

AV

# Komparatistik

Jahrbuch  
der Deutschen Gesellschaft  
für Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft

## 2020/2021

Aus dem Inhalt: Nachruf. Zum Tod von Hugo Dyserinck (1927-2020) • Peter Brandes: Paul Celan – Dichtung als globale Sprache • Paweł Piszczatowski: Paul Celan in postanthropozentrischer Perspektive • Friederike Heimann: Über das „Gegenwort“ des Hebräischen in der Dichtung Paul Celans • Peter Brandes: Figuren des Globalen in Celans Hamburg-Gedicht Hafen • Anna Murawska: Emily Dickinson in der Übersetzung Paul Celans • Monika Schmitz-Emans: Deutungsperspektiven auf Celan bei Anne Carson • Roman Lach: Stimmen aus dem Geisterreich. Bae Suah und die Mehrsprachigkeit • Annette Simonis: Narrative des ‚Retreat‘ und ihre inhärenten Paradoxien • Alena Heinritz: Arbeit dokumentiert. Jurij Ščerbak und Emmanuel Carrère • Stefan Bub: Der versehrte Gott und das erblindete Ich in Texten von Georges Bataille • Matthias Beckonert: Pathologische Wahrheit(en). Wolf Haas und Thomas Pynchon • Tagungsberichte, Rezensionen.



ISBN 978-3-8498-1811-1  
ISSN 1432-5306

Komparatistik 2020/2021



AISTHESIS VERLAG

AV



# Komparatistik

Jahrbuch  
der Deutschen Gesellschaft  
für Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft

2020 / 2021

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

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2022



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)

Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH, Wetzlar

Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1811-1

E-Book ISBN 978-3-8498-1812-8

ISSN 1432-5306

[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort ..... 9

Nachruf  
Zum Tod von Hugo Dyserinck (1927-2020) ..... 11

## THEMENSCHWERPUNKT ASPEKTE DES GLOBALEN IM WERK PAUL CELANS HG. VON PETER BRANDES

Peter Brandes (Hamburg)  
Paul Celan – Dichtung als globale Sprache.  
Einleitung ..... 19

Paweł Piszczatowski (Warschau)  
„Lieder [...] jenseits des Menschen“.  
Paul Celan in postanthropozentrischer Perspektive ..... 23

Friederike Heimann (Hamburg)  
„Schibboleth“ oder „heterologische Öffnung“?  
Über das „Gegenwort“ des Hebräischen in der Dichtung Paul Celans ..... 35

Peter Brandes (Hamburg)  
„jenseits des Weltgrats“.  
Figuren des Globalen in Celans Hamburg-Gedicht *Hafen* ..... 57

Anna Murawska (Hamburg)  
„[...] Wir halten ja / auf Ewigkeiten zu!“  
Emily Dickinson in der Übersetzung Paul Celans ..... 79

Monika Schmitz-Emans (Bochum)  
Deutungsperspektiven auf Celan bei Anne Carson:  
*Economy of the Unlost. (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)* ..... 89

## AUFSÄTZE

Roman Lach (Daegu, Korea)  
Stimmen aus dem Geisterreich.  
Bae Suah und die Mehrsprachigkeit ..... 113

Annette Simonis (Gießen) Schreibszenen der Einsamkeit. Narrative des ‚Retreat‘ und ihre inhärenten Paradoxien .....	127
Alena Heinritz (Innsbruck) Arbeit dokumentiert. Das Verhältnis zwischen literarischen Textpraktiken des Dokumentarischen und entgrenzter Arbeit in Texten von Jurij Ščerbak und Emmanuel Carrère .....	145
Stefan Bub (Bad Brückenau) Der versehrte Gott und das erblindete Ich in Texten von Georges Bataille .....	161
Matthias Beckonert (Bonn) Pathologische Wahrheit(en). Aphasie und Paranoia als Schreib- und Erkenntnismodell bei Wolf Haas und Thomas Pynchon .....	177

## TAGUNGSBERICHT

Teresa Wolf / Benedikt J. Collinet Alles Verblendung? Was wir (nicht) wahrnehmen können, sollen, wollen. XVIII. Tagung der DGAVL, LFU Innsbruck, 25.-28. Mai 2021 .....	197
--	-----

## REZENSIONEN

<i>Grenzen der Komik. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums</i> (von Norbert Bachleitner) .....	209
Theo Buck. <i>Goethe und Frankreich</i> (von Horst Schmidt) .....	213
Christopher Ian Foster. <i>Conscripts of Migration. Neoliberal Globalization, Nationalism, and the Literature of New African Diasporas</i> (von Sandra Folie) .....	215
Sebastian Zilles. <i>Die Schulen der Männlichkeit. Männerbünde in Wissenschaft und Literatur um 1900</i> (von Michael Navratil) .....	221
<i>Pacific Insularity. Imaginary Geography of Insular Spaces in the Pacific</i> (von Daniel Graziadei) .....	224

Hyunseon Lee. <i>Metamorphosen der Madame Butterfly. Interkulturelle Liebschaften zwischen Literatur, Oper und Film</i> (von Michael Wetzel) .....	239
Friedrich Balke. <i>Mimesis. Zur Einführung</i> (von Patricia Gwozdz) .....	243
Hanna Zehschnetzler. <i>Dimensionen der Heimat bei Herta Müller</i> (von Lukas Hermann) .....	249
<i>Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur</i> (von Magdalena Leichter) .....	252
Agatha Frischmuth. <i>Nichtstun als politische Praxis. Literarische Reflexionen von Untätigkeit in der Moderne</i> (von Anna Hordych) .....	256
<i>Briefe als Laboratorium der Literatur im deutsch-jüdischen Kontext: Schriftliche Dialoge, epistolare Konstellationen und poetologische Diskurse</i> (von Corinna Dziudzia) .....	263

#### BUCHANZEIGEN

Sabine Mainberger. <i>Linien – Gesten – Bücher. Zu Henri Michaux</i> .....	267
<i>Selbstverlust und Welterfahrung. Erkundungen einer pathischen Moderne</i> .....	268
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren .....	271





Liebe Mitglieder der DGAVL,

die vorliegende Ausgabe des Jahrbuchs *Komparatistik* wird anlässlich des 100. Geburtstags des Autors im Jahr 2020 durch ein Dossier zum Thema des Globalen im Werk Paul Celans eröffnet. Neben den Beiträgen zum genannten Themenschwerpunkt finden Sie weitere Aufsätze zu vielfältigen Forschungsfragen der *Komparatistik*, Rezensionen sowie einen Tagungsbericht zur XVIII. Jahrestagung der DGAVL, die 2021 virtuell nachgeholt werden konnte. Den Innsbrucker Veranstalter\*innen, denen es trotz der widrigen Umstände gelungen ist, eine rundum gelungene Konferenz zu organisieren, sei an dieser Stelle noch einmal herzlich gedankt. Auf unserer nächsten Tagung, die in der Pfingstwoche 2023 an der Universität Potsdam stattfinden wird, hoffen wir, möglichst vielen von Ihnen wieder persönlich begegnen zu können.

Wir möchten Sie darüber hinaus darauf aufmerksam machen, dass der Vorstand der DGAVL beschlossen hat, für das Jahrbuch *Komparatistik* probeweise ein „Peer-Review-on-Demand“-Verfahren einzuführen: D.h., bei eingereichten Artikeln kann auf Wunsch des/der Verfasser\*in vor der Publikation im Jahrbuch ein Double-Blind-Peer-Review durchgeführt werden, ein solcher Begutachtungsprozess bleibt jedoch optional. Wir haben uns im Vorstand der DGAVL dazu entschieden, dieses Modell als zusätzliche Option anzubieten, um vor allem jüngeren Mitgliedern die Möglichkeit zu eröffnen, extern begutachtete Artikel zu veröffentlichen, zumal diese in den Geisteswissenschaften in der Qualifikationsphase zunehmend an Bedeutung gewinnen. Zugleich möchten wir aber grundsätzlich an unserem bewährten Verfahren des unbürokratischen Forschungsaustauschs zwischen den Mitgliedern festhalten und eingesandte Aufsätze aus unserem Kreis, sofern nicht anders gewünscht (bzw. eigens vermerkt), weiterhin ohne Peer Review zeitnah im Jahrbuch abdrucken. Alle Einreichungen werden natürlich wie bisher von den Herausgeber\*innen sorgfältig und kritisch durchgesehen.

Wie immer möchten wir abschließend alle Mitglieder herzlich dazu einladen, für die nächste Ausgabe der *Komparatistik* Aufsätze, Rezensionen, Tagungsberichte sowie Miszellaneen mit Informationen zu aktuellen Forschungsvorhaben oder neuen Studiengängen einzureichen.

Mit besten Grüßen

Ihr/e

Annette Simonis

Martin Sexl

Alexandra Müller



## Zum Tod von Hugo Dyserinck (1927-2020)

Am 29. Oktober 2020 starb im hohen Alter von 93 Jahren im belgischen Genk der international renommierte Komparatist Hugo Dyserinck, langjähriger Leiter des nach seiner Emeritierung unrühmlich „abgewickelten“ einstigen „Lehr- und Forschungsgebiets Komparatistik“ in der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen. Der am 27. August 1927 im belgischen Brügge geborene Dyserinck wird vor allem als *spiritus rector* des „Aachener Programms“ in Erinnerung bleiben. Er vermochte mit seiner imagologischen Version der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft nicht nur Marksteine in der Komparatistik zu setzen, sondern wirkte darüber hinaus auch fruchtbar auf die kulturwissenschaftliche Europaforschung. Mit der von ihm jahrzehntelang in Theorie und Praxis entscheidend geprägten und propagierten komparatistischen Spezialdisziplin „Imagologie“ lieferte der polyglotte Kosmopolit Dyserinck einen wichtigen Beitrag zur Dekonstruktion des Denkens in nationalen bzw. ethnischen Kategorien.

Dyserinck studierte nach dem Abitur zunächst in Gent und ab 1946 in Marburg Philosophie, Romanistik und Germanistik. Zu seinen akademischen Lehrern dort zählten unter anderem Julius Ebbinghaus und Franz Borkenau, der aus dem britischen Exil heimgekehrte Germanist und Komparatist Werner Milch sowie der Romanist Alwin Kuhn, dem der zweisprachig (Niederländisch und Französisch) erzogene Flame Dyserinck noch während seiner Studentenzeit als Lektor für Französisch zur Seite stand. 1949 promovierte Dyserinck in Marburg in Romanistik bei Kuhn und Milch, der als Zweitgutachter fungierte, über „Das ideologische und ästhetische Gedankengut des Surrealismus“. Anschließend besuchte er in Paris an der Sorbonne Lehrveranstaltungen zur „Littérature Comparée“, unter anderem bei Fernand Baldensperger.

1952 wurde Dyserinck hauptamtlicher Lektor für Französisch an der Universität Erlangen und veröffentlichte in den Folgejahren Aufsätze und Rezensionen, insbesondere zur französischen Gegenwartsliteratur. Sein belgischer Freund und Mentor Herman Uyttersprot, Germanist an der Universität Gent, bestärkte Dyserinck in seinem Interesse für Fragen der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Seine ersten Publikationen auf diesem Feld widmeten sich dem seinerzeit die internationale Komparatistik spaltenden Streit zwischen der französischen, eher literatursoziologisch (werktranszendent) orientierten Schule der „Littérature Comparée“ um Jean-Marie Carré und seine Gefolgsleute, und der amerikanischen, eher literaturästhetisch (werkimmanent) ausgerichteten Schule der „General and Comparative Literature“ um René Wellek.

Ende der 1950er Jahre hatte Dyserinck sein wissenschaftliches Lebensthema gefunden: die Imagologie. 1962 habilitierte er sich schließlich in Erlangen für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Thema waren die französisch schreibenden Flamen der Generation von 1880 und ihre internationale Rezeption, also ein imagologisches Forschungsgebiet *sui generis*. Dyserinck, dessen ebenfalls als Philologin promovierte Gattin Gerda Dyserinck-Siecke etliche Werke namhafter Autoren aus dem Niederländischen ins Deutsche übersetzt

hat, widmete sich in der Folge in zahlreichen Veröffentlichungen den imagologischen Aspekten der Literaturen des Benelux-Raumes und ihren Sprachgrenzen überschreitenden Verflechtungen. Unter anderem veröffentlichte er 1969 die in der niederländischen, belgischen und deutschen Niederlandistik viel beachtete und kontrovers diskutierte Streitschrift „Flandrica. Vlaamse en Algemeen-Nederlandse zorgen op de Duitse Boekenmarkt“.

Nach seiner Habilitation wirkte Dyserinck von 1962 bis 1966 als Dozent für Vergleichende Literaturwissenschaft an der niederländischen Universität Groningen. Im ersten Jahrgang der *Arcadia* erschien 1966 sein bis heute zitierter Aufsatz „Zum Problem der ‚images‘ und ‚mirages‘ und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft“, Dyserincks „imagologisches Manifest“. In den nächsten Jahrzehnten folgten viele weitere Aufsätze von ihm zur Geschichte, Theorie und Methodologie der komparatistischen Imagologie, mithin also zur supranationalen Beschäftigung mit nationalen bzw. ethnischen Eigen- und Fremdbildern in der Literatur.

1967 wurde Hugo Dyserinck Professor am neu gegründeten „Lehr- und Forschungsgebiet Komparatistik“ in Aachen. An der RWTH Aachen wirkte Dyserinck in Forschung und Lehre bis zu seiner Emeritierung 1992 und betrieb die Komparatistik als selbstständige Disziplin und im Gegensatz zu vielen anderen Fachkollegen an den anderen deutschsprachigen Hochschulen jener Zeit nicht als Anhängsel einer „Nationalphilologie“. In seinem 1977 in erster Auflage beim Bouvier Verlag Bonn als erster Band der von ihm herausgegebenen Reihe „Aachener Beiträge zur Komparatistik“ erschienenem Handbuch *Komparatistik – Eine Einführung* definiert er die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft als eigenständige humanwissenschaftliche Disziplin mit eigenen Forschungsgegenständen, eigenen Methoden und vor allem eigenen Zielsetzungen. Neben den multinationalen, Sprachgrenzen überschreitenden literarischen Gegenständen, mit denen sich die Komparatistik befasste, zeichne sie sich durch einen spezifisch supranationalen, kulturneutralen Standpunkt aus. Durch eben diesen supranationalen Standort unterscheide sich ein Komparatist, so Dyserincks Überzeugung, grundlegend von einem reinen Nationalphilologen.

An der RWTH Aachen baute Dyserinck mit seinen Schülern und Mitarbeitern, zu denen unter anderem die allesamt insbesondere auf dem Gebiet der Imagologie und der Fachgeschichte der Komparatistik arbeitenden Literaturwissenschaftler Martin Steins, Manfred S. Fischer, Joep Leerssen, Karl Ulrich Syndram, Enrique Banús Irusta, Marga Graf und Weigui Fang zählen, ein komparatistisches Institut von internationalem Renommee auf. Es entstand ein „analoges“ Archiv zur Geschichte und Theorie der Komparatistik, dessen Bestände die Grundlage zur 1985 von Dyserinck gemeinsam mit Manfred S. Fischer beim Hiersemann Verlag herausgegebenen „Internationalen Bibliographie zur Geschichte und Theorie der Komparatistik“ bildeten. In der akademischen Lehre galt Dyserincks Hauptaugenmerk in Aachen vor allem den deutsch-englischen-französischen Literatur- und Geistesbeziehungen seit dem 18. Jahrhundert, der Theorie und Praxis der komparatistischen Imagologie sowie der Fachgeschichte der Komparatistik. Seine einstigen Aachener Studentinnen und Studenten erinnern sich seiner als eines charismatischen Lehrers, der sie mit

Herzblut zu eigenständigem Studium anleitete und für die als „Orchideenfach“ geltende Komparatistik zu begeistern wusste.

Neben seiner Professur in Aachen war Dyserinck auch mehrere Jahre lang nebenberuflich als Professor für Komparatistik am Centre Universitaire in Luxemburg tätig. Dort fanden 1984 und 1990 von ihm organisierte internationale Kongresse zur kulturwissenschaftlichen Nationalitäten- und Europaforschung statt, deren Akten in den „Aachener Beiträgen zur Komparatistik“ erschienen. Als geschätzter Fachmann für Vergleichende Literaturwissenschaft und für die Erforschung der Nationalitätenproblematik hielt Dyserinck, der auch ein Buch und mehrere Aufsätze über den deutsch-baltischen Kulturphilosophen Graf Hermann Keyserling publizierte, Vorträge in aller Welt. 1990 erhielt er von der Pädagogischen Fakultät der Freien Universität Brüssel einen Ehrendokortitel. Auch nach seiner Emeritierung 1992 war Dyserinck weiterhin wissenschaftlich tätig. Bis 2015 publizierte er Aufsätze, Rezensionen und Vorträge, wobei ihm als überzeugten Kosmopoliten und Europäer insbesondere die Weiterentwicklung der Imagologie als Absage an das Denken in nationalen Kategorien eine Herzensangelegenheit war.

Hugo Dyserinck, der sich politisch dem liberalen Lager zuordnete und sich dem kritischen Rationalismus und den gesellschaftsphilosophischen Ideen Karl Poppers verpflichtet fühlte, war nicht nur Herausgeber der zwischen 1977 und 2015 erschienenen elf Bände der „Aachener Beiträge zur Komparatistik“, sondern zusammen mit seinem in Amsterdam „Europäische Literaturgeschichte“ lehrenden Schüler Joep Leerssen auch seit 1992 Herausgeber der bei Rodopi bzw. Brill erscheinenden Reihe „Studia Imagologica – Amsterdam Studies on Cultural Identity“. Gemeinsam mit der Chemnitzer Germanistin und Komparatistin Elke Mehnert startete Dyserinck 2015 beim Verlag Frank & Timme die Reihe „Studien zur komparatistischen Imagologie“ mit einem Sammelband seiner *Ausgewählten Schriften zu Vergleichenden Literaturwissenschaft*.

Zu Ehren von Dyserinck erschien 1992 anlässlich seines 65. Geburtstages bei Rodopi die von Joep Leerssen und Karl Ulrich Syndram herausgegebene mehrsprachige Festschrift *Europa Provincia Mundi*. Elke Mehnert, mit deren Chemnitzer „Forschungsgruppe Imagologie“ Dyserinck eng verbunden war, gab 2007 bei Peter Lang die Dyserinck-Festschrift *Russische Ansichten – Ansichten von Russland* heraus. Und als Krönung der gar nicht hoch genug einzustufenden Verdienste Dyserincks um die Imagologie widmeten Manfred Beller und Joep Leerssen ihm 2007 das von ihnen bei Rodopi herausgegebene Handbuch *Imagology – The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*.

Die internationale Komparatistik hat mit dem Tod von Hugo Dyserinck einen ihrer über Jahrzehnte hinweg markantesten Protagonisten verloren. Die Stimme eines großen Europäers und maßgeblichen Theoretikers und Praktikers der Imagologie ist für immer verstummt. Seine wissenschaftlichen Erkenntnisse und Anregungen dürften indes noch lange weiterleben.

*Horst Schmidt*

Am 29. Oktober 2020 ist der Komparatist Prof. Dr. Dr. h. c. Hugo Dyserinck in Gent verstorben. Er ist 93 Jahre alt geworden. Mit seiner Familie trauern Freunde, Kollegen und Schüler in vielen Ländern um einen bedeutenden Wissenschaftler, überzeugten Europäer und warmherzigen Menschen.

Dyserincks wissenschaftliche Laufbahn hat im hessischen Marburg begonnen, wo er seit 1946 Philosophie, Germanistik und Romanistik studiert und zugleich als Lektor eine Vakanz in der Romanistik ausgefüllt hat. So war er bis zu seiner Promotion 1949 Lehrender und Studierender zugleich. Als Französischlektor wirkte Dyserinck nach kurzem Zwischenaufenthalt in Frankreich auch an der Universität Erlangen-Nürnberg, wo er sich 1962 habilitierte. Veröffentlichungen aus dieser Zeit sind noch vorwiegend der französischen Literatur gewidmet. Erst die Bekanntschaft mit dem flämischen Komparatisten Herman Uyttersprot führte zu einem Blickpunktwechsel: In der Vergleichenden Literaturwissenschaft fand der polyglotte Romanist und Germanist seine endgültige wissenschaftliche Heimat. Nach einer Zwischenstation in Groningen konnte Dyserinck 1967 damit beginnen, an der RWTH Aachen ein eigenes Lehr- und Forschungsgebiet Komparatistik zu etablieren, dessen Leiter er bis zur Emeritierung im Jahr 1992 gewesen ist. Über die weniger wissenschaftlichen als politischen Kontroversen, die letztlich zur Schließung dieses Instituts geführt haben, hat es hinreichend viele öffentliche Debatten gegeben, und es ist wenig sinnvoll, die Kämpfe der Vergangenheit erneut zu reflektieren, zumal Dyserinck aus ihnen völlig rehabilitiert hervorgegangen ist. Ungeachtet dessen hat das Fach „Komparatistische Imagologie“ jedoch seine institutionelle Basis in Aachen verloren. Nachdem der Boom der komparatistischen Institutsgründungen in den 1970er Jahren abgeflaut war, ist das Fach entweder in Einzelphilologien integriert worden oder ganz aus dem Fächerkanon der philosophischen Fakultäten verschwunden. Dyserinck, der überzeugte Europäer, hat diese Entwicklung schmerzlich empfunden. Denn mit dem Fall des Eisernen Vorhangs hatte er die Hoffnung verknüpft, der Komparatistischen Imagologie ein neues Wirkungsfeld in den postsozialistischen Ländern erschließen zu können: Seit Mitte der 1980er Jahre hatte sich an der Pädagogischen Hochschule in Zwickau eine kleine Forschungsgruppe „Komparatistische Imagologie“ etabliert, die nach dem Ende der deutschen Teilung Kontakt zu Hugo Dyserinck suchte. Im Jahr 1991 hielt der Aachener Komparatist seine erste Vorlesung zur „Einführung in die Komparatistische Imagologie“ in Zwickau. So begann eine enge Zusammenarbeit, die auch Mitglieder der Forschungsgruppe aus Polen, Tschechien, Bulgarien und Russland einbezog. Gerade für die Auslandsgermanisten aus den postsozialistischen Ländern öffneten sich durch die Begegnung mit Dyserinck Türen, hinter denen sich neue Wege für ihre eigene Tätigkeit an den bisher vorwiegend auf Sprachvermittlung orientierten Germanistik-Lehrstühlen zeigten. Der Enthusiasmus war auf allen Seiten groß, und schon sah der Mentor eine Chance, die Vergleichende Literaturwissenschaft auch in den ehemaligen Ostblockstaaten zu etablieren. So schmerzlich für Dyserinck das Ende des „Aachener Programms der Komparatistik“ war – so enthusiastisch stürzte er sich in die neue Aufgabe, beim Aufbau von Komparatistik-Programmen in den Universitäten Mittel- und Osteuropas zu beraten. Leider war diese Phase nur von kurzer

Dauer. Die europaweit beklagte Schwächung der geisteswissenschaftlichen Disziplinen machte die Pläne zunichte, ehe sie reifen konnten. Übrig blieb lediglich an der Westböhmischen Universität in Pilsen ein Imagologie-Seminar innerhalb des germanistischen Curriculums.

Hugo Dyserinck hat auch diese Entwicklung miterlebt. Resigniert hat er nicht. Waren seine zahlreichen Aufsätze vor 1989 nur für Leser in der westlichen Welt zugänglich und die komparatistische Imagologie in den Ländern jenseits der Systemgrenze eine Art Geheimwissenschaft gewesen, so wirkt Dyserinck nun durch das gedruckte Wort. Über 150 Aufsätze hat Horst Schmidt in seiner Schrift über das *Aachener Programm der Komparatistik* erfasst, dazu kommt Dyserincks Herausgeberschaft von drei Publikationsreihen zur Imagologie beziehungsweise Komparatistik. Betrachtet man dazu die stattliche Zahl der Wissenschaftler, die sich als „Schüler“ des Aachener Komparatisten bekennen, so ist zu hoffen, dass mit dem Ende des Aachener Lehr- und Forschungsgebietes das endgültige Urteil über die wissenschaftliche Nachfolge Dyserincks nicht gesprochen ist.

Dankbar werden sich all diejenigen seiner erinnern, die den Wissenschaftler nicht nur als Verfasser kluger, dabei lesbarer Aufsätze, als mitreißenden Redner, geduldigen Hochschullehrer, sondern auch als engagierten Europäer und warmherzigen Freund und Kollegen kennengelernt haben.

DANKE, Prof. Dr. Dr. h. c. Hugo Dyserinck.

*Elke Mehnert*





Themenschwerpunkt

Aspekte des Globalen im Werk Paul Celans

Hg. von Peter Brandes



Peter Brandes (Hamburg)

## Paul Celan – Dichtung als globale Sprache

### Einleitung

Die Globalisierung stellt seit einigen Jahren ein wichtiges Feld in der literaturwissenschaftlichen Forschung dar.<sup>1</sup> Der Begriff des Globalen zielt in diesem Zusammenhang freilich nicht nur auf die literarische Widerspiegelung von ökonomischen, politischen und sozialen Formen der Globalisierung ab, sondern wird immer auch als sprachliche Struktur in den kulturellen Diskursen in den Blick genommen. Der Fokus der Forschungsarbeiten liegt auf Aspekten wie der Globalisierung von Literaturen und Genres oder den Figuren des Globalen.<sup>2</sup> Denn „[g]lobal dimensionierte Austauschprozesse wirken auf die Verfasstheit der Literatur zurück, schlagen sich in der Wahl der Sprache(n), der Themen und Genres, der formalen Struktur der Texte und der narrativen Verfahren nieder.“<sup>3</sup> Dabei zeichnet sich die Literatur in der Globalisierung nicht nur durch Weltbezug, sondern auch durch Welterzeugung aus.<sup>4</sup> Ein wichtiges Moment dieser sprachlich-ästhetischen Form des Weltbezugs ist die Mehrsprachigkeit des globalen literarischen Diskurses. Dass die Literatur als Medium des Globalen nicht nur eine durch Einsprachigkeit geprägte Diskursform zum Zwecke der Etablierung einer Nationalkultur ist, hat bekanntlich schon Goethe mit seinem Konzept der Weltliteratur formuliert: „Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen; die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“<sup>5</sup> Der durch Goethe angeregte Diskurs über die Weltliteratur<sup>6</sup> ist selbst ein performativer Akt der Globalisierung

---

1 Zu nennen ist hier insbesondere das DFG-Graduiertenkolleg *Funktionen des Literarischen im Prozess der Globalisierung* an der LMU München: <https://www.grk-globalisierung.uni-muenchen.de/index.html> (Datum des letzten Zugriffs: 15.09.2021).

2 Vgl. Alexander Honold, „Literatur in der Globalisierung – Globalisierung in der Literatur“. [https://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Literatur\\_in\\_der\\_Globalisierung](https://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Literatur_in_der_Globalisierung) (publiziert Februar 2010; Datum des letzten Zugriffs: 15.09.2021); Christian Moser/Linda Simonis (Hg.). *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Göttingen: V&R unipress, 2014; Jernej Habjan/Fabienne Imlinger (Hg.). *Globalizing Literary Genres*. London/New York: Routledge, 2016; Jürgen Wertheimer. *Weltsprache Literatur. Die Globalisierung der Wörter*. Tübingen: Konkursbuch, 2018.

3 Christian Moser/Linda Simonis. „Einleitung: Das globale Imaginäre“. *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Hg. Christian Moser/Linda Simonis. Göttingen: V&R unipress, 2014. S. 11-22, hier S. 12.

4 Vgl. ebd. S. 13.

5 Johann Peter Eckermann. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hg. Ernst Beutler. München: dtv, 1999. S. 229.

6 Vgl. hierzu Peter Goßens. *Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011.

des Literarischen, durch die der Weltbezug der unterschiedlichen Literaturen explizit gemacht wird. Die Sprache der Literatur erweist sich dabei als ein bevorzugtes Medium globaler Praktiken wie etwa der des Übersetzens oder des Zitierens, durch die kulturelles Wissen transferiert wird. Ein solcher „geistige[r] Handelsverkehr“<sup>7</sup> – so Goethes Ausdruck für den Globalitätseffekt der Weltliteratur – bleibt zwar immer auch bezogen auf die globalen Kapitalmärkte der Kulturindustrie, weist aber zugleich über die ökonomischen Kalkulationen von Verlagsanstalten und Medienkonzernen hinaus. Die globalen Waren, mit denen die Literatur handelt, sind oftmals Gegenstände, die sich der Wertform des Kapitals entziehen: Sie sind Gaben, die – etwa im Sinne Greenblatts<sup>8</sup> – eine Zirkulation sozialer Energien bewirken oder – im Sinne Derridas<sup>9</sup> – ein die Ökonomie des Tauschprinzips unterbrechendes Ereignis stiften können. Das globale Moment der Literatur bestünde demnach darin, dass, wie es Goethe in *Dichtung und Wahrheit* formuliert hat, „die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei“.<sup>10</sup> Diesem Verständnis von Literatur als „Welt- und Völkergabe“ ist auch Paul Celans Werk verpflichtet.<sup>11</sup> In der Gabenstruktur seiner Gedichte, die sich in der bewussten Hinwendung zum Anderen anzeigt, kommt auch der Weltbezug dieser Dichtung zum Ausdruck. Diesen vielfältigen Facetten von Celans literarischem Weltbezug sind die in diesem Themenschwerpunkt versammelten Beiträge gewidmet.

Dem Werk Celans muss die Struktur der Globalisierung nicht erst künstlich zugeschrieben werden: Sie ist ihm inhärent. Denn zum einen hat die Erfahrung von Migration und Mehrsprachigkeit Celans Schreiben in hohem Maß geprägt; zum anderen ist aber auch die globale Dimension der Literatur, nämlich der weltliterarische Gestus seines Schreibens, in den Texten stets präsent. Viele seiner Gedichte sind so stark von Anspielungen und Zitaten<sup>12</sup> geprägt, dass eine Annäherung an die Texte ohne Kenntnis der weltliterarischen Kontexte und der originalsprachlichen Werke kaum möglich ist. In einem sehr spezifischen Sinne partizipierte Celan an der Globalisierung der Literatur durch seine Übersetzungstätigkeit, mit der er sich in Bezug zu Literaturen aus den unterschiedlichsten Sprach- und Kulturräumen setzte und sich dabei die literarischen Werke

7 Johann Wolfgang Goethe. *Ästhetische Schriften 1824-1832: Über Kunst und Altertum V-VI*. Hg. Anne Bohnenkamp. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1999. S. 870.

8 Vgl. Stephen Greenblatt. *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Übers. Robin Cackett. Frankfurt a. M.: Fischer, 1993.

9 Vgl. Jacques Derrida. *Falschgeld. Zeit geben I*. Übers. Andreas Knop/Michael Wetzel. München: Fink, 1993.

10 Johann Wolfgang Goethe. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Hg. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2007. S. 445.

11 Vgl. hierzu Peter Brandes. „Die Gewalt der Gaben – Celans ‚Eden‘“. *Die Zeitlichkeit des Ethos. Poetologische Aspekte im Schreiben Paul Celans*. Hg. Ulrich Wergin/Martin Jörg Schäfer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. S. 175-195.

12 Vgl. Chaim Shoham/Bernd Witte (Hg.). *Datum und Zitat bei Paul Celan*. Bern u. a.: Peter Lang, 1987.

von so unterschiedlichen Autoren wie Shakespeare, Mandelstam oder Dickinson<sup>13</sup> zu eigen machte. Als Übersetzer und Autor im Kontext eines unter den Bedingungen der Globalisierung sich zunehmend ausdifferenzierenden Literaturmarkts partizipierte Celan allerdings nicht nur am „geistige[n] Handelsverkehr“, sondern auch am Buchhandel im eigentlichen Sinn, insofern sein Schreiben auch dem Broterwerb diene. Gleichwohl steht das Gedicht bei Celan für eine rückhaltlose Gabe ein, für eine Gabe der Sprache, die, wie es in der Bremer Rede heißt, „unverloren“<sup>14</sup> blieb. Dieses für Celan so bedeutsame Moment der Unverlorenheit einer sich der Ökonomisierung der Welt widersetzenen Dichtung, die gleichwohl am ökonomischen Leben teilhat, verweist auf die spezifische Form der Zirkulation von literarischen Gütern in der Globalisierung, die mit Anne Carson als eine *Economy of the Unlost* gelesen werden kann.<sup>15</sup> Celans sich der Sphäre des menschlichen Handels entziehende Dichtung bedient sich dabei oftmals einer Rhetorik des Postanthropozentrischen, die sich insbesondere in seinen späten Gedichten beobachten lässt.<sup>16</sup> Die bei Celan mitunter offen zur Schau getragene Weltabgewandtheit seiner Gedichte zeugt gleichwohl von einem globalen Ethos seiner Dichtung. In seinen poetologischen Texten spricht Celan immer wieder vom Gedicht als einem Dialog, der deutlich als globales Gespräch gekennzeichnet ist, wenn etwa in der Bildlichkeit der Flaschenpost (Bremer Rede, 1958)<sup>17</sup> oder unter Bezugnahme auf den geographischen Begriff des Meridians (Büchnerpreis-Rede, 1960)<sup>18</sup> vom Unterwegssein des Gedichts gesprochen wird. Eine solche Poetik des Globalen findet sich auch in vielen seiner Gedichte.<sup>19</sup> Dabei überschreitet Celan in seinem dichterischen Werk immer wieder Grenzen: Grenzen der Kulturen und Grenzen der Sprache – und zwar insbesondere die Grenzen der Einsprachigkeit.<sup>20</sup> Die Mehrsprachigkeit Celans kommt nicht nur in dessen Übersetzungen zum Ausdruck, sondern auch in vielen seiner Gedichte, in denen die deutsche Sprache in einen Dialog mit dem Französischen, dem Englischen oder auch dem Hebräischen tritt.<sup>21</sup> Der Weltbezug von Celans Texten artikuliert sich nicht in der Einsprachigkeit, sondern in der Polyphonie des Gedichts, das – wie es in der Büchnerpreis-Rede heißt – „einsam und unterwegs [ist]“<sup>22</sup>. Das Gedicht erscheint somit nicht nur als Flaschen-

13 Vgl. den Beitrag von Anna Murawska in diesem Band.

14 Paul Celan. Gesammelte Werke in sieben Bänden (im Folgenden als GW abgekürzt). Bd. 3. Hg. Beda Allemann/Stefan Reichert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. S. 185.

15 Vgl. Anne Carson. *Economy of the Unlost. (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*. Princeton: Princeton University Press, 1999. Vgl. hierzu den Beitrag von Monika Schmitz-Emans in diesem Band.

16 Vgl. den Beitrag von Paweł Piszczatowski in diesem Band.

17 Vgl. GW 3. S. 186.

18 Vgl. ebd. S. 202.

19 Vgl. den Beitrag von Peter Brandes in diesem Band.

20 Vgl. hierzu Jacques Derrida. *Einsprachigkeit*. Übers. Michael Wetzels. München: Fink, 2003.

21 Vgl. den Beitrag von Friederike Heimann in diesem Band.

22 GW 3. S. 198.

post und Meridian, sondern vor allem als eine Figuration des Weltenbummlers. Celans Schreiben zielt in seiner programmatischen Mobilität des dichterischen Wortes auf das Globale als einer Meta-Figuration des Poetischen ab. Die Gabe des Dichters erweist sich bei ihm als eine Form des „geistige[n] Handelsverkehrs“, die in einem dichterischen Meridian die verschiedensten Topographien durch die Sprache des Gedichts zueinander in Beziehung zu setzen vermag und dadurch einen literarischen Weltbezug erzeugt, der nicht mehr durch die Ökonomie der globalen Märkte determiniert ist.

Die Beiträge dieses Themenschwerpunkts, die auf eine an der Universität Hamburg im Wintersemester 2020/21 gehaltene Ringvorlesung anlässlich Celans 100. Geburtstag zurückgehen, nehmen auf unterschiedliche Weise die globalen Aspekte von Celans Werk in den Blick.

Paweł Piszczatowski (Warschau)

„Lieder [...] jenseits der Menschen“

## Paul Celan in postanthropozentrischer Perspektive

Der vorliegende Beitrag stellt einen Versuch dar, einige bio-zentrisch konzipierte Gedichte aus der Spätphase von Paul Celans Schaffen vom posthumanistischen Standpunkt her zu lesen. In der Perspektive des Relationspektrums zwischen der Welt des Menschen und der ‚mehr-als-menschlichen‘ Natur wird der Posthumanismus im philosophischen Sinne prinzipiell verstanden als

an onto-epistemological approach, as well as an ethic one, manifesting as a philosophy of mediation, which discharges any confrontational dualisms and hierarchical legacies; this is why it can be approached as a post-humanism, a post-anthropocentrism, and a post-dualism.<sup>1</sup>

Betrachtet man Celans Werk aus der Perspektive seines spezifischen ‚*nature writing*‘, so lässt sich behaupten, dass verschiedene Elemente der außermenschlichen Natur zumindest ab dem Band *Sprachgitter* (1959) in seinen Texten eine sehr wichtige Rolle spielen. Während aber in diesem Band vor allem Bilder unbelebter Natur und geologische Schichten vom versteinerten Leben Celans poetische Landschaften mitgestalten, nehmen die bio-orientierten Referenzräume in seinem späteren Werk einen immer mehr vegetativen und animalischen Charakter an. Diese stilistische Gestik äußert sich nicht nur in der Hinwendung zu Pflanzen- und Tiernamen, die meist mit großer Kenntnis der Fachbegriffe einhergeht, sondern auch in Celans Vorliebe für Fachvokabular aus den Bereichen von Geologie, Botanik, Zoologie, Paläontologie etc. Textanalytisch ist dabei nicht bloß diese lexikalische Spezifik interessant, sondern ihre jeweilige Funktionalisierung in den einzelnen Gedichten, auf die im Folgenden eingegangen wird.

Eine der im Kontext der Naturbezüge in Celans Schaffen am häufigsten zitierten Textpassagen stammt aus seiner Prosadichtung *Gespräch im Gebirg* (1959):

Nicht lang wars still, denn wenn der Jud daherkommt und begegnet einem zweiten, dann ists bald vorbei mit dem Schweigen, auch im Gebirg. Denn der Jud und die Natur, das ist zweierlei, immer noch, auch heute, auch hier. Da stehn sie also, die Geschwisterkinder, links blüht der Türkenbund, blüht wild, blüht wie nirgends, und rechts, da steht die Rapunzel, und Dianthus superbus, die Prachtnelke, steht nicht weit davon.<sup>2</sup>

Celans *Gespräch im Gebirg*, eine Meditation über die Paradoxie von Notwendigkeit und Unmöglichkeit eines Gesprächs, ist eine der wichtigsten

---

1 Francesca Ferrando. *Philosophical Posthumanism*. London u.a.: Bloomsbury, 2019. S. 22.

2 Paul Celan. *Gespräch im Gebirg*. Hg. Theo Buck. Aachen: Rimbaud, 2002. S. 8.



„Bekenntnisschriften“ des Dichters, in der er sich sehr radikal mit seiner Position des Schoah-Überlebenden auseinandersetzt.<sup>3</sup> Im Zusammenhang mit der Gesamthematik von Celans Prosastück wird die zitierte Stelle als ironische Bezugnahme auf „ein antisemitisches Stereotyp, in dem der Jude als Städter definiert und zusammen mit den Zumutungen der Großstadt bekämpft wird“<sup>4</sup>. Mirjam Sieber verweist in ihrer sehr beachtenswerten Studie zu *Gespräch im Gebirg* auf viele weitere mögliche Konnotationen der von Celan genannten Pflanzen und deren Relevanz für die Konstruktion des Textes.<sup>5</sup> Es sei zudem betont, dass Fachbegriffe aus dem Bereich der Botanik und anderer Naturwissenschaften Celan durchaus geläufig waren.<sup>6</sup> Der Jude Celan und die Natur sind demnach keineswegs „zweierlei“.

Wie aber bereits erwähnt, ist für die Konzeption des vorliegenden Beitrags nicht die Tatsache von Bedeutung, *dass* Celan sich in der Pflanzen- und Tierwelt auskannte, sondern die Art und Weise, *wie* er seine Kenntnisse in der poetischen Arbeit umsetzte, sowie die Frage, inwieweit sich jene textuelle Umsetzung unter den posthumanistischen Deutungsprämissen fruchtbar interpretieren lässt. Diesbezüglich erscheint Celans Gedicht *Fadensonnen* vom 27. November 1963, aus dem die im Titel des Beitrags zitierten Worte stammen, von ganz grundlegender Bedeutung. Das Gedicht wurde 1967 im Gedichtband *Atemwende* veröffentlicht und gab schließlich dem ein Jahr später veröffentlichten Band Paul Celans seinen Titel.

FADENSONNEN  
über der grauschwarzen Ödnis.  
Ein baum-  
hoher Gedanke  
greift sich den Lichtton: es sind  
noch Lieder zu singen jenseits  
der Menschen.<sup>7</sup>

Das Incipit des Gedichts mag auf den ersten Blick einen raffinierten Neologismus mit einer befremdenden und beunruhigenden semantischen Spannkraft nahelegen. In Wirklichkeit, die – wie so oft bei diesem Autor – weit weniger

3 Mehr dazu: Paweł Piszczatowski. „Beth, – das ist das Haus...: Paul Celan und die jüdische Identität“. *Acta Germanica. German Studies in Africa* 43 (2015): S. 180f.

4 Mirjam Sieber. *Paul Celans „Gespräch im Gebirg“: Erinnerung an eine „versäumte Begegnung“*. Tübingen: de Gruyter, 2007. S. 33 (siehe auch die dort in Anm. 76 genannten weiteren Titel).

5 Vgl. Sieber. Celans „Gespräch im Gebirg“ (wie Anm. 4). S. 34f.

6 Es sei in diesem Zusammenhang noch auf den im Gedicht *Todtnauberg* dokumentierten Besuch Celans bei Martin Heidegger hingewiesen. Der Celan-Biograf John Felstiner führt etwa Adornos Feststellung an, der zufolge Heidegger ihm erzählt haben sollte, Celan wisse über Pflanzen und Tiere besser Bescheid als er. Vgl. John Felstiner. *Paul Celan: eine Biographie*. Übers. Holger Fliessbach. München: C. H. Beck, 1997. S. 313.

7 Paul Celan. *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hg. Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2018. S. 183.

poetisch war als die kühnen Fügungen der Sprache, geht es aber um ein Zeugnis von Celans aktuellen Lektüren und Wörterbuch-Recherchen. Das Wort *Fadensonnen* verweist auf den Gnomon: ein archaisches Instrument in Gestalt eines in der Erde befestigten langen Gegenstands, eines Stabs etwa, eines Pfahls oder eines Obelisken, der mit seinem Schatten die aktuelle Tageszeit anzeigt (ein Gnomon, der den Mittag anzeigt, wird – *nomen est omen* – Meridian genannt<sup>8</sup>). Eine Form dieses uralten Zeitmessgeräts, das das zentrale Element jeder Sonnenuhr bildet, den ‚Filargnomon‘ also, beschreibt das von Celan konsultierte *Fremdwörterbuch* Johann Christian August Heyses als „Fadensonnenzeiger, an welchem die durch eine kleine Öffnung in einer Metallplatte gehende Mittagsfläche durch einen herabhängenden Faden bezeichnet wird“<sup>9</sup>.

Das in dem angeführten Gedicht zentrale Bild des Gnomons – das auch in dem am selben Tag verfassten Gedicht *Mit den Verfolgten* auftaucht<sup>10</sup> – verbindet die klare Raumstruktur des Textes mit der Dimension der Zeit, das Licht und den Schatten in ihrer Funktion des Anzeigens von *Mittag/Meridian* mit den lose nur zusammengehefteten oder vielleicht gar sorgfältig gewebten Sonnennattrappen über dem wüsten Land „der grauschwarzen Ödnis“, verknüpft letztendlich die vertikale Achse, welche den Himmel mit der Erde verbindet, mit der horizontalen Weite dieser toten Landschaft, sowie die plurale Punktualität der Sonnen mit der flächendeckenden Kontinuität der menschenlosen Singularität.

Dynamisiert wird dieser mehrdimensionale lyrische Raum durch den „baum-/hohe[n] Gedanken“, der begierig nach dem Licht greift. Dieses poetische Bild vereinigt in sich das Menschliche (den Gedanken) mit dem Außermenschlichen (dem Baum, der nach der Quelle einer lebensspendenden Energie sucht, die ihm sein Bestehen und Wachstum garantieren kann). Der ‚Baum-Gedanke‘ erhebt sich zum Himmel, zum Licht, zur Sonne oder wird eben *vielleicht* nur zum Trödel von gestrickten Sonnensubstituten, zu wertlosen Vehikeln einer ewigen Zeitzirkulation des unaufhörlich wiederkehrenden Mittags, der – obgleich in einer menschenleeren Welt bedeutungslos – in einer synästhetischen Relation zu etwas fortbesteht, was eine Art Sphärenharmonie ist, in der Himmelskörper nicht nur Licht ausstrahlen, sondern auch eine kosmische Sinfonie bilden (oder ertönen lassen). Auf diese Weise ist dieser kreisförmig zu sich selbst wiederkehrende Mittag im Stande – kraft der Geste einer poetischen Selbstbestimmung – *vielleicht* (ein sehr ‚meridianisches‘, Celan’sches Wort<sup>11</sup>) „ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst ...“<sup>12</sup> zu bedeuten; das

8 Vgl. Karlheinz Schaldach. „Eine seltene Form antiker Sonnenuhren: Der Meridian von Chios“. *Archäologisches Korrespondenzblatt* 1 (2011): S. 73.

9 Johann Christian August Heyse. *Allgemeines verdeutschendes und erklärendes Fremdwörterbuch*. Hannover, 1865. S. 352. Zit. n. Celan. *Die Gedichte* (wie Anm. 7). S. 854.

10 Vgl. Celan. *Die Gedichte* (wie Anm. 7). S. 183 u. 854.

11 Vgl. Paul Celan. *Der Meridian. Endfassung – Vorstufen – Materialien*. Hg. Bernhard Böschstein/Heimo Schmuil. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999. S. 8.

12 Ebd. S. 11.

Folgen der (wandernden) Meridianlinie immer „eine Art Heimkehr“<sup>13</sup> ist? *Vielleicht* – schon wieder dieses beunruhigende Wort – ist diese wiederkehrende, zur Eintönigkeit harmonisierte Mittagsstunde gerade deswegen so omnipotent, da der Ton ihres Lichtes mit den Liedern abgestimmt wird, die immer noch „jenseits der Menschen“ zu singen sind, in einer Welt ohne Menschen, in der die Anbindung an die Vitalität des außermenschlichen Universums zu dem einzigen Medium der Gedankenübertragung wird.

Wollte ich der Celan-Lektüre treu bleiben, die ich in meinen bisherigen Studien vertrat<sup>14</sup>, würde ich Celans „baum-/ hohe[n] Gedanken“ als Hinweis auf die intellektuelle Tragfähigkeit der kabbalistischen Bildlichkeit deuten: der Baum als die *Axis Mundi* (die Achse der Welt), welche den Himmel und die Erde zur vitalistischen Einheit eines kosmischen Organismus als Baum des Lebens (*Etz Chaim*) verbindet.<sup>15</sup> Nun aber sei die Frage gestellt: Was ergibt sich daraus, wenn man es nicht tut? Oder wenn man nach dem naturhaften Wesen dieses organischen Pantheismus einer mystischen Weltbetrachtung fragt? Da sähe man sich wohl vor die Aufgabe gestellt, etwas in der Art einer Ökopoetik der Kabbala zu erfinden. Dies wäre allerdings ein (durchaus interessantes oder vielleicht gar notwendiges) Projekt, das weit über die Grenzen dieses Beitrags hinausgreifen würde.

Das Letztere – die Kabbala also – momentan nun beiseitelassend möchte ich im Folgenden noch drei weitere Gedichte Celans auf eine nicht mystische, aber vielleicht – um einen Terminus von Timothy Morton zu verwenden – immer noch ‚ökognostische‘ Art und Weise zu lesen<sup>16</sup> und dabei stets daran zu denken, dass die Ökopoetik etymologisch „a practice of responsible home-making“ bedeute.<sup>17</sup> Man könnte hinzufügen: die Praxis, einen bewohnbaren Raum zu gestalten, die Schaffung (ποίησις) eines οἶκος, eines schutzgebenden Wohngehöfts. Eine heuristische Annahme ist dabei, dass die Elemente der außermenschlichen Welt, das heißt die anorganische Materie und das Universum der Pflanzen und Tiere in Celans Gedichten, nach dem Prinzip einer ökognostischen Dynamik zur Sprache kommen, einer Dynamik, die dazu führt, dass in Celans späten Gedichten ein Raum eröffnet wird, in dem eine Art ‚vitalistische

13 Ebd. S. 11.

14 Siehe vor allem: Paweł Piszczatowski. *Znacze//nie wiersza. Apofazy Paula Celana*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2014.

15 Vgl. Piszczatowski. *Apofazy Paula Celana* (wie Anm. 14). S. 50-66.

16 Vgl. Timothy Morton. *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016. S. 17f. passim. Mortons Begriff der ‚ecognosis‘ ist mit seiner grundlegenden Konzeption der ‚Verrücktheit‘ (*weirdness*) des verdrehten (*twisted*) ökologischen Bewusstseins verbunden und „involves realizing that non-humans are installed at profound levels of the human – not just biologically and socially but in the very structure of thought and logic“ (ebd. S. 202). Diese ökognostisch fruchtbare ‚Weirdness‘ bleibt ein latenter Lektüreschlüssel in den weiteren Textanalysen von Celans Gedichten.

17 Julia Fiedorczyk/Gerardo Beltrán. *Ekopoetyka / Ecpoética / Ecpoetics. Ekologiczna obrona poezji / Una defensa ecológica de la poesía / An ecological defence of poetry*. Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, 2020. S. 276f.

Reintegration‘ zu Stande kommt, eine Art ‚Verschmelzung‘ des in Celans Meridian-Rede so oft beschworenen dialogischen Performativs des Anderen, ja – des „ganz Anderen“ mit dem Element eines außermenschlichen und transsubjektiven Andersseins. Wenn von dialogischer Performativität in Celans Gedichten gesprochen wird, so wird etwa auf die folgende Passage von Celans Bucherpreis-Rede hingewiesen:

[E]s [das Gedicht; P.P.] spricht immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache. Aber ich denke – und dieser Gedanke kann Sie jetzt kaum überraschen –, ich denke, daß es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in fremder – nein, dieses Wort kann ich jetzt nicht mehr gebrauchen –, gerade auf diese Weise in eines Anderen Sache zu sprechen – wer weiß, vielleicht in eines ganz Anderen Sache.

[...]

Das Gedicht wird – unter welchen Bedingungen! zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifelt Gespräch.

Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit.<sup>18</sup>

Das Andere kommt nicht von außen her in das Gedicht, sondern wird im autonomen Raum des poetischen Textes erzeugt und bekommt erst durch die Nennung des lyrischen Ichs seine dialogische Substanz. Erst diese Setzung des gesprächswilligen Ichs ermöglicht somit das Eintreten der ontologischen Differenz, des „Anderssein[s]“ in die Weltstruktur des Gedichts, auch des „Anderssein[s]“ eines „ganz Anderen“.

Schauen wir uns also einige Beispiele dieser dialogischen Performanz an. Es sind mehr oder weniger arbiträr ausgewählte Beispiele aus vielen weiteren von Celans Texten der Jahre 1964-68, in denen stets die gleichen Motive wiederkehren: Sonnenattrappen, Bäume und Blätter, Käfer und Raupen, bis hin zu den urzeitlichen Panzerlurchen und – letztendlich – zu pflanzlich-tierisch-menschlichen Du-Hybriden; außermenschliche Akteure von Prozessen des Du-Werdens des ganz Anderen und des Anders-Werdens des Du. Den Rahmen, welcher sie alle umschließen wird, bildet der Resonanzraum des poetischen Wortes, einer singenden Stimme, die in der Welt „jenseits der Menschen“ erklingt.

Das erste Beispiel ist ein Gedicht vom 15. März 1964, das drei Jahre später im Gedichtband *Atemwende* erschien:

18 Celan. Der Meridian (wie Anm. 11). S. 9.

ENGHOLZTAG unter  
 netznervigem Himmelblatt. Durch  
 großzellige Leerstunden klettert, im Regen,  
 der schwarzblaue, der  
 Gedankenkäfer.

Tierblütige Worte  
 drängen sich vor seine Fühler.<sup>19</sup>

Ähnlich wie in dem am Anfang zitierten und nur wenige Monate früher entstandenen Gedicht *Fadensonnen*, haben wir es auch hier mit einer Welt ohne Menschen zu tun. Das dialogische Du entzieht sich einer direkten Nennung. Auch wenn aber das Menschliche in dem Universum des Gedichts nicht zu finden ist, so hat es doch auch hier seine Spuren hinterlassen: Worte und Gedanken. Diese sind allerdings durch ihre Zugehörigkeit zu der tierischen Sphäre gekennzeichnet („Gedankenkäfer“, „tierblütige Worte“), welche sich wiederum in einer durch das Nervennetz eines Blattes von oben begrenzten Baumlandschaft erstreckt. Obgleich das Blatt einen Himmel nachahmt, fehlt es hier an jeder Spur von Sonne, selbst einer Sonnenatrappe. Vom gänzlich verdeckten Himmelsfirmament regnet es. Ein unheimliches, spätherbstliches Land wird evoziert, in dem zwar alles lebt, zugleich aber durch die unmittelbar an die Zeit gebundene Unabdingbarkeit des Verfalls stigmatisiert ist. Der Tag und die Stunde sind niemandem bekannt: Der Engholztag kommt, der Tag des Spätholzes, einer Holzschicht, die sich am Ende der Vegetationsperiode in Form einer dunklen, äußeren Linie des Jahresrings ablagert. Leerstunden werden von Neubildungssymptomen der Großzelligkeit befallen.<sup>20</sup> Herr dieses im Regen faulenden und nach Zersetzung riechenden Ökosystems ist „der Gedankenkäfer“, der mit seiner schwarzblauen Färbung dem Mistkäfer zum Verwechseln ähnlich sieht, einem Käfer, der sich von vermodernden Blättern, heruntergefallenen Baumnadeln und tierischem Kot ernährt. Da es aber immerhin ein Gedanken- und kein Mistkäfer ist, so bilden auch nicht die mühsam gerollten Mistkugeln seine Nahrung, sondern die sich vor seine Fühler drängenden „tierblütige[n] Worte“. Pure Dichtung? Eher wohl eine dreckige, die sich aus blutbeschmierten Worten zusammensetzt, die nach jemandem suchen, der sie miteinander verknüpft, zu einer Kugel formt, mit Fühlern betastet, der sie fühlt. Nach jemandem vielleicht, der früher sogar ein Mensch gewesen war, sich aber kafkaesk in einen Käfer verwandelte. Dichtung, die keinen anderen Dichter kennt als diesen dichtenden Käfer – ein „jenseits der Menschen“ zu singendes Lied.

Die Szenerie des mit dem Incipit *Ausgeschlüpfte* beginnenden Gedichts vom 8. August 1966 (erschieden 1968 im Band *Fadensonnen*) erinnert auf den ersten Blick an diejenige aus dem Gedicht *Fadensonnen*: Die bildhafte Dominante der ersten Strophe sind – wie dort – Sonnenatrappen, diesmal aus Chitin – die Welt nach der Katastrophe ist doch ein ‚desastraler‘ Ort.

<sup>19</sup> Celan. Die Gedichte (wie Anm. 7). S. 190.

<sup>20</sup> Vgl. Holger Moch/Gerald Höfler/Hans Kreipe (Hg.). *Lehrbuch Pathologie*. München: Elsevier, 2019. S. 516.

## AUSGESCHLÜPFTE

Chitin-  
sonnen.

Die Panzerlurche  
nehmen die blauen Gebetmäntel um, die sand-  
hörige Möwe  
heißt es gut, das lauernde  
Brandkraut  
geht in sich.<sup>21</sup>

Es eröffnet sich vor uns ein Raum, der von längst ausgestorbenen Wesen bewohnt wird, belebt dank der paläontologischen Einbildungskraft, die die Zeit rückwärtslaufen lässt und die unendlichen, die Erde bedeckenden Ablagerungsschichten dieser toten Welt, dieser Welt der Toten, katabatisch durchquert. Die Welt, in der Sonnen aus fossilen Eiern schlüpfen wie Amphibienlarven und die im Devon heimischen *Labyrinthodontia*, wie in einem *Jurassic Park*, die Erde durchqueren. Ausgestorben sind sie vor über 200 Millionen Jahren, beinahe so lange her wie die Juden (scheint das Gedicht sagen zu wollen), deren Tallitot (Gebetsmäntel) genauso Ausgrabungen entstammen wie die fossilen Panzerlurche, die sie sich nun umlegen. Diese archäologischen Artefakte, die ihren ehemaligen Besitzern zum Gebet dienten, sind die einzigen Spuren menschlicher, längst vergangener Gegenwart im gesamten Gedicht. Und obgleich es hier keinen einzigen Menschen gibt und die urzeitlichen *Stegocephalia* keine Ahnung davon haben, wozu die Fetzen jener alten Tücher dienen konnten, so wissen sie doch offensichtlich, wie man mit ihnen umgehen muss. Sie bedecken mit ihnen ihre Schultern, wie es auch die Menschen zu tun pflegten, die sie nie kannten. Die ganz und gar ‚heutige‘ Möwe sieht es und „heißt es gut“, das ein wenig abseits wachsende Brandkraut, ein *Lippenblütler*, der beinahe hätte sprechen können, „geht in sich“, versteckt sich in seinem Inneren, entzieht sich.

Das tierisch-pflanzliche Universum des Gedichts übernimmt die Pflege der Gedächtnisbrocken, der in Form von ehemals zu den ausgestorbenen, ausgerotteten Menschen gehörenden Gegenständen rudimentär erhaltenen Rückblenden der Erinnerung. Eine Art Transfusion kommt dabei zustande: Die leblosen Reste werden an einen Lebenskreislauf angeschlossen, den Kreislauf eines Lebens, das zwar nur die Kehrseite des Aussterbens ist, jedoch hartnäckig verharrt in dieser un gastlichen Gegend ohne Licht. Die Welt *nach dem Menschen*, die Welt dessen, was nach ihm verblieb, wird in das transhumane Gedächtnis des sich dauernd reproduzierenden Lebens eingeschrieben. Seine Überwacher sind nicht mehr die archaischen Tiere aus dem Devon, sondern ein Vogel und eine Pflanze, die keinerlei paläontologische Belebungsmaßnahmen nötig haben. Es ist eine Geste der Zustimmung und Einwilligung, eine Bestätigung des ‚Am-rechten-Ort-Seins‘ und der Zugehörigkeit auf der einen Seite und zugleich ein beunruhigendes Ausweichmanöver auf der anderen, ein In-sich-Eingehen und eine kontemplierende Abkehr der autarkischen Pflanze – ein subtiles, aber

21 Celan. Die Gedichte (wie Anm. 7). S. 236.

nichts desto weniger deutliches Zeichen einer nicht reduzierbaren Zwietracht direkt im Zentrum organischen Lebens.

Der letzte Text, der hier noch erörtert wird, ist ein Gedicht vom 10. Januar 1968, das in den posthum erschienenen Band *Schneepart* aufgenommen wurde:

WAS NÄHT  
an dieser Stimme? Woran  
näht diese  
Stimme  
diesseits, jenseits?

Die Abgründe sind  
eingeschworen auf Weiß, ihnen  
entstieg  
die Schneenadel,

schluck sie,

du ordnest die Welt,  
das zählt  
soviel wie neun Namen,  
auf Knien genannt,

Tumuli, Tumuli,

du  
hügelst hinweg, lebendig,  
komm  
in den Kuß,

ein Flossenschlag,  
stet,  
lichtet die Buchten,  
du gehst  
vor Anker, dein Schatten  
streift dich ab im Gebüsch,

Ankunft,  
Abkunft,

ein Käfer erkennt dich,  
ihr steht euch  
bevor,  
Raupen  
spinnen euch ein,

die Große  
Kugel  
gewährt euch den Durchzug,



bald  
knüpft das Blatt seine Ader an deine,  
Funken  
müssen hindurch,  
eine Atemnot lang,

es steht dir ein Baum zu, ein Tag,  
er entziffert die Zahl,

ein Wort, mit all seinem Grün,  
geht in sich, verpflanzt sich,

folg ihm<sup>22</sup>

Dieses Gedicht weist gegenüber den vorhergehenden wesentliche Unterschiede auf. In erster Linie begegnet uns hier wieder das Du, eine Figur, die für Celans poetisches Idiom – wie wir es bereits aus dem *Meridian* wissen – so relevant war, ja – eine *Conditio sine qua non* des Gedichts bildete. Wir erkennen wieder eine Stimme, zwar eine entzweite, zerrissene oder tief verletzte, jedenfalls des Nähens bedürftige, zugleich aber auch eine, die selbst näht, indem sie etwas wieder vereinigen oder aneinanderbinden will. Das Gedicht fragt nach diesem Etwas in der ersten Strophe und versucht in den nächsten, die Frage auch zu beantworten. Der strukturelle Grundriss des Gedichts ist somit ein Zusammenfügen des Geteilten, eine Reintegration der Stimme und – mit deren Hilfe.

Die Landschaft ist zuerst winterlich. Wie so oft in den Gedichten aus dem Band *Schneepart*, aber auch in vielen früheren (*Schneeflocke*, *Eis Eden* etc.), erscheint die Welt eingehüllt in den weißen Schnee und – da das Nähen hier ein Leitmotiv sein soll – entsteigt dem schneeweißen, an John Miltons Vision der eisigen Hölle erinnernden Abgrund<sup>23</sup> ein hierzu unentbehrliches, gleichwohl aber höchst unvollkommenes Werkzeug, eine Schneenadel also, die man – wie das lyrische Ich apodiktisch verordnet – schlucken soll. Bevor die Nadel aber im warmen Inneren des Du zergangen ist, muss sie – in der schmalen Enge des Halses – etwas wie eine Heilung vollziehen, die blockierte Kehle reinigen, die Stimme hörbar werden lassen und ihr nach außen verhelphen: „diesseits, jenseits“. Diese schneeige Chirurgie erweist sich als unerwartet wirksam, die Welt gewinnt ihre alte Ordnung wieder, die mehr wert ist als neun Namen. „Neun Namen / auf Knien genannt“ – neunmal der Buchstabe N, acht paarweise wiederkehrende N-Laute: N.N. *Nomina nominanda*, die zu nennenden Namen, die nicht genannt werden können, da sie unbekannt bleiben – *nomina nescia*.

22 Ebd. S. 487-489.

23 Vgl. Paweł Piszczatowski. „In den Flüssen nördlich der Zukunft – Nordische Landschaften in Gedichten von Paul Celan“. *Triangulum. Germanistisches Jahrbuch 2015 für Estland, Lettland und Litauen* 21 (2015): S. 369-377.



Der Herbeirufung jener nicht nennbaren Namen – „alle die mit- / verbrannten / Namen“ (*Chymisch*)<sup>24</sup>, „vom Unbestattbaren her“ (*Denk dir*)<sup>25</sup> – folgt eine deutliche Zäsur im 15. Vers: „Tumuli, Tumuli“.

Die Tumuli, die Hügelgräber, erinnern an das Gedicht *Entwurf einer Landschaft* aus dem Band *Sprachgitter*:

#### ENTWURF EINER LANDSCHAFT

Rundgräber, unten. Im  
Viertakt der Jahresschritt auf  
den Steilstufen rings.

Laven, Basalte, weltherz-  
durchglühtes Gestein.  
Quelltuff,  
wo uns das Licht wuchs, vor  
dem Atem.

Ölgrün, meerdurchstäubt die  
unbetretbare Stunde. Gegen  
die Mitte zu, grau,  
ein Steinsattel, drauf,  
gebeult und verkohlt,  
die Tierstirn mit  
der strahligen Blesse.<sup>26</sup>

Hier bilden die Rundgräber aus der minoischen Zeit auf Kreta den Teil einer postapokalyptischen Steinlandschaft, in der nur ein deformierter und verkohlter Bruchteil eines Tierschädels, womöglich eines Brandopfers, von einem längst nicht mehr vorhandenen Leben zeugt. Im Gedicht *Was näht* sehen die Dinge anders aus: Anstatt ungastlicher, steiler Steinhäufen, Lavablöcke und Basalte erscheinen hier die Gräber in Form von Hügeln, die die Landschaft so sanft mitgestalten wie der wiegende Klang der weltbeschwörenden Tautologie ihrer Namen: „Tumuli, Tumuli“. Die damit einhergehende Zäsur verändert die Topografie des Gedichts. Schneeschluchten weichen vor pflanzenbewachsenen, leicht hügeligen Küstenniederungen. Etwas wie „Flossenschlag“ lässt sich hören, ein Boot legt am Ufer an.

Obwohl Celan sowohl seiner Ehefrau als auch dem Freund Franz Wurm versicherte, das Gedicht sei in einfacher Sprache geschrieben und verwende nur leicht verständliche Wörter<sup>27</sup>, ist es wohl eher als eine Art dichterische Koketterie des Autors zu verstehen. Eine gewisse semantische Herausforderung stellt etwa das Verb „hinweghügeln“ dar, dem eine ganz wichtige Funktion zukommt. Es dynamisiert nämlich das neue Landschaftsbild, lässt die Grabhügel „wandern“

24 Celan. Die Gedichte (wie Anm. 7). S. 138.

25 Ebd. S. 266.

26 Ebd. S. 111f.

27 Vgl. ebd. S. 1137.

und mit ihnen auch das lebendige Du. Diese Reise des Du, mit den – wie die Meridiane im Gedicht *In der Luft* – wandernden Gräbern, ist zugleich Einladung zu einer geradezu erotischen Nähe: „komm / in den Kuß“.

Nur als ein kontextueller Hinweis und ohne weitere interpretatorische Ansprüche sei an dieser Stelle ein kleines Fragment des gerade genannten Gedichts angeführt, insbesondere da auf dessen Text gleich wieder rekurriert wird:

[...]  
 Groß  
 geht der Verbannte dort oben, der  
 Verbrannte: ein Pommer, zuhause  
 im Maikäferlied, das mütterlich blieb, sommerlich, hell-  
 blütig am Rand  
 aller schroffen,  
 winterhart-kalten  
 Silben.

Mit ihm  
 wandern die Meridiane:  
 an-  
 gesogen von seinem  
 sonnengesteuerten Schmerz [...] <sup>28</sup>

„Komm / in den Kuß“ also, („der Kuß [...] brennt einer Sprache den Sinn ein“<sup>29</sup> – heißt es ein Stück weiter im Gedicht *In der Luft*): eine imperativisch anmutende Ankündigung einer Reintegration, die mit der zweiten Zäsur einsetzen wird, der Zäsur der Heimkehr, der Rückkehr an den Ort eigener Herkunft, des Wiederfindens eines Hauses: „Ankunft, / Abkunft“. Es heißt ja in der Büchnerpreis-Rede:

Geht man also, wenn man an Gedichte denkt, geht man mit Gedichten solche Wege? Sind diese Wege nur Um-Wege, Umwege von dir zu dir? Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst ... Eine Art Heimkehr.<sup>30</sup>

Den letzten Teil des Gedichtes bildet eine Reihe von Bildern, deren geradezu psychedelische ‚Weirdness‘ selbst bei Celan ein wenig unheimlich anmutet. Das Du tritt in eine Welt ein, die das Land seiner Kindheit zu sein scheint, wo es von einem Käfer erkannt wird, vielleicht von jenem Maikäfer aus dem Lied, das „mütterlich blieb“. Dieser Augenblick der Rückkehr und Wiedererkennung initiiert den Prozess einer menschlich-tierisch-pflanzlichen Reintegration. Das Du

28 Ebd. S. 170.

29 Ebd.

30 Celan. Der Meridian (wie Anm. 11). S. 11.

und der Käfer werden von Raupen mit einem dichten Kokon umhüllt und diese kleine Kugel, die sie – das Du und den Käfer – in ihrem Inneren birgt, wird gleichsam zur großen Kugel, als wäre sie nun die ganze Erdkugel, ein kosmisches Zuhause. Eine Transfusion kommt dabei wieder zustande: Der Kreislauf des Du verbindet sich mit den Adern (dem Nervenetz) des Blattes, das – wie wir bereits wissen, sowohl Himmel als auch ein beschreibbares Stück Papier sein kann. Ein Blatt, ein Wort: das Wort, das am Ende des Gedichts erscheint und – wie der Gedanke im Gedicht *Fadensonnen* – mit dem Baum und „all seinem Grün“ verbunden bleibt. Dieses in das pflanzliche Element eingetauchte Wort „geht in sich“ wie das uns bereits bekannte „Brandkraut“. Es „geht in sich“, aber nicht um seine eigene Autarkie zu kontemplieren, sondern – wie es Rhizome tun – sich zu „verpflanzen“, zu migrieren, an einem unerwarteten Ort wieder zu erscheinen. Rhizompflanzen sind nicht zu jäten, man reißt sie aus, aber sie wachsen immer nach, oft da, wo man sie gar nicht erwarten würde. Diesem ‚Rhizom-Wort‘ zu folgen ist ein endloses Wandern, ein Weitergehen ohne Ende. Das Gedicht, von dem hier nur noch ein letzter Satz gesagt sei, ist wohl der einzige Text von Celan, der ohne ein Satzzeichen endet, ohne Punkt – es ist ein unaufhörliches Gedicht: *Hier* durch eine radikale Wortfügung unterbrochen, wächst es wieder *woanders*.

Friederike Heimann (Hamburg)

„Schibboleth“ oder „heterologische Öffnung“?

Über das „Gegenwort“ des Hebräischen in der Dichtung  
Paul Celans

Am 2. Juni 1961 schreibt Paul Celan in einem bemerkenswerten, dann doch nicht abgeschickten Brief aus Paris an den damaligen Leiter des Insel-Verlags Friedrich Michael über ein für ihn ganz besonderes Insel-Buch:

Das älteste Buch meiner Bibliothek – und zugleich einer der drei Gegenstände, die mich an zuhause erinnern, ist ... ein Insel-Buch. Es ist die in blaues Leder gebundene Dünndruckausgabe – du papier bible, n'est-ce pas? – des „Faust“. Dieses Buch hat, auf seine (und meine) Weise ein Insel-Schicksal gehabt. Ich hatte es zu meinem dreizehnten Geburtstag bekommen, als ich, wie wir es nannten, „Bar Mizwah wurde“.<sup>1</sup>

Und er ergänzt gegenüber dem nichtjüdischen Adressaten: „Bar Mizwah, das ist: der Gebotspflichtige“<sup>2</sup>. Ab diesem Zeitpunkt, der bei Jungen um den dreizehnten, bei Mädchen um den zwölften Geburtstag stattfindet, gilt man als erwachsenes, mündiges Mitglied der jüdischen Gemeinschaft mit allen Rechten und Pflichten, die damit verbunden sind.

Zu diesem rituell so bedeutsamen Ereignis erhielt der junge Paul Celan nun nicht etwa, wie es nahegelegen hätte und oft üblich war, eine Ausgabe der Bibel selbst, sondern die Insel-Ausgabe von Goethes *Faust* „du papier bible“. Ein raffiniertes, doppelsinniges Wortspiel, das zugleich auf etwas nüchtern Konkretem fußt. Denn im Französischen handelt es sich beim *papier bible* zunächst um ein neutrales Fachwort, das dem deutschen Dünndruckpapier entspricht. Ein besonderes, sehr dünnes und leichtes Papier, das zudem ausgesprochen widerstandsfähig und lange haltbar ist und gern für umfangreiche Werke wie die Bibel oder auch für größere Nachschlagewerke benutzt wird. Der aus seinem selbstgewählten Lebensort Paris schreibende Celan betont hier also gegenüber Friedrich Michael sowohl die Kostbarkeit als auch lange Haltbarkeit dieses spezifischen Insel-Buchs, das er als Jugendlicher geschenkt bekam und das für ihn so wichtig wie eine Bibel wurde, wobei es sich dabei nicht zuletzt um Goethes *Faust* und damit um so etwas wie die deutsche Kulturbibel schlechthin handelt. Ein Buch, das bereits damals in den jüdischen Kreisen im rumänischen Czernowitz wie auch in Celans aktueller Lebenssituation im französischen Paris auf „seine (und meine) Weise ein Insel-Schicksal“ gehabt hat.

---

1 Paul Celan. „*etwas ganz und gar Persönliches*“. *Briefe 1934-1970*. Hg. Barbara Wiedemann. Berlin: Suhrkamp, 2019. S. 520.

2 Ebd.

Im November 1920 als Paul Antschel im multilingualen Czernowitz geboren wächst Celan – dessen späterer Dichtername auf ein Anagramm von Antschel zurückgeht – mit Deutsch als Muttersprache auf. „Offiziell war Czernowitz eine rumänische Provinzstadt geworden, in Wirklichkeit aber mußte man sie als eine jüdische Stadt deutscher Sprache ansehen“<sup>3</sup>, schreibt der ebenfalls aus Czernowitz stammende Israel Chalfen in seiner Jugendbiographie Celans. Die Zeit, als die Stadt noch zur Habsburgermonarchie gehörte, lag erst wenige Jahre zurück und fast die Hälfte der Einwohner von Czernowitz waren Juden, von denen die Mehrzahl deutschsprachig war. Auch in Celans Familie „pflegte und hütete man sein österreichisch-deutsches Kulturgut“<sup>4</sup>, erinnert sich Ilana Shmueli, Celans Freundin gleichfalls noch aus Czernowitzer Zeiten. Dabei gehörten die deutschen Klassiker und Romantiker, besonders von Celans Mutter hoch verehrt, zum selbstverständlichen Bildungskanon. Trotz Celans späterer, manifester Mehrsprachigkeit blieb „die Sprache, in der er aufging [...] ohne Frage das Deutsche, die Muttersprache“<sup>5</sup> hebt auch John Felstiner in seiner Biographie des Dichters hervor.

Die eingangs zitierte Briefstelle zeigt nun besonders anschaulich, wie selbstverständlich das Deutsche und das Jüdische für Celan miteinander verwoben waren. Mit der Besiegelung seiner Zugehörigkeit zur jüdischen Gemeinschaft als „Bar Mizwah“ und der damit einhergehenden Verpflichtung gegenüber dem jüdischen Gesetz findet gleichzeitig die Begründung seiner deutschen Bibliothek mit einem *der* Urtexte der deutschen Literatur überhaupt statt, als er anstelle der Bibel Goethes *Faust* zum Geschenk erhält. In dieser Weise bildete sich ein Amalgam, das für ihn gleichsam als eine „Insel“ besonderer Art zeitlebens unauflöslich miteinander verschmolzen bleiben sollte und seinen Weg zur Dichtung von Anfang an schicksalhaft bestimmt hat. Denn es war eine doppelte Initiation, die sich auf diese Weise vollzog: Mit der vollen, erwachsenen Verantwortung gegenüber dem jüdischen Erbe der Väter wurde zeitgleich das Band mit der deutschen Muttersprache in ihrer höchsten vollendeten Form goethescher Dichtkunst bestätigt, um ihn letztlich selbst zum deutschen Dichter werden zu lassen, wie er hier aus seiner nachträglichen Perspektive des Briefeschreibers mitschwingen lässt. Das schloss jedoch nicht aus, wie Celan in einem weiteren Brief an Siegfried Unseld vom 6. Januar 1962 berichtet, dass er überdies von seinem „sechsten bis zu [s]einem sechzehnten Lebensjahr Hebräisch“<sup>6</sup> lernte.

Diese im Datum des 13. Geburtstags, dem Tag von „Bar Mizwah“, so anschaulich dokumentierte Zusammenschreibung von jüdisch-biblischer Herschreibung und zugleich deutscher kultureller Einschreibung erfuhr durch das Trauma der Okkupation durch die Deutschen im Juli 1941 dann einen grundsätzlichen und endgültigen Bruch, der Celans Verhältnis zu allem, was Deutsch war,

3 Israel Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979. S. 19.

4 Ilana Shmueli. „Nachwort“. *Paul Celan – Ilana Shmueli. Briefwechsel*. Hg. Thomas Sparr/Ilana Shmueli. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. S. 156.

5 John Felstiner, *Paul Celan. Eine Biographie*. München: C. H. Beck, 1997. S. 28.

6 Paul Celan. Briefe (wie Anm. 1). S. 546.

unwiderruflich verändern sollte. Auch Celans Eltern wurden von SS-Truppen in ein Lager verschleppt und dort ermordet. Celan selbst konnte den Deportationen zwar entgehen, wurde jedoch über viele Monate zu schwerster Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Arbeitslagern eingezogen.

Als ein „Zeuge dessen, was er im Laufe seines Überlebens durchlebte“, fühlte sich Celan – wie Jean Bollack, der mit dem Dichter persönlich befreundet war, hervorgehoben hat – als ein „Emigrant“ in seiner Sprache, „in einem deutschen Exil“<sup>7</sup>. Oder um es mit den Worten eines anderen bekannten Dichters unserer Zeit, Durs Grünbein, zu sagen: „Für Celan ist die Sprache selbst das Exil. Er ist der durch und durch Vertriebene, der niemals ankommen kann.“<sup>8</sup>

Und doch bleibt für Celan die Muttersprache Deutsch stets auch weiterhin und unauflösbar die Dichtungssprache. Jedem, der ihn auf die Problematik ansprach, in der Sprache der Mörder zu schreiben, hielt er entgegen, dass er an „Zweisprachigkeit“<sup>9</sup> in der Dichtung nicht glaube, denn nur in der Muttersprache könne man die eigene Wahrheit aussagen. Dichtung, das sei für ihn „das schicksalhaft Einmalige der Sprache“<sup>10</sup>, wie er einmal in einem Interview mit der Libraire Flinker beteuerte. Bereits in einem der ersten großen Gedichtzyklen *Mohn und Gedächtnis* findet sich das vermutlich 1951 entstandene Gedicht *Der Reisekamerad* mit den Versen:

Deiner Mutter Seele schwebt voraus,  
Deiner Mutter Seele hilft die Nacht umschiffen, Riff um Riff,  
Deiner Mutter Seele peitscht die Haie vor dir her.

Dieses Wort ist deiner Mutter Mündel,  
Deiner Mutter Mündel teilt dein Lager, Stein um Stein,  
Deiner Mutter Mündel bückt sich nach der Krume Lichts.<sup>11</sup>

Deutlicher kann das Erbe der Muttersprache, dieses in der Alliteration so schön veranschaulichte, dem Mund entspringende „Mutter Mündel“, kaum benannt werden. In all der Schwere, die dieses Ich, „Stein um Stein“, zu tragen hat, begleitet es das Wort als der „Mutter Mündel“, teilt sein „Lager“, bückt sich nach einer „Krume Lichts“, nach einem winzigen, wie in der Form einer Krume zerbröselten Rest von Helligkeit in der Dunkelheit dieser Nacht eines Lagers, wobei das Lager hier durchaus doppeldeutig als Nachtlager im Sinne einer Bettstatt wie auch im Sinne eines Lagers als Ort der Gefangenschaft gelesen werden kann.

Zugleich wird mit „Krume“ etwas Zerbröseltes und Verstreutes evoziert, nach dem sich gebückt werden muss, das also in seinen übriggebliebenen Resten

7 Jean Bollack. *Paul Celan. Poetik der Fremdheit*. Wien: Zsolnay, 2000. S. 192.

8 Durs Grünbein. „Der Spiritus des Lebendigen“. *„Schwerer werden. Leichter sein.“ Gespräche um Paul Celan*. Hg. Michael Eskin. Göttingen: Wallstein, 2020. S. 23.

9 Israel Chalfen. Paul Celan (wie Anm. 3). S. 148.

10 Paul Celan. „Antwort auf eine Umfrage der Libraire Flinker“. *Gesammelte Werke in sieben Bänden* (im Folgenden abgekürzt als GW). Bd. 3. Hg. Beda Allemann/Stefan Reich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 175.

11 GW 1. S. 66.

erst mühselig gesucht und aufgelesen werden muss. Und dennoch, trotz dieser Entstellung, trotz der Belastung durch die Steine und seiner Verstümmelung in der extremen Verkleinerung zur „Krumme“, bleibt dieses Wort als der „Mutter Mündel“ ein Reisekamerad, ein von der Mutter herkommender Seelenbegleiter (vgl. 1. Strophe) auf dem Weg durch die Gefahren dieser Nacht. Die Erinnerungen an die Mutter verknüpfen sich unlösbar mit der Muttersprache. Eine Muttersprache, die jedoch trotz aller Angewiesenheit fremd geworden ist und wohl auch schon von Anbeginn etwas Fremdes an sich hatte. So ist das Verhältnis von „Mündel“ und Vormund eben gerade nicht durch die natürliche Elternschaft bestimmt. Entsprechend handelt es sich bei „Mündel“ um ein Wort, das zwar unter den Schutz der Mutter gestellt wurde, welches zugleich aber bereits von anderer, fremder Herkunft ist.<sup>12</sup> Das Gedicht setzt daher keineswegs ein herkömmliches, romantisches Verständnis einer national einheitlich geprägten Muttersprache ins Bild, sondern lässt schon hier ein anderes, offeneres wie auch gebrocheneres Verständnis von Sprache und Herkunft anklingen.

In diesem Kontext deutet sich bereits an, was Celan dann in seiner Bremer Rede von 1958 über ebenjene Muttersprache Deutsch ausführen wird, die für ihn trotz allem „unverloren“<sup>13</sup> blieb, die jedoch hindurchgehen musste

durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, „angereichert“ von all dem.<sup>14</sup>

Über das Wort „angereichert“ ist viel spekuliert und geredet worden. Nicht von der Hand zu weisen ist die Konnotation mit dem Wort *Reich*, das hier zugleich das Dritte Reich evoziert. „[A]ngereichert“ kann zudem *kontaminiert* bedeuten und insofern *verseucht* oder *vergiftet* meinen, was die Beziehung zum Dritten Reich noch unausweichlicher macht. Die Muttersprache Deutsch, die zu lieben den Dichter besonders die eigene Mutter lehrte, zerbrach für ihn im zeitgeschichtlichen Trauma. „Die Sprache zersetzt sich von innen her“, schreibt dazu passend Ulrich Baer, „und diese Beschädigung, zu der es durch die Katastrophe gekommen ist, lässt sich durch kein neues Vokabular auswetzen oder ausbessern, indem man alte Worte neu zusammensetzt“<sup>15</sup>. Fortan wird es in Celans Umgang mit dieser Muttersprache um eine unablässige Infragestellung der in Sprache fixierten Bedeutungen gehen, die in ein eigenes System sprachlicher Umschöpfungen führt.<sup>16</sup> In dieser Weise findet in seiner Dichtung stets

12 Diesen Hinweis habe ich entnommen aus: Esther Kilchmann. „Vom Überleben der Muttersprache. Paul Celan, das Deutsche und die Mehrsprachigkeit“. *Geschichte und Theorie literarischer Mehrsprachigkeit im 20./21. Jahrhundert*. Habilitationsschrift. Universität Hamburg 2021 (unveröffentlichtes Typoskript).

13 GW 3. S. 185.

14 Ebd. S. 186.

15 Ulrich Baer. *Traumadeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. S. 185.

16 Vgl. dazu auch Jean Bollack. *Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur*. Göttingen: Wallstein, 2006. S. 16.



eine Gegenbewegung statt, wobei der Ort der Auseinandersetzung sich in der Sprache selbst befindet.

Diesem Gedanken soll unter Einbeziehung zweier Texte von Jacques Derrida im Folgenden näher nachgegangen werden. Zum einen kommt dabei einer Studie Derridas, die ausdrücklich Paul Celan gewidmet ist und auf Deutsch den Titel *Schibboleth. Für Paul Celan* (Französisch: *Schibboleth – pour Paul Celan*, 1986) trägt, eine besondere Bedeutung zu.<sup>17</sup> Zum anderen hat sich sein Essay *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese* (im französischen Original: *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, 1996), der seinen Ausgangspunkt in Derridas eigener franko-maghrebinischer Situation als aus Algerien stammender Franzose jüdischer Herkunft hat, in diesem Kontext als ausgesprochen aufschlussreich erwiesen.<sup>18</sup> Diese Schrift gilt inzwischen als ein Schlüsselwerk der Literaturwissenschaft und ist von Sprachwissenschaftlern als einer der epochalen Texte über die Sprache in der Geschichte des europäischen Denkens hervorgehoben worden.<sup>19</sup>

Vor kurzem erst hat Dirk Weissmann auf die intensive Auseinandersetzung Derridas mit Celan hingewiesen und die enge Verflechtung von Gedanken Derridas mit Gedichten Paul Celans herausgestellt.<sup>20</sup> Der Philosoph und der Dichter waren sich bereits im Jahr 1960 an der École Normale Supérieure in Paris begegnet, wo Celan zu dieser Zeit eine Tätigkeit als Lektor für Deutsche Sprache ausübte und Derrida als Philosophiestudent eingeschrieben war. Aus diesen ersten vereinzelt Begegnungen folgte jedoch erst Jahre später eine grundlegende Auseinandersetzung Derridas mit Celans Werk, die schließlich so weit gehen sollte, dass Weissmann insbesondere bei den zwei genannten Texten einen direkten Einfluss von Celans Poetik auf Derridas Denken zu erkennen meint. Letztlich ist er davon überzeugt, „dass Celans Poetik eine plausible Quelle von Derridas Theorie der alteritären Einsprachigkeit“ darstellt, „wobei sich in ihr Elemente einer jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit Celans Werk herauskristallisieren.“<sup>21</sup>

„Ich bin einsprachig“, schreibt Derrida. „Meine Einsprachigkeit bleibt, und ich nenne sie meine Bleibe und empfinde sie als solche, ich bleibe dort und

17 Jacques Derrida. *Schibboleth. Für Paul Celan*. Übers. Wolfgang Sebastian Baur. Wien: Passagen, 2002.

18 Jacques Derrida. *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*. Übers. Michael Wetzell. München: Fink, 2003.

19 Vgl. dazu Jürgen Trabant. „Sprach-Passion, Derrida und die Anderssprachigkeit des Einsprachigen“. *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Hg. Susan Arndt/Dirk Naguschewski/Robert Stockhammer. Berlin: Kadmos, 2007. S. 48-65.

20 Dirk Weissmann. „Anders einsprachig – Celan in Derridas Sprachphilosophie“. *Mitdenken. Paul Celans Theorie der Dichtung heute*. Hg. Evelyn Dueck/Sandro Zanetti. Heidelberg: Winter. O.S. (unveröffentlichtes Typoskript, in Veröffentlichung begriffen). Dieser Aufsatz geht zurück auf einen Vortrag auf der Tagung *Celans Theorie der Dichtung heute* an der Universität Zürich vom 10.-12. Juni 2021. Dankenswerterweise hat mir Dirk Weissmann seinen Aufsatz bereits als Preprint zur Verfügung gestellt.

21 Weissmann. Anders einsprachig (wie Anm. 20). O.S.



wohne in ihr.“<sup>22</sup> „Der Dichter wohnt in seinen Worten“<sup>23</sup>, lautet wiederum eine Notiz Paul Celans aus dem Jahr 1959, in etwa also aus dem Zeitraum, in dem seine zwei bekannten Reden – die sogenannte *Bremer Rede* von 1958 und die Büchnerpreisrede, genannt *Der Meridian*, von 1960 – entstanden sind. Was aber, wenn diese Worte keine wirkliche Behausung und schon gar nicht ein Zuhause mehr sein können? Auch für Celan trifft die „Differenz dieses Exils“<sup>24</sup> zu, die Jacques Derrida in der erwähnten Auseinandersetzung mit seiner Muttersprache mit dem Satz beschreibt:

Ich habe nur eine Sprache, und das ist nicht die meinige, meine „eigentliche“ Sprache ist eine Sprache, die ich mir nicht aneignen [*inassimilable*] kann. Meine Sprache, die einzige, die ich zu sprechen verstehe, ist die Sprache des anderen.<sup>25</sup>

Ein kompliziertes Paradoxon wird hier benannt, über das sich vieles sagen ließe. Hier nur kurz so viel: Als eine allgemeine symbolische Ordnung kommt Sprache, auch die Muttersprache, für Derrida zunächst grundsätzlich immer schon vom Anderen her. Diese ‚Herkunft‘, auch als ein kollektives Narrativ oder als ein kultureller Raum, ist ihr von vornherein mitgegeben: „Die Sprache ist vom anderen, kommt vom anderen, ist *das* Kommen des anderen“<sup>26</sup>, um es mit Derridas eigenen Worten zu sagen. Für ihn gibt es keine ‚Behausung‘ in der Sprache, kein ‚Wohnen‘ in den Worten, ohne diese immer schon gegebene Differenz zwischen der Sprache als Medium einer allgemeinen Mitteilbarkeit innerhalb einer gegebenen symbolischen Ordnung einerseits; und andererseits der Unteilbarkeit eines ganz und gar Individuellen, angesichts dessen die Sprache zum einzigartigen Idiom wird, das in gewisser Weise immer ein Stück außerhalb der allgemeinen Ordnung bleiben muss und das man letztlich auch als eine Form des Exils auffassen kann. Sprachliche Ermächtigung und sprachliche Entfremdung gehen so gesehen Hand in Hand. „Aber“, so betont Derrida, „das heißt nicht, dass alle Exile gleichwertig sind“<sup>27</sup>. Ein Unterschied, auf den es ankommt und der gerade für einen Dichter wie Paul Celan ausschlaggebend ist, der – so weiterhin Derrida –, „indem er in der Sprache des anderen und des Holocaust schrieb [...], dennoch die poetische Einsprachigkeit seines Werkes ausdrücklich in Anspruch nahm“<sup>28</sup>.

Einsprachigkeit in dieser Weise ist auf ebenjenes Idiomatiche gerichtet. Als die unverkennbare Sprache eines Einzelnen, seine einzige und einmalige Sprache, was gerade für die poetische Sprache des Gedichts von herausragender Bedeutung ist. „Das Gedicht ist der Ort, wo das Synonyme unmöglich wird,

---

22 Derrida. Einsprachigkeit (wie Anm. 18). S. 11.

23 Paul Celan. *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlass*. Hg. Barbara Wiedemann/Bertrand Badiou. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005. S. 138.

24 Derrida. Einsprachigkeit (wie Anm. 18). S. 115.

25 Ebd. S. 46.

26 Ebd. S.131.

27 Ebd. S. 115.

28 Ebd. S. 133f.

es hat nur seine Sprache“<sup>29</sup>, notiert Celan in seinen Vorbereitungen zur Meridianrede. Stets geht es in Celans Poetik auch um jene traumatische Erfahrung, die sich – um es noch einmal mit den Worten Derridas zu sagen – „direkt in die rätselhafte Artikulation zwischen einer universellen Struktur und ihrem idiomatischen Zeugen einprägt“<sup>30</sup>. Mehr als alles andere musste sich daher gerade für Celan jene von Derrida aufgeworfene Frage stellen: „Wie soll man unter diesen Umständen dieses Mal beschreiben, wie soll man diese Einmaligkeit bezeichnen?“<sup>31</sup> Mit anderen Worten, wie lässt sich „das Anderswo“ eines Anderen, das Nicht-Übersetzbare gleichsam im Inneren der Muttersprache selbst mitteilen? Denn, so Derrida: „Man kann von einer Sprache nur in dieser Sprache sprechen. Und sei es, um sie außer sich selbst zu bringen“<sup>32</sup>. Oder, um einen Vers Celans aus dem Gedicht *Aschenglorie* aufzugreifen: „Niemand zeugt für den Zeugen“<sup>33</sup>.

In seiner aus dem Jahr 1960 stammenden Meridianrede wird Celan schließlich den Gedanken vom Immer-Noch des Gedichts dessen formulieren, „der nicht vergißt, daß er unter dem Neigungswinkel seines Daseins spricht.“<sup>34</sup> Ein Satz, der als eine der zentralen Aussagen seiner Poetik angesehen werden kann, womit zugleich das eigene jüdische Trauma als das seine Dichtung Bestimmende implizit angesprochen ist. Immer wieder geht es um ein Sprechen am Rande des Verstummens oder eines ständig drohenden Zusammenbruchs. Und immer wieder geht es darum, diesen durch ein bestimmtes, ein gegebenes Datum einzigartigen Einschnitt im Gedächtnis zur Sprache zu verhelfen. Diesen ‚Kniff‘ (bzw. diese Falte, auch Falzung, ja Zäsur), wie wiederum Derrida es nennen würde, „in der Wahrheit“<sup>35</sup>, die bestimmt werde von einer historisch einzigartigen Situation. Eine „Zeitenschrunde“, um ein Wort Celans aus dem Gedicht *Weggebeizt* aufzugreifen<sup>36</sup>, die Ulrich Baer zufolge „das Zeitengefüge“ auseinanderreißt, den „Lauf der Zeit [unterbricht], indem sie mit der Kraft eines aktuellen Ereignisses in die Gegenwart einbricht.“<sup>37</sup>

Das Gedicht sei „nicht aktuell, sondern aktualisierbar“<sup>38</sup>, hält Celan in einer Notiz fest. Jedes einzelne Datum in seiner Unausweichlichkeit bedeutet stets auch ein schicksalhaft Einmaliges, das im Gedicht seinen eigenen, unverwechselbaren Ausdruck sucht, was auch heißen kann, die gegebene Sprache zu erweitern und neue Territorien darin abzustecken. Und doch strebt das Gedicht zugleich auch nach Mittelbarkeit, ist es unterwegs zu einem Gegenüber, zu

29 Paul Celan. *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien. Werke. Tübinger Ausgabe* (im Folgenden abgekürzt als TCA). Bd. 3. Hg. Bernhard Böschenstein/Heino Schmall. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999. S. 130.

30 Derrida. *Einsprachigkeit* (wie Anm. 18). S. 118.

31 Ebd. S. 38.

32 Ebd. S. 41.

33 GW 2. S. 72.

34 TCA 3. S. 9.

35 Derrida. *Einsprachigkeit* (wie Anm. 18). S. 115 u. 118.

36 GW 2. S. 31.

37 Baer. *Traumadeutung* (wie Anm. 15). S. 207.

38 Paul Celan. *Mikrolithen* (wie Anm. 23). S. 151.

einem Du. Denn auch das Dialogische des Gedichts war für Celan stets von besonderer ethischer Bedeutung. Wie er es selbst ein weiteres Mal in seiner Meridianrede gesagt hat: „Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht.“<sup>39</sup> Zeugenschaft, ein Zeugnis abzulegen, „beruht auf der Beziehung zu einem Gegenüber, auf einem Dialog mit dem ‚Du‘“<sup>40</sup>, bemerkt ein weiteres Mal Ulrich Baer. Die Bildsprache des Gedichts rufe bei Celan eine spezifische Zeit und einen spezifischen Ort auf, erklärt wiederum Amir Eshel in seinen Reflexionen über das dichterische Denken Celans, um sich darüber zu einem Gespräch zu entwickeln, das sich in der Gegenwart ereignet. So gesehen sei das Gedicht eine „lyrische Artikulation“, ein „sprachliches Ereignis“<sup>41</sup> und wir sind eingeladen daran teilzunehmen.

Das Gedicht wird – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifelteres Gespräch.<sup>42</sup>

So heißt es ein weiteres Mal im *Meridian*. Eine Hoffnung auf Teilnahme als Begegnung und Gespräch wird hier formuliert, die für Celan ein essenzielles Anliegen war, die ihm jedoch immer wieder verweigert werden sollte. Als ein in mehrfacher Hinsicht exterritorialer deutscher Dichter aus einer – innerlich wie äußerlich – zerstörten Landschaft des Ostens kommend, traf er in der Nachkriegszeit der 50er Jahre mit seinen Gedichten vor allem auf eine deutsche Öffentlichkeit, deren Bereitschaft, sich auf dieses „Andere“ seiner Gedichte einzulassen, ja sich demgegenüber zu öffnen, vorrangig durch Ignoranz, Verkenntung oder sogar offene Abwehr versperrt war. Man denke nur an den Spott und das Gelächter, die Celans Lesung der *Todesfuge* 1952 auf einer Tagung der Gruppe 47 hervorrief, als der Dichter das erste Mal überhaupt nach Deutschland gekommen war, um einige seiner Gedichte dort vorzutragen. Für Thomas Sparr handelt es sich hier nachgerade um eine „Urszene“<sup>43</sup> in der bundesdeutschen Rezeption der Nachkriegszeit, die oftmals von Verkenntung und teilweise bössartigen, nicht zuletzt antisemitischen Vorurteilen gekennzeichnet war. Wolfgang Emmerich wiederum erkennt darin eine bereits

im Grundsätzlichen schiefe Konstellation, die dauerhaft bleiben sollte, geprägt von Missverständnissen, Fremdheit, Kränkungen, vor allen Dingen aber der Unfähigkeit der meisten mit Celan altersgleichen Kollegen, die Verstrickungen der eigenen Biographie zureichend zu durchschauen und einen Zustand der Wahrhaftigkeit mit sich selbst zu erlangen.<sup>44</sup>

---

39 TCA 3. S. 8.

40 Baer. Traumadeutung (wie Anm. 15). S. 196.

41 Amir Eshel. *Dichterisch denken*. Berlin: Jüdischer Verlag bei Suhrkamp, 2020. S. 50f.

42 TCA 3. S. 9.

43 Thomas Sparr. *Todesfuge. Biographie eines Gedichts*. München: DVA, 2020. S. 128.

44 Wolfgang Emmerich. *Nabe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*. Göttingen: Wallstein, 2020. S. 87.

Eine Begegnung mit dem, wovon seine Dichtung sprach, konnte so nicht stattfinden. Die Verletzung darüber saß tief bei Celan. Er habe „sich von der kulturellen Erneuerung Deutschlands nach dem Dritten Reich mißbraucht“<sup>45</sup> gefühlt, meint schließlich sein Biograph John Felstiner. Nicht zuletzt ist es auch dieser Hintergrund, vor dem man sich die Einfügung hebräischer Worte in seinen Gedichten zu vergegenwärtigen hat.

Das erste Gedicht überhaupt, in das ein hebräisches Wort Eingang findet, trägt dieses Hebräische gleich im Titel und heißt *Schibboleth*. Es gehört dem Zyklus *Von Schwelle zu Schwelle* an, der 1955 erschienen ist. Besonders dann aber in dem einige Jahre darauf im Jahr 1963 veröffentlichten Zyklus *Die Niemandrose*, tauchen in Paul Celans Dichtung gehäuft weitere hebräische Worte auf, dabei erneut auch das Wort *Schibboleth* in dem Gedicht *In eins*. Ein weiteres Gedicht trägt wiederum als Titel das Wort *Hawdalab*, oder es finden sich hebräische Einfügungen innerhalb der Gedichte selbst wie „Kaddisch“ und „Jiskor“ in *Die Schleuse*, „Tekiah“ in *Es ist alles anders* und „Aleph“ und „Beth“ in *Hüttenfenster*.<sup>46</sup> Celan ist zu dieser Zeit besonders von dem russisch-jüdischen Dichter Ossip Mandelstam beeinflusst, dem *Die Niemandrose* gewidmet ist und dessen Gedichte er wenige Jahre zuvor aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt hatte. In Mandelstam erkennt er eine starke innere Verwandtschaft, ja er schreibt sich nachgerade körperlich in dessen Gedichte ein, als würde er seine Arme, Hände und Finger mit denen Mandelstams tauschen können, um dessen Poetik auf seine Weise fortzuschreiben, wie es einige Verse aus seinem Gedicht *Es ist alles anders* anschaulich werden lassen. Die Übertragung der Gedichte Mandelstams gerät so zur „dialogischen Auseinandersetzung“, wie Jürgen Lehmann hervorgehoben hat, in deren Verlauf „die fremdsprachige Vorlage der eigenen Dichtung angenähert, gleichsam weitergeschrieben wird“.<sup>47</sup> Vor allem fühlte Celan sich auch durch Mandelstams weltoffenes, kosmopolitisches Judentum inspiriert, was wiederum zu einer verstärkten Beschäftigung mit seinem eigenen Judentum führte. Es ist daher kein Zufall, dass gerade in dieser Zeit zunehmend hebräische Worte wie auch insgesamt anderssprachige Elemente in Celans Gedichten auftauchen. Doch auch in späteren Gedichten finden sich immer wieder hebräische Einsprengsel. So ist in *Nah, im Aortenbogen*, ein Gedicht aus dem Zyklus *Fadensonnen* (1968), das Wort *Ziw* enthalten und das Gedicht *Du sei wie du, immer* aus *Lichtzwang* (1970) endet mit den zwei Worten *kumi ori*, von Celan in einem persönlich gewidmeten Exemplar an die in Israel lebende Freundin Ilana Schmueli sogar in hebräischer Schrift (קומי אורי) eingefügt. Und schließlich findet sich in dem Gedicht *Mandelnde*

45 Felstiner. Paul Celan (wie Anm. 5). S. 115.

46 GW 1. S. 222, 284, 278. Zu dem Gedicht *Hüttenfenster* vgl. auch Friederike Heilmann. „Sprachexil. Zum Verhältnis von ‚Vätersprache‘ und Muttersprache bei Gertrud Kolmar und Paul Celan“. *Sprache(n) im Exil. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch* 32/2014. Hg. Doerte Bischoff/Christoph Gabriel/Esther Kilchmann. München: text + kritik, 2014. S. 289-292.

47 Jürgen Lehmann. „Übersetzungen aus dem Russischen“. *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Markus May/Peter Goßens/Jürgen Lehmann. Stuttgart: Metzler, 2012. S. 208.

aus dem sogenannten *Jerusalemzyklus* (posthum publiziert in: *Zeitgehöft*) als abschließender Vers das an einen Liedanfang des hebräischen Dichters Chaim Nachman Bialik anknüpfende Wort *hachnissini*.

Dass Celans Gedichte schwer zugänglich sind, ist bekannt und hat vielfache Gründe, von denen einige bereits zur Sprache kamen und die er besonders im *Meridian* dargelegt hat, worin er schließlich auf das, was er als ein „Gegenwort“<sup>48</sup> bezeichnet, zu sprechen kommt, etwas, was zu Recht – wie ein weiteres Mal Amir Eshel behauptet – als ein „dichterischer Ausbruch aus verschlissenen Metaphern und banalisiertem Vokabular“<sup>49</sup> aufgefasst werden kann. So gesehen ist gerade auch das Fremde und Unzugängliche dem Gedicht eigen und gehört mit zu seiner besonderen poetischen Sprache.

Vor allem auch die hebräischen Worte lassen sich in diesem Kontext als ‚Gegenworte‘ auffassen, die die Hermetik des Gedichts zunächst noch zu verstärken scheinen. Bei genauerer Analyse erweist sich jedoch, dass diese ‚Schibboleths‘, wie man jene in der deutschen Sprache fremden und vielleicht befremdlich wirkenden Worte auch nennen könnte, zwar die Zugänglichkeit des Gedichts erschweren und die Herausforderung an den Rezipienten erhöhen. Werden diese jedoch als Losungsworte erkannt, so sind sie zugleich auch wichtige Erkennungsmaße, die einen besonderen Übergang, einen ungeahnten Zugang, mithin eine Öffnung in ein Unbekanntes und Anderes ermöglichen.<sup>50</sup>

Zwei Gedichte sollen nun im Folgenden genauer vorgestellt werden. Zunächst wird es um das Gedicht *Schibboleth* gehen, in dessen Titel zum ersten Mal bei Celan ein hebräisches Wort auftaucht und das von ihm vermutlich gegen Ende des Sommers 1954 verfasst worden ist. Jedenfalls schreibt er am 3. Oktober 1954 an seinen Freund Isac Chiva, dem er zuvor das Gedicht zugeschickt hatte, die Zeilen:

Ich wüßte zu gerne, was Du davon hältst, vor allem, was Du von dem hältst, das ich ‚Schibboleth‘ genannt habe (das Wort aus dem Hebräischen kommt im Alten Testament vor, im Deutschen bedeutet es ungefähr „Erkennungszeichen“) und in das ich, wie Du siehst, die Erinnerung an den Arbeiteraufstand in Wien und an das revolutionäre Madrid getan habe.<sup>51</sup>

Bei *Schibboleth* handelt es sich um ein Wort, das eigentlich kaum genau übersetzt werden kann. Zwar hat es in mehreren antiken Sprachen wie dem Phönizischen, dem Jüdisch-Aramäischen oder dem Syrischen jeweils verschiedene Bedeutungen durchlaufen, so z. B. Strom, Fluss oder auch Kornähre und Ölzweig. Doch all dieses spielt für das, worauf es schließlich ankommt, kaum eine Rolle. Die

48 GW 3. S. 189.

49 Eshel. Dichterisch denken (wie Anm. 41). S. 81.

50 Zu den hebräischen Wörtern bei Celan vgl. ebenfalls Ferdinand van Ingen. „Das Problem der lyrischen Mehrsprachigkeit bei Paul Celan“. *Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans*. Hg. Joseph P. Strelka. Bern/Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 1987. S. 64-76.

51 Celan. Briefe (wie Anm. 1). S. 172.

schlichte Übersetzung führt hier kaum weiter. Celan zufolge nun bedeutet das Wort auf Deutsch ungefähr so etwas wie „Erkennungszeichen“, womit noch eine ganz andere Bedeutungsebene angesprochen wird, die dem, worum es geht, erheblich näherkommt. So geht die Anspielung Celans auf das Alte Testament auf eine Episode aus dem Buch der Richter (12,5-6) zurück, als das Wort während eines Krieges als Losungswort eingesetzt wurde, um die Grenze am Jordan zu bewachen und die von den Israeliten besiegten Ephraimiten an der Flucht über den Fluss zu hindern. Von jedem, der durch die Grenze und über das Wasser wollte, verlangte man, dass er laut *Schibboleth* sagte, wohl wissend, dass die Ephraimiten das *Schi* nicht richtig aussprechen konnten und stattdessen stets *Sibboleth* sagten. Sie verrieten sich also durch die falsche Aussprache und wurden dadurch erkennbar, dass sie schlichtweg den diakritischen Unterschied zwischen *Schi* und *Si* nicht bemerkten, auf den es hier einzig und allein ankam, um am Leben zu bleiben und ans andere Ufer durchgelassen zu werden. Schlimmstenfalls kann ein zunächst derartig gering erscheinender Unterschied letztlich über Leben und Tod entscheiden, mindestens jedoch darüber, ob man zurückgewiesen wird oder einem Zutritt gewährt wird, ja ob man überhaupt *über-setzen* kann. Es geht also um etwas innerhalb der Sprache selbst. „Alles erscheint im Prinzip mit Recht übersetzbar“, führt Derrida darüber aus, „außer dem Merkmal der Unterscheidung zwischen den Sprachen im Inneren des poetischen Ereignisses selbst.“<sup>52</sup>

### *Schibboleth*

Mitsamt meinen Steinen,  
den großgeweinten  
hinter den Gittern,

schleiften sie mich  
in die Mitte des Marktes,  
dorthin,  
wo die Fahne sich aufrollt, der ich  
keinerlei Eid schwor.

Flöte,  
Doppelflöte der Nacht:  
denke der dunklen  
Zwillingsröte  
in Wien und Madrid.

Setz deine Fahne auf Halbmast,  
Erinrung.  
Auf Halbmast  
für heute und immer.

---

52 Derrida. *Schibboleth* (wie Anm. 17). S. 64f.



Herz:  
 gib dich auch hier zu erkennen,  
 hier, in der Mitte des Marktes.  
 Ruf's, das Schibboleth, hinaus  
 in die Fremde der Heimat:  
 Februar. No pasaran.

Einhorn:  
 du weißt um die Steine,  
 du weißt um die Wasser,  
 komm,  
 ich führ dich hinweg  
 zu den Stimmen  
 von Estremadura.<sup>53</sup>

Als ein solches *Schibboleth* wird in Celans Gedicht nun die spanische Wendung *no pasarán* eingeführt, was in der deutschen Übersetzung wahrscheinlich nicht ganz zufällig bedeutet: *Sie werden nicht durchkommen*. Damit scheint es ganz unmittelbar an das, was schon das biblische *Schibboleth* bedeutet hatte, anzuknüpfen. Es handelt sich auch hier um ein Erkennungszeichen, einen Kampftruf aus dem Spanischen Bürgerkrieg, den Celan – wenn er in der dritten Strophe „von der dunklen Zwillingsröte / in Wien und Madrid“ spricht – in einem Gefühl innerer Verbundenheit mit jenem bewaffneten Arbeiteraufstand gegen den Austrofascismus vom Februar 1934 in Wien zusammenschreibt, der blutig niedergeschlagen worden war. In der Monatsangabe Februar treffen sich das Datum des Wiener Aufstands vom 13. Februar 1934 mit dem parlamentarischen Sieg der Volksfront in Spanien am 16. Februar 1936, der dann zum Ausbruch des Bürgerkriegs führen sollte. Die Namen beider Städte, Wien und Madrid, stehen in dieser Weise metonymisch für die Sehnsucht nach Befreiung und den mutigen Widerstand unter Einsatz des eigenen Lebens gegen die verschiedenen Strömungen des europäischen Faschismus. Sie rufen die Erinnerung an ein Anderes wach, das sich den menschenverachtenden Entwicklungen entgegengestellt hat, an etwas, das aus dem Herzen kommt und das Herz ergreift, wie es die fünfte Strophe im Gedicht anklingen lässt. Denn es verlangt Mut, sich in einer fremdgewordenen Öffentlichkeit als ein Anderer zu erkennen zu geben, das „Schibboleth“ in diese „Fremde der Heimat“ hinauszurufen, „hier, in der Mitte des Marktes“, im Zentrum der Öffentlichkeit also, ausgeliefert und für alle sichtbar. Genau dort, wohin dieses Ich zuvor gegen seinen Willen geschleift worden war, „mitsamt meinen Steinen, den großgeweinten“. Wieder einmal können auch hier die Steine erneut als Chiffre für das Trauma wie die damit einhergehende Trauer angesehen werden. Die Gitter scheinen dabei bereits auf Celans anschließenden Gedichtzyklus *Sprachgitter* hinzudeuten und somit erneut das Sprachproblem einer inneren Gefangenschaft anzusprechen.

Mit all dieser Last, mit diesen seinen großgeweinten Steinen, wird das hier sprechende Ich einer Öffentlichkeit ausgesetzt, deren Fahne es zugleich

---

53 GW I. S. 131f.

„keinerlei Eid schwor“. Denn in seiner Sprache, dieser „Doppelflöte der Nacht“, wie es in der dritten Strophe heißt, die auch als die lyrische Sprache des Gedichts aufgefasst werden kann, spricht eine andere Erinnerung mit, die der Nacht- oder auch der Schattenseite der Geschichte angehört, und die mit den Namen von Wien und Madrid einhergeht. Mag sein, dass der Dichter damit zugleich auf eine Besprechung seines Gedichtzyklus *Mohn und Gedächtnis* von Curt Hohoff anspielt, die in den *Neuen Deutschen Heften* wenige Wochen zuvor unter dem Titel *Flötentöne hinter dem Nichts* erschienen war und die Wolfgang Emmerich als einen „entschieden böartigen Verriss“<sup>54</sup> bezeichnet hat. Hohoff, der ehemals für die nationalsozialistische Kulturzeitschrift *Das Innere Reich* geschrieben hatte, sprach Celans Gedichten in seiner Kritik jeglichen Wirklichkeitsgehalt ab und bezeichnete diese als metaphorisch „überladen, unverständlich, grammatisch spannungslos“<sup>55</sup>. Auch darauf mag Celan hier nun auf seine Weise geantwortet haben, dessen dichterische Sprache allerdings für eine andere Auffassung von Wirklichkeit entsteht.

Denn im Sinne dieser „Doppelflöte“ gibt es im Gedicht gleich mehrfache Doppelungen: zwei Fahnen, für zwei verschiedene Arten des Umgangs mit Sprache, als eine Tag- und eine Nachtseite der Sprache. Doch auch als eine „dunkle[] / Zwillingsröte“, die eine Verbindung herstellt zwischen den zwei Städtenamen, Wien und Madrid, und die zugleich für die Auflehnung gegen Unterdrückung und Menschenverachtung wie für den Widerstand dagegen steht, gleichzeitig jedoch ebenfalls die Erinnerung wachruft an die Niederlagen, die damit verbunden waren, sowie an all die Toten, die ihr Leben dafür lassen mussten. Auch in dieser Weise geht es um die andere Fahne, die einer „Erinnerung“, die auf Halbmast zu setzen ist, als *das* Symbol staatstragender Trauer schlechthin. „Wahr spricht, wer Schatten spricht“<sup>56</sup>, heißt es in einem anderen Gedicht mit dem Titel *Sprich auch du* aus demselben Zyklus, das in etwa zeitgleich entstanden ist.

Mit diesem Ruf eines „Schibboleth“ nun, als Bekennungs- und Befreiungszeichen in einem, wendet sich das Ich des Gedichts in der letzten Strophe an jemanden oder auch an etwas mit Namen „Einhorn“. Zwar hieß ein guter Freund Celans noch aus den Czernowitzer Tagen Erich Einhorn, doch ist mit diesem eher märchenhaften Namen wohl mehr die Dichtung überhaupt angesprochen, wie dies Celan selbst in einem Brief behauptet: „Das Einhorn ist – auch – die Dichtung“<sup>57</sup>, schreibt er am 15. Januar 1964 an Gerhard Kirchhoff, der ihn zuvor um eine Auskunft zur Interpretation des Gedichts gebeten hatte. Eine Dichtung, die wie ein Freund ebenjenes *Schibboleth* als das entscheidende Lösungswort aufgreift und weiterträgt. Und schließlich wird als ein weiterer Name und zugleich das letzte Wort im Gedicht noch „Estremadura“ genannt. All diese Namen – Wien, Madrid, Februar, Einhorn, Estremadura – zeigen deutlich die metonymische Struktur dieser Verse. Denn sie alle stehen für ein Anderes,

54 Zit. n. Emmerich. *Nabe Fremde* (wie Anm. 44). S. 91f.

55 Zit. n. ebd. S. 91f.

56 GW 1. S. 135.

57 Celan. Briefe (wie Anm. 1). S. 660.



weisen über sich hinaus in etwas Allgemeineres und Größeres und repräsentieren schließlich eine eigene, schwer zu bestimmende Form von Wirklichkeit.

In dem bereits erwähnten Brief gibt Celan nun ebenfalls zum Namen „Estremadura“ einige Erklärungen:

„Estremadura“ ist das spanische Estremadura; die Stimmen sind – ursprünglich: ich hatte damals ein von Germaine Montero gesungenes spanisches Lied gehört – Hirtenstimmen. Dass sie sehr fern, ja fast unerreichbar sind, ist richtig. Fast unerreichbar, nicht ganz unerreichbar.<sup>58</sup>

Dass es sich bei der Gegend, die mit diesem Namen bezeichnet wird, letztlich erneut um ein ‚Schibboleth‘ handelt, zeigt ebenfalls wiederum nur ein kleines Merkmal an. Denn die spanische Provinz an der Grenze zu Portugal wird zwar ‚Estremadura‘ ausgesprochen, so wie Celan es im Brief auch schreibt, jedoch *eigentlich* statt mit *s* mit einem *x* geschrieben: die *Extremadura*. Auch hier geht es also erneut um eine winzige Grenzverschiebung im diakritischen Unterschied von ‚x‘ zu ‚s‘. Das Wort weist ein weiteres Mal in den Spanischen Bürgerkrieg, wo es auch in dieser Gegend heftige Kämpfe zwischen den republikanischen Truppen und den faschistischen Legionen unter Franco gab. Zudem soll das Wort *Extremadura* von *extremo del Duero* abstammen, was passend zum *Schibboleth* mit *jenseits des Flusses Duero* übersetzt werden könnte. Der Duero ist ein Grenzfluss, der die spanische Seite von der portugiesischen trennt und der eine wichtige Fluchtlinie im Krieg markierte. Ein weiteres Mal tritt damit hervor, wie genau Celan mit der Sprache arbeitet. Jenseits dieser Grenze, auf der anderen Seite des Flusses, kaum noch erreichbar, am äußersten Ende, wie das Wort ‚Estrema-Dura‘ ebenfalls mit anklingen lässt, sind fast unerreichbar, doch nicht ganz unerreichbar „Hirtenstimmen“ vernehmbar. Hirtenstimmen, die ein fast vergessenes oder verdrängtes Anderes als „Hirten“ hüten und aufbewahren und damit vielleicht auch an die Stimmen all der unschuldig Getöteten erinnern.

Mit dieser Überquerung einer unsichtbaren Grenze erst gewinnt der an sich bedeutungslose Unterschied im Schibboleth schließlich Bedeutung, wird ein Übersetzen möglich, um sich darin sowohl in der Trauer als auch der Geste eines Widerstehens miteinander zu verbinden oder – um es mit Celan zu sagen – sich im Sinne eines Meridians zu finden. „Die Linie, ein Meridian des humanen Widerspruchs gegen die Diktaturen“<sup>59</sup>, wie Axel Gellhaus das einmal so wunderbar ausgedrückt hat. Das Wort *Estro* kann im Spanischen auch *poetische Inspiration* bedeuten, während *madurar nachdenken* oder auch *reifen* meinen kann. Dies unterstreicht noch die Poetizität dieser Landschaft von, wie er es nennt, *das Estre-madura*, die in diesem Gedicht schließlich als eine besondere Form der Dialogizität innerhalb der verschiedenen Sprachen – Deutsch,

58 Ebd.

59 Axel Gellhaus. „An Edom!‘ Die Figur des *Abdias* bei Heine, Stifter, Susman und Celan“. *Integration und Ausgrenzung. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Festschrift für Hans Otto Horch zum 65. Geburtstag*. Hg. Mark H. Gelber/Jakob Hessing/Robert Jütte. Tübingen: Niemeyer, 2009. S. 413.

Hebräisch, Spanisch – in Szene gesetzt wird. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Celan das aus dem Hebräischen stammende Wort *Schibboleth* zur Kennzeichnung dessen, was einen Übergang, vor allem eben auch einen Übergang in die Sprache des Gedichts, ermöglicht oder aber verhindert, gewählt hat. Infolgedessen lässt sich davon ausgehen, dass ebenso die weiteren hebräischen Wörter in Celans Gedichten als ‚Schibboleths‘ aufgefasst werden können, die den Zugang zum Gedicht, in dessen Anderes und Heteronomes, das für Celan immer auch mit dem Jüdischen verbunden ist, eröffnen. Durchaus im Sinne einer „heterologischen Öffnung“, um hier einen weiteren Begriff Derridas aufzugreifen, die dem Gedicht erlaubt, „von etwas anderem zu sprechen und sich an den anderen zu wenden.“<sup>60</sup>

Abschließend soll es um ein Gedicht gehen, dessen letzte Verse in diesem Fall von zwei hebräischen Worten gebildet werden. Am 3. Dezember 1967 schreibt Paul Celan ein eher kurzes Gedicht, das jedoch von einer außergewöhnlichen, zeitlichen wie sprachlichen Vielschichtigkeit ist, und das gern auch als ein ‚Jerusalemgedicht‘ bezeichnet wird. Vorausgegangen war eine für Celan zu dieser Zeit entscheidende Begegnung, und zwar das Wiedersehen mit Ilana Shmueli, einer Jugendfreundin aus Czernowitz, die inzwischen in Israel lebte. Beide hatten nach dem Krieg ihre Heimatstadt Czernowitz in ganz unterschiedliche Richtungen verlassen und sich daraufhin mehr oder weniger aus den Augen verloren. Bis Ilana Shmueli im September 1965 Celan überraschend in Paris besuchte. In ihren Erinnerungen an diese Begegnung schreibt sie:

Es war der 11. September 1965 – es war ein gutes Wiedersehen. Ein leuchtender Spätnachmittag in Paris. Wir sprachen und gingen [...] Es war auch viel von Hebräischem die Rede. Wir erzählten vom Heute, und wir dachten ans „Einst“. Wir prüften, wie es in uns lebte, was wir daraus gemacht hatten; es war ein nicht endenwollendes Gespräch.<sup>61</sup>

Wie das Zitat bereits erahnen lässt, wurde es eine für beide besondere Begegnung, die sich zunächst in Briefen weiterentwickelte. Als Celan, der inzwischen von seiner Frau Gisèle getrennt lebte, sich dann im Herbst 1969 für einige Wochen in Israel aufhielt, sollte sich zwischen den beiden eine bewegende Liebesgeschichte entwickeln. Daraus ist schließlich ein ganzer Gedichtzyklus entstanden, der sogenannte *Jerusalemzyklus*, der als ein Teilzyklus in der erst posthum erschienenen Zusammenstellung nachgelassener Gedichte in *Zeitgehöft* (1976) enthalten ist.

Das Gedicht, um das es im Folgenden geht, wurde von Celan zwar nach seinem Wiedersehen mit Shmueli in Paris, jedoch noch vor seiner Israelreise, bereits im Dezember 1967 verfasst und gehört dem letzten noch zu seinen Lebzeiten herausgegebenen Zyklus *Lichtzwang* von 1969 an.

Dem Schreiben dieses Gedichts war nur wenige Monate zuvor der sogenannte Sechstagekrieg im Sommer 1967 vorausgegangen, der auch bei Celan

60 Derrida. Einsprachigkeit (wie Anm. 18). S. 133.

61 Shmueli. Nachwort (wie Anm. 4). S. 164.

große Angst um die Existenz Israels ausgelöst hatte. Er nahm intensiven Anteil an diesem Geschehen und fühlte sich auch darin in seinen Briefen mit Ilana tief verbunden. Schon beim Abschied in Paris hatte sie Celan versprochen, ihm bei seinem Besuch Jerusalem zeigen zu wollen, nun beschließt sie einen Brief vom 11. September 1967, und damit auf den Tag genau zwei Jahre nach dem ersten Wiedersehen, erneut mit den Worten: „Ich will Dir Jerusalem zeigen“<sup>62</sup>. Ein Satz, der angesichts der akuten Bedrohung der Vernichtung, der Israel gerade kurz zuvor noch ausgesetzt gewesen war, eine ganz eigene, fast beschwörende Bedeutung gewinnt. Wobei Jerusalem im jüdischen Kontext schon von jeher eine herausragende, identitätsstiftende Stellung zukommt. Als heilige Stadt von geradezu mystischer Bedeutung war und ist es das jahrtausendealte Sehnsuchtsziel aller Juden auf der ganzen Welt. Ein Ort der Befreiung, der Rückkehr und Ankunft. Und eine Stadt, die auch im Sechstagekrieg ein weiteres Mal heiß umkämpft war. Celan war sicher kein Zionist im herkömmlichen Sinn, doch fürchtete er zutiefst die Vernichtung dieses fragilen jüdischen Staates, der sich nach der großen Katastrophe wenige Jahrzehnte zuvor gerade erst zu bilden begonnen hatte und der für einen Ort der Zuflucht als auch für ein neues jüdisches Selbstbewusstsein stand.

DU SEI WIE DU, immer

*Stant vp Jherosalem inde  
erheyff dich*

Auch wer das Band zerschnitt zu dir hin,

*inde wirt  
erluchtet*

knüpfte es neu, in der Gehugnis,

Schlammbrocken schluckt ich, im Turm,

Sprache, Finster-Lisene

*kumi  
ori.*<sup>63</sup>

Es handelt sich um ein kurzes, aber überaus komplexes Gedicht, das sich bereits von seinem Titel her wie eine Aufforderung zur Selbstermunterung oder auch zur Selbstakzeptanz liest. „Du sei wie Du, immer.“ Sieben kurze Strophen folgen, teilweise nur aus einem einzigen Vers bestehend, in zunächst drei unterschiedlichen Sprachformen, wobei hier außerdem noch eine weitere Sprache unsichtbar mitschwingt, wie sich zeigen wird.

62 Paul Celan – Ilana Shmueli. Briefwechsel (wie Anm. 4). S. 8.

63 GW 2. S. 327.

Sprachlich wechseln die Strophen vom Mittelhochdeutschen am Anfang zum Hebräischen am Ende, immer wieder unterbrochen von neuhochdeutschen Einschüben. Bereits auf diese Weise erscheint das Gedicht wie eine vertikale Zeitachse, die durch die verschiedenen historischen Sprachschichten hindurchgeht.<sup>64</sup> Dabei wird vom ersten Vers an deutlich, dass es in irgendeiner Weise um Jerusalem geht, das allerdings in befremdlicher und befremdender Weise einzig in diesem ersten Vers und nur auf Mittelhochdeutsch genannt wird: „Jherosalem“. Etwas scheint in dieser Namensnennung bereits entstellt und entfremdet zu sein, zumal es sich ja um ein modernes deutsches Gedicht handelt.

Diese das Gedicht bestimmende vertikale Zeitstruktur findet ihre bildliche Entsprechung dann vor allem im Turm – besonders hervorgehoben durch das Wort *Lisene* –, in den sich dieses Ich gesperrt fühlt. Denn eine Lisene ist eine schmale, oft nur mehrere Millimeter nach außen hervortretende, stets senkrecht verlaufende Mauerverstärkung an Fassaden oder Ecken. Ursprünglich aus den Ausmauerungen von Stützen entstanden, versinnbildlicht sie die Tragestruktur eines Bauwerks. Hier nun ist es eine „Finster-Lisene“, die als Anrede für die Sprache selbst dient. Diese Sprache, als ein vertikaler, hervorstehender, schmaler äußerer Saum des Turmes, führt also ins Finstere hinein oder auch – wenn man bei der Vertikalität bleiben will – hinunter. In eine Finsternis, wozu auch die „Schlammbröcken“ zu passen scheinen, die dieses Ich zu schlucken gezwungen war. Mithin reicht diese „Finster-Lisene“ der Sprache wie eine ins Dunkle führende Linse – aufgrund der Alliteration wie der Assonanzen ein naheliegendes, homophonisches Sprachspiel – tief hinein in die geschichtete und gezeitigte Struktur einer Vergangenheit – noch betont durch die zahlreichen u-Laute – die sich für dieses Ich zu einer Art Turm der Gefangenschaft, vielleicht sogar auch des Schutzes, versteinert hat. Letztlich lässt sich genau in dieser Spannung zwischen dem hier so altertümlich befremdlich genannten Namen Jerusalems sowie dieser in die Tiefe von Zeit und Raum hinabreichenden Versstruktur die entscheidende Dynamik des Gedichts ausmachen.

Bei den mittelhochdeutschen Versen, mit denen das Gedicht einsetzt, handelt es sich überdies um ein Zitat aus einer Predigt Meister Eckarts, des bekannten, mittelalterlichen Theologen und Mystikers, mit dessen Schriften sich Celan in der neuhochdeutschen Übersetzung von Josef Quint nachweislich auseinandergesetzt hatte.<sup>65</sup> Mit diesem Zitat Meisters Eckarts kommt nun noch eine weitere Sprache in Spiel, denn es handelt sich schon dabei um eine Übersetzung aus dem Lateinischen und zwar der ersten Worte des Propheten Jesaja aus Kapitel 60, Vers 1 im Alten Testament. In dieser lateinischen Übersetzung aus dem

64 Auch Lydia Koelle verweist in diesem Kontext auf den umfassenden Zitatbestand dieser Verse, der weit in die Jahrtausende zurückgeht und mehr als die Hälfte der Zeilen umfasst. Nur mit dessen Kenntnis werde das Gedicht ihr zufolge überhaupt erst lesbar. Vgl. Lydia Koelle. *Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah*. Mainz: Matthias-Grünwald, 1997. S. 191.

65 Siehe dazu John Felstiner, der sich auf einen Artikel Werner Webers in der NZZ vom 29. März 1970 beruft. Weber hatte diese Information von Paul Celan selbst erhalten. Vgl. Felstiner. Paul Celan (wie Anm. 5). S. 318 u. 414.

originären Hebräisch wiederum, der sogenannten Vulgata, lauten die betreffenden Worte: „surge illuminare Iherusalem“<sup>66</sup>, in Mittelhochdeutsch: *stant vp Jherusalem*, zu Hochdeutsch: *steh auf und leuchte*, im ursprünglichen Hebräisch aber, wie es der letzte Vers des Gedichts dann aufgreift: *kumi ori*. Wobei der Name Jerusalems nicht mehr genannt wird, was auch dem hebräischen Originaltext bei Jesaja entspricht, wo die ersten zwei Verse in der eher wörtlichen Bibelübertragung durch Harry Torczyner lauten: „Auf, leuchte, denn es kommt dein Licht, des Ewgen Herrlichkeit erglänzt ob dir. Denn sieh, das Dunkel deckt die Erde und Wolkendüster die Nationen“<sup>67</sup>.

Sowohl die lateinische als auch die mittelhochdeutsche Übersetzung verändern den Text also in einer Weise, die diese eher indirekte Anspielungsebene des originären Textes auf eine direkte Anrufung des Namens Jerusalems fokussiert, womit zugleich ein Vorgang der Erleuchtung einhergeht: „inde wirt erluchtet“. Dies ließe sich auch als ein usurpatorischer Akt auffassen, durch den die Offenheit des ursprünglichen Textes auf eine bestimmte Zielrichtung hin enggeführt wird.

Deutlich wird so vor allem einmal mehr, dass es in diesem Gedicht um vielfache Übersetzungsvorgänge geht. Und ein weiteres Mal zeigt sich auch hier, was Derrida bezogen auf Celans Dichtung „Vielfalt und Wanderung der Sprachen“, und zwar „in der Sprache selbst“, genannt hat: „Babel in einer einzigen Sprache“<sup>68</sup>, wie er es so anschaulich auf den Punkt bringt. Dabei stellt sich nach allem, was bislang dazu ausgeführt worden ist, die Frage, welche ‚Schibboleths‘ hier eigentlich anzuwenden sind, um wirklich über-setzen oder in diesem Fall vielleicht eher, um uralte Mauern, auch als Sprachmauern, durchdringen zu können und in das Innere des Gedichts Zugang zu finden? Und ein weiteres Mal wird es auch hier die Sprache selbst sein müssen, diese „Fenster-Lisene“, die beim Hinabsteigen in die Schichten dieser gezeitigten und geschichteten poetischen Struktur zur Erhellung beitragen kann.

Zunächst nun scheint die neuhochdeutsche Unterbrechung der mittelhochdeutschen Zitate in Celans Gedicht eine deutliche Zäsur zu setzen, und das geradezu wortwörtlich: „Auch wer das Band zerschnitt zu dir hin“. Zu fragen wäre, was für ein Band hier eigentlich zerschnitten worden sein kann? Ist es das Band zur deutschen Sprache überhaupt oder vielleicht eher das zu der historischen Verbindung mit dem Mittelhochdeutsch Meister Eckarts? Oder ist es vielmehr das Band zum biblischen Text Jesajas oder schlichtweg das zu Jerusalem selbst? Viele Fragen, die sich kaum eindeutig beantworten lassen. In der zweiten neuhochdeutschen Unterbrechung dann, in der erneut an etwas angeknüpft werden soll, wird mit dem mittelalterlichen Wort „Gehugnis“, das sich wie ein Relikt aus einer anderen Zeit geradezu in diesen Vers verirrt zu haben scheint, bereits

66 Diesen Titel aus dem Lateinischen hat Meister Eckart für seine mittelhochdeutsche Übersetzung beibehalten. Vgl. Koelle. Celans pneumatisches Judentum (wie Anm. 64). S.191f. Siehe auch Anm. 65.

67 *Die Heilige Schrift*. Auf Veranlassung der Jüdischen Gemeinde Berlin. Hg. Harry Torczyner. Bd. 3. Frankfurt a. M.: J. Kauffmann, 1934-1937. S. 132.

68 Derrida. Schibboleth (wie Anm. 17). S. 63.

ein Wort eingeführt, das ein weiteres Mal als ein ‚Gegenwort‘ im Sinne Celans aufgefasst werden kann. Es handelt sich um ein Wort, das zwar aus dem Mittelhochdeutschen herkommt, jedoch eine eigne dichterische Veränderung durch Celan erfahren hat. Denn in der Predigt Meister Eckarts hieß es ursprünglich noch „gehochnyse“<sup>69</sup>. Barbara Wiedemann hat in ihrem Kommentar zum Gedicht darauf hingewiesen, dass der Übersetzer Josef Quint dieses als vom mittelhochdeutschen Wort *Gehugnisse* abstammend angemerkt hat, was so viel wie *Gedächtnis*, aber auch *verborgenes, geheimes Wissen* bedeuten kann.<sup>70</sup> In Celans Gedicht aber wird es zu „Gehugnis“, was als Singular dem Neuhochdeutschen ‚Gedächtnis‘ bereits näherkommt. So wird mit diesem befremdlich wirkenden Wort ein weiteres Mal ein Vorgang des Gedenkens und der Erinnerung angesprochen. Desgleichen hat Lydia Koelle in ihrer eingehenden Auseinandersetzung mit dem Gedicht darauf hingewiesen, dass im Wort „Gehugnis“ „der Leser zur Unterbrechung der Lektüre gezwungen“ werde, „so, wie das Eingedenken in das Zeitkontinuum, in den Lauf der Geschichte einbricht“<sup>71</sup>.

Gerade das mittelhochdeutsche Nomen *gehochnyse* lässt besonders klar erkennen, dass das Wort *hoch* darin enthalten ist. Eine Anhöhe oder auch Erhebung wird damit konnotiert, die sich auch in *bug* befindet, wobei hier aber bereits deutlich das Wort *Hügel* mitschwingt. Mag es bei Meister Eckart vorrangig noch die Höhe Jerusalems sein, um die es geht, so legt Celan weitaus deutlicher die Betonung auf das Hügelhafte und das damit verbundene Gedenken. Ein Hügel, der hervorragt und der nicht nur Jerusalem trägt, sondern der möglicherweise auch ein Grabhügel ist, womit das Wort Gedächtnis auch hier wiederum im Sinne eines Totengedenkens erweitert werden könnte. Celan wäre nicht Celan, wenn er ein so altes und vielschichtiges Wort aus dem deutschen Mittelalter nicht ganz bewusst gerade aufgrund seiner geheimnisvollen Fremdheit aufgegriffen und abermals wie ein ‚Schibboleth‘ dem Gedicht eingefügt hätte. Und so transportiert diese deutsche Sprache als in die Tiefe auch der Zeit reichende „Finster-Lisene“ eben auch das mit, was mit der mittelalterlichen Jerusalembegeisterung einhergegangen war: nämlich der Beginn der Kreuzzüge und damit zeitgleich der Beginn der ersten großen Judenpogrome in Deutschland. Die meisten Juden flohen daraufhin aus Deutschland, wobei sie das Jiddische als Sprache mitnahmen, in dem ja zu großen Anteilen noch das Mittelhochdeutsche enthalten ist. Wahrscheinlich erhalten die zu schluckenden „Schlammbröcken“ im Gedicht auch von dieser dunklen Seite der Geschichte her ihre Bedeutung. Zu schweigen von den bei der Eroberung Jerusalems durch die Kreuzritter zu Tausenden hingemordeten jüdischen und muslimischen Bewohner. Schlussendlich

69 Meister Eckart. *Deutsche Werke*. Bd. 1: Predigten 1-24. Übers. u. hg. Josef Quint. Stuttgart: Kohlhammer, 1986. Predigt 14. Zudem befindet sich dieser mittelhochdeutsche Text der Predigt 14 von Meister Eckart, in der das Wort *gehochnyse* vorkommt, einleitend in Karl Heinz Witte. „Predigt 14 ‚Surge illuminare Iherusalem‘“. *Lectura Eckhardi III. Predigten Meister Eckharts von Fachgelehrten gelesen und gedeutet*. Hg. Georg Steer/Loris Sturlese. Stuttgart: Kohlhammer, 2009. S. 1-32.

70 Barbara Wiedemann. „Einzelkommentar“. *Paul Celan. Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*. Hg. Barbara Wiedemann. Berlin: Suhrkamp, 2020. S. 1023.

71 Koelle. Celans pneumatisches Judentum (wie Anm. 64). S. 198f.



kann auch dieses zerrissene Band erst in der „Gehugnis“ neu geknüpft werden, nämlich im Öffnen dieser verborgenen Grabhügel, was soviel heißt wie im Eingedenken an das Verdrängte, Zerstörte und fast Vergessene.

Von hier aus erhalten die hebräischen Worte im letzten Vers des Gedichts, worin sich, will man dem hermeneutischen Prinzip Hans-Georg Gadamer folgen, stets seine Quintessenz befindet<sup>72</sup>, ihre besondere Bedeutung ebenfalls als richtungsweisende Gegenworte: *Kumi ori. Steh auf und leuchte*. Der Urtext dieser Worte in der Bibel ist immer schon Hebräisch gewesen, das ist das Fundament, auf dem die gesamte textuelle Struktur des Gedichts in all seinen verschiedenen Sprachschichten wie ein Turm aufgebaut ist. *Steh auf und leuchte*, von dieser Tiefe aus Zeit und Raum bis in die Höhe einer gegenwärtigen Aktualität, in der heute wieder in dieser ursprünglichen hebräischen Sprache *Kumi ori* neu gesprochen werden kann. Eine Erfahrung, die Celan selbst ganz konkret miterlebt hat. Es ist ein Wort, das sich auf das biblische oder reale Jerusalem beziehen kann, gerade auch, wenn man den Hintergrund mitbedenkt, vor dem dieses Gedicht entstanden ist. Und es ist überdies ein Wort, das sich besonders auch auf das jüdische Selbstverständnis dieses hier sprechenden Ichs beziehen kann, welches mit diesen Worten einen Akt der Selbstermächtigung zur Sprache bringt und damit einen Widerstand gegen Vergessen und Vernichtung sichtbar werden lässt.

Der Dichter, der seine Verpflichtung gegenüber dem Jüdischen angesichts seiner „Bar Mizwah“ in dem eingangs zitierten Brief selbst angesprochen hat, wird höchstwahrscheinlich das traditionelle Lied zur Begrüßung der ‚Braut Schabbat‘ am Freitagabend *Lecha Dodi likrat kala* (zu Deutsch: *Geh mein Liebster, der Braut entgegen*) gekannt haben, worin ebenfalls von einer Erhebung (*kumi*) aus der Zerstörung die Rede ist (*erhebe dich aus der Zerstörung*); ein Lied, das angesichts der Bedeutung Ilana Shmuelis für den Dichter in dieser Zeit – die aus derselben Geburtsstadt stammte, dieselbe Vertreibung erfahren hatte und nun aus einem autonomen, hebräisch sprechenden, jüdischen Land zu ihm kam – noch einen eigenen, besonderen Stellenwert besessen haben mag.<sup>73</sup>

Vor allem aber ist *Kumi ori* eine Wendung, die sich auch auf die Sprache selbst beziehen kann, diese „Fenster-Lisene“, so sie die Dunkelheit des Vergessenen zu erhellen vermag. Interessanterweise evoziert das Erscheinungsbild des Gedichts mit seinen mittelalterlichen wie hebräischen Sprachanteilen gleichsam das Jiddische selbst, das sich im Wesentlichen ja aus diesen beiden Sprachen zusammensetzt. Hebräisch wiederum liest sich andersherum als das Deutsche, sodass man den letzten Vers auch andersherum lesen könnte: Licht stehe auf, gegen die „Schlammbröcken“ im Turm, gegen das Finstere der Geschichte und der Zeiten. Es ist auch hier ein Gegenwort. Um es mit Celan zu sagen, „es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt.“<sup>74</sup> Und es „kann eine Atemwende bedeuten.“<sup>75</sup>

72 Jacques Derrida/Hans Georg Gadamer. *Der ununterbrochene Dialog*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. S. 86.

73 Auf diesen Zusammenhang hat mich dankenswerterweise Jan Kühne hingewiesen.

74 TCA 3. S. 3.

75 Ebd. S. 7.

Beda Allemann und Rolf Bücher haben darauf hingewiesen, dass das französische Wort *lisière* dem von *Lisene* sehr nahekommt, auch inhaltlich, bedeute es doch einen *Grenzrand* im Übergang von Licht und Dunkel: „Das ‚Band‘ mag zugleich Band der Sprache sein (*Lisene*), diese mag als ‚Grenzrand‘ (*lisière*) Sprache im Übergang von ‚Licht‘ und ‚Dunkel‘ mitmeinen.“<sup>76</sup> Ein für den im französischen Sprachraum lebenden Paul Celan sicherlich naheliegender, zutreffender Gedanke. Wenn wir wiederum mit Derrida davon ausgehen, dass die Sprache, insbesondere die poetische Sprache des Gedichts, nur von einem Ort her Bedeutung erlangen kann, dann ist es eben dieser Ort an der Grenze, von dem aus Celan in seinen Gedichten spricht.<sup>77</sup> Von hier aus bilden sich jene Losungswörter, als ebenjene ‚Schibboleths‘, welche „die Sprache zu dem hinführen, was über sie hinausgeht“<sup>78</sup>. Es sind Erkennungswörter, die es ermöglichen – wie Till Dembeck unter Bezugnahme sowohl auf Derrida als auch Celan schreibt –, mit den Gedichten, die sie umrahmen, „jenseits jeder verallgemeinernden Bekenntnis das unzugängliche Singuläre des Einzelnen zu bergen.“<sup>79</sup>

In seiner Poetik steckt Celan auf diese Weise Orte in neuen Territorien ab und entdeckt mit seiner Dichtung ungewohnte, neue oder auch verdrängte, vergessene Räume. Dabei lässt er eine Vorstellung von Einsprachigkeit erkennen, die das Fremde auch als Fremdsprachiges mitumfasst, sodass Muttersprache und Fremdheit letztlich zusammengedacht werden. Celans erklärter Wille zur Einsprachigkeit, von dem er in seinen poetologischen Selbstaussagen spricht, fällt zusammen mit „der polyphonen Babelisierung seiner Dichtungssprache“<sup>80</sup>, wie Dirk Weismann es so treffend ausgedrückt hat. Auch von hier aus findet Derridas eingangs zitierte paradoxe Formulierung noch einmal eine besondere Begründung.

Dass eine solche Dichtung gerade im globalen Kontext Gültigkeit besitzt, versteht sich fast von selbst. Allein schon die vielen Worte aus unterschiedlichen Sprachen oder eben auch Sprachschichten darin sprechen für sich. Es sind vielfache ‚Schibboleths‘, Erkennungszeichen, die sowohl etwas hermetisch verschließen als auch eine ungeahnte Öffnung anzeigen können. Es sind Worte, die einen Ausschluss oder einen Schritt bedeuten können und zu einem Übersetzen ins Unbekannte herausfordern. Und die letztendlich als eine „heterologische Öffnung“ einen Übergang ermöglichen in das Andere des Anderen und damit eine neue Möglichkeit von Dialogizität aufzeigen. Es sind Worte, die, romantisch gesagt, von Herz zu Herz sprechen. Oder um es abschließend mit einer

76 Beda Allemann/Rolf Bücher. „Textgenese als Thematisierung und Fixierungsprozeß. Zum Entwurf von Paul Celans Gedicht ‚Du sei wie du‘. *Edition und Interpretation. Edition et interprétation des Manuscrits Littéraires*. Hg. Lois Hay/Winfried Woeller. Bern/Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1981. S. 176-181, hier S. 178.

77 Derrida. *Schibboleth* (wie Anm. 17). S. 63.

78 Ebd. S. 63f.

79 Till Dembeck. „No pasaran‘ – Lyrik, Kulturpolitik und Sprachdifferenz bei T. S. Eliot, Paul Celan und Rolf Dieter Brinkmann“. *arcadia. Internationale Zeitschrift für literarische Kultur*. 48/1 (2013): S. 1-41, hier S. 22.

80 Dirk Weismann. *Anders einsprachig* (wie Anm. 20). O. S.



weiteren Gedichtstrophe aus einem weiteren ‚Schibboleth-Gedicht‘ Celans, dem Gedicht mit dem so bezeichnenden Titel *In eins* aus der *Niemandrose*, zu sagen:

Dreizehnter Feber. Im Herzmund  
erwachtes Schibboleth. Mit dir,  
Peuple  
de Paris. *No pasarán*.<sup>81</sup>

Vier Sprachen in eins gesetzt oder sogar fünf, bezieht man das österreichische „Feber“ für Februar mit ein: Einsprachigkeit des Anderen.

---

81 GW 1. S. 270.

Peter Brandes (Hamburg)

„jenseits des Weltgrats“

Figuren des Globalen in Celans Hamburg-Gedicht *Hafen*

In einem 1968 geführten Gespräch mit dem Schriftstellerkollegen Arno Reinfrank äußerte Paul Celan sich hinsichtlich des Wirklichkeitsbezugs seiner Gedichte wie folgt: „Mein letztes Buch wird überall für verschlüsselt gehalten. Glauben Sie mir, jedes Wort ist mit direktem Wirklichkeitsbezug geschrieben. Aber nein, das wollen und wollen sie nicht verstehen.“<sup>1</sup>

Wie sehr ein solcher Wirklichkeitsbezug Celans Gedichte prägte, hat Peter Szondi in seinem posthum erschienen Celan-Essay *Eden* nachweisen können.<sup>2</sup> Indem Szondi die Entstehungsbedingungen des im Band *Schneepart* erschienenen Gedichts *Du liegst* nachzeichnet und auch Celans Lektüren, die das während eines Berlin-Besuchs entstandene Gedicht beeinflusst haben, offenlegt, wird es dem Leser zuallererst möglich, die einzelnen Verse und Wörter auf eine Wirklichkeitserfahrung Celans zurückzubeziehen. Wirklichkeitsbezug meint also bei Celan durchaus Weltbezug in einem basalen Sinn: den Bezug auf Daten und Orte der Welt- ebenso wie der Individualgeschichte. Vor allem die in Celans Gedichten häufig anzutreffenden Ortsbezüge lassen sich auf Erfahrungen Celans zurückführen. So geht beispielsweise das Gedicht *Zürich, Zum Storchen* auf eine Begegnung mit Nelly Sachs in Zürich zurück; und das Gedicht *Todtnauberg* nimmt Bezug auf ein Treffen mit Heidegger im Schwarzwald.<sup>3</sup> Der in diesen und anderen Texten Celans erkennbare Wirklichkeitsbezug ist immer auch mit einem bestimmten Datum verknüpft: dem Datum der Begegnung. In seiner *Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises* (1960) hat Celan die Bedeutung des Datums für die Bestimmung des Gedichts nachdrücklich betont, indem er auf ein für ihn und sein Schreiben wichtiges Datum verweist: „Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein ‚20. Jänner‘ eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben?“<sup>4</sup> Und an anderer Stelle der Rede heißt es: „Ich hatte mich, das eine wie das andere Mal, von einem ‚20. Jänner‘, von meinem ‚20. Jänner‘

---

1 Arno Reinfrank. „Schmerzlicher Abschied von Paul Celan“. *die horen* 16 (1971), Nr. 83. S. 72-75, hier S. 73.

2 Vgl. Peter Szondi. „Eden“. *Schriften II*. Hg. Jean Bollack. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. S. 390-398.

3 Celan nutzt, wie Sandro Zanetti festgestellt hat, „Ortsnamen als Gedächtnisspuren von Ereignissen“ (Sandro Zanetti. „Orte/Worte – Erde/Rede. Celans Geopoetik“. *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in mittel- und osteuropäischen Literaturen*. Hg. Magdalena Marszalek/Sylvia Sasse. Berlin: Kadmos, 2010. S. 115-131, hier S. 130).

4 Paul Celan. *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hg. Beda Allemann/Stefan Reichert (im Folgenden abgekürzt als GW). Bd. 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, S. 196.

hergeschriebe. Ich bin ... mir selbst begegnet.“<sup>5</sup> Das Datum verweist zunächst auf den ersten Satz aus Büchners Erzählung *Lenz*: „Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg.“<sup>6</sup> Wenn Celan allerdings von „*meinem* ‚20. Jänner‘ [Hervorh. v. mir; P. B.]“ spricht, spielt er auf ein anderes Datum an: den 20. Januar 1942, den Tag der Wannsee-Konferenz, auf der über die Organisation der Judenvernichtung beraten wurde.

Es sind oftmals solche Daten, die auf die deutsche Gewalt- und Vernichtungsgeschichte verweisen, die sich in Celans Texten mit den biographischen Daten der Begegnungen mit Menschen in einer geschichtsvergessenen Gesellschaft nach 1945 verknüpfen. Dass der Dichter sich darauf besinnt, der „Daten eingedenk zu bleiben“, bedeutet, dass der Erinnerungsfunktion der Dichtung eine bevorzugte Stellung zugestanden wird. Diese Praxis des Eingedenkens lässt sich bei Celan nicht unabhängig von dessen Konzeption einer weltumspannenden, ja globalen Poetologie betrachten. Celan formuliert die Grundzüge seiner Poetik des globalen Raums zuerst in der *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen* von 1958 und – zwei Jahre später – in der schon erwähnten Büchnerpreisrede.

## I.

Celan beginnt die Bremer Rede mit einer Reflexion über den Zusammenhang von Denken, Danken und Gedächtnis, die einen deutlichen Bezug zu Martin Heideggers Denken erkennen lässt: „Denken und Danken sind in unserer Sprache Worte ein und desselben Ursprungs. Wer ihrem Sinn folgt, begibt sich in den Bedeutungsbereich von: ‚gedenken‘, ‚eingedenk sein‘, ‚Andenken‘, ‚Andacht‘. Erlauben Sie mir, Ihnen von hier aus zu danken.“<sup>7</sup> Die Bedeutung Heideggers

<sup>5</sup> Ebd. S. 201.

<sup>6</sup> Georg Büchner. *Werke und Briefe*. Hg. Fritz Bergemann. München: dtv, 1965. S. 65. Celan hat sich offenbar auf diese erstmals 1922 erschienene Ausgabe gestützt, da die Monatsangabe in der Ausgabe von Karl Emil Franzos (1879) fehlt. Es handelt sich hierbei um eine Konjektur Bergemanns. Vgl. hierzu Hans Peter Herrmann. „‚Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg‘. Zur Textgestalt von Büchners nachgelassener Erzählung“. *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 85 (1966): S. 251-267. Büchner hat sich bei der Ausarbeitung der Erzählung stark auf den Bericht von Johann Friedrich Oberlin gestützt. Dort heißt es: „Den 20. Januar kam er hierher“ (zit. n. Georg Büchner. *Werke und Briefe*. *Münchener Ausgabe*. Hg. Karl Pömbacher u. a. 7. Aufl. München: dtv, 1999. S. 520).

<sup>7</sup> GW 3. S. 185. In Heideggers Vorlesung *Was heißt Denken?* finden sich ganz ähnliche Überlegungen: „Aber das Wort ‚der Gedanc‘ meint nicht nur das, was wir Gemüt und Herz nennen und in seinem Wesen kaum ermessen. Im Gedanc beruhen und wesen das Gedächtnis sowohl wie der Dank.“ (Martin Heidegger. *Was heißt Denken?* Tübingen: Niemeyer, 1954. S. 92). Zur Heidegger-Rezeption in der Bremer Rede vgl. Christopher Fynsk. „Poetic Relation: Celan’s Bremen Address“. *The Poetry of Paul Celan*. Hg. Haskell M. Block. New York u. a.: Peter Lang, 1991. S. 22-27.

für Celans Poetik ist in der Forschung bereits vielfach diskutiert worden.<sup>8</sup> Im Kontext der Bremer Rede fällt jedoch auf, dass auf diesen kurzen – durchaus affirmativen – Heidegger-Bezug eine deutliche Wende folgt. Nach der Dankesadresse an das deutsche Publikum setzt Celan mit einer biographischen Erzählung an, die den Weltbezug seiner Dichtung bezeugen soll. Dabei wendet er sich zunächst von Deutschland und der deutschen Philosophie, die sich in die nationalsozialistische Ideologie verstrickt hat, ab und dem Raum einer anderen Erfahrung von Wirklichkeit zu. Er spricht von einer „Landschaft, aus der ich zu Ihnen komme“, und meint damit die Landschaft der Bukowina. Celan setzt also seine rumänische Heimat zu der deutschen Hansestadt in Beziehung. Er tut dies nicht in der Form eines topographischen Vergleichs: „die Landschaft, aus der ich zu Ihnen komme, dürfte den meisten von Ihnen unbekannt sein.“<sup>9</sup> Die räumliche Differenz zwischen der Bukowina und der Hansestadt Bremen überwindet er auf eine andere Art, in der bereits der Keim seiner globalen Dichtungsformel steckt: Es ist die Literatur, die eine Begegnung der unterschiedlichen und weit voneinander entfernten Topographien ermöglicht:

Es ist die Landschaft, in der ein nicht unbeträchtlicher Teil jener chassidischen Geschichten zu Hause war, die Martin Buber uns allen auf deutsch wiedererzählt hat. Es war, wenn ich diese topographische Skizze noch um einiges ergänzen darf, das mir, von sehr weit her, jetzt vor Augen tritt, – es war eine Gegend, in der Menschen und Bücher lebten.<sup>10</sup>

So wie die Kulturen der Bukowina durch Martin Bubers chassidische Geschichten in Bremen und anderen Orten des deutschen Sprachraums bekannt wurden, so lernte Celan die deutsche Kultur in der Form von Büchern wie den „Veröffentlichungen der Bremer Bücherpresse“<sup>11</sup> kennen. Kulturelle Topographien werden also erfahrbar in der Form von Lektüren. Das Buch wird zum Ausdruck einer Begegnung der Kulturen, denn für den jungen Celan ist weder Bremen noch das viel näher liegende Wien erreichbar gewesen. Die von Celan skizzierte Topographie erweist sich mithin als eine Ferne, deren Unerreichbarkeit die Bedingung der Möglichkeit der Begegnung darstellt, der Begegnung durch das Buch. Auf diese Weise wird das Buch zum Zeichen einer globalen und zugleich virtuellen Begegnung. Der Ort dieser Begegnung ist das Gedicht, in dem eine,

8 Vgl. u. a. Dennis J. Schmidt. „Between Meridians and Other Lines: Between Heidegger and Celan“. *The Poetry of Paul Celan*. Hg. Haskell M. Block. New York u. a.: Peter Lang, 1991. S. 30-37; Philippe Lacoue-Labarthe. *Dichtung als Erfahrung*. Stuttgart: Ed. Schwarz, 1991; Robert André. *Gespräche von Text zu Text. Celan – Heidegger – Hölderlin*. Hamburg: Meiner, 2001; Anja Lemke. *Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan*. München: Fink, 2002; Martin Jörg Schäfer. *Schmerz zum Mitsein. Zur Relektüre Celans und Heideggers durch Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

9 GW 3. S. 185.

10 Ebd.

11 Ebd.

wie Sandro Zanetti bemerkt hat, „Transformation von Orten in Worte“<sup>12</sup> vollzogen wird. Es ist für Celan die deutsche Sprache, die als globaler Code die entfernten Landschaften und Kulturen in ein Verhältnis zueinander zu setzen vermag. Dies ist möglich, obwohl diese Sprache „durch furchtbares Verstummen, [...] durch die tausend Finsternisse todbringender Rede“<sup>13</sup> hindurchgegangen ist. Die globale Sprache der Dichtung ist, wie Celan hier implizit deutlich macht, auch die Sprache der Täter, die Sprache der Mörder seiner Eltern.

Das Gedicht, das sich der deutschen Sprache bedient, erscheint Celan aber dennoch als die adäquate Ausdrucksform, „um mir Wirklichkeit zu entwerfen“<sup>14</sup>. Die Landschaft, aus der Celans Gedicht kommt, ist jedoch nicht mehr geographisch fixierbar, denn es ist nicht an einen bestimmten Ort gebunden: „Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu.“<sup>15</sup> Um dieses Unterwegssein des Gedichts zu unterstreichen, verwendet Celan das Bild der Flaschenpost, das, wie Gudrun Kohn-Wächter betont, „in einer weit zurückreichenden literarischen Tradition“<sup>16</sup> steht. Die Flaschenpost definiert er dabei als ein dialogisches Medium:

Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht.<sup>17</sup>

Der Gebrauchsweise nach ist die Flaschenpost als asynchrone Form der Mitteilung auch ein globales Kommunikationsmedium. Das Wasser der Meere ist dabei das die Kontinente, die unterschiedlichen Topographien von Bremen und der Bukowina verbindende Element, in dem die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zum Ausdruck kommt. Denn es wird immer einige Zeit vergangen sein, ehe die Flaschenpost ihren – vollkommen unbestimmten – Adressaten erreicht haben wird. Auch Celans *Bremer Rede* ist eine solche Flaschenpost. Die Landschaft, aus der Celan seinen eigenen Worten zufolge kommt, hat er zum Zeitpunkt der Preisverleihung schon vor über zwölf Jahren verlassen. Dass die Flaschenpost seiner literarischen Bukowina-Erfahrungen einmal in einem deutschen Publikum ihren Adressaten finden würde, war für den jungen Schriftsteller Antschel natürlich in keiner Weise absehbar. Das Gleiche kann auch von seinen Gedichten gesagt werden, insbesondere von denjenigen, die noch – wie die aus dem Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* – in der Bukowina entstanden sind. Die Flaschenpost seiner Dichtung mag zwar in den 50er Jahren in der

---

12 Zanetti. Celans Geopoetik (wie Anm. 3). S. 120.

13 GW 3. S. 186.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Gudrun Kohn-Wächter. „Dichtung als ‚Flaschenpost‘ bei Paul Celan und Ingeborg Bachmann“. *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*. Hg. Bernhard Böschstein/Sigrid Weigel. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. S. 211-230, hier S. 211.

17 GW 3. S. 186.

Bundesrepublik Deutschland „an Land gespült“ worden sein; zu einem Dialog ist es jedoch nicht oder nur selten gekommen. Es bleibt aber Celans Hoffnung, dass das Gedicht der Ort eines globalen Gesprächs werden könne. Diese die Topographien der Herkunft überschreitende und zugleich zusammenführende Vision belegt Celan in der zwei Jahre später gehaltenen Büchnerpreisrede mit dem Begriff der Utopie und dem Bild des Meridians.

## II.

Die Meridian-Rede ist als die zentrale poetologische Schrift Celans anzusehen, in der er sich mit unterschiedlichen poetologischen und philosophischen Konzepten auseinandersetzt.<sup>18</sup> Im Folgenden werden die vielen für die Rede bedeutsamen Intertexte jedoch nicht nochmals thematisiert; es soll vielmehr das Augenmerk auf die Rhetorik des Raums gerichtet werden. In der Meridian-Rede differenziert Celan – auch hier wieder in einer Auseinandersetzung mit Heidegger<sup>19</sup> – zwischen Kunst und Dichtung. Während die Kunst mit dem Mechanismus der Automaten in Büchners *Leonce und Lena* in Bezug gesetzt wird, erscheint die Dichtung als das „Dazwischengekommene“<sup>20</sup>, als das „Gegenwort“<sup>21</sup> der Lucile aus *Dantons Tod*. Dabei wird die Dichtung aber keineswegs der Kunst entgegengesetzt: Sie hat vielmehr „den Weg der Kunst zu gehen“<sup>22</sup>. Die Dichtung, die den Weg der Kunst zu beschreiten hat, ist somit räumlich zu denken. Als Telos dieses Weges erscheint die *Atemwende*: „Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten.“<sup>23</sup> Mit der Atemwende der Dichtung, wie sie in Luciles Gegenwort

18 Vgl. hierzu u.a. Gerhard Buhr. *Celans Poetik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1976; David Bierley. „Der Meridian“. *Ein Versuch zur Poetik und Dichtung Paul Celans*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1984; Dorothee Kohler-Luginbühl. *Poetik im Lichte der Utopie. Paul Celans poetologische Texte*. Bern u. a.: Peter Lang, 1986. S. 127-234; Otto Pöggeler. *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg/München: Alber, 1986. S. 144-164; Bernd Fassbind. *Poetik des Dialogs. Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte von Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Levinas*. München: Fink, 1995. S. 97-106; Christine Ivanovic. *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*. Tübingen: Niemeyer, 1996. S. 346-360.

19 Vgl. Anja Lemke. „Dichtung als Zäsur – Zum Zusammenhang von Sprache, Tod und Geschichte in Celans Büchnerpreisrede und Heideggers Hölderlin-Deutung“. *„In die Höhe fallen“*. *Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie*. Hg. Anja Lemke/Martin Schierbaum. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. S. 233-255; Martin Jörg Schäfer. „Weg des Unmöglichen – Celans Gespräch mit Heidegger im Meridian“. *Die Zeitlichkeit des Ethos. Poetologische Aspekte im Schreiben Paul Celans*. Hg. Ulrich Wergin/Martin Jörg Schäfer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. S. 113-163.

20 GW 3. S. 189.

21 Ebd.

22 Ebd. S. 193.

23 Ebd. S. 195.

(„Es lebe der König“) zum Ausdruck kommt, kann etwas Anderes freigesetzt werden: „vielleicht wird hier noch ein Anderes frei?“<sup>24</sup> Für Celan kommt dabei dem Gedicht eine zentrale Rolle zu. Wie schon in der Bremer Rede sieht Celan das Gedicht durch das Unterwegssein bestimmt:

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben.

Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier in der Begegnung – *im Geheimnis der Begegnung?*<sup>25</sup>

Für Celan ist das Gedicht unterwegs und gerichtet auf eine Begegnung, auf ein Gespräch: „Das Gedicht [...] wird Gespräch – oft ist es verzweifelt Gespräch.“<sup>26</sup> Celans ungewöhnliche Bestimmung des Gedichts, die Begriffe wie Vers und Rhythmus unberücksichtigt lässt, kulminiert in der Aussage, dass „das Gedicht [...] immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart“<sup>27</sup> ist. In diesem „Hier und Jetzt des Gedichts [...]“ lässt es das ihm, den Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit.<sup>28</sup> Das Gedicht wird also durch die Zeitlichkeit der Begegnung und der sich in diesem Ereignis öffnenden Gegenwart des Anderen bestimmt. Auf diese Gegenwärtigkeit der Begegnung ist das Gedicht gerichtet. Die zeitliche Dimension des Gedichts ist daher notwendig mit einer örtlichen verknüpft:

Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer „offenbleibenden“, „zu keinem Ende kommenden“, ins Offene und Leere und Freie weisende Frage – wir sind weit draußen.

Das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort.<sup>29</sup>

Der Ort des Gedichts, von dem Celan in der Meridian-Rede spricht, ist nicht die Bukowina, ist nicht ein geographisch fixierbarer Ort, sondern ein Ort im literarischen Sinn: ein Topos. Celan spricht in diesem Kontext von der durch Ernst Robert Curtius geprägten „Toposforschung“<sup>30</sup>. Die Toposforschung befasst sich mit der Untersuchung von Clichés, vorgeprägten Formeln oder Phrasen (wie z. B. dem Musenanruf). Celans Toposforschung verläuft dagegen „in dezidiert persönlichen Bahnen, die zudem auf sehr konkrete geographische Orte bezogen sind.“<sup>31</sup> Wie kommt Celan auf diese eigentümliche Version der Toposforschung? Er stellt seine eigene Behauptung, dass das Gedicht den Ort des Offenen und Leeren sucht, in Frage: „Das Gedicht? / Das Gedicht mit seinen Bildern und Tropen?“<sup>32</sup>

24 Ebd. S. 196.

25 Ebd. S. 198.

26 Ebd.

27 Ebd. S. 198f.

28 Ebd.

29 Ebd. S. 199.

30 Ebd. Zu Celans Umgang mit Curtius' Toposforschung vgl. Sandro Zanetti. *Celans Lanzen. Entwürfe, Spitzen, Wortkörper*. Zürich: diaphanes, 2020. S. 58-60.

31 Zanetti. Celans Lanzen (wie Anm. 30). S. 59f.

32 GW 3. S. 199.



Die Frage, die Celan hier einfügt, ist keine rhetorische Frage. Sie erscheint vielmehr als Einwurf eines fingierten Gegenübers, das Celans Gesprächsfaden aufnimmt und an die metaphorische Gestalt von Gedichten erinnert. Indem Celan auf diese Weise ein Zwiegespräch mit sich selbst zu entfalten beginnt, wird diese Rede zu einem Dialog – zu einem Dialog mit einem Anderen, mit sich selbst als anderem. Nur einige Absätze später wird das Ich der Rede die – schon vorhin zitierten – Worte sprechen: „Ich bin ... mir selbst begegnet.“<sup>33</sup>

Auf die Frage nach dem Gedicht reagiert Celan mit einer Negation des Gedichts: „Ich spreche ja von dem Gedicht, das es nicht gibt!“<sup>34</sup> Er nimmt damit den scheinbaren Absolutheitsanspruch zurück: dass nämlich jedes Gedicht in seiner Gegenwärtigkeit zu einer Begegnung wird, in der die Zeit des Anderen ins Offene kommt. Gleichwohl beharrt Celan darauf, dass in jedem Gedicht gerade dieser „unerhörte[] Anspruch“<sup>35</sup> laut wird. Die Frage nach den Tropen und Bildern des Gedichts weist er dabei zurück. Sie bezeichneten nämlich gerade nicht den Ort des Gedichts. Für Celan verhält es sich vielmehr umgekehrt: „Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.“<sup>36</sup>

Die Begründung für diese von der Last der Metaphorik befreite Konzeption des Gedichts sieht er in der bereits erwähnten Semantik des Topos: „Toposforschung? / Gewiß! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie.“<sup>37</sup>

Der Begriff der Utopie leitet sich bekanntlich von den griechischen Worten *ou* und *topos* ab und bedeutet daher im buchstäblichen Sinn: Nicht-Ort. Erforscht werden soll also der in keinen geographischen oder rhetorischen Koordinaten erfassbare Ort bzw. Nicht-Ort des Gedichts. Mit dem literaturwissenschaftlichen Toposbegriff hat eine solche Toposforschung nicht mehr viel gemein. Und doch kann gerade diese Form der Toposforschung ein Schlüssel für das Verständnis von Celans Gedichten und deren poetischen Topographien sein. In seinem Werk finden sich eine Reihe von Topoi wie z. B. „das Auge“ oder „das Haar“, die in den Texten nicht als Clichés fungieren, sondern als poetische Instrumente, die dazu dienen, eine bestimmte Wirklichkeitserfahrung zu erforschen. Eine ähnliche Schlüsselfunktion wie der Topos-Begriff nimmt in der Bühnerpreisrede das Wort *Meridian* ein.

In einem Brief an Celan vom 28. Oktober 1959 hat die in Stockholm lebende Nelly Sachs in Bezug auf die Beziehung der beiden Dichter zueinander von einem „Meridian des Schmerzes und des Trostes“<sup>38</sup> gesprochen, der zwischen Paris und Stockholm verlaufe. Celan greift diese eigenwillige Verwendung des

33 Ebd. S. 201.

34 Ebd. S. 199.

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Paul Celan/Nelly Sachs. *Briefwechsel*. Hg. Barbara Wiedemann. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003. S. 25. Vgl. hierzu auch Winfried Menninghaus. „Meridian des Schmerzes. Zum Briefwechsel Paul Celan/Nelly Sachs“. *Poetica* 26 (1994): S. 169-179.



Wortes Meridian in seiner Büchnerpreisrede auf, jedoch ohne Bezugnahme auf die Begriffe Schmerz und Trost. Das Wort Meridian wird in diesem Text nur einmal verwendet – und zwar ganz am Schluss:

Meine Damen und Herren, ich finde etwas, das mich auch ein wenig darüber hinwegtröstet, in Ihrer Gegenwart diesen unmöglichen Weg, diesen Weg des Unmöglichen gegangen zu sein.

Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zu Begegnung Führende.

Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde ... einen *Meridian*.<sup>39</sup>

Mit dem Begriff *Meridian* wird ein halber Längengrad auf der Erdoberfläche bezeichnet. Er bildet also die Verbindungslinie aller Orte, an denen zur gleichen Zeit die Sonne ihren höchsten Stand hat. Celans Verwendungsweise des Wortes *Meridian* baut auf diesem geographischen Verständnis auf, gibt diesem jedoch eine poetologische Konnotation, insofern er den Meridian zum Definiens des Gedichts macht. Der Meridian des Gedichts funktioniert Celan zufolge in Analogie zum geographischen Meridian: Er verbindet auf immaterielle Weise Orte und durchkreuzt dabei die für das Gedicht konstitutive Ausdrucksform der Tropen. Celan bedient sich hierbei eines Wortspiels („Tropen“); es geht ihm aber dabei offenbar nicht darum, die Pointe seiner poetologischen Reflexionen in einen Kalauer auslaufen zu lassen. Ihm ist es vielmehr ernst mit seiner Maxime einer dichterischen U-topie, die das Primat der Tropen und Metaphern in die Schranken verweist. Der Wirklichkeitsbezug, der in dieser Form der Toposforschung zum Ausdruck kommt, ist ein dezidiert literarischer, der im Wort der dichterischen Sprache den Zugang zur Welt, zum globalen Geschehen öffnet. Die Sprache der Dichtung erweist sich somit als Bedingung der Möglichkeit von Weltbezug. Es ließe sich diese Poetik des Raums auch als eine Form des globalen Imaginären auffassen. Das globale Imaginäre ist eine von Christian Moser und Linda Simonis zur Bestimmung der „Funktion von Literatur und Kunst für Globalisierungsprozesse“ eingeführte Kategorie; sie bezeichnet „den Vorrat an Bildern, Narrativen, Tropen und Figuren, die den Menschen eine Vorstellung von der [...] Einheit der Welt vermitteln. Das globale Imaginäre stellt bestimmte Tropen und Figuren des Globalen [...] bereit“<sup>40</sup>. Der von Celan verwendete Begriff Meridian kann in diesem Sinn durchaus als eine Figur des Globalen angesehen werden, deren unmöglicher, *u-topischer* Anspruch gerade darin besteht, im Eingedenken an die Daten der Judenvernichtung eine Welt der Begegnung zu erzeugen. Solche Figuren des Globalen lassen sich auch in Celans Gedichten entziffern.

39 GW 3. S. 202.

40 Christian Moser/Linda Simonis. „Einleitung: Das globale Imaginäre“. *Figuren der Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Hg. Christian Moser/Linda Simonis. Göttingen: V&R unipress, 2014. S. 11-22, hier S. 13.

## III.

Aufbauend auf Celans Poetik des globalen Raums soll nun der Versuch unternommen werden, dessen Konzeption einer dichterischen Toposforschung anhand eines Gedichts aus dem im Jahr 1967 erschienenen Band *Atemwende* plausibel zu machen. Es handelt sich um das letzte Gedicht des zweiten Zyklus und trägt den Titel *Hafen*:

*Hafen*

Wundgeheilt: wo-,  
wenn du wie ich wärst, kreuz-  
und quergeträumt von  
Schnapsflaschenhälsen am  
Hurentisch

- würfel  
mein Glück zurecht, Meerhaar,  
schaufel die Welle zuhauf, die mich trägt, Schwarzfluch,  
brich dir den Weg  
durch den heißesten Schoß,  
Eiskummerfeder –,

wo-  
hin  
kämst du nicht mit mir zu liegen, auch  
auf die Bänke  
bei Mutter Clausen ja sie  
weiß, wie oft ich dir bis  
in die Kehle hinaufsang, heidideldu  
wie die heidelbeerblaue  
Erle der Heimat mit all ihrem Laub,  
heidudeldi,  
du, wie die  
Astralflöte von  
jenseits des Weltgrats – auch da  
schwammen wir, Nacktnackte, schwammen,  
den Abgrundvers auf  
brandroter Stirn – unverglüht grub  
sich das tief-  
innen flutende Gold  
seine Wege nach oben –,

hier,

mit bewimperten Segeln,  
fuhr auch Erinnerung vorbei, langsam  
sprangen die Brände hinüber, ab-  
getrennt, du,  
abgetrennt auf

den beiden blau-  
 schwarzen Gedächtnis-  
 schuten,  
 doch angetrieben auch jetzt  
 vom Tausend-  
 arm, mit dem ich dich hielt,  
 kreuzen, an Sternwurf-Kaschemmen vorbei,  
 unsre immer noch trunknen, trinkenden,  
 nebenweltlichen Münder – ich nenne nur sie –,

bis drüben am zeitgrünen Uhrturm  
 die Netz-, die Ziffernhaut lautlos  
 sich ablöst – ein Wahndock,  
 schwimmend, davor  
 abweltweiß die  
 Buchstaben der  
 Großkräne einen  
 Unnamen schreiben, an dem  
 klettert sie hoch, zum Todessprung, die  
 Laufkatze Leben,  
 den  
 baggern die sinn-  
 gierigen Sätze nach Mitternacht aus,  
 nach ihm  
 wirft die neptunische Sünde ihr korn-  
 schnapsfarbenes Schleppseil,  
 zwischen  
 zwölf-  
 tonigen Liebeslautbojen  
 - Ziehbrunnenwinde damals, mit dir  
 singt es im nicht mehr  
 binnenländischen Chor –  
 kommen die Leuchtfeuerschiffe getanzt,  
 weither, aus Odessa,

die Tieflademarke,  
 die mit uns sinkt, unsrer Last treu,  
 eulenspiegelt das alles  
 hinunter, hinauf und – warum nicht? *wundgeheilt, wo-, wenn –*  
 herbei und vorbei und herbei.<sup>41</sup>

Dieses umfangreiche Gedicht ist erstmals 1964 in der *Neuen Rundschau* erschienen. Der Text geht auf eine Wirklichkeitserfahrung zurück: eine Begegnung in Hamburg. Celan war im Juni 1964 für zwei Lesungen in der Hansestadt. Dort traf er auch seine damalige Geliebte Inge Waern. Sie war eine in Stockholm lebende, jüdische Schauspielerin, die Celan 1960 in Paris kennen gelernt hatte.

41 Paul Celan. *Werke. Historisch-kritische Ausgabe* (im Folgenden abgekürzt als BCA). *Atemwende*. Bd. 7.1. Hg. Ralf Bücher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990. S. 51-53.

Seit 1963 unterhielten die beiden ein Liebesverhältnis. In einem Brief Celans an Waern vom 27. Juli 1964 heißt es:

Wir waren glücklich, ja, in Hamburg, wo immer wir lagen, gingen, fuhren, saßen. Nie bin ich so glücklich gewesen wie in diesen Tagen mit Dir, es war die Verzauberung, ganz, und das Wirkliche, ganz. In uns: alles. Um uns: alles. Mit den Briefen [von Inge Waern; P.B.] ist alles da, wieder, ich halte Dich, Du mußt es fühlen. Sonst: das Augenschließen und Dich-umarmen, oft. Bald werd ich wieder da sein, bei Dir sein, bei Dir sein müssen. Ein Wunder – und so wirklich. Ich leb auf Dich zu ich fühl Dich warten.<sup>42</sup>

Celans euphorischer Brief über die Hamburg-Erfahrung steht in einem auffälligen Kontrast zum düsteren Ton des Gedichts, das ja ebenfalls deutlich auf die Stadt Hamburg Bezug nimmt. Hamburg wird Celan auch noch Jahre später mit dieser positiven Erinnerung verbinden. In einem Brief an Annemone Latzina aus dem Herbst 1969 schreibt er: „Schön, daß Sie bis Hamburg hinauf – oder eher hinunterfahren, es wird Ihnen gefallen, es ist eine große Stadt, fast eine Großstadt, ich bin immer gerne dort, machen Sie unbedingt eine Hafenerundfahrt.“<sup>43</sup>

Eine Hafenerundfahrt, zu der er hier rät, hat er sehr wahrscheinlich 1964 zusammen mit Inge Waern unternommen. Die Begegnung mit ihr in Hamburg ist zweifelsohne mit in das Gedicht *Hafen* eingegangen. Waern erhielt von Celan ein mit einer Widmung versehenes Typoskript des Textes.<sup>44</sup> Über die Einzelheiten dieser Begegnung ist jedoch nichts bekannt. Dafür sind die Entstehungsstufen des Gedichts gut dokumentiert. Neben dem Druck aus der *Neuen Rundschau* existieren noch weitere hand- und maschinenschriftliche Vorstufen sowie handschriftliche Eintragungen aus einem Notizbuch, die offensichtlich auf eine Hafenerundfahrt zurückgehen. Auf diese Notizen und einige der Vorstufen werde ich im Verlauf der Lektüre noch zu sprechen kommen. Zunächst sollen jedoch der Aufbau des Gedichts sowie einige der in ihm virulenten Themen und Motive in den Blick genommen werden.

Das Gedicht besteht aus 74 unterschiedlich langen Versen, die keiner klaren metrischen Struktur folgen; es ist in sechs Strophen untergegliedert. Die ersten und die letzten drei Strophen bilden dabei jeweils eine semantische Einheit. Das Gedicht weist eine Reihe unverständlicher Wörter (oftmals Neologismen) und Formulierungen auf. Das Verständnis des Textes wird zudem durch den komplexen hypotaktischen Satzbau erschwert. Es wird aber zumindest deutlich, dass vor allem zu Beginn des Gedichts erotische Erfahrungen im Hafen- und Rotlichtmilieu thematisch werden.

Dementsprechend ist die Semantik der ersten drei Strophen insbesondere durch das Wortfeld der Kneipen- und Bordellsphäre bestimmt. Die „Schnapsflaschenhalse[] am / Hurentisch“ aus der ersten Strophe korrespondieren dabei mit den „Bänke[n] / bei Mutter Clausen“ aus der dritten Strophe. Diese die

42 Paul Celan. „etwas ganz und gar Persönliches“. *Briefe 1934-1970*. Hg. Barbara Wiedemann. Berlin: Suhrkamp, 2019. S. 671.

43 Ebd. S. 872.

44 Vgl. ebd. S. 1132.

Sinnlichkeit und den Rausch akzentuierenden Wortgruppen verknüpfen sich mit den Vorstellungsbereichen des Meeres und der Seefahrt auf der einen Seite („Meerhaar“, „schaufel die Welle zuhauf“) sowie der Vegetation der Heimat („Erle der Heimat“) auf der anderen Seite. Alle drei Strophen beginnen mit einem W-Laut: „Wundgeheilt“, „würfel“, „wo- / hin“. Auf diese Weise werden die semantischen Bereiche (Schmerz, Liebe, Glücksspiel, Seefahrt) miteinander verknüpft und zusammengeführt. In dieser dem Menschen und dessen weltliche Lebensform zugeordneten Bedeutungssphäre werden jedoch auch extra-terrestrische Elemente eingefügt: „du, wie die / Astralflöte von / jenseits des Weltgrats“. Das Du, das in der dritten Strophe vom Ich besungen wird, steht in einer Assoziationskette mit den „Bänken [der] Mutter Clausen“, die wie der „Hurentisch“ als pars pro toto für das Etablissement eintreten. Das Du des Gedichts wird schon im zweiten Vers des Gedichts zusammen mit dem artikulierten Ich genannt: „wenn du wie ich wärst“. In beiden Strophen wird das Du durch drei distinkte grammatische Merkmale zum Ich in Bezug gesetzt: durch ein Lokaladverb, durch den Status als Satzsubjekt und durch den Konjunktiv. Dabei erweist sich das Adverb „wohin“ zugleich als das verbindende Element der beiden konjunktivischen Sätze. In der Relektüre der ersten drei Strophen wird für den Leser erst deutlich, dass der Bindestrich hinter dem „wo“ nicht eine Aposiopese andeuten soll, sondern als Trennungsstrich zu lesen ist. Die Verse 2 bis 4 der ersten Strophe sowie die gesamte zweite Strophe wären daher als Parenthese zu verstehen. Diese Parenthese, in deren Zentrum die zweite Strophe mit den Neologismen „Meerhaar“, „Schwarzfluch“ und „Eiskummerfeder“ steht, unterbricht also das zentrale Lokaladverb, das den Ort der Begegnung von Ich und Du anzuzeigen scheint.

Die zweite Strophe ist durch eine Verkettung von Imperativen gekennzeichnet. Die angesprochenen Instanzen („Meerhaar“, „Schwarzfluch“, „Eiskummerfeder“), von denen unklar bleibt, ob es sich um menschliche Wesen oder Dinge handelt, stehen zum artikulierten Ich in Beziehung. Die Pronomen ich und du tauchen in dieser Strophe jedoch nicht auf. Es ist daher ungewiss, ob das Du der ersten und dritten Strophe in diesen Versen überhaupt eine Rolle spielt. Gewiss ist, dass die zweite Strophe den durch das „wohin“ angezeigten Ort der Begegnung unterbricht. Diese performative Kraft der Parenthese spiegelt sich in dem an die „Eiskummerfeder“ gerichteten Imperativ „brich den Weg / durch den heißesten Schoß“. In diesem Imperativ wird das „wohin“ nicht nur durchstoßen, sondern auch konkretisiert. Der Weg der „Eiskummerfeder“ ist auf den „heißesten Schoß“ gerichtet. In einem Gedicht, das so sehr von der Semantik des Sexuellen bestimmt ist, lässt sich hier die Assoziation einer gewaltsamen Penetration kaum vermeiden. Diese Dynamik eines erotisierten Wegs kommt in der dritten Strophe buchstäblich zum Erliegen: „wo- / hin / kämst du nicht mit mir zu liegen“. Auch ohne den anschließenden Verweis auf Mutter Clausen, die im Kontext dieser Verse als Bordellbesitzerin gelesen werden kann, suggeriert das Miteinander-zum-Liegen-Kommen eine erotische Situation von Ich und Du.

All das: die im Konjunktiv gehaltene Begegnung mit dem Du, die Unterbrechung durch die Imperative der Parenthese und das auf einen unbestimmten Ort gerichtete „wohin“, wird durch die Partizipialform „Wundgeheilt“ eingeleitet

und durch den Doppelpunkt gleichsam determiniert. Die Verse, die auf das erste Wort folgen, erscheinen auf diese Weise als Versuche, den Prozess der Wundheilung zu erklären oder zu verdeutlichen. Das Wort „Wundgeheilt“, das am Ende des Gedichts in der Form eines Zitats (angezeigt durch Kursivsetzung) wiederholt wird, ist jedoch von einer deutlichen Ambiguität gekennzeichnet: Es lässt sich nicht eindeutig sagen, ob die Wunde, deren Ursprung in der Vergangenheit liegt, schon verheilt ist oder ob die Wunde noch offen ist und erst durch den Prozess der Heilung entstanden ist. Das Motiv der Wunde ist in Celans Werk so präsent, dass man hier nachgerade von einem Topos sprechen könnte.<sup>45</sup> Welches Körperteil hier von einer Wunde oder einer Wundheilung betroffen ist, lässt sich nicht sagen – auch nicht, ob es sich überhaupt um eine physische Wunde handelt. Die Semantik der Wunde tritt aber am Ende der dritten Strophe nochmals in Erscheinung, wenn von der „brandrote[n] Stirn“ die Rede ist, auf der der „Abgrundvers“ zu sehen ist. Mit den Bildern der Stirn und des Abgrunds werden biblische Motive aufgerufen, die einerseits auf den Bund mit Gott und andererseits auf die Apokalypse verweisen.

Die mit einem Zeichen versehene Stirn ist ein bekannter Topos, der sowohl in den Texten des Alten wie des Neuen Testaments zu finden ist. Von herausragender Bedeutung für das Judentum sind etwa die Verse aus dem 5. Buch Mose, auf welche auch die jüdische Gebetspraxis des Tefillin zurückgeht: „Und diese Worte, die ich dir heute gebiete, sollst du zu Herzen nehmen [...]. Und du sollst sie binden zum Zeichen auf deine Hand, und sie sollen dir ein Merkzeichen zwischen deinen Augen sein.“<sup>46</sup> Während in der Tora die Zeichen auf Stirn und Hand den Bund Israels mit Gott zum Ausdruck bringen<sup>47</sup>, erweist sich in der Offenbarung des Johannes das Mal auf der Stirn als ein höchst ambiges Zeichen, denn es bedeutet zum einen Verdammung, sofern es sich nämlich um das Malzeichen des Tieres handelt:

Und ein dritter Engel folgte ihnen und sprach mit großer Stimme: Wenn jemand das Tier anbetet und sein Bild und nimmt das Zeichen an seine Stirn oder an seine Hand, der wird von dem Wein des Zornes Gottes trinken, der unvermischt eingeschenkt ist in den Kelch seines Zorns, und er wird gequält werden mit Feuer und Schwefel vor den heiligen Engeln und vor dem Lamm.<sup>48</sup>

Zum anderen verweist es auf die künftige Teilhabe am Himmelsreich: „Und ich sah, und siehe, das Lamm stand auf dem Berg Zion und mit ihm Hundertvierundvierzigtausend, die hatten seinen Namen und den Namen seines Vaters geschrieben auf ihrer Stirn.“<sup>49</sup> Und schließlich trägt auch die Hure Babylon als

45 Zum Motiv der Wunde bei Celan vgl. u. a. Ralf Willms. *Das Motiv der Wunde im lyrischen Werk von Paul Celan. Historisch-systematische Untersuchungen zur Poetik des Opfers*. 2 Bde. München: AVM, 2011.

46 5. Mose 6.6-8. *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luther*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1984.

47 Vgl. 2. Mose 13.1-9; 5. Mose 6.4-9 (wie Anm. 46).

48 Offb 14.9-10 (wie Anm. 46).

49 Offb 14.1 (wie Anm. 46).

Personifikation der weltlichen Sinneslust ein Zeichen auf der Stirn: „und auf ihrer Stirn war geschrieben ein Name, ein Geheimnis: Das große Babylon, die Mutter der Hurerei und aller Greuel auf Erden.“<sup>50</sup>

Die Hure Babylon ist in Celans Versen nicht so sehr durch den „Abgrundvers“ auf den Stirnen von Du und Ich präsent, sondern vor allem durch das Wortfeld der Prostitution. Es spricht also einiges dafür, dass Celans Gedicht in einer literarischen Korrespondenz zum Text der Apokalypse steht. Denn neben dem Wort Hure im Kompositum „Hurentisch“ weist auch das Wort Abgrund auf den Text der Offenbarung, in dem es – in der Übersetzung Luthers – heißt:

Und der fünfte Engel blies seine Posaune; und ich sah einen Stern, gefallen vom Himmel auf die Erde; und ihm wurde der Schlüssel zum Brunnen des Abgrunds gegeben.

Und er tat den Brunnen des Abgrunds auf, und es stieg auf ein Rauch aus dem Brunnen wie der Rauch eines großen Ofens [...].<sup>51</sup>

Die Vokabel des Abgrunds, mit der hier der Herkunftsort der Heuschreckenplage benannt ist, lässt sich in Celans *Hafen* als Bezugnahme auf den Text der Offenbarung, die hier als „Abgrundvers“ bezeichnet wird, und insofern das Gedicht selbst als eine Form des apokalyptischen Sprechens lesen.<sup>52</sup> Neben dem Begriff des Abgrunds kommt in der zitierten Textstelle noch den Wörtern Stern und Brunnen eine zentrale Bedeutung zu – Wörtern also, die im zweiten Teil von Celans Gedicht eine herausgehobene Stellung einnehmen. Es handelt sich um die beiden Komposita „Sternwurf-Kaschemmen“ und „Ziehbrunnenwinde“. Das apokalyptische Vokabular bildet somit eine Klammer zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Gedichts. Im zweiten Teil des Textes dominiert das semantische Feld des Hafens die dargestellte Szenerie. Darauf verweisen Wörter wie „Gedächtnis- / schuten“, „Wahndock“ und „Laufkatze“. Eine Schute ist ein Lastkahn, auf dem bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts die Güter von Seeschiffen in den Hafen transportiert wurden. Ein Dock ist eine Anlage, in der ein Großschiff für Bau- oder Instandhaltungsmaßnahmen trockengelegt werden kann. Mit der Metapher Laufkatze wird ein bewegliches Kranbauteil bezeichnet, mit dem die Lage des Hubseils verändert werden kann.

In dem bereits erwähnten Notizbuch ist auch eine Seite enthalten, auf der Begriffe stehen, die Celan vermutlich während einer Hafenrundfahrt in Hamburg niedergeschrieben hat. Es finden sich dort u. a. die folgenden Wörter: „Portalkräne“, „Heckschlepper“, „Schwimmdocks“, „Uhrturm“, „Laufkatze“,

50 Offb 17.5 (wie Anm. 46).

51 Offb 9.1-2 (wie Anm. 46).

52 Vgl. hierzu Bernadette Malinowski. „... den Himmel als Abgrund unter sich': zu einer Poetik des Endes bei Paul Celan“. *Germanica* 24 (1999): S. 1-18. Der Begriff des Abgrunds spielt bei Celan immer wieder und auf unterschiedliche Weise eine Rolle, so dass sich dieser keineswegs auf die apokalyptische Semantik reduzieren ließe. So ist etwa in der Meridian-Rede die Verwendung des Wortes Abgrund nicht ohne Bezug zu Heidegger zu lesen. Vgl. hierzu Schäfer. *Weg des Unmöglichen* (wie Anm. 19). S. 131f.



„Hafenschuten“.<sup>53</sup> Nicht alle dort niedergeschriebenen Wörter haben Eingang in Celans Gedicht gefunden. Das Wortmaterial, das durch diesen Textzeugen dokumentiert ist, verweist aber auf den Wirklichkeitsbezug des Gedichts. Das Wort „Wahndock“ wird man, wie bereits Gunter Martens vorgeschlagen hat<sup>54</sup>, auf das Dock 17 von Blohm & Voss, gegenüber den Landungsbrücken, beziehen; den „zeitgrünen Uhrturm“ auf den Pegelturm an den Landungsbrücken. Die Hafenszenerie des zweiten Teils des Gedichts wird auf diese Weise zu einer Erinnerungsfahrt von Ich und Du, die aus der Kneipen- und Bordellszenerie des ersten Teils nun in „Gedächtnis- / schuten“ in die apokalyptische Welt der Hamburger NS-Zeit eintauchen. Die Werft Blohm & Voss war im Dritten Reich nicht nur durch den Bau von Schlachtschiffen wie der *Bismarck* an der Kriegs- und Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten beteiligt; ab 1944 arbeiteten auch Häftlinge aus dem Konzentrationslager Neuengamme auf dem Werftgelände im Hamburger Hafen.

Die Richtung, die das Gedicht im zweiten Teil genommen hat, ist die einer Vergegenwärtigung des Vergangenen. Der Ort, auf den das Gedicht verweist, liegt in der historischen Zeit und ist doch nicht ohne Topographie. Im Hafen Hamburgs öffnet sich durch die Fahrt der Erinnerung, die Fahrt der „Gedächtnis- / schuten“, ein anderer Ort. Als Orte des Gedichts lassen sich neben dem Hafen die Kneipen- und Bordellszenerie sowie die mit dem Hafen verbundenen Schiffe identifizieren. Besonders erhellend ist in diesem Zusammenhang eine Passage in einer früheren Fassung, auf die bereits Martens hingewiesen hat.<sup>55</sup> Vers 8 der zweiten Strophe lautet in der Druckfassung: „schaufel die Welle zuhauf, die mich trägt, Schwarzfluch“. In der Handschrift H6 lesen wir „schaufel die Welle zuhauf, schwarzer Atom[kahn]“<sup>56</sup>. Eine vermittels Durchstreichung und Überschreibung angezeigte Variante in der Handschrift ersetzt den „schwarze[n] Atom[kahn]“ durch „weißes Atomschiff“<sup>57</sup>. 1959 ging im damaligen Leningrad das erste atombetriebene Schiff, der sowjetische Eisbrecher *Lenin*, in Betrieb. Der Schiffskörper der *Lenin* war in schwarzer Farbe gehalten. Drei Jahre später unternahm das US-amerikanische Atomschiff *Savannah* seine Jungfernfahrt. Die Farbe des Handelsschiffes war weiß. In der Bundesrepublik Deutschland wurde zu diesem Zeitpunkt ebenfalls ein Atomschiff gefertigt. Allerdings nicht in Hamburg, sondern in Kiel. Der Auftrag stammte aber von der bei Hamburg ansässigen Gesellschaft für Kernenergieverwertung in Schiffbau und Schifffahrt in Geesthacht. Der Werftvertrag mit den Kieler Howaldswerken wurde am 27. November 1962 im Hotel Atlantic in Hamburg unterschrieben. Das Atomschiff mit dem Namen *Otto Hahn* wurde erst 1968 in

53 BCA 7.2. S. 122.

54 Vgl. Gunter Martens. „Textgenese als Möglichkeit der Texterschließung. Paul Celans Gedicht *Hafen*“. *Qualitativer Wechsel. Textgenese bei Paul Celan*. Hg. Axel Gellhaus/Karin Herrmann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. S. 153-175, hier S. 171.

55 Vgl. Martens. Textgenese (wie Anm. 54). S. 167.

56 BCA 7.2. S. 122.

57 Ebd.



Dienst gestellt. Schiffstaufe und Stapellauf fanden allerdings schon am 13. Juni 1964 in Kiel statt, also nur wenige Tage vor Celans Besuch in Hamburg.

Auch wenn die *Otto Hahn* nicht in Hamburg vom Stapel gelaufen ist, so kann man doch davon ausgehen, dass der Bau des ersten deutschen Atomschiffs zu dieser Zeit Thema bei den Hamburger Hafenrundfahrten gewesen sein wird – zumal zu diesem Zeitpunkt das Handelsschiff *Savannah* im Hamburger Hafen lag. Natürlich kann man bei der Lektüre des Gedichts das Wort „Schwarzfluch“ nicht einfach durch „Atomschiff“ ersetzen; durch die Kenntnis der Vorstufe wird aber deutlich, dass auch schon in der zweiten Strophe das Motiv der Schifffahrt virulent ist. Die „Eiskummerfeder“, die sich den Weg durch den „heißesten Schoß“ (in der früheren Fassung steht „heißen Polarschoß“<sup>58</sup>) bricht, wird somit als Eisbrecher lesbar. In den Komposita „Schwarzfluch“ und der „Eiskummerfeder“ werden die Atomschiffe zu einem Ort zusammengefügt und als Zeichen einer apokalyptischen Zukunft lesbar, die zu den Gräueln der NS-Vergangenheit in Bezug gesetzt werden. Der „Schwarzfluch“ von Celans apokalyptischer Vision wird ausgerechnet in der erotischen Erfahrung mit einem Du sichtbar und unterbricht damit diese Erfahrung als ein Zeichen, als Brand- und Wahnmal, das aus der Vergangenheit in die Zukunft weist. Der Ort der Offenbarung ist der Hafen mit seinen Bordellen und Schiffen.

Es sind dies Orte, die Michel Foucault als Heterotopien bezeichnet hat. Für Foucault sind Heterotopien

wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.<sup>59</sup>

Bordelle sind für Foucault in der Gesellschaft wirksame Gegenorte, die die Funktion haben, einen Illusionsraum zu erzeugen. Er nennt sie daher „Illusionheterotopie[n]“<sup>60</sup>. Als die Heterotopie par excellence bezeichnet Foucault aber das Schiff, das

ein schaukelndes Stück Raum ist, ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist und der von Hafen zu Hafen, von Ladung zu Ladung, von Bordell zu Bordell, bis zu den Kolonien suchen fährt, was sie an Kostbarstem in ihren Gärten bergen [...].<sup>61</sup>

58 Ebd. S. 123.

59 Michel Foucault. „Andere Räume“. *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hg. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam, 1991. S. 34-46, hier S. 39.

60 Ebd. S. 45.

61 Ebd. S. 46.

Mit dem von der „Welle“ getragenen Ich und den tanzenden Leuchtfeuerschiffen in Celans Gedicht ist eine solche Form des sich bewegenden Orts bezeichnet. Celans Begriff der Utopie, wie er ihn in der Büchnerpreisrede entwirft, entspricht durchaus einer solchen Konzeption des Orts, dessen Topographie durch das Unterwegssein bestimmt ist. In Celans dichterischer Heterotopie schreibt sich aber noch etwas anderes ein, das er im *Meridian* mit dem „Geheimnis der Begegnung“ zu beschreiben sucht.

Im Gedicht *Hafen* ist es die Begegnung zwischen Ich und Du. Und hier ist durchaus an die Begegnung Celans mit Inge Waern zu denken. Mit diesem Geheimnis der Begegnung im Ort Hamburg, in einer Barkasse an Schuten vorbeifahrend, wird aber auch eine andere Begegnung virulent, die durch das Meer vermittelt ist: die Begegnung der Hafenstadt Hamburg an der Elbe mit der Hafenstadt Odessa am Schwarzen Meer. Auf diese Weise verbinden sich – wie schon 1958 in der Bremer Rede – zwei sehr unterschiedliche Topographien: die der deutschen Hansestadt mit NS-Vergangenheit und der nahe der Bukowina gelegenen Hafenstadt Odessa, in der zur Zeit der rumänischen Besetzung (1941-1944) tausende Juden ermordet und deportiert worden sind. Die Erinnerungen an die Gräueltaten in Hamburg und Odessa kongruieren im Bild der Schiffe: den „Gedächtnis- / schuten“ und den „Leuchtfeuerschiffen“. In der früheren Fassung wird diese durch die Gewalterfahrung sich verknüpfende Begegnung zudem mit der Begegnung der Liebenden verbunden. In der Handschrift H6 ist in dem Vers „unsre immer noch [trunkenen] [Münder]“ das Wort „Münder“ durchgestrichen und zunächst durch „Hafenmündern“ ersetzt worden.<sup>62</sup> Die Erotik der Liebenden wird somit durch die Interaktionen der Hafenstädte ersetzt. Das Medium dieser Verbindung stellt das Meer dar, das im Kontext des Gedichts selbst erotisiert wird.

Das „Meerhaar“ – in früheren Fassungen: erst „Rot[haar]“<sup>63</sup>, dann „[Blau] haar“<sup>64</sup> – wird man allerdings nicht lediglich als Synekdoche des sich prostituierenden Du lesen, sondern als erotische Personifikation des Meeres. Das Meer erweist sich mit Blick auf die Bildlichkeit des Hafens und der Schiffe als das die Orte und Zeiten verbindende Element. Hamburg und Odessa bilden hierbei einen „Meridian des Schmerzes und des Trostes“.

Dieser Meridian des Gedichts ist nicht geographisch fixierbar. Gleichwohl scheinen die beiden Städte Hamburg und Odessa – ebenso wie das Ich und das Du – durch ein unsichtbares und zugleich irdisches Band miteinander verbunden zu sein. Es ist das Gedicht vom Weltenende: die Apokalypse als poetischer Text, der bei Celan mit der Synekdoche „Abgrundvers“ bezeichnet ist. Der „Abgrundvers“ auf der Stirn wird nun zum Zeichen einer anderen Gebetsform, die auf das Tefillin und die jüdische Gebetspraxis anspielt und diese in einem Akt der poetischen Profanierung überschreitet. Der Abgrund und das Meer werden – wie in der Apokalypse – zu einem Raum, aus dem die Visionen der Katastrophe hervorgehen. Dabei wird aber das Meer nicht mit dem Tier oder

62 BCA 7.2. S. 123.

63 Ebd. S. 122.

64 Ebd. S. 125.

dem Leviathan, sondern mit einer Gottheit der Antike verbunden: dem Meeresherrn Neptun: „nach ihm / wirft die neptunische Sünde ihr korn- / schnapsfarbnes Schleppseil“. Auch dies kann als Indiz für die Säkularisierung der apokalyptischen Rhetorik gelesen werden.

Das Motiv der Trunkenheit und des Alkoholkonsums zieht sich durch beinahe alle Strophen des Gedichts und wird hier erneut erotisch konnotiert. Die Sünde der trunkenen Liebenden kann im Kontext des Gedichts als solche benannt werden. Das gilt allerdings nicht für den Unnamen, auf den der Wurf des Schleppseils eigentlich gerichtet ist.<sup>65</sup> Ich und Du finden das Geheimnis der Begegnung nicht allein darin, dass sie auf den Bänken der Mutter Clausen zum Liegen kommen und sich dabei der erotischen Illusion eines anderen Orts hingeben; die Begegnung findet auch noch in dieser erinnernden Geste eines neptunischen Wurfs statt, der schon in dem Wort „Sternwurf-Kaschemmen“ angedeutet ist.

Der Text vollzieht die in Vers 2 und 3 beschriebene Bewegung des Kreuz- und Querträumens des artikulierten Ich auf der Ebene eines intertextuellen Spiels nach. Dabei kann diese Bewegung des Textes, die sich auch in der komplexen Syntax widerspiegelt, als eine Gegenbewegung zu den „sinn- / gierigen Sätze[n]“ gelesen werden, die den „Unnamen“ auszubaggern suchen. Es ist damit im Gedicht die jede Lektüre motivierende Bewegung der Sinngebung, der hermeneutischen Auslegung bezeichnet und markiert. Der Text legt mit seinen Wirklichkeitsbezügen die Spur für eine solche auf den Sinn der Sätze ausgerichtete Lektüre und vollzieht im semiotischen Spiel mit den Wörtern und Satzelementen eine Destruktion von grammatischer Sinngebung. Die Semantik des Textes erschließt sich allenfalls über die strukturelle Analogie von Lauten und Wörtern. Das Gedicht beginnt mit einer auffälligen Alliteration: „Wundgeheilt: wo- / wenn du wie ich wärst“. Der Gleichlaut suggeriert hier eine Analogie distinkter Elemente, die aber als Irrealis formuliert wird. Die dreifache Apostrophe in der zweiten Strophe bringt die Neologismen „Meerhaar“, „Schwarzfluch“ und „Eiskummerfeder“ in eine erotische Konstellation, die das Meer und die Schifffahrt miteinander verschmelzen lässt. Der lautmalersche Ausdruck des Gesangs des Ich – „heidideldu“ – steht in einer phonetischen Relation zur „Heimat“ und dem begehrten „du“. Diese Form der Verschmelzung von Ich und Du im Lied, die sich vor allem durch die doppelte Nennung des du-Lautes anzeigt, wird zudem durch den Pleonasmus „Nacktnackte“ unterstrichen. In der Alliteration „trunknen, trinkenden“ der vierten Strophe kommt nicht nur die Identität von destruktivem Rausch und lebenserhaltender Durststillung, sondern auch das Ineinander der „nebenweltlichen Münder“ zum Ausdruck. In der

---

65 Barbara Wiedemann stellt in ihrem Stellenkommentar zu *Hafen* die Überlegung an, dass es sich bei dem „Unnamen“ um die Initialen Adolf Hitlers handeln könnte: „Die Portalkräne (so in den Wortnotizen) im Hamburger Hafen bestanden aus einem H-förmigen Gestell und einem A-förmigen Kranaufsatz; aus den Initialen ‚AH‘ könnte Celan ‚Adolf Hitler‘ gelesen haben“ (Paul Celan. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hg. Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005. S. 733).

fünften Strophe wird in der Alliteration „Laufkatze Leben“ der Lebenstrieb zu einem technischen Strukturelement, in dem das Leben selbst aufgehoben ist.

Ein Skandalon stellt in der gleichen Strophe eine durch eine Parenthese auseinandergerissene Alliteration dar. Die Komposita „Liebeslautbojen“ und „Leuchtfuerschiffe“ setzen in ihrem lautlichen und rhythmischen Gleichklang die Meerenserotik, die das Liebesspiel von Ich und Du kennzeichnet, mit den Zeichen einer ambivalenten Erinnerung an die durch rumänische und deutsche Truppenverbände geschändete Heimat in Verbindung. Mit den „Liebeslautbojen“ und den „Leuchtfuerschiffe[n]“ verbinden sich Hamburg und Odessa in einem synästhetischen „Meridian des Schmerzes und des Trostes“. Die letzte Strophe zeigt schließlich den Ort an, in dem die Liebenden ein letztes Mal zum Liegen kommen: „die Tieflademarke, / die mit uns sinkt“. Die Richtung des Gedichts und damit auch die Frage nach dem Ort der Dichtung wird damit aufgehoben. Das zeigt sich auch in der abschließenden Alliteration: „hinunter, hinauf“. Der Ort des Gedichts ist richtungslos. Das Gleiche gilt für die Frage nach der Sinn- und Zeitgebung des Gedichts, die durch die Wiederaufnahme der ersten Zeilen nochmals thematisch wird: „und – warum nicht? *wundgeheilt, wo-, wenn –*“. Das „wo-“ erweist sich mit Blick auf Vers 11 als ein nicht mehr ausformuliertes, abgebrochenes „wohin“. Die Richtung des Gedichts bleibt nicht nur offen, sondern sie wird im Gegensatz von „hinunter, hinauf“ aufgehoben. Die raumzeitliche Ordnung erscheint im letzten Vers durch das Prinzip der Assonanz aufgelöst: „herbei und vorbei und herbei“<sup>66</sup>. Mit dem ei-Laut wird abschließend nochmals der lautmalerische Gesang aus der dritten Strophe aufgegriffen: „heidideldu“, „heidudeldi“.

Der Gesang der Heimat, in dem das Ich und das Du im Laut verschmelzen, findet ihre Entsprechung in den Lokal- und Zeitadverbien, in denen Ich und Du als Individuen verschwinden. Das Sprechen des Gedichts hat nicht nur keine Richtung, sondern auch keinen Sprecher mehr. Der Meridian des Gedichts als „Meridian des Schmerzes und des Trostes“ erweist sich hier in den sich kreuzenden Zeit- und Raumerfahrungen von Hamburg und Odessa als eine ambivalente Figur des Globalen, in der die Hoffnung auf die Begegnung mit dem anderen aufscheint und zugleich mit der apokalyptischen Vision einer Sprache ohne Ich und Du überblendet wird.

Das Gedicht selbst verortet dabei die dichterische U-topie im Wort- und Bildfeld des Hafens. Der Meridian des Gedichts erscheint hier in der Figur des Hafens. Der Hafen figuriert also in diesem apokalyptischen Liebesgedicht als anderer Ort, der die utopische und damit globale, nämlich die Topographie des Topos transzendierende Gestalt der Sprache zum Ausdruck bringt, einer

---

66 Das Wort „herbei“ kann hier zudem als Anspielung auf ein früheres Gedicht angesehen werden, nämlich auf die *Todesfuge*, in der es im 7. Vers über den Mann, der über Leben und Tod im Lager verfügt, heißt: „er pfeift seine Rüden herbei“ (GW I. S. 41). Der tödliche Imperativ der NS-Schergen überdauert im Erinnerungsraum einer westdeutschen Hafenstadt die Sprache des artikulierten Ich, das sich noch immer dem Anderen zuzusprechen sucht.

Sprache der Liebe, die in dem Offenen und dem Offenbarwerden der Dichtung zu sich selbst kommt bzw. „sich selbst begegnet“.

Auch wenn der Wirklichkeitsbezug des Gedichts *Hafen* mit dem Namen der Stadt Hamburg kenntlich gemacht werden kann, so bleibt doch der Ort der Begegnung in der lyrischen Utopie unbestimmt. Der Weltbezug ist zwar durch die Semantik des Hafens konkret, erscheint aber zugleich in der Form eines dichterischen Jenseits gleichsam aufgehoben. In der dritten Strophe des Gedichts wird dies sehr deutlich zum Ausdruck gebracht. Das Du wird dort mit der „Astralflöte von / jenseits des Weltgrats“ verglichen. Mit dem Neologismus „Astralflöte“ wird ein für Celans Dichtung klassischer Topos aufgerufen: der des Gestirns<sup>67</sup>, der hier mit einem Blasinstrument eine synästhetische Form der Erkenntnis einleitet. Das Kompositum „Weltgrat“ akzentuiert hierbei das Außerweltliche in der Bezugnahme auf das geographische Weltbild. Der Weltgrat oder Weltrücken ist eine metaphorische Bezeichnung für lange Gebirgszüge wie der Ural, die Anden oder die Rocky Mountains. Der Weltbezug manifestiert sich hier in der Form einer geologischen Rhetorik, die sich komplementär zur das Gedicht dominierenden Meereselementarität verhält. Tatsächlich ist jedoch das Gebirge, das in der Meridian-Rede doch immer einen impliziten Referenzpunkt darstellt, hier als abwesend gedacht: „jenseits des Weltgrats“. Diese eigentümliche Wendung, die zugleich eine Wendung des Gedichts bedeuten könnte, öffnet den syntaktischen Raum für eine Parenthese, die sich in besonderer Weise auf diese Formulierung zurückbeziehen lässt: „– auch da / schwammen wir, Nacktnackte, schwammen, / den Abgrundvers auf / brandroter Stern –“. Der Abgrund, der hier gerade nicht vom Wort Vers getrennt wird, ist nicht ohne Bezug zum Grat der Welt. Als Grat bezeichnet man die deutlich sichtbare, scharfe Kante eines Bergrückens. In der Metaphorik des Grats und des Rückens wird die Semantik der Stabilität besonders akzentuiert. Der Grat gibt dem Berg bzw. dem Gebirge Halt. Die Rhetorik des Grats steht dabei aber immer auch in Bezug zum Abgrund. Der Gebirgsgrat ist eine für den Bergwanderer besonders gefährliche Passage. Mit der Formulierung „jenseits des Weltgrats“ ist jedoch noch mehr ausgesagt: dass nämlich die Welt keinen Grat, also keinen Halt hat. In der Welt „jenseits des Weltgrats“ ist der Abgrund allgegenwärtig. Für Celan ist dies keine ganz neue poetologische Erkenntnis. Im *Meridian* artikuliert er sie wie folgt: „wer auf dem Kopf geht, der hat den Abgrund unter sich.“<sup>68</sup>

Es lässt sich – gerade auch mit Blick auf Celans Gedichte – sagen, dass dieser Satz als ethisch-ästhetischer Imperativ seines Schreibens gelesen werden kann. Der Abgrund der Wirklichkeitserfahrung ist „jenseits des Weltgrats“, aber nicht jenseits der Welt. In jedem Fall ist der Abgrund, das Haltlose der Welterfahrung, konstitutiv für den dichterischen Schreibprozess; zugleich findet der Abgrund seinen Halt im Vers. Der Abgrund eröffnet das Gespräch, das der Vers zu denken gibt. In ihm – dem Vers – wird die Welt in ihrem fragilen Status zur Darstellung gebracht und als solche auch erfahrbar – in Celans Verständnis des Meridians.

67 Vgl. hierzu Lemke. Konstellation ohne Sterne (wie Anm. 8).

68 GW 3. S. 195.

Es ist diese unmögliche und zugleich wirkliche Erfahrung des Dichters in einer haltlos gewordenen Welt, die auch im letzten Vers des Gedichts *Große, glühende Wölbung* zum Ausdruck kommt: „Die Welt ist fort, ich muß dich tragen.“<sup>69</sup> Jacques Derrida hat in diesem Vers Celans Ethik des Anderen zu entziffern gesucht und dabei implizit auch einen Bezug zu Celans Poetik des Abgrunds im *Meridian* angedeutet:

Ich muß den anderen tragen und *dich* tragen, der andere muß mich tragen (denn *dich* kann *mich* oder den unterzeichnenden Dichter bezeichnen, an den sich die Rede ihrerseits wiederum zurückwendet), ebendort, wo die Welt nicht mehr zwischen uns oder unter unseren Füßen ist, um uns Vermittlungswege zu sichern oder Grundlagen zu festigen. Ich bin allein mit dem anderen, allein ganz sein und für ihn, allein für dich und ganz dein: ohne Welt. Diese Unmittelbarkeit des Abgrunds verpflichtet mich gegenüber dem anderen [...].<sup>70</sup>

Derrida verweist in seiner Rede zum Gedenken an Hans-Georg Gadamer auch auf Heideggers Welt-Konzept, das für Celan eine wichtige Anregung gewesen sein mag, doch der Weltbezug des jüdischen Dichters aus der Bukowina zeigt dann doch eine Denkweise an, die nicht im In-der-Welt-Sein, sondern „jenseits des Weltgrats“ ihre Hoffnung und ihren Ort findet. Die globale Dimension von Celans Schreiben liegt nicht so sehr in der Geste der Welteröffnung, als vielmehr in der poetischen Erkundung des Abgrunds.

---

69 GW 2. S. 97.

70 Jacques Derrida/Hans-Georg Gadamer. *Der ununterbrochene Dialog*. Hg. Martin Gessmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. S. 48.





Anna Murawska (Hamburg)

„[...] Wir halten ja / auf Ewigkeiten zu!“

## Emily Dickinson in der Übersetzung Paul Celans

In ihren Arbeiten zu Emily Dickinson und Paul Celan macht Shira Wolosky immer wieder auf die thematischen und linguistischen Gemeinsamkeiten der beiden Autoren aufmerksam. Dabei betont sie beispielsweise die stilistischen Auffälligkeiten in beiden Werken: „Disrupted syntax, eccentric or absent punctuation, strained diction, all characterize both Dickinson’s and Celan’s work generally.“<sup>1</sup> Zudem beschreibt Wolosky neben den Parallelen eine Art des Austauschprozesses zwischen den Werken, die durch die Übersetzung Celans entstehe: „His translations of Dickinson demarcate their common theo-linguistic ground, as well as suggesting lines of relationship and development from one to the other.“<sup>2</sup> In einer zweiten Arbeit zu Dickinson und Celan führt sie diesen Gedanken weiter aus und sieht in der Übersetzung eine Darstellung von Celans eigener Perspektive auf Dickinsons Werk („his own interpretative understanding of Dickinson“<sup>3</sup>). Auch in der deutschsprachigen Forschung gibt es Beiträge, die herausgearbeitet haben, dass eine nähere Beschäftigung mit Dickinson und Celan relevant ist, da beide ähnliche Themen in ihren Dichtungen behandeln, darunter „die Beziehung des Ichs innerhalb der Spannungsfelder von Liebe und (zumeist unerfülltem) Begehren, Zeit und Ewigkeit, Schöpfung und Vergänglichkeit, Tod und Unsterblichkeit, Gott und Transzendenz, Offenbarung und verweigerter Theodizee.“<sup>4</sup>

Trotz dieser vielversprechenden Untersuchungen wurde den Dickinson-Übersetzungen Celans im Allgemeinen in der Forschung wenig Beachtung geschenkt

---

1 Shira Wolosky. „Apophatics and Poetics: Paul Celan Translating Emily Dickinson“. *Language and Negativity*. Hg. Henny Fiska Hagg. Oslo: Novus Press, 2000. S. 63-83, hier S. 72.

2 Ebd. S. 65.

3 Shira Wolosky. „The Metaphysics of Language in Emily Dickinson (As Translated by Paul Celan)“. *Trajectories of Mysticism in Theory and Literature*. Hg. Philip Leonard. Houndmills: Macmillan Press, 2000. S. 25-45, hier S. 27. Bei dieser Auffassung des Begriffs *Übersetzung*, der nicht eine möglichst wortgenaue Übertragung des Textes in eine andere Sprache darstellt, fragt Florence Pennone folgerichtig in ihrer Dissertation zum Übersetzungswerk französischer Lyrik bei Celan, ob der Terminus dann überhaupt verwendet werden kann. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass Celans Übertragungen als Übersetzungen bezeichnet werden können, da der Dichter den Begriff selbst für seine Arbeiten verwendete (vgl. Florence Pennone. *Paul Celans Übersetzungspoetik. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik*. Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 20-22).

4 Markus May. „Ein Klaffen, das mich sichtbar macht“. *Untersuchungen zu Paul Celans Übersetzungen amerikanischer Lyrik*. Heidelberg: Winter, 2004. S. 212. Insgesamt macht die Übersetzung amerikanischer Lyrik nur einen sehr kleinen Teil des übersetzerischen Gesamtwerks bei Celan aus.



bzw. wurde der Schwerpunkt vor allem auf linguistische Analysen gelegt (so wie die von Wolosky selbst). Im Folgenden möchte ich daher das Gedicht *Because I could not stop for Death*, das in der Übersetzung Celans 1959 im *Fischer Almanach* erschien<sup>5</sup>, näher betrachten und dabei fragen, auf welche Weise sich Celans Übersetzung von Dickinsons Vorlage unterscheidet. Dabei werde ich an Woloskys These anknüpfen, dass Celan die Gedichte nicht nur übersetzt, sondern auch stark bearbeitet und mit seiner eigenen Dichtung verbindet.

Bevor ich jedoch mit der eigentlichen Analyse beginne, folgt hier eine kurze Zusammenfassung der älteren und neueren Forschungsthesen zu Celan als Übersetzer. So findet sich in der Forschung immer wieder die These, dass Celans Interesse für Sprachen und Übersetzungen in seiner Jugend begründet sei, da sein „Geburtsort Czernowitz [...] ein multikultureller Ort par excellence, ein Ort der Polyphonie, des Dialogs verschiedener Sprachen und Literaturen“<sup>6</sup> war. Im Laufe seines Lebens wuchs dieses Interesse immer weiter und lässt die Übersetzungen, die zu Beginn der 50er Jahre „in puncto Wortstand und textuelle Strukturen“<sup>7</sup> noch sehr den Originaltexten ähnelten, immer mehr zu seinen eigenen Texten werden. Vielleicht am deutlichsten formulierte diese Beobachtung Leonard Olschner, der mit seiner Monographie *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen* ein Grundlagenwerk zu Celans Übersetzungen schrieb<sup>8</sup> und in einem drei Jahre später erschienenen Aufsatz formulierte, dass Celan die von ihm übersetzten Gedichte ‚celanisiert‘ habe („[c]elanified“<sup>9</sup>). Durch sein besonderes Übersetzen, so argumentiert Olschner weiter, schaffe Celan zwei Interpretationsebenen, da er zum einen eine neue bzw. seine Sicht auf die übersetzte Dichtung darstellt und zum anderen zugleich auf seine eigene Dichtung und sein poetologisches Verständnis verweist:

Two aspects of Celan's translations are worthy of serious consideration: first, they afford a new and idiosyncratic view of a translated poet, even if the transformations appear at first, and perhaps correctly, as anamorphoses; and second, they provide an access to Paul Celan's poetry and poetics.<sup>10</sup>

5 Insgesamt wurden zehn Gedichte in der Übersetzung von Celan veröffentlicht, 14 weitere unveröffentlichte Übersetzungen sind im Literaturarchiv in Marbach zu finden. Zusätzlich finden sich im Archiv frühere Fassungen und Vorstufen der Übersetzungen. Vgl. hierzu Therese Kaiser. *Found in translation: Paul Celan im Dialog mit Emily Dickinson. Eine Untersuchung übersetzerischer Arbeitsprozesse*. Aachen: Shaker, 2012. S. 6.

6 Jürgen Lehmann. „Der Übersetzer Celan.“ *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Markus May/Peter Goßens/Jürgen Lehmann. Stuttgart: Metzler, 2008. S. 180f., hier S. 180.

7 May. Celans Übersetzungen (wie Anm. 4). S. 59.

8 Vgl. Leonard Olschner. *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

9 Leonard Olschner. „Anamnesis: Paul Celan's Translations of Poetry“. *Studies in 20th Century Literature* 12 (1988): S. 163-197, hier S. 175.

10 Ebd. S. 194.

Auch May, der in seiner Dissertation Celans amerikanische Übersetzungen untersucht, verweist auf das Prinzip der ‚Celanisierung‘ und fügt hinzu, dass Celan sich „höchst individuell“<sup>11</sup> mit den einzelnen Autoren beschäftigte. So „können sogar die Übersetzungen zweier Texte desselben Autors in der Celanschen Fügung völlig unterschiedlich ausfallen, so daß der ursprüngliche Individualstil, der beide Prätexte auszeichnet, in den Übersetzungen in zwei gänzlich disparate Stile überführt wird.“<sup>12</sup> Diese dialogische Auseinandersetzung mit der Dichtung anderer Autoren, die Celan übersetzt, wird von ihm selbst in seiner berühmten Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises am 22.10.1960 wie folgt formuliert:

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – *im Geheimnis der Begegnung?* [Hervorhebung im Original; A. M.] Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.<sup>13</sup>

Diese Passage verdeutlicht das Konzept der „Begegnung“, des Dialogs als Grundsatz von Celans Poetik, die nur im Austausch mit dem „Anderen“ sich selbst entfalten kann und zugleich dadurch erst verstanden wird, da die Übersetzungen „Zugänge“<sup>14</sup> zum Dichtwerk seien, wie Axel Gellhaus schreibt.

Wie sieht das nun an einem konkreten Beispiel aus? Dickinsons Gedicht *Because I could not stop for Death* kann als exemplarisch für ihr Gesamtwerk gesehen werden, da es sich mit der Thematik des Todes auseinandersetzt<sup>15</sup>, ein Thema, das auch bei Celan immer wieder zu finden ist und daher den Text Dickinsons für ihn wahrscheinlich interessant erscheinen ließ. Welche

11 May, Celans Übersetzungen (wie Anm. 4). S. 60.

12 Ebd.

13 Paul Celan. „Der Meridian“. *Werke. Bd. 15.1. Historisch-Kritische Ausgabe* (im Folgenden abgekürzt als HSK). Hg. Axel Gellhaus/Andreas Lohr/Heino Schmuil/Rolf Bücher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014. S. 33-51, hier S. 45.

14 Axel Gellhaus. „Fergendienst. Einleitende Gedanken zum Übersetzen bei Paul Celan.“ *„Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. S. 9-16, hier S. 12. Vgl. hierzu auch: Axel Gellhaus. „Das Übersetzen und die Unübersetzbarkeit – Notizen zu Paul Celan als Übersetzer“. *Poetik der Transformationen. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*. Hg. Alfred Bodenheimer/Shimon Sandbank. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 7-20. Das dialogische Prinzip findet sich auch bei Martin Buber, den Celan nachweislich rezipiert hat: vgl. James K. Lyon. „Paul Celan and Martin Buber: Poetry as Dialogue“. *PMLA* 86 (1971): S. 110-120.

15 Vgl. Kaiser. *Found in translation* (wie Anm. 5). S. 171. Dickinsons Zugänge und Ansätze zu dem Thema sind jedoch nicht nur puritanisch-christlich geprägt, sondern weisen auch auf andere religiöse, mythologische und kulturelle Einflüsse hin (vgl. hierzu Linda Freedmann. *Emily Dickinson and the Religious Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. S. 76f.).

Textvorlage bzw. welche Ausgabe von Dickinson Celan benutzte, ist bis heute in der Forschung umstritten.<sup>16</sup> Zudem gibt es keine historisch-kritische Ausgabe der Übersetzungen, so dass die folgenden beiden Texte (Dickinsons Text und Celans Übertragung) der fünfbandigen Gesamtausgabe von 1983 entnommen sind, die eine Textfassung letzter Hand darstellt. Im Folgenden werde ich zunächst das Gedicht Dickinsons und dann Celans Übersetzung unter den wichtigsten Gesichtspunkten analysieren. Im letzten Schritt werden die ersten beiden Fassungen der ersten Strophe noch einmal näher betrachtet, um mögliche Intentionen Celans bei der Übersetzung zu entdecken.

Because I could not stop for Death –  
 He kindly stopped for me –  
 The Carriage held but just Ourselves –  
 And Immortality.

We slowly drove – He knew no haste  
 And I had put away  
 My labor and leisure too,  
 For his Civility –

We passed the School, where Children played  
 At wrestling in a ring –  
 We passed the Fields of Gazing Grain –  
 We passed the Setting Sun –

We paused before a House that seemed  
 A Swelling of the Ground –  
 The Roof was scarcely visible –  
 The Cornice – but a mound –

Since then – 'tis Centuries – but each  
 Feels shorter than the Day  
 I first surmised the Horses Heads  
 Were toward Eternity –<sup>17</sup>

16 Vgl. Bianca Rosenthal. „Paul Celan's Translation of Emily Dickinson's ‚Because I could not stop for Death‘“. *The Emily Dickinson Journal* 6 (1997): S. 133-139, hier S. 135. Wie auch Wolosky (wie Anm. 1 u. 3) bleibt Rosenthal bei einer linguistischen Untersuchung der Übersetzung. Kaiser, die in ihrer Arbeit versucht, Celans Rezeption der einzelnen Dickinson-Ausgaben nachzuvollziehen, weist nach, dass Celan mit der 1955 erschienenen Gesamtausgabe von Thomas H. Johnson gearbeitet hat: vgl. Kaiser. Found in translation (wie Anm. 5). S. 129f.

17 *Paul Celan. Gesammelte Werke in fünf Bänden. Fünfter Band. Übertragungen II.* Hg. Beda Alleman/Stefan Reichert/Rolf Bücher (im Folgenden abgekürzt als GW). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983. S. 382. Als Textgrundlage für das Dickinson-Gedicht wurde, wie im Anhang der Ausgabe zu entnehmen ist, die 1890 erschienene Ausgabe *Poems by Emily Dickinson* von Todd und Higginson verwendet (vgl. GW 5. S. 630f.).

Auf den ersten Blick erscheint Dickinsons Gedicht als eine typische Wiedergabe der christlich geprägten Darstellung des Übergangs in den Tod bzw. die Ewigkeit.<sup>18</sup> In der ersten Strophe wird der Tod als freundlicher Begleiter – „kindly“ (V. 2) – eingeführt, der das Ich in einer Kutsche mitnimmt. Die dadurch entstehende Einheit zwischen den beiden wird durch „Ourselves“ (V. 3) verdeutlicht und in den Versen fünf, neun, elf, zwölf und dreizehn durch die Anapher „We“ verstärkt. Die Konjunktion „but“ und der Gedankenstrich am Ende des dritten Verses unterstreichen die Einheit des Ichs mit dem Tod. Der folgende Vers – „And Immortality“ – kann auf zwei Arten gelesen werden: Zum einen wird durch den Zeilensprung angedeutet, dass die Einheit zwischen Ich und Tod nicht gestört werden kann, und zum anderen (liest man den Zeilensprung als Betonung und nicht als Trennung) wird durch den Zusatz der mitfahrenden Unsterblichkeit noch einmal verdeutlicht, dass es sich um eine (christliche) Vorstellung der Überführung in die Ewigkeit, das Leben nach dem Tod handelt.

Die zweite Strophe beschreibt den langsamen Prozess des Abschiednehmens und des Loslassens der irdischen Dinge – „labor“ und „leisure“ (V. 7) –, wobei das Ich Ruhe empfindet und keinem Druck ausgesetzt wird. Der Tod erscheint hier nicht als Feind oder Gegner, vor dem man fliehen oder gegen den man ankämpfen muss, sondern als freundlicher Begleiter in einen neuen Zustand des Seins.

Die Strophen drei und vier können als eine Art Antithese gelesen werden. In der dritten Strophe kommen das Ich und der Tod an einer Schule mit spielenden Kindern vorbei. Die einzelnen Stationen sind hierbei nicht als Beschreibungen der Umgebung zu verstehen, sondern können metaphorisch als Lebensabschnitte gedeutet werden, wobei „the Setting Sun“ auf den Lebensabend hinweist, während „Fields of Gazing Grain“ als Lebensmitte (Blüte des Lebens) aufgefasst werden kann.

Auch hier scheint es sich auf den ersten Blick um eine Art des Abschieds (des vielleicht gewohnten Umfelds) des Ichs zu handeln. Jedoch entsteht im Zusammenhang mit Strophe vier eine Antithetik, da zum einen die syntaktischen Parallelismen (V. 9, 11, 12) aus der dritten Strophe in der vierten Strophe in eine durch Zeilensprünge und Gedankenstriche fast schon etwas wirr erscheinende Beschreibung übergehen. Auch handelt es sich in der vierten Strophe nicht mehr um eine an die Realität geknüpfte Darstellung der Wahrnehmung des Ichs, sondern um ein Entgleiten, ein Übergehen in eine andere Wirklichkeit, die durch die Beschreibung des mit der Natur verschmelzenden Hauses (V. 16) gezeigt wird. Der Begriff „mound“ kann auch explizit auf eine Beerdigungsstätte (eine Art Hügelgrab) hinweisen. Dann würde das Verweilen an dieser Stelle („[w]e paused“) für eine Grablegung bzw. den Moment des Sterbens stehen.

Die letzte Strophe greift dieses Entgleiten als Verlust der Raum- und Zeitwahrnehmung wieder auf, da Jahrhunderte sich kürzer als ein Tag anfühlen (V. 17f.). Die letzten beiden Verse sind als Rückgriff bzw. als Bezug auf die erste Strophe zu deuten, da durch die Nennung der Pferdeköpfe wieder auf die Kutsche angespielt wird. Zudem wird im letzten Vers das Wort „Eternity“, das

18 Vgl. Kaiser. Found in translation (wie Anm. 5). S. 249.

assoziativ mit „Immortality“ zusammenhängt, auch durch einen Zeilensprung abgesetzt; es entsteht auch hier ein Rückbezug auf die erste Strophe. Ob Dickinsons Gedicht trotzdem als eine typische Darstellung der Ewigkeit nach dem Tod gelesen werden kann, bleibt durch die letzten beiden Verse offen, da das Verb „surmised“ (V. 19) auf gewisse Zweifel bzw. eine Unsicherheit schließen lässt und auch der Gedankenstrich ein offenes Ende andeutet: „Der ins Nichts verweisende Gedankenstrich am Ende hält den ganzen Gedichttext spannungsvoll in der Schweben.“<sup>19</sup>

Kommen wir nun zu Celans Übersetzung des Textes, der sich auf den ersten Blick formal an die bei Dickinson vorgegebene Einteilung in fünf Strophen mit jeweils vier Versen hält. Jedoch wird bei einem genaueren Hinsehen sehr deutlich, dass es zwischen der Vorlage von Dickinson und Celans Übersetzung große Unterschiede gibt.

DER TOD, da ich nicht halten konnt,  
hielt an, war gern bereit.  
Im Fuhrwerk saß nun er und ich  
und die Unsterblichkeit.

Ihm gings auch langsam schnell genug,  
und ich hatt fortgetan  
das Fronen und das Müßiggehn,  
so freundlich war der Mann.

Ein Schulhof kam mit kleinem Volk,  
das miteinander rang ...  
Es hat das Korn uns nachgeäugt,  
wir sahn: die Sonne sank.

Dann hielten wir, da stand ein Haus:  
emporgewelltes Land.  
Das Dach – kaum das es sichtbar war,  
Das Sims – ein Hügelrand.

Jahrhunderte seither, doch keins  
War länger als der Nu,  
da ich mir sagt: Wir halten ja  
auf Ewigkeiten zu!<sup>20</sup>

Anders als Dickinson, deren erster Vers sich durch das Wort „[b]ecause“ auf das Subjekt, das Ich konzentriert, liegt der Schwerpunkt bei Celan auf dem Tod. Auch das Wort „kindly“ bei Dickinson, das sich auf das Verb „stopped“ bezieht, ändert Celan. Dass das Anhalten als freundliche Geste, als Aufmerksamkeit für das Ich gedacht ist, kann bei Celan nicht mehr nachvollzogen werden. Die Formulierung „war gern bereit“ kann hier auch so gelesen werden, dass der Tod

---

19 Ebd.

20 GW 5. S. 383.

schon auf das Ich gewartet hat, dessen Zeit zum Sterben gekommen ist. Zudem wird der Nebensatz mit dem Ich hier syntaktisch eingeschlossen, was als Darstellung von Machtverhältnissen gelesen werden kann. Auch die Verse drei und vier weisen Bedeutungsverschiebungen im Vergleich mit Dickinson auf, da der Tod und das Ich nicht mehr durch einen Begriff wie „Ourselves“ als eine Einheit begriffen werden, sondern nur noch syntaktisch durch die Konjunktion „und“ verbunden sind. Die „Unsterblichkeit“ ist ebenfalls nicht mehr ganz so abgesetzt wie bei Dickinson, da der Gedankenstrich fehlt.

Die zweite Strophe beinhaltet zwar auch die Aufgabe der Tätigkeiten des Ichs, jedoch liegt der Betrachtungsschwerpunkt wieder auf dem Tod, der nicht mehr in einer zwar personifizierten, aber mystischen Sphäre eingebettet ist, sondern konkret als „Mann“ bezeichnet wird (V. 8). Erst in der dritten Strophe im zwölften Vers findet sich das Wort „wir“, wobei durch das Einfügen des Doppelpunkts der Satz eine Art Brechung erhält und dadurch keine gemeinsame Wahrnehmung, kein gemeinsames Betrachten des Sonnenuntergangs stattfindet. Interessant ist in dieser Strophe vor allem der elfte Vers („[e]s hat das Korn uns nachgeäugt“), da hier das typische Augenmotiv aus der eigenen Dichtung von Celan erscheint.<sup>21</sup> Celan personifiziert hier das Korn und stellt damit einen möglichen Bezug zum folgenden Psalmvers her:

„Meine Augen sehen stets auf den Herrn; denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen.“<sup>22</sup> Folgt man dieser Überlegung und bezieht den Vers auf die Bibelstelle, so würde hier eine Verkehrung stattfinden: Die Errettung durch Gott fehlt, der Blick auf den Menschen ist ein fehlgeleiteter, denn er führt zu nichts, eine Transzendenz fehlt.

Die vierte Strophe ähnelt wieder mehr der Vorlage Dickinsons, da auch hier ein Innehalten auf der Reise stattfindet: „Dann hielten wir, da stand ein Haus“ (V. 13). Wie Timothy Bahti richtig bemerkt, hat Celan die Variation an Verben von Dickinson nicht übernommen, sondern so oft es geht das Wort „halten“ verwendet („straighten or flatten out the modulation presented by her variety“<sup>23</sup>), was vielleicht als stilistisches Mittel gesehen werden kann, da es eine Verbindung der einzelnen Strophen untereinander verdeutlicht und zugleich minimalistisch wirkt. Zudem hat Celan auch hier den bei Dickinson sehr deutlichen Hinweis auf das Haus als Grab („mound“) abgeschwächt und lässt so eine größere interpretative Freiheit zu. Nur der Vers 14 („emporgewelltes Land“) kann als eine Allusion auf einen Grabhügel gelesen werden.

Unterschiede fallen auch bei der letzten Strophe auf. Celan streicht die Anspielung mit den Pferden, die als Rückbezug zur ersten Strophe bei Dickinson

21 Beispiele für Texte, in denen Augen als Motiv vorkommen: *Stilleben* (1953), *Aufs Auge Gepfropft* (1954) und *Fernen* (1954).

22 Ps 25,15 (*Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1984). Zur Augenmotivik bei Celan vgl. Joachim Schulze. „Mystische Motive in Paul Celans Gedichten“. *Poetica* 3 (1970): S. 472-509, hier S. 478.

23 Timothy Bathi. „Dickinson, Celan, and Some Translations of Inversion“. *Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*. Hg. Alfred Bodenheimer/Shimon Sandbank. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 117-127, hier S. 118.



fungiert, bleibt jedoch bei dem Verlust der Zeitwahrnehmung und deutet damit ein Verständnis der Ewigkeit an. Etwas rätselhaft bleiben hingegen, wie auch bei Dickinson, die letzten beiden Verse, da das Ich zu sich selbst spricht, also im Tod trotz des „wir“ kein Gegenüber hat, sondern in der Auseinandersetzung mit sich selbst verweilt. Der mit einem Ausrufungszeichen versehene Ausspruch „Wir halten ja / auf Ewigkeiten zu!“ ist kraftvoller als bei Dickinson, jedoch bleibt auch hier offen, ob es zu einer Erlösung, einem friedvollen Aufgehen in der Ewigkeit kommt. Insgesamt kann daher festgehalten werden, dass Celan die Beziehung zwischen Tod und Ich ändert und die von Dickinson beschriebene friedliche Einheit zwischen den beiden auflöst.

Durch die Bezeichnung des Todes als „Mann“ wird dieser vermenschlicht und verliert seine Bedrohlichkeit; er ist keine abstrakte Größe mehr, sondern ein Teil der (alltäglichen) Welt des Ichs. Diese Beschreibung des Todes, die bei Dickinson fehlt (sie belässt es bei dem „He“ bzw. „his“), lässt den Text in dieser Strophe profaner wirken als im amerikanischen Original.

Folglich zeigt sich bei Celan (im Vergleich mit Dickinson) ein noch größerer Skeptizismus über die Erlösungsmöglichkeit des Ichs, das im Gedicht bei seinem Übergang vom Leben in den Tod begleitet wird. Celan würde in dieser Lesart seiner Übersetzung seine eigene Haltung, die oft von skeptischen Ansätzen geprägt war, verdeutlichen.

An dieser Stelle möchte ich exemplarisch einige kurze Anmerkungen zu den beiden frühesten Fassungen der ersten Strophe machen, die Kaiser in ihrer Dissertation aufführt, um Celans Übersetzungen als Prozess aufzeigen zu können und dadurch zu veranschaulichen, wie sein Schreiben sich in verschiedenen Abschnitten bzw. stufenweise von einer Übersetzung zu seiner eigenen (interpretativen) Übertragung des Textes entwickelt hat.<sup>24</sup> In der frühesten Fassung A lauteten die beiden ersten Verse noch „Da ich nicht halten konnt, so hielt / der Tod und nahm mich mit.“<sup>25</sup> Deutlich versuchte Celan hier noch die Grammatik der englischen Vorlage zu übernehmen und nicht den Tod, sondern eher das Ich in den Mittelpunkt des Geschehens zu setzen. Zugleich fügte er „und nahm mich mit“ hinzu, was in der Vorlage nicht zu finden ist und später durch „war gern bereit“ ersetzt wurde. Die beiden folgenden Verse dieser Fassung A lauteten „Er, ich und die Unsterblichkeit: / man fuhr zu dritt.“<sup>26</sup> Auch hier weicht Celan stark von der Vorlage ab und lässt dabei die Nennung des Transportmittels weg, die er jedoch in der letzten Fassung wieder einbringt („Fuhrwerk“). Auffällig ist bei dieser frühesten Version, dass das Ich, der Tod und auch die Unsterblichkeit im dritten Vers als gleichberechtigte Akteure auftreten. Dies unterscheidet die Fassung vor allem von der Vorlage, die eine Einheit von Ich und Tod darstellt („Ourselves“). Von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch Fassung B, die wie folgt lautet:

24 Vgl. Kaiser. *Found in translation* (wie Anm. 5). S. 250f.

25 Zit. n. Kaiser. *Found in translation* (wie Anm. 5). S. 250.

26 Ebd.







Monika Schmitz-Emans (Bochum)

Deutungsperspektiven auf Celan bei Anne Carson:  
*Economy of the Unlost. (Reading Simonides of Keos  
with Paul Celan)*

Eine Abhandlung über Ökonomie und Unverlorenes

*Economy of the Unlost. (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*, so nennt die Schriftstellerin, Theatermacherin, Buchgestalterin und Altphilologin Anne Carson eine 1999 erschienene längere Abhandlung.<sup>1</sup> Die Formulierung des eingeklammerten Untertitels suggeriert eine ungewöhnliche Perspektive: Celan soll offenbar dabei helfen, Simonides zu lesen, der moderne Dichter in den Dienst einer Annäherung an den antiken Dichter treten – und nicht etwa umgekehrt der antike Dichter als Vorläufer und Wegbereiter Celans interpretiert werden. Man ahnt bereits, dass es mit der aufzubauenden Argumentation *nicht* darum geht, in konventioneller Weise literarhistorische Einflüsse, Rezeptionsprozesse und Intertextualitätsphänomene zu beschreiben. Es gilt vielmehr, sich dem aus zeitgenössischer Perspektive historisch Ferneren (einem antiken Dichter) durch die Vermittlung eines modernen Autors zu nähern. „Reading [...] with“: Die Formulierung lässt dabei auch Kommentare, Wörterbücher und andere Interpretationshilfen assoziieren. Dies passt zum Beruf Carsons als Dozentin für antike Sprachen und Literaturen. Es entspricht aber auch einer poetologischen

---

1 Anne Carson. *Economy of the Unlost. (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*. Princeton: Princeton University Press, 1999 (im Folgenden abgekürzt als: EU). Carson hat neben ihren literarischen Arbeiten und Theaterprojekten an mehreren akademischen Institutionen Griechisch und Latein, insbesondere griechische und lateinische Literatur gelehrt. Vielfach berühren oder überlappen sich bei ihr literarische und altphilologische Arbeitsfelder. Mehrfach verbindet sie die Vermittlung antiker Texte (durch Übersetzung und Kommentierung) und deren produktiver Umgestaltung für eigene Texte und Projekte. So hat sie die *Antigone* des Sophokles übersetzt und daraus ein Stück namens *Antigonick* entwickelt; ihr Buch *Red* ist dem antikmythischen Fabelwesen Geryon gewidmet. In ihren essayistischen und poetischen Texten nimmt Carson gern Bezug auf antike Themen, Konzepte und Denkweisen, auf ethische und kulturtheoretische Vorstellungen antiker Provenienz, auf metaphysische Ideen, auf Ordnungsvorstellungen und Wissensdiskurse der Griechen und Römer, auf philosophische Ideen, Theorien und Argumente – und natürlich auf antike Autoren und Textkorpora von älteren griechischen Texten (Homer, die Vorsokratiker) bis zur römischen Literatur. Zentrale Themen der literarischen Autorin Carson kommen insgesamt wiederholt im Rekurs auf antike Texte und Positionen zur Darstellung. Erinnerung ist dabei ein Thema, das der Beschäftigung mit der Antike besonders affin erscheint, steht diese Beschäftigung doch selbst im Zeichen des Erinnerns an Vergangenes, das nach aktiver Auseinandersetzung verlangt, wenn es nicht verloren gehen soll – *verloren geben* im Sinne von unverstündlich werden. Übersetzungsarbeit ist in diesem Sinn Erinnerungsarbeit.

Leitidee – der einer Kommunikation zwischen Dichtern verschiedener Zeiten im Zeichen verbindender Themen und poetischer Verfahrensweisen – *Kommunikation* hier im Sinn des Bildes kommunizierender Röhren verstanden. Der Haupttitel *Economy of the Unlost* deutet mit seinem ersten Begriff auf die im Folgenden dargestellte Beziehung des Simonides zur Ökonomie, mit dem zweiten wird auf Celan angespielt: *Unlost* ist die Übersetzung von *unverloren*, bzw. von *das Unverlorene*, einem zentralen Stichwort in Celans Bremer Preisrede von 1958 (auf die Carson auch ausdrücklich verweist).

Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, ‚angereichert‘ von all dem.

In dieser Sprache habe ich, in jenen Jahren und in den Jahren nachher, Gedichte zu schreiben versucht.<sup>2</sup>

Celans Sprachbild einer Anreicherung von Sprache unterhält Beziehungen zum Wortfeld um ‚Ökonomie‘, und wenn mit ‚Anreicherung‘ außerdem noch andere Vorstellungsfelder als wirtschaftliche aufgerufen sind, etwa geologische und physikalisch-chemische, so kommt dies Carsons Sinn für die Polyvalenzen von Vokabeln entgegen – und erinnert an Celans Interesse an Fachterminologien.

Carsons Abhandlung hat sieben Teile. Die einleitende *Note on Method* steht unter dem Motto: „Nur hat ein jeder sein Maas. / (Hölderlin)“ (EU vii). Auf diese methodologische Vorbemerkung folgt ein Prolog (*PROLOGUE. False Sail<sup>3</sup>*), dann vier Kapitel, deren Titel auf Kernthemen der Abhandlung hinweisen: *CHAPTER I. Alienation*, *CHAPTER II. Visible Invisibles*, *CHAPTER III. Epitaphs*, *CHAPTER IV. Negation*. Der Untertitel des Epilogs (*EPILOGUE. All Canded things*), übersetzt Celans Wortprägung „alles Gekerzte“<sup>4</sup>. Im Prolog kommentiert Carson, warum sie über zwei Dichter gleichzeitig spricht; es geht ihr zufolge dabei um ‚ökonomische‘ Erwägungen – zunächst einmal um eine Ökonomie der Aufmerksamkeit: Indirekte ‚Methoden‘ (Wege) mögen, so Carson, bei manchen Beobachtungsobjekten effizienter sein als direkte. Simonides und Celan seien einander nah und fern zugleich und darum oszilliere

2 Paul Celan. „Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen“. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hg. Beda Allemann/Stefan Reichert (im Folgenden abgekürzt als GW). Bd. 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986 [zuerst 1983]. S. 185f.; zitiert und übersetzt bei Carson: EU 29. – Sofern Carson in ihrem Buch Referenzen nennt, werden diese bei entsprechenden Stellenverweisen in den vorliegenden Ausführungen genannt; unbestimmt bleibende Hinweise werden ggf. ohne bibliographische Angaben angeführt.

3 Der Titel spielt auf je eine Episode aus den Theseus- und der Tristansage an, auf die Carson im Folgenden zurückkommt.

4 GW 2. S. 283; dazu Carson: EU 120f.

die Beziehung, in die sie gesetzt werden, zwischen der Idee eines Dialogs (conversation) und der des Nicht-miteinander-Kommunizierens.<sup>5</sup> Das Zugleich von Nähe und Ferne gewinnt im Licht der weiteren Ausführungen an Gewicht.

## Über differente Ökonomien

Im *Prologue* wird der Titelbegriff ‚Ökonomie‘ in einer Weise eingeführt, die eine Basis der folgenden Simonides- und Celan-Kommentare bietet – in Verbindung mit mehreren Kernaussagen:

(a) Ökonomische Theorien und Diskurse beziehen sich auf Werte verschiedener Art, nicht nur auf materielle, sondern auch auf moralische, intellektuelle und ästhetische.<sup>6</sup> Mit diesem weit gefassten Wertbegriff unterläuft Carson von Anfang an eine einseitige, allein materialistisch-geldwirtschaftlich konnotierte Auslegung des Ökonomiekonzepts.

(b) Werte-Systeme divergieren und stehen latent in Konflikt. Was im Horizont eines Systems wertvoll erscheint (etwa praktische Effizienz und materieller Gewinn) kann bezogen auf ein anderes System von nachgeordnetem Wert sein. Solche Wertsystem-Konflikte lassen sich an kontroversen Einschätzungen der Dichtung gut beobachten: Dichter gehen mit dem, was Anderen wertvoll erscheint – mit Zeit und Lebensenergie – nach deren Maßstäben oft unökonomisch um; sie ‚verschwenden‘ diesen Kriterien zufolge vor allem auch Worte auf etwas, dessen praktischer Nutzen nicht einsichtig erscheint.

(c) Aber Dichtung schafft und transportiert eigene, andere Güter. Eine Episode aus Celans Kindheit dient Carson als Illustration; eine eigene Kindheitserinnerung wird damit parallelisiert.

What does it mean to save time, or trouble, or face, or breath, or shoe leather? Or words? His biographers recount that when the poet Paul Celan was four years old, he took a notion to make up his own fairy tales. He went about telling these new versions to everyone in the house until his father advised him to cut it out. „If you need stories, the Old Testament is full of them.“ To make up new stories, Celan’s father thought, is a waste of words. (EU 3)<sup>7</sup> This father’s sentiments are not unusual. My own father was inclined to make skeptical comments when he saw me hunched at the kitchen table covering pages with small print. Perhaps poets

5 „To keep attention strong means to keep it from settling. Partly for this reason I have chosen to talk about two men at once. They keep each other from settling. Moving and not settling, they are side by side in a conversation and yet no conversation takes place.“ (EU viii)

6 „Humans value economy. Why? Whether we are commending a mathematician for her proof or a draughtsman for his use of line or a poet for furnishing us with nuggets of beauty and truth, economy is a trope of intellectual, aesthetic and moral value.“ (EU 3)

7 Vgl. Carsons Referenz: Israel Chalfen. *Paul Celan: A Biography of His Youth*. Transl. M. Bleyeben, New York: Persea Books, 1991. S. 41.

are ones who waste what their fathers would save. But the question remains, What exactly is lost to us, when words are wasted. And where is the human store to which such goods are gathered? (EU 3)

## Über poetische Güter und ihre Zirkulation

Carson kommentiert Celans Gedicht *Matière de Bretagne* als ein Transportmittel für Güter besonderer Art – und als Auseinandersetzung mit solchen Gütern: „There is a poem of Paul Celan that seems to be concerned with the gathering in of certain poetic goods to a store that he calls ‚you.‘“ (EU 3) Die Güter, die durch Celans Gedicht einem Speicher (in Carsons Paraphrase: einem Warenspeicher, „store“, namens ‚Du‘) zugetragen werden, sind immateriell: „Among these goods are the lyric traditions of the poetry of courtly love, of Christian mysticism, of Mallarmé, of Hölderlin, not to say Celan himself.“ (EU 3) Es geht also um ‚Schätze‘ der dichterischen Tradition, die unbeschadet der Ökonomie der materiellen Welt auch über Jahrtausende hinweg zirkulieren können. Carson fokussiert in ihrer Gedichtinterpretation zu *Matière de Bretagne* im Folgenden die Reminiszenz an das Motiv vom falschfarbigen Segel, das Bestandteil der von Celan evozierten Tristansage (also der *Matière de Bretagne*), aber auch der Theseussage ist: Tristan stirbt vor Kummer, weil ihm Isolde Weißhand eine falsche Segelfarbe meldet, aus der er auf den Tod der geliebten Isolde schließt, und Theseus’ Vater Aigeus stürzt sich vom Felsen, als ihm das Segel am Schiff des Sohnes fälschlicherweise dessen Tod meldet. Letztere Geschichte soll von Simonides erwähnt worden sein, wofür es aber nur Hinweise aus zweiter Hand gibt, keine direkte Textquelle.

Plutarch zufolge hat Simonides die Segelfarbe mit einer eher umständlichen, zunächst negativen Wendung bezeichnet: „not white but a red sail“ (EU 7) heiße es bei ihm.<sup>8</sup> Eine ähnliche indirekte Wendung findet Carson im Zusammenhang mit derselben Szene bei einem Scholiasten als Paraphrase zu Simonides’ Text erwähnt.<sup>9</sup> Carson spricht von einer kontrafaktischen („contrafactual“) Ökonomie des falschen Segels: „[...] it is an impossible idea conditioned by the negative event that already exists. Two realities for the prize of one.“ (EU 8) Das heißt in Carsons pointierender Auslegung: Mit einem einzigen knappen Satz spricht der Bote über gleich zweierlei: über den tatsächlichen toten König und den hypothetischen, im Konditionalis noch lebenden König (wenn der Bote rechtzeitig gekommen wäre, würde der König ja noch leben). Kein greifbarer

8 Vgl. Carsons Referenzstelle: Plutarch. *Life of Theseus* 17.4 (Referenz auf Plutarch. *Parallelbiographien/Bioi paralleloi/Vitae parallelae* [entstanden ab 96], 1. Teil); Simonides. *Fragment 550* (Referenz auf: *Poetae Melici Graeci*. Hg. Denys Lionel Page. Oxford: Clarendon Press, 1962).

9 Vgl. Carsons Hinweis auf: Scholiast ad Sophokles. *Ajax* 740; Simonides. *Fragment 551* (wie Anm. 8). Der zu spät kommende Bote, der Aigeus’ Irrtum richtigstellen könnte, sagt zum toten Aigeus (in der Übersetzung Carsons, der das griechische Originalzitat vorangeht): „I would have given you a profit greater than life if I had come sooner.“ (EU 8)

Profit wird hier erwirtschaftet, „but the idea of it, added to the account contrafactually, multiples pathos and learning. Aigeus' salvation is both adduced and canceled in the messenger's spare comment.“ (EU 8)

Wenn dichterische Arbeit und Gedichte einerseits auch als verschwenderisch erscheinen mögen, so sind sie andererseits doch auf eine eigene, besondere Weise ökonomisch. Denn manchmal bekommt man durch die Dichtung nicht nur ein einziges (von den Wörtern zum Leser oder Hörer transportiertes) Gut zugetragen, sondern gleich zwei. Mit dem, was hier im Zusammenhang der Entwicklung dieser These über einen – nur mittelbar überlieferten – Text des Simonides gesagt wird, entfaltet sich ähnlich wie mit den einleitenden Wendungen im Anschluss an das Stichwort ‚Ökonomie‘ eine Poetik in nuce. Dichtung, so die Suggestion, entfaltet eine eigene, eine poetische Ökonomie, weil sie zweierlei in einem liefern kann – das Faktische und das Kontrafaktische. Celan, so Carson, habe dem Motiv des falschen Segels in seiner ganzen Falschheit eine Fülle an Bedeutungen abgewonnen – ebenso wie Simonides in seinen (nur mittelbar überlieferten) Formulierungen über den Tod des Aigeus in Folge eines falschfarbigen Segels.

Vor allem durch Verfahren der sprachlichen Negation und der Verwendung von Negativausdrücken werde, so Carson, zugleich mit Faktischem im Gedicht auch Kontrafaktisches transportiert – ein die bloße Faktizität überbietendes Doppel-Angebot ans Publikum, das alle konventionelle Ökonomie hinter sich lasse.

Negation links the mentalities of Simonides and Celan. Words for ‚no‘, ‚not‘, ‚never‘, ‚nowhere‘, ‚nobody‘, ‚nothing‘ dominate their poems and create bottomless places for reading. Not white but red. Was it not Aristotle who said, „A mistake enriches the mere truth once you see it as that“. Both Simonides and Celan are poets who see it like that. And ask us to see it as that. (EU 9)

Simonides und Celan konvergieren für Carson darin, dass sie ‚via negationis‘ schreiben und damit (so ihre pointierende Lesart) das Nichts um-schreiben. Demnach wäre also gerade das Negative ein wirkmächtiger Stimulus für die Entfaltung poetischen Reichtums, der darin liegt, dass man vom Dichter existente und nichtexistente Gegenstände, wahre und unwahre Sätze in einem geliefert bekommt: etwas, das ist/war, und etwas, das nicht ist/nicht war, Tatsachen und Nichttatsachen.

He [Celan; M. S. E.] transcribes a circle of great lyrical beauty [...] around Nothingness. *Das Nichts* occurs twice but this word does not stop the poem or spoil the light. It is simply part of the poet's *matière*. So too Simonides constructs the truth about the false sail negatively. (EU 8)<sup>10</sup>

10 Vgl. dazu aber die kritische Rezension von Steven Willett (University of Shizuoka) in *Bryn Mawr Classical Review*: <https://bmcr.brynmawr.edu/2000/2000.02.28/> (Datum des letzten Zugriffs: 04.08. 2021). Willett hat aus der Perspektive des Altphilologen diverse Anlässe für seine professionell begründete Kritik. So weist er hier auf die Knappheit der Simonides zugeschriebenen Formulierungen und die

## Zu Simonides' Bedeutung in der Geschichte poetischer Ökonomie(n)

Erscheint Simonides mit dem von ihm nur indirekt überlieferten (zugleich Faktisches wie auch Kontrafaktisches benennenden) Satz über ein Segel („not white but a red sail“, EU 7) in Carsons Argumentation als wegweisender Repräsentant poetischer Ökonomie, so vertieft sich diese Verbindung im Folgenden. Fokussiert werden dabei mehrere Punkte:

(a) Kultur- und ökonomiegeschichtlich fällt Simonides' Wirken in eine Übergangszeit von der Warentausch- zur Geldwirtschaft. Der kulturelle Übergang hat Folgen auch für die Praxis des Umgangs mit dichterischen Leistungen. Einst durch Geschenke (und Lob) belohnt, wird Dichtung nun zu einer bezahlbaren Leistung, die man mit Geld aufwiegt, was ein Abwägen ihres Werts voraussetzt. Die Entstehung der Geldwirtschaft und ihre zunehmend dominante Rolle führt dazu, dass diverse Arten von Gütern gegeneinander aufgerechnet werden. Wieviel ‚Dichtung‘ ist das Äquivalent welcher Geldsumme? Was kann ein zahlender Kunde vom Poeten als poetische Leistung für eine zuvor vereinbarte Summe verlangen?

(b) Simonides, der in einer Übergangszeit zwischen alter Geschenk- und neuer Entlohnungskultur von seiner Dichtung lebte, favorisierte, wie es heißt, eine Bezahlung mit Geld, und zwar aus pragmatischen Motiven heraus.<sup>11</sup> Man berichtet sogar, dass er als Lohn empfangene Lebensmittel zu Geld gemacht habe. Überliefert wird auch, der Dichter sei der erste gewesen, der für seine Gedichte konkrete Zahlungsvereinbarungen getroffen, also ihren Geldwert festgelegt bzw. ausgehandelt habe. Carson bezieht sich hier auf episodisch-biographische Überlieferungen zur Person des Simonides, die ihm nachsagen, er sei geizig und auf Geld versessen gewesen. Dieser fast schon sprichwörtliche Geiz erscheint ihr als Konsequenz aus der durch Einführung der Geldwirtschaft katalysierten Ökonomisierung des Denkens, die Simonides sich angeeignet habe.<sup>12</sup>

(c) Die Folgen seien tiefgreifend gewesen: Simonides habe nach antiker Überlieferung zudem aber auch die eigene Dichtung als erster genau ‚kalkuliert‘

---

unsichere Überlieferungslage ebenso hin wie auf die suggestive Verwendung der Zitate bei Carson.

11 Der Dichter bevorzugte Geld einer überlieferten Anekdote zufolge gegenüber Lebensmittelgeschenken, weil es unverderblich ist: Geld kann man aufbewahren, viele der üblichen Geschenke (oft Lebensmittel!) nicht – auch dies eine ökonomische Erwägung. „Hieron [ein Auftraggeber/Gönner des Simonides; M. S. E.] was in the habit of dispatching to the poet a daily portion of food. Simonides brightly sold the greater part of it, keeping just a small share for himself. And when someone asked ‚Why?‘ he answered: ‚So that Hieron’s munificence may be obvious to all, not to mention my own sense of order.“ (EU 24f., Zitat Carsons aus: Athenaios 14.656d, zit. in engl. Übersetzung).

12 Simonides will lieber Lohnarbeiter sein als Geschenkempfänger. Gegenüber zur Willkür neigenden Reichen und Mächtigen ist man damit vielleicht ein wenig sicherer.



(EU 15). Der Suggestion Carsons zufolge hängt beides zusammen: eine merkantile Ökonomie der Mühen und Belohnungen bzw. Waren und Preise – und eine poetische Ökonomie der Mittel und Wirkungen. Gemeinsamer Nenner ist die gegenseitige Aufrechnung von eingesetzten Mitteln und erzielten Effekten.

Simonides was held responsible for the change [für den Wandel, den die Einführung der Geldwirtschaft bedeutet hat; M. S. E.]. According to an ancient scholiast, „Simonides was the first poet who introduced meticulous calculation into song-making and composed poems for a price“. (EU 15)<sup>13</sup>

Bedingt durch den kulturhistorisch-ökonomisch einschneidenden Wandel, der nicht nur die reale Zirkulation von Waren und Geld betraf, sondern auch einem Denken in ökonomischen Kategorien Vorschub leistete, habe Simonides die Kalkulation der Relationen zwischen Mitteln und Effekten zum dichterischen Prinzip gemacht. Er habe erstens seine Leistung erwogen, wenn er (für einen bestimmten Auftraggeber) Dichtung produzierte, und eine Balance zwischen Aufwand und Ertrag angestrebt. Und er habe dabei zweitens ökonomische Prinzipien der Sprachgestaltung entwickelt – Prinzipien effizienter Formgebung, insbesondere Verfahren der Komprimierung, Kondensierung, ‚Anreicherung‘. Simonides’ raffinierter Umgang mit Sprache, mit Vokabeln, syntaktischen und metrischen Formen, sein elaboriertes poetisches Kalkül lassen ihn zum Musterbild eines ‚ökonomischen‘ Dichters werden, der mit möglichst wenigen, aber wohlkalkulierten poetischen Mitteln ein Maximum an Sinn oder Deutungsoptionen transportiert.

Das Aufkommen der Idee quantifizierbarer Leistungen in der Poesie, die ‚Ökonomisierung‘ der Poesie in der Ära der Geldwirtschaft (die das alte ‚Gaben‘-Prinzip ablöst) ließe sich mit Carson als seit den Zeiten des Simonides prägend für den Umgang mit Dichtung auf der Ebene von Zirkulation und Rezeption interpretieren: Was ist Dichtung ‚wert‘? Es manifestiert sich aber auch auf Produktionsebene: in einer weiterreichenden Ökonomisierung der sprachlichen Mittel (so Carsons These): Dichter, die ihre Arbeit im Rahmen der Abwägung der einzusetzenden Mittel und der zu erzielenden Effekte betrachten, setzen ihre Mittel ökonomisch(er) ein. Gemeint ist nicht eine quantifizierbare poetische ‚Qualität‘, sondern dass die Idee des ‚Maßes‘ auf neue Weise Einzug in die Poesie hält. Die Idee des ‚Abwägens‘, ‚Ausmessens‘ kann sich auf die innere Struktur der Texte auswirken – auf eine ‚bemessene‘, Strukturierung, einen kalkulierten Umgang mit Proportionen, auf eine abgewogene Architektur. Eine Folge

13 Carsons Referenz ist hier Kallimachos. *Fragment 222* (Callimachus. *Fragmenta*. Hg. Rudolf Pfeiffer. Oxford: Clarendon, 1949); sie verweisen ferner auf Suidas s. v. Simonides; J. M. Bell. „Kimix Kai Sophos: Simonides in the Ancient Anecdotal Tradition“. *Quaderni urbinati di cultura classica* 28 (1978): S. 29-86; Hermann Fränkel. *Early Greek Poetry and Philosophy*. Transl. Moses Hadas/James Willis. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973. S. 493; S. Gzella. „Problem of the Fee in Greek Choral Lyric“. *Eos* 59 (1971): S. 189-202; Leslie Kurke. *The Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy*. Ithaca: Cornell University Press, 1991. Vgl. zu Carsons Ausführungen Steven Willetts kritische Rezension (wie Anm. 10).



poetischer Ökonomie kann u. a. die Konzentration poetischen Mitteleinsatzes durch Verknappung sein – und hier liegt wohl ein wichtiges Motiv für Carson, Simonides ‚mit Celan‘, von einem Dichter der verknappten Sprache her zu lesen.

## Carsons eigene Ökonomie

Carson spricht über Simonides und Celan und bietet – analog zu Sprechweisen, die sie kommentiert – selbst somit ‚zweierlei auf einmal‘. Die Wahrnehmung der beiden Dichter steht dabei im Zeichen einer Oszillation zwischen gegensätzlichen Polen: Carson charakterisiert die Beziehung Simonides/Celan als Konversation und Nicht-Konversation, als einander zugewandt (*face to face*) und doch unbekannt – als wechselseitige potenzielle Projektionsflächen. Zitiert sei nochmals der Prolog:

[...] I have chosen to talk about two men at once. [...] they are side by side in a conversation and yet no conversation takes place. Face to face, yet they do not know one another, did not live in the same era, never spoke the same language. With and against, aligned and adverse, each is placed like a surface on which the other may come into focus. Sometimes you can see a celestial object better by looking at something else, with it, in the sky. (EU viii)

Der letzte Satz darf wohl als Anspielung auf die indirekte Beobachtung von Gestirnen durch spiegelnde Objekte gelesen werden, also auf ein Sehen *per speculum in aenigmate*.<sup>14</sup> Schon mit Blick auf den (durchaus kalkulierten) Einsatz solcher Sprachbilder und Gleichnisse sowie auf das nicht minder kalkulatorische Spiel mit Oppositionen einerseits, Analogien andererseits bewegt sich Carsons Text selbst in den Spuren der besprochenen Dichter. Diese nehmen bei ihr die Stelle der „celestial objects“ ein, und zugleich dient der jeweils eine der Betrachtung des anderen. Gedichte erscheinen als Himmelskörper, die man vielleicht nur mittels Spiegeln richtig betrachten kann.

Innerhalb des thematischen Feldes, das durch das mehrdeutige Stichwort Ökonomie eröffnet wird, – eines Feldes, innerhalb dessen geldwirtschaftliche und poetische Ökonomie einander einerseits gegenübergestellt, andererseits mit Blick auf Effizienzkriterien analogisiert werden, – situieren sich die Ansätze, Simonides mit Celan zu lesen, in einer gegenüber kausal argumentierenden Diskursen irritierend ‚rückläufigen‘ Sichtweise. Auch die Kernbegriffe Carsons, teilweise als Kapitelüberschriften verwendet, gehören zu den Spiegeln, mittels derer Bilder eingefangen respektive konstruiert werden sollen – Bilder zweier ‚ökonomischer‘ Dichter, Bilder ihrer Poetiken.

<sup>14</sup> Vgl. 1. Kor. 13,12.

## Entfremdung („Alienation“)

Das erste Kapitel gilt dem Thema *Alienation*. Als etwas, das Simonides und Celan verbindet, erscheint im Licht dieses Kapitels die Erfahrung einer je zeit-spezifischen Entfremdung. Bei Simonides resultiert diese aus dem Wandel der bis zu seiner Zeit traditionell verankerten Rolle des Dichters – aus der Ablösung eines als integrativer Teil der Gesellschaft wahrgenommenen Dichters (der seine Leistungen ohne direkte Bezahlung erbringt, aber von anderen ernährt und belohnt wird) durch einen Empfänger von Geld für geleistete Dienste. Diese soziale Entfremdung von den anderen (den Auftraggebern und Geldgebern) ist verbunden mit einer zumindest tendenziellen sozialen Deklassierung.<sup>15</sup>

Bei Celan ist für Carson die Entfremdung von der deutschen Sprache für sein Schaffen prägend.<sup>16</sup> Beide Dichter haben in Carsons Lesart als Dichter durch Gegenmaßnahmen auf die Entfremdung reagiert – einer Entfremdung von der eigenen Arbeit, die zu einer Entwicklung subtiler poetischer Mittel führte.

Strangeness for Celan arose out of language and went back down into language. The problem of translation has a special instance in him. For he lived in exile in Paris most of his life and wrote poetry in German, which was the language of his mother but also the language of those who murdered his mother. [...] „As for me I am on the outside,“ he once said. I don't think he meant by this (only) that he was a Romanian Jew with a French passport and a Christian wife, living in Paris and writing in German. But rather that, in order to write poetry at all, he had to develop an outside relationship with a language he had once been inside. He had to reinvent German on the screen on itself, by treating his native tongue as a foreign language to be translated – into German. As Pierre Joris says, „German was ... in an essential way, his *other* tongue. ... Celan is estranged from that which is most familiar“. Nonetheless it was important to Celan to keep on in German. (EU 28f.)<sup>17</sup>

15 Obwohl Simonides, Carson zufolge, von der geldwirtschaftlichen Ökonomie in seinem neuartigen poetischen Kalkül von Mitteln und Effekten bestärkt, zu diesem womöglich sogar angeregt wurde, war er doch zugleich auch Opfer des kulturellen Wandels: Durch die Geldwirtschaft kam es zur Einbeziehung auch poetischer Kommunikation in den merkantilen Güterverkehr (infolgedessen Dichtung als zu bezahlende Leistung, als ein Ding mit Preis gilt), und so wurde der Dichter vom geschätzten Gast der Wohlhabenden, der Texte als Gastgeschenke mitbrachte und als Würdigung Geschenke erhielt, zu einem bezahlten Dienstmann – und entsprechend herabwürdigend behandelt. Als Folge der Einführung der Geldwirtschaft gilt Carson in Orientierung an einem marxistischen Entfremdungsbegriff „the reduction of all human values to commensurability“ (EU 25). Es gibt ab jetzt eine Kluft zwischen „the poet and the patron“ (EU 25).

16 Auf Forschungsarbeiten zu Celan (Felstiner) verweisend, erinnert Carson hier an die Nazi-Sprache als ‚todbringende Rede‘, an den Mißbrauch der Sprache im Dritten Reich. „For Celan, to keep on in German despite this fact became the task of a lifetime.“ (EU 30)

17 Carsons Referenzen für die Zitate sind: John Felstiner. *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*. New Haven: Yale University Press, 1995. S. 94; Paul Celan. *Breathturn*. Transl./ Introduction Pierre Joris. Los Angeles: Sun & Moon press, 1995. S. 42.

Man mag das Tertium Comparationis der *Alienation* als Motor poetischer Arbeit angesichts der so differenten historischen Rahmenbedingungen bei Simonides und Celan konstruiert finden. Ist der Entfremdungsbegriff tatsächlich eine tragfähige Brücke zwischen antiker Ökonomie und der Erfahrung eines tiefgreifenden Missbrauchs der eigenen Muttersprache für politisch-ideologische Zwecke? Und wie präzise trifft er Celans spezifisches Verhältnis zur deutschen Sprache? Liegen nicht gerade mit Blick auf das Bewusstsein der eigenen Sprachgebundenheit Welten zwischen der griechisch-antiken Kultur und dem 20. Jahrhundert? In jedem Fall bestätigt sich Carsons Bestreben, ihr emphatisches Verständnis von Dichtung durch die Betonung prägender sozialer, kultureller und historischer Faktoren zu ergänzen.

## Aussparungen und Leerstellen

Kapitel IV ist dem Thema „Negation“ gewidmet, ausgehend von der Beobachtung eines oft durch Negationen vermittelten Bezugnehmens beider behandelten Dichter zur Welt: „Simonides and Paul Celan are both poets who [...] orient themselves towards reality more often than not, negatively“ (EU 100). Simonides sage, so Carson, öfter ‚Nein‘ (ou, mē) als jeder andere Dichter seiner Zeit. Er tendiere dazu, selbst positive Aussagen negativ (über doppelte Negationen) zu formulieren.

To read him is a repeated experience of loss, absence or deprivation for the reader who watches one statement or substantive after another snatched away by a negative adverb, pronoun or subordinate clause. Simonides' poetic imagination conjures so vividly events that did not occur, people who are not present, possibilities that cannot be expected, that these come to rival the reality that is present and actual. (EU 101)

Anlässlich der Reflexion über Ebenen und Praktiken der Dimension kommen auch materielle Praktiken ins Spiel – und zwar Verfahren materieller Produktion von Texten und figuralen Strukturen. Das Ätzen (*etching*) als ein bei Celan genutztes poetisch-metaphorisches Vorstellungsbild („Weggebeizt“<sup>18</sup>) steht für Carson in einer Analogie zum Anfertigen von Inschriften auf Stein, wie es den Umgang mit den Gedichten des Simonides häufig bestimmte. Laut Carson bestehen das Ätzen und die Produktion steinerner Inschriften maßgeblich in Verfahren zur Entfernung dessen, was nicht stehen bleiben soll, also wiederum in ‚negativen‘ Verfahren, mittels derer etwas Anderes relativ dauerhaft hervorgehoben werden soll. (So betrachtet, geht ‚Schrift‘ als gemeißelte wie als geätzte aus einem ‚Negieren‘ von Materie hervor.

Carson bringt hier nicht zuletzt das Interesse an einer Ästhetik des Materiellen ins Spiel und interpretiert die physische Dimension der ästhetischen Botschaft als konstitutiv nicht nur für Werke der bildenden Kunst, sondern auch für Gedichte. Die Vorbereitung rezenterer Modellierungen von Text-Materialitäten erfolgt durch Auseinandersetzungen (literarisch-poetische wie

18 GW 2. S. 31; vgl. EU 112f.

ästhetisch-theoretische) mit der Visualität von Texten, also durch eine Poetik, welche die Sichtbarkeit von Texten als für diese konstitutiv versteht – und folglich als relevant für die Deutungen. Celans Texte lassen sich hier als Referenzen nutzen; sie wollen (auch) gesehen werden.<sup>19</sup>

Das Gedicht *Keine Sandkunst mehr* bietet ein bekanntes Beispiel visueller Inszenierung eines Verschwindens, auf das Carson explizit eingeht, indem sie die Korrespondenzen zwischen konkretem Unsichtbarwerden eines (gedachten) Textes und dem verbal evozierten Verschwinden betont:

This poem ends „Deepinsnow.“ [...] Snow, if you pick it up, will slowly melt – reduce itself to its essence – then vanish. [...] Snow art [...] keeps a sense for its own economy. Which Celan emphasizes by paring the last word down gradually („Deepinsnow, Eepinow, E-i-o“) to its merest constituent vowels. He permits us to see the name he is giving to reality, then to see it melt away into the different whiteness of the page. Time is present in this whiteness as air inside snow. (EU 115f.)

Die Polysemie des ‚Verschwindens‘ eröffnet dann weitere Bedeutungsräume, weitere Deutungsoptionen des „Tiefimschnee“<sup>20</sup> verschwindenden Wortes:

[...] suspended within the act of whitening is a terribly quiet pun. For one cannot help but think, watching „Deepinsnow“ melt away, that if this poem were translated into Hebrew, a language in which vowels are not usually printed, it would vanish even before its appointed end. As did many a Hebrew. (EU 116)

## Reinigung

Poetisches Verschwinden(-lassen) deutet aber nicht nur auf eine verbal-visuelle Inszenierung von Verlust und Schmerz. Sein Effekt kann auch darin liegen, Überflüssiges, Störendes zum Verschwinden zu bringen und damit das, was zählt, freizusetzen. Eine Reminiszenz an Simonides findet sich, scheinbar marginal, in Carsons Kommentar zu Celans *Sprachgitter*, dessen Titelwort sie mit „mesh“ übersetzt.

*Sprachgitter* is a word Celan uses to describe the operations of his own poetic language, in a poem about strangeness and strangers. It is also the name of his third book of verse, published in 1959. The word is a compound of two nouns whose relation is ambivalent. *Sprach* refers to language; *Gitter* means some kind of lattice, fence or woven mesh. For people living cloistered lives, *Gitter* is the grillework or *fenestra locutaria* through which they speak to those outside. For fishermen it means a net or trap. For mineralists, the lattice formation of a crystal. (EU 30)<sup>21</sup>

19 Vgl. Monika Schmitz-Emans. *Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*. Heidelberg: Winter, 1993. S. 181-240.

20 GW 2. S. 39.

21 In der Fußnote hierzu findet sich u. a. ein Hinweis auf den metaphorischen Gebrauch des Wortes bei Jean Paul sowie auf Bemerkungen der Celan-Forschungsliteratur zum Wort *Sprachgitter*.

Mit dem Stichwort *Sprachgitter* assoziiert Carson vor allem Vorgänge des Reinigens, des Filterns, des Scheidens und Unterscheidens – und insofern des Ordens.

Does Celan use *Gitter* to imply passage, blockage or salvaging of speech? Mesh can do all of these. Celan may mean all of these. Like Simonides' munificent host Hieron, the German language offers Celan a qualified hospitality, a murderously impure meal. (EU 30f.)<sup>22</sup>

Carson verknüpft das Vorstellungsbild des Gitters oder Filters erstens mit der von Simonides überlieferten Praxis, von den Lebensmitteln, die ihm Hieron als Gratifikation sandte, nur einen Teil zu verzehren (und den Rest aus – wie er selbst gesagt haben soll – Ordnungssinn zu verkaufen), zweitens mit Celans Verfahren, von der ihm zur Verfügung stehenden Muttersprache nur Teile zu verwenden. Das auf Simonides zurückgeführte Programm eines poetischen ‚Ordens‘ erhält hier eine neue Akzentuierung – als Aufräumen und Entsorgen.

Celan can make himself at home in his mother tongue only by a process of severe and parsimonious redaction. Simonides' name for his own parsimony was *kosmiótes* [Terminus in griechischer Graphie; M. S. E.]: ‚sense of order‘ or ‚decorum, decency‘. Celan sees himself ordering language through mesh. Mesh limits what he can say but may also cleanse it. As crystal it cleanses to the essence. As net it salvages what it cleanses. (EU 31)

Der Titel des (bei Carson auch ins Englische übersetzten) Gedichts *Sprachgitter* wird als selbstreferenziell interpretiert: „This poem works like a mesh.“ (EU 32) In der Vokabel *Sprachgitter* konturiert sich für Carson ein poetologisches Prinzip, das dem Konzept einer spezifischen poetischen Ökonomie verbunden ist.

In Paul Celan's German, poetic order is a function of the ‚language mesh‘ that separates, cleanses, traps, keeps words. When Celan says, in the Bremen speech, that the German language has come back to day „enriched“ by its passage through events and time, he too is blending experience and paradigm into a method to memory. (EU 43)

Das Gedicht *Die Schleuse*, entstanden nach einem enttäuschenden Besuch Celans bei Buber in Paris<sup>23</sup>, ruft ein mit dem filternden, trennenden und differenzierenden Gitter verwandtes Bildfeld auf. Carson zitiert und übersetzt den Text; einmal mehr fällt dabei das Wort ‚reinigen‘ („cleanse“) im Zusammenhang mit der Idee eines ‚Retten‘ („salvage“), verbunden mit einer auf jüdische Quellen

22 Angespielt ist auf die erwähnte Simonides-Episode, der zufolge Simonides eine große Menge von Lebensmitteln als Gratifikation erhielt statt des offenbar erwünschten Geldes, dann aber einen Teil der Lebensmittel verkaufte (zu Geld machte), weil das, wie er sagte, seinem Ordnungssinn entsprach (vgl. EU 24f.).

23 GW 1, S. 222. Vgl. dt. Text und Übersetzung in: EU 35f. Vgl. EU 35, unter Hinweis auf Felstiners Darstellung der Begegnung mit Buber.

gestützten Erläuterung des von Celan verwendeten Ausdrucks „*Yizkor*“.<sup>24</sup> Welche Art von Rettung ist gemeint? Diese Frage zielt ins Zentrum der Poetik Carsons, die sie ‚mit Celan‘ und anlässlich von Simonides (auch) in dieser Abhandlung entwickelt – eine Poetik des Erinnerns. Erinnerung erscheint dabei nicht primär als ein Besitz, sondern als Durchgang, als Passage durch eine Abwesenheit, eine Leere.

## Erinnerung

What is remembering? Remembering brings the absent into the present, connects what is lost to what is here. Remembering draws attention to lostness and is made possible by emotions of space that open backward into a void. Memory depends on void, as void depends on memory, to think it. Once void is thought, it can be cancelled. Once memory is thought, it can be commodified. Simonides of Keos first made these relationships clear in his invention of the famous Simonidean ‚art of memory‘. Let us consider the events that led up to his invention. (EU 38)

Über den Stichworten *memory* und *remembering* erschließt sich ein weiteres Motiv des Rekurses auf Simonides. Mit diesem verbindet Carson nicht nur die Idee einer Ökonomisierung des poetischen Ausdrucks, die sich auf stilistisch ganz andere, aber doch vergleichbare Weise dann auch bei Celan zur Geltung bringt, sondern auch das Konzept der Memoria. Simonides gilt als Begründer der Mnemotechnik. Mit diesem Hinweis auf eine wichtige kulturelle Technik mentalen Selbsttrainings verbindet sich die Überlieferung einer Episode um Simonides, deren Bezugshorizont wiederum die Einführung der Geldwirtschaft, die zuvor ausgehandelte Entlohnung für poetische Leistungen ist – aber auch die Idee einer durch Strukturierungsleistungen (wie die des Dichters und Redners) ermöglichten Erinnerung.

Die Episode umfasst mehrere Teile; sie spielt auf dem Anwesen des Skopas, eines reichen Auftraggebers von Simonides. Bei einem opulenten Gastmahl, in dessen Verlauf der Dichter den Gastgeber vereinbarungsgemäß mit seiner Dichtung würdigt, verweigert Skopas dem Dichter Simonides dann jedoch eine Hälfte des in Aussicht gestellten Lohns, und zwar mit der Begründung, der Dichter habe neben ihm, dem Auftraggeber Skopas, auch den beiden Dioskuren, Kastor und Polydeukes, gehuldigt und möge sich darum die zweite Hälfte

24 Im Kommentar zu *Die Schleuse* wird u. a. der Ausdruck *Jiskor* (*Yizkor*) erklärt: „*Yizkor* seems to be a word that has deep historical attachment and a particular relationship to memory. *Kaddish*, although used for commemorative purpose, is not essentially a word of memory but rather a word that covers over the memory of human loss with praise of God’s glory. *Yizkor* does not cover over, it insists on remembering; indeed it insists that God do the remembering alongside us, *Yizkor* jews and all.“ (EU 37) Carson stützt sich auf Erläuterungen des Rabbi Horowitz zur Bedeutung von *Yizkor*; vgl. EU 37; Referenz: Aaron Horowitz. *You Can Be Your Own Rabbi Most Of The Time: A Comprehensive Guide To Jewish Thought, Law, Custom, and Way of Life*. Toronto: Horowitz Publications, 1985. S. 39.



seines Lohns doch bei diesen holen. (Hier zeigt sich der Geiz von Skopas ebenso wie seine Neigung, Dichtung zu quantifizieren, um sie in Geldwert umzurechnen.) Simonides wird während des Gastmahls herausgerufen, weil ihn, wie es heißt, zwei junge Männer sprechen wollen; er trifft draußen aber niemanden an. Doch über dem Festsaal stürzt während seiner Abwesenheit vom Festgelage das Dach ein. Alle im Saal Anwesenden, darunter der Gastgeber, werden unter den Trümmern begraben; nur Simonides überlebt die Feier. Die beiden jungen Männer – die Dioskuren – waren offenbar nur gekommen, um ihn aus dem Haus holen zu lassen, bevor das Dach zusammenstürzte. Durch Rettung seines Lebens haben sie ihren Preisanteil für die poetische Würdigung durch Simonides bezahlt. Die sterblichen Überreste der Verunglückten lassen keine Identifikation der einzelnen Opfer mehr zu. Da sich aber Simonides daran erinnert, wo jeder gegessen hat, können sie dann doch identifiziert werden. Das ist u. a. die Voraussetzung dafür, dass sie eine angemessene Bestattung erhalten und es für die Hinterbliebenen einen Ort der Trauer gibt. Cicero erzählt und kommentiert diese Episode in *De oratore*, verbunden mit dem Ausdruck seiner Dankbarkeit gegenüber Simonides<sup>25</sup>: Dieser habe als erster dargelegt, dass sich das Erinnerungsvermögen auf Strukturen beziehe und stütze:

Durch diesen Vorfall veranlasst, habe er [Simonides; M. S. E.] der Überlieferung nach alsdann herausgefunden, dass es vor allem die Anordnung sei, welche dem Gedächtnis Klarheit verschaffe.<sup>26</sup>

Simonides, so Carson in Anknüpfung an Cicero, sei zum Inbegriff des erinnernden Subjekts geworden, dessen Erinnerung dabei auf konkreten eigenen Erfahrungen beruhe.<sup>27</sup>

*Mnemosyne, memoria*: für die Antike kondensieren sich in diesen Begriffen kulturell prägende Vorstellungen über das Nachleben der sterblichen Menschen (die im antiken Vorstellungshorizont als Menschen maßgeblich durch ihre Sterblichkeit charakterisiert sind; ihnen gegenüber stehen die Götter als die ‚Unsterblichen‘). Menschen, an die man sich erinnert, leben weiter in der Erinnerung der noch Lebenden. Dies zu erreichen ist im Horizont antiker Ethiken ein wichtiges Ziel. Von der Nachwelt nicht erinnert zu werden, in Vergessenheit zu geraten, ist demgegenüber eine Schreckensvorstellung, eine Art ‚Tod‘

25 Vgl. Marcus Tullius Cicero. *De oratore – Über den Redner*. Hg. Theodor Nüßlein. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2007. S. 299-301 (II, 351-353).

26 Cicero. *De oratore* (wie Anm. 25). S. 301 (II, 353). Carson zitiert die Würdigung des Simonides durch Cicero: „[...] Simonides, it is said, by remembering the exact place where each man had sat at the table, was able to identify them all ‚for burial. From this he discovered that it is order that mainly contributes to memory its light. [...] I am grateful to Simonides of Keos who thus invented (so they say) the art of memory.“ (EU 39f.).

27 „As to memory, I say nobody can equal Simonides!“ said Simonides at the age of eighty. The poet does not just *use* memory, he *embodies* it. [...] His memory construct, unlike later mnemotechnic methods, is not artificial: Simonides had sat in the room that becomes his theater of memory, he ate dinner amidst the data.“ (EU 43).



auf anderer Ebene als der physische Tod, aber vor allem durch diesen eine reale Gefahr. Unerinnert („unremembered“<sup>28</sup>) im Reich der Toten zu verschwinden, ist eine für die Antike schreckliche Vorstellung.

Das posthume Gedenken der Nachwelt erwerben die Sterblichen nach antiker Auffassung durch Leistungen, die der Allgemeinheit dienen, durch heroische Taten vor allem, aber auch durch andere Qualitäten wie etwa Schönheit. Dichtung dient dazu, ihre Gegenstände zu rühmen und diesen Ruhm in der kollektiven Erinnerung zu verstetigen. Skopas zahlt Simonides seinen Lohn vor allem für den Nachruhm, zu dem er durch den Dichter gelangen will. Als eine Instanz, die Erinnerung stiftet, ist der Dichter für Carson ein Scharnier (*hinge*) zwischen den Lebenden und den Toten, respektive (insofern letztere als Erinnerte ‚unsterblich‘ sind) zwischen Sterblichen und Unsterblichem. Selbst der undankbare, geizige Skopas hat durch Simonides seinen Anteil an der Unsterblichkeit bekommen, ist damit „unlost“. Den bei Cicero anklingenden Gedanken, dass die Stiftung von Erinnerungen ordnungsgemäß durch eine entsprechende Dankbarkeit fürs Erinnertwerden beantwortet und aufgewogen werden sollte, bringt Carson in Verbindung mit einem Diktum Celans, der in seiner Bremer Rede auf die etymologische Verknüpfung von Denken und Eingedenksein mit dem Danken hingewiesen hat. In diesem Kontext fällt das Stichwort „unlost“, das semantische Gegenstück zu „unremembered“.

A poet is a sort of hinge. Through songs of praise he arranges a continuity between mortal and immortal life for a man like Skopas. And although Skopas believes he is paying Simonides a certain price for a certain quantity of words, in fact he acquires a memory that will prolong him far beyond all these. He will be one of the unlost. Gratitude is in order. (EU 40)

Gratitude and memory go together, morally and philologically. Paul Celan locates memory, in his Bremen speech, in an etymological link between thinking and thanking: „Denken und Danken sind in unserer Sprache Worte ein und desselben Ursprungs. Wer ihrem Sinn folgt, begibt sich in den Bedeutungsbereich von: ‚gedenken‘, ‚eingedenk sein‘, ‚Andenken‘, ‚Andacht‘“ (EU 42)<sup>29</sup>

Die Dioskuren haben in Erinnerung an die Aufmerksamkeit, die ihnen Simonides zuteilwerden ließ, etwas für ihn getan. Das Konzept *Yizkor* entspricht in Carsons Lesart einem analogen Gedanken: Wer sich betend Gottes erinnere, könne (so die mit diesem Ausdruck verbundene Idee) dadurch zum Gegenstand der Erinnerung Gottes – und insofern gerettet – werden.<sup>30</sup> Gerade angesichts

28 Um Skopas, Simonides, die Toten des Gastmahls und das durch den Dichter gestiftete Gedenken geht es auch in einer Textpassage des Theokrit, die Carson zitiert: „[...] *unremembered* – though they left behind that whole great wealth of theirs – / would they lie long ages / among the miserable dead, had the divine singer of Keos / not lifted up the ravishing palette of voice / and named their names for men to come.“ (Theokritos. *Idylls*. 16.34-39 und 40-46; bei Carson: EU 39).

29 Vgl. GW 3. S. 185.

30 „Six times in the Bremen speech he uses the verb ‚hindurchgehen‘, ‚to go through‘, of the salvaging of language into memory. His poem ‚Die Schleuse‘ represents the poet

der Bedeutung des dichterischen Rühmens in der Antike stellt sich allerdings die Frage nach der Vergleichbarkeit der Rolle und Funktion eines Dichters wie Simonides und seines modernen Kollegen Celan. Simonides verleiht mit seinen Wörtern dem Gedenken an Vergängliches Dauer und damit in gewissem Sinn dem Vergänglichen selbst. Die Moderne allerdings hat die Zuversicht verloren, das Vergängliche im Gedenken aufheben und so von seiner Flüchtigkeit erlösen zu können:

The poet's words remain. His words hold good. [...] Gods alone have the power to keep themselves burning. All candled things need a Simonides.  
Who needs a Celan? It would be an understatement to say the function of praise is denied to the modern poet. Not only because all epistemological authority to define a boundary between blameworthy and praiseworthy action has been withdrawn from him, but because the justice and health of his community are regarded as beyond redemption. (EU 126)

## Orte und Texte des Gedenkens

Grabmonumente halten Erinnerungen wach. In Grabinschriften als zentraler Ausprägungsform des Epigramms verbinden sich Monument (als Träger der Inschrift) und rühmender bzw. erinnernder Text. Gerade Simonides hat die Kunst des Epigramms in besonderem Maße gepflegt und die Geschichte dieser Gattung stark mitgeprägt. Im III. Kapitel Carsons, *Epitaphs*, werden die Epitaphe des Simonides kommentiert, in denen die Beziehung der Dichtung zu Erinnerungsprozessen, insbesondere zum Totengedenken und damit zur Auseinandersetzung mit dem Tod besonders prägend erscheint.<sup>31</sup>

No genre of verse is more profoundly concerned with seeing what is not there, and not seeing what is, than that of the epitaph. An epitaph is something placed upon a grave [...]. The purpose of the monument is to insert a dead and vanished past into the living present. Not until the seventh century B. C. did this insertion become an inscribed event; not until the lifetime of Simonides of Keos did the inscription fall into the hands of a master poet and become a major art form. Simonides was the most prolific composer of epitaphs in the ancient world and set the conversations of the genre. The formal sale of pity contributed substantially to his fortune and became inseparable from his name. (EU 73)

---

himself, going through' a sluice to get back *Yizkor*. Why this word? *Yizkor* constitutes in itself an act of human memory yet it also implicates God – not in a praising or trusting or comforting way, but attentively. *May he remember*. A word waiting for the knock of the Dioskouroi at the door. Still“ (EU 43f.)

31 Im Lauf des Kapitels erinnert Carson an die Celan zugeschriebenen Schuldgefühle: „People who knew Paul Celan say he never put aside the guilt of having survived his parents in 1942.“ (EU 84) Dazu erfolgt ein Hinweis auf Felstiner; vgl auch *Paul Celan* (wie Anm. 17), S. 14-15; *Paul Celan: Last Poems*. Hg. Katherine Washburn/Margaret Guillemin. San Francisco: North Point Press, 1986. S. vii.

Zum Vorstellungsbild des Sprachgitters ergibt sich für Carson im Ausgang von der Inschriftenkunst des Simonides noch eine weitere interessante Beziehung. Simonides' Zeit war eine Epoche hoher Entwicklung der Inschriftenkunst. Man entwickelte den Stoichedon-Stil, bei dem die Lettern der Inschrift gleichmäßig in vertikalen und horizontalen Abständen platziert wurden, analog zu militärischen Formationen (vgl. EU 79). Benutzt wurde dazu ein gitterförmiges Raster, das zuvor auf den Steinen angebracht wurde<sup>32</sup>, ein ‚Sprachgitter‘ in einem spezifischen Sinn also, der den Blick auf die Materialität von Texten sowie auf die Bedeutung visueller Anordnungen lenkt. Carson bringt die Präzision der Steinmetzarbeiten und ihre Folgen für die Verfasser von Grabinschriften in eine Beziehung zu Celans Konzept des poetischen ‚Messens‘ und betont dabei eine Vorstellung, die auch ihre eigenen Arbeiten leitet: „Physical facts do influence artistic and cognitive design.“ (EU 80)

### „Unverwüstliche Hymnen“ und poetisches Stammeln

Gibt es angesichts einer gebrechlichen und ephemeren Welt „unverwüstliche Hymnen“<sup>33</sup>, so die Frage, die sich an Celans Gedicht *Üppige Durchsage* knüpft, um damit an einen weiteren großen Dichter zu erinnern: an Hölderlin – und an Celans Gedicht *Tübingen, Jänner*. Carsons Interesse gilt dem hier zitierten rätselhaften Ausdruck des umnachteten Hölderlin, der angeblich zugleich Ja und Nein bedeutet hat – „Pallaksch. Pallaksch“<sup>34</sup> – und der ihr damit ein treffendes Beispiel für die kondensierende und komprimierende Ökonomie poetischer Sprache ist.

A word for ‚Yes and No‘ might be useful. Poets keep coming up with these useful inventions; we have seen both Celan and Simonides constructing a word for ‚Yes and No‘ out of the operations of the negative, [...] out of the absent presences of gods in human rooms, [...] out of memory [...]. But to be useful, poetic invention has to measure itself against the words that are given and possible, has to tease itself out of the unknown through a language mesh where everything ugly,

32 „[...] imagine how much time Simonides must have spent in his studio, drawing mental lines and positioning data, measuring off rectangles in his mind's eye, counting out letters and cutting away space, reckoning prices. Paul Celan once described the task of the poet as ‚measuring off the area of the given and the possible‘ [*den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen*, so die Formulierung Celans in seiner Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, vgl. GW 3. S. 167; M. S. E.]. For Simonides this measuring had a concrete professional and technical dimension. Surely there is a kinship between the physical facts of the stone and the stylistic facts of the language.“ (EU 80)

33 GW 2. S. 192.

34 GW 1. S. 226. *Pallaksch Pallaksch*, daran erinnert Carson, war ein Ausdruck, den Hölderlin in seiner späten Lebenszeit benutzte, um ‚Manchmal ja, manchmal nein‘ zu sagen (so der Biograph Hölderlins, Christoph Theodor Schwab). Das Nein nicht vom Ja zu scheiden (Carson: „Keep Yes and No unsplit“, EU 131) fordert Celans Gedicht *Sprich auch du* (vgl. GW 1. S. 135).

blameworthy, incommensurable or mad is filtered out. Remarkable how Celan brings Hölderlin through the language mesh, riddle and all. (EU 131)

## Erträge

Mit Simonides werden in Carsons Abhandlung verschiedene Themen assoziiert: eine Ökonomie der (poetischen) Mittel – unter anderem im Sinn eines ‚Transports‘ von Kontrafaktischem zugleich mit Faktischem, also eines Sprechens mit gedoppelter Aussage – sowie eine poetische Kunst des Erinnerns. Von beiden Themen her stellt Carson Beziehungen zu Celan her, nicht unbedingt direkte Analogien, aber doch Korrespondenzen hinsichtlich der Poetik und der Auffassung über die Funktionen von Dichtung. Sie liest, hierin einer breiten Rezeptionsspur folgend, Celans Gedichte als Auseinandersetzung mit dem Tod und den Toten im Zeichen der Holocausterfahrung und des Wunsches nach Gedenken. Carson betrachtet auch Celan als einen ‚ökonomischen‘ Dichter, ausgehend vom Bild des Sprachgitters, von Konzepten der Reinigung, Verknappung, Kondensierung. Auch Celan verbindet das Faktische mit dem Kontrafaktischen (*Matière de Bretagne*) – und interessiert sich besonders für Wörter, die Ja und Nein zugleich bedeuten können – wie „Pallaksch Pallaksch“. Auf poetische Weise ökonomisch sind Wortspiele, gleichsam ein Sonderfall von ‚doppelten Botschaften‘, da hier die Wörter ja in einem mindestens doppelten Bedeutungshorizont stehen. Neologismen als neue Wortmünzen greifen besonders nachhaltig in die Ökonomie der Sprache ein; auch dafür erscheint Celan als beispielhaft, und wenn zwischen den Wortfeldern um Münzen und Geld einerseits, Sprechvorgängen und Wörtern andererseits ohnehin enge Beziehungen bestehen, so reichert Celan diese durch eine Prägung wie „Atemmünze“<sup>35</sup> an.

Carson präpariert aus poetischen Texten der von ihr kommentierten Dichter vor allem Sprachbilder heraus, um sie zu kommentieren, und sie denkt selbst dabei gern am Leitfaden von Sprachbildern. Welche Art von Wissen aber vermittelt ihr im Stil einer wissenschaftlichen Abhandlung verfasster Text über Celan? Und über Simonides? Das Echo, das *Economy of the Unlost* in Fachkreisen gefunden hat, war geteilt: teils ausnehmend kritisch, teils anerkennend. Nur zwei Beispiele seien genannt. Die Einwürfe, die von Steve Willett als einem Vertreter altphilologischer Kritik gegen den Aufsatz *Economy of the Unlost* erhoben wurden, verweisen auf gewichtige Dinge. Willett kommentiert Carsons Abhandlung gründlich und mit der fachwissenschaftlichen Autorität eines versierten Gräzisten und Latinisten. Er registriert sorgfältig sachliche Fehler und Argumentationsschwächen, defiziente Beziehungen zum Stand der Forschung, Vereinseitigungen und Nachlässigkeiten, inkorrekte oder zu unpräzise Informationen über Gegenstände der antiken Kultur, Simonides, sein Werk und seine Rezeption, gelegentliche Übersetzungsfehler (Celans Vokabel *Wächte* wird missverstanden und mit einem *Wächter* verwechselt), Nachlässigkeiten im Umgang mit den antiken Texten, das Ignorieren differenzierter philologischer

35 GW I. S. 282; vgl. EU 134.

Befunde, ein teils inkorrektter Umgang mit mutmaßlichen Hilfsmitteln (Michael Hamburgers englische Celan-Übersetzungen), eine dekonstruktive Lese- und Interpretationsmethode, die es auf wissenschaftlich nicht haltbare Konstruktionen von Beziehungen, Analogien, Zusammenhängen anlege, eine dementsprechend unklare und oft suggestive statt argumentativ-transparente Ausdrucksweise, eine irreführende Vermischung von althilologischem Wissen und eigenen Projektionen sowie formale Nachlässigkeiten im Bereich wissenschaftlichen Zitierens. Die Idee, Celans und Simonides' „mentalities“ als analog zu betrachten, erscheint Willett irreführend. Der wesentliche Einwand, der sich durch die Kritik wie ein manchmal gut sichtbarer roter Faden zieht, ist der: Carson projiziere ein dekonstruktivistisches Konzept von Text und Lektüre auf einen antiken Autor und nehme dabei die unklare und fragmentarische Überlieferungslage in den Dienst einer Lektürepraxis, die das Mehrdeutige, Oszillierende an Texten betone.

Der Literaturwissenschaftler Stanley Corngold hingegen würdigt Carsons konstellierendes Verfahren im Umgang mit antiken und modernen Texten als ein letztlich artistisches Konstruieren von Zusammenhängen, eine sensible Lesekunst mit erhellenden Effekten, die ihr eigenes konstruktives und zugleich dekonstruktives Verfahren nicht verhehle.<sup>36</sup>

Wie auch immer man den Erkenntniswert, die Vermittlungsleistung, den hermeneutischen (oder eben posthermeneutischen) Ertrag des Essays bewertet – über einen Gegenstand gibt er doch in jedem Fall Aufschluss: über Carsons eigene Poetik. Er kann als prägnante Heranführung an ihr eigenes Werk, ihre eigene Poetik gelesen werden. Dies soll an einem Beispiel kurz dargelegt werden: an dem Buch *Nox*, das ein Jahr nach dem Erscheinen von *Economy of the Unlost* geschaffen, wenn auch erst später publiziert wurde.

## Zur poetischen Ökonomie eines Trauergedichts in den Spuren Catulls

*Nox* ist ein gedrucktes Buch, ein Auflagenwerk: die Reproduktion eines 2000 entstandenen Scrapbooks in Leporelloform.<sup>37</sup> Als ein durch den Druck vervielfältigtes Unikat bietet das einseitig bedruckte Leporello auf seinen Seiten Texte und Bilder verschiedener Provenienz: von Carson selbst Geschriebenes und Gezeichnetes, aber auch Fundstücke und Relikte von fremder Hand, vor allem aus privatfamiliären Kontexten. Wie zufällig verstreut – aber dieser Anschein trägt – finden sich journalartige Aufzeichnungen der Autorin, handschriftliche Notizen, graffitiartige Zeichnungen, mit Kurztexten bedruckte Objekte, ein lateinisches Gedicht und seine Übersetzung und Auszüge aus Wörterbüchern, zu kleinen ‚Artikeln‘ zusammengestellt. Auch die Bilder sind heterogen: Man

36 Vgl. Stanley Corngold. *Review of Economy of the Unlost (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*. *Modernism/modernity* 7/2 (2000): S. 322-324.

37 Anne Carson. *Nox*. Eastburn: New Directions, 2010 [2009]. Carson kooperierte beim Buchdesign dieses Werks mit Robert Currie.

sieht reproduzierte Photos oder Photo-Teile, Zeichnungen, Kritzeleien, Schriftzüge, die zugleich ‚Bilder‘ sind. Die Materialität der Buchelemente ist dabei durchgängig bedeutungskonstitutiv; es gilt, was im *Economy*-Buch mit Blick auf die antike Steinmetzkunst gesagt wurde: „Physical facts do influence artistic and cognitive design.“ (EU 80) Die Reproduktion des von Carson zusammen mit ihrem Mann Robert Currie produzierten Originals kommt auf ausdrücklichen Wunsch der beiden Künstler der Reprovorlage sehr nah. Allerdings gibt es auch (gewollte) Irritationsmomente, die die Suggestion der Reproduktion eines Originals erschüttern. So werden Photofragmente teilweise mehrfach verwendet, wie auch Textpassagen mehrfach auftreten. Manches deutet auf die Produktion der Druckvorlage mittels Photokopiergerät samt anschließender digitaler Nachbearbeitung – diese Mischung der technischen Hilfsmittel gehört ebenso wie die der Materialien selbst mit zum ästhetischen Konzept. Konventionelle Differenzierungen werden in Frage gestellt, so auch die zwischen Original und Kopie.

Das Buch entstand als Reaktion Carsons auf die Nachricht vom Tod ihres älteren Bruders Michael, der im Jahr 2000 nach vielen Jahren der Abwesenheit von Kanada und eines nur sehr sporadischen Fernkontakts in Europa gestorben war. Zu Lebzeiten für seine Angehörigen ein Rätsel, erscheint Michael Carson seiner Schwester auch posthum noch rätselhaft. Als Erinnerungsbuch an Michael, der auf Photos zu sehen ist und indirekt zu Wort kommt, dient *Nox* dem Sich-Abarbeiten an der eigenen Trauer, der eigenen Ratlosigkeit. Von Michael ist nur ganz wenig an Erinnerungstücken geblieben; es gibt nicht einmal ein Grab, da er eigenem Wunsch entsprechend seebestattet worden ist. Das Thema der Trauer um einen Bruder, der nicht vergessen werden soll, obwohl er kein angemessenes Grab gefunden hat, verbindet das *Nox*-Projekt mit einem lateinischen Gedicht, dessen Formulierungen einen roten Faden durch Carsons Buch bilden. Catulls Poem 101, in dem der römische Dichter über den Tod seines eigenen in der Fremde gestorbenen und beigesetzten Bruders spricht, wird zunächst ganz, dann Wort für Wort auf den Buchseiten präsentiert, zerlegt in Vokabeln, vokabelweise kommentiert (jede Vokabel bekommt einen Artikel), schließlich von Carson übersetzt. Die das Leporello durchziehenden, den einzelnen Wörtern des Catull-Textes zugeordneten Textabschnitte bestehen weitenteils aus Wörterbuch-Exzerpten, dokumentieren dabei aber einen subjektiven und selektiven Blick auf Lexikographisches, eine Orientierung am thematischen Anliegen der Autorin. Trauerarbeit wird als Übersetzungsarbeit betrieben, als Versuch einer Annäherung an einen Text, der einen Verlust beklagt, und als Versuch einer Annäherung an den Verstorbenen, die in Anfängen stecken bleibt. Die am Ende präsentierte englische Übersetzung erscheint – aber das ist eine artifizielle Manipulation der Druckvorlage – wie gebadet in Tränen. Auch hier: nur eine Annäherung.

Als eine Art buchförmiges Denkmal für einen Verstorbenen ähnelt *Nox* funktional einer Grabstätte mit Inschriften, als Buchkiste mit eingelegtem Scrapbook einem Sarg mit Grabbeigaben. Carson arbeitet in *Nox* mit Reduktionen, Leerstellen, Aussparungen; Material wird fragmentiert und auf ansonsten leeren Seiten inselartig inszeniert. Das Catull-Gedicht ließe sich in seiner Funktion mit einem (Sprach-)Gitter vergleichen: Es bietet ein Raster, das die Wörtersuche der



Autorin vorstrukturiert, die Auseinandersetzung mit Vokabeln wie *frater* und *nox* leitet, ihr dabei hilft, Wortbedeutungen differenzierend wahrzunehmen und eigene (englische) Worte zu finden – als Übersetzerin. Das Leporello thematisiert (und inszeniert) als Materialisierung eines solchen Übersetzungsprojekts ein Stück memorialer Arbeit. Doch die schließlich gebotene Übersetzung versteht sich selbst nicht als Äquivalent des Originaltextes; die drucktechnischen Replikate von Erinnerungsnotizen, Bildern und anderen Objekten sind nicht die Originale, die Person des Verstorbenen bleibt schemenhaft.

Galten die Preislieder und epigraphischen Texte des Simonides der Verstärkung des Ruhms und damit dem Überleben Sterblicher in der Memoria, so wirft schon Catulls Gedicht die Frage auf, ob und inwieweit ein Gedicht überhaupt ein Ersatzmedium für ein Grab sein kann, das als Ort lebendiger Erinnerung dient. Carson schreibt und gestaltet *Nox* aus einer modernen Skepsis heraus, die an dauerhaftes Überleben in der Erinnerung nicht mehr glaubt. Ihr Buchwerk *Nox* sieht, vor allem durch die graue und kompakte Kiste, in der das Leporello liegt, einem Grab zwar ähnlich, aber es ist doch ein Grab aus Pappe mit Papier darin, mit Bildern, die den Reproduktionsvorlagen nur ähnlich sind, mit Textstückchen, die Fragmente bleiben. Das Bewusstsein, die Abwesenheit der Verstorbenen allenfalls näherungsweise kompensieren, ja kaum angemessen verbalisieren zu können, prägt die Geschichte moderner Trauer- und Erinnerungstexte maßgeblich. Carson steht hier an der Seite Celans.





# Aufsätze



Roman Lach (Daegu, Korea)

Stimmen aus dem Geisterreich

Bae Suah und die Mehrsprachigkeit

Die koreanische Autorin Bae Sua, die sowohl als Übersetzerin aus dem Deutschen wie als Erzählerin immer wieder die Auseinandersetzung mit deutscher Kultur und Literatur sucht, ließe sich mit Uljana Wolf, Yoko Tawada oder Tomer Gardi einer Literatur der Multilingualität zuordnen, die sich der deutschen Sprache in bewusster Befremdung nähert, in ihren Schreibverfahren mit Mehrsprachigkeit experimentiert, die Möglichkeiten einer „polyglot hybridity and pan-cultural allusiveness“<sup>1</sup> auslotet. Zurecht stellt die Germanistin Ahn Mi-Hyun in einem nur auf Koreanisch publizierten Artikel<sup>2</sup> fest, dass sich Bae immer wieder mit der verfremdenden Wirkung beschäftigt, die unbekannte und ungewohnte Fremdsprachen auf die Wahrnehmung des vermeintlich Vertrauten haben, dass sie das Koreanische durch ungewöhnliche Wendungen und grammatische Formen bereichere, die zum Teil wie formale Übernahmen aus dem Deutschen erscheinen, und dass das Aufsuchen des Fremden, das Leben in fremden Räumen, das Lernen fremder Sprachen ein mit großer Konsequenz verfolgtes Thema ihres Schreiben ist, ja, in einem ihrer Texte schlägt Bae sogar vor, sich in der eigenen Sprache wie in einer fremden zu bewegen, als würde man sie nur schlecht verstehen. Immer wieder wird in ihrem Werk auch auf deutsche Literatur Bezug genommen, werden Textpassagen, mitunter auch ganze Gedichte in koreanischer Übersetzung zitiert, treten mit Kafka oder auch mit Jakob Hein deutsche Autoren, bzw. deren Bücher in Nebenrollen auf. Aber anders als die genannten Autor\*innen ist die polyglotte Autorin Bae Suah, die sich durchaus einer „planetaren“ – also ihrer globalen Vernetztheit bewussten „Poetik“<sup>3</sup> – im Sinne Pizers zuordnen lässt, in ihren Texten nicht mehrsprachig. Ein merkwürdiges Paradox: eine Autorin, die über das Leben zwischen den Sprachen schreibt, sich in mehreren Sprachen bewegt, darüber reflektiert, aber sich dann doch nicht der Strömung „literarischer Mehrsprachigkeit“ zuordnen lässt, die in den letzten Jahren vermehrt ins Feld der Aufmerksamkeit der interkulturellen Germanistik gerät.<sup>4</sup> Es sei denn, es gäbe so etwas wie eine einsprachige Mehrsprachigkeit.

1 John D. Pizer. *The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-first Century*. Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 2015. S. 17.

2 Ahn Mi-Hyun. 배수아의 (번역)글쓰기와 독일 체험의 관련성에 관한 연구 („Eine Studie über die Verhältnisse zwischen Suah Baes (Übersetzungs-)Schreiben und Deutschland-Erfahrung“ – deutsche Zusammenfassung am Schluss), in: 독어독문학 (Koreanische Zeitschrift für Germanistik), 57/2016 (4), S. 117-137 (abrufbar unter: [https://www.kci.go.kr/kciportal/landing/article.kci?arti\\_id=ART002183156#none](https://www.kci.go.kr/kciportal/landing/article.kci?arti_id=ART002183156#none) (25.9.2021)).

3 Pizer (s. Anm. 1), S. 17.

4 Vgl. Tobias Akira Schickhaus. *Interkulturelle Literaturwissenschaft und Wissenssoziologie: Studien zu deutsch- und japanischsprachigen Texten von Yoko Tawada*. Bielefeld: transcript 2017, S. 199.

Während Tawada „concentrates more on how perception and knowledge alter from one language and topography to another rather than attempting to articulate an ideal overarching realm of being transcending linguistic diversity“<sup>5</sup>, ist es Ahn zufolge gerade ein solches Vordringen ins Wesen der Sprache, die Suche nach der Benjamin'schen Paradiesessprache, die Bae antreibt. Ihr Schreiben zielt auf ein Wesentliches der Sprache, „das dennoch keiner einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist.“<sup>6</sup>

Wenn die 1965 geborene Bae Suah erzählt, wie sie zur Literatur gekommen ist, betont sie die Beiläufigkeit und Zufälligkeit dieses Schritts. In einem Interview mit der *Neuen Zürcher Zeitung* erklärt sie, sie habe beim Erlernen der Arbeit mit Microsoft Word „spontan die Gedanken, die mir in den Sinn kamen“ niedergeschrieben (Interview NZZ 22.12.2018).<sup>7</sup> „Auf diese Weise entstand eine Erzählung, ohne dass ich mir bewusst war, etwas Literarisches geschaffen zu haben. Ein Jahr lang ließ ich sie einfach liegen. Aus einer Laune heraus schickte ich das Manuskript dann an einen Verlag, und eine Literaturzeitschrift veröffentlichte es.“ (ebd.) Ein andermal erzählt sie, sie habe die Zeitschrift *소설과 사상* (Soseol gua Sasang, „Roman und Idee“) durchgeblättert, weil der Umschlag so hübsch gewesen sei, und sei dabei auf ein Preisausschreiben für Nachwuchsschriftsteller gestoßen, habe ihre Erzählung „Dunkles Zimmer des Jahres 1988“ (1988 년의 어두운 방) eingeschickt und überraschenderweise gewonnen. 1993 wurde sie publiziert.

Beiden Versionen gemeinsam ist die Emphase auf der Unabsichtlichkeit, mit der sie zur Autorin wurde – die Literatur sei zu ihr gekommen durch einen Zufall. Der Akt des Schreibens selbst scheint für sie nicht absichtlich herbeigeführt werden zu dürfen:

Das Schreiben muss zuerst zu mir kommen, damit ich schreiben kann. [...] Ich darf aber nicht passiv darauf warten, sondern muss eine feinfühligke Antenne ausfahren. Um die Vibration empfangen zu können, muss ich in mir ein besonderes Biotop kultivieren.<sup>8</sup>

Bae Suah betrachtet sich selbst als „eine Art Übermittlerin [...] Schreiben funktioniert nach einem ähnlichen Muster wie Träumen. Traumbilder entstehen, weil sich in meinem Gehirn gespeicherte Bilder vermischen. Träume kommen mir aber wie ätherische Gebilde von fernen Sternen vor.“<sup>9</sup> In der Tradition einer surrealistischen Archäologie des Traums, wie sie Aragon und Breton in Paris praktizierten, in deren Spur Walter Benjamin ging, stehen auch Bae Suahs Protagonistinnen, wenn sie ein halbwirkliches, halb wahnhaftes Berlin oder Seoul durchwandern, die selbst, „das Geträumteste ihrer Objekte“ sind, wie Benjamin

5 Pizer. S. 17.

6 Benjamin 1971, 13 nach Ahn (s. Anm. 2). S. 123.

7 *Ich reise leise und langsam, wie ich unterwegs ein deutsches Buch lese. Interview mit Bae Suah.* Feuilleton *Neue Zürcher Zeitung* vom 22.12.2018.

8 NZZ (s. Anm. 7).

9 Ebd.

1929 über das surrealistische Paris schreibt.<sup>10</sup> Wie Baudelaire, Aragon, Breton oder eben Benjamin Paris durchstreifen auf den Spuren einer immer im Verschwinden begriffenen Stadt, streifen Baes Protagonistinnen durch Seoul oder Berlin. Der erwanderte wie erträumte Stadtraum ist das Feld einer surrealistischen Archäologie, einer „profanen Erleuchtung“<sup>11</sup> (Fuernkäs 8) im Sinne Benjamins. Die Ebenen von Traum und Wirklichkeit bestehen gleichzeitig nebeneinander.

Choi Da Ui zufolge, die 2019 in ihrer Dissertation in Baes Werk eine Entwicklung zur Dekonstruktion feststellte, ist die Beschäftigung mit dem Schamanismus in den 2010er Jahren für Bae ein Auslöser für die Öffnung zwischen Eigenem und Fremdem, zwischen Räumen, zwischen Innen und Außen. Der Schamanismus – lange Zeit als Kultur von Rückständigen abgetan, dabei bis heute eine weit verbreitete Praxis in Südkorea, erlebt mit einer Verschlechterung der ökonomischen Situation eine gewisse Renaissance unter jungen Leuten, wie Dirk Schlottmann in *Trance, Ekstase und Besessenheit im koreanischen Schamanismus*<sup>12</sup> darlegt. Bae folgt einer quasi schamanistischen Auffassung vom Schreiben. Das Inkorporieren von Ahnen, das Sprechen als deren Stellvertreter, das die Schamanin – meist sind es Frauen, die diese für den Ahnenkult wichtige Funktion erfüllen – praktiziert, gleicht der Idee der Schriftstellerin als Transmitterin zwischen Stimmen, Geschichten, Leben. Seit ihrem 2013 erschienen Roman *알려지지 않은 밤과 하루*, im letzten Jahr auf Englisch unter dem Titel „Untold Night and Day“ in der Übersetzung von Deborah Smith und im August 2021 als erster umfangreicherer Text der Autorin unter dem Titel *Weißer Nächte* auch auf Deutsch erschienen, spielt der Schamanismus in ihrem Werk eine Rolle. Die Protagonistin verkörpert schon in ihrem Namen – Ayami – ein Symbol des Schamanismus, denn Ayami ist, wie Deborah Smith im Nachwort der englischen Ausgabe schreibt, im sibirischen Schamanismus der Name des Geistes, der den Körper des Schamanen oder der Schamanin betritt und ihr/ihm Angelegenheiten des Jenseits kommuniziert.<sup>13</sup>

Auch Schamaninnen und Schamanen des in Korea praktizierten Hwanghae-doo-Schamanismus kommen Schlottmann zufolge nicht durch eine bewusste, willentliche Entscheidung zum Schamanismus, sondern entdecken in einer Krisensituation, oft auch ökonomischer Art, und meistens zunächst unwillig, ihr Berufsein zur Mudang. Gegen den Wunsch der Betroffenen nehmen die Geister Kontakt zu ihnen auf. Die Inkorporation durch die Geister ist dann in dieser Tradition ein sehr performativer, dialogischer Vorgang, den die Schamanen im Ritual wie in einer Theateraufführung ausagieren. Zum Teil werden dabei auch

10 Walter Benjamin. Der Sürrealismus, nach Fürnkäs (s. Anm. 11), S. 235.

11 Josef Fürnkäs. *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart: Metzler 1988, S. 8.

12 Dirk Schlottmann. *Trance, Ekstase und Besessenheit im koreanischen Schamanismus. Rituale der Hwanghaedo-Tradition in Seoul*. Münster: Monsenstein und Vannerdat 2016.

13 *Translator's Note* in Bae Suah. *Untold Night and Day*, London: Jonathan Cape, 2020, S. 156.

den stehenden Typen der Commedia dell'Arte oder des koreanischen Maskentanzes vergleichbare Figuren wie die „Bläschen Oma“ – Sonang Halmoni – einbezogen, die die Schamanin ebenfalls verkörpert.<sup>14</sup>

Insofern stellt die Mudang als Modell eines Selbstverständnisses als Transmitter eine passiv-aktive Schnittstelle dar, wie es in dem bereits genannten *Schreib-tisch der Essayistin* noch selbiger ist, auf dem sich die Texte und Geschichten kreuzen:

At my desk, I continue to write. As Peter Handke says, „Only when I'm writing do I feel that I've become myself and am truly at home.“ Where it comes from and where it goes, on that its lips are sealed.<sup>15</sup>

In der Erzählung *Toward Marzahn* (낮선 천국으로의 여행 „Reise in ein unvertrautes Paradies“)<sup>16</sup> ist die von der Erzählerin bewohnte Wohnung in diesem Ostberliner Randbezirk dieser Ort, mit den Spuren und Überbleibseln der Vormieter. Später sind es dann die Körper der Protagonistinnen selbst, die in dem schon erwähnten, auf Deutsch als *Weißer Nächte* erschienenen 알려지지 않은 밤과 하루 (2013) und in dem bisher nur auf Englisch unter dem Titel *Recitation* übersetzten 서울의 낮은 언덕들 (2011, „Die niedrigen Hügel von Seoul“) Stimm-schauspielerinnen sind, in einem Hörtheater für Blinde bzw. als Rezitatorin arbeiten. In ihren Träumen, Erlebnissen, Recherchen und Fantasien sind diese Protagonistinnen das Bindeglied zwischen den Erzählsträngen, den sich wiederholenden und variierenden Motiven dieser Romane, die sich davon abgesehen nie ganz zur Einheit zusammenfinden.

Dieses Verfahren führt dazu, dass Baes Romane – wie sie im Nachwort zum *Schreib-tisch der Essayistin* erklärt hatte – keine herkömmlichen sind, in dem Sinne, in dem man unter einem Roman eine durchkomponierte, zielgerichtete Handlung versteht, wo ein Ich seine Erfahrungen macht und sich daran entwickelt. Vielmehr habe sie ursprünglich über Bücher, die sie las und vor allem über Musik, die sie hörte, schreiben wollen und der „Roman“ habe dabei die Möglichkeit der Erweiterung, der Verknüpfung und Inbezugsetzung gestellt.<sup>17</sup>

Ich habe zu «Geschichten» ein gespaltenes Verhältnis. Natürlich fühle ich mich von Geschichten angezogen. Seit der Kindheit haben mich Fiktionen immer fasziniert. Wenn ich jedoch schreibe, versuche ich, Geschichten zu entkommen. Was ich hingegen liebe, sind Orte, wo noch kurz vorher Geschichten weilten, Morgenstunden vor dem Beginn von Geschichten, Übergänge zwischen zwei Geschichten oder auch Augenblicke, aus denen Geschichten entschwunden sind. Ich mag

14 Vgl. Schlottmann (s. Anm. 12)

15 배수아: 에세이스트의 책상. Seoul: Munhak, 7. Aufl. 2018, S. 174. Englische Übersetzung: *A Greater Music. Translated from the Korean by Deborah Smith*. Rochester: Open Letter 2016, S. 128.

16 <https://www.musicandliterature.org/features/2017/5/25/toward-marzahn-a-story-by-bae-suah> [26.10.2021].

17 배수아: 에세이스트의 책상, 문학등네 7. Aufl. 2018, S. 197.



Literatur, die wie mit einem scharfen Schnitt aus einem Narrativ herausgeschnitten wirkt oder auch aus mehreren Bruchstücken aufeinandergeschichtet, ohne dass sie sich ganz zusammenfügen. Zwar beginne ich meist mit einer Geschichte, aber ich erzähle nicht einfach Geschichten. Vielmehr erzähle ich über Stimmen, die Geschichten erzählen. (NZZ 2018)

Neben der Rolle der Schamanin ist es die der Übersetzerin, die der Autorin den Weg in diesen Zwischenbereich eröffnet, in dem sie selbst nicht Erfinderin, Schöpferin, Erzählerin, sondern Übermittlerin von Stimmen ist, bzw. Schamanismus und Übersetzen kommen in der Übertragungsfunktion überein. Ihre erste Übersetzung erschien 2004 und war Jakob Heins *Mein erstes T-Shirt*. Mit Jakob Hein setzt sie sich auch in dem Berlin-Roman *Der Schreibtisch der Essayistin* auseinander, so, wie sie seither immer ihre Übersetzerinnentätigkeit auch in ihrem eigenen Erzählwerk reflektiert, oft regelrecht rezensiert. Obwohl sie als Übersetzerin ebenso produktiv ist wie als Autorin und die beiden Rollen in ihrer Arbeit kaum zu trennen sind, bezeichnet sich Bae aber als

eine Übersetzerin, die eigentlich nicht an Übersetzung glaubt. Ich glaube, dass es fast unmöglich ist, Wörter oder Sätze eins zu eins zu übersetzen. Dies gilt insbesondere, wenn es sich um Sprachen wie Deutsch und Koreanisch handelt, die von Sprachstrukturen, Denktradition und kulturellem Hintergrund her völlig unterschiedlich sind.<sup>18</sup>

Als Übersetzerin von Christian Krachts *Imperium* wurde ihr vorgeworfen, sich zu große Freiheiten herausgenommen zu haben. Ahn verteidigt ihre Methode als eine, die „nicht die Spuren des Übersetzens verbirgt, die Eingriffe vornimmt“ und die man eher als eine Art „poetische“ Übersetzung bezeichnen sollte, denn als „Einbürgerung“<sup>19</sup>. Gerade aus dem Bewusstsein der Unmöglichkeit der Übersetzung gewinnt Bae den Sinn für Verfremdungseffekte und die Möglichkeiten, die sich aus der Entfremdung durch Nichtverstehen ergeben, und macht so die Übersetzung zum Paradigma der Literatur schlechthin. Die Möglichkeit, Sprache als fremdartig zu erfahren, wird unabhängig davon, auf welche Sprache man sich bezieht, zur Voraussetzung des Schreibens. Im ersten Stück des Erzählungsbandes *Zookind*, dessen Titelgebender Text im Koreanischen *동물원킨트* (Dongmulwon-Kind) heißt, also einen gemischt deutsch-koreanischen Titel trägt, schlägt sie ein Experiment vor, bei dem es darum geht, die Erfahrung des Fremdseins dort zu rekonstruieren, wo man eigentlich nicht fremd ist, im eigenen Land.

Die eigene Muttersprache als Fremdsprache zu akzeptieren ist das wichtigste bei diesem Spiel. Der Sprachgebrauch beherrscht viele Teile des Bewusstseins. Vermeide es, zu schnell oder zu natürlich zu sprechen. Selbst in deiner Muttersprache kannst du so sprechen, wenn du möchtest. Du kannst Wörter im Wörterbuch nachschlagen. Es spielt keine Rolle, wenn du sie dann mit falscher Grammatik

18 NZZ (s. Anm. 7).

19 Ahn (s. Anm. 2), S. 133.

verwendest. Lass uns jedoch vorerst nichts über Modewörter, Slangwörter, Alltagswörter oder vulgäre Ausdrücke wissen. Der beste Weg ist, sich koreanische Lehrbücher für Ausländer anzuschauen und so zu reden und zu denken. Beim Fernsehen muss davon ausgegangen werden, dass du nicht alles vollständig verstehen kannst, denn wenn du die Sprache gut beherrschst, kannst du das Fremdsein nicht voll genießen.<sup>20</sup>

Ahn Mihyeon bemerkt hierzu:

Unbekannte und ungewohnte Fremdsprachen sind nicht nur Faktoren, die die Kommunikation behindern, sondern sie ermöglichen auch einen neuen Blick auf Dinge, die sich von der Muttersprache unterscheiden oder inkonsistent mit ihr sind. So ist die Lücke zwischen zwei Sprachen, die nicht völlig übereinstimmen, die Übergangsstelle, wo neue Gedanken und Ausdrucksweisen auftreten.<sup>21</sup>

– und dieser Zwischenraum ist es, über den sich die Muttersprache grundsätzlich neu aneignen lässt durch den Standpunkt der Fremden und „anderen“.

Obwohl Bae Suah auch aus dem Portugiesischen übersetzt (Pessoa, in jüngerer Zeit Clarisse Lispector) ist die deutsche Sprache und Kultur gerade auch durch die Widerstände, die die Autorin von dieser ausgehend empfindet und die Widerstände, die sie wiederum ihr entgegenbringt, sicherlich die wichtigste. Aus der Position der Erinnerung und Verfremdung wird Deutschland dabei ein vager Raum, der weniger topographisch als literarisch zu verorten ist, wie Ahn erklärt.

Ihre Texte erwähnen oft konkret und explizit die Namen realer Städte, Straßen und Menschen in Deutschland. Es gibt jedoch viele Fälle, in denen der Raum nicht als Deutschland definiert werden kann oder nicht definiert werden muss. Daraus ergibt sich für koreanische Leser zuweilen ein vager und nationalitätsloser räumlicher Hintergrund in Baes Schreiben, ein in erster Linie ungewohntes Bild. Deutschland in Bae Suahs Texten ist keine Gegend auf der Erde oder Gegenstand des Neids oder der Sehnsucht nach der westlichen Gesellschaft, sondern eine literarische Landschaft, ein Experimentierfeld der Künstlerin, die nach ontologischer Freiheit und Unabhängigkeit strebt und sich selbst reflektiert.<sup>22</sup>

Einer der Romane, an dem die Beschäftigung mit diesem halb imaginären, halb ganz konkreten Deutschland womöglich am intensivsten geführt wird, ist der 2003 erschienene Roman 에세이스트의 책상 *Der Schreibtisch der Essayistin*, von Deborah Smith mit *A Greater Music* übersetzt, was aufgrund der großen Bedeutung, die die Beschäftigung mit Musik in diesem Buch spielt, sicher nicht unpassend ist, womöglich aber gegenüber dem die intellektuelle Arbeit herausstellenden Originaltitel die Neigung Baes zu sperrigen und weniger atmosphärischen Titeln unterschlägt.

20 배수아: 동물원 킨트. Seoul: 이가서 2002, S. 7-8.

21 Ahn (s. Anm. 2), S. 136.

22 Ahn (s. Anm. 2), S. 133-134.

Dieser Roman, der zu Teilen sicher autofiktionale Bezüge auf die Deutschland-erfahrungen der Autorin hat, handelt von einer namenlos bleibenden Erzählerin, die nach längerer Zeit nach Berlin zurückgekehrt ist, wo sie einige Jahre studiert hat. Auch diesmal kommt sie bei ihrem ehemaligen Freund Joachim in dessen typischer Berliner Altbauwohnung unter. Sie erlebt einen trostlosen Weihnachtsnachmittag in Joachims Familie, wo kaum miteinander geredet wird, geht in Konzerte, auf eine langweilige Silvesterparty, wo alle in der Küche stehen und auf keinen Fall Stille aufkommen lassen wollen, und wird mehr und mehr von Erinnerungen an ihren früheren Aufenthalt eingeholt, als sie in Berlin studierte und offenbar ganz dort leben wollte, Deutsch lernte bei M mit ihrer wenig erfolgversprechenden Methode, ihr ein Buch hinzuhalten und sie laut vorlesen zu lassen, den Text selbst nicht verstehend, aber die Lehrerin verstehen lassend.

Mit M hatte sie damals eine Liebesbeziehung begonnen, in der viel von Literatur aber noch viel mehr und vor allem von Musik geredet wurde, doch schließlich hatte sie sich ganz plötzlich entschieden, M zu verlassen und nach Seoul zurückzukehren. Das Berlin in diesem Buch ist ein genau beobachtetes Berlin der frühen Nuller Jahre, das noch von einem Rest der studentisch-bohémehaften Stimmung der 90er zehrt, die von der Erzählerin aber eher als bedrückend wahrgenommen wird – wie die Angewohnheit Joachims, Deckenlampen auszuscharauben und statt dessen „gemütliche“ kleine Lichtquellen im Raum aufzustellen. Zugleich aber ist dieses Berlin ein erfundenes, reale Orte gehen unmerklich in erfundene über, topographisch vermeintlich präzise Angaben verwischen, und wenn man versucht, sie auf dem Stadtplan nachzuvollziehen, verliert man die Spur. Fast immer geht es in einen Stadtnorden, der – ähnlich dem Marzahn in einer früheren Erzählung Baes – ein halb trostlos gesichtsloser, halb magischer Raum ist. Oft kann man dabei nicht sagen, ob man sich im Ost- oder im Westteil der Stadt befindet. Nach den äußeren Rändern hin zerfranst die Stadt in Fiktion.

Damals lebte M in der Nähe des Winterparks. An Tagen, wo wir keinen Kurs mit ihr hatten, konnten Joachim und ich sie auf dem Heimweg von der Bibliothek besuchen. Ich weiß nicht, wie dieser Park zum Namen Winterpark gekommen war, immerhin existierte er auch in anderen Jahreszeiten, nicht nur im Winter. Aber das grüne Eisenschild am Eingang erklärte ihn zum „Winterpark Hohenschönhausen“. Nach einem heftigen Schneefall strömten die Kinder mit ihren Schlitten dorthin, die sie in die hügeligen Bereiche des Parks schleppten. Der größte Nervenkitzel war es, mit ihnen die gefrorenen, abschüssigen Fußwege hinunterzustürzen. Im Winter waren kahle Laubbäume und kleine grüne Tannen in Schnee gehüllt und festgefroren wie Kekse, die man im Kühlschrank vergessen hatte. Ms Haus lag am Rande einer dicht bewaldeten Straße im hinteren Teil des Parks. Wegen des Schattens der Bäume bekamen die Häuser dort sehr wenig Licht und so fühlte es sich dort immer kälter an als anderswo. Anstatt einen Bus von der nahegelegenen Straßenbahnhaltestelle zu nehmen, an der wir ausgestiegen waren, gingen Joachim und ich eine Abkürzung durch den Wald zu Ms Haus. Der Schnee, der ungeschmolzen auf den Wegen lag, war schon seit längerem da. Tatsächlich waren mehrere Wochen vergangen seit er gefallen war, aber obwohl

er von den Straßen und Dächern längst verschwunden war, lag er unter dem dauernden Dämmer der Bäume in glitzernder Kälte und Pracht, als wäre er in der vorigen Nacht gefallen. Eintretend in das innerste Herz des Waldes, wo selbst die vorbeifahrende Straßenbahn nicht mehr zu hören war, fanden wir uns in einem eisgebannnten Königreich winterlicher Stille wieder, bis die Wohngebäude am hinteren Ende des Parks nach einer Kurve in Sicht kamen.<sup>23</sup>

Eine Topographie, wie sie sich überall in den Außenbezirken von Berlin finden ließe, die im Winter von den Kindern als Rodelbahn genutzten Parkwege gibt es überall. Aber wie ein Bannwald umgibt dieser Park das Haus von M, bildet eine Grenze, einen Übergangsbereich, den die Erzählerin und Joachim bewusst wählen und überschreiten, wenn sie M besuchen. Nur andeutungsweise findet eine Steigerung von der Anmutung des Wunderlichen ins Phantastische. Der seltsame Name, dessen Bedeutung mehr fragend als behauptend ins Märchenhafte gedeutet wird, als ein Ort dauernden Winters macht den Anfang, worauf dann sukzessiv realistische Beobachtungen, ungewöhnliche Metaphern und rationale Erklärungen für die Ursache des besonderen Umstands, dass hier die Kälte länger zu bestehen bleibt als in den umgebenden Straßen, einen zwischen Realität und zeitenthobener Wunderwelt changierenden Eindruck erzeugen, der an ein Reich der Schneekönigin gemahnt, deren Palast von einem Gürtel von Eis umgeben ist, und die rationale, kühle M, die aber innerlich für Literatur und Musik glüht, wie eine Märchengestalt einführt. Diese Gleichzeitigkeit von skeptischer Beobachtung und suggestiver Ästhetik, die eine mehr an *Tausendundeine Nacht* als an Andersen gemahnende wachtraumhafte Stimmung hervorruft, bestimmt diesen und auch spätere Romane von Bae Suah.

23 Übersetzt von mir nach Bae Suah. *A Greater Music*. Translated from the Korean by Deborah Smith. Rochester: Open Letter Books 2016. Im Original: M은 그때 겨울 공원 근처에서 살고 있었다. M 과의 수업이 없는 날이라도 도서관에서 집으로 돌아오는 길에 요아힘과 나는 M 의 집을 방문하기도했다. 그 공원의 이름이 어째서 겨울공원인지는 알 수 없었다. 그것은 겨울이 아닌 다른 계절에도 변함없이 존재하고 있었다. 그러나 공원 입구의 초록빛 양철 게시판에는, '겨울공원, 호엔쇤하우젠' 이라고 격혀 있었다. 눈이 많이 내린 다음이면 어린아이들이 썰매를 손에 들고 모여들었다.공원의 구릉지대에서 썰매를 타려는 것이다. 얼어붙은 경사진 오솔길은 썰매를 타기에는 최고였다. 겨울이 되면, 숲에는 잎이 떨어진 나무들과 작은 크기의 초록빛 건나무들 모두가 눈으로 하얗게 덮이고 냉장고에 넣어둔 과자처럼 차갑게 얼어붙었다. M 의 집은 공원 뒤편의 숲길 언저리에 있었다. 그곳은 언제나 주로 그들이 지는 장소라서 다른 곳보다 더 춥게 느껴지는 구역이었다. 전차에서 내린 요아힘과 나는 버스를 갈아타는 대신, 숲을 통과하는 오솔길을 걸어 M 의 집으로 가곤 했다. 그것이 훨씬 가까웠기 때문이다. 공원숲속의 눈은 오랜 시간 동안 녹지 않고 남다 있었다. 심지어 눈이 내린 지 몇 주일이나 지나, 거리에도 지붕 위에도 걸가 그늘에도 눈이 보이지 않을 때라도 공원 숲속에는 전날 밤 내린 것처럼 단 단하고 차갑게 눈이 쌓여 있었다. 전차 소리가 들려오지 않는 숲의 한가운데로 들어가면 그곳은 작고 고요한 얼음의 나라였다. 숲의 모퉁이를 돌아 아래편의 주택단지가 보이지 않는다면, 마치 영원히 겨울만 있을 것처럼 보이는 그런 시간과 장소 말이다. (배수아: 에세이스트의 책상, (s. Anm. 14), S. 70-71.

... ohne mich auch nur zu grüßen, reichte mir M ein Buch, sagte mir, ich solle es laut vorlesen und fügte hinzu, ich solle darauf achten, die Worte richtig auszusprechen, auch wenn ich sie nicht verstünde. Ich warf einen Blick auf den Titel, konnte mir aber keinen Reim darauf machen, und als ich das Buch öffnete und stockend zu lesen begann, erwies sich die Passage, bei der ich gelandet war, als ebenso unverstündlich. [...] Unsere nachfolgenden Lektionen gingen in der gleichen Art weiter. Ich las Dinge laut vor, die ich nicht verstand, und M versuchte, mir den eigentlichen Inhalt der Passagen auseinanderzusetzen. Der Ausdruck auf ihrem Gesicht veränderte sich ständig, ging in Traurigkeit über, Leiden, Überraschung, Langeweile, Wehmut, Ausdruckslosigkeit, Trotz, Ablehnung, Verlangen. Von Zeit zu Zeit bat mich M, eine bestimmte Stelle zu wiederholen, und so las ich sie noch einmal, immer noch ohne zu verstehen, und kämpfte darum, die Worte klar auszusprechen. Was war das? Ich zitterte vor Wut und Not, als ich vor M saß, unfähig, eine emotionale Verbindung zu dem, was ich las, herzustellen. Der Unterschied zwischen Verstehen und nicht verstehen war offensichtlich, wie zwischen einem armen Mann und einem reichen Mann, also wagte ich nicht, irgendwelche Fragen zu stellen, aus Angst, meine Unwissenheit preiszugeben.<sup>24</sup>

In dem auf Japanisch verfassten Kurzroman *Das Bad* von Yoko Tawada, der 1989 in der Übersetzung von Peter Pörtner auf Deutsch erschienen ist, gibt es eine ähnliche Konstellation zwischen dem Deutschlehrer Xander und der Protagonistin. Jener vermittelt die Sprache, wie Schickhaus schreibt, durch ein „behavioristisches pattern-drill-Verfahren“, wodurch der Ort der Schule nicht mehr als Bildungsinstitution, sondern vielmehr die Konturen eines Konditionierungslagers annimmt.<sup>25</sup>

[Xander] gab Anfängern an einer Privatschule Einzelunterricht. Die Lehrmethode dieser Schule bestand darin, keine Erklärungen zu geben. Der Schüler muss alles, was der Lehrer sagt, so lange wiederholen, bis er es auswendig weiß [...] Während ich wiederholte, was Xander mir vorsprach, ging meine Zunge in seinen Besitz über. [...] Xander gab den Dingen ihre Namen; wie der Schöpfer.<sup>26</sup>

24 Übersetzt von mir nach: Bae Suah. *A Greater Music* (s. Anm. 20), S. 58. Im Original (s. Anm. 14) lautet die Stelle: 전에, M 은 심지어 인사조차 건네지 않고 한권의 책을 건네면서 단어를 몰라도 상관없으니 발음의 규칙에 따라 큰 소리로 읽어 보라고 했다. 책의 제목을 보았으나 전혀 이해할 수 없는 문장이었고 더듬거리며 내가 읽은 내용도 이해할 수 없는 것이었다.[...] 그 이후 계속해서, 나는 내가 전혀 이해하지 못하는 문장도 소리내어 읽었으며 그것을 들으며 M 의 표정이 변화하는 것으로 그 문장의 내용을 짐작하곤 했다. 슬픔이거나 고통이거나 놀라움이거나 지루함이거나 한숨이거나 무표정이거나 반항이거나 거절이거나 혹은 욕망인 것들. 간혹 M 은 금방 읽은 그 문장을 한번 더 읽어달라고 요구하기도 했다. 그러면 나는 전혀 이해하지 못한채로 더 정확하게 발음하려고 노력하면서 그 문장을 다시 읽었다. 이것은 무엇일까. 그 순간 문장으로 인해 M 이 느끼고 있는 감정을 나는 하나도 공유하지 못한 채로 분노와 갈망 때문에 벌벌떨면서 M 의 앞에 앉아 있곤 했다. 문장을 이해한다는 것과 이해하지 못한다는 것의 차이는 부자와 가난한 자의 그것처럼 너무나 결정적이었기 때문에 그 순간 나는 감히 M 에게 그것에 대해서 질 문할 엄두를 내지도 못했다. (82-83)

25 Schickhaus (s. Anm. 4). S. 200.

26 Yoko Tawada. *Das Bad*. Tübingen: Konkursbuch, 3. Aufl. 2018. S. 28.

Dieses Lehrer-Schülerverhältnis scheint sich auf den ersten Blick zu spiegeln in dem zwischen M und der namenlosen Protagonistin von Baes Roman. Selbst die von Dominanz und Unterordnung geprägte Liebesbeziehung wiederholt sich. Doch sind bei genauerem Hinsehen sowohl Ms Methode als auch der Ablauf des Unterrichts ganz andere. Während Xanders Methode auf Abrichtung durch Wiederholung aufbaut, in deren Verlauf der Lehrer Gewalt über den Körper der Schülerin, ihre Zunge erhält, besteht eine eigentümliche Distanz-Nähe zwischen Schülerin und Lehrerin im Unterricht der M. Ohne selbst zu verstehen, was sie liest, löst die Schülerin mit ihrer Rezitation emotionale Wirkungen bei der Lehrerin aus, die sie wiederum an deren Körper abzulesen vermag. Bereits hier also, wie in den bereits genannten Romanen, findet sich eine – wenn auch widerwillige – Stimmchauspielerin. Die Sprache löst als Klang einen Rapport aus, an dem beide Teil haben, so sehr das Verhältnis auch ein asymmetrisches ist, auf der Empfängerseite wird Bedeutung aufgenommen, die auf der Senderseite nicht verstanden wird. Bei allem Widerwillen wird die Protagonistin diesen Unterricht doch fortsetzen, und so sehr es sich auch hier um ein Herrschaftsverhältnis in einer Art masochistischem Spiel handelt, wird jenseits der Semantik, jenseits der Wortbedeutung eine Art Verstehen oder Einverständnis höherer Ordnung eingeleitet.

Yoko Tawada richtet ihre Aufmerksamkeit bei der Auseinandersetzung mit den Sprachen, zwischen denen sie sich bewegt, auf einzelne Wörter. „Buch“, „Kugelschreiber“ und „Aschenbecher“ sind die ersten Wörter, die Xander seiner Schülerin beibringt. Das Spiel mit Wörtern, das sie in ihren Texten betreibt, ist auch ein Versuch, sich dem zu entziehen, was sie einmal „Sprachpolizei“ nennt. „Auf meinem Schreibtisch gibt es eine Landstraße, auf der jedes Wort frei fahren kann. Dort fährt ein Kaffee ohne Tasse oder ein Nebensatz ohne Komma.“<sup>27</sup> Die subversive Kraft der Literatur liegt bei Tawada in der Auflehnung gegen Regeln, bzw., da Tawada sich diesen Regeln nicht entzieht, in deren Infragestellung. So sind viele ihrer Erzählungen Reflektionen über Einzelwörter, über die Unterschiede des Deutschen und Japanischen, über die Folgen, die eine bestimmte Sprachverwendung für die Wahrnehmung der Wirklichkeit in dieser Sprache hat. Nur wenig älter als Bae Suah, in Japan geboren, lebt Yoko Tawada in Berlin und schreibt gleichermaßen auf Japanisch wie auf Deutsch. In ihren deutschen Texten spielt sie mit den Bedeutungsverschiebungen, dem Moment der Verfremdung, das sich aus der Perspektive der Anderssprachigkeit ergibt, betreibt einen Dialog zwischen den Sprachen. Dabei, erklärt sie, interessiere sie das „Thema ‚Grenzüberschreitung‘ oder ‚Aufhebung der Grenzen‘“ eigentlich nicht – „Ich finde Grenzen wichtig, um sich selber zu spüren. Die Grenze einer Kultur oder eines Körpers beispielsweise. Ich schreibe, um Grenzen sichtbar zu machen.“<sup>28</sup> So sind es Grenzen und Unterschiede zwischen den Sprachen, mit denen sie sich

27 Yoko Tawada. Sprachpolizei und Spielpolyglotte. In: dies.: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Tübingen: Konkursbuch. 4. Aufl. 2020.

28 Hans-Peter Kunisch. Sprachmutter statt Muttersprache. Schriftstellerin Yoko Tawada bekommt den Chamisso-Preis. In: *Süddeutsche Zeitung*, 22.2.1996, S. 13, zit. nach Tobias Akira Schickhaus. Interkulturelle Literaturwissenschaft und Wissens-



beschäftigt, die oft auch Grenzen der Freiheit des Individuums sind. Während Tawada den Bereich zwischen den Sprachen erkundet, ist Bae an Geschichten interessiert, die in den Wörtern verborgen sind.

Bae Suahs M scheint der Sprache ebenfalls ein gesteigertes Interesse entgegenzubringen, stellt diese jedoch nicht in Frage, sondern stellt sich als Sprachvermittlerin eher als autoritäre Stellvertreterin dieser Sprache und der in ihr aufgehobenen Bedeutungen dar. Beinahe wie die Karikatur einer Lehrerin doziert sie darüber in einem „Frontalunterricht“, der sich nicht darum schert, ob er von der Schülerin verstanden wird. Dabei ist sie weniger als Tawadas Xander darauf aus, ihre Schülerin für das Sprachspiel „abzurichten“ (um einen Begriff zu verwenden, den Wittgenstein einmal benutzt), ihr schöpferinnengleich eine neue Sprache einzupflanzen. Sie doziert.

Wenn ich eine Seite gelesen hatte, wählte M ein bestimmtes Wort oder einen Satz und begann eine lange Erklärung. Ein Beispiel war das Wort „öde“. „Weißt du, was ‚öde‘ bedeutet? nicht? Natürlich könnte man einfach sagen, ‚wenn es nichts visuell Auffälliges gibt‘, aber das wäre nur eine sehr verantwortungslose und konventionelle Definition. Etwas kann unabhängig von seiner visuellen Erscheinung öde sein. Die Bedeutung ist anders. Zum Beispiel, wenn alles die gleiche Farbe hat, wie eine Wüste, und es viele Gebäude gibt, die aber nur von Skorpionen bewohnt sind, alle sind weg, es gibt nirgendwo Brunnen, oder der Bahnhof ist zu weit weg. Die Nuance ist ein bisschen anders als wenn man langweilig oder verlassen sagt. Also, warum sagt man öde? Statt kahl oder leer? Können Sie ein wenig darüber sprechen, wie Sie diese Wörter in einem Satz verwenden würden, und geben Sie einige Beispiele für den Unterschied, den sie im Vergleich vermitteln?“ Ich war nicht in der Lage, eine Antwort zu geben. Da ich die Grundlagen der deutschen Sprache kaum beherrschte, war die erste Lektion von M so weit über meinen Fähigkeiten, dass es fast grausam war. Rot vor Wut entschloss ich mich, statt über Ms Frage nachzudenken, Joachim zu bitten, mir einen anderen Deutschlehrer zu suchen, einen gutmütigeren, der besser an Ausländer gewöhnt war. Aber am Ende tat ich es doch nie.<sup>29</sup>

---

soziologie: Studien zu deutsch- und japanischsprachigen Texten von Yoko Tawada. Bielefeld: transkript 2017, S. 183.

- 29 Übersetzt von mir nach: Bae Suah. *A Greater Music* (s. Anm. 20), S. 59. Im Original lautet die Stelle: 내가 한 페이지 정도를 소리내서 다 읽고 나면 그 다음에 M은 그중 하나의 단어나 문장을 선택해서 그것에 대해서 결코 길게 설명을 해주곤 했다. 예를 들자면 다음과 같다. „**황량하다** [Hervorhebung von mir, RL], 라는 단어의 뜻을 알고 있어? 모른다고? 그것은 말이야, 눈에 보이는 특별한 것이 없다, 라고 말할 수도 있지만 그것은 아주 무책임하고 형식적인 설명일 뿐이야. 눈에 보이는 것과 상관없이 황량할 수도 있어. 좀 다른 거야. 예를들자면 마치 사막처럼 모두 같은 색으로 보인다든지, 건물은 많으나 살아 있는 것은 전갈 말고는 아무것도 보이지 않는다든지, 모두 떠나가버렸다든지, 어디에도 우물이 없다든지, 기차역이 너무 멀다든지 말이지. 지루하다거나 무미건조하다는 것과는 좀 다르게 생각될 수 있어. 그런데 그는 왜 황량하다, 라고 했을까. 삭막하다, 라거나 공허하다, 라는 단어 대신에 말이지. 그 단어들을 모두 넣어서 아무 문장이나 만들어 이야기해주겠어? 그리고 풍경을 묘사하는 다른 단어들 중에 생각나는 다른 것이 있으면 아무거나 예를 들고 그것과 비교하면서 설명해줄 수 있겠



Wenn man das obenstehende Zitat im koreanischen Original betrachtet, wird man das Wort, das hier mit „öde“ übersetzt wurde, im Original keineswegs auf Deutsch finden. M verwendet das koreanische Wort 황량하다, im koreanisch-deutschen Wörterbuch mit „öde, verödet, einsam, trostlos, verlassen, wüst (sein)“ übersetzt. Ja, im ganzen Buch kommen so gut wie keine deutschen Wörter vor, bis auf „frohes neues Jahr“. Obwohl es immer wieder darum geht, was das Erlernen der deutschen Sprache für die Protagonistin bedeutet, bleibt diese Sprache im Buch eine Leerstelle. Auch die (nur im Erstdruck enthaltene) Strophe aus Platens *Aus Tristan und Isolde* (dem späteren *Tristan*), wird in koreanischer Übersetzung wiedergegeben.<sup>30</sup> Es geht auch in Ms Vortrag nicht um die äußere Gestalt der Wörter in einer bestimmten Sprache, sondern um das Assoziationsfeld, das sie umgibt. Es sind kleine Mikroerzählungen, die M aus dem Wort „öde“ extrahiert. Ein Ort, ein Zeitverlauf, eine kleine Welt schließen sich an das Wort an. Einige Seiten zuvor hatte die Erzählerin bei der Lektüre eines Berichts aus einem chinesischen Umerziehungslager erklärt, dass die Stelle sie an M denken lasse und den Beginn ihrer Bekanntschaft, obwohl sie sich nicht erinnere, jemals mit M über chinesische Gefangenenlager gesprochen zu haben.<sup>31</sup> In diesem Zitat ist dasselbe Wort, das M hier ausführlich erklärt, ebenfalls von Wichtigkeit. Der Ort Xin Jiang wird als ein unvergleichlich öder Ort bezeichnet. Indem die beiden Passagen durch das Wort 황량하다, öde, nun aufeinander bezogen werden, wird das eigenartige Beharren Ms auf diesem Wort zu einem Verweis auf die Sprecherin selbst: Es scheint mit einer Qualität des Bekenntnishaften aufgeladen zu werden, wird bedeutungsvoll, indem es durch die bloße Wiederholung an zwei gänzlich unterschiedlichen Stellen zum Motiv wird. Im Unterschied zu Tawadas Lehr-Szene, in der dem Lehrenden die Rolle des Polizierenden zugewiesen wird, werweist die Wechselbeziehung der zwei Passagen in Baes Roman – klassisch rezeptionsästhetisch – auf ein ausgespartes Drittes. Etwas scheint in diesem Wort über M erzählt zu werden. Meint man dabei zunächst, es in dem Text vielleicht mit einem authentischen Dokument, mit dem Zeugnis eines Überlebenden solcher Lager zu tun zu haben, wird die Deutsch lesende Leserin, der deutsch lesende Leser unter Umständen eine Passage aus Christian Krachts 1979 wiedererkennen, die Bae hier übersetzend zitiert. Am Ende des Romans begibt sich der Erzählerprotagonist nach Folter und Gehirnwäsche geradezu zustimmend in sein Schicksal, die eigene Gefangenschaft und das Leid als gerechtfertigt und angemessen bezeichnend. Auf dieser dritten intertextuellen Ebene, die nicht ohne Aufwand zu rekonstruieren ist und damit ein regelrechtes literarisches Rätsel darstellt, stellt sich womöglich ein

---

어?“ 나는 M의 말에 아무 대답도 하지 못했다. 이제 간신히 독일어 ABCD 문법교본을 반 정도만 마스터했을 뿐인 나에게 M의 첫 수업은 잔인하다고 해도 좋을 정도로 동떨어진 것이었다. 나는 얼굴이 붉어진 채로 M의 질문에 대해서 생각하는 대신에 당장 좀더 친절하고 외국인을 배려하는 다른 독일어 교사를 구해달라고 요아힘에게 부탁해야겠다고 결심하고 있었다. 그러나 나는 결국 그러지 않았다. (84-85)

30 Ebd. S. 91 (im Original S. 125).

31 Ebd. S. 52 (im Original S. 74).

assoziativer Rapport zwischen Krachts Protagonisten und M her, der Schneekönigin im Winterpark. Zudem war ja vielleicht das Buch, dessen Titel die namenlose Erzählerin vergessen hat, Krachts Roman.

Ohne Zweifel ist das Thema der Interkulturalität und Mehrsprachigkeit hier kein unproblematisches. Grenzüberschreitung, Hybridität, Mehrsprachigkeit, nomadische Existenz sind bei Bae Suah allesamt keine spielerisch aufzufassenden Möglichkeiten einer vermeintlichen Identitätserweiterung. Diese Grenzbereiche, Schwellen und Schnittstellen, das Leben im „anderen Zustand“, sind vielmehr durchaus schmerzbehaftete Topoi, tragische Konflikte, angstbesetzte Tabuzonen, wie auch Deborah Smith im Nachwort zu ihrer Übertragung von *Untold Night and Day* erklärt:

Yet it is not some prelapsarian dream of frictionless mobility [what Bae describes, RL]. (Lofty rhetoric around translation too often valorises the circulation of elite cultural products as though this has any impact on global inequalities of human cross-border movement.) Airports and train stations are portals to another world, but they feature all the trappings of our contemporary one: immigration queues, demands for proof of identity, and huddled masses resembling wartime refugees.<sup>32</sup>

Die Begegnung mit der fremden Sprache ist vor allem eine Möglichkeit der Bewusstwerdung – nicht einmal so sehr der Sprache, als der Fremdheit der Welt überhaupt.

What M tried to teach me, wasn't so much the meaning of each individual word, but the absolute, universal concepts to which the words referred, those fundamental concepts which each of the many languages in the world calls by a different name. [...] Ultimately, „learning a foreign language“ is too simplistic an expression for a process which is more like crossing a border; similarly, an individual's development as a human being is only possible through language, not because language is our only means of communication, but because it is the only tool precisely calibrated for the application of critical thought [im Original: „사고(소통이 아니라)의 명확한 도구이기 때문이라는 것이다 – ein präzises Werkzeug des Denkens (nicht der Kommunikation)“ 사고 = denken, nachdenken].<sup>33</sup>

In dem bereits mehrfach zitierten Beitrag von Ahn Mi-hyun verweist diese auf die Nähe dieser Ideen zu Walter Benjamins universellem Konzept der Sprachen. Über die heterogenen Einzelsprachen wird die Annäherung an etwas allen Sprachen gemeinsames gesucht. In der Ganzheit der komplementären Einzelintentionen aller Sprachen ist diese Universalsprache verwirklicht. Der Dialog findet nicht anhand der arbiträren Zeichen statt, die die verschiedenen Sprachen verwenden und deren Vergleich, ist also kein großes babylonisches Gespräch. Oder vielleicht: Das babylonische Gespräch findet statt, macht sich aber nicht an der Form von Worten fest und wird nicht in Gesprächen ausgetragen, sondern in

32 Deborah Smith. *Translators Note*. In: Bae Suah. *Untold Night and Day*. London: Jonathan Cape, 2020. S. 156.

33 Bae Suah. *A Greater Music*. S. 61, (koreanisches Original S. 86-87).

dem gemeinsamen Bezug auf ein Drittes. So ist überhaupt Sprache hier weniger Kommunikationsmittel – ja, sogar ausdrücklich nicht Kommunikationsmittel – als Gestaltungsmittel, Repräsentation von etwas womöglich Nichtsprachlichem. Was Menschen in Beziehung zueinander setzt, ist letztlich nicht Kommunikation, sondern die Geschichten, Träume, Bilder, die sich unterhalb der Oberfläche der Worte verbergen. Das kann das Bild einer Dichterin sein, das Buha in *Weißer Nächte* in einer alten Zeitschrift gesehen hat, und die er in Ayami wiedererkennt, das ist die Einsamkeit der M, die im Gefängnis einer Sprache lebt, die die einzige ist, die sie spricht – abgesehen von der Musik.

Die Intention aller Sprachen erfüllt sich der Essayistin des Schreibtischs zufolge in der Musik, wie bei E. T. A. Hoffmann in der Musik als Sprache des Geistesreichs.

Ihre (der Musik) pauschale Vergebung menschlicher Fehler ist ein Produkt der vollkommenen Gleichgültigkeit, die sie den Sterblichen entgegenbringt, der unermesslichen Distanz, die sie zu deren kleinem Lebenskompass hält. Musik kommt aus dem Inneren eines Menschen, der voller Unzufriedenheit, Mangel und Durst ist, aber gleichzeitig den Menschen von außen betrachtet. Oder vielleicht über ihn hinausschaut. „Musik hören“ ist eine eher unzulängliche Beschreibung jener Selbstbetrachtung, die der Mensch nur durch das Medium Musik erreichen kann. Repräsentation – das ist schließlich die Gemeinsamkeit von Sprache und Musik. Musik kann jedoch nicht alles sagen; oder doch sogar noch mehr. Ihre Lippen sind versiegelt. Musik zu verstehen ist kein gradueller Prozess. Und doch fließt all dies in diesem banalen Ausdruck „Musik hören“ zusammen. Wie M zu mir sagte, damals in meiner Mietwohnung mit ihrem eigenartigen Blick, der mich verzückte: „Musik ist das einzige, was von allen sogenannten ‚Schöpfungen‘ der Menschen ihnen niemals gehören wird.“<sup>34</sup>

Yun-Young Choi hat das Berlin von Bae Suah als einen transnationalen Ort bezeichnet, an dem ihre Figuren sich von allen Bindungen losmachen, familiären und kulturellen.<sup>35</sup> Auch Ahn sieht in der Beschäftigung mit der deutschen Sprache einen Versuch der Befreiung von Grenzen und Beschränkungen der Muttersprache und der koreanischen Kultur. Letztlich geht es aber nicht um eine Flucht. Lesen und Schreiben sind Tätigkeiten, durch die sich das Ich der Musik der Stimmen öffnet, die in ihm wie auf dem Schreibtisch zusammenlaufen.

---

34 Übersetzt von mir nach: Bae Suah. *A Greater Music*.

35 Yun-Young Choi. National? Transnational oder transterritorial? Berlinbilder in koreanischen Romanen. In: *독일어문화 관연구* 20/2011. S. 347-370, besonders S. 364-366.

Annette Simonis (Gießen)

## Schreibszenen der Einsamkeit

### Narrative des ‚Retreat‘ und ihre inhärenten Paradoxien

Autobiografische Erzählungen über den Rückzug in die Natur und die Rückkehr zum einfachen Leben erleben gegenwärtig eine Hochkonjunktur. Das Faszinosum des Retreat in natürliche Zufluchtsorte abseits der urbanen Welt findet sich nicht nur in der Flut aktueller Ratgeberliteratur, sondern kommt vielfach auch in neuen Formen von Reiseberichten und autobiografischen Selbsterkundungen in der Natur prägnant zum Ausdruck, wie etwa John Lewis-Stempels *The Wild Life. A Year of Living on Wild Food* (2010), Sylvain Tesson's *La Panthère des Neiges* (2019), Raynor Winns *The Salt Path* (2019) und Tomas Espedals *Gehen oder die Kunst, ein wildes und poetisches Leben zu führen* (Originaltitel: *Gå: Eller kunsten at leve et vildt og poetisk liv*, 2010). Auch wenn in den genannten Texten das dokumentarische Interesse im Vordergrund stehen mag, sind sie durch ein charakteristisches Oszillieren zwischen Faktualität und Fiktionalität bzw. Ästhetisierung gekennzeichnet. Der erwähnte Reisebericht Tesson's auf den Spuren des Schneeleoparden im Himalaya wird im Untertitel sogar als „roman“ bezeichnet, obwohl er eine durch den Autor tatsächlich unternommene Expedition thematisiert, deren einzelne Stationen detailliert nachvollzogen werden.

Die semi-fiktionalen Darstellungen alternativer Lebensentwürfe verstehen sich oftmals als Gegenmodelle zur Modernisierung oder zur hochtechnisierten oder digitalisierten, konsumorientierten Lebenswelt. Dabei handelt es sich meist um Narrative des Rückzugs, die sich mit aktuellen Erprobungen des *Nature Writing* verbinden. Die intensiven Naturerfahrungen erhalten im Zeichen gegenwärtiger ökologischer Krisen häufig neue Bedeutungszuweisungen und eine gesteigerte Wertschätzung und fordern in ästhetischer und sprachlich-stilistischer Hinsicht experimentelle Formen heraus. Die autobiografische Schreibweise nimmt interessante Ausprägungen an, während neben den Selbstreflexionen und der Selbsterfahrung des Subjekts die Erkundung oder Wiederentdeckung eines Landschaftsraums ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt und beide Seiten eine enge wechselseitige Beziehung eingehen. Dabei verwundert es kaum, dass die solitäre, selbstreflexive Schreibweise als eine Sonderform der *écriture de soi*<sup>1</sup> sich in unterschiedlichen Genres wachsender Beliebtheit erfreut, bezeichnet sie doch eine Schreibpraktik, in der sich nach Foucault die Sorge um sich, die „*souci de soi*“, prägnant äußert, die in Form einer „*esthétique de l'existence*“<sup>2</sup> zugleich kultiviert und bewältigt werden kann. Dabei können

---

1 Vgl. Michel Foucault. „L'écriture de soi“ (1983). Michel Foucault. *Dits Ecrits*, Bd. IV. Hg. v. Daniel Defert et François Ewald. Paris: Gallimard, 1994, S. 415-430.

2 Vgl. Fabien Nègre : „L'esthétique de l'existence dans le dernier Foucault.“ *Raison présente* 118 (1996). S. 47-71.

die Autoren auf Vorbilder einer seit der frühen Neuzeit produktiven Naturdarstellung in unterschiedlichen Genres, insbesondere in der Lyrik, zurückblicken.

## 1. Frühneuzeitliche Vorläufer – Vom Glück der einfachen Lebensform in der Natur

In seiner Ode „Vida retirada“<sup>3</sup> schildert der Augustinermönch und Gelehrte Luis de León (1527-1591) die Vorzüge eines zurückgezogenen Lebens, das dem menschlichen Individuum im Verzicht auf ehrgeizige Ziele, Wohlstand und andere kulturelle Annehmlichkeiten eine harmonische Existenz in Einklang mit sich selbst und der umgebenden Natur verspricht:

„Vida retirada“

¡Qué descansada vida  
la del que huye del mundanal ruído,  
y sigue la escondida  
senda, por donde han ido  
los pocos sabios que en el mundo han sido;

Que no le enturbia el pecho  
de los soberbios grandes el estado,  
ni del dorado techo  
se admira, fabricado [...]

Welch ein erquickendes Leben führt derjenige,  
der dem weltlichen Geräusch entflieht  
und dem verborgenen Pfade folgt,  
welchen die wenigen Weisen der Welt genommen haben.

Weder stört ihn der Prunk  
der hochmütigen Mächtigen des Staates  
noch staunt er über das vergoldete Dach des Palasts [...]

Statt Macht und Reichtum gewinnt der selbstgenügsam in der Einsamkeit der Natur Lebende bzw. Verweilende ein höheres Gut; ihm wird ein friedliches Dasein in Aussicht gestellt, das durch die Verlockungen weltlicher Güter nicht gestört und durch die Anfechtungen von Neidern oder Konkurrenten nicht bedroht wird. Die Landschaftsdarstellung evoziert den Topos des *locus amoenus* mit Anklängen an den Paradiesgarten, zugleich umschreibt sie eine intensive sinnliche Naturerfahrung, die jedem kulturellen Genuss überlegen ist:

3 Das Gedicht ist auch bekannt unter dem Titel „Oda a la vida retirada“. Siehe Luis de León. „Vida retirada“. In: Ders. *Poesias. Edición crítica*. Hg. v. Angel C. Vega. Madrid: Saeta, 1955. S. 437-445, hier S. 437, Vers 1-9. Siehe auch Luis de León. „Vida retirada“. In: Fray Luis De León. *Poesía*. Edición, estudio y notas de Antonio Ramajo Caño. Madrid 2012. S. 9-18.

El aire del huerto orea  
 y ofrece mil olores al sentido;  
 los árboles menea  
 con un manso ruido  
 que del oro y del cetro pone olvido.<sup>4</sup>

Der Lufthauch regt sich im Garten  
 und bewegt alle Sinne mit Wohlgerüchen  
 Durch die Bäume bewegt sich ein mildes Säuseln  
 und lässt uns Gold und Szepter vergessen.

Nach dem Vorbild der antiken Pastorale ruft der Sprecher in den zitierten Zeilen das Bild einer idyllischen Natur vor Augen, die auf das menschliche Subjekt wohltuend und beruhigend wirkt. Zudem weckt das Vorstellungsbild der Natur als Garten bei den zeitgenössischen Rezipienten die biblischen Assoziationen des Paradiesgartens. Die Natur tritt somit nicht allein als geeigneter Rückzugsraum, als Raum der meditativen Selbsterfahrung in Erscheinung, sondern erweist sich auch als bevorzugter Ort der Begegnung mit dem Göttlichen. Der Eindruck eines harmonischen, durch einen göttlichen Schöpfer geordneten natürlichen Kosmos liegt der Wahrnehmung des Landschaftsraums als Refugium zugrunde. Der Topos der wohltuenden Einsamkeit einer weitgehend unberührten Natur durchzieht die europäische Literatur der Frühen Neuzeit und kommt prägnant auch in Luis de Góngoras *Soledades* (1613) zur Geltung, in denen die Rollenfigur des Pilgers als Identifikationsfigur der Leser verschiedene Landschaftsräume durchwandert.<sup>5</sup>

Im Falle von Luis de León geht die Thematisierung des Rückzugs aus der Gesellschaft und das Lob der *soledad* indessen über die Aneignung eines poetischen Topos weit hinaus und kann, wie Robert Ter Horst in seiner detaillierten Interpretation plausibel gezeigt hat, auch als persönliche Antwort auf die eigenen Lebenserfahrungen von Verfolgung und Bedrohung gelesen werden.<sup>6</sup> Existenzangst und die Bedrohung durch Verfolgung waren Luis de León, der jüdische Vorfahren hatte, zeitlebens präsent. Ungeachtet seiner angesehenen Position als Theologieprofessor in Salamanca, blieb er von der Inquisition nicht verschont und verbrachte fünf Jahre im Gefängnis von Valladolid, bis er rehabilitiert wurde und in sein Amt zurückkehren durfte.<sup>7</sup> Seine Ode entdeckt in der Abgeschiedenheit der Natur einen ungestörten Lebensraum, während deren organische Bestandteile in ihrer unmittelbaren sinnlichen Wirkung und Schönheit ein Potential des Ausgleichs bieten, das die prekäre psychologische

4 Ebd. Vers 51-55.

5 Vgl. auch die aufschlussreiche vergleichende Studie von Félix Carrasco. „De la ‚vida retirada‘ a Soledades de Góngora: convergencias y divergencias“. *Scriptura* [en línea] 11 (1996). S. 63-82.

6 Vgl. Robert Ter Horst. „Poetics and Economics in the Vida Retirada of Fray Luis de León.“ In: David William Foster, Daniel Altamiranda (Hg.): *Spanish Literature: From Origins to 1700*. London 2001, S. 231-250.

7 Vgl. Manuel Durán. *Luis de León*. New York: Twayne, 1971. S. 32-34.



Balance des lyrischen Sprechers wiederherzustellen vermag. Ein weiteres wirkungsvolles Remedium entdeckt das lyrische Ich in Gestalt der Musik: „tendido yo a la sombra esté cantando,“<sup>8</sup> Dem hektischen Treiben der Stadt entflohen, widmet sich der Sprecher dem lyrischen Vortrag, dem Gesang, wobei er sich selbst instrumental begleitet.

A la sombra tendido,  
de hiedra y lauro eterno coronado,  
puesto el atento oído  
al son dulce, acordado,  
del plectro sabiamente meneado.<sup>9</sup>

Im Schatten ausgestreckt,  
mit ewigem Lorbeer und Efeu bekrönt,  
um süßen Klang der Akkorde zu lauschen,  
der Saiten, das Plektrum von weiser Hand geführt.

Der ausgestreckt im Schatten Liegende ist in den zitierten Zeilen nicht von ungefähr mit Lorbeer bekränzt, was auf seine künstlerischen bzw. literarischen Leistungen verweist. Bezeichnenderweise findet das lyrische Subjekt im Landschaftsraum die Inspiration, um künstlerisch aktiv zu werden. Musik und Dichtung werden in produktionsästhetischer Hinsicht mit dem Ort der Natur korreliert und aufs engste verschränkt.<sup>10</sup> Daher verwundert es nicht, wenn der Sprecher in Luis de Leóns Ode das Plektrum führt und die Saiten spielt, um „süße Akkorde“ zu produzieren. Mit dem kunstvollen Gesang hat Luis de León qua Analogie auch die Lyrik, die eigene dichterische Tätigkeit im Blick, denn diese ist durch die Metapher des Singens und des Saitenspiels ebenfalls impliziert. Die Attribute des Lorbeers und Efeus<sup>11</sup>, die dem künstlerisch kreativen Menschen zugeordnet sind, fügen sich als organische Bestandteile der Natur wiederum in den übergeordneten Kontext der Naturschilderung gut ein.

Die Inszenierungen des Selbst im Umfeld des natürlichen Kosmos bringen, so die Annahme, heilende und therapeutische Wirkungen mit sich; der Weg der Selbstkultivierung und Selbstfindung liegt gemäß dieser bis heute attraktiven

8 Luis de León. „Vida retirada“, Vers 80.

9 Ebd., Vers 81-85. Vgl. auch die gelungene englische Übersetzung der Verse 80-85 von Aubrey F. G. Bell: „May I in pleasant shade recite my song; // Yea, lying in the shade, / My brow with bay and ivy immortal crowned, / My ear attentive made / To the soft, tuneful sound / Of zither touched by fingers' skill profound.“ (*Ten Centuries of Spanish Poetry: An Anthology in English Verse with Original Texts, from the Xith Century to the Generation of 1898*. Hg. v. Eleanor L. Turnbull. Baltimore: The John Hopkins Press, 1966. S. 171-174.)

10 Nicht zufällig hat Luis de León eine ähnliche Ode („El aire se serena“) seinem Freund und Kollegen, dem Komponisten Francisco Salinas gewidmet, dessen Persönlichkeit er im Text ebenfalls unaufdringlich in eine Naturszenerie integriert.

11 Während der Lorbeerkranz als Auszeichnung und Ornament des erfolgreichen Dichters gilt, fungiert das Efeu mit seinen immergrünen Blättern als Symbol der Treue und Unsterblichkeit.



und literarisch überaus produktiven Konzeption außerhalb der Zivilisation und der Reizüberflutung in der Hektik des Alltags.

Die Grundkonstellation im Gedicht von Luis de León scheint auf den ersten Blick ebenso einfach wie transparent. In ihr lässt sich das Kernnarrativ eines in der (früh)modernen städtischen Zivilisation sozialisierten Individuums erkennen, das die Vorzüge der Einsamkeit und die Schönheiten der Natur wiederentdeckt und diese Erfahrung auf Dauer stellen möchte. Zugleich offeriert sie dem lyrischen Beobachter ein intensiveres Erleben, eine gesteigerte Selbsterfahrung und eine neuartige Schreibsituation.

Luis de Leons Ode markiert einen frühneuzeitlichen Ausgangspunkt für die Darstellung des literarischen bzw. künstlerischen Retreats als ideale Schreibsituation. Die prototypische Konstellation dieser Schreibszenen, wie sie in seinen Oden wiederholt umkreist wird<sup>12</sup>, hat sich bis in die aktuelle Gegenwart als überaus produktiv erwiesen, was ihre weite Verbreitung sowohl im literarischen Höhenkamm als auch in der Populärkultur bestätigt.

Die Darstellung von Einsamkeit in der Literatur wird allerdings von Anfang an von inhärenten Paradoxien begleitet, die sich bis in die Retreat-Literatur der Moderne und Gegenwart fortschreiben. Dies lässt sich bereits anhand des diskutierten Gedichts von Luis de León erkennen. Auffallend ist dabei die zugrundeliegende Kommunikationssituation, die ihren Rezipienten die Vorzüge der zurückgezogenen Schriftstellerexistenz schildert und von ihnen zu überzeugen sucht. Der implizite Dialog mit den Lesenden durchbricht die Einsamkeitskonzeption ebenso wie die ausschließliche Konzentration auf das erlebende Subjekt bzw. den Modus der Selbsterfahrung.

Eine weitere Paradoxie geht bereits mit der Beobachterrolle einher, die dem Gedicht eingeschrieben ist. Durch den expliziten Vergleich zwischen der Natur als Erfahrungsraum und den materiellen Verlockungen der Zivilisation schwingt sich der Sprecher auf eine übergeordnete Ebene und nimmt eine Beobachtungsposition höherer Ordnung (zweiter und dritter Ordnung i. S. Niklas Luhmanns<sup>13</sup>) ein. Das lyrische Subjekt scheint dabei beide Bereiche, die abgechiedene Natur und die betriebsame Kultur souverän zu überblicken und beansprucht sie – in ihrer Wertigkeit für die eigene Existenz und unter ethischen Gesichtspunkten – vergleichend beurteilen zu können. Eine genaue Kenntnis der unterschiedlichen Erfahrungsräume und Existenzweisen wird implizit vorausgesetzt.

Die literarische Darstellung von Einsamkeitserfahrung, sei es als lyrische Evokation, sei es als Narrativierung des Rückzugs, tendiert dazu, zwischen unterschiedlichen Lebensmodellen zu oszillieren, und transportiert gewisse Aporien, die auch in ihren neueren Formen und Spielarten zu beobachten sind.

---

12 Siehe besonders seine Gedichte „Noche serena“, „El aire se serena“, „Al apartamiento“, „A la salida de la cárcel“.

13 Vgl. Niklas Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. Kapitel 2, bes. S. 157.

## 2. Sechs Monate am Ufer des Baikalsees – Leben und Schreiben im sibirischen Retreat

Im Februar 2010 verlässt der Schriftsteller Sylvain Tesson, bekannt als *poète-voyageur*, seine Wohnung in Paris und bricht zu einer Reise in die Sibirischen Wälder auf, um die kommenden sechs Monate allein in einer Hütte am Ufer des Baikalsees zu verbringen.

Während seines Sibirienaufenthalts hat der Autor nicht nur Aufzeichnungen für sein 2011 bei Gallimard erschienenes Buch *Dans les forêts de Sibérie* verfasst, sondern sich zudem immer wieder selbst gefilmt, seinen Tagesablauf über die Monate hinweg in einer filmischen Dokumentation festgehalten. Die Dreharbeiten und Regie hat Tesson demnach selbst übernommen, erst bei der späteren Verarbeitung und Montage des Materials unterstützte ihn Florence Tran. In diesem Sinne lautet der Eintrag im *Portail du film documentaire*:

En filmant presque quotidiennement ses impressions, ses joies et ses peines face à la splendeur du lac, ses doutes, mais aussi, ses moments d'extase, de paix intérieure et d'osmose avec la nature, Sylvain Tesson nous fait partager un rêve enraciné dans l'enfance, l'expérience d'une transformation intérieure.<sup>14</sup>

Offenbar geht es dem Autor nicht zuletzt darum, die diversen Eindrücke während der Dauer seines *Retreat* sowie die damit einhergehenden Veränderungen seiner Psyche minutiös zu protokollieren. Die kontinuierliche Präsenz der Kamera lässt allerdings auch den Inszenierungscharakter der Hüttenerfahrung deutlich werden, während eine gewisse artifizielle Qualität der Lebens- und Schreibsituation kaum zu verkennen ist. Tessons Darstellungen bewegen sich von Anfang an in einem Spannungsfeld zwischen authentischer Erfahrung und ästhetischer Selbststilisierung. Die Suche nach der Extremsituation der Einsamkeit, der solitären Existenz und des Auf-sich-gestellt-Seins in der Wildnis wird zudem paradoxerweise von einer medientechnisch unterstützten Kommunikationssituation überlagert, die den französischen und internationalen Rezipienten später ermöglichen soll, an den Erfahrungen in der Einöde am Baikalsee zu partizipieren.

Hinzu kommt, dass diese Konstellation dem selbst Regie führenden Schriftsteller offenbar während seines Aufenthaltes im sibirischen Zufluchtsort durchaus stets bewusst ist. Die genannten Einschränkungen sollen die Authentizität des Erlebten und die Qualität des Reiseberichts nicht desavouieren. Tessons Essay *Dans les forêts de Sibérie* wie auch der korrespondierende Film versammeln, wie noch genauer zu zeigen ist, gleichermaßen subtile Beobachtungen von ästhetischen Einschreibungen, die im reziproken Zusammenspiel zwischen dem menschlichen Subjekt und der Natur entstehen, gegenwärtig in der sibirischen Landschaft und ihren pflanzlichen und animalischen Bewohnern.

---

14 [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/43504\\_1](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/43504_1) [3.10.2021].

Seine sechsmonatige Sibirienerfahrung hat Tesson insgesamt in vier unterschiedlichen Medienformaten produktiv verarbeitet. Zunächst publizierte er die Reportage „J’ai vécu six mois en ermite au bord du lac Baïkal“ am 25.9.2010 im *Figaro*.<sup>15</sup> Bei Gallimard erschien sodann 2011 der bereits erwähnte Reisebericht *Dans les forêts de Sibérie*, der mit dem Prix Medicis ausgezeichnet wurde. Ein gleichnamiges französisches Audiobook hat Tesson als Sprecher selbst eingelesen. Im gleichen Jahr wurde auch in Kooperation mit Florence Tran der Dokumentarfilm *6 Mois de cabane au Baïkal* veröffentlicht. Dass eine derart breite transmediale Verbreitung der Sibiriendokumentation möglich war, hängt wohl auch mit der Popularität ihres Verfassers zusammen. Sylvain Tesson zählt zweifellos zu den vielversprechendsten neueren französischsprachigen Gegenwartsauctoren. Der 1972 in Paris als Sohn des bekannten Journalisten Philippe Tesson geborene Autor hat sich vor allem durch seine originelle literarische Verarbeitung verschiedener Reisen und Expeditionen einen Namen gemacht. Neben den Steppen Zentralasiens, dem Himalaya, den sibirischen Wäldern und der Taiga bereiste er auch die unbekanntesten Pfade und vergessenen Wanderwege Frankreichs.<sup>16</sup> Während seiner Exkursionen führt Tesson stets ein persönliches Tagebuch, sein *journal intime*, das ihn überall hin begleitet. Aus der Retrospektive verarbeitet er das Material seiner Aufzeichnungen zu sehr unterschiedlichen Werken, Reiseberichten und Romanen oder auch Filmen, die stets die individuelle Signatur eines subjektiven Erlebnishorizonts tragen. Die Übergänge zwischen dokumentarischen und fiktionalen Genres erweisen sich dabei als gleitend bzw. fließend.

In den meisten seiner Werke liegt der Schwerpunkt auf der Darstellung des Naturverhältnisses des Menschen im Zeitalter des fortgeschrittenen Anthropozäns.<sup>17</sup> Zugleich vermittelt Tesson die jeweiligen Natur- und Landschaftserfahrungen aus der subjektiven Perspektive einer Ichprojektion, die immer auch eine künstlerische Selbststilisierung einschließt. Der erlebende Protagonist stellt eine literarische Erweiterung der Autorpersönlichkeit dar, die den Rezipienten dazu einlädt, über die individuelle Imagination und Empathie an den Erlebnissen des reisenden Subjekts teilzuhaben. Eine solche Partizipationsmöglichkeit bildet sicherlich einen integralen Bestandteil der Faszination, die Tessons Schriften ausüben und die ihm eine Serie von renommierten Literaturpreisen eingetragen hat, darunter den Prix Medicis essai (2011) und den Prix de Goncourt (2009) sowie den Prix Renaudot (2019). Die bemerkenswerte Popularität Tessons wird dabei nicht beeinträchtigt durch seine Kultivierung eines anspruchsvollen

15 <https://www.lefigaro.fr/voyages/2010/09/25/03007-20100925ARTFIG00002-j-ai-vecu-six-mois-en-ermite-au-bord-du-lac-baikal.php> [3.10.2021].

16 Vgl. Sylvain Tesson. *Sur les chemins noirs*. Paris: Gallimard, 2016.

17 Vgl. zu diesem interdisziplinären Begriff ausführlich Fabienne Will. *Evidenz für das Anthropozän. Wissensbildung und Aushandlungsprozesse an der Schnittstelle von Natur-, Geistes- und Sozialwissenschaften*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2021. Siehe auch Erle C. Ellis. *Anthropozän. Das Zeitalter des Menschen – eine Einführung*. Übersetzung von Gabriele Gockel. München 2020.

und kunstvollen poetischen Stils, der zuweilen zwanglos lyrische Qualitäten annimmt.

Ein weiterer Grund für seine wachsende Beliebtheit liegt sicherlich in der Behandlung existenzieller Themen, wie zum Beispiel der Konfrontation des Protagonisten mit der Einsamkeit, einer Erfahrung, die in der modernen Metropole abhanden gekommen zu sein scheint. In diesem Sinne betont Tesson die Dringlichkeit, zu einem einfacheren Lebensstil zurückzukehren: „Une urgence? Assurément ! Je rêvais d’une existence resserrée autour de quelques besoins vitaux. Il est si difficile de vivre la simplicité.“<sup>18</sup>

Die Filmbeschreibung auf der DVD hebt die Beobachterrolle des menschlichen Subjekts hervor und betont zudem die dynamischen Transformationsprozesse, die die Landschaft ebenso wie den menschlichen Protagonisten tangieren:

6 mois d’ermitage, de silence, de solitude en affrontant le froid sibérien. La vie dans une cabane est un voyage immobile. Une contemplation de la splendeur du monde à partir d’un point fixe. La volonté est de filmer à la fois les changements quotidiens de la nature et la transformation de l’être humain.<sup>19</sup>

### 3. Variationen des *Nature Writing* – die Schreibszene der *cabane* und ihre Wahrnehmungsdispositive

Der Ästhetisierung der Landschaft bzw. der poetischen Stilisierung der Natur, die vor allem in ihrer produktiven Rolle als ein künstlerisch hochgradig kreatives Agens wahrgenommen wird, korrespondiert ein schreibendes Subjekt, das die Eindrücke seines Naturerlebens nicht nur in Form fortlaufender Tagebucheintragen festhält. Mehr noch: Während Tessons Protagonist die umgebende Natur, die unwirtliche sibirische Winterlandschaft durchwandert, hinterlässt er unweigerlich Spuren seiner Existenz und schreibt sich zugleich mehr oder weniger kontinuierlich in die Landschaft ein, wie im genannten Dokumentarfilm die Einkerbungen seiner Schlittschuhe bzw. der Kufen seines Schlittens auf der Eisfläche des Baikalsees eindringlich veranschaulichen. Auch im Buch wird die Beziehung des Schriftstellers zur Landschaft als eng, beinahe symbiotisch beschrieben, während seine Art der Naturbeobachtung und Naturdarstellung – daran lässt der Text keinen Zweifel – als eine Kunstform *sui generis* gezeigt wird. Den Ausgangssituation seines Rückzugs schildert der Icherzähler in seinem récit in lakonischer Sprache:

Je m’étais promis avant mes quarante ans de vivre en ermite au fond des bois. Je me suis installé pendant six mois dans une cabane sibérienne sur les rives du lac Baïkal, à la pointe du cap des Cèdres du Nord. Un village à cent vingt kilomètres,

18 <https://www.lefigaro.fr/voyages/2010/09/25/03007-20100925ARTFIG00002-jaivecusixmois-en-ermite-aubord-du-lac-baikal.php>. [3.10.2021].

19 <http://www.botravail.fr/sixmoisdecabaneubaikal/> und <https://www.rdm-video.fr/film-dvd/V99999000646/six-mois-de-cabane-au-baikal.html> [3.10.2021].

pas de voisins, pas de routes d'accès, parfois, une visite. L'hiver, des températures de - 30°C, l'été des ours sur les berges. Bref, le paradis.<sup>20</sup>

Die karge Landschaft, die schlichte Hütte unter Zedern am Seeufer und die extreme Kälte und Minustemperaturen umschreiben ein Szenario, das auf den ersten Blick kaum einladend wirkt. Daher wirkt die resümierende Feststellung „Bref, le paradis“ überraschend.

Das minimalistische Reisegepäck erscheint nicht weniger heterogen, da es sich im Wesentlichen aus drei Bestandteilen, Büchern, Zigarren und Wodka, zusammensetzt: „J'y ai emporté des livres, des cigares et de la vodka. Le reste – l'espace, le silence et la solitude – était déjà là.“<sup>21</sup> In einem Atemzug werden somit die unterschiedlichen konkreten Requisiten der angestrebten Schreibszenen genannt. Bei den drei anderen genannten Voraussetzungen handelt es sich indessen um abstrakte Vorstellungen, die Kennzeichen der entlegenen Wohnstube sowie der umgebenden Natur im Landschaftsraum sind: Raum, Stille und Einsamkeit.

Von Anfang an betont das erzählende Subjekt die Künstlichkeit der Lebens- und Schreibsituation im selbstgewählten Retreat am Baikalsee und versucht diese keineswegs zu verbergen, obwohl sie die Authentizität der berichteten Erfahrungen einschränken könnte. Im Gegenteil, der Text signalisiert den Rezipienten die artifizielle Qualität der betreffenden Lebensform im folgenden Zitat durch die Verwendung des Verbs „inventer“: „Dans ce désert, je me suis inventé une vie sobre et belle, j'ai vécu une existence resserrée autour de gestes simples.“ Die Handlungen und Beobachtungen des erlebenden Ich wirken zwar auf den ersten Blick schlicht und ungekünstelt, folgen aber insgeheim einem geregelten Plan und Ablauf der „gestes simple“:

J'ai regardé les jours passer, face au lac et à la forêt. J'ai coupé du bois, pêché mon dîner, beaucoup lu, marché dans les montagnes et bu de la vodka, à la fenêtre. La cabane était un poste d'observation idéal pour capter les tressaillements de la nature. (S. 9)

In den detaillierten Schilderungen der Wahrnehmungen des Subjekts vermischt sich die empirische Beobachtung mit den Komponenten der Imagination und der eigenen Erfindung, die sich zur Darstellung eines Daseins auf Probe zusammenfügen, das wiederum fiktionale und hypothetische Züge trägt. Der Selbstentwurf als eremitenhafter Hüttenbewohner in der sibirischen Einsamkeit entfaltet sich aus dem Wunschenken eines Autors, der sich in einer langen literarischen Tradition verankert weiß. Selbst die Wahl der Hütte als idealen Aussichtspunkt gibt die Verwurzelung in der überlieferten Gattung des *Nature Writing* zu erkennen: Sie erinnert nicht von ungefähr an Henry Thoreau, den Tesson in seinem Bericht auch namentlich erwähnt (vgl. 32, 35 und 163), und andere Vertreter des *narrative of retreat* im 19. Jahrhundert. Ferner entspricht es

20 *Dans les forêts de Sibérie*. Paris: Gallimard, 2011. S. 9. (Alle Zitate im Folgenden nach dieser Ausgabe.)

21 Ebd.

den geläufigen Darstellungskonventionen der Retreat-Narrative, dass die Erfahrung Spuren hinterlässt und die Persönlichkeit des erlebenden Subjekts mehr oder weniger deutlich verändert bzw. prägt:

J'ai connu l'hiver et le printemps, le bonheur, le désespoir et, finalement, la paix. Au fond de la taïga, je me suis métamorphosé. L'immobilité m'a apporté ce que le voyage ne me procurait plus. Le génie du lieu m'a aidé à apprivoiser le temps. Mon ermitage est devenu le laboratoire de ces transformations. (S. 9)

Gleich eingangs betont Tesson die Transformationen des Selbst, die seine Erfahrungen bewirkt hätten, während der Begriff „métamorphosé“ die Idee einer natürlichen bzw. naturanalogen Entwicklung suggeriert. Wenn die Einsiedlerhütte als Laboratorium bezeichnet wird, qualifiziert dies die Schreibtätigkeit als eine genaue, seismographische, beinahe szientifische Niederschrift des Erlebten. Der Rückzug in die Einsamkeit der sibirischen Hütte am Baikalsee, in der Tesson sechs Monate ein abgeschiedenes eremitenhaftes Leben führt, erweist sich zugleich als Chance und als Bedrohung: zum einen als Möglichkeit, die *vie intérieure* wiederzuentdecken, das Innenleben der menschlichen Psyche (im Sinne Henri Bergsons) zu aktivieren, das in der Reizüberflutung des urbanen Lebens tendenziell verschüttet werde, und zum anderen als Gefahr, in den Abgründen melancholischer Selbstreflexion zu versinken.

Vordergründig handelt es sich bei Tessons Selbstversuch um die Suche nach einer Grenzerfahrung und der Herausforderung, auf sich selbst gestellt inmitten des sibirischen Winters zu überleben. Man könnte darin auch einen rousseauistischen Impuls erkennen, fern der modernen Zivilisation eine Glückserfahrung zu erreichen, die dem urbanisierten Menschen heutzutage in der Regel verschlossen bleibt. Die Hütte am See und die umgebende Landschaft fungieren bei Tesson indessen in erster Linie als ein ästhetisches Experimentierfeld, als geeigneter Erfahrungsraum und Ausgangspunkt alternativer schriftstellerischer Selbstentwürfe, als Projektionsfläche der eigenen ästhetischen Gestaltungen, die stets auf Neue hervorgebracht und ggf. wiederum verworfen werden:

Une quête ? Trop grand mot. Une expérience ? Au sens scientifique, oui. La cabane est un laboratoire. Une paillasse où précipiter ses désirs de liberté, de silence et de solitude. Un champ expérimental où s'inventer une vie ralentie. (S. 48)

Den szientifischen Begriff des Laboratoriums hält Tesson in diesem Zusammenhang für besser geeignet, seine schriftstellerische Intention zu erfassen als die emphatische Bezeichnung der *Quête* mit ihren metaphysischen und religiösen Konnotationen.

Den Vorwurf des Eskapismus weist Tesson dabei entschieden zurück, während er eine gewisse spielerische Qualität seines Unterfangens nicht leugnet: „Une fuite, la vie dans les bois? La fuite est le nom que les gens ensablés dans les fondrières de l'habitude donnent à l'élan vital. Un jeu? Comment appeler autrement la mise en scène d'une réclusion volontaire devant le plus beau lac du monde?“ (S. 48) Während die zitierten Zeilen den Begriff des ästhetischen



Spiels (*jeu*) umkreisen, heben sie zugleich den Inszenierungscharakter des dargestellten Geschehens hervor: „la mise en scène d’une réclusion volontaire.“ (S. 48)

Tessonns Bericht *Dans les forêts de Sibérie* imitiert die Form des Tagebuchs, insofern die Textpassagen bestimmten Datumsangaben zugeordnet sind, wobei offen bleibt, welche redaktionellen Überarbeitungen diese Eintragungen nach der Rückkehr aus Sibirien durchlaufen haben. Zudem weckt die Gliederung des Gesamttextes nach dem Schema der Tagebucheinträge den Eindruck des Fragmentarischen und Offenen. Die sprachlich-stilistische Form erweist sich dabei als uneinheitlich bzw. abwechslungsreich. Manchmal ist der Ton nüchtern und deskriptiv, zuweilen nimmt der Stil lyrische Qualitäten an, oder die Gedanken verdichten sich in aphoristischer Pointierung. Gelegentlich werden sogar selbstverfasste Gedichttexte eingestreut.

Dass es Tesson nicht allein um Landschaftserkundungen zu tun ist, verdeutlicht schlaglichtartig die umfangreiche mitgebrachte Bibliothek, die für sich genommen einen großen Koffer einnimmt. Diesem Koffer voller Bücher, rund sechzig Bände, die Tesson aus Paris mitgenommen hat, wird eine eigene Tagebucheintragung vom 14. Februar gewidmet. Nicht von ungefähr wird die Auswahl der Titel darin in großer Ausführlichkeit geschildert:

*14 février*

La dernière caisse est une caisse de livres. Si on me demande pourquoi je suis venu m’enfermer ici, je répondrai que j’avais de la lecture en retard. Je cloue une planche de pin au-dessus de mon châlit et y range mes livres. J’en ai une soixantaine. À Paris, j’ai pris grand soin de constituer une liste idéale. Quand on se méfie de la pauvreté de sa vie intérieure, il faut emporter de bons livres : on pourra toujours remplir son propre vide. L’erreur serait de choisir exclusivement de la lecture difficile en imaginant que la vie dans les bois vous maintient à un très haut degré de température spirituelle. Le temps est long quand on n’a que Hegel pour les après-midi de neige. Avant mon départ, un ami m’a conseillé d’emporter les Mémoires du cardinal de Retz et le Fouquet de Morand. Je savais déjà qu’il ne faut jamais voyager avec des livres évoquant sa destination. (S. 31)

Die Dimension der Fiktionalisierung und Ästhetisierung der Naturerfahrungen zeichnet sich demnach auch in der minutiösen Darstellung der Bücher und der Lektürearbeit des einsamen Subjekts ab. Die Auswahl der Lektüre muss wohl überlegt und auf die Bedürfnisse des solitären Subjekts und dessen Befindlichkeiten abgestimmt sein.

Die Bücher werden in ihrer materiell-konkreten Gegenständlichkeit überdies als passende Requisiten des Innenraums wahrgenommen, die die Schreibszenen angemessen umrahmen, während sich der Autor als Eremit im Stile des Heiligen Hieronymus in Szene setzt.

Dabei werden die Bibliotheksbestände gleichzeitig sakralisiert, ihre Handhabung und Lektüre ritualisiert. Die Bände mit den Pleiade Ausgaben strahlen wie das Licht der Kerzen: „La tranche de mes volumes de la Pléiade brille à la lueur des bougies. Les livres sont des icônes. Pour la première fois de ma vie, je vais lire un roman d’une traite.“ (S. 31-32)





Abb. 1. Bücher und Kerzen neben Wodka und Abendbrot auf dem Tisch am Fenster  
Ausschnitt aus dem Film *6 Mois de cabane au Baïkal* (2011). DVD. Bo Travail ! 2011.

In ihrer leuchtenden und prachtvollen Ausstattung avancieren die Bücher zu Ikonen, die als Remedium gegen die Abgründe der Einsamkeit dienen und die eigene Schreibearbeit ankurbeln sollen. Immer wieder tritt die Angst vor dem solitären Dasein in Nebenbemerkungen versteckt zum Vorschein: „15 février Ma première soirée solitaire. Au début, je n’ose pas trop bouger. Je suis anesthésié par la perspective des jours.“ (S. 36) Nicht ohne Grund spielt sich das Leben in der Hütte zwischen Schreibtisch und Kaminofen ab:

La cabane mesure trois mètres sur trois. Un poêle en fonte assure le chauffage. Il deviendra mon ami. J’accepte les ronflements de ce compagnon-là. Le poêle est l’axe du monde. Autour de lui, tout s’organise. C’est un petit dieu qui possède sa vie propre. Lorsque je lui fais offrande de bûches, je rends hommage à Homo erectus, qui maîtrisa le feu. (S. 36)

Das Fenster der Hütte nimmt eine Sonderstellung ein, denn es bildet das zentrale Wahrnehmungsdispositiv, ergänzt um ein Arrangement aus länglichem Tisch und Bücherregalen. Es markiert den Standort des Beobachters und den Ausblick, die eingenommene ästhetische Beobachterperspektive. Zugleich markiert es die Schnittstelle zwischen Innen und Außen. Symbolisch repräsentiert der Blick aus dem Fenster in den Landschaftsraum auch das Naturverhältnis des Menschen: „Ma table, collée à la fenêtre de l’est, en occupe toute la largeur, à la mode russe.“ (Ebd.) Die Position des Tisches am Fenster erlaubt es dem Betrachter, selbst während der Lektüre und der Schreibearbeit hinauszuschauen.

In einer aufschlussreichen Studie *Dramas of Solitude. Narratives of Retreat in American Nature Writing* hat Randall Roorda eindrucklich gezeigt, inwiefern

der Ausblick aus dem Fenster der Hütte bei den amerikanischen Naturschriftstellern des 19. Jahrhunderts als bevorzugter Ort der Schreibszenen fungierte: „The Cabin“ kristallisierte sich als „Windowed Site of Writing“ heraus.<sup>22</sup> Auch der autobiografische Bericht Tessons konsolidiert die traditionelle Rolle des Hüttenfensters als Beobachtungsdispositiv und bevorzugter Schreibort. Der Durchblick durch das Fenster unterstreicht zudem den Prozess der visuellen Wahrnehmung und die eingenommene Beobachterrolle des Subjekts.



Abb. 2. Die Schreibszenen am Hüttenfenster mit Ausblick in den Wald. Ausschnitt aus dem Film *6 Mois de cabane au Baïkal* (2011). DVD. Bo Travail ! 2011.

Im konzentrierten Wahrnehmungsvorgang kristallisiert sich eine vorwiegend kontemplative Haltung als die angemessene Disposition und Schreibhaltung des Subjekts heraus. In den Vordergrund tritt die langsame Wahrnehmung einer Landschaft, die in ihren minimalen graduellen Veränderungen und Nuancen sorgfältig registriert wird. Diese minutiöse Beobachtung motiviert zudem eine spontane Schreibweise, die darauf ausgerichtet ist, plötzlich sich einstellende Ideen schnell zu notieren:

j'apprends la contemplation. Le meilleur moyen pour se convertir au calme monastique est de s'y trouver contraint. S'asseoir devant la fenêtre le thé à la main, laisser infuser les heures, offrir au paysage de décliner ses nuances, ne plus penser à rien et soudain saisir l'idée qui passe, la jeter sur le carnet de notes. (S. 44)

22 Randall Roorda. *Dramas of Solitude. Narratives of Retreat in American Nature Writing*. New York 1998. S. 161-167. Siehe auch Henry David Thoreau: *Walden; or, Life in the Woods* (1854). Gisa Funk. „Henry David Thoreaus *Walden*. Plädoyer für den Teilzeit-Ausstieg.“ *Deutschlandfunk*. 10. Mai 2015: [https://www.deutschlandfunk.de/henry-david-thoreaus-walden-plaedoyer-fuer-den-teilzeit.700.de.html?dram:article\\_id=319434](https://www.deutschlandfunk.de/henry-david-thoreaus-walden-plaedoyer-fuer-den-teilzeit.700.de.html?dram:article_id=319434) [3.10.2021].

Darüber hinaus ermöglicht das Fenster nicht zuletzt die Rahmung des visuell Wahrgenommenen, die ästhetische Hervorhebung des betreffenden Ausschnitts aus dem größeren Landschaftsraum und dessen Stilisierung zum ästhetischen Bild: „Usage de la fenêtre : inviter la beauté à entrer et laisser l'inspiration sortir.“ (S. 44) Auf diese Weise fordert der Blick auf bzw. durch den Fensterrahmen die Erkenntnis der Schönheit gewissermaßen heraus. Darüber hinaus ist die handschriftliche Form der Notizen bezeichnend: „Privé d'ordinateur, je n'ai que la pensée. Le souvenir est une impulsion électrique comme une autre. 21 février 32° sous zéro. Ciel de cristal. L'hiver sibérien est pareil au plafond du palais de glace de Vesaas : stérile et pur.“ (S. 47)

Der weitgehende Verzicht auf Medientechnologie, insbesondere auf den Computer als Schreibinstrument, wirft das schreibende Subjekt auf sich selbst und die eigene Gedankengänge inklusive der Dimension der Erinnerung zurück. Das überschaubare Abendessen mit dem Blick auf den Mond zwischen den Wolkenfetzen weckt auch poetische Konnotationen und ruft Stéphane Mallarmés berühmtes Gedicht „Apparition“, das mit der Zeile „La lune s'attristait“ beginnt, in Erinnerung: „Le soir, un bol de riz au tabasco, un demi-saucisson, un demi-litre de vodka et en dessert, la lune, par-dessus les crêtes, roulant sa tristesse.“ (S. 48)

Die Haltung des Eremiten wird als eine minimalistische Lebensform erfasst, deren Kunst im Verzicht darauf bestehe, sich mit überflüssigen Gegenständen zu belasten. Die minimalistische Haltung avanciert darüber hinaus zur Ermöglichungsbedingung der Erfahrung des Schönen, die paradoxerweise als Luxus bezeichnet wird, als „absolue splendeur.“ Gerade letztere Formulierung verdeutlicht, inwieweit Tesson die ursprünglich religiöse Haltung des Eremiten für seinen Lebensstil und seine Schreibform adaptiert und säkularisiert hat: „La sobriété de l'ermite est de ne pas s'encombrer d'objets, ni de semblables. De se déshabituer de ses anciens besoins. Le luxe de l'ermite, c'est la beauté. Son regard, où qu'il se pose, découvre une absolue splendeur.“ (S. 49)

Nicht nur das Innere der Hütte, auch die Weite des entlegenen Landschaftsraums avanciert zum Experimentierfeld eigener schriftstellerischer Tätigkeit wie etwa des Abfassens kurzer Gedichte und Gelegenheitslyrik. Das poetische Schreiben selbst wird dabei als eine ephemere Tätigkeit enthüllt, wie die Serie von Haikus veranschaulicht, die Tesson mit einem Stock in den Schnee zeichnet, im Wissen, dass die Schriftzüge durch den Wind bald wieder verweht werden: „Sur la neige, avec un bâton, je trace le premier poème d'une série de « haïkus des neiges » : Pointillé des pas sur la neige : la marche couture le tissu blanc. L'avantage de la poésie inscrite sur la neige est qu'elle ne tient pas. Les vers seront emportés par le vent.“ (S. 52)

Das Verhältnis zu den Autoren des *Nature Writing* aus dem 19. Jahrhundert gestaltet sich offenbar weniger als Imitation, als einfache Nachahmung, denn als eine agonale Beziehung bzw. ein Wettstreit mit dem Ziel der Überbietung. Jedenfalls hebt der Erzähler hervor, dass die eigenen Erfahrungen in der Natur seine Lektüreeindrücke bei den Werken der besagten Autoren bei weitem übertreffen würden. Der emotionale und affektive Respons bei der Begegnung mit der konkreten Landschaft am Seeufer sei um ein vielfaches höher als bei der

Leseerfahrung: „J’ai avalé presque tout Jack London, Grey Owl, Aldo Leopold, Fenimore Cooper et une quantité de récits de l’école du Nature Writing américain. Je n’ai jamais ressenti à la lecture d’une seule de ces pages le dixième de l’émotion que j’éprouve devant ces rivages.“ (S. 57) Nichtsdestoweniger setzt der Autor auch seine Lektüre kontinuierlich fort, die als Voraussetzung des eigenen Schreibens erscheint: „Je continuerai pourtant à lire, à écrire.“ (S. 57)

Noch in anderer Hinsicht positioniert sich der Text im Verhältnis zu seinen vormodernen und frühneuzeitlichen Vorläufern. So bleibt auch die Frage nach dem göttlichen Gegenüber in der Natur, die von den traditionellen Formen des *nature writing* aufgeworfen wird, in Tessons Reisebericht nicht unberührt. Während Tesson die Idee einer transzendenten Gottheit kritisch betrachtet, kreisen seine Ausführungen um die Vorstellung einer göttlichen Präsenz in der Natur, die in sinnlichen materiell-konkreten Details durchgespielt wird:

Les craquements de la glace, la tendresse des mésanges et la puissance des montagnes m’exaltent davantage que l’idée de l’ordonnateur de ces manifestations. Elles me sont suffisantes. Si j’étais Dieu, je me serais atomisé en des milliards de facettes pour me tenir dans le cristal de glace, l’aiguille du cèdre, la sueur des femmes, l’écaille de l’omble et les yeux du lynx. (S. 125)

Tesson weist der Figur des Eremiten neue Bedeutungsaspekte zu, denn er dient in seiner asketischen Lebensform nun als Vorbild für eine ökologisch bewusste Einstellung gegenüber der Umwelt. Eine solche wird durch das Gefühl der wechselseitigen Verbundenheit mit den Tieren und Pflanzen in ihrer Kreatürlichkeit verstärkt, wie sie allerdings nicht allein für die christlichen Heiligen charakteristisch ist:

L’ermite s’interdit toute brutalité à l’égard de son environnement. C’est le syndrome de saint François d’Assise. Le saint parle à ses frères oiseaux, Bouddha caresse l’éléphant enragé, saint Séraphin de Sarov nourrit les ours bruns, et Rousseau cherche consolation dans l’herborisation. (S. 109)

An anderer Stelle finden sich als negative Kontrastfolie zum Leben in Einklang mit der Natur verstreute Hinweise auf die Knappheit der natürlichen Ressourcen, mit denen der Mensch der hochtechnisierten Zivilisation gedankenlos und leichtfertig umgehe: „Nous respirons, mangeons des fruits, cueillons des fleurs, nous baignons dans l’eau de la rivière et puis un jour, nous mourons sans payer l’addition à la planète.“ (S. 42)

Die Beziehung zur Umwelt manifestiert sich am sibirischen Zufluchtsort unterdessen in vielfältigen Relationen zu den Lebewesen desselben Ökosystems. Gelegentlich inszeniert der Text die unerwartete Kontaktaufnahme eines Tiers, etwa einer Meise (*mésange*), als eine harmonische Mensch-Tier-Beziehung als willkommene Unterbrechung der einsamen Existenz: „La visite du petit animal m’enchanté. Elle illumine l’après-midi. En quelques jours, j’ai réussi à me contenter d’un spectacle pareil.“ (S. 54) Als zugrundeliegende Konzeption erscheint die Idee eines Netzwerks mit vielfältigen Agenzien. So wirkt es nur konsequent, dass selbst dingliche Gegenstände mitunter als Akteure im selben Lebensraum

betrachtet werden. Wenn die alltäglichen Requisiten in poetischer Manier apostrophiert und dadurch überhöht, kann nichtsdestoweniger eine (unfreiwillig?) komische Wirkung hervorgerufen werden:

La nature des objets se révèle, il me semble percevoir les mystères de leur essence. Je t'aime, bouteille, je t'aime, petit canif, et toi crayon de bois, et toi ma tasse, et toi théière qui fume comme un bateau blessé. Dehors, c'est une telle furie de vent et de froid que si je n'emplis pas d'amour cette cabane elle risque de se disloquer. (S. 64)

Eine weitere Aufgabe des Beobachters im sibirischen Retreat besteht in der oben bereits erwähnten Entdeckung des eigenen Innenlebens, verbunden mit einer seismografischen Erfassung der Psyche. Zugleich gerät dieses Unterfangen für den Autor zu einer existenziellen Belastungsprobe, da sich unausweichlich die Frage stellt, ob man der Konfrontation mit den Eigenheiten des Selbst gewachsen ist:

À Paris, je ne m'étais jamais trop penché sur mes états intérieurs. Je ne trouvais pas la vie faite pour tenir les relevés sismographiques de l'âme. Ici, dans le silence aveugle, j'ai le temps de percevoir les nuances de ma tectonique propre. Une question se pose à l'ermite : peut-on se supporter soi-même ? (S. 55)

Die existenzielle und anthropologische Frage, ob der Mensch ein solitäres Dasein ertragen kann, wird in Tessons Text letztlich nur berührt, ohne eine abschließende Antwort zu finden.

Eine Besonderheit der Schreibsituation in der Hütte am Baikalsee liegt darin, dass es sich lediglich um eine temporäre selbstgewählte Isolation handelt, die der Autor nicht auf Dauer zu stellen plant.<sup>23</sup>

Tessons Buch *Dans les forêts de Sibérie* wie auch der korrespondierende Film versammeln subtile Beobachtungen von ästhetischen Einschreibungen, die sich im reziproken Zusammenspiel zwischen dem menschlichen Subjekt und der Natur entfalten, gegenwärtig in der sibirischen Landschaft und ihren untereinander vielfältig vernetzten pflanzlichen und animalischen Bewohnern.

Der Inszenierungscharakter der gewählten Schreibszene ist, wie sich bei genauerer Betrachtung erkennen lässt, in der Darstellung durchgängig präsent. Die eingenommene Beobachterrolle ist Teil eines komplexen artifiziellen Arrangements vor dem Wahrnehmungsdispositiv des Hüttenfensters. Die ästhetische Rahmung und Konzentration auf den begrenzten Ausschnitt der Landschaft markieren die gewollte Künstlichkeit der Perspektive des schreibenden Subjekts und seines Erzählprozesses.

Der Rückzugsort am Baikalsee verspricht dem Glück suchenden Individuum Vereinfachungen und erwünschte Reduktionen von Komplexität im Vergleich zur Reizüberflutung und zu hektischem Verhalten in der urbanen Lebenswelt.

23 Wie bei Thoreau handelt es sich auch bei Tesson um einen ‚Teilzeit-Ausstieg‘. Siehe Gisa Funk: „Henry David Thoreaus *Walden*. Plädoyer für den Teilzeit-Ausstieg.“ *Deutschlandfunk*. 10. Mai 2015. (Anm. 21)

Der vorgestellte Entwurf des einsamen Autors als moderner Eremit enthält jedoch sicherlich reduktive Selbststilisierungen, insbesondere, was den vollkommenen Technik-, Medien- und Kommunikationsverzicht betrifft, der in folgenden Zeilen als ideale Lebensform umkreist wird:

Enfermé dans son cube de rondins, l'ermite ne souille pas la Terre. Au seuil de son isba, il regarde les saisons danser la gigue de l'éternel retour. Privé de machine, il entretient son corps. Coupé de toute communication, il déchiffre la langue des arbres. Libéré de la télévision, il découvre qu'une fenêtre est plus transparente qu'un écran. (S. 43)

Zwar bekräftigt die Projektionsfigur des Autors ihre Vorliebe für einfaches Schreibwerkzeug und den Verzicht auf den Computer. Der Sibirienreisende scheint auf den ersten Blick nur einen Koffer voller Bücher und lediglich einfache traditionelle Schreibutensilien wie Hefte und Stifte sowie genügend Wodka als inspirierendes Rauschmittel mitgenommen zu haben. Nichtsdestoweniger bedient er sich gleichzeitig eines aufwendigen medientechnischen Apparats, um sich während der Arbeit und des Tagesablaufs selbst zu filmen. Der aufwendige digitale Aufzeichnungsprozess bleibt im Text zwar weitgehend unsichtbar, kann aber aus der begleitenden Filmpublikation und DVD erschlossen werden. Am selbstgewählten Rückzugsort in der Einsamkeit der sibirischen Wälder figuriert der Autor zugleich als Regisseur der eigenen Schreibszenen und choreografiert seine literarische Produktivität vor dem Ausblick vom Hüttenfenster in die Landschaft. Bei seiner konzentrierten Arbeit verkörpert er nicht nur die solitäre Existenz des Eremiten, sondern auch einen Schauspieler, der fortwährend an seinem eigenen Drehbuch schreibt.





Alena Heinritz (Innsbruck)

Arbeit dokumentiert

Das Verhältnis zwischen literarischen Textpraktiken  
des Dokumentarischen und entgrenzter Arbeit in Texten  
von Jurij Ščerbak und Emmanuel Carrère

Jurij Ščerbaks Erzählung *Černobyl'. Dokumental'naja povest'* (*Černobyl'. Dokumentarische Erzählung*, 1987) und Emmanuel Carrères autofiktionaler Roman *Un roman russe* (2007) erzählen von Entgrenzungserscheinungen von Arbeit in die Sphäre der ‚Nicht-Arbeit‘ und von der Grenze und ihrer Überschreitung zwischen ästhetischen Praktiken und der Sphäre des zweck- oder normorientierten Handelns. Beide reflektieren zugleich poetologisch die Bedingungen dieser Entgrenzungen. Dabei könnten beide Texte unterschiedlicher kaum sein: Ščerbak reflektiert in seiner dokumentarischen Erzählung die Möglichkeiten eines ethischen Schreibens über die Arbeit an der Beseitigung der Folgen der Nuklearkatastrophe von Černobyl' und den Preis des Dokumentarischen, wenn Gegenstandsnahe tatsächlich Lebensgefahr bedeutet. Carrère hingegen geht es um das Dokumentieren seiner spätmodernen Wirklichkeit, die er ganz grundsätzlich als ästhetisch wahrnimmt. Bei dem Versuch, diese so wahrgenommene Wirklichkeit in Form eines Dokumentarfilms wiederzugeben, stößt er an die Grenzen des Erzähl- und Darstellbaren. Beide Texte, so die These der folgenden Ausführungen, vereint ein Diskurs, der dokumentarische Schreibweise und entgrenzte Arbeit zusammenführt. Die Betrachtung von Grenzziehungen und ihren Überschreitungen, ein zentrales Thema der Literatur, bringt in beiden Texten Überlegungen zu ethischen, sozialen, politischen, aber auch ästhetischen Aspekten hervor.

Entgrenzte Arbeit – entgrenzte Literatur

Sozialwissenschaftlich wird „entgrenzte Arbeit“ besonders vor dem Hintergrund von Digitalisierung, Globalisierung und den damit verbundenen Prozessen der Dezentralisierung, Flexibilisierung und Subjektivierung von Arbeit beobachtet.<sup>1</sup> In der Arbeitssoziologie wird „entgrenzte Arbeit“ als eine Form von Arbeit beschrieben, die „ihre Grenzen“ überschreitet und „auch die zeitliche und räumliche Sphäre der Nicht-Arbeit für sich“ beansprucht; sie fordert dadurch „eine Regulierung der Freizeit im Geiste der Arbeitszeit, aber auch die Selbstmotivation zur Arbeit; die Legitimität der sogenannten Freizeit wird aus

---

1 Z. B. Hans Hanau/Wenzel Matiaske. „Einleitung – Entgrenzung von Arbeit“. *Entgrenzung von Arbeitsverhältnissen. Arbeitsrechtliche und sozialwissenschaftliche Perspektiven*. Hg. Hans Hanau/Wenzel Matiaske. Baden-Baden: Nomos, 2019. S. 7-10, hier S. 7.

ihrer Relation zur Arbeit abgeleitet.“<sup>2</sup> Iuditha Balint ergänzt in ihrer Arbeit *Erzählte Entgrenzungen. Narrationen von Arbeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts* diese ökonomische Dimension und stellt fest, dass „Arbeit auch ihre sprachlichen und epistemischen Grenzen überschreitet“.<sup>3</sup> Diese Perspektive eröffnet die Möglichkeit einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung des Phänomens. Im Folgenden sollen allerdings Formen der Entgrenzung von Arbeit nicht unidirektional – also nicht „aus der Sphäre des Handelns in die Sphären der Sprache und des Denkens“<sup>4</sup> –, sondern als wechselseitiges Verhältnis zwischen sozialen und diskursiven Praktiken betrachtet werden.<sup>5</sup>

Dieser Beitrag verfolgt nun die Idee, dass in literarischen Texten Formen von entgrenzter Arbeit – also praktische, sprachliche und epistemische Übergänge zwischen den Sphären von Arbeit und Nichtarbeit – und literarische Schreibweisen, die die Grenzen zwischen Literatur und Nicht-Literatur problematisieren oder überschreiten, in aufschlussreichen Synthesen verbunden sein können. In einer vergleichenden Untersuchung von Ščerbaks Erzählung *Černobyl'* und Carrères Roman *Un roman russe* lassen sich diese Synthesen aufzeigen. Dazu soll zunächst kurz die praxeologische Perspektive auf Arbeit und Literatur vorgestellt werden, um dann den Begriff der ästhetischen Praktiken genauer zu bestimmen.

Sowohl Arbeit als auch Literatur können – hier dem praxeologischen Ansatz des Kultursoziologen Andreas Reckwitz folgend – als ein Gefüge aus Praktiken und Diskursen verstanden werden, das heißt aus den Routinen sozialen Verhaltens und der Repräsentation. Diesen Praktiken und Diskursen liegen implizite Wissensordnungen zugrunde, die in Akteur:innen und Artefakten verkörpert und aktualisiert werden. Praktiken sind dadurch immer in räumliche und zeitliche Zusammenhänge eingebunden.<sup>6</sup> Wenn nun implizite kulturelle Wissensordnungen in Praktiken ihre Wirkung entfalten oder in diskursiven Praktiken explizit werden, öffnen sich diese kulturellen Muster möglichen Veränderungen.<sup>7</sup> Literarische Formen, wie das Dokumentarische, können vor diesem Hintergrund praxeologisch als Textpraktiken verstanden werden. Eine Textpraktik definiert sich zum einen über Merkmale auf der Mikroebene des literarischen Satzes, umfasst aber Strukturen auf verschiedenen Ebenen, z. B. stilistische, narrative und thematische Strukturen oder auch pragmatische Elemente auf der Ebene von Paratext und Rezeption. Literarische Textpraktiken sind grundsätzlich als ästhetische Praktiken zu verstehen, wobei sich diese mit anderen sozialen Praktiken zu Komplexen zusammenschließen.

---

2 Iuditha Balint. *Erzählte Entgrenzungen. Narrationen von Arbeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Fink, 2017. S. 7f.

3 Ebd., S. 9.

4 Ebd., S. 9.

5 Siehe dazu Andreas Reckwitz. „Praktiken und Diskurse. Zur Logik von Praxis-/Diskursformationen“. *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld: transcript, 2016. S. 49-66, hier S. 61.

6 Z. B. ebd., S. 49f.; 61f.

7 Vgl. z. B. ebd., S. 64.

Aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive sind ästhetische Praktiken, so Reckwitz, Praktiken, bei denen „die Mobilisierung der Sinne und Empfindungsweisen selbst das Ziel und die Struktur der Praxis ausmachen“<sup>8</sup>:

Ästhetische Praktiken und Subjektivierungsweisen betreiben eine aktive Semiotisierung und Fiktionalisierung der Wirklichkeit [...]. Das rationalistische Gegenmodell ist hier ein Alltagsrealismus: eine Praxis, die auf zweck- oder normorientiertem Handeln beruht, setzt in der Regel und mit Ausnahme von Krisensituationen die Gegenstände und Zusammenhänge der Welt als objektive Entitäten voraus und enthält sich jeder pragmatisch überflüssigen Reflexion interpretativer Kontingenzen. Diese interpretative Kontingenz zu öffnen, die Zeichenhaftigkeit und Mehrdeutigkeit der Dinge zu demonstrieren und auszuprobieren, muss in diesem Kontext als nutzlos, riskant oder pathologisch erscheinen. Ästhetische Praktiken betreiben die umgekehrte Strategie: Im Interesse an einer Steigerung und Intensivierung von Erleben, Wahrnehmung, Gestaltung und Affekt forcieren sie eine offensive Semiotisierung von Welt. Deren Entitäten und Eigenschaften hängen von Bedeutungssystemen ab, mit denen sich experimentieren lässt. Die Welt ist in diesem Sinne keine natürliche, sondern eine künstliche, in Bezeichnungspraktiken und ihren „ways of worldmaking“ (Goodman) gemachte, die immer wieder neue Möglichkeiten der Interpretation bietet. In diesem Sinne ist auch die Praxis der kreativen Gestaltung als eine Bedeutungsneuproduktion zu verstehen [...].<sup>9</sup>

Formen des Dokumentarischen in der Literatur problematisieren genau diese Unterscheidung zwischen ästhetischen Praktiken und Praktiken des „zweck- oder normorientierten Handelns“. Im Dokumentarischen – hier Susanne Knaller folgend – „verweist“ das Dokument „auf ein Faktum“ und wird „selbst zum Sachverhalt“.<sup>10</sup> Das wiederum hat Implikationen, die über ein enges Literaturverständnis hinausgehen.<sup>11</sup> Mit ihrem „Verweisen auf ein Faktum“ basiert die Ästhetik des Dokumentarischen auf der sogenannten „referentiellen Illusion“, die Roland Barthes beschreibt: „Au niveau du discours l'objectivité [...] apparaît ainsi comme une forme particulière d'imaginaire, le produit de ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle, puisqu'ici l'historien prétend laisser le référent parler tout seul.“<sup>12</sup> Das Dokumentarische kann also als

8 Andreas Reckwitz. „Sinne und Praktiken. Die sinnliche Organisation des Sozialen“. *Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur*. Hg. Hanna Katharina Göbel/Sophia Prinz. Bielefeld: transcript, S. 441-455, hier S. 452.

9 Andreas Reckwitz. „Elemente einer Soziologie des Ästhetischen“. *Erleben, Erleiden, Erfahren: Die Konstitution sozialen Sinns jenseits instrumenteller Vernunft*. Hg. Kay Junge/Daniel Suber/Gerold Gerber. Bielefeld: transcript, 2015. S. 297-318, hier S. 307.

10 Susanne Knaller. *Die Realität der Kunst. Programme und Theorien zu Literatur, Kunst und Fotografie seit 1700*. Paderborn: Fink, 2015. S. 152.

11 Vgl. dazu Susanne Knaller. „Realismus und Dokumentarismus. Überlegungen zu einer aktuellen Realismustheorie“. *Realismus in den Künsten der Gegenwart*. Hg. Dirck Linck u. a. Zürich: diaphanes, 2010. S. 175-189, hier S. 188.

12 Roland Barthes. „Le discours de l'histoire“. *Studies in Semiotics / Recherches sémiotiques* 6.4 (1967): S. 63-75, hier S. 69.

eine „Inszenierung“<sup>13</sup> und mit Agnes Bidmon als ein „Darstellungsmodus“ beschrieben werden.<sup>14</sup>

Auf dieser Grundlage kann das Dokumentarische als eine Textpraktik der entgrenzten Literatur gefasst werden, die jeweils „kontextspezifische Umdeutungen“<sup>15</sup> erfährt, also Aktualität (Form) annimmt.<sup>16</sup> Dokumentarische Textpraktiken stehen in Austauschbeziehungen mit anderen dokumentarischen, aber auch mit fiktionsgenerierenden bzw. pseudodokumentarischen Operationen und transformieren sich in intra- und intermedialen Bezugnahmen. Autofiktionale Texte erweitern den Spielraum des Dokumentarischen um mögliche Zuschreibungen. Während die faktuale dokumentarische Erzählung Ščerbaks mittels referentieller Praktiken<sup>17</sup> Wirklichkeitsbezüge diskursiv behauptet, bleibt das Autofiktionale Carrères in der Schwebel.<sup>18</sup> Wenn im Rahmen des Fiktionalen etwa durch Namensgleichheit die Identität von Autor:in und Erzähler:in behauptet wird, spielt das Autofiktionale „auf paradoxe Weise mit der Grenze zwischen fiktionalem und nichtfiktionalem Erzählen“<sup>19</sup> und problematisiert – wie das Dokumentarische, aber auf andere Weise – die Frage nach den „Grenzen zwischen Literatur und Nicht-Literatur“.<sup>20</sup> In den folgenden Analysen möchte ich den vermuteten Wechselbeziehungen zwischen Formen

13 Ilya Kukulín. „Documentalist Strategies in Contemporary Russian Poetry“. *The Russian Review* 69.4 (2010): S. 585-614, hier S. 585.

14 Agnes Bidmon. „Streng vertraulich! Dokufiktionales Erzählen als Schreibweise des Politischen in der Literatur der Gegenwart anhand von Ilija Trojanows Macht und Widerstand“. *Politische Literatur. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*. Hg. Christine Lubkoll/Manuel Illi/Anna Hampel. Stuttgart: Metzler, 2019. S. 421-440, hier S. 427.

15 Andreas Reckwitz. „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive“. *Zeitschrift für Soziologie* 32.4 (2003): S. 282-301, hier S. 294.

16 Friedrich Balke/Leander Scholz. „The Medium as Form“. *Media, Culture, and Mediality. New Insights into the Current State of Research*. Hg. Ludwig Jäger/Erika Linz/Irmela Schneider. Bielefeld: transcript, 2010. S. 37-48, hier S. 41.

17 Siehe dazu Frank Zipfel. „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“ *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hg. Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer. Berlin/New York: de Gruyter, 2009. S. 285-314, hier S. 298. Zipfel unterscheidet zwischen „referentieller Praxis“ und „Fiktions-Praxis“ folgendermaßen: „Die referentielle Praxis wird durch die Behauptungsregeln bzw. durch die Konversationsmaximen der Ehrlichkeit in Bezug auf das tatsächlich in der Welt Passierte, die Fiktions-Praxis wird durch Regeln wie das Realitätsprinzip und durch den *make-believe*-Zusammenhang in Bezug auf erfundene Geschichten bestimmt.“ (Ebd., S. 298).

18 Es bleibt, in Zipfels Worten, die „Verwirrung, dass der Text weder nach den Leseinstruktionen des Referenz-Paktes noch nach denen des Fiktions-Paktes eindeutig aufzulösen ist“ (ebd., S. 306).

19 Matias Martínez. „Fiktionalität“. *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Hg. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007. S. 240.

20 Zipfel. Autofiktion (wie Anm. 17). S. 186.

der Entgrenzung zwischen Literatur und Nicht-Literatur und Formen von „entgrenzter Arbeit“ nachgehen.

## Jurij Ščerbak: *Černobyl'* (1987)

Jurij Ščerbak, geboren 1934, arbeitete als Schriftsteller, Mediziner und Politiker; seine Arbeit ist eng verbunden mit der ukrainischen Reaktion auf die Nuklearkatastrophe von Černobyl' am 26. April 1986. Er war Mitbegründer der Umweltschutzgruppe ‚Selenyj Svit‘ (‚Grüne Welt‘), die später zur Bürgerbewegung ‚Ruch‘ (‚Bewegung‘) anwuchs und damit maßgeblich an der Perestrojka (ukrain. ‚perebudova‘) in der Ukraine beteiligt war. Nach dem Ende der Sowjetunion engagierte er sich weiter politisch, u. a. als Vorsitzender der ukrainischen Partei der Grünen.<sup>21</sup>

Jurij Ščerbaks „dokumentarische Erzählung“ *Černobyl'* erschien zuerst 1987 in den Juni- und Juli-Ausgaben der Zeitschrift *Junost'*.<sup>22</sup> Sie ist einer der ersten Texte des literarisch-dokumentarischen Genres der literarischen Reaktionen auf die Nuklearkatastrophe von Černobyl'.<sup>23</sup> Dieses Genre, so Tatjana Hofman, zeichnet sich besonders durch seine „Intervention gegen die offizielle (post-) sowjetische Verschweigungspolitik“ aus.<sup>24</sup> Damit, so Hofman, arbeiteten die Autor:innen dieses Genres gegen die staatliche Informationssperre, die „aus der atomaren Katastrophe zusätzlich eine Informationskatastrophe gemacht haben.“<sup>25</sup> Auch in Ščerbaks Text ist die Auseinandersetzung mit den Aufgaben

21 Oleksandr Stegnij. „Die Umweltbewegungen in der Ukraine nach Tschernobyl. Retrospektive und aktueller Stand“. *Politik und Gesellschaft nach Tschernobyl. (Ost-) Europäische Perspektiven*. Hg. Melanie Arndt. Berlin: Ch. Links, 2016. S. 53-77, hier S. 62; Kerstin Jobst. *Geschichte der Ukraine*. Stuttgart: Reclam, 2015. S. 235.

22 Eine überarbeitete und erweiterte Fassung erschien 1991 in Buchform unter dem Titel *Černobyl'. Dokumental'noe povestvovanie (Černobyl'. Dokumentarische Erzählung)*. Zu den Unterschieden zwischen den beiden Fassungen siehe Andrea Zink. „Versuche über das Nichts: Tschernobyl in Text und Bild“. *Osteuropa* 61.7 (2011): S. 81-94, hier S. 83f. Wegen des für das Thema dieses Aufsatzes überaus aufschlussreichen Vorworts in der ersten Fassung, das in der Buchfassung von 1991 fehlt, nehme ich im Folgenden die erste Fassung von 1987 als Textgrundlage.

23 Vgl. dazu ebd., S. 83. Sukhenko spricht in diesem Zusammenhang von „nuclear energy‘ narration in Ukrainian ecocritical studies“ und dem „Chernobyl genre“ (Inna Sukhenko. „Nuclear Energy‘ Narration Within Ukrainian Ecocritical Context“. *Visnyk dniproperetrov'skogo universytetu imeni Al'freda Nobelja. Serija, Filologični nauky* 2.8 (2014): S. 7-12, hier S. 7; für eine Auflistung der wichtigsten Texte dieses Genres siehe Viktorija Abakumova. „Černobyl'skij faktor v pozicii chudožestvennoj intelligencii Ukrainy: Istoričeskij aspekt (1985-1991 gg.)“. *Učenyje zapiski orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: Gumanitarnye i social'nye nauki* 37.3-1 (2010): S. 76-81, hier S. 78.

24 Tatjana Hofmann. *Literarische Ethnografien der Ukraine: Prosa nach 1991*. Basel: Schwabe, 2014. S. 182.

25 Ebd.

von Literatur in einem Staat, in der der offiziellen Berichterstattung nicht zu trauen ist, ein zentrales Thema.

In seinem Vorwort geht Ščerbak ausführlich darauf ein, welchen Einfluss seiner Ansicht nach die Extremerfahrung Černobyl' auf literarisches Schreiben hat; er reflektiert die Möglichkeiten und Grenzen der diskursiven Erfassung des Geschehens und die Unzulänglichkeit herkömmlicher literarischer Verfahren im Umgang mit einer Extremerfahrung wie dem Reaktorunfall und seinen Folgen. Die Katastrophe veranlasst den Autor zu poetologischen Überlegungen zum Schreiben. In Anbetracht der Katastrophe wird fiktionale Literatur als unzureichend, ja geradezu vermessen zurückgewiesen.<sup>26</sup> Belletristik steht im Verdacht, der Situation nicht gerecht zu werden, denn das Allgemeine der fiktionalen Erzählung darf sich hier nicht vor das Besondere der Extremerfahrung Černobyl' stellen.<sup>27</sup> Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen verlangt Ščerbak ein ethisches dokumentarisches Schreiben, das nicht die künstlerische Form, sondern die Darstellung der konkreten Arbeit in den Mittelpunkt rückt, weil ein solcher dokumentarischer Zugang, so die Annahme, anders als fiktionale Literatur mit der Welt unmittelbar umgehe:

Какие наши литературные или бытовые, зачастую мелкие и жалкие, проблемы могли сравниться с драмой этих людей, которые вели себя с высоким человеческим достоинством? [...] Одно время после того, что я узнал и увидел в Чернобыле, мне казалось, что я уже никогда не возьмусь за перо – все традиционные литературные формы, все тонкости стиля и ухищрения композиции – все казалось мне бесконечно далеким от правды, искусственным и ненужным.<sup>28</sup>

Was ist denn unser alltägliches, lächerlich kleinkariertes Leben, welches wir zu Literatur verarbeiten, gegen das Drama dieser Menschen, die sich so würdig verhalten haben? [...] Nach allem, was ich in Tschernobyl gesehen und erfahren habe, dachte ich eine lange Zeit, nie mehr schreiben zu können – all die traditionellen literarischen Formen, die stilistischen Feinheiten und kompositorischen Kniffe schienen mir so unendlich weit von der Wahrheit entfernt, so künstlich und unnötig.<sup>29</sup>

26 Jurij Ščerbak. „Černobyl'. Dokumental'naja povest'“. *Junost'* 6.385 (1987): S. 46-66, hier S. 47.

27 Zur Zuschreibung des Allgemeinen zum Fiktionalen und dem Besonderen zum Faktualen siehe z. B. Zipfel. *Autofiktion* (wie Anm. 17). S. 309; zu einem ähnlichen Fall einer ethischen Ablehnung des fiktionalen Allgemeinen bei Varlam Šalamov siehe Alena Heinritz. „Forms of Work as Work of Form: The Poetics of Work and Labor in Texts by Tret'yakov, Platonov, and Shalamov“. *Forms at Work: New Formalist Approaches in the Study of Literature, Culture, and Media*. Hg. Elizabeth Kovach/Imke Polland/Ansgar Nünning. Trier: WVT, 2021. S. 105-120, hier S. 115.

28 Ščerbak. Černobyl', 6.385 (wie Anm. 26). S. 48.

29 Jurij Stscherbak. *Protokolle einer Katastrophe*. Übers. Barbara Conrad. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1988. S. 12.



Hier klingen Reckwitz anfangs zitierte Ausführungen zu der Grenze zwischen ästhetischen Praktiken und Praktiken des „zweck- oder normorientierten Handelns“ wider: Literarische Praktiken, die „die Zeichenhaftigkeit und Mehrdeutigkeit der Dinge [] demonstrieren und aus[]probieren“ erscheinen vor dem Hintergrund der nuklearen Katastrophe nicht nur „nutzlos, riskant oder pathologisch“, sondern auch als zynisch.<sup>30</sup> Ščerbak löst das Problem der Darstellbarkeit der Katastrophe, indem er sich den Textpraktiken des Dokumentarischen bedient. In seinem Buch möchte er die Stimmen der Menschen sprechen lassen, die an der Eindämmung und Beseitigung der Folgen beteiligt waren:

Полное осмысление происшедшего [...] – дело будущего [...]. Придет время – я верю в это, – когда чернобыльская эпопея [...] предстанет пред нами во всей ее трагической полноте [...]. Думаю, что для создания такой эпопеи понадобятся новые подходы, новые литературные формы, отличные, скажем, от ‚Войны и мира‘ или ‚Тихого Дона‘. Какими они будут? Не знаю. А пока... Пока мне хочется предложить читателю своеобразный монтаж документов и фактов, свидетельств очевидцев – вскоре после аварии мне довелось не раз бывать в Зоне и в районах, прилежащих к ней.<sup>31</sup>

Noch läßt sich das Geschehen gar nicht voll ermessen [...] Doch bin ich fest davon überzeugt, daß einst das Epos von Tschernobyl [...] in seiner ganzen Tragik ersteht. [...] Dazu bedarf es eines neuen Zugriffs, neuer literarischer Formen, anders als etwa ‚Krieg und Frieden‘ oder ‚Der stille Don‘. Welche es sein werden? Das weiß ich nicht. Einstweilen möchte ich nur diese Montage vorlegen: Dokumente, Fakten und Augenzeugenberichte, da ich schon bald nach dem Unglück mehrfach in der ZONE und den angrenzenden Gebieten war.<sup>32</sup>

Nach dieser Vorgabe ist sein Buch aufgebaut: Seine eigene dokumentarische Erzählung wechselt ab mit unterschiedlich langen Teilen, die mit Namen überschrieben sind, in denen Beteiligte, Betroffene, Arbeiter:innen und Verantwortliche berichten. Diese Teile werden oft eingeleitet durch einige erklärende Worte zum Beruf und zum Zusammenhang der Person mit der Reaktorkatastrophe und mit den Umständen des Kontakts zum Autor. Es folgen dann die Berichte der Personen in Anführungszeichen.

Mit seinen poetologischen Überlegungen greift Ščerbak auf die Tradition des Dokumentarischen als moralische Instanz der Wahrheitssuche zurück, die in der russischen und sowjetischen Literatur vielfach zutage tritt. Besonders im Zusammenhang mit der Gegenerinnerung ab den 1960er Jahren, die dem herrschenden sowjetischen Diskurs eine Alternative entgegenzustellen versuchte, bekam das Dokumentarische bei der Suche nach einer „Wahrheit“ jenseits der Ideologie moralische Autorität.<sup>33</sup> Literatur und bürgerrechtliches Engagement wurden

30 Reckwitz. Elemente einer Soziologie des Ästhetischen (wie Anm. 9). S. 307.

31 Ščerbak. Černobyl', 6.385 (wie Anm. 26). S. 47.

32 Stscherbak. Protokolle einer Katastrophe (wie Anm. 29). S. 8f.

33 Z. B. Jurij Ma'cev. „Pravdoiskanija“. *Vol'naja russkaja literatura 1955-1975*. Frankfurt a. M.: Posev, 1976. S. 186-233, hier S. 186; 233. Für die prägende Rolle, die



eng verknüpft mit dem Ruf nach „Aufrichtigkeit“. <sup>34</sup> Auch Ščerbak verbindet seine dokumentarische Arbeitsweise mit diesem moralischen Wahrheitsbegriff:

Мне казалось очень важным сохранить документальный, невыдуманный характер этих человеческих исповедей. Мне хотелось, чтоб сохранилась правда. <sup>35</sup>

Es war mir besonders wichtig, den dokumentarischen Charakter dieser menschlichen Zeugnisse zu bewahren. Ich wollte, daß die Wahrheit erhalten bliebe. <sup>36</sup>

Diese Wahrheit verbindet er direkt mit den gesamtgesellschaftlichen Zielen der *glasnost*:

Мне думается, что интересы гласности – этого важнейшего фактора перестройки нашего общества в духе решений XXVII съезда партии – требует принципиального и открытого обсуждения этой проблемы. Настало время снять с нее покров таинственности. <sup>37</sup>

Ich glaube, im Interesse von Glasnost – diesem wichtigsten Faktor bei der Umgestaltung unserer Gesellschaft im Geiste der Beschlüsse des 27. Parteitags – ist eine prinzipielle und offene Diskussion dieses Problems erforderlich. Die Zeit ist gekommen, Schluß zu machen mit dem Verheimlichen von Problemen. <sup>38</sup>

Die Forderung nach einer neutralen und transparenten Berichterstattung im Kontext seiner Befragung von Arbeiter:innen verbindet Ščerbak mit einer Beschreibung neuer Arbeitsweisen, die der Reaktorunfall notwendig gemacht habe. Durch die Katastrophe verändere sich nämlich die Einstellung zu Arbeit grundlegend. Während es den Arbeiter:innen vor der Katastrophe primär darauf angekommen wäre, den Schein zu wahren, bei fehlender Kontrolle aber sofort zu versuchen, sich der Arbeit zu entziehen <sup>39</sup>, sei es nach der Katastrophe zwangsläufig zu einer Unterordnung aller Lebensbereiche unter das, was eben getan werden musste, gekommen – auch um den Preis der Gesundheit.

Deutlich wird das zum Beispiel in der Erzählung Akimovs, Hauptmann der Feuerwehrkompanie der Armee, von einer Situation, in der möglichst schnell radioaktiv verseuchtes Wasser aus dem Reaktor gepumpt werden musste:

Когда мы объявили, что нужны восемь добровольцев, весь личный состав, находившийся в строю, – все сделали шаг вперед. [...] Обстановка, которая

---

Varlam Šalamov in diesem Zusammenhang gespielt hat, siehe Heinritz. *Forms of Work* (wie Anm. 27).

34 Georg Witte. *Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1989. S. 4; 8.

35 Ščerbak. *Černobyľ*, 6.385 (wie Anm. 26). S. 48.

36 Stscherbak. *Protokolle einer Katastrophe* (wie Anm. 29). S. 15.

37 Ščerbak. *Černobyľ*, 6.385 (wie Anm. 26). S. 62.

38 Stscherbak. *Protokolle einer Katastrophe* (wie Anm. 29). S. 85.

39 Ščerbak. *Černobyľ*, 6.385 (wie Anm. 26). S. 51.

сложилась на станции, говорила от том, что надо действовать быстро и решительно. Личный состав воспринял поставленную задачу, как полагается, и уже на станции не было лишних указаний, добавлений, только работа.<sup>40</sup>

Als wir bekanntgaben, daß wir acht Freiwillige brauchten, meldete sich die gesamte Belegschaft, die sich im Gebäude befand. [...] Die Situation [...] erforderte rasches und entschlossenes Handeln. Das Personal nahm also die Aufgabe in Angriff, wie es sich gehört, und ab sofort gab es auf der Station keine überflüssigen Anweisungen und Kommentare mehr, nur noch die Arbeit.<sup>41</sup>

In *Černobyl'. Dokumental'naja povest'* finden sich viele vergleichbare Berichte von Arbeit. In den hier versammelten Zeitzeug:innenberichten geht es immer wieder um Menschen, die ihren Beruf ohne Rücksicht auf ihre Gesundheit ausüben, etwa um eine Telefonistin, die vor Überanstrengung in Ohnmacht fällt.<sup>42</sup> Es seien gerade die größere Selbstständigkeit und Verantwortung, stellt der Atomphysiker Legasov fest, die nach der Katastrophe zu einer Befriedigung durch die Arbeit geführt haben. Die Ausnahmesituation habe es unmöglich gemacht, für den Arbeitsprozess hinderliche bürokratische Strukturen aufrecht zu erhalten:

Ситуация драматичная, но в условия предоставленной самостоятельности, сопряженной с ответственностью, удалось организованными усилиями множества людей и ограничить число пострадавших, и сравнительно быстро локализовать масштабы аварии.<sup>43</sup>

Die Lage war dramatisch, aber bei der uns eingeräumten Selbstständigkeit verbunden mit der Verantwortung, gelang es mit den vereinten Kräften einer Vielzahl von Leuten, sowohl die Zahl der Betroffenen zu begrenzen als auch relativ rasch das Unglück in seinen Dimensionen zu lokalisieren.<sup>44</sup>

Deregulierung und Enthierarchisierung führen in der Extremsituation der Katastrophe zu Formen entgrenzter Arbeit, die als effizienter wahrgenommen werden, als die vorherigen Arbeitsweisen.<sup>45</sup> Vor diesem Hintergrund versteht Ščerbak, wie er am Ende des Buches schreibt, seine eigene dokumentarische Montage von Stimmen als Warnung und einen Aufruf zur Veränderung der Arbeit:

И если их голоса, их правда не будут услышаны, если все останется по-старому, если мы будем учиться ,чему-нибудь и как-нибудь', если будем работать, как и работали, – спустя рукава, на халтуру, [...] если высшей доблестью на разных иерархических ступенях государства будет по-прежнему считаться

40 Jurij Ščerbak. „Černobyl'. Dokumental'naja povest'“. *Junost'* 7.386 (1987): S. 33-53, hier S. 36.

41 Stscherbak. Protokolle einer Katastrophe (wie Anm. 29). S. 112.

42 Ščerbak. Černobyl', 7.386 (wie Anm. 40). S. 44.

43 Ebd., S. 50.

44 Stscherbak. Protokolle einer Katastrophe (wie Anm. 29). S. 168.

45 Vgl. dazu Balint. Erzählte Entgrenzungen (wie Anm. 2). S. 40.

лишь беспрекословное подчинение приказам, а не творческое сопоставление разных, свободно выражаемых мнений, – то это будет означать, что мы ничему не научились и что уроки Чернобыля прошли понапрасну.<sup>46</sup>

Und wenn ihre Stimmen, ihre Wahrheit nicht gehört werden, wenn alles beim alten bleibt, wenn wir weiterhin nur ‚irgendwas und irgendwie‘ lernen, wenn wir weiter arbeiten wie früher, schlampig, mit Pfuschi, [...] wenn als höchster Heldennut auf den verschiedenen hierarchischen Stufen unseres Staates nach wie vor nur widerspruchslose Unterwerfung gilt und nicht das schöpferische Gegeneinanderhalten von unterschiedlichen frei ausgesprochenen Meinungen – dann wird das bedeuten, daß wir nichts gelernt haben und daß die Lehren von Tschernobyl vergeblich waren.<sup>47</sup>

An die Stelle von blindem Obrigkeitseingebundenheit im Bereich der Arbeit sollen Eigenverantwortung und Transparenz treten.

Vorbilder für eine Arbeit, die mit Hingabe an die Wahrheit und bis zur Selbstaufösung betrieben wird, sieht Ščerbak in den Berichtersterter:innen der Nuklearkatastrophe. Am Beispiel der Kameraleute des ukrainischen Fernsehens berichtet er:

Юра Коляда был первым телевизионным оператором в мире, которому довелось в мае 1986 года снимать развал реактора. Каждый шаг приближения к объекту ‚стоил‘ в те дни десятки рентген. [...] Вот какой ценой добывалась правда о Чернобыле, правда, сама по себе ставшая серьезнейшим предупреждением всем нам.<sup>48</sup>

Juri Koljada war der erste Kameramann der Welt, der im Mai 1986 die Trümmer des Reaktors aufzunehmen hatte. Jeder Schritt näher zum Objekt ‚kostete‘ damals Dutzende Röntgen. [...] Das ist der Preis, zu dem wir die Wahrheit über Tschernobyl erfahren haben, die Wahrheit, die für sich genommen schon zur Warnung für uns alle geworden ist.<sup>49</sup>

Eine transparente Berichterstattung und die dokumentarische Arbeit von Journalist:innen über die Nuklearkatastrophe geht zwangsläufig mit einer Gefährdung der Gesundheit einher. Angesichts der Katastrophe scheint eine Trennung zwischen biologischem Leben und Arbeit, zwischen dokumentarischer Literatur, Journalismus und den objektiven Entitäten der Wirklichkeit und ihren Zwängen nicht nur moralisch fragwürdig, sondern schlichtweg unmöglich. Eine als lebensfern wahrgenommene Belletristik genügt Ščerbaks poetologischen Ausführungen zufolge diesen Anforderungen nicht. Der vorliegende Text von einem Autor, der sich nach eigenen Aussagen selbst nach dem

46 Ščerbak. Černobyl', 7.386 (wie Anm. 40). S. 52.

47 Stscherbak. Protokolle einer Katastrophe (wie Anm. 29). S. 176.

48 Ščerbak. Černobyl', 7.386 (wie Anm. 40). S. 52. Der Regisseur Vladimir Ševčenko und andere kamen auf diese Weise ums Leben (Abakumova. Černobyl'skij faktor (wie Anm. 23). S. 77).

49 Stscherbak. Protokolle einer Katastrophe (wie Anm. 29). S. 177.

Unfall in der Zone aufgehalten hat, wird damit ebenfalls zum Dokument radikal entgrenzter Arbeit.

### Emmanuel Carrère: *Un roman russe* (2007)

Auf vollkommen andere Art und Weise werden auch in Carrères autofiktionalem Roman *Un roman russe* (2007) die Grenzen zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit und zwischen Literatur und Nicht-Literatur problematisiert. Der Autor Emmanuel Carrère, geboren 1957, widmet sich in seinen Texten seit den 2000er Jahren einer „poétique de la véridicité à la lisière entre la littérature documentaire, l'enquête, le rapport et l'écriture biographique.“<sup>50</sup> In *Un roman russe* wird über diese Poetik hinaus metatextuell minutös der Arbeitsprozess des autofiktionalen Autors Emmanuel Carrère beim Schreiben des Buches „Un roman russe“ begleitet, sodass Fabien Gris den Roman als „une figuration du réel au carré, une enquête sur l'enquête“ bezeichnet.<sup>51</sup> Die folgende Analyse hat das Ziel, die Arbeit des Protagonisten vor dem Hintergrund einer spätmodernen Wirklichkeit der Entgrenzung des Ästhetischen zu beleuchten.

Im Mittelpunkt der Erzählung steht der autofiktionale Ich-Erzähler, der Autor Emmanuel Carrère. Er reist gemeinsam mit einem kleinen Kamerateam und einem Übersetzer in die russische Kleinstadt Kotel'nič, um dort eine Fernsehreportage über einen ungarischen Soldaten zu drehen, der 1945 von sowjetischen Soldaten gefangengenommen wurde und dann als verschollen galt, bis er im Jahr 2000 in einer psychiatrischen Klinik in Kotel'nič gefunden wurde. Nach Abschluss dieser Auftragsarbeit plant der Ich-Erzähler eine weitere Reportage in Kotel'nič. Diesmal soll kein Thema festgelegt werden; vielmehr möchte er einen Film drehen, um zu erfahren, was darin zu sehen sein wird.<sup>52</sup> Indem aber nun das Thema offenbleibt, wird die dokumentarische Arbeit selbst zum Thema: Die Widerständigkeit der Wirklichkeit gerät in den Vordergrund und damit „[l]es apories, la perte de sens, les manques inhérents, tout ce que Barthes appelait ‚les troubles de la causalité‘ propres au fait-divers“.<sup>53</sup> Während in diesem Film so zunächst einfach alles zum Thema wird, verschwimmen die Grenzen zwischen Film und Wirklichkeit. Für die Dokumentarfilmer gibt es dadurch kein Ende

50 Patricia Martínez García. „Poétique de la non-fiction: le discours métalittéraire dans les récits d'Emmanuel Carrère“. *Relief – Revue électronique de littérature française* 13.2 (2019): S. 45-62, hier S. 46; siehe auch Daisy Connon. *Subjects Not-at-home: Forms of the Uncanny in the Contemporary French Novel. Emmanuel Carrère, Marie NDiaye, Eugène Savitzkaya*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2010. S. 23.

51 Fabien Gris. „Emmanuel au carré. Un roman russe ou l'écriture des retours“. *Roman* 20-50 1.57 (2014): S. 35-46, hier S. 44f.

52 Emmanuel Carrère. *Un roman russe*. Paris: P. O. L., 2016. S. 80. Auch hierbei handelt es sich um eine „figuration du réel au carré“ (Gris. Emmanuel au carré (wie Anm. 51)): Der Film, dessen Entstehung im Roman beschrieben wird, wurde 2003 unter dem Titel *Retour à Kotelnitch* der Öffentlichkeit vorgestellt (siehe dazu z. B. ebd., S. 35).

53 Martínez García. Poétique de la non-fiction (wie Anm. 50). S. 61.

der Arbeit am Film mehr; ihre Arbeit ist entgrenzt. Potenziert und ins Absurde geführt wird dieser Aufbau, wenn sich das Team die Aufgabe stellt, den Reporter der Lokalzeitung bei der Arbeit zu filmen. Der Plan scheitert daran, dass es die Aufgabe eben dieses Journalisten ist, das Filmteam zu interviewen.<sup>54</sup> Schwierig ist auch, dass dieser Journalist, von dem sich das Filmteam Hintergrundinformationen über die Kleinstadt erhofft, der Devise folgt, nur Positives zu dokumentieren.<sup>55</sup> Der Arbeit des Filmteams wiederum schlägt aus der Bevölkerung großes Misstrauen entgegen, weil sie davon ausgeht, der einzige Grund, aus dem sich ein französisches Filmteam für ihre Stadt interessieren könnte, sei ein voyeuristisches Interesse an der dortigen Trostlosigkeit.<sup>56</sup>

Um die Widerstände der Menschen in Kotel'nič gegen das Gefilmtwerden zu umgehen, beschließt der autofiktionale Erzähler Carrère, als Leiter des Teams, Ania, eine junge Frau, die gut Französisch spricht, als zweite Dolmetscherin anzustellen. Sie soll zur Protagonistin des Films werden, ohne es in ihrer Rolle als Teammitglied selbst zu merken:

Je propose à Ania de nous assister comme interprète d'appoint. C'est cousu de fil blanc, je n'ai évidemment pas besoin de deux interprètes et j'ai beau lui expliquer qu'il s'agit d'un stratagème, notre Sacha tire un peu la gueule, comme si je faisais savoir à la face du monde que je suis mécontent de ses services. Mais en m'assurant ceux d'Ania, je compte qu'elle commente nos rencontres, à sa façon libre et imprévisible, et ainsi qu'en croyant être notre assistante elle devienne un personnage à part entière du film.<sup>57</sup>

Dem Objekt der dokumentarischen Darstellung wird also weisgemacht, es sei Subjekt der Darstellung, sodass die Grenzen zwischen Dokumentieren und Dokumentiertem verschwimmen. Schnell gesteht sich der Erzähler aber seine Desillusionierung ein: Ania, die ihm zuvor geheimnisvoll und originell erschienen ist, entpuppt sich plötzlich für ihn als durchschnittlich und provinziell.<sup>58</sup> Ohne es zu wissen oder zu wollen, entzieht sich Ania der Kontrolle des dokumentierenden Blicks des Erzählers, indem sie sich als Protagonistin der von dem Erzähler geplanten Reportage schlicht als zu wenig ‚literarisch‘ herausstellt. Erst zuletzt, als der Erzähler bereits wieder nach Frankreich zurückgekehrt ist, erfährt er, dass Ania gemeinsam mit ihrem kleinen Sohn ermordet wurde. Er reist ein letztes Mal zurück nach Kotel'nič, um die Ermittlungen, die Beerdigung und die Trauer der Angehörigen zu dokumentieren und in seinen Film aufzunehmen. Zuletzt, so der Erzähler Carrère, kann der Film durch dieses unvorhersehbare Ereignis doch noch fertiggestellt werden, da er nun durch den Mord eine Handlung erhält.<sup>59</sup>

54 Carrère. *Un roman russe* (wie Anm. 52). S. 204.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 205.

57 Ebd., S. 227f.

58 Ebd., S. 229f.; 237f.

59 Ebd., S. 349.

Emmanuel Carrère reflektiert in seinem Roman *Un roman russe* entgrenzte künstlerische Arbeit vor dem Hintergrund des Kreativitätsdispositivs im Kulturkapitalismus der Spätmoderne, das geprägt ist von den „Strukturmerkmalen des Kunstfeldes“. <sup>60</sup> Sein autofiktionaler Text kann als „literarische Inszenierung der grundsätzlichen Fiktionalität des Realen verstanden werden“ <sup>61</sup> – der Protagonist betrachtet nämlich die ihn umgebende Wirklichkeit aus einer ästhetischen Perspektive. Diese Wahrnehmung des Protagonisten kann vor dem Hintergrund von Reckwitz' Überlegungen zur Hegemonie des Kreativitätsdispositivs in der Spätmoderne gelesen werden. Reckwitz zufolge kommt es in der Spätmoderne infolge des sogenannten „Kreativitätsdispositivs“, das spätestens seit den 1980er Jahren die Gesellschaft entscheidend prägt, zu einer Ausdehnung ästhetisch imprägnierter Praktiken auf Kosten nichtästhetischer Praktiken. <sup>62</sup> Das bedeutet, dass auch die Bereiche der Gesellschaft, die noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts wegen Phänomenen wie Industrialisierung und Kapitalisierung <sup>63</sup> eindeutig der Sphäre des Funktionalen und Zweckrationalen zugeordnet wurden (wie die der Lohnarbeit), nun vor dem Hintergrund des Ästhetischen betrachtet werden müssen. Das betrifft freilich nicht den prekären Niedriglohnsektor und auch nicht die Arbeit der, wie Reckwitz sie nennt, „alten Mittelklasse“ der industriellen Moderne, die auf den Werten der Disziplin und der „Anpassung an Normalitätserwartungen, auf den Werten der Leistung und des sozialen Status als Zweck an sich“ beruhte. <sup>64</sup> In der kreativen „neuen Mittelklasse“ jedoch dient Arbeit nicht mehr in erster Linie dem Erwerb von Lohn, sondern folgt den Werten der „Selbstentfaltung“, der „Kreativität und Individualität/Singularität und dem Lob des Emotionalen und des subjektiven Erlebens“. <sup>65</sup>

Diese Formen der Arbeit stehen jedoch in nicht geringerem zweckrationalem Zusammenhang als andere Formen der Lohnarbeit, sollen sie doch zum sozialen Prestige beitragen: In der von Reckwitz beschriebenen Spätmoderne kommt es vor dem Hintergrund eines solchen Kreativitätsdispositivs zu einer „Doppelstruktur“ aus der „romantische[n]‘ Aspiration der Entfaltung des Selbst“ und des „bürgerliche[n]‘ Ziels des sozialen Erfolgs“ <sup>66</sup>, die sich, auch vor dem Hintergrund eines sich wandelnden Mediendispositivs, sowohl in der postindustriellen Arbeitswelt, als auch im Bereich der Literatur niederschlägt. <sup>67</sup> Zugleich wirkt diese Entwicklung aber auch zurück auf den Bereich der Kunst, wenn nun künstlerische Schöpfung als künstlerische ‚Arbeit‘ normalisiert wird: <sup>68</sup> „Der

---

60 Andreas Reckwitz. *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp, 2017. S. 118.

61 Zipfel. Autofiktion (wie Anm. 17). S. 305.

62 Andreas Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp, 2012. S. 30.

63 Ebd., S. 31.

64 Andreas Reckwitz. *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. Berlin: Suhrkamp, 2019. S. 84.

65 Ebd.

66 Ebd., S. 26; 210.

67 Ebd., S. 19.

68 Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität* (wie Anm. 62). S. 93.



Künstler ist ein Arbeiter mit dem Material, er wird gewissermaßen selbst zum Medium, durch das sich das Material arrangiert.<sup>69</sup>

Vor diesem Hintergrund müssen nun die Ausführungen des Protagonisten zu seiner Arbeit in *Un roman russe* gelesen werden. Der Protagonist Carrère versteht seine Arbeit als „kreative Arbeit“; er erwartet von seiner Arbeit, die „die ganze Persönlichkeit fordert“<sup>70</sup> und „primär intrinsisch motiviert“<sup>71</sup> ist, „mehr als nur Broterwerb“<sup>72</sup>. Seine Freundin Sophie grenzt sich aus seiner Sicht scharf davon ab, da sie arbeitet, um Geld zu verdienen:

Nos vies sont différentes, nos amis aussi. La plupart des miens s'adonnent à des activités artistiques, et s'ils n'écrivent pas de livres ou ne réalisent pas des films, s'ils travaillent par exemple dans l'édition, cela veut dire qu'ils dirigent une maison d'édition. Là où je suis, moi, copain avec le patron, elle l'est avec la standardiste. Elle fait partie, et ses amis comme elle, de la population qui prend chaque matin le métro pour aller au bureau, qui a une carte orange, des tickets-restaurant, qui envoie des cv et qui pose des congés.<sup>73</sup>

Diese Unterschiede werden besonders in Situationen sichtbar, in denen ihre Berufe zum Thema werden. Als Beispiel führt der Ich-Erzähler Carrère ein Essen mit seinen Freunden an:

Mais vient le moment, à table, où quelqu'un demande à Sophie ce qu'elle fait dans la vie et où elle doit répondre qu'elle travaille dans une maison d'édition qui fait des manuels scolaires, enfin, parascolaires. Je sens que c'est dur pour elle de dire ça, et moi aussi j'aimerais mieux qu'elle puisse dire : je suis photographe, ou luthière, ou architecte ; pas forcément un métier chic ou prestigieux, mais un métier choisi, un métier qu'on fait parce qu'on aime ça. Dire qu'on fait des manuels parascolaires ou qu'on est au guichet de la Sécurité sociale, c'est dire : je n'ai pas choisi, je travaille pour gagner ma vie, je suis soumise à la loi de la nécessité.<sup>74</sup>

Die Beschreibung der sozialen Unterschiede zwischen dem autofiktionalen Emmanuel Carrère und seiner Freundin Sophie zeigt entgrenzte Arbeit als eine Klassenfrage, die in gesellschaftliche Machtstrukturen eingebunden ist und sehr unterschiedlich bewertet werden kann.<sup>75</sup>

Diese Machtstrukturen, die sich auch in der Beziehung zwischen dem Erzähler und Sophie äußern, werden besonders deutlich, als die autofiktionale Auto-renfigur Carrère für Sophie eine erotische Erzählung, einen „pornografischen

69 Ebd. Diese Ausführungen stammen aus Reckwitz' Analyse der medialen Inszenierung Jackson Pollocks.

70 Reckwitz. Die Gesellschaft der Singularitäten (wie Anm. 60). S. 184, Hervorh. im Original.

71 Ebd., S. 187.

72 Ebd., S. 201.

73 Carrère. *Un roman russe* (wie Anm. 52). S. 79.

74 Ebd., S. 80f.

75 Reckwitz. Das Ende der Illusionen (wie Anm. 64). S. 67ff.



Brief<sup>76</sup>, wie er es selbst nennt, in der Zeitung *Le Monde* veröffentlicht. Die Erzählung spricht in der zweiten Person Singular die Freundin direkt an, beschreibt, wie sie am Samstag, 20. Juli 2002, um 14.45 Uhr mit dem Zug von Paris nach La Rochelle fährt (genau diese Reise plant Sophie nämlich) und bei der Lektüre seiner Erzählung schließlich masturbiert. In dieser Kurzgeschichte reflektiert der Erzähler Emmanuel Carrère poetologisch die Hintergründe seines Schreibens:

J'aime que la littérature soit efficace, j'aimerais idéalement qu'elle soit performative, au sens où les linguistes définissent un énoncé performatif [...].<sup>77</sup>

Am Ende der Erzählung nennt der autofiktionale Erzähler seine E-Mail-Adresse und öffnet damit, wie er selbst sagt, die performative Erzählung der Interaktivität.<sup>78</sup> Sophie allerdings nimmt, anders als vom Verfasser der Erzählung geplant, nicht den vorgesehenen Zug, und schließlich ist es seine gescheiterte literarische Intervention in ihr Beziehungsleben, die zur Trennung des Paares führt.<sup>79</sup> Er erkennt, dass seine Versuche, literarisch-dokumentarisch in die Wirklichkeit einzugreifen, nur Unheil angerichtet haben, indem sie zur Trennung von Sophie und – indirekt, aber für den Erzähler steht das in direktem Zusammenhang – zum Tod von Ania geführt haben:

J'ai imaginé ce printemps un scénario amoureux qui devait prendre corps dans le réel et le réel l'a déjoué, m'en a offert un autre qui a dévasté mon amour. J'ai passé mon temps, à Kotel'nitch, à former des vœux pour qu'enfin il se passe quelque chose, et voilà, quelque chose s'est passé, et ce qui s'est passé, c'est cela : cette horreur.<sup>80</sup>

Im Roman scheitert das Paradigma der eingreifenden Literatur, metatextuell jedoch entfaltet sie durch die Beschreibung ihres Scheiterns erst recht ihre Wirksamkeit. Der autofiktionale Erzähler Emmanuel Carrère sieht die Wirklichkeit, die ihn umgibt, literarisch. Diese Sichtweise lässt sich als Resultat entgrenzter Arbeit verstehen. Als Subjekt entgrenzter kreativer Arbeit lebt er permanent im literarisch-dokumentierenden Modus und versucht, mit seiner Arbeit in die Wirklichkeit einzugreifen. Durch sein Dokumentieren meint er, direkten Zugriff auf das Literarische zu haben, das er in der ihn umgebenden Realität vermutet. Die Menschen in seiner Umgebung allerdings entziehen sich ihm. Besonders zwei Frauen, Ania in Kotel'nič und seine Freundin Sophie in Paris, weigern sich – sei es bewusst oder unbewusst – von ihm zu Protagonistinnen seiner Narrative gemacht zu werden. Sie werden zu Beispielen für die

76 „lettre porno“ (Carrère. *Un roman russe* (wie Anm. 52). S. 169). In *Un roman russe* wird der Text abgedruckt, der 2002 in *Le Monde* unter dem Titel *L'Usage du Monde* erschienen ist (siehe dazu z. B. Gris. *Emmanuel au carré* (wie Anm. 51). S. 42).

77 Carrère. *Un roman russe* (wie Anm. 52). S. 169.

78 Ebd., S. 189f.

79 Ebd., S. 293.

80 Ebd., S. 349.

Widerständigkeit der Wirklichkeit und lassen den autoritären Dokumentator Carrère mit gescheiterten Erzählungen ohne Thema zurück. Erweitert und kompliziert wird diese Konstellation allerdings durch die Ebene des empirischen Autors Emmanuel Carrère. Er schreibt tatsächlich einen Roman – *Un roman russe* – über diese Frauen und ihre Widerständigkeit. So gelingt es ihm zuletzt doch noch, die diskursive Kontrolle über sie zu erhalten und sie als Protagonistinnen seiner Erzählungen zu funktionalisieren.

## Schluss

Sowohl Ščerbaks als auch Carrères Text zeigen auf sehr unterschiedliche Art und Weise, wie Entgrenzungsphänomene im Literarischen (das Dokumentarische) und in der Arbeit (entgrenzte Arbeit) sich ergänzen und sich zum Teil gegenseitig potenzieren können. Ščerbaks Text handelt von den Veränderungen, die der Reaktorunfall in Černobyl' 1986 sowohl für die Konzeption der Arbeit als auch für die Literatur bedeutet. Der Ausnahmezustand erfordert eine grundlegende Revision der zur Routine gewordenen Praktiken. Das sowjetische Arbeitsverständnis, das zuvor jahrelang praktiziert worden ist, findet sein abruptes Ende in der Katastrophe, für die es – so zumindest sehen das Ščerbak und die Zeug:innen, die er befragt – verantwortlich ist. Damit findet auch ein veraltetes Literaturverständnis sein Ende, denn angesichts der Extremsituation, die eine objektive und transparente Berichterstattung erfordert, kann allein das Dokumentarische gelten. Ščerbaks Text greift deshalb auf die dokumentarischen Textpraktiken der Gegenkultur der 1960er Jahre zurück; in einen neuen funktionalen Zusammenhang gestellt, entfaltet die dokumentarische Textpraktik dann eine derart starke Dynamik, dass sie maßgeblich zur Perestrojka beitragen konnte.

Carrères autofiktionale Erzählung von der dokumentarischen Arbeit des Ich-Erzählers reflektiert die Praktiken entgrenzter Arbeit eines kreativen Subjekts in der Spätmoderne. Selbstreferenziell gebrochen ist Carrères Text insofern, als er dokumentarische Praktiken – den Dreh eines Dokumentarfilms und das Verfassen von autofiktionalen Texten – selbst thematisiert. Zugrunde liegende kulturelle Wissensordnungen werden in der autofiktionalen Erzählung expliziert und dadurch verhandelbar. Die Implikationen des permanent literarisch-dokumentarischen Blicks des Erzählers auf seine Lebenswelt und seine Mitmenschen werden so erprobt und zur Disposition gestellt. Anders als in Ščerbaks Text führt das Dokumentarische hier ins Leere. Der empirische Autor Carrère bezieht sich in seinem Roman auf die Praktiken entgrenzter künstlerischer Arbeit des autofiktionalen Erzählers Carrère und potenziert dadurch metatextuell die entgrenzenden Praktiken des Dokumentarischen und die damit verbundene Leere.

In sehr unterschiedlichen Kontexten problematisieren beide Texte Grenzen und Grenzziehungen zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit und zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Praktiken und verbinden dies mit poetologischen Überlegungen, die in einen größeren Traditionszusammenhang eingeordnet werden müssen. Indem sie Textpraktiken und ihre zugrunde liegenden Wissenssysteme zum Thema machen, öffnen sie diese für mögliche Veränderungen.

Stefan Bub (Bad Brückenau)

## Der versehrte Gott und das erblindete Ich in Texten von Georges Bataille

« En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite  
Vaste, noire et sans fond, d'où la nuit qui l'habite  
Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours ;

« Un arc-en-ciel étrange entoure ce puits sombre,  
Seuil de l'ancien chaos dont le néant est l'ombre,  
Spirale engloutissant les Mondes et les Jours !<sup>1</sup>

Die Sonettfolge *Le Christ aux Oliviers* (1844) von Gérard de Nerval, aus der diese Verse stammen – es handelt sich um die Terzette des zweiten von insgesamt fünf Sonetten –, bildet eine markante Etappe in der Rezeption eines die französische Romantik faszinierenden Schlüsseltextes, der in seinem Entstehungskontext kein Dokument des romantischen Nihilismus, sondern eine paränetische Auseinandersetzung mit dem Skandalon des Atheismus darstellt.<sup>2</sup> In ihrer Schrift *De l'Allemagne* (1813) hatte Madame de Staël Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* aus dem Roman *Siebentkäs* (1796) in einer Übersetzung von Charles de Villers<sup>3</sup> dem französischen Lesepublikum vermittelt, bekanntermaßen ohne das anschließende Erwachen des Erzählers am Ende des „Blumenstücks“<sup>4</sup> und dessen friedvollen Abschluss wiederzugeben, so dass der visionäre Angsttraum dem Leser nicht mehr als mahnendes Gedankenexperiment erkennbar wurde.<sup>5</sup>

Im Zuge der französischen Jean Paul-Rezeption entwickeln in der Folge zwei prägnante Bilder<sup>6</sup> eine besondere Wirkungskraft<sup>7</sup>: Zum einen die Vorstellung der verloschenen oder verdüsterten Sonnen, aus der in Verbindung mit Dürers *Melencolia* das Bild des „soleil noir“ erwächst, und zum anderen – unmittelbar aus dem Wortlaut der als *Songe* tradierten *Rede des toten Christus* entlehnt – das

---

1 Gérard de Nerval. *Œuvres complètes*. Herausgegeben von Jean Guillaume und Claude Pichois. Bd. III. Paris 1993. S. 649.

2 Vgl. hierzu Alexander Košenina. *Zifferblatt der Ewigkeit ohne Zahl und Zeiger. Jean Pauls Rede des toten Christus spielt mit dem Skandalon des Nihilismus*. In: *Gegenworte* 29 (2013), S. 57-60.

3 Dazu Claude Pichois. *L'image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*. Paris 1963, S. 58 u. 256.

4 Zur Verwendung dieses Begriffs aus der Malerei vgl. Helmut Pfotenhauer. *Jean Paul. Das Leben als Schreiben*. München 2013, S. 169.

5 Vgl. Pichois (Anm. 3), S. 259.

6 Vgl. hierzu Alain Montandon. *Jean Paul en France ou les aléas d'un transfert culturel*. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 38 (2014). S. 75-92; hier S. 80.

7 Vgl. den Abschnitt *Naissance et croissance de deux images: le soleil noir et l'orbite cavernouse* bei Pichois (Anm. 3). S. 283-290.

Bild der leeren, bodenlosen Augenhöhle, mit der die unermessliche erkaltete Welt den das göttliche Auge suchenden Christus anstarrt.<sup>8</sup> Beide Vorstellungselemente verbindet, Claude Pichois zufolge, Nerval im ersten der eingangs zitierten Terzette („En cherchant l'œil de Dieu...“), wobei „une orbite / Vaste, noire et sans fond“ fast wörtlich dem übersetzten Text aus *De l'Allemagne* entspricht.<sup>9</sup> In der Geschichte der Rezeption Jean Pauls markieren Nervals Verse einen Wendepunkt. Hierzu schreibt Karlheinz Stierle in seiner Monographie über die *Chimères*: „Die Vision vom leeren Kosmos, in der Romantik noch Randfigur einer bedrängenden aber überwindbaren Anfechtung, wird als subjektive Erfahrung zur Mitte des Gedichts selbst.“<sup>10</sup> Hinzu kommt die von Nerval vorgenommene Verbindung der Jean Paulschen Bilder mit der Gethsemane-Szene der Passionsgeschichte, die die Verlassenheit des Gottessohnes zum Ausdruck bringt. Dies führt unter anderem dazu, dass, wie Stierle bemerkt, das „Gegenüber, bei Jean Paul die Toten des Jüngsten Tages“, verloren gehe. „Die Botschaft des einsamen Christus bleibt ungehört, sie wird zum Monolog“<sup>11</sup>.

Ein nochmaliger vergleichender Blick auf den Ausgangstext bei Jean Paul lässt erkennen, dass in Nervals Sonett eine Art „Verdichtung“ hin zur Vorstellung eines toten Gottes geschieht, und zwar dergestalt, dass hier nicht mehr wie bei Jean Paul die „unermessliche[] Welt“ das suchende Ich „mit einer leeren bodenlosen Augenhöhle“<sup>12</sup> anstarrt. Stattdessen tritt durch die Fügung der Verszeile „En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite“ die schockierende „orbite vaste, noire et sans fond“ unmittelbar an die Stelle des verzweifelt gesuchten göttlichen Auges, das auf dem Menschen ruht. Dass die leeren Augenhöhlen in der *Rede des toten Christus* in einem weniger klar umrissenen, das heißt nicht allein auf den abwesenden Gott zu beziehenden Bildkontext stehen, zeigt sich auch daran, dass sie bereits zuvor im Text bei der Beschreibung des Toten in der Kirche auftauchen, der mühsam sein Augenlid öffnet, hinter dem kein Auge erscheint.<sup>13</sup> Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass (worauf wiederum Pichois hinweist) und in welcher Weise Jean Paul an Madame de Staëls

8 „Und als ich aufblickte zur unermesslichen Welt nach dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen Augenhöhle an; und die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäuete sich.“ (Jean Paul. *Werke*. Herausgegeben von Norbert Miller. Zweiter Band. 3., neubearbeitete Auflage. München 1971. S. 273, Kursivierungen im Original).

9 Vgl. Pichois (Anm. 3). S. 258 u. 287.

10 Karlheinz Stierle: *Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals ‚Chimères‘*. München 1967, S. 38.

11 Stierle (Anm. 10). S. 41-42.

12 Jean Paul (Anm. 8). S. 273.

13 „Nur ein Toter, der erst in die Kirche begraben worden war, lag noch auf seinem Kissen ohne eine zitternde Brust, und auf seinem lächelnden Angesicht stand ein glücklicher Traum. Aber da ein Lebendiger hineintrat, erwachte er und lächelte nicht mehr, er schlug mühsam ziehend das schwere Augenlid auf, aber innen lag kein Auge, und in der schlagenden Brust war statt des Herzens eine Wunde“ (Jean Paul [Anm. 8]. S. 272).

Übersetzung Kritik übt.<sup>14</sup> In seiner Rezension von *De l'Allemagne* aus dem Jahr 1814 zitiert Jean Paul zunächst aus dem entsprechenden Originaltext im *Siebenkäs* (darunter das Bild der bodenlosen Augenhöhle) und leitet dann die Wiedergabe des französischen Textes mit der Bemerkung ein: „diese barbarischen Stellen sind, wie alle übrigen, zu folgenden kultivierten geworden“.<sup>15</sup> Über die offensichtliche Kritik an einer zu eleganten, glättenden Wiedergabe hinaus, kann man Jean Pauls ironische Verwendung des Begriffs „barbarisch“ auch so verstehen, dass dadurch drastische Bilder der Traumschilderung wie die sich wiederkäuende Ewigkeit oder eben die bodenlosen Augenhöhlen als stilistisch bewusst überzeichnet und damit indirekt als nicht daseinskonform markiert werden.

Wenn nun bei Nerval an dem bildlichen Ort, den der abwesende Schöpfer-/Vatergott einnahm, sich eine schwarze grundlose Augenhöhle auftut<sup>16</sup>, die dann ihrerseits durch die Vorstellung eines in Nichts und Chaos führenden dunklen Brunnenrunds variiert wird, so kündigt sich darin eine nihilistische Anthropomorphisierung an, die weit in die Bildersprache des modernen 20. Jahrhunderts vorausweist. Die Verbindung von postulierter metaphysischer Leere und einem radikal gelegneten und doch wieder herbeizitierenden Gott, in deren Kontext der Gedanke erschreckender körperlicher Verstümmelung eine Rolle spielt, kennzeichnet in bewusst outrierter Weise einzelne Texte aus dem literarischen Werk, darunter der wenig bekannten Lyrik<sup>17</sup> des Philosophen und Schriftstellers Georges Bataille, der wie kaum ein anderer Autor des 20. Jahrhunderts quasi unausgesetzt in immer neuen Anläufen eine Daseinserfahrung umkreist, die an Radikalität und Abgründigkeit ihresgleichen sucht. Bataille imaginiert die willentliche Selbstzerstörung des Ichs auf der Suche nach einem Absoluten, die sich speziell in rauschhaft-transgredierenden Erfahrungen von Leid, Versehrung, Obszönität und Ekel vollzieht. In einer Aufzeichnung aus der 1939-1943 entstandenen Sammlung *Le Coupable* (1944), welche zur gleichen Schaffensperiode wie die meisten seiner lyrischen Texte gehört, spricht Bataille in einer prägnanten Begriffsfügung von seiner Konzeption eines „anthropomorphisme déchiré“<sup>18</sup>. So wie es gelte, in jeglichem Sein „le lieu sacrificiel, la blessure“ (OC V, S. 261) zu suchen<sup>19</sup>, wird das in *Le Coupable* meditierende Ich

14 Vgl. Pichois (Anm. 3). S. 258. Anm. 8 u. S. 259.

15 Jean Paul. *Sämtliche Werke*. Abteilung II. Bd. 3 (Vermischte Schriften II). München 1977, S. 657.

16 „L'orbite caverneuse est la contrepartie de l'œil lumineux, symbole de la divinité vivante“ (Pichois [(Anm. 3). S. 289.

17 Zur Lyrik Batailles allgemein vgl. Sylvain Santi. *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*. Amsterdam / New York 2007 sowie das Vorwort von Bernard Noël in: Georges Bataille. *L'Archangélique et autres poèmes*. Paris 2008.

18 Georges Batailles. *Ceuvres complètes*. Paris 1970-1988. Bd. V. Paris 1973, S. 261. Im Folgenden werden die Schriften Batailles nach dieser Werkausgabe mit der Sigle OC und der Angabe von Band- und Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

19 Die Antwort auf die Frage nach dem Weshalb erschließt sich aus Batailles Vorstellung einer transgredierenden „communication“, wie sie ein weiterer Eintrag in *Le Coupable* skizziert: „Dans la mesure où les êtres semblent parfaits, ils demeurent

(nur) in der Erfahrung des versehrten lebendigen Opfers eines Göttlichen habhaft: „Un être n'est touché qu'au point où il succombe, une femme sous la robe, un dieu à la gorge de l'animal du sacrifice“ (OC V, S. 261). In der geistigen Auseinandersetzung mit einer christlichen Theologie, die „jusque dans la nuit du Golgotha“ (OC V, S. 262) an der Vorstellung einer vollendeten Welt festhält, erkennt Bataille: „Il faut tuer Dieu pour apercevoir le monde dans l'infirmité de l'inachèvement“ (OC V, S. 262). Die imaginierte Tötung Gottes lässt dann an die Stelle eines abwesenden Gottes einen versehrten Gott<sup>20</sup> treten.

Interessant erscheinen hierbei, um nun auf das eingangs beschriebene Bild der ‚leeren‘<sup>21</sup> Augenhöhlen zu kommen, ein weiterer Eintrag aus *Le Coupable* und ein thematisch verwandtes titellooses Gedicht („Spectre en larmes...“) aus einem „DIEU“ überschriebenen Abschnitt<sup>22</sup> in *L'expérience intérieure* (1943). Zunächst das Zitat aus *Le Coupable*:

La représentation d'un visage ascétique, les yeux brûlés, les os saillants m'opresse songeant à moi-même. Mon père aveugle, des orbites creuses, un long nez d'oiseau maigre, des cris de souffrance, de longs rires silencieux : j'aimerais lui ressembler ! Je ne puis me passer d'interroger les ténèbres et je tremble d'avoir eu sous les yeux, dans tout le temps de mon enfance, cet ascète involontaire, agonissant ! (OC V, S. 257)

---

isolés, refermés sur eux-mêmes. Mais la blessure de l'inachèvement les ouvre. Par ce qu'on peut nommer inachèvement, animale nudité, blessure, les divers êtres séparés *communiquent*, prennent vie en se perdant dans la *communication* de l'un à l'autre.“ (OC V, S. 263, Hervorhebung im Original). In der späteren Schrift *L'Érotisme* (1957) wird Bataille vom Heiligen (Le sacré) als der „continuité de l'être“ (OC X, S. 27) sprechen, das in analoger Weise „L'action érotique dissolvant les êtres qui s'y engagent“ (OC X, S. 27) und das religiöse Opfer („la mort d'un être discontinu“, OC X, S. 27) umfasst. In prägnanter Form wird dieser Gedanke von Jacques Cels in seinem Buch *L'exigence poétique de Georges Bataille* (Brüssel 1989) herausgearbeitet: „Bataille porte la vie à hauteur du désir, de la mort, du manque, de la blessure, de l'inachèvement. Mais pourquoi? Parce que c'est pour lui la seule manière de communiquer, de franchir d'abord l'étroitesse de nos limites et de couler ensuite dans la continuité transparente de l'univers.“ (S. 98)

20 Auch die oft zitierte Begegnung mit der Prostituierten Edwarda, die sich, wenn sie in obszöner Weise dem Ich-Erzähler ihre Scham darbietet, als Gott tituliert (was der Erzähler übernimmt), fügt sich in den Kontext eines Ekel und Leere umfassenden Gottesbildes: „[P]our mieux ouvrir la fente, elle achevait de tirer la peau des deux mains. Ainsi les « guenilles » d'Edwarda me regardaient, velue et roses, pleines de vie comme une pieuvre répugnante [...] – Tu vois, dit-elle, je suis DIEU...“ (OC III, S. 20-21).

21 Im Folgenden geht es zunächst genau genommen nicht um die mit dem Totenschädel assoziierbaren leeren Augenhöhlen, sondern das dabei in Verbindung mit Blindheit stehende Bild der eingefallenen Augen.

22 Darin kreisen die Gedanken des Verfassers um das Paradoxon eines sich selbst hassenden, nie ruhenden Gottes, der nur sein Nichts-Sein selbst erkennt. („Dieu se savoure, dit Eckhart. C'est possible, mais ce qu'il savoure est, me semble-t-il, la haine qu'il a de lui-même, à laquelle aucune, ici-bas, ne peut être comparée“, OC V, S. 120). Auf diesen Kontext werde ich weiter unten nochmals zu sprechen kommen.



Wenn Bataille zusammen der Erfahrung absoluter Nacht in der Tradition der Mystik<sup>23</sup> Bilder körperlichen Leidens heraufbeschwört, tritt ihm die Gestalt seines Vaters vor Augen, der (vermutlich im Endstadium einer Syphiliserkrankung) erblindete und während des Ersten Weltkriegs 1915 im unmittelbar hinter der Front gelegenen Reims verlassen und elendig starb.<sup>24</sup> In der Schrift *Le Petit* wird das Bild des dahinsiechenden blinden Paralytikers zusammen mit der Vorstellung von Schmutz, Kot und kreatürlichem Leid heraufbeschworen:

Ce qui m'abat davantage : avoir vu, un grand nombre de fois, chier mon père. Il descendait de son lit d'aveugle paralysé (mon père en un même homme l'aveugle et le paralytique). Il descendait péniblement (je l'aidais), s'asseyait sur un vase, en chemise, coiffé, le plus souvent, d'un bonnet de coton (il avait une barbe grise en pointe, mal soignée, un grand nez d'aigle et d'immenses yeux caves, regardant fixement à vide). Il arrivait que les « douleurs fulgurantes » lui arrachent un cri de bête, élançant sa jambe pliée qu'il étreignait en vain dans ses bras. (OC III, 60)

Womöglich noch eindringlicher – und mit einem bemerkenswerten Hinweis auf die kindliche Zuneigung und/oder Verehrung versehen – wirkt die analoge Beschreibung am Ende von *Histoire de l'œil (Nouvelle version)* im kommentierenden Abschnitt *Réminiscences*:

Je suis né d'un père syphilitique (tabétique). Il devint aveugle (il l'était quand il me conçut) et, quand j'eus deux ou trois ans, la même maladie le paralysa. Jeune enfant j'adorais ce père. Or la paralysie et la cécité avaient ces conséquences entre autres : il ne pouvait comme nous aller pisser aux lieux d'aisance [...] Le plus gênant d'ailleurs était la façon dont il regardait. Ne voyant nullement, sa prunelle, dans la nuit, se perdait en haut sous la paupière : ce mouvement se produisait d'ordinaire au moment de la mixtion. Il avait de grands yeux très ouverts, dans un visage émacié, taillé en bec d'aigle. Généralement, s'il urinait, ces yeux devenaient presque blancs ; ils avaient alors une expression d'égarement ; ils n'avaient pour objet qu'un monde que lui seul pouvait voir [...] (OC I, S. 607)<sup>25</sup>

Ebenso stellt die greisen- und geisterhafte Erscheinung des toten und zugleich gespenstisch-wiedergängerischen Gottes in dem nun folgenden Gedicht aus dem Abschnitt *Dieu* im vierten Teil<sup>26</sup> von *L'expérience intérieure* eine Reminis-

---

23 Die Beschwörung der Nacht und die Erfahrung von Gottesferne verbinden Bataille mit der Tradition christlich-abendländischer Mystik; er selbst beruft sich auf Teresa von Ávila, Juan de la Cruz und vor allem auf Angela da Foligno. Zu diesem Themenkomplex vgl. z. B. Peter Tracey Connor. *Georges Bataille and the Mysticism of Sin*. Baltimore / London 2000.

24 Zu den genauen biographischen Umständen vgl. Michel Surya. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris 2012 [zuerst 1992]. S. 17, S. 30 sowie S. 178.

25 Das Ende des betreffenden Abschnitts verbindet den Eindruck der „yeux blancs“ mit den Obsessionen des Ichs im Roman.

26 Dieser Teil trägt die Überschrift *Post-scriptum au supplice (ou la nouvelle théologie mystique)*.



zenz an die morbide Vatergestalt dar.<sup>27</sup> Außerdem hat zum Bild des ‚schmutzigen‘ Gottvaters vielleicht auch William Blakes „Nobodaddy“ beigetragen; Bataille hat dem dritten Teil seiner Schrift als Motto den Beginn des satirischen Gedichts *When Klopstock England defied* in einer französischen Übersetzung vorangestellt: „...*le vieux Nobodaddy là-haut, / se mit à tousser, roter et péter. [...]*“ (OC, S. 79)<sup>28</sup> Zwar trägt die aus fragmentierten Körpermerkmalen montierte, abstoßend greisenhaft wirkende Gestalt<sup>29</sup> in *Spectre en larmes*, die Bataille dem Leser im Sprachgestus einer wortkargen, stockenden und doch insistierenden Litanei präsentiert, nicht das drastische Mal der leeren Augenhöhle, wohl aber suggeriert die Apostrophierung „œil cave“ („hohläugig“) im Anschluss an den Ausruf „ô Dieu mort“ den Schrecken ohnmächtiger Erblindung:

Spectre en larmes  
 ô Dieu mort  
 œil cave  
 moustache humide  
 dent unique  
 ô Dieu mort  
 ô Dieu mort  
 Moi  
 je te poursuivais  
 de haine  
 insondable  
 et je mourais de haine  
 comme un nuage  
 se défait. (OC V, S. 121)

In zweifacher Hinsicht scheint hier ein gegenüber Nervals Gethsemane-Szenerie völlig veränderter Kontext vorzuliegen. Zum einen insistiert der Sprecher anstelle der Klage über die vergebliche Suche nach dem Vatergott auf dem Motiv des Hasses, mit dem er den von ihm imaginierten toten und zugleich in seinem abstoßenden Wesen ‚realen‘ Gott verfolgt. Zum anderen gerät dieser mit der Vorstellung eines „spectre en larmes“ als Leidensgestalt apostrophierte Gott in einen nihilistischen Zerstörungsrusch, der jedoch, wie zuvor erwähnt, mit der Tradition christlicher Mystik verbunden ist, wofür das in anderen Texten Batailles wiederholt evozierte Bild einer grundlosen, unauslotbaren universellen Nacht symptomatisch erscheint. So beginnt die 1944, im gleichen Jahr wie *Le Coupable* erschienene Sammlung *L'Archangélique* mit einem Gedicht, das um die Vorstellung einer zerrissenen „immensité“ kreist, die das Ich in einen zerstörerischen Sog hineinzieht. Bevor das Gedicht mit der Wendung vom „désir de la nuit“ (OC III, S. 75) endet, heißt es darin:

27 Vgl. Surya (Anm. 24). S. 350-351.

28 Zum Originaltext Blakes vgl. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Newly Revised Edition. Edited by David V. Erdman. Berkeley 2008. S. 500. Zur Nobodaddy-Figur siehe weiterhin das Gedicht *To Nobodaddy* (S. 471).

29 Auf den engeren Kontext, in dem dieses Gedicht in *L'expérience intérieure* erscheint, komme ich weiter unten noch zurück.

la folie ailée ma folie  
déchire l'immensité  
et l'immensité me déchire

je suis seul  
des aveugles liront ces lignes  
en d'interminables tunnels

je tombe dans l'immensité  
qui tombe en elle-même  
elle est plus noire que ma mort

le soleil est noir  
la beauté<sup>30</sup> d'un être est le fond des caves un cri  
de la nuit définitive (OC III, S. 75)

Man mag darüber spekulieren, ob in „le fond des caves“, vermittelt über die Mehrdeutigkeit des Wortes „cave“ (sowie über das Bild unendlicher Tunnel als blinden Lesern zugeordneter Ort), wiederum die Vorstellung leerer Augenhöhlen mitschwingt, sicher jedoch kann man in „le soleil est noir“ einen Reflex des zusammen mit den leeren Augenhöhlen eingangs erwähnten traditionsmächtigen Bildes der schwarzen Sonne erkennen, das in Nervals berühmtes Sonett *El Desdichado* Eingang gefunden hat. Interessanterweise wandelt sich in der Dichtung des 19. Jahrhunderts die sonst lebensspendende Sonne nicht in nur in „Le Soleil noir de la Mélancolie“ wie bei Nerval, sondern wird in Verbindung mit der Darstellung universeller Vernichtung ihrerseits zum leeren, erloschenen Auge, so in der visionären Beschreibung der Sintflut am Ende von Leconte de Lisle's monumentalem Gedicht *Qain* („quand le soleil, comme un œil cave et vide / Qui, sans voir, regardait les espaces béants, / Émergea des vapeurs ternes des océans“<sup>31</sup>).

Dagegen sind jene von Bataille in *Le Coupable* beziehungsweise *Le Petit* erinnerten „orbites creuses“ / „immenses yeux caves“ das ausdrucksstarke Zeichen der Blindheit eines leidenden Subjekts, hier der Blindheit des (Vater-)Gottes, der dem Sohn die Erfahrung der Todesnacht vorlebt.<sup>32</sup> Aus der Vorstellung des blinden Erzeugers leitet Bataille in *Le Petit* nun über zur Blindheit des Sohnes, des Ichs, das, wie etwa die zitierten Verse aus *L'Archangélique* zeigen, ja Teil des zerrissenen Daseins ist. „Mon père m'ayant conçu aveugle (aveugle absolument), je ne puis m'arracher les yeux comme Œdipe.“ (OC III, S. 60) Wenn gleich in der Imagination des Sprechers die Möglichkeit, sich durch den Akt

---

30 Auf das Motiv der Schönheit und die in anderen Gedichten pointierten erotischen Motive, die sich mit der Vorstellung Universum, Nichts und Ich-Zerstörung vermengen, gehe ich in diesem Zusammenhang nicht weiter ein.

31 Leconte de Lisle. *Œuvres complètes*. Édition critique publiée par Edgard Pich. Tome III. *Poèmes barbares*. Paris 2012. S. 46.

32 Surya (Anm. 24) spricht von „la vérité sur laquelle ce dieu bénin mais tragique de père l'obligeait d'ouvrir les yeux: la vérité de la mort est celle de la nuit et l'aveugle le sait à l'avance.“ (S. 32, Hervorhebung im Original)

der Selbstblendung den Erfahrungshorizont des leidenden Vater gewissermaßen anzueignen, hier verneint wird, zeigen die Identifikation des Sprechers mit der Gestalt des Ödipus und der Gedanke an dessen grauenvolle Selbstbestrafung bereits deutlich, dass mit der Fixierung auf die eigene Körperlichkeit eine gesteigerte Drastik in der Wahl suggestiver Bilder einhergeht, die die Erfahrung, versehrt zu sein oder zu werden, kommunizieren sollen. In seinem frühen Aufsatz *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh*, der 1930 in der Zeitschrift *Documents* erschien, spricht Bataille von der „énucléation œdipéenne“ als „la forme la plus horrifiante du sacrifice“ (OC I, S. 264)<sup>33</sup>, eines (Selbst-)Opfers, das, indem es eine „rupture de l'homogénéité personnelle“ (OC I, S. 266) bezeichnet, bereits auf die vor allem in *Le Coupable* und später in *L'Érotisme* (1957) thematisierte Verknüpfung von Verletzung und Erfahrung der Kontinuität des Seins vorausweist.

Nun ist der Verlust des Augenlichts – von dem blinden Seher Teiresias an – ein über die Jahrhunderte hinweg in literarischen Texten wiederkehrendes Motiv, an das sich häufig poetologische Aussagegehalte knüpfen; man denke, um zwei markante Beispiele aus der Literatur des 20. Jahrhunderts zu nennen, an die Bilder der Blendung im Werk von Elias Canetti<sup>34</sup> oder die Figur des Blinden bei Rainer Maria Rilke.<sup>35</sup> So mag eine auf Rilke bezogene Beschreibung der

33 Jean-Christophe Goddard stellt das Motiv der Selbstverstümmelung in den Kontext der für Bataille zentralen Idee der souveränen Verausgabung des Menschen als Gestus antiökonomischer Freiheit (vgl. Jean-Christophe Goddard. *Absence de Dieu et anthropologie de la peur chez Georges Bataille*. In: *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 135 (2010). S. 371-381).

34 Vgl. die Beschreibung von Rembrandts Gemälde *Die Blendung Simsons* in *Die Fackel im Ohr*, in der Canetti den Schrecken, der im dargestellten Vollzug liegt, hervorhebt: „Es ist nicht möglich wegzusehen, diese Blendung ist noch nicht Blindheit, sie wird es erst und erwartet weder Rücksicht noch Schonung. Sie will gesehen sein, und wer sie gesehen hat, weiß, was Blendung ist, und sieht sie überall.“ (Elias Canetti. *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*. München/Wien 1980. S. 134, Hervorhebung im Original) Gerhard Neumann spricht von einer „paradoxe[n] Konstellation von Gewalt, Blendung und Wahrnehmung, die ebenso suggestiv wie zuletzt unauflöslich erscheint“ und die Frage nahe lege, „ob sich aus dieser Blick- und Blendungskonfiguration nicht auch eine poetologische Perspektive entwickeln läßt“ (Gerhard Neumann. *Vom Lesen der Bilder. Canettis imaginäre Lektüren zwischen Blendung und Vision*. In: Ders. (Hg.). *Canetti als Leser*. Freiburg 1996. S. 193-209, hier S. 196. Interessant erscheint im vorliegenden Zusammenhang auch Canettis Beschreibung des Blinden mit offenem Mund und roten Strümpfen im Gemälde *Der Blindensturz* von Pieter Bruegel d. Ä.: „Sein Mund ist weit offen, als erwarte er darin von oben etwas zu empfangen, das den Augen versagt ist.“ (Canetti. *Die Fackel im Ohr*. S. 132)

35 Momentweise rückt Rilke in eine gedankliche Nähe zu Bataille: „Nicht in die Allbezüglichkeit und innere Kraft der Dinge führt das Erblinden, sondern in die gewaltsame und sinnlose Offenheit eines gespaltenen Ich, das der Identifikation im Objekt beraubt ist: der reflektierte Ausdruck für den Tod Gottes.“ (Fabian Störmer. „Dann wuchs der Weg zu den Augen zu [...]“. *Rilkes Poetik des Erblindens*. In: Hans Richard Brittnacher u. a. (Hg.). *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den*

Wahrnehmung des Blinden, als Erfahrung eines „tieferen Einblick[s] in Leiden und Tod, auf die – in Gestalt des Anorganischem – letztlich jedes Leben aufschlägt“<sup>36</sup>, auch für Bataille gelten, doch liegt eine Besonderheit der Anknüpfung an diese Tradition bei Bataille in seinen als schockierende Zumutung an den Leser gestalteten Evokationen von Versehrung und Entstellung<sup>37</sup>, deren inkommensurable Radikalität spürbar wird, wenn etwa im gehetzten Sprachduktus der Anaphern und Iterationen in seinen Gedichten sich ein Aufbegehren kundtut, das exzessive Qual und Ekel bewusst zu suchen unternimmt, wobei stellenweise auch der Schrecken der geschichtlichen Gegenwart im besetzten Frankreich in Batailles Notate dringt:

La nuit dans laquelle nous entrons n'est pas seulement la nuit obscure de Jean de la Croix, ni l'univers vide sans Dieu secourable : c'est la nuit de la faim réelle, du froid qu'il fera dans les chambres et des yeux crevés dans des locaux de police. (OC VI, S. 121)

Und so lautet die erste von zwei Strophen eines titellosen, auf den November 1943 datierten Gedichts: „Jusqu'aux bottes dans les yeux<sup>38</sup> / jusqu'aux larmes de la boue / jusqu'aux mains enflées de pus / mène le chemin du défi“.<sup>39</sup> Erneut hypostasiert sich die nackte Angst angesichts der Vorstellung plötzlicher physischer Vernichtung - im folgenden Zitat verbunden mit einem nihilistischen Gelächter in einem sinnentleerten Raumgefüge - in der jammervollen, ausgesetzten Gestalt des Blinden mit leeren Augenhöhlen:

---

„Weltinnenraum“. Würzburg 2000. S. 154-177, S. 163) Neben den Gedichten Rilkes, die Blindheit zum Thema haben – hier vor allem *Das Lied des Blinden* (1906), sind im vorliegenden Zusammenhang zwei blinde Gestalten aus den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* paradigmatisch: Der schreiende Gemüsehändler und der Zeitungsverkäufer am Jardin du Luxembourg, dessen Erscheinungsbild für Malte zu einer schwer fassbaren göttlichen Epiphanie wird.

36 Friederike Felicitas Günther. *Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan*. Heidelberg 2018. S. 65.

37 Demgegenüber skizziert Peter Bexte, ausgehend von Beiträgen Batailles für die Zeitschrift *Documents*, darunter einem numismatischen Aufsatz zur Gnosis, in dem die Darstellung eines kopflosen Gottes auf einer Gemme erscheint, eine Ästhetik der Blendung bei Bataille, in der es um Raumstrukturen geht: „Und auch die Augenhöhle folgt der gleichen Logik wie alle anderen Höhlen, Schränke, Gruben usw. in dem Werk Batailles, nämlich einer Logik des Trennens und Verbindens von Räumen“ (Peter Bexte. *Die Wohlthaten der Blendung. Augen und Münzen bei Georges Batailles*. In: *Ders.: Wo immer vom Sehen die Rede ist ... da ist ein Blinder nicht fern. An den Rändern der Wahrnehmung*. München 2013. S. 129-146, hier S. 144). Diese räumliche Begrifflichkeit scheint mir jedoch nicht die Radikalität der von Bataille imaginierten Versehrungen zu erfassen.

38 Möglicherweise ist dies eine Reminiszenz an die Szene aus Shakespeares *King Lear* (III/7), in der Gloucester vom Herzog von Cornwall, dem Ehemann von Regan, geblendet wird.

39 Hier zitiert nach der Ausgabe von Bernard Noël, vgl. Georges Bataille. *L'Archangelique et autres poèmes* (Anm. 17). S. 100.

soudaine bourrasque de mort où je crie  
aveugle à deux genoux  
et les *orbites vides*

couloir où je ris d'une nuit insensée  
couloir où je ris dans le claquement des portes  
où j'adore une flèche

et j'éclate en sanglots  
le coup de clairon de la mort  
mugit dans mon oreille (OC III, S. 80, Hervorhebung von mir)

Dass ungeachtet der Reduzierung von Wortmaterial und Bildlichkeit in die fragmentierten Sequenzen sprachlicher Evokationen und Widerrufes Traditionssplitters eingesenkt sind, zeigt vielleicht der brüllende Fanfarenstoß des „clairon de la mort“ in der abschließenden Strophe, der als Relikt oder Deformation der Posaunen des Jüngsten Gerichts gelesen werden kann. Auf eine latente Tradition, nämlich die des Memento mori, das, so wie Bataille von der Allgegenwart des Todes<sup>40</sup> besessen ist, gleichzeitig eine Radikalisierung erfährt, verweist auch das emblematische Bild des Totenkopfs, das in einem Ausruf – „Ô mes yeux d'absent / de tête de mort“ – erscheint, der den Schlusspunkt eines Gedichts aus *Sur Nietzsche* (1945) bildet. In diesem Text durchläuft Batailles Ich sozusagen die Erfahrung des Wahnsinnigwerdens, wenn in einer oxymorischen Vermengung von Stille und Körpergeräusch, Himmel und Erde ihren Ort verlieren und gleichzeitig der Leichnam und die Erde als Grabstätte einen Rollentausch vollziehen:

Le silence fou d'un pas  
Le silence d'un hoquet  
où est la terre où le ciel

et le ciel égaré  
je deviens fou.

J'égare le monde et je meurs  
je l'oublie et je l'enterre  
dans la tombe de mes os.

Ô mes yeux d'absent  
De tête de mort. (OC VI, S. 100)

---

40 Was sich auch in biographischen Kontexten zeigt. So beschreibt Surya Vézelay, wo Bataille 1943 ein altes Haus bezog: „[R]ues sombres aux couleurs allemandes, basilique close, puits contaminés (l'occupant y ayant jeté des cadavres)... Une entêtante présence de la mort (jusqu'aux voiles de crêpe noir séchant aux branchages du jardin)“ (Surya [Anm. 24], S. 399).

Im Gedicht *je suis le mort* aus dem ersten der drei Abschnitte von *L'Archangélique*, der bezeichnenderweise den Titel *Le tombeau* trägt, wird das blinde Ich, das sich als „le mort“ und Vater(-Gott?), „le père“ tituliert, im gleichen Zuge zum Grab, welches das nicht zur Ruhe kommende universelle Dasein<sup>41</sup> einschließt. Nebenbei bemerkt erinnert der Sprachduktus der Selbsttitulierung hier an das schon erwähnte Nerval-Gedicht *El Desdichado*, auf das zudem eine Notiz Batailles aus dem *Journal février-août 1944* (dem dritten Teil von *Sur Nietzsche*) anspielt: „On m'a traité de « veuf de Dieu », d' « inconsolable veuf »... Mais je ris.“<sup>42</sup> (OC VI, S. 81)

je suis le mort  
l'aveugle  
l'ombre sans air

comme les fleuves dans la mer  
en moi le bruit et la lumière  
se perdent sans finir

je suis le père  
et le tombeau  
du ciel (OC III, S. 77-78)

Im Kontext dieses Zum-Grab-Werdens trägt anstelle des imaginierten, gespensterhaften toten Gottes nun also das versehrte und verwandelte Ich das Mal des leeren Universums: „ce qui regarde dans ces yeux / est le néant de l'univers / mes yeux sont d'aveugles ciels“ (OC IV, S. 16).<sup>43</sup> So wie Blindheit im unausgesetzten sprachlichen Wechselspiel der radikal parataktischen Verse Batailles dem Ich und kosmischen Erscheinungen gemeinsam zugesprochen wird, bedeutet der Verlust des Sehens in Batailles Mystik Angleichung an das Nichts, „le néant de l'univers“. In einem weiteren Gedicht aus der Sequenz *Le tombeau* findet sich hierzu die Wendung: „l'univers m'est fermé / en lui je reste aveugle / accordé au néant“ (OC III, S. 81). Und erneut scheint in der Art, wie das Ich solchen Erfahrungen Ausdruck verleiht, die Affinität zum Bild der Augenhöhlen auf, wie aus einer Stelle in *L'expérience intérieure* hervorgeht, an der Bataille das Partizip „exorbité“ wohl im konkreten Sinne gebraucht, und damit – ähnlich wie im Falle des „œil cave“ in *Spectre en larmes* – in die mystische Versenkung hinein einen kalten Schrecken induziert. Hier wird die Nacht zu einer als „ELLE“

41 Zum versatilen Sein bei Bataille vgl. Santi (Anm. 17) S. 151: „L'être dont parle Bataille ne relève pas plus du néant qu'il ne relève de l'être, il renvoie essentiellement à la mobilité que déce le apparaît et le disparaître, il est radicalement un changement considéré en tant que changement, un *passage* d'un état à un autre état, une pure fuite qui échappe à ces deux catégories.“

42 Zur Verknüpfung von Blendung und annihilierendem Lachen vgl. den weiter oben zitierten Text *soudaine bourrasque de mort*.

43 Es handelt sich hier um ein nicht veröffentlichtes Gedicht aus einem der Manuskripte zu *L'Archangélique* (vgl. Georges Bataille. *L'Archangélique et autres poèmes*. [Anm. 17]. S. 115 u. S. 201).



apostrophierten Entität („A contempler la nuit, je ne vois rien, je n'aime rien. Je demeure immobile, figé, absorbé en ELLE“, OC V, S. 145)<sup>44</sup>, in der alle imaginierten Erfahrungen und Eindrücke<sup>45</sup> vergehen:

En elle tout s'efface, mais, exorbité<sup>46</sup>, je traverse une profondeur vide et la profondeur vide me traverse, moi. En ELLE, je communique avec l' « inconnu » opposé à l'*ipse* que je suis ; je deviens *ipse*, à moi-même inconnu, deux termes se confondent en un même déchirement [...] (OC V, S. 145, Kursivierungen im Original)

In besonderer Weise stellt das Wort „déchirement“ als Zeichen der Verbindung zwischen dem Ich und dem Unbekannten einen Bezug her zur Idee der ‚Communication‘ durch das (Selbst-)Opfer.<sup>47</sup> So erfährt das Ich, das von einem angesprochenen Du<sup>48</sup> die Augen verbunden bekommen und in die Nacht gestoßen werden möchte, angesichts einer nach Tod riechenden Welt die Versehrung der Mit-Kreatur, wie sie in der Nennung der Vögel mit ausgestochenen Augen zum Ausdruck kommt:

bande-moi les yeux  
j'aime la nuit  
mon cœur est noir

44 Vgl. hierzu Elisabeth Arnould-Bloomfield. *Georges Bataille, la terreur et les lettres*. Lille 2009. S. 114: „Il est impossible de ne pas être frappé par la tonalité mystique que Bataille choisit de donner ici à son énoncé. L'entrée dans le non-savoir est présentée comme contemplation et communion avec la Nuit ou plutôt avec ce ELLE qui, comme chez sainte Thérèse ou Angèle de Foligno, signale l'absence du nom sans se priver de l'adresse [...] Et c'est la communion avec son vide que joue ici l'absorption du « regard exorbité » dans le miroir nocturne.“

45 „Je puis m'imaginer un paysage de terreur, sublime, la terre ouverte en volcan, le ciel empli de feu, ou toute autre vision pouvant « ravir » l'esprit ; pour belle et bouleversante qu'elle soit, la nuit surpasse ce possible limité et pourtant ELLE n'est rien, il n'est rien de sensible en ELLE, pas même à la fin de l'obscurité.“ (OC V, S. 145)

46 Zuvor gebraucht Bataille wiederholt den Ausdruck „s'exorbiter“ in Verbindung mit der Entdeckung der Nacht durch den Betrachter, dessen Wunsch zu sehen, gesteigert wird, wenn sich alles in der Dunkelheit alles dem Blick entzieht (vgl. OC V, S. 144-145), sowie die Fügung „mon regard exorbité“ (OC V, 145).

47 Vgl. oben Anm. 19. In einer „J'ai espéré la déchirure du ciel“ beginnenden Passage aus *Le coupable*, die an den rituellen Sparagmos erinnert, schreibt Bataille: „L'absurdité: « Est-ce Dieu que j'aimerais déchirer ? » Comme si j'étais une véritable bête de proie, mais je suis plus malade encore. Car je ris de ma propre faim, je ne veux rien manger, je devrais plutôt être mangé.“ (OC V, S. 248)

48 Auf die hier unterschwellige, in zahlreichen Texten Batailles – neben den Gedichten aus *L'Archangélique* etwa in dem erotischen Katechismus *L'Alleluiah* (1946/47) – dagegen stark ausgeprägte Verbindung von kosmischer Erfahrung und Erotik gehe ich im vorliegenden Zusammenhang nicht weiter ein; nur soviel: In einem Bekenntnis wie: „Seuls tes yeux blancs peuvent reconnaître le blasphème qui liera ta blessure voluptueuse au vide du ciel étoilé“ (OC V, S. 405) können auch „[I]es yeux blancs“ in ambiger Weise ein Schreckensbild suggerieren.



pousse-moi dans la nuit  
tout est faux  
je souffre

le monde sent la mort  
les oiseaux volent les yeux crevés  
tu es sombre comme un ciel noir (OC IV, S. 18)

Als zunächst abschließendes Beispiel für die Intensität der wechselseitigen Attribuierung von Blindheit, die zwischen Ich und umgebendem (kosmischen) Dasein erfolgt, sei noch der Beginn eines nur als Fragment vorliegenden Textes<sup>49</sup> zitiert, in dem Bataille in einer seriellen Bilderfolge die Vorstellung von einem „Sternenloch“ wieder mit Bild des erloschenen Auges verbindet: „À même le trou des étoiles [...] à même l'œil éteint“<sup>50</sup>.

All dies ist, wie schon mehrmals angeklungen, auf intrikate Weise mit einer negativen Theologie verwoben; „Le fait est que Bataille persiste à invoquer Dieu et à définir son attitude devant le christianisme jusqu'à la fin de sa vie“<sup>51</sup> – so Per Buvik in seiner Monographie über das Verhältnis von Bataille zum Christentum. Das verzweifelte Ringen Batailles auf der Suche nach der Erfahrung einer Begegnung in der Leere, die die Stelle des nicht existenten Gottes einnimmt, spricht aus dem folgenden Abschnitt aus *Le coupable*, der im Unterschied zu zuvor zitierten Evokationen der gottlosen „profondeur vide“ aus *L'expérience intérieure* deutlich resignativere Züge trägt: „Ce que j'attends est une réponse dans l'obscurité où je suis. Peut-être, faute d'être broyé, je demeurerais le déchet oublié ! Aucune réponse à cette agitation épuisante: tout reste vide. Tandis que si..., mais je n'ai pas de Dieu à supplier.“ (OC V, S. 248)<sup>52</sup> Doch kann, wie an dem Text *Spectre en larmes* gezeigt, der abwesende Gott zu einer beschreibbaren Leidensfigur werden, worin sich ein spezifischer Einfluss von christlichem Traditionsgut auf Bataille zeigt. So weist Buvik darauf hin, dass sich eine der „misère de l'homme“ entsprechende „misère de Dieu“ Bataille in der Passionsgeschichte offenbart.<sup>53</sup> Genau auf diesen Zusammenhang stößt der Leser von *L'expérience intérieure*, wenn er den Kontext betrachtet, in den Bataille die Verse „Spectre en larmes / ô Dieu mort / œil cave / moustache humide...“ einfügt. Unmittelbar zuvor nämlich setzt sich das Ich mit Gott in paradoxen Denkfiguren auseinander, die weit über die

49 Vgl. *L'Archangélique et autres poèmes* (Anm. 17). S. 202.

50 *L'Archangélique et autres poèmes* (Anm. 17). S. 120-121. Angesichts der wie in diesem Fragment auffälligen Anaphern in Batailles Texten spricht Gilles Ernst von „offrandes du texte à la mort“ (Gilles Ernst. *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*. Paris 1993. S. 209).

51 Per Buvik. *L'identité des contraires. Sur Georges Bataille et le christianisme*. Paris 2010. S. 15.

52 Vgl. hierzu Surya (Anm. 24), S. 347ff.

53 Buvik (Anm. 51). S. 87.

Tradition der apophatischen Theologie des Dionysius Areopagita<sup>54</sup> hinausgehen: „Dieu ne trouve de repos en rien et ne se rassasie de rien [...] Il n'a de connaissance que de Son néant, c'est pourquoi Il est athée, profondément“ (OC V, S. 121). Die Vorstellung eines unvollkommenen Gottes, der unmöglich Ruhe findet (und in dem folglich auch das Ich nicht zur Ruhe kommen kann) evokiert in der Folge Szenen um die Christusgestalt im Neuen Testament, nämlich die Verklärung auf dem Tabor und die Leidensgeschichte.<sup>55</sup>

Neben die (weiter oben schon zitierte) Evokation der „nuit du Golgotha“ in *L'expérience intérieure*, in der sich Bataille die Erkenntnis „Il faut tuer Dieu pour apercevoir le monde dans l'infirmité de l'inachèvement“ (OC V, S. 262) offenbart, lassen sich hier Gedanken aus einem Vortrag Batailles zum Thema Sünde<sup>56</sup> stellen, der dann in leicht modifizierter Form den zweiten Teil der Schrift *Sur Nietzsche* bildet. Hier knüpft Bataille an eine christliche Tradition an, die in der Kreuzigung die größte je begangene Sünde<sup>57</sup> erblickt, und erklärt die herabwürdigende Verletzung („atteinte“), die der Mensch seinem Gott zufügt, wie folgt: „Les choses eurent lieu comme si les créatures ne pouvaient communiquer avec leur Créateur que par une blessure en déchirant l'intégrité.“ (OC VI, S. 43) Für Bataille zeigt sich die Sonderstellung des Christentums im Pathos des geschundenen und getöteten Gottessohns, was das Christentum im Laufe seiner Tradition selbst verdrängt hat.<sup>58</sup> Und doch bleibt, wie immer die (im starken Wortsinne) rauschhaft gedachte „communication“ eine (transitorische) „continuité de l'être“ (OC X, S. 27)<sup>59</sup> schafft, die Verlorenheit des Menschen: „Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible“ (OC X, S. 22). Darum kennzeichnet Batailles Texte um den versehrten Gott und das zerrissene All ein permanentes Umschlagen von

54 Vgl. Kurt Ruh. *Geschichte der abendländischen Mystik*. Band I. *Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts*. München 1990, S. 51-53. Zu Bataille und dem Areopagiten vgl. Bexte (Anm. 37). S. 145.

55 „Pierre voulut, sur le mont Thabor, installer des tentes, afin de jalousement abriter la lumière divine. Cependant, assoiffé de paix radieuse, ses pas déjà le menaient au Golgotha (au vent sombre, à l'épuisement du *lamma sabachtani*):“ (OC V, S. 121)

56 Zu Einzelheiten, die den Kontext des Vortrags und die anschließende Diskussion mit den Zuhörern (darunter Blanchot, Klossowski und Sartre) betreffen, vgl. die Erläuterungen von Michel Surya in seiner Ausgabe: Georges Bataille. *Discussion sur le péché*. Présentation de Michel Surya. Paris 2010. S. 9-49.

57 „C'est le plus grand péché qu'on ait jamais commis“ (OC VI, S. 42), „L'homme atteint dans la mise en croix le sommet du mal.“ (OC VI, S. 43)

58 Vgl. hierzu: Connor (Anm. 23), S. 111: „Bataille [...] probes also [im Unterschied zu Nietzsches Kritik der christlichen Sklavenmoral] the exquisitely obscene representations of which Christianity alone was capable. [...] Bataille's reading of Christianity is an affirmation of its clearest and yet most repressed projections: what is more Bataillean today than the image of the mutilated, naked body crucified in transcendent abjection?“ sowie S. 121: „The infliction of the wound opens up a channel that allows for communication to take place (the bleeding wound of Christ symbolizing the flow of communication).“

59 Diese und das folgende Zitat stammen aus dem Vorwort zu der späteren Schrift *L'Érotisme* (1957).

innervierendem Exzess in blanke Verzweiflung. Und daher kann an die Stelle des annihilierenden Exzesses wieder die Klage der verwaisten Kreatur treten. So fasst ein Notat aus *L'expérience intérieure* den Ruf Jesu am Kreuz (Mt 27,46) als wirkungsmächtigstes Zitat, das dem metaphysischen Schrecken, welcher die gesamte Menschheit im Bild einer unhintergehbaren, finalen Nacht erfasst, Ausdruck verleiht:

Il n'est plus de Dieu dans l'« inaccessible mort », plus de Dieu dans la nuit fermée, on n'entend plus que *lamma sabachtani*, la petite phrase que les hommes entre toutes ont chargée d'une horreur sacrée (OC V, S. 86)

An Jean Paul, von dessen *Rede des toten Christus* wir ausgegangen waren, weil sie das Paradigma schlechthin der literarisch gestalteten Angst angesichts eines gottlosen Universums darstellt, erinnert in Gestalt der Exclamatio des verlassenen ‚Gottes‘-Kindes sozusagen von ferne das folgende Zitat Batailles (wiederum aus *L'expérience intérieure*), in dem an die Stelle der Klage der vaterlos gewordenen Menschheit – „Wir sind alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater“<sup>60</sup>, ruft Jean Pauls Christus aus – das Empfinden eines kranken Kindes tritt, das sich in einer intensivierenden Bildkorrektur als mutterlos erkennt:

Et surtout « rien », je ne sais « rien », je le gémis comme un enfant malade, dont la mère attentive tient le front (bouche ouverte sur la cuvette). Mais je n'ai pas de mère, l'homme n'a pas de mère, la cuvette est le ciel étoilé (dans ma pauvre nausée, c'est ainsi) (OC V, S. 62)

Gleichzeitig macht dieses Zitat nochmals die Radikalisierung deutlich, die die Vorstellung der unendlichen leeren Räume bei Bataille erfährt, indem nämlich der Ekel induzierende Sternenhimmel<sup>61</sup> zur Brechschale<sup>62</sup> wird. Und wie prekär sich für Bataille der Bezug zwischen Ich und defizientem Gott im Medium der Blindheit gestaltet, zeigen abschließend die folgenden Einträge aus *L'expérience intérieure*. Das Ich, das sich sonst Versehrung und Todeserfahrung aussetzen will, ruft hier, dem Kontext nach in einem Augenblick der Ermattung<sup>63</sup>, Gott im Stil eines schlichten Nachtgebets an: „Prière pour me coucher : « Dieu qui vois

60 Jean Paul (Anm. 8), S. 273.

61 Zur motivischen Verbindung von Weltall und Übelkeit, vgl. Stefan Bub. *Quell'immense baratro di stelle*. Das Bildmotiv des haltlosen Abgrunds in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Universum. In: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 2018 (2019). S. 83-103.

62 Zum skatologischen Charakter dieser Stelle im Kontext von Batailles Auseinandersetzung mit der Tradition dichterischer Rede (auf die er dann doch wieder rekurriert), vgl. Arnould-Bloomfield (Anm. 44), S. 97 („la mise en scène d'un vomissement du poétique“).

63 Vgl. kurz zuvor im Text: „je voudrais, moi aussi, me coucher, pleurer, m'endormir [...] Dernier courage : oublier, revenir à l'innocence, à l'enjouement du désespoir.“ (OC V, S. 53).

mes efforts, donne-moi la nuit de tes yeux d'aveugle »“ (OC V, S. 53). Worauf folgt: „Provoqué, Dieu répond, je me tends au point de la défaillance et *je Le vois*, puis j'oublie. Autant de désordre qu'en rêve.“ (OC V, S. 54, Hervorhebung im Original).

Matthias Beckonert (Bonn)

## Pathologische Wahrheit(en)

### Aphasie und Paranoia als Schreib- und Erkenntnismodell bei Wolf Haas und Thomas Pynchon

Als Oedipa Maas, die Protagonistin in Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49*, von ihrem verstorbenen Liebhaber Pierce Inverarity per Testament mit der Vollstreckung seines verworrenen Nachlasses beauftragt wird, interpretiert sie das umgehend als Startschuss für eine detektivische Suche: Über eine falsch bedruckte Briefmarke wird sie vermeintlich auf die mysteriöse Geheimorganisation ‚Tristero‘ aufmerksam, die mit einem alternativen Kommunikationssystem das (Post-)System der Vereinigten Staaten zu unterwandern und eng mit dem Leben des auf unbekannte Weise verstorbenen Inverarity verstrickt zu sein scheint. Dabei weiß Oedipa von Anfang an um die Wichtigkeit von Indizien. Beginnend mit der als Abweichung erkannten Briefmarke häuft sie Zeichen an, die im Zusammenhang mit der Verschwörung stehen könnten, immer in der Hoffnung, über diese Zeichen den *Plot* der Verschwörung nachvollziehen zu können. Man könnte auch sagen, dass Oedipa Mass sich idealtypisch auf Spurenlese begibt:

„Spurenlese‘ ist ein mühevoller, komplizierter Vorgang, der seinen Gegenstand nicht einfach vorfinden und ihn ablesen kann, sondern durch Selektion zwischen dem, was in einem Wahrnehmungsfeld als Spur (wahrscheinlich) deutbar ist, und dem, was (wahrscheinlich) keine Spur ist, allererst hervorbringen muss. [...] Die Kreativität dieser Grenzziehung besteht darin, augenfällige Abweichungen und Störungen im Vertrauten in das kohärente Bild einer narrativierbaren Spur zu transformieren.<sup>1</sup>

Diese für Detektiv:innen zentrale Methode der Spurenlese setzt sich mithin aus zwei Aufgaben zusammen: der *Selektion* und der *Kombination*. Auf der einen Seite müssen Spuren durch die gerichtete Unterscheidung von Spur und Nicht-Spur zuerst produziert werden. Dem kommt im Detektivroman eine besondere Bedeutung zu, weil eine seiner Prämissen die Lesbarkeit der diegetischen Welt ist.<sup>2</sup> Das Potential und die Gefahr, die eine solche Text-Welt ausbildet, wird in *The Crying of Lot 49* gleich zu Beginn benannt. Als Oedipa von oben auf eine Stadt herabblickt, erinnert sie sich an einen Blick in das Innere eines Radios: „[T]here were to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed

1 Sybille Krämer. „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme“. *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Hg. Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007. S. 11-33, hier S. 18f.

2 Vgl. etwa Mirko F. Schmidt. *Der Anti-Detektivroman. Zwischen Identität und Erkenntnis*. Paderborn: Springer, 2014.

meaning, of an intend to communicate. There'd seemed no limit to what the printed circuits could have told here (if she had tried to find out).<sup>3</sup> Der Welt ist eine nicht direkt zugängliche Bedeutung eingeschrieben, die es zu entschlüsseln gilt. Indem Pynchon im Vergleich von Radio und Stadt aber die (potentiell endlose) Kommunikabilität der diegetischen Welt etabliert, wird gleichzeitig die Wichtigkeit des Selektionsprozesses deutlich. So wie alles ein Indiz für die verborgene Botschaft sein könnte – hier überschneiden sich die Rollen von Detektiv- und Leser:innen<sup>4</sup> –, kann jeder Signifikant grundsätzlich auf unendliche viele Signifikate verweisen.

Umso wichtiger ist der zweite Teil des Spuren-Lesens. Hier gilt es, die durch Selektion produzierten Indizien sinnvoll zu kombinieren, das heißt in einen *Erzählzusammenhang* zu überführen. Auch dieser Aufgabe ist sich Oedipa Maas bewusst, nur dafür häuft sie in ihrer Suche vermeintliche Indizien an: „She would give them order, she would create constellations“ (CoL, 68). Nach strukturalistischen Theorien sind Detektiverzählungen allererst durch die Rekonstruktion des vor Beginn des *discours* angesiedelten ‚Vor-Falls‘ motiviert.<sup>5</sup> Damit wird die Detektiverzählung nicht nur zu einer Meta-Erzählung über Erzählungen – „its classical structure a laying-bare of the structure of all narrative in that it dramatizes the role of *sjuzet* and *fabula* and the nature of their relation“<sup>6</sup> –, sie ist strukturell auch an ein spezifisches Zeichenverständnis gekoppelt, das für Detektiverzählungen konstitutiv ist und von Carlo Ginzburg als „Indizienparadigma“ betitelt worden ist.<sup>7</sup>

Im Kern dieses Paradigmas steht die Annahme der Existenz „eines tiefen Zusammenhangs, der die Phänomene der Oberfläche erklärt“, wobei dieser Zusammenhang „undurchsichtig“ sei und nicht *direkt* erkannt werden könne.<sup>8</sup>

3 Thomas Pynchon. *The Crying of Lot 49*. London: Vintage Books, 2000. S. 13. Der Roman wird im Folgenden unter Angabe der Sigle (CoL) und der entsprechenden Seitenzahl parenthetisch im fortlaufenden Text nachgewiesen.

4 Vgl. zu dieser vielfach herausgearbeiteten strukturellen Verwandtschaft exemplarisch etwa Peter Hühn. „The Detective as Reader. Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction“. *Modern Fiction Studies* 33/3 (1987): S. 451-466; oder Susan Elizabeth Sweeney. „Locked Rooms: Detective Fiction, Narrative Theory, and Self-Reflexivity“. *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*. Hg. Ronald G. Walker/June M. Frazer. Macomb, MI: Western Illinois University Press, 1990. S. 1-14.

5 Richard Alewyn bestimmt die Detektivfigur als „reine Funktion“, die „die in den Roman hinein projizierte Personifikation der Frage, die den Leser bewegt“, darstelle – nämlich was vor Einsetzen der Geschichte geschah. Ist diese Frage gelöst, hat der Detektiv seine Funktion und damit seine Daseinsberechtigung respektive -benötigung verloren. Er verschwindet. Vgl. Richard Alewyn. „Anatomie des Detektivromans“. *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. Hg. Jochen Vogt. München: Fink, <sup>2</sup>1998. S. 52-72, hier S. 60.

6 Peter Brooks. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. New York: Alfred A. Knopf, 1984.

7 Carlo Ginzburg. *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin: Wagenbach, <sup>2</sup>1995, S. 15.

8 Ginzburg. *Spurensicherung* (wie Anm. 7). S. 37.

Mit dem Indizienparadigma, dessen Siegeszug zum Ende des 19. Jahrhunderts Ginzburg im synchronen Querschnitt anhand der Kunstgeschichte, Freuds Psychoanalyse und dem Detektivroman nachzeichnet, kommt nun ausgerechnet dem Wertlosen und Nebensächlichen ein gesteigertes Erkenntnispotential zu:<sup>9</sup> Erst diese „unendlich feine[n] Spuren“ erlauben es, die „tiefere, sonst nicht erreichbare Realität einzufangen.“<sup>10</sup> Dabei betont auch Ginzburg, dass dieses epistemologische Modell auf der paradigmatischen Selektion und der syntagmatischen Kombination basiert, die er – Roman Jakobsons Aufsatz über die „Zwei Seiten von Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen“ folgend – mit *Metapher* und *Metonymie* identifiziert.<sup>11</sup> In dieser weiten Konzeption, der hier gefolgt wird, werden die beiden ursprünglich rhetorischen Figuren zu Denkfiguren, die für das Funktionieren von Detektivromanen grundlegend sind. Und genau darum soll es in diesem Aufsatz gehen: Gegenübergestellt werden zwei Detektivromane, die die Metapher (Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49*) und Metonymie (Wolf Haas' *Komm, süßer Tod*) in komplementärer Weise zum zentralen Strukturelement ihrer Geschichte erheben. Im Ergebnis entfaltet in beiden Romanen ein pathologisches Schreib- und Erkenntnismodell seine Kraft, das das Zeichenverständnis im klassischen Detektivroman fundamental in Frage stellt.

Dafür soll zunächst in einem *close reading* der ersten Szene von Wolf Haas' *Komm, süßer Tod* gezeigt werden, inwiefern die Metonymie als Schreibprinzip des Textes bestimmt werden kann.

- 
- 9 Ginzburg, Spurensicherung (wie Anm. 7). S. 14. Es scheint insofern kein Zufall zu sein, dass Pynchon dem subversiven Kommunikationssystem in *The Crying of Lot 49* den Namen ‚W.A.S.T.E.: gibt – ein Akronym für „We Await Silent Tristero's Empire“. Noch expliziter wird Wolf Haas mit dem neunten Roman der Simon Brenner-Reihe (im Erscheinen): Er trägt den Titel *Müll*.
- 10 In dieser vermittelnden Rolle wird die quasi-göttliche Position der Detektiv:innen deutlich: Nur ihnen ist es in klassischen Detektiv Erzählungen gegeben, die nebensächlichen Indizien zu lesen und so die Kontinuität zwischen den an der Oberfläche befindlichen Dingen und der opaken Erkenntnis in der Tiefe zu gewährleisten. Detektiv:innen besetzen damit die Scharnierstelle, die in der Philosophietradition bis hin zu Kant eigentlich Gott zukam. Vgl. Michel Foucault: „Die Wahrheit und die juristischen Formen“. Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits*, Band II: „1970-1975“. Hg. Daniel Defert/Michael Bischoff. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. S. 669-679. Konsequenterweise bestimmt Siegfried Kracauer in seiner frühen Studie zum Detektivroman den Protagonisten als Gott. Siegfried Kracauer. „Detektiv“. *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. Hg. Jochen Vogt. München: Fink, 1998. S. 25-32, hier S. 26.
- 11 „[A]lle rhetorischen Figuren, auf denen noch heute der Dechiffrierungscode der Jäger basiert – der Teil für das Ganze, die Wirkung für die Ursache –, [können] auf die prosaische Achse der Metonymie zurückgeführt werden (lediglich die Metapher fällt nicht darunter):“ Ginzburg, Spurensicherung (wie Anm. 7). S. 16.



## I

Jetzt ist schon wieder was passiert. Aber ein Tag, der so anfängt, kann ja nur noch schlechter werden. Das soll jetzt nicht irgendwie abergläubisch klingen. Ich gehöre bestimmt nicht zu den Leuten, die sich fürchten, wenn ihnen eine schwarze Katze über den Weg läuft. Oder ein Rettungsauto fährt vorbei, und du mußt dich sofort bekreuzigen, damit du nicht der nächste bist, den der Computertomograph in hunderttausend Scheiben schneidet. Und Freitag der Dreizehnte sage ich auch nicht. Weil es ist Montag der 23. gewesen, wie der Ettore Sulzenbacher mitten in der Pötzleinsdorfer Straße gelegen ist [...].<sup>12</sup> (KsT, 5)

Schon mit dem ersten Satz des Romans *Komm, süßer Tod* macht Wolf Haas deutlich, warum sich eine literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Text lohnt. Im Anfangssatz – von Moritz Baßler umgehend als „knappste Formel für die epische Situation des Kriminalromans schlechthin“ prämiert<sup>13</sup> – ruft der Erzähler in nur sechs Worten das zentrale Grundmuster eines jeden Detektivromans auf, nämlich den mysteriösen ‚Vor-Fall‘. Gleichzeitig verweist dieser Satz, der wiederholt am Anfang der ‚Brenner-Reihe‘ steht, sowohl selbstreflexiv auf die Serialität der eigenen Reihe als auch auf die oftmals serielle Struktur des Genres insgesamt.

So eröffnet der Roman genau die Erwartung, die jeder Lektüre eines Detektivromans vorangeht: Dass am Anfang ein Mord steht. Umso auffälliger ist das in der Folge zu beobachtende Abschweifen des Erzählers. Es scheint so, als würde beim Erzähler über das Stichwort ‚Aberglaube‘ spontan eine Assoziationskette (schwarze Katze – Rettungswagen – Freitag der Dreizehnte) ausgelöst, die auf einen Schlag einen ganzen Katalog gattungstypischer Themen (Aberglaube, Religion, Trauer, Tod) aktiviert, wobei sich dieses abschweifende Assoziieren, dem der Erzähler im Buch ausgiebig und scheinbar ohne Korrekturinstanz frönt<sup>14</sup>, als diffizile Schreibstrategie entpuppt: In seinen Abschweifungen ruft

12 Wolf Haas. *Komm, süßer Tod*. Reinbek: Rowohl, 1998. Der Roman wird im Folgenden unter Angabe der Sigle (KsT) und der entsprechenden Seitenzahl parenthetisch im fortlaufenden Text nachgewiesen.

13 Moritz Baßler. *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck, 2002. S. 187.

14 Die simulierte Spontaneität ist ein typisches Merkmal von Wolf Haas' ‚Literatursprache‘, vgl. für eine linguistische Analyse Sigrid Nindl. *Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Sprachexperiment*. Berlin: Erich Schmidt, 2010; für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung Gunther Martens. „Zur erzählerischen Vermittlung des ‚effet de réel‘ in den Meta-Krimis von Wolf Haas“. *Les Frontières du réalisme dans la littérature narrative du XXe siècle*. Hg. Geneviève Fabry und Hubert Roland. Louvain-la-Neuve [ohne Verlag] 2004, S. 369-382. Das Fingieren von Oralität, die dialektal-umgangssprachliche ‚Stammtischsprache‘ und die Fiktion einer fehlenden Korrekturinstanz erzeugen zusammen den Eindruck einer expliziten Nacherzählung, womit die ‚Nachzeitigkeit‘ als strukturelles Charakteristikum einer jeden Detektivverzählung herausgestellt wird, wie es Tzvetan Todorov herausgearbeitet hat: Die gesamte erzählte Geschichte [der *discours*, M.B.] habe „keinerlei Bedeutung an sich, sie dient ausschließlich als vermittelnde Instanz zwischen dem Leser und

der Erzähler *en passant* zentrale Motive des Textes auf und verwebt diese durch wiederholte Nennung in unterschiedlichen Konstellationen vielschichtig zu einer engen Textur.

Diese Technik fordert vom ersten Kapitel an zu besonders aufmerksamer Lektüre heraus, weil der Text so von einem Satz zum nächsten zwischen Nebensächlichkeiten und relevanten Beschreibungen hin- und her ‚springt‘ – scheinbar Nebensächliches kann sich plötzlich zu relevanten Aspekten des Romans verschieben, sowie scheinbar Relevantes sich schnell als ‚red herring‘ erweisen kann. Dieses Verfahren macht sich zu eigen, dass die Gattung der Detektivliteratur sich „von ihren Anfängen an als ein paranoischer Diskurs entwickelt“ hat.<sup>15</sup> Alle Worte des Romantextes sind potentielle Hinweise, in der Haas’schen Textur erfährt dieses Prinzip aber eine Zuspitzung, weil der Erzähler quasi permanent zwischen Relevanz und Irrelevanz wechselt.

Das erschließt sich manchmal schneller, manchmal langsamer. In der meisterhaften Exposition des ersten Kapitels trifft beides zu. Auf der einen Seite stellt sich das anfängliche Digredieren als erzählerischer Vorgriff heraus, der durch die nachfolgende Handlung motiviert ist: Der weinende Ettore Sulzenbacher ist ein Kind, das um seine von einem Rettungswagen „zu einem schwarzen Omelette ausgewalzt[e]“ Katze trauert. (KsT, 6) Dabei wäre es aber zu kurz gedacht, in dem anfänglichen Assoziieren zu verschiedenen Modi des Aberglaubens lediglich ein Mittel für die humoristische Wendung zu sehen, mit der der Erzähler den Vorgriff auflöst („Ich weiß jetzt nur nicht, ob das mehr Unglück bringt oder weniger, wenn du die schwarze Katze totfährst, die dir über den Weg läuft“, KsT 5).

Denn auf der anderen Seite erfüllt die überfahrene Katze inhaltlich eine weiterführende Funktion: Ihr unnatürlicher Tod verdeutlicht plakativ die Skrupellosigkeit der Sanitäter im Rettungswagen gegenüber dem Leben. Diese Grundhaltung wird sich nicht nur im Mordmotiv, sondern auch in der sonstigen Umgebung des geschilderten korrumpierten Wiener Rettungswesens wiederfinden und verfestigt sich in der Beschreibung des rasenden Rettungswagens, dem der Erzähler in einer kinematographisch zu nennenden Kamerafahrt im ersten Kapitel dann folgt („Dreispurig sind ihnen die Geisterfahrer entgegengekommen“, KsT, 9). Erwähnt der Erzähler zunächst eine Wette unter den Rettungsfahrern, möglichst viele rote Ampeln gesetzwidrig zu überfahren, wird als eigentlicher Grund für die verantwortungslose Fahrweise des Sanitäters dann ein medizinischer Notfall angeführt: „[D]er Bimbo hat eine Spenderleber aus dem Allgemeinen Krankenhaus holen müssen“, KsT 8). Aber auch dieser Notfall gerinnt dem Fahrer zu einem persönlichen Wettkampf:

---

der Geschichte des Verbrechens [der *histoire*, M.B.]“. Die Aufgabe des Detektivromans bestünde darin zu erklären, wie die *histoire* zustande kommen konnte. Der *discours* sei somit genau genommen die Geschichte der Entstehung des Textes selbst. Vgl. Tzvetan Todorov. „Typologie des Kriminalromans“. *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. Hg. Jochen Vogt. München: Fink, <sup>2</sup>1998. S. 208-215, hier S. 211.

15 Alida Bremer. *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. S. 183.

„Scheiße!“ hat der Bimbo geflucht, wie sie schon fast bei der AKH-Einfahrt waren. Weil von der Gegenrichtung, quasi mit dem Strom schwimmend, ist ihnen jetzt der 720er ebenfalls mit Blaulicht und Sirene entgegengekommen. [...] Der Bimbo hat es nicht glauben wollen, daß ihn ausgerechnet der alte Waschlappen Lanz beim Rennen um die Spenderleber ausgebremst hat. (KsT, 10)

Das „Rennen um die Spenderleber“ kann dabei als Ergänzung zur überfahrenen Katze gelesen werden, weil es mit der Konkurrenz unter den Wiener Rettungsfahrern auf das zentrale Motiv für den noch in diesem Kapitel stattfindenden Mord verweist. Diese Konkurrenz spitzt die Spannung – durch die beschriebene Dringlichkeit („Es geht um die Spenderleber, Munzi“, ebd.) sowie Dramatik („Wenn du so weiterfährst, können wir bald unsere eigenen Organe spenden“, KsT, 9) erzeugt – noch weiter zu. Dementsprechend springt der Rettungsfahrer bei Erreichen des Krankenhauses dann auch aus dem Wagen und sprintet los. (KsT, 10) Die somit aufgebaute Spannung um das rechtzeitige Erreichen der Spenderleber wird dann aber postwendend wieder aufgelöst: „Noch über eine Minute Zeit für fünfzehn Meter, da hätte der Bimbo gar nicht so rennen müssen. Zweimal Spenderleber mit Pfefferoni und süßem Senf, das ist sich auf jeden Fall noch ausgegangen vor der Sperrstunde um fünf. Weil da war die Imbiß-Rosi eisen [...]“ (KsT, 11). Bei der ‚Spenderleber‘, für die die Katze überfahren wurde, handelt es sich lediglich um das Mittagessen der beiden Rettungsfahrer. Im Zentrum eines nicht unwesentlichen Teils der ersten Szene steht damit vor allem anderen eine sprachliche Verschiebung auf metonymischer Ebene, die ganz klassisch zur (Auf-)Lösung des Falls führt – allerdings auch nur, weil der vermeintliche Fall erst durch eine lautliche (Spenderleber zu Leberkäse) und räumliche (Imbißstand zu Krankenhaus) Nachbarschaft konstruiert wurde. Die für den klassischen Detektivroman so wichtige Übertragung wird damit vom ersten Kapitel an aufgerufen und kann in seiner hervorgehobenen Position am Anfang als Hinweis darauf gelesen werden, dass das für das Indizienverfahren zentrale Mittel der metonymischen Verschiebung für den gesamten Text von substanzieller Bedeutung sein wird. Neben dem assoziativ-abweichenden Erzählstil stellt es die zweite wesentliche Erzähltechnik des Romans dar.

Dabei sind beide Bewegungen, Assoziation und Verschiebung, mehr als nur reine Schreibpraxis. Vielmehr spiegeln sie performativ die ‚Umweg nehmende‘ Erkenntnisweise des Detektivs wider:

Jetzt hat der Brenner über hunderttausend Dinge nachgedacht, nur nicht darüber, wie er das Problem mit dem Rettungsbundfunk lösen könnte. Aber paß auf, damit du verstehst, warum der Brenner die Gauner ausgerechnet immer mit seiner Unkonzentriertheit geschnappt hat. Weil um halb fünf hat er immer noch keinen Gedanken an den Rettungsbündlerfunk verschwendet gehabt. Statt dessen hat er neben tausend anderen Dingen an das Papstfoto im Büro vom Junior gedacht. Und wie der Papst so viel Staub auf den Lippen gehabt hat. Und wie ihm der Hansi Munz einmal einen von seinen ewigen Witzen erzählt hat: daß der Papst als Fernsehkandidat bei „Wetten daß“ antritt, weil er alle Flughafenrollbahnen der Welt am Geschmack unterscheiden kann. Dieser Witz hat den Brenner in seinem Unkonzentrationsschub daran erinnert, wie sie bei der Polizei

einmal einen Spanner verhaftet haben. [...] Und das glaubt kein Mensch, der hat in einem Wohnblock mit über hundert Wohnungen gewohnt, und jede einzelne Wohnung hat er angezapft gehabt. Und damals haben sie bei der Kripo immer gesagt, der Oswald könnte bei „Wetten daß“ antreten und jede einzelne Frau aus seinem Wohnblock allein am Stöhnen erkennen. Oswald. Siehst du, was ich mit Unkonzentrationsschub meine. (KsT, 51f.)

So wie sich der Erzähler durch seine digredierende Erzählweise auszeichnet, arbeitet auch der Detektiv nicht klassisch-rational, sondern verfällt in Abschweifen und „[G]rübeln“ (KsT, 32). Dieser ‚allmählichen Verfertigung der Gedanken beim digredierenden Denken‘ kann aber, wie der im Zitat erinnerte Name verdeutlicht, durchaus Erfolg beanspruchen. Das ‚Fortschreiten in einem assoziativen Netz‘<sup>16</sup>, hier als ‚Unkonzentrationsschub‘ bezeichnet, ist ein typisches Merkmal von Simon Brenners Denken und kann als das nach außen hin sichtbare Zeichen gewertet werden, dass der Fall sich dem Detektiv körperlich eingeschrieben hat. Denn sobald Simon Brenner einen ‚detektivischen Rückfall‘ bekommt (KsT, 155), schaltet sich ein ‚Notaggregat‘ ein, weil sein Kopf den ‚Hauptstrom‘ für das kostenintensivere Grübeln braucht<sup>17</sup> – was ihm ‚selber fast wie eine Krankheit‘ (KsT, 50f.) vorkommt. Dabei kommt der Vergleich mit einer Krankheit nicht von ungefähr: Von nun an plagt den Detektiv eine stärker werdende Migräne, die er parallel zum Fall – dem Verhältnis von Fieber zu Virus gleich – ausbrüten muss.<sup>18</sup>

Zugespitzt wird dieses Einnisten durch eine ‚komische Gewohnheit‘ (KsT, 123): Im Verlauf der Migräne – also der Ermittlung – taucht im Kopf des Detektivs ‚völlig unbewusst‘ eine ‚sehr sprechend[e]‘ Melodie auf, die er pfeift, ohne es zu merken. (ebd.) Diese Melodie wiederum hat Erkenntniswert: ‚[W]enn er es sich dann überlegt hat, was er da eigentlich pfeift, hat der Text von dem Lied oft haargenau zu seiner Situation gepaßt, obwohl er beim Pfeifen gar nicht an den Text gedacht hat. Praktisch ‚Foxy Lady‘, wenn er in eine Rothaarige verliebt war [...]‘ (KsT, 123). In Kontext des Kriminalfalls bedeutet dies, dass das Pfeifen zum entscheidenden Hinweis zur Lösung des Falls werden könnte.<sup>19</sup> Das

16 Baßler. Pop-Roman (wie Anm. 13). S. 195.

17 „Je wichtiger ein Problem war, um so unkonzentrierter ist er geworden. Das hat ihm ja bei der Polizei das Leben so schwermgemacht. Und für so einen Unkonzentriertheitsschub brauchst du natürlich viel mehr Energie als für ein bißchen Konzentration.“ (KsT, 51).

18 Ist der Fall gelöst, verschwindet auch die Migräne und weicht einer umfassenden Müdigkeit, was wiederum als Verweis auf das Genre gelesen werden kann: Wenn sich der Detektiv wie in *Komm, süßer Tod* am Ende des Falls wieder schlafen legt, passt das zu der Überlegung des Detektivs als Funktion, der nur durch den Fall ein motiviertes Dasein hat. Vgl. Todorov. Typologie des Kriminalromans (wie Anm. 14) und Alewyn. Anatomie des Detektivromans (wie Anm. 5).

19 Diese Form der Kommunikation erinnert an Freuds Konzeption der Traumdeutung: Danach kommuniziert das Unbewusste verdrängte Gedanken durch Verdichtung und Verschiebung. Die so entstellten Träume lassen sich per detektivischer Rückübersetzung auflösen. Vgl. Sigmund Freud. „Die Traumdeutung“. *Sigmund Freud: Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Band 2/3: „Die Traumdeutung. Über

Problem hierbei ist: Der Brenner als Detektiv ist nicht mehr dazu in der Lage, seine privilegierten Eigenschaften zu nutzen und den von seinem Unbewussten produzierten Hinweis zu lesen. Er weiß zwar, dass er mit dem Titel des Liedes („Komm, süßer Tod“) die entscheidende Verschiebung für die Lösung kennen würde, kann sie aber bezeichnenderweise nicht mehr auflösen. Simon Brenner arbeitet typisch detektivisch, führt Befragungen durch, sammelt Indizien und verfolgt Verdächtige – kommt der Lösung dabei aber kaum näher, weil er die gesammelten Hinweise nicht in eine logische Erzählung überführen kann. In seinem rhizomatisch aufgebauten Netz aus Assoziationen kann der Detektiv keinen klaren Orientierungspunkt ausmachen, weil er nicht weiß, „wo hinten und vorne ist.“ (KsT, 156) So scheint er doppelt unfähig: Er arbeitet weder logisch, noch kann er aus seiner digredierenden Methode oder dem Ohrwurm Kapital schlagen.

An diesem Punkt besucht der Detektiv einen Mann namens Lungauer, der nach einem tötlichen Angriff auf ihn an Aphasie leidet, wie dessen Mutter dem Detektiv erklärt: „[D]as Sprachzentrum in seinem Gehirn ist beschädigt worden. [...E]r denkt ganz normal. Nur die Wörter vertauscht er.“ (KsT, 169f.) Damit leidet der Zeuge an genau dem Trauma, das auch die zentrale Aufgabe des Detektivs ist, wie Moritz Baßler ausführt: „Ein Signifikant an der Oberfläche kodiert eindeutig – nur leicht verschoben – die Lösung; das Indiz lag die ganze Zeit zutage, kann aber erst am Ende der Analyse vom Detektiv richtig gedeutet werden.“<sup>20</sup> Lungauers Mutter führt dabei vor, wie dieses semiotische Prinzip funktionieren soll, als Brenner sein Gegenüber nach dessen ermordeten Freundin fragt. „Sie ist mein Mantel gewesen.‘, Er meint: seine Freundin‘, hat die Mutter übersetzt“ – und sie nennt gleich im Anschluss auch den angenommenen Grund für die Verschiebung mit: „Wahrscheinlich sagt er Mantel, weil sie immer diesen weißen Krankenschwestermantel angehabt hat.“ (KsT, 170)

Genau an dieser Stelle kommt es zur entscheidenden Weichenstellung. Entgegen dem „mütterlichen Prinzip der eindeutigen Dekodierung“<sup>21</sup> setzt der Detektiv seine assoziativ-digredierende Methode und desavouiert damit das zentrale Übertragungsprinzip des klassischen Detektivs:

„Oder weil er sich beschützt gefühlt hat“, hat der Brenner gesagt. „Oder weil sie seine Kragenweite gewesen ist“, hat er ein bißchen patzig nachgeschoben. „Oder weil sie ihn gewärmt hat. Oder weil ihm erst bei ihr der Knopf aufgegangen ist. Oder weil er als Bub einen Kamelhaarmantel gehabt hat und die Irmi so schöne Höcker.“ (KsT, 170)

---

den Traum“. Hg. Anna Freud et al. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1999. S. 1-643, hier besonders S. 283-315.

20 Baßler. Pop-Roman (wie Anm. 13). S. 196. Die hier dargestellte Interpretation der Szene orientiert sich an den Überlegungen Baßlers zu derselben Szene, vgl. ebd. S. 195-198.

21 Baßler. Pop-Roman (wie Anm. 13). S. 196.

Der an Aphasie leidende Lungauer, der mit Brenners trotzigen Entgegnung vom „Gängelband der mütterlichen Interpretationskompetenz“<sup>22</sup>, das heißt von einer vermeintlich monosemen Beziehung der Sprache zu den Dingen, befreit wird, spricht aufgrund dieser Entscheidung vom Detektiv dann trotz anfänglichen Misstrauens mit Simon Brenner. Dabei folgt die Beschreibung einer ebenso auffälligen wie folgenreichen Assimilation: „Weil wenn du eine Zeitlang mit so einem Wörterverdreher zusammen bist, dann verstehst du ihn immer besser, das geht schneller, als man glauben möchte.“ (KsT, 172) Im Verlauf des Gesprächs wird die Übersetzungsleistung des Detektivs immer besser, bis er den Zeugen unvermittelt verstehen kann: „Der Brenner hat sich immer noch gewundert, daß der Lungauer keine Wörter mehr verwechselt hat. [...] Oder ist es womöglich am Brenner selbst gelegen, daß er die falschen Wörter schon automatisch korrigiert?“ (KsT, 175) Letzteres, müsste man Simon Brenner antworten. Denn das assoziative Denken des Detektivs stellt sich seinerseits und auf äußerst produktive Weise als krankhaft metonymisch heraus. Erst mithilfe dieses Wissens um seine eigene Aphasie kann der Detektiv den von seinem Unbewussten zugepielten Ohrwurm auflösen, den er im Gespräch mit Lungauer wieder zu Pfeifen begonnen hatte.

„Komm, sühüßes Kreuhez“, hat der Tenor gesungen. Da hat die Klara schon recht gehabt: „süßes Kreuz“, nicht „süßer Tod“. Wie er im Laufe von dreißig Jahren die beiden Wörter verwechselt hat, das hat den Brenner jetzt ein bißchen an den Lungauer mit seiner Aphasie erinnert. Aber natürlich, das entscheidende Wort hat er schon richtig gehabt. Weil irgendwo ganz hinten in seinem Hirn muß der Brenner schon die längste Zeit das süße Diabetikerblut im Visier gehabt haben. Schon lange, bevor er gewußt hat, daß der Bimbo seine Patientinnen, statt sie zu retten, mit einem Zuckerschok ins Jenseits befördert hat. (KsT, 194)

Der falsch erinnerte, weil verschobene Titel des Liedes (Tod → Kreuz) offenbart gerade in der Gesamtheit der Verschiebung die vollständige Lösung des Falles, „daß das Kreuz auf dem Rettungswagen [der Kreuzretter, M. B.] für die Zuckerpatientinnen nicht die Rettung bedeutet hat, sondern den Tod.“ (KsT, 196) Damit setzt der Roman dem Logikprinzip des klassischen Detektivromans ein ‚patho-logisches‘ Erkenntnismodell der aphasischen Metonymie entgegen. In der Kontrastierung von der typisch-detektivischen, monosemen Übertragung der Mutter und der aphasischen Sinnvielfalt des Detektivs führt bezeichnenderweise letztere zur Überführung des Mörders. Mit dieser Prämierung von Vieldeutigkeit gegenüber der Eindeutigkeit ist es ausgerechnet der Detektiv, der die Übertragungskompetenz seiner Zunft außer Kraft setzt: Die Mehrdeutigkeit der Sprache und ihre Kombinationsmöglichkeiten erweisen sich als Weg zur Erkenntnis, was in der Aphasie pathologisch potenziert vorgeführt wird. Dabei muss aber darauf hingewiesen werden, dass Mehrdeutigkeit zwar goutiert wird, am Ende aber trotzdem *eine* eindeutige Lösung steht, die in der expliziten Form der Nacherzählung (vgl. Fußnote 14) in eine kohärente Geschichte mit

22 Baßler. Pop-Roman (wie Anm. 13). S. 196.



Anfang und Ende überführt wird – der Text also noch als Detektivgeschichte gelingt und endet.

## II

Das Problem von Oedipa Maas in Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* gestaltet sich gewissermaßen komplementär zu dem von Simon Brenner: Ziemlich schnell findet sie in der vermeintlichen Tristero-Verschwörung ein Narrativ, das sie mit Bedeutung auflädt. Den Zeichen, die sie dabei sammelt und unter die Verschwörung subsumiert, mangelt es dabei aber an Eindeutigkeit, sodass Oedipa nicht mit Sicherheit sagen kann, dass sie wirklich auf die Verschwörung hindeuten – oder ob sie selbst paranoid ist.<sup>23</sup> Diese Unsicherheit wird sich als treibende Kraft und Endziel des Romans erweisen. Dabei speist sich die Ambivalenz auch aus der persönlichen Motivation, die Oedipas Suche zugrunde liegt:

If one *object* behind her discovery of what she was to label the Tristero System or often only The Tristero (as if it might be something's secret title) were to bring to an end her encapsulation in her tower, then that night's infidelity with Metzger would logically be the starting point for it; logically. That's what would come to haunt her most, perhaps: the way it fitted, logically, together. [Hervorhebung M. B.] (CoL, 29)

Oedipa verheimlicht nicht, dass ihr Enthüllungsversuch explizit von dem Wunsch getrieben ist, ihrem iterativen Leben als Vorstadt-Hausfrau zu entkommen. (vgl. CoL, 1f.) Interessant an dem Zitat ist allerdings auch, dass der intern fokalisierte Erzähler Oedipa retrograd einen Kausalnexus artikulieren lässt und den Ehebruch mit Metzger als den betont ‚logischen‘ Anfang für die nachfolgende Entwicklung setzt – auch wenn sich im Verlauf der Geschichte kein Zusammenhang zeigt. Vielmehr folgt eine Reihe von Treffen mit verschiedenen männlichen „quest avatars“<sup>24</sup>, die gerade nicht logisch aufeinanderfolgen, sondern so gut wie alle auf purem Zufall beruhen. Das widerspricht der Konzeption der auf absoluter Logik aufgebauten Welt im klassischen Detektivroman diametral. In ihrer Abfolge fast beliebig austauschbar, sind es weniger die bei den Treffen gesammelten Informationen als Oedipas eigene Grundmotivation, die diejenigen Voraussetzungen produziert, die die Funktionsweise des klassischen Detektivromans erst ermöglichen: „There'd seemed no limit [...] if she had tried to find out.“ (CoL, 13) Dementsprechend wird zu Beginn dann auch die Kommunikabilität der diegetischen Welt etabliert, wenn Oedipa die Sicht auf eine Stadt ausgerechnet mit dem Inneren eines Radios vergleicht: „[T]here were to

23 Vgl. für eine Diskussion verschiedener Texte über Oedipas Wahrheitssuche und dem Ödipus-Mythos, auf den ihr Name offensichtlich anspielt: Debra A. Modellmog. „The Oedipus Myth and Reader Response in Pynchon's ‚The Crying of Lot 49‘“. *Papers on Language and Literature* 23/2 (1987): 299-310.

24 Marion Brugière. „Quest Avatars in Thomas Pynchon's ‚The Crying of Lot 49‘“. *Pynchon Notes* 9 (1982): S. 5-16, hier S. 5.



both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate.“ (ebd.) Die anfangs noch uneindeutigen, ‚hieroglyphischen‘ Spuren scheinen der Welt eingeschrieben zu sein und sich mit der entsprechenden Übertragung der Detektivin *expressis verbis* lesen zu lassen.<sup>25</sup>

So kann Oedipa auf der Suche nach einer logischen Erklärung für den Tristero immer mehr Spuren miteinander verknüpfen, muss dabei aber auch feststellen, dass die Zeichen sich im Verlauf der Geschichte zu multiplizieren scheinen: „[O]ther revelations [...] now seemed to come crowding in exponentially, as if the more she collected the more would come to her, until everything she saw, smelled, dreamed, remembered, would somehow come to be woven into The Tristero.“ (CoL, 60) Hinter jedem neu aufgefundenen Zeichen stehen eine Vielzahl weiterer Zeichen für die Verschwörung, die zwar alle um den Tristero zu gravitieren scheinen, nie aber direkt auf das angenommene Signifikat im Zentrum verweisen. Insofern verweisen die zur Interpretation nötigen Zeichen letztendlich nur noch auf ihren eigenen Zeichencharakter zurück. Am prägnantesten zusammengefasst findet sich diese potenzierende Verweisstruktur auf einem Anschlagbrett, an das ein Zettelchen mit dem vermeintlich zentralen Symbol der Verschwörung, dem schallgedämpften Posthorn, geheftet wurde: „*If you know what this means, the note said, you know where to find more.*“ (CoL, 92)

Aufgrund der Vervielfältigung der Zeichen findet sich Oedipa zunehmend mit einer gesteigerten Unordnung konfrontiert. An dieser Stelle tritt eine Metapher in den Romantext ein, die sowohl die Rolle Oedipas als auch die der Lesenden bei der Suche nach der eindeutigen Lösung spiegelt. Bei einem Besuch der „Yoyodyne“-Fabrik von Pierce Inverarity verläuft sich Oedipa und trifft dementsprechend „by accident“ den Ingenieur Stanley Koteks, der das schallgedämpfte Posthorn in ein Heftchen ‚kritzelt‘. (CoL, 62) Im Gespräch mit ihm erfährt sie von der sogenannten „Nefastis Machine“, die angeblich einen funktionierenden Maxwell’schen Dämon beinhaltet:

James Clerk Maxwell, explained Koteks, [...] once postulated a tiny intelligence, known as Maxwell’s Demon. The Demon could sit in a box among air molecules that were moving at all different random speeds, and sort out the fast molecules from the slow ones. [...] Concentrate enough of them in one place and you have a region of high temperature. You can then use the difference in temperature between this hot region of the box and any cooler region, to drive a heat engine. (CoL, 64)

Auf den ersten Blick bietet Maxwells Dämon eine positivistische Metapher für Oedipa und die Lesenden und damit einen möglichen Zugriff für das Verstehen des Textes. Beide müssen sie dieselbe Arbeit verrichten, vor der auch der Dämon sitzt: eine chaotische Menge an Informationen in ‚relevant‘ und ‚irrelevant‘

25 Vgl. für eine Interpretation, die ausführlich auf das zentrale Thema von Schrift und ihrer Interpretation – man denke an die Szene mit Regisseur Randolph Driblette, den Herausgeber „Mr. Thoth“ (CoL, 68-70) oder den Agenten „C. Morris Schrift“ (CoL, 135) – eingeht: Bremer. Kriminalistische Dekonstruktion (wie Anm. 15). S. 185f.

sortieren. Thomas Pynchon führt in diesem Zusammenhang den Begriff der Entropie ein – der in seinem gesamten Werk eine Zentralstellung einnimmt und vereinfacht die Menge an Unordnung beschreibt, die einem System innewohnt.<sup>26</sup>

Die Aufgabe des ‚Detektiv-Dämons‘ wäre es nun, dieser Entropie mit Vernunft zu begegnen, durch das dichotom-trennscharfe Unterscheiden der Moleküle beziehungsweise der Zeichen in ‚relevant‘ und ‚irrelevant‘, ‚wahr‘ oder ‚falsch‘ zu einer eindeutigen Ordnung zu kommen und damit System in das Chaos zu bringen. Eine solche konkrete Zuweisung ist bei Pynchon aber von vornherein zum Scheitern verurteilt. Das schwingt schon in dem physikalisch unmöglichen Perpetuum mobile mit, das der Dämon erschaffen würde, wenn er erfolgreich wäre. Aber auch im Begriff beziehungsweise der Formel für Entropie spiegelt sich eine Ambivalenz wider, die nicht eindeutig aufzulösen ist, weil es Entropie sowohl im thermodynamischen als auch im informationstheoretischen Sinne gibt, wie Oedipa bei einem Besuch bei John Nefastis, dem ‚Erfinder‘ der Nefastis-Maschine, lernt:

She did gather that there were two distinct kinds of this entropy. One having to do with heat-engines, the other to do with communication. The equation, for one, back in the '30s, had looked very like the equation for the other. It was a coincidence. The two fields were entirely unconnected, except at one point: Maxwell's Demon. (CoL, 79)

Die Schwierigkeit liegt darin, dass Entropie in der Physik die einem System innewohnende Unordnung bezeichnet, die durch Information (etwa über schnelle oder langsame, das heißt warme oder kalte Moleküle) gesenkt werden kann, während Entropie und Information in der Informationstheorie gleichzusetzen sind, weil die Abweichung hier als grundlegend für die Entstehung neuer Informationen gilt.<sup>27</sup> Letzteres zeigt sich *ex negativo* in der Barszene, in der Oedipa das erste Mal auf das alternative W.A.S.T.E.-Postsystem stößt:

„It's the principle,“ Fallopian agreed, sounding defensive. „To keep it up to some kind of a reasonable volume, each member has to send at least one letter a week through the Yoyodyne system. If you don't, you get fined.“ He opened his letter and showed Oedipa and Metzger. *Dear Mike*, it said, *how are you? Just thought*

26 Dabei ist jedem System die Tendenz zur maximalen Entropie und damit Selbstaufflösung eingeschrieben, eine „nicht umkehrbare Bewegung hin auf einen Zustand der Kontingenzt, der radikalen Demokratie und Gleichwahrscheinlichkeit aller seiner Elemente.“ Heinz Ickstadt. „Einführung“. *Ordnung und Entropie. Zum Romanwerk von Thomas Pynchon*. Hg. Heinz Ickstadt. Reinbek: Rowohlt, 1981. S. 7-16, hier S. 9. Vgl. für einen gut verständlichen Übersichtsartikel über das Gedankenexperiment den Physiker Martin Bäker. „Dämonenzähmen leicht gemacht: Energie und Information“. *ScienceBlogs* (20. November 2010), unter: <http://scienceblogs.de/hier-wohnen-drachen/2010/11/20/damonenzahmen-leicht-gemacht-energie-und-information/> [zuletzt abgerufen: 30.08.2021].

27 Vgl. für eine ausführliche Diskussion des Verhältnisses den noch immer einflussreichen Aufsatz von Anne Mangel. „Maxwell's Demon, Entropy, Information. The Crying of Lot 49“. *TriQuarterly* 20 (1971): S. 194-208.

*I'd drop you a note. How's your book coming? Guess that's all for now. See you at The Scope.* (CoL, 36)

Dem Brief fehlt es eindeutig an Entropie im informationstheoretischen Sinn. Der Briefschreiber hält sich in derselben Bar wie Fallopien auf, hätte die zwei Fragen, wenn sie denn von Belang gewesen wären, also auch persönlich stellen können. So werden sie gestellt, damit überhaupt kommuniziert wird. Es geht nur noch um die Sendung, aber nicht mehr um den Inhalt. Durch die fehlende Abweichung findet zwar ein Kommunikationsprozess statt, dieser ist aber inhaltsleer.

Trotz der gegensätzlichen Bedeutung kann man eine Verbindung zwischen den beiden Formen von Entropie ziehen, wobei das Gedankenexperiment des Maxwell'schen Dämons gewissermaßen das *tertium comparationis* darstellt:

„Entropy is a figure of speech, then,“ sighed Nefastis, „a metaphor. It connects the world of thermodynamics to the world of information flow [...].“ „But what,“ she felt like some kind of a heretic, „if the Demon exists only because the two equations look alike? Because of the metaphor?“ (CoL, 79)

Die Textstelle stellt eine essentielle Zäsur in Oedipas Suche nach der Wahrheit dar, weil sie hier zum ersten Mal die Eigenschaften von Metaphern anspricht, disparate Dinge in eine ontologisch nicht vorhandene Ähnlichkeitsbeziehung zu setzen. Das ist deshalb relevant, weil Metaphern von Oedipa die Fähigkeit zugesprochen bekommen haben, einen direkten Zugriff auf die Realität bieten zu können.<sup>28</sup> Weil die verschiedenen Signifikanten des Tristero unter der Metapher subsumiert werden können, musste es die Verschwörung in Oedipas Wahrnehmung auch auf der Ebene des Signifikats geben. Diese Sicherheit bröckelt nun. So wie Maxwells Dämon das „linking feature in a coincidence“ zwischen Thermodynamik und Informationstheorie ist (CoL, 91), so könnten der Tristero diejenige Metapher sein, die das Verschwörungsnarrativ überhaupt zusammenhält, wie Oedipa anschließend feststellt:

For John Nefastis (to take a recent example) two kinds of entropy, thermodynamic and informational, happened, say by coincidence, to look alike, when you wrote them down as equations. Yet he had made his mere coincidence respectable, with the help of Maxwell's Demon. Now here was Oedipa, faced with a metaphor of God knew how many parts; more than two, anyway. With coincidences blossoming these days wherever she looked, she had nothing but a sound, a word, Trysterio, to hold them together. (CoL, 82)

Die Verschwörung bietet das komplexitätsreduzierende Narrativ, das die mannigfaltigen und sich vervielfältigenden Spuren in einen Sinnzusammenhang bringen kann. Gleichzeitig erkennt Oedipa, dass das Narrativ vielleicht auch nur durch das ‚paranoide‘ Verdichten zufälliger Korrelationen unter dem Schirm

28 Vgl. Mark Conroy. „The American Way and Its Double in ‚The Crying of Lot 49‘.“ *Pynchon Notes* 24 (1989): S. 45-70, hier S. 54f.

einer einen Kausalzusammenhang artikulierenden Metapher besteht. Dabei wäre diese Metapher nicht binär aufzulösen, sondern bestünde aus „God knew how many parts“.<sup>29</sup>

In einem finalen Versuch, ihrem detektivischen Anspruch gerecht zu werden und die Oszillation zwischen den Polen von ‚Verschwörung‘ und ‚paranoider Einbildung‘ zu beenden, lässt Oedipa sich im Nachtleben von San Francisco treiben: „She had only to drift tonight, at random, and watch nothing happen, to be convinced it was purely nervous, a little something for her shrink to fix.“ (CoL, 82) Der Fehler in ihrer Annahme liegt freilich darin, dass auch ihre vorherige Suche von ihr selbst motiviert war und ihre Schritte keiner konsekutiven Logik gefolgt sind, sondern einer zufälligen. Folglich entdeckt Oedipa das Zeichen des Posthorns schon nach kurzer Zeit an den verschiedensten Orten und in verschiedensten Konstellationen, sodass weiterhin im Unklaren bleibt, ob Oedipa an einer psychisch gestörten Wahrnehmung leidet, wie sie zunehmend fürchtet („She grew so to expect it that perhaps she did not see it quite as often as she later was to remember seeing it.“ CoL, 94) –, oder ob es die Verschwörung wirklich gibt. Diese Unsicherheit findet in der Nacht in San Francisco ihre Kumulation, sodass Oedipa im Verlauf der Szene im Wortsinne paranoid wird – von griech. *παράνοια* (von *παρά*, ‚neben‘, und *νόος*, ‚Verstand‘) – und nicht mehr zwischen Vernunft und Wahnsinn, Realität und Traum unterscheiden kann. Weil der Text durch ihre Wahrnehmung gefiltert ist, können die Leser:innen aber nicht genau wissen, ob die gesichteten Zeichen insgesamt eine Einbildung Oedipas sind, um die Tristero-Fiktion aufrechtzuerhalten, oder ob es die Verschwörung tatsächlich gibt und Oedipa verrückt macht.

In diesem Moment gibt Oedipa der Paranoia nach und verlässt die Bahnen ihres gewohnten Denkens<sup>30</sup> – was bezeichnenderweise mit dem Ende der Nacht beziehungsweise dem „lightening morning“ (CoL, 94) zusammenfällt. Durch das bewusst zugelassene Delirieren gelangt Oedipa an den Höhepunkt der Szene und damit zum Treffen mit einem zitternden und weinenden Seemann, der das gedämpfte Posthorn auf die Hand tätowiert hat. Der alte Mann

29 Mit dieser spezifischen Formulierung ruft der Erzähler gleichzeitig auch das Gegenteil von der vieldeutigen Metapher, nämlich das am Ende eindeutige Wort (Gottes) auf, das Oedipa die ganze Zeit über sucht, „the direct [...] Word, the cry that might abolish the night.“ (CoL, 89) Nicht nur ist „Word“ hier in biblischem Duktus großgeschrieben, es ruft als ewiges Licht auch Assoziationen mit der Offenbarung und damit Erkenntnis wie Erlösung auf. Darin spiegelt sich auch der Anspruch an die klassische, gottgleiche Detektivfigur wider, einen opaken Sachverhalt in Eindeutigkeit zu überführen.

30 Auffällig häufig wird in der Szene von „unfurrow“ gesprochen. Die Furche eröffnet nicht nur das Bild einer vorgefertigten Bahn, sondern bildet auch den etymologischen Ursprung für das Delirium (von lat.: *delirāre* ‚von der geraden Linie abweichen‘, ursprünglich von *lira* ‚Ackerfurche‘) und lässt auch an die Wortherkunft von Kultur (*cultura*) denken. Vgl. dazu auch Nancy Katherine Hayles. „A Metaphor of God Knew How Many Parts‘: The Engine that Drives ‚The Crying of Lot 49““. *New essays on The crying of lot 49*. Hg. Patrick O’Donnell. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. S. 97-126, hier S. 113-117.

fasziniert Oedipa in seinem Zustand so sehr, dass sie ihn berühren muss, um eine Einbildung auszuschließen. Dabei ‚metaphorisiert‘ sie auch sein alkohol-induziertes Zittern – nämlich als Zittern, das den Seemann aus den gewohnten Bahnen seines Denkens hebt und ihm damit Zugang zur Realität hinter den Worten, das heißt zur Wahrheit, eröffnet.

She knew, because she had held him, that he suffered DTs. Behind the initials was a metaphor, a delirium tremens, a trembling unfurrowing of the mind's ploughshare. The saint whose water can light lamps, the clairvoyant whose lapse in recall is the breath of God, the true paranoid for whom all is organized in spheres joyful or threatening about the central pulse of himself, the dreamer whose puns probe ancient foetid shafts and tunnels of truth all act in the same special relevance to the word, or whatever it is the word is there, buffering, to protect us from. (CoL, 98)

Dieser Zugang ist aber weder intersubjektiv verständlich noch im klassischen Sinne logisch. Vielmehr eröffnet die Metaphorisierung Oedipa ein individuelles Verständnis von der Krankheit, wobei sie die Beziehung von Wort zu Bedeutung endgültig nicht mehr eindeutig bestimmen kann, weil mit jeder Benennung eine Unzahl an Assoziationen und persönlichen Erfahrungen einhergeht, wie Oedipas weiterer Gedankengang vorführt:

Oedipa did not know where she was. Trembling, unfurrowed, she slipped sideways, screeching back across grooves of years, to hear again the earnest, high voice of her second or third collegiate love Ray Glozing bitching [...] about his freshman calculus; ‚dt‘, God help this tatoood man, meant also a time differential [...]. (ebd.)

Anhand des Akronymes „DT“ für Delirium tremens und außerhalb der kulturell sozialisierten Interpretationsmethode („unfurrowed“) ‚spinn‘ Oedipa weiter und assoziiert nun auch in metonymischer Verschiebung („sideways“) hin zu einer ehemaligen Liebschaft und dessen Problemen mit der Infinitesimalrechnung in der Mathematik. Über die Initialen gelangt also auch eine maximal persönliche Erinnerung in ihre Wahrnehmung. Die wiederum ist ausgelöst durch die Benennung des Zeitdifferentials ‚dt‘, das einen unendlich kleiner werdenden Zeitabschnitt beschreibt und damit auch auf den von Oedipa befürchteten baldigen Tod des Seemanns verweist. Ebenso verwendet der Erzähler in seiner Erklärung des Zeitdifferentials eine Metapher der Geschwindigkeit („velocity dwelled in the projectile“, CoL, 98) und verquickt den anstehenden Tod des Seemanns in dem Vergleich mit einem Projektil zusätzlich mit der Geschwindigkeitsgleichung (im Englischen:  $v[\text{elocity}] = \frac{d[\text{isplacement}]}{t[\text{ime}]}$ ).

Diese „final explosion of metaphor“<sup>31</sup> beinhaltet für Oedipa in dem Sinne Wahrheit, als dass es die Bedeutungen sind, die sich für sie hinter dem Wort eröffnen, aber eben auch nur für sie. Metaphorische Annahmen, lautliche Ähnlichkeiten und persönliche Erinnerung stehen dabei in ihren Bedeutungen *alle* hinter dem einen Wort. Oedipas so gewonnenes ‚Wissen‘ – ihre Metaphorisierung im Sinne der Zusammenführung von disparaten Elementen in eine

31 Hayles. *The Engine* (wie Anm. 30). S. 115.

Ähnlichkeitsbeziehung – schafft Zusammenhänge, die wie beim Hellseher, Heiligen oder Paranoiker zwar nicht auf logischer Ebene funktionieren, im Einzelnen aber Wahrheit bedeuten können: „She *knew* that the sailor had seen worlds no other men had seen if only because there was that high magic to low puns, because DTs *must give access* to dt's of spectra beyond the known sun.“ (ebd., [Hervorh. M. B.]) Das Kreieren von Zusammenhängen findet auf vielfacher Ebene und eben nicht nur auf Basis vernünftiger Übertragungen statt, generiert so aber individuell auch Wissen. So lässt sich auch der enigmatische Satz verstehen, die Metapher sei „a thrust at truth and a lie, depending where you were: inside, safe, or outside, lost.“ (ebd.) Die Semantik von ‚innen‘ und ‚außen‘ verweist dabei zum einen auf den subjektiven Aspekt von Interpretation, zum anderen in der Ackerfurchenmetaphorik aber auch auf die Unterscheidung von Vernunft und dem ‚Anderen der Vernunft‘, in diesem Fall der Paranoia. Weil die Metapher beide Aspekte gleichzeitig bedient, muss die Frage nach Erkenntnis letztendlich uneindeutig bleiben: „[W]enn der eigentliche Paranoiker der ist, der an die Wahrheit seiner subjektiven Projektionen glaubt, dann ist Erkenntnis nur Paranoia. Oder ist Paranoia die einzige Weise des Erkennens?“<sup>32</sup> In der Ambivalenz der beiden Entwürfe gefangen, muss Oedipa in ihrer Suche nach einer eindeutigen Wahrheit die Vieldeutigkeit von individuellen Wahrheitsentwürfen anerkennen. Damit wird die Ambivalenz des Romans zur „Basis eines relativierten Wahrheitsbegriffs, der die ‚Entweder/Oder‘-Schemata des kausal-analytischen Denkens ersetzt durch das ‚Sowohl als auch‘ des metaphorischen“<sup>33</sup>, wie auch in Oedipas innermonologischem Bilanzieren deutlich wird:

Either you have stumbled indeed [...] on to a network by which X number of Americans are truly communicating[...]. Or you are hallucinating it. Or a plot has been mounted against you [...]. Or you are fantasizing some such plot, in which case you are a nut, Oedipa, out of your skull. Those, now that she was looking at them, she saw to be the alternatives. (CoL, 131f.)

Die Gleichwertigkeit verschiedener Deutungsmöglichkeiten wird in dem Aufgeben der binären Entweder/Oder-Unterscheidung zugunsten der anaphorischen Betonung der verschiedenen ‚Oders‘ performativ vorgeführt. Das heißt nicht, dass Oedipa ihre Suche an sich aufgibt, sie stellt sie nur unter neue Vorzeichen: „Behind the hieroglyphic streets there would either be a transcendent meaning, or only the earth.“ (CoL, 140) Kausalität wird durch Kontingenz, Linearität durch Simultaneität, Sinn durch die Möglichkeit von Sinn und Logik durch Paranoia ergänzt, womit der positivistisch-rationalen Welt des klassischen Detektivromans eine erkenntnistheoretisch ‚realistischer‘, weil relativistische Konzeption von Welt und Erkenntnismöglichkeit entgegengesetzt wird.

32 Heinz Ickstadt. „The Crying of Lot 49“. *Kindlers Literatur Lexikon*. Band 13: „Nachträge“. Hg. Gert Woerner. München: dtv, 1986.

33 Heinz Ickstadt. „Thomas Pynchon. Die Versteigerung von No. 49“. *Ordnung und Entropie. Zum Romanwerk von Thomas Pynchon*. Hg. Heinz Ickstadt. Reinbek: Rowohlt, 1981. S. 104-127, hier S. 121.



Dabei wird gerade der ‚Kreis‘ zum endgültigen Symbol für Oedipas Suche. Der Roman schließt mit der Versteigerung einer Briefmarkensammlung von W.A.S.T.E.-Briefmarken und mit der Ankündigung, dass ein geheimnisvoller, anonymer Bieter sich angemeldet habe – den Lesenden und Oedipa wird also erneut ein Strohalm für die Aufdeckung des Tristero hingehalten:

Oedipa sat alone, towards the back of the room, looking at the napes of necks, trying to guess which one was her target, her enemy, perhaps her proof. An assistant closed the heavy door on the lobby windows and the sun. She heard a lock snap shut; the sound echoed a moment. [...] The auctioneer cleared his throat. Oedipa settled back, to await the crying of lot 49. (CoL, 141f.)

Damit endet der Roman. Indem die letzten Worte dem Titel entsprechen, die symbolische Sonne wieder ausgeschlossen wird und ein Schloss wieder zuschnappt, schließt der Abbruch am Ende direkt wieder an den Anfang an. Das unterstreicht, genau wie die leeren Seiten, die auf den Abbruch am Ende folgen, die „aporetische Struktur des ganzen Buches.“<sup>34</sup> Endet der klassische Detektivroman im Nullzustand, bei dem die „Signifikanten und Polyvalenzen für immer arretiert, [...] alle Möglichkeiten auf eine reduziert“ sind<sup>35</sup>, hält Pynchons *The Crying of Lot 49* die epistemologische Unsicherheit in einer performativen Kreisstruktur im Dauerzustand fest. Das Buch konfrontiert die Lesenden so konsequent mit dem menschlichen Bedürfnis, dem Leben und Geschichte(n) einen kohärenten und teleologischen Sinn zu geben. Oedipa verfolgt diese Paranoia ihrerseits, gibt die aporetische Fragestellung vom Anfang aber zugunsten der bloßen Konstatierung von der Möglichkeit von Bedeutung auf.

### III

Beide Romane verhandeln die Grundlagen des Genres somit entscheidend. Sowohl Wolf Haas als auch Thomas Pynchon stellen in ihren Romanen mit Metapher und Metonymie basale Strukturelemente des Genres zentral aus, indem sie die für den Indizienbeweis benötigten *Zwei Seiten von Sprache* überhöht ins Zentrum ihrer Geschichte stellen. Dabei scheitern beide Detektive zunächst an dieser Zentralstellung. Simon Brenner hat die entscheidende Verschiebung bereits am Anfang des Romans von seinem Unbewussten zugespitzt bekommen, schafft es aber nicht, den Hinweis richtig zu lesen. Weil sein Denken assoziativ-metonymisch funktioniert, er aber noch eine eindeutige Lösung sucht, schlägt die Transformation der Zeichen in eine lineare Erzählung fehl.

Auch Oedipa scheitert an dem Anspruch an Eindeutigkeit: Ziemlich schnell stößt sie auf das Tristero-Narrativ, muss aber feststellen, dass die Zeichen nicht eindeutig auf ein Signifikat, sondern immer nur auf weitere Zeichen und sich selbst (zurück-)verweisen. Die Metaphern, auf die sie bei ihrer Suche stößt, funktionieren dabei nicht monodirektional nach dem Substitutionsprinzip, sondern

34 Ickstadt. Thomas Pynchon. S. 111.

35 Schmidt. Anti-Detektivroman (wie Anm. 2). S. 23.



begegnen Oedipa in einer grundsätzlichen Ambivalenz: Sie sind nie eindeutig aufzulösen, sondern konstituieren sich gerade in wechselseitiger Abhängigkeit und den Kontexten, die sie mit aufrufen oder verdunkeln. Es ist diese Unmöglichkeit, die Metaphern eindeutig aufzulösen, die Oedipa zwischen den Polen ‚Wahnsinn‘ und ‚Verschwörung‘ oszillieren lässt.

Der entscheidende Impuls kommt in beiden Romanen dabei erst durch das Verlassen des Felds der Logik und das Verfolgen von ‚patho-logischen‘ Denkmustern. Wolf Haas' Simon Brenner desavouiert das semiotische Prinzip des klassischen Detektivs, indem er sein assoziativ-metonymisches Denkmodell zum Strukturprinzip erhebt. Gerade in der Gesamtheit der krankhaften Erinnerung – also unter Rückbezug auf beide Seiten der Verschiebung – findet der Detektiv in *Komm, süßer Tod* das entscheidende Mehr an Erkenntnis (Täter und Tatwaffe), das er für die Lösung benötigt hat. Es ist somit die metonymisch-aphatische Verschaltung in mehrdeutigen Sinnzusammenhängen, die zur Erkenntnis führt. Bei Oedipa Maas ist es nicht die metonymische Aphasie, die ihr ein Verständnis über das Verhältnis von Sprache zur Wahrheit ermöglicht, sondern die metaphorisierende Paranoia, der sie an einem Punkt der maximalen Erschöpfung endgültig nachgibt. Im Treffen mit dem an Delirium tremens leidenden Seemann erkennt sie die konstruktivistische und ambivalente Natur von Wahrheit an und gibt damit die Suche nach Eindeutigkeit zugunsten der bloßen Konstatierung von der Möglichkeit von Bedeutung auf, die eine allgemeingültige, objektive Wahrheit negiert.

Das leitet zum zentralen Ergebnis dieser Arbeit über: Die eigentliche Störung zwischen Fall und Lösung lag in beiden Romanen nicht im als krankhaft bewerteten Denken der Detektive, sondern in der Annahme, dass sich die Welt komplett rational und eindeutig lesen ließe. Indem mit Aphasie und Paranoia gerade Strategien angewandt werden, die der vereinfachenden Sicht einer durchrationalisierten Welt das ‚Andere der Vernunft‘ entgegensetzen, befreien sich die beiden Detektivfiguren von dem Diktum der Vernunft und kommen zu einer Lösung für ihr Problem. Ihr Denken stimmt wieder mit der Bauweise des jeweiligen, literarischen Weltentwurfs überein. Letzteres vollzieht sich performativ auch in der Sprache der Texte. Denn die nimmt eigentlich von Anfang an vorweg, was die Lösung am Ende sein wird. Bei Wolf Haas spiegelt der Erzähler mit Assoziation und Metonymie die Ermittlungsmethode seines Detektivs und schafft damit gleichzeitig eine kunstvolle Textur, in der Wörter und Handlungen nicht mehr eindeutig lesbar sind, sondern immer das Potential haben, durch eine Verschiebung auch in einem anderen Kontext bedeutsam zu werden. Thomas Pynchon hingegen präsentiert den Lesenden von Beginn an vermeintlich positivistische Metaphern, die sich in ihrer Ambivalenz aber bis zum Schluss nicht eindeutig auflösen lassen und genau in dieser Eigenschaft auf den interpretatorischen Charakter von Sprache und den fehlenden eindeutigen Zusammenhang zur Wahrheit verweisen. Insofern konstituieren Metonymie und Metapher – beziehungsweise, in pathologischer Potenzierung, Aphasie und Paranoia – nicht nur die Erkenntnis-, sondern auch die zentralen Schreibstrategien.

Mit dieser Eigenschaft können beide Romane als Teil einer Reihe von meta-reflexiver Detektivliteratur gewertet werden, die sich in ihren Grundmustern

zwar auf das klassische Detektivnarrativ bezieht, dieses aber auf selbstbewusste und innovative Weise für andere Diskurse anschlussfähig macht und somit an der Ausweitung der Gattung zu einem ‚Spielfeld‘ kultureller und gesellschaftlicher Selbstreflexion teilhat.<sup>36</sup> Gleichzeitig lässt sich der Impetus beider Romane auch als Appell lesen. Das Detektivnarrativ (re-)produziert und verfestigt tagtäglich eine beschwichtigende und vereinfachende Weltsicht, die sich auf ein modernes, vermeintlich rationales Denken stützt. Gerade in einer ästhetisierten Lebens- und Konsumwelt, in der narrative Rahmungen auch in Politik oder Wirtschaft tagtäglich strategisch eingesetzt werden und unsere Wahrnehmung beeinflussen, haben es Wissenschaften wie die Literaturwissenschaft zur Aufgabe, solche wirkmächtigen Narrative kritisch zu hinterfragen. Oder, um es abschließend mit Wolf Haas zu sagen: „Oft kommen Leute und machen sich beliebt, indem sie behaupten, die Wahrheit wäre einfach. Aber die Wahrheit ist kompliziert. Merk dir das.“ (KsT, 157)

---

36 Metin Genç. „Gattungsreflexion/Schemaliteratur“. Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Hg. Susanne Düwell/Andrea Bartl/Christof Hamann/Oliver Ruf. J. B. Metzler: Stuttgart, 2018. S. 3-13, hier S. 12.



## Tagungsbericht

Alles Verblendung? Was wir (nicht) wahrnehmen können, sollen, wollen.

XVIII. Tagung der DGAVL, LFU Innsbruck, 25.-28. Mai 2021

Schon die Überschrift dieses Berichtes führt in die Thematik der Tagung ein. Wie soll es möglich sein, fünfzig Beiträge in einen knappen Report zu fassen? Die Struktur könnte einer Bildergalerie gleich sein, bei der es eine Gesamtwahrnehmung gibt, und dann wird das Spotlight fokussiert und die Vorhänge der persönlichen Vorlieben beiseite gezogen. Das Genre des Tagungsberichtes würde dann selbst zur Verschleierung werden, indem es die Beiträge vorsortierte, den Eröffnungsabend wichtiger machte als den Rest, die Vorträge über die Diskussionen und Pausengespräche erheben und eine definierende kanonische Lesart der Tagung vortragen würde.

Stattdessen bemühen wir uns im Folgenden, zwei Blickwinkel auf die Tagung miteinander zu korrelieren, um so eine Verblendung unserer subjektiven Erfahrungen anzubieten. Die Bühne unseres essayistischen Beitrags betritt die Shakespear'sche Vorrede. Sie erläutert, dass in den kommenden vier Tagen zwei noble Online-Räume von gleichem Wert im fernen Innsbruck ihren Ort haben werden. Dort sammeln sich aus aller Menschen Länder die internationalen Forscher:innen und Künstler:innen, um miteinander ihre Liebe zu den Künsten zu feiern. Das tragische Ende bleibt, soviel kann schon verraten werden, aus. Zum Ende der Vorrede hin blenden Grußworte und Formalia auf, bevor sich der Vorhang hebt und die Tagung beginnt.

*Prologus.* In der ersten Szene, die Goethes Juno-Zimmer zeigt, enthüllte Claudia Blümle die Themen und Thesen der Tagung, die wie folgt entfaltet wurden. Es ging um die Konstruktion und Dekonstruktion von Verblendungen und der ihnen inhärenten Macht. Verbirgt sich hinter dem grünen Samt auf lila Wand nur ein Farb- und Verdunklungsspiel oder vielleicht sogar eine erotische Szene? Wer hat den privilegierten Status, hinter die Dinge blicken zu dürfen; und was hat das Ganze mit Wahrheit zu tun? Der schöne Schein, welcher der Phantastik entspricht, könnte auch religiös gedeutet werden; ebenso gut mag es sich um Kunst handeln. Erst die Beispiele aus der Literatur und die Multiperspektivität der anderen Szenen und Akte werden zeigen können, was es hier alles zu verstehen gibt: Der Vorhang des Parrhasios begründet eine Tradition der Täuschung und der unstillbaren Neugier, ein *trompe l'œil*, das sich nie durchschauen lassen wird. Wer dies bezweifelt und sich bereits im Besitz der vollen Erkenntnis wähnt, mag hinter dem Vorhang das Spiegelbild Narcissus' gesehen haben und in Hybris und Selbsttäuschung versinken. Die ent-täuschende Dimension der Literatur, das Subversive von Nietzsches Maulwurf, die konfliktlösende und resiliente Kraft, gehen dann verloren.

*Erster Akt. Tag. Räume A & B.* Die Vielfalt dieser Tagung mit ihren insgesamt 20 Sessions strömte zu Beginn des zweiten Tages auf uns ein wie die

„Wimmelbilder“ von Hieronymus Bosch oder Breugel d. Ä.; ein scheinbares Chaos, dessen narrative innere Ordnung sich erst nach mehrmaligem Hinschauen eröffnet. Ein Vorhang, der diese Tagung als *tableau vivant* Stück für Stück entschleierte und die geneigten Teilnehmer:innen Stück für Stück hindurchführte, war daher dringend notwendig. Er begegnete in der für die DGAVL bisher einzigartigen Weise der Online-Räume. und ihrer Moderation. Wechselnde Protagonist:innen wurde für eine gewisse Zeit die Bühne überlassen, bevor sie wieder in der Schwärze des Hintergrunds ausgeblendet wurden. Von Rahmungen war dort die Rede, Maskierungen, visuellen Unschärfen, von Politik und Welterklärungssystemen, von der Macht des Menschen und der Natur und natürlich von Literaturwissenschaften und Literatur. Zwischendurch gab es nicht nur einen Workshop und die Mitgliederversammlung, sondern auch eine audiovisuelle Führung durch das Innsbrucker Goldene Dachl, dessen feuervergoldete Schindeln gleich mehrfach blenden: Materiell sind sie verblendet, durch den Sonnenstand blenden sie die Betrachtenden, und durch ihre Optik wirken sie, als bestünden sie aus purem Gold, als würden sie Reichtum vortäuschen wollen. Möglich war die Betrachtung dieses Blendwerkes aufgrund der vorteilhaften Wetterlage und dem regentrotzenden Humor des Storyguides Christian Kayed.

Nachdem die Augen sich an das Licht des Goldglanzes gewöhnt haben, erblicken wir Waltraud Fritsch-Rößler, die in Gottfrieds *Tristan* ähnliche und weitere Verblendungsmechanismen ausmachte. Wie beim Hochzeitsbalkon von Innsbruck geht es auch hier um Minne und Täuschung, um Maskierungen hinter Schminke und Lächeln. Wer nicht zur epistemischen Erkenntnis fähig ist, kann auch moralisch der Selbsttäuschung nicht entkommen. Der verblendete Held will schützen, was er nicht versteht, die Frau wird als Beute verblendet vom untreuen Vasallen, der nicht zu überstrahlen, sondern nur zu „blinken“ vermag (Blinker = Jagdhund, der seine Beute versteckt, anstatt sie zu apportieren).

Ob die Augen des Helden die Täuschung je durchschaut haben, mag man sich fragen. In Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen*, so zeigte Caroline Scholzen, ist dies nicht geschehen, weil die Protagonistin sich aus Eitelkeit weigerte, die eigene Brille zu tragen und damit der Wahrheit ins Auge zu sehen. Doch nicht nur in der Liebe ist der Verlust des klaren Durchblicks tragisch. Vergleicht doch Adorno die verblendete Massen mit dem starken aber erblindeten Zyklopen aus Homers *Odyssee*. Ihnen gegenüber stehen die Eliten, welche sich außerhalb dieser Diskurse und Systeme wähnen und damit selbst auf Irrfahrt gehen. Auch andere Beiträge über den „blinden Dichtervater“ zeigen uns den Mechanismus der geschickten Täuschung und Selbsttäuschung, etwa jener von Peter von Möllendorff zu den Trugreden des Odysseus. Sind diese Reden, die in unseren Ohren wesentlich plausibler klingen, wirklich Täuschungen? Oder ist das große und phantastische Werk wahr?

Diese Fragen stellen sich seit Dekaden, wenn nicht Centennien auch die Leser:innen des Don Quixote. In *The Childhood of Jesus* wird, so Joachim Harst, die Frage nach der Zuverlässigkeit der Erzählstimme und der Figur Sancho Panzas durch die Augen eines Kindes neu gestellt. *War of the Worlds* und andere Erzählungen führen die Hörer:innen bewusst hinter Licht und verwischen durch geschickte Überblendung die Grenzen von Realität und Fiktion, wobei

Stephan Packard die Frage stellt, ob Fiktion lügen kann. Wer kann noch sagen, wie die Lesenden ihre Realität konstruieren? Leichter erscheint es, der Autorschaft ihre Maske herunterzureißen. Doch schon starrt man in das leere Gesicht eines Pseudonyms. Hinter der Maske findet sich keine Identität, sondern eine performative Distanzierung von Urheberschaft und Verfasser:in. Mit diesem Moment lässt sich spielen, wie Julia Nantke in der namentlichen Mehrfachverblendung des *Fräulein von Sternberg* zeigt. Gesteigert wird hier der Effekt durch die Überwindung der Geschlechtergrenzen, indem die Erzählung aus Sicht einer Frau geschildert wird, der bekannte Auturname der eines Mannes ist, die Verfasserin in Wahrheit aber doch eine Frau war. Handelt es sich also um eine Frau, die ein Mann sein will, um ernst genommen zu werden, um eine Maske oder eine ganz neue Form der Verblendung? Die Verschachtelung lässt sich immerhin noch im Binären unterscheiden. Darum betritt im Finale dieses Aktes eine Dragqueen die Bühne, um mit ihrer Performance die letzten Gewissheiten zu beseitigen. Nach Judith Butler wird das Natürliche so stark überblendet, dass dessen vermeintliche Klarheit als Verblendung entpuppt wird und deren Konstruiertheit enttarnt wird. Martin Fritz zeigt jedoch am Beispiel von Drag, dass es nicht um Crossdressing oder die Imitation des Weiblichen geht. Weder die Binärität von männlich und weiblich, von Mann und Frau, noch Cis- oder Trans-, Hetero- oder Homosexualität vermögen, den gesprengten Rahmen zu richten über dem der Pausenvorhang fällt.

Das Publikum wird in den Pausen in einen neuen Raum der Wunder (*wonder.me*) eingeladen, um sich etwas zu erholen und im freien Gespräch mit virtuellem Kaffee und dem Zirbenpräsident die bisherigen Themen Revue passieren zu lassen. Kaum technische Pannen sind zu beklagen, gute Präsentationen waren an den virtuellen Wänden zu sehen. In einem Raum, so kann man im Seitengespräch erfahren, gab es die Metamorphose einer Prezi in eine Power-Point Präsentation, bei der sich das Hintergrundbild verstärkte und so über den Text schob. Eine künstlerische Intervention des Zufalls. Das sei spannend, war doch im gleichen Raum zu einer andere Zeit Alexandra Müller, die ebenfalls davon sprach, wie Buchstaben hinter schwarzen Balken verschwinden. Zensurblätter aus Militärberichten werden zur ungegenständlichen Kunst, ein Vorhang, den man nicht lüften kann und bei dem man nicht einmal weiß, ob sich etwas hinter den Balken oder Farbblöcken befindet. Ein ganzes Leben oder auch nichts; ähnlich wie bei den Pseudonymen. Doch da erklingt bereits der Pausengong.

*Zweiter Akt. Tiefe Nacht. Virtuelle Räume A & B.* Anstelle der Operngläser werden nun *virtual reality* Brillen aufgesetzt. Dejan Lukovic erläutert, wie die codebasierte Raumkonstruktion in Computerspielen funktioniert, während im Hintergrund langsam Nebel aufzieht, um den aufwändigen Berechnungsvorgang zu verschleiern. Bei der Infinitesimalrechnung tritt an die Stelle des Nebels eine Narration, um das Nichtwissen über deren Berechnung zu vernebeln, so Stephan Mühr. Schon bald ist nichts mehr zu sehen und es braucht eine phantastische Intervention. Magdalena Leichter bringt daraufhin per Rotoskopie Lichtschwerter zum Leuchten, die den Nebel durchdringen und den Blick auf ein neues Blendwerk freigeben. Ein gothisch-gruseliges Gebäude ragt auf, dessen besondere Architektur sich kurz darauf als Schauplatz

viktorianischer Vampir Verblendungen herausstellt. Empfangen von Raul Calzoni, Martin Spies und Kirsten von Hagen werden wir durch diese Szene geführt. Besonders aufschlussreich ist die Ahn:innengalerie, in der Porträts vergangener Jahrhunderte hängen. Sie bilden, so die Erläuterung, die letzte Möglichkeit der Vampire, sich selbst zu betrachten, da sie ohne Seele auch keine Spiegelung mehr hervorrufen können. Sie kennen ihr eigenes Aussehen nicht mehr und müssen daher in Selbstverblendung davon ausgehen, dass sie nichts von ihrer Jugend und Erotik verlieren können. Doch an der Technik und der Materialentwicklung lässt sich ihr tatsächliches Alter ablesen, wie der Charakter am Bildnis Dorian Grays.

Nun beginnen die Leerstellen dieses Berichtes, nach Füllung durch die Teilnehmenden zu verlangen. Die Frage drängt sich auf: Was ist eigentlich real? Ist diese surreale Landschaft mit ihren Wunderwesen echt oder erhalten wir aufgeklärten Menschen des 21. Jahrhunderts gerade eine metaphysische Ohrfeige? Durchschauen kann nur das Ziel dieses phantasiegefüllten Aktes sein, die Verzauberung der Romantik ruft nach dem Wahren, Schönen und Echten. Walter Benjamins Aura erstrahlt in diesem Moment hell auf, denn gefühlte Wahrheit und Authentizität ist ihre Aufgabe. Auch wenn Kunstfälschung juristisch nicht mehr ist, als ein Verbrechen, ist die damit verbundene Täuschung vielleicht von eigenem Wert.

Bevor Antworten auf diese Fragen versucht werden, tritt das romantische Motiv des ersten und neuen Menschen Adam herein und zieht uns, allen Definitionen widerstehend – quasi als *deus ex machina*, mit einer geschickten Überblendung, hinaus in den heterotopen Garten des Anwesens und direkt hinein in Fragen der Natur. Vorbei sei es nun, mit der bisherigen Täuschung, so hoffen wir. Doch mit einem genaueren Blick auf die uns umgebenden Pflanzen, entdecken wir Mimikry überall. Wie kann das sein, äußern wir verwirrt? Im Garten Adams kann doch kein Phänomen der Evolutionstheorie angetroffen werden. Es muss sich um eine poetische Verwechslung handeln, um eine nominalistische Fehlstellung oder um das *Geheimnis der Pilze*. Wieder werden die Aufteilungen von schwarz und weiß, von zwei einander widerstrebenden Theorien aufgebrochen und das Non-Duale tritt hervor. Die Botschaft hier scheint sich auf die Trennung von Mensch und Tier zu beziehen. Sie erweist sich als artifizuell und speziezistisch, die uns teils Dinge erkennen lässt, die ohne diese Trennung nicht da wären und teils Zusammenhänge verdeckt; doch wie so häufig kann auch hier die Literatur kritisch und heilend wirken. Maria Oikonomou-Meurer verlässt für diese Erläuterungen der Garten und taucht ins grenzenlose Meer ein, um auch dieser Metapher den Schleier zu lüften. Carl Schmitts glattes Meer ist berechenbar, in Hoheitsgewässer unterteilbar und voller Leben. Seine Gefahren sind rational greifbar und wesentlich realer, als die einer metaphorischen Flüchtlingswelle. Ziel müsse nicht nur die Einheit des Menschengeschlechtes sein, sondern die Allianz von Lebewesen gegen Unbelebtes. Solveig Nitzke knüpft gleich an und verweist auf die harten Konsequenzen, die sich in Formen grüner Paranoia auf uns auswirken könnten, wenn wir die Szenarien von Frank Schätzing's *Der Schwarm* oder Stephen Kings *The Happening*, nicht als utopische Konzepte einer menschlichen Unterlegenheit in unsere Vorstellung eines ökologischen



Gleichgewichtes miteinbeziehen. Die *virtual reality* Brillen verlöschen und lassen uns zurück im Zwielicht einer abgeblendeten Bühne.

*Dritter Akt. Dämmerung. Szenerie undeutlich.* Plötzlich sind wir von Personen in Warnwesten umgeben. Sie verteilen Flugblätter mit der Aufschrift „Wir schaffen Schutzzonen“. Aus dem Elfenbeinturm unserer Gate Community herausgetreten, stehen wir scheinbar inmitten einer No-Go Area. Sie ist ein Gegenbild, ein scharf abgegrenzter Raum, der aus purer radikalierter Macht besteht, in dem eine vermeintliche Homogenität von meist jungen Männern verteidigt werden muss. Die eigene Verblendung darf von „den Fremden“ nicht aufgedeckt werden, wie uns Stephanie Heimgartner erklärt. Wie fühlen uns etwas unwohl. Wie gerne würden wir in das Tiroler Freiheitsgefühl des Innsbrucker Riesengemäldes abtauchen, doch das Kunstwerk wurde bereits in seiner Politisierung von Arno Gisinger am ersten Tag dekonstruiert. Das unruhige Hin- und Herrutschen auf dem Stuhl ist auch nicht vergleichbar mit dem Samba, der gerade auf der Bühne vorgetanzt wird. Eine lateinamerikanische Leidenschaft, die nur politisch Unterdrückte dekodieren können. Ein Code der Freiheit in einer Sprache des Körpers, die vor den weißen Unterdrückern verborgen werden konnte, bis sie heute zum einfachen Gesellschaftstanz zu verkommen droht, wie Rebecca E. Seewald sagt.

Scheinbar ist unser neues Setting in Amerika. Dabei haben wir gerade erst die Ausführungen über den Reportageroman *Hotel Amerika* gehört, die von Stephanie Marx stammen. Die Literatur zeigt hier, wie Wahrheit und politische Bezugnahme auf die Wahrheit strategische Verblendungen hervorrufen. Sie sichern nicht nur Macht, sondern sind selbst Macht. Sie induzieren eine Scheinrevolution und sorgen so dafür, dass es nie zu einer echten Auflehnung kommen wird; am hinteren Bühnenrand sieht man Adorno und Lukács in eine hitzige Diskussion zum Thema vertieft.

Unbemerkt hat derweil Ángela Calderón Villarino die Bühne betreten. Sie dringt noch weiter vor in das Gebiet der Kritik und setzt bei der Sprache selbst ein. Ihre poetische Kraft zeigt sich etwa in den Sprachen Mexikos, als Verschleierung und Entbergung zugleich. Wie im russischen Formalismus erzwingt die Poesie den Wechsel auf die Metaebene und offenbart erst in der Reflexion, also der Gegenblende, was in ihr selbst verborgen ist. Auch hier zeigt sich, dass selbst mit der Sprache der Eroberer so lange gespielt werden kann, bis sie zum verschleierten Machtinstrument der Unterdrückten wird.

Hier könnte unser Stück bereits enden, denn ein Happy End steht in Aussicht, ohne sich einer weiteren *dea ex machina* bedienen zu müssen. Dann aber gäbe es keine Versöhnung, keine neue Perspektive und keinen Showdown. Daher folgt nun das furiose Finale.

Durch diesen Bühnenbericht, der einige surreale Momente, aber auch Naturbeschreibungen beinhaltet, hoffen wir mit Michael Eggers, die Ästhetik als subjektiven Akt der Erkenntnis erwiesen zu haben. Während Kafka uns bewusst im Dunkeln ließ und kaum Vertrauen in seine Erzählinstanzen aufkommen lässt, versinken wir in einen Traum. In diesem surrealen Nachtmahr senkt sich ein Alp auf uns hernieder und versetzt uns in die Situation eines Mörders, der träumt, selbst das Opfer zu sein und von seinem Opfer gerichtet zu werden.

Anstelle einer psychologischen Täter-Opfer Umkehr, die verblendend wirken soll, gelingt es dem Täter, durch die Opfer-Täter-Umkehr zur Einsicht zu gelangen und seine Schuld einzugestehen. Dieser Traum im Traum löst sich auf, doch verwirrt stellen wir fest: Als Lesende sind wir es, in denen sich zwar nicht das Opfer, aber die Sicht auf den Täter geändert hat. So wie er, haben wir gelernt, das Gegenüber als Menschen zu sehen. Nicht nur das Opfer, auch der Täter kann nicht auf die Tat allein reduziert bleiben.

Bevor wir aber noch diesen Gedanken zu Ende denken können, leuchtet etwas auf. Ein plötzliches Flutlicht blendet uns, und im neuen Licht changiert die lila Zimmerwand auf der Bühne. Der grüne Vorhang ist beiseite gezogen, und tatsächlich findet sich dahinter eine erotische Darstellung. Allerdings nicht, was wir erwartet haben. Es sind klare pornographische Fotos, die künstlerisch verändert wurden und so zugleich erkennbar und verschwommen sind, es wir verschleiert, was an nackten Tatsachen bis ins kleinste Detail eines Pornos ausgeleuchtet worden wäre.

Dann hören wir ein leises Cembalospiele. Ein offensichtlich blinder Künstler, da vom Bild keineswegs abgelenkt, nutzt das Rampenlicht und erlangt in seiner Blindheit ein neues An-Sehen. Die Ausblendung seiner Umwelt mag ein Selbstschutz sein, eine Möglichkeit die Realität der eigenen Ohnmacht, das Trauma aus der Kindheit, nicht empfinden und sehen zu müssen; eine Selbstverblendung, wie Viktoria Müller, neben dem Spieler stehend, ins Publikum spricht.

Erst jetzt fällt auf, dass zwar viele Frauen vortrugen, die meisten literarischen und künstlerischen Beispiele dieser Tagung aber doch auf Männer Bezug nahmen, mit Ausnahme erotisierenden Darstellungen, bei denen die Frauen klar dominierten. Es scheint, so Corinna Dziudzia, dass dieses Stück zwar den Bechdel-Test besteht, zugleich aber widerspiegelt, was Kanonisierungsprozesse in Nationalliteraturen ausgeblendet haben, vor allem Frauen.

Wie soll es, wenn sich dieser fast schon religiöse Fokus auf Männlichkeit durch das Patriarchat zieht, je der innere Konflikt auflösen? Auch Claudia Schmitt macht auf die Schwierigkeiten einer objektiven Geschichtserzählung aufmerksam. Anhand zweier Romane von Boyd und Capus zeigt sie, wie durch Selbstverblendung und Aufrechterhaltung von Trugbildern – wie bestimmten Männlichkeitsbildern – Strategien aufgeföhren werden, um den Gefahren des Krieges zu entgehen. Der postkoloniale Blick erlaubt es solche Fanatismen und falsche Überzeugungen zu durchschauen. Hemingway, Bierce und Golding gehen weiter, sie greifen auf die Technik der Verblendung und Informationsvorenthaltung, sowohl auf Figuren- als auch Leserebene zurück, um dem Unvermeidbaren zu entkommen, dem Tod.

Dann also doch ein Versuch, in den Religionen inneren Frieden und Harmonie zu finden. Die beiden nachfolgenden Beiträge zeigen jedoch zunächst auch nur fanatische Züge auf. Erst am Ende, ganz leise und langsam, können die Erfahrungen der Unterdrückung aufgelöst werden, die Verblendungen und Selbstblendungen werden entschleiert, und es offenbart sich eine neue Perspektive. Was aber erblicken die plötzlich verstummten Teilnehmer:innen der Tagung, als sie sich alle selbst auf der Bühne finden und freundlich ins Publikum, das auch sie selber sind winken? Was hat sich in ihren Augen und hinter

ihren Stirnen zu einer neuen Weltsicht verblendet? Welche Ent-Täuschungen haben sie erlebt und was hat sie und uns existenziell verändert? Dieses Wissen bleibt aus, doch sind wir uns einig: Es war eine blendende Veranstaltung.

*Teresa Wolf / Benedikt J. Collinet*

## Tagungsprogramm

### Dienstag, 25.5.2021

16.00-17.30 Uhr: Keynote von Prof. Dr. Claudia Blümle: „... und ich lasse einen Vorhang über dieses Gemälde fallen.“ Zur Aldobrandinischen Hochzeit in Goethes Weimarer Junozimmer

### Mittwoch, 26.5.2021

#### *Sektion A*

**9.00-10.30: Rahmungen** (Moderation: Annette Simonis)

JULIA NANTKE: Zwischen Fassade und Verkleidung: Der Paratext als Blende in literarischen Texten um 1800

STAVROS PATOUSSIS: „Es will Täuschung, es lebt von der Täuschung...“ – Zur systematischen Stellung der Täuschung in Nietzsches Vorreden von 1885

**11.00-12.30: Raum** (Moderation: Sebastian Donat)

ARNO GISINGER: Sehmaschine Panorama

MAGDALENA LEICHTER: Trugbild, Traum und Täuschung: Rotoskopie und Verblendung in Robert Linklaters *A Scanner Darkly* und Raphael Bob-Wakspergs u. Kate Purdys *Undone*

**14.00-15.30: Materialität** (Moderation: Martin Sexl)

MONIKA SCHMITZ-EMANS: Buchfassaden, Buchhüllen, Buchhäute: Lesehilfe oder Camouflage?

ALEXANDRA MÜLLER: Überschreibungen, Kaschierungen und Schwärzungen: Traumatische Schrift-Fassaden in Textbildern der Gegenwartskunst

DEJAN LUKOVIC: „You Must Always Make More Than Just the Part You Want Them to See.“ Wie die codebasierte Raumkonstruktion in Videospiele die Wahrnehmung dieser bedingt

**16.00-17.30: Vampire** (Moderation: Federico Italiano)

RAUL CALZONI: Der verblendende Vampir „en masque“: E. T. A. Hoffmanns Vampirismus, Theophile Gautiers *La morte amoureuse* und Bram Stokers *Dracula*

MARTIN SPIES: „Certainly it is a wonderful likeness“: Zur Bedeutung und Funktion von Portraits im viktorianischen Vampirroman

KIRSTEN VON HAGEN: Der Vampir als Figur der Verblendung – Reflexionen zu Gautiers *La morte amoureuse*

*Sektion B*

**9.00-10.30: Maskierungen** (Moderation: Michael Eggers)

ÁNGELA CALDERÓN VILLARINO: Ningunear als maskiertes Schreiben in Formen und Formeln. Poetik des Mexikanischen bei Octavio Paz und Antonin Artaud

REBECCA ERIKA SEEWALD: Whitening (of History): Samba und Brasiliens Mythos der Rassendemokratie

**11.00-12.30: Überblendungen** (Moderation: Philipp Sperner)

WALTRAUD FRITSCH-RÖßLER: Die Sonne, die Liebe, der Hund. Zur Polysemie von „Blenden“ in Gottfrieds Tristan

ALEXANDRA RASSIDAKIS: Das neue Sehen – von der Romantik zur Neophantastik

**14.00-15.30: Mimikry** (Moderation: Martin Fritz)

KYUNG-HO CHA: Mimikry als Verblendung in Literatur und Wissenschaft (Thomas Mann, Vladimir Nabokov)

ISABEL KRANZ: Nichts zu verbergen? Von den entdeckten Geheimnissen und der Oberfläche der Pflanzenwelt

ANNETTE SIMONIS: Mimikry und Metamorphose. Mensch-Tier-Transformationen in Literatur und Kunst aus der Sicht der Human Animal Studies

**16.00-17.00: Theater** (Moderation: Carolin Bohn)

KOKU G. NONOA: Zum Verhältnis zwischen Verblendung und Anagnorisis (in) einer Theatersituation

JULIA PRAGER: Theater als Schauplatz einer Intrigue medialer Verblendung

**Donnerstag, 27.5.2021**

10.30-12.00 Uhr: Der Glanz des Goldes – interaktive Livestream-Führung mit Christian Kayed. Die Führung widmet sich dem *Goldenen Dachl*

Workshop des Fachinformationsdienstes AVL/Digital Humanities in der Literaturwissenschaft (Moderation und Einführung: Volker Michel, Arne Mrotzek)

LUKAS HERMANN: Poesi – Konzipierung und Realisierung einer digitalen Lyrikanthologie in App-Form

FABIAN WILHELMI: Herausforderungen digitaler Editionen am Beispiel von Max Herrmann-Neißes Kritiken und Essays

EVELYN GIUS, MAREIKE SCHUMACHER: forTEXT – ein Einstieg in die digitalen Geisteswissenschaften

ELGUJA DADUNASHVILI: Digitaler Ausbau der Methode der vergleichenden Märchenforschung: Von standardisierter zur automatischen Annotation der Textdaten

DANIEL WEIDNER: Zwei Projekte aus der Zeitschriftenforschung: Die Kreatur | Walter Benjamins publizistische Netzwerke

ANGELIKA ZIRKER: Erklärende Annotation, Hermeneutik und Digitalität: TEASys - eine Kurzvorstellung

### *Sektion A*

**13.30-15.00: Visuelle Unschärfen** (Moderation: Martin Sexl)

KATHRIN ACKERMANN-POJTINGER: Fälschungen im Film. Fiktive Werkgenesen im Subgenre des Kunstfälscherfilms

JONAS NESSELHAUF: Die Unschärfe der Pornographie. Darstellungen des Sexuellen bei Benoîte Groult und Thomas Ruff

CAROLINE SCHOLZEN: „Augenruhe“ trotz „gestörter Meridiane“ – zu Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen*

**15.30-16.30: Erzählerische Unschärfen** (Moderation: Claudia Schmitt)

PETER BRANDES: List und Verblendung. Zur narrativen Struktur des Verblendungszusammenhangs in Adornos Homer-Lektüre

PETER VON MÖLLENDORFF: Trugreden oder Selbsterfindungen? Camouflierendes Erzählen in der *Odysee*

**17.00-18.30: Kognitive Unschärfen** (Moderation: Sebastian Donat)

CHRISTIANE SOLTE-GRESSER: Täter-Träume: Verzerrte Wahrnehmung zwischen Verblendung, Verdrängung und Heimsuchung

HELMUT GRUGGER: Zum literarischen Diskurs des (Un-)Eigentlichen am Beispiel der Erschütterung des Erzählens in Franz Kafkas Romanfragment *Das Schloss*

STEPHAN MÜHR: Verblendung von Nichtwissen. Der Fall der Infinitesimalrechnung

### *Sektion B*

**13.30-15.00: Politik** (Moderation: Solvejg Nitzke)

STEPHANIE HEIMGARTNER: No-go-Areas: Historische Semantik und rhetorische Strategien ihrer Darstellung

STEPHANIE MARX: Täusche und Herrsche. Wahrheit und Politik in Maria Leitners *Hotel Amerika*

STEPHAN PACKARD: Nur ein Athen gewesen? Zur Ideologie des Realismus in populären audiovisuellen Fiktionen

**15.30-16.30: Literaturwissenschaft 1** (Moderation: Brigitte Rath)

CORINNA DZIUDZIA: Nationalliterarische Wissenstradierungen als Verblendungen

PHILIPP SPERNER: Das Erbe des Eurozentrismus oder: Literaturwissenschaft im Rausch der Weltliteratur

**17.00-18.30: Literaturwissenschaft 2** (Moderation: Beate Eder-Jordan)

STEFAN LESSMANN: Visualität als doppeltes Strukturprinzip. *La visión de los vencidos* von Miguel León Portilla und die Komparatistik

MARTIN FRITZ: Drag als literarische Kategorie?

ALENA HEINRITZ: Literatur „von Wohnung zu Wohnung“: Simulation von Nähe durch Formen medialer Entgrenzungen in der Quarantäne

**Freitag, 28.5.2021**

*Sektion A*

**9.00-10.30: Literatur 1** (Moderation: Joachim Harst)

TIMOTHY ATTANUCCI: Fausts Verblendung

CAROLIN BOHN: Formen von (produktiver) Verleugnung bei Heimito von Doderer

ELENA FABIETTI: „A Dioptrical beehive“. Die Repräsentation von Innerlichkeit zwischen Sichtbarkeit und Verblendung in der Literatur des 18. Jahrhunderts

**11.00-12.30: Literatur 2** (Moderation: Alexandra Müller)

JENNIFER BODE: Wie durch ein Wunder überlebt? Tod und Täuschung bei Hemingway, Bierce und Golding

CLAUDIA SCHMITT: Verblendung(en) in Zeiten des Krieges in Romanen von William Boyd und Alex Capus

VIKTORIA MÜLLER: „Ich war ein Wunderkind! Ein blindes Wunderkind! War das herrlich!“ Die erblindete Musikerfigur in Petra Morsbachs Roman *Der Cembalospieler*

**14.00-15.00: Reale Fiktionen** (Moderation: Stephan Packard)

YUUKI KAZAOKA: Zur Rolle des Pseudonyms ‚Adam‘ in Hans Leybolds literarischem Programm *Gegen Zuständliches*

KATHARINA FÜRHOLZER: Die Würde des Lesers ist unantastbar. Pseudonyme zwischen Gesichtsverlust und Ehrerhalt

*Sektion B*

**9.00-10.30: Natur-Konfrontationen** (Moderation: Alena Heinritz)

MARIA OIKONOMOU-MEURER: Von ‚Migrantenstrom‘ zu ‚Tiefenströmung‘: Über eine ozeanische Kunst und Politik

MICHAEL EGGERS: Pilgerschaft und Anmaßung. Werner Herzogs *Vom Gehen im Eis* (1978)

SOLVEJG NITZKE: Grüne Paranoia. Verblendung und Verblendete der Ökologie

**11.00-12.30: Sinnestäuschungen** (Moderation: Dunja Brötz)

OLIVER VÖLKER: What do you see? Verblendung, Sichtbarkeit und Blindheit in Melvilles *Moby Dick*; or, *The Whale*

JOACHIM HARST: Verblendung oder Erleuchtung? Lesen in *Don Quijote* und *The Childhood of Jesus*

**14.00-15.00: Welterklärungssysteme** (Moderation: Magdalena Leichter)

INGEBORG JANDL: Realitätsverluste zwischen Liebesbegehren und religiösem Wahn. Literatur und Film aus Kroatien, Russland und dem Iran

BEATRICE NICKEL: Verblendung und ihre Folgen: Zum religiösen Fanatismus bei Boccaccio, Voltaire und Kesten





## Rezensionen

*Grenzen der Komik. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums.* Hg. Friedrich W. Block/Uwe Wirth; unter Mitarbeit von Jennifer Neumann. Bielefeld: Aisthesis, 2020 (= Kulturen des Komischen 8). 392 S.

Der zu besprechende Band versammelt eine Auswahl von ursprünglich 2013 bzw. 2016 auf zwei Kasseler Tagungen vorgetragenen Referaten zu den Rahmenthemen „Grenzen des Komischen“ und „Komik und Religion“. Diese Vorgeschichte erklärt die weitgehend fehlende Homogenität des Buches. Ist die Vorgabe des Verhältnisses von Komik und Religion noch einigermaßen tragfähig und stringent, so verfallen die Zugänge in der Abteilung „Grenzen der Komik“ der Beliebigkeit. Grenzen lassen sich bekanntlich überall finden oder ziehen, noch dazu wenn die Titelformulierung, wie hier dezidiert festgehalten wird, sowohl objektivisch als auch subjektivisch zu verstehen ist. Die Komiktheorie wird von den beiden Herausgebern in ihren Einleitungsartikeln denn auch in all ihren Zerklüftungen präsentiert, sie verzichten darauf, einen Schwerpunkt oder zumindest einige ihnen besonders wichtige Aspekte zu markieren. Genannt werden stichwortartig „Zwieschlächtigkeit (Baudelaire), Unangemessenheit im Verhältnis von Begriff und Objekt (Schopenhauer), Bisoziation (Koestler), Kippphänomen (Iser), Skriptopposition (Raskin, Kindt), Transgression (Lohse), Ambivalenz (Gerigk), Rahmenbruch und performative Aufwandsdifferenz (Wirth mit Freud und Grice) usw.“ (8) Die Grenzen der Komik werden von philosophischer, kulturanthropologischer, gesellschaftspolitischer und satirepraktischer Warte aus beobachtet. Als Ziele und Effekte des Komischen werden Unsicherheit, Kontrollverlust, fehlende Eindeutigkeit, Verschwimmen von kulturellen bzw. sozialen Unterscheidungen, Abweichungen von der Normalität und gewohnten Denkformen, insbesondere von Stereotypen und Vorurteilen, subversive Umkehrung von Machtverhältnissen, Herabsetzung (Verlachen) des Fremden, unter Umständen auch des Selbst sowie Verfremdung durch Verkleidung, Mimikry und Parodie erwähnt und teilweise auch mit Beispielen versehen. Nach der langen Reise durch die Theorielandschaft wird am Ende der Einleitung in zwei Sätzen eine Minimaldefinition angeboten, die Komik mit „Grenzlagen“ und „Krisenreaktionen“ assoziiert (51). Das Phänomen Komik wird damit noch einmal gewissermaßen ganz von vorne in Angriff genommen. Das mag damit zusammenhängen, dass die beiden Tagungen zeitlich parallel mit der Vorbereitung des verdienstvollen, von Uwe Wirth herausgegebenen Handbuchs *Komik* (Metzler-Verlag 2017) abgehalten wurden, man also noch nicht auf dieses Grundlagenwerk verweisen konnte.

Es überrascht nicht, wenn die Autor:innen des ersten, unter Grenzen subsumierten Blocks, in unterschiedlichem Ausmaß versuchen, möglichst oft den Terminus Grenze und seine Derivate wie abgrenzen, ausgrenzen, Grenzziehung usw. zu verwenden. Es wurde keine systematische Auszählung vorgenommen, ‚gefühl‘ scheint den Vogel aber der Linguist Alexander Brock abzuschießen, dem dies auf dreizehn Seiten knapp fünfzig Mal gelingt: Er versammelt Beispiele

für Grenzen zwischen unterschiedlichen Wortbedeutungen und Sinnbereichen, zeitlich abgegrenzte Phasen im Rezeptionsverlauf (Erwartung – Pointe), das Überschreiten von Tabus, textinterne Unterscheidungen von komischen und nicht-komischen Figuren, den Unterschied zwischen vorinformierten Zuschauern und Düpierten im Versteckte-Kamera-Genre, den Wechsel von Schauspielern, insbesondere von Comedians, von einer dargestellten Bühnenfigur zur eigenen realen Person, die Vermischung verschiedener Genres, z. B. Dokumentation und Fiktion, und den Übergang von Komik zu Ernst.

Es scheint nicht zielführend, hier alle vierzehn Aufsätze im Gänsemarsch vorzuführen. Ohnehin sind Rezensent:innen vermutlich die einzigen Leser:innen, die Sammelbände mit heißem Bemühen von Anfang bis Ende systematisch durchpflügen. Ich beschränke mich daher auf eine kursorische Nennung der Aufsätze im Sinn eines Inhaltsverzeichnisses und gehe dann näher auf einige Beiträge ein, die mir herauszuragen scheinen. Uwe Wirths Einleitung und der darauffolgende Aufsatz von Alexander Brock wurden schon oben skizziert. In der Abteilung „Grenzen“ analysiert Anja Gerigk die Komik in dem Film *The Interview* (2014), der vordergründig den nordkoreanischen Diktator aufs Korn nimmt, bei näherer Betrachtung aber auch die amerikanische Außenpolitik und die Medienmacher satirisiert. Nils Jablonski zeigt am Beispiel von Literatur (u. a. von Hans-Ulrich Horster, der in den 1950er Jahren Fortsetzungsromane in der Zeitschrift *Hör zu!* platzierte) und Fernsehprogrammen (*Das Traumschiff*), dass Kitsch wegen der Redundanz des rhetorischen *ornatus* und einem Übermaß an Pathos das Potential besitzt, unfreiwillig Komik zu produzieren. Burkhard Meyer-Sickendiek widmet sich Alfred Döblins weniger bekanntem Roman *Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall* (1934). Er arbeitet die zahlreichen autobiographischen Bezüge zur Exilsituation, den zugrundegelegten Sarkasmus und die groteske bis surreale Zeichnung der Figuren, nicht zuletzt auch der jüdischen Charaktere und ihrer Religion, heraus. Auch bietet der Aufsatz ein umfangreiches Inventar der von Döblin verwendeten rhetorischen Redefiguren der Komik. Der Medienwissenschaftler Lutz Ellrich setzt sich mit der Frage auseinander, ob Komik im Zusammenhang mit dem Holocaust jemals zulässig und angemessen sein kann oder automatisch eine Herabsetzung der Opfer und ihrer Nachkommen bedeutet. Objekt der Demonstration im Hinblick auf eine vorsichtig behahende Antwort ist unter anderem Martin Amis' Roman *The Zone of Interest* (2014), der Komik mit Ernst mischt und den Fokus von den Ereignissen selbst zu ihrer Interpretation und medialen Verarbeitung verschiebt.

Die Abteilung „Komik und Religion“ arbeitet sich an der Frage ab, ob die beiden Sphären prinzipiell miteinander vereinbar und wie die Interventionen kämpferischer Verteidiger beleidigter Götter zu bewerten sind; darüber hinaus wird auch die (vor allem christliche) Religionsgeschichte daraufhin abgeklopft, ob sie wirklich so humorfeindlich ist, wie ihr das oft nachgesagt wurde. Carina Gabriel-Kinz vergleicht den Umgang mit Karikaturen des Propheten Mohammed in den Satire-Zeitschriften *Charlie Hebdo* und *Titanic*, wobei sich das französische Magazin verstärkt auf die in der nationalen Kultur wesentlichen Werte Laizität und Meinungsfreiheit stützt, während *Titanic* die Komisierung von

Religionen ganz allgemein in den Blickpunkt rückt und auf Meta- und Nonsenskomik setzt. Rolf Lohse beschäftigt sich ebenfalls mit Karikaturen und Comics und verweist auf asiatische Kulturen und die altgriechischen Götter, die das Lachen keineswegs verschmähten. Im Grunde sind die Debatten um Karikaturen keine theologischen Auseinandersetzungen, sondern menschlich-allzumenschliche Rängeleien um Deutungshoheit, also letztlich um Macht. Lisa Wolfson widmet sich dem von der Gruppe *Pussy Riot* in der ehrwürdigen Moskauer Christ-Erlöser-Kathedrale inszenierten „Punk-Gebet“. Dabei erinnert sie an die Tradition der symbolischen Herausforderung der politischen und kirchlichen Macht im Karneval durch die sogenannten heiligen Narren, Gaukler und andere Außenseiter; auch ortet sie in diesem Fall die Unterdrückung spezifisch weiblichen Lachens. Anja Gerigk findet in Karl Philipp Moritz' Kurzroman *Andreas Hartknopf*, besonders in den Predigtkapiteln, eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Religion (Verkündigung der Wahrheit) und Kunst (Form der Präsentation). Das Verhältnis bleibt wegen diverser Zwischenfälle während der Predigt (herabfallende Symbole des Heiligen Geistes und Engel, ein Halleluja-Ruf mit Ha-Ha-Echoeffekt) ambivalent, die Predigtszenen schwanken zwischen religiöser Sinnstiftung und komisch-burlesker Entsakralisierung. Zu einem Befund des Sowohl-als-auch gelangen auch Roald Dijkstra und Christian F. Hempelmann in ihrer Erörterung des angeblichen altkirchlichen ‚Spaßloches‘. Zwar wollte ein Chrysostomus das mit Sünden assoziierte Lachen aus der Kirche verbannt wissen, schon Augustinus nahm in dieser Frage aber nicht so klar Stellung und ‚erlaubte‘ Heiligen, Märtyrern und Predigern die Heiterkeit; die kirchliche Praxis war ohnehin ein eigenes Kapitel. Die Verfasser zitieren auch christliche Witze, die auf den Eigenheiten der frühchristlichen Sondersprache beruhen.

Nun noch zu drei Beiträgen, die etwas ausführlicher referiert werden sollen (was nicht als pauschales *statement* gegen alle anderen Aufsätze verstanden werden darf). Konzis und ohne Haken zu schlagen, untersucht der Theologe Nils Neumann das Lukasevangelium auf seinen Humorfaktor. Mit Recht weist er auf die enorme zeitliche Distanz hin, die uns vom ersten ‚Publikum‘ der Bibel und seinem Humorempfinden trennt. Als wahrscheinlichste Adressaten bezeichnet er ein gebildetes und tendenziell wohlhabendes hellenistisches Milieu. Ergo ist ein Blick in Quintilians etwa zeitgleich verfasste Rhetorik geboten, der vergegenwärtigt, was zu dieser Zeit als lustig erachtet wurde. Dabei zeigt sich, dass Quintilian vor allem vor Übertreibung des Einsatzes von Humor warnt, auch sollten nur bestimmte Menschengruppen wie Kriminelle und Prozessgegner verulkt werden, keineswegs aber Freunde oder gar die eigene Person. Eine weitere Quelle für zeitgenössischen Humor sind die Texte Lukians, der seinerseits auf den Kyniker Menippos zurückgreift, der in seinen Erzählungen Tugend und Bescheidenheit als Weg zum Glück preist und vom Streben nach Macht und weltlichen Gütern abrät. Die von ihm verwendeten Handlungsschemata führen häufig die Umkehrung der Verhältnisse im Jenseits vor, Reiche werden dort bestraft, Arme und Tugendhafte dagegen erhöht. Auch bereits im irdischen Lebenslauf kommen besitzgierigen Figuren häufig durch merkwürdige Zufälle Hindernisse in die Quere, der Tod reißt sie aus ihren Hoffnungen heraus. Große

Ähnlichkeit mit solchen *plots* weist nun Lk 12, 16-21 auf, das Gleichnis vom reichen Kornbauern, der vor Fertigstellung der von ihm gebauten neuen Vorratskammer aus dem Leben gerissen wird. Zuweilen wird bei Lukian ein ungleiches Figurenpaar in Stellung gebracht, etwa ein Herrscher und ein Sklave, die im Jenseits gewissermaßen die Rollen tauschen; die Könige müssen sich in mühsamer Arbeit ernähren, die Armen werden belohnt. Auch diese Wende kommt plötzlich und überraschend, was ihr eine Art Komik des (verdienten) Missgeschicks verleiht – die jämmerlichen Figuren der ehemals Reichen und Mächtigen dürfen verlacht werden. Im Lukasevangelium entspricht diesen Motiven das Gleichnis vom reichen Mann und Lazarus (Lk 16, 19-31). Während Lazarus nach seinem Tod direkt in den Schoß Abrahams geleitet wird, leidet der Reiche unter Hitze und von Flammen verursachten Schmerzen; als er sich zur Linderung Wasser von Lazarus wünscht, den er noch immer als untergeordneten Diener erachtet, wird ihm dieser Wunsch verwehrt. Auch wenn uns diese Geschichten nicht spontan als lustig oder gar lachhaft erscheinen, kommt die Bibel doch nicht ganz ohne Humor im zeitgenössischen Sinn aus.

Friedrich W. Block fragt in seinem Beitrag, was vor sich geht, wenn der Witz als ‚kleine Form‘ Gegenstand in der Literatur wird, mit anderen Worten, ob sich der Witz und Kunst miteinander vertragen. In Kurt Tucholskys „Ein Ehepaar erzählt einen Witz“ misslingt das Witzeerzählen gründlich, das Ehepaar gerät sich in die Haare und dringt nicht bis zur Pointe vor. Die selbstreflexive Einbindung des Rahmens der Witzeerzählerfiguren destruiert den Witz selbst. Robert Gernhardt zieht in „Ein Ehepaar erzählt ‚Ein Ehepaar erzählt einen Witz‘“ die Schraube um eine weitere Drehung an, wenn er einen zweiten Rahmen hinzufügt und nun Tucholskys Erzählung umkehrt, indem sich sein Ehepaar gegen das erste erzählende Ehepaar und dessen Nicht-Witz solidarisiert. Der folgende Abschnitt über ein *Akzente*-Heft zum Thema Komik wird hier übersprungen, da in meinem Exemplar aufgrund eines Bindefehlers (ein *practical joke* des Verlags?) die Seiten 97/98 fehlen; auch dort scheint es aber vorwiegend um Metaisierung der Komik zu gehen. In einem von Gerhard Rühm im Geiste der Wiener Gruppe produzierten experimentellen Textfilm mit dem Titel „Witz“ deckt eine Frau den auf ihrem Körper notierten Arzt-Witz nach und nach auf: Sie kommt der Aufforderung sich auszuziehen nach, wirft dem Doktor deswegen aber, die Situation missinterpretierend (?), überraschenderweise vor, dass sie sich krank fühle, er aber an das Vergnügen denke – auch hier hat man es mit einer Form des performativen und damit reflexiven Nachvollzugs des im Grunde dummen und je nach Interpretation auch sexistischen Witzes innerhalb eines neuen Rahmens zu tun. In Zsuzsanna Gahses Erzählung „Die Erbschaft“ schließlich werden Witze von vielen Figuren erzählt, zusammen ergeben diese Szenen eine Art Witzekompodium, zugleich eine Form von Familiengeschichte.

Ebenfalls erfreulich konzis arbeitet Lisa Wolfson in ihrem zweiten Beitrag zu dem vorliegenden Band die im kritischen Diskurs äußerst umstrittene Darstellung der Figur Hitlers in Timur Vermes' Roman *Er ist wieder da*, in der zugehörigen Hörbuchfassung (beide 2012) und in der Verfilmung von David Wnendt (2015) heraus. Im Jahr 2011 erwacht Hitler zu einem neuen Leben und startet eine erfolgreiche Karriere als Comedian, der Hitler verkörpert. Insgeheim glaubt

er aber nach wie vor an seine politische Mission und auch, dass er aus diesem Grund in den verschiedenen Medien herumgereicht wird. Die daraus folgende Ambivalenz von ihm ernst gemeinten Aussagen und seiner tatsächlichen Rolle eines Kabarettisten, die auch von verschiedenen Publikumsschichten unterschiedlich aufgenommen wird, sorgt für zahlreiche humoristische Effekte. Die Satire trifft den historischen Führer, seinen Wiedergänger, die aktuelle (rechte) Politik- bzw. Gesellschaftsszenerie und die Medienwelt. Die Verfilmung bezieht dabei eine dokumentarische Ebene mit ein, bringt z. B. real existierende Medienleute und befragte Passant:innen aus der Fußgängerzone ins Spiel. Prompt findet der Hitler-Wiedergänger reichlich Unterstützung unter den Befragten, andererseits beschwerten sich fiktive Neonazis über die Verunglimpfung ihres Idols. Da seine Tiraden sich neben allen inhaltlichen Abstrusitäten vor allem durch sprachlich-phonetische Besonderheiten auszeichnen und komische Wirkung ausüben, ist diese Ebene erwartungsgemäß im Hörbuch, zum Teil auch im Film stark präsent. Der als Hörbuch-Sprecher eingesetzte, als „Stromberg“ aus der gleichnamigen Serie bekannte Schauspieler Christoph Maria Herbst trägt mit seiner medialen Vorgeschichte als Ekel vom Dienst viel zu solchen Effekten bei. Nebenbei wird damit die historische Wirkung Hitlers über Rundfunkübertragungen in Erinnerung gerufen. Missverständnisse, ein klassisches Moment der Komik, spielen auch hier eine wichtige Rolle, etwa wenn der Filmproduzent feststellt, dass das Thema Juden nicht witzig ist und ‚Hitler‘ mit „Da haben Sie absolut recht“ zustimmt. Die Gretchenfrage, ob solche Komik legitim sei oder nicht, macht Wolfson vom Rahmen, in dem derlei stattfindet, abhängig. Sozio-kulturelle Herkunft, Lebenserfahrung und Bildung bedingen große Unterschiede der Rezeption: Manchen mag die Führerfigur durchaus salonfähig und geradezu sympathisch erscheinen, anderen, die hoffentlich die Mehrheit bilden, nach wie vor als *der* Übeltäter der Weltgeschichte schlechthin, dessen irrwitzige Gedankenwelt hier zutage tritt.

Das Resümee nach Lektüre des Buches lautet: Wie bei Konferenzakten und Sammelbänden die Regel, finden auch in *Grenzen der Komik* auf diesem Gebiet tätige Forscher:innen das eine oder andere nützliche und weiterführende Mosaiksteinchen. Die Komikforschung insgesamt wird durch die im Grunde konzeptlose Aneinanderreihung von Heterogenem jedoch kaum vorangetrieben.

*Norbert Bachleitner*

Theo Buck. *Goethe und Frankreich*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2019. 415 S.

Studien zu den zahlreichen interkulturellen Aspekten der Biographie, des Werkes und der Wirkungsgeschichte von Johann Wolfgang Goethe füllen ganze Bibliotheken. Zu nennen wären hier zum Beispiel Forschungsfelder der seit jeher über den nationalliterarischen Tellerrand hinaus schauenden „Goethe-Philologie“ und der Komparatistik wie Goethes Begriff der Weltliteratur, Goethes Orientdiskurs, die internationale Rezeption Goethes, Einflüsse nichtdeutschsprachiger Autoren auf Goethes Werk, persönliche Beziehungen Goethes zu



„ausländischen“ Autoren und nicht zuletzt imagologische Aspekte (wie „Goethes Frankreichbild“, „Goethes Englandbild“, „Goethes Amerikabild“ etc.).

Mit „Goethe und Frankreich“ setzt sich der 2019 im Alter von 89 Jahren verstorbene langjährige Aachener Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte Theo Buck ausführlich in seinem letzten noch zu seinen Lebzeiten veröffentlichten Buch auseinander. Dem ausgewiesenen Goethe-Experten – Buck ist u. a. Mitherausgeber des mehrbändigen, in den 1990er Jahren beim Metzler Verlag erschienenen *Goethe-Handbuchs* und Autor mehrerer viel beachteter Bücher über Goethe – und Kenner der deutsch-französischen Literatur- und Geistesbeziehungen ist mit dieser umfangreichen Monographie ein großer Wurf gelungen. Das auf jahrzehntelanger Beschäftigung des Autors mit dem Sujet und beeindruckender Vertrautheit mit der umfangreichen deutschen und französischen Primär- und Sekundärliteratur zur Thematik fußende Buch dürfte für längere Zeit als Standardwerk zu „Goethe und Frankreich“ gelten.

Bucks Buch ist in drei Teile gegliedert. Der erste, rund 160 Seiten umfassende Teil widmet sich Goethes lebenslanger enger Beziehung zu Frankreich und zeichnet chronologisch nach, wie die Begegnung mit Frankreich und seiner Kultur Goethes Leben von Jugend an begleitete und bis an sein Lebensende in hohem Maße prägte. Der frankophile Goethe, der Französisch bisweilen als seine „zweite Muttersprache“ bezeichnete, verfolgte das politische und intellektuelle Geschehen in Frankreich Zeit seines Lebens überaus aufmerksam. Er betrachtete die Französische Revolution, das rückblickend gewiss wichtigste historische Ereignis der Goethezeit, und ihre Folgen mit Skepsis und bewunderte den Staatsmann Napoleon, der wiederum den Schriftsteller Goethe verehrte.

In einem bekannten Bonmot bezüglich seines Verhältnisses zu Frankreich bemerkte Goethe in späten Jahren gegenüber seinem Sekretär Eckermann: „Wie hätte ich nun Lieder des Hasses schreiben können ohne Hass! Und, unter uns, ich hasste die Franzosen nicht, wiewohl ich Gott dankte, als wir sie los waren. Wie hätte auch ich, dem nur Kultur und Barbarei Dinge von Bedeutung sind, eine Nation hassen können, die zu den kultiviertesten der Erde gehört und der ich einen so großen Teil meiner eigenen Bildung verdankte!“ Treffend konstatiert Buck, Goethe habe nie aufgehört „alles, was bei unserem nächsten Nachbarn im Westen passierte, aufmerksam zu verfolgen. Er war [...] davon überzeugt, daß man bei allem, was in Deutschland passierte immer einen vergleichenden Blick auf Frankreich richten sollte. Sein ganzes Leben hindurch zeigte sich Goethe vorrangig vom westlichen Nachbarland angezogen.“ (12) Das Frankreichbild Goethes habe, so Buck, nur sehr bedingt auf persönlich am Ort des Geschehens gewonnenen Eindrücken beruht. Für Goethes Frankreichbild wesentlich gewesen seien vielmehr „die zahlreichen Begegnungen mit französischen Persönlichkeiten sowie die fortwährende genaue Beobachtung und Einschätzung der dortigen Vorgänge, sodann in erster Linie die das ganze Leben hindurch intensiv betriebene Beschäftigung mit den vielfältigen Zeugnissen französischer Kultur.“ (15)

Im zweiten, gut 90 Seiten umfassenden Teil untersucht Buck die vielfältigen Einflüsse der französischen Kultur auf das Werk Goethes. Im Fokus stehen hierbei nicht nur französische Autoren, mit denen Goethe sich nachweislich



intensiv auseinandergesetzt hat, zum Beispiel die Klassiker Corneille, Racine und Molière, die Aufklärer Voltaire, Rousseau und Diderot sowie die Romantikerin Madame de Staël, sondern auch Vermittler wie sein Freund Karl Friedrich Reinhard, die Redakteure der von Goethe geschätzten Zeitschrift „Le Globe“, die Vertreter des Saint-Simonismus und auch französische Naturwissenschaftler, mit denen sich der Naturforscher Goethe auseinandersetzte.

Im dritten, knapp 140 Seiten umfassenden Kapitel untersucht Buck abschließend kenntnisreich die Wirkungsgeschichte Goethes in Frankreich. Hierbei lenkt er das Augenmerk auch auf Aspekte, die vielen Literaturwissenschaftlern, die sich zwar mit Goethes Werk, nicht aber mit der französischen Kulturgeschichte auskennen, nicht unbedingt geläufig sein dürften. So schildert er nicht nur die kritische Auseinandersetzung mit Goethe und seinem Werk bei französischen Autoren wie Barbey d'Aurevilly, Paul Claudel, Maurice Barrés, André Gide, Paul Valéry und Romain Rolland, sondern beleuchtet auch die Goethe-Rezeption französischer Musiker und Künstler sowie den Goethe-Diskurs in der französischen Germanistik und bei Vertretern der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bekanntlich noch stark positivistisch ausgerichteten „Littérature Comparée“ (Fernand Baldensperger, Jean-Marie Carré).

Zum Schluss seines bei aller Gelehrsamkeit flüssig geschriebenen Buches über „Goethe und Frankreich“ kommt Theo Buck zu dem Fazit, dass der Umgang mit der französischen Sprache, Kultur und Lebensart von Jugend an Bestandteil von Goethes Alltag gewesen sei. Wenngleich er von Frankreich selbst nur wenig, von der Weltstadt Paris sogar überhaupt nichts gesehen habe. Da Sprache und Geistesleben Frankreichs vorrangig zum Erfahrungshorizont und zum Bildungsgut Goethes gehört hätten, könne man, so Buck arg pathetisch, „ohne Übertreibung feststellen, daß er dadurch auf seltene Weise mit französischem Wesen vertraut war.“ (394)

Ein nützliches Personenregister und eine knappe Bibliographie der wichtigsten Primär- und Sekundärliteratur zum Thema runden das Buch ab. Weitere Literaturhinweise finden sich in den über 500 Anmerkungen.

Horst Schmidt

Christopher Ian Foster. *Conscripts of Migration. Neoliberal Globalization, Nationalism, and the Literature of New African Diasporas*. Jackson: University Press of Mississippi, 2019. 194 p.

With *Conscripts of Migration*, Christopher Ian Foster presents a study of contemporary African migrant literature “from an anti-nationalist and African diasporic perspective” (4). The compound neologism ‘migritude’—first theorized by Jacques Chevrier (2004)<sup>1</sup>—is composed of ‘migration’ and ‘Négritude’. Thus, this term linguistically marks an in-between, namely, a liminal, hybrid, or third space, which also determines the theoretical and thematic orientation of

---

<sup>1</sup> Jacques Chevrier. “Afriques(s)-sur-Seine: autour de la notion de ‘migritude.’” *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud* 155/156 (2004): pp. 96-100.

the book. However, in contrast to the meaning the conceptualizations ‘liminality’, ‘hybridity’, and ‘third space’ convey in postcolonial theory, Foster is concerned with the systemic and material aspects of immigration, among others, rather than with aspects concerning individuals and identity politics. He aims especially at connecting migration and empire, racism, nationalism, and colonialism, as well as at showing that “[c]olonial racial hierarchies indeed refract into the present as anti-immigrant discourse – which amounts to newly flexible coding for anti-black and brown” (62).

As African literature in the 21<sup>st</sup> century “increasingly figures immigration as a conscripting force in terms of race, gender, and sexuality” (7), rather than as the free choice of a few affluent cosmopolitan and upper-middle-class individuals, Foster’s book covers a significant desideratum within literary and cultural studies. Among the comparatively under-researched field of migrature literature, he counts “the work and ideas of a disparate yet distinct group of younger African authors born after independence in the 1960s” who have mostly “lived both in and outside Africa” and who “narrate the world of the immigrant within the context of globalization” (9). However, the authors and protagonists of migrature literature are not Taiye Selasi’s “Afropolitans”, “working and living in cities around the globe”, who “belong to no single geography, but feel at home in many”.<sup>2</sup> Rather, these non-elite, often working-class, sometimes ‘illegal’ and ‘undocumented’ economic migrants and refugees do not belong to any geographical location (anymore) nor do they feel completely at home in any. This leads to them confronting “issues of migrancy (forced or not), diaspora (forced or not), errantry, departure, return, racism against immigrants, identity, gender, sexuality, and postcoloniality” (9) while considering “the modes, structures, conditions, and subject-positions of being migrant” (29). To them, the global economic and political policies of Europe and the United States look more like a “‘modern apartheid’ than a ‘global village’” (53). Or, in Emily Apter’s words, the experiences of these migrants show the “darker side of globalization”.<sup>3</sup>

Foster is very explicit about his resistance to conflating “hybrid elite cosmopolitan writers—often not subject to the same kinds of institutional apparatuses managing immigration that refugees or economic migrants are—with the majority of immigrants or migrant writers” (63). However, he is not only concerned with the difficult experiences of a ‘modern apartheid’, but also with the fact that these migrature authors, despite or precisely because of their experiences, often forge “a migrant humanism—the recapturing of the category of ‘immigrant’ as positive and human against the abject dehumanization of migrants throughout the world” (56).

By primarily discussing the works of female and queer authors, Foster fills a blind spot which had already been present within the first generations of

2 Taiye Selasi. “Bye-Bye Barbar.” *The LIP Magazine* (3 March 2005). <https://web.archive.org/web/20210821062515/https://thelip.robertsharp.co.uk/2005/03/03/bye-bye-barbar/> [21 Aug. 2021].

3 Emily Apter. *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. New York: Verso, 2013. p. 104.

Négritude writing and scholarship, thus correcting “the lack of focus on women of color and gender” (34). The rediscovered godmothers of Négritude, Paulette and Jeanne (Jane) Nardal (‘the Nardal sisters’), testify to this omission (see, for example, Sharpley-Whiting’s *Négritude Women*, 2002). Overall, Foster’s selection of primary literature is reminiscent of both standpoint and intersectional theories, whose common denominator lies in their focus on power dynamics between dominant and dominated groups, as well as within their tendency to privilege the knowledge production of those (multiply) oppressed demographics—due to their gender, sexuality, race, class, or religion, among other factors. The focus of *Conscripts of Migration* further resonates with the argument Sonali Perera makes, namely, that “in the contemporary historical moment, the ‘new proletariat’ is best represented by the figure of the woman worker in the periphery”.<sup>4</sup> However, Foster’s selection of authors and their works also shows that there is a variety of different iterations of intersecting oppression and that instigating a hierarchy of oppressions, or ‘Oppression Olympics’, does not prove useful. Gender, race, and class stand out as dominant, but sexual orientation and religion also play an important role in some of the texts. For example, queer Somali writer Diriye Osman and most of his fictional characters are black, gay, and Muslim (see Chapter 5).

*Conscripts of Migration* can be described as an activist-academic venture that achieves two goals: Building upon the works of Stanley Diamond (1974), David Scott (1995), and Talal Asad (2015),<sup>5</sup> Foster initiates “a theory of [global] conscription” (12) by showing “that immigration is structural, historical, and that it functions as a racializing technology of neoliberal globalization” (28). While he does not use “conscription” literally, as in the sense of the mandatory enlistment into a military service, he has chosen this strong term deliberately in order to emphasize the systemic nature of global migration movements “whose subjects are already conscripted by particular conditions before they decide to move or not move” (147).<sup>6</sup> Foster’s theory of global conscription, the foundations of which are presented in Chapter 1 and 2, is also meant to serve as a kind of antithesis to ‘Afropolitanism’.

Complementing this ambitious theoretical endeavor, Foster presents the first book-long “introduction to, and survey of, migritude literature” (12) which he develops through close readings of the following contemporary texts by diasporic

4 Sonali Perera. *No Country. Working-Class Writing in the Age of Globalization*. New York: Columbia University Press, 2014. p. 79.

5 Stanley Diamond. *In Search of the Primitive. A Critique of Civilization*. New Jersey: Transaction, 1974; David Scott. “Colonial Governmentality.” *Social Text* 43 (Autumn 1995): pp. 191-220; Talal Asad. “Reflections on Violence, Law, and Humanitarianism.” *Critical Inquiry* 41/2 (Winter 2015).

6 Although Foster does not use “conscription” in its literal sense which implies strong military connotations, there are several overlaps and reference points which he mentions, as, for example, the “literal conscription of West African subjects into the French army in World War I, to which the [infamous] ‘black threat on the Rhine’ refers” (pp. 60-61), or the African conscripts of the Italian colonial army, the so-called “askaris”, or black soldiers (cf. pp. 144-145).

African authors: the multimodal text *Migritude* (2010) by South Asian Kenyan writer Shailja Patel (Chapter 2); *The Belly of the Atlantic* (orig. *Le Ventre de l'Atlantique*, 2003) by Senegalese-French novelist Fatou Diome (Chapter 3); the novel *Little Mother* (orig. *Madre Piccola*, 2007) by Somali-Italian author Cristina Ali Farah (Chapter 4); the collection of short stories *Fairytales for Lost Children* (2013) by queer Somali writer Diriye Osman who grew up in diasporas in Kenya and Britain (Chapter 5); and the semi-biographical account *Black Mamba Boy* (2010) by Somali-British writer Nadifa Mohamed (Chapter 6). In contrast to transnational and diaspora studies, the focus of the various text analyses lies not only on “travel or displacement across national boundaries” (especially from the Global South to the Global North), but also on “intranational movement” (148, emphasis in original), e. g., Somalis in Kenya or in Yemen.

Foster's excellent close readings in the Chapters 2-6 are not presented within a vacuum, but are productively contextualized both geographically as well as historically, and, above all, in terms of literary history. He mentions antecedent texts, writing traditions, and genres that overlap with migritude literature (e. g., slave narratives, Négritude writings, *Buer* and *banlieu* literature of the 1980s and beyond, and modernist-return-from-exile narratives), as well as numerous intertextual references. Although Foster's close readings focus on individual texts, they are comparative in their design, as references to other texts are often made in passing. An exception to this are Chapters 5 and 6, where Foster presents an in-depth comparison of his selected primary texts, *Fairytales for Lost Children* (Osman) and *Black Mamba Boy* (Mohamed), with Nuruddin Farah's novel *Hiding in Plain Sight* (2014), and Claude McKay's *Banjo* (1929), respectively. Nadifa Mohamed's inclusion of McKay's “wandering protagonist Banjo” (147) in her twenty-first century migritude novel *Black Mamba Boy* could also be considered a case of “interfiguralität”.<sup>7</sup>

It is also worth noting that Foster does not engage in a narrow and exclusive focus on literature, which might be especially relevant to scholars of comparative literature who have intermedial research interests. He repeatedly makes references to films (e. g., to Fred Kuwornu's 2011 documentary *18 Ius Soli*, or to Jennie Livingston's documentary *Paris is Burning*) as well as to visual art. An illustration from Marco Di Prisco's 2014 digital quadriptych of African immigration to Italy (all of which are discussed in Chapter 4 along with the novel *Little Mother*), *Postcard from Rosarno, Italia*, is featured on the book cover of *Concepts of Migration*. However, the intermedial approach is also partly inherent to the literature Foster discusses. Works such as *Migritude*, which “is based on Patel's one-woman performance-theater show” (34), or *Fairytales for Lost Children*, in which each short story is “followed by an illustration along with Arabic script created by the author” (124), already include or refer to other media. Furthermore, the (mis)quoting of music or song lyrics, such as Roy Orbison's “You

7 Cf. Wolfgang G. Müller. “Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures.” *Intertextuality*. Ed. Heinrich F. Plett. Berlin: De Gruyter, 1991, pp. 101-121; Paula Wojcik. “Interfiguralitätsstrategien: Fontanes realistische Melusine als transfigurations Phänomen.” *arcadia* 55/2 (2020): pp. 210-238.

Got It" (77), or the spiritual "Let My People Go" (163), fulfills an important function in some of the texts Foster discusses.

Another decidedly comparative focus lies in the inclusion of texts in different languages, namely, English, French, and Italian. Foster notes that he has read most of the Francophone texts not in the original but in their English translation and highlights that "in the spirit of transnationalism and the multilingual literatures of the diaspora, it is still important to cross (in both senses of the word) the colonial linguistic boundaries that demarcate 'Francophone,' or 'Italo-phonie,' or 'Anglophone,' even at the disadvantage of reading in translation" (52-53). While Foster considers the inclusion of translations in his analyses primarily as a compromise, a parallel reading of an original and its translation can also hold advantages; in general, but also specifically with regard to the books in Foster's selection. This becomes particularly clear, for example, when he compares passages from the English translation of Diome's *The Belly of the Atlantic* with its French original, thereby revealing how intertextual references are often more difficult to discern in the translated version of the novel (e.g., "les mirages" refer more clearly to Ousmane Diop Socé's novel *Mirages de Paris* than "illusions", 75), or how Ros Schwartz and Lulu Norman's translation of the N-word manages to maintain and convey "the term's politicized and violent history" (ibid.).

Such parallel readings of original and translation can also raise the reader's awareness towards phenomena of translation within the narrative itself: towards global creolizations (for example, we learn that the word "checkpoint" has been creolized into most languages, 104), untranslatability, "cultural mistranslation" (165), or meaningful silences ("Say nothing at all and there is nothing to translate." (108, quoting Souleymane Bachir Diagne)),<sup>8</sup> as well as towards the nuances of meaning that are lost in translation. Foster, for instance, draws the reader's attention towards the fact that, in Diome's *Le Ventre de l'Atlantique*, song lyrics are deliberately rendered in English ("*Everything you want, you've got it!*"), albeit not quite correctly as the song is misremembered and also misinterpreted by a Senegalese-French character (the original is Roy Orbison's "You got it") (77). Another striking example lies in the adaptation or translation of names. The protagonist in Cristina Ali Farah's novel *Little Mother* was christened "Dominica" by her Italian mother and renamed "Axad" by her cousin Barni, which is the Somali version of the same name, which means Sunday. That Dominica initially, to survive and assimilate in Italy, decided to abandon "Axad", thus forgetting "the Somali language as well as the cultural signifiers she was brought up with as a child" (100), shows that there is much more at stake than simply translating a name into another language.

For all those who have read Johnny Pitts' excellent *Afropean: Notes from Black Europe* (2019), it might prove interesting to learn of Léonora Miano's earlier use of the term "Afropéans" in her play *Écrits pour la parole* (2012), which opens a broader, and decidedly transnational and multilingual, history of this African-European neologism (83). Such "travelling concepts" can further support

---

8 Souleymane Bachir Diagne. Response to Emily Apter. "Translation, Checkpoints, Sovereign Borders." Lecture, Columbia University, October 24, 2013.



Foster's emphasis on the importance of crossing colonial and linguistic boundaries with whatever options that are accessible (e. g., reading in the original, parallel reading of the original and its translation, or reading in translation). Foster himself lists Régine Michelle Jean-Charles' translation of Miano's *Écrits pour la parole* in his bibliography, although it is not entirely clear—and this constitutes a formal point for criticism—which publication he was working with here. It was not possible to find a published and official English translation. In addition to the unclear or insufficient information on translations, references were also missing in some cases, which can cause confusion, especially in combination with (presumably) incorrectly printed names, as, for example, in Chapter 4 where a Jennifer Lloyd is associated with the concept of “global apartheid” (94), but in the bibliography only a Jena [sic] Loyd is given who is also spelled incorrectly, with only one ‘n’.

However, such occasional inaccuracies do not diminish the overall high quality and innovativeness of Foster's monograph. His theory of global conscription and his analyses of migrature literatures will be enriching for students and researchers in various disciplines, including literary and cultural studies, comparative literature, world literature studies, mobility studies, black and queer diaspora studies, among others. *Conscripts of Migration* can be seen, above all, as an important complement and counterweight to the numerous recent publications on Afropolitan literature.<sup>9</sup> The analytical framework Foster proposes through the concepts of ‘conscription’ and ‘migrature’ could (and should) be applied to more countries, more linguistic and cultural areas, more ‘routes and roots’.

In terms of its structure, the book is also suitable for cross-reading. Foster provides an index, and the individual chapters can also be read on their own. For example, if readers are particularly interested in the Francophone (diasporic) African literary tradition, they will read Chapter 3. If, on the other hand, they want to learn more on African-Italian diaspora literature, they will focus on Chapter 4. Although these chapters mainly revolve around Senegalese-French and Somali-Italian migrant experiences, and, specifically, around Fatou Diome's novel *Le Ventre de l'Atlantique* and Cristina Ali Farah's *Madre Piccola* respectively, Foster offers a valuable and broader literature survey, in which he repeatedly refers to Dominic Thomas' seminal works on ‘Black France’ and to Alessandra Di Maio's article “Black Italia”, among others.<sup>10</sup> However, the introduction

9 Cf. James Hodapp [Ed.]. *Afropolitan Literature as World Literature*. London: Bloomsbury Academic, 2020; Eva Rask Knudsen/Ulla Rahbek. *In Search of the Afropolitan. Encounters, Conversations, and Contemporary Diasporic African Literature*. London/New York: Rowman & Littlefield International, 2016.

10 Cf. Dominic Thomas. *Black France. Colonialism, Immigration, and Transnationalism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2007; Dominic Thomas. *Africa and France. Postcolonial Cultures, Migration, and Racism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2013; Alessandra Di Maio. “Black Italia: Contemporary Migrant Writers from Africa.” *Black Europe and the African Diaspora*. Ed. Darlene Clark Hine/Tricia Danielle Keaton/Stephen Small. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2009, pp. 119-144.

(Chapter 1) should accompany these selective readings, as it includes the theoretical backgrounds and frameworks, together with Chapter 2, which additionally discusses the development of Négritude to migritude.

On a stylistic level, the direct, accessible, and yet figurative language stands out positively. Foster successfully links the metaphorical and conceptual connections between quotations of the primary works to his theoretical and cultural frameworks and conclusions. For example, this is the case when he comments on a quote from a novel in which a migrant woman from Morocco vomits upon first entering her shabby little apartment in Paris as follows: “Migritude literature is predicated upon the vomiting up of colonial myths like the ‘Mirage of Paris’ fed and swallowed by colonists and colonizer alike since the dawn of imperialism” (66). Now, this is just one example among many which induce a kind of lightness/irony that brings both humour and accuracy into the book’s literary and theoretical ventures. It is also fitting for a book that argues for the political power and activist potential of literature that the author regularly marks his own speech through the use of the first-person pronoun “I”. Through this, the reader immediately recognizes when to read the author’s opinions as such and, even more importantly, that he takes responsibility and accountability for his utterances.

Sandra Folie

Sebastian Zilles. *Die Schulen der Männlichkeit. Männerbünde in Wissenschaft und Literatur um 1900*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2018. 378 S.

Das Geschlecht der *Gender Studies* war lange Zeit weiblich. Aus der feministischen Philosophie und Kulturtheorie hervorgegangen, widmeten sich die *Gender Studies* über viele Jahre hinweg primär Fragen der Konstruktionsbedingungen und politischen Implikationen von Weiblichkeit. Etwa seit der Jahrtausendwende zeichnet sich in der *Gender*-orientierten Literaturwissenschaft allerdings ein zunehmendes Interesse auch an Fragen der kulturellen Konstruktion von Männlichkeit ab. Die *Masculinity Studies* – wie die Mehrzahl der jüngeren, kulturwissenschaftlichen *Studies*-Disziplinen ursprünglich ein US-amerikanischer Import – gewinnen auch in der germanistischen Literaturwissenschaft zusehends an Bedeutung.

An dieses Forschungsparadigma schließt Sebastian Zilles mit seiner Dissertation an, die sich der Verhandlung von Männerbünden in Wissenschaft und Literatur um 1900 widmet. Der Titel *Schulen der Männlichkeit* nimmt dabei auf sinnige Weise die Grundthese der Arbeit vorweg: Männlichkeit nämlich werde, so Zilles, im weltanschaulichen Diskurs um 1900 keineswegs als unproblematisch gegeben angesehen, sondern bilde vielmehr eine fragile Größe, die allererst hergestellt werden müsse – eine Aufgabe, die vor allem „homosozialen Institutionen und Verbänden“ zudedacht sei, „die in der Schulzeit beginnen, über Jugend- und Freizeitverbände verlaufen und mit dem Eintritt in Studentenverbindungen bzw. in das Militär enden.“ (13) Im Anschluss an die einschlägigen Arbeiten von Walter Erhart versteht Zilles die von den Männerbünden



allererst zu produzierende Männlichkeit dabei als eine „narrative Struktur“: Nachgespürt wird den „krisenhafte[n] Beschreibungen“ (15), anhand derer Männlichkeit innerhalb der Texte präsentiert und inszeniert wird. Speziell der erzählenden Literatur eigne dabei ein „kritisches Alternativwissen“, welches den wissenschaftlichen Männlichkeitsdiskurs der Zeit konterkariert und „Männerbünde als ideologische Maschinerien entlarvt“ (16).

Drei kompakte Kapitel zu Beginn der Arbeit bieten einen gut lesbaren Überblick zur historischen Entwicklung der Männlichkeitsforschung, zum Zusammenhang von *Gender* und Erzähltheorie sowie zum Forschungsstand über Männerbünde. Die beiden Hauptteile der Arbeit widmen sich dann jeweils in einer Reihe von Fallstudien der Diskussion und Darstellung von Männerbünden im wissenschaftlichen Diskurs – wobei Arbeiten aus der Altertumsforschung, Ethnologie, Psychoanalyse, Soziologie und politischen Pädagogik berücksichtigt werden – sowie in der fiktionalen Literatur.

Das Textkorpus des ersten Analyseteils umfasst Johann Jakob Bachofens *Das Mutterrecht* (1861), Heinrich Schurtz' *Altersklassen und Männerbünde* (1902), Hans Blühers *Wandervogel*-Trilogie (1912) und *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft* (1917/19), Herman Schalenbachs *Kategorie des Bundes* (1922) sowie Alfred Baeumlers *Männerbund und Wissenschaft* (1934). Zilles deutet diese Texte jeweils als Reaktionen auf eine „Krise der Männlichkeit um 1900“ (62), welche sich auf so unterschiedliche Bedingungsfaktoren wie die Ausdifferenzierungen des Normalspektrums im Bereich der Medizin, Sexualwissenschaft und Psychoanalyse, die fortschreitende Emanzipation der Frau sowie den homosexualitätsassoziierten Eulenburg-Skandal zurückführen lässt. Die einzelnen Werkbesprechungen verfahren dabei im Wesentlichen paraphrasierend: Geboten werden Zusammenfassungen der Hauptargumente der jeweiligen Schriften; in geringerem Maße finden auch formale oder rhetorische Aspekte Berücksichtigung. Aufschlussreich sind dabei – gerade in der Gesamtschau der Texte – die sehr unterschiedlichen Perspektivierungen der Themen Männerbund und Männlichkeit: von einem geschichtsphilosophischen Zugriff bei Bachofen über einen triebpsychologisch-ethnologischen Ansatz bei Schurtz, Blühers Aufwertung der Homosexualität als zentrales Movens der Männerbünde bis hin zu Baeumlers faschistischen Konzepten eines aggressiv-soldatischen Malkulinismus. Zilles rekonstruiert die zentralen Argumente der Studien, weist auf Kontinuitäten sowie Kontraste zwischen den Schriften hin und arbeitet ihre jeweiligen argumentativen Strukturen heraus. Bedauerlich ist dabei lediglich, dass Zilles' Darstellung, die den Anspruch einer „historische[n] Diskursanalyse“ (48) verfolgt, sich ganz vorwiegend auf eine immanentistische Analyse ausgesuchter, wenn auch zweifellos einschlägiger Studien beschränkt: Verbindungslinien zu einem größeren kulturgeschichtlichen Kontext – etwa zum Gesamtwerk der jeweiligen Autoren, zu fachgeschichtlichen Entwicklungen oder zum gut erforschten Bereich der Weltanschauungsliteratur – werden, wenn überhaupt, nur punktuell gezogen. Auch reale, historisch dokumentierte Bundstrukturen finden kaum Berücksichtigung. Eine etwas breitere Perspektive wäre hier wünschenswert gewesen, nicht zuletzt als Vorbereitung auf die Analysen der literarischen Werke, deren Autoren eben nicht allein auf theoretische

Postulate einzelner Prätexte, sondern wesentlich auch auf reale, zum Teil autobiografische Erfahrungen mit männerbündischen Praktiken und Strukturen reagieren.

Ein schlankes Übergangskapitel, in dem noch einmal die zentralen Theoreme Michel Foucaults und Judith Butlers zu den Themen Geschlecht, Sexualität und Macht zusammengefasst werden, leitet über zu den Interpretationen fiktional-literarischer Texte, die den zweiten Hauptteil des Buches bilden. Diskutiert werden Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906), Heinrich Manns *Der Untertan* (1914/18), ausgesuchte Kapitel aus Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) sowie Franz Werfels Novelle *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* (1919). Zilles arbeitet heraus, wie verschiedene Formen des Männerbundes – vom Internat über die Studentenverbindung bis hin zum Militär und sogar zu einer verschwörerischen Geheimgesellschaft im Text Werfels – in den jeweiligen Werken dargestellt, Praktiken einer gewaltsamen Produktion hegemonialer Männlichkeit kritisiert und die Männerbünde insgesamt als „pervertierte Maschinerien entlarvt“ (336) werden. Die einzelnen Studien schwanken dabei stark hinsichtlich ihres analytischen Abstraktionsniveaus. Während etwa die Studie zu Heinrich Manns *Der Untertan* sich über weite Strecken in detaillierten Handlungsparaphrasen ergeht, die darüber hinaus mit umfangreichen, dabei aber häufig kaum kommentierten Primärtextzitaten garniert werden, synthetisiert die Studie zu Thomas Manns *Doktor Faustus* zahlreiche bedenkenswerte Erkenntnisse der Forschung und bezieht auch auf erhellende Weise Kontexte mit ein.

Eine Gemeinsamkeit der literarischen Darstellungen besteht laut Zilles darin, dass die Männerbünde als Institutionen gezeichnet werden, deren Ziel es sei, „jedwede Form von Individualität zu löschen.“ (338) Die als ‚weich‘ charakterisierten männlichen Protagonisten sollen hier jeweils zu ‚harten‘ Männern umgemodelt werden. Mit Blick auf die literarischen Texte kann damit ein Befund bestätigt werden, der bereits mit Blick auf die wissenschaftlichen Texte gezogen wurde: dass nämlich innerhalb des Diskurses um Männerbünde einerseits ein Idealbild hegemonialer Männlichkeit aufgerichtet wird, dieses Idealbild aber erst durch einen bestimmten Prozess sekundärer Sozialisation erreicht werden kann – ein Prozess, der zumindest in den untersuchten literarischen Texten durchgängig scheitert.

Was den Zusammenhang der beiden Hauptteile der Arbeit betrifft, so ist zu bemerken, dass die behauptete „Wechselbeziehung zwischen den beiden Feldern“ (49) Wissenschaft und Literatur in *Die Schulen der Männlichkeit* nur im Ausnahmefall über konkrete Einflussbeziehungen nachgewiesen, sondern eher über ein Herausstellen gemeinsamer Themen und vergleichbarer Schreibweisen nahegelegt wird. Zilles zeigt, dass sich bestimmte Strukturen und Motive des Nachdenkens über (bedrohte) Männlichkeit – etwa eine Definition von Männlichkeit qua Negation des Weiblichen, des Jüdischen oder auch des Demokratischen oder das Idealbild des ‚harten‘ Mannes – seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert immer wieder in unterschiedlichen Diskurszusammenhängen finden. *Die Schulen der Männlichkeit* bildet damit erklärtermaßen „eine mögliche Vorgeschichte zu Theweleit[s]“ vielrezipierter Studie *Männerphantasien*

(1977/79): Argumentiert wird, dass bestimmte Männlichkeitsbilder, die für den Faschismus charakteristisch sind, sich bereits im wilhelminischen Deutschland zu formieren begannen. Mit Blick auf das untersuchte Material kann diese These überzeugen. Man wird allerdings die Frage stellen dürfen, ob die Restitutionsversuche fragiler Männlichkeit innerhalb der Männerbünde des frühen 20. Jahrhunderts tatsächlich ihren einzigen und gewissermaßen folgerichtigen historischen Fluchtpunkt in der Katastrophe des Dritten Reichs fanden – eine Teleologie, die Zilles verschiedentlich unterstellt.

Weniger als Kritik, sondern eher im Sinne eines produktiven Weiterdenkens ist denn auch der Hinweis zu verstehen, dass der literaturanalytische Teil von Zilles' Dissertation ausschließlich hochliterarische sowie hochkanonisierte Texte verhandelt (mit alleiniger Ausnahme der von der Forschung zu Unrecht wenig beachteten Novelle Werfels), wobei sich die untersuchten Texte durchgängig kritisch zu männerbündischen Strukturen verhalten. So naheliegend eine solche Korpusbildung mit Blick auf gegenwärtige Wertungsperspektiven erscheinen mag: Ein kulturhistorisch umfassendes Bild des literarischen Diskurses um Männerbünde ergibt sich auf diese Weise nicht. Zilles liefert – neben hilfreichen Zusammenfassungen wichtiger theoretischer Schriften – mit seinen Literaturanalysen vor allem Einzelbeiträge zu den jeweiligen Autorphilologien. Das ist an sich verdienstvoll genug. Eine Gesamtabwägung des Männerbund-Diskurses würde aber doch wohl stärker komparatistisch verfahren müssen, ein größeres Textkorpus zu berücksichtigen haben und vor allem auch solche – mitunter wenig sympathische – Texte einbeziehen, die den Männerbünden des frühen 20. Jahrhunderts entschieden positiv gegenüberstehen.

*Michael Navratil*

*Pacific Insularity. Imaginary Geography of Insular Spaces in the Pacific.* Michael Heitkemper-Yates/Thomas Schwarz [Ed.]. Tokyo: Rikkyo University Press, 2021. 296 p.

*Pacific Insularity. Imaginary Geography of Insular Spaces in the Pacific* attends to various vibrant and highly productive fields of academic investigation: comparative literature, post-colonial studies, cultural studies, and last but not least, island studies. My interest in the work lies exactly in this interstice and I found the whole publication a worthy and enriching reading experience. When first holding the book in my hands, I was positively impressed by its quality and the carefully planned cover design—a photograph shows various white cloud formations that mirror in calm blue seawater while, in the middle of the shot, a (small?) verdant hilly island stretches from the front cover across the spine of the book to the back cover, the blue sky above the clouds houses the title and the names of the editors: Michael Heitkemper-Yates and Thomas Schwarz. The editors teach US-American literature at Rikkyo University and German literature at Nihon University respectively and their preface posits the publication as the fruit of two different workshops in Tokyo and a panel at the 22nd ICLA conference in Macau 2019. An incident preceding the latter allows them to point out

the actuality, poignancy, and contentiousness of the topics the volume discusses: The conference organizers apparently requested the panel organizers to “‘limit’ not only the panel papers but also the panel discussions ‘to the domain of literature; [and discuss] no current politics, esp. South China Sea issues’” (7). As literature is not and never has been detached from culture and politics, the request asked either for the impossible or a willful silencing of an integral part of any literary communication; namely, the recontextualization of the written word in actuality. Moreover, the request stands in direct opposition to the contributions’ aim to “explore the imaginary geography of islands and archipelagoes across the Pacific [via] critical analysis of colonial discourse about insular spaces and post-colonial perspectives on the Pacific as an interconnected ‘Sea of Islands’” (cf. synopsis).

In the extensive and informative introduction to the volume, Thomas Schwarz sketches the historical and theoretical framework of this imaginary geography, which was first (mis-)named *mare pacifico* in “Antonio Pigafetta’s account of Fernão de Magalhães’s expedition” (11) in 1520. From the first encounters of Pacific island communities with European naval crews to the fallout after the catastrophe in Fukushima as well as the beginning COVID-19 pandemic, Schwarz sketches outsiders’ imaginations based on intellectual, sexual, religious, and economic desires embedded in the tropical volcanic island trope. In the vein of *Orientalism* he calls this European colonial and US-American imperial imagination *Pacificism*. The term *Pacificism* is successfully used in so many chapters (as the editors call the loosely connected articles of the volume) that the question arises if it would not have been a much more apt title than the rarely used term *insularity*. While *insularity* has been recently discarded by quite some island studies scholars for less negatively connoted terms like *islandness*, *nesology* or *nissology*, *Pacificism* is a complicated term too: it has at least two competing acceptations, the slightly older one referring to an ideology of the peace movement, “an inelegant, etymologically incorrect, but useful term first suggested in an aside by A. J. P. Taylor [who] seems to have believed that ‘pacifism’ was a different and older word than ‘pacifism’ [...] and suggested that it be used to describe ‘the advocacy of a peaceful policy’, leaving ‘pacifism’ for the unconditional rejection of war”.<sup>1</sup> Evidently, the references in the volume are not concerned with this meaning, but point towards a newer nuance that seems to arise from Paul Lyon’s 2006 monograph *American Pacificism*. Schwarz acknowledges that the term is strongly indebted to Edward Said’s *Orientalism* but disregards that Said specifically includes Japan in his critique of the European humanities’ production of *Orientalism*. Contrarily, Schwarz argues that the exotization and Othering of the Pacific needs another term as it “was generated by scientific disciplines like geography, botany, zoology, and ethnology” (19f.). It would be truly interesting to discuss more extensively if a divide within contemporary academia—such as that between the humanities and sciences—can be neatly and transhistorically applied in order to differentiate one geographical area from

---

1 Martin Ceadel. *The Origins of War Prevention: The British Peace Movement and International Relations, 1730-1854*. Oxford: Clarendon, 1996. S. 35.

others within the pervasive mechanisms of depicting and belittling Otherness in Eurocentric and US-centric discourse. However, no matter what such a discussion would achieve, the focus on sciences is important and highly functional for Schwarz as he points to a truly differentiating aspect in “the discursive formation of Pacificism”, one that includes a discipline he terms “[t]he most disreputable” of all: “nuclear physics” (20). Schwarz refers to military warfare, military nuclear testing on discursively and physically emptied Pacific islands as well as civil nuclear disasters that show that “the Pacific is one ecological space, whose waters are threatened by boundless radioactive contamination” (22). With the help of Epeli Hau’ofa, whose work has been cited and used repeatedly in the introduction and some of the chapters, this ecological interconnection would necessarily lead to the imagination of one fluvial relation spanning across the whole watery planet in a way that one radioactive spill concerns every single body, but the location of the nuclear bombing and nuclear testing sites as well as the location of the Fukushima Daiichi nuclear disaster are truly strong arguments for an exclusive focus on the Pacific and a transtemporal critique of *Pacificism*. Herein lies—next to the historical survey, the many literary references to and the critique of Western imagination—the true value of this introduction: Schwarz successfully counters this imagination and -ism with the evidences of widespread physical and epistemic violence, objectification, epidemiological genocide and nuclear contamination.

The volume is structured into three parts. While the first, “The Pacific World of the Japanese Archipelago,” reflects the university affiliations of the editors and the locations of the first two workshops, the second chapter, “Exoticist and Colonial Imaginations of Pacific Islands,” gives credit to the post-colonially charged subtitle of the volume, and the third chapter, “Desertedness and Interconnectivity of Pacific Insularity,” points to the title and opposite spatial aspects of such imaginations that are widely discussed in the relevant island studies theories. While some of the chapters are closely related to the three parts, others could have been arranged differently.

The first part begins with Laurence Williams’s chapter, which focuses on “Japan and the Pacific in Jonathan Swift’s *Gulliver’s Travels*”. Williams argues that the work is a “Satire Across a ‘Sea of Islands’” and part of Swift’s “sustained interest in using the Pacific to satirize European greed and imperial over-reach” (41). The focus on the Pacific locales is highly interesting as it foregrounds often neglected and cartographically as well as narratively marginal aspects of *Gulliver’s* island-hopping. The careful reading, saturated with bibliographical, historical, and cartographic knowledge, can be savored to the fullest if one has read *Gulliver’s travels* attentively and some of its secondary literature as well. Williams stresses the satirical devices used to criticize financial charlatans, who lure people into risky investments, and greedy trade competitors, particularly the Dutch traders who do not desist from religious transgressions in order to retain access to a semi-closed market; his well-informed focus on the geographical, historical, and cultural aspects of Japan and the Pacific goes as far as the guesses which present-day port may be the one Gulliver lands at and how convincing his passing as a Dutchman could have been. Thereby, Williams seems to favor



historicity and veracity over (meta-)fictional play, and dissects the movements through the fringes of the Pacific from the rest of the travels, allowing for a focus on “‘continuous’ and ‘discontinuous’ modes” (41), where the “insights and discourses which cross the [Pacific] ocean, connecting ‘seas of islands’ into discursive archipelagos” are differentiated from “modes of critique which are more island-bound and geographically specific” (52), i. e. Japanese. While I am fascinated by this learned and sophisticated perspective, I have to admit that I am uncomfortable with this split between continuous and discontinuous modes: Arguably, such a differentiation works only as long as one dissevers the Pacific aspects from the rest of Gulliver’s global grand tour and suppresses the great creativity and audacity with which the novel fictionalizes places as well as contemporary relational spatial imaginations, in particularly Leibniz’s; after all, the novel allows for strong shifts between different sized island cultures on the same planet—e. g. the starkly differing geomorphologies and biomasses of Lilliput, Brobdingnag, and Great Britain—and uses the difficulties Gulliver experiences whenever he is entering or leaving a different scale and culture for comic and satirical purposes. If one takes such an advancement of a philosophy of relational perspectivism via fiction seriously, the interpretation of a pathological Gulliver, “driven insane and reduced to talking to horses” (41) and a novel “far more concerned with the dangers than the benefits of cross-cultural contact” (49) would need to be retracted for the sake of a highly mobile protagonist who is going native to the point of forgetting his own human scale and British values in a relational world without absolutes to cling onto; but such a perspective would de-center Japan, Britain, and the Anthropos and is certainly not the scope of this highly informative chapter on Japan and the Pacific in *Gulliver’s travels*.

Toshiko Ellis “Poetics of the Sea: Japanese Imaginations of the South Ocean” dives deeper into this relation between Japan and the Pacific, which, from a Japanese perspective turns into “*Nanpō, or the ‘Southern Direction’*”, more specifically “*Nanyō, the ‘South Ocean’*”, and “*Nanyō Shotō (Southern Islands)*” (57). Ellis argues that “at the foundation of Japan’s cultural perception of the ‘South’ in the first half of the 20<sup>th</sup> century [lies] a sense of uncertainty and ambivalence of Japan’s own positionality” (58) and that this becomes visible in what he calls with Sudō Naoto *Nanyo-Orientalism*, a discursive practice that is particularly interesting due to its hybridity: it apparently combines Westernization and Japanization. She argues that herein lies “a fundamental dilemma in Japan’s South Ocean colonialism” where Japan was westernizing itself and orientalizing the others, “creating ‘lesser’ citizens denominated as *dojin* in order to secure its centrality” (78). Apparently, this ambivalence even denies Japan’s island status and refers to the “archipelago as *naichi*, meaning ‘inner land’, as opposed to references to the newly acquired territories as *gaichi*, the ‘external land’” (58). This landlocked perspective on islands and archipelagoes may be highly productive within post-colonial island theory as it arguably includes the emancipatory gesture of transforming a (potentially exoticized) island into a (modernized) land—resonating with the *pays* (land) terminology and perspective towards the interior Patrick Chamoiseau takes from French Caribbean Creole in order to oppose the easily exoticized *île* (island) perspective (associated with the forced deportation into

slavery). Even though Ellis offers such precious insights into discursive construction of imperial (is/land) spaces, she seems rather focused on countering the exotization of the Southern Direction. For this, she engages in a close reading of a heterogeneous corpus of works: the children's series *Bōken Dankichi* (Dankichi the Adventurous) and poems from two poets, Kaneko Mitsuharu (1895-1975) and Hijikata Hisakatsu (1900-1977). The “*emonogatari* (picture story) series” (59) for children differs starkly from the water-based poems, but this difference seems unimportant as the children's series merely serves as a negative example that elucidates the discourse of *Nanyo-Orientalism*. Consequently, Ellis posits the poems by rebel poet Kaneko Mitsuharu as a way of countering *Nanyo-Orientalism* by criticizing “the imbecility of human deeds” (71) and establishing a strong dynamic sea that is part of the global water system. Similarly, she reads the poems of Hijikata Hisakatsu—a sculptor who “found his new home in a small island called Satawal” (73)—as an attempt “to create a relationship beyond national and ethnic differences” (74) within the “firm belief that humans [are] part of nature” (75). On an extratextual level, the poems by both poets evidently struggle with the ambivalence of being written in the language of the colonizer and being based on experiences only possible due to the Japanese occupation of the South Sea. While they may also be interesting sources for deep ecology and ecocritical readings, understanding the texts as a decolonial effort could be further complicated. As far as the poems of Mitsuharu are concerned, this could be achieved by viewing the effacement of island communities via the focus on land- and seascapes more critically; as far as Hisakatsu's writing is concerned, questioning the perspectives taken by the lyrical I as well as the address to an external readership—without recurrence to the intentions of the author—could achieve less philanthropic and more heterogeneous results.

After the decolonial argument and the land-island ambiguity the last chapter brought to the attention, the approach of the third chapter comes more vividly to the fore. After all, the chapter proposes an idea of islands as a fundamentally different spatial constitution—an idea, which scholars try to debunk since the very beginnings of island studies. Particularly problematic is the perpetuation of *Insularism*—as I dare to say in the wake of Said—that allow fixing islands as “hermetic by nature” (82) and ascribing them an ontological insular quality of space as Christopher Schellletter seems to propose when he reads “The Island of Awaji as a Heterotopia” or, rather, as “a paradigmatic heterochrony where a traditional culture has been preserved” (83). For the specialist in Michel Foucault's concept of *heterotopia*, who, consequently, focuses on proving that mechanisms of differentiation are at play in the spatial constitutions of the island of Awaji in Jun'ichirō Tanizaki's novel *Some Prefer Nettles*, the implication of this nostalgia and the political reactionary consequences are of secondary concern. The potential for change included in Foucault's theory does not perfectly fit the island stuck in feudal times and Schellletter accordingly suggests “regarding this special type of heterotopia as an exception” (90). Such a move opens the floor to radically question the whole sense of the enterprise, but Schellletter is not simply arguing that Awaji can be read as an exceptional heterotopia. Rather, as Foucault argued that “the theater in itself is already a special kind of heterotopia” (91),



he interprets the seasonal Japanese puppet theater on the heterochronical island as a heterotopia too and argues that even the theatre-going O-hisa—the doll-like young mistress of a secondary character—is herself constructed as a heterochrony who could, as the primary text says explicitly, have walked the same streets a hundred years earlier. While Schelleter is very consistent in his analysis, he avoids the plentiful potential for a postcolonial and feminist critique of the novel, which could enrich the reading, particularly if it starts from the text's potential and not its supposed authorial message and discusses the consequences of an “adaptation of the discourse [...] of reactionary agrarian thinkers” (94) as far as the literary construction of cultural and national memory is concerned, instead of claiming that the novel “is not meant to be an ideological novel, but [...] an homage to the pre-modern Japanese culture” (95).

Journeys to historical sites and in the footsteps of historical people connect this chapter to the following by Katrin Dautel, who, in analyzing the spatial ambiguity and caricatural depiction of clichés in Marion Poschmann's *Die Kieferninseln* (2017), presents an interesting approach to the question of the potential shifting qualities of islands. The ambiguities and caricatures she focuses on are particularly connected to landmarks, attractions, a “trip on the traces of Bashō” (107), and the “perfect place to die – an inversion of travel as the search for a good place to live” (101). It is inspiring how Dautel resists from simply following the argument the author produces in an interview where “Poschmann expresses her intention to create a relational concept of space” (98) by turning to Cassirer's “spatial relativity questioning an essentialist notion of space” (99), Wylie's take on landscape as affectively charged, and de Certeau's differentiation between mapping and walking. Dautel focuses on precise experiences of “spatial fragmentation between close and far” and the “depiction of spatial disorientation” which question “the seeming ease of a tourist gaze on the foreign country” (102). As far as the relation to non-human surrounding is concerned, a similarly learned focus on tourism criticism in its combination with postcolonial ecocriticism may have added further poignancy to her intriguing arguments. The irony and tourism critique become further complexified when she turns from the fails committed by Silvester, who wants to visit Japan, to Tamagotchi, who tries to commit suicide in his home country. Concerning this second protagonist, a more extensive discussion of the name—particularly the question if naming a character after the famous toy craze of the 1990s can be incorporated into any form of irony and satire or if it remains a problematic racist objectification of the population of the tourist destination—would have helped to solve some lingering questions about a character pivotal for deviations and the search for deadly places. Nonetheless, by focusing on the language used to describe what can be seen, but also what can *not* be seen, she successfully engages the island poetics that rhetorically constitute the Japanese archipelago in the novel. While I am not completely convinced by her assessment that one can see a true progress between two haikus the German traveler writes during his voyage—as she seems to prefer traditional haiku aesthetics over postmodern touristic variations—this comparison of different writings within the text shows the depth of her analysis of the linguistic construction of the fictional world and its metafictional reverberance.

The way Kathrin Dautel discusses Poschmann's treatment of island tourism prepares the reader for the following part two on "Exoticist and Colonial Imaginations of Pacific Islands," which begins with Roman Lach's chapter on Tahiti, or rather on "Arrival: A Topos in Travel-Writing on Tahiti". Lach distinctly shows a whole tradition of intertextual relations beginning with the intertextual basis for Bougainville's descriptions in the bible and develops an interesting position on arrival as an "establishment of relationships between subjects" (115) which he drops (unfortunately) until it surfaces again, at the very end of the chapter. Rather, Lach discusses Foster as "obviously building on Bougainville's narration" (116) and adding a notion of time and disappointment before he turns to Herman Melville's chapter on Tahiti in *Omoo*, portraying an already heavy intertextuality that has become a classic, a description that has turned fiction into reality into history being exaggerated and played with. Disappointment of oversaturated readers is key, and Friedrich Gerstäcker's travel writing "in the tracks of Herman Melville, [where] he diligently collects the traces of the decline that came with Western influence" (119) is a strong example. While it remains unclear if the disappointment starts with Melville (120) or Foster (118), the concluding argument that longing has destructive consequences if suddenly realized (and intertextually perpetuated) appears highly productive, particularly if the assertion that "utopia, becoming a topos, is not u-topos anymore" (120) would be combined with the decolonial turn of the perspective on arrival, namely its observance from the beach. Thereby the change from u-topos to topos, the "island becoming a known and no longer foreign place" (121), would have been accompanied by its dystopian consequence for the inhabitants who suffer the radical changes the social, political, ecological, and sensory sphere of the island undergoes while turning a known place into an unknown or uncanny one. The final example from Jules Verne's *Self-Propelled Island*—the difference between billionaires buying summerhouses on Tahiti while prohibiting immigration onto the artificial Standard Island—reinforces the idea that Lach could have much to say about the inequality that becomes visible via different arrivals and the policing of changes as well as immigration that go along with it. Still, he seems to fully trust in the evidential character of his citations as well as summaries, therefore relying heavily on the brightness and conjectures of his readers by offering an open end and a final blank for them to fill.

Arne Klawitter continues this fundamental discussion of the intertextual force of the first reports by offering insights into "Elegiac Travels to New Cythera: Representations of Otaheiti in 18th Century German Poetry", inspired by the review and printing of excerpts of George Foster's *Voyage around the World* in Germany. His examples span from 1772 to 1804 and include what he calls "exotic elegies as well as self-critique of enlightenment" (133). Klawitter offers further food for thought by pitching—contrary to other authors—*Pacifism* against *Orientalism* and arguing that "the enlightenment's discourse of Pacifism has been operating in reverse from its beginnings: Here, the southern island is shown in a positive light and the occident is represented negatively." (128), a tendency that arguably reaches well into the 20<sup>th</sup> century and culminates in some of the historical vanguards most productive inspirations—or

appropriations—of African art. That *Pacificism* continues to be an exoticist program with an ambiguous stand between apologist and critical stances becomes evident when Klawitter refers to the “first *poetic* work in German on the island of Tahiti”, *Tayti, oder die glückliche Insel* (1777) by Friedrich Wilhelm Zachariae. Here, “Bougainville is celebrated as a ‘more recent Columb’ only for the reason that he discovered the ‘half-bogged islands’ [...] for the Europeans” (128), but the work ends with a “harsh critique of the colonialist aggression” (130). While not all subsequent works follow this lead, Klawitter discusses the work of one poet deeply impressed by it, Friedrich Bouterwek, who criticizes “the greed and corruption of Western civilization” (132). From these different approaches, Klawitter distills “two different types of lyrical representations of Tahiti at the end of the 18<sup>th</sup> century[:] ‘exotic elegies’ [and] a self-critique of enlightenment” (133) which often appear in hybrid forms. Furthermore, and this appears to be even more interesting from a vantage point of decolonization, he discusses the lyrical production of the Tahitian gaze—as in Bouterwek’s second (idyllic) poem on Tahiti (“The Otaheitian Girl at the Grave of Her Beloved”) and Melchior Hemken’s *Tahitian Paintings*—and uses it to show that the stereotype of the noble savage “survived the rise of a harsher science of race in Germany at the turn of the century”, sometimes serving as a rapidly fading escapist locale for democratic and social utopias (134). By contrasting the appropriation and extractionist use of idylls with the violent and genocidal antagonism of supremacist racism, Klawitter seems to comment on hyper-actual and hyper-contested discussions about cultural appropriation, expression, and agency; discussions he does not include for evident reasons, but which could profit from his historical perspective.

The thread of European use of Pacific islands for local politics continues in the following chapter. While it has been discussed to what point the Austro-Hungarian Empire can be seen as a colonial enterprise, it certainly was not a Pacific one, and this is precisely the argument of Valentina Serra’s analysis of two works by Austrian authors: Lazar von Hellenbach’s *Die Insel Mellonta* (1883) and Robert Müller’s *Das Inselmädchen* (1919). Her chapter “The Austrian Deconstruction of the Myth of Pacific Islands” uncovers a veiled critique of contemporary internal politics via the ancient Greek and Pacific island tropes. Serra offers a very concise and illustrative nissopoetic reading of the works and argues that the first serves as “a sort of apotheosis of the myth of the Pacific islands” and the second as “a first attempt to deconstruct exoticism in general and the Pacific island myth in particular” (139). Arguably, a deeper confrontation of her findings with post-colonial or decolonial as well as feminist theory could have helped to sharpen some truly valuable points and go beyond the mere representation of important yet forgotten texts, which tell much about the end of the Austro-Hungarian multicultural state and the rampant racist discourse after WWI.

At this point, the second part of the book moves from the use of the escapist fantasy to the remembrance of crimes against humanity in former colonies. The turn from imagination to remembrance is accompanied by a visual component: Thomas Schwarz’s chapter “Remembering the Sokehs Rebellion: Resistance

against Colonial Power in Micronesia” includes twelve pictures, which help to illustrate the stark difference between the historical and the fictional depiction of events, of time and place. Schwarz returns to his introductory definition of *Pacifism* as a discourse similar to *Orientalism* (151), thus establishing a much more post-colonial perspective than the preceding chapters. Schwarz takes the void and memory lapse in Klaus Modick’s 1986 *Das Grau der Karolinen* to be symptomatic for “a discursive ban” on German colonial endeavors (154). This postmodern novel appears to be involved in the silencing of the uprising as it “deports’ the people of Sokehs as soon as 1895 and creates a space for an imaginary Pingelap Village” (163), thereby suppressing the 1910 rebellion completely. This creates a problematic lacuna in a literary text that “conjures up an apocalyptic threat of war, criticizing [US-]American tests of new weaponry” (163). In consequence, Schwarz revisits contemporary reports of the uprising of the people of the Ponapean district Sokehs against the German colonial power in October 1910. He focuses on the portrayal of the desecration of German bodies during the rebellion, the subsequent discursive animalization of the insurgents, and the celebratory depiction of the punitive military expedition, which Schwarz identifies as “Colonial Terror” (156) and underscores by providing a cartographic depiction of the German cruisers’ fields of fire, which cover a great part of the island. By unraveling the cynicism and complexities of Ponapean auxiliary forces and Melanesian police forces fighting the rebels, Schwarz goes far beyond distinctions on the basis of identity politics and shows the complex workings of colonial complicity. In a second step, he focuses on “literary adaptation[s] of the violent crushing of the Sokehs Rebellion” (164). By pointing briefly at Alwin Asten’s 1911 nationalistic pamphlet book *Die Kämpfe auf Ponape* and Wilhelm Wolfslast’s exoticist 1950 booklet *Kampf um Ponape* he argues that Modick’s novel involuntarily converges on the latter’s critique of the US military and exoneration of the German navy. Still, he concedes that the historical novels of the 1980s are in no way more sensitive than the earlier ones: the racist position and sharp anticolonial rhetoric in *Ponape im Aufstand* by Eastern German author Gerhard Grümmer are equally problematic as the leveling of all colonial irruptions and differences between complicit and resisting forces on the island as well as the complete exoneration of the missionaries in Sibylle Knauss’ novel *Die Missionarin*. The juxtaposition of military reports, colonial historiography, militaristic, exoticist, and apologist *post/colonial* works of literature as well as the different forms of physical commemoration of the different fatalities of the uprising all serve to prove the difficult relation of German collective memory culture to its colonial past and the suppression of the war crimes already committed before WWII. While portraying the widths of the discourse, the mixture of these different media leaves many open questions concerning their relationship and the status and liberty of literature within cultural memory.

Ryota Nishino’s critique of Sugimura Mitsuko’s *Regiman no hi* continues the discussion of the Sokehs uprising and hegemonic amnesia. The 1981 private original publication and the 1992 posthumous commercial publication as a small edition appear to display a lot of sympathy with the anticolonial resistance without much sense for the complexities of such a resistance—and thus

offer the reader implicit comparisons to portrayal by Grümmer and Knauss as discussed in the previous chapter. Nishino criticizes that the novel is unable to portray the complicities of many people in the region with the German colonizers. In other words, the title's question "Unripe Passion Fruit and Memory Laundering?" seems to be answered with a double yes. What aggravates this assessment further is a lack of "self-reflexivity as a former expatriate colonist" and "Sugimura's passion to speak for the Pohnpeians" (182), two important aspects as far as the questions of agency and of speaking as a (subaltern) rebel are concerned. It is here that Nishino furthers the theoretical discussion of the volume by arguing that this passion "lands *Regiman* in the troublesome territory of Orientalist nostalgia, which inadvertently flattens the characters into the usable clichés of what we call Pacificism today" (182). While I find the arguments, the citations, and the handling of theory very convincing and productive, I have to admit that Nishino's focus on the thwarted potential of the novel irritates me, as I have been taught to differentiate sharply between literature criticism that offers a clear opinion on the aesthetic value of style, form, readability, potential improvements etc. and literary scholarship that analyzes literary forms and functions impartially for the sake of an argument or an analysis with the help of a theory. The repeated suggestion that *Regiman no hi* could have been written in a better way or edited more wisely posthumously is a strategy that leads to projections and opinions like: "If Sugimura had had the opportunity to expand her novel, she could have developed sub-plots regarding the tension that the conflict created between the Sokehs and the rest of Pohnpei" (182). Arguably, such speculations are futile in sight of a textual basis that does not include such elements and is a perfect example for "the Nanyō Orientalist nostalgia that Sugimura projected on the novel" (184). After all, the criticized aspects of this text allow for a highly interesting final discussion of "the 'phantomisation' of history in historical novels", and their potential for "memory laundering in which 'fake history' is turned into 'real' history for political purposes" (185), in other words, a very timely discussion that is urgently needed.

The discussion of the Sokehs rebellion does not end here, rather, Miyuki Soejima's chapter contrasts the memory culture of these war crimes with "The Baining Massacre: The Gazelle Peninsula under German and Japanese Rule". The strengths of this chapter lie in the comparison and differentiation between the German and Japanese colonial systems and their present-day remembrance cultures. During the comparison of the different forms of remembering within these two *champs littéraires*, Soejima takes a short look at the "semi-nonfictional [?] documentary trilogy" (190) *Das Weltreich der Deutschen* (2010), the 2009 novel *Der letzte Tanz im Paradies* by Jürgen Petschull and historical treaties. As far as Japan is concerned, Soejima briefly refers to official records and war memoirs but claims that these works do not touch upon the brutality and racism inflicted on the Baining as recorded by American Anthropologist Jane Fajans and the missionary Karl Hesse. Soejima concludes that "the difference in remembrance culture" lies in a lack or belatedness: "Japanese society has yet to develop a self-critical approach to its own history" (194). It remains unclear if this position is based on a believe in the enlightenment narrative about a



constant development and in the indispensable inclusion of such a critical position in any development. One can imagine that the Japanese bloggers she qualifies as hobby anthropologists are on the brink of developing self-critical positions, but the example she offers is certainly not creating decolonial art, it seems rather exoticizing and part of *Pacifism* as Nishino defines it in the previous chapter; after all, the stories by Shigeru Mizuki—the Japanese manga artist all bloggers purportedly refer to—“convey Arcadian images” (195). According to a posthumously published essay by the manga artist, much more occupational cruelty, military defeat, and moral wrong-doing would have been included in his works if he could have decided any content for himself. It will remain an open question if stories in which soldiers of the occupation force are treated so kindly that they feel “like a king”, are invited to watch ethnic dances and allowed to marry local girls would have turned into decolonized artworks if freed from self-censorship and editorial pressure. Soejima ends the chapter with a wishful question: “VII. A Silver Lining on the Horizon?” and argues that “Germans are conducting self-critical studies about their own colonial era” while Japanese are not and that any fundamental change of this “depends to a certain extent on the Japanese culture of remembrance, and whether or not such sensitivity can be cultivated in Japan in the future.” (199). With Jan Assman one could argue that such a sensitivity can only arise from developments within the discourse and the active performance of memorial functions that do commemorate the atrocities.<sup>2</sup> The blogs—the silver lining according to Soejima—may play some role in this, but so does the article about them. Therefore, the silver lining may have been installed by the very article that wishfully asks for it.

The third part of the book—“Desertedness and Interconnectivity of Pacific Insularity”—starts with the chapter “From Plato To Pacificism. Challenging the Construction of Islands in Western Thought”. In this chapter, Theodore Bonnah advances the discussion on *Pacifism* and argues that any challenge to it entails three aspects: “First, [...] the obvious refutation and rethinking of historical discourses about the Pacific [...]. Next, [...] a post colonial [sic] or democratic demand for a greater voice for the Pacific peoples in the affairs of the planet [...]. Lastly, [...] a discursive alternative to the apocalyptic future narratives currently prevalent under the hegemony of late-stage continental-based capitalism” (214). To some extent, the critique of *Pacifism* includes a critique of what I called in the same vein *Insularism*, or, as Bonnah writes: “continental-based discourses of depopulation, moral degradation through insularity, and apocalypse that have been levied against islands” (203) which “ultimately [...] must also address the very conception of islands and islanders foisted on the collective consciousness by Western continental powers” (204). It was while reading his great and precise argument on *Pacifism* that I asked myself why the book did not take this ongoing thread more seriously and design the title accordingly. After all, readers of the book who thought to find much about island spatiality or isolating and insulating insularity may be

---

2 Jan Assman. “Memory and Cultural Identity.” *New German Critique* 65 (1995): 125-133.

slightly disappointed and confused by the strong aspects of *Pacifism* and the few and dispersed foci on islands. Furthermore, as the introduction showed impressively, the archipelagic routes and watery concepts of islandness go far beyond terrestrially biased insularity and its negative or blind take on the surrounding water masses. This is pivotal for the perspective on the sea of islands shared by most contributions to this book, the presently discussed evidently included. In discussing the hierarchy between continents and islands Theodore Bonnah builds on what he terms “the greatest island myth of all [...] Atlantis” (204) and claims to be mapping—without map or cartographic argument—“the discourses of the Atlantis narrative” as it continues to be used as “Pacifist Discourse” (207). The way “Plato’s representation of Atlantis simultaneously introduces both a way to represent the Western continental self and the subjected island other” (207) via a) depopulation as a punishment that allows for discovery and conquest (208f), b) claiming that an island power seeking continental dominance commits a “moral failure” (210), and c) the differentiation between island “apocalypse and continental survivability” (211) are the basis of his highly productive comparison. There are, however, two challenging points in this argument. One concerns the main argument and Bonnah refers to the counterargument without taking it up as such: “Plato describes Atlantis as both continent-sized and as an island” (209). This assessment begs the question how something can be “the greatest island myth” and show continental superiority if it is at least a hybrid or a continent not taken as such due to Classical Greek (Euro-)centrism. A second problem arises from the argument that “although there was an imperialist need for Pacifism, there was no similar conception of Atlanticism” (208). If the Caribbean archipelago is included then it is difficult to uphold the claim that the Atlantic islands are “comparatively inhospitable” (208) and a less prized colonial possession. Rather, there is a haunting similarity between the early Pacifist discourse and the discursive construction of the Caribbean for the European public—beginning with the 1492 writings by Cristoforo Colombo and his incredibly amiable descriptions of heavily populated islands, the depopulation of which is precisely the argument of Padre Las Casas’s 1542/1552 *Short Account of the Destruction of the Indies*. Similarly, the Caribbean can also be seen as a site of insubordination where Western discourse belittles the archipelago to be nothing more than the antipodes, prequels to the real thing, the continent(s). Furthermore, one can indeed argue that “Western nations overran the Atlantic largely unopposed” (209), but this means to continue the colonial silencing of the resistance of the Black Caribs and establishing bellicose resistance as a necessary aspect for *Pacifism*. While I disagree with Bonnah concerning the absence of *Atlanticism* and the role of Atlantis as a perfect island myth, I find his idea of reading Japan as an example where “parallels between Plato’s conception of Atlantis and Western projections on Pacific islands” (212) come to the fore highly productive and the projection onto a global and ecological scale very fruitful. I am convinced by Bonnah’s argument that Japan is the best example, and I wonder if the hubris of Atlantis could also be taken to investigate Great Britain as an island shortly dominating great parts of the North American continent.



The article by the second editor, Michael Heitkemper-Yates, is “Imagining Gilles Deleuze’s ‘Desert Islands’” with the help of Robert Coover’s 1969 “The magic Poker”. Arguably, this very early concept by Gilles Deleuze is only that prominently present in current island discussions due to the later fame of its author. After all, the text sports a strong continental bias in its perspective on islands as deserted, in the way island-particularity is conceived and the volcanic island is depicted as a site of newness and potential creativity. This said, it is fascinating to follow Heitkemper-Yates’s analysis of Coover’s “fragmented [...] and self-contradictory [...] island odyssey” as a better example for the theory than Deleuze’s own examples—namely Daniel Defoe’s *Robinson Crusoe* and Jean Giraudoux’s *Suzanne et le Pacifique*. While the argument convinces me completely, it appears that Heitkemper-Yates could have offered a detailed analysis of Coover’s “The magic Poker” as a postmodern and neo-vanguardist metafiction that unleashes a strong anthropocentric *nissopoiesis*<sup>3</sup> full of parodic playfulness without needing any part of Deleuze’s text. In one aspect, Deleuze even hinders his analysis: After all, sharing the decolonization and decontinentalization perspective on islands of the other chapters could have helped to desist from a problematic colonial nostalgia that interprets the “shaggy, unkempt Caliban figure” as “both the primitive, savage quality of the island’s present and a living relic of its imagined past” (227) and the text as incorporating “the potential for a truly originary mode of ‘desert island’ literature” (229).

In “On Oceanic Identity” Andreas Michel argues that Epeli Hau’ofa’s “Project New Oceania” and particularly his ways of rethinking local and regional as well as global belonging has “presciently addressed – and answered” the “populist and nationalist challenges that liberal and cosmopolitan ideas face today” (231). After all, he argues that “Hau’ofa’s writings [...] provide not an either / or choice but a both / and solution to the issue of belonging” (232). While delineating the development of his thinking via early literary texts from the 1970s and 1980s as well as speeches from the 1990s and 2000s, it becomes clear what valuable resources, thoughts, and visions Hau’ofa provides. Michel portrays how Hau’ofa’s thought develops from criticizing island elites in Oceania via satire for participating in the “economic integration based on Western theories of development” (234) to criticizing “the attitude of belittlement” (236) to countering these tendencies with “a different, optimistic, vision, calling for a name change for the region—from Pacific islands to Oceania” (236). By focusing on the ordinary people, he also proposes a class struggle for memory that focuses on ecocritical oral narratives. It is within Michel’s discussion of Hau’ofa’s brilliant lecture *The Ocean in Us* (1997) that another argument against the title of the volume is prominently posited: “the ocean connects all, encompassing particular and collective identity: ‘Just as the sea is an ever-flowing reality, so should our oceanic identity transcend all forms of insularity [...]’” (239). Michel uses this non-territorial definition of Oceania and concrete “ideas for the creation of an

3 Cf. Daniel Graziadei. *Insel(n) im Archipel. Zur Verwendung einer Raumfigur in den zeitgenössischen anglo-, franko- und hispanophonen Literaturen der Karibik*. Paderborn: Fink 2017. S. 32-38.

Oceanian identity” to argue that his “co-articulation of national and regional belonging provides an alternative scenario” of dual belonging (241). While I am doubting that Hau’ofa’s local belonging is connected that strongly to the myth of the nation as Michel portrays it, I find his main argument very convincing: we can learn much from Hau’ofa’s perspective, particularly in times of populism and mend many fissures by cherishing both *Routes and Roots*—in order to say it with the title of Elizabeth DeLoughrey’s pivotal work on Caribbean and Pacific literature.

Ashalyna Noa and Johannes Riquet’s chapter is as innovative as the neologism in its title: “(Re)storying a Sea of Islands on Dry Land. Fāgogo and the Poetics of Oceanic Space in Albert Wendt’s *Leaves of the Banyan Tree*”. In fact, the chapter moves beyond citations from the primary text and well-attuned close-readings to include fragmented stories of the authors themselves, introducing a personal perspective, suggestive associations, and personalized memoirs into their reasoning. The memories widen the scope far beyond the Pacific (up to stepping stones on lake Zurich) and certainly make the two academics, their different childhoods, and their cooperative writing process very visible. Nonetheless, these personal insertions seem to counter both the academic intent of the chapter and sometimes create too great a suspense. Take, for example, the fissure between the end of the citation from *Leaves of the Banyan tree*, where Pepe says “I think it was just a story”, and their subsequent cursive insertion beginning with “*At the beginning of everything is a story*” (245): Arguably, this interruption is not only difficult to digest as it is situated before the explication and analysis of the citation, but particularly because it creates so many interesting questions concerning strategies of belittling and aggrandizing fiction and narration, questions which, unfortunately, are left to the reader to cope with. The personal story insertions fragment the chapter in temporal, argumentative, and geographical ways and create deviations and distractions that do not help the argument. This is regrettable, because the argument is a fascinating one: the authors carefully uncover the link between storytelling, the sea, and social relations in a Samoan discourse that went from the gradual suppression of water and storytelling to their “ambivalent reclaiming” (246). At the other hand, by adding a private level at the interstices between the argument and the primary text, they do actively perform a layering of stories and the act of what they call (re)storying a sea of islands on dry land, thus allowing the reader to reflect on all the practices that take place invisibly while we are writing and reading from our individual perspectives. Thus, while I have problems coping with the chapter as a purely academic text, I celebrate it as an experimental text in the borderlands between academia and fiction.

The final chapter by Kathrin Schödel focuses on “Global Insularities: Insular Spaces of Tourism and Migration”. Schödel acknowledges that the term “has been questioned with regard to the actual experience of island spaces”, but contends that it “can be a useful concept for an analysis of processes of spatial segregation” (267). Due to her frequent use of synonyms—“distinct ‘other spaces’”, “heterotopias in Foucault’s terminology”, “spatial compartmentalization” (267), “social and spatial segregations” (269)—and the earlier chapter by Schelletter,

where an island was precisely analyzed as a heterotopia, one may wonder why none of these terms, and the theories behind them, can be used appropriately to analyze spatial segregation, and why insularization is so useful a term for it. While Schödel does not expand on this, but argues convincingly that “it is a process of insularization which makes an island insular, not its natural condition” and that this process needs discursive construction (267), her examples implicitly show why it is precisely insularity that helps to analyze these segregated spaces of tourism and migration: after all, they all are (situated on) insularized islands or convey the idea of a utopian or dystopian desert island life. She provides patent examples of the absurdities of the contemporary hyperconsumerist tourist industry—“*Venetian* and *Parisian Macau* [...] are small-scale reproductions, [...] themselves copies of the copies in Las Vegas” (270)—and uses them to point out that “tourist mobilities and their global economy lead to social and spatial segregation rather than interconnection and encounter” (270). Indeed, Schödel argues with Foucault that “insular holiday spaces are mirrors of dominant social orders and, at the same time, their utopian inversions” (271) in which time and money is abolished and primitivism and otherness can be experienced in a clearly appropriative and colonialist move. She carefully constructs an argument for “insular isolation of tourism enclaves from their immediate surroundings” and “the loss of commons” entailed. My initial doubts about a superfluous use of a term that necessarily evokes island-imagery reappeared as soon as Kathrin Schödel denominates the tourism enclave “a heterotopian alternative” and compares it to “a more permanent variety[,] the gated community” (274). Arguably, the use of insularity as a concept becomes less convincing when Schödel generalizes. For example, when she argues that insularity is “a characteristic of contemporary migration” as such, and that the archipelagic relational thoughts, writings, and activities of Hau’ofa (and one could add Derek Walcott, Édouard Glissant, Kamau Brathwaite, Daniel Maximin et al.) remain “insular endeavors themselves” until a global movement fights “against repressive and exclusive insularities” (280). These latter uses of *insularity* as an all-purpose-term potentially aids to diminish rather than increase its functionality as a category of analysis and in some occasions gives the impression of an over-used and thus ambiguous image. Conversely, there are instances where the argument for insularity as a productive analytical tool is profoundly stronger, like the subchapter on “Insularized Migration”, where two aspects convince: the pointed examples and a precise linguistic take on the discursive element, in this case the “use of water metaphors for those who are systematically excluded” (275). Her example of Australian offshore detention centers as depicted in the autobiographical novel *No Friend but the Mountains* by “Kurdish-Iranian author Behrouz Boochani—who had been detained on Manus Island, Papua New Guinea, since 2013 and was only able to leave the island in November 2019” (275)—points at “the experience of insular confinement” where “a brutal form of insularization” includes torture, false information, distrust, and the creation of an atmosphere of fear. The linguistic, geographical, and biographical aspects of these illegal treatments of migrants make it obvious why insularity is the right term and soundly portrays these exclusionary and inclusionary mechanisms.

In a similarly brilliant manner as Thomas Schwarz in the introduction, Matt Matsuda is able to include in his “Postface” thoughts from all chapters without simply summarizing them, but weaving them into an argument that goes beyond them. Matsuda sums up the volume by proposing four central theses: I. Topologies matter, II. Histories are haunted, III. Islands are not insular, IV. Knowledge can be decolonized. Most importantly, Matsuda stresses that “[I]terature is a method of discovery, but also of invention, and opening possibilities matters” (287), consequently pointing towards ecocritical, decolonial, survivalist concerns that can and need to be treated together with the very basic “questions of who decides, who speaks, and the continuing attempt to recognize that, after all, we are still our own descendants” (287).

Altogether, *Pacific Insularity. Imaginary Geography of Insular Spaces in the Pacific* is a highly engaging and inspiring collection that gives much food for thought and access to a whole array of fundamental discourses, well- and little-known texts, and even less-known historical events that may enrich the knowledge and thinking of the reader. The strong thread concerning a critique of *Pacificism* and the establishment of an open and inclusive Oceania gives the anthology a certain decolonial agency that might have been even stronger if the theoretical basis and same use of terminology would have been shared by all chapters or if all contributors concerned with these questions would have combined their effort in a chapter of theory. Furthermore, a strong Japanese-German relation—concerning both the researchers and the literature discussed and compared—becomes obvious when reading the whole book. This is both very laudable for providing a focus and problematic as it obfuscates other small and big literatures in Oceania. It thus remains to be hoped that this is not the final summary of a research project, but the first volume of a whole series on the imaginary geography of the oceanic sea of islands.

Daniel Graziadei

Hyunseon Lee. *Metamorphosen der Madame Butterfly. Interkulturelle Liebschaften zwischen Literatur, Oper und Film*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2020. 445 S.

Mit dem Stichwort *Madame Butterfly* verbindet wohl jeder sofort eine bestimmte Vorstellung, aber wohl kaum jemand dürfte sich des ganzen Ausmaßes der assoziativen Weite dieses Topos bewusst sein. Das hat nun die monumentale Monographie von Hyunseon Lee nachgeholt, die nicht einfach nur eine Interpretation der gleichnamigen Oper Puccinis und eine Rezeptionsgeschichte ihrer verschiedenen Aufführungen bietet, sondern im Sinne der – wie es im Titel heißt – „Metamorphosen der Madame Butterfly“ die gesamte Entwicklungsgeschichte des zugrundeliegenden Narrativs von Exotik und Erotik in der Liebesverbindung zwischen einer fernöstlichen, ‚gelben‘ Frau und einem westlichen, ‚weißen‘ Mann mit all seinen intertextuellen, interkulturellen, intermedialen und nicht zuletzt intersexuellen Bezügen rekonstruiert. Von daher ist viel von der ursprünglich als Habilitationsschrift

entstandenen Untersuchung zu erwarten, und in der Tat lassen die über 400 Seiten einen perspektivreichen und thematisch unendlich vielfältigen Blick auf die literarischen, theatralischen, filmischen und auch historischen Quellen dieser Liebesgeschichte gewinnen.

Allerdings hat diese semantische Weite auch einen Preis: nämlich einen hohen Grad an Abstraktion. Was als *Butterfly*-Narrativ den roten Faden bildet, ist nicht mehr auf die Geschichte von der verlassenen, betrogenen Frau reduziert, die als exotisches Wesen aus dem Reich der aufgehenden Sonne von ihrem amerikanischen Liebhaber begehrt, geheiratet und geschwängert wird und nach der Begegnung mit seiner legitimen, westlichen Ehefrau ihre Ehre nur im Selbstmord wiederherstellen kann; es ist ganz allgemein die Geschichte der erotischen Begegnung zwischen Mann und Frau als Repräsentanten zweier „Rassen“, zweier Nationen, zweier Welten im Sinne der Konfrontation zweier Kulturen: der binären Opposition von Okzident und Orient, wobei Japan als dessen fernste Variante pro toto für ganz Asien steht, ebenso wie beim Westen nicht zwischen Eurozentrismus und Nordamerikanismus differenziert wird. Worum es der Autorin immer wieder geht, ist zu zeigen, wie in diesem Narrativ eine massive Entdifferenzierung von Stereotypen und Vorurteilen betrieben wird. Bei der Charakterisierung der japanischen Frau, die aus lauter Klischeevorstellungen – die kleine, kindliche, unterwürfige und sexuell verfügbare, d. h. sich prostituierende Asiatin – zusammengesetzt ist, wird nicht zwischen Japanerinnen, Koreanerinnen, Thailänderinnen oder Chinesinnen unterschieden, so wie umgekehrt das Land selbst und damit zugleich alle fernöstlichen Kulturen als weiblich, schwach und unterwürfig konnotiert werden. Die männlichen Vertreter der westlichen Kultur fungieren dagegen als Inbegriff einer dominanten Virilität und Souveränität, die in Gestalt der Geliebten zugleich symbolisch die andere, fremde Kultur unterwirft und sexuell erniedrigt.

Bevor Hyunseon Lee auf den historischen Kontext dieser problematischen west-östlichen Beziehung zu sprechen kommt, greift sie unter dem Stichwort einer Globalisierung des *Butterfly*-Motivs die Diskussion von Exotismus und Kolonialismus im Rahmen der konstitutiven Interkulturalitäts- und Transkulturalitätsdiskurse auf. Neben einer Fülle von Ansätzen zu einer anthropologischen und semiotischen Begründung von Kultur stehen dabei vor allem die Ansätze der *postcolonial studies* im Mittelpunkt – wie Edward Saids Orientalismus, Homi Bhabhas Hybridität eines ‚Dritten Raums‘ und Gayatri Spivaks Untersuchungen zur Relation von Gender und subalterner Subjektivität. Vor diesem theoretischen Hintergrund wird deutlich, wie die Verbindung zwischen Normalisierung und ‚Weißsein‘ in den Rassendiskursen seit dem 19. Jahrhundert produziert wurde und zugleich mit Ausschließungsmechanismen, die zur Animalisierung außereuropäischer Völker führten, verbunden war. Als schlagendes Beispiel analysiert die Autorin im folgenden Kapitel Pierre Lotis Roman *Madame Chrysanthème* von 1887, der insofern als Begründung des *Butterfly*-Narrativs gelten kann, als in ihm das Klischee der japanischen Kindfrau als Spielzeug für das Begehren der westlichen Männer eine zentrale Rolle spielt. Zugleich liefert Loti die entscheidende literarische Grundlage für die französische Strömung des Japonismus. Mit der autobiographischen Erzählung seiner



Reise als Marineoffizier nach Nagasaki und der dort kurzfristig eingegangenen ‚Ehe auf Zeit‘ mit der jungen Kiku-san (auf Deutsch Chrysantheme) übte er einen wesentlichen Einfluss auf die Künstler seiner Zeit aus. Es war nicht sein erstes orientalisches Abenteuer einer exotischen Liebesbeziehung; in früheren Romanen hatte er seine Liebe zu einer Türkin und vor allem – als Begründung des Südsee-Phantasmas – zu einem jungen Mädchen aus Tahiti beschrieben (was Gauguin zu seiner Übersiedelung nach Polynesien bewogen haben soll). Bei der Affäre von Nagasaki geht es eigentlich weniger um Liebe und auch nicht um die Geschichte einer betrogenen und verlassenen Ehefrau, denn das japanische Mädchen geht die Beziehung aus rein pekuniärem Interesse und ohne Leidenschaft ein; aber der ‚visuelle Exotismus‘ des Blicks auf das damals gerade erst seit zwei Jahrzehnten sich dem Westen öffnende fremde Land und die durch den Fokus auf die japanische Frau als *Geisha* betriebene Feminisierung seiner Kultur setzen Maßstäbe für das in Puccinis Oper dann populär gewordene Stereotyp. Die Autorin nennt es auch einen „melodramatischen Exotismus“, wobei sie nicht vergisst zu erwähnen, dass Lotis Japan sich nicht nur durch einen Primitivismus und die puppenhafte ‚Miniaturisierung‘ der japanischen Lebensverhältnisse auszeichnet, sondern dass der Autor auch nicht blind ist für die Gefahren der neuen, industriell und militärisch den schnellen Anschluss an den Westen suchenden Nation.

Diese Dimension des west-östlichen Verhältnisses wird dann in der Opernversion von Puccinis *Madame Butterfly* als Begehren der tragischen Heldin Cio-Cio-san nach einer Amerikanisierung ihres Lebens durch die Beziehung zu Pinkerton karikiert, der sie aus der Position seiner vorgespiegelten kulturellen und rassistischen Überlegenheit aber opfert. Mit ihrem Selbstmord wird ein weiteres Klischee bedient: die durch Harakiri wiederhergestellte Ehre des Samurai-Geschlechts. Die Untersuchung des nun mehr in den Vordergrund tretenden musikalischen Exotismus verfolgt nicht nur die Einflüsse der literarischen Vorlagen, sondern widmet sich auch eingehend den musikalischen Ausdrucksmitteln der Oper Puccinis, seiner Faszination für die neuen Medien Grammophon und Film sowie den dramaturgischen Effekten der orientalisierenden Dekoration. All diese atmosphärischen Momente spielen dann eine entscheidende Rolle bei der anschließenden Betrachtung der Wiederaufnahme des Motivs in den unterschiedlichsten Verfilmungen. Angeführt werden von der Autorin u. a. Fritz Langs Stummfilm *Harakiri* (1919), Chester Franklins *The Toll of the Sea* (1922) sowie Hollywood-Thematisierungen der Liebesbeziehungen zwischen amerikanischen Soldaten und japanischen Frauen nach dem Zweiten Weltkrieg wie *The Teahouse of the August Moon* (1956), *Sayonara* (1957) oder *My Geisha* (1962). Allen ‚orientalisierenden‘ Erzählungen gemeinsam ist die westliche Konstruktion des fernöstlichen Raumes als sexualisierten Schauplatz. Die Autorin scheut sich sogar nicht, Truffauts Film *Domicile conjugal* (1970) aus dem Antoine-Doinel-Zyklus mitheranzuziehen, in dem es eigentlich um typisch französische Geschlechterspiele geht und eine Japanerin nur als exotisch verlockende, jedoch letztendlich langweilige, weil unverständliche Parodie auftaucht. Ebenso spielt Alain Resnais' Verfilmung von Duras' Roman *Hiroshima mon amour* (1959) eine eher irritierende Rolle, da sich die darin dominierende Thematik

der Nicht-Darstellbarkeit des Grauens der Nuklearexplosion von Hiroshima nur sehr gewaltsam mit dem Geheimnisvollen fernöstlicher Liebe – hier aber einer westlichen Frau zu einem Japaner – verbinden lässt.

Zweifellos den Höhepunkt der Weiterentwicklung des Motivs stellt aber David Cronenbergs *M. Butterfly* (1993) dar, da es in diesem Film zu einer wahrlichen Dekonstruktion der Motivstränge des *Butterfly*-Narrativs kommt. Die im Zeichen der Musik von Puccinis *Madame Butterfly* sich anbahnende tragische Liebe des französischen Diplomaten zu der chinesischen Schauspielerin, die sich nicht nur als Spionin, sondern auch noch als Mann ‚entpuppt‘, sowie die letztendliche Identifizierung des westlich-männlichen Liebhabers selbst mit Madame Butterfly, einschließlich all der Effekte der Travestie und des finalen Selbstmordes, legen ungeahnte Tiefenschichten des Motivgeflechts frei, die viele der Positionen umkehren und ein – übrigens schon bei Loti latent vorhandenes – homoerotisches Verlangen in der Liebe zur asiatischen Kindfrau offenbaren. Auf gelungene Weise vermag die Autorin in ihrer Deutung hier den Bezug zur feministischen Theorie von ‚Weiblichkeit als Maskerade‘ herzustellen, die verkürzt besagt, dass Männer eigentlich das verborgene Männlich-Phallische in den Frauen suchten.

Die umfangreiche Studie verfolgt noch weitere Wege der Metamorphosen des *Butterfly*-Motivs – so in den zahlreichen Reisegeschichten von westlichen Männern in den Fernen Osten (Adolf Muschg, Cees Nooteboom, Gerhard Roth u. a.), die allerdings immer mehr zum Namedropping aller Literaturbeispiele werden, in denen eine Japanerin oder das Land Japan vorkommen. Aufschlussreich hingegen sind das Kapitel über die „GI-Bräute“ in Literatur und Filmen aus Korea sowie viele weitere Einzelanalysen zu Adaptionen der Oper, wobei gerade im japanischen Kulturkreis die Grenzen zwischen klassischem *Kabuki*-Theater, dem Puppentheater des *Bunraku* und dem speziellen Revue-Theater in *Takarazuka*, bei dem alle Männerrollen von Frauen dargestellt werden, nicht immer deutlich werden. Grundsätzlich ist es auch überraschend, dass bei einer so gründlichen Untersuchung die beiden Kerntopoi ‚Metamorphose‘ und ‚Butterfly‘ nicht hinterfragt werden, sonst hätte es auffallen müssen, dass der sinnbildliche Schmetterling nicht nur – wie angeführt – Ausdruck der Zartheit und Zerbrechlichkeit des flatterhaften weiblichen Wesens ist, sondern als Endstufe der erstaunlichen Metamorphose von der Raupe zur Puppe einen von Goethe bis Nabokov immer wieder poetisierten Zustand der ephemeren Vergänglichkeit repräsentiert. In diesem Sinne hätte man sich auch mehr Bezüge zu literaturgeschichtlichen Motiven gewünscht, die u. a. die weiteren Stereotype des Vergleichs von Weiblichkeit und Animalität in Gestalt der romantischen Elementargeister beleuchtet hätten, die – wie beispielhaft die Figur der *Undine* – von ihren Liebhabern verlassen bzw. gegen menschliche Ehefrauen eingetauscht werden, weil sie, wie die ‚asiatischen Fremdwesen‘ in der westlichen Vorstellung, seelenlos unverständlich, unergründlich erscheinen. Dazu kommt auch noch die Fremdheit der nichtchristlichen shintoistisch-buddhistischen Glaubenswelt Japans, an der sich nicht zuletzt die moralischen Vorstellungen des Westens brechen. Aber das sind nur Randanmerkungen zu der so ideen- und materialreichen Untersuchung von Hyunseon Lee, der sicherlich nichts weniger



vorzuwerfen wäre als der Mangel einer erschöpfenden Erfassung aller Aspekte dieses metamorphotisch endlosen Komplexes.

*Michael Wetzel*

Friedrich Balke. *Mimesis. Zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2018. 256 S.

Wer eine Junius-Einführung zur Hand nimmt, möchte sich über bestimmte Philosoph\*innen, Themen und Theorien einen Überblick verschaffen. Leser\*innen erwarten daher eine klare und verständliche Darstellung des geistes-, kultur- und medienwissenschaftlichen Kanons. Die Leserschaft besteht insbesondere aus Studierenden. Einführungen gehören daher vorwiegend zur Studientliteratur und verstehen sich nicht als Plattform, um neues Forschungsmaterial kontrovers zu diskutieren. Stattdessen fokussieren sie meist auf bereits gültige Erkenntnisse, die innerhalb der jeweiligen Scientific Community kanonisiert und tradiert worden sind. Doch keine Einführung gleicht der anderen. Dies hat nicht nur etwas mit der unterschiedlichen Verlagspolitik und dem jeweiligen Programm zu tun, in dem sie erscheint, sondern auch mit der Wahl der Autor\*innen, die man für die Einführung verpflichtet.

Die Herausgeber\*innen der Junius-Reihe „Zur Einführung“ sind sich dieser Auswahl besonders bewusst, zumal sie stets in ihrer Vorbemerkung zu jeder neuen Ausgabe ihr Programm ganz klar formulieren: „klassische Frage sollen in einem neuen Licht“ formuliert und „neue Forschungsfelder“ in einer „gültigen Form“ präsentiert werden. Dennoch wird von ihnen ganz klar hervorgehoben, dass die Autor\*innen die „klassischen“ Themen mit ihrer eigenen Handschrift versehen, das heißt aus ihrem Blickwinkel betrachten und dementsprechend aus einer ganz bestimmten subjektiven Perspektive analysieren und kritisieren. Der Standpunkt und die Positionierung sollen bewusst erkennbar bleiben, ohne zu „verwässern“ oder einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben.

Dem Bochumer Literatur- und Medientheoretiker Friedrich Balke ist beides gelungen: Seine Einführung zur „Mimesis“ trägt unverkennbar die Handschrift eines Medienwissenschaftlers, der einen der klassischsten Begriffe der Philosophie- und Kunstgeschichte auf eher unkonventionelle Weise interpretiert und dennoch den Spagat zwischen kanonischem Wissen und eigenem Standpunkt überzeugend darbietet. Überzeugend ist seine Argumentation gerade dadurch, dass weder eine begriffsgeschichtliche Rekonstruktion vorgenommen noch ein historischer Staffellauf von Theorie zu Theorie durch die Jahrhunderte hindurch verfolgt wird. Stattdessen legt Balke den Fokus auf Snapshots der Geschichte von Platon bis zur Ripping Reality digitaler Medien, die stets durch den platonischen Grundakkord der Mimesis als Tanz miteinander verlinkt und in ihren je unterschiedlichen Varianten, Versionen und Variationen präsentiert werden. Anfangs-, End- und Mittelpunkt dieses ganzen Unterfangens ist die Geburt der Mimesis aus dem Geistes des Tanzes.

Statt einer geschichtsphilosophischen Entwicklung von der Antike bis zur Moderne plädiert Balke daher für eine Perspektive, die sich in der kontinuierlichen

Wirksamkeit des Mimetischen durch die Epochen hindurch niedergeschlagen hat. Daher geht es nicht um die Mimesis an sich, sondern um Zirkulations- und Übertragungsprozesse mimetischer Verfahrensweisen in unterschiedlichen Feldern: So findet sich das mimetische Verfahren sowohl im politischen Feld der Marx'schen Geisterbeschwörung, in der Wiederbelebung der Antike durch Renaissance-Praktiken wie der Leichenprozession konservierter Körper bis hin zu Nachahmungstrieben der Dilettanten in der Kunst und der „sozialen Mimesis“ bei Gabriel Tarde. Mit Nietzsche, Kierkegaard, Bergson und Deleuze lenkt Balke damit unweigerlich das Interesse seiner Überlegungen auf den Begriff der Wiederholung, den Mechanismus der Automaten, das barocke „Objektil“ und damit auf die Wiederkehr barocker Ästhetik in neuen medialen Bildproduktionen von App-Anwendungen. Doch beginnen wir mit dem Auftakt des Tanzes.

Für Balke stehen Theorien des Politischen seit seinen Arbeiten über den Begriff der Souveränität, über Carl Schmitt und Gilles Deleuze im Zentrum seiner medienphilosophischen Reflexionen. Daher mag es kaum verwundern, wenn auch der Auftakt zur Mimesis nicht nur mit Platons politischen Implikationen anhebt, sondern diese sogar gegen Aristoteles *imitatio*-Begriff stark gemacht werden. Die „herrschaftskritische Dimension der mimetischen Praktiken“ (17) war in Platons Staat eine Gefahr, bei Balke werden diese Praktiken als Motor eines ständigen Kampfes zwischen dem herrschaftskritischen und herrschaftsstabilisierenden Potential der Mimesis verhandelt. Das macht die Originalität seines Ansatzes aus.

Um eine Orientierungshilfe in der Darstellung der unterschiedlichen theoretischen Positionierungen zu geben, führt der Autor zwei Begriffe ein, die jeweils eine andere Facette des Mimesis-Begriffs hervorheben. Innerhalb dessen, was für gewöhnlich unter Mimesis verstanden wird, lassen sich zwei Pole unterscheiden: der „protokollarisch-regulierende Pol“ und der „exzessive“ (18). Während der erste Pol dafür zuständig sei, die politische Ordnung zu stabilisieren – hier referiert Balke unter anderem auf die sozialen Praktiken, die zur Ausbildung und Stabilisierung des Habitus führen (P. Bourdieu) –, produziere die exzessive Mimesis eine perfekte Nachahmung, die das Nachgebildete zum verehrten Objekt des Originals permutiert. Das Simulacrum wird als Wirklichkeit verehrt. Diese grundlegende Differenz dient als Leitfaden für die noch folgenden Betrachtungen, die sich innerhalb dieses Spektrums der beiden Pole ausdifferenzieren und neu konfigurieren.

Unter Rückgriff auf Hermann Kollers begriffshistorische Studie zum Mimesis-Begriff in der Antike (1954) versucht Balke jene Lesart in den Vordergrund zu rücken, die als Konstante durch die Jahrhunderte hindurch mimetische Verfahrensweisen geprägt hat: die Bewegungen des Körpers im Tanz. Platon und Bourdieu werden hier zu Wahlverwandten. Im platonischen Bild des Tänzers werde eine Praxis offenbar, die staatsgefährdend sei, weil sie eine Umbildung, Veränderung und Transformation des Seins ermögliche (39). Ähnlich der Bildung des Habitus in der Soziologie Bourdieus, der über Praktiken, d. h. über die Inkorporierung von Strukturen (oder Einübungen), konstituiert wird (30), ist die „getanzte Mimesis“ bei Platon nicht etwas bloß diskursiv Artikuliertes, sondern bezeichnet den Prozess einer Einverleibung, der das ‚Sein davon trägt‘ und

ein gänzlich ‚Anderes‘ zur Erscheinung bringt. Balke hält konzise fest: „Mimesis bei Platon ist mehr als eine Darstellungsweise, sie bezeichnet eine Existenzweise.“ (37) Kurze Seitenblicke auf mimetische Praktiken innerhalb ethnologischer Theorien sowie auf Walter Benjamins Aufsatz zum mimetischen Vermögen und Martin Heideggers Lektüre des griechischen *paideia*-Begriffs (41) werden zwar in nur wenigen Worten erwähnt, jedoch sind die Querweise durchaus erhellend und laden zu eigenständigen Recherchen zu diesen angedeuteten Verknüpfungen ein.

Noch in den Analogmedien des 19. Jahrhunderts sieht Balke den platonischen Reproduktionsmechanismus am Werk, der die Schwere der Dinge durch die „Leichtigkeit im Sinne der Bedienung des Funktionsmechanismus“ (44) hinter sich lässt. Als Kronzeugen einer „Hypermimesis“, die als eine Form „universeller Wissensvermittlung“ (55) verstanden werden kann, dienen Ovids Narziss als Opfer einer exzessiven Mimesis (45f.), Lukians Inszenierung seiner Autorschaft als *figura mimetica* (48) und Diderots *Le Neveu de Rameau* als Zeugnis einer mimetischen Hysterie, die in Psychopathologie umschlägt (61) und als eine „Technik der mimetischen Entleerung“ (63) zu verstehen ist. Im Falle Lukians dehnt sich das mimetische Spiel auf die eigene Person aus und bringt sie unter einem Netzwerk von intertextuellen Verweisen zum Verschwinden. Ständig changiere die mimetische Praxis zwischen Institutionalität und Alterität, Darstellungs- und Aneignungspraxis, wobei die Angleichung des Subjekts an niedere Lebensformen – Praktiken der „minderen Mimesis“ – stets Gefahr läuft, das Subjekt bis zur Unerkennbarkeit zu transformieren. In Lukians Ausführungen zur Verbindung von Tanzkunst und Kosmos überlebe das platonische Paradigma einer „affektiven Übersprungsqualität, die dafür verantwortlich ist, dass die schauspielerische Darbietung in einen Tumult umschlägt“ (55). Schließlich zeige sich auch bei Diderot ein „unregulierbares mimetisches Vermögen, das unterschiedslos die ganze Welt in ihren oberflächlichen Aspekten nachzuahmen versucht“ (59). Selbst noch in der „Christomimesis“, der christlichen Nachahmungsstrategie des Lebens Jesu Christi (*De imitatione Christi*), vollziehe sich eine Angleichung an das Leben des Erlösers, die eine Suche nach dem Kreuz sei (73) und sich ebenso in den Körpern der Konvulsionärinnen manifestiere (78). Ernst Kantorowicz' Studie über den Königskörper als *persona mixta* stellt eine mimetische Übertragungspraxis dar, in der die Person Jesu bzw. der Staat Gottes auf den weltlichen Staat konvergieren. Die Herrschaftsstrukturen werden in Analogie zueinander gesetzt, mystischer Körper und Staatskörper werden ineinander übersetzt (75).

Auf einer makrostrukturellen Ebene wie der historischen Einteilung von Epochen ließe sich sogar an den Praktiken der Renaissance ablesen, das Formen „historischer Mimesis“ als eine Rekonstitution vergangener Epochen beschrieben werden können, in diesem Fall derjenigen der „römischen Leiche“ als „dünnnes Medium“ (Benjamin) zwischen beiden Epochen. Die Wiederbelebung entstehe hier durch den „Kultwert der Untoten“ (99), einer gefundenen, konservierten Frauenleiche, die in einer Prozession verehrt wurde, wie in Burkhardts Renaissancegeschichte festgehalten worden ist (92). Dass die „Renaissance eine Arbeit an der römischen Leiche“ (93) sei, bezeuge erneut einen mimetischen

Exzess, denn an dieser Leiche seien alle Wesenszüge des Todes verschwunden und durch Anzeichen des Lebendigen ersetzt. Eine Umwandlung, die gerade durch den Ausstellungswert im Konservatorenpalast bedingt ist: „Die Leiche, die begraben wird, damit sie niemand sehen kann, führt für eine bestimmte Zeit das Leben eines öffentlich zugänglichen Mediums“ (99). Berichtet wird sogar, dass das Publikum sie abmale und damit zu einer weiteren Reproduktionstechnik in der Kette mimetischer Exzesse führe. Nicht die Materie als solche werde zum Vorbild einer Idee, sondern die Materie in ihrer „niedersten, der Dekomposition anheimfallenden Erscheinung, die zum Exemplum und Evidenzzeichen einer alles überstrahlenden Idee wird, vor der ‚Alles was jetzt lebe‘ verblasst“ (101). Balke sieht hier gleichsam eine Praxis am Werk, die weit über den konventionellen, d.h. in diesem Fall rein ästhetischen, Bedeutungsrahmen der erzählten Geschichte von der *imitatio* auf eine Gegengeschichte hinweise, die unterschiedliche Praktiken einschlieÙe und nicht nur auf die ‚schönen Künste‘ beschränkt sei (103ff.). Dies zeige sich insbesondere auch in der *Vita Albertis*, in der eine „mimetische Affektivität“ dargestellt werde, die keine Grenze zwischen Handwerk und Künsten zulieÙe, sondern alle Fertigkeiten in einem Netzwerk zur „kontinuierlichen Vermehrung und Verbesserung des Wissens“ (107) zusammenschlieÙe.

Weitere Snapshots dieser Exzessivität findet der Autor unter anderem in den Ausführungen Hegels zur holländischen Genremalerei, die Techniken der Nahsicht und der Miniaturisierung verwende, um eine – wie Balke es ausdrückt – „Mikrophysik und Mikrokinetik der Dinge und Ereignisse“ (116) zu erzeugen, ein Verfahren, das er unter anderem auch in der historischen Analyse Foucaults identifiziert (115). Zu den mimetischen Praktiken um 1800 gehörten daher auch die künstlerischen Fertigkeiten der Dilettanten, die nicht zuletzt von Goethe und Schiller ausführlich kommentiert worden sind. Als Parasiten des Schöpfungstums ohne wirkliche Urheberschaft seien sie rein reproduktiv, nicht jedoch kreativ tätig. Daher sei – nach Goethe und Schiller – auch keine Erweiterung der Kunst möglich. Stattdessen verbreiteten sie durch ihre Praxis lediglich das Prestige des Künstlers. Dennoch könne auch in diesen rein kopierenden Tätigkeiten eine Meisterschaft erreicht werden, die mit dem Original verwechselt werden könnte (126).

Diese kurze kunsthistorische und ästhetische Passage der exzessiven Mimesis wird von einer erneuten Darstellung der historischen Mimesis, in diesem Fall der Marx'schen Geisterbeschwörung verstorbener politischer Figuren, abgelöst. Im Zentrum steht hier Marx' Text über die Kolosse aus der römischen Geschichte und ihre „Totenerweckung“ (131) durch Revolutionen. Mit Rückgriff auf Nietzsches Unterscheidung von kritischer und monumentaler Historie versucht Balke zu zeigen, dass es sich hierbei nicht um eine bloÙe Nachahmung der Geschichte handle, sondern um eine Mischung beider Historien, wobei die monumentale Historie als eine Wiederholungsspur zweiten Grades zu betrachten sei, weil sich durch sie Geschichte als Farce und Parodie manifestiere. Das Entscheidende sei, dass trotz dieser Analyse Marx' eigene Darstellung bereits innerhalb der historischen Mimesis zu verorten sei (137). Ähnlich vollziehe sich auch Siegfried Krakauers ethnografische Analyse des Cancans, eines Tanzes, der dadurch

gekennzeichnet ist, dass er durch die Übernahme verschiedener Praktiken und Verhaltensweisen hergestellt wird, indem diese aus einem „Außenraum“ in ein Zentrum hineingetragen und verwandelt werden (143). Kracauer beschreibe damit die Zeit nach der Julirevolution. Dementsprechend sei auch diese komplexe Entwendungsoperation eine Praxis, die durch Nachahmung etwas in eine Kultur hinüberträgt und es innerhalb dieses neuen Raums transformiert.

Balke schließt diese letzte Form der historisch-politischen Mimesis mit dem Eichmann-Prozess, den er mit Felmans Lesart der kritisch-monumentalen Geschichte als „Monument für eine zukünftige Erinnerung“ (152) interpretiert. Theatralität und Inszenierung vor Gericht seien Ausdruck dieser Geschichte, in der die Stimmen der Millionen Toten in der Figur des Staatsanwalts inkarnierten. Geschichte werde so nicht nur neu verhandelt, sie wiederhole sich, jedoch mit einer ihr eingeschriebenen Differenz: einer präfigurierenden Funktion für zukünftige Prozesse (155).

Im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert verbindet der Autor Nietzsches Schwergewicht der Wiederholung, die nicht in der Determination, sondern vielmehr in der Wahl liege, mit Kierkegaards Ausführungen zur Posse als Form einer „minderen Mimesis“. Der Kreis zur platonischen *Pantomimesis* schließt sich und eröffnet in der Schreibszenen der Moderne – dem Zitat als Form der sprachlichen Selbstwiederholung (169) – weitere Variationen des Exzesses. In Bergsons Aufsatz zur Komik ließe sich in dem Automatismus der Komik die platonische Gefahr der Mimesis ablesen, denn gerade im zerlegbaren Mechanismus des Menschen offenbare sich der mimetische Exzess in seiner Vollendung: Der Mensch wird verdinglicht. Nur das bei Bergson noch eine weitere Komponente hinzutrete, denn anders als beim Mimen im platonischen Sinne, der sich dem Anderen und Fremden anverwandle, indem er zum Sprachrohr desselben wird, werde bei Bergson die Mimesis als eine Technik verstanden, die das nachgeahmte Subjekt gegen seinen Willen nachahmt und verändert. Die Identität wird angegriffen, das Selbstbild durch die „depersonalisierten Mechanismen des Subjekts“ (175) gestört oder zerstört.

Vom psychischen Apparat wechselt der Autor zu soziologischen Theorien der Mimesis, deren Spuren er in den Schriften des französischen Gesellschaftstheoretikers Gabriel Tarde nachgeht. Mimesis bedeutet auch in soziologischen Kontexten keine bloße Wiederholung, sondern insbesondere im Sinne Tardes eine Technik, die Nachfolger erzeugt, d. h. zu einer Ausbreitung fähig ist: „Nachahmung bezeichnet damit den Wirkungsgrad einer Neuschöpfung, der nicht aus der ‚willentlichen‘ Übernahme eines Vorbildes resultiert, sondern aus einem Prozess“ (179f.). Dieser sei zwar mit psychologischen Vorgängen wie der Hypnose, der Magnetisierung oder der Suggestion vergleichbar, jedoch nicht mit ihnen gleichzusetzen. Die Gesetze der Nachahmung im sozialen Bereich ließen sich weder auf rein ästhetische noch psychologische Praktiken per Analogieverfahren reduzieren. Sie gehorchten eigenen Gesetzen. Nachahmung ist hier Neuschöpfung im politischen wie im sozialen Sinne. So ließen sich auch mimetische Prozesse zwischen unterschiedlichen sozialen Klassen beobachten und beschreiben, die beispielsweise in höheren Gesellschaftsschichten zur Erfindung von Vorkehrungen gegen eine „Nachahmungswut“ führen könnte, um die



„Nachahmungsdynamik“ einzuschränken und damit die eigene Position zu stabilisieren (183). So sei unter anderem der Adel als die „wirksamste mimetische Agentur“ (184) nicht von den Reproduktionstechniken der gesellschaftlichen Klassen in demokratischen Gesellschaften verschont geblieben, stattdessen erblicke man die neue Aristokratie nun in den Theatern, Banken, Ministerien und Kaufhäusern, die sich nach Tarde hauptsächlich in den Zentren der Hauptstädte konzentrierten (185).

Auf den letzten knapp dreißig Seiten kulminiert Balkes Argumentation in einer Collage verschiedener Versatzstücke aus Medien- und Informationstheorien, die von der „Maschinenmimesis“ des Arbeiters in der Fabrik (nach Marx ein „Wirbeltanz“ zwischen Mensch und Maschine, 109) bis hin zu Alan Turing und den ästhetischen Praktiken der sozialen Medien reicht. Als Medienwissenschaftler mit historischem Tiefgang betont Balke vor allem, dass die „Remediation“ zwischen alten und neuen Medien keinen Ablösungs- noch Verfallsprozess bezeichne, sondern als ein mimetischer Rückgriff von neueren Medien auf ältere zu begreifen ist, bei dem letztere nicht vollständig ersetzt werden. Im Arbeitsrhythmus der Fabrik im kapitalistischen System kehre erneut die Handwerksphilosophie Platons wieder, jedoch unter anderen Vorzeichen. Die Dinge veränderten sich im Zeitalter der Serienproduktion, auch wenn es sich nur in den Grenzen eines bestimmten Typus vollzieht (213). Hierzu bemüht er Deleuzes Lesart des Barock und seinen Begriff des „Objektils“, das das Verhältnis von Subjekt und Objekt neu definiere, weil es die Kategorie der Zeit in die Objekte einführe (215). Zeitlichkeit werde zu einer wesentlichen Eigenschaft der Dinge, die insbesondere in neueren ästhetischen Praktiken der Smartphone-Ära in Form der „Ripping Reality“ (Herausreißen von „Wirklichkeitsstücken“) zu Tage trete. Diese Praktik ermögliche ein „kontinuierliches Morphing der Objekte“ (223).

Die „Ausweitung der mimetischen Zone“ (230), wie Balke sein einführendes Programm beschreibt, schließt mit Foucaults Interpretation der antiken Verfahrensweisen der Hypomnemata, den mentalen Notizbüchern hellenistischer Gelehrter, die eine „körperliche Aneignung des Wiedergelesenen“ (225) und damit eine weitere Form mimetischer Praktiken der Einverleibung darstellt. Auch die Meme-Theorie des Evolutionsbiologen Richard Dawkins wird von Balke angeführt, um die Verbreitung von Inhalten über mediale Netzwerkstrukturen des Internets deutlich zu machen und ihren Neuerungswert zu betonen. Obwohl man sich zu den „populärwissenschaftlichen Analogieschlüssen“ des Biologen unterschiedlich positionieren könne, sei ihnen ein „gewisser Erkenntniswert“ nicht abzuspochen, denn: „Mimesis [...] führt zu einer ‚Imprägnerung‘ des Gedächtnisses mit Inhalten, die durch ihre replikatorische Potenz und ubiquitäre Präsenz im Netz die Aufmerksamkeit der Nutzer auf sich ziehen und Anhängerschaft erzeugen“ (227).

Wenn die Leserin nun auf der letzten Seite eine Art von unbefriedigter Lektüre verspürt, dann nicht deswegen, weil eine kurze Zusammenfassung, ein abschließendes Fazit oder ein Ausblick fehlt, sondern weil sie bereits die Lust verspürt, an jenen Lücken weiterzuarbeiten, die der Autor durch seine strategische Auswahl an Autoren und Texten offengelassen hat.

In der Dichte der Darstellung des mimetischen Exzesses auf den letzten Seiten wird der Exzess selbst vorgeführt: Über Mimesis schreiben heißt sich selbst in einen Tänzer zu verwandeln, der auf dem Boden der Geschichte die Figuren seiner Lesebewegungen und Lektüresprünge einzeichnet. Bereits wiederholte Lektüren werden nochmals wiederholt und in Konstellation zu anderen Lektüren gestellt. Damit wird ihnen zugleich auch eine Differenz des Wiedergelesenen eingeschrieben. Der Sprung vom Alten zum Neuen und vom Neuen zum Alten behält immer den Anstrich anachronistischer Lektüreprinzipien und wird in einigen Teilen der Einführung zu abrupt zwischen den Jahrhunderten miteinander verschaltet, sodass man kaum Zeit hat, bei einer erhellenden Lesart stehenzubleiben, weil man bereits im Neuen angekommen ist, obwohl ein alter Aspekt noch nicht zu Ende gedacht ist.

Aber dies ist sicherlich auch der Technik des einführenden Schreibens selbst geschuldet: Positionieren ohne zu verwässern, repräsentieren ohne zu vervollständigen, das ist die Stärke dieser Einführung und sollte so auch gelesen werden. Zur Vervollständigung sind die Nachfolger aufgerufen, die in ihrer Nachlese des Zusammengelesenen eine Differenz – Anlass weiterer Lektüren – eröffnen. Das wäre dann die mimetische Auslese des Differentiellen.

Patricia Gwozdz

Hanna Zehschnetzer. *Dimensionen der Heimat bei Herta Müller*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2021. 280 S.

Arbeit an Begriffen ist auch immer Arbeit an und mit Grenzen. Eine Definition eines Begriffs ist eine Entscheidung für einen bestimmten semantischen Horizont und bedeutet zwangsläufig einen Akt der Trennung und Unterscheidung. Dasselbe gilt auch für die schriftstellerische Arbeit, die sich als Erforschung des Subjektiven begreift. Erst in der Abgrenzung von anderen Individuen ist die Bestimmung eines Selbst möglich. Spezifisch für die Moderne ist es, solche Grenzziehungen – sowohl im Fall von Begriffen als auch von Subjekten – zugleich einzufordern und entfremdend wirken zu lassen. Traumata durch Kriege, physische und psychische Gewalt oder der Entzug von Liebe und Geborgenheit intensivieren diese Wirkung und somit die Fragilität bedrohter Subjektivität.

Die Prosa Herta Müllers ist exemplarischer Schauplatz für eine Auseinandersetzung mit den Folgen solcher Traumata, von Einbrüchen einer grausamen historischen Wirklichkeit in das Privateste des Einzelnen. Hanna Zehschnetzer führt in ihrer Dissertation *Dimensionen der Heimat bei Herta Müller* eine „textzentrierte[...]“ (4) Untersuchung von Müllers Büchern *Niederungen* (1982), *Herztier* (1994) und *Reisende auf einem Bein* (1989) durch, wobei sie solche Einbrüche poetologisch und ästhetisch strukturbildend begreift. Sie zeigt in den drei Werken verschiedene Formen der Verstörung privatesten Lebens auf, indem sie nachzeichnet, was für Müller der Begriff der ‚Heimat‘ bedeutet – oder vielmehr: was er ihr nicht bedeutet. Für eine theoretische Grundlage verklammert Zehschnetzer zunächst Herta Müllers eigene Konzepte von



‚Heimat‘ sowie damit zusammenhängende Aspekte ihrer Poetologie mit einer allgemeineren Geschichte des Begriffs. Der Komparatistin gelingt es dadurch von Beginn an, die zwei bestimmenden Faktoren von Müllers Werk argumentativ schlüssig zusammenzudenken: Das sind einerseits das autofiktionale Fundament ihrer literarischen Texte und andererseits der in Müllers lakonischer und zugleich präziser Kritik autoritärer Politik erkennbare Humanismus, der oft einen für die Unantastbarkeit des Individuums einstehenden Widerstandsgestus aufweist. Zwischen diesen beiden Polen situiert Zehschnetzer Müllers Praktik einer ‚produktiven Ablehnung‘ des Begriffs der ‚Heimat‘, der trotz vieler mit ihm im 20. Jahrhundert getriebenen Missbräuche bis heute mit einem „emotionalen Bedürfnis nach Gemeinschaft, kollektiver Erinnerung und Kontinuität in einer zunehmend fragmentierten Welt“ (49) konnotiert sei. Müller lehnt diesen – und *de facto* jeden anderen – Heimatbegriff zwar ab, spricht aber in ihren essayistischen Texten dennoch von verschiedenen ‚Heimaten‘.

Drei von Müller entworfene Heimatkonzepte fungieren als Leitbegriffe von Zehschnetzers Analyse der Romane: die *Dorfheimat*, die *Staatsheimat* und, als versuchsweise entworfenes Alternativkonzept, die *Kopfheimat*. Sie stehen für Heimat als a) Herkunftsbegriff, b) Begriff für nationale Identität und c) Begriff für subjektive Identität. Anhand der ersten beiden ‚Heimaten‘ – Dorfheimat und Staatsheimat – wird die erwähnte Verschränkung der zentralen Werkaspekte besonders ersichtlich, denn sie gehören bei Müller als Neologismen, die Kollektivität kritisieren, zusammen. Zehschnetzer beschreibt Müllers „aus ihren Erfahrungen schöpfende Unterscheidung zwischen ‚Dorfheimat‘ und ‚Staatsheimat‘“ (56) zunächst anhand mehrerer Essays der Autorin und überträgt sie dann auf ihre literarische Ästhetik. Sowohl ihr Heimatdorf in Banatschwaben als auch das kommunistische Rumänien ihrer Vergangenheit werden mit diesen Begriffen „dysphemistisch“ (62) in Essays und literarischer Prosa als repressive Kollektive dargestellt, deren Heimatbegriff nicht notwendigerweise derselbe ist, wie der des teilhabenden Individuums: „An ‚Heimat‘ kristallisiert sich“ daher für Müller „kollektives und individuelles Gedächtnis, sie formt kollektive und individuelle Identität, wodurch sie aber auch stets der Gefahr der Ideologisierung ausgesetzt ist.“ (71) Weil diese Gefahr ihre eigene Identität als Autorin prägte, ist „Herta Müllers ‚Heimat‘-Diskurs“ eine radikal subjektive „Form der Erinnerungskultur“ (52), mit der sie die eigene Identität genauso auslotet wie Möglichkeiten der Identitätsstiftung überhaupt. Das Thema ist also ein quasi prototypisch autofiktionales. Die mit dieser Eigenschaft einhergehenden Gefahren für die Literaturanalyse – bezüglich der Trennung von Autorin und Werk, der Analyse von Aspekten der begrifflichen Arbeit und des ästhetischen Ausdrucks ebenjener usw. – umschifft Zehschnetzer durch die motivische Untersuchung der Texte in den letzten drei Abschnitten der Arbeit; ein *close reading*, das gerade aufgrund des Insistierens Müllers auf den Themenkomplex von Heimat, Vergangenheitsbewältigung und Identität(sverlust) in literaturwissenschaftlicher Akribie ihre logisch-analytische Entsprechung findet.

Begonnen wird mit Müllers erstem Prosaband *Niederungen*. In ihm breche Müller laut Zehschnetzer „mit dem Mythos glücklicher Kinderjahre und nostalgischer Erinnerungen an frühe Sozialisationsprozesse in einer vertrauten,

harmonisch geglaubten Umgebung.“ (153) Die banatschwäbische Enklave des kleinen Dorfs wird als xenophob, die Naturumgebung als der kindlichen Erzählerin unheimlich, die Eltern-Kind-Beziehung als ein „auf der widerstandslosen Unterordnung des Kindes“ (136f.) basierendes Verhältnis entlarvt. Dies alles kulminiert in durch die ‚Heimat‘ nicht nur verursachten, sondern sogar hypostasierten Angstzuständen der jungen Erzählerin: Angst ist bei ihr kein „emotionaler Affekt in tatsächlicher oder vermeintlicher Gefahrensituation; vielmehr verliert sie [...] als Schutzmechanismus völlig ihre Funktion und zeigt sich in neurotischer Ausprägung als unkontrollierbar, impulsiv und existenziell bedrohlich, was den ‚unheimlichen‘ Charakter der Dorfheimat wiederum potenziert.“ (142) Der Identitätsbildung der Protagonistin schadet das enorm, sie „schwankt zwischen Abgrenzung und Grenzauflösung“ (146). *Niederungen* ist ein Buch zwischen Isolation und Selbstverlust in einer Heimat, die keine ist – bevor Identität überhaupt eine Chance hat, sich zu entwickeln.

Im Schwenk von *Niederungen* auf *Herztier* beobachtet Zehschnetzer einen doppelten thematischen Wechsel „von der banatschwäbischen Enklave auf die sozialistische Diktatur“ und „von der Familie auf Freundschaft“. (155) *Herztier* ist Müllers Werk über die Grauen der diktatorischen Staatsheimat des kommunistischen Rumäniens. Dessen wirtschaftliche Lage trieb im Laufe der Geschichte der Sowjetunion viele Landbewohner in die Fabriken der Städte. Diese sind eine bedrohliche Umwelt: *Herztier* offenbart durch Darstellungen ständiger urbaner Überwachung, dass „städtische Anonymität und Individualität in einer Diktatur keinen Platz haben.“ (158) Wie in *Niederungen* dringt Angst in das Privateste des Menschen ein und vereinnahmt sie. Grenzen zwischen Individuum und Masse verschwinden, weil der einzelne Mensch in seiner Freiheit eingeschränkt wird. Genretheoretisch erkennt Zehschnetzer mit dieser subjektbeherrschenden Macht der Staatsheimat zusammenhängende „formale und thematische Überschneidungen mit dem Genre des Bildungsromans“. (204) Es sei dabei keine „Versöhnung der Protagonistin mit den sie umgebenden Welten zu finden [...], weder mit der ‚Staats-‘ noch mit der ‚Dorfheimat‘“. (205) Zu unheimlich sind diese Heimaten für sie und ihre Freunde.

Von einer aus derartigen Erfahrungen mit einer unheimlichen Heimat resultierenden „Heimatlosigkeit“ (13) außerhalb der repressiven Umgebung Rumäniens zeugt schließlich *Reisende auf einem Bein*. Es ist Müllers Roman der ‚Kopfheimat‘. Eine solche versucht sich die Protagonistin Irene nach ihrer Flucht aus dem Osten in Westberlin aufzubauen, aber es gelingt ihr nicht. Zehschnetzer macht in ihren genauen Analysen insbesondere der Beziehungen zwischen Irene und ihren Liebhabern deutlich, dass der Roman eine einzige „collagenhafte, kontinuierliche Bewegung“ (214) ohne einen einzigen Moment der Ruhe und des Ankommens ist. Für die im repressiven Rumänien aufgewachsene Irene ist Deutschland kein utopisch-heilender Ort. Vielmehr weisen immer wieder „Analogien zwischen den beiden Kulturräumen“ Rumänien und Deutschland „darauf hin, dass repressive Strukturen (auf unterschiedliche Weise) [...] in beiden Welten zu finden sind“ (222), vor allem in Verhältnissen zwischen Mann und Frau sowie West und Ost. Irene steht in mehrfacher Hinsicht zwischen den Welten, auf der Grenze zweier Heimaträume sozusagen. Sie ist ein hybrides

Subjekt und entzieht sich als solches jeglicher starrer kultureller Zuschreibung, wodurch in *Reisende auf einem Bein* singuläre kulturelle ‚Heimat‘-Konzeptionen unterminiert werden. Als Ursachen dafür werden Motive wie das der Nicht-Orte (214), der Kälte (245) oder der *vanitas* (255) ausgemacht. In *Reisende auf einem Bein* wird Heimat erneut negativ bestimmt; nicht als Wehmut nach einem nostalgisch verklärten Ort, sondern als Trauer darüber, „einzelne Dinge oder Menschen zurückgelassen zu haben“ (260). Dies macht der Protagonistin Irene (und der hinter ihr präsenten Autorin) das Ankommen in einer neuen Kopfheimat unmöglich.

Produktiv wirksam sind die drei eigentlich negativen Bestimmungen von Dorf-, Staats- und Kopfheimat insgesamt nun deshalb, weil sich Müller über sie als Arbeiterin am Begriff Heimat (vgl. 100) ästhetisch immer wieder anders bestimmen konnte. Zehschnetzer zeigt in den Einzelanalysen wie auch in der Anlage ihrer gesamten Studie, dass Müller den Begriff der Heimat sozusagen positiv dekonstruiert: „In *Niederungen*, *Herztier* und *Reisende auf einem Bein* zeigen sich drei unterschiedliche, zugleich aber thematisch und motivisch verwobene ‚Heimat‘-Konfigurationen, welche die repressiven und exkludierenden Tendenzen des Konzeptes auf topographischer, kultureller, sozialer und affektiver Ebene offenlegen.“ (262) Dem setzt Müller auf stilistischer Seite eine „Poetologie der Entgrenzung‘ subversiv entgegen“. (261) Herta Müllers literarische Arbeit am Begriff Heimat ist laut Zehschnetzer eine paradox und vielschichtig geartete Technik, um dem modernen Identitätskonflikt zwischen Begrifflichkeit und Subjektivität gerade durch eine radikale Ichbezogenheit – einer Entgrenzung des Subjektiven und der es beherrschenden externen Mächte – zu entgegen. Dies ist notwendig angesichts eines Begriffs, der vielfach nur so scheint, als ob er Identität stiftet, eigentlich aber das Gegenteil schafft. Deshalb zeugt, das ist Zehschnetzers wichtigste Erkenntnis, Müllers Sprache „von einer uneingeschränkten Selbstbestimmung und Individualität, die sie dem Kollektiv und der Willkür entgegensetzt. [...] Aus der autofiktionalen Verarbeitung ihrer Erinnerungen, der individuellen Wahrnehmung der Realität sowie den begrenzten Möglichkeiten der Sprache entstehen [...] Texte, die durch präzise, aber suggestive Sprache mit den Lesenden ‚sprechen‘ und ihnen dabei einen größtmöglichen Raum anbieten“. (95f.) Und sie tun dies nicht nur für die Lesenden, sondern auch für den Begriff der Heimat, der sich in Müllers Gesamtwerk durch Diffusion und permanente Dekonstruktion immer offener und hybrider gestaltet – und dadurch nach und nach das wird, was Müller in ihrer Subversion eigentlich will: *kein Begriff mehr sein*.

Lukas Hermann

*Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur.* Hg. Riccardo Nicolosi/Brigitte Obermayr/Nina Weller. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2019. 333 S.

Ausgehend von der Frage „Was wäre geschehen, wenn...?“ schreiben sogenannte Alternativweltgeschichten/*Alternate Histories* die verbürgte Historie ab einem

gewissen Punkt um bzw. neu. Bereits seit den 1960er Jahren, so stellt der US-amerikanische Historiker Gavriel Rosenfeld 2005 fest, gewinnen literarische und filmische Ausformungen dieser Alternativweltgeschichten an Popularität und Ansehen.<sup>1</sup> Auf diese Konjunktur kontrafaktischer historischer Narrative in Literatur bzw. allgemein in den Medien und in der Forschung antworten die Herausgeber Riccardo Nicolosi, Brigitte Obermayr und Nina Weller sowie zwölf weitere Autor\*innen im Sammelband *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur*, erschienen 2019 bei Ferdinand Schönigh. Der Band geht auf die Konferenz „Ungeschehene Geschichte und ihre erinnerungskulturelle Dimension. Kontrafaktische historische Narrative zwischen Literatur und Geschichte in Ost und West“ zurück, die im Juli 2016 an der Ludwig-Maximilians-Universität München stattfand. Den Tenor des Sammelbandes bildet ein interdisziplinärer Zugriff (aus Geschichtswissenschaft, Literaturwissenschaft sowie Film- und Medienwissenschaft) auf kontrafaktische historische Narrationen, der bislang fehlende Perspektiven im Forschungsfeld der Alternativweltgeschichte in den Blick nehmen soll. Es handelt sich dabei a) um eine Berücksichtigung kontrafaktischer historischer Narrative „in Ost und West“ (1), die den Fokus auf postsozialistische Kulturen Osteuropas legen sowie b) um eine Erweiterung der „erkenntnis- bzw. fiktionstheoretische[n]“ Fragestellungen, da kontrafaktische Narrative hier „als Intervention in die Vergangenheit [verstanden werden], die eine wie auch immer geartete Reflexion über den kulturellen Umgang mit Geschichte darstellen“ (ebd.).

Die Herausgeber\*innen betonen im einführenden Beitrag die Relevanz des kontrafaktischen historischen Denkens als Werkzeug für die Hinterfragung akzeptierter historischer Narrative. Doch nicht nur die verbürgte Geschichte steht in alternativhistorischen Gedankenspielen auf dem Prüfstand, sondern auch gängige Vorstellungen von Zeit(lichkeit), Linearität und Abgeschlossenheit. Um diese verschiedenen Zugänge zum Kontrafaktischen zu fassen, werden die Beiträge unter vier Aspekten gruppiert:

(1) Unter *Kontrafaktisches zwischen Möglichkeit und Urteil* werden jene Beiträge zusammengefasst, die herausheben, „wie Spekulationen zu anderen Ausgängen oder Verläufen der Geschichte jeweils ein Urteil über den als faktisch angenommenen Verlauf bedingen“ (2). Riccardo Nicolosi nimmt in diesem Zusammenhang Vasilij Aksënovs *Ostrov Krym* (1981, *Die Insel Krim*) in den Fokus. Eine besondere Qualität seines Beitrags liegt dabei im gegebenen Überblick zum Umgang mit kontrafaktischem Denken in der sowjetischen Kultur als ein Oszillieren zwischen „Faszination und Ablehnung, Notwendigkeit und Unmöglichkeit, Entfesselung und Denkverbot“ (136), ein Aspekt, der auch in anderen Beiträgen angesprochen wird (z. B. Weller oder Kukuljin).

(2) Unter dem Gesichtspunkt *Kontrafaktische Memoria: Das Noch-nie-so-Geschehene erinnern* werden besonders die erinnerungskulturellen Aspekte des Kontrafaktischen und die, darin angelegte „Möglichkeit, das ‚Geschehene‘ nicht nur abzurufen, in Erinnerung zu rufen, sondern es als ein

<sup>1</sup> Vgl. Gavriel Rosenfeld. *The World Hitler Never Made. Alternate History and the Memory of Nazism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. S. 5.

Noch-nie-so-Geschehenes zu aktualisieren“ (5) herausgestellt. Hier geht es nicht nur um ‚Interventionen in die Zeit‘ im Sinne eines Umschreibens von Geschichte, sondern um das Hinterfragen gängiger Vorstellungen von Zeit und Geschichte an sich. Dieser Abschnitt umfasst den Aufsatz von Kay Kirchmann zu „Forking path narratives“ im Film und Georg Wittes Beitrag zur „Wiederholung als Intervention“.

(3) Unter den Aspekte *Kontrafaktische Wunschversionen und deren Möglichkeitsräume* wird der Großteil der Beiträge subsumiert. Hier vertretene Perspektiven beschäftigen sich mit kontrafaktischen Narrationen, deren Motive zwischen einer retrospektiven ‚Verbesserung‘ der Vergangenheit und einer Vergeltung oder Wiedergutmachung liegen (6). Erneut wird hier Georg Wittes Beitrag genannt. Ebenfalls unter diese Kategorie fallen die Beiträge von Hans Richard Brittnacher, der sich mit den Romanen von Leo Perutz beschäftigt, Gernot Howanitz, der das russische kontrafaktische Computerspiel untersucht, Nina Weller, die sogenannte *Popadancy*-Romane behandelt, Andreas Martin Widmanns Beitrag zu Thomas Brussigs kontrafaktischer Autobiografie *Das gibt's in keinem Russenfilm*, Alexander Prokhorovs Betrachtungen zu Aleksej Veršinins Fernsehserie *Alternativnaja istorija* sowie Brigitte Obermayrs Aufsatz „Wunschgeschichten. Ansätze einer Typologie des Alternativhistorischen in der russischen Literatur seit 1990“. Auch Matthias Schwartz ist hier mit seiner Lektüre von Szczepan Twardochs Roman *Wieczny Grunwald* vertreten. Schwartz' Beitrag diagnostiziert die zunehmende ‚Entfernung‘ vom Faktenwissen und von einem Anspruch auf die Annäherung an das Kohärente bzw. außerfiktional Gültige in kontrafaktischen Verhandlungen von Geschichte. Małgorzata Sugiera analysiert hier zudem am Beispiel der Romane *Lód* (2007, „Eis“) von Jacek Dukaj, *Pokój światów* (2014, „Frieden der Welten“) von Paweł Majka und *Polska nie istnieje* (2015, „Es gibt kein Polen“) von Wojciech Orliński die „Kontrafaktische (Nicht-)Existenz Polens“.

(4) Mit *Männlich-menschlich – unmöglich: Vom Spiel mit den Zinnsoldaten zum A-anthropomorphen*<sup>2</sup> werden jene Beiträge überschrieben, die Alternativhistorie als geschichtswissenschaftliches Gedankenexperiment sehen – etwa im Kontext der Kriegsführung oder in der Auseinandersetzung mit Fragen der Agency bzw. der Mechanismen von Geschichte. Hier werden die Beiträge von Alexander Demandt, Johannes Dillinger und Il'ja Kukulkin angeführt. Demandts Argumente zugunsten einer Legitimität des kontrafaktischen Denkens in der Geschichtswissenschaft überzeugen. Seine folgenden kontrafaktischen Überlegungen, die nicht ‚erzählen‘, sondern ‚argumentieren‘ sollen, muten, bei aller Beharrung auf Plausibilität, hingegen etwas monokausal und deterministisch an. Johannes Dillinger geht auf das Phänomen des Steampunks als das „einzige erfolgreiche multimediale *Cross-over* im weiten Feld der Uchronie“ ein. Er stellt fest, dass „[a]nders als andere Formen von Uchronie [...] der Steampunk an alternativen historischen Abläufen nicht interessiert [ist]“ (292), sondern vielmehr

2 Als a-anthropomorph beschreiben die Herausgeber/innen „Narrative und Artefakte, die in ihren kontrafaktischen Alternativversionen der Geschichte eine Über- bzw. Unterschreitung des Anthropomorphen zum Thema machen“ (13).



ein ‚Hacken‘ von Geschichte bedeutet. Il’ja Kukuljin untersucht, warum sich der Steampunk in Russland nicht durchsetzen konnte und kommt zu dem Fazit, dass die „Grenzen der Repräsentation alternativer Geschichte innerhalb der russischen Massenkultur“ (297) dafür verantwortlich zu machen sind.

Aus der Lektüre des Sammelbandes wird zunächst deutlich, dass die Gattung der *Alternate History* trotz der eingangs erwähnten Konjunktur in Literatur und Forschung keineswegs klar umrissen ist. So definieren die einzelnen Beiträge, ob in minimalistischer oder ausführlicher Form, die Gattung für den eigenen Beitrag und passen die ausgewählten Facetten den folgenden Beobachtungen entsprechend an. Dass hier häufig sehr ähnlich, wenn nicht gar deckungsgleich argumentiert wird, soll jedoch kein Kritikpunkt sein: Ganz im Gegenteil liegt eine besondere Qualität des Bandes gerade in den so deutlich werdenden Unterschieden zwischen diesen Definitionen, die jeweils verschiedene Teilaspekte des kontrafaktischen historischen Denkens und Erzählens hervorheben und für verschiedene Erscheinungsformen fruchtbar machen.

Die kontrafaktische Geschichtsschreibung und die Forschung zur *Alternate History* als (literarische) Gattung hätten dabei, so die Herausgeber\*innen, gleichermaßen ihre trivialen Wurzeln hinter sich gelassen. In dieser Abgrenzung zum ‚Trivialen‘ der Quellen liegt auch der einzige Widerspruch des Bandes, macht dieser sich doch eigentlich für eine Reflexion von Erinnerungs- und Geschichtskultur stark. Und auch in zahlreichen Beiträgen (z. B. Weller, Howanitz, Dillinger) zeigt sich, dass insbesondere die Auseinandersetzung mit Werken der Populär- und Alltagskultur besonders produktiv ist. Die Offenlegung und Einordnung revisionistischer, trivialisierender und stabilisierender Tendenzen verschiedener alternativhistorischer Phänomene erlaubt so gerade erst das Nachvollziehen ihrer kulturellen Entstehungskontexte und ihrer Positionen zur dargestellten Historie – ob diese nun kontrafaktisch variiert wird oder dies gerade eben nicht möglich ist.

Auch wenn, wie oben beschrieben, die Reflexion über Erinnerung, Geschichtskulturen und Geschichtsbilder ein erklärtes Ziel des Bandes ist, sind auch jene Beiträge hervorzuheben, die sich in fiktions- und gattungstheoretischer Hinsicht mit der Alternativgeschichte und ihren Implikationen für die jeweils beobachteten Medienformate oder Subgenres auseinandersetzen. So plädiert etwa Nina Weller in ihrem Beitrag überzeugend für eine Integration der Zeitreisegeschichte als Subgenre der *Alternate History*, Gernot Hwoanitz liefert wichtige Punkte zur Einordnung des Computerspiels sowohl in historische als auch in kontrafaktische Zusammenhänge, und Brigitte Obermayr sowie Małgorzata Sugiera (re-)kontextualisieren bisherige Gattungsdefinitionen und -konventionen für die russische (Obermayr) bzw. polnische Literatur (Sugiera), womit sie eine durchaus anknüpfungsfähige Grundlage für die geforderte Miteinbeziehung postsozialistischer Zugriffe auf Alternativweltgeschichte schaffen.

Insgesamt gelingt es dem Band also in vielerlei Hinsicht neue Perspektiven zu eröffnen. Einerseits ist hier erneut besonders auf die Vermittlung zwischen ‚Ost und West‘ hinzuweisen, andererseits soll die Öffnung des Gattungsdiskurses hin zu Erzählungen, die nicht nur im engeren Sinne mit verbürgter Historie



verfahren, sondern auch Konzepte von Zeit und Zeitlichkeit verhandeln, hervorgehoben werden. Diese Aspekte sowie die durchgängig hohe Qualität und Originalität der Beiträge machen den Band zu einer gleichermaßen spannenden wie relevanten und anschlussfähigen Lektüre.

Magdalena Leichter

Agatha Frischmuth. *Nichtstun als politische Praxis. Literarische Reflexionen von Untätigkeit in der Moderne*. Bielefeld: transcript, 2021 (= Studien der Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft; Bd. 1). 330 S.

Agatha Frischmuths Promotionsschrift *Nichtstun als politische Praxis. Literarische Reflexionen von Untätigkeit in der Moderne* bildet den Auftakt der neuen Schriftenreihe *Studien der Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft* des transcript Verlags, die u. a. Fragestellungen der Materialität, Ästhetik, Kulturtheorie und Medienwissenschaft behandeln soll. Wie sich bereits im Titel ankündigt, prüft die Autorin die Untätigkeit auf ihren öffentlich wirksamen Gehalt, indem sie auf ein aristotelisches Verständnis von Praxis zurückgreift, das die „ethischen und politischen Tätigkeiten des menschlichen Lebens“ (14) umfasst. Entgegen den „gängigen Tätigkeitserwartungen“ (295) und „Tätigkeitsparadigmen der Moderne“ (15) formuliert sie den Anspruch, auch das Nichtstun als „Tätigkeitsform des Handelns“ (16) zu deuten. Als Umschlagplatz zwischen „Handlung und Nicht-Handlung“ (14) stärkt sie das Nichtstun als spannungsgeladene Matrix des *Tuns*, die sie vor dem Hintergrund von Hannah Arendts Verständnis von Handeln deutet. Gleichermäßen ungewöhnlich wie spannend ist die Herleitung und Begrenzung von „Tätigkeitsformen“ (76) anhand von Arendts Handlungsphilosophie, die Frischmuth bei ihren späteren Literaturanalysen immer wieder als Lektüreschlüssel und Bezugsgröße dient, um die komplexen Darstellungsverfahren der literarischen (Post-)Moderne und ihre müden, apathischen Antihelden in den Diskursraum politischer Maximen einzuordnen. Drei Achsen benennt die Verfasserin zu Beginn ihrer philosophischen Überlegungen, die auf die Einleitung folgen und entlang derer „Nichtstun als politische Praxis“ analysiert werden kann. Zum einen kann Nichtstun als „Handlung im Sinne Hannah Arendts“ (23) verstanden werden, zum anderen darf das Nichtstun als Bedingung zur Konstituierung einer innovativen, anormalen, „neuen Gemeinschaft“ (24) gedeutet werden und zuletzt muss Nichtstun auch als „Korrelation zwischen Nichtstun und Herrschaft“ (24) betrachtet werden – ein Zusammenhang, der durchaus ermächtigende Züge trägt, aber auch ohnmächtige Subjekte produzieren kann.

Nach Erläuterung dieser drei gangbaren Wege startet Agatha Frischmuth mit einer philosophisch-theoretischen Untersuchung, indem sie in einem ersten Schritt den Komplex von „Handlung und Geschichte“ auf sein zielgerichtetes Verständnis von Tätig-Sein hin prüft. Sie identifiziert den zielorientierten Einsatz von Mitteln zu einem bestimmten Zweck als Kern moderner Handlungsauffassung und spricht von einer „pervertierenden Zweck-Mittel-Logik“ (29), welche den Dreierschritt aus Subjekt, Wille und Ziel infiltriert und den letzten

Schritt bevorteilt hat. Von diesem „Zweck-Mittel-Verhältnis“ seien die Komplexe von „Politik“ und „Interesse“ ebenso betroffen. Sie weist diese Ökonomie der Handlung als Problematik aus, verfestige sie doch ein binäres Konzept von Tun und Nicht-Tun, das nach glatten Ausschlusskriterien funktioniert. Wie lassen sich dementsprechend neugeartete ‚Untätigkeitsparadigmen‘ (17) entwerfen und in welcher Verbindung stehen sie zum ‚Handeln‘, ‚Herstellen‘ und ‚Arbeiten‘, fragt die Verfasserin. Im Rahmen von Arendts Handlungsphilosophie identifiziert Frischmuth zwei Formen des Nichtstuns: zum einen das *Denken*, das als „reine Tätigkeit des Geistes“ bei „völliger Unbeweglichkeit des Körpers“ (24, Arendt, *Vom Leben des Geistes*) vorstättengeht, was jedoch nach Maßgabe von Arendt nicht als Handlung im eigentlichen Sinne zu verstehen wäre; zum anderen den *passiven Widerstand*, der im Kontext von Machtmissbrauch und Gewaltherrschaft trotz körperlicher Unbeweglichkeit zu einer Handlung mit Machtpotenzial erklärt werden kann. (Vgl. 25)

Agatha Frischmuth lässt diesen ersten Abschnitt ihrer ‚philosophischen Überlegungen‘, den sie mit prägnanten Ausführungen zu Walter Benjamin, Hannah Arendt, Giorgio Agamben und Jean-Luc Nancy versieht, und in dem sie Verweigerungsformate wie Entzug, Störung und Streik diskutiert, in ein Neukonzept des Handelns münden, in dem sie die „Zweckfreiheit“ des Nichtstuns als Chance hervorhebt und beispielsweise eine „reine Mittelbarkeit“ (36) nach Agamben konturiert. Als ein dezidiert Anderes, Anormales birgt gerade das Nichtstun als „eine Handlung ohne Zweck“ (40) die Möglichkeit, Paradigmen von Nützlichkeit und kalkulierter Zielorientierung zu überwinden und als „Normabweichung“ (13) neue Prämissen der Bedeutungsgenerierung anzustoßen. Den zweiten Abschnitt ihrer philosophischen Betrachtung widmet die Autorin möglichen Formen von Gemeinschaftsbildung und potenziellen Bindungskräften der Untätigkeit. In diesem Rahmen werden gängigen Vorstellungen von Vereinsamung und Isolation entgegengearbeitet, die mit Inaktivität zwar oft verschaltet sind, Aussichten auf eine alternative, ‚kommende Gemeinschaft‘ (Agamben) aber nicht versperren müssen.

In dieses Unterkapitel zur Gemeinschaft ist ein Exkurs zu Melvilles *Bartleby, The Scrivener* [1853] eingelassen, dessen gleichnamiger Arbeitsverweigerer trotz seiner sozialen Apathie als Pionier eines neuen Kollektivgedankens gedeutet werden kann (bspw. mit Deleuze). So räumt Frischmuth dieser prominenten Figur eigenwilliger Widerständigkeit ihren gebührenden Platz inmitten einer ganzen Reihe von literarischen Verweigerungsfiguren ein, die dem germanischen, romanischen und slawischen Sprachraum entstammen. Bevor sich die Verfasserin aber ihren vier großen Lektüren zuwendet, die in chronologischer Reihenfolge eine Veröffentlichungsspanne von 1907 bis 2004 umfassen, widmet sie sich den Herrschaftsaspekten des Nichtstuns. Diese „dritte Praxis des Nichtstuns“ (57) eröffnet erfrischende Perspektiven auf theologische Motive und aristokratische Aspekte der Untätigkeit, die bislang nur ungenügend Beachtung fanden und fernab antiker Melancholie neue Dimensionen von souveräner Interessenlosigkeit, fauler Omnipotenz und adeligen Formen des Müßiggangs erschließen.

Die Opposition „Arbeit vs. Muße“, die dem ersten poetologischen Kapitel (81ff.) vorangestellt ist, entpuppt sich als Scheinbinarität: Die „Binäropposition

zwischen Nichtstun und vermeintlicher Handlung“ (74) müsse als diskutabile Grenzziehung zwischen modernen Tätigkeitsparadigmen begriffen werden. Eine strikte Trennung von Arbeit und Muße könnte man – wenn überhaupt – für die Antike behaupten, wo kultivierte Muße eine wohltuende Befreiung von der Arbeit, ihren notwendigen Bedürfnissen und ihrer Minderwertigkeit darstellte. Dementgegen ist seit der Neuzeit und mit Schriften von Locke und Smith eine Aufweichung dieser Binäroptionen zu beobachten, da die stete „Aufwertung von Arbeit in der Neuzeit“ (81) angenehme, freudvolle, befriedigende Momente und einen „Genusswert“ (81) von der Muße weg und auf die Beschäftigung selbst übertragen hat. Frischmuth spricht von einer „Art ‚simulativer Umwertung‘ von Arbeit“ (81), die in der Freizeit verrichtete Arbeit mit der Tarnkappe der „Selbstverwirklichung“ (87) versieht und „zwecklose Arbeit“ (87) wiederum als sinnhaft und zielgerichtet ausgibt.

Robert Walsers Roman *Der Gehülfe* von 1907 wird als Echo dieser modernen Arbeitsdiskurse und als abgründige Erzählung nahezu toxischer „Unverhältnismäßigkeiten der Arbeit“ (91) gedeutet. Die Grenzen zwischen Muße und Betriebsamkeit verschwänden, es zeige sich, dass „Arbeit auch eine *Praxis des Nichtstuns* sein kann“ (90). Eine starke Nähe von Muße und Arbeit kündige sich bereits im räumlichen Zusammenfall von Geschäfts- und Wohnhaus an; die Ingenieursstelle, die der Protagonist Joseph Marti annimmt, entpuppt sich später als „Anstellung ohne Entlohnung“ (98). Geschäftigkeit werde im Hause Tobler „spielerisch simuliert“ (90), während andersherum auch die Arbeit der Freizeit verblüffend ähnlichsieht. Am Beispiel seines Vorgesetzten bekommt Marti die kostspielige Inszenierung von Muße als Wohlstandsbeweis vor Augen gestellt, woraufhin er der aristokratisch anmutenden Inszenierung des Müßiggangs nach Kräften nacheifert. Dabei entbehrt die ‚ostentative Muße‘ seines bürgerlichen Arbeitgebers eines ökonomischen Fundaments, sodass dessen „Nachahmung des Adels“ (102) zu einem dekadenten Gestus mit desaströsem Ausgang gerinnt. Das Verhältnis von Tätigkeit und Trägheit gerät vollständig aus den Fugen, denn Arbeitgeber und Arbeitnehmer „*simulieren* Arbeit, um ihre Muße zu rechtfertigen“ (100), aber täuschen gleichermaßen auch ihre Muße vor, denn es gibt „keinen Genuss ohne Arbeit“ (109), wie die Verfasserin im Umkehrschluss konstatiert. Walsers Roman führe eine Arbeitswelt vor, die sich mit Rückgriff auf Jean Baudrillards Konzept von Hyperrealität und dem Imaginären als „Hyperarbeit“ fassen ließe. (106) Indem Tätigkeit mit Theatralität zusammenfällt, Arbeit zum „müßigen Spiel“ (100) wird, entsteht eine entrückte „Arbeit anderer Ordnung“ (114). *Simulation* tauft Frischmuth diesen spielerischen Modus von Tarnung und künstlicher Verkleidung.

Neben der *Simulation* sind es drei weitere Verfahrensweisen – *Projektion*, *Prätention* und *Kompensation* – von *Uneigentlichkeit*, die die Autorin als poetologische Spezifika anhand ihrer Lektüren herausarbeitet. Den Lektüren von Thomas Mann, Georges Perec und Mirosław Nahacz sind programmatisch Binäroptionen vorangestellt, die abgewandelte Äquivalente der Grundopposition von *Tun* und *Nicht-Tun* darstellen, die sich aber allesamt in ihren diametralen Gegensätzen selbstredend nicht halten lassen. „Darstellungsverfahren“ (19, 75) nennt Frischmuth diese Modi des Nichtstuns und tatsächlich sind sie

mit theatralen und manipulierenden Techniken des sichtbaren Auftauchens und Verschwindens auf der Bühne eng verbunden: „Das Nichtstun ist [...] oft in einem Kampf um sein eigenes Erscheinen begriffen, denn eine ‚Distanzierung vom Handeln‘ zieht Hannah Arendt zufolge ‚Unsichtbarkeit‘ nach sich.“ (260)

Der geopolitische Rahmen solcher Oppositionen tritt wohl am deutlichsten in Frischmuths Analyse von Thomas Manns *Der Zauberberg* von 1924 hervor, die mit „Ost‘/Inaktiv vs. ‚West‘/Aktiv“ betitelt ist. Der Titel setzt offenbar Zuschreibungen eines passiven Orients als Fremdes und eines aktiven Okzidents als Eigenes voraus. Über das Verfahren der Projektion wird überzeugend herausgearbeitet, wie janusköpfig *Der Zauberberg* dabei verfährt, wenn er einerseits im Stil europäischer Ideengeschichte und ihres problematischen Orientalismus eine Untätigkeit im Gewand des fremden Orients entwirft und fortschreibt, aber andererseits von Inaktivität und Schwäche erzählt, die fixer Bestandteil der eigenen, westlichen Lebensform sind. Neben den „untätig konnotiert[en]“ Osten tritt demnach ein als „untätig inszeniert[er]“ Westen (140). Techniken der Verschiebung und Dekonstruktion lassen eine „orientalistische *Praxis des Nichtstuns*“ (ebd.) hervortreten, welche zum einen die Projektionsfläche eines inaktiven Orients bedient und die altbekannten Zuschreibungen von Despotie, Leidenschaftlichkeit und Indolenz aufruft, um sie jedoch folglich zu variieren und sogar in ihr Gegenteil zu verkehren. Dezidiert westliches Begehren sehnt einen dominanten Orient herbei, der zwar als gefährlicher „Untätigkeits-Virus“ (162) gekennzeichnet wird, dessen Angstmotor jedoch zugleich Erzählantrieb und Faszinationsquell ist. So treten ‚Destabilisierung‘ (154) und ‚Auflösung‘ (188) an die Stelle scharfer Oppositionspaare und kolonialer Herrschaftsfantasien.

Inmitten der Differenzen von *Tun* und *Nichtstun* nimmt das nachfolgende Kapitel zu Georges Perecs *Un homme qui dort* von 1967 einen Sonderplatz ein – stellt es doch gleich jedwede Form der Differenzierung in Frage. Als „Abwesenheit eines Unterschieds“ (189) definiert Frischmuth die ‚Indifferenz‘, der sie sich in dieser dritten Analyse widmet und der sie das ‚Handeln‘ durch die Betitelung „Indifferenz vs. Handlung“ prominent entgegenhält. Mit der Indifferenz rückt das Verhältnis des Menschen zur Welt in den Blick, verdeutlicht die Verfasserin mit Referenz auf Hannah Arendt. Ferner unterstreicht sie den fehlenden „Einfluss“ indifferenter Individuen auf ihre Umgebung. Wer „keine *Haltung*“ (ebd.) vertritt, kein Urteil fällt, sich nicht entscheidet, bleibt teilnahmslos, verweigert jedes gesellschaftliche Engagement. Die Indifferenz bekomme „eine anti-politische Konnotation“ (ebd.) Doch gelte es gerade diese vermeintliche Handlungs- und Handlungslosigkeit der Indifferenz zu überprüfen. Zwei prominente Strömungen der philosophischen Ideengeschichte hätten bereits vorgeführt, inwiefern die Gleichgültigkeit positiv begriffen und mit Handlung assoziiert werden kann: Stoa und Existenzialismus konnotieren indifferente Haltungen mit Handlungsvermögen. (190) Zusätzlich könne eine historische Verortung von Perecs Text „rund um das Handlungsparadigma 1968“ (195) produktive Perspektiven auf eine spezifische „Haltung zur Universität“ (196) eröffnen, die Passivität und Indifferenz mit Bedeutung versieht – im Gegensatz zu revolutionärem „Aktionismus“ und rebellischer „Scheinpraxis“ (196, Adorno, *Marginalien zu Theorie und Praxis* [1969]). Die facettenreichen

Diskussionen studentischer Handlungsfähigkeit in den Sechzigerjahren würden sich etwa in Louis Althusser's Idee eines „passiven Widerstandes“ widerspiegeln. (200) Frischmuth widerspricht hier der Forschungsthese von Leonhard Fuest, der Perec Protagonisten in seiner Studie *Poetik des Nicht(s)tuns* (2008) keine Kritik- und Widerstandsfähigkeit zugesteht und konstatiert, dass jenes Nichtstun romanintern einer politischen und theoretischen Diskussion bedürfe, um als wirksame Geste funktionieren zu können. Die Verfasserin unterstreicht hingegen, dass der spezifische, historisch-diskursive Rahmen der Sechzigerjahre eine Bedeutungsfülle des Nichthandelns bereits zur Genüge proklamieren würde.

So zeichnet Frischmuth in ihrer Perec-Lektüre die Konjunktur einer Indifferenz nach, die erst für Autonomie, Systemkritik und Befreiung steht und als Handlung erkennbar ist, die sich später jedoch in eine hohle „Herrschaftsphantasie“ (195) verkehrt. Sobald Ohnmacht in despotische Machtansprüche kippt, ferner Tyrannei und Isolation zusammenfallen, wird eine positive Deutung des Nichtstuns als Handlung vereitelt, da *Handeln* nach Arendt in Isolation unmöglich sei. Es sind bloß Inszenierungstechniken, die dieses studentische Nichtstun als „Widerstand, Streik“ in Szene setzen (200), später aber das vorgeführte Indifferenz-Experiment in die Einsamkeit kippen lassen und das Nichtstun als Irrtum und „falschen Protest [...]“ (247) ausweisen. Hinzutritt eine Kluft zwischen ästhetischer Form und Inhalt, die Frischmuth als Widerspruch auf formaler Ebene fasst (204), und aufgrund dessen Indifferenz zur *Prätention* gerät. In gewisser Hinsicht entlarven sich diese Momente ‚präventiöser Indifferenz‘ selbst, wenn Gestenabwesenheit und Sprachreduktion behauptet werden, aber an ihrer eigenen sprachlichen Verfasstheit und literarischen Präsentation scheitern. Dort, wo also Gesten verneint werden und die Indifferenz in Kopplung mit Gestenabwesenheit und Minimierungseffekten eine Deutbarkeit des Nichtstuns verweigern soll, bleibt die „Gestenlosigkeit [...] selbst gestisch“ (204) und macht die selbstdestruktive Tendenz dieser Erzählform deutlich. Indem sie diesen sprachlichen Finten der Indifferenz im Detail nachgeht, entwickelt die Autorin ein Verständnis von Paradoxie, das beispielsweise Johanna-Charlotte Horsts Perec-Interpretation (Dissertationsschrift *Perec Erbschaften*) und ihr wichtiges Konzept einer ‚passiven Aktivität‘ (222) konsequent weiterdenkt. Letztlich entpuppt sich jene Indifferenz, die am Grunde des Nichtstuns ruht, als unecht, sie zersetzt das Potenzial der Inaktivität und vereitelt das Nichtstun in seiner Handlungsmacht; es kippt in die Bedeutungslosigkeit. Ein Nichtstun, das sich auf ‚präventiöse Indifferenz‘ stützt, kann „keinen Bestand haben“ (244).

Den widersprüchlichen Charakter der Untätigkeit führt Frischmuth weiter aus, wenn sie sich in ihrer letzten Lektüre dem Sprechen widmet, das sie als „*paradoxes* Paradigma des Nichtstuns“ (250) bezeichnet. Sprechakten wird aus philologischer Sicht spätestens seit dem *linguistic turn* performative Kraft zugestanden und *Sprechen* damit in die Nähe zum *Tun* gerückt. Doch entgegen dieser Lesarten, die Sprache als Handlung begreifen, entwirft die Autorin mit ihrer Untersuchung des Romans *Bombel* aus dem Jahr 2004 ein erfrischend anderes Sprachverständnis. ‚Kompensation‘ lautet das Schlagwort, das sie ihrer Analyse des Romans des polnischen Autors Mirosław Nahacz voranstellt. Topographien wie eine Bushaltestelle evozieren in Nahacz' *Bombel* Aspekte wie Untätigkeit



und „Hoffnungslosigkeit“ (279). Als „Wartesaal“ (280) setzt der tote Ort der Bushaltestelle auf dem Land den gesellschaftlichen Ausschluss des arbeitslosen Protagonisten Bombel in Szene. Dabei kompensieren seine exorbitanten Sprechexzesse offenbar den Stillstand auf der Bewegungsebene. Über die Kluft von „Arbeit/Nicht-Arbeit“ (277) hinweg entspinnt sich ein exaltes Sprechen, das Kritik an der Politik übt, aber auch in die Nähe des Wahnsinns rückt – und damit als zweifelhafter Sprachwiderstand eines beredten Narren auftritt, der von Machtdiskursen freilich exkludiert und ignoriert wird – wie Frischmuth mit Verweis auf Foucault und Felman stichhaltig argumentiert. So führt die „Figur des Nichtstuers“ (280) in diesem Roman eine „Losgelöstheit von konventionellen sozialen Bindungen“ (291) vor. Dort, wo sich das „Primat der Arbeit und des Fortschritts“ (281) als faules Zukunftsversprechen, das von polnischer Politik und Kirche propagiert wird, entpuppt, entspringt die Vision eines „positiv konnotierte[n] Nichtstun[s]“ (281). Die Abkopplung von Gesellschaft und Politik setzt die Möglichkeit eines neuen sozialen Bündnisses frei, das als „romantische und *organische Gemeinschaft*“ (281) Formen von Untätigkeit bestärkt.

Aber den Nährboden dieser neuen, ‚echten‘ Gemeinschaft bildet die riskante Symbiose von Nichtstun und Alkoholismus; sie stellt überhaupt eine „Affirmation der Mängel“ (291) dar, die damit freilich auf „prekäre[m] Fundament“ (295) steht und auf Dauer nicht überlebensfähig sein kann. Doch mit diesem „Gemeinschafts-Körper“ erwächst im gesellschaftlichen Außen immerhin ein kurzzeitiger, zweckbefreiter, naturnaher „Freiraum“. (296) Angesichts von Bombels stetem Niedergang und seinem späteren Tod deutet Frischmuth diese osteuropäische Verfallsgeschichte des Nichtstuns als postmodernen Dekadenroman, der den Untergang eines Einzelnen zur gesamtgesellschaftlichen Metapher stilisiert. „Körper-Staat-Metapher[n]“ (290) lassen Bombels kranke Physis als Emblem gesellschaftlichen Versagens erscheinen, doch neben diese dunkle Staatsprognose tritt gleichfalls eben jene Utopie eines neuen Kollektivs, eine „Familie der Ausgestoßenen“ (290), die sich um Bombel gruppiert. Der Roman splittet sich somit in ein „*positiv* konnotiertes, [freies] Nichtstun“ (281) und ein negatives Nichtstun, das aus Perspektive der Institutionen und biopolitischen Machtdiskurse nicht den geltenden Werteparametern entspricht.

Vollzieht sich hiermit die Vision einer ergebnisoffenen „Zweckfreiheit“ (48) und „Werklosigkeit“ (Nancy: *La communauté désœuvrée* [1982]) inmitten einer Gemeinschaft von Nichtstuern fernab der „Arbeitsgesellschaft“ (296)? Agatha Frischmuth schlägt gen Ende ihrer vier Analysen den Bogen zurück zu ihren einleitenden Überlegungen, in denen sie mögliche Formen von Gemeinschaft anhand der Lektüre von Nancy, Blanchot, Deleuze und Agamben angedeutet hatte. Sie greift damit ihr Anfangsargument wieder auf, dass die „Annahme eines gemeinschaftsstiftenden Nichtstuns“ (45) dem gesellschaftlichen Ausschluss und den Vorwürfen der „Handlungsenthaltung“ (44) entgegengehalten werden könne. So ambig und subversiv wie sich die literarischen Verfahren der *Uneigentlichkeit* aber von Beginn an ausnahmen, so mehrdeutig bleibt auch die politische Ergebnislage der vorgenommenen Lektüren. Methodisch hat sich gezeigt: Die Handlungsphilosophie Arendts erweist sich als sehr ergiebige Grundlage, um die Texte auf ihr politisches Potenzial hin zu befragen.



Zweifellos stellt sich die Frage, ob es schlichtweg redundant ist, den Lektürekapiteln in strukturalistischer Manier Binäroptionen voranzustellen, wenn man sie ohnehin aufweichen und zurücknehmen muss. Doch es wird deutlich, dass gerade die scharfen Trennlinien dieser binären Gerüste eine hochproduktive Reibungsfläche bieten, um das Oppositionspaar von *Tun* und *Nichtstun* vorzuführen und im besten Fall zu verabschieden. Im Zuge von Frischmuths diskursanalytischen Ansätzen ist allein manch weitschweifige, historische Einordnung verzichtbar, welche die Lektüre im schlechtesten Fall überproportional vorstrukturiert, ja beinahe belasten kann; hier hätte die Verfasserin der Stichhaltigkeit ihrer klaren Thesen und dem poetologischen Rüstzeug ihrer Beobachtungen noch stärker vertrauen können. Auf einen blinden Fleck ihrer Untersuchung verweist die Autorin selbst, wenn sie in ihrem Ausblick die Genderaspekte thematisiert, die sie in ihrer Analyse durchweg männlicher Nichtstuer ausklammerte. Schon in der Kopplung von „Müßiggang und Wahnsinn“ (264) hatten sich unheilvolle, historische Affinitäten für Weiblichkeit und deren Exklusion angedeutet, die allerdings nur in einer Fußnote Erwähnung fanden. Wie gewaltig sich der Genderdiskurs um das Nichtstun eigentlich ausnimmt, ist schon im Zusammenhang mit der besprochenen Dekadenzliteratur spürbar geworden, wenn Unfähigkeit und Untätigkeit der männlichen Protagonisten durch den Verweis auf Erschlaffung und Verweiblichung erzählt werden. Warum fehlen Frauen so massiv in der Literatur der Untätigen, wenn sie doch gleichzeitig „prädestiniert sein müssten für diesen Topos“ (305), fragt die Verfasserin also in ihren Schlussbetrachtungen sehr konzise; Bewegungslosigkeit, Häuslichkeit, Trägheit und Passivität seien schließlich oft genug feminine Zuschreibungen. Ihre Antwort hierauf erscheint schlüssig: Wo Arbeitsvermögen, eigener Wille und damit Machtteilhabe fehlen, mangelt es an entscheidenden ‚Voraussetzungen‘ (305), um das Nichtstun als *politischen Akt* erscheinen zu lassen. Nichtstun als *Handlung* braucht öffentlich wirksame und machtvolle Bezugsgrößen, um auf die politische Bühne zu gelangen. Welche Raster müssen sich demnach ändern, fragt man sich, um die weiblichen Bartlebys aus den Schatten der Diskursräume hervortreten zu lassen und sich vom „eher ‚männliche[n]‘ Untätigkeitsnarrativ des 20. und 21. Jahrhunderts“ (305) zu lösen? Zweifelsohne hat Agatha Frischmuth mit ihrer Studie einen wichtigen Beitrag zur Hinterfragung europäischer Koordinatensysteme der Betätigung vorgelegt; die Stärke ihrer Studie zeigt sich auch in der Benennung dieser toten Winkel politischer Praxis und damit auch in der notwendigen Erschließung neuer gangbarer Pfade für die Philologie. Erste Trassen für weitere spannende, ungeläufige Wege hat sie schon installiert.

Anna Hordych

*Briefe als Laboratorium der Literatur im deutsch-jüdischen Kontext: Schriftliche Dialoge, epistolare Konstellationen und poetologische Diskurse.* Hg. Chiara Conterno. Göttingen: V & R Press, 2021 (Poetik, Exegese und Narrative; Bd. 17). 224 S.

Der Brief hat aktuell forschungsseitig Konjunktur – was auf den ersten Blick überraschen mag, scheint das gegenwärtige Kommunikationsverhalten doch eher mündlich geprägt, angefangen von ‚Siri‘, ‚Alexa‘ und einer Fülle an Diktierfunktionen und Sprachausgabe-Programmen hin zu ‚Chats‘, welche nicht mehr notwendig geschrieben, sondern diktiert werden. Darüber findet es Eingang in gegenwärtige Literatur, vor allem aber in das populäre filmische Serienformat. Die aktuell gefühlte Ubiquität des Briefs aus der wissenschaftlichen Perspektive vor dem Hintergrund einer davon abweichenden aktuellen Kommunikationspraxis in der Lebensrealität erscheint womöglich Abgesang auf ein langsam historisch werdendes Medium, im Sinne einer zunehmenden Überführung einer ehemals geteilten sozialen Praxis ins nunmehr eher theoretisch-ordnend Klassifizierende.

Das epistolare Schreiben gewinnt mit der Frühen Neuzeit und der Moderne immer stärker an Wichtigkeit, wovon literarische Werke ebenso zeugen wie gelehrt-freundschaftliche Briefwechsel, zeitgenössisch und postum in Zeitschriften oder Sammlungen veröffentlicht. Der vorliegende Band avisiert nun in dem breiten möglichen thematischen Spektrum verdienstvollerweise Briefe im deutsch-jüdischen Kontext vom 18. bis in das 21. Jahrhundert und begreift sie als „Laboratorium der Literatur“ (9f.). Schon im Frühneuhochdeutschen ist laborieren, entlehnt aus dem Lateinischen, mit mehreren Bedeutungsschichten bekannt: 1. arbeiten, herstellen; 2. sich um etwas bemühen; 3. leiden, geplagt sein. Von einem „Laboratorium der Literatur“ zu sprechen, ist entsprechend geschickt gewählt, meint es doch weit mehr als nur den konkreten Ort eines vielleicht gar sterilen Labors, sondern eben viel mehr, einen Denk-Raum, in dem gearbeitet, sich um etwas bemüht wird, in dem etwas entsteht und hergestellt wird, in dem aber auch gelitten wird, unter der Arbeit und dessen Mühen sowie bisweilen unter dem Misslingen. Die im Band exemplarisch betrachteten Briefwechsel changieren in diesem Bedeutungsfeld, zeigen das briefliche Schreiben als Arbeit des Ringens, des Nachdenkens, des Bemühens – und manchmal eben auch des Leidens.

Die Beiträge des Bandes rücken die Briefe selbst unmittelbar in das Zentrum, jedem ist ein kurzes englisches Abstract vorangestellt. Die Spannbreite der elf, weitgehend chronologisch geordneten Aufsätze reicht von für das epistolare Genre kanonischen Autoren und Autorinnen deutscher Literatur, wie etwa Rahel Varnhagen, Heinrich Heine, Franz Kafka und Walter Benjamin, zu eher weniger bekannten Beispielen, wie Briefen Ludmilla Assings, Franz Rosenzweigs oder Andreas Latzkos.

Michael Multhammer widmet sich „Lessings Rolle im sogenannten Briefwechsel über das Trauerspiel“, an dem Friedrich Nicolai und Moses Mendelssohn beteiligt sind, und spürt Lessings Unwillen an dieser, sich über circa anderthalb Jahre währenden, brieflichen Unterhaltung nach. Multhammer folgt

der These, dass es die mediale Verfasstheit der Briefform überhaupt ermöglicht, dass der Austausch bisweilen von Lessings Seite deutlicher ruppiger erfolgt, als das gemeinhin kolportierte Bild des freundschaftlichen Charakters des Briefwechsels suggeriert, Lessing kein Zwiegespräch führt, sondern „bestenfalls ein Selbstgespräch mit Zuhörer“ (S. 25) und zudem als Wahrheitssucher „gerne Recht hat“ (S. 27). Im Aufsatz von Chiara Conterno steht Henriette Herz als zentraler Mittelpunkt einer weitgespannten Korrespondenz mit Friedrich Schleiermacher, Carl August Böttiger, Ludwig Börne, Johannes Veit, August Twesten, Frederik Christian Sibbern und Louise Seidler. Ziel ihres Beitrags ist es, das vielfältige epistolarische Material als Reflexionsmedium aufscheinen zu lassen, insbesondere in Hinblick auf die Herz zugeschriebene ‚Goethe-Verehrung‘. Andree Michaelis-König analysiert den Briefwechsel zwischen Rahel Varnhagen und Heinrich Heine als reziproke Interaktion auf Augenhöhe, als selbstständigen Reflexionsort des jeweils eigenen Schreibens, aber auch der Stellung in der Gesellschaft als getaufte Juden. Dafür werden exemplarisch die Zeitpunkte 1823, 1826 und 1830 gewählt. Der Nichte Varnhagens, Ludmilla Assing, unter anderem als Herausgeberin von Briefen, dem Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien wie auch mit biographischen Arbeiten zu schreibenden Frauen hervorgetreten, widmet sich der Beitrag von Rotraud Fischer. Isolde Schiffermüller spürt der Rolle der Literatur in Franz Kafkas Briefen nach und setzt die Briefe ins Zentrum ihrer Analyse, als Ausdruck und Ausweis eines „Leben[s] im Schreiben“ (S. 97), als eines literarischen Daseins ebenso wie als Verständigung über Literatur und Reflexion eines jüdischen Schriftstellers. Der Beitrag von Sonia Goldblum richtet sich auf Franz Rosenzweig als Briefeschreiber und seine Korrespondenz als Form des autoreflexiven Nachdenkens, unter anderem mit Martin Buber, und als Auseinandersetzung mit einer Rückbesinnung auf das Judentum. Zugleich nutzt Goldblum ihre Ausführungen, um auf die verschiedenen Editionen und den jeweiligen Perspektivverschiebungen darin einzugehen. Mit dem Briefwechsel zwischen Walter Benjamin und Gershom Scholem nimmt Vivian Liska ein bereits gut bearbeitetes Thema ins Visier, wenngleich sie argumentiert, dass die Briefform selbst noch keine Aufmerksamkeit gefunden habe, insbesondere erscheint ihr aufschlussreich, was nur im Brief nicht gesagt werden kann: Leerstellen in Form von Ausflüchten und Vertröstungen auf spätere, aber nie stattfindende Treffen erweisen sich dabei womöglich als Ausdruck des Misstrauens gegenüber dem Briefmedium, zwangsläufig einen Standpunkt mitteilen zu müssen, oder wie es Simmel formuliert, momentane Stimmung in dauerhafte Form zu bannen.

In seinem Beitrag über Andreas Latzko beleuchtet Péter Varga nicht nur einen heute nahezu unbekanntem deutschen Autoren ungarisch-jüdisch-assimilierter Herkunft, sondern gibt zudem mit dem Fokus auf die Korrespondenz mit Stefan Zweig aufschlussreiche Einblicke in die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Anna-Dorothea Ludewig fokussiert den freundschaftlichen Briefwechsel von Margarete Susman und Walter Nigg, der jüdisch-deutschen Autorin mit dem Schweizer Theologen, dessen Ausgangspunkt Susmanns Buch über die Frauen der Romantik bildet. Nigg fällt es postum zu, Susmanns Bild in nicht ganz unproblematischer Weise zu prägen, wie Ludewig aufzeigt. Leonard

Olschner behandelt Paul Celan als „intensiven Briefeschreiber“ (S. 187), dessen Briefe deutliche Merkmale des Gesprächs und des gesuchten Dialogs aufweisen, an jüdische Empfänger aber vertraulicher und entspannter wirken. Olschner fokussiert sich insbesondere auf Celans Korrespondenzen im Zuge der ‚Goll-Affäre‘, in der sich vor dem Hintergrund letztlich antisemitischer, angeblicher Plagiatsvorwürfe Celans Jüdisch-Sein mit seiner Dichtung verschränken. Natalia Blum-Barth spürt der Wichtigkeit der Briefe von Max Brod für das Werk Alfred Gongs nach und mit diesem letzten Aufsatz wird der Bogen zum Brief-Laboratorium als Ort des Arbeitens, Leidens und sich Abmühens in der Zeit des Exils, aber eben auch im Nachkriegsdeutschland/-österreich für die deutsch-jüdischen Verfasser von Literatur insbesondere deutlich.

Die epistolare Literatur der im Band betrachteten Autoren und Autorinnen ist Bestandteil der deutschen Literatur und führt ins Zentrum derselben. Die behandelte Auswahl knüpft an die aktuelle Aufmerksamkeit auf diese spezifische Form an. Es ist zugleich ein leiser Band, der wiederspiegelt, wie marginal deutsch-jüdische Autoren und Autorinnen oftmals behandelt worden sind, wie wenig selbstverständlich ihre Betrachtung nach wie vor ist und wie sehr es stattdessen üblich ist, die deutsch-jüdische Literatur von der ‚eigentlichen‘ deutschen Literatur abzuspalten. Zeitgenössisch handelte es sich hingegen, zumindest in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, noch um den gleichen literarischen Diskurs, in dem deutsch-jüdische Autoren nicht vorrangig und ausschließlich miteinander korrespondieren, sondern etwa ein Paul Heyse, dessen Mutter aus der Mendelssohn-Bartholdy-Familie stammte, Briefe wechselte mit Theodor Storm oder Gottfried Keller; ein Michael Beer, jüngster Bruder des Komponisten Giacomo Meyerbeer und Dramatiker, mit Goethe und Karl Immermann korrespondierte usw. Dies änderte sich dann auffallend zum Ende des 19. Jahrhunderts und umso mehr in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wovon der Sammelband Zeugnis ablegt: die Isolation eines Paul Celan als Überlebender der Shoah ist dann unverkennbar und schwer erträglich. Es zeigt sich gleichermaßen auch in der chronologischen Lücke in den Beiträgen des Sammelbands, die sich zwischen Ludmilla Assing und Kafka als Leerstelle eröffnet, just in einer Zeit des wachsenden Antisemitismus in Deutschland. Letzteres verweist auf jene, die darüber hinaus hätten Bestandteil werden können einer solchen Betrachtung, Ludwig Börne etwa fehlt in der Zusammenstellung überraschend mit einem eigenen Beitrag. Zugleich ist es Ausweis für die schlicht noch zu kartographierende Breite und Vielfalt des Untersuchungsfeldes, für die noch zu leistende nötige Forschungs- und wohl vor allem auch Editionsarbeit. Potentiell lohnende künftige Ausdehnung auf die bereits erwähnten Autoren, wie Michael Beer und Paul Heyse, sowie darüber hinaus etwa auf Fanny Lewald und Julius Rodenberg, um nur das *Who-is-Who* der leider heute wenig bekannten Bestseller-Autoren und Autorinnen des 19. Jahrhunderts zu nennen, aus jüdischen Familien stammend und sich natürlich ebenso der Briefform bedienend, wäre in der weiteren Arbeit in diesem Themenbereich zu wünschen, gerade vor dem Hintergrund, dass eine Historisierung des so vielfältigen Genres, mit so vielfältigen Beiträgern und Beiträgerinnen, beobachtbar scheint.

*Corinna Dziudzia*



## Buchanzeigen

Sabine Mainberger. *Linien – Gesten – Bücher. Zu Henri Michaux*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, 250 S.

Was kann es heißen, „an der Welt durch Linien teilzunehmen“? Für den französischsprachigen Schriftsteller und Künstler Henri Michaux (1899-1984), von dem diese Formulierung stammt, ist Zeichnen oder besser Graphieren ein partizipatives Tun. Eine derartige Auffassung ist ebenso originell wie aufschlussreich. Denn sie impliziert ein komplexes Wechselspiel mit anderen Akteuren und Aktanten, das weit über Michaux' Œuvre hinaus Bedeutung hat. Es ist Gegenstand philosophischen, soziologischen und ethnologisch-anthropologischen Interesses und wird vom künstlerischen Tun zur Wahrnehmung gebracht. Die vorliegende Studie umkreist den für die modernen und zeitgenössischen Künste entscheidenden Gedanken mit Hilfe von Begriffen wie Bewegungswissen, Kinästhesie, Verkörperung, kollektives Leibgedächtnis u. Ä.

Michaux' Graphieren vollzieht einen doppelten Bruch: einen mit den traditionellen zeichnerischen Linienfunktionen, insbesondere denen der Geometrie und des repräsentierenden Konturs, und einen mit der Notationsfunktion der Schrift. Im Unterschied dazu setzt es die Möglichkeiten der Geste frei. Das Interesse gilt nicht der Schrift als Zeichensystem, sondern dem Schreiben als Körpertechnik und Performanz: Alphabetische Literalität rückt als Gestik in den Blick, in der die europäisch-westliche Kultur ‚eingefleischt‘ ist. Prinzipiell akzentuiert Michaux' Unternehmen den sich bewegenden Körper und die kinästhetische Sensibilität. Gleichwohl realisiert sich diese Kunst des Motorischen nicht in großen Formaten an Galeriewänden, sondern in Büchern.

Die Partizipation an der ‚Welt‘ durch Linien vollzieht sich in vielfältigen Praktiken: graphierenden, autoexperimentellen, literarisch schreibenden und buchästhetischen (sie schließen auch Dimensionen von Haptik und Motorik ein). Dabei sind die anderen – ist die ‚Welt‘ – auch immer schon involviert; sie sind in den Szenen des Graphierens, der poetischen Artikulation oder der Handhabung eines Buches präsent durch Sprache und Schrift, Räume, Materialien, Instrumente, das stumme Wissen des Körpers, dessen Bewegungen, Fremd- und Eigenperzeptionen. Gesten bewahren als Gedächtnis des Körpers das vergangene kollektive Leben auf; aber wenn sie performiert werden, wiederholen sie nicht nur. Und dies gilt allemal, wenn sie durch Unfälle oder gezielte Maßnahmen gestört werden. Sie bringen die Gesellschaft und Kultur, der sie angehören, zur Geltung, aber sie haben auch das Potential, jene auf die Probe zu stellen, zu modifizieren und für Künftiges zu öffnen.

Die Studie widmet sich u. a. den pluralen Anfängen von Michaux' künstlerischer Tätigkeit und tritt Mythen einer Wende von Literatur zu bildender Kunst entgegen. Sie liest ausgewählte literarische Texte und Texte zur Kunst anderer (z. B. Paul Klee) als produktions- und linientheoretische Äußerungen. Sie analysiert Selbstversuche in verschiedenen experimentellen Settings, in denen gestörte motorische und psychische Funktionen beobachtet, aufgezeichnet und



interpretiert werden, dabei gilt die Aufmerksamkeit nicht nur Drogenversuchen, sondern auch dem verletzten eigenen Körper, der als ‚Experimentalsystem‘ fungiert. Die poetisch-poetologischen *Idéogrammes en Chine* werden als sino-französisches Hybrid-Produkt profiliert. Außerdem geht es um Michaux' Ästhetik der *grâce* und der *gratuité* und um Beispiele seiner Buch-Kunst, in denen er die Elastizität des Mediums Buch austestet.

Ein Exkurs gilt im Kontext der sinologisch-philosophischen Kontroverse zwischen François Jullien und Jean François Billeter Überlegungen zur graphischen Geste in der europäischen und der chinesischen Kultur. Für die Frage nach einer möglichen Beziehung zwischen den im Körper fundierten Praktiken chinesischer Schreibkunst und dem material- und körperbewussten Zeichnen der europäischen Moderne ist Michaux eine wichtige Referenz. Seine eigene Beschäftigung mit chinesischer Graphie erweist sich aber nicht zuletzt als digressive Schleife in einer langen europäischen Diskussion um die ästhetischen Grundbegriffe der *grazia* und *sprezzatura*; die interkulturelle Begegnung führt zu einer neuen Version methodisch ermöglichter Kunstlosigkeit.

Der Gedanke der partizipativen Linie wird u. a. mit Rekurs auf die Anthropologie von Tim Ingold erläutert, in der nicht konnektive (d. h. Punkte verbindende) oder umgrenzende, sondern durchlaufende, sich verflechtende, prozedierende, emergente, kurz ‚nicht-lineare‘ Linien als Mastertrope fungieren. Die Beziehung auf andere und anderes wird – nach dem Modell der Verbgrammatik – als mediale entworfen. Künste sind in der Lage, diese in bio-sozio-kulturellen Praktiken vollzogene, aber diskursiv meist verfehlt Relation zur ‚Welt‘ sichtbar zu machen.

Ausgehend von einer Michaux-Rezeption in der aktuellen experimentellen Literatur, bei Darren Wershler-Henry (2000), fällt schließlich der Blick auf Fortsetzungen des künstlerischen Experimentierens mit Linien im 21. Jahrhundert. Im Fokus stehen eine berühmte Performance Nam June Paiks von 1961 und deren Appropriation durch Kimberly Eisler von 2008. Die beiden Aktionen stellen traditionelle Szenen des Linienziehens im wörtlichen Sinn auf den Kopf – und zeigen, inwiefern künstlerisches Tun sich immer noch als die Geste einer einzigen Linie präsentieren kann.

*Selbstverlust und Welterfahrung. Erkundungen einer pathischen Moderne.* Hg. Björn Bertrams/Antonio Roselli, Wien: Turia + Kant, 2021, 431 S.

Der Band *Selbstverlust und Welterfahrung* erforscht die Erkenntnisdimension des Erleidens in Ästhetik, Anthropologie sowie politischer und soziologischer Theorie der Moderne. Besessenheit, Trance, Ekstase, Schizophrenie – Erfahrungen, in denen sich das Ich als radikal entgrenzt erfährt. An rituellen, psychischen und sozialen Settings, die ein Bewusstsein seines Selbst entledigen, kann die Unterseite moderner Subjektivität studiert werden. Auf dieser Seite dominiert Passivität über Aktivität, Fremd- über Selbstbestimmung. Wie verhalten sich Momente von Ohnmacht und Selbstauflösung zur Selbst-Bildung im Lebensvollzug? Geht der Selbstverlust mit einem Weltverlust einher oder ist ‚ohne‘

Selbst die Welt nur anders, möglicherweise gesteigert erfahrbar? Welche wissenschaftlichen Zugänge erlauben eine Erforschung von Passivität und Selbstverlust? Und welche Bedeutung nehmen Passivität und Selbstverlust in einer Epoche ein, die Subjektivität trotz zunehmender Zweifel an ihrer Konstitution vor allem in aktiv-produzierender Hinsicht ins Auge fasst? Der Selbstverlust, dies wird deutlich, deutet auf einen neuralgischen Punkt der Moderne.

Die Beiträge des Bandes entstammen einem erweiterten Spektrum der Literatur- und Kulturwissenschaften, der Philosophie, Soziologie und Ethnologie. Sie eruieren Erkenntnispotentiale des Pathischen, des Erleidens und der Leidenschaft wie auch Drohszenarien suspendierter Reflexion und forcierter Erfahrung. Die Überschriften, unter denen die Beiträge thematisch gebündelt wurden, lenken den Blick auf die angesprochenen Zusammenhänge, die für die Analyse des Verhältnisses von Selbstverlust und Welterfahrung in einer pathischen, (de-)potenzierten Moderne fruchtbar gemacht werden. Im ersten Kapitel („Pathos und Ethos“) werden zentrale Kategorien wie Praxis, die Trias von *vita activa*, *vita contemplativa* und *vita passiva*, aber auch Formen der Selbstlosigkeit und der Selbstbehauptung in ihren jeweiligen theoretischen Kontexten rekonstruiert und auf ihre – auch politische – Tragweite überprüft. Das zweite Kapitel („Sensorik und Ästhetik“) setzt bei den Phänomenen des Selbstverlusts an, um deren körperliche, sinnliche und ästhetische Dimensionen auszuloten. Neugewichtung sinnlicher Wahrnehmungsweisen, Metamorphosen des Selbst im fiktionalen Geschehen oder in der ästhetischen Transformation pathischer Erfahrungsgehalte gehen über in Fragen nach der ‚Produktion‘ von Wissen durch neu konfigurierte Subjekte oder immer wieder neu konfigurierter Bildmotive. Im dritten Kapitel werden die unterschiedlichen Bezüge, die zwischen ‚Grenzerfahrung und Erkenntnis‘ bestehen, in Augenschein genommen. Selbstentfremdungsmotive werden ideengeschichtlich eingeordnet, ihre Inszenierungen sowie heilsgeschichtliche und epistemologische Implikationen erörtert und mit ausgewählten Analysen verschiedener Feldforschungsstrategien flankiert.

Zu lesen sind im Einzelnen: Bemerkungen zu Praxistheorie und Pathostheorie zwischen So-zio-logie und Anthropologie (Björn Bertrams), eine Kritik der ökopolitischen Schriften Bruno Latours (Oliver Precht), eine passivitätstheoretische Grundlegung der Sozialwissenschaften mit Helmuth Plessner (Joachim Fischer), Studien über Selbst- und Weltgewinn in Hannah Arendts politischer Theorie (Héla Hecker), über die Denkfigur der ‚Selbstlosigkeit‘ in Psychologie, politischer Theorie und Literatur um 1940 (Sandra Janßen), über Parasitismus und fiktionale Wissenschaft bei Roger Caillois (Elisabeth Heyne), über die vermeintliche Passivität des Hörens im Denken Ulrich Sonnemanns (Martin Mettin), über Selbstverlust als Wissensform bei Antonin Artaud, F. Scott Fitzgerald, Chris Kraus und Paul B. Preciado (Kathrin Busch), über Maya Derens filmethnographische Studien zum rituellen Selbstverlust in Haiti (Michaela Schäuble), über Leid und Leidenschaft in Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne* (Martin Tremml), über die Fotografin, Ethnologin, Lyrikerin und Gastgeberin des ersten Treffens der Gruppe 47 Ilse Schneider-Lengyel (Peter Braun), über eine alternative Ethnologie in der Bundesrepublik der 1970er Jahre (Rosa Eidelpes), über ethnographische und rituelle Grenzerfahrungen im Amazonas und

in Java (Volker Gottowik), über die Erkenntnisdimension des Selbstverlusts in der Ethnologie (Thomas Reinhardt), über Carlo Levis Kunsttheorie und seine Ethnographie Lukaniens (Rosemary Snelling-Gögh), über Schamanismus bei Elias Canetti und Ernesto de Martino (Ulrich van Loyen) und über Selbst- und Weltkrisen in Ernesto de Martinos Kulturtheorie (Antonio Roselli).

## Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Matthias Beckonert  
Floßweg 34  
53604 Bad Honnef  
matthias.beckonert@gmail.com

PD Dr. Peter Brandes  
Universität Hamburg  
Institut für Germanistik  
Überseering 35, Postfach #15  
22297 Hamburg  
peter.brandes@uni-hamburg.de

Dr. Stefan Bub  
Frühlingstraße 14  
7769 Bad Brückenau  
stefan.bub@t-online.de

Dr. Friederike Heimann  
Giesestraße 45  
22607 Hamburg  
friederike.heimann@t-online.de

Dr. Alena Heinritz  
Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft  
Universität Innsbruck  
Innrain 52d  
6020 Innsbruck | Österreich  
alena.heinritz@uibk.ac.at

Prof. Dr. Roman Lach (Daegu, Korea)  
roman.lach@posteo.de

Anna Murawska  
c/o Theunissen  
Dahlmannstraße 11  
10629 Berlin  
anna-aline.murawska@uni-hamburg.de

Prof. ucz., Dr. hab. Paweł Piszczatowski  
Instytut Germanistyki UW  
ul. Dobra 55  
00-312 Warszawa  
p.piszczatowski@uw.edu.pl

Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans  
Mooswinkel 28  
44869 Bochum  
Monika.Schmitz-Emans@ruhr-uni-bochum.de

Prof. Dr. Annette Simonis  
Justus-Liebig-Universität Gießen  
FB 05: Sprache, Literatur, Kultur  
Komparatistik & Neuere deutsche Literatur  
Otto-Behaghel-Straße 10 G  
35394 Gießen  
annettesimonis@icloud.com

Susanne Knaller  
Mit Texten umgehen

Ein theoretisch-methodologisches Modell

AISTHESIS VERLAG



Susanne Knaller

## Mit Texten umgehen

Ein theoretisch-methodologisches  
Modell

Aisthesis *Denkräume*

2022, 188 Seiten, Klappbroschüre, € 20,-  
Print ISBN 978-3-8498-1741-1  
E-Book ISBN 978-3-8498-1742-8

Die Abhandlung ist ein Plädoyer für eine offene und selbstbewusste Literaturwissenschaft. Das betrifft gleichermaßen ihre Theoriemodelle wie ihre Objektbereiche. Sie ist aber auch ein Vorschlag für einen neuen und intensiven Blick auf die unumgängliche Herausforderung der Literaturwissenschaft, mit Texten umzugehen. Entlang der Kategorien Text, Kontext, Realität, Autorschaft, Schreiben und Emotion wird ein diskurs-praxeologisches Modell entworfen, mit dem sich neue Felder eröffnen lassen und Texte generell analysiert, verstanden und erklärt werden können. In den Blick gerät damit auch ein offener Ästhetikbegriff. Er zeigt, dass Funktionen und Praktiken von sprachlichen Formationen in Wissens-, Gesellschafts- und politischen Räumen verortet werden müssen. Die Operativität der vorgestellten theoretisch-methodologischen Überlegungen wird am Ende der Abhandlung an einem Beispiel verdeutlicht, das sich auch dem Potential des Digitalen stellt.

Susanne Knaller (Ao. Univ.-Prof. Dr. phil.) lehrt Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Kulturwissenschaft an der Karl-Franzens-Universität Graz und ist Leiterin des dortigen Zentrums für Kulturwissenschaften. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Theorien und Geschichte von Authentizität, Realitätskonzepte in der Moderne sowie Schreib- und Emotionsforschung. Letzte Buchveröffentlichungen: *Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt* (Mhsg., 2020); *Die Realität der Kunst. Programme und Theorien zu Literatur, Kunst und Fotografie seit 1700* (2015)

AISTHESIS VERLAG



In der Reihe „Studien zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft“ sind bisher erschienen

Peter Szondi

**Stellungnahmen zur literarischen Hermeneutik**

Studien zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft Band 3

Hrsg. von Germán Garrido und Linda Maeding

2022, 146 Seiten, kartoniert, € 25,-

Print ISBN 978-3-8498-1771-8

E-Book ISBN 978-3-8498-1772-5

1929 in Budapest geboren und 1971 aus dem Leben geschieden, hat uns der Intellektuelle, Literaturwissenschaftler und Kritiker Peter Szondi ein ungemein dichtes Werk an Essays, Vorlesungen und literaturkritischen Schriften hinterlassen. 50 Jahre nach seinem Freitod geht es in dem vorliegenden Band nicht um Legendenbildung, sondern um die Gegenwärtigkeit Szondis.

Yoko Suginaka

**Zwei Formen der Moderne**

Die Großstadttromane „Berlin Alexanderplatz“ von Alfred Döblin

und „Die Rote Bande von Asakusa“ von Kawabata Yasunari

Studien zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft Band 2

2021, 225 Seiten, kartoniert, € 40,-

Print ISBN 978-3-8498-1743-5

E-Book ISBN 978-3-8498-1744-2

Im Fokus der Studie steht der interkulturelle Vergleich unterschiedlicher Modernitätskonzepte in Japan und Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts am Beispiel der fast zeitgleich entstandenen Großstadttromane „Die Rote Bande von Asakusa“ von Yasunari Kawabata und „Berlin Alexanderplatz“ von Alfred Döblin.

Johannes Fritsch

**Das Bild und seine Körper**

Nachleben auf der Schwelle und im Dazwischen

in säkularen Kulturen der Sichtbarkeit

Studien zur vergleichenden Literatur- und Kulturgeschichte Band 1

2021, 236 Seiten, Abb., kartoniert, € 34,-

Print ISBN 978-3-8498-1707-7

E-Book ISBN 978-3-8498-1708-4

Bilder des menschlichen Körpers als Substitute von Verstorbenen ermöglichen diesen durch ihre sich immer weiter entwickelnde Medialität ein Nachleben auf der Grenze und im Dazwischen, das im schroffen Gegensatz zur Bildmagie des Totenkultes steht. Aus literaturwissenschaftlicher und kulturwissenschaftlicher Sicht untersucht der Autor, wie das Personalbild die Berührung zwischen dem Heiligen und dem Profanen ermöglicht in einer Kultur, in der das Heilige „absinkt“.



