



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2024

---

## **Mit den Händen lesen. Beobachtungen zur taktilen Lektüre**

Müller-Wille, Klaus

DOI: <https://doi.org/10.33675/2024-82538669>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-259172>

Book Section

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) License.

Originally published at:

Müller-Wille, Klaus (2024). Mit den Händen lesen. Beobachtungen zur taktilen Lektüre. In: Hron, Irina; Benne, Christian. Lesegebärden. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 191-214.

DOI: <https://doi.org/10.33675/2024-82538669>

IRINA HRON  
CHRISTIAN BENNE (Hg.)

# Lesegebärden



Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg



# LESESZENEN

Herausgegeben von  
IRINA HRON

Band 1

Wissenschaftlicher Beirat

Luisa Banki

Christian Benne

Aris Fioretos

Eva Geulen

Karin Kukkonen

Christina Lupton

Klaus Müller-Wille

André Schüller-Zwierlein





# Lesegebärden

Herausgegeben von

IRINA HRON

CHRISTIAN BENNE

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

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.

Diese Publikation wurde zur Gänze aus Mitteln  
des Austrian Science Fund (fwf)  
[m 2575-g30] gefördert.

Begutachtet und für die Publikation empfohlen  
von Prof. Dr. Martin Endres.

Umschlagbild  
© Nina Stoelting: *Etude* (2022)

Universitätsverlag Winter GmbH  
Dossenheimer Landstraße 13  
D-69121 Heidelberg  
[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)

TEXT: © 2024 Irina Hron und Christian Benne

GESAMTHERSTELLUNG: Universitätsverlag Winter GmbH, Heidelberg, 2024

ISBN (Hardback): 978-3-8253-9571-1

ISBN (PDF): 978-3-8253-8669-6

DOI: <https://doi.org/10.33675/2024-82538669>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen  
4.0 International Lizenz.  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial.  
Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit  
Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert  
ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

KLAUS MÜLLER-WILLE

## Mit den Händen lesen. Beobachtungen zur taktilen Lektüre

In diesem Artikel wird es nicht um die Gesten gehen, mit denen Leser auf den Eindruck einer Lektüre reagieren, sondern um die Körper- und Handbewegungen, die direkt in den Akt der Lektüre involviert sind. Dass diese fundamentalen Gesten des Lesens lange Zeit aus dem Blick geraten sind, mag damit zu tun haben, dass das Lesen ab dem späten 18. Jahrhundert in erster Linie als geistige Tätigkeit begriffen wurde.<sup>1</sup> Interessanterweise wurde aber auch der ab den 1990er Jahre einsetzende Diskurs über die Materialität der Schrift lange Zeit von visuellen Metaphern dominiert, die sich an der Vorstellung des „Starrrens“ und einer entsprechend oszillierenden Wahrnehmung von Schriftbildern abarbeiten.<sup>2</sup> Erst im letzten Jahrzehnt ist die Aufmerksamkeit für den Umgang mit dem dreidimensionalen Buchkörper und die damit verbundenen körperlichen Praktiken des Lesens gestiegen. Insbesondere der körperliche Akt des Blätterns und die damit einhergehenden Dispositive und Diskurse sind in der Forschung aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet worden.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> So lautet die zugespitzte These, die Erich Schön in seinem Klassiker zum Verfall der Körperlichkeit des Lesens entwickelt. Vgl. Erich Schön: *Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlung des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart 1993.

<sup>2</sup> Vgl. dazu stellvertretend Gernot Grube / Werner Kogge / Sibylle Krämer (Hg.): *Schrift, Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005; Sibylle Strätling / Georg Witte (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München 2006; Aleida Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, Berlin 2014.

<sup>3</sup> Vgl. vor allem die beiden unterschiedlich profilierten Studien Christoph Schulz: *Poetiken des Blätterns*, Hildesheim 2015; Harun Maye: *Blättern/*

In diesem Aufsatz möchte ich theoretische Ausführungen zur „Lese-szene“ nutzen, um die Vorstellung einer taktilen Lektüre im Rückgriff auf ein skandinavisches Material zu systematisieren.<sup>4</sup> Grundlegend ist die Idee, dass sich das Lesen (wie das Schreiben) nur als prekär gerahmtes, heterogenes Ensemble verstehen lässt, in dem körperlich-gestische Regulierungen in ein komplexes Wechselverhältnis zu apparativen Steuerungen und sprachlich-semantischen Dynamiken treten.<sup>5</sup> Die drei nachfolgenden Abschnitte nehmen ihren Ausgang zunächst in den körperlich-handgreiflichen Praktiken des Haltens/Hebens/Weglegens, Berührens und Blätterns. Da diese Gesten des Lesens direkt mit dem Buchkörper verknüpft sind, lassen sich nur im Wechselverhältnis zur Leseapparatur des Buches und dem darin präsentierten Zeichenmaterial begreifen. Die nachfolgenden Abschnitte versuchen genau diesen Schnittstellen nachzugehen. Dabei sollen im Sinne der Leseszene aber vor allem literarische Verfahren skizziert werden, mit deren Hilfe man versucht hat, auf diese Schnittstellen aufmerksam zu machen und sie selbstreferentiell in die Textlektüre einzubeziehen.

### I. Heben, Halten, Weglegen – Dumpf-sensibles Lesen

Die fundamentalsten Handgriffe, die mit dem Gegenstand des Buches verknüpft sind, haben mit Bewegungen des Aufhebens, Haltens, Aus-der-Hand-Legens, Transportierens und Verräumens zu tun. Bei all diesen Praktiken wird das Buch nur als dumpf wahrgenommenes

*Zapping. Studien zur Kulturtechnik der Stellenlektüre seit dem 18. Jahrhundert*, Zürich 2019.

<sup>4</sup> Maßgebliche Anregungen zum Begriff der Leseszene liefert der Sammelband Irina Hron / Jadwiga Kita-Huber / Sanna Schulte (Hg.): *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Materialität*, Heidelberg 2020.

<sup>5</sup> Vgl. Rüdiger Campe: *Die Schreibszene, Schreiben*, in: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt am Main 1991, S. 759–772.

voluminöses Ding behandelt, das lediglich über ein Gewicht und ein dreidimensionales Format verfügt, auf das die körperlichen Bewegungsabläufe zu reagieren versuchen. Es gibt vermutlich nur wenige literarische Ansätze, in denen versucht wird, auf diesen grundlegenden Umgang mit dem Buchding Bezug zu nehmen. Mit seiner Novelle *Mogens* (1872; *Mogens*) liefert Jens Peter Jacobsen allerdings ein schönes Beispiel, das zeigt, zu welchem weitreichenden Spekulationen dieser fundamentale körperliche Aspekt des Lesens genutzt werden kann.

Auf den ersten Blick kreist die Novelle um eine tragisch endende Liebesgeschichte. Wir folgen den beiden Helden Mogens und Kamilla vom ersten Kennenlernen über den ersten Kuss bis zur Verlobung. Der Höhepunkt der Diegese bringt eine überraschende Wende. Kamilas Haus fängt Feuer und der hinzugeeilte Mogens muss tatenlos zusehen, wie sie in ein Flammenmeer stürzt. Nach einer Zeit der Krise und der Ausschweifung lernt Mogens Thora kennen, die er schließlich ehelichen wird. Das Glück stellt sich nicht sofort ein. Seine Frau muss ihm erst helfen, seine inneren Dämonen zu überwinden.

Auch wenn diese Paraphrase der Diegese wesentlich Handlungsmomente des Textes widerspiegelt, geht sie völlig an der Novelle Jacobsens vorbei. Denn der Text handelt keineswegs vom Verlauf der Liebesgeschichten, sondern von schwer zu fangenden Stimmungen, nebulösen Atmosphären, ephemeren Eindrücken und flüchtigen emotionalen Verstörungen. Dieses phänomenologisch anmutende Interesse für Oberflächenphänomene deutet sich vor allem in langen Beschreibungen von Naturszenen und Interieurs an, die um Farbnuancen, Gerüche und haptisches Erleben (Druck- und Hitzeempfinden, Reizungen, Irritationen) kreisen. Zurecht hat Dan Ringgaard darauf aufmerksam gemacht, dass Jacobsen eine der ersten Ökofiktionen entwickelt, indem er vor allem klimatischen Beschreibungen (allen möglichen Formen von Wetterphänomenen, Temperatur- und Druckverhältnissen) einen großen Raum gibt.<sup>6</sup> Das Interesse

<sup>6</sup> Dan Ringgaard: *Vejret i, Mogens*, in: *Passage* 77 (2017), S. 23–34.

für diffuse und auch nur diffus erfahrbare Phänomene deutet sich schon am Anfang der Novelle an:

Det var trykkende hedt, Luften flimrede af Varme, og saa var det saa stille; Bladene hang og sov paa Tærne, der var ikke Andet, der rørte sig, end Mariehønsene derhenne paa Nælderne og lidt vissent Løv, der laa i Græsset og krøllede sig sammen med smaa, pludselige Bevægelser, som om det krympede sig under Solens Straaler.<sup>7</sup>

Es war drückend heiß, die Luft flimmerte vor Wärme, und dann war es so still; die Blätter hingen und schliefen an den Bäumen, es war nichts anderes, was sich rührte, als die Marienkäfer auf den Nesseln und etwas verwelktes Laub, das im Gras lag und sich mit kleinen, plötzlichen Bewegungen zusammenkräuselte, als ob es unter den Strahlen der Sonne schrumpfte.<sup>8</sup>

Dass nicht nur das Laub, sondern auch die Aktanten auf Druckverhältnisse, Temperaturen und andere Wetterphänomene reagieren, wird weiterhin durch eine Szene unterstrichen, in der der Held von einem plötzlich einsetzenden Regenschauer überschüttet wird.

Das Interesse für die entsprechenden Phänomene kommt auch in dem Dialog zum Ausdruck, den Thora und Mogens am Ende der Erzählung über Natur und Naturphänomene führen. Dabei versichert Mogens, dass er sich wie Thora nicht für „Aussichtsplattformen und Hänge mit Treppen“ („Udsigtsbænke og Bakker med Trapper“) interessiere, mit deren Hilfe die Natur „feierlich angerichtet“ („høitideligt anrettet“) werde.<sup>9</sup> Seine Vorliebe gelte vielmehr der alltäglichen Natur – „jedem Blatt, jedem Zweig, jedem Lichtschimmer und jedem Schatten“ („hvert Blad, hver Kvist, hvert Lysskjær og hver

<sup>7</sup> JP Jacobsen: *Mogens*, in: JP Jacobsen: *Lyrisk og prosa*. Hg. von Jørn Erslev Andersen / Esther Kielberg, København 1993, S. 105–138, hier S. 105.

<sup>8</sup> Übersetzungen aus dem Skandinavischen stammen hier und im Folgenden von mir, KMW.

<sup>9</sup> Jacobsen: *Mogens*, a. a. O., S. 133.

Skygge“) –, an der er sich immer erfreuen könne.<sup>10</sup> Seine weiteren Erläuterungen führen ihn schließlich zu den Farben, Bewegungen und Formen, die keine Umrisse und Konturen bilden, sondern sich über fortlaufende Bewegungen konstituieren:

Ja jeg kan ikke forklare det, men det ligger i Farven, i Bevægelsen og i den Form, det har, og saa i det Liv, det er i det, Safterne, der stiger op i Træer og Blomster, Solen og Regnen, der faar dem til at vokse, og Sandet, der fyger sammen i Bakker, og Regnskylkene, der furer og kløver Skrænterne, aal det kan slet ikke forstaas, naar jeg skal forklare det.<sup>11</sup>

Ja, ich kann es nicht erklären, aber es liegt in der Farbe, in der Bewegung und in der Form, die sie hat, und auch in dem Leben, das in ihr ist, die Säfte, die in den Bäumen und Blumen aufsteigen, die Sonne und der Regen, die sie zum Wachsen bringen, und der Sand, der in Hängen zusammenwirbelt, und die Regenschauer, welche die Böschungen furchen und teilen, oh! das lässt sich überhaupt nicht verstehen, wenn ich es erklären soll.

Die Beschreibung der Naturformen kann auch auf die Wahrnehmung der Figuren übertragen werden, die in ihren schwer zu verstehenden Stimmungen und Impulsen ebenfalls untergründigen Regungen und diffusen körperlichen Antrieben zu folgen scheinen.

Interessanterweise nun scheint Jacobsen auch über die Lektürewiese nachzudenken, die angemessen auf das eigenwillige Interesse an Oberflächenformen reagiert, um das die Dialoge der Figuren und die Beschreibungen der heterodiegetischen Erzählinstanz kreisen. Zumindest baut er eine kleine Serie von Leseszenen in den Text ein, die alle eher von einem oberflächlichen Umgang mit Büchern denn von tiefschürfenden Interpretationen handeln.

So wird das entscheidende zweite Treffen und eigentliche Kennenlernen zwischen Kamilla und Mogens von einer merkwürdigen Beschreibung des Helden eingeleitet, der in den Augen von Kamilla ganz von einer Buch-Lektüre geprägt ist, die sich nicht nur im Ausdruck

<sup>10</sup> Ebd., S. 133.

<sup>11</sup> Ebd., S. 133.

seiner Augen, sondern auch in seinem Haar und seinen Händen manifestiert:

Justitsraadens Datter blev lidt forskrækket, da hun i ham gjenkjendte Mennesket, der havde sunget i Regnveiret. Men han saae saa rar og fraværende ud; det var tydeligt, at han kom lige fra en Bog, det kunde man see paa Udtrykket i hans Øine, paa hans Haar og paa hans Hænder, der slet ikke vidste, hvor de vare.<sup>12</sup>

Die Tochter des Justizrats erschrak ein wenig, als sie in ihm den Menschen wiedererkannte, der im Regen gesungen hatte. Aber er sah so liebenswürdig und abwesend aus; es war deutlich, dass er direkt von einem Buche kam, das konnte man am Ausdruck seiner Augen sehen, an seinem Haar und an seinen Händen, die gar nicht wussten, wo sie waren.

Diese Beschreibung von Mogens findet eine Entsprechung in der Beschreibung Kamillas, die im Bett liegt und sich ausgerechnet darüber ärgert, dass das Lob „Dame bis in die Fingerspitzen“ („Dame til Fingerspidserne“) nicht ihr galt.<sup>13</sup> Mit ihrer nachfolgenden oberflächlichen Lektüre scheint sie fast eine Art Gegenbeweis erbringen zu wollen:

Saa [...] gik [hun] i Seng, tog en lille elegant Bog fra Etageren ved Sengen, slog op paa den første Side og læste et lille skrevet Digt igjennem med en træt, bitter Mine, lod Bogen falde paa Gulvet, og brast i Graad; saa tog hun sagtmødig Bogen op igjen, lagde den paa sin Plads og slukkede Lyset.<sup>14</sup>

Darauf [...] ging [sie] ins Bett, nahm ein kleines, elegantes Buch von der Etage neben dem Bett, schlug es auf der ersten Seite auf und las ein kleines geschriebenes Gedicht mit einer müden, verbitterten Miene durch, ließ das Buch auf den Boden fallen und begann zu weinen; dann hob sie das Buch sacht wieder auf, legte es an seinen Platz und löschte das Licht aus.

<sup>12</sup> Ebd., S. 109.

<sup>13</sup> Ebd., S. 112.

<sup>14</sup> Ebd.

Auch an anderen Stellen begnügen sich die Figuren damit, Bücher hervorzuholen, ohne sie zu lesen. Interessanterweise wird diese Form der allein auf die Haptik bezogene Lektüre dabei deutlich mit dem Empfinden von Wetterphänomenen enggeführt, die eine zentrale Rolle im Text spielen:

Mogens gik og søgte efter et Sted, hvor der var Læ, men det syntes at blæse paa alle Sider af Kirken. Han kastede sig ved Diget og tog en Bog op af Lommen; det blev dog ikke til Noget med Læsningen; hvergang der gik en Sky for Solen, syntes han, det blev for koldt, og tænkte paa at reise sig, men saa kom Lyset igjen og fik ham til at blive liggende.<sup>15</sup>

Mogens ging und suchte nach einer Stelle, wo es windgeschützt war, aber der Wind schien an allen Seiten der Kirche zu blasen. Er warf sich am Graben nieder und zog ein Buch aus der Tasche; aber es wurde doch nichts mit dem Lesen; jedes Mal, wenn eine Wolke an vor die Sonne zog, meinte es, dass es zu kalt wurde und dann dachte er daran aufzustehen, aber dann wurde das Licht wieder hell und brachte ihn dazu liegenzubleiben.

Die Reihe dieser signifikanten Leseszenen wird durch ein letztes Beispiel abgeschlossen, das nun eine zentrale Rolle in der Liebesgeschichte zwischen Mogens und Thora spielt. Wieder treffen wir auf einen Helden, der sogar die Augen schließt und alleine mit den Händen zu lesen scheint:

Han gik ind i sit Værelse. Han vilde læse og tog en Bog, han læste, men han anede ikke hvad, – hun skulde dog ikke være kommet Noget til! nei, hvor skulde hun det? Han blev alligevel bange, det kunde dog være, – nei, han kunde ikke udholde det; han listede sig stille hen til hendes Dør; nei, der var saa tyst og saa fredeligt; naar han nøie lyttede, syntes det ham, at han kunde høre hendes Aandedrag, – hvor hans Hjerte bankede, han syntes, han kunde høre det med. Han vendte tilbage til sit Værelse og sin Bog. Han lukkede Øinene.<sup>16</sup>  
(176–177)

<sup>15</sup> Ebd., S. 130.

<sup>16</sup> Ebd., S. 136.

Er ging auf sein Zimmer. Er wollte lesen und nahm ein Buch, er las, aber er ahnte nicht was, – ihr konnte doch nichts zugestoßen sein! – Nein, wie sollte es auch? Er wurde trotzdem ängstlich, es könnte doch sein, – Nein, er konnte es nicht aushalten; er schlich leise an ihre Tür; nein, es war so still und so friedlich; wenn er genau lauschte, schien es ihm, dass er ihre Atemzüge hören könne, – wie sein Herz schlug, ihm schien, dass er auch das hören könne. Er ging zurück in sein Zimmer und zu seinem Buch. Er schloss die Augen.

Die Reihe von vier Leseszenen zeigt, dass Jacobsen offenbar bewusst über eine körperliche Form von empfindsamer Lektüre nachdenkt, die angemessen auf das Interesse des Textes für kaum spürbare Stimmungen, Atmosphären, Irritationen oder Reizungen reagiert.

## II. Berühren und berührt werden – Spürend lesen

Während der letzte Abschnitt vom unbewussten oder zumindest nur dumpf wahrgenommenen bloßen Umgang mit dem Ding Buch handelt, wird es im Folgenden um die körperlichen Praktiken gehen, die im engeren Sinne mit dem Akt der Lektüre verknüpft sind. Die auf das Buch gestützte Lektüre ist unbedingt an körperlich Praktiken gebunden, die zunächst im Halten des Buches bestehen, bei dem immer ein direkter Kontakt zu Buchrücken und Papier besteht. Wird die Lektüre unmittelbar unterbrochen, legen wir einen Finger ins Buch, um die Stelle im Text zu markieren, an der wir uns befinden. Selbst wenn das Buch auf einem Tisch gelesen wird, fahren die Finger bisweilen über das Papier, um Zeilen zu verfolgen, oder ein Umschlagen der Seiten zu verhindern. All diese Bewegungen gehen mit taktilen Empfindungen einher, die maßgeblich von der Qualität des Papiers – Rauheit, Dichte, Stärke, Gewicht – und der Beschaffenheit des Covers oder Bucheinbandes bestimmt werden.

Schon früh versuchen Autoren, diese haptische Dimension des Lesens in ihren Texten zu thematisieren und auf diese Weise gezielt in die Rezeption einzubinden. Ein reichhaltiges Material für entsprechende Strategien bieten Briefe, bei denen der häufig fetischisierende Bezug zur Materialität der Zeichenträger eine besondere Rolle

spielt.<sup>17</sup> Aber auch literarische Texte greifen auf eine ganze Bandbreite von metaleptische Strategien zurück, um die Materialität des Papiers zu betonen, auf denen Gedichte oder Prosatexte abgedruckt sind.<sup>18</sup>

Spätestens in der Lyrik des Modernismus werden entsprechenden Schreibverfahren sprachtheoretisch profiliert, um metaphorisch über eine taktile Erfahrung der Sprache nachzudenken, die buchstäblich gespürt und begriffen werden soll.<sup>19</sup> Im ersten Manifest für eine konkrete Poesie versucht der Schwede Öyvind Fahlström diese sprachtheoretischen Überlegungen noch weiter zu treiben.<sup>20</sup> Dabei nutzt er die zentrale Vorstellung von einer Dinglichkeit der Sprache, die er mit dem schwedischen Wort „BORD“ (schwed. „bord“ = „Tisch“; schwed. „ord“ = „Wort/Worte“) zum Ausdruck bringt, um die Funktion der Poesie entsprechend handwerklich zu definieren und von einem „Kneten“, „Kaputtkneten“ und „Pressen“ („knåda“, „sönderknåda“ und „krama“) der Sprache zu sprechen.<sup>21</sup>

Seit dem Aufstieg der digitalen Medien hat der Bezug auf die haptische Dimension des Lesens nochmals an Bedeutung gewonnen,

<sup>17</sup> Vgl. dazu die Beiträge in Waltraud Wiethölter / Anne Bohnenkamp (Hg.): *Der Brief – Ereignis und Objekt*, Frankfurt am Main 2010.

<sup>18</sup> Vgl. dazu Lothar Müller: *Weisse Magie. Die Epoche des Papiers*, München 2012; Klaus Müller-Wille: *Sezierte Bücher. Hans Christian Andersens Materialästhetik*, Paderborn 2017, S. 261–273. Vgl. auch den Beitrag von Patrizia Huber in diesem Band.

<sup>19</sup> Vgl. stellvertretend dazu Thomas Seiler: ‚Det taktile språk‘ oder ‚hendes tause samtale med verden‘ – Überlegungen zu einer Poetik der Hände (Børli, Celan, Hofmo), in: Heiko Uecker (Hgg.): *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte*, Frankfurt am Main 1997, S. 137–156.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Jesper Olsson: *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, Stockholm 2005, S. 41–129; Antonio Bessa: *Öyvind Fahlström. The Art of Writing*, Evanston 2008, S. 3–30.

<sup>21</sup> Öyvind Fahlström: *Håtilla Ragulpr på fåtskliaben. Manifest för konkret poesi* (1953), in: Öyvind Fahlström: *Bord – Dikter 1952–55*, Stockholm 1966, S. 57–61, hier S. 60.

wobei die Berührung des Papiers auf verschiedene Art und Weise akzentuiert und für poetologische Reflexionen genutzt wurde. Dies kann im Folgenden nur an zwei sehr unterschiedlich profilierten Positionen aus der skandinavischen Gegenwartsliteratur exemplifiziert werden.

2004 publiziert der Däne Niels Lyngsø mit *Morfeus* (2004; *Morpheus*) eine aufwendig gestaltete Anthologie, in der er Lyrik und poetologische Essays nebeneinander abdruckt.<sup>22</sup> Das über Ringe geheftete Buch ist nicht paginiert und verfügt über keinen Anfang und kein Ende. Die Nähe zu Verfahren der Experimentalliteratur der 1960er Jahre wird auch im Satzspiegel und der Typographie von *Morfeus* deutlich. Die Texte sind in unterschiedlichen Richtungen horizontal, vertikal, auf dem Kopf stehend, spiegelverkehrt oder diagonal abgedruckt, so dass sich noch nicht einmal bestimmen lässt, wie das Buch gehalten werden soll. Die durch die Ringheftung sowie die fehlende Paginierung markierte Offenheit des Textes sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass *Morfeus* über relativ klare Strukturprinzipien gegliedert wird. Grundlegend ist die Aufteilung in sieben Textabschnitte. Jeder dieser Textabschnitte enthält die gleichen Elemente (eine Terzine, ein nummeriertes Pyramidengedicht, zwei Hypertext zu Adolf Wilhelm Schack von Staffeldts *Vanvidsrige*, ein Traumgedicht, ein Figurengedicht, vier grau gedruckte Wortlisten). Während die Segmentierung des Textes dazu einlädt, die Abschnitte einzeln für sich zu lesen, regen die erwähnten Serien dazu an, andere Zusammenhänge zu stiften.

Die Serien der Gedichte werden von den Serien dreier Prosaabschnitte begleitet, die Lyngsø mit den Überschriften „Syngende arkitektur“ (Singende Architektur), „De poemata natura“ und „Erfaring“ (»Erfahrung«) versieht. In diesen Serien präsentiert er das poetologische Konzept der Gedichtsammlung. Dabei verweist der Titel „De poematum natura“ auf einen der wichtigsten Gewährs-

<sup>22</sup> In diesem Abschnitt greife ich zum Teil auf einen älteren, auf Dänisch publizierten Artikel zurück. Vgl. Klaus Müller-Wille: *Om hudens poesi. Niels Lyngsøs trilogi 'Stof', 'Force majeure' og 'Morfeus'*, in: *Kritik* 189 (2008), S. 96–105.

männer seiner Poetik. Lyngsø lehnt sich vor allem an Michel Serres' Interpretation von *De rerum natura* an, der in Lukrez und seinem philosophischen Impulsgeber Epikur die ersten Vertreter eines konsequent materialistischen Denkens erkennt.<sup>23</sup> In Anlehnung an Überlegungen von Serres geht Lyngsø auf die atomistische Idee ein, dass die Welt aus einem Netzwerk von einer beschränkten Anzahl von Grundelementen bestehe, die sich auf einer fluktuierenden Grundlage in stets neuen Konstellationen gruppieren und dadurch eine unerschöpfliche Anzahl von natürlichen Lebensformen verwirklichen. Mit Lukrez bezeichnet er diese Netzwerke als Stoffe, Gewebe, Schleier oder Häute und entsprechend kündigen die Untertitel seiner Essays eine Auseinandersetzung mit dem Schleier der Welt, dem der Dinge, des Körpers, der Seele, des Werkes, des Gedichtes sowie mit den poetischen Schleiern an. Dabei interessiert sich Lyngsø nicht nur für den Gedanken einer fortlaufenden Morphogenese atomarer Strukturen, sondern auch für die Idee, dass unterschiedliche atomare Netzwerke – Schleier oder Häute – interagieren und sich gegenseitig beeinflussen beziehungsweise ineinander verweben (man könnte buchstäblich von der Idee des Stoff-Wechsels sprechen). Im Zentrum von Lyngsøs poetologischen Spekulationen steht der Versuch, die antike Vorstellung des Simulakrums wiederzubeleben. Entsprechend spielt er in seinen Texten wieder und wieder auf den bekannten Gedanken Lukrez' an, dass die Wahrnehmung vermittels durchsichtiger Häutchen (eben Simulakra) übertragen werden, die sich von den Dingen ablösen und physisch auf die entsprechenden Rezeptionsorgane des Menschen einwirken. Zunächst versucht Lyngsø dieses Bild über den Rekurs auf die physische Grundlage jeglicher Wahrnehmung plausibel zu machen:

<sup>23</sup> Von der intensiven Beschäftigung Lyngsøs mit der Philosophie von Michel Serres zeugt nicht zuletzt seine Dissertation Niels Lyngsø: *En eksakt rapsodi. Om Michel Serres' filosofi*, København 1994. Im Kontext der hier resümierten Diskussion ist insbesondere die Auseinandersetzung mit Serres' Studie *Cinq Sens* (1985) zentral. Vgl. Michel Serres: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt am Main 1993.

Kroppens overflade er en flimrende film, et changerende tæppe af halvgennemtrængelige hinder (nethinder, trommehinder, slimhinder) hvis forskelligartede teksturer sættes i svingninger af sanseindtryk, simulakrer. Hudens membraner oscillerer, sitrer, summer, den sande krop vibrerer.<sup>24</sup>

Die Oberfläche des Körpers ist ein flimmernder Film, ein changierender Teppich von halbdurchlässigen Häuten (Netzhäuten, Trommelfelle, Schleimhäuten) deren verschiedenartige Texturen durch die Sinneseindrücke, die Simulakra, in Bewegung gesetzt werden. Die Membrane der Haut oszillieren, zittern, summen, der wahrnehmende Körper vibriert.

Ausgehend von dieser Vorstellung eines im fortlaufenden Strom der Simulakra vibrierenden Körpers entwickelt Lyngsø die Idee eines physisch gedachten Impressionismus. Dabei bestimmt er die Einbildungskraft nicht mehr als ein rein poetische, formschöpfende Kompetenz, sondern als ein gesteigertes Eindrucks- oder Erfahrungsvermögen. Obwohl dieses Eindrucksvermögen mit aller Deutlichkeit als eine „körperliche Realität“ bezeichnet wird, wird es keineswegs als passive Fähigkeit oder gar als Fähigkeit zu einer reinen Passivität beschrieben. Vielmehr versucht Lyngsø die poetische Tätigkeit als eine Art Schwebezustand zu beschreiben, bei dem sich körperlich-physische Reaktion und ein kreativer Gestaltungsakt wechselseitig bedingen. Die paradox-anmutende Vorstellung einer solchen phantasievoll-realen Wahrnehmung, bei der sich die Momente des „Formens“ und „Geformt-Werdens“ die Waage halten, illustriert Lyngsø sehr schön an der Perzeption von fließenden Wolkenbildern, bei welcher der Beobachter in der Lage sein muss, sich gleichzeitig zerstreut be-eindrucken zu lassen wie aufmerksam nach stets neuen Figurationen zu suchen.

Die Überlegungen zu diesen komplexen Wahrnehmungsformen prägen nicht nur die produktionsästhetischen Ausführungen Lyngsøs, sondern schlagen sich auch in seinen rezeptionsästhetischen Refle-

<sup>24</sup> Niels Lyngsø: *Morfeus, Digte & poetik*, København 2004, [nicht paginiert].



Lyset er vildt infiltreret af myoser og løsner først op i disens massage, blir hængende skønt solen er væk, trægheden, iris, pupil, blinde plet & Lyde blir tydeligere i tåge, forplanter sig i vandpartikler som former den bølge af blomster, der bærer verden frem til buegangene, sneglen, forgården, ind & Lugte er usynlige faner af mørnet viskose der melder sig med små smæld og svirper deres trævler op mod næsens nervespidser så den løftes og vejrer & Alt er berøring, strejf, strøg, kontakt, kontinuitet, affinitet, fingerspids, nippel, nakkehår, håndskrift og synonymy i kædedans så langt huden rækker & Tunge tunge, tunge kloge tunge sætter sødt og salt på spidsen, surt langs siderne, bittert på bagtungen nærmest svælgets rallende slugt<sup>25</sup>

Das Licht ist wild infiltriert von Mioisis und löst sich erst in der Massage des Dunstes auf, bleibt darin hängen, obwohl die Sonne verschwunden ist, Trägheit, Iris, Pupille, blinder Fleck & Laute sind deutlicher im Nebel, verpflanzen sich in Wasserpartikeln, die die Welle von Blumen formen, welche die Welt forttragen zu Bogen-gang, Schnecke, Vorhof, hinein & Gerüche sind unsichtbaren Fahnen von zermürbter Viskose, die sich mit kleinen Klatschen melden, und ihre Fasern hinauf in die Nervenspitzen der Nase brennen, so dass sie sich hebt und wittert & Alles ist Berührung, Streifen, Streichen, Kontakt, Kontinuität, Affinität, Fingerspitze, Nippel, Nacken-haar, Handschrift, und Synonyme im Reigen, so lange die Haut reicht & Schwere Zunge, schwere kluge Zunge setzt süß und salzig an die Spitze, sauer längs den Seiten, bitter auf die Zungenwurzel am nächsten zur röchelnden Schlucht des Rachens

Die Art und Weise, wie alle Sinne konsequent in taktile Berührungen überführt werden, scheint unmittelbar mit der auffälligen Gestaltung des Buchs verbunden zu sein. Da die Texte nicht einheitlich formiert sind, muss man das Buch bei der Lektüre fortlaufend wenden. Dabei sind die Texte auf einem festen, fast kartonartigen Papier gedruckt, das man beim ebenfalls ungewohnten Blättern des über eine Ringbindung gehefteten Buches nahezu zwangsläufig haptisch wahrnehmen muss. Bei all dem kreist Lyngsøs Poetik, die solchermaßen auf eine Dominanz des Haptischen abzielt, um ein Wechsel-

<sup>25</sup> Ebd., [nicht paginiert].

spiel zwischen Berühren und Berührtwerden, die letztlich auch auf eine chiasmatische Verschränkung von körperlichen und hermeneutischen Praktiken abzielen scheint.

Genau da manifestiert sich eine entscheidende Differenz zu anderen Versuchen, die Körperlichkeit des Lesens für poetologische Reflexionen zu nutzen. Entsprechende Unterschiede lassen sich gut an den Überlegungen zu einer „Biologie der Literatur“ illustrieren, welche der Schwede Aris Fioretos in einer ganzen Reihe von Essays nachgeht.<sup>26</sup> Zunächst deckt sich Fioretos Interesse mit demjenigen Lyngsøs. Auch er interessiert sich für körperliche Effekte des Lesens, die er etwa mit der von Nabokov entlehnten Metapher eines „Lesens mit dem Rückgrat“ zum Ausdruck bringt:

I den anförda uppsatsen [„goda författare, goda läsare“] betraktar han [Nabokov] ryggraden som läsarens viktigaste kroppsdel, eftersom det är där vi upplever den rysning som sägs vara det säkraste tecknet på litteratur.<sup>27</sup>

In dem angeführten Aufsatz [„Gute Autoren, gute Leser“] betrachtet er [Nabokov] das Rückgrat als das wichtigste Körperteil des Lesers, da wir dort den Schauer erleben, der als sicherstes Zeichen für Literatur gilt.

Auch der Essay „Veka intervaller (bara några punkter)“ (2007; „Weiße Intervalle (nur ein paar Punkte)“) kreist allein um die Körperlichkeit des Lesens. Dies wird schon durch den Einsatz von drei signifikanten Abbildungen signalisiert: H. Ostis *Fotografie eines lesenden Mannes* (1880er Jahre), die den kahlen Kopf eines an einem Tisch sitzenden und über ein Buch gebeugten Lesers zeigt, Vilhelm Hammershøis Gemälde *Interiør med ung læsende man* (1898; *Interieur mit lesenden jungen Mann*), der eine stehende lesende Figur in

<sup>26</sup> Die in den 2000er Jahren an unterschiedlichen Orten publizierten Essays sind gesammelt in Aris Fioretos: *Vidden av en fot*, Stockholm 2008.

<sup>27</sup> Aris Fioretos: *Vatten, gåshud. Ett otal ord om romanen. Essä*, Stockholm 2016, S. 71.

Szene setzt,<sup>28</sup> und schließlich René Magrittes Malerei *La Lectrice Soumise* (1928; *Die fügsame Leserin*), welche eine Leserin wiedergibt, die direkt mit ihrem Buch zu interagieren und zu verschmelzen scheint. In seiner Interpretation der Bilder begnügt sich Fioretos allerdings nicht mit einem Rückgriff auf die taktilen Qualitäten jeder Lektüre. Vielmehr versucht er, den verstörenden Aspekten nachzugehen, welche die Interaktion zwischen der körperlichen und der semiotischen Form der Lektüre begleiten. Grundlegend ist dabei die Auffassung, dass das körperlich erfahrende Buch im Akt der Lektüre auf unheimliche Weise auf die eigene – nun buchhaft überformte – Körpererfahrung zurückwirkt:

När jag läser, än idag helst liggande, upplever jag en utsträckning inte i tiden utan i rummet. Horisontell är jag inte längre ,apa, man, fågel eller ens fisk', som Brodsky skriver, ,utan geologisk tillhörighet'. Min kropp och dess omsorger har blivit strata på några famnars djup i den skiktning där texten för tillfället bilder yta. Teorier om texten som palimpsest – ett dokument i vilket olika skriftlager och betydelseskikt existerar i något slags samtidighet – tar sällan hänsyn till denna omständighet.<sup>29</sup>

Wenn ich lese, bis heute am liebsten liegend, erlebe ich keine Ausstreckung in der Zeit, sondern im Raum. Horizontal bin ich nicht mehr ,Affe, Mann, Vogel oder sogar Fisch', wie Brodsky schreibt, ,sondern ohne geologische Zugehörigkeit'. Mein Körper und seine Erfahrungen sind einige Faden tiefen Schichten geworden in der Schichtung, dessen Oberfläche jetzt von dem Text gebildet wird. Theorien vom Text als Palimpsest – als ein Dokument, in dem unterschiedliche Schriftlagen und Bedeutungsschichten in einer Art Gleichzeitigkeit nebeneinander existieren – nehmen auf diesen Umstand selten Rücksicht.

<sup>28</sup> Vgl. hierzu den Artikel von Irina Hron: „*Quasi una Fantasia*. Die Lust am Leser.“ in: Hron / Kita-Huber / Schulte: *Leseszenen*, a. a. O., S. 31–41, der direkt auf Hammershøis Gemälde im Kontext der Leseszenenforschung Bezug nimmt.

<sup>29</sup> Fioretos: *Vidden av en fot*, a. a. O., S. 78.

Da der Körper jedoch bei der Lektüre wie ein Schattenwesen präsent bleibt, interagieren imaginierte und reale Körperlichkeit während des Lesens auf gespenstische Weise miteinander,<sup>30</sup> was sich schließlich in der euphorischen Leseerfahrung einer simultanen An- und Abwesenheit des Körpers niederschlagen kann:

När jag läser lämnar jag inte den (ändliga) fysiska världen för att träda in i något skriftens (permanentade) lyckorike – befriad ur knotornas fångsel, fri att njuta andars sällskap i snarare än *under* en nyttolös tidsrymd. Kroppen är ‚där‘ under läsningen. Ofta registrerar den otålighet, när en roman tvingar mig ut på transportsträckor, temperaturväxlingar då det hettar till i ett undangömt kapitel. Den *sufflerar* alltså handlingen. [...] Det är just det: läser gör man bara som jag-i-egenskap-av-icke-jag. Vilket förklarar den känsla av upprymdhet som kan komma över en i sällskapet av böcker.<sup>31</sup>

Wenn ich lese, verlasse ich die (endliche) physische Welt nicht, um in irgendein (permanent gemachtes) Glücksreich der Schrift einzutreten – befreit aus dem Gefängnis der Knochen, um befreit die Gesellschaft der Geister *in* eher als *unter* einem nutzlosen Zeitraum zu verbringen. Der Körper ist während des Lesens ‚da‘. Oft registriert er Ungeduld, wenn ein Roman mich auf Transportstrecken oder Temperaturwechsel hinauszwingt, wenn es in einem versteckten Kapitel heiß hergeht. Er *souffliert* also die Handlung. [...] Genau darum geht es: Man liest als Ich-in der-Eigenschaft-eines-Nicht-Ich. Was auch das Gefühl der Euphorie erklärt, das einen in der Gesellschaft von Büchern überkommt.

### III. Kippunkte – Blätternd lesen

Es ist davon auszugehen, dass Fioretos eigenwillige Ausführungen zur Körperlichkeit des Lesens auch von seiner eingehenden Benjamin-Lektüre geprägt sind.<sup>32</sup> Nicht nur die berühmten Leseszenen in der

<sup>30</sup> Vgl. hierzu den Beitrag von Christian Benne in diesem Band.

<sup>31</sup> Fioretos: *Vidden av en fot*, a. a. O., S. 78–79.

<sup>32</sup> Immerhin schreibt Fioretos eine Doktorarbeit, die sich in einem zentralen

*Berliner Kindheit* (1900) betonen das intrikate Wechselverhältnis zwischen Buch und Kind.<sup>33</sup> Auch Benjamins Beschreibungen des lesenden Kindes in der *Einbahnstraße* kreisen um die Idee, dass sich das Kind durch die Interaktion mit dem Buch körperlich fundamental verwandelt. Diese Beschreibungen hängen offensichtlich eng mit Überlegungen zum „versteckten Kind“ zusammen, die Benjamin im direkten Anschluss an die Abschnitte zum „lesenden Kind“ in der *Einbahnstraße* entwickelt. Schon dort ist die Rede davon, dass das Kind „in der Stoffwelt eingeschlossen“ sei, die ihm „ungeheuer deutlich“ werde und „sprachlos nah“ komme: „Das Kind, das hinter der Portiere steht, wird selbst zu etwas Wehendem und Weißem,

Kapitel mit der *Berliner Kindheit* beschäftigt. Vgl. Aris Fioretos: *Det kritiska ögonblicket. Hölderlin, Benjamin, Celan*, Stockholm 1991, S. 71–133.

- <sup>33</sup> Grundlegend zu Benjamins Faszination für die (der Perspektive des Erwachsenen per se entzogene) Kindheit – und insbesondere zu dem kindliche Schreiben, dem kindliche Lesen und dem kindlichen Sprach- und Dinggebrauch – sowie zu Benjamins Bemühungen, die Kindheit entgegen einer bürgerlichen Tradition als »unheimliches« Phänomen zu begreifen – vgl. Davide Giuriato: *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939)*, München 2006. Die Ausführungen zur kindlichen Lektüre finden sich weit verstreut in Benjamins Schriften. Neben seinen Überlegungen in »Aussicht ins Kinderbuch« sind insbesondere sein Radiovortrag »Kinderliteratur« (1929), mehrere kürzere Artikel und Rezensionen zu alten Kinderbüchern und zeitgenössischen Lesebüchern, die Einträge zu »Das lesende Kind« in der *Einbahnstraße* (1928) sowie mehrere Episoden aus der posthum veröffentlichten *Berliner Kindheit um 1900* (1950) – etwa zum Lesekasten oder den Knabenbüchern – zu erwähnen. Grundlegende Angaben zu den entsprechenden Texten finden sich u. a. in Helga Karrenbrock: *Lese-Zeichen. Das Lesen, die Kinder und die Bücher bei Walter Benjamin*, in: Klaus Garber / Ludger Rehm (Hgg.): *benjamin global. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992*. Bd. 3. München 2000, S. 1511–1525. Auch Arbeiten zu Benjamins Lektüרתheorie nehmen ihren Ausgang in seinen Ausführungen zum lesenden Kind. Vgl. u. a. Anja Lemke: *Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins ‚Berliner Kindheit um neunzehnhundert‘*, Würzburg 2008, S. 71–116.

zum Gespenst“.<sup>34</sup> Ähnliche Vorstellungen prägen auch Benjamins Essay *Aussicht ins Kinderbuch* (1926), in dem er sich zunächst mit einer Leseszene aus einem Märchen von Hans Christian Andersen auseinandersetzt:

In einer Geschichte von Andersen kommt ein Bilderbuch vor, das ‚für das halbe Königreich‘ erkaufte war. Darin war alles lebendig. ‚Die Vögel sangen und die Menschen gingen aus dem Buche heraus und sprachen.‘ Wenn aber die Prinzessin das Blatt umwandte, ‚sprangen sie gleich wieder hinein, damit keine Unordnung entstehe‘. Niedlich und unscharf, wie so vieles, was er geschrieben hat, geht auch diese kleine Erdichtung haargenau an dem vorbei, worauf es hier ankommt. Nicht die Dinge treten dem bildernen Kind aus den Seiten heraus – im Schauen dringt es selber als Gewölk, das mit dem Farbenglanz der Bilderwelt sich sättigt, in sie ein. Es macht vor seinem ausgemalten Buche die Kunst der taoistischen Vollendeten wahr: es meistert die Trugwand der Fläche und zwischen farbigen Geweben, bunten Verschlängen betritt es eine Bühne, wo das Märchen lebt.<sup>35</sup>

Trotz seiner Vorbehalte gegenüber Andersen nutzt Benjamin die im Märchen geschilderte Leseszene für sehr weitreichende Spekulationen über den Akt der am Bilderbuch ausgerichteten kindlichen Lektüre, die sich qualitativ von den Lesegewohnheiten der Erwachsenen abhebe. Zentral bei all diesen Überlegungen ist die dingtheoretische Vorstellung, dass das lesende Kind noch direkt mit dem Buch interagiere und dieses nicht als ein dem lesenden Subjekt unterworfenen Objekt behandle. Genau diese Überlegung scheint auch im Zentrum

<sup>34</sup> Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV:1, hg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser unter der Mitwirkung von Theodor W. Adorno / Gershom Scholem, Frankfurt am Main 1972, S. 83–148, hier S. 116.

<sup>35</sup> Walter Benjamin: *Aussicht ins Kinderbuch* (1926), in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV:2, hg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser unter der Mitwirkung von Theodor W. Adorno / Gershom Scholem, Frankfurt am Main 1972, S. 609–615, hier S. 609.

des oben zitierten Passus zu stehen, in dem Benjamin wohl nicht von ungefähr auf den spezifischen Umgang mit Bilderbüchern aufmerksam macht. Immerhin spricht er ja ganz explizit von dem „bildernden“ statt von dem „lesenden“ Kind.

Zunächst scheint Benjamin allergisch auf die Vorstellung zu reagieren, dass das Kind in der Leseszene von Andersens Märchen in die Rolle eines passiven und unsouveränen Rezipienten gedrängt wird. Dies bedeutet allerdings nicht, dass Benjamin die Eigendynamik des Mediums unterschätzt. Ganz im Gegenteil: Die zitierte Passage illustriert, dass er den rätselhaften Akt des Lesens über das komplexe Verhältnis zu begreifen versucht, welches sich zwischen den aktiv Lesenden und dem auf merkwürdige Weise ‚lebendigen‘ Buch entfaltet.<sup>36</sup> Dabei scheint er sich insbesondere für die Auswirkungen zu interessieren, welche die unterschiedlich perspektivierbare Materialität des Bilderbuches – „Seiten“, „Farbenglanz“, „farbiges Gewebe“ oder „bunte Verschlage“ – auf die kindlichen Leser ausübt.<sup>37</sup> Vor allem aber nutzt Benjamin die Metapher des Gewölks, in das sich die kindlichen Leser verwandeln, um auf die materiell-körperlichen Aspekte des am Gegenstand des Buches geschulten Lesens aufmerksam zu machen.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Es ist wichtig, diese Auflösung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses in Benjamins Konzeption des kindlichen Lesens zu betonen. Sie steht einerseits in einem engen Zusammenhang mit seinen Bemühungen, über die fundamentale Alterität des Kindes und das ‚Entmenschte an den Kindern‘ zu reflektieren – vgl. dazu Giuriato: *Mikrographien*, a. a. O., S. 15–26 –, und ist andererseits an seine ausgeprägten dingtheoretischen Interessen gebunden, die nicht zuletzt auch die Materialität des Buches betreffen – vgl. dazu die inspirierenden Ausführungen zum Zusammenhang zwischen Aura-Begriff und Lektürekonzept in Benjamins Proust-Studien in Ursula Link-Heer: *Benjamin liest Proust*, Köln 1997.

<sup>37</sup> Die besondere Betonung der Farbigkeit des Bilderbuches hängt eng mit Benjamins Überlegungen über das Farbsehen als einem Urphänomen der Phantasieanschauung zusammen. Ausführlich dazu vgl. Brüggemann 2007, S. 168–240.

<sup>38</sup> Ausführlich zur Metaphorik des schwer zu greifenden und wandelbaren ‚Gewölks‘, die eine zentrale Position in Benjamins Phantasiekonzeption

Ich habe schon an andere Stelle zu belegen versucht, dass Benjamins durchaus faszinierende Interpretation der Andersenschen Leseszene haarscharf an dem vorbeigeht, was Andersens Beschreibung interessant macht.<sup>39</sup> Nicht Andersen argumentiert „niedlich und ungenau“, sondern Benjamin selbst. Andersen geht es in der beschriebenen Leseszene nämlich weniger um das sich Vertiefen in die einzelnen Seiten eines Bilderbuchs, als um den Vorgang des Blätterns, des Umschlagens von Seiten und der durch diesen Vorgang ausgelösten Dynamiken. Mit anderen Worten scheint es Andersen nicht um das „bildernde Kind“ als vielmehr um das „blätternde“ Kind zu gehen.

Die von Benjamin angesprochene Szene entstammt dem Märchen *De vilde Svaner* (*Die wilden Schwäne*), das Andersen 1838 im ersten Heft der *Eventyr, fortalte for Børn. Ny Samling* (*Märchen, erzählt für Kinder. Neue Sammlung*) publiziert. Dass die Auseinandersetzung mit dem Lesen eine Schlüsselrolle in dem Text spielt, wird schon im ersten Absatz des Märchens betont. So greift Andersen sogar auf die Kombination der Motive von Spiegel und Buch zurück, um das Gewicht dieser selbstreflexiven Passage zu unterstreichen:

Langtborte herfra, der hvor Svalerne flyve hen, naar vi have Vinter, boede en Konge, som havde elleve Sønner og een Datter, *Elisa*. De elleve Brødre, Prindser vare de, gik i Skole med Stjerne paa Brystet og Sabel ved Siden; de skreve paa Guldtavle med Diamantgriffel og læste ligesaa godt udenad, som indeni; man kunde strax høre, at de vare Prindser. Søsteren *Elisa* sad paa en lille Skammel af Speilglas og havde en Billedbog, der var kjøbt for det halve Kongerige.<sup>40</sup>

einnimmt, vgl. das Kapitel „Wolkenwandelbarkeit von Farbe und Sprache/Gestaltung: Enttaltung – mimologische Traumspiele“ in Heinz Brüggemann: *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg 2007, S. 221–228.

<sup>39</sup> Vgl. Klaus Müller-Wille, *Schattenaal. Zur Komplementarität von Blatt und Seite bei Hans Christian Andersen*, in: *Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft* 9 (2019), S. 27–47.

<sup>40</sup> HC Andersen: *De vilde Svaner*, in: *H. C. Andersens Eventyr*, Bd. 1, hg. von Erik Dal, København 1990, S. 125–138, hier S. 125.

Weit weg von hier, dort, wo die Schwalben hinfliegen, wenn bei uns Winter ist, wohnte ein König, der elf Söhne und eine Tochter, *Elisa*, hatte. Die elf Brüder, Prinzen waren sie, gingen in die Schule mit Sternen auf der Brust und einem Säbel an der Seite; sie schrieben auf Goldtafeln mit Diamantengriffeln und lasen ebenso gut auswendig wie inwendig; man konnte sofort hören, dass sie Prinzen waren. Die Schwester *Elisa* saß auf einem kleinen Schemel aus Spiegelglas und hatte ein Bilderbuch, das für das halbe Königreich gekauft war.

Die auffällige Formulierung „[de] læste ligesaa godt udenad som indeni“, die ich bewusst buchstäblich mit „[sie] lasen ebenso gut auswendig wie inwendig“ übersetzt habe, verweist auf eine gängige Formel, die im pädagogischen Alltag im Dänemark des 18. Jahrhunderts noch häufig verwendet wurde, um zu beurteilen, ob die Kinder ihren Katechismus gelernt hätten oder nicht. Im frühen 19. Jahrhundert gewinnt die Rede von dem innen gewendeten Lesen im Rahmen von neuen Leselehmethoden erneut an Aktualität.<sup>41</sup> Genau mit diesen pädagogischen Diskursen spielt Andersen. Wie aufmerksam er dabei mit den Adverbien „udenad“ und „indeni“ sowie mit den entsprechenden räumlichen Vorstellungen, die mit dem Leseakt verknüpft werden, im weiteren Textverlauf umgeht, lässt sich an der zentralen Lese-Szene des Märchens illustrieren, in der Andersen wirklich mit der Doppelbedeutung eines in- und auswendigen ‚Lesens‘ spielt, das in das Buch hinein und aus dem Buch herausführt:

Hele Natten drømte hun om sine Brødre; de legede igjen, som Børn, skrev med Diamantgriffel paa Guldtavle og saae i den deilige Billedbog, der havde kostet det halve Rige; men paa Tavlen skreve de ikke, som før, kun Nuller og Streger, nei de dristigste Bedrifter de havde udført, Alt hvad de havde oplevet og seet; og i Billedbogen var Alt levende, Fuglene sang, og Menneskene gik ud af Bogen og talte til Elisa og hendes Brødre, men naar hun vendte Bladet, sprang de strax igjen ind, for at der ikke skulde komme Vildrede i Billederne.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Ausführlich zum pädagogischen Kontext der Formulierung vgl. Müller-Wille: *Sezierte Bücher*, a. a. O., S. 51–57 und S 126–135.

<sup>42</sup> HC Andersen: *De vilde Svaner*, a. a. O., S. 127

Die ganze Nacht träumte sie [Elisa] von ihren Brüdern; sie spielten wieder, wie Kinder, schrieben mit Diamantgriffeln auf Goldtafeln und schauten in das schöne Bilderbuch, das das halbe Königreich gekostet hatte; aber auf die Tafel schrieben sie nicht, wie früher, nur Nullen und Strichen, nein, die mutigsten Taten, die sie ausgeführt hatten, Alles, was sie erlebt und gesehen hatten; und im Bilderbuch war alles lebendig, die Vögel sangen, und die Menschen gingen aus dem Buch heraus und sprachen zu Elisa und ihren Brüdern, aber als sie das Blatt wendete, sprangen sie wieder herein, damit keine Unordnung in die Bilder kommen sollte.

Zunächst nutzt Andersen das Traumgeschehen, um sich über die idealistische Phantasie einer nach innen gerichteten, medienüberwindenden Lektüre lustig zu machen. Der Traum der perfekten Buch-Lektüre, den Elisa träumt, wird subtil unterlaufen, indem Andersen die Bilderbuchphantasie auf überraschende Weise mit der Wendung der *indenads-* og *udenadslæsning* verbindet, die sich selbstverständlich auf den Umgang mit Texten bezieht. Dabei nutzt er das Motiv der umgekehrten Blattseite zunächst, um auf eine grundlegende Körperlichkeit des Lektüreaktes aufmerksam zu machen. Ja, man könnte den Hinweis auf das Nach-Innen- und das Nach-Außen-Lesen auch auf den subtilen Wechsel der Leserichtung beziehen, der bei jedem Umblättern von einer Recto- zu einer Verso-Seite erfolgt, indem wir einmal von dem Buchfalz zum Rand und einmal vom Rand zum Buchfalz lesen. Das Spiel mit Kehrseiten und damit einhergehenden Kippfiguren prägt auch die vielen Inversionsfiguren, mit denen in der *histoire* des Märchens operiert wird, und die meines Erachtens ebenfalls auf Praktiken des Umblätterns hinweisen.

Kurz und gut: Die Subtilität dieser Szene zeigt, wie unangemessen Walter Benjamins Urteil über Andersens „niedlich[e]“ und „unscharf[e]“ Darstellung ist.<sup>43</sup> In seiner eigenen Lektüre übergeht

<sup>43</sup> Dies gilt letztlich auch für Christoph Benjamin Schulz, der im Kontext seiner *Poetiken des Blätterns* selbstverständlich auf das Motiv der umgewendeten Blattseite in Andersens Märchen eingeht, die weitreichenden poetologischen Implikationen der Leseszene dabei aber weiterhin unterschätzt. Sein Bezug zur animierenden Technik von Pop-up-Büchern,

Benjamin Andersens Spiel mit den Formulierungen des in- und auswendigen Lesens. Dies ist überraschend, denn immerhin publiziert Benjamin seine Beobachtungen zu *De vilde Svaner* ja in einem Artikel, dessen Titel *Aussicht ins Kinderbuch* in gleicher Weise auf die irritierende Doppelbewegung einer durch den Umgang mit dem Bilderbuch angeregten, eindringenden und herausprojizierenden Form von Wahrnehmung aufmerksam macht.

Ich halte die theoretischen Implikationen, die sich aus der kleinen Szene in Andersens Märchen entwickeln lassen, für wichtig, da sie auf die Ereignislogik aufmerksam machen, die jedes Umblättern einer Seite begleitet und die es unmöglich macht, an der Vorstellung einer Linearität des Textes festzuhalten. Mit dem Heraus- und Hereinspringen der Figuren, die mit dem Akt des Umwendens verknüpft sind, wird auf eine sich jeweils in der körperlichen Präsenz des Lesens vollziehende Ereignislogik aufmerksam gemacht, die zumindest in einem Spannungsverhältnis zu den Temporalitäten von Erzählzeit und erzählter Zeit stehen, welche die ohnehin schon komplexe Zeitlichkeit narrativer Universen regulieren. Interessanterweise verbindet Andersen den Hinweis auf dieses Spannungsverhältnis mit dem Hinweis auf unterschiedliche Lesemetaphern, die in zeitgenössischen und älteren Diskursen über das Lesen Verwendung fanden. Damit deutet Andersen zumindest indirekt auf die Spannungsverhältnisse hin, die ohnehin zwischen Instrumentalität, Gestik und Semantik des Lesens bestehen und die sich im Umschlagen der Seite kristallisieren. Mit Bezug auf Campes Ausführungen zur Schreibszene könnte man sagen, dass die unsichere Rahmung des heterogenen Ensembles von körperlichen Praktiken, apparativen Techniken und sprachlichen Zuschreibungen, welche den Akt des Lesens bestimmen, beim körperlich geprägten Akt des Umblätterns jeder Seite gestört und sogar außer Kraft gesetzt zu werden droht, so dass das Lesen mit den Händen in diesem Moment selbst ereignishaft wird.

die bei Andersen präfiguriert werde, erscheint mit gewagt. Auf jeden Fall hilft der anachronistische Verweis auf eine zukünftige Medientechnik nicht, um den theoretischen Reflexionen Andersens gerecht zu werden. Vgl. Schulz: *Poetiken des Blätterns*, a. a. O., S. 255–261.