehen und insofern fortwährend neu entworfene theoretische Annäherungen hervorrufen.

3. Wiederauferstehungen: Remigration, Reimporte von exilierten Theorien

Hier belasse ich es, um den Rahmen nicht zu sprengen, bei der Benennung des recht bekannten Umstandes, dass Personen durch Remigration und Texte und Theorien als Reimporte zu später Wirksamkeit gelangen konnten. Aus der großen Zahl möglicher Beispiele wären neben Hamburger etwa die Literaturwissenschaftler René Wellek und Austin Warren oder Roman Jakobson zu nennen. Aber auch fortdauernd wirksame theoretische Beiträge wie Georg Lukács' *Theorie des Romans* aus dem Jahr 1920 (Vorabdruck 1916), von nachfolgenden Theoretikern vielfach aufgenommen, etwa von Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Guy Debord, Agnes Heller, Lucien Goldmann, oder Käte Friedemanns Dissertation über *Die Rolle des Erzählers in der Epik* von 1910, bis heute eine der meistzitierten Arbeiten, wenn es um die Frage des Erzählers in narratologischen Debatten geht – über Friedemanns Schicksal ab 1933 ist gleichwohl bis heute nichts bekannt. Zur oben genannten Vermutung einer durchaus nicht zu unterschätzenden Wirksamkeit der *Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* trägt übrigens der Umstand bei, dass Vorabdrucke der einflussreichen Untersuchungen Friedemanns und Lukács' in der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* erfolgten.

III. Resümee

Vorstehend wurden verschiedene Aspekte und Konnotationen einer immer mehr in den Vordergrund rückenden Methodenthematisierung in der Literaturwissenschaft aufgeführt. Dieses Sichtbarwerden von Theorie mag zuweilen im Sinne eines Fortschritts, einer *Verwissenschaftlichung*, gedacht und beschrieben worden sein, es könnte auch negativ als neurotische Aufwendigkeit, modebedingte Ausstaffierung aufgefasst werden. Das aus meiner Sicht validenteste Argument gegen die anschwellende Thematisierung der Methode: Sie

könnte davon abhalten, andere Desiderate einzulösen, die im Ringen um die Ernsthaftigkeit und Wirksamkeit des eigenen Faches möglicherweise auch oder gar zügiger Ergebnisse brächten. Ansonsten birgt die Sichtbarkeit der Methode an sich aus meiner Perspektive nicht eigentlich ein Problem, solange im Bewusstsein bleibt: Eine Arbeit *geht in ihrer Theorie niemals ganz auf*, sie ist mit entsprechenden Attribuierungen (welcher methodischen Ausrichtung sie anhängt) meist nicht in den Griff zu bekommen. So ist interessant, einmal zu beobachten, welcher Bestandteil an Argumenten eines (bestimmten) literaturwissenschaftlichen Textes tatsächlich und eindeutig in den Horizont seiner methodischen Ausrichtung gehört. Dabei fällt nämlich auf, dass es Argumente gibt – und gar nicht wenige –, die in den verschiedensten Methodenzusammenhängen gebraucht werden können, die so etwas wie allgemein-logische Plausibilität besitzen.

Diese Beobachtung macht, wer sich den argumentativen Vorgängen in literaturwissenschaftlichen Texten auf basalster Ebene stellt, ohne sich von methodischen Attribuierungen allzu sehr beeinflussen oder gar von Brandmarkungen (etwa ideologischer Kontaminiertheit) abschrecken zu lassen, wer gleichsam unter dem Radar der Methoden-Fahndung ansetzt. Ein solches Vorgehen schlägt die Richtung einer Argumentationsanalyse beziehungsweise Argumentationstheorie ein, die literaturwissenschaftliche Texte auf einer grundlegenden Ebene sehr genau in sprachlicher, rhetorischer und argumentativer Hinsicht studiert. Dieses Verfahren ist leicht als keineswegs ganz neues wiederzuerkennen, es ist als rekonstruktive Form einer analytischen Literaturwissenschaft bereits formuliert worden und wurde etwa von Harald Fricke als „sprachphilosophische Analyse literaturwissenschaftlicher Begriffsbildung und Argumentation“ beschrieben (*Die Sprache der Literaturwissenschaft; „Sprachphilosophie in der Literaturwissenschaft“*). Mein Anliegen und methodisches Interesse schließen daran an, doch sollen bei der Begriffs- und Argumentationsanalyse deren historische Reichweite verstärkt berücksichtigt werden. Eine solche gesteigerte Form der Historisierung wissenschaftlicher Begriffe klingt nach sehr viel Arbeit, die flächendeckend wohl kaum zu leisten ist. Es handelt sich hier gar nicht um einen Versuch, diesen Einwand zu zerstreuen, doch bin ich überzeugt, bei zentralen Begriffen (die je nach Text und Thema ganz verschiedene sind) dürften aufwendige historische Tiefenbohrungen angebracht und lohnend sein.

Daraus folgt zunächst die allgemeinere Werbung dafür, immer wieder den Blick zu richten auf vergangene Methoden in Aktion – schon zur Qualitätssicherung, denn einen tatsächlichen qualitativen Fortschritt wird man mit Ge-

wissheit wohl nur erzielen, wenn man Vergleiche zieht, möglichst genau kennt, wovon man sich absetzen, woran man anknüpfen will. Dies geht (automatisch) einher mit einer Schärfung des Bewusstseins für die historische Tiefendimension bestimmter Fachbegriffe.

Zuletzt scheint lohnenswert, dazu anzuregen, verstärkt über wissenschaftsinhärente, weniger wissenschaftspolitische und -soziologische Motive der Methodeninnovation und Methodenreflexion nachzudenken. Zu nennen sind hier beispielsweise Effekte der Ausdifferenzierungen in Fachgeschichtsschreibung, allgemeiner Wissenschaftsgeschichte und historischer Epistemologie, deren Einsichten Rückwirkung zeigen auf das Konzept von Wissenschaftlichkeit in allen (nicht nur den geisteswissenschaftlichen) Fächern. Hier wird eine Offenheit und Breite des Konzepts Wissenschaftlichkeit nicht nur in historischer, sondern auch in systematischer Hinsicht deutlich. Was unter Wissenschaft/Wissenschaftlichkeit verstanden wird, erweist sich vor diesem Hintergrund mehr denn je als erklärungsbedürftig. Aus diesem Klärungsbedarf folgt die Sichtbarkeit von Theorie. Weitere Gründe könnten aufsehenerregende Neuansätze in (mehr oder weniger benachbarten) Disziplinen sein (hierzu gibt es Beispiele in der Psychologie, Soziologie, Genetik, Neurowissenschaften usw.), die Wissenschaftler nicht nur im Blick auf ihren Marktwert interessieren, sondern selbstverständlich persönlich affizieren, ihre Weltsicht verändern und ihr Vorgehen – bewusst oder unbewusst – modifizieren, sie zu Theorietransfers veranlassen können. Mit diesen Überlegungen ist eine allererste Richtung eingeschlagen, wie Methodeninnovation und -sichtbarkeit wissenschaftsinhärent erklärt werden.

Literaturverzeichnis

- Baasner, Rainer und Maria Zens. *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft: Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt, 1996.
- Benda, Oscar. *Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft: Eine erste Einführung in ihre Problemlage*. Wien/Leipzig: Hölder-Pichler-Tempsky A.-Gr., 1928.
- Blumenberg, Hans. „Theorie als exotisches Verhalten.“ *Das Lachen der Thrakerin*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987. 9-12.
- Bühler, Karl. *Sprachtheorie*. Jena: G. Fischer, 1934.
- Cassirer, Ernst. *Substanzbegriff und Funktionsbegriff: Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*. Berlin: Bruno Cassirer, 1910.
- Cohen, Hermann. *Das Prinzip der Infinitesimal-Methode und seine Geschichte: Ein Kapitel zur Grundlegung der Erkenntniskritik*. Berlin: Dümmler, 1883.
- Ermatinger, Emil. *Philosophie der Literaturwissenschaft*. Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1930.
- Fricke, Harald. *Die Sprache der Literaturwissenschaft*. München: C.H. Beck, 1977.
- . „Sprachphilosophie in der Literaturwissenschaft.“ *Sprachphilosophie: Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Berlin: De Gruyter, 1992. 1528-1538.
- Friedemann, Käte. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig: Haessel, 1910.
- . „Untersuchungen über die Stellung des Erzählers in der epischen Dichtung.“ *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 3 (1908): 512-651.
- Hamburger, Käte. Brief an „Rudi“ (wahrscheinlich Rudolf Singer). 7. Dez. 1957. DLA-Marbach. A: Hamburger. „Briefe von ihr an unbekannt“. 91.4.532.
- . *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett, 1957.
- . „Novalis und die Mathematik. Eine Studie zur Erkenntnistheorie der Romantik.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und*

Geistesgeschichte 16 (1929): 113-185.

Henckmann, Wolfhart. „Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft.“
Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte, 1900-1930.
Wiesbaden: F. Steiner, 1985. 273-334.

Jakobson, Roman Ossipowitsch. „Linguistics and Poetics.“ *Style in Language.*
Boston: Technology Press of Massachusetts Institute of Technology,
1960. 350-377.

Klawitter, Arne und Michael Ostheimer. *Literaturtheorie: Ansätze und
Anwendungen.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

Löschner, Claudia. „Keiner spricht? Über Käte Hamburgers Begriff der
,Erzählfunktion‘“. Tagungsbeitrag: *Mediales Erzählen III:
Kommunikation und narrative Instanzen.* Forschungskolloquium der
Studienstiftung des deutschen Volkes in Kooperation mit dem Zentrum
für Graduiertenstudien und dem Zentrum für Erzählforschung an der
Bergischen Universität Wuppertal am 11. und 12. September 2010.
(Publikation in Vorbereitung).

Lukács, György. *Die Theorie des Romans.* Berlin: Paul Cassirer, 1920.

---. „Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die
Formen der großen Epik.“ *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine
Kunstwissenschaft* 11 (1916): 225-271.

Mann, Otto. *Lessing: Sein und Leistung.* Hamburg: M. von Schröder, 1949.

Maync, Harry. *Die Entwicklung der deutschen Literaturwissenschaft:
Rektoratsrede, gehalten am 13. November, 1926, dem 92. Stiftungsfeste
der Universität Bern.* Bern: Paul Haupt, 1927.

Müller, Günther. *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst: Bonner
Antrittsvorlesung 1946.* Bonn: Univ.-Verl., 1947.

Petersen, Julius. *Literaturgeschichte als Wissenschaft.* Heidelberg:
Carl Winter, 1914.

Strich, Fritz. *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und
Unendlichkeit: Ein Vergleich.* München: Meyer & Jessen, 1922.

Unger, Rudolf. *Hamann und die Aufklärung.* Jena: Diederichs, 1911.

Wellbery, David E., Hg. *Positionen der Literaturwissenschaft.* München: C. H.
Beck, 1985.

Innovation oder Wiederkehr?

Wellek, René und Austin Warren. *Theory of Literature*. New York: Harcourt
Brace, 1949.

***Finnegans Wake* as Proving Ground for Theory and Agent Provocateur in Literary Studies**

Philipp Rößler (Freie Universität Berlin)

Abstract: *Finnegans Wake* has struck many of its exegetes as the epitome of the postmodern text. The oddity of James Joyce's last work has been and still is a provocation not only for literary criticism and theory but for every reader of the work. It provokes us to reflect on our preconceptions concerning such fundamental issues as reading, meaning and understanding. Due to this very quality, the work has been a fertile intellectual stimulus for an illustrious band of thinkers of the "post-projects." Its singularity has provoked and facilitated the further development of theoretical frameworks beyond the confines of literary theory proper. This essay will trace the elaborate theoretical responses of Umberto Eco and Jacques Lacan to Joyce's grand literary arcanum. Eco's concept of the openness of modern works of art and Lacan's elaboration of his psychoanalytic concepts of the symptom and of the Borromean knot were inspired by their study of Joyce. As an extreme instance of literariness, *Finnegans Wake* thus constitutes an ideal opportunity to consider the scope and boundaries of the scholarly study of literary texts more generally.

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106685](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106685)

Approached upon the subject of the debate on the prospects of Germanistik and the longing for a "return to philology" and to philological "core competencies" (see, e.g., Erhart), the Germanist Thomas Anz said:

the forays of literary studies into other disciplines may well result in neglecting our core competencies. It would be wrong, however, to construct alternatives in terms of *either* solid skills *or* the broadening of perspectives! We need a combination of both. As literary scholars, we cannot afford to fall behind literature. (Anz; my translation)

Certainly, the interpretation of the individual, singular text must remain as vital an interest of an academic field dealing with literary texts as the open-mindedness about relevant findings from other disciplines. But it is the notion of *not falling behind our object of study* which seems to me worth contemplating. Implied in the debate—and in reference to it by the title of our workshop—is the issue of the scope and boundaries of our scholarly study of the literary text. My discussion of this issue takes as a point of departure the

question: What is the value of our categories of analysis for attempting to scrutinize a text which subverts most of the established concepts that we employ to describe, analyze and categorize literary works? Due to this very quality, I regard *Finnegans Wake* (*FW*) as an ideal example to reflect on the scope and boundaries of our discipline—a text, indeed one of the most daring experiments in the realm of the literary, which provokes us not only because, despite all the explicatory efforts, our idea of its content and meaning remains vague but ultimately because it is the site of the loss of our illusion about literary criticism’s descriptive and explanatory power.

Finnegans Wake as proving ground for theory and agent provocateur in literary studies—why not take this title literally and define *agent*, following the second edition of the *OED*, as “that which acts or exerts power, as distinguished from the *patient*, and also from the *instrument*” (Def. 1.a), and *provocation* as “a stimulus” (Def. 4) and as the “action of exciting irritation” (Def. 5.a). Thus, we appropriate the term *agent provocateur* as “that which provokes a disturbance” and as “a factor which causes a stimulus.”

James Joyce’s last work *Finnegans Wake* may be just that—an *agent provocateur* not only, as the title implies, for literary studies, philology, Literaturwissenschaft or whatever we call what we are doing, but first and foremost for every reader of the work. One of the text’s most experienced readers, Fritz Senn, has described it thus:

Finnegans Wake is odd, and ‘odd’ is defined by what it is not: not usual, not regular, not even, not fitting into preexisting categories. It accommodatingly suggests both a deficiency, a pattern to be completed, and a surplus that defies order. So it provokes us into completing patterns, filling the void uncertainty with some prejudiced substance. We are tempted to press the *Wake* back into the categories that it transcends. (Senn 115)

The work, even more so than *Ulysses*, is said to have no “common readers,” is said to have been monopolized by academia and specifically by a ‘Joyce industry.’ Lacan thought so: “There are no Joyceans to enjoy his heresy outside the university” (Lacan, *Sinthome* 15; trans. in Thurston, “Translation” 3. I quote from Luke Thurston’s unpublished translation of Lacan’s seminar “Le sinthome” by permission of the translator.); the Joyce he construed was being “little read everywhere” (Thurston, *James Joyce* 69; see also Hassan, *Paracriticisms* 80).

For an attempt at explaining its provocative quality, it is worth considering how a work that has provoked its first readers over eighty years ago can have a

similar effect today. As of today, there are 200-odd customer reviews of *Finnegans Wake* on Amazon.com, more than half of them written by people with an obviously favourable attitude towards the book. However, about a quarter of the reviewers awarded the book the lowest possible rating. I do not want to overestimate the representativity of the matter, yet if we suppose that at least some of the reviewers did approach the text, then those frankly negative reviews do attest to the unimpaired provocative quality of the work, do attest to the fact that a certain “aesthetic distance” has not altogether disappeared, that the “original negativity of the work” has not altogether become “self-evident” (Jauß, *Aesthetic* 25). The review headlines speak for themselves: “life is too short for this,” “Belongs in an anthology of abnormal psychiatry,” “A silly little monstrosity,” “A low point in Western Civilization,” and “Exactly what’s wrong with Literary Scholars.” The work has provoked such reactions since its earliest serial publication as *Work in Progress*. An early review from May 1927 read, “It should disgust. [...] When will it strike Mr. Joyce that to write what it is a *physical* impossibility to read is possibly even sillier than to write what is mentally impossible to follow?” (Deming 375f).

What still provokes us is that in order to get something out of “reading” *Finnegans Wake*, it requires, as Derek Attridge has pointed out, our

ability [...] to *shed a number of ingrained preconceptions* [...] expectations and assumptions about linearity, transparency, directness of plot, singularity of meaning, and so on. Above all, readers would have to give up the fundamental presupposition that reading is an attempt at ‘textual mastery’. (32; emphasis added)

In particular with reference to his late work, Joyce, who from a literary history perspective is labelled a modernist writer, has been declared *the* postmodernist writer *avant la lettre*. Lyotard’s “Réponse à la question: qu’est-ce que le postmoderne” is only most obviously symptomatic of such a view, using Proust and Joyce as examples to distinguish between modern and postmodern aesthetics, Lyotard defines the postmodern as “that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself” (Lyotard, *Postmodernism* 81). According to Ihab Hassan modernism and postmodernism coexist in *Finnegans Wake* (*Paracriticisms* 47f, 43f), but its most striking features seem only explicable in postmodern terms (*Paracriticisms* 85-87). Hassan declares it thus “a monstrous prophecy of our postmodernity” (*Paracriticisms* 93): “the

postmodern endeavour in literature acknowledges that words have severed themselves from things, that language now can only refer to language. And what book, or rather what language, calls attention to itself as language, as ineluctably verbal and quite finally so, more than *Finnegans Wake*?" (*Paracriticisms* 90).

Joyce, whom the *nouveaux romanciers*, with Michel Butor leading the way, had already claimed as one of their predecessors (Lernout 35-37), came to be highly regarded in the avant-garde circles of the early 1960s in France and Italy, *Tel Quel* and *Gruppo 63*, which are notable not least for the conspicuous co-presence of literature and criticism/theory in the writings of their members. The *Tel Quel* group, specifically Philippe Sollers, hailed Joyce as prime instance of the writer as the exceptional subject and as a pioneer of a revolutionary *écriture* (French 250ff); for Hélène Cixous and Julia Kristeva the "Penelope" chapter of *Ulysses* and *Finnegans Wake* represent models for *écriture féminine* (Schwab 88-93).

Yet even by the early 1970s there could still be disagreement on Joyce's status; unimpressed by the boom of Joyce criticism at American universities during the 1960s, one of the early proponents of a postmodernist break in the literary context, Leslie Fiedler, declared in "Cross the Border—Close the Gap" (1968/69) that "the age of Proust, Mann, and Joyce is over" (Fiedler, "Border" 461). Both Fiedler and Hassan gave addresses at the Second International James Joyce Symposium in 1969. Fiedler—giving his address an air of his personal apostasy from Stephen's light, cerebral and aloof, to becoming a born-again Bloom, self-deprecating and earth-bound—repeated his view of modernism's death: "that age so utterly lost in elitism and snobbism, the vestiges of class values totally alien to a democratic or mass society, [...] it was doomed from the first to die the academic death" (Fiedler, "Bloom" 21). Through Hassan's address, strikingly postmodern in style, subtly runs the notion of *Finnegans Wake* as a "start, end of old artifice [...] and a prophecy" (Hassan, "Joyce-Beckett" 10); these are the vaguely perceptible traces of the notion of Joyce's postmodernity that he was to express more explicitly a few years later.

For better or worse, the result of what has come to be seen by many as an apparent anticipation of some of the central premises of the two closely-related *post-projects* was a canonization of the text on the part of thinkers and theorists whom we have come to associate with the label(s) poststructuralism/postmodernism such as Cixous, Kristeva, Lacan and Derrida (see Lernout, Roughley) amongst others. When Hassan, writing in the early 1970s, declared

“all good structuralists go to *Finnegans Wake* on their way to heaven” (Paracriticisms 84) he would be prophetic but for a missing “post-” — a very American term referring to a very French phenomenon. Indeed, the image of the work as a sort of proving ground for theoretical application, as testing terrain for “French theory” has become a prominent, at times lamented feature of its reception. While Terry Eagleton testifies to this status of the work when he asserts that “[i]t is always worth testing out any literary theory by asking: How would it work with Joyce’s *Finnegans Wake*?” (82), Julian Wolfreys considers

the negotiations between reading and not reading, reading to-come and reading towards a limit which are, we might say, the reading-history of this text, [as] exemplary and singular instances of the contest for reading in the academy in general, and in the humanities in particular, especially since the ‘beginnings’ of the translation of what is termed loosely ‘theory’. (Wolfreys 156, fn. 48)

However, rather than just being a proving ground, Joyce’s later work was, as Wilhelm Fuger rightly points out, a “catalyzer for the development of focal ideas of poststructuralist concepts of text and literature” (Fuger 21; my translation).

What is the result of theory’s engagement with *Finnegans Wake*? Which categories of analysis and theoretical frameworks did it yield? The best traceable marks that Joyce’s last work has left in the field which we have become accustomed to refer to as ‘theory’ — not meant in its narrower sense of literary theory here but in the broader sense of theorizing about literary works — are to be found in Umberto Eco’s and Jacques Lacan’s work. Having said that, Joyce’s work may have left its greatest imprint on the writings of Jacques Derrida; his statement “deconstruction could not have been possible without Joyce” (Jones 77, 78) is a strong indication on his part. And yet, this imprint is rather covert, because, different from Eco and Lacan, Derrida does not to allow for the neatness of identification of Joycean inspiration in his work. The following discussion will be concerned with such theory-oriented work that does allow us to trace, in broad strokes, the theoretical response which the study of Joyce’s oeuvre has prompted.

What may have initially drawn the medievalist Umberto Eco to James Joyce — the writer he considers to be essentially “medievally minded” (*Chaosmos* 6) and, as he wrote, “the node where the Middle Ages and the avant-garde meet” (“Author’s Note” xi) — is their common Catholic background. Eco reads Joyce’s works as the narrative of an apostasy — a reading

that should be viewed in the context of Eco's own spiritual development. In addition, both shared an interest in the aesthetics of Thomas Aquinas. In Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man* the aspiring poet, and more Icarian than Daedalian character, Stephen Dedalus derives his aesthetic theory from Aquinas. Eco wrote his dissertation on Aquinas' aesthetics, published in 1956 as *Il problema estetico in San Tommaso*; its conclusion postulates a similarity between scholastic and structuralist thought and references to Joyce's work surface here already.

It would eventually play an essential part in Eco's conception of the "open work" as developed in the same-titled book *Opera aperta*, published in 1962. (The English version of *Opera aperta* is a partial translation and a revised and enlarged edition of the Italian original; it was published under the title *The Open Work (OW)* only in 1989. The English collection of various translated essays of Eco *The Role of the Reader (RR)*, published in 1979, contains the translation of the first chapter of *Opera aperta*, entitled "The Poetics of the Open Work.") Here Eco describes what he perceives to be the aesthetics of indeterminacy in modern art—as the subtitle *Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* suggests—and develops a theory of aesthetic communication and of interpretation. It is a critique of Croce's aesthetics influenced by the ideas of Luigi Pareyson. Predating his turn to semiotics, which will mark his career as theorist from *La struttura assente* onward, and acquaintance with Jakobson's and Lévi-Strauss's ideas—I am referring to the year of publication of the first edition of *Opera aperta (OA)* here—but already marked by forays into information theory, the work owes its significance to the elucidation of the concept of "openness" and to its emphasis on the role of the reader in the "co-production" of the literary work.

In this respect Eco's perspective anticipated American reader-response criticism and German Rezeptionsästhetik which both had their founding year in 1967, when Hans Robert Jauß' gave his Schiller-inspired inaugural lecture at Constance "Was heißt und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?", published under the title "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft" and translated in *Toward an Aesthetic of Reception*, and Stanley Fish's *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost* appeared. In his last lecture, entitled "Die Theorie der Rezeption - Rückschau auf ihre un-erkannte Vorgeschichte," Jauß acknowledged Umberto Eco's contribution to the development of reception theories by crediting him for "draft[ing] the first theory of an open, constantly progressing constitution of meaning, a theory by which the work of art, seen as an open structure, requires the active co-

production of the recipient” (“Retrospective” 66). According to Jauß, *Opera aperta* marks the beginning of the debate on ‘the reader’ as well as the rediscovery of the communicative function of literature (65). Yet, Eco has never considered himself as belonging in the tradition of reception theories; in the retrospective of *Lector in fabula* he labels *Opera aperta* an unaware example of text pragmatics.

Through the concept of openness, Eco tries to account for what he perceives to be the pervasive presence of disorder, deliberate and systematic ambiguity and indeterminacy in modern works of art: “nowadays it is primarily the artist who is aware of its [the poetics of the open work] implications. In fact, rather than submit to the ‘openness’ as an inescapable element of artistic interpretation, he subsumes it into a positive aspect of his production, recasting the work so as to expose it to the maximum possible ‘opening’” (Eco, *OW* 4f; emphasis added). Eco refers to the state of arts in general; he introduces his study of openness with references to works by composers such as Luciano Berio, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez and the sculptor Alexander Calder. For Berio, whom Eco had introduced to *Ulysses*, and Boulez in particular Joyce’s work became influential (see Klein); John Cage is mentioned by Eco only in the second edition (*OA*³ 219ff). The transition to the deliberate composition of open literary texts begins, in Eco’s view, with the late nineteenth century Symbolists Verlaine and Mallarmé. Kafka’s and Brecht’s works are also mentioned as notable instances of openness but Eco’s great paradigm is Joyce’s work in which he engages at length in *Opera aperta*.

That it has become a common critical paradigm should not hide the fact that Eco’s concept of openness was going against the grain of structuralist notions of the time. After the French translation *L’Œuvre ouverte* appeared in 1965, Claude Lévi-Strauss criticized Eco’s assumptions by emphasizing closure as a defining feature of works of art: “*What makes a work of art a work is not its being open but its being closed. A work of art is an object endowed with precise properties and [it possesses], as it were, the rigidity of a crystal*” (qtd. in Bondanella, *Open Text* 25; emphasis added). Consequently, in his preface to the second edition Eco is eager to emphasize that his study is not to be understood as structuralist (*OA*³ 22). Incidentally, Eco had his turn when he dismissed Lévi-Strauss’s, and Lacan’s, work as “ontological structuralism,” essentialist in its premises, in the notorious ‘Sezione D’ of *La struttura assente*.

Eco differentiates three levels of openness of works of art. The most extreme form of the open work is the *opera in movimento* ‘work in movement’

(OW 12ff), the openness of which allows the interpreter to “complete” it himself (OW 19); such works are characterized by the invitation to “make the work together with the author” (OW 21). Eco regards the idea behind Mallarmé’s *Livre* (OW 12) and the works of the aforementioned composers and sculptors as belonging into that category. Eco’s analysis is primarily concerned with the second level of openness: “works, which though organically completed, are ‘open’ to a continuous generation of internal relations which the addressee must uncover and select in his act of perceiving the totality of incoming stimuli” (OW 21). With reference to *Finnegans Wake* Eco writes: “the work is *finite* in one sense, but in another sense it is *unlimited*” (OW 10), i.e. unlimited in terms of its openness. Finally, Eco refers in a more general sense to the fundamental openness of every work of art, “effectively open to a virtually unlimited range of possible readings” (OW 21).

The openness of modern works of art requires a different kind of reception effort: “a particularly independent cooperation on behalf of the recipient, often a reconstruction, always variable, of the offered material” (OA 85; my translation (the English translation (OW 44) is not accurate enough here)) that makes use of the “full emotional and imaginative resources of the interpreter” (OW 9). In putting the emphasis on the recipient as “active principal of interpretation” (RR 4), Eco reevaluates the role of the reader within the discourse of literary theory.

The continuous elaboration of his concepts is a crucial feature of Eco’s theoretical work—as illustrated by the revision of *Opera aperta* in the two subsequent editions of 1967 and 1976—spanning four decades from the late 1950s to the late 1990s. *Finnegans Wake* remains a point of reference in a number of his various theory works of that time. From the idea, first conceived in *Opera aperta*, that “the text postulates the co-operation of the reader as a condition of its actualization” (Caesar, *Philosophy* 122f), Eco arrives at the conclusion that “the text is a product whose ‘interpretative fate’ must be part” (Caesar, *Philosophy* 123) of its generative process, as formulated in the two works published in 1979: *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* and *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. In the former, Eco defines the open text as “a paramount instance of a syntactic-semantic-pragmatic device whose *foreseen* interpretation is a part of its generative process” (RR 3). Open texts are only the “extreme and most provocative exploitation—for poetic purposes—of a principle which rules *both the generation and the interpretation* of texts in general” (RR 4f; emphasis added).

Although the distinction between “*apertura*” and “*chiusura*” (OA 30) is already present in the first edition of *Opera aperta*, Eco elaborated on the relationship between open and closed texts (*opera chiusa*) only in *The Role of the Reader*. His 1965 essay “Le strutture narrative in Fleming” represents Eco’s first analysis of a closed text. According to Eco, the closed text is characterized by limiting *itself* its potential area of response. Closed texts are defined as texts that “obsessively aim at arousing a precise response on the part of more or less precise empirical readers” (RR 7); such texts are in fact “open to any possible ‘aberrant’ decoding” (RR 7). Eco’s examples of closed texts in *The Role of the Reader* are taken from popular culture—the narrative structures in Ian Fleming’s James Bond novels, the relationship between rhetoric and ideology in the fiction of Eugene Sue and the socio-political assumptions implicit in the Superman comic books. It was held against him that this juxtaposition tends to be normative (see Eco, OA³ 18).

One often finds Eco’s distinction between open and closed texts cited in connection with Roland Barthes’s distinction of *writerly* (*scriptible*) and *readerly* (*lisible*) texts and *texte de jouissance* and *texte de plaisir*. Although it is based on a very different idea of textuality, Barthes’s characterization of the *writerly* resembles Eco’s concept in its notion that “the goal of literary work (of literature as work) is to make the reader no longer a consumer, but a producer of the text” (S/Z 4). In *The Role of the Reader* (40), Eco himself mentions Barthes’s notion of *texte de jouissance* as if it were synonymous with his concept of open texts. And yet, Barthes’s is an ambiguous concept, intentionally so, vaguely hovering between the idea of writing as act and process, i.e. excluding “finished” works, and the idea of a descriptive category of literary works approaching what Eco calls ‘work in movement’ (Not surprisingly *Finnegans Wake* has repeatedly been cited as the text coming close to Barthes’s notion of the *texte scriptible* and of the *texte de jouissance*).

Eco describes the mode of operation of the open text as follows:

An author can foresee an ideal reader [...], able to master different codes and eager to deal with the text as with a maze of many issues. But in the last analysis what matters is not the various issues in themselves but the maze-like structure of the text. You cannot use the text as you want, but only as the text wants you to use it. An open text, however ‘open’ it be, cannot afford whatever interpretation. (RR 9)

The issue of interpretation is one of the major concerns in Eco’s theoretical oeuvre. The notions of *intentio operis* and “limits of interpretation” addressed

in this passage are fundamental to Eco's theory of interpretation. His emphasis on the limits of possible interpretations has to be understood as a reaction to certain deconstructionist practices which he criticizes for constituting an "any-reading-goes"-mentality, in other words what he perceives to be overinterpretation (see *Limits* 148). The difference between Eco's and Derrida's view of signification and meaning is evident in their diverging readings of Charles Sanders Peirce's theories. A simplified description of Peirce's idea of "unlimited semiosis," vital to Eco's semiotic theory, would be the following: The meaning of every sign can only be understood through another sign, its "interpretant," as Peirce calls the second sign, which, in turn, can only be understood through yet another sign, and so on ad infinitum. While Derrida sees in Peirce a precursor to his own project (*Grammatologie* 71), Eco assumes a pragmatic end of semiosis in the consensual judgement of interpretation in a community of readers (*Limits* 6, 39ff; *Interpretation and Overinterpretation* 143). Eco characterizes *Finnegans Wake* as being "itself a metaphor for the process of unlimited semiosis" (RR 70) and as a work that "seems to instantiate such notions as 'infinite regression'" (Eco, *Limits* 142).

In Eco's view, the infinite interpretability of any literary text in principle is constrained by a community or culture and by the necessity on part of the interpreter to consider the text's intention. Even though it is "difficult to say whether an interpretation is a good one, or not" (*Interpretation and Overinterpretation* 144), Eco believes in the idea of privileged interpretations. In *Interpretation and Overinterpretation*, he explains his understanding of *intentio operis*:

The text's intention is not displayed by the textual surface. Or, if it is displayed, it is so in the sense of the purloined letter. One has to decide to 'see' it. Thus it is possible to speak of the text's intention only as a result of a conjecture on the part of the reader. The initiative of the reader basically consists in making a conjecture about the text's intention. (64)

Eco's emphasis on the role of the reader in *Opera aperta* seemed outlandish in the landscape of literary studies in the early 1960s. It would become mainstream only in the reader response and Constance School influenced 1970s. In *The Role of the Reader* and in *Lector in fabula*, Eco elaborates his theory of the reader to include the concept of the *lettore modello* 'model reader' to conceptualize the reader's presence in the text. One can hardly fail to notice the similarities not only to Iser's concept of the *implied reader*, as set

forth in *Der Implizite Leser* in 1972 and in *Der Akt des Lesens* in 1976, but to other aspects of Iser's theorizing as well; incidentally, Joyce's works serve as frequent point of reference for Iser's theories too. Eco explicitly mentions Joyce's reference to an "ideal reader" of his work as an inspiration for his concept (*Limits* 46). In *Lector in fabula* he writes the author must "foresee a model of the possible reader supposedly able to deal interpretively with the expressions in the same way as the author deals generatively with them" (qtd. in Bondanella, *Open Text* 90). One has to keep in mind here that 'author' in Eco's theory is "nothing else but a textual strategy establishing semantic correlations and activating the Model Reader" (RR 11).

The assumption is that "[a]t the minimal level, every type of text explicitly selects a very general model of possible reader" (RR 7). (Later Eco conceived of texts as producing model readers at two levels [*Limits* 55].) Eco suggests, that a text "presupposes a model of competence" (RR 8) *coming from* the reader but at the same time the text "*creates* the competence of its MR [Model Reader]" (RR 7).

A lucid articulation of this communicative scheme Author-Text-Reader, conceptualized by Eco to explain the production and interpretation of a text, is to be found in *Interpretation and Overinterpretation*. Here Eco writes:

A text is a device conceived in order to produce his Model Reader. I repeat that this reader is not the one who makes the 'only right' conjecture. A text can foresee a Model Reader entitled to try infinite conjectures. The empirical reader is only an actor who makes conjectures about the kind of Model Reader postulated by the text. Since the intention of the text is basically to produce a Model Reader able to make conjectures about it, the initiative of the Model Reader consists in figuring out a Model Author that is not the empirical one and that, in the end, coincides with the intention of the text. (64)

The last part of *Opera aperta* is a comprehensive study of Joyce's works. (Since Eco's study of Joyce's poetics was published separately in revised form as *Le poetiche di Joyce: Dalla 'Summa' al 'Finnegans Wake'* in 1966, it is not included in the second and third edition of *Opera aperta*. The English translation, a revised version of *Le poetiche*, was published as *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce* in 1982 and reprinted in the wake of the publication of *The Open Work* in 1989.) In writing *Finnegans Wake* Eco sees Joyce establishing "a principle [...] that would govern the entire development of contemporary art," namely the splitting up into "two separate universes of discourse" (*Chaosmos* 86). Joyce has added to the traditional con-

tent-driven discourse a second one that “carries out, at the level of its own technical structures, a type of absolutely formal discourse” (*Chaosmos* 86). Eco describes *Finnegans Wake*, his model of an open text, as

in a sense unlimited. Each occurrence, each word stands in a series of possible relations with all the others in the text. According to the semantic choice which we make in the case of one unit so goes the way we interpret all the other units in the text. [...] The principle tool for this all-pervading ambiguity is the pun, the calembour, by which two, three, or even ten different etymological roots are combined in such a way that a single word can set up a knot of different submeanings [here the English translation misses the point of “nodo di significati” (*OA* 36); the translation should be *meanings*, not *submeanings*], each of which in turn coincides and interrelates with other local allusions, which are themselves ‘open’ to new configurations and probabilities of interpretation. (*OW* 10)

At the same time, he emphasizes that this principle of operation does not imply that the work lacks specific sense. One of the elements of the medieval aesthetic that Eco identifies in the later Joyce is what he refers to as “il gusto del *labor* interpretativo” (*OA* 347), namely “the idea of aesthetic pleasure, not as the flashing exercise of an intuitive faculty but as a process of intelligence that deciphers and reasons, enraptured by the difficulty of communication” (*Chaosmos* 81).

Referring to the model reader which the text presupposes, Eco writes: “The model reader of *Finnegans Wake* is that operator able to simultaneously realize the maximal number of overlapping readings” (*Lector* 58f; my translation). He adds: “As regards those kind of readers that are not postulated by the text and to the generation of which it does not contribute, the text becomes unreadable [...] or it becomes another book altogether” (*Lector* 59; my translation). *Finnegans Wake* “foresees, demands, and requires a model reader endowed with an infinite competence, superior to the empirical author James Joyce—a reader able to discover allusions and semantic connections even where they escaped the notice of the empirical author” (Eco, *Six Walks* 109f.).

Given Eco’s insistence on the limits of interpretation, his identification of *Finnegans Wake* as “the most terrifying document of formal instability and semantic ambiguity that we possess” (*Chaosmos* 61) may not come as a surprise. At the same time, Eco—marvelling at the scope of Joyce’s offer to participate in making his last work—appreciates Joyce’s courage to leave his readers “free and responsible in the face of the provocation caused by chaos and its possibility” (*OA* 361; my translation).

Not only was Umberto Eco the first of the theorists mentioned here to write a book-length study on Joyce (although the label theory is more appropriate for Eco's work from the late 1960s onward), but his were also the first essays on Joyce in *Tel Quel*; the issues 11 (1962) and 12 (1963) contain two extracts, together forming a condensed version of Eco's study of Joyce in *Opera aperta*, under the title "Le Moyen-âge de James Joyce." In his survey of *Tel Quel*'s interest in Joyce, published in the very last issue of the journal, Jean-Louis Houdebine emphasizes his symbolic value for the *tel quel*iens: "Paradoxically, the name Joyce was inscribed from the beginning in the history of *Tel Quel*" (Houdebine 35). The statement would also hold true for *Gruppo 63* (Eco, *Literature* 123), the avant-garde circle co-founded by Eco in the year following the publication of *Opera aperta*.

Like Joyce and Eco, Jacques Lacan was born into a family of Catholic background. He too received an early Catholic education and like them he suffered a crisis of faith in his youth. His study of Joyce provoked Lacan to further elaborate the concepts of his psychoanalytic theory. Its influence on literary theory has not been insignificant. Julia Kristeva's feminist appropriation of Lacan's ideas in her work, in which Joyce is a frequent point of reference, e.g. as model of a polyphonic novel (*roman polyphonique*) in the Bakhtinian sense in "Le mot, le dialogue et le roman" (Kristeva, "Le Mot" 152) and as an revolutionary instance of *text-practice* (*la pratique signifiante "texte"*) in *La Révolution du langage poétique* (Kristeva, *Révolution* 98), may only be the most evident instance that comes to mind.

Although we must keep in mind the essentially semiotic foundation of Eco's theorizing after *Opera aperta*, Eco's studies refer to the literary-theoretical discourse, whereas Lacan hardly does, at least not explicitly. If one were to identify a common ground between Eco's thought and Lacan's, it would be the fact that Lacan—inspired by the structuralist work of Claude Lévi-Strauss through which he also became acquainted with the ideas of de Saussure and Jakobson—virtually reads Freud's work as a semiotic system. The linguistic turn in Lacan's thinking occurred in the early 1950s. His by now classic—then revolutionary—thesis that "the unconscious is structured like a language" illustrates the integration and reinterpretation of Saussurean thought and Freudian psychoanalysis—an approach which he referred to as his "retour à Freud."

Lacan posits *langage* where Saussure had spoken of *langue*. For Lacan the *signifier* is the basic unit of language which Saussure had assumed to be the *sign*. The unconscious becomes a structure of *signifiers* in Lacan's theory.

According to his theory, the subject is constituted through language, is ‘caught up’ in language. Whereas Saussure had posited the mutual interdependence of *signifier* and *signified*, Lacan assumes that the *signifier* produces the *signified* in that the *signified* is “a mere effect of the play of signifiers” (Evans 186) along the signifying chain (*chaîne signifiante/chaîne du signifiant*); the pivotal supposition being that the *signifiers* refer only to each other in a process of circulation causing a perpetual deferral of meaning (Evans 114). Given such a concept of signification and his conspicuous fondness for wordplay, and maybe not least the fact that Joyce’s very name echoes Freud’s (“Joyce I” 27), *Finnegans Wake* must have been a truly desirable object for Lacan to explore—a fact of which he makes no secret: “Joyce’s text abounds in entirely captivating problems, fascinating problems” (“Joyce I” 23; my translation). By radically equivocating the signifier and, thus, making readers aware of their complicity in producing the corresponding signified, Joyce, in writing *Finnegans Wake*, seems to be the perfect proving ground for Lacan’s views, all the more interesting for the complex relationship between author and work.

Similar to Freud, Lacan occasionally referred to literary texts in his seminars; Poe’s short story “The Purloined Letter,” *Hamlet* and Joyce feature prominently in this respect. Remarkably enough, in the preface to the English edition of his seminal Séminaire XI “Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse,” written in 1976, Lacan, with reference to Joyce, speaks of his “embarrassment where art—an element in which Freud did not bathe without mishap—is concerned” (“Preface” ix).

The reproach for this “use” of literature was the occasion for one of the most prominent intellectual confrontations in France at the time. In his critique of Lacan’s essay on Poe’s *Purloined Letter* (Lacan, “Lettre Volée”), Derrida has criticized Lacan and psychoanalytic writing for apparently appropriating literature as the scene of psychoanalytic truth:

A “literature,” then, can produce, can place onstage, and put forth something like the truth. Therefore it is more powerful than the truth of which it is capable. Does such a “literature” permit itself to be read, to be questioned, or even deciphered according to the psychoanalytic schemes that have emerged from what this literature itself produces? [...] Psychoanalysis finds itself/is found [*se trouve*]*—everything that it finds—in the text that it deciphers.* (Derrida, “Facteur” 419)

What has often been interpreted as an attack on Lacan was also the last act in the rift between Derrida and *Tel Quel* (Rabaté, “Theory” 260). *Tel Quel*’s

disengagement with Derrida in the 1970s opened the door, through Kristeva's work, for a turn to Lacanian psychoanalysis (French 220). Jean-Michel Rabaté has argued that rather than using literary works as objects of exemplification for his theory, literature "inhabits the [Lacan's] theory from the start" (Lacan 6) and views Lacan as "an essentially 'literary' theoretician" (Lacan 7).

According to his own account, Lacan had as a medical student attended the lecture on *Ulysses* by Valéry Larbaud in late 1921 at which Joyce was present. Whether this early encounter had any effect would be a point of mere conjecture. In 1975, however Lacan gave the inaugural address at the Fifth International James Joyce Symposium in Paris (There exist two different published versions of this lecture—a version published in *L'âne*, 1982, n. 6, pp. 3-5 and a version that was published in the first vol. of Aubert *Joyce & Paris*, 13-17. Both versions are reprinted as "Joyce le symptôme I" and "Joyce le symptôme II" in Aubert *Joyce avec Lacan*). In what turned out to be a clash of French avant-garde thought and attitude with the established, mainly American Joyce criticism (see Aubert, *Joyce & Paris*) was also a clash of two claims to interpretative sovereignty, "Joyce Parisien" versus "American Joyce" and a call for a corrective to the "quick transit from the avant-garde to the academy" (Levin, *Joyce*² 198). In his address, Lacan proposed the idea of "Joyce le symptôme" which he later described in his seminar in the following way: "Joyce in that what he advances in a singular artistic manner—he knows how to—is the *sinthome*, such that there is no way it can be analysed" (Lacan, *Sinthome* 125; trans. in Thurston, "Translation" 48). Lacan believed that in renaming Joyce "Joyce le symptôme," he conferred to him "nothing less than his proper name" ("Joyce I" 22; my translation). The term *sinthome*, which he introduces in his seminar, is an archaic form of the word *symptôme*, the pronunciation of which allows Lacan to play on echoes like "saint homme" and "Saint Thom(as)" (d'Aquin).

The term *symptôme* is usually employed by Lacan with reference to neurotic symptoms, i.e. to the observable manifestations of neurosis. Freud had determined the neurotic symptom as a formation of the unconscious. Lacan initially conceived of neurotic symptoms in linguistic terms: the symptom is itself structured like a language—a "coded message to be deciphered by interpretation" (Žižek 128f). However, Lacan's later work is characterized by a shift from the linguistic conception of the symptom, towards the idea of the symptom as *jouissance* which cannot be interpreted—"a kernel of enjoyment immune to the efficacy of the symbolic" (Thurston, "Sinthome" 189): "the

symptom can only be defined as the way in which each subject enjoys [*jouit*] the unconscious in so far as the unconscious determines him” (Thurston, “*Sinthome*” 188).

Lacan devotes his twenty-third Séminaire (1975-1976) to “Joyce le *sinthome*”, further elaborating on the previous seminar’s discussion of the Borromean knot through an exploration of the work of the Irish writer. The acknowledgment, that Joyce played a significant role in the development of Lacan’s later ideas, particularly in the “redefinition of the psychoanalytic symptom in terms of Lacan’s final topology of the subject” (Thurston, “*Sinthome*” 188), has gradually gained acceptance, most prominently in the work of Slavoj Žižek.

Lacan’s conflation of Joyce’s works and of his biography is not just a result of the psychoanalytic rationale, it is a common phenomenon in Joyce criticism; Joyce aimed at it with his works. Following the fashion of Sartrean biographical criticism, Hélène Cixous’s central thesis of her dissertation on Joyce, published in 1968, is: “to Joyce life and art are consubstantial” (*Exile* xii). This is to no less degree the view of Harry Levin’s pioneer study and of Richard Ellmann’s seminal biography. Lacan equates Stephen the character in *Portrait of the Artist as a Young Man* and *Ulysses* with Joyce the author, attempting to figure out “Joyce in the guise of Stephen” (*Sinthome* 71, 79, 148f; trans. in Thurston, “*Translation*” 21). His discussion of Joyce is more or less guided by two questions: “Is Joyce’s desire to be an artist who would occupy everyone [...] not an exact compensation for the fact that his father had never been a father for him?” (*Sinthome* 88; trans. in Thurston, “*Translation*” 40) and “[H]ow can art aim, in an expressly divinatory mode, to embody in its consistence, and equally in its ex-sistence, the fourth essential term of the knot [the *sinthome*], how can it aim to render it as such, to the point of approaching it as closely as possible?” (*Sinthome* 38; trans. in Thurston, “*Translation*” 10).

Lacan insists that his study of Joyce is not to be understood as “applied psychoanalysis.” Yet, he does indicate that Joyce had a psychotic structure as a result of paternal failure, “erecting [as compensation] a literary monument in place of his father’s [...] shortcomings” (Rabaté, *Lacan* 162). ‘Le cas Joyce’ is interesting for Lacan as it is out of the ordinary and not least because it promises the excitement of an intellectual challenge: “Joyce is stimulating. This is what is suggested by him—but it remains only a suggestion, an easy way of presenting him; in exchange for which, and this is certainly his ... [quality], everyone breaks a tooth there” (*Sinthome* 120; trans. in Thurston,

“Translation” 45). Elsewhere Lacan says of his effort to cope with Joyce: “it provokes me, this difficulty” (*Sinthome* 143; trans. in Thurston, “Translation” 56) and calls him “the writer of the enigma par excellence” (*Sinthome* 153; trans. in Thurston, “Translation” 62).

In *Finnegans Wake*, Lacan sees Joyce “breaking or dissolving language itself, by decomposing it (*imposer au langage même une sorte de brisure, de décomposition*)” (*Sinthome* 96; trans. in Thurston, “Translation” 43). After identifying writing as “an act which provides a support for thinking” (*Sinthome* 144; trans. in Thurston, “Translation” 56), Lacan reasons “with Joyce [...] that what is generally called the ego played a quite different role to the simple role it plays for the everyday mortal [...] writing is absolutely essential to his ego” (*Sinthome* 147; trans. in Thurston, “Translation” 58). In fact, Lacan suggests that in *Finnegans Wake* Joyce had indeed “unregistered [*désabonné*] to the Unconscious” (qtd. in Rabaté, *Lacan* 163). In his seminar, he describes psychosis as the unravelling of the Borromean knot.

The Borromean knot (see fig. 1)—the figure has an ancient history as a symbol—is a group of three rings which are linked in such a way that if any one of them is severed, all three come apart (see fig. 3) It is, as Lacan points out, thus more appropriate to conceive of it as a chain rather than a knot (*Sinthome* 75, 87). The structure of the Borromean knot affords Lacan the ability to conceptualize his fundamental classification system of the order of the *Real* (*le Réel*), the *Symbolic* (*le Symbolique*) and the *Imaginary* (*l’Imaginaire*) of which, according to Lacan, the human subject is constituted. In Lacan’s view desire and lack are at the core of human subjectivity, a subjectivity caught in language: The *Other* (*l’Autre*) as the locus of desire and as such always out of reach and the *Real* as outside language, resisting symbolization. Subjecthood in Lacan’s theory comes with loss, with having but a permanently mediated relation to the *Real*. The shift from linguistics to topology and the exploration of knot theory ensuing from it mark the final period of Lacan’s work. Freud had already used topographical systems to describe the psyche (Evans 208).

In the last lecture of the seminar, Lacan in fact concludes that “Joyce’s text [...] is made exactly like a Borromean knot” (*Sinthome* 153; trans. in Thurston, “Translation” 62). Lacan proposes that in Joyce’s case the unravelling of the Borromean knot is prevented by the addition of a fourth ring, the *sinthome*, which holds the other three together (see fig. 2). His writing, Lacan argues, afforded Joyce an effective substitute to prevent the on-

set of psychosis: “Through this artifice of writing ... the Borromean knot comes to be restored” (*Sinthome* 152; trans. in Thurston, “Translation” 61).

The *sinthome* is conceived in terms of *jouissance*. The Lacanian *jouissance*, which denotes a painful pleasure, has affinities to Freud’s concept of the *Libido*. Relating Joyce’s name to *joy*, affords Lacan to establish a more direct relation between Joyce and *jouissance* (“Joyce I” 27) based on their common etymological root, namely Old French *joie*. Lacan regards *jouissance* as the crucial element in Joyce’s writing. In *Finnegans Wake*, he recognizes an “opaque *jouissance* of excluding sense” (Lacan, “Joyce II” 36; my translation) and this *jouissance* is, according to Lacan, the one thing that we can apprehend in Joyce’s text:

This jouasse, this *jouissance* is the only thing of his [Joyce’s] text that we can get hold of. There is the symptom. [...] The symptom is, purely, that which conditions language, but in a certain way, Joyce brings it to the power of language—without anything being analyzable. This is what strikes and [...] astonishes. [...] This is what makes up the substance of what Joyce accomplishes, and whereby, in some sense, literature can no longer be what it used to be. (“Joyce I” 27; my translation)

Jacques-Alain Miller has interpreted Lacan’s analysis of Joyce’s work as presenting a radical challenge for the very discourse of the psychoanalyst: “The reference to the psychosis of Joyce in no way indicated a kind of applied psychoanalysis: what was at stake, on the contrary, was the effort to call into question the very discourse of the analyst *by means* of the symptom Joyce, insofar as the subject, identified with his symptom, is closed to its artifice” (qtd. in Žižek 137). What remains for the psychoanalyst, according to Žižek, is to identify with the *sinthome* (Žižek 137); it thus represents the “final limit of the psychoanalytic process” (137). Although Lacan’s work has found a not insignificant reception within literature departments, his reading of Joyce and the notion of the *sinthome* have often been overlooked. It was Žižek who emphasized their centrality in Lacan’s work.

Two years before his lecture on Joyce, Lacan had reflected on the similarity of the language of *Finnegans Wake* and the subject-matter of analytic discourse, the slip of the tongue—a connection that Michel Butor had expounded in an essay in 1957—in his *Séminaire XX* (1972-73):

What happens in Joyce’s work ? The signifier stuffs (*vient truffer*) the signified. It is because the signifiers fit together, combine, and concertina (*se télé-*

scopent)—read *Finnegans Wake*—that something is produced by way of meaning (*comme signifié*) that may seem enigmatic, but is clearly *what is closest to what we analysts, thanks to analytic discourse, have to read—slips of the tongue (lapsus)*. It is as slips that they signify something, in other words, that they *can be read in an infinite number of different ways*. But it is precisely for that reason that they are difficult to read, are read awry, or not read at all (*que ça se lit mal, ou que ça se lit de travers, ou que ça ne se lit pas*). But doesn't this dimension of "being read" (*se lire*) suffice to show that *we are in the register of analytic discourse*? What is at stake in analytic discourse is always the following—you give a different reading to the signifiers that are enunciated (*ce qui s'énonce de signifiant*) than what they signify. (*Feminine* 37; emphasis added)

The very style of Lacan's later texts and seminars seems to be an appropriation of this language, as numerous commentators have pointed out: "His discourses on that which ruptures discourse quite precisely exhibit and even enact the very rupture in question," as symptomized by his "ever-growing delight in multireferential and multilingual wordplay" (Lee, *Lacan* 134). In the final analysis the "astonishing number of neologisms, portmanteau words, and more or less spectacular puns" (Lee, *Lacan* 134) suggests that Lacan was affected by the Joycean *sinthome*, just as Derrida was affected by Joyce's signature—that "joyceance of language" as Jean-Michel Rabaté called it ("Discussion" 206). Lacan acknowledges it when he establishes for his *Écrits* a genealogy—spelling "comme pas-à-lire"—that links the unreadability and untranslatability of his writings with his image of the Joycean enigma (Lacan, "Postface" 251f):

after all, the written [or writing] as the not-to-be-read [*l'écrit comme pas-à-lire*] is introduced by Joyce—I'd do better to say intraduced [*intraduit*] (both introduced and translated), because to deal with the word is to negotiate beyond languages, and he can hardly be translated *being likewise little read everywhere*. (Thurston, *James Joyce* 69; emphasis added)

Rather than considering it in terms of "influence," it is more appropriate, I think, to say that Joyce's last work has been a provocative and fertile intellectual stimulus, an *agent provocateur* in the aforementioned sense, for an illustrious band of writers and theorists. The two approaches to Joyce discussed here attempt to explain the text, in Lacan's case one should rather say "Joyce the phenomenon," within the context of their specific scope of understanding. They represent a tiny fraction of the massive corpus that is labelled Joyce criticism.

Returning to our initial question, we may note that there are at least two answers. We may concede that the boundaries of our discipline concerning its

traditional object of study, the literary text, apparently lie in those instances where the traditional tools of analysis cannot properly explain the phenomenon under investigation. We may consequently state the need for new concepts and useful descriptive terms and understand it as an opportunity to sharpen and refine our critical tools and to reconsider the usefulness of others. This view is affirmative.

The other view may be termed skeptical. It leads us to ask ourselves if we are still aware of the boundaries of literary criticism. Are we confusing the feasible with the ideal we are striving for when we say “we cannot afford to fall behind literature”? There are “liminal” texts that provoke the skeptical perspective. The contest for reading that *Finnegans Wake* has provoked has neither resulted in the elucidation so desired nor has it provided a descriptive or analytical apparatus. The numerous attempts of rewriting this text, one of the singular features of its reception history, have not led to a domestication of its ineradicable oddness. It is the site of the loss of an illusion—“No light, but rather darkness visible.”

It is in the etymology of *obscurus*, dark, literally “covered over,” and *opacus*, shady, that we still perceive the underlying conceptual metaphor “understanding is seeing.” Joyce’s “book of the dark” (*FW* 251.24) plays on this universally dominant metaphor of cognition. Seeing requires light, but in the dark the priority shifts from vision to hearing— “our ears, eyes of the darkness” (*FW* 14.29). In Joyce’s last work we find an aesthetic foregrounding of the synaesthetic experience through a baffling of our audio-visual perception. The readers of *Finnegans Wake* are free to contemplate, indeed to “drink up[,] words, scilicet, tomorrow till recover will not, all too many much illusiones through photoprismic velamina of hueful panepiphanal world spectacurum” (*FW* 611.11-14).

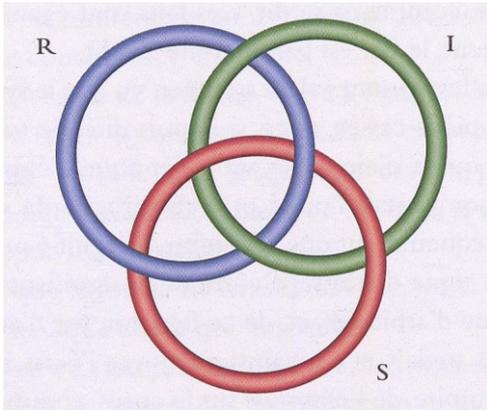


Figure 1

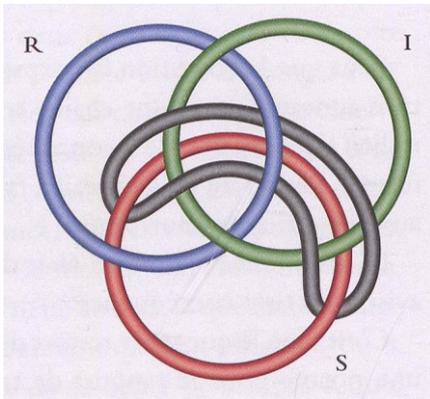


Figure 2

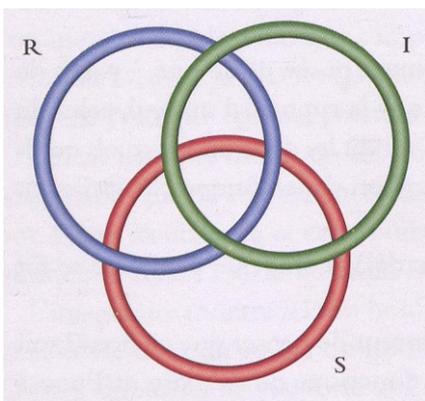


Figure 3

Works Cited

- Anz, Thomas. "Disziplinen können voneinander lernen." *Der Tagesspiegel* 25 Sept. 2007. 3 Nov. 2009 <http://www.tagesspiegel.de/wissen/disziplinen-koennen-voneinander-lernen/1051218.html>.
- Attridge, Derek. *Joyce Effects: On Language, Theory and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Aubert, Jacques and Maria Jolas, eds. *Joyce & Paris: 1902 ... 1920 - 1940 ... 1975; Actes du cinquième Symposium International James Joyce, Paris 16 - 20 juin 1975*. 2 vols. Paris: Éd. du CNRS et al, 1979.
- , (ed). *Joyce avec Lacan*. Bibliothèque des analytica. Paris: Navarin, 1987.
- . *S/Z*. Trans. by Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.
- Bondanella, Peter E. *Umberto Eco and the Open Text: Semiotics, Fiction, Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- , (ed). *New Essays on Umberto Eco*. New York: CUP, 2009.
- Caesar, Michael. *Umberto Eco: Philosophy, Semiotics and the Work of Fiction*. Key Contemporary Thinkers. Cambridge: Polity P, 1999.
- Cixous, Hélène. *The Exile of James Joyce*. Trans. Sally A.J. Purcell. New York: David Lewis, 1972.
- Deming, Robert H., ed. *James Joyce: The Critical Heritage*. Vol 1. London: Routledge & Kegan Paul, 1970.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Collection Critique. Paris: Minuit, 1967.
- . "Le Facteur de la Vérité." 1975. *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. By Derrida. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1987. 411-496.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- Eco, Umberto. *Il problema estetico in San Tommaso*, Studi di estetica 2. Turin: Edizioni di Filosofia, 1956.
- . *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milan: Bompiano, 1962.

- . "Le Moyen-âge de James Joyce." *Tel Quel* 11 (1962): 39-52.
- . "Le Moyen-âge de James Joyce." *Tel Quel* 12 (1963): 83-92.
- . "Le strutture narrative in Fleming." *Il caso Bond*. Ed. Oreste Del Buono, et al. Milan: Bompiano, 1965. 73-122.
- . *Le poetiche di Joyce: Dalla 'Summa' al 'Finnegans Wake'*. Delfini cultura 29. Milan: Bompiano, 1966.
- . *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica*. Milan: Bompiano, 1968.
- . *Opera aperta*. 3rd rev. ed. Milan: Tascabili Bompiano, 1976.
- . *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Advances in Semiotics. Bloomington/IN: Indiana University Press, 1979.
- . *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Studi Bompiani 22. Milan: Bompiano, 1979.
- . *The Open Work*. Trans. Anna Cancogni. Cambridge/MA: Harvard University Press, 1989.
- . *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*. 1962. Trans. Ellen Esrock. Rpt. Cambridge/MA: Harvard University Press, 1989.
- . "Author's Note." *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*. By Eco. Rpt. Cambridge/MA: Harvard University Press, 1989. xi.
- . *The Limits of Interpretation*. Advances in Semiotics. Bloomington/IN: Indiana University Press, 1990.
- . *Interpretation and Overinterpretation*. Ed. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- . *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge/MA: Harvard University Press, 1994.
- . *On Literature*. Trans. Martin McLaughlin Orlando/FL.: Harcourt, 2004.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1959.
- Erhart, Walter, ed. *Grenzen der Germanistik: Rephilologisierung oder Erweiterung?* DFG-Symposion 2003. Germanistische-Symposien-Berichtsbände 26. Stuttgart: Metzler, 2004.
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*.

- London: Routledge, 1996.
- Ffrench, Patrick. *The Time of Theory: A History of Tel Quel*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Fiedler, Leslie A. "Cross the Border – Close the Gap." 1968/69. *The Collected Essays of Leslie Fiedler*. Vol. 2. New York: Stein and Day, 1971. 461-485.
- . "Bloom on Joyce; or, Jokey for Jacob." *Journal of Modern Literature* 1.1 (1970): 19-29.
- Füger, Wilhelm. "'Seltsame Schleifen': James Joyce als Agens und Patiens postmoderner Literaturkonzeptionen." *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*. Ed. Klaus W. Hempfer. Text und Kontext 9. Stuttgart: Steiner, 1992. 12-24.
- Hassan, Ihab. "Joyce-Beckett: A Scenario in Eight Scenes and a Voice." *Journal of Modern Literature* 1.1 (1970): 7-18.
- . *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*. Urbana/IL: U of Illinois P, 1975.
- Houdebine, Jean-Louis. "Joyce Tel Quel." *Tel Quel* 94 (1982): 35-44.
- Jauß, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Trans. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- . "The Theory of Reception: A Retrospective of its Unrecognized Prehistory." *Literary Theory Today*. Ed. Peter Collier and Helga Geyer-Ryan. Cambridge: Polity P, 1990. 53-73.
- Jones, Ellen Carol. "Introduction." *James Joyce: The Augmented Ninth; Proceedings of the Ninth International James Joyce Symposium, Frankfurt, 1984*. Ed. Bernard Benstock. Syracuse/NY: Syracuse University Press, 1988. 77-79.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. Penguin Classics. London: Penguin, 2000.
- Klein, Scott W. "James Joyce and Avant-Garde Music." *The Contemporary Music Centre Ireland*. 2004. 31 Jan. 2011 <http://www.cmc.ie/articles/article850.html>.
- Kristeva, Julia. "Le mot, le dialogue et le roman." 1967. *Semeiotike: Recherches pour une sémanalyse*. By Kristeva. Collection Tel Quel. Paris: Seuil, 1969. 143-173.

- . *La Révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*. Collection Tel Quel. Paris: Seuil, 1974.
- Lacan, Jacques. "Le Séminaire sur 'La lettre volée.'" 1956. *Ecrits*. By Lacan. Paris: Seuil, 1966. 11-61.
- . "Postface." *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. By Lacan. Le Séminaire de Jacques Lacan Livre XI. Ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1973. 251-254.
- . "Joyce le symptôme I." *Joyce avec Lacan*. Ed. Jacques Aubert. Bibliothèque des analytica. Paris: Navarin, 1987. 21-29.
- . "Joyce le symptôme II." *Joyce avec Lacan*. Ed. Jacques Aubert. Bibliothèque des analytica. Paris: Navarin, 1987. 31-36.
- . "Preface." *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. By Lacan. The Seminar of Jacques Lacan 11. Trans. Alan Sheridan. Rpt. New York: Norton, 1998. vii-ix.
- . *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge*. The Seminar of Jacques Lacan 20. Trans. Bruce Fink. New York: Norton, 1999. Trans. of *Encore*. Le Séminaire de Jacques Lacan Livre XX. Paris: Seuil, 1975.
- . *Le sinthome*. 1975-76. Le Séminaire de Jacques Lacan Livre XXIII. Ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 2005.
- Lee, Jonathan Scott. *Jacques Lacan*. Amherst/MA: University of Massachusetts Press, 1991.
- Lernout, Geert. *The French Joyce*. Ann Arbor/MI: University of Michigan Press, 1990.
- Levin, Harry. *James Joyce: A Critical Introduction*. Norfolk/CT: New Directions, 1941.
- . *James Joyce : A Critical Introduction*. 2nd rev. ed. New York: New Directions, 1960.
- Lyotard, Jean-François . "Answering the Question: What is Postmodernism?" *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. By Lyotard. Theory and History of Literature 10. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. 71-82.
- Miller, Jacques-Alain. "Préface." *Joyce avec Lacan*. Ed. Jacques Aubert.

Paris: Navarin, 1987. 9-12.

Rabaté, Jean-Michel. "Discussion." *James Joyce: The Augmented Ninth; Proceedings of the Ninth International James Joyce Symposium, Frankfurt, 1984*. Ed. Bernard Benstock. Syracuse/NY: Syracuse University Press, 1988. 204-206.

---. *Jacques Lacan: Psychoanalysis and the Subject of Literature*. Transitions. Basingstoke/UK: Palgrave 2001.

---. "The Joyce of French Theory." *A Companion to James Joyce*. Ed. Richard Brown. Malden/MA: Blackwell, 2008. 254-269.

Roughley, Alan. *James Joyce and Critical Theory: An Introduction*. Ann Arbor/MI: University of Michigan Press, 1991.

Schwab, Gabriele. *The Mirror and the Killer-Queen: Otherness in Literary Language*. Bloomington/IN: Indiana University Press, 1996.

Senn, Fritz. "Dogmad or Dubliboused?" *Joyce's Dislocutions: Essays on Reading as Translation*. Ed. John Paul Riquelme. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984. 96-119.

Thurston, Luke. "Sinthome." *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Dylan Evans. London: Routledge, 1996. 188-189.

---. *James Joyce and the Problem of Psychoanalysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

---. "Translation of *Le Sinthome*." By Jacques Lacan. Unpublished manuscript. 65pp. 15 April 2010 http://www.sduk.us/beaver/PDF/Lacan-Seminar23_Sinthome_English.pdf.

Wolfreys, Julian. *Readings: Acts of Close Reading in Literary Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Žižek, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. October Books. Cambridge/MA: MIT Press, 1992.

Das Begehren der Philologie nach räumlichen Beziehungen

Malika Maskarinec (University of Chicago)

Abstract: In response to the question “What is the nature of a philological practice that seeks to establish a spatial relationship between text and reader?” this essay compares the philologist Hans Ulrich Gumbrecht’s contemporary account of aesthetic experience with the school of Empathy Aesthetics in the late nineteenth century with respect to the manner each emphasizes the spatial qualities of that relationship. Although employing different conceptual repertoires, both assert that the desire of an aesthetic recipient to be in the spatial vicinity of the object and experience the presence of the object with and upon his own body motivates an aesthetic experience, including the work of the philologist. Gumbrecht and the empathy aesthetician Robert Vischer characterize the desire to stand in a spatial relationship to the aesthetic object as the desire to be subsumed thereby, a characterization which entails the negation of the original philological standpoint.

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106699](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106699)

Die Frage, auf die ich eingehen möchte, lautet: Wie sieht eine Praxis der Philologie aus, die eine räumliche Beziehung zwischen Text und Leser herstellen will? Anders gefragt, was heißt es, die Art, wie wir mit einem Text umgehen, von der Räumlichkeit des Textes her zu beschreiben? Räumlichkeit soll dabei durchaus als Gegensatz zur Zeitlichkeit verstanden werden. Da das Erzählen und das Lesen eines Textes, unser Umgang mit Sprache überhaupt, zuerst als temporale Vorgänge konzipiert werden, bedeutet der Versuch, das Verhältnis zwischen Text und Leser als ein räumliches zu beschreiben, ein Ausschalten unserer natürlichen Herangehensweise. Dieser Versuch fordert zugleich, den Text als räumliches Objekt und uns selbst, die Philologen, als ebenfalls räumliche, das heißt als körperliche Wesen zu denken. Die Möglichkeit einer derart räumlichen Beschreibung von Texterfahrung soll am Beispiel der Einfühlungsästhetik um 1900 im Vergleich mit Hans Ulrich Gumbrechts aktuellem Versuch über den Stand der Philologie erläutert werden. Dieser Vergleich bietet einen Blick auf die Grundproblematik einer philologischen Methode, die nach einer räumlichen Beziehung zum Text sucht.

Ausgangspunkt meiner Betrachtungen ist Gumbrechts Buch *Die Macht der Philologie* (2003), das im Zusammenhang mit seinem wenig später veröffentlichten Buch *Diesseits der Hermeneutik* (2004) (auf Englisch *Production of*

Presence) gegen den herkömmlichen zeitlich hermeneutischen und für einen räumlich bestimmten Umgang mit Texten plädiert. Gumbrechts Hauptthese lautet:

It is my impression that, in different ways, all philological practices generate desires for presence, desires for a physical and space-mediated relationship to the things of the world (including texts), and that such desire for presence is indeed the ground on which philology can produce effects of tangibility (and sometimes even the reality thereof). (*The Powers of Philology* 6)

Die vier Praktiken der Philologie, die Gumbrecht hervorhebt, das Identifizieren von Fragmenten, das Edieren, Kommentieren und Historisieren, produzieren ihm zufolge je eigene Arten des Begehrens nach räumlicher Präsenz. Gemeinsam aber ist ihnen allen, dass die Praktiken und ihre Produkte das Begehren nicht nur hervorrufen, sondern auch durch dieses motiviert werden. Jede Praxis der Philologie schafft Präsenzeffekte, die zugleich ein Verlangen nach noch stärkerer Präsenz erzeugen. Zum Beispiel wird das Historisieren – das heißt die Rekonstruktion des geschichtlichen Kontexts eines Werkes – durch das Verlangen motiviert, die gefühlte Distanz zum Text aufzuheben. Historisieren zielt dementsprechend auf ein In-der-Nähe-des-Textes-Sein beziehungsweise ein dem Text-nahe-Sein, anders gesagt, auf einen Effekt des Präsentseins. Aber selbst wenn es gelingt, den geschichtlichen Kontext zu vermitteln, wird gerade dadurch das Begehren ausgelöst, dem Text noch näher zu sein, sich noch weiter in die historischen Umstände seines Kontexts zu vertiefen.

In *Diesseits der Hermeneutik* betont Gumbrecht, dass ein Präsenzerlebnis als räumliche Beziehung zum Gegenstand zu verstehen sei:

Das Wort ‚Präsenz‘ bezieht sich nicht auf ein zeitliches, sondern auf ein räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen. Was präsent ist, soll für Menschenhände greifbar sein, was dann wiederum impliziert, dass es unmittelbar auf menschliche Körper einwirken kann. (10)

Die Räumlichkeit von Präsenz wird mit Hinsicht auf dreierlei Bedingungen definiert. Erstens setzen Präsenzeffekte eine Fragmentierung der Zeit voraus. Präsenz entsteht nur im Ereignis eines transitorischen Momentes, in dem sich etwas vorübergehend enthüllt, um sich dann wieder zurückzuziehen. Es handelt sich also um eine räumliche Beziehung ohne zeitliche Dauer. Zweitens verweist Präsenz, dem lateinischen Stamme *prae-esse* zufolge, auf ein Da- und

also zumindest scheinbar Greifbarsein. Was „greifbar“ ist, ist nah genug, befindet sich in Reichweite, ist durch eine körperliche Nähe zu uns gekennzeichnet und wirkt sich daher auch auf unseren Körper aus. Die Präsenz eines Textes nachzuweisen, erfordert daher die Untersuchung der körperlichen Textwirkung auf uns. Die Frage entsteht: Wie beteiligen sich unser Körper und dessen Sinnesorgane am Umgang mit einem Text?

In dieser Frage zeigt sich der anti-hermeneutische Ansatz von Gumbrechts Projekt. Anstatt einen Text mittels Interpretation auf seinen Sinn hin zu befragen, soll der Philologe sich dem Text überlassen und es also dem Text überlassen, Macht auf seinen Körper auszuüben. Der Ausschluss dieser körperlichen Beteiligung in der abendländischen Philosophie seit Descartes habe, so Gumbrechts These, in der heutigen Kultur zu einem Verlangen nach eben jener Präsenz geführt, zu dem Verlangen, einen sinnlichen Bezug zu den Dingen dieser Welt wiederzugewinnen, ohne dabei ihren möglichen Sinn berücksichtigen zu müssen. Diese Wiederherstellung des sinnlichen Bezugs, des direkten Kontakts zu den Dingen, gelingt im Laufe des ästhetischen Prozesses, da ästhetische Erlebnisse grundsätzlich mit Präsenzeffekten einhergehen. Betrachtet man die Rolle, die Gumbrecht in *Die Macht der Philologie* Präsenzeffekten zuweist, so deutet sich an, dass ihm zufolge die Philologie ästhetische Begegnungen mit Texten vorbereitet.

In *Diesseits der Hermeneutik* entfaltet Gumbrecht ein Kontinuum von Arten der ‚Weltaneignung‘, das von den Praktiken einer sinnbezogenen Kultur bis zu einer Präsenzkultur reicht. Während etwa die Praxis der Textinterpretation auf der Seite des Sinns liegt, befinden sich Praktiken wie Essen, das heißt die Vernichtung der räumlichen Differenz zu etwas durch dessen Inkorporierung, oder das Eindringen des eigenen Körpers in das Objekt auf der Präsenzseite. Demzufolge wären philologische Praktiken, die das Verlangen nach Präsenz stillen, mit dem Essen des Textes beziehungsweise einem gewalttätigen Eindringen in den Text gleichzusetzen. Dies zeigt sich bei Gumbrecht darin, dass er die philologische Bearbeitung eines Fragments als Appetitanregung bezeichnet. Wie dies mit bekannteren philologischen Praktiken zu vereinbaren wäre, bleibt jedoch offen.

Aus Gründen, auf die ich später zurückkommen werde, grenzt sich Gumbrecht von der Tradition der Einfühlungsästhetik ab. Diese Abgrenzung wird nötig, weil die Einfühlungsästhetik im 20. Jahrhundert den wohl deutlichsten Versuch repräsentiert, den Umgang mit einem Kunstwerk oder schönen Gegenstand von seiner Räumlichkeit her zu definieren und also wie Gumbrecht ein räumliches Verständnis von ästhetischen Vorgängen zu entwi-

ckeln. Am Beispiel des ersten Einfühlungsästhetikers, Robert Vischer, möchte ich diese Tradition jetzt als Kontrastpunkt zu Gumbrechts Projekt skizzieren.

„Einfühlung“ stellt zwischen 1880 und 1920 das bedeutendste Thema der Ästhetik in Deutschland dar, die deshalb auch unter dem Namen „Einfühlungsästhetik“ bekannt ist. Im Prozess der Einfühlung versetzt sich der Betrachter in die räumlichen Dimensionen des betrachteten Kunstwerks. Ein Kunstwerk zu genießen, heißt dieser ästhetischen Theorie zufolge, sich in ein Objekt einzufühlen. Ebenso wie ethische Einfühlung mich beim Anblick eines leidenden Menschen zu der Vorstellung auffordert, an seiner Stelle zu sein, verlangt das Kunstwerk von mir, mich in seine Form zu versetzen. Robert Vischers Dissertation *Über das optische Formgefühl* von 1873 ist das erste Werk im 19. Jahrhundert, in dem ein ästhetisches Erlebnis als Einfühlung in das Objekt bezeichnet wird. Vischer beschreibt das Wesen eines ästhetischen Erlebnisses als körperliche Beteiligung an der Räumlichkeit des schönen Gegenstandes, hier etwa am Beispiel der Betrachtung einer Berglandschaft:

[I]ch [bewege] mich, von einer motorischen Vorstellung geleitet, an der Erstreckung einer Hügelkette hin, ganz wie ich mich von eilenden Wolken in die Ferne tragen lasse. Es ist kein Sehen mehr, sondern ein Zusehen [...] Wir bewegen uns in und an den Formen. Allen Raumveränderungen tasten wir mit leibenden Händen nach. Wir klettern empor an dieser Tanne, wir recken uns in ihr selbst empor, wir stürzen in diesen Abgrund [...]. (21)

Bezeichnend an Vischers Beschreibung ist, dass der ganze Körper in das Erlebnis eingebunden ist. Die Raumwahrnehmungen des Gesichtssinns ermöglichen dem Tastsinn sowie dem Körper als Ganzem, am Vorstellungsbild teilzunehmen. Die Sinne werden dabei nicht als Vermittlungsmedien gedacht, die Informationen in den Körper hineinleiten, sondern, wie an Vischers Formulierung „leibenden Händen“ zu erkennen ist, als immer schon zum Körper gehörend. Indem der Körper des Betrachters die räumlichen Bewegungen der Berglandschaft nachahmt – er erstreckt, reckt und stürzt sich in den Abgrund –, übernimmt er deren Dimensionen und macht sie zu seinen eigenen. Der Betrachter genießt die Landschaft, weil sein Körper sich im Raum bewegt, wie der betrachtete Gegenstand es vorbildet.

Vischer versucht mit seinem Einfühlungsbegriff die Frage zu beantworten, wie es denkbar ist, das Natur- und Kunstschöne als Ausdruck der menschlichen Gefühle zu verstehen, obwohl die ästhetischen Formen selber diese Gefühle offensichtlich nicht beinhalten können. Wie ist es zum Beispiel möglich, dass die beschriebene Berglandschaft ein Erhabenheitsgefühl auszudrücken

scheint? Vischer antwortet, dass der Betrachter, indem er sich in die Form einfühlt, ihr seine Gefühle leiht, die dann dem Objekt zu gehören scheinen. Er schreibt:

Ich traue also der leblosen Form mein individuelles Leben zu [...] Nur scheinbar behalte ich mich selbst, obwohl das Objekt ein Anderes bleibt. Ich scheine mich ihm nur anzubequemen und anzufügen, wie Hand und Hand sich fügt, und dennoch bin ich heimlicherweise in dieses Nichtich versetzt und verzaubert.
(21)

Die räumliche Beteiligung des Betrachters besteht also nicht nur aus der Nachahmung, sondern auch aus einem vorgestellten räumlichen Sich-in-etwas-hinein-Versetzen. Letzte Konsequenz dieser Schilderung ist jedoch, dass die Form mitsamt der ‚in sie‘ eingefühlten Gefühle schließlich eine Verräumlichung des Ichs bewirkt. Der Betrachter erkennt den Gegenstand als räumliche Verkörperung seiner Psyche. Das Begehren nach einer räumlichen Beziehung zum Gegenstand wird hier so weit getrieben, dass das Ich in der Räumlichkeit des Gegenstandes aufgeht.

Obwohl Vischers Theorie kein philologisches Programm enthält, lassen sich darin mehrere Merkmale einer räumlichen Philologie im Sinne Gumbrechts erkennen. Zunächst ist festzustellen, dass sowohl Vischers Entwurf eines ästhetischen Erlebnisses als auch Gumbrechts Präsenzeffekte nur dann auftreten, wenn Betrachter und Gegenstand einen gemeinsamen Raum teilen. Zweitens hängt in beiden Fällen das ästhetische Erlebnis von der Beteiligung des ganzen Körpers ab. Hinzu kommt, dass in Gumbrechts Präsenzpraktiken ebenso wie in der Einfühlungsästhetik eine Form von Aufhebung angestrebt wird: Bei Gumbrecht wird versucht, die Differenz zwischen Wahrnehmendem und Gegenstand durch Essen oder Eindringen aufzuheben, in der Einfühlungsästhetik wird das Verlangen nach Vereinigung noch radikaler gedacht und zum eigentlichen Grundakt der Ästhetik.

Gumbrecht verwahrt sich allerdings trotz aller Gemeinsamkeiten dagegen, mit der Einfühlungsästhetik in Verbindung gebracht zu werden, weil sie seiner Meinung nach noch von einer Subjekt-Objekt-Spaltung ausgeht, die er als von der späteren Phänomenologie philosophisch überwunden betrachtet. Eine solche Spaltung impliziert, dass das denkende Subjekt ständig damit beschäftigt ist, ein Wissen vom materiellen Objekt zu erlangen. Eine Welt von Dingen, zu denen das Subjekt nicht gehört, ist immer eine Oberfläche, die mittels Interpretation durchdrungen werden muss. Und wenn auch die Begriffe Interpreta-

tion und Sinn bei Vischer fehlen, so ist es gewiss zutreffend, dass der Vorgang, dem Objekt menschliches Gefühl zu verleihen, eine Art von Sinnzuschreibung darstellt. Demzufolge grenzt sich Gumbrecht mit folgender Behauptung explizit von der Einfühlungsästhetik ab:

Präsenzeffekte richten sich jedoch ausschließlich an die Sinne. Daher stehen die von ihnen ausgelösten Reaktionen in keinem Zusammenhang mit der ‚Einfühlung‘, d. h. sie haben nichts damit zu tun, dass man sich ausmalt, was in der Psyche einer anderen Person vor sich geht. (*Diesseits der Hermeneutik* 12)

Auch wenn Vischer den Begriff Einfühlung nicht (wie später andere Vertreter der Einfühlungsästhetik) anwendet, um sich die Psyche einer Person, sondern vielmehr den Inhalt einer künstlerischen Form auszumalen, hat Gumbrecht doch insofern recht, als das Einfühlen, sei es nun in eine Landschaft oder in menschliche Gefühle, einen Versuch darstellt, dem Gegenstand zusätzlich zu seiner Materialität eine tiefere Schicht zu verleihen, und demnach auch als sinnbezogene Praxis zu verstehen ist. Das bedeutet, dass zur Einfühlung sowohl Präsenz- als auch Sinn-Elemente gehören, eine Doppelseitigkeit, die Gumbrecht der Mehrheit der, wenn nicht sogar allen menschlichen Tätigkeiten zuschreibt. Gumbrechts Theorie hat mit der Einfühlungsästhetik gemeinsam, dass beide die körperliche Beteiligung an einem ästhetischen Erlebnis, einschließlich des Lesens, betonen. Ebenfalls gemeinsam ist beiden Theorien, dass diese Beteiligung sich nie ganz ohne Deutung des Geschehens vollziehen kann, Sinnelemente nie ganz fehlen können. Obwohl Gumbrecht und Vischer die körperliche Teilnahme an einem ästhetischen Erlebnis betonen möchten, gestehen beide, dass sich dies nie völlig ohne Deutung vollzieht. Der Unterschied zwischen Gumbrecht und Vischer liegt darin, dass Gumbrecht die psychische Qualität dieser Sinnelemente ablehnt: Ihm zufolge heißt Lesen nicht das Einfühlen in die Psyche eines anderen Menschen, etwa in die des Verfassers oder der Figur eines Textes, sondern die unumgängliche Beteiligung unseres Verstands beim Lesen.

Diese Doppelseitigkeit jeder Tätigkeit meint Gumbrecht auch, wenn er in *Diesseits der Hermeneutik* feststellt, dass Lesen immer hauptsächlich eine sinnbezogene Praxis sein soll, auch wenn Präsenzeffekte des Textes – sein Geruch, seine Textur oder sein Geschmack – berücksichtigt werden. Dass die Praktiken des Lesens im Allgemeinen und die Philologie im Besonderen, der Ansatz von *Macht der Philologie* eingeschlossen, auf ihre Grenzen stoßen, wenn sie ausschließlich von ihrer Präsenzseite her beschrieben werden, dürfte

also bei beiden hier dargelegten Ansätzen einer räumlichen Ästhetik deutlich werden. Wie beide Versuche, Gumbrechts *Macht der Philologie* und die Einfühlungsästhetik, zuletzt an die Grenze der Philologie stoßen, möchte ich nun abschließend erläutern.

Die Einfühlungsästhetik scheitert nicht im eigentlichen Sinn an dem Versuch, Texte räumlich zu denken, sondern unternimmt vielmehr diesen Versuch erst gar nicht, weil von der Prämisse ausgegangen wird, dass es sich bei Texten um zeitliche Gegenstände handelt. Vischers Ästhetik, die die räumlichen Dimensionen des Gegenstandes voraussetzt, befasst sich erst gar nicht mit Texten, sondern bezieht sich ausschließlich auf räumliche Künste und auf die Natur. Die Schule der Einfühlungsästhetik in der Nachfolge von Vischer bietet zwei Antworten auf die Frage an, wie ein Text Gegenstand der Einfühlung werden kann, die allerdings beide meines Erachtens ungenügend sind. Entweder heißt es, der Leser fühle sich in die dargestellten Personen oder Gegenstände ein, wobei der Zeichencharakter der Sprache, ihre Abstraktheit, übersehen wird. Oder aber die Sprache wird mit Hilfe einer Metapher als räumlicher Gegenstand aufgefasst, in den man sich einfühlen kann, und dabei selber zum Einfühlungsgegenstand gemacht. Zum Beispiel wird die Sprache als Strom beschrieben, in den der Zuhörer hineingezogen und von dem er davongetragen wird. Dieser Versuch, den Text als Einfühlungsgegenstand zu denken, bleibt ungenügend, da der Text schließlich nur metaphorisch und nicht von sich her als räumlich verstanden wird. Wenn das Einfühlen nur aufgrund solch einer Metapher vorgestellt werden kann, beginnt der Einfühlungsprozess selber, die körperliche Teilnahme am Lesen, metaphorisch zu scheitern, eine Folge, die dem ursprünglichen Projekt der Einfühlungsästhetik widerspricht.

Bei Gumbrecht geht es dagegen nicht um den Versuch, dem Text eine räumliche Dimension hinzuzufügen. Insofern der Text bei ihm als materiales Ding aufgefasst wird, besitzt er diese Dimensionen immer schon. Aber wie sich am Fall des Identifizierens von Fragmenten zeigt, verhindert auch bei Gumbrecht die Zeitlichkeit des Gegenstandes, ähnlich wie bei Vischer, eine völlige Präsenz des Textes. Vorausgesetzt, dass Präsenz als räumliche Beziehung gedacht wird, fallen zeitliche Objekte zumindest vorübergehend oder teilweise aus ihrem Bereich heraus. „I associate full presence with completeness/wholeness“, schreibt Gumbrecht, „whereas I suppose that temporal objects properly speaking [...] despite their presence, will always leave the feeling of a lack“ (*The Powers of Philology* 12). Angesichts der Tatsache, dass ein Fragment einen zeitlichen Ausschnitt seines sprachlichen Vorgangs und seiner

eigenen Geschichte bildet, leidet der Philologe immer unter dem Gefühl des Mangels, einer Abwesenheit, wodurch ein Erlebnis der völligen Präsenz ausgeschlossen wird.

Was hier über eine Praxis der Philologie, das Identifizieren von Fragmenten, gesagt wird, dass sie ein Verlangen nach Präsenz nicht erfüllen kann, trifft letztlich ebenso auf alle anderen von Gumbrecht behandelten philologischen Praktiken zu – das Edieren, Kommentieren und Historisieren. Jede dieser Praktiken stellt den Versuch dar, eine räumliche Beziehung zum Text zu etablieren. Doch kann das motivierende Begehren nach Präsenz in keinem dieser Fälle gesättigt werden. Im Gegenteil, jedes dieser Verfahren intensiviert nur immer wieder das Begehren, so dass im Endeffekt ein Überschuss an Begehren verbleibt. Im Fall des Kommentierens etwa wird Präsenz in der Fülle der Kommentare gesucht, was dadurch begrenzt ist, dass das Kommentieren immer nur im eingeschränkten Raum der Marginalien stattfindet. Mit Blick auf das Edieren macht Gumbrecht deutlich, dass das Begehren nach Präsenz dem Ausüben der eigentlichen philologischen Arbeit sogar entgegensteht. Er schreibt: „In the case of editing where the desire for presence can lead us to want to embody the author role, the desire is not only unfulfilled by the philological practice, it is at odds, counterproductive to it [...]“ (*The Powers of Philology* 34).

Letztendlich bietet Gumbrechts Buch weniger eine Theorie dessen, was Philologen können, als eine Theorie dessen, was sie nicht können, aber umso mehr begehren. So stark das Verlangen nach einer räumlichen Beziehung zum Text auch immer ist – eine Philologie, die Text und Leser in einem gemeinsamen Raum denkt und beide möglicherweise auch miteinander verschränkt, kann durch die eigentlichen philologischen Praktiken nicht umgesetzt und ihr Begehren daher nie ganz erfüllt werden. Was bei Gumbrecht und der Einfühlungsästhetik gleichermaßen zutage tritt, ist also das Begehren der Philologen, sich aus der philologischen Position herauszuprojizieren, um in den Text aufgenommen zu werden.

Literaturverzeichnis

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004.

---. *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*. Urbana: University of Illinois Press, 2003.

Vischer, Robert. *Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Ästhetik*. 1872. *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*. Von Vischer. Hg. Erich Rothacker. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1927. 1-44.

Vom Körper als Medium zum Medium des Textes.
Der Körper als narrative Strategie in Tahar Ben Jellouns

L'enfant de sable

Susanne Kaiser (Freie Universität Berlin)

Abstract: In works of Maghrebi authors like Tahar Ben Jelloun (Morocco), the body is the central medium that generates and constitutes the narration. The authors stand in the tradition of oral folk literature, which increasingly has been displaced by French written literature. Hence there is a tendency in postcolonial Maghrebi texts to reintegrate the performative act of narrating via the body into the literary structures of the novels. This becomes manifest in polyphonic and poly-perspectival narrative experiments in which, with recourse to the *halqa* (the typical oral narrative situation), a *re-territorialization* (Deleuze/Guattari) of the body is performed.

In this context the body in literature plays a central role on the level of the metadiegesis: it is presented as the medium of narration. Using as an example Tahar Ben Jellouns novel *L'enfant de sable* (1985), the aim of this essay is to show how *halqa* elements and narrative influences from *The Arabian Nights* structure the text, which becomes a hybrid between medium and embodiment (Fischer-Lichte) by simulating eventfulness.

On the level of the diegesis, the body plays likewise a decisive role as subject of the storyline, becoming the most important medium for the expression of emotions, thoughts or attitudes. Body language is deliberately utilized by the authors to discuss ways of dealing with traditions, the negotiation of social relations and the (de-)construction of identity. Social order, power structures, hierarchies, existing values and norms are communicated and constituted via body language.

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106708](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106708)

I. Einleitung

In Werken postkolonialer maghrebischer Autoren wie Tahar Ben Jelloun ist der Körper das zentrale erzählgenerierende und -konstituierende Medium. Durch den performativen Akt des Erzählens mit dem Körper stehen diese Werke in der Tradition der oralen Volksliteratur Nordafrikas, die von der franko- und anglophonen Schriftliteratur mehr und mehr verdrängt wurde, und zeigen insofern Tendenzen, diese orale Tradition in die literarischen Strukturen der Romane zu reintegrieren. Dies manifestiert sich in polyphonen und polyperspektivischen Erzählungen, in denen unter Rekurs auf die orale Erzählsituation der *Halqa* (Erzählrunde) eine *Reterritorialisierung* (Deleuze/

Guattari) des Körpers vollzogen wird. In diesem Kontext spielt der Körper in der Literatur auf der Metaebene eine zentrale Rolle, er wird als Medium der Erzählung inszeniert. An Tahar Ben Jellouns Roman *L'enfant de sable* (1985) soll exemplarisch gezeigt werden, wie durch *Halqa*-Elemente und Einflüsse der Erzählweise von *Tausendundeine Nacht* der Text strukturiert und durch die Simulation von Ereignishaftigkeit zum Hybrid aus Medium und Verkörperung (Fischer-Lichte) wird. Interessant ist hierbei die Frage, ob und wie sich solche Verkörperungen mit philologischen Mitteln beschreiben lassen.

Bei der Entfaltung der Narration ist der Körper auch auf Inhaltsebene als Gegenstand der Handlung von zentraler Bedeutung. Hier ist er Medium des Ausdrucks und der Vermittlung von Gefühlen, Gedanken und Einstellungen und wird von den Autoren eingesetzt, um die Auseinandersetzung mit Traditionen, die Verhandlung von sozialen Beziehungen und die (De-)Konstruktion von Identität zu erörtern. Gesellschaftsordnungen, Machtverhältnisse, Hierarchien, Normen und Werte werden vor allem über Körpersprache vermittelt. Auf den ersten Blick erscheint es sinnvoll, in diesem Zusammenhang einen Medienbegriff aus dem soziologischen Kontext, in dem der Körper als Medium für gesellschaftliche Prozesse verstanden wird, für die Beschreibung der Protagonisteninteraktion heranzuziehen. Allerdings wird die Anwendbarkeit des Medienbegriffs auf den Körper in der Soziologie nicht genauer reflektiert, sondern einfach vorausgesetzt. Bei genauerer Betrachtung erweist sich dieser Begriff jedoch als problematisch, besser geeignet könnte auch hier ein Medienbegriff aus der Theaterwissenschaft sein, der eher die Inszeniertheit des Körpers in den Blick nimmt. Ein solcher Begriff würde sowohl die Erzähler-Leser-Kommunikation erfassen (der Erzähler inszeniert Körpersprache, über die sich für den Leser die Geschichte konstituiert) als auch die Kommunikation der Protagonisten untereinander (wenn Körpersprache simuliert oder dissimuliert wird). Der Anwendbarkeit verschiedener Medienbegriffe aus unterschiedlichen Disziplinen auf mehrere Ebenen der Erzählungen aus dem Maghreb soll im Folgenden also nachgegangen werden.

II. Der mehrdimensionale Körper als Medium

Auf zwei Ebenen, die miteinander in Beziehung stehen, sind Körperkonzepte in Erzählungen maghrebinischer Autoren besonders relevant: Zum einen auf der Erzähler- oder Metaebene, zum anderen auf der Binnenhandlungs- oder Protagonistenebene. Auf der Metaebene geht es darum, *wie* anhand des Körpers erzählt wird, auf der Protagonistenebene wird vor allem verhandelt, *was*

erzählt wird. Auf der Metaebene steht der Körper des oder der fiktiven Erzählers im Mittelpunkt der Handlung, thematisiert wird der Körper also vor allem in seiner narrativen Dimension. Er ist erzählgenerierendes Medium, das heißt, über Beschreibungen des Erzählerkörpers wird die nächstuntere Ebene generiert. Auf der untergeordneten Ebene steht die Körpersprache der Protagonisten im Fokus des Geschehens, der Körper wird hier zum erzählkonstituierenden Medium, da sich durch seine Darstellung die Erzählung entfaltet. Hinzu kommt noch eine dritte Dimension, die Diskursebene, auf der sich ebenfalls Strukturen zeigen, die mit dem Körper in Zusammenhang stehen. Für die Überlegung, ob der Körper – wie hier zunächst unreflektiert und in Anlehnung an den Alltagssprachlichen Gebrauch des Begriffs geschehen – als Medium bezeichnet werden kann, ist die Unterscheidung der ersten beiden Ebenen substantiell. Auf der Erzählerebene geht es um den Körper als Medium von Kunstproduktion, auf der Protagonistenebene spielt der Körper als Medium sozialer Interaktion eine Rolle. Das bedeutet, dass bei der Analyse narrativer Texte zunächst zwei unterschiedliche Begriffe vom Körper als Medium herangezogen werden müssen, die den Körper in seiner jeweiligen funktionalen Dimension begreifen: einerseits ein literatur- oder theaterwissenschaftlicher Begriff, der den erzählenden Körper erfassen kann, andererseits ein soziologischer Begriff, mit dem sich die dargestellte nonverbale Kommunikation unter den Protagonisten verstehen lässt. Auf beide Ebenen soll im Folgenden separat eingegangen werden.

III. Der Körper des Erzählers als Medium von Erzählungen

Mit dem Entstehen der frankophonen maghrebischen Literatur Mitte des 20. Jahrhunderts hat, wie einleitend bereits angedeutet, der Übergang von einem Erzählsystem in ein anderes stattgefunden. Im Maghreb war über Jahrhunderte hinweg die orale Erzählweise die beherrschende Literaturtradition. Diese mündliche Tradition wurde in der nachkolonialen Zeit durch die Adaption der Gattung des Romans in französischer Sprache mehr und mehr durch das schriftliche Erzählen verdrängt; insbesondere Inhalte der Volksliteratur, die vorwiegend mündlich vermittelt und tradiert wurde, fanden Eingang in die neue Schriftliteratur. Eine typische Erzählsituation für die orale Vermittlung von Literatur ist die der *Halqa* (marokkanischer Terminus für eine geometrische Formation, die einem Halbkreis ähnelt), einer Erzählrunde, die in der Regel auf einem zentralen Platz zusammenkommt (die Djamaa el Fna in Marrakesch ist weltberühmt für ihre *Halqas* und zählt inzwischen zum Welt-

kulturerbe). Hier erzählen professionelle Erzähler gegen Geld Geschichten und je nach Entlohnung werden Einzelne aus dem Publikum in ehrenhafter oder unrühmlicher Weise in die Geschichten eingebaut. Das wichtigste Medium einer solchen Darbietung ist der Körper, der durch Gestik, Mimik, Stimmführung, Körperhaltung etc. die Erzählung konstituiert, begleitet oder widerlegt. Nicht allein der Körper des Erzählers ist hierbei für das Zustandekommen einer Geschichte entscheidend, sondern ebenso die Körper der Zuhörer, die im interaktiven Zusammenspiel durch Zurufe, eigene Versionen, Beschwerden über Handlungsverläufe und Ähnliches die Erzählung ko-konstituieren und ihren Fortgang so maßgeblich mitbestimmen. Bei jeder Erzählung handelt es sich folglich um ein singuläres Ereignis.

Sich näher mit der Rolle des realen Erzählers unter dem Aspekt von Medialität zu befassen, hat nicht nur den Vorteil, dass sich der Übergang von Oralliteratur zu Schriftliteratur anhand der damit verbundenen medialen Prozesse genauer nachzeichnen lässt, sondern dient vor allem dem Verständnis der Erzählerdarstellungen im hier untersuchten Roman. Um die Mittlerrolle des Erzählers im Folgenden terminologisch beschreibbar zu machen – hiermit hat sich die einschlägige Forschungsliteratur in Bezug auf orale Literatur meines Wissens noch nicht beschäftigt –, bietet sich eine Analogie der *Halqa* zum Theater an (tatsächlich ist die *Halqa* der Vorläufer zum zeitgenössischen marokkanischen Theater), das ähnliche Strukturen wie Ereignishaftigkeit, Improvisation und Performativität, Darsteller und Publikum, Bühnenraum etc. aufweist. So kann auf bereits bestehende Auseinandersetzungen mit der Rolle des Körpers aus der Theaterwissenschaft zurückgegriffen werden. Der Körper des Erzählers wird im folgenden Exkurs zu einem kleinen Teil der Debatte um die Frage nach der Medialisierung von literarischen Stoffen analog zum Körper des Schauspielers verstanden. Aus der theaterwissenschaftlichen Debatte um die Frage, ob beim Körper von einem Medium gesprochen werden kann (vgl. hierzu ausführlich Röttger, „F@ust vers. 3.0“), sollen zwei Konzeptualisierungen herausgegriffen werden: Zum einen die theoretischen Ausführungen von Erika Fischer-Lichte in ihrem Beitrag „Was verkörpert der Körper des Schauspielers?“, deren Kernaussage darauf zielt, den Körper nicht als Medium zu verstehen. Zum anderen der sich darauf beziehende Vermittlungsversuch von Kati Röttger („Intermedialität“), die eine Relativierung des Fischer-Lichte-Konzepts vornimmt.

Basierend auf Merleau-Pontys phänomenologischer Philosophie einer anti-dualistischen und antitranszendentalistischen Vermittlung zwischen Leib und Seele, wonach der Geist nicht anders als verkörpert existieren kann, kritisiert

Fischer-Lichte die theaterwissenschaftliche Theoriebildung, die den Körper als Medium verstehen will, als dualistisch (vgl. Fischer-Lichte 151; Merleau-Ponty 172-203). Der Körper als Medium und somit der semiotische Körper impliziere ein Zeichenapriori, eine präexistente Figur, die durch den Körper des Schauspielers in Erscheinung trete. Dies genau ist nach Fischer-Lichte nicht möglich, sie ist der Auffassung,

[...] dass der phänomenale Leib des Schauspielers nicht als Medium und Zeichen für die sprachlich konstituierte Figur dient, sondern dass die Figur, die auf der Bühne erscheint, als eine je spezifische ohne das je besondere In-der-Welt-Sein des Schauspielers/Performers nicht zu denken und zu haben ist, dass sie jenseits seines individuellen phänomenalen Leibes, den sie nicht auszulöschen, zum Verschwinden zu bringen, ‚zum Analogon‘ zu ‚depotenzieren‘ vermag, keine Existenz hat. Dies eben meint der radikal neudefinierte Begriff der Verkörperung. (159)

Fischer-Lichte setzt dem Begriff des Körpers den des Leibes entgegen (für die Unterscheidung von ‚Körper haben und Leib sein‘, auf die sich Fischer-Lichte bezieht, vgl. Plessner) und dem Begriff des Mediums den der Verkörperung; hierfür greift sie auf Csordas' Begriff des *embodiment* zurück:

Der Erklärungsmetapher von ‚Kultur als Text‘ setzt er [Csordas] den Begriff des *embodiment* entgegen, dem Konzept der Repräsentation das der ‚gelebten Erfahrung‘, des ‚Erlebens‘. Unter Berufung auf Merleau-Ponty wirft Csordas den Bestimmungen des Kulturbegriffs, welche die verschiedenen Kulturwissenschaften vorgenommen haben, vor, dass ‚none have taken seriously the idea that culture is grounded in the human body‘. Diese Einsicht stellt für ihn die fundamentale Voraussetzung dar, unter der allein sinnvoll über Kultur und über den Körper gehandelt werden kann. (159f.)

Fischer-Lichte schließt somit die Möglichkeit der Repräsentation über den Körper aus, an ihre Stelle tritt ein performatives Konzept der Ereignishaftigkeit und Konstitution im Geschehen. In den Prozessen der Verkörperung „wird der Leib ein anderer. Er transformiert sich, schafft sich neu. Der Leib ist nicht, er wird: Der Leib ereignet sich“ (161). Eine naheliegende Frage wird von Fischer-Lichte nicht aufgeworfen, die Röttger dann thematisiert: Warum kann überhaupt von einer Figur wie zum Beispiel Hamlet gesprochen werden, die durch den Schauspieler verkörpert wird? Fischer-Lichte selbst führt den Begriff der Figur an und räumt ein, dass es Wittgenstein'sche Familienähnlichkeiten zwischen den jeweiligen Verkörperungen der Figur gibt, das heißt bestimmte Merkmale, die zusammengenommen eine Figur ergeben, nicht aber

notwendigerweise bei jeder Verkörperung dieser Figur vollständig vorhanden sein müssen. Der Körper muss also eine mediale Dimension aufweisen, wenn davon gesprochen wird, dass er eine Figur vermittelt, die jenseits des Ereignisses der Verkörperung Geltung hat. Fischer-Lichtes Dualismuskritik erscheint berechtigt insoweit, als der Körper niemals zum reinen Medium werden kann (nach ihrer Verwendung des Medienbegriffs, wonach einem Medium bloß instrumentelle oder semiotische Funktion zukommt. Durch die Annahme einer graduellen Medialität könnte zwischen konventionellerem Theater und Performing Arts unterschieden werden, bei denen, um bei Fischer-Lichtes Terminologie zu bleiben, nur der *Leib* des Performers in Erscheinung tritt).

Röttger kritisiert Fischer-Lichtes Medienbegriff grundsätzlich als zu statisch und argumentiert für eine theoretische Annäherung des Medienbegriffs an den von Fischer-Lichte vertretenen Verkörperungsbegriff, indem sie den Vermittlungscharakter stärker hervorhebt (vgl. Röttger, „Intermedialität“). Sie plädiert für eine Verschiebung des Akzents von der statischen Trägerfunktion des Mediums zu einer aktiven Übertragungsfunktion, wie vor ihr auch schon andere im Umfeld der Beschäftigung mit dem Medienbegriff erwogen haben (vgl. z. B. Krämer). Ausgehend von den Überlegungen des Phänomenologen Waldenfels zur Medialität des Körpers, wonach Medien (bei Waldenfels als *Vermittlungsinstanzen* bezeichnet, hierzu zählt an erster Stelle der Körper) menschliche Erfahrung modalisieren, kann Röttger so eine Mittelposition begründen und zu dem Schluss kommen, dass „Körper medialisieren und Medien verkörpern“ („Intermedialität“ 119). Röttgers Einwand erscheint plausibel, allerdings gehen Fischer-Lichte und Röttger in ihren Überlegungen auch von zwei unterschiedlichen Medienbegriffen aus, wodurch sich die Frage für den oralen Erzähler von *Ist der Körper ein Medium?* zu *Was für ein Medium ist der Körper?* verschiebt.

Genau hierauf gibt ein Autor wie Tahar Ben Jelloun eine Antwort. Der Körper des mündlichen *Erzählers* stellt in Fischer-Lichtes Terminologie die Verkörperung von Erzählungen dar, da die Erzählweise prozesshaft, dynamisch und performativ ist. Gleichzeitig würde ich aber Röttger in ihren Überlegungen folgen, wonach der Körper auch mediale Aspekte aufweisen muss, da ein bestimmtes Kontingent an Erzählungen über den Körper vermittelt wird. Diese stammen aus einem *kulturellen Fundus* (Alois Hahn) und sind potenziell ständig wiederholbar. Bei diachroner Betrachtung der Entwicklung der Volksliteratur im Maghreb kann daher meines Erachtens von einem Medienwechsel vom Körper zum Text gesprochen werden: Sujets der vormals oralen

Erzähltradition werden verstärkt in der Schriftliteratur verhandelt, wobei die Art des Mediums aber für deutliche Modifikationen sorgt.

Für die Adaption des Französischen als Literatursprache im maghrebinischen Kulturraum gibt es verschiedene Gründe. Obwohl es die Sprache der ehemaligen Kolonialmacht war, ging mit ihrer Adaption eine gewisse Befreiung, weil Erweiterung des bislang gültigen Kanons an Gattungen, Autoren und Themen einher. Was die Gattungen betrifft, so wurde mit dem Französischen vor allem der Roman, den es in der traditionell von der Lyrik dominierten arabischen Tradition nicht gab, eingeführt. Besonders die Gelehrtentichtung war, wie der Name schon vermuten lässt, eine streng elitäre Angelegenheit, in der normativ und restringierend Inhalte und Autoren kontrolliert wurden. Hier wird bereits ein großer Vorteil der Adaption einer neuen Gattung samt Sprache ersichtlich: Vorher von der Schriftliteratur Ausgeschlossene, vor allem Frauen, konnten sich nunmehr Zugang zur Literaturproduktion verschaffen. Ein weiterer Vorteil lag in der Abkoppelung der Literatur von sakralen Inhalten, die ebenfalls erst mit der Übernahme einer neuen Sprache möglich wurde (vgl. Gronemann 271f.). Die Gattung des frankophonen Romans hat sich also nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer Fremdheit und Neuheit im Maghreb durchgesetzt. Nur über das Französische konnte eine Profanisierung der Literatur erfolgen und konnten in der arabischen Sprache sozialisierte Tabus umgangen werden, so beispielsweise das große Tabu der Selbstenthüllung und der Preisgabe von Persönlichem.

Der Umgang mit Enthüllungen, die gattungsspezifisch für Roman und Autobiografie sind, hat in der französischen und europäisch-christlichen Kultur eine andere Entwicklung genommen als in islamischen Gesellschaften, wo sie bis ins 21. Jahrhundert mit einem strikten Tabu belegt sind. Dieses Tabu der Selbstenthüllung und insbesondere das Konzept des Schleiers ist ein weite Teile der Gesellschaft regulierendes Prinzip, das sowohl in seiner literalen als auch in seiner übertragenen Bedeutung einen wichtigen Bestandteil der Poetiken vieler maghrebinischer Autoren darstellt. Dies lässt sich besonders am Zusammenhang von Körper und Sprache zeigen, so fungiert das Französische für die Autoren als Sprachschleier (in den Autoreflexionen als *écriture voilée* bezeichnet), wenn sie über Persönliches schreiben beziehungsweise eine persönliche Perspektive in ihrer Literatur einnehmen (problematisch wäre auf Arabisch aufgrund der verwendeten Pronomen schon die Ich-Erzählung, vgl. hierzu ausführlich Déjeux). Die frankophone Literatur wird damit zum subversiven Medium, eine für Postkolonialliteraturen typische Entwicklung, und das sogar gleich in zweifacher Hinsicht: zum einen gegenüber der arabischen Eli-

tenkultur, zum anderen aber auch gegenüber der französischen Literatur, deren Sprache und Gattungen sie übernimmt. Strukturen der französischen Literatur werden unter anderem auf sprachlicher und motivischer Ebene aufgebrochen und vereinnahmt. Salman Rushdie hat diesen subversiven Aspekt von Postkolonialliteraturen einmal in einem Interview als *The Empire writes back* bezeichnet und damit einem Forschungstrend einen Namen gegeben, der sich mit Neuinterpretation des kolonialen Kanons auseinandersetzt (vgl. vor allem Ashcroft, Griffiths und Tiffin). Für die maghrebinische Literatur hat sich im Rahmen der Postkolonialdebatte in den 1960er Jahren ein weiterer Begriff herausgebildet: der der *guérilla linguistique* (geprägt von Khaïr-Eddine), der für ein subversives Programm steht, nach dem absichtlich gegen die von der Académie Française festgelegten Regeln für ein korrektes Französisch verstoßen wird. Als Subversion der Schriftliteratur ist außerdem zu werten, dass der Körper aus der Oraltradition in die Strukturen der Texte reintegriert wird. Mit Deleuze und Guattari könnte man von einer Reterritorialisierung des Körpers in der Schriftliteratur sprechen, von der er als vorherrschendes Medium der Literaturvermittlung in der Oraltradition deterritorialisiert wurde. Die Texte weisen zahlreiche Rekurse auf die Oraltradition auf und sind polyphon und polyperspektivisch.

Im Folgenden soll exemplarisch an Tahar Ben Jellouns Roman *L'enfant de sable* auf konkrete narrative Strategien der Verkörperung von Erzählen eingegangen werden. Der Text ist maßgeblich von *Tausendundeine Nacht* beeinflusst und durch *Halqa*-Elemente strukturiert, wodurch eine „Theatralisierung des Erzählens“ (Spiller 306) erreicht wird. Er besteht aus der Metaebene der Rahmenerzählung und einer Binnenhandlung mit mehreren Versionen, bedient sich also des für die arabische Literatur als typisch betrachteten Prinzips der Verschachtelung. Zugleich kann Ben Jellouns Text jedoch auch als postmodernes Werk verstanden werden, denn wie der nur drei Jahre zuvor erschienene Roman Umberto Ecos *Il nome della rosa* beginnt er mit einem Erzähler, der ein Tagebuch gefunden haben will, anhand dessen er eine Geschichte rekonstruiert. Die Rahmenhandlung konstituiert sich aus besonders plastisch dargestellten Erzählerkörpern und dialogischen Strukturen. Die Simulation der *Halqa* findet vor allem auf der Metaebene statt und wird durch den Diskurs unterstützt, so tritt der erste Erzähler nach einem Anfang *in medias res* auf Ebene der Binnenhandlung unmittelbar in Dialog zu seinem fiktiven Publikum: „Ce livre, je l'ai lu, je l'ai déchiffré pour de tels esprits. Vous ne pouvez y accéder sans traverser [...] mon corps. Je suis ce livre“ (12). („Ich habe dieses Buch für sie gelesen, entziffert. Euch ist es nur über [...] meinen Körper

zugänglich. Ich bin dieses Buch.“ [12]) Er überführt den geschriebenen Text zurück in die mündliche Tradition, indem er auf das Medium verweist, das den Inhalt des Tagebuchs vermitteln wird: „[s]on corps“. Er rekurriert außerdem explizit auf die *Halqa*, indem er die Erzählsituation, die räumliche Anwesenheit anderer Erzähler, thematisiert und seine Zuhörer zur Interaktion auffordert:

Que ceux qui partent avec moi lèvent la main droite pour le pacte de la fidélité. Les autres peuvent s'en aller vers d'autres histoires, chez d'autres conteurs. Moi, je ne conte pas des histoires uniquement pour passer le temps. Ce sont les histoires qui viennent à moi, m'habitent et me transforment. J'ai besoin de les sortir de mon corps pour libérer des cases trop chargées et recevoir de nouvelles histoires. (16)

(Wer mit mir kommt, erhebe die rechte Hand zum Treueschwur. Die anderen können zu anderen Geschichten, anderen Erzählern weiterziehen. Ich jedenfalls erzähle nicht nur zum Zeitvertreib Geschichten. Die Geschichten kommen zu mir, bewohnen und verändern mich. Ich muss sie aus meinem Körper herausholen, um überfüllte Fächer freizumachen und neue Geschichten aufzunehmen. [14f.]

An diesen Zitaten besonders interessant ist außerdem, was für ein Konzept der Erzähler seinem Körper als Medium zugrunde legt. Er konstruiert ihn als eine Art Speichermedium für Erzählungen, das statisch und passiv die Ankunft einer Erzählung abwartet und sich ihrer bei Überfüllung durch Erzählen wieder entledigt. Auch der Vergleich des Körpers mit dem Trägermedium Buch im ersten Zitat legt diese wenig aktive Funktion des Körpers beim Erzählen nahe. Darüber hinaus tritt der Erzähler auch in Dialog zu seinem impliziten Leser (bzw. Zuhörer), wie folgendes Zitat zeigt: „Appelons-le Ahmed. Un prénom très répandu. Quoi? Tu dis qu'il faut l'appeler Khémaïss? Non, qu'importe le nom. Bon, je continue: [...]“ (17). („Nennen wir ihn Ahmed. Ein sehr verbreiteter Name. Wie? Du sagst, er muß Khémaïss heißen? Nein, was sagt schon ein Name. Gut, ich fahre fort: [...]“ [15]) Dem Leser wird so von Anfang an das Gefühl der direkten Partizipation vermittelt und ein aktiver Part suggeriert. Der Erzähler versteht es außerdem, auch das fiktive Publikum mehr und mehr in die Geschichte zu involvieren. Durch die zunächst noch kontrollierte partielle Aufgabe von Autorität über die Erzählungen, wodurch der Eindruck von Ereignishaftigkeit entsteht, überträgt er den Zuhörern Verantwortung und veranlasst sie so zur aktiven Teilnahme. Zunächst lässt er nur Unsicherheit über den Fortgang der Geschichte erkennen: „Mais je vois dans vos yeux l'inquiétude. Vous ne savez pas où je vous emmène. N'ayez crainte, moi non

plus je ne le sais pas“ (21). („Aber ich sehe die Unruhe in euren Augen. Ihr wißt nicht, wohin ich euch führe. Doch habt darum keine Sorge, ich weiß es auch nicht.“ [19]) Im Gegensatz zu Scheherazade aus *Tausendundeine Nacht*, deren Leben davon abhängt, dass sie die Kontrolle und Autorität über ihre Geschichten behält, konstituiert sich *L'enfant de sable* gerade aus Kontrollverlusten, durch die ein Alternieren der Erzähler bewirkt wird, was den Aspekt der Ereignishaftigkeit noch stärker unterstreicht. Bald melden sich die ersten fiktiven Zuhörer zu Wort, denen die Verantwortung bewusst wird, die ihnen als Zuhörer übertragen wurde: „Nous ne sommes plus des spectateurs; nous sommes nous aussi embarqués dans cette histoire qui risque de nous enterrer tous dans le même cimetière“ (24). („Wir sind nicht länger Zuschauer; wir sind ebenfalls in diese Geschichte verstrickt, die uns möglicherweise alle im selben Friedhof begräbt.“ [22]) Der Erzähler regt sein Publikum zum Einbringen eigener Versionen an, in dem er auf Leerstellen im Text verweist:

C'est une période que nous devons imaginer, et, si vous êtes prêts à me suivre, je vous demanderai de m'aider à reconstituer cette étape dans notre histoire. Dans le livre, c'est un espace blanc, des pages nues laissées ainsi en suspens, offertes à la liberté du lecteur. A vous!

Je pense que [...]
Moi, je ne crois pas [...]
Non! Ce qui s'est passé [...]. (41f.)

(Diesen Abschnitt müssen wir uns ausdenken und, wenn ihr mir folgen wollt, so bitte ich euch, mir beim Rekonstruieren dieses Abschnitts unserer Geschichte zu helfen. Im Buch ist hier eine weiße Stelle, nackte offengehaltene Seiten, zur freien Verfügung des Lesers. Ihr seid am Zug!

Ich denke, dass [...]
Ich glaube nicht [...]
Nein! Was geschah [...]. [36])

Die Geschichte kommt in, wie Spiller es nennt, „basisdemokratischer Praxis“ (307) zustande. Dieselbe Strategie verfolgt auch der Diskurs mit dem impliziten Leser, der durch Leerstellen im faktualen Zusammenhang ständig aufgefordert wird, durch sinnstiftende Prozesse mögliche Versionen oder Verbindungen zu erfinden. Kurz darauf verliert der Erzähler die Kontrolle über die Erzählrunde, weil er den Ansprüchen des Publikums nicht mehr gerecht werden kann, das nach einer Autorität über die Erzählung verlangt; er wird als Erzähler abgesetzt:

Pendant que le conteur lisait cette lettre, un homme [...] se mit au centre, tenant à distance le conteur avec sa canne, il s'adressa à l'assistance: Cet homme vous cache la vérité. Il a peur de tout vous dire. Cette histoire, c'est moi qui la lui ai racontée. [...] Je l'ai vécue. (67)

(Während der Erzähler diesen Brief vorlas, [begab] ein langer, dünner Mann [...] sich in den Mittelpunkt, hielt sich mit einem Stock den Erzähler vom Leib und wandte sich an die Zuhörer: Dieser Mann verbirgt die Wahrheit vor euch. Er fürchtet, euch alles zu sagen. Diese Geschichte habe ich ihm erzählt. [...] Ich habe sie erlebt. [58])

Der heterodiegetische Erzähler wird von einem homodiegetischen Erzähler abgelöst, der angibt, die Geschichte erlebt zu haben und mit einem konkreten Wahrheitsanspruch auftritt. Neben der Transgression der Diegesen findet hier auch ein Rollentausch statt zwischen Erzähler und Zuhörer, der sich auf Protagonistenebene im Rollentausch der Geschlechter spiegelt.

Verschiedene narrative Strategien wie die plastische Darstellung von Erzählerkörpern, Dialoge mit dem impliziten Leser, mit fiktiven Zuhörern und den Erzählern untereinander, Ereignishaftigkeit durch Kontrollverlust der Erzähler, alternierende Erzähler und Transgression der Diegesen verleihen dem Text einen dynamischen, nichtlinearen und prozesshaften Charakter und lassen beim Lesen mehr oder weniger den Eindruck einer tatsächlichen *Halqa* entstehen. Diese Strategien sind mit den Eigenschaften identisch, die Fischer-Lichte für den Begriff der Verkörperung von Figuren heranzieht. *L'enfant de sable* fingiert insofern den performativen Prozess des mündlichen Erzählens, allerdings als schriftlicher Text durch seine Abgeschlossenheit beliebig oft wiederholbar. Interessant ist hier der Vergleich von Diskurs- und Metaebene: Während die Diskursebene durch die eben genannten Verfahrensweisen einen performativen Akt und die Verkörperung des Erzählens simuliert, weist die Metaebene eher Konzepte des Erzählerkörpers als Medium auf. Im Gegensatz zu den ereignishaften Diskursstrategien, die das Entstehen der gesamten Geschichte *L'enfant de sable* mit Rahmen- und Binnenhandlung im Akt des Erzählens verorten, wird die Teilerzählung der Binnenhandlung um den Protagonisten Ahmed/Zahra auf der Metaebene als präexistent dargestellt („Ce sont les histoires qui viennent à moi“, siehe oben). Von Performativität kann in diesem Verständnis keine Rede sein, obwohl die Medien in Form der Erzählerkörper die Darstellung der Erzählung ständig behindern und auf diese Art auch modalisieren. Der entscheidende Unterschied zu Fischer-Lichtes Medienbegriff liegt aber in der Autonomie der Erzähler, die für eine Verkörperung im Sinne von Fischer-Lichte Grundvoraussetzung und bei den Erzählerfiguren in *L'enfant de sable* gerade nicht gegeben ist – vielmehr werden die Erzählungen

selbst als autonom konzeptualisiert. *L'enfant de sable* wird so zum Hybrid aus Verkörperung (Diskursebene) und Medium (Metaebene), bezieht man auch noch die Darstellungsebene der Binnenhandlung mit ein, zeigen sich erstaunliche Korrespondenzen der Körperkonzepte zwischen Erzähler- und Protagonistenfiguren. Diese Rekurse auf die orale Erzähltradition machen die spezifische Erzählweise von *L'enfant de sable* und anderen Romanen aus.

IV. Der Körper als Medium der sozialen Interaktion im maghrebinischen Roman

Auf der Ebene der Binnenhandlung, die Gegenstand der folgenden kurzen Überlegungen sein wird, ist die Darstellung von Körper und Körpersprache in ihrer sozialen Dimension relevant, das bedeutet, vor allem als Mittel der Kommunikation der Protagonisten untereinander. Körpersprache wird von den Autoren zur Entfaltung der Narration inszeniert, über Körpersprache und -darstellungen wird eine Geschichte erzählt, die auch eine andere sein kann, als beispielsweise Diskurs oder verbale Interaktion der Protagonisten suggerieren. Das Motiv der Körpersprache wird so zum erzählkonstituierenden Medium. Das Senken der Augen oder ein Handkuss – auch in der maghrebinischen Kultur klassische Unterwerfungsgesten – werden als Pars pro toto eingesetzt und geben Aufschluss über Machtverhältnisse, Hierarchien, Sozialordnungen. An Körpersprache lässt sich daher besonders gut Gesellschaft entwerfen und lassen sich ihre Dynamiken aufzeigen. In dieser Beziehung stellt sich die Frage, ob der Körper ein Medium der sozialen Interaktion ist beziehungsweise von den Autoren als solches verstanden und bewusst inszeniert wird. Da es sich bei der Frage nach dem medialen Status des Körpers in der sozialen Kommunikation zunächst um eine der außerliterarischen Wirklichkeit handelt, erscheint es sinnvoll, einen soziologischen Medienbegriff heranzuziehen, um die Funktion des Körpers im gesellschaftlichen Zusammenhang zu beschreiben.

In vielen soziologischen Arbeiten, die den Körper zum Gegenstand haben, wird dieser grundsätzlich gleichzeitig auch als Medium verstanden (vgl. vor allem Gugutzer), ohne dass dies genauer reflektiert oder problematisiert würde. Der Körper wird als Medium des Ausdrucks von Gefühlen, der nonverbalen Kommunikation, der Verhandlung von Gesellschaft, der Etablierung, Perpetuierung und Transgression von Sozialordnung begriffen. Diesem Medienbegriff liegt aber ein dualistisches Verständnis vom Menschen und seinem Körper zugrunde: Der Körper wird als Spiegelbild der Seele verstanden, seine

Äußerungen als Zeichen für etwas Inneres, das zum Ausdruck gelangt. Die Beziehung zwischen Körperäußerung und Gefühl ist nach diesem Verständnis keine Teil-Ganzes-Relation, Körpersprache kein Pars pro toto, bei dem sich von dem einen auf das andere schließen lässt. Vielmehr suggeriert das Verständnis vom Körper als Medium, dass der Blick auf eine Körperäußerung über die Körpergrenze hinweg auf etwas Dahinterliegendes fällt und sich nicht auf die tatsächliche Körperäußerung beschränkt. Aus soziologischer Perspektive ist daher das Verständnis vom Körper als Medium zu kritisieren. Der Körper kann allerdings in manchen Situationen zum Medium werden, wenn es sich nämlich bei seinen Äußerungen um (dis-)simulierte Gesten handelt. Hier wird der Körper zur Projektionsfläche und soll etwas aufzeigen, das tatsächlich abwesend ist, der Dualismus ist damit aufgehoben. Wenn es um die simulierte und somit inszenierte Geste geht, erscheint es wiederum sinnvoll, einen theaterwissenschaftlichen Medienbegriff zur Erklärung von sozialen Kommunikationsprozessen heranzuziehen. An dieser Stelle sei an die Debatte von Fischer-Lichte und Röttger erinnert, deren Ergebnisse in Bezug auf den Körper des Schauspielers auch analog auf den (dis-)simulierenden Körper angewandt werden können. Die Frage, ob und wie der Körper im Text als Medium der sozialen Interaktion verstanden wird, kann allerdings nur beantwortet und mit Theoretisierungen nichtliterarischer Disziplinen verglichen werden, wenn Autoren explizite medientheoretische Konzepte verfolgen (wie im Fall der oben beschriebenen Erzählerfiguren aus Tahar Ben Jellouns *L'enfant de sable*). Gibt es keine hinreichend expliziten Konzepte, ist eine Grenze der philologischen Arbeit erreicht.

Literaturverzeichnis

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths und Helen Tiffin. *The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures*. London, New York: Routledge, 1989.
- Ben Jelloun, Tahar. *L'enfant de sable*. Paris: Ed. du Seuil, 1985.
- . *Sohn ihres Vaters*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991.
- Déjeux, Jean. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris: Éd. Karthala, 1994.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Collection Critique. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.
- Fischer-Lichte, Erika. „Was verkörpert der Körper des Schauspielers?“. *Performativität und Medialität*. Hg. Sybille Krämer. München: Fink, 2004. 141–62.
- Gronemann, Claudia. „Mehrsprachigkeit als Sprachreflexion und Mediensimulation in der maghrebischen Literatur.“ „*Viele Sprachen lernen ... ein nothwendiges Uebel*“?: Chancen und Probleme der Mehrsprachigkeit. Hg. Christiane Maaß und Sabine Schrader. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2002. 269–85.
- Gugutzer, Robert, Hg. *Soziologie des Körpers. Einsichten*. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2004.
- Hahn, Alois. *Körper und Gedächtnis. Wissen Kommunikation und Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.
- Khair-Eddine, Mohammed. *Moi l'aigre*. Paris: Ed. du Seuil, 1970.
- Krämer, Sybille. „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren.“ *Medienphilosophie*. Hg. Stefan Münker, Alexander Roesler und Mike Sandbothe. Frankfurt/M.: Fischer, 2003. 78-90.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Keime der Vernunft: Vorlesungen an der Sorbonne 1949-1952*. Hg. Bernhard Waldenfels. Übers. Antje Kapust. Übergänge 28. München: Fink, 1994.
- Plessner, Helmuth. *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981.

- Röttger, Kati. „F@ust vers. 3.0: Eine Theater- und Mediengeschichte.“
Crossing Media: Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. Hg. Christopher Balme und Markus Moninger. Intervisionen. 5. München: ePODIUM-Verlag, 2004. 33–54.
- „Intermedialität als Bedingung von Theater: Methodische Überlegungen.“
Theater und Medien: Grundlagen – Analysen – Perspektiven – eine Bestandsaufnahme. Hg. Henri Schoenmakers. Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2008. 117-25.
- Spiller, Roland. *Tahar Ben Jelloun: Schreiben zwischen den Kulturen*. Beiträge zur Romanistik 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.

Teil 2

Schwellenphänomene

Statement

Grenzen und Schwellen des Textes

Andrew J. Webber (University of Cambridge)

Im zweiten Themenblock *Schwellenphänomene* geht es um eine wesentliche Frage oder einen Topos der Tagung überhaupt: um Grenzen. In diesem kurzen Statement möchte ich dieses ‚geht um‘ wörtlich und also topografisch verfolgen: den Bewegungsraum um Grenzen ein bisschen sondieren. Es muss nicht unbedingt ein Gespenst sein, das hier umgeht, aber dass der Bewegungsraum um Grenzen unheimlich sein kann, liegt auf der Hand. Das Unheimliche zeugt nämlich von einer Verschiebung der Grenze zwischen Bekanntem und Unbekanntem: Im Unheimlichen zieht sich die sonst als außen empfundene Grenze zum Fremden intim durch den Innenraum des Heimlichen. Um Freuds von Schelling übernommene Formel zu zitieren: Das Unheimliche ist etwas, das „im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist“ („Das Unheimliche“ 235) – eine Grenze wird überschritten.

Die Frage der Grenzen der Philologie wirft gleich eine Serie von – potenziell auch unheimlichen – Grenzfragen auf: Fragen ästhetischer Art natürlich, aber auch ethischer und politischer Art. Wo soll die kritische Verantwortung des Philologen beginnen und wo aufhören, wo sollten Grenzen nicht übertreten werden, und gibt es Übertretungen, die nicht zu vermeiden sind? Grenzt sich also der literarische Text, philologisch gesehen, vom politischen oder philosophischen oder biografischen ab; grenzt er sich von anderen Darstellungsmedien ab; inwieweit dürfen wir dem *textual turn* folgen und Bilder, Filme usw. als textuelle Konstrukte auffassen? Und wenn wir sie so behandeln und dadurch einen möglichen kritischen Gewinn erzielen, wird ihnen dabei auch Unrecht geschehen, was ihre spezifische Konstitution und ihre Möglichkeiten betrifft?

Hier befassen wir uns also näher mit der Frage der Grenzen des Textes. Ich möchte dies am Beispiel einer besonderen Grenzbeziehung zeigen, die auch zu meinen Hauptinteressen zählt, und zwar derjenigen zwischen Stadt und Text. Damit erweist sich auch die Frage der Grenzen des Textes als ausgesprochen topografisch. Inwieweit kann man auf Städten basierende Texte als mit den Grenzen – nach innen und außen – der Stadt kongruent auffassen? Kann man sie etwa nach dem Stadtplan lesen? Und kann man im Gegenzug eine Stadt als Text oder als textuelle Montage auffassen? Für mich haben sich diese Fragen

vor allem in Bezug auf Berlin im langen 20. Jahrhundert gestellt (Webber). Ein Aspekt meines Arguments galt aber auch den Beziehungen zwischen Berlin und anderen Städten, seien diese jetzt reell oder mythisch, ja oft beides zugleich: Städte wie Paris, London, New York, Istanbul, Babel, Sodom. Berlin gälte dann sozusagen als Inter-City; und auch Theresienstadt/Terezín und Jerusalem gehören zum Inter-City-Netzwerk um Berlin, als Orte der Deportation beziehungsweise Migration. Es sind Städte, die sowohl reeller als auch mythologischer, fantastischer oder allegorischer Art sind und also für textuelle und andere Darstellungsformen heikle Grenzüberschreitungen mit sich bringen.

Für meine Berlin-Arbeit waren Grenzerfahrungen der Stadt grundlegend, und mein Cicerone bei den Erkundungen – oder vielleicht den Erörterungen – dieser Grenzen war einer, der in den 1930er Jahren nicht nach Theresienstadt oder Jerusalem gekommen ist: Walter Benjamin. Als stets über die Grenzen der Philologie hinauswandernder und diese Grenzen prüfender Philologe kann Benjamin auch als Probe aufs Exempel für die Fragestellung dieses Kolloquiums dienen. Anhand von Benjamins Auslegung des städtischen Raumes und seiner medialen, nicht zuletzt intermedialen Konstruktionen habe ich die kulturelle Topografie von Berlin im 20. Jahrhundert als durch ihre Grenzen besonders bedingt gesehen. „Nirgends“, schreibt Benjamin im *Passagen-Werk*, „es sei denn in Träumen, ist noch ursprünglicher das Phänomen der Grenze zu erfahren als in Städten“ (Benjamin 141). Für Benjamin sind Grenzen, zumindest in ihrem ideellen, linearen Sinne, allerdings eine Unmöglichkeit oder eine Denkfigur, die zwangsläufig in eine andere, konstellierte Struktur umschlägt. Diese Konstellation erscheint in Benjamins städtischen Texten in verschiedenen Formen und unter verschiedenen Namen.

Für meine Arbeit über Berlin ging es etwa um das Weichbild, das bei Benjamin tatsächlich eine traumhafte Zone der Weichheit ist sowie ein Bild, das buchstäblich weicht; oder um den Bannraum als einen Raum der Ausgrenzung und der Einbindung zugleich. Vor allem aber dehnt sich die Grenze aus und weicht damit der Schwelle als nicht nur zeitlicher, sondern zeit-räumlicher Konstellation. So fasziniert Benjamin das dialektische „Geheimnis des ins Innere der Stadt einbezogenen Grenzsteins, der ehemals den Ort markierte, wo sie zu Ende war“ (zu Ende wohl auch im historischen Sinne, also zeiträumlich gesehen); und ebenso die mit der beweglichen Grenze verbundene Figur des Tores, das sich „aus dem Erfahrungskreis der Schwelle“ entwickelt hat (139). Die Grenze als Linie entpuppt sich also als in den Erfahrungskreis der Schwelle eingebettet und immer bereit, in diese andere Geometrie oder topografische

Zone umzuschlagen. So etwa im Falle der scheinbar linearen Gestalt der Straße, wenn eine Grenze sie überkreuzt und aus den zwei Linien eine dritte Figur sich entfaltet: „Als Schwelle“, so Benjamin, „zieht die Grenze über Straßen“.

Um dieses Weichen der Grenze weiter zu veranschaulichen, möchte ich ein Benjamin'sches Denkbild zitieren, eine Konstellation einiger seiner bevorzugten Gedanken und Figuren, die dem *Passagen-Werk* entstammt. Das Bild oder die Passage wird durch eine kurze Diskussion der *rites de passage* eingeführt – textuelle Passage und sozio-kulturelle oder rituelle *passage* sind zwei grundlegende Aspekte des *Passagen-Werks*, Pendants der Passagen von Paris. Hier geht es um *rites de passages* also als in der Moderne immer seltenere Schwellenerfahrungen:

Wir sind sehr arm an Schwellenerfahrungen geworden. Das Einschlafen ist vielleicht die einzige, die uns geblieben ist. (Aber damit auch das Erwachen.) Und schließlich wogt wie der Gestaltenwandel des Traums über Schwellen auch das Auf und Nieder der Unterhaltung und der Geschlechterwandel der Liebe [...] Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte „schwelen“ und diese Bedeutungen hat die Etymologie nicht zu übersehen. Andererseits ist notwendig, den unmittelbaren tektonischen und zeremonialen Zusammenhang festzustellen, der das Wort zu seiner Bedeutung gebracht. (141)

Es folgt dann am Ende des Denkbildes noch das leitmotivische Kennwort des *Passagen-Werks*, „Traum-Haus“, und man könnte das Schwellen des Wortes Schwelle, das sich hier vollzieht, als klassischen wortspielerischen Traumeffekt verstehen. So wäre die Schwelle gleichsam eine Verortung des anderen Schauplatzes, wie Freud das Unbewusste in der *Traumdeutung* bezeichnet (51). Kennzeichnend für das Benjamin'sche Denkbild ist seine dialektische Wendung. Zuerst scheint das Einschlafen die einzige Schwellenerfahrung zu sein, dann gesellt sich aber das Erwachen dazu. Die Schwelle blickt also janusköpfig in entgegengesetzte Richtungen zwischen Schlaf und Wachen, Traum und Bewusstsein. Sie ist demnach als doppelbödig aufzufassen. Doppelbödig ist aber auch die Konfiguration von Grenze und Schwelle. Benjamin möchte zwar erstere „ganz scharf“ von letzterer scheiden, das heißt eine bestimmte Abgrenzung zwischen Grenze und Schwelle ziehen. Die Schwelle schwillt aber: als Zone ist sie grundsätzlich nicht abzugrenzen. Sie ist ein Ort des Übergangs, aber auch des Umgangs – tektonisch und zeremonial gesehen, und dies doch wohl auch in ihrer Beziehung zur Grenze.

Mein Vorschlag wäre es also, mit und gegen Benjamin die Grenze – auch die Grenzen des Textes – dialektisch in Schwellen übergehen zu lassen: Die

Grenzen des Textes als tektonische und zeremoniale oder performative Zonen zu behandeln, die immer dynamisch und demzufolge nur relativ bestimmbar sind. Und dies gilt nicht zuletzt für die Grenzen zwischen Städten und ihren literarischen Darstellungen, ja zwischen Topografie und Texten überhaupt. Für die Beiträge in diesem Themenblock öffnet sich nämlich ein Spielraum zwischen Topografie und Literatur, und in diesem durchaus nicht nur spielerisch veranlagten Spielraum ein Umgang mit anderen Kategorien: Bild und Schrift, Fantasie und Wirklichkeit, Ästhetik und Ethik, Macht und Ohnmacht, Möglichkeiten und Ummöglichkeiten der Kunst, Mensch und Tier, Leben und Tod. Die Grenze zwischen Stadtbild – wie auch anderen räumlichen Konstellationen – und Text schwillt tatsächlich in Form einer Übergangszone oder eines Weichbildes. Im Falle von Theresienstadt als Grenzgebiet und Transitraum nach Lesart von Martin Modlinger könnte man etwa – mit Agamben – von einem hybriden Ort zwischen den biopolitischen Modellen der Stadt und des sie in der späten Moderne ersetzenden Lagers reden: Damit wird die Schwelle zum Bannraum. So stellt sich hier die Frage: Inwieweit kann der Albtraum Theresienstadt in einer Oper, einem Film oder einem Roman gebannt werden, und was wird dabei ausgegrenzt, verbannt? Um diese und andere Fragen nach den Grenzen beziehungsweise den Schwellen des Textes wird es im Folgenden gehen.

Literaturverzeichnis

Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V.* Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.

Freud, Sigmund. „Das Unheimliche.“ *Gesammelte Werke, Bd. XII.* Hg. Anna Freud et al. Frankfurt/M.: Fischer, 1999.

---. *Die Traumdeutung. Gesammelte Werke, Bd. II/III.* Hg. Anna Freud et al. Frankfurt/M.: Fischer, 1999.

Webber, Andrew. J. *Berlin in the Twentieth Century. A Cultural Topography.* Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Statement

Schwellenphänomene im Kontext der Möglichkeiten und Grenzen der Philologie

Ulrike Schneider (Freie Universität Berlin)

Aus der römischen Liebeselegie ist eine spezifische Konstellation bekannt: die sogenannte ‚Klage an der Tür‘. Der elegisch Liebende wartet auf der Schwelle zum Zimmer der *puella*, der Geliebten, wobei er darüber klagt, dass ihre Tür ihm verschlossen bleibt – während sich im Raum jenseits der Schwelle die *puella* durchaus mit einem anderen vergnügen kann. Der *exclusus amator*, der ausgeschlossene Liebende, übernimmt seinerseits zugleich die Aufgabe des „servare puellae limina“, wie es in Ovids *Amores* heißt (I, 63f.). Er ist der ‚Hüter der Schwelle‘, des liminalen Bereichs zwischen außen und innen, zwischen Sehnsucht und Erfüllung. Der *amator* ist nun zugleich *poeta*, und die Elegienbücher von Propertius, Catull oder Ovid legen wiederholt eine Referenzidentität von textinternem Dichter-Ich und textexternem, realem Dichter nahe. Dennoch handelt es sich bei Liebendem und Dichter, *amator* und *poeta*, um textinterne *personae*, das heißt um fiktive Rollen, hinter denen sich jeweils der historische Autor ebenso zu verbergen vermag, wie er sich in ihnen manifestieren kann. Während das Bild des Liebenden als Hüter der Schwelle konstitutiv für das elegische Liebeskonzept und damit gewissermaßen genuiner Gegenstand philologischen Interesses ist, verweist das Spiel um Referenzidentität und -differenz von textinternem und textexternem Dichter-Ich bereits auf einen maßgeblichen Teilaspekt dessen, was heute gemeinhin mit dem Begriff ‚Schwellenphänomene‘, dem Schlagwort dieser Sektion, metaphorisch zu fassen versucht wird und was die Frage nach Grenzen und Möglichkeiten der Philologie spezifisch perspektiviert.

Die Strahlkraft der Metapher der ‚Schwelle‘ oder auch des ‚Schwellenphänomens‘ ist wohl maßgeblich darin begründet, dass in ihr oppositive Unterscheidungen vorausgesetzt sind, ohne dass diese konkret benannt würden, und dass in ihr zugleich derartige dichotomische Grenzziehungen relativiert, unterlaufen oder außer Funktion gesetzt werden. Die ‚Schwelle‘ ist in diesem Sinne also keine Grenzschanke, sondern ein begehbarer oder auch besetzbarer Ort des Übergangs, der – in sehr variantenreicher Art – an den diesseits wie jenseits von ihm liegenden

distinkten Bereichen verweisartig noch beziehungsweise schon teilhat und der dennoch einen Bereich ‚eigenen Rechts‘ darstellt.

Das sicherlich geläufigste, ebenso anschauliche wie komplexe Beispiel sind hierfür Paratexte, für die Gérard Genette bekanntermaßen in seinem Buch mit dem sprechenden Titel *Seuils* (1987) eine Taxonomie zu erstellen suchte. Genette definiert den Paratext als „eine ‚unbestimmte Zone‘ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist“ (*Paratexte* 10). Nicht alles, was sich in diesem Sinne als Paratext klassifizieren lässt, ist für die Schwellenphänomene von Belang, die in den Beiträgen dieser Sektion thematisch werden. Ich möchte daher hier nur einen Typus anführen, an dessen Beispiel sich die Varianz möglicher Schwellenphänomene beispielhaft andeuten lässt und von dem ausgehend einige methodische Überlegungen formuliert werden können: die Vorrede.

Die (literarische) Vorrede mit ihren verschiedenen Varianten ist innerhalb des Wissenssystems nicht klar definiert; als ‚Schwelle‘ zum fiktionalen Text ist sie durch eine Übergangsfunktion zwischen Fakt und Fiktion gekennzeichnet. Vorreden markieren durch eine Vielzahl von Indices Interferenzen zwischen textexternem und textinternem Äußerungskontext. Als eine solche ‚Schwelle‘ zwischen dem Text, den sie ankündigen, und der textexternen Wirklichkeit, auf die sie vielfach Bezug nehmen (so etwa im Falle von Widmungsschreiben), gehen ihre Funktionen weit über jene in der klassischen Rhetorik verankerten hinaus: Als Orte der Interferenz unterschiedlicher Wissensdiskurse und ihrer Reflexion bieten sie ebenfalls Raum etwa für eine Situierung des Autors im sozialen Gefüge oder für die Selbstreflexion des Autors beziehungsweise Sprechers wie auch für die Diskussion von Gattungsfragen. Aus wissenschaftshistorischer Perspektive ist nun das Interesse an Vorreden unter anderem darin begründet, dass sie stets eine (selbst-)kommentierende und zugleich rezeptionssteuernde Funktion aufweisen und insofern von jeher *per se* eine metadiskursive Ebene implizieren. Aus medienhistorischer Perspektive wäre ferner zu hinterfragen, inwieweit das Phänomen der Paratextualität tatsächlich, wie vielfach angenommen, an das Aufkommen des Buchdrucks gebunden ist, ist doch das für die Paratextualität zentrale Basisphänomen, die Grenzziehung zwischen *texte* und *hors-texte*, bereits deutlich früher ansetzbar. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist daran die Differenzierung zwischen Fakt und Fiktion gebunden: Die genannte Grenze ist dabei, je nach Kontext und spezifischer Ausprägung, sowohl als Ermöglichungsstruktur anzusehen,

insofern sie manches erst ‚sagbar‘ macht, wie sie auch umspielt oder überschritten werden kann. Aus diskursanalytischer Sicht ist schließlich das Interferieren unterschiedlicher Wissensdiskurse von Interesse sowie dessen Relevanz für die Herausbildung literarischer Systeme.

Diese knappen methodischen Perspektivierungen ließen sich weiter ergänzen; sie vermögen jedoch bereits exemplarisch zu verdeutlichen, in welcher Weise der Paratext als ‚Schwelle zum Text‘ mit unterschiedlichen ‚Schwellenphänomenen‘ zu korrelieren ist. Letztere lassen sich als Interferenzen beschreiben, und zwar etwa zwischen Fakt und Fiktion, zwischen unterschiedlichen Diskursen und Diskurstraditionen, zwischen textexterner Autorinstanz und textinterner Sprech- beziehungsweise Erzählinstanz, zwischen Text und (historischem) Kontext, aber auch zwischen verschiedenen Künsten und anderem mehr. Als besonders relevant erweist sich, dass derartige Schwellenphänomene für ihre spezifischen Effekte gerade einer – oder mehrerer – Dichotomie(n) bedürfen, die sie zugleich textstrukturell unterlaufen. Oder allgemeiner gefasst: Die Rede von ‚Schwellenphänomenen‘ setzt stets eine Differenz voraus, genauer eine Distinktheit einzelner Elemente und Strukturen, deren Interferieren eben diese Differenz zugleich relativiert, zumindest aber spezifisch perspektiviert und reflektiert.

In der Rede von ‚Schwellenphänomenen‘ erfährt die primär räumlich gefasste Metapher der Schwelle durch das ihr inhärente Moment des Übergangs mithin eine Dynamisierung. Eben dieses Moment ist auch dem wirkungsmächtigen Begriff der Epochenschwelle inhärent, wie er von Hans Blumenberg geprägt wurde. Hier wird die räumliche Metapher der Schwelle dezidiert auf Zeitliches bezogen, bei Blumenberg konkret auf die Nahtstelle im Übergang zur Neuzeit. In dem in gewisser Hinsicht hierzu analogen Begriff der ‚Sattelzeit‘, den Reinhart Koselleck etabliert hat und der Eingang in die Systemtheorie Niklas Luhmanns gefunden hat, wird ebenfalls der Aspekt des Übergangs manifest. Im philologischen Kontext ist die Literaturgeschichte angesichts von ‚historischen Schwellenphänomenen‘ in besonderer Weise herausgefordert. Die Epochenschwelle hin zur Neuzeit ist aus dieser Sicht nur ein besonders prominentes Beispiel, denn auch in anderen Phasen und innerhalb kleiner zu fassender Zeiträume gewinnen (literar-)historische Schwellenphänomene Relevanz.

Als ein Beispiel hierfür kann die Scapigliatura genannt werden, eine literarisch-künstlerische Bewegung der Jahre etwa zwischen 1860 und 1880, die oftmals als erste Avantgarde Italiens bezeichnet wird. Historisch zwischen

Romantik und Dekadenz anzusetzen, stellt sie ein Übergangsphänomen dar, das trotz expliziter Distanznahme gegenüber der vorausgegangenen Tradition Aspekte der Romantik fortführt und zugleich auf maßgebliche Elemente der auf sie folgenden dekadenten Strömung vorausverweist. Entscheidend dafür, dass die Scapigliatura als ein Schwellenphänomen angesehen werden kann, ist die Formulierung eines klaren Zäsurbewusstseins seitens ihrer Protagonisten, bei gleichzeitiger Offenheit der Frage nach einer eigenen, spezifischen Ästhetik, wie sie Avantgarden gemeinhin zugeschrieben wird. Gerade die ausbleibende Herausbildung eines eigenen ästhetischen Paradigmas – beziehungsweise dessen valide (Re-)Konstruktion durch die Kritik – wäre aus der hier verfolgten Sicht ein maßgebliches Moment für den ‚Schwellencharakter‘ der Scapigliatura. In gewisser Hinsicht Ähnliches ist für aktuelle Tendenzen in Literatur und anderen Künsten seit etwa 2000 zu beobachten, genauer in einer dezidierten Abwendung gegenüber den postmodernen Tendenzen insbesondere der 1980/90er Jahre bei gleichzeitiger offenkundiger Verunsicherung über den einzuschlagenden Weg und dessen ästhetische Spezifik (vgl. für Italien etwa entsprechende Positionspapiere des Autorenkollektivs Wu Ming). Allerdings bleibt aufgrund der zeitlichen Nähe noch abzuwarten, ob sich dieses aktuelle Übergangsphänomen dauerhaft als ‚Schwellenphänomen‘ im Sinne einer literarhistorischen Kategorie wird beschreiben und konzeptualisieren lassen oder ob es vielmehr in ein eigenes, neues Paradigma münden wird.

Relevant wird die Kategorie ‚Schwellenphänomen‘ freilich auch in anderen Bereichen. So ließe sich etwa auf Michel Serres verweisen, in dessen philosophischem Werk *Hermes als Mittler und Figur des Übergangs* eine zentrale Stellung einnimmt; in seiner Schrift *Le Tiers-Instruit* (1991) entwickelt er darüber hinaus anhand der Metapher des *tiers*, veranschaulicht im Bild der Untiefe des Flusses zwischen zwei Ufern, ein pädagogisches Konzept: In Verbindung mit den Schlüsselbegriffen *élever*, *instruire* und *éduquer* indiziert hier – im Unterschied zur Metapher der Schwelle – das Bild der Flussmitte, in der man den letzten Halt unter den Füßen verliert, einen *lieu de passage*, in dem sich das Vertraute gerade auflöst, mithin einen Moment von Kontrollverlust, Verunsicherung und Infragestellung des Bekannten, den Serres als für jeden Lernprozess unabdingbar ansetzt. Über die Figur des *métissage*, die Serres in diesem Kontext einführt, lässt sich ein Bogen schlagen zu dem maßgeblich von Homi Bhabha geprägten Begriff der Hybridität, der zu einem Schlüsselbegriff der Postcolonial Studies avanciert ist. Bhabhas Konzept eines ‚dritten Raumes‘, des *third space* eines *in-between*, in dem sich

Gegensätzliches mischt und sich binäre Strukturen derart auflösen, ließe sich aus kulturwissenschaftlicher Perspektive wohl auch als ein ‚Schwellenphänomen‘ fassen. Zugleich unterscheidet sich das Konzept der Hybridität und des *third space* – und letztlich auch jenes des *tiers* bei Serres – aber gerade in diesem Postulat der Auflösung andernorts weiterhin als distinkt wahrgenommener und häufig gar in binärer Opposition befindlicher Phänomene von einem eher philologisch zu fassenden Schwellenbegriff.

Festzuhalten ist mithin, dass aus Sicht der Philologie für Schwellenphänomene das Moment eines Übergangs konstitutiv ist, innerhalb dessen weiterhin als distinkt wahrzunehmende Elemente und Strukturen interferieren. Mit anderen Worten: Das spezifische Interesse solcherart gefasster Schwellenphänomene liegt darin, dass für sie dichotomische Unterscheidungen gerade insofern relevant werden, als sie *zugleich* von ihnen in Frage gestellt beziehungsweise neu perspektiviert werden. Für ihre Analyse ist in besonderer Weise das methodisch breit gefasste Spektrum philologischer Zugangsweisen gefragt – und umgekehrt betrachtet stellen sie eine besondere Herausforderung für eine historisch wie systematisch orientierte Philologie dar.

Literaturverzeichnis

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London/New York: Routledge Classics, 1994.
- Blumenberg, Hans. *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- . *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001.
- Ovidius Naso, Publius. *Amores/Liebesgedichte*. Lat./dt. Hg. und Übers. Niklas Holzberg. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 1999.
- Serres, Michel. *Le Tiers-Instruit*. Paris: François Bourin, 1991.
- Wu Ming. *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Turin: Einaudi, 2009.

Rephilologisierung und Entgrenzung. Zwei Perspektiven für die Reiseliteraturforschung

Johannes Görbert (Freie Universität Berlin)

Abstract: Based on the metaphor of “liminality” in literary studies, this paper examines two different approaches to the literary genre of travelogues, using the example of Adelbert von Chamisso’s *Voyage Around the World* (1836). One approach, with the help of autobiographical research, sheds light on the author-specific key motifs of “omnipotent time” and the process of aging. In the second approach, the focus shifts to the relationship between literature and natural science, i.e. to Chamisso’s transitional position in the context of the historicization and dynamization of the sciences and humanities in the 19th century. Rather than thinking of “philology” and “cultural studies” as opposing methods, this article thus suggests a more intercessory position for the purpose of a fruitful study of travel literature.

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106736](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106736)

„Die Epochenschwelle um 1800“, „Das höfische Erzählen auf der Schwelle zur Literatur“, „Schriftkultur und Schwellenkunde“, „Schwellenphänomene des urbanen Wahnsinns“, „Warteschleifen im Schwellenraum deutschsprachiger Gegenwartsprosa“ – bereits ein cursorischer Blick auf einige Titel neuerer philologischer Veröffentlichungen zeigt, mit welcher Vorliebe die deutschsprachige Literaturwissenschaft das Wort *Schwelle* für ihre Erkenntnisinteressen benutzt. Neben einer Fülle von Aufsätzen und Monografien zu Spezialthemen nahm sich vor gut zehn Jahren in Dublin eine komplette germanistische Tagung des Begriffs an, den Nicholas Saul und Frank Möbus in der Einleitung zum Tagungsband unter dem Titel *Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher* als „Metapher und Denkfigur“ bei so unterschiedlichen Kulturtheorien wie Arnold von Genneps und Victor Turners ethnologischen Untersuchungen zu Initiationsriten, Foucaults Dissoziationen der Kategorien von Autor, Werk und Leser in übergeordnete wissenschaftliche Einheiten oder Genettes Studien zu Palimpsesten und Paratexten nachzuweisen suchen. Zugleich unterstreichen die beiden Herausgeber das enorme Potenzial des Begriffs, den sie als „Metapher der Transzendenz und Identitätsstiftung“ sowie als „Metapher einer Metapher“ auszeichnen. Ihrem Verständnis nach funktioniert „Schwelle“ auf doppelte Art und Weise als Vermittlungsinstanz: Einerseits konventionell als rhetorische Figur zwischen Denotation und

Figuration, andererseits als Scharnier der Interaktion, das den Brückenschlag zwischen Gegensatzpaaren wie zum Beispiel Identität und Alterität, Vertrautem und Fremdem oder Althergebrachtem und Neuartigem herstellen soll. Obwohl sie grundsätzlich zwischen Konstellationen des „Vor“, „Auf“ und „Über“ der Schwelle unterscheiden, betonen die Autoren in jedem Fall die produktive Janusköpfigkeit, das faszinierende „Dazwischen“ und „Oszillieren“ der Liminalität, welches in der Literatur selbst wie in ihrer Wissenschaft prominent zum Tragen kommt (vgl. Saul und Möbus 9-15). Offenbar eignet sich der Begriff, bei so viel Zuspruch in Theorie und Praxis, ganz hervorragend als Impulsgeber für eine Reflexion der Möglichkeiten und Grenzen der Philologie.

Im Folgenden werde ich versuchen, Phänomene der Schwelle – wie die Metapher es selbst vorgibt – auf verschiedenen Ebenen als Kristallisationspunkte für mein Forschungsvorhaben mit dem Arbeitstitel *Die Vertextung der Welt. Poetik und Wissen in Reiseberichten um 1800* zu entwickeln. Wie im Titel angekündigt, geht es mir dabei um eine Auseinandersetzung mit zwei Perspektiven gleichzeitig, die in der gegenwärtigen Debatte um die Zukunft der Literaturwissenschaft häufig als Antagonismus von *philologischen* und *kulturwissenschaftlichen* Ansätzen beschrieben werden. Die Materialien der Reiseliteratur halten für beide Seiten einschlägige Argumente bereit: Die einen verweisen auf die mannigfachen medialen Kanäle der Reisedokumentation und die in vielen Fällen gegebene Heteronomie im Geflecht mit anderen kulturellen Diskursen, die anderen fordern die verstärkte Konzentration auf die ästhetischen Qualitäten literarischer Reisetexte, gattungsgeschichtlich besonders seit den *sentimental journeys* des späten 18. Jahrhunderts. Dass beides seine Berechtigung hat, möchte ich anhand der Zeugnisse einer exemplarischen Reiseschriftstellerfigur zeigen, die historisch gegen Ende der groß angelegten wissenschaftlich-literarischen Reiseunternehmungen des sogenannten zweiten Entdeckungszeitalters auftritt.

Am 17. August 1815 um vier Uhr morgens verlässt eine kleine Brigg namens *Rurik* auf ihrer Jungfernfahrt den Hafen von Kopenhagen. An Bord befindet sich die für eine Entdeckungsreise recht überschaubare Besatzung von 20 Matrosen, zwei Unteroffizieren, drei Untersteuerleuten und einem bengalischen Koch, flankiert von den eigentlichen Protagonisten der Expedition: dem russisch-deutschen Kapitän Otto von Kotzebue, Sohn des seinerzeit sehr erfolgreichen Dramatikers August von Kotzebue, dem deutschen Schiffsarzt Johann Friedrich Eschscholtz und dem deutsch-ukrainischen Maler Louis Choris. Begleitet werden die Reisenden von zwei Naturforschern, dem Dänen

Martin Wormskiold und dem heute wohl bekanntesten Mitglied der Crew, dem französisch-deutschen *Titulargelehrten* und Schriftsteller Adelbert von Chamisso. Offiziell erhält diese teils aus privater Hand, teils aus Mitteln des Zarenreiches finanzierte zweite russische Weltumsegelung den Auftrag, eine Nordwestpassage von Amerika nach Europa zu finden, um Distanzen der landeseigenen Marine entscheidend zu verkürzen. Insgeheim dient sie jedoch dem Zweck, Russland beim lukrativen Pelzhandel im Pazifik in eine vorteilhaftere strategische Position zu bringen; für letzteres Vorhaben spricht, dass das Expeditionsschiff offenbar kaum dafür konstruiert ist, in polaren Gewässern zu kreuzen. Als die *Rurik* fast drei Jahre später, am 3. August 1818, wieder zurück in Petersburg vor dem Palais ihres Patrons, des Grafen Rumjancev, vor Anker geht, hat sie weder die postulierte noch die unter Verschluss gehaltene Vorgabe erfüllt.

Das Urteil der historischen Reiseforschung fällt dementsprechend kritisch aus. Beatrix Langner etwa, die Verfasserin der jüngsten und fundiertesten Chamisso-Biografie, bezeichnet die Expedition als „[e]ine der merkwürdigsten Entdeckungsreisen des 19. Jahrhunderts [...] Ihr Vorwand fadenscheinig, ihr Kurs eine krumme Linie aus Lügen, Kompromissen und Missverständnissen, ein Täuschungsmanöver für die Öffentlichkeit“ (229).

Was macht diese so ambivalente Reise nun für eine philologisch *und* kulturwissenschaftlich ausgerichtete Literaturwissenschaft interessant? Und inwieweit lässt sich der Begriff der Schwelle als Metapher und Denkfigur ins Feld führen, um die Materialien der Weltumsegelung in Text, Bild und Artefakt auszuwerten? Beides lässt sich hier nur knapp umreißen. Der Weg zu einer ersten Antwort eröffnet sich über eine Passage zu Beginn des dritten Abschnitts von Chamissos literarischer Reisebeschreibung. In dieser Textstelle gebraucht der Autor selbst den Begriff der Schwelle, um seiner, wie es im Titel des Kapitels heißt, „Vorfreude“ über die bevorstehende Ausfahrt Ausdruck zu verleihen. Chamisso schreibt:

Nun war ich wirklich an der Schwelle der lichtreichsten Träume, die zu träumen ich kaum in meinen Kinderjahren mich erühnt, die mir im *Schlemihl* vorschwebt, die als Hoffnungen ins Auge zu fassen ich, zum Manne herangereift, mich nicht vermessen. Ich war wie die Braut, die, den Myrtenkranz im Haare, dem Heißersehnten entgegenseht. Diese Zeit ist die des wahren Glückes; das Leben zahlt den ausgestellten Wechsel nur mit Abzug, und zu den hienieden Begünstigteren möchte der zu rechnen sein, der da abgerufen wird, bevor die Welt die überschwängliche Poesie seiner Zukunft in die gemeine Prosa der Gegenwart übersetzt. Ich schaute, freudiger Tatkraft mir bewusst, in die Welt, die

offen vor mir lag, in den Kampf mit der geliebten Natur zu treten, ihr ihre Geheimnisse abzurufen. (*Reise um die Welt* 89)

Chamisso schreibt diese Zeilen 1836, nur zwei Jahre vor seinem Tod und ganze zwei Dekaden nach der drei Jahre währenden Weltumsegelung. Verortungen wie „an der Schwelle“ spielen dabei hier wie in seinem schriftstellerischen Werk allgemein eine wichtige Rolle. Um den zentralen Stellenwert der Reise für den Autobiografen zu pointieren, setzt der Textausschnitt gleich mehrere Arten von Übergangsmotiven miteinander in Beziehung: Sozialisationsgeschichtlich die Entwicklung vom Kindheits- zum Erwachsenenalter beziehungsweise von Ledig- zum Verheiratetsein, mental-psychisch das Umschlagen vom Traum- in den Wachzustand, textgenealogisch den Schritt von der fiktionalen Komposition einer Weltreise in der märchenhaften Erzählung von Peter Schlemihl zur faktualen Realisation in der Teilnahme an der empirischen Forschungsexpedition, literarisch-formal die Dichotomie von Poesie und Prosa, ja sogar pekuniär das Gegensatzpaar von Geldgewinn und Geldverlust. Im Anschluss an diese Kontraästhetik thematisiert der letzte Satz des Zitats bereits das Territorium, das sich dem Protagonisten hinter der Schwelle eröffnet: Die Zuwendung zur „offenen Welt“, verbunden mit der Emphase eines wissenschaftlichen Zugriffs auf die „geliebte Natur“. Latent, aber bereits auffällig, artikuliert der Beginn des dritten Reisekapitels einen weiteren bedeutenden Motivstrang: Die Bewegung von „überschwänglicher“ Verheißung zu „gemeiner“ Verwirklichung in der Vita des Reisenden. Diese Textelemente rund um die Figur der „Schwelle“ ergeben alles in allem bereits wichtige Bausteine für Chamissos Selbststilisierung in literarischer Form, für die seine Reisebeschreibung den maßgeblichen Textzeugen abgibt. Um die Charakteristika dieser Inszenierung der eigenen Identität als Autor, Erzähler und Figur im Text möglichst präzise zu fassen, bietet sich ein Rückgriff auf das Instrumentarium an, welches die philologische Forschung für die Analyse von autobiografischen und nichtfiktionalen Gattungen der Literatur entwickelt hat (vgl. dazu einführend Wagner-Egelhaaf).

Der Reihe nach. Ehe Chamisso mit der Darstellung seiner Reiseerlebnisse in chronologischer Abfolge beginnt, geht er in zwei Abschnitten auf die Programmatik seines Berichts ein. Im ersten Kapitel *Vorwortlich* erläutert er seine Beweggründe für die Niederschrift des Reiseberichts, den Fokus und die Situation seines Schreibens; im zweiten Kapitel *Einleitend* liefert er einen kurzen Abriss seines Lebenslaufes von seiner Herkunft und Geburt an bis zum Zeitpunkt seiner Bewerbung für die *Rurik*-Expedition. In beiden Textabschnit-

ten hält sich der schreibende Reisende an Konventionen, die ihm sein Genre vorgibt. Gleich mit seinen ersten Worten beteuert Chamisso die Wahrheit und Wahrhaftigkeit, die Authentizität und Aufrichtigkeit seiner Zeilen. Ist die offizielle Dokumentation der Reise von 1821 in seinem Urteil noch entstellt von „Errata“, „unzähligen sinnzerstörenden Druckfehlern“, „Verfälschungen“ und „Unverständlichkeiten“ sowie überschattet von den historischen Wirren nach der Ermordung August von Kotzebues im Jahre 1819, so liefert sein Text nun das, was „ein gradsinniger Mann, der selbst gesehen und geforscht, in der Kürze aufgezeichnet hat“, und diese Arbeit, so Chamisso, „verdient doch wohl, in dem Archive der Wissenschaft niedergelegt zu werden“ (*Reise um die Welt* 83f.). Mit seiner Betonung der Autopsie, des Selbst-Erlebten und Selbst-Niedergeschriebenen seiner Reiseindrücke, verwendet Chamisso einen weiteren lang etablierten Topos der Gattung.

Einen anderen Anspruch aber weist er weit von sich. Anders als Autoren auf ähnlichen Expeditionen möchte er in seiner Erzählung keine Synthese zwischen wissenschaftlichen und literarischen Schreibweisen wagen. Chamisso formuliert seine Ablehnung in Form eines Ratschlags an Freunde:

Ich würde, sagte ich ihnen, wenn ich von einer wissenschaftlichen Reise zurückkehrte, über die ich berichten müsste, in der Erzählung derselben den Gelehrten ganz verleugnen und nur das fremde Land und die fremden Menschen oder vielmehr nur mich selbst in der fremden Umgebung dem teilnehmenden Leser zu vergegenwärtigen trachten [...]. Abgesondert würde ich sodann den Gelehrten vorlegen, was ich für jedes Fach der Wissenschaft Geringfügiges oder Bedeutendes zu erkunden oder zu leisten das Glück gehabt hätte. (*Reise um die Welt* 84f.)

In Chamissos Textpraxis findet sich diese angestrebte Zweiteilung realisiert, wenn auch in umgekehrter Folge: Seine *Bemerkungen und Ansichten* von 1821 bilden den dritten Teil der offiziellen, wissenschaftlichen Auswertung der Reise, während der mit dem Titel *Tagebuch* überschriebene literarische Reisebericht erst 15 Jahre später erscheint. Ob Chamisso die anvisierte Zweiteilung zwischen Literatur und Wissenschaft tatsächlich durchhält, bleibt fragwürdig. Mit der annoncierten schärferen Abgrenzung beider Bereiche bewegt er sich jedenfalls im breiten Konsens mit dem Gattungsspektrum, das sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer weiter ausdifferenziert.

Gegen Ende des ersten und mit Beginn des zweiten Kapitels entfaltet Chamisso außerdem zwei Motivstränge, welche seinen Reisebericht weniger in Richtung der Theorie und Geschichte der Reiseliteratur typisieren als ihn

vielmehr auf seine außergewöhnliche Biografie hin individualisieren. Als Erstes hebt Chamisso in der Modellierung seiner eigenen Person an mehreren Stellen die „Macht der Zeit“ gegenüber dem Einzelnen hervor. In einer Epoche zwischen Revolution und Restauration, Reform und Repression, nicht enden wollenden Kriegen und aufziehenden Nationalismen entwirft Chamisso sich selbst in der lebensweltlichen Skizze seines Reiseberichts als eine von Schicksal, Fortuna und Zufall nach allen Richtungen geschleuderte Autor-Persona. „Nach manchen Irrfahrten [...] und nach manchem erduldeten Elend ward meine Familie zuletzt nach Preußen verschlagen“ (*Reise um die Welt* 86), heißt es darin, oder an einer anderen Stelle: „Irr an mir selber, ohne Stand und Geschäft, gebeugt, zerknickt, verbrachte ich in Berlin die düstere Zeit“ (87). Das geschichtstheoretische Axiom solcher Äußerungen bleibt stets, wie Peter von Matt in einem exzellenten Chamisso-Essay herausgestellt hat,

die unaufhaltsame Zerstörung *alles* zwischenmenschlich geordneten und gefügten durch die objektive Zeit [...] Dabei faszinieren ihn [Chamisso] Gestalten über alles, die durch diesen Prozeß hindurchgegangen und in die schließliche Einsamkeit geraten sind, wo ihnen das ‚Allgewalt’ge’ nichts mehr anhaben kann. Daß ein Gedicht ‚Der neue Ahasverus’ heißt, ist mehr als bezeichnend; auf die Ahasver-Existenz läuft alles hinaus. (176)

Auch Chamissos bekannteste literarische Figur, Peter Schlemihl, gerät bekanntlich in eine ähnlich solitäre Lage: Von der Gesellschaft aufgrund seiner Schattenlosigkeit geächtet, flüchtet er sich in eine abgeschottete Existenz als Naturforscher. Fern von jedweden menschlichen Beziehungen nimmt er schließlich seinen Wohnsitz in der Felswüste bei Theben, in deren Höhlen sich christliche Eremiten schon viele Jahrhunderte vor ihm ansiedelten.

Zur Schwelle der Einsamkeit tritt als zweites zentrales Moment der Autobiografie die Schwelle des Lebensabends. Nicht von ungefähr beendet Chamisso seine Vorrede mit dem Hinweis auf den eigenen physischen und psychischen Verfall:

Aber wird nicht der Tau von den Blumen abgestreift, nicht ihr Duft verhaucht sein? Seitdem [seit der Reise] sind fast zwanzig Jahre vergangen, und ich bin nicht der rüstige Jüngling mehr, ich bin ein fast alter, ein kranker, müder Mann: aber der Sinn ist mir noch frisch, das Herz noch warm geblieben; wir wollen das Beste hoffen. (*Reise um die Welt* 85)

Was für die biografische Zeit dieser Niederschrift medizinisch belegbar ist, bildet gleichzeitig einen der Endpunkte in einer langen und erstaunlich früh begonnenen Kette von Selbstzuschreibungen des Alterungsprozesses: Sobald Chamisso mit seiner Hinwendung zur Naturwissenschaft die Richtung in seiner Biografie einschlägt, der er bis zu seinem Lebensende treu bleiben wird, häufen sich die Rekurse auf den vermeintlichen Greisenstatus in seinen Schriften. Im *Schlemihl* treibt Chamisso die literarische Ausgestaltung des eigenen Niedergangs auf die Spitze; mit einer Passage, in der er die mit ihm namensidentische Schriftstellerfigur als Leiche auftreten lässt, umgeben von den Insignien ihrer wissenschaftlichen und künstlerischen Autorschaft: Bänden von Goethe und Haller, Humboldt und Linné, Fouqués Ritterroman *Der Zauberling* sowie einem Skelett und getrockneten Pflanzen. Beide Hinweise, auf die Vereinsamung und das Ableben der Werk-Persona, hängen eng miteinander zusammen. Letztendlich entkommt der „allgewalt’gen Zeit“ nur, wer sich auf den allerengsten Kreis seiner selbst zurückzieht und anspruchslos dem eigenen Ende entgegenblickt (vgl. von Matt 177). Dass es sich dabei nicht um Abbildungen historischer Wahrheitsgehalte, sondern um Konstruktionsprinzipien autobiografischer Selbstinszenierung handelt, erhellt die philologische Perspektive – und das mit Hilfe ihres Wissens über allgemeine Gattungsregeln und autorspezifische Akzentsetzungen quer durch Chamissos belletristisches Gesamtwerk.

Chamissos Reise- und Schreibpraxis allein auf das Literarische zu beschränken hieße jedoch, seine Texte in ein zu schmales Korsett zu zwängen. Seine Berichte über die *Rurik*-Expedition markieren nicht nur die Zusammenführung der bei ihm besonders starken Motive von Entwurzelung und Bejahtheit mit Topoi von Authentizität und Autopsie. Chamissos Texte geben ebenso Auskunft über kulturelle Konzepte, die sich erst über eine zweite, diskurshistorisch und kontextorientierte Herangehensweise erschließen. Paradigmatisch hierfür steht seine Auseinandersetzung mit dem Konzept der *Generation*, das ihn einmal mehr als Figur des Übergangs ausweist, dieses Mal auf dem Gebiet der modernen Naturwissenschaften. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts konkurrieren dort zwei diametral entgegengesetzte Modelle miteinander: Auf der einen Seite die aus früheren Epochen tradierten Konzepte der Idealgenese, welche die Arten des Tier- und Pflanzenreichs in Konstanz und Invarianz sowie in einer aufsteigenden Reihe vom Einfachen zum Komplexen, mit dem Menschen als Krone von Gottes Schöpfung ordnen, auf der anderen Seite die zunehmend einflussreichen Vorstellungen der Realgenese, welche die botanischen und zoologischen Entwicklungen aus empirischen Prozessen der Verer-

bung und als Anpassung von Organismen an ihre Umwelt beschreiben (vgl. Graczyk 308-313). Chamissos Beitrag zu dieser Debatte situiert sich auf dem Spezialgebiet der Algologie. Gemeinsam mit Eschscholtz entdeckt er auf der Fahrt von Plymouth nach Teneriffa acht neue Arten der Salpen, wirbellosen Manteltieren, die sich von Plankton ernähren, zum größten Teil aus ihrem Kiemendarm bestehen, sich in langen Ketten an der Meeresoberfläche bewegen und weniger als zehn Zentimeter an Länge messen.

Auf die entscheidende Beobachtung bei seinen Forschungen geht Chamisso im fünften Kapitel seiner Reisebeschreibung genauer ein. Dort heißt es:

Am 13. Oktober und den folgenden Tagen hatten wir in 39° 27' n. B. fast fünf Tage lang vollkommene Windstille [...] Die Windstille übrigens ruft zu einer neuen Tätigkeit den Naturforscher auf [...]. Die Sonne lockt die niedern Tiere des Meeres an die Oberfläche des Wassers, und er kann dieser reizendsten Rätsel der Natur leicht habhaft werden. [...] Hier beschäftigten mich und Eschscholtz besonders die Salpen, und hier war es, wo wir an diesen undurchsichtigen Weichtieren des hohen Meeres die uns wichtig dünkende Entdeckung machten, daß bei denselben eine und dieselbe Art sich in abwechselnden Generationen unter zwei sehr wesentlich verschiedenen Formen darstellt; daß nämlich eine einzeln, frei schwimmende Salpa anders gestaltete, fast polypenartig aneinander gekettete Junge lebendig gebiert, deren jedes in der zusammen aufgewachsenen Republik wiederum einzelne, frei schwimmende Tiere zur Welt setzt, in denen die Form der vorvorigen Generation wiederkehrt. Es ist, als gebäre die Raupe den Schmetterling und der Schmetterling wiederum die Raupe. (*Reise um die Welt* 114f.)

Was Chamisso mit dieser Passage exponiert, gehört seitdem zum Standardwissen der Biologie. Der Generationswechsel der Salpen erfolgt durch Metagenese: Auf die erste Generation, die sich ungeschlechtlich durch Teilung vermehrt, folgt die zweite, die sich geschlechtlich durch Paarung fortpflanzt. 44 Jahre vor Darwins *On the Origin of Species* (1859) erbringen die naturkundlichen Forschungen der *Rurik*-Expedition eine Erkenntnis, durch welche ahistorisch-taxonomische Theorien der Naturgeschichte wie zum Beispiel Linnés Sexualtheorien in arge Erklärungsnot geraten. Nicht von ungefähr bezeichnet Darwin selbst Chamisso im 20. Kapitel seines eigenen Reiseberichts *The Voyage of the Beagle* (1839) als einen „justly distinguished naturalist“ (340).

Doch bleibt die Denkfigur des Generationenwechsels nicht auf das Gebiet der Biologie beschränkt. Wie Ohad Parnes überzeugend herausgearbeitet hat, kennt die Zeit um 1800 den Begriff parallel in vielen sich überlappenden Wis-

sensgebieten: in den Naturwissenschaften genauso wie in Philosophie, Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften – und ebenfalls in der Literatur (vgl. 127-142). Auf die interdependente Konstituierung der Rede vom Wechsel der Generationen verweist bei Chamisso die uns heute merkwürdige erscheinende Textstelle von den Jungtieren der Salpen „in der zusammen aufgewachsenen Republik“. Diese Passage wird klarer, sobald man sie vor der Hintergrundfolie von Edmund Burkes Bemerkungen zur Abfolge von Generationen in seinen *Reflections on the Revolution in France* (1790) liest. Burke begreift die Weitergabe von materiellen und ideellen Gütern von einer Generation zur nächsten als *den* Garanten von Stabilität und Kontinuität innerhalb eines Staats- und Gesellschaftswesens. Sobald dieses evolutionäre Konzept aufgebrochen wird, zerfällt jegliche soziale Ordnung, was Burke im epochalen Ereignis der Französischen Revolution bestätigt sieht. Der Begriff der „Generation“ dient ihm in seinen Überlegungen gerade nicht wie der evolutionstheoretischen Naturwissenschaft als dynamisierendes, sondern vielmehr als stabilisierendes Element. Es verbürgt, dass die Politik „im richtigen Verhältnis und vollkommenen Ebenmaß mit der Ordnung der Welt und mit den Gesetzen [steht], die der Existenz einer bleibenden Masse, gebildet aus vorübergehenden Teilen, vorgeschrieben sind“ (Burke 94). Chamisso nun überträgt dieses Prinzip der sozialen Kohäsion eines Staatswesens auf die biologische Organisation der Salpen. Bei ihm erscheinen die Generationen der Meerestiere ähnlich wie bei Burke als Gruppierung in einer Republik, angeordnet nach einem quasipolitischen System.

Dass sich der empirische Naturforscher dem Staatsphilosophen in seiner traditionsgebundenen Begrifflichkeit so weit annähert, überrascht und hat doch seinen Grund. Wie Burke die Umsturzbewegung in Frankreich entschieden ablehnt, bleibt Chamisso paradoxerweise zeit seines Lebens eng dem traditionellen Blick auf die Natur verbunden. Ähnlich wie vor ihm wissenschaftlich-literarische Autoren wie Goethe und Alexander von Humboldt gibt der Weltreisende das ideengeschichtliche Konstrukt einer überzeitlichen Einheit der Natur nicht auf. „Die urtiefte Kraft der Organisation“, so urteilt Humboldt 1808 in seinen *Ansichten der Natur*, „fesselt, trotz einer gewissen Freiwilligkeit im abnormen Entfalten einzelner Teile, alle tierische und vegetabilische Gestaltung an feste, ewig wiederkehrende Typen“ (245); Chamissos Plädoyer für Kohärenz und Kontinuität der Arten fällt ganz ähnlich aus. In seiner Abhandlung *Ansichten von der Pflanzenkunde und dem Pflanzenreiche*, die er selbst einmal als sein „wissenschaftliches Glaubensbekenntnis“ bezeichnet, wendet

sich der Berliner Botaniker dezidiert gegen Vertreter einer frühen Evolutionstheorie, die er die „Verwandlungslehre“ nennt. Er fragt:

Finden in der organischen Natur Verwandlungen der Arten statt? Werden Pflanzen zu Tieren und Tiere zu Pflanzen? Pflanzen von bestimmter Gattung und Art zu anderen, der Gattung und Art nach, verschiedenen Pflanzen? Bilden sich endlich die einfacheren Lebensformen stufenweise zu vollkommeneren Lebensformen aus? Die von den Verfechtern der Verwandlungslehre zur Beglaubigung derselben angeführten Tatsachen scheinen uns, wir müssen es gestehen, aller Zuverlässigkeit zu ermangeln. (178)

Obwohl Chamisso mit seinen Arbeiten zur Generationenfolge der Salpen also einen wesentlichen Nachweis für eine Naturwissenschaft unter historisierenden und dynamisierenden Prämissen erbringt, zieht er daraus nicht die Konsequenz, sich von holistischen Modellen der Naturgeschichte zu verabschieden. Für dieses Phänomen der Liminalität braucht es wiederum einen entgrenzteren Blick auf das ästhetisch-epistemische Textmaterial, das die dichten Bezüge zu Diskursen außerhalb des Bezirks einer sich zunehmend als autonom begreifenden Literatur nachzeichnet.

Ein kurzes Fazit. Die literarischen und naturwissenschaftlichen Texte, die Adelbert von Chamisso als Teilnehmer der *Rurik*-Expedition von 1815 bis 1818 vorgelegt hat, lassen sich in zwei Richtungen deuten. Mit einer engeren *philologischen* Perspektive von Theorie und Geschichte der Autobiografie stößt die Analyse auf einschlägige Topoi der Reiseliteratur sowie auf autor-spezifische Selbstporträtierungen. Mit einem weiter gefassten *kulturwissenschaftlichen* Fokus gelangt der Gang der Untersuchung zu wissenschaftsgeschichtlich breit gestreuten Mustern, an denen Chamisso mit seinen naturkundlichen Studien und künstlerischen Darstellungen partizipiert. Beides, um die Metapher ein letztes Mal zu gebrauchen, steht auf der Schwelle zum jeweils anderen: Die Literarisierung des eigenen Lebens lässt sich bei Chamisso nicht ohne seine Existenz als Botaniker und Zoologe denken; umgekehrt stellt sich die Aufgabe, stets die ästhetischen Interessen des Berliner Autors mit zu berücksichtigen, auch wenn in seinen Werken keineswegs ausschließlich gängige Formen und Stoffe der Belletristik zum Einsatz kommen. Methodisch bietet sich für Chamissos Reisebeschreibungen wie für ähnlich literarisch-wissenschaftliche Expeditionsberichte etwa von Georg Forster oder Alexander von Humboldt als Konsequenz eine integrative Vorgehensweise an: Keine Grenzüberschreitung ohne Rückbesinnung, kein Kulturbegriff ohne Literaturbegriff. Wie es der Konstanzer Wissenschaftstheoretiker Jürgen Mittelstraß

schon 1989 formulierte: „Im Übrigen gibt es auch keine interdisziplinäre Kompetenz, die disziplinäre Kompetenzen ersetzen könnte: interdisziplinäre Kompetenz setzt disziplinäre Kompetenzen voraus“ (75).

Literaturverzeichnis

- Burke, Edmund. *Über die französische Revolution. Betrachtungen und Abhandlungen*. Übers. Friedrich Gentz. Berlin: Akademie-Verlag, 1991.
- Chamisso, Adelbert von. *Reise um die Welt mit der Romanzoffischen Entdeckungs-Expedition in den Jahren 1815-18 auf der Brigg Rurik Kapitän Otto v. Kotzebue*. 1836. *Sämtliche Werke in zwei Bänden. Zweiter Band. Prosa*. Hg. Werner Feudel und Christel Laufer. Leipzig: Insel, 1980. 83-646.
- . *Ansichten von der Pflanzenkunde und dem Pflanzenreiche*. 1827. ... und lassen gelten, was ich beobachtet habe. *Naturwissenschaftliche Schriften mit Zeichnungen des Autors*. Hg. Ruth Schneebeli-Graf. Berlin: Reimer, 1983. 149-228.
- Darwin, Charles. *Voyage of the Beagle*. London: Penguin, 1989 [1839].
- Humboldt, Alexander von. *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen*. Frankfurt/M.: Eichborn, 2004 [1808].
- Langner, Beatrix. *Der wilde Europäer. Adelbert von Chamisso*. Berlin: Matthes und Seitz, 2008.
- Matt, Peter von. „Chamisso“. *Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte*. München: Hanser, 1998. 171-178.
- Mittelstraß, Jürgen. *Der Flug der Eule. Von der Vernunft der Wissenschaft und der Aufgabe der Philosophie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.
- Parnes, Ohad. „Generationswechsel – eine Figur zwischen Literatur und Mikroskopie.“ „fülle der combination.“ *Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte*. Hg. Bernhard J. Dotzler und Sigrid Weigel. München: Fink, 2005. 127-142.
- Saul, Nicholas und Frank Möbus. „Einleitung.“ *Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher*. Hg. Saul und Möbus. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. 9-15.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Autobiographie*. Stuttgart: Metzler, 2000.

„Alles was lebendig wirken soll, muß eingehüllt sein“.

Formreflexion in Goethes Sonett

Mächtiges Überraschen

Johannes Schade (Johns Hopkins University)

Abstract: The article engages in a close reading of Goethe's sonnet *Mächtiges Überraschen*, published in the sonnet cycle of 1807. In it the poetic voice evokes a mountain river whose course is suddenly interrupted by the limiting force of a dam. Paradoxically, however, the effect of this is not stagnation, but the emergence and celebration of a "new life". This paradox will be illuminated by a discussion of Goethe's *Morphologie* as a universal scientific method. Morphology studies the infinite variety of (natural) forms while also insisting on their individual limitation. Goethe's understanding of *life* lingers on the co-presence of "coined form" and "living development" as he formulates it in *Urworte. Orphisch. Mächtiges Überraschen* is read as a poem that embodies this fundamental polarity. The sonnet refers time and again to the borders and limitations of both the natural image it evokes and its own poetic properties. Simultaneously, it suggests the transgression of these limitations on both a formal (or structural) and a metaphorical level. As a *poetological* sonnet, *Mächtiges Überraschen* unifies the representation (of a natural event) with a reflection *on* representation as such. The announcement of a "new life" in the last stanza of the poem is thus read as an announcement of its own coming-into-being.

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106746](http://nbn:de:hebis:30-106746)

I.

Als Goethe für die Werkausgabe von 1815 eine Sammlung von 15 Sonetten in Druck gab, stellte er dieser ein prägnantes Motto voran: „Liebe will ich liebend loben/Jede Form, sie kommt von oben.“ (HA 1: 635) Im ersten Vers ist damit das Sujet der Sonette formuliert: Die Liebe und ihre poetische Verdichtung. Die Gedichte handeln fast ausnahmslos von der Sehnsucht zwischen Liebenden, von Entsagung, Eifersucht oder sinnlicher Begierde. Im Gegensatz zu dieser einfachen Verortung fällt es auf den ersten Blick nicht leicht zu entscheiden, worauf sich der zweite Vers des Mottos bezieht. Gehen wir zunächst davon aus, dass mit ‚Form‘ die poetisch-formale Verfasstheit eines Textes oder einer Textgattung, hier also des Sonetts, gemeint ist. Damit bewegt sich Goethe in einem gattungstypischen Diskurs, steht doch das Sonett von seinem spätmittelalterlichen Beginn an für eine besonders ‚strenge Form‘, deren for-

male Vorgaben – trotz aller historisch und lokal gewachsenen Varianten – von der Strophenlänge über Metrik bis zum Reimschema festliegen. Warum aber, so wird man umgehend fragen müssen, kommt diese Form ‚von oben‘? In der vertikalen Achse – von oben (nach unten) – ist ein Geschehen formuliert, welchem ‚Form‘ (oder *Formwerdung*) zugeschrieben wird. Doch Form oder Formwerdung wovon? Aus welcher Sphäre kommt diese Form und worin schlägt sie sich nieder? Verweist ‚oben‘ auf die Gattungsgesetze der Tradition? Auf eine göttliche Instanz, die dem Dichter gewissermaßen die Form *auf*erlegt? Oder wird, allgemeiner noch, die *Form* selbst zum Gestaltungsprinzip oder Träger des poetischen Vollzugs *erhoben*? Diese dunkle Stelle gibt Anlass, über das Problem ‚Form‘ im Kontext der *Sonette* nachzudenken. Es wird nicht darum gehen, alle eben vorgetragenen Fragen zu beantworten. Vielmehr wird an einem Beispiel, nämlich dem Eröffnungsgedicht der Sonettensammlung – *Mächtiges Überraschen*, entstanden 1807 –, der Vorschlag gemacht, der *immanenten* Formwerdung, also der Formwerdung genau dieses Gedichts, zu folgen.

Die Bewegung auf der Bildebene von *Mächtiges Überraschen* ist eine von *oben* nach *unten*. Es wird beschrieben, wie ein Strom – Inbegriff der Lebenskraft – von seiner Quelle in der Höhe des Gebirges das Flussbett hinab fließt, um dann, durch den – ebenfalls vertikalen – Sturz einer Bergnymphe gehemmt, in einem Stausee vorläufig zur Ruhe zu kommen. Dieser Vorgang resultiert jedoch nicht, wie die Figur des Stausees suggerieren könnte, in Stasis. Am Ende verkündet das Sonett als Beschreibung eines Naturereignisses die Entstehung eines „neue[n] Leben[s]“. Die genaue Analyse des Sonetts wird zeigen, dass in der Naturschilderung ein zutiefst selbstreflexiver Gestus verborgen ist. So dass sich *Mächtiges Überraschen* als Gedicht zu lesen gibt, welches sein eigenes Entstehen und damit seine immanente *Formwerdung* thematisiert. Diese Verschränkung von Darstellung (eines Naturereignisses) und Reflexion auf die Darstellung wird im Folgenden von der Paradoxie einer *lebendigen Form* her gedacht, die Goethe in den *Urworten*. *Orphisch* in ihre sprechendste Formulierung gebracht hat: „Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt/Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.“ (HA 1: 359) Im Folgenden soll gefragt werden, wie in *Mächtiges Überraschen* die logische Inkongruenz von geprägter Form (als Individuationsprinzip) und lebendiger Entwicklung (als Prinzip der unaufhörlichen Umbildung der Formen) poetisch *und* poetologisch behandelt wird. Ein Blick auf Goethes Formbegriff im Umfeld der Naturwissenschaften, speziell der Morphologie, wird dafür hilfreich sein. Die These besagt, dass das Sonett den paradoxen Moment schildert, in

dem das Zugleich von endlicher Begrenztheit der Form(en) und unendlicher Prozessualität von Formveränderung erscheint. Dies geschieht, so die weitere Argumentation, über Figuren der Autoreflexion, durch welche die poetische Sprache eine konventionelle Trennung von innen und außen, Subjekt und Objekt überwindet und sich dadurch vom Zwang zur Referenz befreit und *lebendige* Darstellung wird.

II.

Von einer „inneren Form“ – im Gegensatz zur einer der Anschauung direkt zugänglichen „äußeren Form“ – der Erscheinungen ist schon in Goethes frühen Schriften die Rede. Die innere Form – Goethe entlehnt diesen Begriff der neuplatonischen Tradition und ihrer Wiederbelebung durch Lord Shaftesbury – ist jene Form, „die alle Formen in sich begreift“ (HA 12: 22). So der junge Goethe in den Notizen *Aus Goethes Brieftasche* (gedr. 1776), bei denen es sich um eine Polemik gegen eine formalistische Ästhetik handelt, welche unablässig „über die Form dramatischer Stücke [redet], über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hieß“. Es gebe aber, so insistiert Goethe, „eine Form, die sich von jener unterscheidet wie der innere Sinn vom äußern“ (HA 12: 22). Diese Konzeption einer *inneren* Form wird mit Verweis auf ihre Herkunft im Denken von Plotin und Spinoza gern metaphysisch aufgeladen (man sagt dann das Göttliche, das Eine, Geist, Gott, ‚Natur‘ usw.), und das hat natürlich seine Berechtigung. Doch wichtig für Goethe war es gerade, in der *Immanenz* des Phänomens, das heißt also auch in der Immanenz der Naturerscheinung (und des Kunstwerks), die äußere *und* die innere Form in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit zu behaupten. In *Diderots Versuch über die Malerei* (1797) überträgt Goethe den Gedanken der inneren Form auf das Verhältnis von Naturobjekt und dessen Nachahmung durch die Kunst:

Ja, das Äußere soll der Künstler darstellen! Aber was ist das Äußere einer organischen Natur anders, als die ewig veränderte Erscheinung des Innern. Dieses Äußere, diese Oberfläche ist einem mannigfaltigen, verwickelten, zarten, innern Bau so genau angepaßt, daß sie dadurch selbst ein Inneres wird, indem beide Bestimmungen, die äußere und die innere, im ruhigsten Dasein, so wie in der stärksten Bewegung stets im unmittelbarsten Verhältnisse stehen. (FA I/18: 547)

In dieser Passage ist das untrennbare Zugleich von äußerer und innerer Form expliziert. Der „inner[e] Bau“ der Naturformen bestimmt deren Äußeres, wo-

durch dieses sich *anpasst* und damit selbst zu einem Inneren wird. Es gibt keine äußere Form, die nicht durch eine „ewig veränderte Erscheinung des Innern“ verändert würde. Im Inneren der Erscheinung ist die Vielheit der Erscheinungen gesichert, auch wenn ihre äußere Form sich als individualisierte und begrenzte zu erkennen gibt.

In späteren Jahren, mit zunehmendem Interesse an den Naturwissenschaften, rückt für Goethe die Frage in den Vordergrund, wie die innere Form *wissenschaftlich* beschrieben werden kann. Von der Proklamation der Urpflanze in der Botanik über die Metamorphosenlehre für Pflanzen- und Tierwelt bis hin zur Farbenlehre, nach der die Mannigfaltigkeit der Farben durch das unteilbare ‚Urphänomen‘ des weißen Lichts bedingt ist – immer geht es Goethe, wie er in einem Brief an Charlotte von Stein im Sommer 1786 formuliert, um ein „Gewahrwerden der wesentlichen Form, mit der die Natur gleichsam nur immer spielt und spielend das manigfaltige Leben hervorbringt“ (FA II/2: 639).

Wohl erkannte Goethe das Grundparadox der „geprägte[n] Form, die *lebens* sich entwickelt“: Wie ist es möglich, dass „wesentliche Form“ sich wandelt? Allgemeiner gefragt: Wie soll ewige *Natureinheit* vereinbar sein mit dem für die Natur konstitutiven Gesetz des Werdens, dem unaufhörliche *Differenzierung* zugrunde liegt? Goethe akzeptierte die Paradoxie und erklärte sie geradewegs zur Maxime: „Die wichtigste Betrachtung, die wir von Anfang an zum Anschauen zu bringen suchten. Differenz in der Identität und umgekehrt“ (FA I/25: 169f.). Es zeigt sich in diesen an Spinoza geschulten Gedanken, warum für Goethe das Festhalten an einem ‚Urtypus‘, einer wesentlichen Form, bei gleichzeitiger Unermüdlichkeit im Studium der Vielfalt der Natur, der empirischen Beobachtbarkeit ihrer äußeren Formen, kein Einwand gegen, sondern eine Bestätigung für seine Forschungen sein konnte. Innere Form und äußere Form bedingen sich in vollkommener Wechselseitigkeit.

Als produktivster Versuch, dem Paradox der mannigfaltigen Einheit zu begegnen, darf Goethes naturwissenschaftliche Methode der Morphologie gelten, die er ab 1807 systematisch entwickelt. Die Morphologie ist „die Lehre von der Gestalt, der Bildung und Umbildung der organischen Körper“ (HA 13: 124). Als „Hilfswissenschaft der Physiologie“ arbeitet sie dieser zu, insofern sie das, was „sichtbar und unsichtbar zugleich ist“, das „Innere [...] und [...] dessen Äußerungen und Wirkungen“ (HA 13: 122) synthetisiert. Goethes Anspruch an die Morphologie besagt, dass diese sowohl Werden als auch Sein, sowohl Differenz als auch Identität berücksichtigt, innere und äußere Form der Lebewesen unter einer naturwissenschaftlichen Methode zusammenfasst. Die

der Morphologie zugrunde liegende Konzeption von Form, Form als *morphé*, bestimmt Goethe im Gegensatz zum Begriff der Gestalt, die statisch ist. Die Morphologie schließt die Dynamik ewigen Wandels in sich ein:

Der Deutsche hat für den Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens das Wort Gestalt. Er abstrahiert bei diesem Ausdruck von dem Beweglichen, er nimmt an, daß ein Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert sei. Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so finden wir, daß nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwankt. [...] Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet [...]. (HA 13: 55)

Anschließend formuliert Goethe die „höhere Maxime des Organismus“:

Jedes Lebendige ist kein Einzelnes, sondern eine Mehrheit, selbst insofern es uns als Individuum erscheint, bleibt es doch eine Versammlung von lebendigen selbständigen Wesen, die der Idee, der Anlage nach gleich sind, in der Erscheinung aber gleich oder ähnlich, ungleich oder unähnlich werden können. Diese Wesen sind teils ursprünglich schon verbunden, teils finden und vereinigen sie sich. Sie entzweien sich und suchen sich wieder und bewirken so eine unendliche Produktion auf alle Weise und nach allen Seiten. (HA 13: 56)

Das Lebewesen ist Individuum und Kollektiv zugleich, trägt Einheit und Differenz in sich. Die Ausprägung seiner Gestalt beruht auf einem Formprozess der „unendliche[n] Produktion“. So sind es genau die Prozesse des Bildens und Umbildens, welche die Morphologie interessieren. Die Hierarchisierungen der mechanistischen Naturwissenschaften sind für sie nicht bindend. Goethe vermutet gar, „daß die organischen Naturen nur desto vollkommener werden, je weniger die mechanischen Prinzipien bei denselben anwendbar sind“ (HA 13: 125). Es geht ihm nicht um eine verifizierbare Ordnung, welche es erlauben würde, allgemeingültige Gesetze über die Bildung und Umbildung von Lebewesen zu formulieren. Nur *dass* sie sich in einem unaufhörlichen Umbildungsprozess befinden, gilt gesichert, ist ihm einziges Gesetz.

Goethe proklamiert als wissenschaftliches Hauptinteresse zunächst die „Naturgegenstände, besonders aber die lebendigen“, um darin eine „Einsicht in den Zusammenhang ihres Wesens und Wirkens“ zu erlangen (HA 13: 54). Der Naturforscher wird mit einer „Trennung der Teile“ beginnen, doch „diese trennenden Bemühungen, immer und immer fortgesetzt, bringen auch manchen Nachteil hervor. Das Lebendige ist zwar in Elemente zerlegt, aber man

kann es aus diesen nicht wieder zusammenstellen und beleben“ (HA 13: 55). Das Lebendige, obgleich bis in die kleinsten Elemente der natürlichen Formen nachweisbar, lässt sich rückwirkend aus diesen Formen nicht rekonstruieren. Implizit arbeitet Goethe hier mit einem Begriff von Leben, das sich selbst transzendiert, ein Leben, das stets „Mehr-Leben“ (Georg Simmel) ist. Aber gerade darin besteht seine konstitutiv *produktive* Funktion. Goethes Morphologie musste in einem derart starken Lebensbegriff wurzeln, weil sie nur so der Gefahr eines naturwissenschaftlichen Formalismus entgehen konnte, der behaupten will, in kausal-mechanistischer Weise Lebensgesetze zu rekonstruieren. Im Einklang mit naturphilosophischen Tendenzen seiner Zeit, besonders der die Präformationslehre herausfordernden Konzeption von Epigenese (Müller-Sievers 1997) versteht Goethe das Leben als selbstgesetzgebend; ein Leben, welches immerfort Lebendiges produziert, ohne auf diese Kausalität reduzierbar zu sein.

Es wäre nun aber falsch, von diesem emphatischen Lebensbegriff, welcher die unablässige Reproduktion des Lebendigen in den Naturerscheinungen so begründet, dass diese dem rationalen Zugriff zumindest in Teilen notwendig entgehen, auf einen ‚weichen‘ Formbegriff zu schließen. Darauf, dass die Abgrenzung der Elemente und Individuen voneinander unscharf wäre. Es ist ganz im Gegenteil für die Morphologie als Wissenschaft der Bildung und Umbildung des Lebens kennzeichnend, dass sie mit einem strengen Begriff von der *Begrenztheit* des Lebendigen arbeitet. Goethe nennt es einen „wichtige[n] Grundsatz der Organisation“ der Natur, dass jede Lebenstätigkeit von ihrer Umgebung *abgegrenzt* ist:

Diese Hülle mag nun als Rinde, Haut oder Schale erscheinen, alles was zum Leben hervortreten, alles was lebendig wirken soll, muß eingehüllt sein. Und so gehört auch alles, was nach außen gekehrt ist, nach und nach frühzeitig dem Tode, der Verwesung an. Die Rinden der Bäume, die Häute der Insekten, die Haare und Federn der Tiere, selbst die Oberhaut des Menschen sind ewig sich absondernde, abgestoßene, dem Unleben hingeebene Hüllen, hinter denen immer neue Hüllen sich bilden, unter welchen sodann, oberflächlicher oder tiefer, das Leben sein schaffendes Gewebe hervorbringt. (HA 13: 59)

Auch bei der Betrachtung *künstlerischer* Formen hegt Goethe ein besonderes Interesse für deren Ränder und Grenzen, „denn wie in dem Organismus der Natur, so tut sich auch in der Kunst innerhalb der genausten Schranke die Vollkommenheit der Lebensäußerung kund“. So schreibt Goethe im Bericht des *Zweiten Römischen Aufenthalts* (1786) angesichts einer Kapellenaus-

schmückung von Raffael, dessen Genie darin bestünde, „die wunderliche Beschränkung des Raumes“ für seine Dienste zu nutzen (HA 11: 456). Jede künstlerische ebenso wie natürliche Form wird von Goethe bei aller Einsicht in ihre inhärente Entwicklungsdynamik als geschlossene Einheit verstanden. Man kann gerade dieses Zugleich von Abgeschlossenheit und Offenheit als die konstitutive Aporie der Morphologie und in Analogie für die Goethe'sche Formkonzeption geltend machen. Natur und Kunst entwickeln sich durch unaufhörliche Umbildungen. Dies ist aber nur möglich aufgrund der Begrenztheit ihrer Erscheinungen. Die *äußeren* Grenzen der Naturerscheinung sowie die Grenzen des Kunstwerks stellen gerade die Gewährleistung dar für das dynamische Spiel des Lebens *innerhalb* dieser Grenzen.

Im Folgenden soll der enge Zusammenhang zwischen der dynamischen, lebendigen Form und ihrer Begrenztheit an einer Interpretation von *Mächtiges Überraschen* verdeutlicht werden. In diesem Gedicht ist die Aporie der Unvereinbarkeit von unendlich umbildender innerer Form und endlich begrenzter äußerer Form (welche allein der Beobachtung des Forschers zugänglich ist) dichterisch-symbolisch zur Anschauung gekommen. Es ist ein symbolisches Gedicht im Sinne von Goethes eigener Definition in den *Maximen und Reflexionen*: „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“ (HA 1: 471). In diesem Zitat ist das ereignishaft- augenblickliche Moment der Symbolik angesprochen. Symbolische Kunst kann die Aporien des Denkens zwar begrifflich nicht lösen, aber momenthaft, in ihrer Widersprüchlichkeit, zur Anschauung bringen. So heißt es in einem Brief Goethes an seinen Sekretär Friedrich Wilhelm Riemer:

Ich werde selbst fast des Glaubens, daß es der Dichtkunst vielleicht allein gelingen könne, solche Geheimnisse gewissermaßen auszudrücken, die in Prosa gewöhnlich absurd erscheinen, weil sie sich nur in Widersprüchen ausdrücken lassen, welche dem Menschenverstand nicht einwollen. (Brief vom 28.10.1821)

III.

Mächtiges Überraschen

*Ein Strom entrauscht umwölktem Felsensaale,
Dem Ozean sich eilig zu verbinden;
Was auch sich spiegeln mag von Grund zu Gründen,
Er wandelt unaufhaltsam fort zu Tale.*

*Dämonisch aber stürzt mit einem Male –
Ihr folgen Berg und Wald in Wirbelwinden –
Sich Oreas, Behagen dort zu finden,
Und hemmt den Lauf, begrenzt die weite Schale.*

*Die Welle sprüht und staunt zurück und weicht
Und schwillt bergan, sich immer selbst zu trinken;
Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben.*

*Sie schwankt und ruht, zum See zurückgedeicht;
Gestirne, spiegelnd sich, beschaun das Blinken
Des Wellenschlags am Fels, ein neues Leben. (HA 1: 294)*

Das Naturereignis in *Mächtiges Überraschen* beginnt in „umwölktem Felsensaale“. Schon der erste Vers betont die für dieses Sonett charakteristische Polarität von Begrenzung und Entgrenzung. Im *Felsensaale*, einem starren, geschlossenen Ort, hat der Strom seinen Ursprung, doch ist dieser Felsensaal *umwölkt*. Für Goethe war die Wolkenbildung ein beliebtes morphologisches Phänomen, sind Wolken doch Inbegriff eines „formumformend Weben“ (HA 1: 325), einer „Formung des Formlosen“ (HA 13: 304).

Tönend und entgrenzend zugleich („entrauscht“) sucht der „Strom“, „dem Ozean sich eilig zu verbinden;/Was auch sich spiegeln mag von Grund zu Gründen,/Er wandelt unaufhaltsam fort zu Tale“. In der Semantik der Naturbeschreibung ist hier zunächst ein Negatives ausgesprochen: Es ist einerlei, was sich im Spiegelbild des Wassers findet – der Strom ist davon nicht betroffen. „Grund“ und „Gründe“ stellen in dieser Lesart wohl weniger den Grund im Sinne von Flussbett dar als vielmehr die im Lauf des Stroms von den Wassermassen passierten Abschnitte. Um in der Logik einer Naturbeschreibung zu verbleiben, müsste man also sagen, dass die Naturobjekte auf der den Fluss umsäumenden Uferlandschaft im Fluss gespiegelt werden, *wenn* sie vom Ufer aus gesehen würden. Durch die Abwesenheit einer bestimmbareren Beobachterposition im Gedicht ist aber latent auch eine andere, komplexere Spiegelbildlichkeit mitkonstruiert. „Was auch *sich*“ spiegelt: das Reflexivpronomen deutet auf eine Art von innerer Subjekthaftigkeit hin, die „von Grund zu Gründen“

sich reflektiert. Das Spiegelbild ist dem kontinuierlich fließenden Strom prozesshaft angepasst. Die Wassermassen, die die Oberfläche, den Grund des Spiegels konstituieren, produzieren ihr je eigenes Spiegelbild nach *innen*, zu den Gründen des Stroms. Es sind also zumindest zwei Umkehrungen herkömmlicher Perspektiven, die sich in dem ersten Quartett untergründig vollziehen. Zum einen die Blickrichtung: nicht nur vom Außen des Ufers wird geblickt, sondern auch vom Inneren, von den Gründen des Stroms. Zum anderen wird das transparente Wasser als Spiegelfläche konstruiert, die den Strom zu einer geschlossenen, sich selbst begrenzenden und damit selbstreflexiven Fläche macht. Die Verbindung „von Grund zu Gründen“ gibt noch mehr zu bedenken, klingt doch in ihr ein *Be*-Gründungszusammenhang, eine kausale Kontrolle an, die der Strom „unaufhaltsam“ zu ignorieren scheint. Auch in diesem Anklang ist eine Selbstgenügsamkeit, eine Selbstkontrolle des Stroms angelegt.

Doch bleibt das Bild des Stroms dynamisch-bewegt. Während die eingebetteten Reime der zweiten und dritten Zeile („verbinden“/„Gründen“) das Quartett stabilisieren, markieren die Zeilen eins und vier jene für das Sonett charakteristische Grundbewegung von oben („Felsensaale“) nach unten („Tale“). Zu Beginn des zweiten Quartetts wird die verkündete *Unaufhaltbarkeit* des Stroms „mit einem Male“ gesprengt. Oreas, eine Bergnymphe, „stürzt“ in den Strom und „hemmt den Lauf, begrenzt die weite Schale“. Hier kristallisiert sich die polare Struktur des Gedichts in aller Exponiertheit. Die „eilig[e]“ Bewegtheit des Stroms wird plötzlich durch ein externes Prinzip, ein mythisches Wesen, stillgestellt. Im zweiten Vers des Quartetts findet eine perspektivische Verrückung statt, die bei genauer Betrachtung jener der zweiten Zeile des ersten Quartetts strukturell ähnelt. Auch hier werden sowohl Blickrichtung als auch die Trennung zwischen innen und außen verkehrt: der sich in die Fluten stürzenden Oreade „folgen Berg und Wald in Wirbelwinden“. Welche Perspektive auf das Naturereignis ist hier formuliert? Wie kann ein externer Beobachter eine „in Wirbelwinden“ bewegte Welt wahrnehmen? Das Bild bekommt eine logische Evidenz, wenn die in Wirbel geratene Welt nicht von außen, in einem neutralen Beobachterblick, sondern im Blick der Oreas verortet ist. Der Blick auf „Berg und Wald“ ist der Blick von Oreas, die sich selbst „in Wirbelwinden“ bewegt.

Markiert die zweite Strophe durch Beschreibung der Begrenzung des eiligen Stroms einen vorläufigen Stillstand, so formuliert sich im ersten Terzett das Naturereignis in seiner paradoxen Struktur. Die Welle, durch die Begrenzung des Gewässers *sprühend*, *zurückstauend* und *weichend*, wird hier in

sehr genauer Beobachtung in jenem Moment beschrieben, in dem sie an ihre Grenze, auf ihr hemmendes Hindernis prallt und sich gleichsam durch den entstehenden Druck ihrer Massen aufbäumt („schwillt bergan“), um sich dann „selbst zu trinken“. Die Wassermassen brechen, *reflektieren* an der Grenze, wenden sich zurück und werden von den folgenden Wassermassen aufgenommen. Was in dieser Bildlichkeit aufscheint, ist die Ökonomie einer Selbstgeneration durch Selbstverzehr, der Vertilgung der Form durch die Form. Der weitere Verlauf des Gedichts wird diesen paradoxen Moment der Selbstverzehrung als die eigentliche produktive Leistung ausweisen, die schließlich „ein neues Leben“ ermöglicht.

Die Selbstreflexivität der dichterischen Sprache findet einen weiteren Beleg in der Rede von der *zurückstaunenden* Welle. Im *Staunen* über die eigene Dynamik hält durch den unverdeckten Anthropomorphismus eine Innenperspektive ins Gedicht Einzug, die das Geschehen immanent bezeugt. Von einer Verkehrung von innen und außen, einem Aufreißen der Subjekt-Objekt-Trennung ist im Gedicht ja auf der Bildebene unaufhörlich die Rede. Im Bemühen der Interpreten, Goethes Sonett streng biografisch oder produktionsästhetisch zu lesen, wird diese Dynamik, die sich formimmanent formuliert, jedoch immer wieder übersehen. So ist es sicher kein Zufall, dass die Kommentare von zwei Goethe-Standardausgaben glauben, das nominalisierte Verb „Überraschen“ des Titels, eindeutig als „transitiv“ (HA 1: 635) beziehungsweise „aktiv“ (MA 9: 1075) identifizieren zu können, obwohl der Text dafür keinen Anhalt bietet. Die *Hamburger Ausgabe* buchstabiert ihre Deutung gar aus: „die Oreas (Bergnymphe) überrascht den Strom unter Anwendung von Gewalt“ (HA, Bd. 1: 635). Weil das Gedicht keinen Sprecher vorstellt, der *von etwas* überrascht werden könnte, wird auch keine passive oder intransitive Form des Überraschens für möglich gehalten. Die Bergnymphe Oreas wäre demnach alleinige Agentin des Gedichts, die auf den Strom, also das Leben, ihre „mächtige“ Gewalt ausübe. Oreas *überrascht* folglich *den Strom*. Doch warum die Festlegung? Selbstverständlich kann das Verb „überraschen“ auch intransitiv verwendet werden. So heißt es unter dem Stichwort „Überraschen“ im Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm: „ohne object (*elliptisch*), ein gegenstand, ein ereignis überrascht, *setzt in erstaunen*“ (Grimm 23: 456). Die Kommentatoren stabilisieren mit ihrer festlegenden Deutung unter der Hand die konventionelle Subjekt-Objekt-Polarität, die der Text gerade in Frage stellt, sobald wir im Titel des Gedichts sowohl das Überraschtwerden des Stroms durch den Einsatz der Nymphe als auch das Überraschtwerden dieser durch ihre eigene formgebende Gewalt lesen wollen.

Von einer endgültigen Öffnung der Form und Überwindung des Hindernisses, von einem Aussetzen der Begrenzung zugunsten des „neue[n] Leben[s]“, kann auch nach jenem selbstreflexiven und -generativen Moment keine Rede sein. Beides, Begrenzung und Entgrenzung, sind zugleich wirksam. So schließt die dritte Strophe mit der Wiederaufnahme des Wortes „gehemmt“. Im gehemmten Strom ist Entwicklung suspendiert, während gleichzeitig die sich selbst verzehrende und (auf sich) zurückstauende Welle ihr *sprühendes* Spiel treibt. Die formrestaurative Tendenz überwiegt am Beginn der ersten Zeile des finalen Terzetts. Die Welle „schwankt und ruht, zum See zurückgedeicht“. Reimstrukturell entspricht „deicht“ dem „weicht“ aus der ersten Strophe des vorangegangenen Terzetts. Einmal mehr wird so, durch die Parallelisierung des Anlegens von Deichen, geradezu Paradigma einer naturbeherrschenden Kulturpraktik, mit dem (vor sich selbst) zurückweichenden Wasser eine Antinomie von Beherrschung und Entgrenzung aufgeboten.

Das Sonett schließt mit einem komplexen Bild, in dem erneut die saubere Trennung von innen und außen, Blick und Erblichem, Subjekt und Objekt suspendiert wird. „Gestirne, spiegelnd sich, beschaun das Blinken“. Die Gestirne *spiegeln sich*. Der Zusatz „beschaun das Blinken“, obwohl eigentlich über ein Enjambement dem Beginn der folgenden und letzten Zeile („Des Wellenschlags am Fels“) zugeordnet, suggeriert, dass „das Blinken“ von der Spiegelung oder Reflexion der „Gestirne“ hervorgerufen wird – ein erneuter selbstreflexiver Gestus: das Blinken der eigenen Spiegelbilder im abgeschlossenen, geschichtslosen Bildraum beschauend. Diese nur durch die strenge Form des Gedichts ermöglichte Lesart soll freilich nicht die Stimmigkeit der dem Enjambement folgenden Bildlichkeit in Frage stellen, zumal die finale Pointe des Gedichts, sein lebensgebendes Moment, direkt daraus hervorgeht. Die Gestirne „beschaun das Blinken/Des Wellenschlags am Fels, ein neues Leben“. Beides ist angelegt, die immanente Selbstreflexivität des Schauens und der Blick nach unten, in die Formenwelt der lebendigen Natur.

IV.

Abschließend soll nach den darstellungstheoretischen Konsequenzen der eben vorgebrachten Lektüre von *Mächtiges Überraschen* gefragt werden. Im Abschnitt über Goethes Schriften zur Morphologie wurde bereits auf die notwendige Begrenztheit allen Lebens, auch des ‚lebendigen‘ Kunstwerks, hingewiesen und auch schon folgender Satz zitiert: „[A]lles was zum Leben hervortreten, alles was lebendig *wirken* soll, muß eingehüllt sein“. Das heißt nun einer-

seits, dass die Begrenztheit („eingehüllt sein“) eines Phänomens Voraussetzung dafür ist, dass in ihm *Leben wirkt*, dass es anderes Leben hervorbringt, Leben *bewirkt*. Andererseits (in der Bedeutung *wirken ... als ob*) ist in dieser Formel schon das für die Ästhetik konstitutive Feld von Repräsentation oder Mimesis angesprochen. Etwas soll lebendig *wirken*, das heißt Leben vorstellen, welches ihm eigentlich nicht zukommt. Die semantische Polyvalenz des Verbes ‚wirken‘ gibt einen Hinweis darauf, dass die Frage nach der Durchdringung der Form durch Leben untrennbar ist von der Frage nach der Strukturierung des Lebens durch Form. Eine solche wechselseitige Polarität, „geprägte Form, die *lebend* sich entwickelt“, wurde in *Mächtiges Überraschen* aufgezeigt.

Einerseits ist es, den Traditionen seiner Gattung folgend, ein formal sehr strenges Gedicht, welches durch die Bildlichkeit des Festen, Gestauten und Umgrenzten permanent auf seine Geschlossenheit rekurriert. Andererseits ist ebenso das Lebendig-Entgrenzte, in welchem das Gedicht resultiert, durch eine Vielzahl von entsprechenden Bildern und rhetorischen Strategien verankert. Das abschließend verkündete „neue Leben“ entsteht durch die Gewalt der Begrenzung im Sturz der Oreas, doch ist über den weiteren Verlauf dieses Lebens, seine Wirkungen und Kräfte, nichts gesagt. Es verbleibt als Ankündigung in der Immanenz der Form des Gedichts. „[E]in neues Leben“ verweist als letzte Wortgruppe des Sonetts auf dessen parallel gebauten Anfang: „[e]in Strom entrauscht“. Es ist, als ob der Wandel der Natur, die immerwährende Produktion von Leben zwischen den Klammern dieser Wortgruppen eingefangen ist. Das Ereignis in *Mächtiges Überraschen* wird in der Immanenz der Form, der „weite[n] Schale“ des Gedichts, gehalten, darin liegt seine poetologische Qualität. Strategien der Inversion rufen eine Vervielfältigung der Perspektiven hervor. Diese Perspektivenvielfalt bewirkt eine Außerkraftsetzung des Subjekt-Objekt-Paradigmas traditioneller Erkenntnis- und Darstellungsmodelle. Die Gegenstände im Gedicht, die Objekte am Saum des Flusses und ihre Spiegelbilder oszillieren zwischen außen und innen, Objekt- und Subjektivität, zwischen Blick und Erblicktsein. Auch die „in Wirbelwinden“ bewegte Welt ist in ihrem Verhältnis zu Oreas aktiv und passiv zugleich. Die Gestirne „beschaun das Blinken“ *ihrer* Spiegelbilder sowohl als auch dasjenige „des Wellenschlags am Fluss“. Ursache und Wirkung ist in allen diesen Fällen nicht voneinander zu trennen, es fällt immer beides zusammen.

Wo „ein Strom entrauscht“ wie am Beginn des Sonetts, ist mit dem Einsatz des Naturbilds auch ein Einsatz der Sprache gegeben. Fluss oder Strom sind bei Goethe nicht nur häufig wiederkehrende Metaphern für das Leben, sondern

im allgemeinen Gebrauch Metaphern auch für die Sprache. Der *Redefluss*, *Sprachstrom*, der mit dem Zusatz *Rauschen* als *hörbar* bezeichnet wird, geht dem Naturereignis im Inneren des Gedichts nach und ist doch keine übergeordnete, sondern eine gleichrangige, weil wechselseitig bedingend-bedingte Kategorie. Deutlicher wird die Verschränkung von Darstellung und Dargestelltem, in der sich Goethes Gedicht als im engeren Sinn poetologisches Gedicht zu erkennen gibt, wenn auch das *Bildliche* als Darstellungsform in die Überlegungen einbezogen wird. Goethe, nach eigenem Bekunden ein „Augenmensch“, sieht durch das Auge die Subjekt-Objekt Trennung überwunden: „Das Ohr ist stumm, der Mund ist taub; aber das Auge vernimmt und spricht./In ihm spiegelt sich von außen die Welt, von innen der Mensch./Die Totalität des Innern und Äußern wird durchs Auge vollendet“ (FA I/13: 196). Das Auge „vernimmt und spricht“, das heißt, es empfängt *und* teilt mit, ist also auch in seiner Funktion im Kommunikationsgefüge ein Doppeltes. In dieser Notiz aus Goethes Nachlass wird einerseits das Auge von einer bloß passiven Funktion entbunden, andererseits der (rationale) Mensch von seiner totalen Konstruktionsgewalt losgesagt. Weil für Goethe das Auge selbst „sonnenhaft“ ist, das heißt Naturidentität und Naturdifferenz ihm immanent sind, ist es kein Organ, welches Erscheinungen bloß wahrnimmt, sondern Erscheinungen wesentlich gestaltet. Die Goethe'sche Anschauung ist in ihrem Verhältnis zu den Phänomenen performativ. Ihr eignet ein Vollzugscharakter: „Im Gegensatz zur neuzeitlichen Perspektive bezieht sich die Anschauung bei Goethe auf die ‚poesis‘. Ohne Angst davor, die Objektivität zu verletzen, greift sie in die gesehene Welt ein und will die Gegenstände mit gestalten“ (Han 2007: 77).

Goethe, der von der Kunst einmal behauptete, sie sei „eine andere Natur“ (HA 12: 467), traute ihr, wie oben belegt, vor allem die symbolische, das heißt die im Besonderen das Allgemeine suchende Versöhnung begrifflicher Gegensätze zu. In einer Schrift zur Morphologie schreibt Goethe, „daß alles was sey sich auch andeuten und zeigen müsse. Von den ersten physischen und chemischen Elementen an, biß zur geistigsten Äußerung des Menschen lassen wir diesen Grundsatz gelten“ (FA I/13: 205). Nähme man diesen Gedanken ernst, müsste man nach den Modi des *Andeutens* und *Zeigens* fragen und käme zu der Überlegung, dass die Kunst als *andere* Natur in einer gewissen Weise eine *potenzierte* Natur und der ersten insofern überlegen ist, als sie nicht nur zeigt, sondern auch zeigt, *wie* sie zeigt. Nicht nur spricht, sondern auch darüber spricht, *wie* sie spricht. In genau diesem Sinn ist sie in der Lage, die Aporie von Natur und Erkenntnis zumindest augenblickshaft zu überwinden. Es ist

sicher kein Zufall, dass in *Mächtiges Überraschen* in nur 14 Zeilen viermal das Reflexivpronomen *sich* auftaucht. Das Überraschen, so wie es hier gelesen wurde, bezieht sich genau auf den Moment, in dem die Welle vor *sich selbst*, ihrer eigenen produktiven Kraft (die ja schließlich ein *neues Leben* gründet) erstaunt zurückweicht. Im performativen Selbstvollzug *deutet sich* das Ereignis des Lebens (*an*), es *zeigt sich* im Moment der eigenen Entstehung. Es „staunt zurück“ vor seiner „sprüh[enden]“ Gewalt, „[es] schwillt bergan, sich immer selbst zu trinken“. Das Ereignis, plötzlich („mit einem Male“) und unvorhersehbar („Mächtiges Überraschen“), ist nicht weniger ein Ereignis der Sprache als eines der Natur. Es bewirkt die Entstehung des Neuen, in der Natur *und* in der Darstellung. Das Gedicht gibt sich als geschlossener Ort zu lesen und zu schauen, von *Deichen* bezähmt, als *Schale* begrenzt, in seiner Formentfaltung zunächst *gehemmt*. Die strenge Architektonik des Sonetts spielt diesem Grenzen gebenden, auch historisch an Traditionen gebundenen Moment in die Hände. Und doch erlaubt gerade diese formale Strenge eine *innere* Belebung von Darstellung, die kein Abbild sein will und muss. *Mächtiges Überraschen* lässt sich als morphologisches Gedicht lesen, weil in ihm die Paradoxie der „geprägten Form“ zur Sprache kommt. Und ist doch noch mehr, weil es dies nicht beweisend oder argumentierend tut, sondern zeigend. Es zeigt einen fruchtbaren Augenblick, ein Ereignis, das Leben zeugt, in dem es sich selbst *bezeugt*.

Literaturverzeichnis

- Goethe, Johann Wolfgang. *Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Hg. Erich Trunz. 11. Aufl. München: Verlag C. H. Beck, 1989. (= HA)
- Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. Hg. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp et al., Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987ff. (= FA)
- Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe*. Hg. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, München: Carl Hanser Verlag, 1985ff. (= MA)
- Grimm, Jacob, und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch in 33 Bänden, Band 23*, Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1936. München: dtv, 1984.
- Han, Chol. *Ästhetik der Oberfläche: Die Medialitätskonzeption Goethes*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Müller-Sievers, Helmut. *Self-Generation: Biology, Philosophy, and Literature around 1800*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

Die Grenzen und Möglichkeiten der Philologie im Holocaust-Diskurs. Das Beispiel Theresienstadt

Martin Modlinger (University of Cambridge)

Abstract: Philology seems to have come to a crossroads. One path leads back to the safe haven of established core strengths and competences, the other path promises new perspectives through further expansion into the vastness of cultural studies. If philology is to continue as a discipline relevant to society as a whole, retreat into pure philology—concentrating only on the text itself, adhering to national boundaries—is no viable option. Instead, by opening itself up for the questions and methods of truly interdisciplinary inquiry, philology can emerge in new shape, powerful enough to adequately address issues of interdisciplinary, intercultural and intergenerational importance. This essay will argue for such an extension of philology into cultural studies through an examination of texts, songs and plays written in and about the Terezín ghetto. The songs of Leo Strauß and Manfred Greiffenhagen, the ghetto opera *Der Kaiser von Atlantis* (The Emperor of Atlantis), as well as Roy Kift's play *Camp Comedy* and Frido Mann's parable *Terezín* will exemplify the potential of philology's conjunction with history, sociology and cultural studies.

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106758](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106758)

Die Philologie scheint am Scheideweg zu stehen. Auf der einen Seite lockt der sichere Hafen der bewährten Kernkompetenzen, auf der anderen Seite bietet die Erweiterung in die Cultural Studies neue Perspektiven. Zumindest für den Holocaust-Diskurs allerdings bleibt der Philologie nur die letztere Möglichkeit, sofern sie nicht Gefahr laufen will, sich ohne gesellschaftliche Relevanz in ihren Texten zu verlieren. Anhand von Beispielen zum Ghetto Theresienstadt soll hier für eine Erweiterung der Perspektive argumentiert werden. Dabei sind sowohl im Ghetto verfasste Texte in den Blick zu nehmen, etwa die Lieder Leo Strauß' oder die Oper *Der Kaiser von Atlantis* (Viktor Ullmann/Peter Kien), als auch solche, die sich erst später der Geschichte des Ghettos annehmen, darunter Roy Kifts *Camp Comedy* und Frido Manns *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*. Erst im Zusammenspiel speziell mit den Geschichts- und Kulturwissenschaften kann sich die Philologie diesem Themenkomplex adäquat annähern. Zöge sich die Philologie allein auf ihre Kernbereiche zurück, es ginge ihr viel verloren.

Was sind die Grenzen und Möglichkeiten der Philologie? Liegt ihre Zukunft in der Erweiterung ihres Gegenstandsbereichs in Richtung der Cultural

Studies – oder ist dies ein Irrweg, der sie zu weit von ihren Kernkompetenzen wegführt? Kann die Philologie in ihrer Wirkmächtigkeit vielleicht nur durch eine Rückkehr zu ihren Wurzeln gerettet werden? Ist die Hinwendung zu verwandten Bereichen, gar das Erweitern der eigenen Grenzen, mithin eine Gefahr, der es entgegenzutreten gilt?

Wie alle Grundsatzfragen, so ist auch diese eine, die im Allgemeinen nur unzureichend und am konkreten Exempel nicht allgemeingültig beantwortet werden kann. Dennoch möchte ich versuchen, mit Hilfe eines Beispiels dafür zu argumentieren, dass die Öffnung der Philologie für andere Bereiche nicht notwendig eine Gefahr darstellt, sondern eine Chance und Bereicherung sein kann, eine Bereicherung, die ihr in manchem Sinne erst ihre eigentliche Arbeit ermöglicht. Umgekehrt, so möchte ich argumentieren, würde der Rückzug auf die ‚reine Philologie‘ einen Verlust nicht nur der fruchtbaren Verbindung zu verwandten Disziplinen bedeuten, sondern auch die eigentliche Grundlage ihrer Bedeutung angreifen: das Fundament der gesellschaftlichen Relevanz. Es soll hier daher ein Themenkomplex vorgestellt werden, der, so meine ich, nur im Zusammenspiel der Philologie mit anderen Disziplinen adäquat bearbeitet werden kann.

Gib mir bald ein kleines Lebenszeichen

Immer, wenn Du mich verlassen,
Wars auch nur für kurze Zeit,
Konnt die Trennung ich nicht fassen,
Weinte stets in Heimlichkeit.

Doch Du liebtest keine Szenen,
Und beim Abschied am Perron
Sagt ich Dir ganz ohne Tränen,
Nur in leichtem Plauderton –

Gib mir bald ein kleines Lebenszeichen,
Liebling, wie's Dir geht und was Du treibst.
Laß nur nicht zu lange Zeit verstreichen,
Bis Du mir die erste Karte schreibst.

Diese drei Strophen aus Leo Strauß' *Gib mir bald ein kleines Lebenszeichen* (Migdal 125-127) werden dem reinen Philologen aufgrund des recht banalen Inhalts und der allzu bekannten Form nicht gerade besonders interessant erscheinen. Für den Historiker und Kulturwissenschaftler aber dürfte dieser Text, geschrieben während des Zweiten Weltkriegs von einem jüdischen Häftling im Ghetto Theresienstadt für einen Kabarettabend in eben jenem Lager,

durchaus von großer Bedeutung sein. Erst in der Erweiterung der Perspektive lässt sich dieses Gedicht – wie auch die übrigen im Ghetto Theresienstadt verfassten Texte – adäquat erfassen. Diese Zeilen lassen sich nicht ohne den soziokulturellen und historischen Hintergrund betrachten, aus dem heraus sie entstanden sind; zumindest ließe sich ohne diese Erweiterung weder der Text in seiner ganzen Bedeutung begreifen, noch würde eine solche Interpretation dem Verfasser gerecht.

Leo Strauß war eine der bedeutendsten Figuren der sogenannten Freizeitgestaltung Theresienstadts, jener von der Lagerkommandantur zwar überwachten, aber von den Gefangenen eigenständig verwalteten Organisation, die dem Ghetto kulturelles Leben einhauchte (siehe dazu Adler, *Die Verheimlichte Wahrheit*; Adler, *Theresienstadt 1941-1945*; Wlaschek). Unter den vielen Besuchern der Theaterstücke, Opern und Konzerte, die tagtäglich das Leben im Ghetto bereicherten, waren seine Lieder weit bekannt; sie offenbarten nur allzu oft die doppelte Natur des Theresienstädter Kulturbetriebs. Einerseits bot das Kulturleben in Theresienstadt willkommene Ablenkung von den täglichen Sorgen, von Hunger und Krankheit, von oft ungewisser Zukunft und dem doch immer drohenden Transport nach Osten. Andererseits war es auch der eine Ort, an dem genau dieses Leid künstlerisch thematisiert werden konnte, wo es diskutiert, hinterfragt und beurteilt werden durfte, ohne dass sofort Konsequenzen vonseiten der Lagerleitung zu befürchten waren. Flucht in die Illusion und Rückkehr zur Realität bestimmten also nicht nur die äußeren Umstände im Theresienstädter Ghettoleben, sondern oft auch die Struktur der jeweiligen Theaterabende bis hin zur jeweils einzelnen Darbietung. Manchmal boten die realen Umstände Grund zur Satire, manchmal war es die abgehobene Kunst selbst, die mit den Mitteln der Satire zurück auf den Boden der Tatsachen geholt wurde. Im Fall von Leo Strauß' *Gib mir bald ein kleines Lebenszeichen* (Migdal 125-127) ist es die Realität, die am Ende wieder aus dem scheinbar so leichten Ton hervorbricht:

Und ist auch vorgeschrieben,
Was jeder schreiben soll,
Wir'ds für die fernen Lieben
Doch so bedeutungsvoll.

Laß nur nicht mehr lange Zeit verstreichen,
Weil dies Schweigen nicht zu tragen ist,
Gib mir nur ein kleines Lebenszeichen,
Nur ein Zeichen, daß Du noch am Leben bist.

Mit der vorletzten Strophe wird der bitteren Realität wieder Raum gewährt, diese Zeilen bieten eine weit realistischere Einschätzung der Umstände als die vorangehenden Verse. Selbst wenn die Geliebte schreiben sollte, so wäre dies doch keine persönliche und intime Kontaktaufnahme, sondern ein vollständig von SS-Aufsehern überwachter bürokratischer Vorgang, der wiederum nicht in erster Linie der Kommunikation zwischen den Partnern diene, sondern als tatsächlicher Lebensbeweis, den die nationalsozialistische Vernichtungsmaschinerie an die Angehörigen sendete, um diese zu beruhigen. Oft genug waren diese „kleinen Lebenszeichen“ trügerische Zeichen, gar absichtliche Täuschung, etwa wenn die Absender ihre Postkarten aus den Lagern unter Zwang Wochen und Monate in die Zukunft vordatieren mussten; in vielen Fällen war das späte Lebenszeichen so nur ein Beleg für den frühen Tod. Dennoch, so ist den letzten Versen zu entnehmen, ist das Lebenszeichen in seiner wörtlichen Bedeutung („ein Zeichen, daß Du noch am Leben bist“) die einzige Erlösung von den durch das lange Schweigen hervorgerufenen Zweifeln, von langem Bangen um das Schicksal derjenigen, die zum Transport anzutreten hatten. Gleiches gilt für die ebenfalls von Leo Strauß verfasste *Einladung* (Migdal 61-63):

Liebe Freunde, laßt Euch sagen
Geht was nicht nach Eurem Sinn,
Wills daheim Euch nicht behagen –
Kommt hierher, wo ich jetzt bin.

[...]

Könnt Ihr keine Arbeit finden,
Lauft vergeblich her und hin,
Lasset nicht die Hoffnung schwinden,
Kommt hierher, wo ich jetzt bin.

[...]

Mußt' Ihr Euren Stern verdecken
Vor dem Blick der Nachbarin,
Hier gibts nichts mehr zu verstecken,
Kommt hierher, wo ich jetzt bin.

Bei all den Anfeindungen, denen die Juden in Deutschland und später im besetzten Europa von Beginn der Naziherrschaft an ausgesetzt waren, und in Anbetracht der alsbald einsetzenden Verfolgung hatte Theresienstadt für manche der noch ‚freien‘ Juden tatsächlich den Anschein eines sicheren Hafens.

Das war es zumindest, was das Dritte Reich mit seiner Propaganda beabsichtigte: Das Ghetto Theresienstadt wurde irreführend als Kurort beworben, als Reichsaltersheim ‚Theresienbad‘, in das sich die jüdische Bevölkerung einkaufen konnte um dort einen ruhigen und ungestörten Lebensabend zu verbringen. Die entsprechenden ‚Heimeinkaufsverträge‘ waren derart formuliert, dass den getäuschten Juden, die für einen Platz in diesem ‚Heim‘ den Großteil ihres Vermögens überschreiben mussten, die Festungsstadt bei Prag tatsächlich als Zufluchtsort erscheinen musste (siehe Adler, *Die Verheimlichte Wahrheit* 55-57). Fürsorgliche Pflege, geräumige Unterkunft und natürlich auch ausreichende und gesunde Ernährung wurden versprochen; tatsächlich erwartete die Ankömmlinge ein Ghetto mit überfüllten Baracken, nur selten einzudämmenden Krankheiten, kaum fließendem Wasser und ständigem Hunger. In den letzten Versen der letzten Strophe der *Einladung* wird denn auch Leo Strauß wieder den tatsächlichen Verhältnissen gerecht:

Alle Sorgen sind vertrieben,
Hier an diesem schönen Fleck –
Und nur eine ist geblieben,
Wie kommt man hier wieder weg.

Noch deutlicher als in der *Einladung* hat Leo Strauß dies in den *Theresienstädter Fragen* (Migdal 71-74) erfasst, wo er eine frisch in Theresienstadt angekommene Dame „im Reisekleid, mit Plaid und Vogelkäfig“ einer älteren Gefangenen begegnen lässt, diese „im Putzkolonnen-Overall“, nachlässig die Straße kehrend. „Ich komm grad herein vom Land“, lässt Strauß die Dame beginnen, „bin hier gänzlich unbekannt“, doch im Zwiegespräch mit der Putzfrau wird ihr von Strophe zu Strophe immer klarer, welch großer Täuschung sie aufgesessen ist und welche Realität sie nun erwartet:

Also nicht genug zum Essen.
Hat man uns denn ganz vergessen?
Ist das meines Lebens Schluß,
Daß ich hier verhungern muß?

Bitte, schweigen Sie sofort!
Hunger ist ein garstig Wort.
Hier benennt man diese Chose
Vornehm Avitaminose.

Theresienstadt, Theresienstadt,
ist das vornehmste Ghetto, das die Welt heut hat.

Hunger, Krankheit, Elend und Furcht prägten das Ghetto – und doch wurde diese Realität von den Gefangenen immer wieder für eine Weile verdrängt. Der Theresienstädter Kulturbetrieb bot die notwendige Flucht aus dem Alltag, obwohl allen Beteiligten selbstverständlich ihr eigentliches Schicksal immer bewusst blieb. Über die Zuhörerschaft der Theresienstädter Vortragsreihen etwa schrieb Melanie Oppenheim, eine dänische Überlebende des Ghettos:

Auf diese Weise entkamen sie für eine Stunde ihren täglichen Kümernissen. [...] Die Leute saßen auf dem Boden in der Dunkelheit und lauschten geduldig. Es war, als gäbe das ihnen eine gewisse Stärke, mal etwas anderes zu hören als das, was sie sonst beschäftigte. (50)

Nicht alles aber überzeugte das Publikum; Elsa Bernstein berichtet in ihren Aufzeichnungen von einem aus ihrer Sicht geradezu peinlichen Abend im Theresienstädter Kabarett:

Beginn mit jüdischen Anekdoten. Was soll das sein? Selbstverspottung oder Selbstbespiegelung? Viel zu lang, viel zu aufdringlich vorgetragen, um einer Pointe willen wie: Sara, hör auf, haste schon die dreizehnte Tasse Chokolade! Und dergleichen mehr. Ich bin entsetzt. (49f.)

Am deutlichsten werden die Umstände von Philipp Manes, der bis zu seiner Deportation nach Auschwitz selbst in der Freizeitgestaltung aktiv war, in Worten gefasst. „Ja, wir bieten schon was im Ghetto“, schrieb er in sein Tagebuch. „Am Abend von sieben Uhr an bis zehn Uhr vergessen wir, wo wir sind, streifen die Fesseln ab, die uns binden und einengen, und nehmen willig, aufgeschlossen Kunst und Kitsch auf, je nachdem“ (365f.). Ins Herz dieses Lebens in der Illusion trifft wieder Leo Strauß mit seinem *Als ob* (Migdal 106-108), einem Gedicht, das im Ghetto so populär wurde, dass es bald als die grundlegende Metapher für das Leben in Theresienstadt galt:

Ich kenn ein kleines Städtchen
Ein Städtchen ganz tiptop,
Ich nenn es nicht beim Namen,
Ich nenns die Stadt Als-ob.

Nicht alle Leute dürfen
In diese Stadt hinein,
Es müssen Auserwählte
Der Als-ob-Rasse sein.

Die leben dort ihr Leben,
Als obs ein Leben wär,
Und freun sich mit Gerüchten
Als obs die Wahrheit wär.

Die Idee des ‚Als ob‘ ist denn auch in Texten zu finden, die sich lange nach dem Holocaust mit Theresienstadt beschäftigen. Zum Beispiel in Roy Kifts Theaterstück *Camp Comedy*, das die Entstehungsgeschichte eines Theresienstädter Propagandafilms unter der Regie des Gefangenen Kurt Geron nachzeichnet. In diesem Film, inzwischen unter dem Titel *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* bekannt, erfährt die Idee des ‚Als ob‘ eine geradezu perverse Wendung: Die Gefangenen wurden dazu gezwungen, auch der Außenwelt eine heile Welt vorzuspielen – und so den ‚Dokumentarfilm‘ zu schaffen, der ihr eigenes Schicksal besiegeln sollte. Auch in den Kommentaren zu den mittlerweile auf YouTube verfügbaren Ausschnitten ist immer wieder zu erkennen, dass die Propaganda noch heute funktioniert. (Siehe: <http://www.youtube.com/watch?v=1sD90XrGe6E> und <http://www.youtube.com/watch?v=irVNz3HLZPE>).

Aber auch in Frido Manns Parabel *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, die sich einer im Ghetto aufgeführten Oper annimmt, wird Leo Strauß' *Als ob* eine zentrale Rolle eingeräumt. Roy Kift hat für sein englisches Stück (das allein aus diesem Grunde schon aus dem Gegenstandsbereich einer eng gefassten deutschen Philologie herausfallen müsste) einige Lieder und Kabarettstücke aus dem Ghetto übersetzt, so auch das Lied *Als ob*:

I know a little town
This town is really spiff.
The name I can't quite place for now
I'll call the town 'as if.'

Ich kenn ein kleines Städtchen
Ein Städtchen ganz tiptop,
Ich nenn es nicht beim Namen,
Ich nenns die Stadt Als-ob.

Die fast wortgetreue Übersetzung ist dabei, so Roy Kift, dem Respekt geschuldet, der diesen Zeugnissen aus der Zeit des Holocaust entgegenzubringen ist. Auch an anderer Stelle in *Camp Comedy* ist Roy Kift in ganz besonderem Maße einer Authentisierung durch Referenz auf die Vergangenheit verpflichtet. Von der Aufnahme der historischen Thematik über die Darstellung von konkreten, historisch verbürgten Personen und den von ihnen verfassten Werken bis hin zu dramaturgischen Details in der Gestaltung seines Theaterstücks hält sich Kift an die bezeugten Umstände und Ereignisse. Gleiches gilt für seine Verwendung von Stilmitteln des Absurden und Grotesken: Auch darin spiegeln

sich die tatsächlichen Umstände in Theresienstadt, von unmenschlicher Realität zu notwendiger Illusion.

Spätestens hier dürfte klar werden, dass eine reine Philologie, speziell eine wie auch immer geartete reine germanistische Philologie, sich weder der in Theresienstadt entstandenen Theaterstücke und Gedichte noch der über diesen Ort und seine Geschichte und Bedeutung verfassten Texte der Post-Holocaust-Literatur adäquat annehmen könnte. Erst die Erweiterung um benachbarte Disziplinen ermöglicht eine Gesamtschau, die zumindest das Potenzial in sich trägt, den Untersuchungsgegenstand seiner Bedeutung entsprechend zu erfassen. Ohne Erkenntnisse speziell aus der Geschichts- und Kulturwissenschaft könnte die Philologie diesen Texten wohl nur eine recht dürftige Interpretation abringen.

Am deutlichsten dürfte dies am Beispiel der bereits erwähnten Theresienstädter Oper illustriert werden. Die Oper *Der Kaiser von Atlantis oder die Todabdankung*, geschrieben von den inhaftierten Künstlern Viktor Ullmann und Peter Kien im Herbst 1943, behandelt auf ganz besondere Weise die Rolle der Illusion im Ghetto Theresienstadt. Sie stellt – im Gegensatz zur sonstigen Vermeidung jeglicher direkter Referenz auf das Sterben – den Tod in den Mittelpunkt, seine Geschichte wird erzählt.

Ein kurzer Überblick: In der mit eindeutigen Bezügen auf Adolf Hitler und das Dritte Reich gespickten Oper führt „Overall“, der Kaiser von Atlantis, ewigen Krieg gegen den Rest der Welt und versucht, den Tod persönlich für seine Armee zu gewinnen. Der Tod aber ist so angewidert vom Kaiser, so abgestoßen von den Gräueln des modernen Krieges, dass er das Angebot nicht nur ablehnt, sondern aus Respekt vor sowohl dem Leben als auch dem Sterben kurzerhand seinen Dienst quittiert. In der vom Kaiser Overall dominierten Welt gibt es keinen Platz für den Tod, wie er einmal war; das Sterben ist längst einem unablässigen Morden gewichen.

Mit der Abdankung des Todes gerät Kaiser Overall mitsamt seiner Armee in eine unmögliche Situation, denn ohne den Tod an seiner Seite verliert Overall langsam die Kontrolle über sein Reich. Anfangs versucht der Kaiser noch, die Umstände zu seinen Gunsten umzudeuten. Er lässt sein Propagandaministerium Erklärungen verlesen, er selbst habe die höchste Gewalt über Leben und Tod errungen und könne seinen Anhängern nun das ewige Leben garantieren. Als aber mit der Abdankung des Todes auch die Furcht vor dem Sterben verloren geht, wird dem Kaiser und seinen Untergebenen schnell klar, dass Krieg an sich nicht mehr möglich ist – und seine Soldaten beginnen zum Feind zu desertieren. Die ganze Welt, von den Truppen des Kaisers bis hin zu seinen

Gegnern, von Soldaten zu Zivilisten, ist gefangen zwischen Leben und Tod. Jeder kann verwundet werden, jeder kann Hunger und Kälte spüren, jeder kann unerträgliche Schmerzen erleiden, aber sterben, sterben kann niemand mehr. Ein Leben voller Qual, ein nicht mehr im eigentlichen Sinne lebenswertes Leben breitet sich wie eine Seuche auf der ganzen Welt aus. Bald hoffen alle Menschen auf eine Rückkehr des Todes, damit dieser sie vom Leiden erlöse.

Der Tod ist sich dessen bewusst und könnte, wie er sagt, wohl zu einer Rückkehr in die Menschenwelt überredet werden. Allerdings nur unter der Bedingung, dass der Kaiser der Erste sei, der den neuen Tod stirbt. Nach einem Moment der Epiphanie, in dem der Kaiser sich an seine unbesorgte und friedvolle Kindheit erinnert, erklärt er sich tatsächlich dazu bereit und lässt sich vom Tod das Leben nehmen. Im letzten Gesang treten noch einmal alle übrigen Figuren auf die Bühne und singen ein Loblied auf den Tod, preisen ihn als Erlöser von Leid und Schmerz, loben ihn als die Quelle von Glück im Leben und Ruhe im Sterben.

Es wäre nun leicht, diesen letzten Aufzug zu ignorieren und den *Kaiser von Atlantis* nur als ein Kunstwerk zu interpretieren, das sich gegen Hitler richtet, gegen den Nationalsozialismus und die im Dritten Reich aufgebaute Vernichtungsmaschinerie. Und in der Tat ist diese klug und mitreißend inszenierte Überwindung der Terrorherrschaft ein sehr wichtiger Teil der Oper. Dennoch liefe eine solche weitgehend textimmanente Interpretation Gefahr, einen bedeutenden, vielleicht sogar entscheidenden Aspekt aus den Augen zu verlieren. Um den umfassenderen Sinn dieser Oper zu verstehen, muss die Rolle des Todes innerhalb und außerhalb des Textes bestimmt werden. Der Tod des *Kaisers von Atlantis* ist kein Diener eines bösen Herrschers, er ist nicht der gefürchtete Gegner des Lebens. Er ist, im Gegenteil, das notwendige Gegenüber des Lebens, das Ende allen Leids, er erst macht das Leben zum Leben. Der Tod ist in dieser Oper keine furchteinflößende Figur. Er erscheint als einfacher Bauer, als der Sensenmann, der das reife Korn mäht. Langsam, stetig, gerecht:

Ich bin der Tod, der Gärtner Tod, und säe Schlaf in schmerzgepflügte Spuren.
Ich bin der Tod, der Gärtner Tod, und jäte welches Unkraut müder Kreaturen.
Ich bin der Tod, der Gärtner Tod, und mähe reifes Korn des Leidens auf den
Fluren.

[...]

Bin, der Erlösung bringt von Leid, nicht, der euch leiden läßt.
Ich bin das wohlige warme Nest, wohin das angstgehetzte Leben flieht.

Ich bin das größte Freiheitsfest. Ich bin das letzte Schlummerlied.
Still ist und friedvoll mein gastlich Haus ... Kommt, ruhet aus.

Dieser Tod steht nicht für die nationalsozialistische Mordmaschinerie. Er ist nicht der Tod durch Zwangsarbeit, Gaskammern und Erschießungskommandos. Leid und Qual gehören nicht zu seiner Profession, dieses Feld gehört allein dem Kaiser und seinen Soldaten. Dieser Tod kann noch nicht einmal mit den Truppen des Kaisers Schritt halten, er ist schlicht zu langsam für den industriell organisierten Massenmord. Dieser Tod ist kein Mörder, er ist, wie Peter Kien schreibt, ein „Handwerker des Todes“.

Das Tabu, das in dieser Oper gebrochen wird, besteht demnach nicht – oder wenigstens nicht nur – im direkten Angriff auf Hitler, seinen totalen Krieg und die Gräueltaten, die seine Soldaten in der Welt verüben. Zwar war dieser direkte Angriff höchstwahrscheinlich der Grund für das Verbot der Oper nach der Generalprobe, aber er ist nicht ihr einzig herausragendes Merkmal. Bedeutender ist im Hinblick auf das Theresienstädter Ghetto die Tatsache, dass der Tod hier überhaupt eine so zentrale Rolle spielt und nicht verdrängt wird – und die Tatsache, dass sich die von Ullmann und Kien auf die Bühne gebrachten Figuren allesamt einen normalen Tod, ein friedliches Sterben herbeisehnen. An einem Ort wie Theresienstadt, der in seinem Kulturleben so sehr von täglichen Realitäten abgeschirmt wurde, an einem Ort, an dem die Illusion zuallererst Hoffnung bereiten sollte, an diesem Ort öffnete der *Kaiser von Atlantis* die Augen wieder für die Realität; auch dafür, dass der Tod weniger schlimm sein kann als ein nicht enden wollendes Sterben, als ein verlorenes Leben im Lager.

Dieser Text lässt sich daher, besonders in der Beschreibung der Welt nach der Abdankung des Todes, als eine Parabel auf das Leben im Ghetto interpretieren. Das Ghetto ist, wenn wir Ullmann und Kien folgen, ein Ort zwischen Leben und Tod, ein Ort, an dem die Gefangenen sich weigern, die Realität zu akzeptieren. Sie weigern sich anzuerkennen, dass ihnen niemand helfen wird, wenn sie sich nicht selbst helfen. Anstatt sich aufzulehnen, so die Kritik von Ullmann und Kien, bleiben die Ghettohäftlinge den Illusionen ihres kulturellen Lebens verhaftet, sie fliehen täglich in eine Welt, die von realem Hunger, Leid und baldigem Tod ablenkt. Ullmann und Kien, so darf man vermuten, wollten nicht denselben Weg gehen, sie wollten nicht nur unterhalten. Der *Kaiser von Atlantis* ist insofern sowohl ein Angriff auf die Person Hitler und das nationalsozialistische Deutschland als auch auf den Theresienstädter Kulturbetrieb.

Am 16. Oktober 1944, nur einen Tag nach der Generalprobe, wurde das gesamte Ensemble der Oper *Der Kaiser von Atlantis*, einschließlich Viktor Ullmann und Peter Kien, nach Auschwitz deportiert und dort sofort in den Gaskammern ermordet. Niemand überlebte – außer einem: Karel Berman, der in der Oper den Tod gespielt hatte. Nur der Tod blieb am Leben.

Dieses Überleben wurde denn auch Grundlage für Frido Manns Parabel *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*. Der Text bedient sich eben dieser Geschichte Karel Bermans, des einzigen Überlebenden der Oper. *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* erzählt die Entstehungsgeschichte der Oper, macht mit den an der Produktion beteiligten Personen vertraut und bietet einen generellen (und ganz akkuraten) Überblick über das Leben im Theresienstädter Ghetto. Was sich allerdings bei Frido Mann nicht findet – wie auch zu erwarten bei einer Parabel –, ist der wirkliche Name des Ghettos oder die Realnamen der beteiligten Personen. Karel Berman wird in Paavo Krohnen umbenannt, Peter Kien taucht nur als Pierrot auf, der holländische Maler Jo Spier, ebenfalls verantwortlich für viele Projekte der ‚Freizeitgestaltung‘, findet sich nur als Joos – und Emil Utitz, ein bekannter Lehrer im Ghetto, dem außerdem die Rettung des Originalmanuskripts der Oper nach dem Tod Ullmanns zu verdanken ist, wird in Aaron Iltis umbenannt. Frido Manns Parabel spielt an einem Ort, der selbst von den dort Gefangenen nicht bei seinem eigentlichen Namen genannt wird:

„Als ob? Der Name des ‚Ghettos‘, des ‚Lazarets‘, der ‚Siedlung‘, der ehemaligen Festungsstadt? Der Name einer Stadt, die es inzwischen gar nicht mehr wirklich gab? Paavo erfuhr bald, daß die Stadt so hinter der vorgehaltenen Hand ihrer jetzigen Insassen hieß. [...] Die Aussprache dieses Namens jetzt klang für Paavo wie Taufworte, die seine Existenz hier besiegelten. ‚Als ob?‘, hörte Paavo seine eigene Stimme sagen, während es in ihm zu würgen begann.“
(34)

Frido Mann beruft sich somit auf das Lied von Leo Strauß; wie schon bei Roy Kift ist auch hier das Zeugnis der Gefangenen für das literarische Schreiben über den historischen Ort prägend.

Ich kenn ein kleines Städtchen
Ein Städtchen ganz tiptop,
Ich nenn es nicht beim Namen,
Ich nenns die Stadt Als-ob.

„Als ob“ – als ob die Stadt kein Ghetto wäre, in dem ständig der Tod durch Abtransport nach Osten drohte. In Frido Manns Parabel versteht daher auch seine Hauptfigur Paavo Krohnen nur allzu schnell, wie bedeutend die Rolle des Todes ist, die er in der Oper spielen soll:

Er fühlte, während Pierrot weiterredete, immer deutlicher, wen oder was im Stück er zu verkörpern haben würde. Er begann sich der Ungeheuerlichkeit seiner Aufgabe bewußt zu werden, ohne dabei die geringste Angst zu verspüren, wie er voller Erstaunen bemerkte. Und er ahnte auch, daß diese Rolle und das ganze Stück nicht nur ein Tabu, ein zentrales Tabu in dieser Stadt brach. Sie traf vielmehr die widersinnige Realität der ‚Als ob‘ genannten Ghattostadt als Ganze in ihrer tiefsten, schwärzesten Mitte. (72)

Die Abdankung des Todes ist also für Frido Mann nicht mehr und nicht weniger als die Extrapolation der ohnehin schon bestehenden Umstände, der „widersinnige[n] Realität“, die sich am besten mit „Als ob“ beschreiben lässt. Nun ist es Parabeln eigen, dass sie ihre moralischen und ethischen Anliegen indirekt vermitteln; auch hierfür wäre eine Formulierung im Modus des „Als ob“ somit nicht unangebracht. Für *Terezín* scheint aber nicht die Entscheidung des Autors für eine Parabel die Annäherung an das Thema geprägt zu haben, sondern umgekehrt das Thema den angemessenen literarischen Weg vorgegeben zu haben. Dies zumindest legt eine Textpassage über die Begegnung des Ich-Erzählers mit Paavo Krohnen nahe, eine Begegnung, die einem tatsächlichen Treffen des Autors mit Karel Berman nachgebildet ist:

Ich werde seine [Paavo Krohnens] Art der Darstellung unverändert übernehmen. Ich werde nichts weglassen, nichts ändern, nichts ergänzen, werde mich auch wertender Kommentare enthalten, soweit ich es kann. Die Namen und Bezeichnungen, die Paavo sich auszusprechen weigerte, werden auch in meinem Bericht nicht vorkommen. Paavo hat kein einziges Mal den Namen der Ghattostadt über die Lippen gebracht. Nicht einmal den des Staates und des Gesamtimperiums, in dem ihm das alles angetan worden war. [...] Es war ein einziges Mal, daß ich mich etwas zu weit vorwagte. Noch ziemlich am Anfang. Ich vergesse sein Entsetzen nicht.

Nein, nein. Nein! rief er so laut wie nie wieder und wurde feuerrot im Gesicht. Den Namen dieser Stadt? Nein, nein. Nicht diesen Namen ... (12)

Wie bei Roy Kifts *Camp Comedy*, so prägen auch hier die historischen Gegebenheiten, die überlieferten Texte sowie das Zeugnis der Überlebenden Form und Inhalt der Post-Holocaust-Literatur von der übergreifenden Struktur bis

hin zu kleinen Details. Auch die in diesem Textausschnitt zu findende Thematisierung der allgemein mit dem Holocaust in Verbindung gebrachten Sprachkrise gehört in dieses Feld: Es scheint Dinge zu geben, die nicht direkt gesagt werden können, Dinge, die nicht für die Nachwelt angemessen versprochen werden können, Namen, die nicht – oder nicht mehr – genannt werden sollen. Bekannt dürften etwa Primo Levis Sätze zu Zeugenschaft und Sagbarkeit nach der Shoah sein:

Nicht wir, die Überlebenden, sind die wirklichen Zeugen. [...] Wir sind die, die aufgrund von Pflichtverletzung, aufgrund ihrer Geschicklichkeit oder ihres Glücks den tiefsten Punkt des Abgrunds nicht berührt haben – Wer ihn berührt, wer die Gorgo erblickt hat, konnte nicht mehr zurückkehren, um zu berichten, oder er ist stumm geworden. (82-84)

Paavo Krohnen, so ist für Frido Manns Text anzunehmen, hat zwar vielleicht jenen tiefsten Punkt des Abgrunds nicht berührt, in seiner Rolle als der Tod im *Kaiser von Atlantis* aber werden ihm doch Einsichten zugeschrieben (die „Ungeheuerlichkeit seiner Aufgabe“), die über den Horizont seiner Mitgefangenen hinausgehen. Er, der Tod, der am Leben geblieben ist, legt die Grenzen des Textes für den Erzähler fest. Diese Dopplung der Frage nach der Sagbarkeit – einerseits auf der Ebene des Erzählers, andererseits auf der des Autors, der über dieses Thema ein Gespräch mit Karel Berman geführt hatte – verweist somit auf die Grenzen und Möglichkeiten der Literatur. Der Vorrang des historischen Zeugnisses wird zugleich festgeschrieben und durch die Literatur überwunden; das Schweigen steht im Zentrum, und doch wird (es) erzählt. Frido Mann gelingt es hier, einen narrativen Raum zu schaffen, der sowohl durch historisch gesicherte Fakten als auch durch Fiktion bestimmt ist. *Terezín* ist im Grenzland zwischen Geschichte und Imagination zu Hause, es spielt im kulturellen Gedächtnis.

Ähnlich argumentiert auch George Tabori in seinem Vorwort zur zweiten Auflage von Frido Manns Parabel:

The poet never lies, [...] he speaks of the truth, not of the real. [...] And for this shock of recognition I am grateful to Frido Mann and his extraordinary book: not only because of a stunning combination of fact and fantasy, of life and theater. It has, at this very late stage of my life, given a new meaning to the puzzling

accident of my coming, some twentyfive years ago
to live and work, as a Jew, to Germany.

My gratitude belongs to Frido Mann.

Mit seiner Parabel hat Frido Mann dem Spiel von Geschichte und Fantasie, von Realität und Illusion neue Bedeutung gegeben. Leben und Theater sind, wie George Tabori schreibt, hier nicht zu trennen. Gleiches ließe sich für das historische Theresienstädter Kabarett und dessen Transformation im Theaterstück Roy Kifts sagen, Gleiches auch für die anlässlich eines Besuchs des Roten Kreuzes im Ghetto angeordnete Verschönerungs- und Täuschungskampagne und deren Thematisierung in Juan Mayorgas *Himmelweg* und nicht zuletzt auch für den im Ghetto gedrehte Propagandafilm und dessen Wiederaufnahme in W. G. Sebalds *Austerlitz*. Literatur über das Ghetto Theresienstadt nimmt sich historischer Begebenheiten an, spezifischer soziokultureller Probleme, die durch die Feder des Autors eine Transformation und Aktualisierung erfahren. Wenn die Philologie sich diesen Texten nicht nur oberflächlich widmen will, so darf sie vor der Erweiterung der Perspektive nicht zurückschrecken. Wenn sie den textuellen Raum erschließen will, so sollte sie es auch wagen, den Menschen darin zu verorten – und das ist nur möglich jenseits ihrer eigenen Grenzen. Zöge sich die Philologie allein auf ihre Kernbereiche zurück, es ginge ihr viel verloren.

Literaturverzeichnis

- Adler, H. G. *Die Verheimlichte Wahrheit. Theresienstädter Dokumente.* Tübingen: Mohr, 1958.
- Adler, H. G. *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie.* Tübingen: Mohr, 1960.
- Bernstein, Elsa. *Erinnerungen an Theresienstadt.* Hg. Rita Bake und Birgit Kiupel. Dortmund: Ebersbach, 1999.
- Kift, Roy. „Camp Comedy.“ *The Theatre of the Holocaust Vol. 2.* Ed. Robert Skloot. Madison: University of Wisconsin Press, 1999. 35-113.
- Levi, Primo. *Die Untergegangenen und die Geretteten.* München: Carl Hanser, 1990.
- Manes, Philipp. *Als ob's ein Leben wär. Tatsachenbericht Theresienstadt 1942-1944.* Hg. Ben Barkow und Klaus Leist. Berlin: Ullstein, 2005.
- Mann, Frido. *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt.* Münster: Lit, 1994.
- Migdal, Ulrike, Hg. *Und die Musik spielt dazu. Chansons und Satiren aus dem Ghetto Theresienstadt.* München: Piper, 1986.
- Oppenheim, Mélanie. *Theresienstadt – Die Menschenfalle.* München: Boer, 1998.
- Wlaschek, Rudolf M., Hg. *Kunst und Kultur in Theresienstadt.* Gerlingen: Bleicher, 2001.

**“Ein Wahnsinniger, der die Fakultäten vermischt”:
Interdisciplinarity and Ingeborg Bachmann’s *Das Buch Franza*
Katya Krylova (University of Cambridge)**

Abstract: This paper seeks to demonstrate the ways in which Bachmann’s work constitutes a prime case for examining the scope and the boundaries of philological research. It does so by focusing on Bachmann’s fragmentary and unfinished novel, *Das Buch Franza* [1965-1966], exploring the text and its author in an interdisciplinary light. Forming part of Bachmann’s uncompleted *Todesarten-Projekt*, *Das Buch Franza* deals with the continuing legacy of fascism and its displaced forms in the post-war era. In its thematisation of the traumatic and necessarily belated after-effects of the Second World War and the Holocaust, Bachmann’s text draws on various disciplines and discourses, namely geology, archaeology and psychoanalysis. I consider the ways in which the interdisciplinary ambitions of the text reflect Bachmann’s struggle for a new form of representation, one that adequately mirrors the concerns of her society. Finally, drawing on Bachmann’s own theoretical reflections on the field of literary study in her Frankfurt Lectures on poetics, I trace the ways in which the author’s work repeatedly encourages us to adopt multiple disciplinary perspectives, as well as privileging literature with a utopian function that exceeds any generic or disciplinary boundaries.

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106762](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106762)

There are many reasons why Bachmann can be considered a prime case for examining the scope and boundaries of philological research. Her work has lent itself particularly well to interdisciplinary approaches, because of the depth and range of her knowledge of various disciplines, including philosophy, music, psychoanalysis and psychology, and her thematisation of these in her writing. In an interview given in 1971, the year in which her only completed novel, *Malina*, was published, Bachmann stressed her role in a specifically Austrian literary and cultural tradition, one that is irrevocably marked by the legacy of Austrian modernism, the language philosophy of Ludwig Wittgenstein, and psychoanalysis: “[d]enn selbst zu deutschen Autoren, vor denen ich Respekt habe, finde ich keine Beziehung. Natürlich aber zu Musil und Kafka, zu Weininger, Freud, Wittgenstein und so vielen anderen” (*Gespräche und Interviews* 79-80). Bachmann’s best-known prose work, *Malina*, sees a staging of a psychological opposition between the male protagonist and his female alter ego, an animus/anima or analyst/analysand dynamic, while many of the other works in Bachmann’s *Todesartenprojekt* seem to have

been informed by the model of trauma and hysteria set out by Freud and Josef Breuer.

The following discussion will focus on Bachmann's fragmentary and unfinished novel, *Das Buch Franza*, which charts one woman's belated attempt to make sense of a traumatic personal and collective history. The text was composed in 1965-1966 and published posthumously as *Der Fall Franza* in 1978 and as *Das Buch Franza* (the title that Bachmann herself consistently chose for the work) in 1995. It forms part of Bachmann's uncompleted *Todesarten-Projekt*, a project that constituted the mainstay of Bachmann's literary preoccupations in the decade before her death. In a *Vorrede*-draft to *Das Buch Franza*, Bachmann stressed the project's concern with the period "danach", with the continuing legacy of fascism and with the displaced forms in which "das Quantum Verbrechen, der latente Mord" continues to manifest itself, following the ostensible caesura of 1945 (*Das Buch Franza* 17). Bachmann's work also clearly comes "danach", after the devastation and trauma wrought by the Second World War and the Holocaust, and her writing is rooted in a specifically Austrian context of repression and denial of this traumatic historical legacy. In its thematisation of the traumatic after-effects of the War and the Holocaust, Bachmann's text draws on various discourses, specifically geology, archaeology and psychoanalysis.

Bachmann's sketches of the Alps, made in preparation for her work on *Das Buch Franza*, illustrate her interest and engagement with the study of geology (in the author's *Nachlass* in the Austrian National Library, K6261/N2475, K6262/N2476). The sketches, depicting the *Hohe Tauern* Alpine range as well as a cross-section of the *Hohe Tauern Fenster*, which is characterised by rock formations that are outcrops of earlier, underlying layers, display an attention to various geological shifts, disfigurements and displacements. Bachmann saw the shifts and displacements prevalent in geological phenomena as a metaphor for the displaced and disfigured forms in which traumatic memory inscribes itself onto both landscape and individual, rendering them a *Symptomkörper* or symptomatic body in Sigrid Weigel's formulation (Weigel 517). The *Vorreden* to Bachmann's public readings of drafts of *Das Buch Franza* reflect her struggle for a new form of representation in this text:

Ich suche die Geologie, ich suche die brüderliche Geschichte der Erde in der Menschengeschichte, ich suche die Theorie der Alpen in der Theorie unserer Gesellschaft. Schichtung, Deckenschichtung, Faltung, [...] Ich suche mit Leidenschaft, weil ich nur noch <die> Leidenschaft habe, diese ganze Literatur abzutragen, die unsere Geschichte verdeckt, und ich werde über ihre Gesteine und

ihre Gefühle, über den Erdbeben und den Selbstmord sprechen wie ein Wahnsinniger, der die Fakultäten vermischt, aber zu wach ist, um noch an Kompetenzen glauben zu können. Wer glaubt noch an die Fakultäten. [...] Ich habe in einer unendlichen Raserei, seit Jahren, die stumm geblieben ist, die stumm bleiben wollte, die Gürtel aufgelöst, den Muschelkalk und diese ganze Geschichte über Enns und die Ennsberge, die natürlich niemand kennt, dieses Geschlecht von Lesern nicht, die sich umtun in den Buchhandlungen, die die Räsche und sachlichen Beschreibungen zum gleichen Preis einhandeln. (*Das Buch Franza* 11-12)

As this extract illustrates, Bachmann, in a text that has post-war Austrian society, patriarchy and ultimately Western civilisation as its subject, implicitly calls for a suspension of disciplinary boundaries. In the same way that Horkheimer's and Adorno's programmatic text, *Dialektik der Aufklärung*, offered a critique of the strictures of post-Enlightenment thought which the authors saw culminating in the catastrophe of the Second World War, so Bachmann's approach is one informed by the sense that narrow boundaries of faculties or competencies are no longer adequate to fully explain or portray post-war society. Bachmann's approach is led by a passion to understand and portray phenomena in ways that counter the repression and covering-up (*Verdeckung*) that characterised Austrian post-war discourse on the recent past. Her preoccupation with "Schichtung, Deckenschichtung, Faltung" evokes a geological as well as a psychoanalytic, or psycho-topographic, preoccupation with history as a stratified, multi-layered entity. Bachmann's presentation of the interrelationship of the individual to the places and spaces they inhabit (*Alpen* and *Gesellschaft*) is one that may be understood as psycho-topographic. This is to construe the landscape as a symptomatic body that preserves the often traumatic history of the communities and individuals that inhabit it, following Freud's famous analogy of the city as psyche in *Das Unbehagen in der Kultur* (1929). Further, the privileging of interdisciplinarity in Bachmann's conception of *Das Buch Franza*, as illustrated by the quotation above, is mirrored in the novel by the figure of Martin Ranner, a young researcher who is a geologist-turned-historian.

The novel begins with Martin sitting in a train travelling from Carinthia to Vienna, holding a dictionary of hieroglyphs in one hand and a telegram from his sister Franza in the other, finding both equally challenging to interpret. Having made all the preparations for an impending research trip to Egypt, Martin finds himself unexpectedly having to switch his attention to the marital problems of his sister, who has left her husband, the Viennese psychiatrist Professor Leo Jordan. Franza's personal history, similar to ancient Egyptian histo-

ry, proves to be sedimented, stratified and challenging to decipher, while her psychological state following the collapse of her marriage is described in unequivocally geological terms:

Und ehe Martin von seiner Schwester etwas wissen mochte und zu einem Bild kam, wollte er herausfinden, wie sie auf ihrem Boden beschaffen war, nein, mehr als das, denn den Boden kannte er noch einigermaßen, aber was sich dann überlagert und verschoben hatte, was gewandert war, sich gefaltet hatte und was Mächtigkeiten erreichte von solchen Höhen. Schöne Worte hatten sie in der Geologie. Mächtigkeit. (*Das Buch Franza* 190-191)

Martin's attention to *Überlagerungen, Faltungen, Verschiebungen*, geological terminology, displays both the scope and limits of his discipline in his quest to find explanations for Franza's traumatic condition, which cannot easily be integrated into Martin's prior life experience. The enormity of the task of comprehension facing him means that he has to draw on knowledge from several disciplines - archaeology, geology and psychoanalysis - in order even to begin to comprehend the tectonic shifts that Franza's psyche has undergone. What these disciplines share is a method of interpretation based on discarded information and marginal data, a close examination of which leads to comprehension of a reality otherwise unattainable (as highlighted notably by Ginzburg 1990). The failure of Franza's marriage to Leo Jordan, a medically trained psychiatrist, puts into question the efficacy of medicine in addressing complex problems of the psyche, with Franza's fate left to the more unorthodox methods of her younger brother.

Das Buch Franza follows a path of retracing and return, informed by the exploration of the interrelationship between the psychic formation of individuals and the places that they inhabit. In addition to the geological sketches already mentioned, there are a number of geological studies found in Bachmann's preparatory work for the novel. Perhaps some of the most interesting material for the purposes of *Das Buch Franza* is the following note:

Gailtal: wichtige Stelle = große Trennungslinie zwischen Südalpen und Zentral- und Nordalpen. Genannt wird diese Linie alpinodinarische Naht. längs im Tal. Die Morphologie hat ihre Ursache häufig in der Geologie. An der Störungsstelle bildet sich manchmal ein Tal. – Gailtal. (*Das Buch Franza* 353)

The first section of *Das Buch Franza* takes place largely along the *Störungstelle* of the Gail valley in Carinthia where the Ranners' childhood home is located. Bachmann is particularly interested in such fault lines where borders and tectonic plates intersect, and the subsequent topographic shifts and distortions to which the area and the people who inhabit it become subject.

Unable to find his sister in Vienna, Martin is instinctively prompted to return to the *Störungstelle* of his and Franza's childhood home in the fictional village of Galicien in Carinthia. In Galicien, Bachmann presents us with a place ostensibly located in Carinthia (as references to actually existing Carinthian localities attest), but where this setting has become conflated with—or has been *verschoben*—into the historical region of Galicia in the Austro-Hungarian Empire. Indeed, 'Galicien' is often spelt with a 'z' instead of a 'c' in Bachmann's *Vorreden* to *Das Buch Franza* (see, for example, *Das Buch Franza* 73). In Freud's speculative study on the origins of religion, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1939), 'Entstellung' and 'Verschiebung', distortion and displacement, are necessary consequences of repression or negation, whereby the repressed traumatic symptom, according to the psychologic of trauma, must eventually manifest itself, albeit in another time and place (Freud 493). Both *Entstellung* and *Verschiebung* are given shades of meaning by Freud that are at once spatial and temporal. These spatial and temporal disfigurements give rise to the detective work that is necessary in order to uncover that which is suppressed or denied. Galicien in *Das Buch Franza* may be understood as a product both of geographical *Verschiebung* and geological *Entstellung*, the result of different geographical locations and epochs having been compressed together.

The juxtaposition of two geographically opposed regions (Kärnten and Galizien) is part of Bachmann's privileging of peripheral topographies, valorising the other voices often suppressed within Austria-Hungary's multi-ethnic state. In the case of Galicia, these other voices are those of the region's large Jewish community, destroyed in the Holocaust; in the case of Bachmann's Carinthian Galicien they are the voices of the region's large Slovene population, brutally repressed under the policies of *Eindeutschung* during the Third Reich. Bachmann's choice of name for the Ranners' *Ursprungsort* thus, in itself, performs the act of *Entstellung*, whereby the unconforted and shameful past of the Holocaust is re-evoked in a location that has also been the scene of ethnic persecution. Moreover, this doubling of name functions as a negation, symptomatically revealing the impossibility of the Austro-Hungarian Empire in the post-Holocaust age; Galicien's referent being always its

haunting original double, an original that no longer exists, but which remains present in its topographical absence and in cultural memory, here concretised in Bachmann's choice of name for the Ranners' home.

The *Störungsstelle* of the Gail valley provokes a number of psychosomatic symptoms in Martin and Franza's psycho-topographic experience of the place. Their search for a point of origin finds its expression in Martin and Franza's walks in the area around Galicien during their week-long stay in their childhood home. These walks serve as triggers for childhood memories which, even if ostensibly experienced together, differ radically. It becomes increasingly clear that Franza's memories of Galicien are tinted with a melancholic nostalgia that separates her experience from Martin's. Her attachment is to a past that only ever existed securely in the imagination, which is diagnosed by Martin as a *Krankheit des Damals* (*Das Buch Franza* 170-171). This conflation of Franza's present-day illness and the retroactive, belated effect of an earlier *Krankheit des Damals* is symptomatic of hysteria, and what Freud, in his earliest writings on hysteria and trauma with Josef Breuer calls the "Summation der Traumen", whereby further traumatic events serve to stabilise and entrench a primary repressed trauma (Breuer and Freud 242). Freud repeatedly uses geological metaphors to describe these processes of stabilising trauma within the psychic structure, describing the point at which trauma has stabilised as a "schwächere Stelle", or even "provozierende Krystall" (Breuer and Freud 298, 263). This mode of analysis is symptomatic of the interdisciplinarity of psychoanalysis itself, which was, in Joe Moran's terms, "founded on a desire to challenge the disciplinary exclusions of medicine" (Moran 95), and to investigate and find explanation for the illnesses that conventional medicine failed to consider, drawing on the fields of anthropology, archaeology, religion, literature and art to do so.

Ultimately, both Martin and Franza reach an impasse in relation to their Galicien past and in their search for a point of origin in their childhood home, a key concern for this section of the narrative. Their search for a point of origin of personal and collective identity continues in another place and time, when the Ranners travel to Egypt. It is a quest that continues to be informed by an approach to the past that draws on the disciplines of geology, archaeology and history, with the Ranners' crossing of geographical borders mirroring Martin's crossing of disciplinary boundaries. It is a position that is symptomatic of Bachmann's own approach, set out in her first Frankfurt lecture on poetics (*Fragen und Scheinfragen*): "Denken Sie nicht aus *einem* Grund, das ist gefährlich -- denken Sie aus vielen Gründen" (*Werke IV* 198).

In Bachmann's work, dependence on one particular foundation, or search for such a foundation, is frequently demonstrated as leading to paralysis. She repeatedly challenges us to base our thinking on several disciplinary foundations, as well as privileging literature with a utopian function that both encompasses and goes beyond any generic or disciplinary boundaries, as the following quotation from her fifth Frankfurt lecture (*Literatur als Utopie*) illustrates:

Aber warum entzieht sich die Literatur auf eine so verhängnisvolle Weise immer der Literaturforschung, warum bekommen wir sie nicht zu fassen, wie wir sie fassen möchten, denn es kann nicht nur an den Forschern, an der Kritik liegen?! Sie allein können nicht Schuld haben an den widerspruchsvollen Bestimmungen. Es muß einen Grund geben, der nicht nur in der veränderlichen Konstitution der Zeit und unserer selbst zu suchen ist. [...] Im Lexikon steht: >Literatur ist gleich Gesamtheit der schriftlichen Geisteserzeugnisse.< Aber diese Gesamtheit ist zufällig und unbeendet, und der Geist darin ist uns nicht nur schriftlich gegeben. Wenn wir die Suchlampen auslöschen und jede Beleuchtung abschalten, gibt die Literatur, im Dunkel und in Ruhe gelassen, wieder ihr eigenes Licht, und ihre wahren Erzeugnisse haben die Emanation, aktuell und erregend. (*Werke IV* 267-268)

The light imagery in the above quotation, different facets of literature and all that it encompasses, coming to the fore with every illumination, and continuing to emanate light even when a light source is not present, may serve as a model for philological research, in bringing different disciplinary perspectives to bear on a literary work, without ever neglecting literature's own particular qualities.

Works Cited

- Bachmann, Ingeborg. *Das Buch Franza* in 'Todesarten'- Projekt: *Kritische Ausgabe*. Ed. Monika Albrecht and Dirk Göttsche. 4 vols, Vol II: *Das Buch Franza*. Munich: Piper, 1995.
- . *Werke*. Ed. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum and Clemens Münster. 4 vols, Vol IV: *Essays, Reden, Vermischte Schriften*. Munich: Piper, 1978.
- . *Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews*. Ed. Christine Koschel and Inge von Weidenbaum. Munich: Piper, 1983.
- Breuer, Josef and Sigmund Freud. *Studien über Hysterie* in *Gesammelte Werke*. Ed. Anna Freud et al. 17 vols, Vol. I: *Werke aus den Jahren 1892-1899*. London: Imago Publishing, 1940-1952.
- Freud, Sigmund. *Studienausgabe*. Ed. Alexander Mitscherlich, Angela Richards and James Strachey. 11 vols, Vol IX: *Fragen der Gesellschaft: Ursprünge der Religion*. Frankfurt am Main: Fischer, 1972.
- Ginzburg, Carlo. *Myths, Emblems, Clues*. Trans. John and Anne C. Tedeschi. London: Hutchinson Radius, 1990.
- Moran, Joe. *Interdisciplinarity*. London: Routledge, 2002.
- Weigel, Sigrid. *Ingeborg Bachmann: Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Vienna: Zsolnay, 1999.

Teil 3

Macht der Philologie

Statement

Die Macht der Philologie. Einige Überlegungen

Therese Fuhrer (Freie Universität Berlin)

Die Klassische Philologie, meist verortet im Forschungskontext der Klassischen Altertumswissenschaften, führt sich zu einem (beträchtlichen) Teil auf die Wissenschaftstradition zurück, die um 1800 begründet wurde: Tatsächlich ist Friedrich August Wolf für sie ein *Klassiker*, wie dies Anthony Mahler in seinem Essay formuliert. Ich möchte mich hier jedoch nicht zur Geschichte der Klassischen Philologie äußern (obwohl es im Anschluss an das, was in den folgenden Beiträgen steht, tatsächlich aufschlussreich wäre, nach den Folgen der Wolf'schen Vorstellungen zu fragen), sondern zum Leitthema des Panels einige Gedanken formulieren: zur *Macht der Philologie*. Der Beitrag von Jan Niklas Howe handelt von Spinozas Versuch, die Macht der gelehrten (katholischen) Bibelexegese und -hermeneutik zu brechen; Anthony Mahler weist das Macht-Potenzial der von F. A. Wolf unternommenen Homerkritik auf.

Ich beginne mit zwei knappen Begriffsdefinitionen: Der Begriff der Philologie wird in den hier folgenden Beiträgen im eher traditionellen Sinn einer Wissenschaft der Textkritik und Sinnerschließung verstanden: der Kritik und Exegese von Texten, um eine beliebte Junktur der philologischen Fachsprache zu verwenden. Den Begriff *Macht* verstehe ich im Folgenden im Sinn von *Wirkmacht*, *Definitionsmacht* und auch im Sinn von *Macht aufgrund von Fachwissen und Fachkompetenz* oder eben aufgrund der *Kritik und Exegese*. Jan Niklas Howe bezieht mit Spinoza auch den Begriff des Politischen in die Diskussion mit ein; die politische Macht soll aber – zumindest im Sinn der realpolitischen Macht – hier zunächst nur am Rande berücksichtigt werden (auch wenn sie mit Sicherheit relevant ist).

Mein Zugriff auf das Thema *Macht der Philologie* ist ein in erster Linie systematischer und analytischer, ausgehen möchte ich von F. A. Wolfs *Prolegomena ad Homerum* von 1795 und seiner *Darstellung der Alterthums-Wissenschaft* von 1807. In der *Darstellung* formuliert Wolf als Ziel der Altertumswissenschaft, im Besonderen der Philologie, wie Anthony Mahler näher ausführt, das „Alter“, die „Echtheit“, die „Authentie“, die „originale Richtigkeit“ schriftlicher Werke zu erschließen beziehungsweise durch Echtheitskritik herzustellen. F. A. Wolf geht davon aus, dass in den antiken Texten der griechische „Nationalgeist“, die „Denkart einer Nation“ erschlossen werden kann,

und schreibt der philologischen Arbeit somit ein pädagogisches Ziel zu: die Schüler, Studenten – die Menschen – zur Humanität/Menschlichkeit zu führen, die in dem „originalen“ Homertext enthalten sei, sofern er in seiner Echtheit, Authentizität usw. gelesen und erfasst würde beziehungsweise werden könne (*Darstellung der Altertumswissenschaft* 95).

Diesen Überlegungen liegt folgende Denkfigur zugrunde: (1) Ausgegangen wird von der Grundannahme, ein antiker Text sei pädagogisch wertvoll, weil er den griechischen „Nationalgeist“ und die griechische „Denkart“ enthalte. (2) Die Philologie hat – seit der Antike – nicht allein gezeigt, dass die Texte im Zug ihrer Überlieferung verfälscht worden sind: Sie kann auch mit Hilfe ihrer kritischen Methoden den authentischen Text wiederherstellen. (3) Die philologische Arbeit hat deshalb ihrerseits einen pädagogischen Wert. (Ähnliches lässt sich für die Biblexegese und -hermeneutik sagen: Hier gilt die Grundannahme, dass der Bibeltext göttliche Wahrheit enthält; auch hier waren sich bereits die antiken Philologen des Problems der durch die Überlieferung sowie die sprachliche und historisch-kulturelle Alterität bedingten Fragilität des Textes bewusst; auch hier wird der Kritik und Exegese eine zentrale Bedeutung zugeschrieben, das heißt ihrer Funktion, theologische und heilsrelevante Fragen zu klären.)

Dieser Anspruch der Philologie führte, von F. A. Wolf ausgehend, im 19. Jahrhundert und bis weit ins 20. Jahrhundert zu einer Blüte der Altertumswissenschaften, gefördert durch den Neuhumanismus und auch den Historismus: Denn der Anspruch, in den antiken Texten den griechischen „Nationalgeist“ finden zu können, macht – das heißt in gewissem Sinn auch: degradiert – die Texte zu *Quellen* für die Erschließung eines historischen Phänomens: eben der authentischen griechischen Denkart, die in ihnen erkannt werden soll. In diesem Sinn wurden und werden teilweise immer noch die antiken Texte in den humanistischen Gymnasien gelesen: als Vermittler ideologischer Botschaften. Dies mag auch erklären, warum in der Klassischen Philologie die Textinterpretation lange Zeit ohne Auseinandersetzung mit den literaturtheoretischen Diskursen betrieben wurde: Man wusste, wonach man suchte (z. B. der Humanität der griechischen Kultur), und man beherrschte die philologischen Methoden, um diesen Sinn zu erschließen und herzustellen.

Nicht zuletzt als Reaktion gegen diese neuhumanistische Ideologisierung der Klassischen Antike und damit der Altertumswissenschaft hat sich die Klassische Philologie seit den 1950er Jahren, also nach dem Zweiten Weltkrieg, teilweise ausschließlich auf die Editions kritik, Echtheitskritik und Quellenkritik beschränkt, auf die Kommentierung und oft auch Übersetzung der

antiken Texte, auf lexikalische und linguistische Studien, Realienkunde, Semantik und Begriffsgeschichte.

Philologie in diesem engeren Sinn wird oft als *harte* oder eine Art *exakte* Wissenschaft verstanden, jedenfalls genießt sie in der Regel eine hohe Wertschätzung, insbesondere die Editionsphilologie und Textkritik. Dabei geht man davon aus, dass die genannten Grundannahmen der philologischen Forschung des 18. bis 20. Jahrhunderts – die in den Texten vermittelten Inhalte hätten einen pädagogischen Wert – ausgedient hätten und das philologische Arbeiten – oft im Gegensatz zu den literaturtheoretisch begründeten Positionen – Ideologie-frei sei (Literaturtheorie wurde und wird von den *Hardcore*-Philologen zum Teil immer noch als politisch und subversiv verstanden und bisweilen strikt abgelehnt).

Im Folgenden möchte ich diesen hohen Anspruch der Philologie als einer harten, nüchternen und wertneutralen Wissenschaft zu relativieren versuchen, auch gerade mit Bezug auf die Beobachtungen, die in den Beiträgen dieser Rubrik vorgestellt werden. Ich möchte sogar so weit gehen zu behaupten, dass die philologische Arbeit, auch die Editionsphilologie, die Text- und Echtheitskritik, die historisch-philologische Methode, immer das Potenzial der Rezeptionssteuerung und damit -manipulation in sich bergen.

(1) Die Entscheidung in der Frage, wie sie bereits in der antiken Homerkritik gestellt wurde, welche überlieferte Textvariante am meisten Plausibilität hat, muss oft allein aufgrund der *Vorstellung* von korrekter Grammatik und idiomatischer Rede erschlossen, oft auch *erspürt* werden, sozusagen auf der Grundlage einer Hermeneutik der Intuition. (2) Ähnliches gilt für die Bestimmung der Unechtheit von Textpassagen – in der Dichtung oft ganzer Verspartien –, die man aufgrund bestimmter Kriterien für interpoliert hält und daher athetiert. (3) Ebenso verfährt man bei semantischen Fragen, bei der Frage nach der Bedeutung von Begriffen und letztlich ganzen Texten. Alle *Nachweise* von Sprachrichtigkeit oder Echtheit von Texten basieren jeweils auf einer (oft prekären) Überlieferungs- und Quellenlage. Texteditionen, philologische und historische Kommentare, Interpretationen und auch Übersetzungen stützen sich also in jedem Fall auf bestimmte Vorannahmen.

Natürlich sind die Probleme nicht unerkannt. Das Diskussionsniveau in der Editionsphilologie und Textkritik ist hoch. Eine der Folgen des Problembewusstseins ist sicher die *New Philology*, die im Prinzip jedem Text-Rezeptionszeugnis seinen Eigenwert zugesteht. Dabei wird jedoch außer Acht gelassen, dass ein Grundproblem des philologischen Arbeitens immer bestehen bleibt.

Sprache ist nie eindeutig; diese Erkenntnis ist nicht neu, sie ist auch älter als Ferdinand de Saussure: Bereits die *antike* Sprachphilosophie und Semiotik hat den arbiträren Charakter sprachlicher Zeichen erkannt und für die Hermeneutik fruchtbar gemacht. Ein Wortsinn kann nie eindeutig rekonstruiert werden, wie dies ja auch (Jan Niklas Howe zeigt das) Spinoza formuliert. Die Philologie arbeitet also immer mit Elementen (den Wörtern), deren Bedeutung immer mehr oder weniger offen bleibt. Die Sprachphilosophie spricht auch von der „Macht und Ohnmacht“ der Wörter (Borsche). Auch die Philologie ist also oft machtlos. Genau an diesem Punkt verfügt sie aber wiederum auch über viel Macht: Sie ist eine Wissenschaft, die Bedeutungen herstellen kann, einerseits natürlich durch den Versuch, diese mit Hilfe der historisch-philologischen Methode zu *re*-konstruieren; andererseits aber auch dadurch, dass sie Bedeutungen *kon*-struieren kann. Die Arbitrarität sprachlicher Zeichen bietet ja auch die Möglichkeit, Zeichen mit einer ganz bestimmten Bedeutung erst zu versehen. F. A. Wolf hat dies ja letztlich auch getan, wenn er den griechischen „Nationalgeist“ aus dem Homertext erschließen zu können glaubte, und – in einem wunderschönen Zirkelschluss – zu diesem Zweck den *echten* Homer zu rekonstruieren versuchte. Die historisch-philologische Methode birgt also eigentlich ein großes Manipulationspotenzial oder anders gesagt: Die Macht der Philologie kann auch missbraucht werden.

Philologie ist in gewisser Weise wie der „erfindungsreiche Odysseus“: Mit „erfindungsreich“ übersetzt Johann Heinrich Voß in seiner *Odyssee*-Übersetzung von 1781 das homerische Epitheton *polymechanos*. Bedeutet „erfindungsreich“ nun, dass Odysseus Dinge ‚findet‘ beziehungsweise ‚herausfindet‘ oder dass er Dinge ‚erfindet‘? Ist er also ein ‚Aufklärer‘ oder ein ‚Trickster‘? Ist die Macht der Philologie eine positive Qualität oder eine potenzielle Gefahr? Die Antwort kann nur lauten: Immer werden Textwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler das Arbeitsinstrumentarium, das uns die Philologie zur Verfügung stellt, dazu nutzen können, um ihre Fragestellungen und Ideologien an die Texte heranzutragen und aus ihnen herauszulesen. Auch die wissenschaftlichen Diskurse sind keine hinreichenden Kontrollinstanzen, um thetische Bedeutungszuschreibungen zurückzubinden, da auch diese Diskurse von bestimmten Machtstrukturen geprägt sind: Mit Pierre Bourdieu könnte man auch von „intellektuellen Feldern“ sprechen, das heißt von Orten auch agonaler Kommunikation, an denen sich Dynamiken verschiedener Macht- und Konkurrenzsituationen beobachten und beschreiben lassen, mit bestimmten Akteuren, die sich mit ihren Handlungen und Positionen innerhalb dieses Kraftfeldes in Relation zu den anderen Akteuren auf dem Feld setzen,

von ihnen abgrenzen oder mit ihnen kooperieren (Füssel 189f.). Das bedeutet, dass die Macht der Philologie der Macht der Philologinnen und Philologen unterworfen ist, die sie auf dem agonalen ‚Feld‘ der wissenschaftlichen Diskussionen einsetzen. Dass ihre Macht aber auch im Dienst eines ideologiefreien Erkenntnisgewinns eingesetzt werden kann, zeigen, so scheint es mir, die folgenden Beiträge.

Literaturverzeichnis

- Borsche, Tilmann. „Macht und Ohnmacht der Wörter. Bemerkungen zu Augustins ‚De magistro‘.“ *Sprachphilosophie in Antike und Mittelalter*. Hg. B. Mojsisch. Amsterdam: Grüner, 1986. 121-163.
- Fuhrer, Therese. „Augustine on the power and weakness of words.“ *Papers of the Langford Latin Seminar* 13 (2008): 365-383.
- Füssel, Marian. „Intellektuelle Felder. Zu den Differenzen von Bourdieus Wissenssoziologie und der Konstellationsforschung.“ *Konstellationsforschung*. Hg. Martin Mulsow und Marcelo R. Stamm. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005. 188-206.
- Wolf, Friedrich August. *Prolegomena ad Homerum sive De operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi*. 1795. Hildesheim: Olms, 1963.
- Wolf, Friedrich August. *Darstellung der Altertumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Wert*. 1807. Weinheim: Acta Humaniora, VCH, 1986.

Statement

Grenzen des Archivs

Cordula Lemke (Freie Universität Berlin)

Möglichkeiten und Grenzen der Philologie: dem Archiv scheint bei dieser Fragestellung ein eindeutiger Ort zugewiesen zu sein, jener der Grenze, an der sowohl Philologie als auch Kulturwissenschaften Anteil haben und die zugleich trennt und verbindet. Das Archiv ist zunächst ein physischer Ort. So definiert die *Encyclopaedia Britannica* ein Archiv als „repository for an organized body of records produced or received by a public, semipublic, institutional or business entity in the transaction of its affairs and preserved by it and its successors“ (*Encyclopaedia Britannica Online*). Das Archiv ist also ein Aufbewahrungsort für Schriftstücke und andere Dokumente, die für das Funktionieren einer Gemeinschaft konstitutiv sind, und bildet so das Herz dieser Gemeinschaft. Als solches ist es schützens- und bewahrenswert; eine Tatsache, die mit dem Aufkommen von Nationalstaaten Ende des 18. Jahrhunderts dazu geführt hat, dass die Archive kleinerer Verwaltungseinheiten vermehrt zusammengelegt und zentralisiert wurden (Harmsen 24).

Hier zeigen sich einige Funktionsweisen des Archivs: Archive sind Sammlungen kulturell relevanter Artefakte und bestimmen maßgeblich das kulturelle Gedächtnis einer Gemeinschaft. Dabei stellen sie jedoch keinen abgeschlossenen Ort dar. Sie sind nicht nur öffentlich zugänglich und überschreiten so die Grenzen ihres physischen Raums, sondern unterliegen aufgrund ihres Charakters als unabgeschlossene und oft unabschließbare Sammlungen einer lebenden Gemeinschaft – „preserved by it and its successors“ (*Encyclopaedia Britannica Online*) – einem kontinuierlichen Wandel, der in engem Zusammenhang mit der politischen Entwicklung der Gemeinschaft steht (Harmsen 25). Diese Verbindung besteht aus einer reziproken Einflussnahme, da die Gemeinschaft einerseits den Sammelgegenstand vorgibt, das Archiv andererseits durch seine eigene vernetzende Tätigkeit auf mögliche neue Sammelbereiche und mögliche neue Interpretationszusammenhänge verweist, die zur Veränderung der Gemeinschaft führen können. Diese Eigengesetzlichkeit von Archiven wird dadurch begünstigt, dass Dokumente zur Aufbewahrung notwendig aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen und entsprechend der Gesetzmäßigkeit archivarischer Ordnung neu einsortiert, neu kontextualisiert werden.

Eine Gemeinschaft ist vor dem Hintergrund der räumlichen Beschränkung des Archivs gezwungen, eine Auswahl der zu bewahrenden Dokumente vorzunehmen. Dabei stellt die Aufbewahrung den Archivar vor zahlreiche Probleme: die Kurzlebigkeit von Speichermedien unterschiedlicher Art, die in medienhistorischen Überblicken, wie sie beispielsweise Friedrich Kittler erzählt, gefeiert werden (28-30), steht dem Anspruch von Archiven, Dokumente für eine lange Zeit verfügbar zu halten, entgegen, und die Platzfrage, die sich aus der stetig wachsenden Sammlung ergibt, wirft die Frage nach dem Bewahrenswerten auf.

Eigentlich wäre die Beschäftigung mit dem Phänomen des Archivs ein durch und durch kulturwissenschaftliches Geschehen. Es geht um Fragen nach Identität, nach Erinnerung und Vergessen, nach medialer Überlieferung, nach Historizität. Sieht man den Betätigungsbereich philologischer Expertise in der Textedition, oder, etwas weiter gefasst, in der Verbindung von Wort und Bedeutung, der Textinterpretation, der Hermeneutik, kann das Archiv als Ort dienen, an dem die philologische Arbeit sowohl ihr Material ablegt als auch mit immer neuem Material versorgt wird (Alt 12), oder aber als Metapher für Textualität an sich. Eine Verbindung zwischen Kulturwissenschaft und Philologie scheint kaum gegeben; das Archiv als Grenze erweist sich als Mechanismus der Ab- und Ausgrenzung. Jede mögliche Annäherung scheint sich jenseits der Grenzen des Archivs abzuspielden, wenn Peter-André Alt der Philologie einen Einsatzbereich eröffnet, der über ihre antiquarische, sammelnde Tätigkeit hinausgeht und so die grundsätzlich auf Pluralisierung abzielende Wissenschaftlichkeit der philologischen Arbeit für gesellschaftskritische Prozesse in Anschlag bringt (28). Es ist also die der Philologie inhärente Struktur, die sich über die Grenzziehung des Archivs hinwegzusetzen scheint und sich kulturelle Probleme aufgrund einer allgemein zu konstatierenden Textualität kultureller Verstehensprozesse anverwandelt. Doch fungiert das Archiv nicht auch als Verbindungslinie? Wird die philologische Arbeit nicht auch jeweils durch den Kontakt mit dem kulturwissenschaftlichen Potenzial des Archivs herausgefordert und kenntlich gemacht? Erweist sich die Grenzziehung des Archivs nicht immer schon als Ermöglichungsbedingung?

Folgt man Michel Foucaults Ausführungen zur Historiographie und zum Archiv in seiner *Archäologie des Wissens*, so scheint die Sache eindeutig: „Das Archiv ist zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann [...]“ (187). Bei Foucault sind Archive also weder „die Summe aller Texte“ noch „die Einrichtungen, die in einer gegebenen Gesellschaft gestatten, die Diskurse zu registrieren und zu konservieren“ (187), sondern die strukturelle Ermögli-

chung von Aussagen – womit der Weg zur Philologie geebnet wäre. Doch Foucault macht ebenso eindrücklich klar, dass seine Verwendung des Begriffs ‚Aussage‘ im Rahmen von Diskursformationen zu sehen ist und nicht als Spielplatz philologischer Interpretationswut. Er schreibt ein für alle Mal fest: „Das Recht der Wörter [fällt] nicht mit dem der Philologen [zusammen]“ (189). Hier setzt sein Verfahren der Archäologie ein, das im Gegensatz zur Philologie nicht möglichst kontextfrei interpretieren soll, sondern Diskurse und Systeme offenlegt.

Einen etwas anderen Weg geht Jacques Derrida in *Dem Archiv verschrieben*. Er gibt dem Archiv seine Räumlichkeit zurück, ohne jedoch seine bedeutungstiftende Macht aus dem Blick zu verlieren. Auch bei ihm ist das Archiv zunächst wie bei Foucault ein Ort, an dem das Sagbare versammelt wird. Doch im Gegensatz zu Foucault verweist Derrida immer auch auf die konkrete Materialität des Archivs. In etymologischer Kühnheit bezieht Derrida den Begriff des Archivs auf den Anfang, Griechisch *arché*, wobei er zwei Anfangsgründe unterscheidet, den ontologischen und den nomologischen Anfang:

[...] den Anfangsgrund nach Maßgabe der Natur bzw. der Geschichte, da, wo die Dinge ihren Anfang haben – als physischer, historischer oder ontologischer Anfangsgrund –, aber auch den Anfangsgrund nach Maßgabe des Gesetzes, da, wo Menschen und Götter gebieten, da, wo die Autorität, die soziale Ordnung geltend gemacht wird, an jenem Ort, von dem her die Ordnung gegeben wird – der nomologische Anfangsgrund. (9)

Das Archiv ist also ontologisch als historischer Anfang zu verstehen und nomologisch als Gesetz, als Ordnung. Als bewahrende Instanz unterliegt ein Archiv zunächst der Gesetzmäßigkeit der Bewahrer, „[s]ie haben die Macht, die Archive zu interpretieren“ (Derrida 11). Ihre Autorität, die sich aus ihrem performativen Umgang mit den Gesetzen ergibt, bildet den nomologischen Rahmen des Archivs. Sie verwalten durch ihre ordnende Interpretationsmacht das Erinnern. Hier kann nun eine politische Lektüre ansetzen: als Institution ist das Archiv, wie jede andere Anfangssetzung auch, nicht frei von ideologischen Interessen. So weit, so kulturwissenschaftlich.

Wie in seiner Metaphysikkritik geht es Derrida also auch hier um das Phänomen der zeitlichen Verschiebung, das Bedeutung in Frage stellt. Das Archiv als Instanz der Bedeutungsverwaltung birgt den Wunsch, sich Vergangenheit anzueignen. Als Materialsammlung von Geschichte, die in der Gegenwart physisch zugänglich ist, enthält das Archiv einen besonderen Anschein an Präsenz: Geschichte ist der Vergangenheit entrissen und bestimmt in ihrer physis-

schen Präsenz die Gegenwart. Vergangenes wird gesammelt, um in der Gegenwart eine Neuinterpretation zu erfahren. Geschichte ist immer schon verschoben und betrifft, im Archiv eingefangen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichermaßen (Derrida 38). Die Bedeutungsverschiebung, die Derrida andernorts in der zeitlichen Dimension des Zitats aufsucht, findet sich also auch in der Zeitstruktur des Archivs. Bei jeder Rekontextualisierung schwingt das Bedeutungspotenzial des alten Kontexts mit und beeinflusst maßgeblich sowohl die Gegenwart als auch die Zukunft des Bedeuten. Oder wie Derrida feststellt: die Aufzeichnung der Vergangenheit wird im Archiv zum Versprechen für die Zukunft (56).

Beide Anfangsgründe werden, wie bei Derrida üblich, durch ständige Dekonstruktion immer wieder erschüttert. Durch ihre doppelte Ausrichtung auf Vergangenheit und Zukunft kommen Anfangssetzung und Archiv ins Oszillieren, und sowohl der ontologische als auch der nomologische Anfang werden im Wechselspiel der archiveigenen Zeitstruktur zerrieben. In der nomologischen Einbettung steht neben der Erinnerung immer auch das Vergessen (Derrida 26). Das Archiv hütet Erinnerung und trägt somit die Entscheidung darüber, was wert ist, erinnert zu werden. Zugleich ist jedoch das Vergessen als Spur vorhanden, denn es wirkt strukturierend auf die Erinnerung ein. Dagegen sieht sich der ontologische Anfang immer einem grundlegenden Bruch mit historischer Linearität ausgesetzt. An das Archiv als Ort, an dem Historie gesammelt wird, wird kontinuierlich die Frage gestellt, wo der Anfang einer Sammlung liegt, sowohl der Anfang der Tätigkeit des Sammelns als auch der Anfang der zusammengesammelten Geschichte. In der Dekontextualisierung der Objekte im Archiv liegt somit zugleich deren Zeitlosigkeit als auch ihre überzeitliche Wirkung.

Doch wo wäre hier die Philologie zu verorten? Geht es im Archiv doch zunächst nur um Bedeutungen und Bedeutungsverschiebungen im weitesten Sinn und noch nicht um eine interpretatorische Zusammenführung? Um die Frage der Interpretation anzugehen, eröffnet Derrida eine weitere Ebene der Betrachtung. Seine Unterscheidung zwischen ontologischem und nomologischem Anfang bleibt letztlich bestehen, indem er das Oszillieren des ontologischen Anfangs deutlich von dem des nomologischen Anfangs abgrenzt. Die Bewahrer des Archivs interpretieren bereits im Bewahren die Bewegung der Bedeutung. „Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet“ (Derrida 35). Derrida spricht jedoch nun nicht mehr vom Archiv, sondern von der Archivierung. Nicht die Struktur des Archivs als simultane Zeit steht zur Debatte, sondern die Archivierung, die Verweiszusammenhänge

schaft und sichtbar macht. Darüber hinaus sieht Derrida im Archivieren einen Akt des Bestätigens: Durch die Archivierung werden bis dahin flüchtige Ereignisse „[...] bestätigt, man könnte sogar sagen, gegengezeichnet (also archiviert)“ (59). Dieser Akt des Bestätigens wird von der Gemeinschaft eingefordert, die das Archiv einerseits unterhält, andererseits im Archiv vertreten ist, denn sie hat ein Interesse am Identitätsversprechen der Archivierung. Und dieser Akt des Bestätigens selbst verläuft nach den Vorgaben der Philologie: Interpretation wird hermeneutisch plausibilisiert, wobei sie dem konstitutiven Wahrheitsanspruch der Gemeinschaft Rechnung trägt, um im gleichen Atemzug von der Bedeutungsverschiebung des Archivs wieder in Frage gestellt zu werden.

Das Archiv als Ort der Bedeutungssammlung und -versammlung fordert durch seine ureigene Verweisstruktur Interpretation heraus, lenkt diese Interpretation und erschüttert sie zugleich, womit sie umgehend den Philologen auf den Plan ruft. In Derridas Formulierung vom ‚Bewahrer‘ ist also über den Archivar hinaus jeder angesprochen, der an der gemeinschaftsbildenden Funktion des Archivs beteiligt ist. Diese Bewahrer fordert das Archiv zum philologischen Blick auf, konfrontiert ihn jedoch auch mit seinen Grenzen; Grenzen, die hier nicht mehr von der Binarität Kulturwissenschaften – Philologie getragen sind, sondern die in der Struktur des Archivs und seiner Weise der Bedeutungsgenerierung verortet sind. Nur indem Philologie im Kant’schen Sinn kritisch ist, also ihre eigenen Grenzen reflektiert, hat sie teil an dem Potenzial ihrer Grenzen – und nur so kann sie ihre kulturelle und wissenschaftliche Bedeutung behaupten.

Literaturverzeichnis

Alt, Peter-André. *Die Verheißungen der Philologie*. Göttinger Sudelblätter. Göttingen: Wallstein, 2007.

„Archive.“ *Encyclopaedia Britannica Online*. 2011. Encyclopaedia Britannica. 17 Jan 2011 <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/33033/archives>.

Derrida, Jacques. *Dem Archiv verschrieben: Eine Freudsche Impression*. Übers. Hans-Dieter Gondek und Hans Neumann. Berlin: Brinkmann+Bose, 1997.

Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Übers. Ulrich Köppen. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1981.

Harmsen, Theodor. *Antiquarianism in the Augustan Age: Thomas Hearne 1678-1735*. Oxford: Lang, 2000.

Kittler, Friedrich. *Optische Medien: Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve, 2002.

Did Philologists Write the *Iliad*? Friedrich August Wolf's Criteria of Style and the Demonstrative Power of Citation

Anthony Mahler (University of Chicago)

Abstract: Friedrich August Wolf posits in his *Prolegomena ad Homerum* that, from the time of the first transcription of Homer's epics around 700 BC to the time of the Alexandrian editions, the *Iliad* and *Odyssey* underwent repeated revisions by a multitude of poets and critics. According to Wolf, the 'unified' works that we know are the products of emendations by Alexandrian critics who attempted to homogenize the style of the epics and to return them to their 'original' form. This paper argues that Wolf's narration of the history of these texts relies on and produces aesthetic claims, not historical ones. Wolf determines the dates and origins of passages based on intuitive judgments of style for which he cannot provide linguistic or historical evidence. And his conclusions that the *Iliad* and *Odyssey* were not written by Homer, but rather by a history of emendations and revisions, enthrones his work—the work of philologists—in place of the literary genius Homer. Thus philology becomes for Wolf an aesthetic discipline that produces canonical and beautiful works of literature. This aesthetic task is essential for philology to fulfill its educational and political responsibilities.

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106791](http://nbn:de:hebis:30-106791)

The question in my title—did philologists write the *Iliad*—is a philological question, and it can be answered with philological methods. In this case, those methods are primarily of two sorts. One method tries to reconstruct the history of the text's composition and transmission based on the claims of ancient sources. For example, we could take Plato's remarks about the author of the *Iliad* as evidence. Of course the answers that ancient authors provide are dubious, because we cannot know the evidence on which they are based. The second method determines the date of composition for specific verses in the epics by analyzing linguistic and stylistic aspects. With this method we can determine if a word or verse is in archaic Greek, the Greek of Homer around 750 BC, and so possibly by Homer, or rather a so-called Homer. And this is the Homeric question you have probably heard before. In its most basic formulation, the Homeric question asks: Did Homer write the *Iliad*? This is the question Friedrich August Wolf asks in his *Prolegomena ad Homerum*, a prologue to his never-published edition of the *Iliad*. My question, asking instead whether philologists wrote the *Iliad*, is more pointed for this collection of articles, but also, I believe, more revealing for Wolf's conclusions. What I

will explore in this essay is how Wolf's affirmation of my question has significant aesthetic implications.

Writing on classical philology and Homer, Nietzsche states: "Homer als der Dichter der Ilias und Odysee ist nicht eine historische Überlieferung, sondern ein *ästhetisches Urteil*" (263). According to Nietzsche, when we claim that a text is by Homer, we do not mean that it is by a historical figure, but rather that it belongs among an elite group of archaic texts of great aesthetic achievement. Of course the classical philologist Nietzsche recognizes that it is Wolf—the founder of modern philology—who first reveals that the claim of Homer as author is an aesthetic claim, not a historical one. For many, the idea that the genius poet was simply a legend originating from aesthetic claims was both tragic and unacceptable. For Wolf, however, the dethronement of the historical Homer means the celebratory enthronement of philology, both historically and aesthetically. It means that philology, not Homer, stands at the beginning of the western literary tradition; that philology is capable of such aesthetic achievement. In a three-step process, I hope to explain the implications of such a claim by unraveling the various roles aesthetics plays in Wolf's philological method. First, I will look at Wolf's own differentiation of historical versus aesthetic methods in his philological program. Second, I will show how the historical and the aesthetic methods approach one another in Wolf's analysis of style in the Homeric epics. Finally, I will show why Wolf thinks that philologists composed the epics and consider how this result impacts the position of philology in regards to history and aesthetics.

Aesthetics determines the classics, history delivers the original text

Throughout his life, Wolf actively promulgated a philological program with two connected, but also necessarily separate goals ("Darstellung" 80). One was to establish philology as a scientific discipline at the new German research university (Turner, "The Prussian Universities"; Hülten Schmidt); the other goal was to establish philology as a part of a broader *Bildungsprogramm* for the whole nation. As a science, philology's "Ziel [ist] kein anderes als *die Kenntniss der altherthümlichen Menschheit selbst, welche Kenntniss [...] durch das Studium der alten Ueberreste [...] hervorgeht*" (Wolf, "Darstellung" 124-125). Here, in his lectures on philology, Wolf argues that philology obtains knowledge of ancient humanity through the "Ueberreste" that the philologist takes as his objects of study. These "Ueberreste" include all remnants from antiquity, meaning that he studies both beautiful works of art

and literature, *and* everything else. Because of this difference in objects—that is the difference between beautiful objects and non-beautiful ones—the philologist also has two different methods of observation:

Von der einen Seite sind [die Ueberreste] als *Monumente und Zeugnisse vergangener Zustände* anzusehen; in welcher Hinsicht sie, bis zu einem Fragmente eines mittelmässigen Schriftstellers, bis zu der kunstlosesten Anticaglie [or old junk] herab, einen geschichtlichen Wert haben [...]. Von der andern Seite sind die Werke des Alterthums als *ästhetisch schöne* zu betrachten, deren freilich eine geringere Zahl vorhanden ist [...]. (Wolf, “Darstellung” 33)

Thus the philologist uses a historical method that considers all remnants of antiquity to form his understanding of ancient humanity. This method considered alone resembles our *Kulturwissenschaft*, but Wolf instead turns to aesthetics to justify philology in terms of a national *Bildungspolitik*. It is by studying the “schönen und classischen Werke” that German society as a whole can improve its taste and morals (Wolf, *Encyclopädie* 11). And these classics cannot be from any period, but must be from antiquity, because ancient Greece and Rome exhibit the most “organisch entwickelte [...] bedeutungsvolle [...] National-Bildung” (Wolf, “Darstellung” 125). Studying the remnants of the most *gebildete* society thus lends itself to the *Bildung* of modern society. This justifies, in Wolf’s opinion, the historical philology of antiquity in a way that the philology of any other culture cannot be justified (“Darstellung” 13, 124, 138; Weimar 229-233; Wegmann 353-370). Philology is thus a scientific discipline that historically analyzes the remnants of antiquity, but it selects remnants and justifies itself as discipline based on aesthetic claims and its pedagogical task (Wolf, *Encyclopädie* 8).

Creating an authentic text using stylistic analysis

With the aesthetic and historical aspects of philology in place, I would now like to turn to Wolf’s use of stylistic analysis in his proposed edition of the *Iliad*. Wolf’s task in editing Homer is to deliver the most authentic, pure and original edition he possibly can (“Darstellung” 39; *Prolegomena* 192). According to Wolf, the philologist must first try to edit the text using manuscripts and *scholia*, which are the marginal notes in medieval copies of epics that often transmit the claims of ancient authors about various verses’ authenticity. These provide hard historical evidence. But when evidence is lacking, Wolf turns to stylistic analysis (“Darstellung” 42), which has two

possible methods. One can either choose the best aesthetic reading—that is one can emend the text so that it is grammatically sound, poetically beautiful, and narratively logical—or one can strive for a historically accurate reading.

Wolf repeatedly attacks the aesthetic method in favor of a historical method. He argues in fact that often one has to alter some of the most beautiful passages in Homer to attain the historically pure original. For example, there are grammatical elegances in the text that Homer, simply because of the state of the Greek language in the age in which he lived, could not have known. Such a thorough understanding of the development of the language is a necessity for historical stylistic analysis. Wolf thus dates passages by everything from spelling, to neologisms, to orthography, to syntax. But this historical linguistic method is not Wolf's only strategy for dating passages. When Wolf is not able to make a claim about a specific linguistic aspect that reveals the passage's date, he relies on what he simply calls his ability to "feel" (*Prolegomena* 127) or "sense" (*Prolegomena* 133) the "sound" (*Prolegomena* 81) of the text. For example, Wolf believes he can intuitively tell the difference between the style of a more archaic Greek and the Ionian Greek of classical Athens. He uses this ability to claim that the other ancient epics beyond the *Iliad* and *Odyssey*, such as the *Orphica*, do not belong to the Homeric corpus:

Grant me, please, *your close attention to the sound of those verses*, and compare it with Homer; either you will find nothing spurious in the *Orphica*, or you will admit that they were made in imitation of the Homeric—that is, cultivated Ionic—language, and are very far from being as old as is claimed. (Wolf, *Prolegomena* 81)

Within the *Iliad* and *Odyssey* there are also non-Homeric passages. Wolf claims that there are a number of "joints" that connect what he believes were originally separate songs (a point to which I will return). These passages were artificially composed after Homer to make a unified epic. Wolf argues that anyone can sense that these passages are non-Homeric:

[O]ne sort [of artificial passage] are a number of obvious and imperfectly fitted joints, which I believe that I have found, in the course of very frequent readings, to be both the same and in the same places: joints of such a sort that I think *anyone would at once concede*, or rather *plainly feel*, *once I had demonstrated the point with a few examples*, that they had not been cast in the same mold as the original work, but had been imported into it by the efforts of a later period.

Did philologists write the Iliad?

[... N]o one of even average intelligence could avoid encountering them. (Wolf, *Prolegomena* 127, emphasis added)

What characterizes such passages is the lack of any argument beyond his sensibility (Wolf, *Prolegomena* 128-129, 133). One could say in fact that Wolf's judgment of the sound of such passages shares something with Kant's aesthetic judgments: they are both subjective judgments of sensible things that demand agreement without any logical argument as justification. And Wolf readily admits as much: "For these matters one needs a certain sensibility which arguments do not provide" (*Prolegomena* 148); or even more pointedly: "Ruhnken [a contemporary philologist to Wolf], indeed, said (having given the best verdict on the subject) that the point can be sensed by the expert but cannot be explained to the inexpert" (*Prolegomena* 133).

Instead of providing arguments or explanations, all Wolf can say is: read the passage yourself, and if your historical taste of ancient Greek is developed enough, is *gebildet* enough (here *Bildung* sneaks into the scientific method), then you will understand what he means. In fact, it is examples rather than arguments that will convince: "In this field, examples are certainly more effective than the profound declarations of principle that great scholars have often laid down [...]" (Wolf, *Prolegomena* 64); or: "The following examples from this class [of impure emendations] will show anyone with a thorough knowledge of Homer's genius and idiom what I mean at a glance [...]" (Wolf, *Prolegomena* 62). One could say that the past two hundred years of scholarship on Homer have been a matter of finding the actual arguments behind what Wolf sees "at a glance" in these passages. In fact he has often been proven correct concerning which passages do or do not belong to the original Homer (Fowler).

Did philology write the *Iliad*?

Allow me to recall the two arguments I have covered so far. First, Wolf recognizes two methods of philology: an aesthetic method that determines what exemplary culture is, and a historical method that researches the entirety of antiquity in order to understand ancient humanity and to produce accurate editions of classics. To see how this emendation process works I have shown that in fact Wolf's method often relies on an aesthetic sensibility of the philologist to date the style of verses. In this final section I want to answer the question of my title—did philologists write the *Iliad*—and then turn to the

aesthetic implications that an affirmative answer to this question could have. First, it is necessary to offer a little more background on Wolf's *Prolegomena* and on the recent history of the Homeric question. Seven years before the publication of Wolf's *Prolegomena*, the *scholia* of a tenth-century manuscript of the *Iliad* were published and they included substantial references to ancient scholarship that raised doubts about Homer as the singular unique author of the epics. Wolf's text then ignited the modern debate about the epics' author, with its famous theory that in Homer's time writing either did not exist or was in such a nascent stage that it was unavailable for the composition of long epics. This theory leads Wolf to argue that the epics were originally part of an oral tradition. Ancient Greek bards, called rhapsodes, performed smaller sections of the epics that were later collected and connected in Athens in the seventh century BC (Wolf, *Prolegomena* 122). Wolf posits the transcription of the poems from short oral songs to a single written epic—that is the adaptation from one medium to another with the ensuing mistakes—as the birth of philology. He believes that a number of poets worked together to choose the best versions of the songs they could find—versions they thought of as truly Homeric due to their aesthetic quality—and then composed from them a unified text. These poets thus had a philological task, but in the editing process aesthetic quality was their sole criterion (Wolf, *Prolegomena* 158). Because of the liberties taken in this kind of editing, Wolf suggests that in large part the Homer we know is determined by the philological work of these Athenian poets (*Prolegomena* 156, 192).

Wolf's conjectures have since been proven false. Writing was in fact available at the time of Homer and modern scholarship generally believes that the epics were recorded around 700 BC. We now believe that the text we know is at least relatively similar to what a rhapsode would have sung at that time. Modern philology has been able to determine this date, although not definitively, through a method of stylistic analysis similar to Wolf's that seeks to distinguish various historical strands in the epics by differentiating the historical dialects present in them (Myres; Davison; Heubeck; Parry; Turner, "The Homeric Question"). For example, one can follow neologisms in the text to specify date ranges from which certain words or verses could originate. By determining the age of the last large group of neologisms to appear in the text, one is also able to ascertain a date when the text was written down. With this method it has been determined that the epics were set down in written form by 700 BC, but did undergo some changes in seventh- and sixth-century Athens, just as ancient sources inform us. So it seems in fact that emendation did play

a role in significantly shaping the text at this very early juncture, though not as profoundly as Wolf would have it.

Yet while Wolf is famous for these disproved conjectures, what is more important to the *Prolegomena* are his conclusions about the work of the Alexandrian critics in the third and second centuries BC, conclusions with which modern historical research has largely concurred. For Wolf this stage of the text is most important because it comes at the end of a long, volatile process of emendation: “The Homer that we hold in our hands now is not the one who flourished in the mouths of the Greeks of his own day, but one variously altered, interpolated, corrected, and emended from the [seventh century BC] down to [the times] of the Alexandrians” (*Prolegomena* 209). For Wolf, the performances of the rhapsodes—the Homer that flourished in the mouths of the Greeks—are beyond our philological reach (*Prolegomena* 208, 220). It is not only the case that a singular Homer as author did not exist, but that the text has been emended so significantly that there is no hope of obtaining a pure original as it was sung. All we can have is a patchwork of single songs by multiple bards strung together and emended continuously from the early Athenian poets down through the Alexandrian critics.

For many of Wolf’s readers this conclusion was a catastrophe. They viewed the loss of Homer as a blow to the idea of the poet-genius. I want to argue, however, that Wolf takes this loss as an opportunity to enthrone philology in Homer’s place. Instead of Homer at the beginning of the literary tradition, we have philology. Wolf accomplishes this switch by asserting that despite the texts’ patchwork history, they still seem to constitute a unified whole:

[...] the sense of the reader bears witness against [history]. [I]ndeed [...] the poems [are not] so deformed and reshaped that they seem excessively unlike their own original form in individual details. Indeed, almost everything in them seems to affirm the same mind, the same customs, the same manner of thinking and speaking. (Wolf, *Prolegomena* 210)

The question is: how could it be possible for the epics to have a unified manner of thinking and speaking if they were the product of continuous emendation over 600 years? Wolf credits this to the responsible philological work of Aristophanes and Aristarchus, two Alexandrian grammarians: “[...] Aristophanes and Aristarchus, by gathering all the remains of antiquity, became connoisseurs of the language appropriate to each age and of the legitimate forms

of primitive language, [...] an area of deep and subtle judgment” (*Prolegomena* 210). With their knowledge of the development of the Greek language, these critics were the first to claim that the other ancient epics were not of Homeric origin. And their emendations to Homer did not depend on their own Hellenistic dialect, but rather they rigidly held to editing a text “of Homeric, or at least archaic coinage” (Wolf, *Prolegomena* 211). With this conception of the Alexandrian critics, we see that Wolf projects his own sensibility for historical style back on the so-called father of philology, Aristarchus (*Prolegomena* 161; Grafton). Thus while the books and “joints” of the epics had different authors in different ages, they all have “in general [...] the same sound, the same quality of thought, language, and meter” (Wolf, *Prolegomena* 133, 214).

The irony of Wolf’s account of the text’s history is that responsible historical philology composed the unified style of the epics that was so aesthetically celebrated in Wolf’s time. One could even say that historical philology composed an aesthetic classic whereas a type of emendation with aesthetic aspirations would have failed, as it would have made the text into a stylistic patchwork. The question that Wolf’s philology poses to us is: to what extent can philology ever be a ‘pure’ historical science, free from aesthetic claims, methods, and implications? From text selection to editing, Wolf’s historical philology reveals that it relies on aesthetic criteria. Perhaps most importantly, Wolf’s conclusions show that Nietzsche’s claim—namely, that Homeric authorship is an aesthetic claim—does not apply to Homer alone. For even if we overcome the idea of Homer as historical author, and recognize philology as the creator and editor of the texts over centuries, then we still continue to make aesthetic claims along with our historical ones. In Nietzsche’s words, philology as the creator of the *Iliad* and *Odyssey* is not only historical record, but also an aesthetic judgment, and our philological confrontations with texts are also always aesthetic confrontations (Gumbrecht).

Works Cited

- Davison, J.A. "The Homeric Question." *A Companion to Homer*. Ed. Alan J.B. Wace and Frank H. Stubbings. London: Macmillan, 1962. 234-65.
- Fowler, Robert. "The Homeric Question." *The Cambridge Companion to Homer*. Ed. Fowler. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Grafton, Anthony. "Prolegomena to Friedrich August Wolf." *Defenders of the Text: The Traditions of Scholarship in the Age of Science, 1450-1800*. Cambridge: Harvard University Press, 1991. 214-246.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *The Powers of Philology: Dynamics of Textual Scholarship*. Champaign: University of Illinois Press, 2003.
- Heubeck, Alfred. *Die Homerische Frage: ein Bericht über die Forschung der letzten Jahrzehnte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.
- Hültenschmidt, Erika. "Wissenschaftshistoriographie und soziologische Theorie: F. A. Wolf und die Entstehung der modernen Philologie und Sprachwissenschaft." *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Ed. Hans Ulrich Gumbrecht and Ursula Link-Heer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985. 341-356.
- Myres, John L. *Homer and His Critics*. Ed. Dorothea Gray. London: Routledge, 1958.
- Nietzsche, Friedrich. "Homer und die klassische Philologie." *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari. Vol. II/1. Berlin: Walter de Gruyter, 1982. 247-269.
- Parry, Adam M. "Have we Homer's Iliad?" *The Language of Achilles and Other Papers*. Oxford: Oxford University Press, 1989. 104-110.
- Turner, Frank. "The Homeric Question." *A New Companion to Homer*. Ed. Ian Morris and Barry Powell. New York: E.J. Brill, 1996. 123-145.
- Turner, R. Steven. "The Prussian Universities and the Concept of Research." *Internationales Archiv der Sozialgeschichte der Literatur* 5 (1980): 68-93.
- Wegmann, Nikolaus. "Was heißt einen 'klassischen Text' lesen? Philologische Selbstreflexion zwischen Wissenschaft und Bildung." *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*. Ed. Jürgen Fohrmann and

Wilhelm Vosskamp. Stuttgart: J.B. Metzler, 1994. 353-370.

Weimar, Klaus. *Geschichte der Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. München: Fink, 1989.

Wolf, Friedrich August. "Darstellung der Altherthums-Wissenschaft." *Museum der Altherthums-Wissenschaft*. Ed. Friedrich August Wolf and Philipp Buttmann. Vol. 1. Berlin, 1807. 1-145.

---. *Encyclopädie der Philologie: Nach dessen Vorlesungen im Winterhalbjahre 1798-1799*. Ed. G. M. Stockmann. Leipzig: Serig'sche Buchhandlung, 1845.

---. *Prolegomena to Homer*. Trans. Anthony Grafton, Glenn W. Most, and James E.G. Zetzel. Princeton: Princeton University Press, 1985.

„Gott ist Feuer“ und „Gott ist eifervoll“.

Spinozas *Sola Scriptura*

Jan Niklas Howe (Freie Universität Berlin)

Abstract: The conference paper interprets Spinoza's concept of "sola scriptura" as a *reductio ad absurdum* of historical-critical approaches to text interpretation. It shows that despite Spinoza's emphasis on the revelatory function of scripture and despite his claim that there is only one method of reading it, he intently and distinctly undermines this very hermeneutics as unreliable and incompatible with both reason and truth. The text follows the central intuition that for Spinoza, this insufficiency of hermeneutics accounts for its political potential, as a means of uncoupling politics and theology.

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106800](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106800)

Unter den Narrativen, mit denen sich die modernen Philologien ihrer eigenen Ursprünge versichern, erzählt eines der prominentesten in Variationen die Genese der literaturwissenschaftlichen Interpretation aus der theologischen Hermeneutik. Bei aller historischen Einsichtigkeit lässt diese Erzählung völlig offen, wie eine Methodik, die zur existenziellen Versicherung des Heils dienen soll, die ungleich weniger existenziell besetzte Funktion der Interpretation literarischer Texte übernehmen kann, ohne dabei mehr als eine Schwundstufe der Biblexegese darzustellen. Befragen lassen sich nach dieser Transformation jene frühen aufklärerischen Dokumente, die sie einleiten; einen faszinierenden Text, der in der Geschichte der Philologie wenig berücksichtigt worden ist, möchte ich im Folgenden vorstellen.

Spinozas Konzept der *sola scriptura* wird von der theologischen und philosophischen Forschung sehr weitreichende Bedeutung eingeräumt: „Die Prinzipien einer historisch-kritischen Hermeneutik werden bei Spinoza zum ersten Mal formuliert“ (Kraus 64, kritisch aufgenommen bei Jüngel 115). Spinozas *Sola Scriptura* ist aber für eine Geschichte der Philologie nicht nur im Sinne einer Vorformulierung moderner hermeneutischer Verfahren anschlussfähig, sondern stärker noch im Sinne eines Bewusstseins von der Möglichkeit ihres Scheiterns. Erstaunlicherweise scheint die historisch-kritische Methode der Interpretation, die Spinoza im *Tractatus theologico-politicus* systematisch entwickelt und vehement verteidigt, nur vordergründig einem gesteigerten Textverständnis zu dienen. Vielmehr führt Spinoza, sukzessive und nur teils

explizit, in dieser Schrift den Nachweis der Unmöglichkeit eines solchen Textverständnisses. Das siebte Kapitel des *Tractatus*, überschrieben mit *Sola Scriptura*, ist ein Dokument sehr früher, sehr weitgehender Skepsis gegenüber der Möglichkeit, durch Interpretation der Schrift zur Wahrheit zu gelangen, und eines ausgeprägten editionsphilologischen Misstrauens gegenüber dem Text mit Blick auf die Möglichkeiten seiner Verfälschung. Dennoch enthält gerade dieses Kapitel ein geradezu emphatisches Bekenntnis zu Text und Textinterpretation; ich hoffe zeigen zu können, dass Spinoza nicht eine beliebige Technik des Lesens *ad absurdum* führt, sondern gerade diejenige, die er zuvor als notwendig und einzig möglich erarbeitet hat. Die historisch-kritische Methode der Bibellektüre wird von Spinoza als Instrument der Wahrheitsfindung deutlich als unbrauchbar charakterisiert; an die Stelle der Begriffe Wahrheit und Heil tritt als Produkt der Lektüre die brüchige Kategorie des Sinns. Das Auffinden der Wahrheit ist allerdings für Spinoza, wie bereits der Titel des *Tractatus* nahelegt, politische Praxis; mithin scheint die historisch-kritische Methode gerade in ihrer Dysfunktionalität unverzichtbarer Bestandteil einer systematischen Entkoppelung von Politik und Theologie.

Es handelt sich im Folgenden nicht um den Versuch einer historischen Neubewertung des *Tractatus* im Sinne einer impliziten modernen Auslegungsskepsis *avant la lettre*. Eine doppelte Lektüre des *Tractatus*, die den Text unterteilt in protestantismusaffine Textoberfläche und radikal-säkularen Subtext, findet sich bereits bei Leo Strauß; auf dessen Unterscheidung zwischen Exoterik und Esoterik wird im Folgenden verzichtet, da sie ein Modell arkaner Kommunikation impliziert, das in diesem Fall nicht greift: Das Versagen der Bibellektüre mit Blick auf die Wahrheitsfindung behält Spinoza nicht auf einer verborgenen Textebene gut ausgebildeten Lesern vor, sondern präsentiert es aggressiv und gut lesbar an der Textoberfläche. Meine These einer gezielten Selbstdemontage von Spinozas Methode ist durchaus kompatibel mit den Forschungshypothesen des ‚radical enlightenment‘ (Jonathan Israel) oder einer radikal demokratischen Lesart des ‚New Spinoza‘ (Warren Montag u. a.), speziell der Feststellung eines engen Zusammenhangs von Philologie und Taktik (Antonio Negri). Entgegen der verbreiteten Auffassung, Spinoza habe zu seiner eigenen Zeit und vor seiner Wiederentdeckung im ausgehenden 18. Jahrhundert geringen Einfluss auf die politische Philosophie ausgeübt, hat Israel Spinoza porträtiert als „chief challenger of the fundamentals of revealed religion, received ideas, tradition, morality, and what was everywhere regarded, in absolutist and non-absolutist states alike, as divinely constituted political authority“ (159). Bei der Klärung der Grundlagen dieses „revolutionären Den-

kens des Humanismus“ – Bibelkritik, philosophische Kritik der Offenbarung und Konsolidierung des natürlichen Lichts der Vernunft in der Forderung nach individueller Freiheit des Denkens – nimmt bei Negri das siebte Kapitel des *Tractatus* eine Zentralstellung ein (117-128).

Eine weithin akzeptierte Annahme in der Spinoza-Forschung besagt, dass im siebten Kapitel Wahrheit und wahrer Sinn der Bibel radikal auseinanderfallen (Jüngel; Reventlow; Walther „Biblische Hermeneutik“); diese frühphilologische Differenzierungsleistung Spinozas zieht notwendig Veränderungen im Verständnis von Text und Interpretation nach sich. Die moderne Hermeneutik erbt in einem viel stärkeren Sinne von Spinozas Methode als bloß im Sinne einer reinen Säkularisierung der Bibellektüre. Gemeint ist das problematische Erbe eines radikalen Auslegungspessimismus: Es handelt sich bei Spinozas Erweiterung der protestantischen Methode der *sola scriptura* keineswegs um den Entwurf und die Erprobung einer brauchbaren Technik zum Verständnis der Schrift, sondern um die genau kalkulierte Offenlegung ihres notwendigen Versagens.

Innerhalb der protestantischen Theologie bezeichnet *sola scriptura* einen der vier Exklusivitätssätze, nach denen (1) die Rechtfertigung des Sünders allein durch den Glauben an die Heilsgeschichte erlangt werden kann (*sola fide*), (2) allein Jesus Christus dieses Heilsgeschehen verkörpert (*solus Christus*), (3) diese Heilsgeschichte keine andere Ursache kennt als die Gnade Gottes (*sola gratia*), und (4) sie nirgendwo anders bezeugt wird als in der Heiligen Schrift (*sola scriptura*, auch dies zumeist als Ablativ, also: nur durch die Schrift, mit Hilfe der Schrift). Der Begriff *sola scriptura*, der als „theologisches Schlagwort“ bereits durch „die Jahrhunderte des Spätmittelalters tönte“ (Sasse 328), erfährt seine entscheidende Aufwertung durch Martin Luther. Die theologische Funktion der *sola scriptura* ist die eines Instruments zur Vermeidung menschlichen Irrtums und menschlicher Willkür in der Bibelexegese; politisch dient sie der Schwächung amtskirchlicher Autorität. Indem sie verbindliche Parameter der Schriftauslegung formuliert, ermächtigt sie prinzipiell jeden Christen, die Bibel selbst zu lesen und zu verstehen. Luther geht dabei von einer quasi selbstausslegenden Klarheit der Schrift aus, in den korrespondierenden Formen der *claritas externa* und der *claritas interna*, also einer Klarheit der äußeren Form und einer Klarheit der inneren Botschaft. Diese beiden Formen der Klarheit nun entfremdet Spinoza einander im *Tractatus politico-theologicus*, indem er Sinn und Wahrheit auseinanderfallen lässt.

Innerhalb von Spinozas Werk wird der *Tractatus*, 1670 anonym veröffentlicht und vier Jahre später verboten, oft verortet als vorausseilende Verteidi-

gung der (erst posthum veröffentlichten) *Ethik*, bisweilen auch als Tendenz-Schrift in Verteidigung der Politik Johan de Witts und damit als Versuch, einer drohenden massiven Einschränkung der bürgerlichen Freiheit in Amsterdam zu begegnen. Die ‚neue‘ Spinoza-Forschung (vgl. Montag und Stolze; Negri) der letzten Jahrzehnte interessiert dagegen vor allem der Begriff der Menge und Spinozas Verständnis von Demokratie. Die Notwendigkeit einer dreifachen Verortung des *Tractatus* in der Geschichte der Hermeneutik, der Niederlande und der Demokratie, die hier nur skizziert werden kann, zeigt sich am Aufbau des Textes: Er ist in 20 Kapitel unterteilt, von denen die ersten 15 theologischer Natur sind und nur die letzten fünf sich mit Politik im engeren Sinne befassen; die harsche Polemik gegen den Aberglauben, die in den theologischen Kapiteln formuliert wird, legt aber die Annahme eines politischen und durchaus auch tagespolitischen Subtextes nahe.

Ausgangspunkt der Suche nach einer verbindlichen Methode der Bibellektüre ist im *Tractatus* eine pessimistische Anthropologie: Spinoza setzt Angst im menschlichen Verhalten ähnlich zentral wie später Heidegger, Tillich oder Blumenberg, weist ihr aber eine völlig andere, zwar handlungsbe gründende, nicht aber existenzielle Funktion zu. Menschen, die keine Angst empfinden, sind „zuversichtlich, prahlerisch und aufgeblasen“, mithin prinzipiell unempänglich für diejenige Art religiöser Gefühle, die Spinoza als Aberglaubens- oder Unglauben charakterisiert. Anders Menschen in Angst:

Wenn vollends etwa Ungewöhnliches sie in großes Erstaunen versetzt, so halten sie es für ein Wunder, das den Zorn der Götter oder eines höchsten Wesens künde, und meinen, abergläubisch und irreligiös wie sie sind, sie müßten es mit Opfern und Gelübden sühnen. Solcher Dinge ersinnen sie eine Menge und erklären die Natur auf sonderbare Weise, gleich als ob sie ihren Wahnsinn teile.
(Spinoza 5-7)

Spinoza verhandelt diese Formen von Aberglaubens- und Wunderglauben im Folgenden als historische Konstante. Von der gewaltigen Faszination, die im 17. Jahrhundert diejenigen abwegigen Naturphänomene ausübten, die Spinoza als „miracula“ führt und die Francis Bacon unter den Begriffen „instantiae deviantes“, „errores naturae“ und „monstra“ in sein Programm für die neuzeitlichen Wissenschaften eingebunden hatte (411, vgl. Daston und Park 43), ist dem *Tractatus* nichts anzumerken: Das Wahnsinnigwerden der Natur (*insanire*) ist hier reine Projektion des menschlichen Wahnsinns und somit Hemmnis, nicht Ausgangspunkt vernünftigen Denkens. Spinozas Gestus ist

der einer demaskierenden Überwindung des Aberglaubens und mithin der zugrunde liegenden menschlichen Grundangst:

Dagegen halten sie die Ausgeburten ihrer Phantasie, Träume und kindischen Unsinn für die Antwort Gottes: er kehre sich von den Weisen ab und habe seine Beschlüsse nicht dem Geiste, sondern den Eingeweiden der Tiere eingeschrieben, oder Toren, Narren oder Vögel verkündeten sie kraft der Eingebung und dem Antriebe Gottes. Zu solchem Wahnsinn treibt die Angst den Menschen. (7)

Auf dieser Art der Angst basieren neben Augurenkultur und Opferdeutung, so erläutert Spinoza im fünften und sechsten Kapitel des *Tractatus*, auch ein christlich fundierter Glaube an Prophezeiungen oder ein wörtliches Verständnis naturwidriger Vorgänge in der Bibel als Tatsachenberichte.

Gegen diese „superstitio“ nun, also gegen die vernunftwidrige Annahme phantastischer Inhalte der Bibel, und gegen das „praejudicio“, den Versuch, vorgefasste Meinungen im Text schlicht wiederzufinden, richtet sich Spinozas Anliegen einer „wahren Methode der Schriftauslegung“ im siebten Kapitel (231; in der hier verwendeten deutschen Version ist die Kapitelüberschrift *Sola Scriptura* ohne Übernahme des Exklusivitätsgedankens als „Von der Auslegung der Schrift“ übersetzt). Spinoza kündigt an, sein Weg sei „nicht nur sicher, sondern der einzige“ (233). Als einleitende Explikation seiner Methodik wählt er eine überraschend radikale Parallele zur Beobachtung natürlicher Vorgänge: Die Heilige Schrift enthält demnach keine Definitionen der Gegenstände, die sie behandelt, ebenso wenig wie Vorgänge in der Natur eine Definition ihrer selbst zur Verfügung stellen. Wie aus der Beschreibung natürlicher Vorgänge die Naturgesetze erst abgeleitet werden müssen, so muss auch jede Regelmäßigkeit, die aus der Heiligen Schrift abgeleitet wird, ihrer Beobachtung entnommen werden. Dies bedeutet eine klare Differenzierung von biblischer, *gegenständlicher* Sprache einerseits und auslegender, *definierender* Sprache andererseits. Spinoza greift damit das theologische Axiom einer grundsätzlichen qualitativen Verschiedenheit von Bibeltext und Auslegungstext auf, kehrt aber zugleich die Hierarchisierung um, die dieser Unterscheidung eingeschrieben ist: Der biblische Text erhält den Status vorbewusster, vorbegrifflicher und vorsystemischer Sprachlichkeit (vorbegrifflich in dem Sinne, dass er eben nicht mit klaren Definitionen operiert, sondern Begriffs- und Definitionsbildung erst herausfordert). Dabei kommt ihm bestenfalls erkenntnisleitende Funktion zu. Schriftgeschichte und Naturgeschichte verfahren analog; etwas zugespitzt stellt die Auslegung der Schrift strukturell nichts an-

deres dar als die empirische Beobachtung etwa des Paarungsverhaltens von Wildtieren: Vorbegriffliches Material wird in Begriffe überführt. Die heftige öffentliche Reaktion auf den *Tractatus*, der unter ständig wechselnden Titeln und in kaschierten Neuauflagen jahrzehntelang von seinen Verlegern an der Zensur vorbeigeschleust wurde (vgl. Reventlow 94f.), dürfte nicht unwesentlich dieser Abwertung des Bibeltexes geschuldet sein.

Die Überführung der Heiligen Schrift in verständlichen Interpretationstext gelingt nach Spinoza nur unter Berücksichtigung dreier Vorgaben: Erstens müssen die Eigentümlichkeiten der Sprache berücksichtigt, zweitens der Text thematisch gegliedert werden, und drittens die Biografie des Autors möglichst vollständig rekonstruiert werden. Spinoza versteht unter „Eigentümlichkeiten der Sprache“ weniger Idiosynkrasien des Einzeltextes als vielmehr generelle Eigenschaften derjenigen Sprache, in der der Text ursprünglich verfasst wurde. Er geht dabei davon aus, dass sowohl die Autoren des Alten wie auch des Neuen Testaments „Hebräer“ waren – auch den griechischen Texten unterstellt er einen „hebräischen Charakter“ und fordert konsequent eine „Geschichte der hebräischen Sprache“, anhand deren sich Alltagsbedeutungen der in der Bibel benutzten Worte aufzeigen lassen. Zweite Grundlage der Lektüre ist die Hierarchisierung des gesamten Bibeltexes; der historisch-kritische Leser soll „die Aussprüche eines jeden Buches zusammenstellen und sie nach Hauptgesichtspunkten ordnen, damit man alles, was sich über ein und denselben Gegenstand findet, gleich zur Hand hat“ (Spinoza 235). Dieser Vorschlag, der in Konkordanzen durchaus seit dem 13. Jahrhundert umgesetzt wird, dient vor allem dazu, alle dunklen oder unverständlichen Stellen zur späteren Klärung vermerken zu können. Gegenstand einer dritten Lektürevorbereitung ist das Leben des Autors der jeweiligen Bibelstelle, genauer „das Leben, die Sitten und die Interessen des Verfassers, wer er gewesen ist, bei welcher Gelegenheit, zu welcher Zeit und für wen er geschrieben hat“. Neben der Autorintention (Spinoza nennt sie „*mens*“, also den „Geist“ oder „Sinn“ des Autors) muss die Editions-geschichte ausgewertet werden, vor allem mit Blick auf eventuell existierende Varianten, mögliche Verfälschungen (vgl. dazu Weidner) und die Umstände und Kriterien der Aufnahme des jeweiligen Textes in die Heilige Schrift. Mit diesem dritten Schritt lässt sich nach Spinoza vermeiden, ewige Lehren zu verwechseln mit solchen, die bloß von einem bestimmten Individuum aus einer bestimmten persönlichen Interessenlage heraus in einer bestimmten historischen Konstellation an ein bestimmtes Publikum gerichtet sind. Spinoza nennt die Pole dieser Unterscheidung einerseits „Sinn der Offenbarung“ und andererseits „Sinn der Propheten und Geschichtsschreiber“.

Diese drei Schritte bilden die Basis jeder denkbaren Bibelauslegung. Erst nachdem sie erfolgt sind, lässt sich nach dem „Sinn“ der Bibel (das heißt dem überindividuellen und überhistorischen Sinn der Offenbarung) fragen; diese Frage wird wiederum in Analogie zur Naturbeobachtung formuliert. Zunächst müssen die allgemeinsten Regeln erkannt werden, von denen aus die weniger allgemeinen Fälle auf ihre Stimmigkeit im Kontext des Gesamten überprüft werden können. So wird der Satz „Selig sind die Leidtragenden“ aus der Bergpredigt erläutert durch die mehrfach formulierte Aufforderung der Bibel, der Gläubige solle „nur Sorge tragen um das Reich Gottes“. Aus dem übergeordneten Lehrsatz ergibt sich, welche Art von Leidtragenden gemeint sind. Auf diese Weise muss von den allgemeinsten Offenbarungen „bis zu den gewöhnlichsten Dingen“ fortgeschritten werden, ohne dass textexterne Autoritäten in Anschlag gebracht werden dürfen.

Dies wirft die Frage nach der allgemeinen Offenbarung auf, das heißt nach positiven Aussagen, die wir der Bibel entnehmen können; der Anspruch Spinozas an die Schrift ist eingangs immerhin, sie solle „die wahre Glückseligkeit oder den Weg des Heils“ (229) lehren. Hier liegt ein erster Index für eine Tendenz des Textes zur Selbstdemontage: Er enthält wenige positive Aussagen über Gott, die sich durch die historisch-kritische Lektüre bestätigen ließen, und wenig überhistorisch gültige Handlungsanweisungen. Gibt es solche Aussagen, so halten sie meist sehr Grundsätzliches fest, etwa dass es nur einen allmächtigen Gott gibt und dass dieser Gott diejenigen liebt, die ihn anbeten und ihren Nächsten lieben. Andererseits gibt es ausgeprägte Schwierigkeiten der Auslegung, die Spinoza selbst als „einige“ Probleme diskutiert – dabei nimmt die Diskussion dieser Probleme deutlich mehr Platz ein als die Skizze der Methodik selbst.

Das Verständnis biblischen Textes unterliegt zunächst drei zentralen technischen Einschränkungen. Diese Grenzen hermeneutischer Tätigkeit formuliert Spinoza, im Gegensatz zu seinen unausgesprochenen Zweifeln bezüglich des Verhältnisses von Textsinn und Wahrheit, explizit. Ein erstes Problem stellt der Kenntnisstand über das biblische Hebräisch dar: Die Sprache in ihrer alten Form ist verschwunden und das Wissen darüber verlorengegangen, dem Leser des 17. Jahrhunderts fehlen vor allem Grammatik, Stilistik und ein Wörterbuch; die meisten Namens- und Wortbedeutungen sind unklar. Das Hebräische ist nach Spinoza zweitens voller strukturell bedingter Doppelsinnigkeiten: Die Uneindeutigkeit der zu ergänzenden Vokale, die fehlende Interpunktion, die tempusindifferente Konjugation lassen oft keine sicheren Rückschlüsse auf Wortbedeutungen zu: „So kommt es, daß oft alle Teile einer Rede ent-

weder doppelsinnig erscheinen oder als Worte ohne Bedeutung“ (Spinoza 253). Ein drittes Problem betrifft die Verfasser der biblischen Bücher, deren Lebensumstände, Absichten und Adressaten nach Spinoza vollständig rekonstruiert werden müssten; Spinoza gibt im späteren Verlauf des siebten Kapitels an, dass uns diese Verfasser fast alle „völlig unbekannt oder zweifelhaft“ seien. Seltsamerweise schließt er an die Beobachtung, dass neuzeitliche Leser tatsächlich nichts über die Verfasser der Bibel wissen, noch einmal die Bemerkung an, wie unerlässlich es ist, alles über sie zu wissen, um „Märchen, politische Geschichte und heilige Geschichte“ (259) voneinander zu trennen. Die historischen Kontexte der einzelnen Texte erschweren die Anwendung zusätzlich: Bestimmte ethische Vorgaben der Bibel scheinen für rechtsstaatliche Systeme, andere für das Fehlen rechtsstaatlicher Rahmenbedingungen bestimmt.

Schon nach dieser Auflistung sind es nicht mehr nur einzelne Stellen, die problematisch erscheinen, sondern „plurimis in locis“ verstehen wir die Schrift nicht. Eine rhetorische Strategie des Textes besteht darin, die harsche Feststellung dieses „meistens“ immer wieder über abgeschwächte und unbestimmtere Formen zu verhandeln: „nicht immer“ lässt sich klar über den Sinn der Offenbarung eindeutig entscheiden, „manchmal“, und „oft“ unterliegt dieser Sinn begründeten Zweifeln, bis der Text schließlich beim „semper“ einer ständigen Problematizität der Lektüre anlangt. In dieser Bestandsaufnahme fehlen dabei noch drei zentrale Probleme der Auslegung: Ein Problem, das Spinoza wohl seiner Offensichtlichkeit halber nicht einmal erwähnt, dessen Folgen jedoch noch weitreichender sind, stellt die Anwendung einer Geschichte der hebräischen Sprache auf die tatsächlich vorhandenen Bibeltexte dar. Denn von der Hälfte der Texte, deren hebräischer Geist nach Spinoza rekonstruiert werden muss, lag nie eine hebräische Version vor, auch im 17. Jahrhundert nicht: Die Sprache des Neuen Testaments ist bekanntlich Griechisch. Ein zweites nicht explizites Problem der Auslegung, das Spinoza als ursprünglichen Anlass seiner Ausdifferenzierung von Theologie und Philosophie angibt, ohne später eine Lösung anzubieten, liegt in der Einbindung phantastischer Inhalte in eine kohärente Lektüre der Schrift. Wunder und Offenbarung erschweren es, das natürliche Licht zur Anwendung zu bringen, denn im Unterschied zu Vorgängen in der Natur ist es im Umgang mit der Heiligen Schrift beinahe der Regelfall, dass die Grenzen des verstandesmäßig Nachvollziehbaren überschritten werden: Spinoza bemerkt,

[...] daß die Schrift häufig Dinge berührt, die aus den Prinzipien des natürlichen Lichts nicht herzuleiten sind. Denn Geschichten und Offenbarungen bilden den

größten Teil der Schrift. Die Geschichten aber enthalten hauptsächlich Wunder, d. h. [...] Erzählungen von außergewöhnlichen Naturereignissen, welche den Anschauungen und Urteilen der Geschichtsschreiber angepaßt sind, die sie beschrieben haben. Aber auch die Offenbarungen sind den Anschauungen der Propheten angepaßt [...] und sie übersteigen in der Tat die menschliche Fassungskraft. (233)

Über den Status des Wunders erläutert Spinoza die Differenz von Theologie und Philosophie. Er lehnt sich an Maimonides Lesart an, der von einer wörtlichen Interpretation arationaler Schriftinhalte zugunsten einer vernünftigen, allegorischen Lesart zurücktritt; seine eigene Wertung des Wunders ist die eines ungewöhnlichen Naturereignisses, dem der jeweilige Autor eine nicht notwendig richtige und unter Umständen willkürliche Nacherzählung zukommen lässt.

Spinoza unterscheidet deutlich zwischen Wahrheit/Vernunft einerseits und Wortbedeutung/Sinn andererseits (vgl. dazu Biasutti; Jüngel; Walther „Biblische Hermeneutik“) und zeigt damit eine dritte implizite Grenze der Auslegung auf. Die von ihm vorgeschlagene Lektürepraxis beschränkt sich auf die Rekonstruktion des Sinns: Mit Hilfe einer historischen Lektüre lassen sich Aussagen über die Bedeutung der Schrift, nicht über den Wahrheitsgehalt ihrer Aussagen treffen. Es ist nicht zulässig, die Vernunft („das natürliche Licht“) zu gebrauchen, um den Sinn der Schrift zu korrigieren. Dies begrenzt den Wirkungsbereich der historisch-kritischen Methode enorm: Sie dient nur der Klärung des wörtlichen Text-„Sinns“, ohne weiterführende theologische, epistemologische oder handlungsleitende Aussagen zu ermöglichen. Wenn wir den Sinn der Schrift also trotz der genannten Hindernisse verstehen, so heißt dies noch nicht, dass ihr Sinn wahr ist. Spinoza privilegiert für die Interpretation sogar die Rekonstruktion des Sinns gegenüber der Wahrheitssuche: Ist das, was in der Bibel steht, weder wahr noch vernünftig, steht aber in Korrespondenz mit zentralen anderen Aussagen der Heiligen Schrift, so muss es wörtlich verstanden werden; ist ein Bibel-Teilinhalt dagegen vernünftig und nach Maßgabe des natürlichen Lichtes wahr, steht aber im Widerspruch zu übergeordneten Textteilen, so muss er anders, nämlich bildlich verstanden werden.

Spinoza lehnt allerdings den Vorschlag, Bibeltext prinzipiell eher bildlich als wörtlich zu verstehen, in der Auseinandersetzung mit Maimonides ausdrücklich ab. Diese Ablehnung wirft einen vierten, selbst nicht explizit gemachten Problemfall des Lesens auf, der sich weniger auf technische Schwierigkeiten der Interpretation bezieht als auf das Sprachverständnis, das ihr zu-

grunde liegt: das Problem der uneigentlichen Rede, also das Auseinanderfallen von Wortsinn und intendierter Bedeutung. Offenbarungen sind prinzipiell als „Rätselsprüche“ gegeben; der Regelfall in der Lektüre der Bibel scheint also derjenige zu sein, dass entweder bildliche Sprache ausgelegt werden muss, die als solche problemlos erkennbar ist, oder sich nach Abgleich einzelner Passagen eine bildliche Lektüre eines ansonsten nicht integrierbaren Textblocks ergibt. In beiden Fällen muss von der Wortbedeutung Abstand genommen werden. Gegen Ende der Darstellung der Methode der *sola scriptura* kommt Spinoza nun auf diesen Regelfall der Auslegung noch einmal zu sprechen:

Nur das eine habe ich noch über den Sinn der Offenbarungen zu bemerken, daß man mit Hilfe dieser Methode nur ermitteln kann, was die Propheten wirklich gesehen und gehört haben, aber nicht, was sie mit ihren Rätselbildern zum Ausdruck oder zur Vorstellung bringen wollten. Darüber können wir nur aufs Geratewohl Vermutungen anstellen, aber nichts mit Gewißheit aus den Grundlagen der Schrift ableiten. (247)

Bildliche Auslegung kann also nur in hypothetischer Form geschehen, es lassen sich daraus keine gesicherten Aussagen über die Schrift ableiten. Die hypothetische Auslegung der Schrift – dies eine weitere Besonderheit der polemischen Rhetorik Spinozas – wird auf drei Ebenen kritisiert, die unmerklich ineinander übergehen, teilweise im gleichen Satz aneinandergereiht werden: Ihr wird eine vor- oder irrationale Qualität bescheinigt (*praejudicio, superstitio*), eine manipulativ-verbrecherische Intentionalität unterstellt (*adulterare, scelus, affingere*; manipulative Leser heißen tatsächlich auch *sacrilegi*) und eine pathologische Qualität (*commentum* im Sinne von Einfall und Hirngespinnst, *aberratio*, aber auch: *somnium*, also Traum). Aus der Einführung dieser drei Zuschreibungen, die sich immer wieder überschneiden, ergibt sich eine sehr nachhaltige und eindrückliche Diskreditierung der spekulativ-hypothetischen Lektüren, deren Gegenstand eine Wahrheit jenseits des Wortsinns ist.

Trotz all dieser Schwierigkeiten versichert Spinoza wiederholt, die historisch-kritische Methode der *sola scriptura* sei der einzige denkbare Weg, die Bedeutung der Schrift ohne Vorurteile und Irrtümer zu rekonstruieren. Rekonstruieren können wir dabei nur die Wortbedeutung eines Textes, der sich nach Spinoza überwiegend aus Bedeutungsinhalten zusammensetzt, die auf der wörtlichen Ebene nicht verständlich sind (dies ist der Fall der metaphorischen Sprache, der Rätselsprüche) oder mit der Gesamtbedeutung der Schrift nicht

kompatibel ist. In diesem Zusammenhang hätte der folgende Satz in der Spinoza-Forschung eigentlich große Beachtung finden müssen:

Wenn nun unsere Methode (die darin besteht, das Verständnis der Schrift aus ihr allein zu entnehmen) die einzig wahre ist, so muß man überall, wo sie uns das volle Verständnis der Schrift nicht eröffnen kann, die Hoffnung auf ein solches überhaupt aufgeben. (Spinoza 249)

Auf das Aufgeben einer solchen Hoffnung nun scheint Spinozas Text, nimmt man alle explizit aufgezählten und implizit angenommenen Schwierigkeiten des Lesens zusammen, zu zielen. Gedrängt lässt sich seine Argumentation folgendermaßen darstellen: (1) Der Weg zum Heil führt nur über das Verständnis der Schrift. (2) Zur Auslegung der Schrift gibt es nur eine Methode, die aus der Rekonstruktion der genauen hebräischen Wortbedeutung besteht, der Klärung der dunklen und schwer verständlichen Stellen, der Herleitung der Absichten des Autors aus seiner Biografie, der Vorgabe eines wörtlichen Verständnisses, wo immer möglich. (3) Dabei treten folgende Probleme auf: Viele Texte sind nicht auf Hebräisch gegeben; wenn sie es sind, verstehen wir das Hebräische nicht mehr; wenn wir es verstehen, so ist der Text fast immer in sich unklar; der Autor und seine Intentionen sind nicht mehr zu erfassen; wörtlich ergibt die Bibel zumeist keinen Sinn, weil sie größtenteils aus metaphorischen Offenbarungen und vernunftwidrigen Narrativen besteht; lesen wir sie aber bildlich, befinden wir uns im Bereich reiner Spekulation, in dem nach Spinoza keine Aussagen mit Wahrheitsgehalt getroffen werden können.

Diese etwas zugespitzte Zusammenfassung verdeutlicht die Bewegung der Selbstdemontage, die dem siebten Kapitel des *Tractatus* eingeschrieben ist. Meine These zielt dabei keineswegs auf einen Widerspruch im Text, der sich Spinoza als Inkohärenz vorwerfen ließe, sondern auf ein bewusstes „Doppelspiel“ (Weidner) der Treue zum Buchstaben und der Treue zur Vernunft. Resultat dieser Doppelstrategie ist ein weites Auseinandertreten von Schrift und Wahrheit. Spinoza scheint durch Übererfüllung jene Forderung der *Sola Scriptura* zu desavouieren, die für die moderne historisch-kritische Methode einen so wichtigen Prätext darstellt: Er zeigt nicht, wie zu lesen sei, sondern dass jeder Versuch systematischen Erkenntnisgewinns auf Basis der Heiligen Schrift ein äußerst hoffnungsloses Unterfangen ist. Dass Bibeltexte selbst keine Aussagen mit Wahrheitsgehalt enthalten und solche auch kaum ermöglichen, wirft die Frage auf, welche Zuschreibungen an den „Sinn“ der Offenbarung überhaupt noch möglich sind, auf dessen Rekonstruktion Spinozas Her-

meneutik zielt. Von den vier in der mittelalterlichen Bibelexegese unterschiedenen Ebenen des Sinns entfallen bei Spinoza typologischer, tropologischer und anagogischer Sinn der Schrift, übrig bleibt nur der Literalsinn, auch dann, wenn er dezidiert mit der Vernunft unvereinbar ist:

Die Aussprüche des Moses, Gott sei ein Feuer und Gott sei eifervoll, sind völlig klar, solange wir nur die Wortbedeutung im Auge haben, und darum rechne ich sie zu den klaren, mögen sie auch hinsichtlich der Wahrheit und der Vernunft sehr dunkel sein. Ja, mag selbst ihr buchstäblicher Sinn dem natürlichen Licht widerstreiten, so wird man doch an diesem buchstäblichen Sinn festhalten müssen, vorausgesetzt, daß er nicht mit den aus der Heiligen Schrift entnommenen Prinzipien und Grundlagen in klarem Widerspruch steht. (237)

Hier gilt zunächst die Annahme der Einheit des Autors und mithin die Maxime der hierarchischen Abgleichung von Textstellen untereinander. In den mosaischen Büchern heißt es mehrfach, Gott habe keine Gestalt; den entstandenen Widerspruch löst Spinoza auf, indem er auf eine Nebenbedeutung des hebräischen Wortes für Feuer als „Zorn“ oder „Eifer“ verweist, die beide Aussagen in Deckungsgleichheit bringt. Vom Postulat des wörtlichen Sinns weicht Spinoza hier offensichtlich ab, wenn er die metaphorische Verwendung von „Feuer“ für „Zorn“ nachvollzieht; ebenso unterläuft er die eigene Forderung, zunächst die Identität des Autors zu klären (einer systematischen Anfechtung der personalen Identität des „Moses“ sind erst die folgenden Kapitel des *Tractatus* gewidmet). Mit Hilfe dieser beiden Kunstgriffe wird nun Sinn produziert, der vor allem negativ definiert ist, nämlich als ‚nicht Wahrheit‘. Positiv bestimmt bedeuten die synonym verwendeten Begriffe „sensum“ (als Text-eigenschaft) und „mens“ (als Autorintention) nichts als die Qualität des korrekt und unverfälscht Überlieferten, das in sich wahrheitsirrelevant ist. Der sehr fragile Prozess der Rekonstruktion dieses Überlieferten, das Problem der Fälschung, Übersetzungsprobleme, der ambivalente bis hermetische Charakter der Sprache, Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion historischer Kontexte und früherer Wortbedeutungen, die heikle Unterteilung in Haupt- und Nebengesichtspunkte sind als Probleme den modernen Philologien nicht ganz unbekannt; in ihrer Radikalität lassen diese Feststellungen einige Anknüpfungsmöglichkeiten an postmoderne Theoriebildung zu, im Sinne einer Anleitung, wie trotz größter Anstrengung fast nichts zu lesen sei, wie sie Adornos berühmte Hegel-Studie gibt.

Es entfällt in der Entkoppelung von Wahrheit und Sinn der Trosteffekt von „superstitio“ und „praejudicio“. An ihre Stelle tritt eine aufgeklärte Überwin-

dung der Angst, die deshalb nur durch korrekte Lektüre erreicht werden kann, „weil das wahre Heil und die wahre Glückseligkeit in der wahren Seelenruhe bestehen und uns nur das die wahre Seelenruhe verleiht, was wir vollkommen klar erkennen“ (Spinoza 263). Dies ist einerseits eine Ermächtigungsgeste der Vernunft: Das „Prinzip der systematischen Einheit aller Wissenschaften“ (so fasst Franco Biasutti Spinozas Engführung von Naturbeobachtung und Bibellektüre zusammen) unterwirft den Text der Kontrolle des natürlichen Lichts. Wenn Lesen eine politische Praxis ist, wie die folgenden Kapitel im *Tractatus* nahelegen, so lässt sich die Verunsicherung sinnstiftenden Lesens aber auch als Versuch verstehen, Interpretation als Herrschaftsinstrument unbrauchbar zu machen, mithin dem Bibeltext jegliche legitimatorische Funktion für politisches Handeln zu nehmen. Erst das Auseinandertreten von Wahrheit und Textinhalt und die Minimierung dessen, was gesichert als Inhalt des Textes angenommen werden kann, ermöglichen eine Lektürepraxis, die Theologie und Politik strukturell entkoppelt. Wenn der Weg zur Ableitung überhistorisch gültiger Aussagen der Schrift zur Politik „fere in via“ ist (Spinoza 264), so wird theologischen Instanzen ihr wichtigstes Instrument der Legitimation politischer Leitsätze genommen (als solche Instanzen führt Spinoza mehrfach jüdische Pharisäer und die Autorität des Papstes an, umgeht die heiklere protestantische Praxis der Ableitung von Macht aus der Auslegung der Schrift). Er fordert dabei keineswegs, säkulare Autoritäten an ihre Stelle zu setzen und mokiert sich vor allem über die Vorstellung, Philosophen könnten diese Rolle übernehmen: „Das wäre freilich eine ganz neue Art von Kirchenautorität und eine ganz neue Art von Priestern und Päpsten, die beim Volke wohl mehr Spott als Verehrung finden würde“ (Spinoza 271). Einzige zulässige Autorität der Auslegung ist „das allen gemeinsame natürliche Licht“ (Spinoza 277), und dies bedeutet: Es „muß also jeder die höchste Autorität besitzen“. Übrig bleibt eine Minimaltheologie, die dem Text weder Heilsanspruch noch Trostfunktion belässt und vor allem seine politischen Gehalte verunsichert: Als Resultate denkbarer Fälschungen oder rein subjektiver Meinungsäußerungen, als Figuren uneigentlicher Rede oder hypothetische Spekulationen. Vor allem aber bezweifelt Spinoza einen intrinsischen Zusammenhang von Sinn und Wahrheit, und gerade in dieser elementaren Zweifelhaftigkeit des Textes liegt die Anschlussfähigkeit des *Tractatus* für moderne Techniken des Lesens.

Literaturverzeichnis

- Bacon, Francis. *Neues Organon. Lateinisch-Deutsch. Bd. 1.* Hg. Wolfgang Krohn. Hamburg; Meiner, 1990. 411.
- Biasutti, Franco. „Galilei und Spinoza. Die epistemologische Grundlage der Religionskritik.“ *Spinoza in der europäischen Geistesgeschichte.* Hg. Hanna Delf, Julius Schoeps und Manfred Walther. Studien zur Geistesgeschichte 16. Berlin: Hentrich, 1994. 26-38.
- Daston, Lorraine und Katherine Park. *Wonders and the Order of Nature. 1150-1750.* New York 1998.
- Jüngel, Eberhard. *Wertlose Wahrheit. Zur Identität und Relevanz des christlichen Glaubens.* München: Kaiser, 1990.
- Spinoza. *Opera. Werke Lateinisch und Deutsch. Bd. 1: Theologisch-Politischer Traktat.* Hg. Günter Gawlick und Friedrich Niewöhner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.
- Israel, Jonathan I. *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity 1650-1750.* Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Kraus, Hans-Joachim. *Geschichte der historisch-kritischen Erforschung des Alten Testaments.* 3., erw. Auflage. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag, 1982.
- Yovel, Yirmiyahu. *Spinoza and Other Heretics. Bd. 1: The Marrano of Reason.* Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1989.
- Montag, Warren und Ted Stolze, Hg. *The New Spinoza.* Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1998.
- Negri, Antonio. *Die wilde Anomalie. Baruch Spinozas Entwurf einer freien Gesellschaft.* Berlin: Wagenbach, 1982.
- Levy, Ze'ev. „Hermeneutik und Esoterik bei Maimonides und Spinoza.“ *Schleiermacher-Archiv 1* (1985): 541-560.
- Reventlow, Henning. *Epochen der Bibelauslegung. Bd. 1: Renaissance, Reformation, Humanismus.* München: Beck, 1997.
- Sasse, Hermann. *Sacra Scriptura. Studien zur Lehre von der Heiligen Schrift.* Erlangen: F. Mission, 1981.
- Walther, Manfred. „Biblische Hermeneutik und/oder theologische Politik bei

Hobbes und Spinoza. Historische Studie zur Theorie der Ausdifferenzierung von Religion und Politik in der Neuzeit“. *Hobbes e Spinoza. Scienza e politica*. Hg. Daniela Bostrenghi. Neapel: Bibliopolis, 1992.

Weidner, Daniel. „Verfälschte Schrift. Zur Bibelkritik von Spinoza bis D. F. Strauß.“ *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*. Hg. Anne-Kathrin Reulecke. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006. 326-346.

Philologie und interdisziplinäre Rahmenkonzepte.

Eine Fallstudie

Hannah Vandegrift Eldridge (University of Chicago)

Abstract: This paper examines the well-known practice of developing a conceptual framework for reading works of literature in such a way as to illuminate previously ignored aspects of those works. It investigates the nature or genre of such discoveries: Are they philological? Hermeneutic? Do they correspond to the discipline of the framework selected? This problem is considered in the case of an example of the deployment of a very specific philosophical framework, namely the problem of skepticism as glossed by the American philosopher Stanley Cavell. This framework brings to light a structural affinity between two seemingly disparate moments in the history of German lyric poetry: the *Biedermeier* period and the works of *Konkrete Dichtung* from the mid-twentieth century. The paper postulates this affinity as an example of the kind of “discovery” whose type, usefulness, or even existence as discovery might be called into question and perhaps not, ultimately, agreed on.

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106811](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106811)

In diesem Beitrag wird der Begriff *Philologie* in einem weiten Sinne gebraucht, und zwar als das Etablieren von Informationen oder Wissen über Texte, vor allem über literarische oder rhetorische Texte. Im vorliegenden Aufsatz wird nach dem Charakter der Resultate einer typischen literaturwissenschaftlichen Strategie gefragt. Literaturwissenschaftler entwickeln häufig einen konzeptuellen Bezugsrahmen für die Lektüre literarischer Werke in der Hoffnung, damit möglicherweise bisher unbeachtete Elemente des Werkes zu erhellen. Die Frage lautet nun, was für eine Entdeckung eine solche Erhellung ist. Gilt sie als philologische Entdeckung? Wenn nicht, gilt sie überhaupt als Entdeckung? Diese Fragen verästelnd sich, wenn die Horizonte des Bezugsrahmens außerhalb der Grenzen der literaturwissenschaftlichen Disziplin liegen, etwa bei einem medialen, sprachwissenschaftlichen oder philosophischen Fokus. Im vorliegenden Beitrag wird das Problem der Grenzen der Philologie mit Hinsicht auf die interdisziplinäre Beziehung zwischen Literatur und Philosophie untersucht. Genauer gesagt geht es um die Beziehungen zwischen lyrischen Gedichten und dem Skepsisbegriff des amerikanischen Philosophen Stanley Cavell. Die These lautet, dass durch diesen Skepsisbegriff eine tiefe Affinität zwischen zwei scheinbar extrem disparaten Strömungen der deutschen Lyrik zutage tritt: nämlich zwischen der Lyrik des Biedermeier und der

Konkreten Poesie. Diese Affinität soll im genannten interdisziplinären Bezugsrahmen thesenartig umrissen werden, um Fragen der Art, Nützlichkeit und sogar Existenz einer solchen Entdeckung nachzugehen.

Cavells nuancenreiche und höchst selbstreflexive Beschäftigung mit der Skepsis-Problematik lässt sich hier nur verkürzt darstellen. Im Vergleich zu Cavells erweitertem Skepsisverständnis bezeichnet Skepsis als philosophischer Begriff ein zum Prinzip des Denkens erhobenes Zweifeln an der Möglichkeit einer gesicherten Erkenntnis der Wahrheit oder Wirklichkeit, also etwa ein Zweifeln an der Existenz der Welt oder an der Menschlichkeit anderer Personen. Diese Zweifel werden zum ersten Mal in der Moderne formuliert, genauer in Descartes' Rationalismus, dem zufolge sich universelle Grundsätze allein mit Hilfe des Verstandes aus Grundbegriffen erschließen lassen. Als Gegenentwurf dazu behaupten Vertreter des Empirismus wie Locke oder Hume die Möglichkeit wahrer Erkenntnisse aus der Sinneserfahrung, bis Kants kritische Philosophie dem Idealismus den Ausgangspunkt bot, *noumenon* und *phaenomenon* wieder zu vereinen.

Der Skeptiker versteht diese Entwicklung als die richtige und einzig mögliche Beschreibung der Geschichte der Philosophie. Cavell dagegen bezeichnet diese Entwicklung als „skepticism's interpretation of itself“ (*Disowning Knowledge* 4) und verweigert dieser kontingenten Selbst-Interpretation das Primat. Skepsis wird laut Cavell üblicherweise als die Entdeckung verstanden, dass wir keine Gewissheit über unser Wissen auf der Basis unserer Sinne erlangen können, das heißt auf keiner menschlichen Basis. Cavell ist dagegen der Überzeugung, dass diese sogenannte Entdeckung nur Ausdruck eines tiefersitzenden Problems, nämlich der modernen Subjektivität, sei. Skepsis sei die Erscheinungsform einer radikaleren Verunsicherung des Menschen in Bezug auf seine Stellung in der Welt, die (unter anderem) von der Reformation, dem kopernikanischen Weltmodell und dem Untergang der feudalen Gesellschaftsordnung verursacht sei. Nach Cavell entstehen Unsicherheit und Zweifel – an der Welt oder am menschlichen Leben – also schon lange vor der philosophischen Selbstthematisierung der Skepsis und der damit einhergehenden erkenntnistheoretischen Verengung des Skepsisbegriffs.

Die durch den Skeptizismus aufgeworfenen Probleme können also nicht allein dadurch gelöst werden, dass Philosophen ihnen gründlich genug nachgehen. Selbst das Beharren des Skeptikers auf begrifflicher Exaktheit basiert auf einer grundlegenden Enttäuschung über die begrenzten Möglichkeiten menschlichen Wissens. Aus dieser Enttäuschung rühren Gefühle des Weltverlusts: Das menschliche Wissen hat sich als unfähig erwiesen, seinem Be-

sitzer das Verhältnis zwischen Erkenntnis und Welt zu sichern. Auf diesen Verlust durch Verunsicherung folgt der Verwurf der unzulänglichen Welt als unheimlich oder unbillig. Die Reaktionen auf diese Verlustgefühle lassen sich drei (einander möglicherweise überschneidenden) Typen zuweisen, die jeweils eigenen Erscheinungsformen angehören, abhängig von dem Feld, auf dem sie auftreten (Philosophie, Literatur, Musik, Politik, Gesellschaft, Religion etc.).

Die unverkennbarste Reaktion bezeichnet Cavell schlicht als den Zweifel, der die Welt durch seine Insistenz auf Reinheit oder Strenge des Denkens zerstört. Diese Strenge ist Teil des Versuches, endgültig festzustellen, was menschliche Subjekte wissen oder nicht wissen können. (Man denke hier etwa an Descartes' Zweifel an der Eindeutigkeit seiner Sinne in den *Meditationen*.) Paradoxerweise drückt sich dieser Zweifel oft (wie zum Teil bei Descartes) in einer Eitelkeit des Wissens aus: Der Skeptiker behauptet, besseres oder klareres, weniger verfälschtes Wissen als andere zu haben, gerade eben indem er sein Wissen limitiert. Durch diese Eitelkeit unterscheidet sich die Zweifelreaktion von dem zweiten möglichen Reaktionstypus, der Resignation beziehungsweise Ergebnislosigkeit in unser Schicksal als Unwissende und die damit einhergehende Aufgabe des ohnehin unerfüllbaren Wunsches, Wissen zu besitzen. (Cavell versteht die Metaphysik in ihren hermetischsten Momenten als eine solche Resignation, die alltägliches Wissen ignoriert und sich mit einem vagen Jenseits beschäftigt. Ich füge dem Cavells nicht explizit formulierten Gedanken hinzu, dass eine solche Resignation sich auch in Form einer Verweigerung an der Teilnahme am öffentlichen Leben und einem Rückzug ins Private ausdrücken kann.) Zuletzt besteht noch die Möglichkeit anzuerkennen, dass es zum menschlichen Wesen gehört, nach Wissen zu streben, welches nicht zu erlangen ist. Dieses Verlangen ist für Wesen, die sich ihres Selbst bewusst – also menschlich – sind, ebenso symptomatisch wie unvermeidlich. Die Anerkennung der Unmöglichkeit der Realisierung dieses Verlangens führt zur Auseinandersetzung mit jener sich selbst überfragenden Subjektivität und den Grundfiguren ihrer Denkweise. Diese dritte Reaktion ist es, die nach Cavell „the truth of skepticism“ (*The Claim of Reason*) anerkennt.

Das Thema der Anerkennung der Wahrheit von Skepsis bedürfte natürlich einer weiteren Erklärung, die im vorliegenden Rahmen nicht zu bewerkstelligen ist. Für den folgenden Vergleich zwischen der Lyrik des Biedermeier und der Konkreten Poesie unter dem Aspekt der Skepsis berücksichtigen wir nur die beiden ersten Reaktionen. Diese sind als ‚skeptisch‘ einzustufen, zumal beide bemüht sind, die zentrale anthropologische Konstante, das Begehren nach unerreichbarem Wissen, auszuklammern: entweder indem sie das Erlan-

gen eines absoluten, wenn auch eingeschränkten Wissen als möglich erachten, oder indem sie das Streben nach jeder Form von absolutem Wissen aufgeben. Eben dieses Verhältnis zur menschlichen Wissbegierde – sei es durch ‚selbstgefälliges‘ Grenzziehen oder durch quietistische Resignationsgesten ausgedrückt – ist, so die These des vorliegenden Beitrags, den poetischen Programmen der Biedermeierzeit und der Konkreten Poesie gemeinsam. Und das, obwohl diese zwei Momente deutscher Lyrik in jeder Hinsicht weit auseinanderzuliegen scheinen. Das Biedermeier bezeichnet eine Epoche, die mit dem Etikett des Konservativen und der Traditionsverbundenheit versehen wird und durch den Rückzug vom politischen Leben charakterisiert ist; in der Kunst werden traditionelle Formen widerspruchlos übernommen. Die Konkrete Poesie hingegen versteht sich als avantgardistisch, politisch engagiert und auf der Suche nach einer radikalen neuen Form der Dichtung.

Im Folgenden werden Lesarten von Gedichten dieser beiden Stilrichtungen einander beispielhaft gegenübergestellt und im Hinblick auf ihre jeweilige skeptische Haltung verglichen. Hierbei ist anzumerken, dass die behandelten Gedichte zwar als im Großen und Ganzen mit den poetischen Programmen der Gruppen beziehungsweise Epochen übereinstimmend (und so als stellvertretend für sie) verstanden werden; es wird aber weder behauptet, die Interpretationen ließen sich auf das gesamte *Gedichtkorpus* dieser Epochen übertragen, noch, die ästhetische Qualität der Produktionen beider Epochen sei damit beurteilt.

In seinem Aufsatz „Was ich traure/weiß ich nicht: Kleines Andenken an Mörike“ (2000), schildert W. G. Sebald das zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts als Zeit des Rückzugs und der Resignation nach den Umbrüchen der Jahrhundertwende. Die Dichter dieser Zeit gehörten

eine[r] Generation [an], die, eben noch gestreift vom Atem einer heroischen Zeit, sich anschickt, einzubiegen in die windstille Zone des Biedermeier, in der das bürgerliche Privatleben wichtiger ist als die Öffentlichkeit und der Gartenzaun als die Grenze gilt der sich selber als ein Universum verstehenden familiären Welt. (80)

Zur Trennung der Dichtung von der politischen Welt kommt die Scheidung zwischen Dichtung und Philosophie hinzu, eben jener Bereiche, die sich in der Frühromantik programmatisch verbinden wollten. Das Biedermeier lehnt jegliches Interesse an der Geschichtsphilosophie, an der Revolution, am Absoluten ab. (Zur Konventionalisierung der Lyrik im Biedermeier und ihrem Rück-

zug von politischen Ansprüchen siehe auch Herin). Friedrich Rückerts Gedicht *Ich bin der Welt abhanden gekommen* exemplifiziert diese Tendenz:

Ich bin der Welt abhanden gekommen,
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,
Sie hat so lange nichts von mir vernommen,
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,
Ob sie mich für gestorben hält,
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel,
Und ruh' in einem stillen Gebiet!
Ich leb' allein in meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied!

Die Form des Gedichts ist so traditionell, dass sie beinahe hinter sich selbst zurücktritt: 3 Strophen, je 4 Zeilen, A/B/A/B-Reimschema. Ein Gedanke wird in der ersten Zeile eingeführt und dann im Laufe des Gedichts bekräftigt und entwickelt. Anders als man erwarten könnte, ist es nicht das lyrische Ich, das die Welt, sondern die Welt, die das lyrische Ich verloren hat. Das lyrische Ich postuliert die Gedanken eines anderen Agenten (hier: der Welt) und macht sich in der dritten Zeile der ersten Strophe sogar zum indirekten Objekt („von mir“). Seine grammatikalische Unterlegenheit wiederholt sich in den letzten zwei Zeilen der zweiten Strophe in der Bestätigung seiner Anfangsbehauptung: Die Welt kann mit Recht meinen, es sei gestorben, weil es tatsächlich der Welt, vielmehr dem Weltgetümmel gestorben ist. Erst in der vorletzten Zeile des Gedichts tritt Leben als Kontrapunkt zu diesem der Welt-Gestorbensein auf: Aber selbst dabei wird das Leben des lyrischen Ichs „allein in seinem Himmel“ mit dem Ruhen auf dem Friedhof verglichen („ich [...] ruh' in einem stillen Gebiet!“). Zwar wird die Idee des „Lebens“ in den letzten beiden Zeilen ausgeweitet, aber nicht auf eine Teilnahme am „Weltgetümmel“, sondern nur auf die Liebe und das Dichten des lyrischen Ichs. Die Vehemenz der Weltverweigerung (und die dazugehörige Verwerfung der in der Welt verbrachten Zeit) wird lesbar als Symptom der tiefgreifenden Welt-Enttäuschung – die Cavell als skeptisch bezeichnet.

Am Beispiel der Konkreten Poesie stellt sich die Haltung der Weltverweigerung noch deutlicher dar, jedoch in umgekehrter Richtung. Die Vertreter der Konkreten Poesie, die sich als Gruppe auffassten, haben ihre Ziele selbst ausführlich thematisiert. So hat etwa Eugen Gomringer in einer Reihe von Texten

zur Theorie der Konkreten Dichtung ein neues Sprachkonzept entworfen. Im Text „vom vers zur konstellation“, 1955 geschrieben, beschreibt er den „zeitcharakter der sprache“ als einen der „schnelligkeit“ und der Orientierung am Sichtbaren (im Wort „Zeitcharakter“ schwingt bereits mit, dass Konzepten wie ‚Epoche‘ und Sprache selber etwas Zeitliches anhaftet). Dichtung hat nach Gomringer eine gesellschaftliche Funktion zu erfüllen (so heißt es auch 1960 in „das gedicht als gebrauchsgegenstand“ 30f.), weswegen das Gedicht „überschaubar“ werden muss. Die gesellschaftliche Funktion der Dichtung bestehe vor allem darin, einen vom Dichter gesetzten oder determinierten Spielraum zu erschließen: Damit soll der Dichter (beziehungsweise das Gedicht) den Lesern beibringen, wie man solche Spielräume sehen oder sogar erschaffen kann. So wird der Dichter ein wichtiger Lehrer der Gesellschaftsmitglieder, denn „dem wissen um die möglichkeiten des spiels kommt heute die gleiche bedeutung zu wie ehemals der kenntnis klassischer dichtersatzungen“ („zeitcharakter der sprache“ 16). Die Fähigkeit, sich mit den Möglichkeiten des Spiels zurechtzufinden, bringt Dichtung in Kontakt mit der Fähigkeit des In-der-Welt-Navigierens, im buchstäblichen Sinne. Denn die poetische Reduktion der Sprache im neuen Gedicht, für die Gomringer plädiert, soll „größere beweglichkeit und freiheit der mitteilung, die zu dem so allgemein wie möglich sein sollte [erzeugen], so wie es anweisungen auf flughäfen oder strassenverkehrszeichnungen sind“ („das gedicht als gebrauchsgegenstand“ 31).

Gomringers „Konstellation“ (er lehnt das Wort „Gedicht“ ab) *Wind* hält sich streng an diese Vorschriften: Das Wort „Wind“ erscheint viermal, und zwar so gedruckt, dass die Buchstaben aussehen, als wären sie in verschiedene Windrichtungen verweht. Da die Buchstaben alle gleich spationiert sind, wird die Aufmerksamkeit des Lesers (oder besser: des Aufnehmers) auf die visuellen Figuren gelenkt: Der vierfache Buchstabe „W“, oben und unten, erzeugt Symmetrie; der Buchstabe N erscheint dreimal hintereinander in der Mitte, jeweils von id/di umgeben. (Dadurch wird in einer möglicherweise unbewussten oder nicht intendierten Wiederkehr auch eine psychologische Dimension, der Begriff „id“, zweimal sichtbar.) Das Wort WIND wird also in seine Einzelteile zerlegt und neu angeordnet, um eine mögliche Bedeutung beziehungsweise Funktion visuell zu repräsentieren. Laut dem Programm der Konkreten Poesie entwickelt diese Art von Dichtung eine neue, bessere, klarere Sprache. Fragen der Hermeneutik, der Doppeldeutigkeit, der Nuancen, der Verständnisschwierigkeit werden ausgegrenzt. Wie das bessere (weil limitiertere) Wissen des Skeptikers, das zwar viel aufgibt, aber sich freut, endlich auf sicherem Boden zu stehen, nimmt Gomringers Vision der Sprache

stolz Abschied von den Unsicherheiten und dem falschen Verheißungen der früheren, komplizierteren Sprache.

Unter Rückgriff auf Cavells Verständnis von Skepsis als Reaktion auf Weltverlust hat dieser Beitrag zu zeigen versucht, dass skeptische Weltverweigerung in zwei Reaktionsformen auftreten kann. (Die dritte, hier nicht behandelte Reaktion ist dagegen *keine* Weltverweigerung, sondern Anerkennung der Schwierigkeiten und Möglichkeiten unseres beschränkten Zugangs zur Welt.) Das Individuum kann sich zufrieden oder resignativ aus der Welt zurückziehen, oder es kann selbstbewusst sich und seine Komplexität aus der Welt (aus der Sprache) verbannen. Wichtig ist, dabei zu bedenken, dass beide Richtungen die Affinität zur jeweils anderen programmatisch verleugnen müssen: Die resignierte Akzeptanz unserer Unfähigkeit zu wissen (oder wissend zu sprechen) schließt eine Eitelkeit des Wissens aus und umgekehrt. Teil der Absicht dieses Beitrags war es also, diese beiden skeptischen Tendenzen, dargestellt in zwei Gedichten von Friedrich Rückert und Eugen Gomringer, gegen ihr Selbstverständnis zu lesen. Dabei gelingt es, die scheinbar disparaten Erscheinungsformen der Gedichte auf die gemeinsame Grundlage der Skepsis zurückzuführen.

Nur sehr verkürzt konnte ich hier anhand von zwei programmatisch verstandenen Gedichten zeigen, wie diese beiden Skepsis-Richtungen in zwei zunächst gegensätzlich anmutenden poetologischen Programmen – der Lyrik des Biedermeier und der Konkreten Poesie – zum Ausdruck kommen. Es bleibt nun noch die Frage zu beantworten, ob dies eine Entdeckung sei, womöglich eine philologische, oder vielleicht gar keine. Cavell selber behandelt diese Frage mit Hinsicht auf die Philosophie und Ästhetik in einem frühen Essay *Aesthetic Problems of Modern Philosophy* (1969). Er beschreibt die Aufgaben des Philosophen, des Kritikers und des Künstlers als eine des Aufzeigens dessen, was unmöglicherweise auf festen, logischen Beweisen beruhen kann:

[...] philosophy, like art, is, and should be, powerless to prove its relevance; and that says something about the kind of relevance it wishes to have. All the philosopher, this kind of philosopher, can do is to express, as fully as he can, his world, and attract our undivided attention to our own. („Aesthetic Problems of Modern Philosophy“ 97)

Das heißt, jeder Kritiker, jeder Philosoph kann nur versuchen, die von ihm als wichtig befundenen Punkte zu verdeutlichen: Nichts gibt ihm die Sicherheit, dass ein Leser oder Zuhörer mit ihm übereinstimmen wird oder seine Position

annehmen kann. Kein Zwang, keine Argumentation, keine Berufung auf die Meinungen von Experten kann eine zweifelsfreie Übereinstimmung zweifellos begründen, nicht in Fragen der Ästhetik und nicht in solchen der Philosophie. Trotzdem sind solche kritischen Vorschläge nicht als rein subjektiv zu verwerfen: Der Kritiker sagt nicht nur „So ist es“, sondern will im Akt des Aufzeigens seines Standpunkts seine Leser mitnehmen, und meint, dass auch sie sehen oder hören können, was er sieht oder hört. Am Beispiel der anhand von Cavells Skepsisbegriff erhellten Affinität zwischen Biedermeier und Konkreter Poesie wird deutlich, dass die Philologie zu der Gruppe der Disziplinen mit unbeweisbaren, doch relevanten Einsichten gezählt werden kann.

Literaturverzeichnis

- Cavell, Stanley. „Aesthetic Problems of Modern Philosophy.“ *Must We Mean What We Say?* New York: Charles Scribner's Sons, 1969. 73-96.
- . *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy.* Oxford: Oxford University Press, 1979.
- . *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare.* New York: Cambridge University Press, 2003.
- Gomringer, Eugen. „das gedicht als gebrauchsgegenstand.“ *theorie der konkreten poesie: texte und manifeste 1954-1997. gesamtwerk. band II.* Wien: edition splitter, 1997. 30-31.
- . „zeitcharakter der sprache.“ *theorie der konkreten poesie: texte und manifeste 1954-1997. gesamtwerk. band II.* Wien: edition splitter, 1997. 16.
- Herin, Christoph. „Biedermeier.“ *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter zur Gegenwart.* Hg. Walter Hinderer. 2., erw. Aufl. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. 279-307.
- Rückert, Friedrich. „Ich bin der Welt abhanden gekommen.“ *Gesammelte Gedichte.* Erlangen: Verlag von Carl Hender, 1834. 249.
- Sebald, W. G. „Was ich traure/weiß ich nicht: Kleines Andenken an Mörike.“ *Logis in einem Landhaus.* Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000. 75-94.

Der literaturgeschulte Blick auf videographierte Interviews mit Überlebenden der Shoah.

Literaturwissenschaft an den Grenzen des Faches

Andree Michaelis (Freie Universität Berlin)

Abstract: The essay raises the question of what it actually means to work with concepts of intermediality in literary studies. It uses as an example a Ph.D project which compares storytelling in literary texts and videographed testimonies by Shoah survivors. It soon becomes clear that that a strictly “intermedial” approach does not fully serve the purpose. Instead, one should try to maintain a literary studies perspective even on other forms of media. To illustrate this, the essay presents an analysis of videographed testimonies using categories taken from literary narratology. It thereby shows the problems as well as the merits of such an approach, at the limits of the discipline.

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106828](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106828)

I. Interdisziplinär und intermedial forschen

Interdisziplinarität und Intermedialität – mit diesen Schlagworten schmückt sich heute so manches geisteswissenschaftliche Projektvorhaben. Ganz offenbar soll damit demonstriert werden, dass auch in den humanistischen Einzelwissenschaften, besonders aber in den Philologien, Grenzen überschritten und ‚Teams‘ gebildet werden können. Es geht darum, so sollte man denken, wenn nicht Gesamtkunstwerke, so doch eine Art ‚Gesamtschau des Geistes‘ hervorzubringen und den Scheuklappenblick einer fachlich allzu eingeschränkten Perspektive zu überwinden. Wir Graduierten sind Teil dieser wissenschaftspolitischen und wissenschaftsstrategischen Entwicklung und wir versuchen, auf die Fragen, die sie uns auferlegt, zu antworten, versuchen, den Vorgaben, die uns Stiftungswerke und Stipendienggeber machen, Genüge zu leisten. Hierzu zählt etwa, dass „Korrelationen“ und „Interdependenzen“ heterogener Felder in den Blick genommen werden sollen, wie es auch im Programm der Friedrich Schlegel Graduiertenschule lautet: Die „Korrelation zwischen Literatur und anderen ästhetischen Medien sowie die Interdependenz von Literatur und Wissensdiskursen“ werden hier als zwei zentrale Forschungsfelder angeführt. Und so versuche ich auch mit meinem eigenen Dissertationsprojekt, diese Forschungsdimensionen zu bedienen. Ich möchte im Folgenden erörtern, in

welcher Weise, unter welchen Prämissen und mit welchen Einschränkungen mir dies möglich und sinnvoll erscheint.

Zunächst ein paar Worte zu meinem Projekt: In meiner Arbeit untersuche ich literarische autobiografische Texte von Überlebenden der Shoah in Hinblick auf ihren diskursiven Rahmen und ihre individuelle Gestaltung, um sie dann in einem zweiten, vergleichenden Schritt videographierten Interviews mit Überlebenden der Shoah gegenüberzustellen. Mit den Büchern von Imre Kertész, Primo Levi, Jean Améry und Ruth Klüger geht es dabei um vier Texte unterschiedlicher nationalsprachlicher Provenienz, die in je unterschiedlichen historischen Kontexten nach 1945 entstanden sind. Sie alle bedienen einen thematischen Gegenstand – die Erinnerung an die Shoah –, den ein weites Feld mannigfaltiger disziplinärer Einzeldiskurse umgibt: Die Geschichtswissenschaft, die Jurisprudenz, die Theologie und die Psychologie sind nur die wichtigsten unter den Disziplinen, welche ein adäquater Umgang mit den Zeugnissen Überlebender berücksichtigen muss. Dies gilt nicht weniger für die videographierten Interviews mit Überlebenden, welche die Shoah Foundation der Forschung unlängst zur Verfügung gestellt hat, nur dass hier noch eine medienwissenschaftliche Dimension hinzukommt. Vor der Kamera entfaltet sich ein mündliches Gespräch, das mit seiner Spontaneität wie auch mit seinen spezifischen Raum- und Machtstrukturen dem Zuschauer über einen Videofilm vermittelt wird. Das mediale Milieu des Videos bestimmt hier sowohl die materielle wie auch die diskursive Qualität des Zeugnisses. Interdisziplinarität fordert bereits der Gegenstand, der Diskurs über die Shoah, heraus. Intermedial – beziehungsweise genauer gesagt medienvergleichend – ist das Verhältnis der beiden Materialsorten, die erst meine Fragestellung explizit zueinander in Beziehung setzt.

II. Intermedialität in Theorie und Praxis

Was aber bedeutet es nun eigentlich, auch methodisch ‚zwischen‘ den Disziplinen, ‚zwischen‘ zwei verschiedenen medialen Formen eine Fragestellung zu entfalten, wie es das Präfix *inter* suggeriert? Ich will zunächst fragen: Was *müsste* es bedeuten? Und komme zu folgender Bestimmung: „Korrelation“ und „Interdependenz“ sind Begriffe, die auf ein gleichberechtigtes Nebeneinander verschiedener Gegenstände deuten. An einem uns Philologen vertrauteren Beispiel, der Intertextualität, lässt sich aufzeigen, was damit gemeint ist: *Intertextualität* sollte, nimmt man den Begriff ernst, eigentlich einen Umgang mit Texten bezeichnen, der auf die Interdependenz und Interaktion zielt, die

sich *zwischen* zwei oder mehreren Texten ergibt, wenn man sie zueinander in Beziehung setzt. Das aber heißt, dass intertextuell zu argumentieren mehr bedeuten sollte, als allein von der Präsenz hypertextueller Aspekte im Hypertext zu sprechen, wie es vor allem produktionsästhetische Forschungsansätze immer wieder verfolgen. Es gilt, nicht mehr nur über den einen Haupttext zu sprechen und diverse Prätexte zu seinem besseren Verständnis heranzuziehen. Vielmehr sollte ein intertextuelles Vorgehen immer von mindestens zwei Texten handeln, die sich gegenseitig beleuchten sowie semantisch und strukturell beeinflussen.

Dasselbe hätte nun auch für interdisziplinäre und intermediale Ansätze im Allgemeinen zu gelten. Nicht mehr eine Methode hätte den Gegenstand zu beleuchten, sondern die Heuristik der Philologie hätte sich zu verbrütern – etwa mit der Heuristik der Psychologie, der Geschichtswissenschaft oder der Jurisprudenz. Text und Video, Schrift und Bild, Schriftlichkeit und Mündlichkeit müssten so behandelt werden, dass sie sich gegenseitig markieren und qualifizieren, ohne dabei allein die Vor- und Nachteile des einen wie des anderen zu erörtern. Wer den Bedeutungsstrukturen des Textes nachginge, müsste nun auch immer danach fragen, was diese bestimmte, besondere Struktur für das je andere Medium, in meinem Falle etwa: für die gesprochene Rede im Video bedeutet. Man spräche immer in Paaren, in Gruppen, mehr als ein Gegenstand würde behandelt und erschlossen. Die Erkenntnis strebt den großen Strukturen, den Diskursen zu, macht nicht halt bei einzelnen Beispielen, einzelnen Poetiken, einzelnen medialen Materialitäten.

Indes: Nicht nur liegen kaum Arbeiten vor, die auch tatsächlich so vorgehen würden (meine eigene ist hier keine Ausnahme). Wer genau hinsieht, stellt fest, dass auch die bereits angeführten Zeilen aus dem Programm der Graduiertenschule ein Vorgehen dieser Art gar nicht so fordern. Vielmehr ist dort die Rede von „Literatur *und* anderen ästhetischen Medien“, nicht aber von „Literatur als einem ästhetischen Medium *unter anderen* Medien“, auch nicht von Forschungsfeldern „*zwischen* Literatur und anderen Medien“. Damit wird eine Priorität gesetzt, der wir alle mehr als bereitwillig zu folgen geneigt sind: Der Text geht vor. Literatur *und* andere Medien, das bedeutet so viel wie: Wir sprechen über Literatur, dann über andere Medien (wie Video, Film oder Fotografie) und sehen dann zu, ob die Erkenntnisse, die uns Letzteres einbringt, in irgendeiner Weise nützlich sind für die Auseinandersetzung mit der Literatur.

Man wird mir vielleicht die Frage entgegenhalten, ob denn das so schlimm sei, ob man überhaupt anderes erwarten könne, schließlich seien wir ja ausge-

bildete Literaturwissenschaftler und keine Studium-Generale-Absolventen (zumeist jedenfalls). Nein, auch ich meine, dass es uns schlecht möglich ist, all das zu leisten, was das *inter* der Interdisziplinarität beziehungsweise Intermedialität eigentlich impliziert. Der Forschungsbereich, den dies umfassen würde, wäre schlichtweg zu umfangreich. Immer müsste man so viele heterogene Gegenstände und Kontexte zugleich behandeln, dass unsere Arbeiten an Komplexität und Umfang ins Unermessliche zu wachsen drohten, wollten wir nicht den einzelnen Text, das einzelne Bild, das einzelne Video in seiner ganzen Detailliertheit aus den Augen verlieren. Zudem fehlt uns ein Metadiskurs, eine Metasprache, welche den verschiedenen Disziplinen zugleich gerecht werden könnte.

Es ließe sich nun an dieser Stelle argumentieren, dass doch beispielsweise die Semiotik als ein Ansatz, der in der Literaturwissenschaft durchaus etabliert ist, eben so etwas wie den gesuchten Metadiskurs bereitstellen würde. Ich halte das für etwas zu weit gegriffen und meine auch, dass die omnipräsente Rede vom allgegenwärtigen ‚Erzählen‘ wie auch von einer vagen ‚Erzählforschung‘, die ich – zugegebenermaßen – zum Teil auch mit meinem eigenen Projekt befördere, eine grobe Verallgemeinerung darstellt. Natürlich wird überall irgendwie erzählt, das aber heißt noch lange nicht, dass alle Formen, Milieus und Medien des Erzählens identisch oder auch nur vergleichbar wären. Der Sprache kann man zuhören; Bilder geben sich der Anschauung hin. Vom Erzählen in videografierten Interviews mit Überlebenden zu sprechen, wie ich es tue, bedeutet so gerade nicht mehr, mit den Video-Interviews so umzugehen, als wären sie ein anderes Medium. Ich bediene damit auch keinen Metadiskurs des Erzählens, sondern ich spreche schlichtweg von den Videos so, *als wären sie Literatur*.

III. Wertungsweisen offenlegen

Wie ist mit dieser Situation angemessen umzugehen? Bei Max Weber finde ich die folgenden bemerkenswerten Ratschläge zu dem, was er die „schlichte[] intellektuelle[] Rechtschaffenheit“ (23) des Wissenschaftlers nennt. Aus der Perspektive des Professors vermittelt er in seinem Vortrag *Wissenschaft als Beruf* den adressierten Studenten Folgendes über die „Leistung, welche die Wissenschaft als solche im Dienste der Klarheit vollbringen kann“, eine Leistung, die „zugleich [...] ihre[] Grenzen“ markiert:

[W]ir können – und sollen – Ihnen auch sagen: die und die praktische Stellungnahme lässt sich mit innerer Konsequenz und also: Ehrlichkeit ihrem *Sinn* nach ableiten aus der und der letzten weltanschauungsmäßigen Grundposition [...]. Ihr dient, bildlich geredet, diesem Gott *und kränkt jenen anderen*, wenn Ihr Euch für diese Stellungnahmen entschließt. Denn Ihr kommt notwendig zu diesen und diesen letzten inneren sinnhaften *Konsequenzen*, wenn Ihr Euch treu bleibt. [...] Wir können so, wenn wir unsere Sache verstehen [...], den einzelnen nötigen, oder wenigstens ihm dabei helfen, sich selbst *Rechenschaft zu geben über den letzten Sinn seines eigenen Tuns*. (19f.)

Man ersetze in diese Passage die Begriffe „Grundposition“ und „Stellungnahme“ durch „Disziplin“ und „methodische Schule“. Gewiss ist nichts dagegen einzuwenden, die Wege und Begriffe der eigenen Disziplinen durch einen Blick über den Tellerrand zu erweitern oder zu reevaluieren. Allein, die Gegenstände anderer Disziplinen wie auch andere Medien mit der Literatur im Hinterkopf zu analysieren und so zu tun, als agiere man tatsächlich ‚zwischen‘ den Medien und Disziplinen, das heißt, diesen ‚Hintergedanken‘ weder zu reflektieren noch offenzulegen, erscheint mir fatal. Nichts könnte der Sache schädlicher sein, als unter dem Etikett der Interdisziplinarität oder Intermedialität verschiedene Diskurse und Medien zu kombinieren, ohne sich Rechenschaft darüber abzulegen, welcher Blickwinkel die Analyse letztlich bestimmend prägt. Es begleitet somit den Anspruch, „interdisziplinär“ und „intermedial“ zu arbeiten, stets die Pflicht, die eigene fachliche Herkunft, Neigung und Präferenz zu reflektieren. Wenn ich daher über Literatur *und* Video sprechen, muss ich folglich hinzufügen, dass ich gleichwohl im Feld literaturwissenschaftlichen Arbeitens bleibe.

Denn gerade meine Kompetenz als Literaturwissenschaftler möchte ich fruchtbar machen, wenn ich mich einer Materialkonstellation wie der meinem Dissertationsvorhaben zugrunde liegenden zuwende. Unmöglich kann ich die Zeugnisse Überlebender wie ein Historiker analysieren; eher schlecht als recht auch eine Analyse vornehmen, die theologische Fragestellungen formuliert, auf welche die Texte und Stimmen der Überlebenden Antworten gäben. Auch möchte ich es mir nicht anmaßen, mit dem Blick des Psychologen auf die Zeugen zu schauen und schließlich die Menschen selbst statt ihre Texte zu analysieren. Was ich dagegen tun kann, ist, all diese Zugänge zur Kenntnis zu nehmen. Sie tragen bei zu meinem Verstehen und Denken des Gegenstands, ebenso wie mein literaturwissenschaftliches Studium dazu beiträgt, dass ich die Thesen, Prämissen und Äußerungen dieser Disziplinen so analysiere, wie ich einen Text analysieren würde.

IV. Der literaturgeschulte Blick auf videographierte Interviews

Einen literatur- und textwissenschaftlich fundierten Zugang zu wählen, bedeutet im Kontext meines Dissertationsvorhabens aber noch mehr. Ein Ideal wird damit konstatiert, eine Tradition literarischer Reflexion beschworen, die sich historisch etabliert und bewährt hat: Wenn Überlebende nach 1945 einen kommunikativen und einen ästhetischen Raum finden konnten, um ihre Erfahrungen zu reflektieren und zu vermitteln, so war dies ohne Zweifel die Literatur. Texte wie Primo Levis *Ist das ein Mensch?* oder Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen* lassen sich als höchst komplexe Darstellungen von Verfolgungserfahrungen verstehen, die den Leser in gleichem Maße an sich fesseln wie sie ihn provozieren. Die Lektüre dieser Bücher ist mit einer unbedingten hermeneutischen Arbeit aufseiten des Lesers verbunden: Über die literarischen Strukturen gerät dieser mit den Autorenstimmen der Texte in einen Dialog, der sich seiner Kontrolle entzieht. Es bleibt ihm verwehrt, diesen Stimmen ins Wort zu fallen. Die erzählte Geschichte, die vermittelten Gefühle und die dargestellten Erfahrungswelten werden zwar in der Lektüre zu denen des Lesers, aber sie gehen niemals von diesem aus und unterliegen niemals dessen Gestaltungswillen. Anders gesagt: Der Erzählende ist derjenige, der alle Fäden in der Hand hält; die Literatur gewährt ihm einen Freiraum, den alle anderen Formen des Zeugnisses in der Nachgeschichte der Shoah – wie etwa das Zeugnis vor Gericht – ihm nicht gewähren. Das macht literarische Texte zu einem besonderen Ort und nicht nur in einer historischen Dimension zu einer Art Ideal. Sie sind dies vor allem im Vergleich mit den videographierten Zeugnissen des Visual History Archive. Hier nämlich herrscht auf den ersten Blick geradezu die gegenteilige Situation vor: Die Interviewer, die den Überlebenden eigentlich helfend bei der Entfaltung ihrer Lebensgeschichte zur Seite stehen sollen, treten nur allzu häufig als störende Instanz hervor, die auch dort unterbricht und verbessert, wo es ihr kaum zusteht. Die Kamera etabliert eine starre Distanz zwischen Zuschauer und Erzählenden, die ein teilnahmsloses, distanziertes Beobachten der Zeugnisablegenden ohne jede eigene Involviertheit ermöglicht. Zuletzt haben die Überlebenden hier kaum die Möglichkeit, eine größere Komplexität ihrer Diegese zu planen und zu verwirklichen. Die Spontaneität des Mündlichen produziert eher zufällige Bedeutungsstrukturen und evoziert dort den Anschein von Akzidenz, wo im Falle literarischer Texte von Intention gesprochen würde.

Die Video-Zeugnisse fallen also in einem solchen Vergleich hinter den literarischen Memoiren weit zurück, so scheint es. Das aber liegt zunächst einmal daran, dass bestimmte Aspekte dieses ‚anderen Mediums‘ tatsächlich

schlicht nicht mehr gesehen werden, das heißt keine größere Bedeutung mehr besitzen, wenn die Video-Sequenzen als Texturen analysiert und der Literatur zur Seite gestellt werden. Dies gilt beispielsweise für Aspekte der Mündlichkeit oder der Körperlichkeit und damit auch der Stimmlichkeit der Zeugnisse. Hierbei handelt es sich nunmehr allein um Charakteristika der Differenz zur literarischen Schriftlichkeit, welche gänzlich ohne die Stimme und den Körper der Sprechenden auskommt. Dasselbe gilt für nahezu alle Aspekte der Medialität, die sich zwar nach wie vor beschreiben lassen, allerdings nur im Allgemeinen, Pauschalen: Was über das Mediendispositiv des Kamerablickes und seine organisatorischen Rahmenbedingungen zu sagen wäre, gilt für alle Video-Zeugnisse, trägt aber für die Analyse eines einzelnen Videos kaum größere Bedeutung. Gerade die hermeneutische Auslegung des Einzelfalles aber ist das Kernanliegen philologischen Interesses, und gerade hier, in der Auslegung des Einzelfalles, vermag sich der literaturgeschulte Blick zu bewähren. Der literaturgeschulte Blick vermag also noch anderes, als den fachfremden Gegenstand vermeintlich abzuwerten.

Ein Beispiel hierfür ist die Analyse der gesprächsbasierten, videographierten Lebenserzählungen mit narratologischen Kategorien, die für gewöhnlich bei der Analyse fiktionaler literarischer Texte angewandt werden. Die Rede ist von Kategorien wie etwa Ordnung, Modus oder Fokalisierung. Dies mag zunächst vor allem deshalb abwegig, ja auch brisant erscheinen, weil jede Geste der Fiktionalisierung der Zeugnisse offenkundig ins Leere zielt. Sie lässt sich weder auf mündliche Gespräche applizieren, noch ist sie dem Gegenstand in irgendeiner Weise angemessen. Die Rezeption der Zeugnisse Überlebender wird und muss sich immer dagegen wehren, den Gedanken einer Fingiertheit des Gesagten zu befördern. Die Referenz, das Bezugsobjekt, ist und bleibt unumstößlich. Mindestens zwei Gründe sprechen hier jedoch für den Gebrauch der genannten narratologischen Kategorien. (1) Zum einen betrifft dasselbe Problem der Fiktionalisierung eigentlich auch schon die Analyse der literarischen Autobiografien Überlebender: Auch diese wird man immer als faktuale Texte lesen müssen. Auch ihre Rezeption widersetzt sich jeder Vermutung von Fiktionalisierung als Fingiertheit (selbst wenn sie sich – wie beispielsweise anlässlich des Wilkomirski-Skandals – *im Nachhinein* als fingiert herausstellen sollten). Allerdings deutet die zunehmende Etabliertheit grenzenüberschreitender autobiografischer Genrebezeichnungen wie ‚Autofiction‘ oder ‚Faction‘ darauf hin, dass auch in den Berichten Primo Levis oder Ruth Klügers bestimmte sprachliche Eigenschaften eine große Rolle spielen, die mit der hohen *Literarizität*, das heißt der ästhetisch motivierten Struktu-

riertheit dieser Texte zu tun haben. Mag man sie auch als faktuale Texte bezeichnen und lesen, so bleiben sie strukturell solchen Texten, die man vielleicht vorsichtig und vorläufig als ‚rein‘ oder vollständig fiktional bezeichnen könnte, zur Verwechslung ähnlich. Entsprechend wird man sie mit denselben narratologischen Werkzeugen erfassen können. (2) Zum anderen darf nicht übersehen werden, dass es sich auch bei Video-Zeugnissen *um Artefakte* handelt. Sie verändern sich nicht mehr, ihre Dynamik ist fixiert, eingefroren; das Video speichert die Präsenz der mündlichen Erzählung nur scheinbar. Gerade dass der Zuschauer sich dennoch der Illusion von Präsenz hingibt, macht Video-Zeugnisse literarischen Erzählungen verwandt, denn auch hier verhält sich der Leser der unmöglichen Sprechsituation gegenüber *gleichgültig* in dem Sinne, in dem zuletzt Andreas Kablitz von der Vergleichgültigung des Fiktionalen gesprochen hat. Außerdem weist das Setting der Video-Zeugnisse schon äußerlich jene perspektivische Mehrdimensionalität auf, die meist auch literarische Texte auszeichnet: Durch die Kamera und den Interviewer stehen dem erzählenden Überlebenden grundsätzlich zwei weitere Blicke auf seine Lebensgeschichte zur Seite. Und auch seine Erzählung als solche wird kaum auskommen ohne die Etablierung einer bestimmten diegetischen Ordnung, ohne einen bestimmten Modus. Jeder versierte Erzähler wird die Fokalisierung seiner Diegese alterieren, sich in andere Personen hineinversetzen. Jede längere Erzählung, ob mündlich oder schriftlich, birgt mithin strukturelle Dimensionen, auf die sich eine narratologische Analyse konzentriert.

Hat man erst einmal die narrativen Strukturen der videographierten Lebenserzählungen als Artefakte narratologisch erschlossen, dann ergeben sich, über die Länge der Diegese verteilt, Strukturen der Wiederholung, der Korrespondenz oder der Entwicklung. Diese intelligiblen Strukturen mögen dem Gespräch, das zwischen Interviewer und Überlebendem abläuft, zunächst kaum anzumerken sein, bieten sich aber der Interpretation an, sobald man sich einen Überblick über das Zeugnis verschafft hat, wie man es bei einem literarischen Texte täte: Das Video entfaltet seine Texturen, und dem Betrachter erschließt sich ein Mehr an Signifikanz. Der literaturgeschulte Zugang wird von dieser Einsicht ausgehen, um die Zeugnisse interpretierend zu verstehen.

Die literaturgeschulte Analyse wird versuchen, die Oberfläche des Zeugnisses zu durchbrechen. Ohne die gezeigte Person – ihre Gesten, ihre Stimme und ihren Blick – dabei zu ignorieren, wird sie darum bemüht sein, die umfassenderen und tieferen Strukturen des Zeugnisses verstehend nachzuvollziehen. Sie wird Beobachtungen auf dieser strukturellen Ebene miteinander verknüpfen und zu Interpretationen ansetzen, die über die Selbstaussagen der Spre-

chenden hinausgehen, ohne ihnen allerdings zu widersprechen. Dabei gilt es, die Zeugnisse gerade nicht als „Rohmaterial“ eines Beliebigkeitsspiels anzusehen, wie Ruth Klüger befürchtet (*Von hoher und niedriger Literatur* 59). Der Blick auf die anderen Diskurse, die das Material umgeben, Diskussionen über die Zeugnisse etwa in der Geschichtswissenschaft, in der Psychologie oder in der Ethik, wird den Forscher zurückhalten. Sein Interpretieren ist kein Spiel. Es dient dem besseren, tieferen Verständnis. Dabei wird der Forschende immer die Erkenntnisse dieser anderen, thematisch einschlägigen Disziplinen zu berücksichtigen und an ihnen zu ermesen haben, wie weit er mit seinem Handwerkszeug bei der interpretierenden Arbeit gehen darf.

V. Bis an die Grenzen des Faches

Hierin liegt die Aufgabe interdisziplinären Arbeitens begründet: Sie besteht in dem Versuch, die methodischen Ansätze und Werkzeuge der eigenen Disziplin so weit wie möglich auf andere Medien und Gegenstände auszuweiten – so weit, bis dieses Vorgehen an seine praktischen, theoretischen oder ethischen Grenzen stößt. Diese Grenzen zu definieren helfen die anderen Disziplinen, in deren Richtung sich der Forschende vorwagt, so weit er kann. Gerade die produktivsten Erkenntnisse wird er an dem Punkt erzielen, wo seine Transferleistung schon beinahe misslingt, weil er sich zu weit auf fremdes Terrain vorgewagt hat. Um erkennen zu können, wann dies der Fall ist, muss er sich gleichwohl in diesen anderen Disziplinen, deren Gebiet er zu erkunden versucht, auskennen. Vor allem aber muss er wissen, wo er herkommt und wohin er seine Erkenntnis zurücktragen will. – In dem geschilderten Falle lautet die Antwort auf diese Frage unmissverständlich: in die Literaturwissenschaft.

Literaturverzeichnis

Kablitz, Andreas. „Literatur, Fiktion und Erzählung – nebst einem Nachruf auf den Erzähler.“ *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag.* Hg. Irina O. Rajewsky und Ulrike Schneider. Stuttgart: Steiner, 2008. 13-44.

Kertész, Imre. *Roman eines Schicksallosen.* Reinbek/H.: Rowohlt, 1998.

Klüger, Ruth. *weiter leben. Eine Jugend.* Göttingen: Wallstein, 1992.

---. *Von hoher und niedriger Literatur.* Göttingen: Wallstein, 1996.

Levi, Primo. *Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht.* München: dtv, 1992.

Visual History Archive. 2006. CeDIS Freie Universität Berlin. USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education. 1. Dez. 2010 <http://www.vha.fu-berlin.de/>.

Weber, Max. *Wissenschaft als Beruf. Politik als Beruf. Studienausgabe, Abt. 1, Bd. 17 (MWS I/17).* Tübingen: Mohr, 1994.

„Zielsetzung.“ *Friedrich-Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien.* 3. Nov. 2009. Freie Universität Berlin. 1. Dez. 2010 <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/friedrichschlegel/promotionsprogramm/zielsetzungen/index.html>.

Autorinnen und Autoren

Mark Chinca (University of Cambridge)

ist University Senior Lecturer am Department of German and Dutch der University of Cambridge. Zu seinen Veröffentlichungen zählen *History, Fiction, Verisimilitude* (London, 1993) und *Gottfried von Strassburg: Tristan* (Cambridge, 1997). Als Mitherausgeber war er unter anderem an dem Band *Mittelalterliche Novellistik* (Berlin, 2006) beteiligt.

is a university senior lecturer in the Department of German and Dutch at the University of Cambridge. He is the author of *History, Fiction, Verisimilitude* (London, 1993) and *Gottfried von Strassburg: Tristan* (Cambridge, 1997) and co-edited the volume *Mittelalterliche Novellistik* (Berlin, 2006).

Hannah Vandegrift Eldridge (University of Chicago)

ist Doktorandin am Department of Germanic Studies der University of Chicago. Sie arbeitet an einem Dissertationsprojekt mit dem Arbeitstitel *Skepticism in Lyric: Hölderlin and Rilke*. Ihre Forschungsinteressen liegen besonders im Bereich der poetischen Lyrik von 1775 bis 1975 und werden durch eine starke Neigung zu Musik und Musikologie, vor allem zum Verhältnis von Klang und Text, geschärft.

is a doctoral candidate in the Department of Germanic Studies at the University of Chicago. She is working on a dissertation project entitled *Skepticism in Lyric: Hölderlin and Rilke*. Her research focuses on lyric poetry from 1775-1975; she also has a strong interest in music and musicology, especially the relationship between sound and text.

Therese Fuhrer (Freie Universität Berlin)

ist Professorin für Lateinische Philologie am Institut für Lateinische und Griechische Philologie der Freien Universität Berlin. Zu ihren Veröffentlichungen zählen eine Monografie zu Augustinus (Darmstadt, 2004) sowie eine kommentierte Edition von Augustinus' *De Magistro* (Paderborn, 2002). Sie war als Mitherausgeberin an zahlreichen Bänden beteiligt, zuletzt *Acting with words. Communication, rhetorical performance and performative acts in Latin literature* (Heidelberg, 2010).

is full professor of Latin Literature and Director of the Institute of Greek and Latin Languages and Literatures at Freie Universität Berlin. Her publications include a monograph on St. Augustine (Darmstadt, 2004) and an annotated edition of Augustine's *De Magistro* (Paderborn, 2002). She has also co-edited several volumes, including most recently *Acting with Words. Communication, Rhetorical Performance and Performative Acts in Latin Literature* (Heidelberg, 2010).

Johannes Görbert (Freie Universität Berlin)

ist Doktorand der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule. Sein Dissertationsprojekt *Die Vertextung der Welt. Poetik und Wissen in Reiseberichten um 1800* befasst sich mit Reiseberichten aus philologisch-ästhetischer Perspektive und im Kontext historischer Wissensformationen.

is a doctoral candidate in German Literature at the Friedrich Schlegel Graduate School. His dissertation project, *Die Vertextung der Welt. Poetik und Wissen in Reiseberichten um 1800*, deals with the travelogue both in a philological-aesthetic perspective and in the context of historical formations of knowledge.

Jan Niklas Howe (Freie Universität Berlin)

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaften der Freien Universität Berlin. Sein Dissertationsprojekt befasst sich mit der Banalisierung und Universalisierung des Monströsen in Literatur, Medizin, Psychiatrie und frühen Evolutionstheorien des 19. Jahrhunderts. Seine gegenwärtigen Forschungsschwerpunkte liegen zudem auf dem Gebiet der Emotionsforschung und der politischen Theorie.

is a research and teaching fellow (Wissenschaftlicher Mitarbeiter) at the Peter Szondi Institute for Comparative Literature at the Freie Universität Berlin and, as a doctoral candidate, associate member of the Friedrich Schlegel Graduate School. His dissertation focuses on the banalisation and universalisation of monsters in 19th-century literatures, medicine, psychiatry and early evolutionary theory. His other research interests include theories of emotion and political theory.

Susanne Kaiser (Freie Universität Berlin)

ist Doktorandin der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule. In ihrem Dissertationsprojekt untersucht sie Körperkonzepte in der arabischen Postkolonialliteratur. Ihre Forschungsgebiete umfassen mediterrane, insbesondere islamische und arabische Kultur, Konzepte von Körper und Sprache (als *travelling traditions*) sowie Gesellschaft, Kolonialismus und Gewalt in der Literatur.

is a doctoral candidate in Comparative Literature at the Friedrich Schlegel Graduate School. Her dissertation is entitled *Körperkonzepte in der arabischen Postkolonialliteratur*. Her research focuses on postcolonial literatures and theory, Mediterranean literatures and cultures, cultural theory and anthropology.

Katya Krylova (University of Cambridge)

war 2007 bis 2011 Doktorandin am Department of German and Dutch der University of Cambridge und erhielt im März 2011 die Doktorwürde. Ihre Doktorarbeit beschäftigte sich mit der Verbindung zwischen dem Erbe des Zweiten Weltkriegs, Topographie und Identität in den Werken Ingeborg Bachmanns und Thomas Bernhards. Seit November 2010 arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie, Wien.

was a doctoral candidate in the Department of German and Dutch, University of Cambridge, from 2007-2011, and was awarded the Ph.D. in March 2011. Her thesis investigated the legacy of the Second World War, topography and identity in the works of Ingeborg Bachmann and Thomas Bernhard. Since November 2010 she has been working as a post-doctoral researcher at the Ludwig Boltzmann Institute for the History and Theory of Biography in Vienna.

Joachim Küpper (Freie Universität Berlin)

Joachim Küpper ist Professor am Institut für Romanische Philologie und am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaften der Freien Universität Berlin, wo er außerdem Geschäftsführender Direktor des Dahlem Humanities Center ist. Zu seinen Veröffentlichungen zählen *Zum italienischen Roman des 19. Jahrhunderts. Foscolo, Manzoni, Verga, D'Annunzio* (Stuttgart, 2002); *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die*

Worte des Dichters (Berlin/New York, 2002) sowie zahlreiche Aufsätze zur Literaturtheorie und zu verschiedenen Aspekten der spanischen, französischen und italienischen Literatur.

is full professor with a joint appointment at the Peter Szondi Institute of Comparative Literature and the department of Romance Languages and Literatures at Freie Universität Berlin, where he is also Director of the Dahlem Humanities Center. His publications include *Zum italienischen Roman des 19. Jahrhunderts. Foscolo, Manzoni, Verga, D'Annunzio*. (Stuttgart, 2002) and *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*. (Berlin/New York, 2002) as well as numerous essays on literary theory, Spanish, Italian, and French literature.

Cordula Lemke (Freie Universität Berlin)

ist Juniorprofessorin an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule und am Institut für Englische Philologie der Freien Universität Berlin. Ihre Forschungsinteressen liegen schwerpunktmäßig auf dem Gebiet der Literaturtheorie, der Postkolonialstudien und der Gender-Studies. Sie ist Autorin von *Wandel in der Erfahrung: Die Konstruktion von Welt in den Romanen von Virginia Woolf und Jeanette Winterson* (Trier, 2004) und arbeitet im Moment an einem Buchprojekt zu *Ossian and the Invention of the Scottish Nation*.

is an assistant professor with a joint appointment at the Friedrich Schlegel Graduate School and the Institute of English Language and Literature at Freie Universität Berlin. Her research interests include literary theory, postcolonial studies and gender studies. She is the author of *Wandel in der Erfahrung: Die Konstruktion von Welt in den Romanen von Virginia Woolf und Jeanette Winterson* (Trier, 2004) and she is currently completing a book to be entitled *Ossian and the Invention of the Scottish Nation*.

Claudia Löschner (Freie Universität Berlin)

ist Doktorandin der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule. Sie arbeitet an einer Dissertation mit dem Titel *Käte Hamburger: Philosophie der Literatur und die ‚Verwissenschaftlichung‘ der Literaturwissenschaft*. Ihre Forschungsinteressen umfassen Narratologie, Fiktionalitätstheorie, Wissenschaftsgeschichte, Philosophie, Hermeneutik, Theorie der Autobiografie und moderne Lyrik.

is a doctoral candidate in German Literature at the Friedrich Schlegel Graduate School. Her dissertation project has the working title *Käte Hamburger's Philosophy of Literature and the 'Scientification' of Literary Studies: The Logic of Literature (1957) in the Context of the History of Ideas*. Her research interests include narratology, theory of fiction, history of science, philosophy, hermeneutics and modern poetry.

Anthony Mahler (University of Chicago)

ist Doktorand am Department of Germanic Studies der University of Chicago. Er arbeitet an einem Dissertationsprojekt zur Kulturgeschichte der Diätetik und des Lesens im 18. Jahrhundert. In seiner Forschung interessiert er sich besonders für Literaturen des 18. Jahrhunderts, Medienwissenschaften, die Geschichte der Philologie sowie ästhetische Theorien zu nichtdiskursiven Erfahrungen.

is a doctoral candidate in the Department of Germanic Studies at the University of Chicago. His dissertation project examines the cultural history of the "dietetics of reading" in the 18th century. His research interests include 18th-century literature, media studies, the history of philology, and aesthetic theory on non-discursive experiences.

Malika Maskarinec (University of Chicago)

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im NFS-Projekt „Bildkritik“ an der Universität Basel und Doktorandin am Department of Germanic Studies der University of Chicago. Ihr Dissertationsprojekt mit dem Arbeitstitel *Spaces of Empathy in German Modernism* untersucht Einfühlung als einen Modus ästhetischen Eingreifens und räumlicher Belebung im deutschen Modernismus.

is a research assistant at the NFS Project "Iconic Criticism" at the University of Basel and a doctoral candidate in the Department of Germanic Studies at the University of Chicago. Her dissertation project is entitled *Spaces of Empathy in German Modernism*, which traces empathy as a mode of aesthetic engagement and spatial animation in German Modernism.

Andree Michaelis (Freie Universität Berlin)

ist Doktorand der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule. Sein Dissertationsprojekt trägt den Titel *Bezeugen*

– Erzählen – Gestalten. *Der erzählerische Gestaltungsraum in literarischen und videographierten Zeugnissen von Überlebenden der Shoah*. Seine weiteren Forschungsgebiete sind deutsch-jüdische Literatur, die Literatur der Shoah sowie postmoderne Literaturtheorien. Sein besonderes Interesse gilt den Autoren Heinrich von Kleist, Rahel Varnhagen, Walter Benjamin und Alexander Kluge.

is a doctoral candidate in German Literature at the Friedrich Schlegel Graduate School. His dissertation project deals with *The Media of Remembrance: Shoah Survivors' Literary Memoirs and Videographed Testimonies*. Further research interests include German-Jewish literature, Holocaust literature and postmodern literary theory, with a particular focus on the authors Heinrich von Kleist, Rahel Varnhagen, Walter Benjamin and Alexander Kluge.

Martin Modlinger (University of Cambridge)

ist Doktorand am Department of German and Dutch der University of Cambridge und arbeitet an einer Dissertation mit dem Titel *Approaching Something that Repels: The Terezín Ghetto Artists in History and Literature*. Für den Aufsatz „Auf dem Karussell der Geschichte: Das Theresienstädter Kabarett zwischen Historie und Theater“ (*German Studies Review*, Oktober 2010) ist er mit dem Graduate Student Prize der German Studies Association ausgezeichnet worden.

is a doctoral candidate in the the Department of German and Dutch at the University of Cambridge. His thesis is entitled *Approaching Something that Repels: The Terezín Ghetto Artists in History and Literature*. In 2009, he was awarded the Graduate Student Prize of the German Studies Association for his article “Auf dem Karussell der Geschichte: Das Theresienstädter Kabarett zwischen Historie und Theater” (published in *German Studies Review*, October 2010).

Irina Rajewsky (Freie Universität Berlin)

ist Juniorprofessorin an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule und am Institut für Romanische Philologie der Freien Universität Berlin. Dort leitet sie auch das Forschungsprojekt *Medialität – Transmedialität – Narration: Perspektiven einer transgenerischen und transmedialen Narratologie (Film, Theater, Literatur)*. Sie ist die Autorin des Bandes *Intermedialität* (Tübingen, 2002).

is an assistant professor with a joint appointment at the Friedrich Schlegel Graduate School and the Institute of Romance Languages and Literatures at Freie Universität Berlin, where she also directs a research project on mediality and narration, entitled *Medialität – Transmedialität – Narration: Perspektiven einer transgenerischen und transmedialen Narratologie (Film, Theater, Literatur)*. She is the author of the book *Intermedialität* (Tübingen, 2002).

Philipp Rößler (Freie Universität Berlin)

ist Doktorand der Englischen Philologie an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule. In seiner Doktorarbeit *Reading the Artificers of the Word – Glossopoeia in 19th- and 20th-Century Literature* untersucht er literarische Kunstsprachen aus rezeptionsorientierter Perspektive.

is a doctoral candidate in English Literature at the Friedrich Schlegel Graduate School. In his doctoral thesis, *Reading the Artificers of the Word – Glossopoeia in 19th- and 20th-Century Literature*, he is examining artificial languages in literature from the perspective of literary reception.

Johannes Schade (Johns Hopkins University)

ist Doktorand am German Program der Johns Hopkins University. Seine Dissertation trägt den Arbeitstitel *Verdichtungen. Zu Robert Musils Poetik der Form*. Seine Forschungsschwerpunkte sind Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts und visuelle Medien. In diesem Zusammenhang beschäftigen ihn vor allem Theorien und Praktiken der Repräsentation.

is a doctoral candidate in the Department of German and Romance Languages and Literatures at Johns Hopkins University, Baltimore. He is writing a dissertation with the working title *Verdichtungen. Zu Robert Musils Poetik der Form*. His research focuses on 19th and 20th-century literature and visual media, with an emphasis on practices and theories of representation.

Ulrike Schneider (Freie Universität Berlin)

ist Professorin und Geschäftsführende Direktorin des Instituts für Romanische Philologie und Mitglied des interdisziplinären Forschungszentrums *Mittelalter– Renaissance – Frühe Neuzeit* an der Freien Universität Berlin. Zu ihren Veröffentlichungen zählt die Monografie *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und*

Gaspara Stampa (Stuttgart, 2007). Sie ist Mitherausgeberin des Bandes *Fiktionen des Faktischen in der Renaissance* (Stuttgart, 2010).

is a full professor and Director of the Institute of Romance Languages and Literatures, and member of the Interdisciplinary Research Centre *Mittelalter-Renaissance-Frühe Neuzeit* at the Freie Universität Berlin. Her publications include *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa* (Stuttgart, 2007). Recently she co-edited the volume *Fiktionen des Faktischen in der Renaissance* (Stuttgart, 2010).

Andrew Webber (University of Cambridge)

ist Professor für Modern German and Comparative Culture an der University of Cambridge. Sein Hauptinteresse gilt der klassischen Moderne. Seine wichtigsten Publikationen sind *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature* (Oxford, 1996), *The European Avant-Garde 1900-1940* (Polity Press, 2004) und *Berlin in the Twentieth Century: A Cultural Topography* (Cambridge University Press, 2008) sowie diverse Aufsätze zur Psychoanalyse und Gender- und Sexualitätstheorien.

is professor of Modern German and Comparative Culture at the University of Cambridge. He has a strong interest in modernism. His publications include *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature* (Oxford, 1996), *The European Avant-Garde 1900-1940* (Polity Press, 2004) and *Berlin in the Twentieth Century: A Cultural Topography* (Cambridge University Press, 2008), as well as various essays on psychoanalysis and theories of gender and sexuality.