

# Die Textualität der Kultur

Gegenstände, Methoden, Probleme der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung

Christian Baier, Nina Benkert und  
Hans-Joachim Schott (Hg.)

Zeichen Sprache Kultur Schrift  
 lesen postmodern Erkenntnis Diskurs  
 Präsenz Identität Dandyismus Japan Referenz Bushido  
 Troia Mythos Repräsentation Ökonomie diachron arbiträr  
 epistemologisch Text logozentrisch Moderne Subjekt Lektüre  
 Bedeutung Historiographie Dekonstruktion Interpretation  
 multidimensional Vergangenheitsbewirtschaftung Fiktionalität Zeichenwelt  
 Rezeption Rezeptionsästhetik Textraum semiotisch  
 synchron intersubjektiv androgyn Initiation  
 urban Kontext autoreflexiv Narrativ Theorie  
 Sinn subversiv Differenz  
 Medium



## **10** Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

Bamberger Studien zu Literatur,  
Kultur und Medien

Band 10

hg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp,  
Iris Hermann, Friedhelm Marx



# Die Textualität der Kultur

Gegenstände, Methoden, Probleme der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung

hg. von Christian Baier, Nina Benkert und  
Hans-Joachim Schott

unter Mitarbeit von Annika Klinge und Nils Ebert

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Nürnberg  
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Andra Brandhofer  
Abbildung auf dem Einband: Joachim Schott

© University of Bamberg Press Bamberg 2014  
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2192-7901  
ISBN: 978-3-86309-231-3 (Druckausgabe)  
eISBN: 978-3-86309-232-0 (Online-Ausgabe)  
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-69643

## Inhalt

|   |   |
|---|---|
| CHRISTIAN BAIER, NINA BENKERT, HANS-JOACHIM SCHOTT:<br>Einleitung ..... | 9 |
|---|---|

### *Sektion I: Die Theorie der Textualität*

|  |    |
|--|----|
| FLORIAN BRUCKMANN (DRESDEN):<br>Schriftlichkeit der Hl. Schrift. Analoge Gottesrede und vermit-<br>telte Offenbarung ..... | 19 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| OLIVER JAHRAUS (MÜNCHEN):<br>Heilige Texte ..... | 39 |
|--|----|

|   |    |
|---|----|
| CHRISTIAN BAIER (SEOUL):<br>Fiktionale Städte. Der ‚neue Kampf um Troia‘ und die ge-<br>schichtliche Wirklichkeit ..... | 57 |
|---|----|

|   |     |
|---|-----|
| HANS-JOACHIM SCHOTT (LEIPZIG):<br>Leitende Texte, zerstückelte Texte. Die postmoderne Kritik am<br>semiotischen Textbegriff am Beispiel von Lyotards <i>Libidinöser<br/>Ökonomie</i> und Baudrillards <i>Der symbolische Tausch und der<br/>Tod</i> ..... | 101 |
|---|-----|

### *Sektion II: Die Medialität von Texten*

|  |     |
|--|-----|
| NINA BENKERT (BAMBERG):<br>Kulturelle Körperhüllen. Von der Haut als multimedialer Pro-<br>jektionsfläche..... | 131 |
|--|-----|

|  |     |
|--|-----|
| FRANK WEIHER (DÜSSELDORF):<br>Die Kastration des Pfählers. Über <i>Dracula</i> und <i>Twilight</i> ..... | 147 |
|--|-----|

NINA EHEIM (FREIBURG):  
Die Helle Kammer im Spiegel des Anderen. Schnittstellen der  
Theorien Roland Barthes' und Jacques Lacans.....167

IUDITHA BALINT (MANNHEIM):  
„Das Leistungsprinzip auch im Freizeitangebot.“ Musikopoe-  
sie der Arbeit in der Gegenwart.....187

### *Sektion III: Die Kulturalität von Texten*

THOMAS PEKAR (TOKYO):  
Über die Erzeugung kultureller Textualität. Am Beispiel Japan .....205

MANUEL BAUER (MARBURG):  
Ökonomische Kultur. Literarische Kultivierung und Vertex-  
tung des Ökonomischen .....223

JULIA ECKERT (BAMBERG):  
Rezeptionsästhetische Ansätze und Kultur(wissenschaften) –  
Beitrag zur Füllung einer Leerstelle .....241

GUNVOR KRAUß (BAMBERG):  
Vom Schreiben und Lesen von Städten. Textualität und per-  
formative Praxis im urbanen Raum .....257

### *Sektion IV: Die Ästhetik der Textualität*

ANDREA BARTL (BAMBERG):  
Androgyne Ästhetik. Das Motiv des Hermaphroditismus in  
der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur am Beispiel von  
Ulrike Draesners *Mitgift*, Michael Stavaričs *Terminifera* und  
Sibylle Bergs *Vielen Dank für das Leben*.....279

|   |     |
|---|-----|
| CHRISTOPHER SCHLIEPHAKE (AUGSBURG):<br>Textualität und ‚Vergangenheitsbewirtschaftung‘: Überlegun-<br>gen zum kulturwissenschaftlichen Erinnerungsparadigma<br>anhand von Iris Hanikas <i>Das Eigentliche</i> ..... | 303 |
| KATHRIN CHOVANEC (BAMBERG):<br>Zwischen Salonlöwe und Neurotiker. Der Dandyismus als ge-<br>sellschaftlicher und literarischer Seismograph für die Textuali-<br>tät von Kultur.....                                 | 325 |
| Informationen zu den Beiträgern .....   | 343 |





## Einleitung

### I. Historische Einordnung und theoretische Grundlagen

Im Zuge des sogenannten *cultural turn*, der sich in Deutschland (mit einiger Verzögerung gegenüber den USA) in den 1990er Jahren vollzogen hat, waren die bisher geisteswissenschaftlichen Fächer, die sich plötzlich als *Kulturwissenschaften* verstehen sollten, tiefgreifenden Veränderungen unterworfen. So sah sich die Literaturwissenschaft mit der Forderung konfrontiert, nicht mehr nur literarische Werke oder Texte des täglichen Gebrauchs in den Mittelpunkt ihres Untersuchungsinteresses zu stellen, sondern in interdisziplinärer Zusammenarbeit mit anderen kulturwissenschaftlichen Fächern auch kulturelle Phänomene aller Art wie Rituale, politische Machtstrukturen oder gesellschaftliche Konstellationen. Dieser gewandelte Anspruch führte nicht nur zu einer umfassenden Ausweitung des Gegenstandsbereichs literaturwissenschaftlicher Forschung, sondern auch zu einer Krise im Selbstverständnis des Faches, die Wilfried Barner in seiner provokanten Frage pointiert zum Ausdruck brachte: „Kommt der Literaturwissenschaft ihr Gegenstand abhanden?“<sup>1</sup>

Seit der anschließenden Grundsatzdiskussion sind inzwischen 15 Jahre vergangen, und obwohl die Frage, was genau der Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung sei, und wie sie sich im Verhältnis zu benachbarten Disziplinen wie der Geschichtswissenschaft, der Soziologie, Psychologie oder auch den Kognitionswissenschaften positionieren solle, keineswegs abschließend beantwortet ist (und wohl auch nicht endgültig beantwortet werden kann), ist *Literaturwissenschaft-als-Kulturwissenschaft* zu einer der einflussreichsten Ausrichtungen nicht

<sup>1</sup> Vgl. Wilfried Barner: Kommt der Literaturwissenschaft ihr Gegenstand abhanden? Vorüberlegungen zu einer Diskussion. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 41 (1997), S. 1-8. In den beiden folgenden Jahrgängen des *Schiller-Jahrbuchs* diskutieren Hartmut Böhme, Wilhelm Vosskamp, Renate Schlesier und andere kontrovers und engagiert das Verhältnis von Literatur- und Kulturwissenschaft(en) und die Konsequenzen der ‚kulturalistischen Wende‘ für die beteiligten Fächer.

nur in der Germanistik, sondern ebenso in den übrigen Neuphilologien geworden.<sup>2</sup>

Diese allgemeine Akzeptanz bedeutet jedoch nicht, dass alle Probleme, die dieser Ansatz mit sich bringt, inzwischen gelöst wären, und eines der hartnäckigsten betrifft das Verhältnis von Literatur und Kultur oder Text und Kontext: Auch und gerade in ihrer kulturwissenschaftlichen Ausrichtung bleibt die Literaturwissenschaft eine Textwissenschaft, insofern sie Texte als Artefakte auffasst, sie aus ihren kulturellen Entstehungskontexten heraus zu verstehen sucht oder die Art und Weise analysiert, wie kulturelle Konstellationen sich in Texten manifestieren. Und auch bei der Beschäftigung mit Phänomenen wie Diskursformationen, psychischen Dispositionen oder transmedialen Wechselwirkungen, die den Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschung bilden können, hat es der Interpret zunächst und in erster Linie mit *Texten* zu tun, denn keiner dieser Forschungsgegenstände ist ihm unmittelbar und unvermittelt zugänglich – wie bereits Michail Bachtin wusste: „Where there is no text, there is no object of study, and no object of thought either.“<sup>3</sup>

Eine Möglichkeit, das Verhältnis von Text und Kontext zu denken, bildet die Vorstellung der *Textualität der Kultur*, die von Stephen Greenblatt, Louis Montrose und anderen Vertretern des *New Historicism*<sup>4</sup> unter Bezugnahme auf den Kulturbegriff des Ethnologen Clifford

<sup>2</sup> Aus der umfangreichen Literatur zu diesem Thema kann an dieser Stelle nur eine kleine und nicht repräsentative Auswahl genannt werden. Ebenso grundlegend wie umfassend ist das Werk von Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. 4., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2008; stellvertretend für zahllose ähnlich angelegte Einführungen sei diejenige der Anglistin Aleida Assmann genannt: Aleida Assmann: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. 3., neu bearb. Aufl. Berlin 2011. Explizit auf die deutsche Literaturwissenschaft bezieht sich Claudia Benthien: Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Reinbek bei Hamburg 2002, und einen Überblick sowohl über historische Kulturtheorien als auch über aktuelle Diskussionen bietet Franziska Schößler: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung. Tübingen/Basel 2006.

<sup>3</sup> Michail M. Bachtin: *Speech Genres and other Late Essays*. Austin 1986, S. 103.

<sup>4</sup> Eine Sammlung grundlegender Texte des *New Historicism* in deutscher Übersetzung bietet Moriz Baßler (Hrsg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. 2. aktualisierte Auflage. Tübingen/Basel 2001.

Geertz entwickelt wurde. In seinem programmatischen Essay *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture* erläutert Geertz: „The concept of culture I espouse [...] is essentially a semiotic one. Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning.“<sup>5</sup>

Kultur wird im *New Historicism* also verstanden als ein ‚Netzwerk bedeutungstragender Verknüpfungen‘, als ein semiotisches Konstrukt von textuellem Charakter. Diese Auffassung eröffnet die Möglichkeit eines bruchlosen Übergangs zwischen einem zu untersuchenden Text und dem ihn umgebenden Kontext – eines Übergangs, der in beide Richtungen funktioniert: Anders als in der traditionellen Einflussforschung wird ein Text nicht mehr nur als das Produkt zeitgenössischer Einflüsse angesehen und in einen bereits existierenden und gewissermaßen ‚statischen‘ historischen Kontext eingeordnet, sondern die Auffassung der Kultur als semiotisches Geflecht führt zu einer ‚dynamischen‘ Wechselbeziehung zwischen Text und Kontext, der eben nicht länger als vorgegebene Wirklichkeit, sondern als ‚Zeichengewebe‘ im Sinne Geertz‘ angesehen wird, das wie ein Text gelesen und interpretiert werden kann. Greenblatt spricht in diesem Zusammenhang von ‚Verhandlungen‘, die zwischen Texten stattfänden, von der Zirkulation der ‚sozialen Energie‘ und von ‚Resonanz‘, also dem Potential von Texten, auf die sie umgebende Kultur einzuwirken.<sup>6</sup> Zu konstatieren ist damit ein „reziprokes Interesse an der Geschichte von Texten und der Textualität von Geschichte“<sup>7</sup>, oder, um auch weiterhin den allgemeineren Kulturbegriff zu verwenden: Die gemeinsame Grundlage aller in diesem Band versammelten Beiträge bildet die Annahme von der *Textualität der Kultur* und der *Kulturalität von Texten*, wobei auch die Grenzen des von

<sup>5</sup> Clifford Geertz: *Thick Description. Toward an Interpretive Theory of Culture*. In: idem: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York 1973, S. 5.

<sup>6</sup> Vgl. Stephen Greenblatt: *The Circulation of Social Energy*. In: idem: *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley 1988, S. 1-20.

<sup>7</sup> Baßler: *New Historicism*, S. 8.

Geertz vorgeschlagenen Verständnisses von Textualität und Kultur aufgezeigt und diskutiert werden.

## II. Themen und Beiträge

Nun ist der Titel *Die Textualität der Kultur* zwar treffend und einprägsam, dabei aber nicht unproblematisch. Denn während die Titel von Konferenzen oder Sammelbänden gewöhnlich eine thematische Eingrenzung vornehmen, indem sie etwa einen Autor nennen, eine Epoche oder sogar beides, gilt für den Titel *Die Textualität der Kultur* geradezu das Gegenteil: Er öffnet ein diskursives Feld, das inhaltlich nur schwer einzugrenzen ist. *Kultur* ist wohl eines der umfassendsten, vieldeutigsten und damit auch vagsten Konzepte der Geistesgeschichte, und die Kombination mit *Textualität* potenziert diese Eigenschaften noch. Kultur als Text, also als semiotisches Gewebe, als Geflecht bedeutungstragender Zeichen aufzufassen, bedeutet schließlich nichts anderes, als verschiedene kulturelle Phänomene in ein gemeinsames diskursives Medium zu ‚übersetzen‘ und damit vergleichbar zu machen: Wenn alles *Text* ist, kann auch alles mit allem in Zusammenhang gebracht werden.

Das bedeutet jedoch nicht, dass der Gegenstandsbereich dieses Sammelbandes beliebig wäre, denn die *Einheit in der Vielfalt* der behandelten Themen wird zwar nicht durch eine thematische-inhaltliche oder eine historische Abgrenzung hergestellt, wohl aber durch den methodischen Zugriff auf den Gegenstand der verschiedenen Analysen. Sie alle verstehen *Kultur* nicht als etwas Gegebenes, als ein prä-existentes Außen, dem sich der Mensch als Individuum gegenüber sieht, sondern als ‚selbstgesponnenes Bedeutungsgewebe‘: als einen Kontext, der durch Bedeutungszuweisung konstituiert wird. Im Umkehrschluss bedeutet das, dass Kultur rezipiert, interpretiert, gelesen werden kann – und muss. Weit davon entfernt, ein Nachteil zu sein, stellte sich die weitgehende thematische Offenheit als unzweifelhafter Vorzug der Bamberger Tagung heraus – und davon zeugt auch die inhaltliche und theoretische Vielfalt der hier versammelten Beiträge.

Der vorliegende Tagungsband besteht aus vier thematischen Sektionen. Sektion I trägt den Titel *Die Theorie der Textualität* und wird eröffnet von FLORIAN BRUCKMANN (Eichstätt), der in seinem Beitrag

über die *Schriftlichkeit der Hl. Schrift* das Lesen als Herstellung von Sinnzusammenhängen versteht und eine Korrelation erkennt zwischen dem biblischen Bilderverbot, der Unmöglichkeit, von Gott eindeutige Aussagen treffen zu können und der von Jacques Derrida in den Diskurs eingebrachten Vorrangigkeit der Materialität bzw. Schriftlichkeit vor der stimmlichen Präsenz. Damit stellt BRUCKMANN eine überraschende Verbindung her zwischen der Funktionsweise heiliger Texte und den literatur- und kulturtheoretisch einflussreichen Kategorien und Begrifflichkeiten in Derridas *Grammatologie*.

Mit der Struktur und Funktionsweise *Heiliger Texte* befasst sich auch OLIVER JAHRAUS (München), der in seinem Aufsatz ein regelrechtes Modell heiliger Texte in säkularer, literarhistorisch moderner Perspektive entwickelt. Er bestimmt sie dabei als Texte, die sich selbst interpretieren beziehungsweise dem Leser ihre eigene Interpretation vorzugeben versuchen, die autoreflexiv ihre eigene ästhetische Form implizit ausstellen oder explizit thematisieren, die jedes Muster, sei es hermeneutischer, strukturaler oder dekonstruktiver, also grundsätzlich differentieller Natur, hinter sich lassen, gleichermaßen konstitutive Differenz(ierung) von Text und Rezeption subvertieren wollen, um somit eine Präsenzerlebnis eigener Art zu stiften. JAHRAUS arbeitet den Begriff des heiligen Textes zu einem Textmodell aus, das sowohl eine spezifische literarische Strömung der jüngeren Literaturgeschichte in den Blick nimmt als auch systematisch Potenziale eines modernen Textbegriffs transparent macht.

In seinem Beitrag *Fiktionale Städte* untersucht CHRISTIAN BAIER (Seoul) die im Jahre 2001 von deutschen Wissenschaftlern geführte Diskussion um Wahrheit und Wirklichkeit des Troianischen Krieges unter epistemologischen und wissenschaftstheoretischen Gesichtspunkten. Ausgehend von der Frage, ob es einem Historiker überhaupt möglich ist, begründete Aussagen über die Vergangenheit zu treffen, legt er dar, dass und warum die aristotelische Trennung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung aus postmoderner Perspektive nicht länger haltbar ist, und skizziert die Konsequenzen dieser Erkenntnis für die Altertumswissenschaften. Anschließend beleuchtet er mit Hilfe des Konzepts der ‚intentionalen Geschichte‘ mögliche realpolitische Auswirkungen

dieser Ergebnisse, wobei ihm die Bemühungen der Türkei um einen EU-Beitritt als Beispiel dienen.

Einem ganz anderen kulturtheoretischen Aspekt von Textualität widmet sich HANS-JOACHIM SCHOTT (Leipzig) unter dem Titel *Leitende Texte, zerstückelte Texte*: Er analysiert die Kritik Baudrillards und Lyotards an der Psychosemiotik und dem Textbegriff der freudianischen Tradition. In Abgrenzung zu de Saussures Linguistik und Hegels Dialektik entwickeln die beiden postmodernen Theoretiker auf unterschiedliche Weise einen nicht-linearen Textbegriff, der die bedeutungstragenden Oppositionen der linguistischen Zeichen aufzulösen versucht.

Nach diesen überwiegend theoretisch-methodisch ausgerichteten Beiträgen befasst sich Sektion II des Tagungsbandes mit der *Medialität von Texten*. Sie wird eröffnet von NINA BENKERTS (Bamberg) Lesart von Haut als einer multimedialen *Körperhülle*, die nicht nur lebenswichtige physiologische Funktionen erfüllt, sondern immer auch eine kulturelle Konstruktion darstellt und als mediale ‚Textur der Kultur‘ gleichermaßen geeigneter Medien bedarf, um sich Ausdruck zu verschaffen. Eine solche Projektionsfläche, die sich in den Hautdiskurs einschreibt, kann der Film als ‚Hautmedium‘ par excellence zur Verfügung stellen. Inwieweit die Haut als Projektionsfläche von Identität signifikant ist und als ereignisreiche Ober- bzw. Grenzfläche inszeniert werden kann, zeigt Pedro Almodóvars ‚Hautthriller‘ *La piel que habito/Die Haut, in der ich wohne*.

In seinem Beitrag mit dem blutvollen Titel *Die Kastration des Pfählers* untersucht FRANK WEIHER (Düsseldorf) das Verhältnis Draculas zu den ‚neuen Medien‘ der beginnenden Moderne, zu religiösen Symbolen und zu den primären Mächten Blut und Erde, und zeigt hierbei, wie der Vampir Sinnbild jener menschlichen Konstanten ist, die sich nicht dem Technisierungswahn unterwerfen lassen. Dann vergleicht WEIHER Bram Stokers prototypischen Vampir mit der erfolgreichen Romanserie *Twilight* und konstatiert, dass der Vampir bei Stephenie Meyer zum Inbegriff einer alles beherrschenden ‚reinen Vernunft‘ wird, die trieb- und lebensfeindlich alles und jeden ihrem Diktum unterwirft.

Ebenfalls medientheoretisch ausgerichtet sind NINA EHEIMS (Freiburg) Ausführungen zur *Hellen Kammer im Spiegel des Anderen*, in denen sie darlegt, inwiefern Jacques Lacans Theorie eines ‚gespaltenen Sub-

jekts‘ als Ausgangspunkt verschiedener Theorien Roland Barthes‘ fungiert und dabei die Bereiche Sprache, Literatur und Fotografie miteinander verknüpft werden. Im Zentrum ihrer Argumentation steht Barthes‘ Hauptwerk zur Fotografie, *La Chambre claire*. Das viel diskutierte Mysterium eines *punctums* der Fotografie, das den Betrachter unbewusst und scheinbar völlig unvorhersehbar *besticht*, gewinnt unter Bezugnahme lacanianischer Theorien deutlich an Schärfe.

Im letzten Aufsatz der zweiten Sektion geht IUDITHA BALINT (Düsseldorf) unter dem Titel *Musikopoesie der Arbeit in der Gegenwart* der Frage nach, welcher Darstellungsstrategien sich die zeitgenössische deutschsprachige Popmusik bedient, um im Diskurs über das Kulturphänomen Arbeit kritisch Stellung zu beziehen. Ihre Analyse ergibt, dass die Popmusik ihre Codes und ihre Informationen aus unterschiedlichen sozialen, aber auch wissenschaftlichen Bereichen bezieht, wobei das Ausklammern mancher Aspekte der Arbeit auf die unzureichende wissenschaftliche wie gesellschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Aspekten des Arbeitsdiskurses verweist.

Die nun folgende Sektion III beschäftigt sich mit der *Kulturalität von Texten* und wird eröffnet von einem Beitrag THOMAS PEKARS (Tokyo), der am Beispiel westlicher Texte über Japan zunächst auf die Problematik des Schreibens über eine andere Kultur eingeht. In einem zweiten Argumentationsschritt deutet er anschließend die Beziehung zwischen Lafcadio Hearns Essay *Ein Konservativer* (1896) und Nitobe Inazōs Buch *Bushido. The Soul of Japan* (1899) als ein hypertextuelles Verhältnis im Sinne Gérard Genettes – eine Lesart, die Folgen für das grundsätzliche Verständnis des Konzepts *bushidō* haben könnte.

Den Zusammenhang von literarischem Text, Kulturtheorie und Ökonomie veranschaulicht MANUEL BAUER (Marburg) unter der Überschrift *Ökonomische Kultur*. Er zeigt, dass Ökonomie als kulturelles und textuelles Phänomen zu begreifen ist und veranschaulicht auf diese Weise die grundlegende Rolle des Ökonomischen für Literatur und Kultur sowie den Beitrag literarischer Texte zu einer Poetik der ökonomischen Kultur und für den Prozess der ökonomischen Kultivierung.

Einem noch weiteren thematischen Feld widmet sich JULIA ECKERT (Bamberg) in ihrem Beitrag *Rezeptionsästhetische Ansätze und Kultur(wissenschaften)*. Sie fragt nach den Möglichkeiten, rezeptionsästheti-



ches Vokabular derart zu transponieren, dass es für die Reflexion über ‚Leser‘ eines als textuell charakterisierbaren kulturellen Gefüges geeignet ist, und nach den Konsequenzen eines solchen Ansatzes für das Selbstverständnis der Kulturwissenschaften. Hierbei kommt sie zu dem Ergebnis, dass die inhärente Mehrdeutigkeit einer Textualität der Kultur die Rezipienten unmittelbar zur Interpretation motiviert, sich hierbei finalen Fixierungsversuchen entzieht und sinnkonstruierende Deutungsansätze gegenüber rein empirisch-quantitativen Herangehensweisen privilegiert.

Unter der Überschrift *Vom Schreiben und Lesen von Städten* widmet sich GUNVOR KRAUSS (Bamberg) Performanzen im urbanen Raum. Sie stellt dar, inwiefern es sich bei Räumen im Allgemeinen und Städten im Besonderen um kulturell produzierte und somit dynamische Zeichensysteme handelt, wobei sie sich insbesondere auf Ansätze von Roland Barthes und Michel de Certeau beruft. Diesen Thesen zufolge hat das Subjekt mittels performativer Praktiken die Möglichkeit, sich urbane Räume anzueignen und sie in einer Form der aktiven Lektüre zu modifizieren, was KRAUSS in ihrer Untersuchung mit Beispielen illustriert.

Der Beitrag *Androgyne Ästhetik* von ANDREA BARTL (Bamberg) eröffnet die abschließende Sektion IV des vorliegenden Tagungsbandes zur *Ästhetik der Textualität*. Anhand von Ulrike Draesners *Mitgift*, Michael Stavaričs *Terminifera* und Sibylle Bergs *Vielen Dank für das Leben* widmet sich BARTL dem Motiv des Hermaphroditismus, das in der Gegenwartsliteratur auffallend häufig aufgegriffen wird: Mit den intersexuellen Körpern der Hauptfiguren verbinden die Texte sozialkritische Zeitdiagnosen, geschlechts-, wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Reflexionen sowie, nicht zuletzt, poetologische Aussagen. Das Motiv des Zwitters eröffnet somit eine ebenso irritierende wie inspirierende Zwischenzone, in der scheinbar klare Demarkationslinien verwischt und in Frage gestellt werden.

Mit gesellschaftskritischen Aspekten deutscher Gegenwartsliteratur beschäftigt sich auch CHRISTOPHER SCHLIEPHAKE (Augsburg), genauer mit dem Verhältnis von *Textualität und ‚Vergangenheitsbewirtschaftung‘* in der deutschen Nachkriegsgesellschaft. Dazu zeichnet er zunächst das Theoriefeld der *Erinnerungskultur* nach und arbeitet deren textuelle und materielle Beschaffenheit heraus, um diese Aspekte dann anhand von

Iris Hanikas Roman *Das Eigentliche* exemplarisch zu illustrieren. Dieses Werk kann dabei als erinnerungskulturelles Metanarrativ verstanden werden, und Literatur selbst erscheint als eine Art Gedächtnisreflexion, die den Symbolhaushalt einer Kultur abzubilden und kritisch zu reflektieren vermag.

Den Abschluss des Bandes bildet die Dandyismus-Analyse von KATHRIN CHOVANEC, die unter dem Titel *Zwischen Salonlöwe und Neurotiker* untersucht, welche Wechselwirkungen zwischen Text und Kultur auftreten können. Sie zeigt dabei im Sinne des *cultural turn* eine Abstraktionslinie auf, die vom realhistorischen Phänomen des Dandyismus bis hin zu seiner theoretischen Bearbeitung in der Literatur führt, und postuliert als Folge dieses Metamorphoseprozesses ein reziprokes Verhältnis zwischen Realität und Fiktion.

Natürlich kann kein Sammelband einem Titel wie *Die Textualität der Kultur* in dem Sinne gerecht werden, dass es ihm gelänge, dieses umfassende Konzept in seiner Totalität zu erörtern, zumal schon der Gedanke einer ‚Totalität‘ angesichts der inhärenten Offenheit und Unabschließbarkeit dieser Vorstellung wenig plausibel ist. Das ist jedoch auch nicht der Anspruch, der hier erhoben wird. Wenn es den hier versammelten Beiträgen gelingt, in ihrer thematischen, theoretischen und methodischen Vielfalt ebenso viele Schlaglichter auf interessante Fragen und Probleme der Kulturwissenschaften zu werfen, verschiedene Aspekte zu beleuchten, andere anzudeuten und auf diese Weise die Neugier der Leser zu wecken, sie zu eigenen Gedanken und weiterführenden Überlegungen anzuregen – dann hat dieser Tagungsband seinen Zweck mehr als erfüllt!



FLORIAN BRUCKMANN  
(Dresden)

**Schriftlichkeit der Hl. Schrift  
Analoge Gottrede und vermittelte Offenbarung**

Die Theologie hat eine sehr lange Tradition des Umgangs mit Texten oder gar heiligen Texten. Im Hinblick auf die Auslegung speziell der kanonischen Texte der Bibel kennt die Theologie den sogenannten Literalsinn, den *sensus historicus* oder *sensus literalis*, und beschäftigt sich demnach auch mit dem wörtlichen Sinn des Geschriebenen. Gleichzeitig wird deutlich, dass die Theologie darüber hinaus literaturwissenschaftlich an ihre Texte herangeht, vor allem seit sich die historisch-kritische Exegese auch in der römisch-katholischen Kirche durchgesetzt hat. Trotzdem unterscheiden sich der theologische und der literaturwissenschaftliche Zugang zur Hl. Schrift, weil die jeweiligen Textkorpora in den unterschiedlichen Disziplinen unterschiedliche normative Geltung beanspruchen dürfen. Vereinfacht gesagt, gibt es klare Gemeinsamkeiten zwischen der Literaturwissenschaft und der Theologie, besonders letztere hat aber im Umgang mit Text einige Eigenheiten entwickelt, die beachtet werden müssen.

1. Was kann gelesen werden?

Der vorliegende Tagungsband macht deutlich, dass im Rahmen des Selbstfindungsprozesses des *cultural turn* die Literatur- und Kulturwissenschaften weit ausgegriffen haben und damit begonnen haben, überall Text oder Textlichkeit bzw. Textstrukturen zu entdecken. In der Folge wurde alles zum lesbaren Text, was Kultur ausmacht oder mit ihr in Zusammenhang gebracht werden kann. Daraus folgt, dass alles gelesen wird oder lesbar zu sein scheint: Der Leib wird genauso gelesen wie die Seele, Städte werden gelesen, Filme, Länder, das Wetter und die Wirtschaft. Aber irgendwann stellt sich die Frage: Ist alles lesbar? Bedeutet hier der Ausdruck ‚lesen‘ einfach verstehen, sodass beide Ausdrücke synonym verwendet werden? Was unterscheidet lesen und ver-

stehen? Auf den ersten Blick sieht es so aus, als sei es das Wesen des Menschen, Welt zu begreifen. Eltern lernen allerdings sehr schnell, dass ihre Kinder Welt nicht begreifen, sondern vielmehr schmecken. Begreifen wäre gleichsam ein händischer Ausdruck, der zunächst einmal fehlgeht. Kinder schmecken oder vielmehr verkosten die Welt, denn sie lernen die Dinge der Welt kennen, indem sie sie in den Mund stecken. Und sie stecken wirklich alles in den Mund – oder versuchen es zumindest. Das hat nichts mit Nahrungsaufnahme zu tun, da sie dies auch im Zustand vollkommener Sättigung tun. Der Mensch begreift Welt nicht, er verkostet sie.

Von diesem ersten Verkostungszusammenhang unterscheidet sich dann allerdings das Lesen von Kulturzusammenhängen. Denn beim Lesen geht es nicht um die Verkostung der Welt in ihrem Naturzustand, sondern darum, Bezüge zwischen den Bedeutungszuschreibungen herzustellen. Ein Kleinkind kann keine Trauben lesen; es sammelt sie vielleicht und isst einige davon. Erwachsene lesen Trauben, sie sammeln sie ein, weil sie wissen, wie man aus gelesenen oder erlesenen Trauben Most und Wein herstellt. Das Lesen bedarf also eines weitaus komplexeren Kulturwissens. Das ist auch der Fall, wenn wir Filme, Körper, Städte, Wetter und die Wirtschaft lesen. Dies alles kann gelesen werden, weil Erwachsene zu diesen Dingen keinen unvermittelten (kindlich naiven) Kontakt mehr haben, sondern ihr Zugang zu diesen Dingen immer vermittelt über ihr Kulturwissen geschieht. Dies gilt dann eben nicht nur für die Dinge, die Menschen selbst hergestellt haben – also Filme, Bücher, Bilder, Städte, Kulturlandschaften –, sondern auch für die Dinge, die (zumindest außerhalb Chinas) noch nicht beeinflusst werden: Das Wetter. Dieses ist längst aber in den Sinndeutungszusammenhang der Menschen eingeordnet und man spricht über das Wetter nicht nur so, als sei es ein guter Nachbar, mit dem alle vertraut sind, sondern das Wetter dient der persönlichen Stimmungsanzeige (bewölkt, heiter, sonnig) und das Gespräch über das Wetter ist nicht so belanglos, wie man das im Alltag womöglich meinen möchte. In der Ratgeberliteratur – sei es für Vorgesetzte oder für Kommunikationstrainerinnen und -trainer – wird es als wichtiger Einstieg in ein Gespräch (auf gleicher Augenhöhe) empfohlen, weil jeder und jede etwas zum Wetter sagen kann, so dass

sich nach dem Brechen des Eises womöglich ein langer persönlicher oder inhaltlicher Disput ergibt.<sup>1</sup>

Als erste Arbeitshypothese kann festgehalten werden: Naturdinge werden verkostet – Kulturdinge werden gelesen.

## 2. Ist alles Text?

Warum handelt es sich hierbei um eine Arbeitshypothese und nicht um eine These? Leider wäre es zu einfach daran festzuhalten, dass Naturdinge verkostet werden, wohingegen Kulturdinge gelesen werden. Das Problem bei dieser These liegt darin, dass sie mit einer Differenz arbeitet, die von einem Pol der Doppelellipse her eingetragen ist. Denn von Natur weiß man nur, wenn man von der Kultur aus auf sie blickt. Natur ist also eine kulturelle Zuschreibung, so dass es Natur nur im Rahmen der Kultur gibt. Damit gibt es also keine reine Natur, sondern immer nur eine als solche begriffene und beschriebene Natur. Und so muss die Arbeitshypothese erweitert werden: Die als solche beschriebenen Naturdinge werden verkostet.

Jacques Derrida hat sich mit diesem Problem in seinem Buch *De la grammatologie – Grammatologie* beschäftigt. Wobei die Grammatologie nichts anderes ist als ein Projektentwurf für einen neuen Wissenschaftszweig,<sup>2</sup> denn nach Derrida hat die abendländische Philosophie das Subjekt als eines beschrieben, das sich beim Denken selbst sprechen hört.<sup>3</sup> Es denkt nicht nur in seiner eigenen Sprache, seiner Muttersprache, sondern auch immer im Klangraum seiner eigenen Stimme, es denkt mit seiner Stimme. Derrida zeigt, dass es in der abendländischen Philosophie zu einer einseitigen Konzentration auf die Stimme

<sup>1</sup> Christoph Schwöbel: *Gott im Gespräch. Theologische Studien zur Gegenwartsdeutung*. Tübingen 2011, S. 19.

<sup>2</sup> Jacques Derrida: *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger / Hanns Zischler, Frankfurt 1983 (= stw 417), S. 13f.

<sup>3</sup> Ebd., S. 19. Vgl. ebd., S. 175: „Stimme: Sich-im-Reden-Vernehmen“.

gekommen ist,<sup>4</sup> in deren Folge die Schrift bzw. die Schriftlichkeit unterdrückt worden ist.<sup>5</sup> Vor dem Hintergrund dieser These des Logo- bzw. Phonozentrismus der abendländischen Philosophie bei gleichzeitigem Vergessen bzw. Unterdrücken der materialen Grundlage des Denkens, setzt sich Derrida im zweiten Teil der *Grammatologie* mit Claude Lévi-Strauss und Jean-Jacques Rousseau auseinander und dekonstruiert deren Unterscheidung zwischen Natur und Kultur. Derrida macht deutlich, dass es Natur an sich nicht gibt und dass es sich um eine kulturell begründete Hoffnung handelt, zurück zur reinen Natur zu kommen.

Nur wenn man sich diese Zusammenhänge klarmacht, wird verständlich, wie Derrida folgende Aussage meint, die im vorliegenden Kontext von größter Bedeutung ist: „Ein Text-Äußeres gibt es nicht. – Il n’y a pas des hors-text“.<sup>6</sup> Wie muss, wie kann diese Aussage verstanden werden? Sie wird häufig so interpretiert, als würde Derrida eine Totalität behaupten und sagen wollen, es gäbe nichts außer Text. Diese Aussage ist offensichtlich falsch und wird vor allem von denjenigen unterstellt, die vorschnell abwehrend reagieren, wenn der Name Derrida auch nur erwähnt wird. Es ist allerdings abwegig, Derrida zu unterstellen, er würde eine Texttotalität behaupten, weil sich sein Denken nur verstehen lässt, wenn wir es als anti-totalitär begreifen. Wenn Derrida davon spricht, dass es kein Text-Äußeres gibt, dann meint er damit, dass sich Rousseau in sich selbst verstrickt, weil er nur textlich auf Text-Äußeres verweist, so dass er im Schreiben und Beschreiben des Text-Äußeren dieses in den Text hineinholt. So gesehen ist Rousseaus Denken inkonsistent, weil er nicht berücksichtigt, dass der unterstellte und beschriebene Begriff der reinen Natur ein Kulturbegriff ist; der beschriebene Na-

<sup>4</sup> Jacques Derrida: Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Frankfurt 2003 (= es 2440).

<sup>5</sup> Derrida: *Grammatologie*, S. 76: „In dem der phonetischen-alphabetischen Schrift zugeordneten Zeichensystem ist die logozentrische Metaphysik entstanden, die den Sinn des Seins als Präsenz bestimmt. Der Logozentrismus, die *Epoche* des erfüllten Wortes haben aus wesensmäßigen Gründen jede freie Reflexion über den Ursprung und den Status der Schrift ausgeklammert und *suspendiert*, haben jede Wissenschaft von der Schrift unterdrückt“.

<sup>6</sup> Ebd., S. 274; ders.: *De la grammatologie*, Paris 1967, S. 227.

turbegriff taucht nur im Text, also schriftlich oder textlich auf. Derrida hält dem Denken von Rousseau gleichsam den Spiegel vor und macht deutlich, dass dieses Denken in sich selbst inkonsistent ist.

Erst wenn man diese Wendung in der Re-Konstruktion des Denkens Rousseaus versteht, wird man auch deren Dekonstruktion durch Derrida verstehen, so dass sich von hierher ein zweiter Aspekt der Verneinung eines Text-Äußeren ergibt. In einem ersten Gedankengang weist Derrida Rousseau nach, dass dieser unfähig ist, ein Text-Äußeres zu benennen: Er kann das Text-Äußere nur schriftlich ausdrücken, weswegen es im Beschreiben zum Text wird. Natur existiert also nur als beschriebene Natur. Derridas Kritik an Rousseau wird noch deutlicher, wenn man sie mit dem ersten Teil der *Grammatologie* in Verbindung bringt. Dort beschäftigt sich Derrida mit der Linguistik von Ferdinand de Saussure<sup>7</sup> und setzt sich von ihm ab, weil nach Saussure die „Schrift nur eine *beschränkte* und *abgeleitete* Funktion“<sup>8</sup> hat, was sich für Derrida aus dem Logo- bzw. Phonozentrismus Saussures ergibt.<sup>9</sup> Derrida markiert seine Differenz zu Saussure, indem er den Begriff der Spur einführt. Diese Spur weist auf etwas hin, das bei allem Sprechen bzw. bei jeder Verwendung von Zeichen mitausgesagt wird, ohne dass der Sprecher oder die Sprecherin es explizit gewollt hat. Deshalb bezeichnet Derrida die Spur als unmotiviert:<sup>10</sup> Sie wird mitausgesagt und kann nicht nicht gesagt werden; es ist unmöglich sie zu verschweigen. Obwohl diese Spur unmotiviert ist, ist sie aber auch vereinbart, also arbiträr, weil es eigentlich keine natürliche Hierarchie zwischen Schrift und Sprache gibt, Saussure diese Hierarchie aber mitdenkt, in der Lesart von Derrida also (unbewusst) einträgt. Deshalb müsste man von einer „vereinbarten unmotivierten Spur“ sprechen, was in Saussures System aber keinen Sinn macht.

„In Wahrheit jedoch gibt es keine unmotivierte Spur: die Spur ist indefinit ihr eigenes Unmotiviert-Werden. In der Sprache Saussures

<sup>7</sup> Derrida: *Grammatologie*, S. 52–129.

<sup>8</sup> Ebd., S. 53.

<sup>9</sup> Ebd., S. 54f.

<sup>10</sup> Ebd., S. 81.



müßte man (was dieser nicht macht) sagen: es gibt weder Symbole noch Zeichen, sondern nur ein Zeichen-Werden des Symbols.“<sup>11</sup>

So hat Derrida erneut die Inkonsistenz eines Gedankengebäudes aufgewiesen;<sup>12</sup> in diesem Falle, indem er den Begriff der Spur eingeführt hat, weil sich an den Gedanken Saussures die traditionelle Hierarchisierung von Schrift und Sprache mit der Priorisierung der Sprache und der Abwertung der Schrift(lichkeit) ablesen lässt. Saussure hat diese Hierarchisierung nicht bewusst intendiert, sie wird aber von ihm mitgedacht.

Wie gelingt es Derrida nun, den kulturellen Naturbegriff von Rousseau und die mitausgesagte Hierarchie von Schrift und Sprache bei Saussure zu überwinden? Den nächsten Argumentationsschritt beginnt Derrida mit einem Hinweis auf Charles Sanders Peirce. In Derridas Lektüre verbleibt Saussure im Logozentrismus und denkt ein ewig wiederholbares, ideales und überzeitliches Signifikat, auf das durch Signifikanten hingewiesen wird. Von dieser Idealität setzt sich Derrida mit Peirce ab. Allerdings übernimmt Derrida nicht einfach die Auffassung von Peirce, weil sich dieser seiner Meinung nach in einem unendlichen Verweisgeflecht verliert.<sup>13</sup> Derrida will weder die transzendentalen Signifikate Saussures noch den unendlichen Verweisungszusammenhang Peirces. Er denkt vielmehr die *différance*, die Ur-Schrift. Derrida geht offensichtlich davon aus, dass in der von ihm kritisierten Metaphysik etwas angelegt ist, mit dessen Hilfe man über sie hinausgelangt. Dieses

<sup>11</sup> Derrida: *Grammatologie*, S. 83.

<sup>12</sup> Ebd., S. 79: „Die Saussuresche Definition der Schrift als ‚Abbild‘ und damit als natürliches Symbol der Sprache muß also gerade im Namen der Arbitrarität des Zeichens abgelehnt werden.“

<sup>13</sup> Ebd., S. 85f: „Peirce kommt der von uns intendierten Dekonstruktion des transzendentalen Signifikats sehr nahe, welches letzten Endes dem Verweis von Zeichen zu Zeichen immer eine feste Grenze setzt. Wir haben den Logozentrismus und die Metaphysik der Präsenz als den gebieterischen, mächtigen, systematischen und nicht unterdrückbaren Wunsch nach einem solchen Signifikat identifiziert. Peirce indes sieht im Indefiniten des Verweises das entscheidende Kriterium, mit dessen Hilfe man feststellen kann, daß es sich tatsächlich um ein Zeichensystem handelt. *Der Anbruch der Bezeichnungsbewegung macht zugleich deren Unterbrechung unmöglich. Das Ding selbst ist ein Zeichen.*“ Und kurz darauf, direkt nach einem Zitat von Peirce als dessen Interpretation, S. 87: „Es gibt also nur Zeichen, wofern es Sinn gibt.“

Über-die-Metaphysik-Hinaus muss aus dem Standpunkt derselben heraus entwickelt und ermöglicht werden, weil dem Menschen nach Derrida keine anderen Worte und Denkmöglichkeiten gegeben sind als die, die er vorfindet. Und diese sind für das Abendland unweigerlich metaphysisch. Das bedeutet aber, dass nach Derrida mit diesen metaphysisch belasteten Begriffen etwas rekonstruiert werden kann, das sich selbst ständig entzieht, das keinen Anfang hat und nicht gefasst werden kann, das aber notwendig gedacht werden muss, weil ohne es überhaupt kein Denken möglich ist. Derrida wendet sich dabei gegen jegliche präsentisch-stimmliche Metaphysik und räumt der Schrift gegenüber der Sprache einen Vorrang ein, weil Sprache nur von ihrer grundlegenden Schriftlichkeit her verstanden werden kann.<sup>14</sup>

Es gilt also, die Idee des Zeichens durch eine Betrachtung der Schrift zu dekonstruieren ... Dies wird spätestens dann notwendig, wenn die Spur die Totalität des Zeichens mit seinen zwei Seiten zu affizieren beginnt. Daß das Signifikat ursprünglich und wesensmäßig (und nicht nur für einen endlichen und erschaffenen Geist) Spur ist, daß es sich *immer schon in der Position des Signifikanten* befindet – das ist der scheinbar unschuldige Satz, in dem die Metaphysik des Logos, der Präsenz und des Bewußtseins die Schrift als ihren Tod und ihre Quelle reflektieren muß.<sup>15</sup>

Die Schrift, die Ur-Schrift bzw. die Schriftlichkeit ist Tod und Quelle der Metaphysik gleichermaßen. Quelle, weil sie unausgesprochen immer im Hintergrund der Metaphysik stand und sie ermöglicht hat. Tod, weil niemand Metaphysik weiterhin betreiben kann, wenn man deren vereinseitigenden Logoentrismus einmal durchschaut hat. Allerdings wäre es eine falsche Interpretation des Zitates zu meinen, Derrida nivelliere den Unterschied zwischen Signifikat und Signifikant. Darum geht es Derrida nicht. Er will ja den unendlichen Verweisungszusammenhang im Sinne Peirces gerade verhindern. Dass das Signifikat nichts anderes ist als ein weiterer Signifikant, das gilt nur für den Bereich der Metaphysik *vor* Derrida. Wenn man allerdings *mit* Derrida denkt und philosophiert, dann denkt man nicht mehr von der Differenz zwischen über-

<sup>14</sup> Derrida: Grammatologie, S. 123: „Wenn die Spur [...] zur Bewegung der Bedeutung selbst gehört, so ist sie *a priori* eine geschriebene Spur“.

<sup>15</sup> Ebd., S. 128f.

zeitlichem Signifikat und arbiträren Signifikanten her, sondern denkt mit ihm eine vorursprüngliche *archi-écriture*, eine Ur-Schrift, die in jeglichem Erscheinenden erkannt werden kann. Derrida verortet in Auseinandersetzung mit Peirce und Saussure das Sinnpotential nicht mehr in der Differenz zwischen Signifikat und Signifikant, sondern für die Sprache in der Differenz zwischen den einzelnen Lauten und für die Schrift in der Differenz zwischen den einzelnen Zeichen. Durch diese Neuverortung der Bedeutungsdifferenz – weg von der Differenz zwischen Signifikat und Signifikant hin zu der Differenz zwischen Lauten oder zwischen Zeichen – hebt Derrida allerdings nicht die Differenz zwischen dem auf, was bezeichnet wird, und dem, was bezeichnet. Dadurch gelingt es ihm, auf die grundlegende Schriftlichkeit der Spur zu verweisen, so dass die hier anvisierte Ur-Schrift kein transzendentes Bedingungsgefüge ist, sondern vielmehr auf die je individuelle Unterschiedenheit jeder Erscheinung verweist. Vordergründig können Dinge zwar miteinander in Beziehung gesetzt werden, diese müssen aber hintergründig immer voneinander differenziert werden, weil sie stets ein bisschen anders sind. Derrida kommt es auf die jeweilige Individualität jedes einzelnen an, nicht auf die Möglichkeit, alles auf überzeitlich Gedachtes zurückzuführen. Diese Wertschätzung der Individualität und Differenz bedeutet aber keinesfalls, dass alles Zeichen ist. Derrida kennt und achtet den Unterschied zwischen Zeichen und Bezeichnetem.

Bisher kann Folgendes festgehalten werden:

1. Wer liest, versteht kulturspezifische Bedeutungszuschreibungen und ordnet diese in neue Zusammenhänge.
2. Die Textualität der Kultur ergibt sich nicht daraus, dass alles Text wäre, so dass alles gelesen werden könnte. Sie ergibt sich vielmehr daraus, dass nicht alles gelesen werden kann, weil sich vieles dem deutenden Zugriff des Menschen entzieht.

Im Folgenden wird aufgezeigt, inwiefern die Textualität der Kultur auf deren Nicht-Lesbarkeit aufruht, mithilfe der *archi-écriture* gedacht werden kann und dem biblischen Bilderverbot entspricht.

### 3. Bilderverbot

Das biblische Bilderverbot ist ursprünglich ein Kultbildverbot. Israel durfte, wollte oder sollte sich kein Kultbild herstellen, wie dies für die meisten Religionen, von denen Israel umgeben war, normal war. Man fertigte dort Statuen an und verehrte sie in Tempeln als Götter. Über diese Vorgehensweise wird in Israel gespottet, was z. B. an Ps 115 gesehen werden kann:

„<sup>4</sup>Die Götzen der Völker sind nur Silber und Gold, ein Machwerk von Menschenhand. <sup>5</sup>Sie haben einen Mund und reden nicht, Augen und sehen nicht; <sup>6</sup>sie haben Ohren und hören nicht, eine Nase und riechen nicht; <sup>7</sup>mit ihren Händen können sie nicht greifen, / mit den Füßen nicht gehen, sie bringen keinen Laut hervor aus ihrer Kehle. <sup>8</sup>Die sie gemacht haben, sollen ihrem Machwerk gleichen, alle, die den Götzen vertrauen.“ (Ps 115, 4 – 8)

Israel baut sich also keine Götterstatuen, weil diese zum Götzen dienst verführen. Nichts kann Gott sein, was Menschen gemacht haben. Dies ist auch der Sinn der biblischen Schöpfungsberichte: In ihnen wird erzählt, dass Gott der Schöpfer aller Dinge ist, weswegen nichts Irdisches Gott sein kann und als Gott verehrt werden darf und schon gar nichts, was Menschen hergestellt haben. Darauf verweist auch die Erzählung vom Goldenen Kalb, das sich Israel herstellt, als Mose zu lange auf dem Gottesberg bleibt und die Zurückgelassenen etwas haben wollen, das sie sehen und anfassen können.

Vor dem Hintergrund dieser Gedanken, legt sich Israel ein Kultbildverbot auf, mit dem traditionellerweise der Dekalog eröffnet wird: „Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgend etwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde.“ (Ex 20,4a; vgl. Dtn 5,8)

Die Auslegung des biblischen Bilderverbotes hat eine lange Geschichte und sie weist viele Facetten auf, die hier nicht nachgezeichnet werden können. Trotzdem sei der Hinweis erlaubt, dass im 8. Jh. das Zweiten Konzil von Nikaia (787) zwischen dem Bild und dem, der auf dem Bild dargestellt wird, unterscheidet. Deshalb gilt die Ehre, die man dem Bild erweist, nicht dem materiellen Bild, sondern dem, auf den das Bild verweist. Gleichzeitig wird unterschieden zwischen Verehrung und Anbetung. Bilder dürfen aufgrund dessen, den sie darstellen, verehrt

werden, wohingegen nur Gott angebetet werden darf. In der Folge des Konzils blieb es möglich, Bilder zu verehren, so dass erste Stürme des Ikonoklasmus zurückgedrängt wurden. Der Ikonoklasmus wurde wieder in der Reformationszeit aktuell. Aus soziologisch-kultureller Sicht ging es in den folgenden Streitigkeiten um die Ausbildung unterschiedlicher, sich voneinander abgrenzender Identitäten. In diesem Prozess der Differenzierung blieb der Katholizismus bilderfreundlich, wohingegen man dem Protestantismus eine gewisse Bilderfeindlichkeit unterstellte. Allerdings hängt diese protestantische Bilderfeindlichkeit mit einer Aufwertung des gesprochenen und vor allem des verständlichen Wortes zusammen, weil in Predigtgottesdiensten die Textstellen in der Volkssprache vorgelesen und erklärt worden sind. Im Zeitalter der Konfessionalisierung zeigt sich dann ein weiterer spannender Aspekt im Hinblick auf die Textualität der Kultur, auf den nur kurz eingegangen werden kann. Es ist bekannt, dass kurz vor der Reformationszeit der Buchdruck mit beweglichen Lettern aufgekommen ist. Für die religiösen Auseinandersetzungen zwischen Protestantismus und Katholizismus spielte der Buchdruck eine entscheidende Rolle, weil es üblich wurde, Flugblätter zu drucken, auf denen der eigene Standpunkt erläutert oder die jeweils andere Seite geschmäht werden konnte. Die Darlegung der eigenen Meinung und die Schmähungen der anderen Seite erfolgten dabei nicht nur mit Worten, sondern vor allem bildlich, so dass sich hier wiederum ein breites Forschungsfeld für die Textualität der Kultur und einen möglichen *iconic turn* ergibt.

Im Folgenden soll aber nicht die Frage nach der Kulturleistung des Buchdrucks im Mittelpunkt des Interesses stehen, sondern vielmehr die theologisch bedeutsame Tatsache, dass es manchmal möglich ist, etwas zu schreiben, das nicht gesprochen werden darf. Hier zeigt sich ein Vorrang der Schriftlichkeit gegenüber der Sprach- oder Stimmlichkeit, die Derridas Kritik des Phono- bzw. Logozentrismus aus theologischer Sicht untermauert.

#### 4. Unausgesprochener Gottesname (Tetragramm)

Während der Zeit des Zweiten Tempels, also vom Ende der Babylonischen Gefangenschaft 538 v. Chr. bis zur Zerstörung des Tempels

70 n. Chr., wurde der Name Gottes nur einmal im Jahr vom Hohepriester während der Versöhnungsliturgie am Jom Kippur ausgesprochen. Seit der Zerstörung des Tempels wird der Name überhaupt nicht mehr ausgesprochen, so dass man bis heute nicht genau weiß, wie dieser Name gelautet hat. Es gibt viele wissenschaftliche Rekonstruktionen, wobei es sich aber um Rekonstruktionen und Hypothesen handelt, nicht um überliefertes Wissen. Der Unausgesprochenheit des Tetragramms entspricht die Gewohnheit, das Tetragramm in den hebräischen Handschriften der Bibel nicht mit den Vokalen zu versehen, mit denen es ursprünglich hätte ausgesprochen werden müssen. Man hat es vielmehr mit den Vokalen von „Adonai – Mein Herr“ versehen, also dem Wort, das man ausspricht, wenn man auf das Tetragramm stößt.

Aus der Unausgesprochenheit des Tetragramms lässt sich ein Doppeltes lernen: Erstens hat Sprache Macht über Wirklichkeit, weil die Person, deren Namen man ausspricht, dem Sprecher Aufmerksamkeit widmen muss – sich ihm zuwendet. Wer will Gottes Aufmerksamkeit auf sich ziehen, ihn gleichsam dazu zwingen, ihn anzuschauen? Neben dieser religiös-magischen Konnotation des Wortes und speziell des Namens zeigt sich zweitens eine Differenz zwischen gesprochener und geschriebener Sprache: Man vergisst das ursprünglich gesprochene Wort, schreibt es in Rudimenten und versieht es mit den Vokalen des Wortes, das man stattdessen aussprechen soll. Im Prozess der Kanonisierung der biblischen Bücher obsiegt gleichsam eine kulturell-religiöse Norm über die bisherigen Gewohnheiten und verändert damit nicht nur das kulturelle Gedächtnis, sondern auch das Wissen um die Offenbarung. Biblisch ist es keine Frage, dass die Ansprechbarkeit und Anrufbarkeit Gottes zur Offenbarung dazugehört. So gibt es auch für das Tetragramm den Hinweis darauf, dass Gott selbst diesen Namen Mose offenbart, damit dieser ihn ansprechen und den Namen weitergeben kann:

„<sup>2</sup>Gott redete mit Mose und sprach zu ihm: Ich bin Adonai (אֲנִי יְהוָה) ... <sup>7</sup>Ich nehme euch als mein Volk an und werde euer Gott sein. Und ihr sollt wissen, daß ich Adonai (אֲנִי יְהוָה) bin, euer Gott, der euch aus dem Frondienst in Ägypten herausführt.“ (Ex 6,2.7)

Gott gibt den Menschen einen Namen, mit dem er angerufen werden kann. Gleichzeitig soll sich der Mensch kein Bild von Gott machen,

weil sonst die Gefahr des Götzendienstes bestünde. Diese beiden Aspekte biblischer Spiritualität ergänzen sich in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung mit dem Axiom der Unvorstellbarkeit und Unausprechlichkeit Gottes, die im hellenistisch-neuplatonischen Denkrahmen bekannt gewesen sind.

## 5. Negative Theologie

Wenn Gott Gott ist, dann muss er anders sein, als Menschen sich ihn vorstellen. Schon Xenophanes stellt religionskritisch fest, dass die Götter der Äthiopier schwarz waren und platte Nasen hatten, wohingegen die Götter der Helenen weiß und spitznasig ausgesehen haben.<sup>16</sup> Xenophanes äußert hier eine frühe Form des Projektionsverdachtes, der heute von Ludwig Feuerbach her vertraut ist: Der Mensch malt sich Gott nach seinem Bilde aus. Gegenüber diesem Projektionsverdacht hat sich in der christlichen Theologie bereits sehr früh die sogenannte negative Theologie entwickelt. Diese geht davon aus, dass man von Gott nicht sagen kann, wie er ist, sondern man könne von ihm nur sagen, wie er nicht ist. So schreibt z. B. Johannes von Damaskus (650–754):

„Es ist unmöglich zu sagen, welchen Wesens Gott ist. Vielmehr ist es passender, dass durch Wegnahme von allem eine Rede gemacht wird (dass der Sinn/Logos durch Wegnahme von allem hergestellt wird). Denn nichts ist er vom Seienden – nicht, weil er nicht ist, sondern jenseits (*hyper*) allen Seienden und jenseits des Seins selbst ist.“<sup>17</sup>

Gott ist über allem Sein und Seienden, weswegen man alles aus der Sprache ausmerzen muss, was mit Sein und Seiendem zusammenhängt, um über Gott sprechen zu können. Natürlich kann man nicht alles aus der Sprache eliminieren, was mit dem Sein oder Seienden zu

<sup>16</sup> Xenophanes: Fragment 16. In: Die Vorsokratiker I. Milesier, Xenophanes, Heraklit, Parmenides, Griechisch-Deutsch, Bd. 1. Übers. und hg. v. Jaap Mansfeld. Stuttgart 1986, S. 223.

<sup>17</sup> Johannes von Damaskus, *Expositio fidei*, 13,26–29: „ὅμως ἐπὶ θεοῦ, τί ἐστίν, εἰπεῖν ἀδύνατον κατ’ οὐσίαν· Οἰκειότερον δὲ μᾶλλον ἐκ τῆς πάντων ἀφαιρέσεως ποιεῖσθαι τὸν λόγον· οὐδὲν γὰρ τῶν ὄντων ἐστὶν οὐχ ὡς μὴ ὄν, ἀλλ’ ὡς ὑπὲρ πάντα τὰ ὄντα καὶ ὑπὲρ αὐτόδε τὸ εἶναι ὄν.“ (Eigene Übersetzung.)

tun hat, schon allein deshalb, weil die Sprache selbst zum Seienden gehört. Wie kann man dann von Gott sprechen? Johannes deutet dies sehr subtil an. Denn er spricht nicht in Analogie zur Meta-Physik davon, dass Gott meta-seiend ist, sondern dass er hyper-seiend ist, jenseits des Seienden und sogar jenseits des Seins. Dieses *hyper* drückt dabei keine Steigerung aus und kann hier auch nicht räumlich verstanden werden, weil alles Seiende im Raum des Seins ist, so dass es kein ‚Hinterzimmer‘ des Seins geben kann. Gott ist nicht nach dem Sein im Sinne von meta-seiend und er reicht auch nicht über den Raum des Seins hinaus, sondern er ist jenseits des Seins, was so viel bedeutet wie: ganz anders als Sein – er ist weder in Raum noch Zeit, er kann nicht gemessen oder gezählt werden. Er ist eben ‚ganz anders als‘, er ist jenseits des Seins.

Die Aussageweise der negativen Theologie, dass Gott ganz anders als alles Seiende und sogar jenseits des Seins ist, hinterlässt nicht nur innerhalb der Theologie ihre Spuren, sondern findet darüber hinaus Einlass in lehramtliche Dokumente. Dementsprechend wird die Notwendigkeit, von Gott nicht anders als analog sprechen zu können, 1215 im 4. Laterankonzil rezipiert:

„quia inter creatorem et creaturam non potest tanta similitudo notari, quin inter eos maior sit dissimilitudo notanda. – Denn zwischen dem Schöpfer und dem Geschöpf kann man keine so große Ähnlichkeit feststellen, dass zwischen ihnen keine noch größere Unähnlichkeit festzustellen wäre.“<sup>18</sup> (DH 806)

Alles Sprechen und Reden über Gott muss notwendig immer selbst mitbedenken, dass es von sich her nicht eigentliches Sprechen ist, sondern von einer sehr viel größeren Unähnlichkeit als Ähnlichkeit gekennzeichnet ist. Christinnen und Christen sind es z. B. gewohnt, Gott als Vater zu bezeichnen oder als barmherzig, aber Gott ist genauso wenig Vater, wie er Mutter ist. Alles, was von Gott ausgesagt wird, muss noch einmal zurückgenommen werden, so dass alles theologische Sprechen und Schreiben am Scheideweg geschieht. Entweder benutzt man die analoge Sprechweise als Trick, sagt irgendwann, dass alles theologi-

<sup>18</sup> Denzinger, Heinrich, Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen. Verb., erw., übers. u. unter. Mitarb. v. Helmut Hoping hg. v. Peter Hünermann. Freiburg u. a. <sup>40</sup>2005, S. 361.



sche Reden und Schreiben nicht wörtlich zu verstehen sei und kümmert sich im weiteren Verlauf nicht weiter um diese Aussage. Oder man ist sich der Unmöglichkeit bewusst, über Gott zu sprechen und ist ständig damit konfrontiert, dass einem die Worte ausgehen und man an den Rand der Sprachmöglichkeit bzw. des Sprechabbruches gelangt. Hier mündet jedes Reden über Gott in Schweigen oder es endet jedes Schreiben über ihn auf dem leeren Blatt.

In seinem letzten öffentlichen Vortrag hat der Jesuit Karl Rahner, einer der bedeutendsten Theologen des letzten Jahrhunderts, darüber gesprochen, dass die Theologie viel zu selten von der Bedrohung durchzittert ist, vom Schweigen und der Leere übermannt zu werden.

Die erste Erfahrung, von der ich sprechen will, ist die Erfahrung, daß alle theologischen Aussagen, wenn auch noch einmal in verschiedenster Weise und verschiedenem Grad, analoge Aussagen sind. An sich ist das eine Selbstverständlichkeit ... Aber ich meine, dieser Satz wird faktisch doch immer wieder bei den einzelnen theologischen Aussagen vergessen, und das Erschrecken über dieses Vergessen ist die Erfahrung, von der ich reden will.<sup>19</sup>

Nach Rahner müsste sich die Theologie sehr viel stärker bewusst werden, dass es keine eigentliche Rede über Gott gibt und dass die analoge Gottrede ihr Hauptaugenmerk nicht auf die kleine Ähnlichkeit legt, sondern auf die sehr viel größere Unähnlichkeit. Vielleicht kann man sagen, dass bei Rahner eine existentiell aufgeladene Analogie-Lehre zum Tragen kommt, die nicht von der triumphalen Freude durchdrungen ist, eine Sprachfigur gefunden zu haben, die das Sprechen über Gott ermöglicht, sondern die sich der Entzogenheit, Andersartigkeit und Jenseitigkeit Gottes bewusst wird, so dass sie durchzittert ist von der je größeren Größe Gottes.

Rahner spricht nicht unvermittelt und unvorbereitet von der größeren Größe Gottes. Je länger er lebt und schreibt, desto stärker betont er, dass Gott in sich Geheimnis ist. Wenn Gott in sich Geheimnis ist, dann offenbart er sich auch als Geheimnis. Offenbarung bedeutet bei Rahner

<sup>19</sup> Karl Rahner: Erfahrungen eines katholischen Theologen. In: Albert Raffelt (Hg.): Karl Rahner in Erinnerung. Düsseldorf 1994 (= Freiburger Akademieschriften 8), S. 134-148, hier S. 134.

nicht, dass Gott dem Menschen etwas mitteilt, was dieser bisher nicht gewusst hätte. Diese Auffassung von Offenbarung wäre mit dem Lösen von Rätseln zu vergleichen und der Inhalt der Offenbarung könnte dann in Sätzen zusammengefasst werden. Es gab Zeiten in der Kirche, da dachte man, Gott hätte dem Menschen ein paar Sätze über sich und seinen Heilsplan geoffenbart und der Mensch müsse diese Sätze einfach, d.h. bedingungslos und auch gegen jede Vernunft Einsicht glauben, weil sie ja von Gott sind. Rahner hat ein anderes Offenbarungsverständnis und geht nicht davon aus, dass Gott den Menschen in der Offenbarung belehrt und ihm ein Paket an zu glaubenden Sätzen überreicht. Gott offenbart sich nach Rahner selbst und teilt sich selbst in der Offenbarung dem Menschen mit. Das bedeutet, dass er dem Menschen in der Offenbarung nicht etwas über sich kundtut, sondern sich ihm selbst mitteilt. Wenn man Gottes Offenbarung als Selbstmitteilung denkt, dann kann Gott dem Menschen keine wahren Sätze über sich mitteilen, sondern er teilt sich ihm in seinem Wesen mit. Und dieses Wesen ist nach Rahner nichts anderes als Geheimnis. Inhaltlich gesehen ist Offenbarung als Selbstmitteilung eine große Enttäuschung, weil der Mensch durch die Offenbarung kein zusätzliches Wissen über sich, Gott oder die Welt erhält.

„Die göttliche Offenbarung allerdings ist nicht Entschleierung eines bisher Verborgenen und dann durch solche Enthüllung nach Art weltlicher Erkenntnis Gewußten, sondern Radikalisierung der wachsenden Nähe des ‚deus absconditus‘ als des bleibenden Geheimnisses.“<sup>20</sup>

Gott offenbart sich als Geheimnis. Das tut er nicht, weil er dem Menschen Böses will, sondern weil er in sich Geheimnis ist. Diese Um-

<sup>20</sup> Karl Rahner: Über die Verborgene Gottes. In: Ders.: Schriften zur Theologie. Bd. 12. Bearb. v. Karl Neufeld, Einsiedeln u. a. 1975, S. 285-305, hier S. 298f. Vgl., ders.: Zur Theologie der Menschwerdung, in: Ders.: Schriften zur Theologie. Bd. 4. Einsiedeln u. a. 1967, S. 137-155, hier S. 141: „Geheimnis ist somit nicht das Vorläufige, das abgeschafft wird oder an sich auch anders dasein könnte, sondern die Eigentümlichkeit, die Gott (und von ihm her uns) immer und notwendig auszeichnet, so sehr, daß die unmittelbare Schau Gottes, die uns als unsere Vollendung verheißen ist, die Unmittelbarkeit der Unbegreiflichkeit, also gerade das Wegfallen des Scheines ist, wir seien nur vorläufig noch nicht ganz dahintergekommen; denn in jener Schau wird an ihm selbst gesehen und nicht mehr bloß an der unendlichen Armut unserer Transzendenz, daß er unbegreiflich ist.“

schreibung Gottes entspricht dabei nicht nur dem Hinweis der negativen Theologie, dass Menschen von Gott nichts wissen und aussagen können, sondern auch der Erfahrung des religiösen Menschen, denn der Mensch ist sich selbst eine Frage und lebt nicht in Übereinstimmung mit sich selbst (Stichwort: Sünde). Auf der anderen Seite ist Gott Geheimnis, denn weder können er noch sein Wille für den Menschen rational erfasst werden (Stichwort: Theodizee). Es bleibt Gottes Geheimnis, warum er dem Menschen die Freiheit zur Sünde und damit zum Bösen schenkt und warum er dem Menschen den Tod auferlegt. Gott ist in sich Geheimnis, weil der Mensch auch nach der Selbstoffenbarung Gottes in Jesus Christus keine endgültige Gewissheit darüber hat, was der Tod bedeutet. Der eigene Tod und noch viel mehr der Tod des Anderen markieren eine Verstehensgrenze, die menschliche Vernunft nicht überschreiten kann. Wenn der Mensch sein Leben in Gottes Hand legt und es ihm anvertraut, dann muss er Gott mit dem Tod konfrontieren und spätestens hier zeigt sich, dass Gott in sich Geheimnis ist, weil es zwar Hoffnung über den Tod hinaus gibt, aber das dunkle Rätsel des Todes dadurch eher dunkler als heller geworden ist und seine Rätselhaftigkeit weiter besteht.

„Die Unbegreiflichkeit des Leides ist ein Stück der Unbegreiflichkeit Gottes ... Gerade als wirklich und für ewig unbegreiflich ist das Leid eine wirkliche Erscheinung der Unbegreiflichkeit Gottes in seinem Wesen und in seiner Freiheit.“<sup>21</sup>

Wenn sich Gott dem Menschen selbst mitteilt, dann offenbart er sich selbst als Geheimnis. Gott kann sich dem Menschen nicht anders denn als Geheimnis offenbaren, weil er in sich Geheimnis ist. Gleichzeitig hat die christliche Theologie vom Menschen her gesehen immer mit einer Art Schadensvorbehalt gearbeitet: Gott offenbart sich dem Menschen niemals in seiner Fülle, weil der Mensch mit der Fülle Gottes überfordert wäre, so dass derjenige sterben muss, der Gott in seiner Herrlichkeit sieht. „Niemand kann Gott sehen und am Leben bleiben.“ (Ex 33,20) Gottes Fülle ist für menschliches Begreifen zu groß, sie sprengt alles, was den Menschen ausmacht. Deshalb sieht Mose nur den

<sup>21</sup> Karl Rahner: Warum lässt uns Gott leiden?, in: Ders.: Schriften zur Theologie. Zürich u. a. 1980, S. 450-466, hier S. 463.

Rücken Gottes und blickt ihm nach. Gotteserkenntnis ist nur in der Rückschau möglich, sie ist eine Reflexionskategorie auf das, was gewesen ist. Christliche Theologie hat immer daran festgehalten, dass Gott sich dem Menschen so offenbart, dass er diese Offenbarung ertragen und verstehen kann. Gott offenbart sich also menschengemäß. Deshalb wird die Hl. Schrift als Gotteswort in Menschenwort bezeichnet: Gottes Stimme erklingt nicht irgendwie irgendwo, so dass ein Mensch sie vernehmen und aufschreiben würde. Und auch ein solcher Offenbarungsvorgang wäre schon vermittelt, weil hier eine Stimme mit menschlicher Sprache vernehmbar wäre. Gott offenbart sich so, dass der Mensch es verstehen kann und das bedeutet, Gott wendet sich nicht unvermittelt an den Menschen, sondern mittelbar: Im brennenden Dornbusch, in einer Wolkensäule, als Mensch Jesus von Nazareth. Gott offenbart sich selbst vermittelt, vermittelt von ihm her, weil seine Fülle unerträglich und sogar tödlich wäre, und vermittelt vom Menschen her, weil dieser die Offenbarung nur in seiner je eigenen Subjektivität begreifen und reflektieren kann, so dass sie in seine Subjektivität hineinvermittelt ist. Es gibt keine unvermittelte Offenbarung und es kann sie nicht geben, so dass man christlicherseits von einer vermittelten Unmittelbarkeit sprechen muss, was innerhalb der Theologie des letzten Jahrhunderts breit bezeugt ist.

Vermitteltheit und Unmittelbarkeit sind nicht einfach Gegensätze; es gibt eine echte Vermittlung zur Unmittelbarkeit bezüglich Gottes. Und dort, wo nach christlichem Glaubensverständnis die radikalste, absolut unmittelbare Selbstmitteilung Gottes in seinem eigensten Sein uns selbst gegeben ist (nämlich in der unmittelbaren Anschauung Gottes als der Vollendung des begnadeten, endlichen Geistes), ist diese radikalste Unmittelbarkeit immer noch in einem gewissen Sinne vermittelt durch das sie und dadurch auch sich selbst erfahrende endliche Subjekt.<sup>22</sup>

Wie es in Jesus nichts Menschliches gibt ..., das nicht Sprache und Ausdruck des Göttlichen wäre: so gibt es in Jesus auch nichts Göttliches, das nicht durch die Sprache seiner Menschheit uns vermittelt und geoffenbart würde.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Karl Rahner: Grundkurs des Glaubens. Einführung in den Begriff des Christentums. Freiburg u. a. 1984, S. 91.

<sup>23</sup> Hans Urs von Balthasar: Die Implikationen des Wortes. In: Ders.: Verbum caro. Skizzen zur Theologie I. Einsiedeln 1960, S. 48–72, hier S. 59.

Deshalb kann meines Erachtens das ganze Problem der Mystik in dem Begriff ‚vermittelte Unmittelbarkeit‘ zusammengefaßt werden (auch dann, wenn Mystiker bei der Wiedergabe ihrer Erfahrungen von ‚Unmittelbarkeit‘ sprechen, verrät ihre Analyse, daß diese Unmittelbarkeit vermittelt ist, vor allem bei Johannes vom Kreuz und sogar bei Eckhart).<sup>24</sup>

## 6. Zusammenfassung

1. Gott ist anders als Sein, er ist jenseits des Seins (Grundaxiom der negativen Theologie).
2. Von Gott kann nur analog gesprochen werden. Analoge Gottrede darf nicht als Sprachermächtigung gedacht werden, sondern steht immer kurz vor dem Abbruch jeglicher Ausdrucksfähigkeit, wenn das Augenmerk nicht auf der kleineren Ähnlichkeit, sondern auf der je größeren Unähnlichkeit liegt.
3. Gott teilt sich dem Menschen in der Offenbarung als Geheimnis selbst mit, weil er in sich Geheimnis ist.
4. Gottes Selbstmitteilung in der Offenbarung ist niemals unvermittelt, weil der Mensch erstens Gottes Herrlichkeit in ihrer Fülle nicht ertragen könnte und zweitens Offenbarung (als Erkenntnis-, Erfahrungs- und Reflexionskategorie) immer vermittelt ist durch die Subjektivität des Menschen.

Vor dem Hintergrund der oben dargestellten Punkte 3–5 ergibt sich eine wunderbare Gesprächsmöglichkeit zwischen der Theologie und der *Grammatologie*, wie sie in den Punkten 1 und 2 beschrieben wurde. Jacques Derrida weist darauf hin, dass sich die abendländische Metaphysiktradition darin gefallen hat, den Menschen als sich selbst denkendes Wesen zu begreifen. Gegen diesen Versuch stimmlicher Präsenz macht er eine gedanklich nicht einholbare Ur-Schrift geltend, die ihre Spur in allem Reden und Denken hinterlässt. Derrida fragt gleichsam, wovon her alles stimmenbasierte Reden und Denken bedingt ist

<sup>24</sup> Edward Schillebeeckx: Menschen. Die Geschichte von Gott. Übers. v. Hugo Zulauf. Freiburg u. a. 1990, S. 102.

und verweist auf die Vorursprünglichkeit der Materialität, der Ur-Schrift. So gibt es bei Derrida keine reine Präsenz der Stimme, sondern immer nur gebrochene Präsenz. Diese gebrochene Präsenz ist vergleichbar mit der vermittelten Unmittelbarkeit der Offenbarung: Offenbarung ist niemals einfach da, sondern ist vermittelt durch die Subjektivität des Menschen, ist auf dessen Denkfähigkeiten reduziert und zeigt sich erst im reflektierenden Nachdenken über das, was gewesen ist. Des Weiteren ist Offenbarung immer reduziert, weil der Mensch die Herrlichkeit Gottes nicht in ihrer ursprünglichen Fülle ertragen kann.

Konsequent weitergedacht ergibt sich aber nicht nur eine Vergleichbarkeit zwischen der nicht reduzierbaren Gegenständlichkeit der gedanklich nicht einholbaren Ur-Schrift und der Vermitteltheit der Offenbarung, sondern auch das Christentum hat die Vermitteltheit von Offenbarung immer mit der Schrift in Verbindung gebracht, weil Offenbarung nicht einfach da ist, sondern in schriftlicher Form vorliegt: Die Bibel als unverbrüchliche Offenbarungsurkunde des Christentums ist Schrift, sie ist geschrieben und es gibt sie nur als geschriebene. Gotteswort liegt also als Menschenwort vor und aus der Hl. Schrift ergibt sich für Christinnen und Christen die Möglichkeit, von Gott zu reden. Ohne die Hl. Schrift gäbe es keine verbürgte und sichere Möglichkeit der Gottrede, weil sich alles christliche Gottreden immer wieder auf die Hl. Schrift zurückbezieht und sich von der Offenbarungsurkunde her rechtfertigen lassen muss. Das Christentum kann nur im Rückgriff auf die Hl. Schrift von Gott reden, weil der Mensch von sich her keine Möglichkeit hat, von Gott zu sprechen. Das unterscheidet dann christlicherseits die Hl. Schrift von anderen Schriftstücken, denn nur von ihr sagt das Christentum, dass sie inspiriert ist. Inspiration bedeutet in dieser Sichtweise nichts anderes als die von Gott geschenkte Möglichkeit von und über ihn zu reden. Weil diese Redeermöglichkeit aber schriftlich vorliegt, kann wiederum nicht ungebrochen von Gott geredet werden und Gottes Offenbarung (als Gotteswort im Menschenwort) ist nicht stimmlich präsent, sondern schriftlich.

Wer sich dieser Zusammenhänge bewusst wird, wird sich nicht gegen den Gedanken wehren können, dass die Schriftlichkeit der Hl. Schrift damit zusammenhängt, dass man von Gott nicht eigentlich sprechen kann, sondern von ihm nur analoge Aussagen getroffen werden

können. Die Schriftlichkeit der Hl. Schrift korrespondiert mit der Notwendigkeit der analogen Gottrede. In Anlehnung an einen rabbinischen Gedanken lässt sich formulieren, dass die Schriftlichkeit der Hl. Schrift der Zaun ist, der die Theologin und den Theologen davor bewahrt, von Gott in absoluter Unmittelbarkeit zu reden oder zu schreiben.

Oder noch einmal anders formuliert: Schon allein die Sprachlichkeit der Hl. Schrift zeigt eine Differenz zwischen dem Aussageinhalt und der Aussagegestalt an, weil Gott kein Sprachbild ist und sich nicht in Sprache einfangen lässt. Er ist jenseits der Sprache. Sprache ist dabei niemals präsentisch, weil sie immer auf einer gewissen Materialität aufruht – sei es der Atemluft, sei es der Buchstaben. Mit Derrida kann diese Bedingung für Sprache als Ur-Schrift gedacht werden und christlicherseits ergibt sich dann aus der Materialität der Hl. Schrift, direkter gesagt aus der Schriftlichkeit der Hl. Schrift, die Unmöglichkeit absolut reiner Präsenz der Offenbarung, so dass Gott nicht unmittelbar geschaut oder ausgedrückt werden kann. Es zeigt sich hier ein vielfaches Differenzgefüge: Gott spricht nicht, der Mensch hört ihn nicht. Gott ist anders als Sprache und der Mensch versprachlicht seine Gotteserfahrung. Diese Versprachlichung schreibt er nieder in Buchstaben. Es ist also ein weiter Weg von einer Begebenheit, die in der reflektierenden Rückschau als Gottesbegegnung erfahren wird, und der Verschriftlichung dieser Erfahrung. Alle Schritte auf diesem Weg sind aber von der Differenz zwischen Präsenz und Entzogenheit gekennzeichnet, so dass nicht nur keine unmittelbare Gottesbegegnung möglich ist, sondern es zu einer Korrespondenz zwischen der immer vermittelten und damit gebrochenen (oder im linguistischen Kontext: übersetzten) Gotteserfahrung, der notwendig „nur“ analogen Gottrede und der Schriftlichkeit der Hl. Schrift kommt.

OLIVER JAHRAUS  
(München)

## Heilige Texte

Die folgenden Überlegungen stellen eine erste Skizze eines texttheoretischen Konzepts dar, das die Überschrift „Heilige Texte“ trägt. Diese Bezeichnung knüpft an eine bestimmte kultur- und religionsgeschichtliche Tradition an, übernimmt aber lediglich den Namen und stellt sich in den Rahmen eines zumindest säkularen und mithin modernen Konzepts von Literatur. Dennoch ist diese Anlehnung an eine Tradition insofern bedeutsam, als sie auf bestimmte Momente aufmerksam macht, die dazu angetan sind, unter den Bedingungen moderner Literatur eine Aura zu schaffen, die der eines heiligen Textes in landläufigem Sinne nahekommen kann. Heilig sind diese Texte, weil sie dem Leser/der Leserin in und mit ihrer Rezeption ein Gefühl eines singulären und extraordinären Erlebnisses geben können, weil sie die Grenzen ihrer eigenen textuellen Verfasstheit zu transzendieren in der Lage scheinen. Kurz gesagt: Heilige Texte sind Texte, die sich selbst dekontextualisieren, die sich selbst interpretieren, die sich selbst transzendieren, die sich selbst als Ereignis der Kunst prophezeien und sich selbst erfüllen. Der Begriff des heiligen Textes wurde gewählt, weil diese Texte unter den Bedingungen und mit den Mitteln moderner Literatur eine Deterritorialität schaffen, deren Rezeptionserfahrung durchaus heilig anmuten kann. Insofern mag das Konzept des heiligen Textes auch dazu angetan sein, den modernen texttheoretischen Bedingungsrahmen von Literatur transparent zu machen – und zwar *ex negativo*, durch den Versuch, ihn zu subvertieren.

Ein Beispiel: Don DeLillos *The Body Artist*

Im Jahr 2001 veröffentlicht der amerikanische Schriftsteller Don DeLillo einen Text, der durch seine kurze Form und die Eigentümlichkeit der



erzählten Geschichte auffällt: *The Body Artist*, deutscher Titel: *Körperzeit*.<sup>1</sup> Dieser Text erzählt die Geschichte von Lauren Hartke, die mit ihrem Mann, einem 64 Jahre alten spanischen Regisseur, ein Haus an der Küste in der Nähe von New York bewohnt. Für sie unerwartet, nimmt sich Rey eines Tages im Appartement seiner früheren Frau das Leben, die Beziehung zu Lauren war seine dritte Ehe. Lauren bleibt verstört zurück und lebt zunächst auf sich selbst zurückgeworfen in dem einst gemeinsamen Haus am Meer. Eines Tages hört sie Geräusche aus dem oberen Stockwerk, und auf der Suche nach der Ursache entdeckt sie einen kleinen Mann, der zunächst unverständlich spricht, mit dem sie sich aber später unterhalten kann. Sie nennt diesen kleinen Mann Mr. Tuttle. Lauren versucht zu verstehen, was er sagt, sie nimmt seine Stimme mit dem Kassettenrekorder auf und hört sich die Aufnahmen immer wieder an. Sie bemerkt, dass Mr. Tuttle mit Reys Stimme sprechen und dass er ganze Gespräche zwischen Rey und ihr reproduzieren kann. Mr. Tuttle ist so etwas wie ihre nach außen gekehrte Einsamkeit, aber auch ihre Trauer, ihr Unverständnis, ihre Erinnerung. Mr. Tuttle ist ein externalisiertes internes Reflexionsmedium, ein Echo ihres Lebens mit ihrem verstorbenen Mann, mit dem der Text psychische Prozesse in die soziale Sphäre überführt. Er macht sie so beobachtbar, ohne die Innenperspektive einer Figurenpsychologie entfalten zu müssen, zahlt dafür aber den Preis der Verletzung ontologischer Normen einer realistisch dargestellten Welt des Textes. Mr. Tuttle ist ein Phantom oder ein Gespenst, ein kafkaesker Odradek, er ist Teil von Laurens Welt und ist es im ontologischen Sinne eben doch nicht. Aber gerade deswegen findet Lauren zu sich selbst zurück, und dieses Selbst ist vor allem eine körperliche Adresse. Lauren ist *The Body Artist*, die immer schon ihren Körper entsprechend trainiert hat, um ihn für körperliche Performances fit zu halten. Mit rigider Selbstdisziplin choreographiert sie eine Körperperformance mit dem Titel „Körperzeit“. Am Ende des Romans, immer noch im Haus am Meer, entwickelt sie eine erotische Phantasie

<sup>1</sup> Don DeLillo: *The Body Artist*. A Novel. New York u. a. 2001, hier S. 118; deutsche Fassung u. d. T.: *Körperzeit*. Roman. Aus dem Amerikanischen von Frank Heibert. München 2006, S. 106.

und öffnet zuletzt ein Fenster zum Meer. Körpererfahrung dient als Selbsterfahrung.

Die zahlreichen Rezensionen, im deutschsprachigen wie im amerikanischen Bereich, sind eigentümlich einheitlich, was die positive Bewertung dieses Textes angeht, aber eigentümlich uneinheitlich bezüglich bestimmter textueller Qualitäten wie z. B. der „perforierenden Sprache“<sup>2</sup>. Christiane Humbeck zielt auf die „höchst intensive und einzigartige Poesie“<sup>3</sup>. Dieter Wunderlich nennt *Körperzeit* „eine spröde, handlungsarme und absichtlich unpoetisch wirkende Komposition in einer pseudoprotokollarischen Sprache“<sup>4</sup>. Dies allein mag als Hinweis dienen, dass hier ein ästhetisches Konzept, eingebettet in ein texttheoretisches Konzept, vorliegt, das sich zumindest selbst im Hinblick auf seine Interpretierbarkeit, auf die Dispositionen seines Verstehens hin verrätselt, sich einem interpretatorischen Zugriff kunstvoll entzieht und daher andere Formen des Verstehens oder des Nachvollzugs zumindest insinuiert.

Zunächst einmal erzählt der Text eine Geschichte in einer Art und Weise, dass die Geschichte hinter die Erzählung zurücktritt. Dabei entfaltet die Geschichte ein phantastisches Moment, ein Phantom tritt auf, das aber wie im Falle Kafkas im Rahmen der Realität der dargestellten Welt des Textes nicht als phantastisches Element aufgefasst wird. Lauren setzt sich nicht mit dem Phänomen auseinander, sondern mit Mr. Tuttle. Er wird Teil der dargestellten Welt des Textes und insbesondere Teil der Erfahrungswelt der Hauptfigur. Auf der diegetischen Ebene ist Mr. Tuttle ein Phantom und zugleich ein kleiner Mann, auf der Ebene des Textes erfüllt er eine Funktion. Er eröffnet eine Dimension der dargestellten Welt des Textes, die diese Welt in ihrer Darstellung nicht haben kann. Insofern ist er eine literarische „Kunstfigur kat'exochen“, wie

<sup>2</sup> Frankfurter Rundschau, 21.3.2001.

<sup>3</sup> Frankfurter Allgemeine, 15.5.2001.

<sup>4</sup> [http://www.dieterwunderlich.de/DeLillo\\_korperzeit.htm](http://www.dieterwunderlich.de/DeLillo_korperzeit.htm). (zuletzt aufgerufen am 25.3.2013)

dies Walter Müller-Seidel für den Chinesen in Fontanes Roman *Effi Briest* gezeigt hat.<sup>5</sup>

Man mag sich an ein anderes Beispiel einer solchen eigentümlichen, schwer verständlichen Figur erinnern fühlen, die in einer Bemerkung Nietzsches auftritt.<sup>6</sup> Irgendwann im Jahre 1868 schreibt Nietzsche einen geheimnisvollen Text in sein Aufzeichnungsbuch: „Was ich fürchte, ist nicht die schreckliche Gestalt hinter meinem Stuhle, sondern ihre Stimme: auch nicht die Worte, sondern der schauerhaft unartikulierte und unmenschliche Ton jener Gestalt. Ja, wenn sie noch redete, wie Menschen reden!“<sup>7</sup>

So könnte man annehmen, dass hier eine Situation vorliegt, in der das Subjekt sich selbst im Sprechen vernehmen will, aber sich nicht mehr vernehmen kann, in der also die Idee des „s’entendre parler“<sup>8</sup> hin-fällig geworden ist und gerade deswegen das Selbstgespräch nach außen verlagert wird, indem es eine Gestalt annimmt, die nicht das Ich des Textes ist. Dass die Figur spricht, aber zunächst nicht verstanden werden kann, ist daher ein deutlicher Hinweis auf das Pneuma und den daraus resultierenden Vorrang der Stimme.<sup>9</sup> Derridas Konzept einer *Grammatologie* versucht der abendländischen Metaphysik nachzuweisen, dass sie auf einem solchen Vorrang der Stimme und des Wortes und mithin des Präsenzdenkens beruht. Im Falle Nietzsches würde das für eine gescheiterte und nicht mehr mögliche Subjektconstitution

<sup>5</sup> Walter Müller-Seidel: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. 2. durchges. Aufl. Stuttgart 1980, S. 362.

<sup>6</sup> Oliver Jahraus: Die unartikulierte Stimme und die raschelnde Schrift. Drei geheimnisvolle Texte von Nietzsche – Meyer – Kafka. In: Lutz Hagedstedt (Hg.): Literatur als Lust. Begegnungen zwischen Poesie und Wissenschaft. Festschrift für Thomas Anz zum 60. Geburtstag. München 2008, S.145-153.

<sup>7</sup> Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Aufzeichnungen. Frühjahr 1868-1869. Bearb. v. Katherina Glau. In: ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Giorgio Colli u.azzino Montinari. Abt. I, Bd 5. Berlin u. New York 2003, S. 15.

<sup>8</sup> Jacques Derrida: Grammatologie. Frankfurt/M. 1983, S. 19.

<sup>9</sup> Siehe hierzu Sybille Krämer (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/M. 2006. Und Mladen Dolar: His Master’s Voice. Eine Theorie der Stimme. Frankfurt/M. 2007.

sprechen. Im Falle der Figur DeLillos, Lauren, die – in Kittlers Manier<sup>10</sup> – mit Hilfe eines technischen Aufzeichnungsgeräts die Stimme schließlich verständlich werden lässt, verweist dies auf einen doppelten Effekt: Weil die Stimme, die ihrerseits körperlicher Natur ist, auf den Körper verweist, wird ein Zusammenhang zwischen dem Phantom und dem Körper hergestellt, einem Körper, der einer ästhetischen Übung und Disziplinierung unterliegt,<sup>11</sup> die ihrerseits wiederum in Kunst, konkret, in die Körperkunst der Performance münden. Damit wiederum ergibt sich über die körperliche Konvergenz eine weitere Korrelation zwischen der Performanz der Stimme und der Performance der Kunst.

Hier wird nicht nur ein Selbstgespräch, sondern hier wird ein Selbstbespiegelungsmedium in Gang gesetzt, das Erinnerungsmedium und Externalisierungsmedium gleichermaßen ist, an Prousts Madeleines ebenso erinnert wie an Kleists *Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, und schließlich auf Kunst, genauer: auf die Verbindung von Kunst und Körper hinausläuft. Damit ist allerdings schon ein Prozess bezeichnet, der auf zwei Ebenen, textimmanent und texttranszendent, abläuft. Auf der diegetischen Ebene wird gezeigt, wie aus der Erfahrung des Selbst Kunst resultiert, die wiederum zu einer Erfahrung des Selbst wird. Ihr Medium ist das Phantom und seine Stimme, die ihrerseits wiederum ein Medium für den Körper ist. Auf der extradiegetischen Ebene liegt hier eine Urszene der dekonstruktiven Überwindung oder Subversion einer logozentrischen Texttheorie und gleichzeitig die Überwindung dieser Dekonstruktion in einer eigentümlichen Evokation von textueller Präsenz vor. Was auf der textimmanenten, diegetischen Ebene für die Figur die Funktion des Mediums übernimmt, übernimmt der Text auf der texttranszendenten, extradiegetischen Ebene für den Leser. Das Phantom der Literatur wird zur Literatur des Phantoms. Die Lektüreerfahrung überlagert die Körperkunst. Wenn man schließlich die Überlagerung zu einem Zusammenfall der Ebenen radikalisiert, so substituiert die Lektüre für den Leser die Performance für die Körperar-

<sup>10</sup> Siehe z. B.: Friedrich Kittler: *Draculas Vermächtnis*. Technische Schriften. Leipzig 1993.

<sup>11</sup> Peter Sloterdijk: *Du musst dein Leben ändern*. Über Anthropotechnik. Frankfurt/M. 2009.

tistin. Und genau darin ist dasjenige zu erkennen, was einen heiligen Text ausmacht: Selbsterfüllung.

### Ontologie und Performanz, Text und Interpretation des heiligen Textes

Zunächst könnte man sich fragen, ob das Konzept eines heiligen Textes, das man einem solchen Text unterstellen will, performativen Charakter hat, ob sich also die Heiligkeit des Textes erst im Prozess seiner Rezeption oder seines Verstehens einstellt oder ob man dieses Konzept nicht eher als statische, repräsentationalistische oder gar ontologische Eigenschaft eines Textes modellieren muss: Sind bestimmte Texte per se heilige Texte oder ist das Konzept des heiligen Textes eine Zuschreibungskategorie, die mehr über die Bedingungen der Zuschreibung als über die Verfasstheit des Textes aussagt? So grundsätzlich diese Fragen auch sind, sie sind letztlich – das soll im folgenden Versuch einer Bestimmung des Konzepts des heiligen Textes deutlich werden – nicht entscheidend, weil dieses Konzept die damit in Frage stehenden Differenzierungen selbst noch einmal unterläuft.

Die Definitionsversuche nehmen dabei den Umweg über jenes gängige Textmodell, von dem sich heilige Texte absetzen. Grundlegend ist dabei die Differenz(ierung) zwischen Text und seiner Interpretation.<sup>12</sup> Will man hier die Semantik des heiligen Textes weiterführen, so könnte man sagen, dass die Unterscheidung von Text und Interpretation die Form der modernen Literaturtheorie unter säkularen Bedingungen darstellt. Es gehört zu einem modernen, aus der Literatur gewonnenen Begriff von Text, dass Texte nicht mit ihrer Interpretation zusammenfallen können. Das Verhältnis von literarischem Text und Interpretation ist dabei Gegenstand einer langen Geschichte von Literaturtheorie(n). Als ein markantes Beispiel sei nur die Position von Umberto Eco herausgegriffen, der ein synthetisches Modell entwirft, das Geschlossenheit und Offenheit des Textes als Dispositionen seines Verstehens wechselseitig zu integrieren versucht – entlang einer Publikationsreihe vom *Geschlossenen Kunstwerk* bis hin zu den *Grenzen der Inter-*

<sup>12</sup> Siehe hierzu z. B.: Philippe Forget (Hg.): Text und Interpretation. München 1984.

pretation.<sup>13</sup> Eco geht jedenfalls davon aus, dass ein Text seine eigene Interpretation zwar anleiten und auch im gewissen Umfang determinieren kann, dass aber in jedem Fall die Interpretation über alle Vorgaben des Textes hinausreicht, die Interpretation durch den Text niemals vollständig determiniert werden kann. Eco bringt diesen Umstand auf die Formel, dass Interpretationen zwar falsifizierbar sind, sofern ihre Aussagen in einem offenen Widerspruch zu den Aussagen des Textes stehen, aber Interpretationen durch den Text niemals verifiziert, das heißt bestätigt oder legitimiert werden können. Tatsächlich liegt in dieser Vorgabe zugleich eine wesentliche Konstituente eines modernen Literaturbegriffs, der spätestens im 18. Jahrhundert entsteht, zeitgenössisch als Form einer Autonomie der Kunst ausgewiesen und im Zusammenhang mit einer grundlegenden Umstellung einer Gesellschaftstypik steht, die der Kunst und der Literatur einen freien Umgang mit Sinnpotenzialen zugesteht. Moderne Literatur ist in diesem Sinne durch die Offenheit ihres Sinns grundlegend definiert. Literarische Texte fordern ihre Interpretation (heraus), weil ihre Interpretation schlechterdings nicht abschließbar ist.

Auch solche modernen literarischen Texte, die man als heilige Texte klassifizieren will, können hinter diese evolutionäre Errungenschaft des modernen Literaturbegriffs nicht zurück, wohl aber evozieren sie genau diese Idee, als ob sie dahinter zurückkehren könnten. Heilige Texte im Sinne dieses texttheoretischen Konzepts sind solche Texte, die dem Leser ihre eigene Interpretation vorzugeben versuchen. Dass auch diese Texte die Interpretationsoffenheit als konstitutive Disposition voraussetzen, sie aber gleichzeitig durch die Art und Weise der Form der Textentfaltung, ihrer Erzählung oder Darbietung, revozieren, macht diese Texte zu einem faszinierenden Paradigma von Texttheorie, denn hier gilt es, texttheoretisch ein Modell des Textes zu entwerfen, das seinen eigenen Widerruf als seine erste Konstituente durchschaubar macht.

<sup>13</sup> Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt/M. 1987; ders.: Die Grenzen der Interpretation. München u. Wien 1992.

### Text und Rezeption: Präsenzerfahrung

Damit wird die Unterscheidung zwischen einem performativen und einem repräsentationalistischen bzw. ontologischen Textbegriff hinfällig, vielmehr bekommt der Text selbst Ereignischarakter, seine Rezeption zeichnet sich durch eine spezifische Präsenzqualität aus. Diese Formulierungen, wie spürbar geworden ist, waren sehr stark von Überlegungen getragen, die aus jenem Feld stammen, auf dem sich so etwas wie ein neues Paradigma der Präsenztheorie zu etablieren beginnt. Hier kann nicht das gesamte Feld aufgespannt werden, aber mit *namedropping* kann man doch zumindest einige Konturen deutlich werden lassen. Neben Hans Ulrich Gumbrecht ist insbesondere der Philosoph Dieter Mersch zu nennen, der sich gleichermaßen aus einer Kritik der Dekonstruktion in Richtung einer ästhetischen Theorie der Präsenz bewegt.<sup>14</sup> Mersch macht – in Wittgensteinscher Manier – insbesondere darauf aufmerksam, dass uns Kunst etwas zeigen kann, was Sprache uns nicht sagen kann.<sup>15</sup>

Daneben entwickelt sich auch im Heimatland nicht der *deconstruction*, wohl aber der *déconstruction*, in Frankreich, eine bedeutsame Theorieströmung, die die Kritik an der Dekonstruktion in ein – von Heidegger gespeistes<sup>16</sup> – Ereignisdenken übergehen lässt.<sup>17</sup> Herauszuheben sind hier sicherlich die Arbeiten von Jean-Luc Nancy.<sup>18</sup> Natürlich darf man in einer solchen Ahnenreihe das Buch von George Steiner: *Von realer Gegenwart – Real presences* nicht vergessen, mit dem er seinerzeit zwar eher essayistisch, dafür aber mit einem Paukenschlag eine gerade-

<sup>14</sup> Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M. 2002; ders.: Posthermeneutik. Berlin 2010; ders.: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002.

<sup>15</sup> Dieter Mersch: Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie. In: Stefan Münker, Alexander Roesler u. Mike Sandbothe (Hg.): Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt/M. 2003, S. 304-321.

<sup>16</sup> Martin Heidegger: Beiträge zur Philosophie. (Vom Ereignis). In: ders.: Gesamtausgabe. Hg. v. Friedrich Willhelm v. Herrmann. Bd. 65: Abt. III: Unveröffentlichte Abhandlungen, Vorträge, Gedachtes.2., durchges. Aufl. Frankfurt/M. 1994.

<sup>17</sup> Siehe Marc Rölli (Hg.): Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze. München 2004.

<sup>18</sup> Jean-Luc Nancy: The Birth to Presence. Stanford 1993.

zu dramatische Abkehr von der Interpretation forderte.<sup>19</sup> Seine Idee des Verbots des Sekundären war nicht nur gegen die Dekonstruktion gerichtet; es war auch keine Rückkehr zur Hermeneutik, es war wesentlich mehr, es war schon in Ansätzen eine Fundamentalkritik, deren Konturen ich nun rekonstruieren will, um sodann die Konsequenzen für das Konzept des heiligen Textes aufzuzeigen.

Tatsächlich scheint sich in der Tendenz zur Präsenztheorie nicht nur ein anti-hermeneutischer, sondern auch ein anti-differentialistischer Impetus abzuzeichnen. Damit erscheint Präsenztheorie als das radikalste – wenn dieser Superlativ erlaubt ist – Paradigma, das man bislang im Kanon der Kulturwissenschaften im Allgemeinen und der Literaturtheorien im Besonderen beobachten konnte. Präsenztheorie lehnt nicht bestimmte Positionen ab, stellt sich nicht gegen bestimmte Theoreme, sondern Präsenztheorie stellt sich gegen die Theoriebildung *so far*.

Das kann man daran erkennen, dass in dieser Konstellation sowohl Hermeneutik als auch Dekonstruktion, die bislang als ein herausragendes antagonistisches Paar von Positionen gegolten haben, gleichermaßen von der Präsenztheorie abgelehnt werden. Was also tatsächlich überwunden, zunächst aber ergänzt werden soll, ist ein Modell einer differentialistischen und repräsentationalistischen Bedeutungskonstitution und mithin jede Form differentialistischer Theoriebildung. Differentialistisch sind aber alle Positionen, die sich mit Konstruktion, Re- und Dekonstruktion von Bedeutung oder Sinn auseinandersetzen und mit denen sich die Literaturwissenschaft bislang befasst hat. Immer sind es Differenzen, die die fundierenden Strukturen der Repräsentation abgeben: die Differenz zwischen Text und Sinn, die Differenz zwischen Signifikat und Signifikant, die Differenz zwischen System und Umwelt.

Überträgt man diese Konstellation auf texttheoretische Fragen, so wären diese Ansätze daraufhin zu befragen, inwiefern diese Akategorialität<sup>20</sup> literaturtheoretischer Positionen nun selbst wiederum in ein kategoriales texttheoretisches Modell gegossen werden kann. Die Antwort

<sup>19</sup> George Steiner: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? München 1990.

<sup>20</sup> Oliver Jahraus: Die Kategorie der Gegenwart. In: Elisabeth Fritz u. a. (Hg.): Kategorien zwischen Denkform, Analysewerkzeug und historischem Diskurs. Heidelberg 2012, S. 107-128.



darauf gibt ein Modell, das hier den Titel des heiligen Textes trägt. Oder andersherum gewendet: Die Definition des heiligen Textes kann präsenztheoretisch fundiert werden. Heilige Texte sind Texte, die jedes Muster, sei es hermeneutischer, strukturaler oder dekonstruktiver, also grundsätzlich differentieller Natur, hinter sich lassen wollen.

Bei Hans Ulrich Gumbrecht kann man beispielhaft den hierfür maßgeblichen Ausgangspunkt rekonstruieren: Sinn oder Bedeutung sind differentielle Effekte. Die Radikalität der Dekonstruktion kann daher geradezu mühelos überboten werden, denn auch ihre Dekonstruktion der Differenz, auch ihr unendlicher Aufschub feststehender Differenzen folgt immer noch einem differentialistischen Muster. Und vielleicht ist gerade deswegen Dekonstruktion niemals wirklich Destruktion gewesen, und derjenige, der schon 1995 darauf aufmerksam machte, als er fragte: *Who is afraid of deconstruction?*<sup>21</sup>, war Hans Ulrich Gumbrecht, der zwölf Jahre später abermals und abermals rhetorisch fragt: *Is There a Problem with ‚Authentic Presence‘?*<sup>22</sup> Gerade dort, wo Gumbrecht diese theoretischen Erwägungen auf ihre praktischen Implikationen für eine Zukunft der Geisteswissenschaft hin befragt, wird er nicht müde, die Verschränkung von Präsenz und Sinn zu betonen. Für ihn geht es darum, an Texten zu beobachten, wie sie mit dem komplementären Verhältnis von Sinn- und Präsenzeffekten umgehen. Die Zukunft besteht also nicht darin, von der Analyse auf der Basis differentialistischer Strukturbildung und Signifikation abzugehen, sondern vielmehr darin, sie komplementär durch eine Einübung in das Erleben ästhetischer Präsenzeffekte zu ergänzen und zu erweitern. Wissenschaftstheoretisch gesehen, mildert dies die Radikalität des impliziten Paradigmenwechsels nicht ab, sondern verstärkt sie eher noch, weil neben die theoriegeleitete Analyse die theoriestructive Praxis tritt. Dennoch könnte man mit einem lateinisch-deutschen Wortspiel fragen, was denn dem Sinn voraus-

<sup>21</sup> Hans Ulrich Gumbrecht: *Deconstruction deconstructed. Transformationen französischer Logozentrismus-Kritik in der amerikanischen Literaturtheorie.* In: *Philosophische Rundschau*, 33. Jg., 1986, S. 1-35. Siehe ebenso Dieter Mersch: *Spur und Präsenz. Zur ‚Dekonstruktion‘ der Dekonstruktion.* In: Susanne Strätling u. Georg Witte (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift.* München 2006, S. 21-39.

<sup>22</sup> Hans Ulrich Gumbrecht: *Is There a Problem With ‚Authentic Presence‘?* In: Christian Kiening (Hg.): *Mediale Gegenwärtigkeit.* Zürich 2007, S. 71-79.

gehe, was denn vor dem Sinn liege, und das müsse ja – in lateinischer Formulierung – Prae-sense sein. Heilige Texte wären demnach Texte, die das Verhältnis von Sinn- und Präsenzeffekten ins Extrem treiben, die die Präsenzeffekte so stark in den Vordergrund rücken, dass ihre eben dazu notwendigen Sinneffekte möglichst unsichtbar werden.

1964 kam Susan Sontag am Ende ihres Essays *Against Interpretation* zum Schluss: „In place of a hermeneutics we need an erotics of art.“<sup>23</sup> Erotik hat im orgiastischen Augenblick viel mit Präsenz zu tun, so dass man diese Position als Vorwegnahme einer Präsenztheorie verstehen kann. Übersetzt in unsere Problemlage würde der Schluss lauten: Anstelle einer Analyse der Repräsentation brauchen wir eine Erfahrung der Präsenz. So wäre es auch möglich, ein Konzept des erotischen Textes zu skizzieren, das in derselben Weise funktioniert wie das des heiligen Textes. Bei beiden Begriffen wären die Konzepte an eine lange Tradition gebunden und doch wesentlich von ihr unterschieden. Missverständnisse mag es bei den Begriffen geben, beide Begriffe zusammengenommen können jedoch deutlich machen, worauf es hier ankommt: nämlich auf das extemporale Moment des heiligen bzw. erotischen Textes, also jener außerordentliche Augenblick einer unabdingbaren Inkommensurabilität, der den entsprechenden Vorstellungen des Erotischen und des Heiligen gleichermaßen inhärent ist: ein Konversionspunkt ebenso wie ein Konvergenzpunkt solcher Ideen.

Gerade im Hinblick darauf kann auch die Frage nach dem repräsentationalistischen oder performativen Charakter des heiligen Textes differenzierter beantwortet werden. Die Heiligkeit des Textes ist an die Prozessualität des Textes selbst gekoppelt. Solange das Heilige wirkt, das Geschehen des Textes präsent ist, hat seine Heiligkeit einen text-ontologischen Charakter, der für einen außen stehenden Beobachter jedoch immer nur performativ erscheint. Doch hier kann zugespitzt werden: Die Performanz des heiligen Textes ist seine Ontologie, es gibt das Heilige, solange es geschieht. Wenn es nicht geschieht, ist es nicht einmal mehr existent und kann, streng genommen, nicht Objekt einer Beobachtung sein. Heilige Texte unterlaufen damit die für Texte gleicher-

<sup>23</sup> Susan Sontag: *Against Interpretation*. In: dies.: *Against interpretation and Other Essays*. New York 1966, S. 3-14, hier S. 14.

maßen konstitutive Differenz(ierung) von Text und Rezeption. Die Frage nach dem Text jenseits seiner Rezeption geht daher notwendigerweise ins Leere, weil damit etwas fokussiert wird, das im Konzept des heiligen Textes schlechterdings nicht konzeptualisiert ist. Der Text ist daher nicht Grundlage oder Potenzial einer heiligen Rezeption. Vielmehr gibt es diesen Text nicht. Erst *post hoc* kann durch einen externen Beobachter ein Text identifiziert werden, der diesem Prozess zugrunde lag. Das ist jedoch lediglich eine externe Fokussierung. Der Text selbst würde sich, sofern es ihm gelänge, sich als heiligen Text darzubieten, eben als jene textuelle Grundlage selbst ausblenden.

Dennoch sind diese Fragen von zentraler Bedeutung, weil sie auf strukturelle Vorbedingungen texttheoretischer Natur aufmerksam machen. Nicht jeder Text kann heiliger Text werden. Es gibt preadaptive advances,<sup>24</sup> die den Zusammenfall der Unterscheidung von Text und Rezeption begünstigen und auf die Vorgabe der Interpretation des Textes durch den Text selbst für den Leser hinarbeiten. Hierbei sind zwei eng miteinander korrelierte Strukturen zu nennen, die sich insofern verschränken, als sie die formale und materiale Dimension ausdrücken. Heilige Texte sind erstens durch ihre Autoreflexivität bestimmt und zweitens gleichermaßen dadurch, dass sie sich selbst in ihrem eigenen, insbesondere ästhetischen Status definieren.

### Autoreflexivität als self-fulfilling prophecy

Autoreflexivität wurde von Roman Jakobson als eine Sprachfunktion definiert, die bei einem Text die Einstellung eines Rezipienten auf die Darbietung, nicht (allein) auf seinen Inhalt lenkt und auf diese Weise die Bedeutung des Ausgesagten mitbestimmt: „Die *Einstellung* auf die BOTSCHAFT als solche, die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen, stellt die POETISCHE Funktion der Sprache dar.“<sup>25</sup> Bei Umberto Eco wird diese Sprachfunktion als Lenkung der Aufmerksam-

<sup>24</sup> Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Bd.1, Frankfurt/M. 1997, S. 512.

<sup>25</sup> Roman Jakobson: Linguistik und Poetik. In: ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. 2.Aufl. Frankfurt/M. 1989, S. 83-121, hier S.92.

keit auf die Form der Aussage auf der Grundlage ihrer semantischen Zweideutigkeit präzisiert: „Die Botschaft hat eine ästhetische Funktion, wenn sie sich als zweideutig strukturiert darstellt und wenn sie als sich auf sich selbst beziehend (autoreflexiv) erscheint, d.h. wenn sie die Aufmerksamkeit des Empfängers vor allem auf ihre eigene Form lenken will.“<sup>26</sup> Beiden Positionen liegt eine Form-Inhalt-Dichotomie zugrunde, auf deren Grundlage sich Autoreflexivität erst entfalten kann, die als poetisches oder ästhetisches Moment der Sprache des Textes bestimmt wird. Die Pointe dieser Überlegung besteht jedoch darin, dass die Identität von Aussage und Aussageinhalt nicht auf die Substitution des Inhalts durch die Form reduziert werden kann. Vielmehr kann man über solche Form-Inhalt-Dichotomien, wie sie in einem strukturalen Kontext erzeugt werden können, noch hinausgehen, indem man die Differenz von Performanz und Ontologie des Textes ansetzt, um sie sogleich wieder im Konzept des heiligen Textes zu unterlaufen. Man hat es hier mit einer Autoreflexivität einer besonderen, extremen Qualität zu tun, die man vorab als *Autoperformanz* der eigenen Deutungsproblematik bezeichnen kann. Man könnte solche Texte als sich selbst erfüllende Prophezeiungen (*self-fulfilling prophecy*) ansehen.<sup>27</sup> Es sind Texte, die sich ‚aussprechen‘, mit sich selbst kommunizieren, sich selbst thematisieren und somit sich selbst interpretieren. Ein Text, der sich selbst interpretiert, und eine Prophezeiung, die sich selbst erfüllt, sind strukturell verwandt, so dass man über die Analyse der Prophezeiung einen Zugang zum komplexen Phänomen der Selbstinterpretation finden kann.

Um den besonderen Charakter dieser Art von Äußerung erfassen zu können, kann man auf eine Differenzierung verschiedener Ebenen zurückgreifen, die sich an Searles Zerlegung eines Sprechaktes in einen Äußerungsakt, einen propositionalen und einen illokutionären Akt<sup>28</sup> anlehnt. So wäre zwischen Äußerung, Aussage und Aussageinhalt zu un-

<sup>26</sup> Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 1972, S. 145 f.

<sup>27</sup> Ich habe diese Konzeption unter dem Begriff des sich selbst interpretierenden Textes ausgearbeitet und dafür Kafkas Text *Von den Gleichnissen* als paradigmatisches Beispiel gewählt. Siehe: Oliver Jahraus: Sich selbst interpretierende Texte. Franz Kafkas *Von den Gleichnissen*. In: *Poetica* 26/3-4 (1994), S. 385-408.

<sup>28</sup> John Searle: *Sprechakte*. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1986, S. 40.

terscheiden. Die Äußerung ist der konkrete Vollzug einer Aussage, der in fixierter Form als Text betrachtet werden kann; die Aussage als nächsthöhere Ebene umfasst die Äußerung in Verbindung mit dem, was das Geäußerte, die einzelnen Worte und Sätze, bedeuten; der Aussageinhalt ist als höchste Ebene das, was über die Aussage hinausgeht, worauf die Aussage, indem sie geäußert wird, mittels der Bedeutung des Geäußerten verweist und abzielt. Man kann den Aussageinhalt auch als Sinn der Aussage identifizieren. Aussage und Aussageinhalt sind in gewöhnlichen Äußerungskontexten zwei voneinander unabhängige Einheiten, deren Relation auf der Grundlage eines dreiwertigen Zeichenbegriffs<sup>29</sup> derjenigen zwischen Signifikat und Referent entspricht. Auf der Satzebene können Aussage und Aussageinhalt korrespondieren, müssen aber nicht.

Wie jede gewöhnliche Aussage kann eine Prophezeiung wahr sein oder nicht. Was sie wahr macht, ist die Korrespondenz von Aussage (Prophezeiung) und Aussageinhalt (prophezeitem Ereignis). Eine sich selbst erfüllende Prophezeiung macht sich selbst wahr, indem sie das prophezeite Ereignis provoziert oder zumindest evoziert, und schafft damit eine besondere Verbindung zwischen Aussage und Aussageinhalt. In ihrer Äußerung stehen Aussage und Aussageinhalt nicht mehr in einer referentiellen Beziehung, sondern sie koinzidieren, weil die Aussage zu einem Teil des Aussageinhalts wird. So wird eine tautologisch anmutende Struktur etabliert, in der die Wahrheit der Aussage sich nicht durch den Aussageinhalt (das Eintreffen des prophezeiten Ereignisses), sondern durch die Äußerung (das Aussprechen der Prophezeiung) ergibt.

Nimmt man die Wahrheit einer Prophezeiung als den Sinn ihrer Aussage, die sie darstellt, so ergibt sich ihr Sinn durch nichts anderes als durch die Aussage selbst. Ihr Sinn bezieht sich nicht mehr auf die außersprachliche Wirklichkeit und auf die Überprüfung der Faktizität des Ereignisses, sondern nur noch auf die Aussage selbst. Diese Überlegung hat über bereits eingeführte textuelle Kategorien mit seinem impliziten Textcharakter eine Problemexposition für solche Texte geschaf-

<sup>29</sup> Vgl. Umberto Eco: Zeichen. Frankfurt/M. 1977, S. 28; er enthält als Konstituenten Signifikant, Signifikat und Referent.

fen, die das Verhältnis von Aussage und Aussageinhalt über die Koinzidenz hinaus zu einer Identität radikalisieren. Während Prophezeiungen ihren Sinn im prophezeiten Ereignis finden, ist hier die Frage nach dem Sinn als Ergebnis einer Deutung und – in radikaler Form – nach der Deutbarkeit selbst aufgeworfen.

Heilige Texte sind demnach sich selbst interpretierende Texte, aber sie sind mehr als nur dies. Heilige Texte sind eine Untergruppe dieser sich selbst interpretierenden Texte und überbieten diese weitere Konzeption noch in einem wesentlichen Punkt. Denn bei den sich selbst interpretierenden Texten bleibt die autoreflexive Grundstruktur eine textuelle Struktur, die die Grenzen des Textes nicht überschreitet. Genau diese Überschreitung aber ist die Voraussetzung dafür, dass der Text sich selbst als Geschehen inszenieren kann. Und genau dies intendiert der heilige Text und gibt vor, es ins Werk zu setzen. Seine Autoreflexivität wirkt über die Differenz von Textimmanenz und Texttranszendenz hinaus. Der heilige Text gibt seine Interpretation vor, indem er vollzieht, wovon er spricht, indem er also konkret von Erfahrungen von Heiligkeit erzählt bzw. eine solche Erfahrung in einer Art und Weise vorführt, dass die inszenierte Erfahrung zugleich zur Erfahrung dieser Inszenierung wird.

### Ästhetik: body art

Dennoch findet diese Abstraktion dort ihre Grenze, wo es dann eben doch um eine bestimmte inhaltliche Struktur geht, die gleichermaßen als ein Medium über die Textgrenze hinweg fungiert. Nimmt man nun die Bedingungen textueller Verfasstheit auf der einen, der textimmanenten Seite, und die Bedingungen der Erfahrungen des Heiligen auf der anderen, der texttranszendenten Seite zusammen, so zeigt es sich, dass die beste Disposition des Überstiegs in der Erfahrung des Ästhetischen beruht. Heiligkeit erfährt unter säkularen Bedingungen gerade in der ästhetischen Erfahrung ihre Konkretion. Das allerdings darf nun nicht mit jenen romantischen Konzepten einer Kunstreligion verwechselt werden, in denen die Kunst an die Stelle der Religion tritt und die Funktion der religiösen Sinnkonstitution ästhetisch usurpiert. Mit dem heiligen Text liegt nicht so sehr eine ästhetische Substitution des Religiösen

vor, sondern vielmehr ein Zusammenfall und mithin, unter säkularen Bedingungen, eine Rehabilitation des Präsentischen, des Primären (sensu George Steiner) in der Literatur.

Diese Entwicklung lässt sich an Kleists Text *Über das Marionettentheater* verdeutlichen, zumal mit seinem berühmten Schlusssatz: „Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, antwortete er, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.“<sup>30</sup> Dieser Schluss von Kleists Text könnte verwundern, war doch in dem ganzen Gespräch, das dieser Text wiedergibt, von einer solch sakralen Dimension nirgends die Rede. Vielmehr wurden ästhetische Fragen, konkrete Fragen nach der Bedingung der Möglichkeit, das Schöne zu realisieren, diskutiert, wobei sich der Text dann auch den bewusstseinstheoretischen Grundlagen der Reflexion und ihrer ästhetischen Interferenzen öffnet. Dass aber, vom Ende dieses Textes her gesehen, das Sakrale eine Kategorie der Thematisierung des Ästhetischen darstellt, ist mehr als auffällig. Die Frage also, worin denn nun die inhaltliche Konkretion dieser Heiligkeit zu suchen wäre, würde sich mit dem Hinweis auf Kleists Text, an das Ästhetische halten müssen – ein abstrakter Begriff, dessen Konkretion, nämlich die Realisierung des Schönen als geradezu existenziell bedeutsame Erfahrung des Menschen gerade angesichts und gegen die Bedingungen moderner Reflexion und Reflexivität, sich bei Kleist zumindest beispielhaft auffinden lassen würde. Das Ästhetische wird zum Medium des Heiligen. Heilig ist von ästhetischer Erfahrung so zu lesen, dass man eine ästhetische Erfahrung macht. Unter den modernen Bedingungen kann dies eben keine sakrale Erfahrung mehr sein wie z. B. noch in religiöser Erbauungsliteratur oder Heiligenlegenden. Denn gerade der Erbauungscharakter oder aber die Vermittlungsabsicht sind es, die die Differenz zwischen Text und Rezeption nicht unterlaufen, sondern sogar noch festigen, so dass an dieser Stelle nicht nur der Unterschied zum Konzept der heiligen Texte deutlich wird, sondern auch der säkulare, texttheoretische Charakter dieses Konzepts. Heuristisch gesehen bedeutet dies, dass man gerade

<sup>30</sup> Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. 2 Bde. Hg. v. Helmut Sembdner. München 1984, S. 338-345, hier S. 345.

von inhaltlichen Strukturen absehen kann, sofern man nur darauf achtet, dass der Text Erfahrungen thematisiert, die er eben dadurch auch ermöglicht. Die eigene Interpretation vorzugeben heißt also, den Erfahrungsraum des Textes so zu definieren, dass er jenem Erfahrungsraum entspricht, den der Text entfaltet, indem er ihn verbalisiert. Solche Erfahrungen sind vornehmlich nicht intellektueller und somit differentialisierender, sondern eher körperlicher Natur, nicht, weil es einen ursprünglichen, von den Zeichenordnungen unbefleckten Körper gäbe, wohl aber, weil der Körper noch am ehesten die Idee der Unmittelbarkeit und des Präsentischen zulässt.

Und Kleists Text wäre in diesem Sinne noch kein heiliger Text, weil in der Vermittlungsabsicht des Gesprächs, das er schildert, der geforderte Ebenenüberstieg noch nicht möglich ist. Immerhin spricht auch Kleists Text davon, denn der letzte Schritt ist noch nicht getan. Und das wiederum lässt sich so verstehen, dass heilige Texte dem Leser eine Erfahrung des nochmaligen Essens vom Baum der Erkenntnis bescheren. Unter den reflexiven und das heißt modernen Bedingungen ist diese Erfahrung unabdingbar ästhetischer Natur. DeLillos Text hingegen wäre sehr wohl ein heiliger Text, weil er den Leser zum *body artist* macht.

### Das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt

Nebenbei sei angemerkt, dass die Formulierung der *self-fulfilling-prophecy*, an welche sich das Konzept des selbst interpretierenden Textes anlehnt, eine sakrale bzw. numinose Dimension hat, so dass sich zumindest die Frage aufwerfen lässt, warum sich diese Begriffe besonders dazu eignen, Formen der interpretativen ebenso wie ästhetischen oder medialen Autoreflexivität bzw. Autoperformanz zu bezeichnen. Eine Reihe von Gründen ließe sich anführen, zum Beispiel die Möglichkeit, unabschließbare Interpretationsketten abubrechen, an einem Endpunkt anzukommen, sich von der Bürde der Interpretation zu befreien und schließlich das unabwendbare Moment der Verheißung einer letzten Interpretation zu erfahren, die dann gar keine Interpretation, sondern der Text oder immerhin dasjenige, wovon sie ihren Ausgang genommen hat, selbst wiederum ist – in einer Struktur, wie sie schon Kleist am Ende seines Marionettentheaterstückes gleichermaßen in den



sakralen Kategorien einer verheißungsvollen Heilsgeschichte geschrieben hat. Kleist eröffnet die Perspektive auf einen geschichtsphilosophischen, aber auch heilsgeschichtlichen Horizont, vor dem auch die Frage nach der Literatur eine neue Dimension erhält, fast so, als ob auch die Frage nach der richtigen Interpretation eine Signatur der Moderne darstellt, mit all ihren positiven und negativen Implikationen einer freien, aber eben nur – und das ist der Preis der Freiheit der Interpretation – unabschließbaren Interpretation.

Der heilige Text wäre somit ein vorweggenommenes Paradies, der wiedergefundene Körper, das antizipierte Ende der Moderne (mitsamt ihrer Postmoderne). Aber um diesen apokalyptischen Ton in die konkreten Koordinaten der Situation einer Literaturwissenschaft im 21. Jahrhundert zurückzuführen, muss man doch festhalten, dass das Konzept des heiligen Textes im Rahmen der Literaturwissenschaft eine texttheoretische Infragestellung ihrer fundierenden Texttheorie darstellt. Pessimistisch könnte dies als ein Erschöpfungssymptom methodologischer Positionen zweiter Ordnung gedeutet werden, wo die großen Positionen mit neueren Ansätzen kontextueller Literaturwissenschaft abgelöst wurden, die mittlerweile ihrerseits ihrer Ablösung entgegensehen. Aber es gibt auch eine positive Wendung, so wie das zweimalige Essen vom Baum der Erkenntnis wieder zurückführt, vielleicht nicht in den Zustand der Unschuld, wer wollte das schon, aber gegebenenfalls über den faszinierenden Weg *ex negativo* zu einer neuen Methodologisierung der Literaturwissenschaft<sup>31</sup> angesichts der Infragestellung von Methodologie durch Literatur und Literaturwissenschaft.

<sup>31</sup> Zur Situation seinerzeit siehe: Wilhelm Solms: Die Methodologisierung der Literaturwissenschaft. In: Friedrich Nemeč u. Wilhelm Solms (Hg.): Literaturwissenschaft heute. München 1979, S. 9-50.

CHRISTIAN BAIER  
(Seoul)

### **Fiktionale Städte. Der ‚neue Kampf um Troia‘ und die geschichtliche Wirklichkeit<sup>1</sup>**

*„Realität ist nur die nächstliegende Fiktion.“<sup>2</sup>*

Im Siebenten Gesang von Homers *Ilias* fordert der Troianer Hektor, den die Götter Athene und Apollon dazu angestiftet haben, den Tapfersten unter den Griechen zum Zweikampf heraus. Rüstung und Waffen des Unterlegenen, so schlägt er vor, sollten dem Sieger gehören, doch bittet er den Gegner, seinen Leichnam im Falle einer Niederlage den Troianern zu übergeben, damit er gemäß den Bräuchen seiner Heimat verbrannt werden könne. Er selbst, so sein Versprechen, werde als Sieger ebenso verfahren:

Doch der Erschlagene kehrt zu den schöngeladenen Schiffen,  
Daß mit Pracht ihn bestatten die hauptumlockten Achaier,  
Und ihm ein Grab aufschütten am breiten Hellespontos.  
Künftig sagt dann einer der spätgeborenen Menschen,  
Im vielrudrigen Schiffe zum dunkelen Meere hinsteuernd:  
Seht das ragende Grab des längst gestorbenen Mannes,  
Der einst tapfer im Streit hinsank dem göttlichen Hektor!  
So spricht er hinfort, und mein ist ewiger Nachruhm. (*Ilias* VII, 84-91)<sup>3</sup>

Zwar täuscht sich der Sohn des Priamos über Verlauf und Ausgang des Zweikampfes, denn weder er noch sein Gegner, Aias der Telamonier, sollten an diesem Tag das Leben verlieren. Als zutreffend jedoch kann

<sup>1</sup> Ein Video-Mitschnitt des Vortrages, der die Grundlage dieses Beitrags bildet, findet sich auf der Online-Schulungsplattform *TUTORize* unter <http://tutorize.com/-kulturwissenschaft/637-die-textualitaet-der-kultur-3-teilige-tagung-sonntag-01-07/1165-fiktionale-staedte;jsessionid=8eAGf1oNSJH1eYKAhlySRxC.node1> (zuletzt aufgerufen am 26. Januar 2013).

<sup>2</sup> Helmut Krausser: Schmerznovelle. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2002, S. 108.

<sup>3</sup> Zitiert nach der Ausgabe Homer: *Ilias. Odyssee*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß, mit einem Nachwort von Ute Schmidt-Berger u. Jochen Schmidt. Düsseldorf 2004.

Hektors Voraussage hinsichtlich seines Nachruhms angesehen werden, zumindest soweit der Anspruch auf Ewigkeit schon heute, nach einer verhältnismäßig kurzen Frist, überprüft werden kann. Denn die Namen Hektor, Achilles und Helena sind zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch immer allgemein bekannt, mag dieser anhaltende ‚Ruhm‘ (jenseits akademischer Zirkel und eines aussterbenden Bildungsbürgertums) auch weniger auf die *Ilias* selbst als auf die zahlreichen filmischen Bearbeitungen ihres Stoffes zurückzuführen sein:<sup>4</sup> Denn heute werden diese Namen kaum mehr mit Homers großem Epos assoziiert, sondern vielmehr mit Brad Pitt und Eric Bana, die unter den Augen einer leider sich selbst synchronisierenden Diane Krueger aufeinander einschlagen.<sup>5</sup> Dennoch ist nicht zu bezweifeln, dass die Geschichte vom ‚Kampf um Troia‘ „durch die Epen Homers zu einem unvergänglichen Bestandteil unseres kulturellen Gedächtnisses wurde“<sup>6</sup> und nach wie vor zum allgemeinen Kulturgut Europas gehört.<sup>7</sup>

Einen Beleg für die ungebrochene Faszination des *Mythos Troia* ist der Erfolg der Ausstellung *Troia – Traum und Wirklichkeit*, die im Jahr 2001 in Stuttgart, Braunschweig und Bonn zu sehen war und insgesamt über 900.000 Besucher anzog.<sup>8</sup> Einige der im Rahmen dieser Ausstellung präsentierten Modelle und Hypothesen haben jedoch unter den Vertretern verschiedener altertumswissenschaftlicher Disziplinen wie Archäologie, Gräzistik, Alt-Orientalistik und Alter Geschichte eine hefti-

<sup>4</sup> Eine Analyse ausgewählter Verfilmungen zwischen 1956 und 2004 liefert Mischa Meier: *Troia im Film*. In: Martin Zimmermann (Hg.): *Der Traum von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt*. München 2006, S. 179-193.

<sup>5</sup> Zu sehen im Kinofilm *Troy* (2004) von Wolfgang Petersen (Regie) und David Benihoff (Drehbuch), mit Brad Pitt, Eric Bana und Diane Krueger in den Hauptrollen und nach Aussage des Abspanns ‚inspiriert‘ von Homers *Ilias*.

<sup>6</sup> Dieter Hertel: *Troia. Archäologie, Geschichte, Mythos*. 3. überarb. u. akt. Aufl. München 2008, S. 122.

<sup>7</sup> Eine konzise Zusammenfassung des antiken Troia-Mythos bietet Dieter Hertel, vgl. ebd., S. 100-104.

<sup>8</sup> Der offizielle Internetauftritt der Ausstellung findet sich unter [www.troia.de](http://www.troia.de) (zuletzt aufgerufen am 26. Januar 2013); die Zahl der Besucher nennt unter anderem Gregor Weber: *Neue Kämpfe um Troia – der Streit der Medien*. In: Martin Zimmermann (Hg.): *Der Traum von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt*. München 2006, S. 165-178, hier S. 169.

ge Kontroverse ausgelöst. Die wichtigsten Kombattanten dieses Konflikts, der als ‚neuer Streit um Troia‘ in die deutsche Wissenschaftsgeschichte eingegangen ist, waren der Archäologe Manfred Korfmann und der Althistoriker Frank Kolb, zum damaligen Zeitpunkt Kollegen an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen.

Vordergründig kreist die Auseinandersetzung um die richtige Interpretation der Grabungsfunde, die ein internationales Wissenschaftlerteam unter der Leitung Korfmanns seit 1988 auf dem Hügel Hisarlik in der heutigen Westtürkei zu Tage gefördert hat. Jenseits dieser konkreten Fragen jedoch geht es um die theoretisch-methodischen Grundlagen der Altertumswissenschaften und somit um die „Frage nach einem angemessenen Wissenschaftsverständnis“<sup>9</sup> der beteiligten Disziplinen. Vor allem jedoch wird dieser Kampf geführt um die Deutungshoheit über Ereignisse im Grenzbereich von Geschichte, Literatur und Mythos, um den von beiden Parteien erhobenen Anspruch, *die Wahrheit* über Existenz und Zerstörung des homerischen Troia zu kennen und damit der „Lösung eines alten Rätsels“<sup>10</sup> zumindest nahe gekommen zu sein: der spannenden Frage nämlich, ob es *den Troianischen Krieg* wirklich gegeben hat und wie viel historische Wirklichkeit die Grundlage von Homers großem Epos bildet. Zugleich geht es auch um wissenschaftliches Ansehen, um öffentliche Aufmerksamkeit für das eigene Fach und nicht zuletzt die eigene Person – das zeigen die persönlichen Invektiven, mit denen beide Seiten nicht gerade zimperlich umgegangen sind.

Dass es in dieser Auseinandersetzung um mehr geht als um Lauterkeit und wissenschaftliches Ethos zeigt sich vor allem daran, dass die Troia-Debatte nicht nur in historischen Fachzeitschriften und auf wissenschaftlichen Konferenzen,<sup>11</sup> sondern von Anfang an auch in den

<sup>9</sup> Ebd., S. 167.

<sup>10</sup> So der Untertitel eines Buches des Basler Gräzisten und Korfmann-Unterstützers Joachim Latacz: *Troia und Homer. Der Weg zur Lösung eines alten Rätsels*. 6. akt. u. erw. Aufl. Leipzig 2010.

<sup>11</sup> Zu nennen ist vor allem das Symposium *Die Bedeutung Troias in der späten Bronzezeit*, das am 15. und 16. Februar 2002 an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen stattfand. Unter den Teilnehmern waren unter anderem Frank Kolb, Manfred Korfmann, Joachim Latacz, Peter Jablonka und Dieter Hertel. Einen Bericht über das Symposium

Feuilletons deutscher Printmedien geführt worden ist.<sup>12</sup> Und so bildet die Tatsache, dass überregionale Zeitungen wie die *Süddeutsche Zeitung* oder die *WELT* sich dieser Auseinandersetzung angenommen haben, einen weiteren Beleg für das außerordentliche Interesse, das der Name ‚Troia‘ in der Öffentlichkeit hervorrufft. Ein Vergleich Gregor Webers erlaubt einen Eindruck von der Dimension und Bedeutung dieser medialen Reaktion: „Im Falle von Troia kam es im Kontext einer fachwissenschaftlichen Kontroverse zu einer Außenwirkung, wie es sie seit dem Historikerstreit und der Auseinandersetzung um das Buch von Goldhagen kaum mehr gegeben hat – und dies in den Altertumswissenschaften“.<sup>13</sup>

Das Ziel dieses Aufsatzes ist es jedoch nicht, die Argumente beider Seiten zu wiederholen, den Verlauf der Auseinandersetzung nachzuzeichnen und dann ein eigenes Urteil zu fällen – das haben bereits weit berufeneren Gelehrten getan.<sup>14</sup> Zwar werde ich zunächst in einem historischen Überblick auf die philologische Auseinandersetzung mit den Werken Homers sowie die archäologischen Ausgrabungen auf dem Hügel Hisarlik in Anatolien eingehen, um anschließend die Positionen und Argumente der Kontrahenten Kolb und Korfmann zusammenzufassen, doch schaffen diese althistorischen und wissenschaftsgeschichtlichen Ausführungen nur die Voraussetzungen für den eigentlichen

bietet Markus Sehlmeier auf *H-Soz-Kult* vom 29. Juli 2002; vgl. <http://hsozkult-geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=9> (zuletzt aufgerufen am 26. Januar 2013).

<sup>12</sup> Einen Überblick über den Verlauf dieser medialen ‚Schlacht um Troia‘ liefert Weber: Medien.

<sup>13</sup> Ebd., S. 167. – Der sogenannte ‚Historikerstreit‘ war eine in den Jahren 1986 und 1987 in den deutschen Feuilletons geführte Auseinandersetzung um die historische Singularität des Holocaust, an der unter anderem Ernst Nolte, Jürgen Habermas und Klaus Hildebrandt federführend beteiligt waren. Bei dem angesprochenen ‚Buch von Goldhagen‘ handelt es sich um das Werk des britischen Historikers Daniel Goldhagen: *Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust*. Berlin 1996. Goldhagens These eines gesamtgesellschaftlichen deutschen Antisemitismus als zentraler Triebkraft und Möglichkeitsbedingung des Holocaust löste in Deutschland sowohl in Fachkreisen als auch in der Öffentlichkeit heftige Reaktionen aus.

<sup>14</sup> Die Möglichkeit, sich einen Überblick über Hintergründe, Positionen und Verlauf der Debatte zu verschaffen, bietet die hervorragende Gesamtdarstellung von Justus Cobet und Hans-Joachim Gehrke: *Warum um Troia immer wieder streiten?* In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 53/6 (2002), S. 290-325.

Gegenstand dieses Aufsatzes. In der Hauptsache geht es um die Frage, ob (1) Geschichtsschreibung und Literatur, Fiktionalität und Faktualität tatsächlich so streng voneinander zu trennen sind, wie vielfach angenommen wird, und wie sich (2) der Wahrheitsanspruch historiographischer Darstellungen begründen lässt, der von beiden Seiten so vehement vertreten wird.

Ausgehend von diesen geschichtstheoretischen und grundlegend epistemologischen Überlegungen werde ich in einem weiteren Schritt darstellen, dass (3) dem neuen ‚Kampf um Troia‘ auch eine kulturelle und eine dezidiert politische Dimension innewohnen, die beide eng mit der Frage nach dem Wahrheitsanspruch historiographischer Aussagen verbunden sind. Dieser letzte Aspekt ergibt sich daraus, dass die ‚Wahrheit über Troia‘ untrennbar verwoben ist mit der Suche nach den „vielzitierten Wurzeln der europäischen Kultur“<sup>15</sup> – schließlich gelten die homerischen Epen allgemein als „the beginning of classical Greek civilization, the *fons et origio* of Western culture.“<sup>16</sup> Damit aber gewinnt der Troia-Mythos eine zentrale Bedeutung für das Konzept einer gesamteuropäischen kulturellen Identität, und die Deutungshoheit über diesen Vorstellungskomplex ist, wie ich zeigen möchte, von sehr realer politischer Bedeutung! Die Zusammenhänge aber, die sich zwischen der Interpretation archäologischer und philologischer Befunde, einem damit verbundenen Wahrheitsanspruch bei der Deutung historischer Ereignisse und einem auf dieser Deutung basierenden supra-nationalen Identitätskonzept herstellen lassen, führen direkt ins thematische Zentrum dieses Tagungsbandes: zur Frage nach der Konstruiertheit kultureller Größen und Kategorien oder, kurz gesagt, nach der *Textualität der Kultur*.

<sup>15</sup> Weber: Medien, S. 167.

<sup>16</sup> Barry B. Powell: Homer. Malden 2007, S. 67. Gleich zu Beginn seines Buches formuliert Powell so prägnant wie bedeutsam: „If we only knew where the Homeric poems came from, we would know where we came from, or big parts of us. Because we are Homer’s cultural children“ (ebd., S. 8).

## Homer, Schliemann und die Spätgeborenen

„Er las immer Agamemnon statt ‚angenommen‘, so sehr hatte er den Homer gelesen.“<sup>17</sup>

Bei der Beschäftigung mit Homer und seiner epischen Darstellung des Troianischen Krieges ist es erforderlich, zwei zeitliche und sachliche Ebenen voneinander zu unterscheiden: die Zeit, *in* der er lebt und schreibt, und die Epoche der sagenhaften Vor- und Frühzeit, *über* die er schreibt – Erzählzeit und erzählte Zeit, literaturwissenschaftlich gesprochen. Dabei steht außer Zweifel, dass „die Ilias Homers [...] sehr viel jünger ist als die Ereignisse“,<sup>18</sup> von denen sie handelt: Zwar existiert „kein einziges zeitgenössisches Dokument, das über die Person oder das Leben Homers informiert“,<sup>19</sup> sondern alle entsprechenden Aussagen stammen aus späteren Jahrhunderten, doch ist es der Forschung trotzdem gelungen, eine zeitliche Einordnung vorzunehmen: Aus den Quellen lässt sich ableiten, dass Homer früher geboren wurde „als der nachweislich um 700 v. Chr. lebende Hesiod“,<sup>20</sup> und der Fund eines Verses der *Ilias* auf dem sogenannten *Becher des Nestor* lässt den Schluss zu, dass „a text of the *Iliad* must have existed before the inscription was made around 740 BC“.<sup>21</sup> Folglich kann dieses Datum als *terminus ante quem* für die Komposition der *Ilias* angenommen und die Lebenszeit Homers auf das 8. oder späte 9. Jh. v. Chr. eingegrenzt werden.

Die Frage nach der ‚erzählten Zeit‘, der Zeit also, in der die Ereignisse, von denen Homer berichtet, zu verorten sind, ist schwerer zu beantworten. Eine Möglichkeit der zeitlichen Eingrenzung besteht darin, die Angaben antiker Quellen heranzuziehen, denn für die Menschen der Antike war die Zerstörung Troias durch ein griechisches Heer unter

<sup>17</sup> G. C. Lichtenberg über Heinrich Schliemann, zitiert nach Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*. Bd. 2: *Sudelbücher II, Materialhefte, Tagebücher*. Hg. v. Wolfgang Promies. München 1971, S. 166.

<sup>18</sup> Hertel: *Troia*, S. 10.

<sup>19</sup> Michael Siebler: *Troia. Mythos und Wirklichkeit*. Stuttgart 2001, S. 90.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Powell: *Homer*, S. 52. Zur Herleitung dieser Schlussfolgerung vgl. ebd., S. 49-52. Michael Siebler datiert den *Becher des Nestor* auf einen Zeitraum „ungefähr zwischen 730 und 720 v. Chr.“ (Siebler: *Troia*, S. 102).

der Führung des Völkerfürsten Agamemnon eine geschichtliche Tatsache. So bezeichnet „der Historiker Thukydides (etwa 455-400 v. Chr.) [...] den Troianischen Krieg als erstes Gemeinschaftsunternehmen der Hellenen gegen einen auswärtigen Feind“,<sup>22</sup> der römische Geschichtsschreiber Titus Livius (etwa 59 v. Chr.-17 n. Chr.) beginnt seine Darstellung der sagenhaften römischen Königszeit mit der Eroberung Troias,<sup>23</sup> und aus der *Chronik* des spätantiken Kirchenhistorikers Eusebius von Caesarea (etwa 263-340 n. Chr.) erfährt man sogar das genaue Datum der Zerstörung Troias, nämlich das Jahr 1183 v. Chr.<sup>24</sup> Allerdings weist Dieter Hertel zu Recht darauf hin, dass es sich bei solchen Datierungen um „gelehrte Spekulationen ohne jeden historischen Aussagewert“<sup>25</sup> handelt, zumal „selbst die älteste Berechnung, nämlich jene, die der Vater der Geschichtsschreibung, Herodot, präsentiert und auf das Jahr 1250 festlegt, erst aus dem 5. Jh. stammt“.<sup>26</sup>

Die zweite Möglichkeit einer zeitlichen Einordnung besteht darin, archäologische Funde zur Datierung heranzuziehen und eine Verbindung herzustellen zwischen dem homerischen Epos und den Befunden der Grabungen auf dem Hügel von Hisarlik. In diesem Fall werden meist die mit Troia VI und Troia VIIa bezeichneten Grabungsschichten<sup>27</sup> mit dem ‚homerischen Troia‘ identifiziert, die der mittleren und späten Bronzezeit zugerechnet werden, einem Zeitraum „zwischen 1700 und 1300/1250 v. Chr. (Troia VI) und 1300/1250 bis etwa 1200 v. Chr.

<sup>22</sup> Ebd., S. 32.

<sup>23</sup> Vgl. Martin Zimmermann: Troia – eine unendliche Geschichte. In: Ders. (Hg.): Der Traum von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt. München 2006, S. 9-25, hier S. 16 bzw. Titus Livius: ab urbe condita 1,1: „iam primum omnium satis constat Troia capta“.

<sup>24</sup> Vgl. Cobet/Gehrke: Streiten, S. 294.

<sup>25</sup> Hertel: Troia, S. 117.

<sup>26</sup> Ebd. Beide Zeitangaben verstehen sich v. Chr.

<sup>27</sup> „[D]ie Einteilung des auf Hisarlik im Laufe der Zeit aufgehäuften Siedlungsschuttes in neun Schichten oder Städte, Troia I-IX“ (Hertel: Troia, S. 35), ergänzt und differenziert durch das Hinzufügen von Buchstaben, geht auf Wilhelm Dörpfeld zurück, einen Kollegen und späteren Nachfolger Schliemanns als Leiter der Ausgrabungen auf Hisarlik.



(Troia VIIa).<sup>28</sup> Allerdings wird eine solche „Zusammenführung von epischer Dichtung und archäologischem Monument“<sup>29</sup> besonders in der althistorischen und althilologischen Forschung äußerst kritisch gesehen, da umstritten ist, ob es überhaupt „einen historischen Kern des Troia-Sagenkreises gegeben hat“.<sup>30</sup> Da diese Frage (eingestanden oder nicht) auch für die neueste Auseinandersetzung von zentraler Bedeutung ist, sollen Positionen und Hintergründe hier kurz umrissen werden.

Wie bereits dargestellt, galt der Troianische Krieg, wie Homer ihn überliefert, in der Antike ebenso als historisches Ereignis wie im Mittelalter und der Frühen Neuzeit. Zu Zweifel an der geschichtlichen Verlässlichkeit der *Ilias* führte erst das „Aufkommen der modernen Quellenkritik am Ende des 18. Jhs.“,<sup>31</sup> wobei den im Jahre 1795 erschienenen *Prolegomena ad Homerum* des Althilologen und Altertumsforschers Friedrich August Wolf<sup>32</sup> zentrale Bedeutung zukommt. Diese ‚Vorbermerkungen‘ zu einer Neuausgabe der Werke Homers markieren nicht nur die Geburtsstunde der kritischen Homer-Philologie, sondern leisten auch einen wichtigen Beitrag zur berühmten ‚Homerischen Frage‘: Kann die *Ilias* als das in sich geschlossene Werk eines individuellen Dichters namens Homer angesehen werden, wie die ‚Unitarier‘ annehmen, oder haben die ‚Analytiker‘ recht, die behaupten, es handele sich bei dem Epos um eine Kombination ursprünglich eigenständiger Ele-

<sup>28</sup> Siebler: Troia, S. 152; vgl. außerdem Hertel: Troia, S. 36 sowie Zimmermann: Unendliche Geschichte, S. 17f. Über die Datierung der einzelnen Grabungsschichten herrscht in der Forschung weitgehend Einigkeit, umstritten ist ihre Deutung sowie die Annahme, bei Troia VI/VIIa handele es sich um das ‚homerische Troia‘.

<sup>29</sup> Ebd., S. 18. – In der althistorischen Forschung herrscht die *communis opinio* vor, „daß bei der wissenschaftlichen Erforschung der Epen und des Grabungsbefundes prinzipiell verschiedene Ebenen methodisch strikt voneinander zu trennen sind. [...] Die geforderte methodische Sorgfalt zielt darauf ab, die alten Traumbilder von Troia zu meiden. Man möchte nicht erneut in die Falle der assoziativen Zusammenführung von Dichtung und Ruine tappen“ (ebd., S. 18f.).

<sup>30</sup> Ebd., S. 18.

<sup>31</sup> Hertel: Troia, S. 7.

<sup>32</sup> Friedrich August Wolf: *Prolegomena ad Homerum, sive, De operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emenandi*. Hg. v. Rudolf Peppmüller. Nachdruck der 3. Aufl. Halle 1884, Hildesheim 1963.

mente einer dichterischen Überlieferung, die erst im 8. Jh. v. Chr. aufgezeichnet und von einem ‚Redaktor‘ zusammengefügt worden sind?

Diese ausgesprochen komplexe Frage ist im vorliegenden Zusammenhang insofern relevant, als sie noch in der gegenwärtigen Debatte die Standpunkte beeinflusst. Auch im ‚neuen Kampf um Troia‘ hält eine Seite es für denkbar und legitim, „einen nicht (ganz) unbeträchtlichen historischen Kern aus der Ilias herausfiltern zu können, der für sie bis ins 13. oder 12. Jh.“<sup>33</sup> v. Chr. zurückreicht, während die andere Fraktion die Möglichkeit bestreitet, dass „die homerischen Epen ein hohes Maß an Nachrichten aus alter Zeit enthalten“<sup>34</sup> könnten. Die gegensätzlichen Ansichten sollen hier mit jeweils einem exemplarischen Zitat illustriert werden. Auf der einen Seite der Standpunkt von Dieter Hertel, der feststellt:

Weder unter philologischem und althistorischem noch unter archäologischem Blickwinkel kann von einem ‚historischen Kern‘ der Sage die Rede sein. Nicht ein dem Mythos mehr oder minder entsprechendes Geschehen der späten Bronzezeit, sondern eine jüngere, ganz anders geartete [...] Begebenheit der frühgriechischen Geschichte kommt als Grundlage der Sagenbildung in Betracht.<sup>35</sup>

Im Gegensatz dazu verweist Michael Siebler die gesamte ‚Homerische Frage‘ kurzerhand „in die Geschichte der Ab- und Irrwege der Homer-Philologie“,<sup>36</sup> da sie seiner Ansicht nach längst entschieden ist: „In den

<sup>33</sup> Hertel: Troia, S. 15.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd. – Die Forschung zur *oral history* hat überzeugend dargelegt, dass „eine schriftlose Überlieferung nicht die vierhundert Jahre zwischen dem mykenischen Griechenland und der Abfassung des Epos im späten 8. Jahrhundert v. Chr. habe überbrücken können“ (Zimmermann: Unendliche Geschichte, S. 18), sondern „das Werk, das im Erzählzusammenhang des Troianischen Krieges steht, sein kulturelles Kolorit fast ausschließlich aus der Zeit Homers, also aus dem 8. Jh.“ (Hertel: Troia, S. 10) v. Chr. beziehe, der sogenannten ‚Griechischen Renaissance‘ (vgl. Cobet/Gehrke: Streiten, S. 308). Die *Ilias* kann folglich „nicht zur Rekonstruktion von Geschehnissen und Ereignisabläufen der Bronzezeit benutzt werden“ (Hertel: Troia, 121); sie ist, wie Franz Hampl schon 1962 festgestellt hat, „kein Geschichtsbuch“ (vgl. Franz Hampl: Die Ilias ist kein Geschichtsbuch. In: Robert Muth (Hg.): Serta philologica Aenipontana (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 7-8). Innsbruck 1962, S. 37-63).

<sup>36</sup> Siebler: Troia, S. 99.

homerischen Epen sind eindeutige Spuren der bronzezeitlichen Kultur der mykenische Epoche erhalten: sowohl einzelne Realien wie auch sprachwissenschaftlich erschlossene Besonderheiten.<sup>37</sup> Ausgehend von dieser Überzeugung kommt er zu noch weitreichenderen Schlussfolgerungen: „Der Streit kann heute nicht mehr darum gehen, ob auf Hisarlik überhaupt das Troia der homerischen Epen stand. Hier hat die Wissenschaft Klarheit geschaffen: Zwar wurde kein Ortsschild mit der Aufschrift ‚Troia‘ gefunden [...], aber die Identifizierung ist mit Hilfe von eindeutigen Quellen gelungen.“<sup>38</sup>

Diese Überzeugung von der Historizität der homerischen Epen teilt Siebler mit dem Begründer der modernen Archäologie und Homer-Enthusiasten Heinrich Schliemann,<sup>39</sup> der seiner eigenen Darstellung gemäß mit der *Ilias* in der Hand auszog, das homerische Troia zu finden und den Beweis für die Wahrheit jener literarischen Darstellung zu erbringen, die ihn so tief bewegte: „Möge diese Forschung mit Spitzhacke und Spaten mehr und mehr beweisen, dass die in den göttlichen Homerischen Gedichten geschilderten Ereignisse keine mythischen Erzählungen sind, sondern auf wirklichen Thatsachen beruhen.“<sup>40</sup> Und er

<sup>37</sup> Ebd., S. 137. Ein weiteres Argument Sieblers ist von geradezu herzerfrischender Naivität und Unreflektiertheit: „Wenn das Publikum Homers sich darüber einig war, dass der Troianische Krieg eine historische Tatsache [...] war, so müssen auf die eine oder andere Weise im Epos Spuren zu finden sein, die in diese ferne Vergangenheit weisen“ (ebd., S. 126). Ebenso gut könnte man argumentieren: Wenn die frühen Christen sich darüber einig waren, dass Noah in seiner Arche die Tiere der Welt vor der Sintflut gerettet hat, so muss das auch so gewesen sein – immerhin kann man es sogar nachlesen! In beiden Fällen wird die übereinstimmende *Meinung* einer Gruppe von Menschen zum *Beweis* für eine (angebliche) historische Tatsache erklärt – eine schon allein unter argumentativ-logischem Gesichtspunkt haarsträubende Schlussfolgerung!

<sup>38</sup> Ebd., S. 174.

<sup>39</sup> Für einen knappen Überblick über Schliemanns Leben, Grabungen und Funde vgl. ebd., S. 55-86; eine ausführlichere Lebensbeschreibung liefert Justus Cobet: Heinrich Schliemann. Archäologe und Abenteurer. 2., akt. Aufl. München 2007.

<sup>40</sup> Heinrich Schliemann: *Ilios. Stadt und Land der Trojaner*. Leipzig 1881, S. 747. – Hertel kommentiert: „Fest von der Glaubwürdigkeit der Sagenüberlieferung überzeugt und unberührt von den methodischen Fortschritten der klassischen Altertumswissenschaft, war er [i.e. Schliemann] der Meinung, daß dann, wenn die Stelle der homerischen Stadt gefunden sei, damit auch der Nachweis erbracht sein würde, daß der Troianische Krieg ein tatsächliches Geschehen in alter Zeit gewesen sei. So verquickte er wie viele andere in unreflektierter Weise das Problem der Lokalisierung mit dem

glaubt diesen Beweis erbracht zu haben, als er am 31. Mai 1873 auf dem Hügel Hisarlik, ganz in der Nähe des von ihm so genannten ‚Skäischen Tores‘, einen Aufsehen erregenden Fund macht: einen Schatz bestehend aus zahlreichen Gold-, Silber- und Kupfergegenständen, unter ihnen „zwei goldene[] Diademe, ein Stirnband und vier kunstvoll gearbeitete Ohrgehänge, 56 goldene Ohrringe, sechs goldene Armbänder“.<sup>41</sup> Schliemann ist überzeugt: Dieser Schatz kann nur Priamos gehört haben, jenem sagenhaften König, unter dessen Herrschaft, wie Homer bezeugt, einst Troia zerstört wurde! Schon Schliemanns Nachfolger Dörpfeld erkannte jedoch, dass der angebliche ‚Schatz des Priamos‘ unmöglich dem Vater Hektors gehört haben kann, entstammt er doch der sehr viel früheren Siedlungsphase Troia II und gehört folglich „mit einer Wahrscheinlichkeit von über 90 Prozent [...] in die Jahre zwischen 2670 und 2570 v. Chr.“<sup>42</sup>

Im Gegensatz zu Heinrich Schliemann und in bewusster Abgrenzung von ihm legen die Ausgräber von Hisarlik am Ende des 20. Jahrhunderts großen Wert darauf, sich nicht mit *Ilias*, Spitzhacke und Spaten auf der Suche nach dem Troia Homers zu befinden. So betont Korfmann in einem Interview: „Ich bin in Troia/Hisarlik nicht angetreten, um den Troianischen Krieg auszugraben [...]. Ich persönlich würde nie *den* Troianischen Krieg suchen. Es sei denn, dass Quellen auftauchen, die ihn direkt bestätigen.“<sup>43</sup>

Trotz aller dezidierten Abgrenzung von Schliemann spricht auch aus Korfmanns Worten die scheinbar unverwüstliche Hoffnung, „eines Tages mit dem Spaten wider Erwarten auf eindeutige Beweisstücke (für die Geschichtlichkeit des Mythos) zu stoßen“,<sup>44</sup> wie Justus Cobet formuliert. Aussagen wie diese – ebenso Bücher zu *Troia und Homer*, die im Untertitel die ‚Lösung eines alten Rätsels‘ versprechen – machen deut-

der angeblichen Geschichtlichkeit der bei Homer geschilderten Ereignisse“ (Hertel: Troia, S. 25f.)

<sup>41</sup> Siebler: Troia, S. 70.

<sup>42</sup> Ebd., S. 77.

<sup>43</sup> Sigrid Löffler: „Mit Homer halte ich es wie mit Edgar Wallace“. Interview mit Manfred Korfmann. In: Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen 10/2001, S. 18-23, hier S. 23.

<sup>44</sup> Zitiert nach Hertel: Troia, S. 9.

lich, dass auch der ‚neue Kampf um Troia‘ nicht zuletzt in der Hoffnung geführt wird, am Ende mit den Mitteln der Archäologie die Wahrheit des Mythos zu beweisen: „Die Ausgräber Troias haben seit Heinrich Schliemann eine Vision – das reale Troia, um das in Homers Ilias gekämpft wird, ans Licht zu bringen und damit ‚Wahrheit‘ und ‚Wirklichkeit‘ der Dichtung in einen anderen Aggregatzustand zu versetzen“.<sup>45</sup>

Nach diesem Überblick über die Forschungsgeschichte ist es zum Abschluss dieses Abschnitts erforderlich, die Standpunkte der Kontrahenten im jüngsten ‚Kampf um Troia‘ zu skizzieren. Angesichts der Komplexität der Argumentation kann dies naturgemäß nur vereinfacht und summarisch geschehen, sodass ich mich auf einige der wichtigsten Streitpunkte beschränke:<sup>46</sup> Für Manfred Korfmann war das bronzezeitliche Troia eine Residenzstadt mit einer Burganlage, die „eine Fläche von ca. 20.000m<sup>2</sup>“<sup>47</sup> einnahm, einer ausgedehnten, urban geprägten „Unterstadt von ca. 270.000 m<sup>2</sup> geschützter Fläche“,<sup>48</sup> deren Einwohnerzahl er auf „etwa 5000 bis 10000“<sup>49</sup> Personen schätzt. Diese Unterstadt sei von einer befestigten Stadtmauer umgeben gewesen und von einem „klei-

<sup>45</sup> Cobet/Gehrke: Streiten, S. 290. – Ein besonders eklatantes Beispiel für die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit bilden die Ausführungen Sieblers: Einerseits betont er, Korfmann sei natürlich nicht nach Hisarlik gegangen, um „in die Fußstapfen von Heinrich Schliemann zu treten und der Öffentlichkeit Beweise für die Historizität des homerischen Troia und des in der Ilias beschriebenen Krieges zu liefern“ (Siebler: Troia, S. 145), andererseits aber wird er nicht müde, derartige Verknüpfungen herzustellen – und hält es sogar für *erwiesen* (!), dass „auf Hisarlik [...] das Troia der homerischen Epen stand“ (ebd., S. 174).

<sup>46</sup> Ebenso knappe wie kritische Zusammenfassungen der gegensätzlichen Positionen Kolbs und Korfmanns bieten Hertel: Troia, S. 44-70 und Zimmermann: Unendliche Geschichte, S. 19-24, während Sieblers Wiedergabe der Positionen Korfmanns und Latacz’ streckenweise geradezu panegyrisch anmutet, vgl. Siebler: Troia, S. 152-183. – Die Hypothesen und Schlussfolgerungen der Korfmann-Fraktion werden ausführlich dargestellt in dem bereits zitierten Werk von Joachim Latacz: Troia und Homer, und auch Frank Kolb hat seine gegensätzliche Position in einer Monographie dargelegt, vgl. Frank Kolb: Tatort ‚Troia‘. Geschichte, Mythen, Politik. Paderborn 2010.

<sup>47</sup> Manfred Korfmann: Die Troianische Hochkultur (Troia VI und VIIa). Eine Kultur Anatoliens. In: Troia – Traum und Wirklichkeit. Begleitband zur Ausstellung *Troia – Traum und Wirklichkeit*. Stuttgart 2001, S. 395-406, hier S. 395.

<sup>48</sup> Ebd., S. 397.

<sup>49</sup> Ebd.

ne[n], aber militärisch wirksame[n], in den Kalkfelsen geschlagene[n] Verteidigungsgraben“<sup>50</sup> geschützt worden, der „in etwa vierhundert Metern Entfernung vom Südtor“<sup>51</sup> der Stadt verlaufen sei. Korfmann geht überdies von einer „sich um dieses Machtzentrum entwickelnde[n] Troianische[n] Hochkultur“<sup>52</sup> aus, die auf Grund ihrer Kontrolle über die Meerenge der Dardanellen vor allem eine Handelsmacht gewesen sei.<sup>53</sup> Er bezeichnet Troia als „Drehscheibe des Handels im 2. und 3. vorchristlichen Jahrtausend“,<sup>54</sup> schließt aus archäologischen Funden auf Handelsbeziehungen bis in den Kaukasus, nach Nordanatolien und Europa, in den Schwarzmeerraum, an die Ostseeküste, auf die Krim, nach Afghanistan und nach Ägypten<sup>55</sup> und postuliert, dass „das prosperierende Troia mit seinen primären Handelspartnern und Zulieferern zur See verbündet war, es eine Art Hansebund gab und vieles über Verträge geregelt war – was notwendig so gewesen sein muss“.<sup>56</sup>

Frank Kolb bestreitet die Validität dieser Vorstellung des bronzezeitlichen Troia. Gegen die Behauptung Korfmanns, „eine mit Wohnhäusern dicht bebaute, etwa 25 ha große Unterstadt von Troia VI bzw.

50 Ebd.

51 Siebler: Troia, S. 157.

52 Korfmann: Hochkultur, S. 395. Siebler stellt einmal mehr eine Verbindung zwischen den archäologischen Befunden und der Ilias her, wenn er erklärt: „Unter allen Siedlungsanlagen auf Hisarlik ist diejenige, die allgemein als Troia VI bezeichnet wird, die bedeutendste [...]. Zusammen mit der folgenden jüngeren Schicht, Troia VIIa, repräsentieren die beiden die Stufe der ‚Troianischen Hochkultur‘ und gelten als Kandidaten für das homerische Troia“ (Siebler: Troia, S. 152) – nach dem doch angeblich nicht gesucht wird.

53 Vgl. Manfred Korfmann: Troia als Drehscheibe des Handels im 2. und 3. vorchristlichen Jahrtausend. Erkenntnisse zur troianischen Hochkultur und zur Maritimen [sic] Troia-Kultur, in: Troia – Traum und Wirklichkeit. Begleitband zur Ausstellung *Troia – Traum und Wirklichkeit*. Stuttgart 2001, S. 355-368, hier S. 355ff.

54 Ebd., S. 355.

55 Vgl. ebd., S. 360.

56 Ebd., S. 357. Hervorhebung im Original.



Abbildung 1: Troia-Modell der Ausstellung *Troia – Traum und Wirklichkeit* (Quelle: Hans-Joachim Heyer + Boris Miklautsch / Werkstatt für Photographie / Universität Stuttgart.)

VI/VIIa gefunden zu haben<sup>57</sup> – an einem Modell dieser Unterstadt, das in der Ausstellung *Troia – Traum und Wirklichkeit* gezeigt wurde, hatte sich die Auseinandersetzung entzündet (siehe Abb. 1) –, wendet Kolb ein, man habe bisher „keinen einzigen auch nur annähernden Grundriß eines Troia VI-Hauses in der sogenannten Unterstadt freigelegt [...]. Es [gebe] ferner keine nennenswerten Befunde zum Straßensystem, keine Klarheit über die Bebauungsdichte, mithin keinerlei Anhaltspunkte für einen ‚Stadtplan‘“,<sup>58</sup> und „in der südlichen Hälfte der sogenannten Unterstadt [gebe] es überhaupt keine Indizien für bronzezeitliche Bebauung“. <sup>59</sup> Wo solche Funde existierten, deuteten sie auf „eine lockere Bebauung eher agrarisch-handwerklichen Charakters“, <sup>60</sup> nicht aber auf eine urbane Siedlungsform.

Auch Korfmanns Deutung von Stadtmauer und Graben als Verteidigungssystem bezweifelt Kolb. Die im Modell dargestellte „Befestigungsmauer mit Wehrgang“<sup>61</sup> basiere auf einer „weniger als 10 m langen, sehr niedrigen Steinmauer nahe der Ostbastion der Burg“, <sup>62</sup> der angebliche Abwehrgraben gegen Streitwagen sei weit eher „als Steinbruch für den Bau von Burgmauer und Häusern sowie als Entwässerungsgraben“<sup>63</sup> aufzufassen, zudem sei „ein Defensivsystem, wie Korfmann es für die sogenannte Unterstadt von Troia VI konstruier[e], für keine altanatolische bzw. altvorderasiatische oder ägäische Siedlung jener Zeit bezeugt“. <sup>64</sup>

<sup>57</sup> Frank Kolb: Ein neuer Troia-Mythos? Traum und Wirklichkeit auf dem Grabungshügel von Hisarlik. In: Hans-Joachim Behr, Hans Biegel, Helmut Castritius (Hg.): *Troia – Traum und Wirklichkeit. Ein Mythos in Geschichte und Rezeption*. Tagungsband zum Symposium im Braunschweiger Landesmuseum am 8. und 9. Juni 2001 im Rahmen der Ausstellung *Troia – Traum und Wirklichkeit*. Braunschweig 2002, S. 8-39, hier S. 31.

<sup>58</sup> Ebd., S. 12.

<sup>59</sup> Ebd., S. 13. Kolb weist zudem darauf hin, dass überhaupt „nur etwa 2-3% der sogenannten Unterstadt“ (ebd., S. 12) archäologisch erschlossen seien.

<sup>60</sup> Ebd., S. 31.

<sup>61</sup> Ebd., S. 16.

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Ebd., S. 19.

<sup>64</sup> Ebd., S. 18.



Ebenso bezeichnet Kolb die Behauptung Korfmanns, Troia VI/VIIa müsse Teil eines spätbronzezeitlichen ‚Hansebundes‘ gewesen sein, als „unverzeihliche[n] Anachronismus, der ein auf gänzlich anderen wirtschaftlichen Voraussetzungen [...] beruhendes, spätmittelalterlich-frühneuzeitliches Phänomen zweieinhalb Jahrtausende zurückverlagere“,<sup>65</sup> und kommt zu dem Schluss: „Von Handelsbeziehungen Troias zu weit entfernten Regionen kann [...] keine Rede sein, von einer Drehscheibe des internationalen Handels schon gar nicht. Troia VI war weder eine Handelsmetropole noch überhaupt eine Handelsstadt noch ein Produktionszentrum“,<sup>66</sup> sondern habe „seinen Wohlstand [...] aus dem agrarischen Reichtum des von ihm kontrollierten Gebietes der Troas“<sup>67</sup> bezogen.

Bereits aus diesen Äußerungen spricht die Skepsis gegenüber der letzten in diesem Zusammenhang genannten Behauptung Korfmanns, dem Status des bronzezeitlichen Troia als Residenzstadt und Zentrum einer ‚Troianischen Hochkultur‘. Unter dem Begriff ‚Residenzstadt‘, so Kolb, verstehe man „eine Stadt mit einer großen Palastanlage, bedeutenden Heiligtümern, großen Verwaltungsgebäuden und anderen öffentlichen Bauten, mit Wirtschaftskomplexen und Märkten bzw. Bazaren“,<sup>68</sup> all diese Merkmale aber fehlten in Troia:

Trotz seiner recht eindrucksvollen Architektur im Burgbereich gehörte Troia VI im Rahmen des politischen und wirtschaftlichen Systems des 2. Jahrtausends weder der höchsten Siedlungskategorie an, nämlich den Hauptstädten von Großreichen [...], noch der zweiten Klasse politisch zwar nur regional, ökonomisch aber überregional bedeutender Residenz- und Handelsstädte [...]. Es ist einer dritten Kategorie zuzuordnen, nämlich Burgsiedlungen, von denen aus eine begrenzte Region kontrolliert wurde.<sup>69</sup>

Damit stellt Kolb der Troia-Darstellung Korfmanns seine eigene gegenüber, die sich sehr verschieden ausnimmt: Anstelle einer Residenz und

<sup>65</sup> Ebd., 26f.

<sup>66</sup> Ebd., S. 30.

<sup>67</sup> Ebd., S. 31.

<sup>68</sup> Ebd., S. 21.

<sup>69</sup> Ebd., S. 30. Die Zeitangabe versteht sich v. Chr.

Handelsmetropole als Zentrumsort einer spätbronzezeitlichen Hochkultur beschreibt er „eine Siedlung mit einer beeindruckenden Akropolis und einer kleinen, locker bebauten, vielleicht unbefestigten Außensiedlung“,<sup>70</sup> ein sogenanntes ‚protourbanes Zentrum‘,<sup>71</sup> das „seinen Wohlstand höchstwahrscheinlich dem agrarischen Reichtum und der politischen Kontrolle von zumindest weiten Teilen der Troas, das heißt den Abgaben der umwohnenden Bevölkerung“<sup>72</sup> verdanke.

Angesichts dieser beiden nicht nur unterschiedlichen, sondern gegensätzlichen und einander ausschließenden Vorstellungen des bronzezeitlichen Troia stellt sich nicht nur die Frage, welches dieser beiden Troia-Bilder die ‚geschichtliche Wirklichkeit‘ repräsentiert (wenn überhaupt), sondern auch die sehr viel grundsätzlichere Erwägung, ob und wie es dem Historiker<sup>73</sup> überhaupt möglich ist, einen solchen Wahrheitsanspruch seiner Darstellung zu vertreten und zu begründen. Dieser Frage möchte ich im nächsten Teil meiner Untersuchung nachgehen.

Die Fiktionalität des Faktischen oder:  
Kann ein Historiker die Realität abbilden?<sup>74</sup>

*„The important thing about American history [...] is that it is fictional, a charcoal-sketched simplicity for the children, or the easily bored.“<sup>75</sup>*

Jenseits aller Unterschiede vereint die beiden Kontrahenten Korfmann und Kolb doch die Vehemenz, mit der sie den Wahrheitsanspruch ihrer jeweiligen Position vertreten und die Ansicht der Gegenseite verwerfen.

<sup>70</sup> Ebd., S. 21.

<sup>71</sup> Vgl. ebd., S. 31.

<sup>72</sup> Ebd., S. 30.

<sup>73</sup> Mit der Berufsbezeichnung ‚Historiker‘ sind immer auch Historikerinnen gemeint.

<sup>74</sup> Die Überschrift orientiert sich an einer berühmten Formulierung von Hayden White: Fictions of Factual Representations. In: Ders.: The Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. Baltimore 1978, S. 121-134, hier S. 121.

<sup>75</sup> Neil Gaiman: American Gods. New York 2001, S. 92.

So charakterisiert Kolb das Modell der *Troia*-Ausstellung „nicht als Rekonstruktion, sondern als Traum“,<sup>76</sup> bezeichnet es als „die dominierende Auffassung“<sup>77</sup> unter Archäologen, Prä- und Althistorikern, „das Troia-Bild Korfmanns [sei] in wesentlichen Teilen eine Fiktion“,<sup>78</sup> und titulierte seinen Tübinger Kollegen in einem Interview gar als „Däniken der Archäologie.“<sup>79</sup> Seine eigene Position fasst er in dem Satz zusammen: „Es gab kein Troia und das spätbronzezeitliche Hisarlik war nicht Ilion“.<sup>80</sup> Einem Aufsatz, in dem er sich kritisch mit Korfmanns Thesen auseinandersetzt, stellt Kolb so demonstrativ wie programmatisch ein Zitat des Altphilologen und Homerforschers Friedrich August Wolfe voran: „Unsere gesamte Untersuchung ist eine historische und kritische, und sie handelt nicht über Dinge, die wir uns gerne vorstellen würden, sondern über solche, die tatsächlich gewesen sind“.<sup>81</sup>

Korfmann hingegen beruft sich, ganz in der Tradition Heinrich Schliemanns, auf die (angeblich) inhärent überlegene Beweiskraft des archäologischen Fundes gegenüber den Theorien des Historikers. Gegen Kolbs Vorwurf, er operiere mit Träumen, Fiktionen oder Phantasiegebilden, verteidigt sich der Ausgräber von Hisarlik in einem Interview mit den Worten: „Ich habe die Kritiker eingeladen, sich diese ‚Phantasiegebilde‘ anzusehen – keiner von ihnen kam“.<sup>82</sup>

Indem er sich auf materielle Grabungsbefunde beruft, erklärt Korfmann seinerseits die Troia-Vorstellung Kolbs zum wirklichkeitsfer-

<sup>76</sup> Kolb: Troia-Mythos, S. 8.

<sup>77</sup> Ebd., S. 9.

<sup>78</sup> Ebd.

<sup>79</sup> Interview im *Schwäbischen Tagblatt* vom 24. Juli 2001, zitiert nach Weber: Medien, S. 165.

<sup>80</sup> Kolb: Tatort Troia, S. 75. Dass es sich um eine Kapitelüberschrift in Kolbs ausdrücklich *cum ira et studio* geschriebener Monographie handelt, kann teilweise als Erklärung für eine derart apodiktische Behauptung dienen. Dennoch ist diese Formulierung ebenso symptomatisch für den von Kolb vertretenen Wahrheitsanspruch wie die bereits zitierte Ansicht, es sei erwiesen, dass „auf Hisarlik [...] das Troia der homerischen Epen“ (Siebler: Troia, S. 174) gestanden habe, für die vollkommen analoge Position der Gegenseite.

<sup>81</sup> Zitiert nach Kolb: Troia-Mythos, S. 8. Das lateinische Original lautet: „Tota questio nostra historica et critica est, et non de optabili re, sed de re facta“ (ebd.).

<sup>82</sup> Löffler: Interview, S. 20.

nen Konstrukt oder eben zur *Fiktion*. Beide Seiten berufen sich folglich auf „die Antithese der *res factae* und der *res fictae* [...], die seit alters in immer neuen Zuordnungen reflektiert“<sup>83</sup> wird: als Traum vs. Wirklichkeit, Realität vs. Phantasie oder eben Fiktionalität vs. Faktualität. Alle diese Begriffspaare aber lassen sich im vorliegenden Kontext auf eine konstitutive Distinktion zurückführen, die sich schon bei Aristoteles findet, nämlich auf den Gegensatz zwischen *Historiographie* und *Dichtung*.<sup>84</sup> „Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt [...]; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.“<sup>85</sup>

<sup>83</sup> Reinhart Koselleck: *Fiktion und geschichtliche Wirklichkeit*. In: Ders.: *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten*. Hg. und mit einem Vorwort versehen v. Carsten Dutt, Berlin 2010, S. 80-95, hier S. 80.

<sup>84</sup> In einem der grundlegenden Aufsätze zur Theorie der Fiktionalität weist der Linguist John R. Searle darauf hin, dass „the concept of literature is a different concept from that of fiction. Thus, for example, ‚the Bible as literature‘ indicates a theologically neutral attitude, but ‚the Bible as fiction‘ is tendentious“ (John R. Searle: *The Logical Status of Fictional Discourse*. In: Ders.: *Expression and Meaning. Studies on the Theory of Speech Acts*. Cambridge et al. 1979, S. 58-75, hier S. 59). Interessanterweise beruft sich Searle zur Illustration des Umstandes, dass auch nicht-fiktionale Werke als *literarisch* angesehen werden können, auf zwei berühmte historiographische Werke: „Thucydides and Gibbon wrote works of history which we may or may not treat as works of literature“ (ebd.). – Der griechische Historiker Thukydides (ca. 455-400 v. Chr.) war neben Herodot einer der Gründerväter der Geschichtsschreibung, die von seinem Werk *Der Peloponnesische Krieg* maßgeblich beeinflusst wurde; vgl. Thukydides: *Der Peloponnesische Krieg*. Übersetzt und mit einer Einführung und Erläuterungen versehen von Georg Peter Landmann. München 1991. Ähnlich prägend für nachfolgende Generationen von Historikern war auch *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (6 Bde., 1776-1788) des englischen Historikers Edward Gibbon (1737-1794); die heute maßgebliche Ausgabe ist Edward Gibbon: *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Hg. v. David Womersley. 3 Bde. New York 1994.

<sup>85</sup> Aristoteles: *Poetik*, Kapitel 9, 2 (= 1451b); vgl. Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Hg. u. eingeleitet v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1996, S. 29. – In den vergangenen Jahren hat die Geschichtswissenschaft damit begonnen, sich unter dem Stichwort der ‚kontrafaktischen Geschichte‘ mit der Frage zu befassen, *wie es hätte geschehen können*. Wegweisend und seiner Zeit weit voraus ist das ebenso faszinierende wie durch seine stupende Gelehrsamkeit bestechende Werk von Alexander Demandt: *Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn ...* Neuausgabe.

Dieser Anspruch, die historische Realität dazustellen, *wie sie wirklich gewesen ist*, wird in der modernen Auseinandersetzung von beiden Widersachern erhoben und gleichermaßen vehement vertreten – aber auf welcher Grundlage und mit welcher Legitimation? In diesem Abschnitt werde ich versuchen, mögliche Antworten auf diese „grundlegende[] Frage der Geschichtstheorie“<sup>86</sup> zu entwickeln und meine Überlegungen zur besseren Verständlichkeit mit Beispielen aus dem Troia-Streit zu illustrieren. Das grundlegende Problem besteht also darin, „wie verdeutlicht werden kann, daß die Erkenntnisprodukte von Historikern begründet sind bzw. auf Wahrheit beruhen“.<sup>87</sup> Meine Argumentation geht dabei von der Beobachtung aus, der Begriff der *Wahrheit* werde, wie die Äußerungen Kolbs und Korfmanns deutlich erkennen lassen, in den Altertumswissenschaften auch über 2000 Jahre nach Aristoteles noch immer mit dem Konzept der *Faktualität* assoziiert und gegen eine Vorstellung von *Fiktionalität* abgegrenzt, die von Konnotationen an ‚Lüge‘ nicht frei ist: „Si fingat, peccat in historiam“.<sup>88</sup>

Wie aber ist es dem Geschichtswissenschaftler möglich, die historische Wirklichkeit zu (er)kennen und faktisch wahre Aussagen über sie zu treffen? Mit der Aufforderung an seine Kritiker, sich vor Ort von der Wirklichkeit seiner Troia-Vorstellung zu überzeugen, beruft sich Korfmann auf eine den Grabungsbefunden angeblich innewohnende ‚Macht des Faktischen‘, auf die „Vorstellung von der Evidenz der unmittelbaren Anschauung“<sup>89</sup> archäologischer Überreste. Anders als die theoretischen Überlegungen des Historikers<sup>90</sup> scheinen Ruinen und Scherben „[i]n ih-

Göttingen 2011 (1. Aufl. Göttingen 1984). Vgl. außerdem ders.: Kontrafaktische Geschichte. In: Stefan Jordan (Hg.): Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart 2002, S. 90-93.

<sup>86</sup> Chris Lorenz: Konstruktion der Vergangenheit. Eine Einführung in die Geschichtstheorie. Mit einem Vorwort von Jörn Rüsen. Köln et al. 1997, S. 7.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Johann Heinrich Alsted: Scientiarium omnium Encyclopaedia. 4. Bde., 3. Aufl. Lyon 1649, Bd. 2, Tafel zu S. 619; zitiert nach: Koselleck: Fiktion, S. 82.

<sup>89</sup> Cobet/Gehrke: Streiten, S. 304.

<sup>90</sup> Zugleich aktualisiert Korfmann in reichlich polemischer Weise den topischen „Konflikt zwischen Stubengelehrten und Feldarchäologen“ (Löffler: Interview, S. 19), um auf diese Weise die Position seines Kontrahenten zu diskreditieren.

rer buchstäblich handgreiflichen Konkretheit [...] einen unmittelbaren Zugang zur historischen Realität zu erlauben“.<sup>91</sup> Diese Ansicht allerdings muss als „Mythos der Archäologie“<sup>92</sup> angesehen werden, hat doch gerade der Troia-Streit exemplarisch gezeigt, dass ausgegrabene Artefakte in ihrer puren Dinglichkeit zunächst einmal nichts bedeuten: Niemand bestreitet, dass „in etwa vierhundert Metern Entfernung vom Süd-tor“<sup>93</sup> der Stadt ein Graben verläuft – die entscheidende Frage ist, ob er als Verteidigungsgraben gegen Streitwagen (Korfmann) oder als Entwässerungsgraben und Steinbruch (Kolb) gedeutet wird!

Dieses Beispiel illustriert die Grundproblematik aller Geschichtsschreibung: „Kein Historiker vermag historische Wahrheit pur zu schauen“<sup>94</sup> – was ihm zur Verfügung steht, sind einzig die Hinterlassenschaften vergangener Epochen, die die Zeit überdauert haben: Mauerreste, Tonscherben, Schmuckstücke, Texte und andere Artefakte menschlicher Schaffenskraft, die für den Wissenschaftler zu *historischen Quellen* werden.<sup>95</sup> Bei ihren Forschungen gehen viele Historiker von der (oft unausgesprochenen) Prämisse aus, sie seien in der Lage, aus diesen Quellen „durch ihre *Untersuchungsmethoden und Techniken* (wie immer fehlbare) *faktische* Erkenntnisse“<sup>96</sup> über die Vergangenheit abzuleiten, mit anderen Worten: Aussagen zu treffen, die „tatsächlichem Geschehen entsprechen und weder pure Fiktion noch substanzlose Theorie sind.“<sup>97</sup> Die Bezugnahme auf historische Quellen soll gewährleisten,

<sup>91</sup> Cobet/Gehrke: Streiten, S. 319.

<sup>92</sup> Ebd., S. 304.

<sup>93</sup> Siebler: Troia, S. 157.

<sup>94</sup> Johannes Fried: Wissenschaft und Phantasie. Das Beispiel der Geschichte. In: Historische Zeitschrift 263 (1996), S. 291-316, hier S. 295.

<sup>95</sup> Mit einer scharfsichtigen Beobachtung demaskiert Fried den Begriff der ‚Quelle‘ als eine „in die Irre führende Metapher. Sie assoziiert sprudelndes Leben, Unmittelbarkeit, Ursprung reinen Wissens, lautere Wahrheit. Die Texte, Gegenstände oder Sachverhalte aber, die mit diesem Namen belegt werden, führen von sich aus keinerlei Erkenntnis mit sich, keine Wahrheit, kein Leben, so daß Geschichte aus ihnen quölle wie frisches Wasser aus dem Boden“ (ebd., S. 293). Sie bedürfen immer und unausweichlich der Interpretation.

<sup>96</sup> Lorenz: Konstruktion, S. 180; Hervorhebungen im Original.

<sup>97</sup> Fried: Phantasie, S. 293.

dass es sich bei der Darstellung des Historikers um eine *wirklichkeitsadäquate Repräsentation* vergangener Ereignisse und Gegebenheiten handelt.

Wie wird diese Restriktion – denn um eine solche handelt es sich: um eine Maßnahme, die dazu dient, offensichtlich fiktionale, also *unwahre* Darstellungen aus dem historiographischen Diskurs auszuschließen – praktisch umgesetzt? Jeder Historiker unterliegt einer Einschränkung, die Reinhard Koselleck als das ‚Vetorecht der Quelle‘ bezeichnet: „Nie zeigt eine Quelle, was gesagt werden soll, immer aber zeigt sie, was nicht gesagt werden darf.“<sup>98</sup> Damit bilde der Quellenbezug, so Koselleck weiter, eine „Kontrollinstanz von zwingender Rationalität“<sup>99</sup> und schaffe „einen Minimalbereich für rationale Einsicht, so daß bestimmte Ergebnisse historischer Forschung [...] universal kommunikabel und kontrollierbar“<sup>100</sup> seien. Bezogen auf das Beispiel Troia bedeutet dies: Kein archäologischer Fund wird jemals ‚beweisen‘, dass das bronzezeitliche Troia eine internationale Handelsmetropole war; diese Darstellung aber muss verworfen werden, sollte jemals ein Artefakt auftauchen, das ihr widerspricht, das also gewissermaßen sein Veto gegen diese Lesart der Vergangenheit einlegt.

Doch sind Quellen nicht das einzige Mittel, mit dem versucht wird, die Referentialität historiographischer Darstellungen zur vergangenen Wirklichkeit zu gewährleisten. Hinzu kommt der im kulturwissenschaftlichen Diskurs maßgebliche *konsensuelle Wahrheitsbegriff*, der besagt, dass wissenschaftliche Behauptungen, die von einer hinreichenden Zahl als kompetent anerkannter Vertreter der einschlägigen Fachdisziplinen als plausibel angesehen werden, als wahr gelten – jedenfalls so lange, bis neue Erkenntnisse auftauchen, die ihnen widersprechen, so dass eine neue Deutung vorgeschlagen werden muss: „[I]n der Geschichtswissenschaft geht es [...] darum, daß *andere* diese ‚Vorschläge‘ als *wirklichkeitsadäquate* Repräsentationen anerkennen und sie also als (wahre) Ereignisse *gerechtfertigt* werden können“.<sup>101</sup> Um diese theoretischen

<sup>98</sup> Koselleck: Fiktion, S. 92.

<sup>99</sup> Ebd.

<sup>100</sup> Ebd.

<sup>101</sup> Lorenz: Konstruktion, S. 185.

schen Ausführungen erneut am Beispiel der Troia-Debatte zu konkretisieren: Wenn jemand behaupten und ausführlich darlegen würde, die auf dem Hügel Hisarlik ausgegrabene Stadt sei nicht Troia (gewesen), sondern das versunkene Atlantis, von dem Platon berichtet,<sup>102</sup> dann würde die wissenschaftliche Gemeinschaft diese Version von ‚historischer Wirklichkeit‘ vermutlich ebenso einstimmig ablehnen wie Heribert Illigs Ansicht, rund 350 Jahre frühmittelalterlicher Geschichte hätten sich nie wirklich ereignet, sondern seien schlicht von den Zeitgenossen erfunden worden.<sup>103</sup> Und wenn Johannes Fried diese These lakonisch als „absurd“<sup>104</sup> bezeichnet, spricht er damit die *communis opinio* der Forschung aus.

Ungeachtet der ihm innewohnenden inhärenten Beschränkungen<sup>105</sup> hat der konsensuelle Wahrheitsbegriff in diesem Fall seine Funktion erfüllt, die darin besteht, inadäquate, da fiktionale und folglich (nach Maßgabe gängiger historiographischer Standards) unwahre Darstellungen<sup>106</sup> aus dem wissenschaftlichen Diskurs auszuschließen. Angesichts dieses Befundes scheint es legitim, eine historiographische Darstellung, die (1) authentische Artefakte als Quellen heranzieht, diese (2) mittels anerkannter wissenschaftlicher Methoden aufbereitet und auswertet, und deren Ergebnisse (3) von der Forschungsgemeinschaft als zutreffend akzeptiert werden, als adäquate Repräsentation der ge-

<sup>102</sup> Nachzulesen in den Dialogen Timaios (24e-25d) und Kritias (108a-114a).

<sup>103</sup> Vgl. zu dieser These die Monographie von Heribert Illig: *Hat Karl der Große je gelebt? Bauten, Funde und Schriften im Widerstreit*. Gräfelting 1994.

<sup>104</sup> Fried: *Phantasie*, S. 310.

<sup>105</sup> Diese Beschränkungen bestehen zunächst einmal darin, dass der konsensuelle Wahrheitsbegriff nur dann greift, wenn tatsächlich ein *Forschungskonsens* besteht, was im Fall des Troia-Streits ja gerade nicht gilt. Aber selbst, wenn die These von Troia als bronzezeitlicher Handelsmetropole in der Forschung allgemein akzeptiert würde, wäre das kein *Beweis* für ihre tatsächliche Richtigkeit. Wie bereits an anderer Stelle ausgeführt (vgl. Anm. 37), kommt der übereinstimmenden Meinung einer Gruppe von Menschen *keine* Beweiskraft zu – selbst dann nicht, wenn es sich um Professoren handelt.

<sup>106</sup> Auf die zahlreichen Gemeinsamkeiten zwischen Illigs Konstruktion des angeblich erfundenen Mittelalters und der kreativen Leistung seriöser Historiographie verweist überzeugend Fried: *Phantasie*, S. 308-315. Er unterscheidet in diesem Zusammenhang „fiktiv-realistische von intentional-realistischer Textualisierung“ (ebd., S. 312).



schichtlichen Wirklichkeit und damit als *wahr* anzusehen. Die zentrale These diese Position, die in der Geschichtswissenschaft weit verbreitet ist und (implizit) sowohl von Korfmann als auch von Kolb vertreten wird, lässt sich wie folgt zusammenfassen: „Die Tatsachen, die man aus den Quellen rekonstruieren kann, geben die Wirklichkeit direkt wieder, und der Historiker ordnet die Tatsachen [...] zu einer Darstellung“,<sup>107</sup> die dann als wahrheitsgetreue Repräsentation der historischen Gegebenheiten angesehen werden kann.

Damit gerät unweigerlich der Verfasser historiographischer Texte selbst in den Fokus der Aufmerksamkeit. Schon der große deutsche Historiker Johann Gustav Droysen (1838-1908) wusste, dass seine Darstellung „kein vages ‚Spiegelbild‘ einer wirklichen Entwicklung [ist], sondern eine – subjektive – *Konstruktion* [...], die ihre Einheit und ihren Zusammenhang aus einer bestimmten Idee ableitet“:<sup>108</sup> „[N]ur Gegenwärtiges können wir menschlicherweise fassen, und nur, was aus dem Vergangenen nicht vergangen ist, lässt uns deutend und verstehend das *Bild* der Vergangenheit herstellen“.<sup>109</sup> Der Historiker, der sich einem geschichtswissenschaftlichen Problem nähert, sieht sich zunächst mit einem Konglomerat an Quellen konfrontiert, einer „strukturlose[n] Menge isolierter, chaotisch anmutender Dinge“,<sup>110</sup> weit davon entfernt, Aussagen über historische Ereignisse zu erlauben. Um diese zu ermöglichen, ordnet er das ihm zur Verfügung stehende Material gemäß seinem Erkenntnisinteresse und unterwirft es damit seiner spezifischen Perspektive; „er selektiert aus den unförmigen Hinterlassenschaften der Vergangenheit, was ihm wichtig erscheint, verleiht jedem Artefakt Sinn und baut es dort ein, wo es ihn recht dünkt; er problematisiert, strukturiert und formt den Stoff“<sup>111</sup> – und dies tut er so lange, bis er eine kohärente Aussage über die Vergangenheit treffen kann: Manfred Korfmanns Bild einer Residenzstadt und Handelsmetropole Troia ist ebenso

<sup>107</sup> Lorenz: Konstruktion, S. 14.

<sup>108</sup> Ebd., S. 131.

<sup>109</sup> Johann Gustav Droysen: Texte zur Geschichtstheorie. Mit ungedruckten Materialien zur *Historik*. Hg. v. Günter Birtsch und Jörn Rüsen, Göttingen 1972, S. 14.

<sup>110</sup> Fried: Phantasie, S. 294.

<sup>111</sup> Ebd., S. 306.

in sich stimmig wie die Darstellung Frank Kolbs, der von einem agrarisch geprägten ‚protourbanen Zentrum‘ von allenfalls regionaler Bedeutung ausgeht. Obwohl sie von demselben Quellenmaterial ausgehen, kommen beide Wissenschaftler nicht nur zu unterschiedlichen, sondern sogar zu gegensätzlichen, einander ausschließenden Vorstellungen des bronzezeitlichen Troia. Schon dieser Befund verdeutlicht, dass es sich nicht um *Abbilder* der Wirklichkeit handeln kann: Jeder Historiker konstruiert auf der Basis seiner Selektion, Gewichtung, Anordnung und Interpretation der Quellen – und folglich mittels einer nicht unbeträchtlichen kreativen Leistung! – ein *sprachliches Modell* der geschichtlichen Ereignisse und Gegebenheiten und präsentiert es mit dem Anspruch, es handle sich um eine wirklichkeitsadäquate Repräsentation dieser historischen Realität! An dieser Stelle ist die Parallele zur Troia-Ausstellung offensichtlich, denn eines ihrer Prunkstücke war ja gerade ein Modell (siehe Abb. 1) zur Veranschaulichung von Korfmanns Thesen, das vor diesem Hintergrund gewissermaßen als materielle Manifestation des geistig-sprachlichen Modells betrachtet werden kann.

Der Verweis auf das ausgestellte Modell verdeutlicht auch die Probleme, die sich aus der Metapher des ‚sprachlichen Modells‘ ergeben, und auf die besonders nachdrücklich der amerikanische Historiker und Literaturwissenschaftler Hayden White hingewiesen hat:

[I]t is wrong to think of history as a model similar to a scale model of an airplane or ship, a map, or a photograph. For we can check the adequacy of the latter kind of model by going and looking at the original [...], seeing in what respect the model has actually succeeded in reproducing aspects of the original. But historical structures and processes are not like these originals: we cannot go and look at them in order to see if the historian has adequately reproduced them in his narrative.<sup>112</sup>

Die Vorlage historiographischer Darstellung, die sogenannte ‚historische Wirklichkeit‘, existiert nicht mehr, und die einzigen Hinweise auf ihre Verfasstheit bilden eben jene Artefakte, die die Zeiten überdauern haben und als Quellen vorliegen. Damit aber wird die Argumentation zirkulär, denn diese Artefakte sind es ja gerade, die die Grundlage für

<sup>112</sup> Hayden White: *The Historical Text as Literary Artifact*. In: Ders.: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore/London 1978, S. 81-100, hier S. 88.

das gedanklich-sprachliche Modell des Historikers darstellen! Wenn also die intuitive so einleuchtende Annahme, historiographische Darstellungen seien Abbilder der geschichtlichen Wirklichkeit, nicht mehr zu halten ist, muss für sie ein anderer Referenzpunkt angenommen werden. Die entscheidende Frage lautet also, in den Worten Hayden Whites: „What are historical representations *representations of*?“<sup>113</sup>

### Geschichte als sprachliches Konstrukt

„Was ist also Wahrheit? [...] Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind.“<sup>114</sup>

Eine so grundlegende Frage ist nicht leicht zu beantworten. Einen möglichen Ausgangspunkt zu ihrer Beantwortung bietet die Feststellung, dass es sich bei den Darstellungen der Geschichtswissenschaft um *sprachliche Konstrukte* handelt, um Hervorbringungen im Medium der Sprache – eine scheinbar triviale Aussage, die jedoch weitreichende Konsequenzen nach sich zieht. Ihre Gültigkeit beweist sie schon darin, dass Mauerreste, Pfostenlöcher oder Tonscherben „dem Historiker nur verbalisiert, als ‚Beschreibung‘ von Nutzen“<sup>115</sup> sind. Erst, wenn sie beschrieben, klassifiziert, katalogisiert und so in sprachliche Form überführt wurden, sind sie überhaupt als Quellen verwendbar! Alle Annahmen und Schlussfolgerungen des Historikers basieren also nicht auf den Dingen selbst, sondern auf ihren *sprachlichen Repräsentationen* – und schon Friedrich Nietzsche hat überzeugend dargelegt, dass es um die Möglichkeit, die Wirklichkeit mit den Mitteln der Sprache adäquat zu beschreiben, höchst zweifelhaft bestellt ist: „Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee

<sup>113</sup> Ebd.

<sup>114</sup> Friedrich Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn. In: Ders.: Sämtliche Werke. Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Band I: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873. München et al. 1999, S. 873-890, hier S. 880.

<sup>115</sup> Fried: Phantasie, S. 296.

und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.“<sup>116</sup> Ausgehend von Nietzsches grundlegender Sprachkritik haben Theoretiker der Postmoderne diesen Gedanken weitergeführt, radikalisiert und auf die verschiedenen kulturwissenschaftlichen Disziplinen übertragen – auch auf die Geschichtswissenschaft, und hier ist wieder Hayden White von zentraler Bedeutung. Denn während die Ansicht, „a value-neutral description of facts, prior to their interpretation or analysis“,<sup>117</sup> liege im Bereich des Möglichen, auch über hundert Jahre nach Nietzsches luzider Analyse noch weit verbreitet ist, hatte White schon im Jahr 1978 diejenigen kritisiert, „who think that language can serve as a perfectly transparent medium of representation and who think that if one can only find the right language for describing events, the meaning of the events will *display itself* to consciousness.“<sup>118</sup>

Diese sprachkritische Position weist White als einen Vertreter der postmodernen Kulturtheorie aus. Ganz im Sinne von Dekonstruktion (Jacques Derrida), Diskursanalyse (Michel Foucault) oder Intertextualität (Julia Kristeva), um nur einige der wichtigsten Strömungen und ihre Vertreter zu nennen, löst er „die Bedeutung von Texten radikal von ihrer Referenz auf eine ‚zugrundeliegende‘ Realität. Die faktischen Aussagen, die in jeder historischen Darstellung enthalten sind, verdanken ihre Bedeutung darin ganz der linguistischen ‚Organisation‘ der Darstellung als ganzer und nicht ihrer Verweisung auf die Vergangenheit.“<sup>119</sup> Mit anderen Worten: Da Artefakte oder Quellen „nur noch im Text, nicht mehr außerhalb, in irgendeiner ‚historischen Realität‘“<sup>120</sup> zu finden sind, kann die oben gestellte Frage, „What are historical representations *representations of?*“,<sup>121</sup> im Sinne Whites nur dahingehend beantwortet werden, dass sie eben nicht Dinge und Ereignisse in der Vergangenheit repräsentieren, sondern ausschließlich andere sprachliche Konstrukte wie

<sup>116</sup> Nietzsche: Wahrheit und Lüge, S. 879.

<sup>117</sup> White: Fictions, S. 134.

<sup>118</sup> Ebd., S. 130.

<sup>119</sup> Lorenz: Konstruktion, S. 171.

<sup>120</sup> Kolmer: Geschichtstheorien, S. 86.

<sup>121</sup> White: Literary Artifact, S. 88.

Texte, intertextuelle Beziehungen oder diskursive Formationen. Historiographische Texte können damit nicht mehr als Abbilder einer außersprachlichen Wirklichkeit angesehen werden, sondern müssen als Konstruktionen im Medium der Sprache aufgefasst werden, die „im Verhältnis zur darin beschriebenen Realität autonom sind“<sup>122</sup> und „mehr rhetorische als faktische Gebilde“<sup>123</sup> darstellen. Diese Erkenntnis fasste White in die ebenso lakonische wie einprägsame Formulierung von den „fictions of factual representation“.<sup>124</sup>

Die Antithese von *facts* und *fiction* bringt die geschichtstheoretischen Überlegungen dieses Kapitels an ihren Ausgangspunkt zurück: zu der ebenso apodiktischen wie einflussreichen Aussage des Aristoteles, Geschichtsschreiber und Dichter unterschieden sich dadurch voneinander, dass der eine mitteile, was wirklich geschehen sei, und der andere, was geschehen könne.<sup>125</sup> Zum Abschluss des vorliegenden Teilkapitels möchte ich daher noch einmal nach dem Verhältnis von Faktualität und Fiktionalität in der Geschichtsschreibung fragen und herausarbeiten, in welchem Ausmaß „the discourse of the historian and that of the imaginative writer overlap, resemble, or correspond with each other.“<sup>126</sup> Die bisherige Untersuchung hat ergeben, dass innerhalb einer historiographischen Darstellung von ‚Faktualität‘ nur sehr eingeschränkt die Rede sein kann, da es dem Historiker prinzipiell verwehrt ist, mit den Mitteln der Sprache auf die *res factae* einer vergangenen Wirklichkeit zuzugreifen. Wie aber ist es um die Rolle der *res factae* in seiner Darstellung bestellt?

Es wurde bereits ausgeführt, dass das Verfassen eines geschichtswissenschaftlichen Textes zweifellos als eine *kreative Leistung* angesehen werden muss, denn eine rein chronologische Abfolge von Ereignissen konstituiert noch keine Geschichte. Ein Historiker, der eine bestimmte These beweisen oder widerlegen will (etwa die, das bronzezeitliche Troia sei eine internationale Handelsmetropole gewesen), muss Prämissen

<sup>122</sup> Lorenz: Konstruktion, S. 176.

<sup>123</sup> Kolmer: Geschichtstheorien, S. 83.

<sup>124</sup> White: Fictions, S. 121.

<sup>125</sup> Aristoteles: Poetik, Kapitel 9,2 (= 1451b).

<sup>126</sup> White: Fictions, S. 121.

formulieren, Ursachen postulieren, Einflüsse abwägen und Konsequenzen ziehen, mit einem Wort: Zusammenhänge herstellen, die sich zu einem stimmigen Bild zusammenfügen lassen. Dieses Bild ist das Resultat eines schöpferischen Aktes, der nicht nur einen kritischen Umgang mit den Quellen und die Beherrschung wissenschaftlicher Methoden erfordert, sondern darüber hinaus ein hohes Maß an Kreativität und Phantasie!

Worin aber unterscheidet sich dieser kreative Akt von dem schöpferischen Prozess eines Literaten, der fiktionale Texte verfasst? Denn einerseits ist ja nicht zu bestreiten, dass „the process of fusing events, whether imaginary or real, into a comprehensible totality [...] is a poetic one“,<sup>127</sup> während andererseits ebenso wenig bezweifelt werden kann, dass nicht nur historiographische, sondern auch literarisch-poetische Texte maßgeblich von einem mimetischen Anspruch bestimmt werden: „[T]he aim of the writer of a novel must be the same as that of a writer of a history. Both wish to provide a verbal image of ‚reality‘.“<sup>128</sup> Angesichts dieses doppelten Parallelismus scheint die Schlussfolgerung plausibel, dass sich „die Erzählungen von Historikern, die Texte von spekulativen Geschichtsphilosophen oder Romanschreibern nur graduell“,<sup>129</sup> nicht aber prinzipiell voneinander unterscheiden. Dieser Standpunkt wird noch dadurch gestützt, dass sich Historiker, wie Hayden White in seinem Hauptwerk *Metahistory*<sup>130</sup> überzeugend darlegt, in ihren Texten genau derselben literarischen, poetischen und rhetorischen Mittel sowie narrativen Strategien bedienen wie die Schöpfer fiktionaler Werke in den ihren. Damit aber erweist sich der aristotelische Gegensatz von *fiktionaler* Dichtung und *faktualer* Geschichtsschreibung als unhaltbar, denn der literarische und der historiographische Diskurs gehen ineinander über.<sup>131</sup> Johannes Fried bezeichnet dieses Phänomen treffend

<sup>127</sup> Ebd., S. 125.

<sup>128</sup> Ebd., S. 122.

<sup>129</sup> Kolmer: *Geschichtstheorien*, S. 87.

<sup>130</sup> Vgl. Hayden White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore et al. 1973.

<sup>131</sup> Es ist ein Merkmal der postmodernen Literatur- und Kulturtheorien im Allgemeinen, dass „die modernistischen *Grenzen zwischen dem Bereich des Nicht-Ästhetischen und des*

als „Paradox der Geschichte: Der Historiker, der forscht, wird zum sprachlichen Schöpfer der Welten, die er erforscht“<sup>132</sup> – er produziert Fiktionen von Geschichte und gibt sie als Wirklichkeit aus!

Nun wäre es sicher falsch, aufgrund dieser Befunde jeglichen Unterschied zwischen historiographischen und literarisch-fiktionalen Texten zu negieren. Zunächst ist daran zu erinnern, dass der Historiker, im Gegensatz zum Dichter, in Wahl und Behandlung seines Stoffes nicht vollständig frei ist, sondern durch das ‚Vetorecht der Quellen‘ eingeschränkt wird: Er kann Troia nicht mit Atlantis gleichsetzen, seine Ergebnisse schwerlich als *stream of consciousness* präsentieren oder die Stadt mit Einhörnern und Klingonen bevölkern. Die Frage allerdings, ob das bronzezeitliche Troia nun eine internationale Handelsmetropole und das Zentrum einer Hochkultur oder aber ein ‚protourbanes Zentrum‘ von allenfalls regionaler Bedeutung war, kann er weder anhand dieses negativen Kriteriums noch mit Hilfe des ‚konsensuellen Wahrheitsbegriffs‘ letztgültig entscheiden.

Ein weiteres Unterscheidungskriterium besteht in der *Intention* des Autors: Wer einen historiographischen Text verfasst, nimmt traditionell für sich in Anspruch, die geschichtliche Wirklichkeit darzustellen, während sich ein fiktionaler Text eben dadurch auszeichnet, dass dieser Anspruch gerade *nicht* erhoben wird. In seinem grundlegenden Aufsatz *The Logical Status of Fictional Discourse* bestimmt der Linguist John Searle eine *Aussage* („assertion“) als einen Sprechakt, der sich durch die Erfüllung bestimmter Bedingungen<sup>133</sup> auf die außersprachliche Wirk-

*Ästhetischen* und zwischen Fakten und Fiktion aufgehoben werden: Das gesamte Weltbild der Postmodernisten ist ‚fiktionalisiert‘ und ‚ästhetisiert‘ (Lorenz: Konstruktion, S. 161), und die Geschichtswissenschaft bildet hier keine Ausnahme.

<sup>132</sup> Fried: Phantasie, S. 300.

<sup>133</sup> Searle definiert eine Aussage als „a type of illocutionary act that conforms to certain quite specific semantic and pragmatic rules. These are: (1) The essential rule: the maker of an assertion commits himself to the truth of the expressed proposition. (2) The preparatory rules: the speaker must be in a position to provide evidence or reasons for the truth of the expressed proposition. (3) The expressed proposition must not be obviously true to both the speaker and the hearer in the context of utterance. (4) The sincerity rule: the speaker commits himself to a belief in the truth of the expressed proposition“ (Searle: Fictional Discourse, S. 62). – In der Anwendung auf historiographische Darstellungen liegt das Problem dieser linguistischen Definition offensichtlich

lichkeit beziehe: „I find it useful to think of this rules as rules correlating words (or sentences) to the world.“<sup>134</sup> Im Gegensatz zum Verfasser eines nicht-fiktionalen Textes, wie etwa eines wissenschaftlichen Aufsatzes, erhebt etwa der Autor eines Romans nicht den Anspruch, mit den Aussagen, die die fiktionale Welt seines Werkes konstituieren, tatsächliche Feststellungen über die Wirklichkeit zu treffen. Wenn beispielsweise Thomas Mann schreibt: „Ein einfacher junger Mensch reiste im Hochsommer von Hamburg, seiner Vaterstadt, nach Davos-Platz im Graubündischen. Er fuhr auf Besuch für drei Wochen“,<sup>135</sup> dann behauptet er mit diesen Worten nicht, dass wirklich ein junger Mann namens Hans Castorp existiert, der aus Hamburg in die Schweiz fährt, um dort seinen Vetter in einem Sanatorium zu besuchen, sondern er *tut nur so*, als träfe er die entsprechenden Aussagen: „[T]he author of a work of fiction pretends to perform a series of illocutionary acts, normally of the assertive type.“<sup>136</sup> Damit aber wird unweigerlich die Absicht oder *Intention* des Autors<sup>137</sup> zu einer relevanten Kategorie, denn

*pretend* is an intentional verb: that is, it is one of those verbs which contain the concept of intention built into it. One cannot truly be said to have pretended to do something unless one intended to pretend to do it. So [...] the identifying criterion for whether or not a text is a work of fiction must of necessity lie in the illocutionary intentions of the author. There is no textual property, syntactical or semantic, that will identify a text as a work

lich in Regel (2), denn gerade die Glaubwürdigkeit der ‚Beweise‘ und Validität der ‚Gründe‘ für eine bestimmte Position sind umstritten.

<sup>134</sup> Ebd., S. 66.

<sup>135</sup> Thomas Mann: Der Zauberberg. Hg. u. textkrit. durchgesehen v. Michael Neumann. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. v. Heinrich Detering et al., Band 5.1. Frankfurt/M. 2002, S. 11.

<sup>136</sup> Searle: *Fictional Discourse*, S. 65.

<sup>137</sup> Es gehört zu den Gemeinplätzen der Literaturwissenschaft, dass die Bezugnahme auf die Autorintention zu einem *intentionalen Fehlschluss* führen müsse und daher zu vermeiden sei; vgl. William K. Wimsatt u. Monroe C. Beardsley: *The Intentional Fallacy*. In: William K. Wimsatt: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington 1954, S. 3-18. Allerdings beziehen sich Wimsatt und Beardsley auf die Textinterpretation, während im vorliegenden Zusammenhang eine Aussage über den mimetischen Status von Texten getroffen wird.



of fiction. What makes it a work of fiction is, so to speak, the illocutionary stance that the author takes toward it.<sup>138</sup>

Indem er sich wiederum auf den zuvor statuierten Unterschied zwischen ‚fiktionalen‘ und ‚literarischen‘ Texten bezieht, fasst Searle pointiert zusammen: „[W]hether or not a work is literature is for the readers to decide, whether or not it is fiction is for the author to decide.“<sup>139</sup>

Nach Maßgabe des Linguisten Searle wäre es also unzutreffend, geschichtswissenschaftliche Texte als *fiktional* zu bezeichnen, solange ihr Verfasser die Intention erkennen lässt, mit seinen Aussagen die historische Wirklichkeit wiederzugeben. Allerdings zeigt die Übertragung aus dem linguistischen in den geschichtswissenschaftlichen Diskurs auch die Grenzen dieser Fiktionalitäts-Definition auf, denn natürlich vermag weder der Anspruch noch die Überzeugung des Historikers, wahre Aussagen über die Vergangenheit zu treffen, die Faktizität seiner Ausführungen zu gewährleisten. Dennoch bietet Searles Sprechakt-Theorie neben dem ‚Vetorecht der Quellen‘ und dem ‚konsensuellen Wahrheitsbegriff‘ ein weiteres (negatives) Kriterium, fiktionale Darstellungen zu identifizieren und aus dem historiographischen Diskurs auszuschließen: Obwohl Gisbert Haefs‘ Roman *Troja*,<sup>140</sup> nicht anders als die wissenschaftlichen Monographien von Frank Kolb (*Tatort ‚Troia‘*) oder Joachim Latacz (*Troia und Homer*), umfassendes Quellenstudium verrät, macht der Autor schon durch die paratextuelle Gattungsbezeichnung ‚Roman‘ deutlich, dass er hinsichtlich seiner Aussagen über Troia

<sup>138</sup> Searle: *Fictional Discourse*, S. 65. – Es ist darauf hinzuweisen, dass das Wort ‚pretend‘, also (*vor*)täuschen, zwei unterschiedliche Bedeutungen hat: „In one sense of ‚pretend‘, to pretend to be or to do something that one is not doing is to engage in a form of deception, but in the second sense of ‚pretend‘, to pretend to do or to be something is to engage in a performance which is *as if* one were doing or being the thing and is without any intent to deceive“ (ebd.). Im vorliegenden Zusammenhang ist die zweite Bedeutung von ‚pretend‘ gemeint, und entsprechend bestimmt Searle die Handlungsweise eines Autors fiktionaler Texte als „engaging in a nondeceptive pseudo-performance which constitutes pretending to recount to us a series of events“ (ebd.).

<sup>139</sup> Ebd., S. 59. – Searle versteht ‚Literatur‘ als „the name of a set of attitudes we take toward a stretch of discourse, not a name of an internal property of the stretch of discourse, though why we take the attitudes we do will of course be at least in part a function of the properties of the discourse and not entirely arbitrary“ (ebd.).

<sup>140</sup> Vgl. Gisbert Haefs: *Troja*. München 1997.

und die Welt der Bronzezeit keinen Wahrheitsanspruch erhebt. Er *tut nur so als ob* – und der Leser lässt sich seinerseits auf diese Konvention ein, indem er für den Zeitraum seiner Lektüre *so tut*, als halte er Haefs' Aussagen für *illokutionäre Akte*.<sup>141</sup>

Vor diesem Hintergrund muss die Schlussfolgerung Hayden Whites, zwischen historiographischen und fiktionalen Werken bestehe kein substantieller, sondern nur ein gradueller Unterschied, zumindest relativiert werden. Dennoch bleibt doch festzuhalten, dass (1) historiographische Darstellungen zweifellos Merkmale fiktionaler Texte aufweisen und es (2) unmöglich zu sein scheint, ihren Wahrheitsanspruch aufrecht zu erhalten – ein Befund, der sich mit dem Selbstverständnis traditioneller Geschichtswissenschaft schwerlich vereinbaren lässt!

Die weitreichenden Implikationen dieses Befundes können an dieser Stelle nicht erörtert werden. Stattdessen möchte ich zum Abschluss dieser Ausführungen auf einen Aspekt eingehen, der die Argumentation zum eigentlichen Thema des Aufsatzes sowie des gesamten Tagungsbandes zurückführt: zur *Textualität der Kultur*. Den Ausgangspunkt hierzu bildet die Frage, warum es eigentlich jemanden außerhalb eines engen Zirkels von Fachleuten interessieren sollte, ob und in welchem Grad historiographische Darstellungen die tatsächliche historische Wirklichkeit wiedergeben oder nicht. Eine kurze Antwort lautet: Geschichte ist Bestandteil der Kultur, und manchmal (wenn auch selten) hat ihre Darstellung Auswirkungen weit über die Grenzen der aka-

<sup>141</sup> „The author pretends to perform illocutionary acts by way of actually uttering (writing) sentences. In the terminology of *Speech Acts*, the *illocutionary act* is pretended, but the *speech act* is real“ (ebd., S. 68). Eine überzeugende Rezeptionstheorie fiktionaler Werke, die ebenfalls auf dem Konzept des ‚So-tun-als-ob‘ aufbaut, entwickelt Kendall L. Walton: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge et al. 1990. – Es wäre interessant zu untersuchen, ob die Lektüre eines historiographischen Textes nicht eine ähnliche unausgesprochene Übereinkunft zwischen Autor und Leser erfordert: Die Bereitschaft des Lesers nämlich, im Rahmen der Ausführungen zunächst auch umstrittene und unbewiesene Behauptungen als ‚wahre Aussagen‘ zu akzeptieren, um dem Argumentationsgang des Autors folgen zu können. Dies würde bedeuten, dass nicht nur die Konstruktion, sondern auch die *Rezeption* geschichtswissenschaftlicher Texte weitgehende Ähnlichkeit mit derjenigen literarischer Texte aufwiese – eine reizvolle Überlegung, die an dieser Stelle jedoch nicht weiter verfolgt werden kann.

demischen Welt hinaus. Sie zieht dann Konsequenzen nach sich, die das Leben zahlloser Menschen beeinflussen können, ob sie sich dessen bewusst sind oder nicht. Im letzten Abschnitt meines Aufsatzes möchte ich zumindest andeuten, dass und warum der ‚neue Streit um Troia‘ ein solcher Fall ist. Allerdings ist es dazu erforderlich, noch einmal auf die Bedeutung des Troianischen Krieges in der Antike einzugehen.

Intentionale Geschichte:  
Troia, Anatolien und die kulturelle Identität Europas

*„Wir Türken sind nicht aufgefordert, bei den alten Griechen in die Schule zu gehen, denn der Anatolier Homer war von Anfang an einer der unseren!“<sup>142</sup>*

Als der persische Großkönig Xerxes im Jahr 480 v. Chr. mit seinem Heer in Griechenland einmarschierte, machte er, wie Herodot berichtet,<sup>143</sup> an Troias Ruinen Station – eine symbolische Geste, mittels derer er sich in die Tradition der troianischen Helden stellte und die Überschreitung des Hellespont zum „Auftakt eines Rachefeldzugs für die einst erlittene Niederlage“<sup>144</sup> der Troianer gegen die Griechen erklärte. Aus ganz ähnlichen Gründen (nur unter umgekehrten Vorzeichen) besuchte auch Alexander der Große im Jahr 334 v. Chr. „die angeblichen Gräber der im Troianischen Krieg gefallenen Helden [...], wodurch er zum Ausdruck brachte, daß er sich als neuer Achilles und den Feldzug gegen Persien als neuen ‚Troianischen Krieg‘ verstand“<sup>145</sup> – und als Vergeltung für die Invasion des Xerxes rund 150 Jahre zuvor. Schon diese beiden prominenten Beispiele zeigen, dass der Ort, an dem man das homerische Troia vermutete, in der Antike „Teil einer politischen Zei-

<sup>142</sup> Aussage des türkischen Schriftstellers Sabahattin Eyuboğlu (1908-1973), zitiert nach Kolb: Tatort Troia, S. 34.

<sup>143</sup> Vgl. Herodot: Historien 7, 43.

<sup>144</sup> Siebler: Troia, S. 34.

<sup>145</sup> Hertel: Troia, S. 91.

chensprache“<sup>146</sup> war. Sich auf ihn zu berufen „diente der Selbstverherrlichung, als Rechtfertigung für neue Kriege und der Untermauerung von Herrschaftsansprüchen“,<sup>147</sup> und besonders häufig berief man sich auf Troia, wenn es galt, die Herkunft der eigenen Stadt oder des eigenen Volkes durch die Abstammung von einem der troianischen Heroen zu nobilitieren: Mit seiner *Ilias* und *Odyssee* hatte Homer „zunächst den Griechen, später den Römern sowie zahllosen anderen Städten und Gemeinwesen das Angebot einer verbindenden Frühgeschichte gemacht, die man für authentisch halten konnte. Die in den Epen geschilderten Ereignisse wurden ein beliebter Referenzpunkt, wollte man einen Platz in der Geschichte der zivilisierten Welt der Antike einnehmen.“<sup>148</sup>

Der bekannteste unter den Ursprungs- und Abstammungsmythen ist sicherlich der des römischen Volkes, das seine Genealogie über den mythischen Stadtgründer Romulus auf den Helden Aeneas zurückführt, der mit Vater und Sohn aus dem brennenden Troia geflohen sein soll. Diese ‚Geschichte‘ (im doppelten Sinne) wurde „seit Augustus [...] zum legitimierenden Mythos des iulisch-claudischen Herrscherhauses und des römischen Staates“<sup>149</sup> insgesamt, und „als Nachfolger der Römer in der Herrschaft über Teile des weströmischen Reiches“<sup>150</sup> sahen sich auch die Franken als Nachkommen der Trojaner.<sup>151</sup> Doch damit nicht genug: Der Adoptivsohn und Mörder Iulius Caesars, „*Brutus*, ein angeblicher Nachkomme des Aineias, wurde zum Stammvater der *Briten* und

<sup>146</sup> Cobet/Gehrke: Streiten, S. 295.

<sup>147</sup> Siebler: Troia, S. 31f.

<sup>148</sup> Zimmermann: Unendliche Geschichte, S. 12.

<sup>149</sup> Kolb: Tatort Troia, S. 23. – Die Vorstellung von der Abstammung des römischen Volkes von dem troianischen Heros erhielt in dem Versepos *Aeneis* des augustäischen Dichters Vergil (70-19 v. Chr.) „die Gestalt einer fundierenden Erzählung, die für das römische Selbstverständnis eine ähnlich quasi-kanonische Bedeutung erhielt wie die *Ilias* für das griechische“ (Cobet/Gehrke: Streiten, S. 313).

<sup>150</sup> Kolb: Tatort Troia, S. 24.

<sup>151</sup> „Am bekanntesten ist die Vorstellung von der Troianischen Herkunft der Franken. Doch solche Deszendenz wurde im Mittelalter völlig geläufig, ja ubiquitär: Zahlreiche Stämme, Völker und Städte behaupteten eine entsprechende Herkunft“ (Cobet/Gehrke: Streiten, S. 313).

Vorfahren der englischen Könige<sup>152</sup> erklärt, und schließlich fanden „im Heer der Troianer-Abkömmlinge auch die Türken ihren Platz, und zwar schon im 7. Jahrhundert [...]. Im 15. Jahrhundert war die Gleichsetzung von *Teucrici* (= Troianer) und *Turci* (= Türken) völlig geläufig“.<sup>153</sup>

Diese Beispiele zeigen, dass „ethnische Identität keine fixe, objektiv markierbare oder gar physisch gegebene Größe darstellt“,<sup>154</sup> sondern als Konstrukt angesehen werden muss, bei dessen Entstehung das Bewusstsein einer gemeinsamen Abstammung von zentraler Bedeutung ist. Für diese Bezugnahme auf Personen und Ereignisse der fernen Vergangenheit zum Zwecke der „Selbstvergewisserung, Ortsbestimmung und Identitätsstiftung und -wahrung“<sup>155</sup> eines Gemeinwesens hat Hans-Joachim Gehrke den Begriff der *Intentionalen Geschichte* geprägt.<sup>156</sup> Er beschreibt die Summe dessen, was diese Gemeinschaft über die eigene Vergangenheit zu wissen glaubt – genauer gesagt „diejenigen Vorstellungen von Vergangenheit [...], die gerade für die Identität einer Gruppe wesentlich, ja konstitutiv sind“:<sup>157</sup> „Social knowledge of the past, in other words that which a society knows and holds for true about its past, its

<sup>152</sup> Kolb: Tatort Troia, S. 24.

<sup>153</sup> Cobet/Gehrke: Streiten, S. 314. Zur Herleitung dieser Verbindung vgl. Kolb: Tatort Troia, S. 25. – Zahlreiche Beispiele für die Bedeutung der (angeblichen) Troia-Deszendenz in Antike und Mittelalter liefert Hans-Joachim Gehrke: Was ist und zu welchem Ende studiert man intentionale Geschichte? Marathon und Troia als fundierende Mythen. In: Gert Melville u. Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): Gründungsmythen, Genealogien, Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität. Köln u. a. 2003, S. 21-36, hier S. 30-35. Dass die Bezugnahme auf Troia sogar „für die Herausbildung eigenständiger Staaten und die Vertretung entsprechender Ansprüche im Falle von England und Frankreich“ (Cobet/Gehrke: Streiten, S. 314) relevant war, zeigt Gert Melville: Troja. Die integrative Wiege europäischer Mächte im ausgehenden Mittelalter. In: Ferdinand Seibt u. Winfried Eberhardt (Hg.): Europa 1500. Integrationsprozesse im Widerstreit. Stuttgart 1986, S. 415-432.

<sup>154</sup> Gehrke: Marathon und Troia, S. 21.

<sup>155</sup> Hans-Joachim Gehrke: Mythos, Geschichte, Politik – antik und modern. In: Saeculum 45 (1994), S. 239-264, hier S. 257.

<sup>156</sup> Neben den zitierten Arbeiten von Hans-Joachim Gehrke vgl. zum Thema ‚intentionale Geschichte‘ vor allem die Beiträge des Sammelbandes von Lin Foxhall, Hans-Joachim Gehrke u. Nino Luraghi (Hg.): *Intentional History. Spinning Time in Ancient Greece*. Stuttgart 2010.

<sup>157</sup> Gehrke: Marathon und Troia, S. 22.

‚intentional history‘, is of fundamental significance for [...] the way a society interprets and understands itself, and therefore for its inner coherence and ultimately its collective identity.“<sup>158</sup> Es ist dabei sofort einsichtig, dass die Inklusion bestimmter Personen in eine Gruppe zugleich die Abgrenzung von all jenen mit sich bringt, die nicht dazu gehörten, die intentional Geschichte also „Selbstverständnis und Fremdwahrnehmung“<sup>159</sup> beeinflusst: Wer ein *Römer* war, konnte sich durch die Berufung auf seine (wenn auch indirekte) Abstammung von Aeneas seiner Zugehörigkeit zum *populus Romanus* versichern und damit sich selbst und alle anderen *cives Romani* von den umwohnenden Barbaren abgrenzen.<sup>160</sup> Es spielt dabei auch keine Rolle, dass Aeneas als Sohn der Göttin Aphrodite eine ‚mythische‘ Figur ist, da zwischen Geschichte und Mythos in der Antike nicht streng unterschieden wurde:<sup>161</sup> „One was located in a temporal continuum at the beginning of which stood events tied to a primeval world of sacred myth and to which one was none the less connected ‚from ancestral times‘, i.e. from the times of heroes and sons of deities.“<sup>162</sup>

Im vorliegenden Zusammenhang ist von besonderer Bedeutung, dass intentionale Geschichte (1) ein Konstrukt darstellt, dem von der betreffenden Gemeinschaft nichtsdestotrotz (2) der Status historischer Realität zugesprochen wird. Wie Gehrke am Beispiel des antiken Grie-

<sup>158</sup> Hans-Joachim Gehrke: *Myth, History, and Collective Identity. Uses of the Past in Ancient Greek and Beyond*. In: Nino Luraghi (Hg.): *The Historian’s Craft in the Age of Herodotus*. Oxford 2001, S. 286-313, hier S. 286.

<sup>159</sup> Gehrke: *Marathon und Troia*, S. 22f..

<sup>160</sup> „A further purpose of this reference to the past was to categorize oneself as belonging to particular groups; this was relevant for people’s collective identity and their relationship to others, their concept of the Other“ (Gehrke: *Collective Identity*, S. 304).

<sup>161</sup> „Nie [...] werden Mythos und Geschichte strikt geschieden, nie wird ein Raum des Historischen von dem des Mythischen separat abgesteckt“ (Gehrke: *Mythos*, S. 248).

<sup>162</sup> Gehrke: *Collective Identity*, S. 300. Der Begriff der *intentionalen Geschichte* erlaubt dem modernen Historiker eine verblüffend ähnliche Perspektive, denn er „fördert die systematische Vergleichbarkeit von historische recht unterschiedlich verorteten Phänomenen [...]. Wir können zusammensehen, was als Mythos und Geschichte bezeichnet wird und in diese Synopse auch die Moderne mit ihren entwickelten Geschichtswissenschaften integrieren“ (Gehrke: *Marathon und Troia*, S. 23).

chenland überzeugend darlegt,<sup>163</sup> kann „the amalgamation of myth and history“,<sup>164</sup> das die Grundlage intentionaler Geschichte bildet, als Ergebnis einer kollektiven „Arbeit am Mythos“<sup>165</sup> angesehen werden, zu der antike Geschichtsschreiber ebenso beigetragen haben wie Dichter. Und da dieser Prozess niemals abgeschlossen sein wird, ist auch die intentionale Geschichte „always capable of being built up or extended, no surprising fact given its very genesis in a creative and constructive process. One could – and can – ‚tinker with‘ this history [...], according to one’s interests, and yet ultimately create facts and lay down realities“.<sup>166</sup> Das bedeutet nichts anderes, als dass intentionale Geschichte gezielt manipuliert und als politisches oder ideologisches Machtinstrument eingesetzt werden kann: Wenn ein „im Kern imaginiertes bzw. konstruierter Sachverhalt den Charakter des tatsächlich Gegebenen“<sup>167</sup> erhält, dann erscheint auch die daraus sich ableitende kollektive Identität als „etwas immer schon Dagewesenes, ja geradezu physisch Bedingtes. Im Selbstverständnis [...] handelt es sich um eine feste, objektive Größe.“<sup>168</sup> Wem es also gelingt, auf den Entstehungsprozess der ‚intentionalen Vergangenheit‘ eines Volkes einzuwirken, der vermag die Art und Weise zu beeinflussen, wie es sich selbst und seinen Platz in der Welt versteht, was es als zugehörig akzeptiert oder als fremd ablehnt – mit all den weitreichenden Konsequenzen, die sich daraus ableiten lassen!

Was aber hat Gehrkes *intentionale Geschichte* mit dem ‚neuen Kampf um Troia‘ zu tun? Angesichts seiner engen Verbindung zum Mythos<sup>169</sup> sollte man annehmen, dass dieses Konzept in der Gegenwart

<sup>163</sup> Vgl. Gehrke: Mythos, S. 245-257.

<sup>164</sup> Gehrke: Collective Identity, S. 298.

<sup>165</sup> Vgl. Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. 3. Aufl. Frankfurt/M. 2011.

<sup>166</sup> Gehrke: Collective Identity, S. 309.

<sup>167</sup> Hans-Joachim Gehrke: Was ist Vergangenheit? oder: Die ‚Entstehung‘ der Vergangenheit. In: Christoph Ulf (Hg.): Der neue Streit um Troia. Eine Bilanz. München 2003, S. 62-81, hier S. 67.

<sup>168</sup> Ebd. – In der Soziologie wird dieser Vorgang als *Verdinglichung* bezeichnet; vgl. Peter L. Berger u. Thomas Luckmann: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt/M.1980.

<sup>169</sup> Diese Nähe wird besonders deutlich, wenn man sich Jan Assmanns grundlegende Mythos-Definition in Erinnerung ruft: „Mythos ist eine Geschichte, die man sich erzählt,

kaum noch Verwendung finden dürfte – welche moderne Nation kann sich heutzutage noch auf troianische Vorfahren berufen? Aber weit gefehlt! In seinem Kapitel über *Die Instrumentalisierung des Troia-Mythos‘ von der Antike bis zur Gegenwart* referiert Frank Kolb den Auszug eines Zeitungsartikels, der am 22. September 2003 in der türkischen Zeitschrift *Cumhuriyet* erschienen ist. Dort heißt es, „der Troianische Krieg sei der erste Angriff des Westens auf Anatolien gewesen, welches an Zivilisiertheit und Reichtum den Westen weit übertroffen habe. In Hektor den Vorfahren von Mustafa Kemal Atatürk zu sehen, sei ein Beispiel dafür, wie man Geschichte rückblickend richtig interpretieren könne.“<sup>170</sup> Für sich genommen ist eine solche Behauptung, die in ihrer Verknüpfung von Mythos, Geschichte und Gegenwart geradezu ‚antik‘ anmutet, nicht mehr als eine amüsante Skurrilität, aber sie beweist, dass auch in der globalisierten Welt des beginnenden 21. Jahrhunderts „intentionale Geschichte auf nationaler und supranationaler Ebene höchst virulent“<sup>171</sup> ist – und eröffnet damit einen Einstieg in den letzten Teil meiner Argumentation: Ich möchte zeigen, dass der *Mythos Troia* auch heute noch zu politischen Zwecken instrumentalisiert wird und ihm in diesem Kontext eine äußerst reale politische Relevanz zukommt.

Zu Beginn dieses Aufsatzes habe ich angedeutet, dass die Geschichte von der Belagerung und Eroberung Troias durch das Heer der vereinten griechischen Völker zu den Wurzeln und Quellen der europäischen Kultur und kulturellen Identität gerechnet wird. Allerdings muss mit allem Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass sich diese Metaphern auf „die homerischen Epen und die an sie anknüpfenden Traditionen“<sup>172</sup> beziehen, auf den *Mythos Troia* – nicht aber auf „die bronzee-

um sich über sich selbst und die Welt zu orientieren, eine Wahrheit höherer Ordnung, die nicht einfach nur stimmt, sondern darüber hinaus auch noch normative Ansprüche stellt und formative Kraft besitzt“ (Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992, S. 76). Diese Aussage trifft *mutatis mutandis* auch auf die ‚intentionale Geschichte‘ zu.

<sup>170</sup> Kolb: *Tatort Troia*, 19f. – Mustafa Kemal, genannt ‚Atatürk‘ (1881-1938), gilt als Begründer der modernen Türkei und war der erste Präsident der Republik Türkei.

<sup>171</sup> Gehrke: *Marathon und Troia*, S. 25.

<sup>172</sup> Kolb: *Tatort Troia*, S. 20.



zeitlichen, als ‚Troia‘ bezeichneten Siedlungen auf dem Hügel Hisarlik.“<sup>173</sup> Diese, wie bereits dargestellt, haben in ihrer reinen, kontextlosen Materialität nicht die geringste kulturelle Signifikanz, obwohl es natürlich naheliegt, die Verbindung zwischen den antiken Überresten und der *Ilias* herzustellen. Diese fragwürdige „Zusammenführung von epischer Dichtung und archäologischem Monument“<sup>174</sup> hat zu der Schlussfolgerung geführt, mittels seiner archäologischen Ausgrabungen in Hisarlik „habe Manfred Korfmann die Wurzeln der europäischen Kultur gefunden.“<sup>175</sup>

Doch die Interpretation endet nicht an dieser Stelle, wie „schon ein Blick in das Begleitbuch zur Ausstellung“<sup>176</sup> *Troia – Traum und Wirklichkeit* zeigt: Korfmanns Beitrag *Die Troianische Hochkultur (Troia VI und VIIa)* trägt den programmatischen Untertitel „Eine Kultur Anatoliens“,<sup>177</sup> und eine der Zwischenüberschriften lautet: „Der Blick ging nach Anatolien.“<sup>178</sup> Nun trifft es ohne Zweifel zu, dass sich der Hügel Hisarlik und die dortige Grabungsstätte in Anatolien befinden, und die Forschung geht zudem davon aus, dass „der Geburtsort und die Heimat Homers an der heutigen Westküste der Türkei“<sup>179</sup> gelegen haben und er „wohl einige Zeit in der Troas“<sup>180</sup> gelebt hat. Es erscheint daher zunächst einmal wenig bemerkenswert, Troia als *anatolische Stadt* und den Schöpfer von *Ilias* und *Odyssee* als *anatolischen Dichter* zu bezeichnen. Aber wie bereits dargestellt, geht es in diesem Diskurs nicht einfach nur um einen geographischen Ort, sondern um die Bedeutung der homerischen Epen für die kulturelle Identität Europas: Indem Troia zur anatoli-

<sup>173</sup> Ebd., S. 38.

<sup>174</sup> Zimmermann: Unendliche Geschichte, S. 18.

<sup>175</sup> Cobet/Gehrke: Streiten, S. 316. – Vgl. auch Gehrke: Marathon und Troia, S. 35f.

<sup>176</sup> Cobet/Gehrke: Streiten, S. 316.

<sup>177</sup> Korfmann: Hochkultur, S. 395.

<sup>178</sup> Ebd., S. 397. Es kann nicht verwundern, dass auch Siebler einen Abschnitt seiner Troia-Darstellung entsprechend überschreibt: „*Die Stadt Troia gehörte nicht zum griechischen Kulturkreis, sondern war nach Anatolien hin orientiert*“ (Siebler: Troia, S. 163; Hervorhebung im Original).

<sup>179</sup> Ebd., S. 92.

<sup>180</sup> Hertel: Troia, S. 10.

lischen Siedlung und Homer zu einem anatolisch geprägten Dichter<sup>181</sup> erklärt werden, „werden Stadt und Epos als europäische *lieux de mémoire* nicht nur einfach im Raum Anatolien angesiedelt, sondern die Wurzeln der europäischen Kultur dort wesenhaft fixiert.“<sup>182</sup>

Die politischen Implikationen dieser Umdeutung werden offensichtlich, wenn man sich daran erinnert, dass die Frage eines möglichen Beitritts der Türkei zur Europäischen Union um die Jahrtausendwende ein sehr viel virulenteres Thema darstellte als im Jahr 2013. Erst vor diesem zeithistorischen Hintergrund erschließt sich die volle politische Signifikanz der Behauptung, die der damalige türkische Außenminister Ahmet Necdet Sezer in dem Begleitband zur Troia-Ausstellung formuliert. Wenn er in seinem Grußwort feststellt, „dass sich die stärksten Wurzeln der europäischen Kultur in Anatolien“<sup>183</sup> und damit in der Türkei befänden, dann ist diese Aussage unmittelbar an die politischen Verantwortlichen in Brüssel, Paris und Berlin gerichtet. Die Türkei, so lautet die unmissverständliche Botschaft, sei historisch ein Teil des europäischen Kulturraums und gehöre folglich in die EU! Das Gewicht dieser Behauptung wird dadurch erhöht, dass sie von den in diesem Band versammelten wissenschaftlichen Aufsätzen und nicht zuletzt von der so erfolgreichen wie publikumswirksamen Troia-Ausstellung selbst aufs Triumphalste legitimiert und bestätigt wird.<sup>184</sup>

<sup>181</sup> Vgl. Peter Högemann: Der Iliasdichter, Anatolien und der griechische Adel. In: *Klio* 82 (2000), S. 7-39 sowie die kritischen Anmerkungen von Hartmut Blum: Anatolien, die Ilias und die sogenannte ‚Kontinuitätsthese‘. In: *Klio* 84 (2002), S. 275-318.

<sup>182</sup> Cobet/Gehrke: *Streiten*, 317. – Das Konzept des *lieu de mémoire* wurde entwickelt von dem französischen Historiker und Kulturwissenschaftler Pierre Nora: *Les Lieux de mémoire*. 3 Bde. Paris 1984-1992. Der Ausdruck bezeichnet einen Ort, an dem sich das kollektive Gedächtnis einer Gruppe, meist einer Nation, identitätsstiftend manifestiert, wobei ‚Ort‘ auch eine mythische Gestalt, ein prägendes historisches Ereignis oder ein paradigmatisches Kunstwerk sein kann. Zu den deutschen ‚Erinnerungsorten‘ gehören etwa Faust, Willy Brandts Kniefall am Warschauer Ghetto und Beethovens *Neunte Symphonie*, vgl. Étienne François u. Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte*. 3 Bde. München 2008.

<sup>183</sup> Ahmet Necdet Sezer: Grußwort. In: *Troia – Traum und Wirklichkeit*. Begleitband zur Ausstellung *Troia – Traum und Wirklichkeit*. Stuttgart 2001, S. VIII.

<sup>184</sup> Im Zuge dieser Argumentation greifen „[m]ythische und historische Deutungen [...] ineinander, und es ergeben sich lange und verschlungene Linien von Traditionen, die die Grenzen zwischen Vormoderne und Moderne mühelos überspringen“ (Gehrke:

Das Konzept der *intentionalen Geschichte* erlaubt es nun, die Mechanismen dieses diskursiven Prozesses zu durchschauen: Mit der Rede von einer Verortung der kulturellen Wurzeln Europas am anatolischen Grabungsplatz Hisarlik sowie der Behauptung, dass es sich bei Homer um einen anatolisch geprägten Dichter gehandelt habe, erfährt die Bezeichnung ‚Anatolien‘ eine „Metamorphose von der geographischen Klassifizierung zur Sinngröße [...]. Ein historisches Konstrukt wird ‚verdinglicht‘“,<sup>185</sup> also zur objektiven Wahrheit erklärt und mit kultureller Signifikanz angereichert. Anders ausgedrückt: „Die Gegenwart schafft sich eine ihr genehme Vergangenheit. Die nach Europa und in die Europäische Union strebende Türkei will auch historisch gesehen dazugehören, und nicht nur eben so, sondern als Land, in dem Europas Wurzeln liegen.“<sup>186</sup>

### Conclusio

Doch was haben all diese Ausführungen mit dem Konzept der *Textualität der Kultur* zu tun? Die Argumentation dieses Aufsatzes lässt sich in drei Schritte gliedern: Zunächst habe ich den Stand der Forschung zum Thema *Troia* zusammengefasst sowie einen Überblick über ihre geschichtliche Entwicklung gegeben, wobei ich der Auseinandersetzung zwischen Manfred Korfmann und Frank Kolb, dem sogenannten ‚neuen Kampf um Troia‘, besondere Aufmerksamkeit gewidmet habe. In einem zweiten, geschichtstheoretisch-epistemologischen Teil habe ich die Frage untersucht, wie sich der Wahrheitsanspruch begründen lässt, der in dieser Auseinandersetzung von beiden Parteien mit gleicher Vehemenz

Marathon und Troia, S. 25) – was ihre Wirksamkeit jedoch augenscheinlich nicht beeinträchtigt.

<sup>185</sup> Cobet/Gehrke: Streiten, S. 317.

<sup>186</sup> Ebd., S. 316. – Genau wie Justus Cobet und Hans-Joachim Gehrke möchte ich an dieser Stelle ausdrücklich betonen, dass ich mit meinen Ausführungen *kein* politisches Urteil abgebe: „Ob die Türkei Mitglied der EU werden soll und kann, wird politisch zu entscheiden sein. Ob dies wünschbar und sinnvoll ist oder nicht, darüber werden viele geteilter Meinung sein“ (ebd.). Mir geht es einzig darum, an diesem Beispiel darzustellen, wie der ‚Mythos Troia‘ auch im 21. Jahrhundert noch politisch instrumentalisiert werden kann.

vertreten wird. Dabei hat sich gezeigt, dass sich die Annahme, historiographische Darstellungen könnten als wirklichkeitsadäquate Repräsentationen der Vergangenheit angesehen werden, nur in sehr begrenztem Maße aufrechterhalten lässt – wenn überhaupt. Stattdessen ist zu konstatieren, dass es sich um gedanklich-sprachliche Gebilde handelt, die zahlreiche Merkmale mit explizit fiktionalen Texten teilen und deren Wahrheitsanspruch sich nicht belegen lässt. Schon an dieser Stelle zeigt sich, dass kulturelle Kategorien wie etwa der Vorstellungskomplex ‚Troia‘ nichts anderes als Konstrukte sind, denen ein semiotischer, ein textueller Charakter zugesprochen werden kann: Ergebnisse kreativ-interpretativer Prozesse, deren Verständnis wiederum eine Deutung, eine *Lektüre* erfordert!

Zum Abschluss der vorliegenden Untersuchung habe ich herausgearbeitet, dass diesen textuellen Konstrukten eine dezidiert politische Dimension innewohnt oder doch innewohnen kann. Im konkreten Fall wurde der *Mythos Troia* dazu eingesetzt, die Bemühungen der Türkei um einen Beitritt zur Europäischen Union kulturhistorisch zu legitimieren und damit politisch zu unterstützen. Hier aber zeigt sich das subversive, ideologiekritische Potential der vorausgegangenen geschichtstheoretischen Ausführungen: Die Instrumentalisierung geschichtswissenschaftlicher Aussagen zu politischen Zwecken ist nur dann möglich, wenn diese Aussagen mit einem Anspruch auf objektive Wahrheit verbunden sind; nur unter dieser Voraussetzung sind sie im politischen Diskurs als Argumente tauglich. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass bereits das Bewusstsein, es handele sich um prinzipiell unbeweisbare Behauptungen von zumindest partiell fiktionalem Charakter, eine derartige Instrumentalisierung unmöglich machen würde.

Es ist jedoch unverkennbar, dass derartige Demaskierungen in politisch-ideologischen Diskursen seltene Sonderfälle darstellen: Überall und unablässig wird mit Fiktionen, Halbwahrheiten, *Images* und anderen Konstrukten operiert, deren Bezug zu einer außersprachlichen Wirklichkeit höchst zweifelhaft ist. Gerade diese Tatsache aber kann als Hinweis auf die sprachlich-zeichenhafte Konstitution dessen angesehen werden, was man gemeinhin als ‚Realität‘ aufzufassen pflegt, und damit auch als Beleg für die *Textualität der Kultur*.



HANS-JOACHIM SCHOTT  
(Leipzig)

**Leitende Texte, zerstückelte Texte.  
Die postmoderne Kritik am semiotischen Textbegriff  
am Beispiel von Lyotards *Libidinöser Ökonomie* und  
Baudrillards *Der symbolische Tausch und der Tod***

Nach dem vielfach ausgerufenen Ende der „Gutenberg-Galaxis“<sup>1</sup> und dem Aufkommen von Medien, die in technischer Hinsicht auf telematischen Interfaces basieren und deren symbolische Struktur im Unterschied zur Schrift nichtlinear ist, da sie in kybernetischen Regelkreisläufen und Feedback-Schleifen synthetische Bilder des „Technoimaginären“<sup>2</sup> zirkulieren lassen, hat die Literatur ihre Funktion als dominierendes Medium kultureller Selbstverständigung unwiderruflich eingebüßt und kann lediglich ein immer kleiner werdendes Publikum von Kulturinteressierten erreichen.<sup>3</sup> Paradoxerweise wird der Bedeutungsverlust der Literatur von einer massiven Ausweitung des Textbegriffs begleitet, der in Fächern wie der Anthropologie, Geschichte oder Politik eine starke Aufwertung erfährt, da er das analytische Instrumentarium

<sup>1</sup> Vgl. zur These vom Untergang des Buchzeitalters Marshall McLuhan: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters. Bonn, Paris u. a. 1995. Dass das moderne Buch nicht erst infolge der technischen Innovation Gutenbergs, sondern bereits ab 1150 im Kontext der mittelalterlichen Universität entstanden ist, wurde von Ivan Illich plausibel gemacht. Vgl. Ivan Illich: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos *Didascalicon*. München 1991 (= Luchterhand Essay o. Nr.).

<sup>2</sup> Frank Hartmann: Medienphilosophie. Wien 2000, S. 297.

<sup>3</sup> Paradoxerweise führt der Bedeutungsverlust der ‚schönen Literatur‘ nicht zu einem entsprechenden Rückgang des studentischen Interesses an einem Studium der Philologie. Aus dieser Entwicklung ergibt sich ein Überhang an wissenschaftlicher Forschung, die aufgrund des fehlenden nicht-universitären Publikums kaum noch Abnehmer jenseits des akademischen Betriebs findet, sondern sich in selbstbezüglichen Diskussionen verstrickt. Vgl. zu diesen problematischen Tendenzen der literaturwissenschaftlichen Fachentwicklung Heinz Schlaffer: Unwissenschaftliche Bedingungen der Literaturwissenschaft. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 42 (1998), S. 486-490.

für die Erforschung kultureller Praktiken und Institutionen (Bilder, Filme, historische Ereignisse, Rituale etc.) liefern soll. Nicht erst im Poststrukturalismus oder *New Historicism*, sondern bereits in der frühen Kritischen Theorie zeichnet sich diese Tendenz ab, wenn zum Beispiel Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* schreiben: „Dialektik offenbart [...] jedes Bild als Schrift. Sie lehrt aus seinen Zügen das Eingeständnis seiner Falschheit lesen, das ihm seine Macht entreißt und sie der Wahrheit zueignet.“<sup>4</sup> Mit ähnlicher Stoßrichtung heißt es auch bei Walter Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie*: Sozialkritische Photographie muss Chocks auslösen, um „im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen [zu bringen]. An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift [...]“<sup>5</sup>

Weshalb soll diese von Benjamin geforderte ‚Literarisierung aller Lebensverhältnisse‘ in einer Epoche möglich sein, in der schriftliche Erzeugnisse zu Archaismen im Verbund der modernen Massenmedien abzustiegen scheinen?<sup>6</sup> Die Antwort lautet, dass jede soziokulturelle Praktik, sei sie individueller oder kollektiver Natur, in symbolische Strukturbeziehungen eingebettet ist, die der jeweiligen Praktik ihren Sinn verleihen. So ist beispielsweise die Anwendung eines spezifischen Produktionsverfahrens (Fließbandfertigung, handwerkliche Arbeit etc.) nicht allein eine Frage ihrer technischen Realisierbarkeit, da jene keine Auskunft über die lebensweltliche Sinnhaftigkeit des angewandten Verfahrens gibt, dessen gesellschaftlicher Wert abhängig von symbolisch kodifizierten Legitimationsmustern ist.<sup>7</sup> Steht zum Beispiel der Wert

<sup>4</sup> Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. 15. Aufl. Frankfurt/M. 2004 (= Fischer Wissenschaft o. Nr.), S. 30.

<sup>5</sup> Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band II.1. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1977, S. 368-385, hier S. 385.

<sup>6</sup> Vgl. zu dieser Einschätzung Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Frankfurt/M. 1992 (= Fischer Wissenschaft o. Nr.).

<sup>7</sup> Zu diesem Begriff eines symbolisch konstituierten Sinns, der in der Tradition des von Nietzsche geprägten Interpretationismus steht, vgl. die grundlegenden Ausführungen bei Günter Abel: *Sprache, Zeichen, Interpretation*. Frankfurt/M. 1999, S. 345.

der von der Fließbandfertigung bereitgestellten Warenfülle aufgrund der katastrophalen Lebensverhältnisse der Produzenten infrage, kann ein technisch einwandfrei funktionierendes Produktionsverfahren seinen Sinn verlieren und – wie dies bei den Ludditen der Fall war – gesellschaftlich verworfen werden. Der Sinn einer soziokulturellen Praxis ist jedoch nicht unmittelbar einsichtig, die Subjekte verfügen niemals über eine ungebrochene Vertrautheit in die eingespielten Regularien lebensweltlicher Vollzüge, vielmehr ist – darin besteht die bahnbrechende Entdeckung Sigmund Freuds – lebensweltlicher Sinn ausschließlich in (metonymisch) verschobener und (metaphorisch) verdichteter Form gegeben.

Freud begreift in der *Traumdeutung* Träume nicht als in sich geschlossene Totalitäten, sondern als fragmentarische Bilderschriften (Rebus), die es erlauben, aus dem manifesten Gehalt unterschiedlicher Traumsequenzen latente, unbewusste Traumgedanken herauszulesen, die sich in entstellter Form in die Traumbilder einschreiben. Wenn Freud für jedes Traumbild ein Wort bzw. eine Silbe einsetzt, deutet er – wie Jacques Lacan herausarbeitet – den Traum als rhetorisch strukturierte Sprache, die unter dem Druck psychischer Zensurinstanzen affektiv hochwertige Traumelemente ihrer Intensität entkleidet, diese Intensität auf unbedeutende Tagesreste überträgt und durch die metonymische Verschiebung und metaphorische Verdichtung einzelner Traumelemente überdeterminierte „Knotenpunkte“<sup>8</sup> erzeugt, die sich laut Freud durch die psychoanalytische Deutung in eine lineare Textstruktur übersetzen lassen.

Das tiefenhermeneutische Modell eines sprachlich verfassten Unbewussten, dessen imaginäre Bilderwelten die Psychoanalyse in einen rationalen Diskurs zu überführen versucht, steht in der Postmoderne in der Kritik, da es nach Einschätzung von Philosophen wie Jean-François Lyotard und Jean Baudrillard nicht fähig ist, die repressiven Mechanismen der Über-Ich-Bildung wirksam aufzulösen. Der Zweifel der postmodernen Theoretiker richtet sich gegen einen geregelten, wissenschaftlichen Textbegriff, den sie als Produkt von Kontroll- und Vereinheit-

<sup>8</sup> Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. 12. Aufl. Frankfurt/M. 2005, S. 290.



lichungsmechanismen begreifen. Dabei stützen sie sich auf Ferdinand de Saussures Linguistik, in der die diskursive Sprache einen irrationalen Charakter trägt, da sie nicht von rational rekonstruierbaren Gesetzen, sondern von zufälligen Verschiebungen im Sprachgebrauch abhängt. Ausgehend von einer kurzen Rekonstruktion von de Saussures Analyse der Sprache im *Cours de linguistique générale* werde ich die zeichentheoretischen Ansätze in Baudrillards *Der symbolische Tausch und der Tod*<sup>9</sup> und Lyotards *Libidinöse Ökonomie*<sup>10</sup> erläutern. Diese zielen – in kritischer Absetzung von Freud – auf eine Dekonstruktion des psychosemiotischen Textbegriffs, indem sie die diskursive Lesbarkeit von Texten bestreiten und in der Dissemination des Sinns den Schlüssel für die Auflösung repressiver Über-Ich-Instanzen entdecken.

### Die Gesetze der Sprache

De Saussure unterscheidet strikt die diachrone von der synchronen Ebene der Sprache, die zwar in komplexer Wechselbeziehung stehen, aber nicht von einem einheitlichen, rational rekonstruierbaren Gesetz bestimmt werden. Vielmehr gilt auf den beiden Ebenen jeweils eine unterschiedliche Logik sprachlicher Interaktionen. Auf synchroner Ebene zeichnet sich die Verbindung von Signifikant und Signifikat zum einen durch die lineare Abfolge der Zeichen und zum anderen durch ihren arbiträrer und zugleich konventionellen Charakter aus. Aufgrund der Arbitrarität der Beziehung von Signifikant und Signifikat lässt sich die Sprache [*langue*] nicht mit einem freiwillig eingegangenen Vertrag vergleichen, dessen Elemente rational diskutiert und verändert werden können. Die Beliebigkeit der Zeichen hindert die Subjekte daran, die sprachlichen Verhältnisse auf eine vernünftige Norm zurückzuführen und diese kritisch zu reflektieren. Man kann – um ein Beispiel Saussures aufzugreifen – darüber trefflich streiten, ob eine monogame einer polygamen Ehe vorzuziehen sei, weil für jede der beiden Möglichkeiten

<sup>9</sup> Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 2005 (= Batterien 5).

<sup>10</sup> Jean François Lyotard: *Libidinöse Ökonomie*. Zürich 2007 (= TransPositionen 26).

moralische, kulturelle oder rechtliche Normen ins Feld geführt werden können, über die Beziehung der Vorstellung von einem Pferd zu dem entsprechenden Lautbild lässt sich jedoch nicht diskutieren, weil zwischen Signifikat und Signifikant keine rationale Beziehung existiert.<sup>11</sup>

Eine bewusste und gezielte Veränderung des vorhandenen Sprachsystems ist aber nicht allein aufgrund seiner arbiträren Struktur aussichtslos. Es immunisiert sich zudem gegen eine rationale Transformation zum einen durch die sehr große Anzahl von Zeichen, aus denen sich seine Totalität bildet, und zum anderen durch die äußerst komplexen Beziehungen seiner einzelnen Elemente, die im alltäglichen Gebrauch der Vielzahl von Sprechern nicht ins Bewusstsein treten. Da die Sprache ununterbrochen von einer großen Masse an Einzelsprechern gebraucht wird, die die inneren Zusammenhänge des Sprachsystems nicht durchschauen können, entsteht ein sprachlicher Trägheitseffekt, dessen Wirksamkeit durch präskriptive Regelungen kaum zu überwinden ist.<sup>12</sup>

Diese Analyse des synchronen Sprachsystems führt de Saussure in expliziter Anlehnung an die ökonomische Theorie durch. Die einzelnen Signifikanten stehen aufgrund ihrer arbiträren Beziehung wie das Geld als verallgemeinertes Tauschmittel in einer strukturalen Beziehung zueinander, die in einem einheitlichen System auf totale Beziehbarkeit und allgemeine Austauschbarkeit ausgelegt ist. Alle Signifikanten erhalten ihren Wert in einer von distinktiven lautlichen Oppositionen strukturierten Kombinatorik, deren funktionaler Wert darin besteht, über sich hinaus auf den ‚Gebrauchswert‘ von Vorstellungsbildern zu verweisen.<sup>13</sup>

Diese repräsentative Äquivalenzform mit ihrer ökonomischen Konnotation ist auf die synchrone Sprachebene beschränkt. Diachrone Transformationen beziehen sich hingegen nicht auf ein geschlossenes System, sondern ausschließlich auf Einzelemente, die sich ohne

<sup>11</sup> Vgl. Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. 3. Aufl. Hg. von Charles Bally u. Albert Sechehaye. Berlin, New York 2001 (= De-Gruyter-Studienbuch o. Nr.), S. 85.

<sup>12</sup> Ebd., S. 86.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 137f.

„Rücksicht auf die gegenseitige Abhängigkeit zwischen ihnen und dem Ganzen“<sup>14</sup> ändern, sodass sie das gesamte Sprachsystem durcheinanderbringen und ein neues entstehen lassen. Diese Systemtransformation ist zufällig, da sie sich ohne zuvor feststehende Regel im alltäglichen Sprachgebrauch vollzieht: „Die diachronische Erscheinung ist ein Einzelereignis, das für sich allein steht; die besonderen synchronischen Folgen, die sich daraus ergeben können, sind ganz anderer Natur.“<sup>15</sup>

Synchrone und diachrone Sprachebene werden, so das Fazit de Saussures, nicht durch ein einheitliches Gesetz strukturiert, das – wie im Fall von institutionellen Gesetzen – zugleich befehlend und allgemein ist. Vielmehr fallen beide Elemente in der Sprache auseinander: Auf synchroner Ebene sind die Gesetze der Sprache zwar allgemein, aber nicht befehlend. Ihre einzelnen Elemente unterliegen aufgrund der distinktiven Oppositionsbeziehungen einer inneren Anordnung und damit einem „Prinzip der Regelmäßigkeit“.<sup>16</sup> Jedoch existiert keine Macht in der Sprache, die diese Regelmäßigkeit dauerhaft gewährleisten kann. Eine aktive Veränderung vollzieht sich hingegen in der diachronen Dimension der Sprache. Diese Umgestaltung setzt „tätige Kräfte“ voraus, die aber nicht die Allgemeinheit von Gesetzen annehmen können, da sie den Charakter des Zufälligen und Vereinzelteten tragen und nicht wie Gesetze eine „Gruppe zusammengehöriger Tatsachen der gleichen Regel“ unterwerfen.<sup>17</sup>

De Saussure entdeckt, um die bisherige Argumentation zusammenzufassen, einen doppelten Einschnitt im sprachlichen System, der einen rationalen Gebrauch der linguistischen Zeichen unmöglich macht: Zum einen besteht zwischen Signifikant und Signifikat keine vernünftige Beziehung und zum anderen unterliegen diachrone Sprachentwicklung und synchroner Sprachaufbau unterschiedlichen Gesetzmäßigkeiten, wie man am folgenden von de Saussure ausgeführten Beispiel erkennen kann. Das lat. *Crispus* („kraus“) hat dem französischen Verbum *Décrépir* („den Mörtel abkratzen“) den Wortstamm gelie-

<sup>14</sup> Ebd., S. 100.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Ebd., S. 110.

<sup>17</sup> Ebd.

fert. Aus dem lat. *Decrepitus* („altersschwach“) entstand im Französischen unabhängig von dieser Entwicklung *Décrépit* („altersschwach“): „Sicherlich stellt die Masse der Sprechenden heutzutage einen Zusammenhang her zwischen *un mur décrépi* ‚eine Mauer, von der der Mörtel abgefallen ist‘ und *un homme décrépit* ‚ein altersschwacher Mann‘, obwohl historisch diese beiden Wörter nichts miteinander zu tun haben.“<sup>18</sup>

Die Zufälligkeit und damit die Irrationalität des diachronen Wandels und der Beziehung von Signifikant und Signifikat mag auf den ersten Blick als Defizit der Sprache gegenüber allgemeinen und verbindlichen Gesetzmäßigkeiten erscheinen, die Arbitrarität der Zeichenordnung eröffnet jedoch der psycholinguistischen Interpretation ein fruchtbares Forschungsfeld. Würden Signifikant und Signifikat in einer notwendigen, logischen Relation zueinander stehen, würden die Zeichen stets eine objektiv feststellbare Referenz aufweisen. Sie könnten nicht die Abwesenheit bzw. den Verlust eines geliebten/gewünschten/begehrten Objekts signifizieren, sondern müssten die existenzielle Erfahrung des Todes aus der Sprache eliminieren. Die Sprache des Unbewussten, wie sie Jacques Lacan in seiner Engführung von Freud und de Saussure untersucht, zeichnet sich aber gerade durch die Eliminierung einer positiven Referenz aus. An die Stelle eines Signifikats, das verloren ging bzw. niemals existiert hat, tritt als symptomatische Ersatzbildung ein Signifikant, der den überschüssigen Rest des leeren Signifikats bildet und als Überbleibsel eines Verlusts bzw. einer Verdrängung zum Ausgangspunkt der psychoanalytischen Interpretation wird. „Insbesondere der Ersatz eines bedeutsamen, aber anstößigen Elements durch ein indifferentes, aber der Zensur harmlos erscheinendes, welches wie eine entfernteste Anspielung an das erstere steht,“<sup>19</sup> beherrscht die Sprache des Unbewussten. Das Subjekt kann seinen Verlust nicht direkt ausdrücken, da der Verzicht auf libidinöse Befriedigung und die damit einhergehende Aufgabe begehrter Objekte unter der Überwachung und dem Druck des Über-Ichs erfolgt. Die ins Unbewuss-

<sup>18</sup> Ebd., S. 98; Herv. im Original.

<sup>19</sup> Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Frankfurt/M. 2009, S. 184f.

te verdrängten Wünsche artikulieren sich vielmehr – wie eingangs angedeutet – in überdeterminierter, das heißt in metonymisch verschobener und metaphorisch verdichteter Form.

Der Phallus als dominanter Signifikant des Unbewussten, der als Ersatzbildung den (imaginierten) Verlust des Organs bezeichnet, taucht daher in der Sprache des Traums als rhetorisch entstellte Figur auf. Diese Verdichtung und Verschiebung wäre aber ohne den kontingenten Sprachwandel nicht möglich. ‚Eine Mauer, von der der Mörtel abgefallen ist‘, kann, um de Saussures Beispiel aufzugreifen, in der überdeterminierten Sprache des Traums aufgrund der zufälligen lautlichen Nähe zu ‚ein altersschwacher Mann‘ auf den Verlust von körperlicher Fitness und sexueller Potenz verweisen (zumindest liegt diese Assoziation im französischen Sprachraum nahe). Bei einem vernünftig rekonstruierbaren Sprachwandel, der Produkt einer zielgerichteten Handlung wäre, würde den Sprechern der lautliche Wandel und die unterschiedliche Herkunftsgeschichte beider Ausdrücke bewusst sein, sodass die kreative Übertragung eines Bildbereichs in einen anderen an der kognitiven Transparenz des sprachlichen Systems scheitern würde. Die Sprache bietet jedoch gerade aufgrund ihres irrationalen Charakters das ideale Medium für die Artikulation des Über-Ich-Zwangs, der im rationalen Diskurs nicht erfasst werden kann, da das Zusammenspiel von struktureller Äquivalenzform und funktionaler Repräsentationsform der Bezeichnung einer positiven Referenz dient und den Verlust eben dieser Referenz nicht zu symbolisieren vermag. In der lacanianischen Topik des Unbewussten entzieht sich die bezeichnete Referenz hingegen der positiven Darstellung. Das Reale ist „ein auf immer verlorenes, unfindbares Objekt“<sup>20</sup>, das die Erfahrung des Verlusts bzw. des Todes in das symbolische Netz der Signifikanten einschreibt und so die imaginäre Vorstellung einer vernünftigen Zeichenordnung unterminiert.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, S. 211.

<sup>21</sup> Diese Erkenntnis der Psychoanalyse reicht weit über das Gebiet der Psychotherapie hinaus, da sie sich allgemein auf das Verhältnis der symbolischen Ordnung zum Tod und damit zur Vergänglichkeit bezieht, das für erkenntnistheoretische Fragestellungen historischer Wissenschaft essentiell ist. Legen zum Beispiel Archäologen die Überreste einer vergangenen Zivilisation frei, so gewinnen die Fundstücke den Status von Signifikanten, die das Leben einer untergegangenen Epoche repräsentieren. Diese

## Die Extermination des Werts

Strukturelle Äquivalenz und funktionale Repräsentation – diese beiden Kernelemente des Wertgesetzes der Sprache setzt die psychoanalytische Zeichentheorie der Freud'schen und Lacan'schen Tradition außer Kraft, indem sie im Verhältnis von Signifikant und Signifikat einen Überschuss auf Seiten des Signifikanten einführt und zugleich die distinkten Oppositionen der Zeichen durch ihre metonymische und metaphorische Überdeterminierung auflöst. Fraglich bleibt bei diesem Konzept jedoch, ob das Auftauchen eines überschüssigen, stets verschobenen und verdichteten Signifikanten den Tod als Auslöser des unbewussten Diskurses bewältigen kann. Für den Psychoanalytiker bildet der überdeterminierte Signifikant ein Symptom, das die durch die Kastrationsdrohung hervorgerufene Todes- und Verlustangst bezeichnet. Eine vollständige Akzeptanz dieser Kastrationsangst würde zur Auflösung des überschüssigen Signifikanten führen und eine transparente, logisch motivierte Sprache erzeugen, in der die strukturelle und funktionale Dimension der Zeichen nicht mehr durch die Mechanismen der Überdeterminierung gestört würde. Freud nimmt schon früh von diesem Traum totaler Transparenz Abschied, da die *talking cure* dem Analysanden zwar die Angst vor dem Tod ins Bewusstsein heben, diese aber nicht gänzlich zum Verschwinden bringen kann. Der Signifikant als Zeuge und Überrest eines traumatischen Verlusts bildet damit den Ausgangspunkt für eine „unendliche Analyse“,<sup>22</sup> die ihren Diskurs auf die Annahme einer irreduziblen Todesangst des Subjekts stützt.

funktionale Dimension leidet aber an dem Mangel, dass die vorhandenen Signifikanten keine eindeutige Rekonstruktion der vergangenen Wirklichkeit zulassen. Es besteht in historischen Wissenschaften somit ein Überschuss auf Seiten der Signifikanten, der dem assoziativen Spiel der Imagination als Stütze dient. Der Historiker ‚malt‘ sich die Vergangenheit mithilfe der bruchstückhaften Signifikanten und seiner Vorstellungskraft ‚aus‘, er kann sie jedoch niemals objektiv feststellen. Vgl. zur epistemologischen Problematik der historischen Wissenschaft den Beitrag von Christian Baier in diesem Band.

<sup>22</sup> Zum Begriff vgl. Sigmund Freud: Die endliche und die unendliche Analyse. In: Ders.: Zur Dynamik der Übertragung. Behandlungstechnische Schriften. Frankfurt/M. 2006, S. 129-168.

Die postmoderne Kritik an der psychoanalytischen Semiotik, wie sie Baudrillard exemplarisch übt, setzt an dieser existenziellen Grundannahme der Freud'schen Lehre an, indem sie in der Nachfolge Batailles eine radikale Umwertung des Todes ins Auge fasst. Der Tod soll nicht mehr Auslöser unbewusster Verdrängungsarbeit, sondern ein Paroxysmus, ein dionysischer Überschwang sein, der in einem feierlichen Exzess den überschüssigen Signifikanten dekonstruiert. Die tödliche Dekonstruktion des Signifikanten soll, so Baudrillards These, den Tod in einer kollektiven Praxis symbolisieren und damit das durch die Todesangst konstituierte Unbewusste auflösen: „Das Symbolische *steht jenseits des Unbewußten und der Psychoanalyse*, jenseits der libidinösen Ökonomie, wie es auch jenseits des Wertes und der politischen Ökonomie steht.“<sup>23</sup>

Welche symbolische Praxis kann diese geforderte Dekonstruktion des Wertgesetzes leisten? Baudrillard bezieht sich auf de Saussures Analyse des Anagramms, die der französische Philosoph zum Ausgangspunkt für eine allgemeine Theorie poetischer Texte und seine Kritik an der zeitgenössischen Linguistik nimmt. Für Baudrillard unterwirft die von Roman Jakobson betriebene linguistische Interpretation der Poesie den ästhetischen Text auf subtile Weise dem Wertgesetz, wenn sie die Projektion des Prinzips der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination als formale Grundlage der Poesie betrachtet.<sup>24</sup> Der Signifikant bezieht sich in der Poesie laut Jakobson nicht eindeutig auf ein Signifikat, vielmehr gewinnt das Signifikat Ambiguität, da die Zeichen sich auf sich selbst beziehen statt auf eine außersprachliche Instanz. Die Poesie schafft damit weder das Kommunikationssubjekt (mit der Unterscheidung von Sender und Empfänger) noch die kodifizierte Botschaft ab, sondern entkoppelt lediglich die Signifikanten von ihrer denotativen Funktion, sodass die Zeichen einen gewissen Spielraum gewinnen, um eine „Polysemie, Polyvalenz und Polyphonie des

<sup>23</sup> Baudrillard: Der symbolische Tausch, S. 359; Herv. im Original.

<sup>24</sup> Vgl. Roman Jakobson: Linguistik und Poetik. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Frankfurt/M. 1971, S. 142-178, hier S. 151.

Sinns“<sup>25</sup> zu stiften. Die poetische Verdichtung des Sprachmaterials dient dabei keineswegs der Destruktion des Wertgesetzes, sondern realisiert es im Gegenteil in erhöhtem Maß. Der Bruch mit der alltäglichen Anordnung der Signifikanten auf der textuellen Ebene, der aus der Verlagerung der Äquivalenz auf die Ebene der Kombination resultiert, soll einen Überschuss an Botschaft, an Sinn und an Vorstellung schaffen, einen „maximalen Informationsgrad“,<sup>26</sup> der den akkumulierbaren Mehrwert der Poesie ausmachen soll.

Gegen diese Poetik der Äquivalenz und Akkumulation von Sinn setzt Baudrillard die Kategorien der Reversibilität und Dissemination, die er am Beispiel von de Saussures Studien zum Anagramm erläutert. De Saussure glaubt in seiner Analyse des antiken Anagramms, die er selbst nicht veröffentlichte,<sup>27</sup> zwei grundlegende Gesetze auszumachen: das Gesetz der Paarbildung, das vorschreibt, dass jeder Vokal und Konsonant in einem Vers einen identischen Gegenvokal bzw. -konsonanten besitzt, und das Gesetz vom thematischen Wort, das besagt, dass die Paarbildung im phonetischen Material eines Verses ein geheimes Wort verbirgt: TAURASIA CISAUNA SAMNIO CEPIT (SCIPIO). Baudrillard möchte diese beiden Gesetze nicht als empirisch überprüfbare Regeln verstanden wissen, die tatsächlich in der antiken Lyrik vorhanden sind, sondern als spekulative Thesen, die die Möglichkeit einer radikalen Auslöschung des Sinns erschließen. Baudrillard verkennt nicht, dass sich Paarbildung und thematisches Wort entsprechend dem Wertgesetz interpretieren lassen: Die Paarbildung lässt sich auf die Verdichtung des Lautmaterials beziehen, also auf „die Redundanz des Signifikanten [...], d. h. auf den Häufigkeitsgrad eines bestimmten Phonems oder Polyphons, der im Verhältnis zur Alltagssprache höher ist“; das thematische

<sup>25</sup> Baudrillard: Der symbolische Tausch, S. 331.

<sup>26</sup> Ebd., S. 332.

<sup>27</sup> Jean Starobinski gab de Saussures Studien zum Anagramm in Frankreich heraus. Vgl. Jean Starobinski: Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris 1971. In der Folge kam es insbesondere im Umfeld der Zeitschrift *Tel Quel* zu einer intensiven Debatte um de Saussures Anagramm-Theorie, an die Baudrillard anschließt. Vgl. zur Rezeption de Saussures in *Tel Quel* Peter Wunderli: Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur. Tübingen 1972 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 14), S. 113-134.



Wort lässt sich als ‚latentes‘ Signifikat (= SCIPIO) deuten, das der Text zusätzlich zu seiner manifesten Botschaft ausdrückt.<sup>28</sup> Diese linguistische Interpretation erfasst zwar, dass die Poesie die linear-diskursive Anordnung der Zeichen aufhebt, sie verfehlt aber die zyklische Annullierung der Signifikanten im Anagramm und den aus dieser Zerstreung des Sinns resultierenden ästhetischen Genuss. Indem das Anagramm einen signifikanten Term wiederholt und verdoppelt, erreicht es eine intensive Zirkulation und Zerstreung von Textbruchstücken, die die Zentrierung der Signifikanten auf ein transparentes Signifikat unterbinden. Im Anagramm geht es nicht um die Verbergung eines thematischen Wortes, das durch die hermeneutische Lektüre ans Tageslicht zu fördern wäre, sondern gerade um seine endgültige Auslöschung, die die Signifikanten von ihrer Funktion entbindet, eine Referenz zu konstituieren, und sei sie auch – wie in der Psychoanalyse – eine sich ewig entziehende Referenz. Genuss entsteht somit laut Baudrillard durch die Destruktion von Wert, nicht durch seine Akkumulation. Die zyklische Vernichtung des thematischen Wortes bedient sich der disruptiven Kraft des Todes; sie feiert ihn als Exzess des Lebens und fürchtet ihn nicht als Bedrohung der Identität. Damit löscht die Poesie nicht nur die Bahnung der Signifikanten auf ein transparentes Signifikat aus, sondern auch den überschüssigen Signifikanten selbst, der der Psychoanalyse als Symptom für die Angst vor der Kastration, dem Tod und dem Verlust gilt. In der Poesie bleibt nichts zurück als der Genuss, der aus der vollständigen Konsumation des Werts folgt: „*Unendlich ist er* [der Genuss; Anm. d. Verf.] *beim poetischen Text*, weil in ihm keinerlei Chiffre wiederauffindbar und keine Dechiffrierung möglich ist – es gibt kein Signifikat, das dem Kreislauf ein Ende setzt. In ihm ist die Formel nicht einmal mehr unbewußt (hier liegt die Grenze aller psychoanalytischen Interpretation), *denn es gibt sie nicht*. Der Schlüssel ist endgültig verloren gegangen.“<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Baudrillard: Der symbolische Tausch, S. 303.

<sup>29</sup> Ebd., S. 319; Herv. im Original.

## Sprachmüll

Baudrillards spekulative Darstellung einer reversiblen Tauschbewegung, die das durch den strukturalen und funktionalen Kode determinierte Wertgesetz der Sprache auflöst, richtet sich gegen das von de Saussure popularisierte Modell des Sprechens als unbegrenzte Produktion von Diskursen. Da die Sprache laut de Saussure auf synchroner Ebene keinem befehlenden Gesetz, sondern lediglich wenig verbindlichen Regularien unterliegt, steht sie im Zeichen eines „Überangebots“ von Signifikanten, die ohne jede Einschränkung gebraucht und vermehrt werden können, sodass sie sich zu „einer ungeheuren Ablagerung von Abfall und undurchsichtiger diskursiver Materie“ zusammenschließen.<sup>30</sup> Die redundante Häufung der Signifikanten im linearen Textgefüge erreicht einen derartigen Grad an Überproduktion, dass die gesamte Produktion von (wissenschaftlichen, politischen, ökonomischen) Diskursen in die Beliebigkeit von Modezyklen umkippt, in denen nichts mehr produziert wird, sondern die Zeichen sich in einem Rausch von Permutationen und Kommutationen von jeglicher Referenz abzulösen scheinen. Die Zyklen der Mode stimmen im Hinblick auf die Eliminierung der funktionalen Dimension der Sprache mit der poetischen Extermination des Werts überein, sie löschen jedoch nicht dessen strukturelle Dimension aus, da sich die Zeichen der Mode in einem coolen, zwanglosen Spiel entlang standardisierter Warenmodelle und distinkter Oppositionen (*in* vs. *out*) reproduzieren. Der Überschuss auf Seiten der Signifikanten entkoppelt sich gänzlich von jeder Referenz (sei sie auch – wie in der Psychoanalyse – eine sich entziehende Referenz des sprachlosen Unbewussten) und vermehrt damit den ‚Sprachmüll‘ der kodifizierten Sprache ins Unbegrenzte.<sup>31</sup> Die poetische Reversion der Zeichen hingegen

<sup>30</sup> Ebd., S. 309.

<sup>31</sup> Die Aktualität der Mode ist nicht in ihrer Bezugnahme auf die Gegenwart begründet. Vielmehr recycelt sie ununterbrochen alte, abgestorbene Formen und verleiht ihnen eine zweite Existenz. Sie basiert auf dem kulturellen Müll vergangener Symbolformen, den sie endlos wiederholt: „Sie beinhaltet die Verzweiflung darüber, daß nichts Bestand hat, und die perverse Lust am Wissen, daß jenseits dieses Todes jede Form die Möglichkeit zu einer zweiten Existenz hat [...]“ (Baudrillard: Der symbolische Tausch, S. 134.)

vernichtet den Kode und damit sowohl die funktionale als auch strukturelle Dimension der Sprache, indem sie die Zeichen der strengen Verpflichtung des symbolischen Tausches unterwirft.<sup>32</sup>

Wie Lyotard anmerkt, entstammt Baudrillards Konzept des symbolischen Tausches einer Verdichtung zweier Theorien, die im theoretischen Umfeld der Postmoderne prominente Rollen bei der Bearbeitung und Weiterentwicklung des philosophischen Erbes des deutschen Idealismus, speziell des hegelianischen Denkens spielen: Marcel Mauss' ethnologische Studien zum Gabentausch, in dem die Subjekte zueinander in soziale Beziehungen treten „durch die Vermittlung von Objekten, die nur als Symbole ambivalenter Affekte, Liebe und Tod, Geltung haben“ und Lacans psychosemiotische Analyse einer „strukturelle[n] Beziehung, die (willkürlich, jeder Kultur entsprechend) die Quantitäten und Qualitäten der Objekte bestimmt, die geeignet sind, zu solchen Symbolen zu werden“.<sup>33</sup> Die Montage dieser symbolisch aufgeladenen Objekte soll im symbolischen Tausch das Unbewusste auflösen, indem die destruktive Kraft des Todes – entsprechend der von Mauss geleisteten phänomenologischen Beschreibung des Potlatches – zur Voraussetzung intensiver sozialer Beziehungen umgedeutet wird.<sup>34</sup> Im ruinösen Spiel des Gabentausches beweisen die Duellanten ihre Freiheit von ökonomischen Selbsterhaltungszwängen, indem sie ihre Güter vernichten und aus dieser Zerstörung ihren Genuss ziehen. Die Subjekte gehen im Potlatch über die Partikularität ihres endlichen Seins hinaus, setzen sich der Drohung des Todes aus und gewinnen durch ihre Gleichgültigkeit gegenüber den Zwängen der individuellen Selbstbehauptung soziales Prestige.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Zum Konzept des symbolischen Tauschs in Baudrillards Frühwerk vgl. Christoph Raetzsch: Wider die Simulation. Medien und symbolischer Tausch. Revisionen zum Frühwerk Jean Baudrillards. Berlin 2009.

<sup>33</sup> Lyotard: Libidinöse Ökonomie, S. 151; Herv. im Original.

<sup>34</sup> Zu Baudrillards Auseinandersetzung mit der lacanianischen Psychoanalyse vgl. Victoria Grace: Psychoanalysis. In: Richard G. Smith (Hg.): The Baudrillard Dictionary. Edinburgh 2010, S. 174-176 sowie Samuel Strehle: Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk. Wiesbaden 2012, S. 73-94.

<sup>35</sup> Vgl. Marcel Mauss: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. Frankfurt/M. 1968 (= Theorie 1).

Mit seiner Theorie des symbolischen Gabentausches wendet sich Baudrillard in Anlehnung an Batailles Philosophie der Souveränität<sup>36</sup> gegen die hegelianische Dialektik von Herr- und Knechtschaft, die – vermittelt über Alexandre Kojève – beim frühen Lacan die zentrale philosophische Referenz für seine Neufassung der Freud'schen Psychoanalyse bildet. Laut Hegel kommt es im exzessiven Kampf um Prestige zu einem folgenschweren Ungleichgewicht zwischen den beiden Kombattanten: Ein Subjekt wendet sich aus Angst vor dem Tod auf die Partikularität seines Seins zurück und unterwirft sich damit als Knecht dem Herrn, der den Kampf ohne Rücksicht auf sein Leben führt. Der Knecht wird aufgrund seiner Todesfurcht aus der „Zirkulation der symbolischen Güter“<sup>37</sup> ausgeschlossen und wandelt sich durch diese Diskriminierung zu einer Arbeitskraft, die der Herr durch die endlos aufgeschobene Drohung des Todes zum Dienst zwingen kann: „Hegel leitet in der Dialektik von Herr und Knecht die Herrschaft aus der beim Knecht aufgeschobenen Todesdrohung ab.“<sup>38</sup> Diese Dialektik behandelt Hegel nicht als anthropologische Konstante, sondern als Produkt einer historischen Entwicklung, die in der Antike durch verschiedene religiöse und soziale Konflikte ausgelöst wurde. Während sich die polytheistische Religiosität der Antike an heroische Kriegerherren richtet, die im Sinne Baudrillards ihr Leben rücksichtslos im agonalen Gabentausch aufs Spiel setzen, taucht laut Hegel mit der jüdischen Religion erstmalig eine kulturelle Institution auf, die die Angst vor dem Tod zum emotionalen Zentrum ihrer Riten und Glaubenslehren erhebt. Der Gott der jüdischen Religion ist, so Hegel, nicht Ausdruck eines selbstbewussten Volkes, das sich wie im griechischen Polytheismus in seinen wilden, grandiosen Göttergestalten selbst heiligt, sondern präsentiert die Angst vor einer als traumatisch empfundenen Wirklichkeit.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Zu Baudrillards Auseinandersetzung mit Bataille vgl. Baudrillard: Der symbolische Tausch, S. 243-250.

<sup>37</sup> Ebd., S. 70.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Für Hegel löst die „noahische Flut“ ein Trauma in den archaischen Gesellschaften des Orients aus, das sich in einer Natur- und Weltfeindlichkeit des hebräischen Testaments ausdrücke (G.W.F. Hegel: Der Geist des Christentum und sein Schicksal. In:

Der junge Hegel der Berner Periode schwärmt noch für den Heroismus und die Todesverachtung der antiken Gesellschaften, tendiert aber ab den Studien zum *Geist des Christentums* und vor allem der *Phänomenologie des Geistes* dazu, die Dialektik von Herr- und Knechtschaft als historische Notwendigkeit anzusehen, die nicht von außen durch das Judentum an die griechisch-römischen Gesellschaften herangetragen wurde, sondern in diesen selbst in Form der Beziehung der Geschlechter präsent war. Der heidnische Herr führt nach Hegel eine doppelte Existenz: Als Staatsbürger ist er zur Verausgabung seines Lebens in den Prestigekämpfen der Kriegergemeinschaften verpflichtet. Als Mitglied seiner Familie, als Vater, Ehemann oder Sohn agiert er hingegen als Privatperson, die sich um die Erhaltung ihrer Güter und ihres Lebens sorgt. Da der Herr zum einen in der Familie nicht arbeiten darf, weil ihm diese knechtische Tätigkeit per se unangemessen ist, und er zum anderen als Familienmitglied nicht sein Leben im Kampf um Autonomie einsetzt, erkennt ihn seine Familie lediglich in seinem statischen Sein als lebendiges Wesen an. Die Liebe der Familie zum heidnischen Herrn bezieht sich auf sein biologisches Leben, das nach dem Tod des Mannes in Form der Totenklage geehrt wird, um es von der Nacktheit purer Natürlichkeit zu befreien. Das Gesetz der Familie, das Leben ihrer Mitglieder zu schützen, steht damit im schroffen Gegensatz zur Pflicht des Staatsbürgers, sein Leben für Prestige aufzuopfern.<sup>40</sup>

An diesem Widerstreit zwischen öffentlicher und privater Sphäre geht laut Hegel die antike Welt zugrunde. Die jungen Männer, die noch nicht in das öffentliche Leben der Bürger eingetreten sind, begreifen sich als private Personen und nicht als kämpfende Mitglieder des Staa-

Ders.: Werke 1. Frühe Schriften. Frankfurt/M. 1986 (= stw 601), S. 274-418, hier S. 274f.

<sup>40</sup> Über die private Existenz des Mannes in der antiken Familie heißt es in der *Phänomenologie*: „Weil er nur als Bürger *wirklich* und *substantiell* ist, so ist der Einzelne, wie er nicht Bürger ist und der Familie angehört, nur der *unwirkliche* marklose Schatten. Diese Allgemeinheit, zu der der Einzelne als *solcher* gelangt, ist das *reine Sein, der Tod*; es ist das *unmittelbare natürliche Gewordensein*, nicht das *Tun* eines *Bewußtseins*. Die Pflicht des Familiengliedes ist deswegen, diese Seite hinzuzufügen, damit auch sein letztes *Sein*, dies *allgemeine* Sein, nicht allein der Natur angehöre und etwas Unvernünftiges bleibe, sondern daß es ein *Getanes* und das Recht des Bewußtseins in ihm behauptet sei.“ (Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 332; Herv. im Original.)

tes. Daher streben sie nach ihrem Eintritt ins öffentliche Leben danach, das gesamte Gemeinwesen ihrem privaten Willen zu unterwerfen. Die ursprüngliche Einheit von Individuum und Gemeinwesen zerbricht auf diese Weise und wird von einer ‚entfremdeten‘ Form des sozialen Lebens abgelöst, die das Allgemeine privaten Interessen unterwirft:

Indem das Gemeinwesen sich nur durch die Störung der Familienglückseligkeit und die Auflösung des Selbstwußtseins in das allgemeine sein Bestehen gibt, erzeugt es sich an dem, was es unterdrückt und was ihm zugleich wesentlich ist, an der Weiblichkeit überhaupt seinen inneren Feind. Diese – die ewige Ironie des Gemeinwesens – verändert durch die Intrige den allgemeinen Zweck der Regierung in einen Privatzweck, verwandelt ihre allgemeine Tätigkeit in ein Werk dieses bestimmten Individuums und verkehrt das allgemeine Eigentum des Staats zu einem Besitz und Putz der Familie.<sup>41</sup>

Mit der Bildung der großen antiken Imperien wie dem Reich Alexanders des Großen und dem Römischen Reich wird – wie Kojève in seinem bahnbrechenden Hegel-Kommentar hervorhebt – der Typus des freien Kriegers, der sich als Citoyen begreift, vom Bourgeois abgelöst, der in knechtischer Furcht vor seinem Herrn zu arbeiten beginnt.<sup>42</sup> Für Hegel führt dieser Verlust von Freiheit aber nach einer langen Geschichte von Emanzipationsversuchen schließlich im modernen Nationalstaat zur Aufhebung der Knechtschaft und zur vollumfänglichen Anerkennung aller Gesellschaftsmitglieder als autonome Personen. Durch seine Arbeit und seine Solidarität mit seinen Leidensgenossen gewinne der Knecht sowohl ein überlegenes Produktionswissen über den untätigen Herrn als auch eine Form sozialer Interaktion, in der er die anderen sozialen Aktanten nicht mehr der Drohung des Todes aussetze, sondern sie in ihrer Sorge um ihre Partikularität und Endlichkeit achte und anerkenne: „[W]as es tut, ist die allgemeine Geschicklichkeit und Sitte aller. Dieser Inhalt, insofern er sich vollkommen vereinzelt, ist in seiner Wirklichkeit in das Tun aller verschränkt. Die *Arbeit* des Indi-

<sup>41</sup> Hegel: Phänomenologie des Geistes, S. 352f.

<sup>42</sup> Vgl. Alexandre Kojève: Zusammenfassender Kommentar zu den ersten sechs Kapiteln der *Phänomenologie des Geistes*. In: Materialien zu Hegels *Phänomenologie des Geistes*. Hg. von Hans Friedrich Fulda u. Dieter Henrich. Frankfurt/M. 1973 (= stw 9), S. 133-188, hier S. 176f.

viduums für seine Bedürfnisse ist ebensowohl eine Befriedigung der Bedürfnisse der anderen als seiner eigenen, und die Befriedigung der seinen erreicht es nur durch die Arbeit der anderen.“<sup>43</sup>

Dieser optimistische Glaube an das emanzipatorische Vermögen der Arbeit prägt die hegelmарxistische Rhetorik der Befreiung des Proletariats durch die Entwicklung der Produktivkräfte. Die Arbeit des Proletariats soll die Produktivkräfte bis an den Punkt steigern, an dem die kapitalistischen Produktionsverhältnisse gesprengt und in eine befreite kommunistische Gesellschaft übergehen werden.<sup>44</sup>

Dieses lineare Geschichtsmodell erfährt im Umfeld der französischen 68er-Bewegung von verschiedenen Seiten massive Kritik. Foucaults Diskursanalyse,<sup>45</sup> Derridas Dekonstruktion,<sup>46</sup> Batailles Studien zur Souveränität,<sup>47</sup> die Nietzsche-Bücher von Deleuze<sup>48</sup> und Klossowski<sup>49</sup> sowie die Abkehr des späten Lacan von der hegelianischen Philoso-

<sup>43</sup> Hegel: Phänomenologie des Geistes, S. 265; Herv. im Original.

<sup>44</sup> „Mit der beständig abnehmenden Zahl der Kapitalmagnaten, welche alle Vorteile dieses Umwandlungsprozesses usurpieren und monopolisieren, wächst die Masse des Elends, des Drucks, der Knechtschaft, der Entartung, der Ausbeutung, aber auch die Empörung der stets anschwellenden und durch den Mechanismus des kapitalistischen Produktionsprozesses selbst geschulten, vereinten und organisierten Arbeiterklasse. Das Kapitalmonopol wird zur Fessel der Produktionsweise, die mit und unter ihm aufgeblüht ist. Die Zentralisation der Produktionsmittel und die Vergesellschaftung der Arbeit erreichen einen Punkt, wo sie unverträglich werden mit ihrer kapitalistischen Hülle. Sie wird gesprengt. Die Stunde des kapitalistischen Privateigentums schlägt. Die Expropriateurs werden expropriert.“ (Karl Marx: Das Kapital. Band I. In: Ders. u. Friedrich Engels: Werke. Band 23. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin 1962, S. 790f.)

<sup>45</sup> Vgl. Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/M. 1974 (= stw 96), insbesondere S. 459-462.

<sup>46</sup> Derridas Auseinandersetzung mit Hegels Dialektik erfolgt im Fahrwasser von Batailles Philosophie der Souveränität. Vgl. Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/M. 1976 (= stw 177), S. 380-421.

<sup>47</sup> Vgl. Georges Bataille: Die Aufhebung der Ökonomie. 2., erw. Aufl. München 1985.

<sup>48</sup> Vgl. Gilles Deleuze: Nietzsche und die Philosophie. Hamburg 2002 (= eva Taschenbuch 70), insbesondere S. 170-173.

<sup>49</sup> Vgl. Pierre Klossowski: Nietzsche und der Circulus vitiosus deus. München 1986 (= Batterien 24).

phie<sup>50</sup> markieren auf unterschiedliche Weise eine (häufig) von Nietzsche inspirierte Fundamentalkritik am christlich konnotierten Modell einer intersubjektiven Versöhnung durch einen dialektischen Arbeitsprozess. Baudrillards soziologische und sprachphilosophische Studien stehen in der Tradition dieser theoretischen Absetzbewegung von Hegel und Marx und radikalieren sie zugleich, indem sie zum einen konsequent die Fortschritts- und Arbeitsrhetorik der zeitgenössischen sozialistischen Bewegungen angreifen und zum anderen jeglichen geregelten, kodifizierten Diskurs durch die symbolische Destruktion der sprachlichen Repräsentationsfunktion unterlaufen.

Baudrillard gelingt mit seiner Kritik der Semiotik die zeichenlogische Analyse eines soziosymbolischen Wandels, der im Übergang von Fordismus zum Postfordismus eine Sphäre flottierender Zeichen von der gesamtgesellschaftlichen Produktion entkoppelt. Die Finanzspekulation mag als prägnantes Beispiel für das Umkippen der Produktion in die referenzlose Spekulation dienen: Die spekulativen Geldzeichen des Finanzwesens stehen – spätestens seit dem Scheitern von Breton-Woods – hinsichtlich ihres Umfangs und ihre Wirksamkeit in keinem operationalisierbaren Verhältnis mehr zur sogenannten ‚Realwirtschaft‘. Sie flottieren in einer referenzlosen virtuellen Raum-Zeit,<sup>51</sup> die keine Beziehung mehr zu einer von Menschen erlebbaren Zeit der Produktion bzw. der Akkumulation von Produktivkräften besitzt.

<sup>50</sup> Der späte Lacan distanziert sich von Hegels Konzeption des Begehrens, das in der idealistischen Dialektik an das sich selbst bewusste Subjekt gekoppelt ist: „Denn eben der Begierde ist bei Hegel die Last jenes Minimums an Bindung überantwortet, die das Subjekt bezüglich der antiken Wissenschaft bewahren muß, damit die Wahrheit der Verwirklichung des Wissens einwohne. Nichts anderes bedeutet die List der Vernunft, als daß das Subjekt von Anfang bis Ende weiß, was es will.“ (Jacques Lacan: Schriften II. Hg. von Norbert Haas. Freiburg, Olten 1975, S. 177.)

<sup>51</sup> Das britische Unternehmen Global Marine Systems verlegte vor einigen Jahren für geschätzte 300 Millionen Euro ein Glasfaserkabel quer durch den Atlantik. Die Zeitersparnis bei der Datenübertragung liegt gegenüber alten technischen Lösungen bei 6 Millisekunden, die für die superschnellen Börsencomputer einen entscheidenden Vorsprung gegenüber Konkurrenten auf dem Markt bedeuten. Die Zeitintervalle, in denen dank modernster Technik Informationen ausgetauscht werden, liegen somit in einem virtuellen Bereich, der für Menschen nicht mehr sinnlich wahrnehmbar ist.



Bei aller Radikalität seiner Theorie des symbolischen Tausches und seiner Ablehnung der marxistischen Fortschritts- und Revolutionshoffnungen neigt Baudrillard jedoch dazu, den alten Traum emanzipatorischer Bewegungen von einer verlorengegangenen subversiven Kraft im Gewand einer an Mauss geschulten Anthropologie zu restituieren. Zwar besteht zwischen Baudrillards Vorstellung eines reversiblen Gabentauschs der ‚Primitiven‘ und dem marxistischen Modell einer kommunistischen Urgesellschaft keine inhaltliche Parallelität, jedoch lässt sich mit Lyotard in formaler Hinsicht feststellen, dass der symbolische Tausch eine ähnliche Garantiefunktion für die subversive Kritik am Kapitalismus übernimmt wie die Produktivkräfte im Marxismus.<sup>52</sup> Aufgrund der libidinösen Verstrickung der Subjekte in die Zeichenwelt der Warengesellschaft ist jedoch eine derartige revolutionäre Sicherheit nicht zu haben. Das flüchtige Patchwork libidinöser Triebbesetzungen lässt sich, wie im abschließenden Abschnitt zu erläutern sein wird, nicht vollständig in die agonale Form des symbolischen Tauschs überführen; es generiert vielmehr ein intransparentes Textgeflecht, in dem die Unterscheidung von Zeichen und Referenz aufgehoben ist.

### Die Begierde im Text

Um in die soziosymbolische Ordnung eintreten zu können, muss das Subjekt laut Hegel zunächst seine „Begierde“ hemmen, da ihre uneingeschränkte Befriedigung das Subjekt zum „Versenktsein in die Ausbreitung des Lebens“ verurteilen würde.<sup>53</sup> Mit jeder Befriedigung der Begierde würde das Interesse des Subjekts an der Außenwelt erlöschen und mit dem Gefühl des Mangels wieder von neuem entstehen, ohne dass eine psychosoziale Bildung stattfinden würde. Die Begierde vernichtet nach Hegel ihr Objekt und kann es doch nicht aufheben, sondern hängt von ihm ab, da sie nur an den Gegenständen der Außenwelt ihre Befriedigung finden kann. Das Subjekt tritt damit nicht in die sym-

<sup>52</sup> Zu seiner Kritik an Baudrillards Theorie des symbolischen Tausches vgl. Lyotard: *Libidinöse Ökonomie*, S. 149-155.

<sup>53</sup> Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 149.

bolische Ordnung ein, es erfährt keine intersubjektive Anerkennung durch ein anderes Selbstbewusstsein, sondern erschöpft seine Energien in der Konsumation von begehrten Objekten. Daher muss, so Hegel, das Subjekt seine Begierde hemmen, um die Partikularität seiner Bedürfnisbefriedigung zu überschreiten und seine libidinösen Ressourcen für geistige Betätigungen und Bildung fruchtbar zu machen. Die Begierde soll ihren destruktiven Charakter verlieren, wenn sie sich nicht mehr nach außen, sondern nach innen wendet und als disponible Energie in die Bildungsbemühungen des Subjekts investiert wird.

Wenn man(n) also Hand anlegt, nicht um die Erregung bis zum Punkt des Kontrollverlusts zu steigern, sondern um kurz davor den Finger auf den Samenkanal zu legen, die aufgestaute Energie zurückfließen zu lassen und sich so die Erschöpfung der Begierde zu versagen, wandelt sich deren zerstörerisches Potential laut Hegel in ein produktives Vermögen, das sich in sozial und kulturell wertvolle Praktiken wie Religion, Kunst, Politik oder Wissenschaft umsetzen lässt. Fraglich ist bei diesem energetischen Kalkül jedoch, weshalb sich durch die Umkehrung der Erregung die Begierde in eine positive Größe verwandeln soll, denn ihre Stauung vermehrt ja nicht die vorhandene Energie. Eine interne Hemmung von Energie in einem geschlossenen System kann nicht zu dessen Wachstum führen. Notwendig ist hierfür vielmehr, dass ein Außenbereich erschlossen wird, dessen Reserven in das System integriert werden:

Entweder ist die Ersparnis wirklich eine Ersparnis, was die Annahme der Hemmung unter der Voraussetzung impliziert, daß man sie durch die Annahme einer endlichen Quantität an libidinösem Reichtum ergänzt; oder es handelt sich unter der Bezeichnung Ersparnis um die Einführung von Energiemengen in das System, mit dem man es zu tun hat, wobei aber wichtig ist, daß das System nicht isoliert ist und seinen Energiezuwachs nicht durch eine interne Hemmung, sondern durch äußere Expansion bekommt, also durch die Erschließung „äußerer“ Energiequellen. Bei der zweiten Hypothese wäre der Genuß, oder besser gesagt, die Intensität nicht in jenem Würgegriff angesiedelt, mit dem die Finger der linken Hand kurz vor der Ejakulation den Samenkanal abdrücken, um das

Sperma in einer aufwendigen Kehrtwendung zurückfließen zu lassen  
[...].<sup>54</sup>

Während Baudrillard der kodifizierten Sprachform den symbolischen Tausch entgegensetzt, rekurriert Lyotard auf die von Hegel abschätzig behandelte Begierde, die das geordnete Textgefüge semiotischer Diskurse unterminieren soll. Die Semiotik basiert für Lyotard auf einer logischen Fehlleistung, die bei Freuds Analyse frühkindlicher Verlusterfahrungen hervortritt. Sobald der divers-vielfältige Kontakt des Kinds zur Mutter unterbrochen wird, entsteht laut Freud ein „Ersatz-Theater“,<sup>55</sup> auf dessen Bühne der Verlust der Vereinigung mit der Mutter seine Darstellung findet.<sup>56</sup> In diesem Sinn soll Freuds Enkel, den er als Beispiel in *Jenseits des Lustprinzips* anführt, ein Theater der Abwesenheit erschaffen, indem er mit einer Spule, die er wegwirft und wieder heranholt, den Verlust der abwesenden Mutter symbolisiert.<sup>57</sup> Die Spule ersetzt als Zeichen die abwesende Mutter und repräsentiert sie für das unter ihrem Verlust leidende Kind. Freud begeht mit dieser Interpretation des Spiels mit der Spule eine *Petitio principii*: Er setzt voraus, dass das Kind die polymorphen Intensitätsdurchläufe, die aus dem körperlichen Kontakt zur Mutter entstehen, einer totalisierenden Instanz zuschlägt, deren Verlust es anschließend beklagt. Die „Verbindungen Lippen-Zunge-Brustwarze, die Verkoppelungen Nacken-Schulter, Finger-Brust“ sollen keine Metamorphosen und „befriedigende Intensitätsdurchgänge“ sein, sondern „Anspielungen auf ein unerreichbares Genießen-Können“.<sup>58</sup>

Die Semiotik reproduziert diesen Glauben an einen verloren gegangenen Ursprung, indem sie ein Modell kodifizierter Kommunikation

<sup>54</sup> Lyotard: *Libidinöse Ökonomie*, S. 264.

<sup>55</sup> Ebd., S. 33.

<sup>56</sup> Vgl. zur Auseinandersetzung Lyotards mit Freud Bill Readings: *Introducing Lyotard. Art and Politics*. London 1991, S. 43-52; Anne Tomiche: *Rephrasing the Freudian Unconscious: Lyotard's Affect-Phrase*. In: Jean-François Lyotard. Volume III. Hg. von Derek Robbins. London 2004, S. 241-268.

<sup>57</sup> Vgl. Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. In: Ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt/M. 2005, S. 191-249, hier S. 107-203.

<sup>58</sup> Lyotard: *Libidinöse Ökonomie*, S. 32.

etabliert, nach dem die Zeichen eine Sache ersetzen und diese Sache für ein Subjekt repräsentieren.<sup>59</sup> Diese supplementäre Funktion der Zeichen lässt sich, wie Lyotard betont, entweder als metaphysische Repräsentation eines absoluten Grundes oder als endlose wissenschaftliche Suche nach Erkenntnis deuten. Im ersten Fall hängen alle Zeichen von einem Ur-Grund (Gott, die Wahrheit, die absolute Bedeutung etc.) ab, mit dem sie durch ein feinmaschiges Netz von Ähnlichkeitsbeziehungen verbunden sind. Sie organisieren die Signifikanz in einer metaphorischen Beziehung zum absoluten Grund, dessen Vollkommenheit sie lediglich andeuten, aber niemals adäquat darstellen können, da sie gegenüber dem Ursprung an einem „Defizit an Kraft“<sup>60</sup> leiden sollen. Im zweiten Fall verweisen die Zeichen nicht auf einen präsentischen Ursprung, sondern in endloser metonymischer Substitution auf andere Zeichen, die niemals eindeutig eine kodierte Referenz bezeichnen. Damit wird garantiert, „daß es niemals eine Präsenz selber geben wird und auch, daß man immer weiterarbeiten muß, um die Terme zu bestimmen, auf die (in einem gegebenen *corpus*) der untersuchte Term hinzuführen soll und muß“. Es geht folglich nicht mehr „um die Suche nach Gott oder nach der Wahrheit, sondern um die Suche *schlechthin*, um wissenschaftliche Forschung“.<sup>61</sup>

So unterschiedlich beide Gebrauchsformen der Zeichen sein mögen, überschreiten sie doch nicht die semiotische Disjunktion in ein *Dieses* und *Nicht-Dieses*, die Zeichen und Bezeichnetes voneinander trennt. Bei metaphorischen Zeichen erfolgt diese Disjunktion als scharfer Einschnitt zwischen dem unsagbaren Grund und den Signifikanten, bei metonymischen Zeichen als variabler, sich ständig verschiebender Einschnitt zwischen den einzelnen Zeichentermen. In beiden Fällen erzeugt die Disjunktion eine Grenze, die einen beständigen Reiz für die Erschließung einer Exterritorialität bildet, denn das Setzen einer Grenze bedeutet zugleich ihre Überschreitung. Jenseits der Grenze lockt ein ‚Draußen‘, das Erkenntnis- und Eroberungsbemühungen stimuliert, das

<sup>59</sup> Lyotard richtet sich gegen die Zeichentheorie von Peirce, den er als Theoretiker kodifizierter Kommunikation angreift. Vgl. ebd., S. 55.

<sup>60</sup> Ebd., S. 88; Herv. im Original.

<sup>61</sup> Ebd., S. 57; Herv. im Original.

die „Ethnologie, die Psychiatrie, die Pädiatrie, Pädagogik, die Liebe zu den Ausgestoßenen“ antreibt: „Schöne Negerinnen, bezaubernde Indianer, rätselhafte Chinese, Träumer, Kinder, tretet ein in meine Arbeit und meine Räume des Begriffs. Das ist das Theater: das sich ausbreitende Weiß des Okzidents, der widerliche, kannibalische Imperialismus“.<sup>62</sup> Die disjunktive Schranke der Semiotik lässt sich somit nicht durch eine Überschreitung abschaffen, denn jene reproduziert in verschobener Form die Trennung von Signifikant und Signifikat, sie verschiebt lediglich die Grenze und setzt damit die Annexion des ‚Draußen‘ fort. Lyotard visiert daher keine subversive Referenz jenseits der durch distinktive Oppositionen geregelten Textstruktur an, sondern verlagert die Subversion ins Innere des Textes, indem er den *Gebrauch* der Zeichen einer neuen Interpretation zuführt. Unter dem Begriff „Tensor“<sup>63</sup> führt Lyotard einen Zeichengebrauch ein, der nicht partikularisierte Bedeutungsentitäten identifiziert, sondern der die Schranke, die Signifikant und Signifikat trennt, in eine derart schwindelerregende Bewegung versetzt, dass die Disjunktion von ‚Dies‘ und ‚Nicht-Dies‘ in einer Zone der Ununterscheidbarkeit ihre Bedeutung verliert. Jeder Text kann als Netz von Zeichen der kognitiven Interpretation offenstehen, die auf transparente Signifikate fokussiert; er kann aber auch ein Patchwork tensorischer Zeichen sein, das spontane kurzlebige Kraftkonzentrationen transportiert. Im ersten Fall stellt der Rezipient eines Texts seine körperlich-sinnliche Erregbarkeit still und konzentriert sich auf die hermeneutische Deutung eines im Text gegebenen Sinns. Im zweiten Fall lässt sich der Rezipient von der ästhetischen Kraft und Energie eines Texts in eine Bewegung versetzen, die die Grenzen des Bewusstseins überspielt, indem sie die Sinne und die Phantasie des Rezipienten stimuliert. Beide Gebrauchsweisen eines Texts lassen sich jedoch nicht eindeutig unterscheiden, vielmehr gehen sie in Form einer intransparenten Dissimulation ineinander über, für die abschließend drei Beispiele (Wissenschaft, Liebe, Kapitalismus) kurz erläutert seien.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Ebd., S. 22.

<sup>63</sup> Ebd., S. 55.

<sup>64</sup> Zur Dissimulation vgl. ebd., S. 66.

*Wissenschaft:* Theoretische Texte müssen im akademischen Betrieb stabile Disjunktionen generieren, indem sie ihre Themen und Thesen in emotionsloser, neutraler, unparteiischer Form an den Rezipienten übermitteln und nach Möglichkeit die Polymorphie disparater und heterogener Sprach- und Ausdrucksformen, wie sie in der Kunst auftreten, zugunsten eines geregelten, eindeutigen Diskurses ausschließen. „Diese Kälte“ des wissenschaftlichen Diskurses ist jedoch „die dem Theoretischen eigene Hitze“,<sup>65</sup> da die vordergründige Neutralität und Objektivität des Forschers seine Leidenschaft für den diskontinuierlichen Bruch mit gesichertem Wissen und vertrauten Denkformen dissimuliert. Wissenschaft kann sich auf die Reproduktion gültigen Wissens reduzieren, sie kann aber auch – wie zum Beispiel in den von Lyotard angeführten Fällen von Lobatschewskys nicht-euklidischer Geometrie oder Cantors Einschluss des Unendlichen in die operativen Zahlen – einen fiktionärproduktiven Charakter annehmen und damit *science* und *fiction* in einem „operative[n] Delirium“<sup>66</sup> einander annähern. Wissenschaft funktioniert dann nicht mehr als das Erschließen und Weiterentwickeln etablierter Theorien, sondern als gewaltsamer Bruch mit dem Corpus an bekanntem Wissen und der Zerstörung vertrauter Sicherheiten und Institutionen. Dieser Bruch erfolgt aber nicht außerhalb des bürokratischen Apparats der Wissenschaft mit seinem geordneten Diskurs und seiner Akkumulation positiven Wissens, er markiert kein Außerhalb der Wissenschaft, sondern ist als tödliche Spannung in diesem Apparat selbst enthalten. Der Forscher ist „Teil eines bürokratischen Apparats der wissenschaftlichen Macht“, aber er ist auch „untrennbar davon als unermüdlicher und nicht unterworfenener Experimentator mit Verbindungen und Kombinationen von Energie“ tätig; „die Aussagen, die er formuliert, gelten nur durch ihre Neuheit.“<sup>67</sup>

*Liebe:* Diese Duplizität von neutraler Reproduktion des Wissens und seiner leidenschaftlichen Dekonstruktion findet sich auch im prekären Verhältnis der Liebe zur Sexualität, das sich auf naive oder zynische Weise deuten lässt: Ebenso naiv wie despotisch ist die Forderung,

<sup>65</sup> Ebd., S. 295.

<sup>66</sup> Ebd., S. 301.

<sup>67</sup> Ebd.

dass die sexuelle Erregung mit der Intimität der romantischen Liebesbeziehung in Einklang zu stehen habe. Der Liebende träumt, so Lyotard, davon, dass sich die „Schwänze, die Vaginas, die Ärsche, die Häute so beeinflussen“ lassen, dass „die Liebe zur Voraussetzung des Orgasmus“ wird.<sup>68</sup> Eine derartige Untrüglichkeit der Erektionen und Erregungen kann es jedoch nicht geben, da die Triebregungen sich unvorhersehbar auf den erogenen Zonen ansiedeln und ebenso unvorhersehbar ihre Intensitäten abziehen und auf andere Regionen des Körpers bzw. auf andere Körper verteilen können. Die Flüchtigkeit der nomadisierenden Begierde ist Grund genug für die zynische (und libertäre) Interpretation der Liebe. Die Liebe mag es auf geistiger Ebene als Anerkennung zwischen zwei Menschen geben, auf körperlicher Ebene hingegen ist das Subjekt der Willkürlichkeit seiner Triebe ausgeliefert, die sein Gegenüber zum austauschbaren sexuellen Objekt erniedrigen. Die monogame Liebesehe besitzt in dieser Interpretation als ihr notwendiges Supplement die Obszönität der Pornographie und der Prostitution, die sich aufgrund des bewusstseinsfremden Charakters der Libido niemals in die intersubjektive Reziprozität der intimen Zweierbeziehung aufheben lassen soll. Trotz ihrer Gegensätzlichkeit bewahren beide Interpretationen der Liebe letzten Endes die semiotische Unterscheidung von ‚Dies‘ und ‚Nicht-Dies‘: Im ersten Fall ist die sexuelle Erregung ein „Liebesbeweis“, im zweiten Fall ein „sicheres Zeichen für eine gleichgültige Austauschbarkeit“ der Geschlechtspartner.<sup>69</sup> Beide Interpretationen verken- nen jedoch die Dissimulation der Liebe in der Sexualität und umgekehrt. Der/die Geliebte ist zugleich auch Objekt der Triebe und daher austauschbar. Es gibt keine Garantie dafür, dass die flüchtigen Triebbewegungen dauerhaft an einer bestimmten Person haften; es gibt aber ebenso wenig eine Garantie, dass sie ungebunden und verschiebbar bleiben. ‚Ungezwungener‘ Sex kann jederzeit in eine intime Beziehung umschlagen, genauso wie umgekehrt noch in der innigsten Zweierbeziehung ein Moment an Gleichgültigkeit gegenüber dem/der Anderen als Sexualobjekt vorhanden ist. Die Duplizität von Liebe und Sexualität und ihre wechselseitige Dissimulation erzeugen somit eine

<sup>68</sup> Ebd., S. 304.

<sup>69</sup> Ebd.

Intransparenz, die ihre eindeutige begriffliche Bestimmung unmöglich macht.

*Kapitalismus*: Die Duplizität transparenter, kognitiver Zeichen auf der einen und Tensoren auf der anderen Seite beherrscht laut Lyotard auch den Gebrauch des Geldmediums im kapitalistischen Warenkreislauf. Als Zahlungsmittel im aristotelischen Sinn begleicht das Geldmedium Schulden, die aus dem Ankauf von Waren entstanden sind, und stabilisiert auf diese Weise den Austausch zwischen den sozialen Akteuren auf dem Markt. Am Ende eines Tauschzyklus ist die Menge der auf dem Markt getauschten Werte nicht gewachsen.  $X$  Werteinheiten einer Ware sind auf den Käufer übergegangen und ebenso viele Werteinheiten haben im Geldmedium für den Verkäufer die Abgabe der Ware kompensiert. In diesem Nullsummenspiel erzeugen Käufer und Verkäufer keine neuen Werte. Diese kommen erst beim Einsatz des Geldes als Kredit ins Spiel. Der Gläubiger (= die Bank) gibt dem Schuldner (= dem Unternehmer) in Form von Geld einen Vorschuss von Zeit und Ressourcen, um gewinnbringende Waren zu produzieren und diese in den Tauschkreislauf einzuspeisen. Bei erfolgreicher Investition des Kredits verfügen Unternehmer und Bank am Ende des Vorhabens über zusätzliches Geld (= Profit), das in neue Unternehmungen investiert werden kann. Das Geldmedium in seiner Funktion als Zahlungsmittel und Kredit trägt somit kein zerstörerisches Potential in sich. Es dient vielmehr der endlosen Reproduktion und Erweiterung des Warenkreislaufs, der erfinderischen Integration von Gütern und Dienstleistungen in den Produktions- und Tauschzyklus. Das Kreditgeld kann jedoch auch als Katalysator einer exzessiven Verschwendung und Verausgabung fungieren, indem es als flottierende Spekulationseinheiten an der Börse extreme Ungleichgewichte zwischen den Teilen des gesellschaftlichen Körpers erzeugt. In der Börsenkrise von 1929 oder auch in der rezenten Finanzkrise setzen die Akteure auf dem Finanzmarkt Geld nicht mehr zur mittel- oder langfristigen Investition in die Produktion der ‚Realwirtschaft‘ ein. Sie generieren vielmehr eine „maximale Verschiebbarkeit“<sup>70</sup> von Geldeinheiten, indem sie angesichts des Absturzes von Ak-

<sup>70</sup> Ebd., S. 280; Herv. im Original.



tien in äußerst kurzfristigen Zeitspannen Aktienpakete an- und verkaufen. Mit jedem Ankauf stoßen die Spekulanten auf ein Territorium vor, das im Moment seiner Eroberung bereits entwertet ist, sodass sie die „Flucht nach vorn [antreten müssen], hin zu neuen Dingen, die *noch nicht* entwertet sind und dennoch *bereits* entwertet sind, da man sich ihrer bemächtigt.“<sup>71</sup> In diesen Fällen einer sich überhitzenden Spekulation handelt es sich nicht mehr um die Zeit der langfristigen Bindung und Kapitalisierung von Werten, sondern um „eine Zeit der Leidenschaft und Verschwendung“<sup>72</sup>, die auf die zerstörerische Flüchtigkeit und Willkürlichkeit der Begierde verweist. In der Kapitalisierung findet sich somit ebenso wie in der Liebe oder der Wissenschaft eine intransparente Duplizität von Triebbewegungen, die sich nicht in einen gegelten Diskurs übersetzen lassen.

### Resümee

Die postmoderne Kritik der Semiotik besitzt ihren Ausgangspunkt in der Ablehnung des ökonomischen Wertbegriffs. Die Akkumulation von Gütern und Waren im Kapitalismus zur endlosen Reproduktion des Tauschkreislaufs weist, so die erläuterte Basisannahme Baudrillards und Lyotards, eine Strukturanalogie zur Produktion von Diskursen und der Anhäufung von Wissen auf. Als linguistisches Äquivalent zur ökonomischen Beziehung von Tausch- und Gebrauchswert gilt dabei das von de Saussure herausgearbeitete Verhältnis von strukturaler und funktionaler Dimension der Sprache. Ihr existenzielles Gewicht erhält diese Engführung von Ökonomie und linguistischer Texttheorie durch den Rekurs auf Hegels Dialektik von Herr- und Knechtschaft: Die Akkumulation von Werten bzw. Diskursen entspringt der Angst des Knechts vor dem Tod. Aus Furcht vor dem Verlust seines Lebens schafft der Knecht Werte für seinen Herrn, sodass die diskursive Bedeutungsproduktion ebenso wie die materielle Produktion im Verdacht steht, auf einer repressiven Machtstruktur zu basieren. Um diese Abhängigkeit des Knechts

<sup>71</sup> Ebd.; Herv. im Original.

<sup>72</sup> Ebd.

aufzulösen, greifen Baudrillard und Lyotard nicht mehr auf Marx' Modell des Klassenkampfes zurück. Die postmodernen Theoretiker vertrauen angesichts der zeitgenössischen Zersplitterung der sozialistischen Parteien in Westeuropa sowie der totalitären Ausformung des Kommunismus in Osteuropa nicht mehr auf die emanzipatorische Kraft der Arbeit, die laut Marx den Knecht aus seiner Abhängigkeit vom Herrn befreien soll. Ihnen geht es vielmehr um die radikale Destruktion dieser Machtstruktur, indem sie den Tod als Auslöser der konfliktgeladenen Dialektik von Herr- und Knechtschaft dekonstruieren.

Für Baudrillard kann die Angst vor dem Tod im agonalen Spiel des Gabentauschs in den Genuss an der Zerstörung, am Verlust und tödlichen Überschwang umgewandelt werden. Auf der Textebene gelinge die feierliche Auflösung und Verschwendung des Werts durch die zyklische Extermination des Sinns und der Bedeutung in der reversiblen Bewegung anagrammatischer Schreibtechniken.

Laut Lyotard generiert die libidinöse Begierde eine intransparente Duplizität semiotischer und tensorischer Zeichen, die sich wechselseitig dissimulieren. Ein Text kann entweder ein lesbares Zeichengewebe darstellen, dessen bedeutungstragende Elemente der hermeneutische Lektüre offenstehen, oder er transportiert als leitendes Medium intensive Affekte, die sich der kognitive Vergegenwärtigung entziehen und die Grenzen des Bewusstseins im ekstatischen Rausch überspielen.

Beide Ansätze weisen theoretische Schwachstellen auf, die innerhalb der französischen Postmoderne auch intensiv diskutiert werden: Baudrillard tendiert dazu, mit den ‚primitiven Gesellschaften‘ eine subversive Referenz für die Kritik am Kapitalismus zu konstruieren, ohne dabei die Verstrickung der Subjekte in das moderne Wirtschaftssystem angemessen zu berücksichtigen. Lyotard verzichtet hingegen auf eine klare Grenzziehung zwischen Subversion und Anpassung an die kapitalistische Ökonomie und betont die libidinöse Aufladung jeglicher sozialer Praxis. Damit droht jedoch die Möglichkeit politischer Kritik an der Unberechenbarkeit der libidinösen Begierde zu scheitern.<sup>73</sup>

<sup>73</sup> Zur Abkehr Lyotards von der Libidoökonomie und seiner Zuwendung zur Gerechtigkeitsfragen im Umfeld von *Der Widerstreit* vgl. Dominique Burger: Die Genese des „Widerstreits“. Entwicklungen im Werk Jean-François Lyotards. Wien 1996.

Trotz dieser Probleme ist die innovative Leistung der postmodernen Auseinandersetzung mit der Semiotik jedoch kaum zu überschätzen, da sie nicht allein einen simplifizierenden linguistischen Begriff der Sprache bzw. des Textes hinter sich lässt, sondern auch die Mystifikation der Arbeit als emanzipatorische Kraft konsequent zerstört. Damit schafft sie überhaupt erst den Raum, in dem – jenseits der marxistischen Ideologie des Klassenkampfes – eine subversive Auflösung des Wertgesetzes als Grundlage der kapitalistischen Ökonomie geleistet werden kann.

NINA BENKERT  
(Bamberg)

### **Kulturelle Körperhüllen. Von der Haut als multimedialer Projektionsfläche**

*„In Mythos, Kultgeschichte, Kunst und Poetik reicht die Ambiguität dieser größten Organoberfläche des menschlichen Körpers von der Idee eines Allmacht versprechenden Vlieses über sich sträubende, aufsässige, demütige Häute bis zum Fluchtraum von Krusten und Schneckenhäusern.“<sup>1</sup>*

Die Haut ist lebenswichtige Organoberfläche und darüber hinaus weit-  
aus mehr als natürliche Entität, dient sie doch keineswegs nur der ober-  
flächlichen Begrenzung, sondern zeigt sich als Medium und Territo-  
rium gleichermaßen, als hermetisches wie durchlässiges Doppelgewebe,  
das Natur (biologische Prozesse) und Kultur (Anteil an Symbolisie-  
rungsprozessen) auf sich vereinigt und gerade an undichten, brüchigen  
Stellen an Relevanz gewinnt.<sup>2</sup> Die Epidermis des Einzelnen als hochgra-  
dig dynamisches wie ambivalentes Prinzip ist immer auch kulturelle  
Konstruktion und sowohl in ihrer realen als auch symbolischen Qualität  
in spezifische kulturelle Kontexte eingebettet.<sup>3</sup> Gemäß des Prinzips:  
Kultur geht unter die Haut und Haut geht ein in Kultur!

<sup>1</sup> Ursula Panhans-Bühler: Haut, zwischen Kruste und abgezogenem Lappen. In: Claus Mewes u. Volker Steinkraus (Hg.): Haut. Mythos und Medium. Hamburg 2011 (= Kunsthaus Hamburg bilder + kommentare 3), S. 28–41, hier S. 29.

<sup>2</sup> Vgl. Dagmar Burkhart: Hautgedächtnis. Hildesheim/Zürich/New York 2011, S. 9. Zur Haut als natürliche wie kulturelle Schnittstelle vgl. Stefan Beck: Gedächtnisse des Körpers. Zum Konzept der Haut als Transaktionszone zwischen Natur und Kultur. In: Jörn Ahrens, Mirjam Biermann u. Georg Töpfer (Hg.): Die Diffusion des Humanen. Grenzregime zwischen Leben und Kulturen. Frankfurt am Main u. a. 2007, S. 31–51.

<sup>3</sup> Zur zentralen Rolle der Haut in der Kulturgeschichte der Moderne vgl. die wegwei-  
sende interdisziplinäre und kulturhistorische Haut-Studie von Claudia Benthien:

Als kulturtheoretische wie -praktische Textur, als Ausdruck der Textualität der Kultur wird Haut in mannigfaltigen Ausprägungen reflektiert sowie in polyperspektivischem Austausch thematisiert und eignet sich in ihrer Eigenschaft als Trägerin und Reflexionsfläche von Kultur in besonderer Weise für multimediale Auseinandersetzungen. Sie lässt sich nicht nur eindimensional als körperliches Organ mit spezifischen biologischen Funktionen fassen, sondern erscheint als kulturelles, Wandlungen unterworfenes Konzept der Welterschließung, -vermittlung und -bewusstmachung, das Interferenzen bildet und als Textur der Kultur letztlich stets die Frage nach dem darunter Befindlichen aufwirft und somit untrennbar mit Subjektentwürfen verknüpft ist. So kann die Haut als jene komplexe Projektionsfläche gelten, die den Vorposten des Subjekts bildet<sup>4</sup> und jenen Ort markiert, an dem sich das Ich entscheidet, denn letztlich weist die Haut stets auf das Subjekt zurück – hier sei der psychoanalytisch-konzeptuelle Autor Didier Anzieu genannt, der in seiner Publikation *Das Haut-Ich* explizit die Haut in Bezug zur Ich-Instanz setzt.<sup>5</sup>

Diese vielfältigen Zuschreibungen, die an die Haut herangetragen werden und immer wieder neu verhandelt werden (müssen), suchen nach Ausdruck und brauchen dafür ebenso vielfältige Medien, denen es gelingt, unter die Haut zu gehen und Hauterfahrungen zu ‚textualisieren‘, gerade indem sie Haut in ihrer Symbolhaftigkeit zum Thema erheben. Die Haut als facettenreiche und vielschichtige Kulturhülle ist dementsprechend Medium und wird in Medien verhandelt. Da sie verschiedene Perspektiven und Zugänge eröffnet und diese miteinander vernetzt, überschreitet sie eine bloße Motiverscheinung, wirkt diskursbildend und kann demgemäß nicht durch eine disziplinäre oder mediale Schranke begrenzt werden. Anhand unterschiedlicher Projektionsflächen lässt sich veranschaulichen, welche bedeutende Rolle Haut in kulturellen Kontexten spielt und welche Medien sich in besonderem

Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg 2001.

<sup>4</sup> Vgl. Michel Serres: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. 2. Auflage. Frankfurt am Main 1994, hier S. 37.

<sup>5</sup> Didier Anzieu: *Das Haut-Ich*. Frankfurt am Main 1991.

Maße eignen, ‚Hauterfahrungen‘ zu thematisieren und die Aussagekraft dieser existentiellen Hülle in den Mittelpunkt zu stellen. So spiegeln sich zentrale Aspekte eines kulturspezifischen Umgangs mit der zur Intimsphäre gehörenden Haut unter anderem in Literatur, Landschaftsdarstellungen, Medizin und Molekularbiologie, Werbung, Mode, Architektur, bildender Kunst, Performance und Body Art, Tanz und nicht zuletzt in der multimedialen Vielschichtigkeit des Mediums Film. Haut rückt insbesondere als ‚Hülle‘ visueller Kultur, als Dreh- und Angelpunkt menschlicher Existenz und als Gegenstand voyeuristischer Betrachtung in den Fokus künstlerischen Bewusstseins. Sie ist notwendigerweise spezifisch codiert und wird daher als ästhetisches Artefakt wahrgenommen, das als „Grenzfläche von Individuum und Raum, als Schnittstelle zwischen Ich und Welt [...] seit jeher ein ebenso naheliegendes wie ergiebiges Sujet“<sup>6</sup> darstellt. Aktuelle künstlerische Auseinandersetzungen, die sich mit der visuellen Präsenz und der Funktionsvielfalt der Haut beschäftigen, eröffnen einen vielfältigen, bisweilen provozierenden Diskurs rund um die Erscheinungsweisen dieser Körperoberfläche. Erwähnt seien hier die Arbeiten des Fotokünstlers Spencer Tunick, der die Textur nackter Haut enttabuisiert und fotografisch in Szene setzt – so geschehen in München, als rund 1.700 lediglich farbige bemalte Menschen im Rahmen der Installation *Der Ring* posierten.<sup>7</sup> Ebenfalls in Form eines beweglichen Ausdrucksmittels setzen Jenny Beyer und Christoph Leuenberger in ihrer Tanz-Choreografie *HAUT* menschliche Körper als Schauplätze von Hautspuren ein und stellen den Körper als vertrauten, homogenen und selbstverständlichen Ort in Frage. So ist die Choreografie ein Abgesang auf alles Glatte, das bei näherem Hinsehen den zum Vorschein kommenden Falten weichen muss.<sup>8</sup> Auch die metaphorische Verknüpfung von Haut und Architektur ist augenfällig. Die Hülle eines Gebäudes wird in der Architektur mit

<sup>6</sup> Harald Kimpel: Hautpartikel. Fragmente zur Ästhetik der menschlichen Peripherie. In: Harald Kimpel (Hg.): *Skinscapes. Die Kunst der Körperoberfläche*. Marburg 2008, S. 5–36, hier S. 6.

<sup>7</sup> Siehe hierzu u. a. <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2012-06/installation-muenchen-tunick-2>, zuletzt aufgerufen am 30.05.2013.

<sup>8</sup> Vgl. <http://www.kampnagel.de/?page=detail&cluster=863202>, zuletzt aufgerufen am 30.05.2013.

einer Membran gleichgesetzt, die nach der natürlichen ersten Haut des Körpers und des indirekten Hautbilds der Kleidung, zweite Haut genannt, den Menschen umgibt.<sup>9</sup>

Eingehen möchte ich an dieser Stelle zudem kurz auf die ‚Texthaftigkeit‘ und ‚Textfähigkeit‘ der Haut, die im Rahmen der ‚Hautkultur‘ nicht unerwähnt bleiben darf, nimmt doch das kulturhistorisch geprägte Metaphernfeld um diese komplexe Membran persistente poetologische Dimension ein. Das literaturgeschichtlich große Interesse an der Haut drückt sich unter anderem in der tropischen Sprechweise von der Haut, z. B. in Form von Redewendungen oder hautbezogenen Sprachbildern, bildlich aus.<sup>10</sup> Die Haut beschreibt wie angedeutet nicht nur ein physiologisches Sinnesorgan, sondern verweist auch auf einen kulturellen und literarischen Gegenstand, der permanent gedeutet, gelesen und stilisiert wird.<sup>11</sup> Als wichtiges, unübersehbares Gestaltungsmoment findet die Haut Eingang in zahllose literarische Texte. Sie steht für einen sichtbaren Überzug des Menschen, verweist darüber hinaus auf das sich darunter befindliche Subjekt, das in der Literatur als Medium der Subjektivität par excellence stetig aufgegriffen wird. So wird das Hautmotiv in unendlichen literarischen Varianten verhandelt – nackte, empfindliche, kranke, vernarbte, tätowierte, versehrte Haut wird in der Literatur zum Thema erhoben. Ein eindringliches Textzeugnis expressiver Hauteinschreibung liefert beispielsweise Franz Kafka mit seinem Text *In der Strafkolonie*, der die Haut als Ort von Zeichensystemen zeigt, dessen Integrität als Oberfläche verletzt wird, wobei die letzte Zuschreibung von Identitätsmerkmalen mit dem Tod zusammenfällt.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Siehe hierzu Friedensreich Hundertwassers Bild der ‚dritten Haut‘ des Menschen; Pierre Restany: Die Macht der Kunst. Hundertwasser, der Maler-König mit den fünf Häuten. Köln 1998.

<sup>10</sup> Vgl. Benthien: Haut, S. 14, S. 25 ff. Zum kulturhistorisch geprägten Metaphernfeld, zur tropischen Sprechweise über die Haut vgl. außerdem Hannelore Mittag: Die Haut im medizinischen und kulturgeschichtlichen Kontext. Katalog und Aufsätze zu einer Ausstellung in der Universitätsbibliothek Marburg. Marburg 2000, S. 175: „Die Sprache hat die Nähe von Identität, Selbstbewußtsein und eigener Haut bewahrt.“

<sup>11</sup> Vgl. Benthien: Haut, S. 17.

<sup>12</sup> <http://parapluie.de/archiv/haut/dermatographie>, zuletzt aufgerufen am 30.05.2013.

Des Weiteren kann Haut als Medium von Historie erscheinen, wie Thomas Hettche in seinem 1995 veröffentlichten Roman *Nox*<sup>13</sup> zeigt, der das historische Ereignis der Maueröffnung zwischen Ost und West mit Hautbildern verknüpft. Auf ähnliche Weise verfährt Christoph Hein in seiner 1982 erschienenen Novelle *Der fremde Freund/Drachenblut*, in der er die Haut der Protagonistin metaphorisch erweitert. Dieser Text, der die fortschreitende existentielle Entfremdung einer jungen Ärztin von sich selbst verhandelt, operiert, wenn auch vielleicht nicht unmittelbar ersichtlich, an mehreren Stellen mit der Hautmetapher und schöpft die Symbolik wie Ambivalenz der Empfindlichkeit und Verletzbarkeit der Haut aus. Hein verknüpft in seinem Text Identität, Erinnerung und Haut. Die Protagonistin Claudia ist Ärztin und kommt, auch wenn sie nicht als Dermatologin arbeitet, vor allem mit kranker Haut in Berührung. Sie selbst strebt nach einer nicht verletzbaren, gedächtnislosen Haut(hülle), die Schutz vor äußeren Reizen bietet und zur alles abweisenden Abwehrschicht instrumentalisiert wird. Doch trotz aller Abschottung ist Claudia dünnhäutig. Unter einem Panzer von Drachenhaut, unter ihrem vermeintlich ‚dicken Fell‘ können ihr zwar physische Verwundungen wenig anhaben, die großflächigen seelischen Wunden können jedoch nicht heilen, da die subkutanen Ablagerungen aus Schmerz und Enttäuschung nicht abgetragen werden. Die Haut dient als Projektionsfläche des eigenen Körperbildes und zeigt über den Prozess der Entfremdung eine massive Auflösung von Subjektidentität. Claudia versagt sich jegliche Gefühlsregung und verschreibt sich dem Mythos der Unverletzlichkeit, der ihr vorspiegelt, das Bad im Blut der Selbstverleugnung mache sie resistent gegenüber sämtlichen äußeren Negativeinflüssen.<sup>14</sup> Diesen Selbstbetrug kann sie nicht entlarven, da sie in sich eingemauert bleibt, ohne ihre Haut atmen zu lassen, woran sie, zumindest psychisch, zugrunde geht: „Ich bin auf alles eingerichtet, ich

<sup>13</sup> Thomas Hettche: *Nox*. Frankfurt am Main 2005.

<sup>14</sup> Hier orientiert sich Claudia an Siegfried in der Nibelungensage, der im Blut des besiegt feindlichen Drachen badete. Aber sie übersieht, dass selbst Siegfried – wie auch Achill, dessen Ferse verletzlich ist und ihn letztlich als Menschen ausweist – eine Körperstelle aufweist, die während des Badens von einem Lindenblatt bedeckt wurde, an der er verwundbar bleibt.



bin gegen alles gewappnet, mich wird nichts mehr verletzen. Ich bin unverletzlich geworden. Ich habe in Drachenblut gebadet, und kein Lindenblatt ließ mich irgendwo schutzlos. Aus dieser Haut komme ich nicht mehr heraus. In meiner unverletzbaren Hülle werde ich krepieren [...].<sup>15</sup>

Darüber hinaus hält das Hautmotiv gesellschaftspolitische Implikationen bereit. Wenn Claudia sagt, „Meine undurchlässige Haut ist meine feste Burg“,<sup>16</sup> setzt sie ihr Ich in Korrelation mit der die DDR nach außen abriegelnden Mauer, die den Konflikt des Isolation und Entfremdung ausgelieferten Ich symbolisiert. Und doch konnte besagte Grenzbefestigung den Zusammenbruch des Systems letztlich nicht verhindern und das hinter dem Mauerwerk Verborgene nicht länger abschotten. Der Fall dieses Schutzwalls zeigt deutlich, dass auch ein mit Hilfe von Stacheldraht und Selbstschussanlagen hermetisch abgedichteter Mikrokosmos stetig wachsendem Druck, der vor allem aus dem Inneren erwächst, nicht standhalten kann, und nach Freiheit, Umbruch und Entgrenzung drängt.<sup>17</sup>

Ebenfalls einen Arzt, diesmal tatsächlich einen Dermatologen, stellt die deutsch-französische Schriftstellerin Sylvie Schenk in ihrem 2011 veröffentlichten Roman *Der Gesang der Haut*<sup>18</sup> in den Fokus der Handlung und entfaltet von ihm ausgehend vor dem Hintergrund der Hautmetapher ein eng verwobenes Figurennetz. Die Haut, der Titel lässt es vermuten, fungiert hier als Leitmotiv, indem auf deren organische wie kultur- und individualpsychologische Funktion verwiesen wird. Die Haut nimmt im Roman, der „die Haut des Menschen [als] das Kom-

<sup>15</sup> Christoph Hein: *Der fremde Freund*. Berlin 1995, S. 209.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Siehe zum Hautmotiv in Heins Novelle *Bärbel Lücke*: Christoph Hein: *Der fremde Freund*. *Drachenblut. Eine Interpretation*. 2. Auflage. München 2002 (= Oldenbourg Interpretationen 38), S. 59–62. Die auf die Zielgruppe von Schülern zugeschnittene, im engeren Sinn nicht wissenschaftliche Interpretation liefert für die Auseinandersetzung mit Haut im literarischen Diskurs an dieser Stelle dennoch einen erwähnenswerten Beitrag, da sie grundlegende Aspekte zur Hautmetapher in Christoph Heins Novelle aufgreift und thematisiert. Siehe weiterhin Burkhart: *Hautgedächtnis*, S. 140 f.

<sup>18</sup> Sylvie Schenk: *Der Gesang der Haut*. Wien 2011.

passgehäuse für viele Richtungen“<sup>19</sup> versteht, als Thema, Metapher, symbolische Fläche und narrativer Knotenpunkt die zentrale Position ein und erweist sich in ihren mannigfaltigen Spielarten als durchlässige Grenze, die zwischenmenschliche Beziehungen spiegelt. Sie ist basales Wahrnehmungsparadigma, das gesellschaftliche Diskurse und subjektive Befindlichkeiten ausschreibt und jene bürgerliche Schutzschicht repräsentiert, deren Oberfläche deformiert wird.<sup>20</sup> Das bürgerliche Lebens- und Liebeskonzept wird auf der Hautfolie verhandelt und erweist sich letztlich als ebenso brüchig und verletzlich wie die Haut selbst. Im Hinblick auf folgende Ausführungen erscheint es nicht zufällig, dass in Schenks Roman das Hautmotiv mit dem Medium Film verknüpft wird – die ehemalige Krankenschwester Moira will einen Dokumentarfilm drehen, der das größte menschliche Organ zum Thema hat.

Haut(Erfahrung) als Experiment und Identitätsmarker – Pedro Almodóvars Film *La piel que habito/Die Haut, in der ich wohne*

„Skin is ‚cultured‘ in the lab, the mind, and the body.“<sup>21</sup>

Filme und insbesondere das Kino sind jene medialen Instanzen, denen es mittels ihrer Bildmacht äußerst nachhaltig gelingt, Gefühle hervor-

<sup>19</sup> Ebd., S. 17f.

<sup>20</sup> Der Verweis, der hier auf Juliane Rytz' Aufsatz zum Leitmotiv Haut in Michael Roes' Roman *Haut des Südens* gemacht wird, kann gleichermaßen für Sylvie Schenks Text gelten. Siehe Juliane Rytz: Die Metaphorik der Haut in Michael Roes' „Haut des Südens“. In: Villigster Werkstatt Interdisziplinarität (Hg.): Haut – Zwischen Innen und Außen. Organ – Fläche – Diskurs. Berlin 2009 (= Villigst Profile. Schriftenreihe des Evangelischen Studienwerks e.V. Villigst 12), S. 57–67.

Siehe zudem Angela Beuerle; Nicole Mehring; Carsten Wergin: Einleitung: Die Haut als organische, symbolische und diskursive Fläche. In: Villigster Werkstatt Interdisziplinarität (Hg.): Haut – Zwischen Innen und Außen. Organ – Fläche – Diskurs. Berlin 2009 (= Villigst Profile. Schriftenreihe des Evangelischen Studienwerks e.V. Villigst 12), S. IX–XVI, hier S. XIII.

<sup>21</sup> Jennifer Tobias: artificial skin. Ingrown and outsourced. In: Ellen Lupton (Hg.): Skin. Surface, Substance + Design. National Design Museum. London 2002, S. 43–53, hier S. 43.

zubringen, diese auszustellen und darüber hinaus ‚unter die Haut zu gehen‘. Diese visuellen Medien erweisen sich in den ihnen inhärenten Möglichkeiten der Naheinstellung als ‚Hautmedien‘ par excellence.<sup>22</sup> Bricht sich der Blick an der Haut, sei es der eigene oder der fremde,<sup>23</sup> wird diese zum Erlebnis, das unmittelbar ästhetisch erfahrbar wird. Dies geschieht nicht zufällig auf der Kinoleinwand, jener wandelbaren visuellen Folie, die sich gewissermaßen als Haut des Films verstehen lässt. Eine Hülle schließt sich um eine weitere Hülle: Haut ist einerseits das Projizierte, andererseits selbst das Ding, auf das sie anhaltend projiziert.<sup>24</sup> Dies lässt sich an unzähligen Filmen unterschiedlicher Genres beobachten, die die Frage nach der Haut stellen, wie pornographische Filme, in denen Haut viel Platz einnimmt, oder Horrorfilme, die veranschaulichen, wie sich der Zustand und die Beschaffenheit von Haut ändern kann.<sup>25</sup>

Einen eindringlichen ‚Hauthorror‘ entwickelt Pedro Almodóvars 2011 erschienener Film mit dem bezeichnenden Titel *La piel que habito/Die Haut, in der ich wohne*, der auf dem 1984 von Thierry Jonquet verfassten Kriminalroman *Mygale*<sup>26</sup> basiert. Im Film des spanischen Regisseurs, der sich in die kulturelle (Haut-)Geschichte einreicht, experimentiert er mit einem gleichermaßen makel- wie empfindungslosen Äußeren ausgestattete plastische Chirurg Robert Ledgard (Antonio Banderas) mit einer künstlichen, der menschlichen überlegenen Haut. In Erinnerung an seine Ehefrau Gal, die sich das Leben genommen hat,

<sup>22</sup> Vgl. Beuerle; Mehring; Wergin: Fläche, S. XIII.

<sup>23</sup> Thomas Koebner: In der Haut der anderen. Männer als Frauen – Frauen als Männer. In: Christine Ruffert, Irmbert Schenk u. a. (Hg.): *Wo/Man. Kino und Identität*. Berlin 2003, S. 45-64, hier S. 45.

<sup>24</sup> Zur assoziativen Verknüpfung von Leinwand mit der Taktilität der Haut vgl. Laura U. Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham/London 2000. Hier drängt sich weiterhin die Assoziation zu einer spezifischen Charakterisierung von Oberflächenbeschaffenheit auf, verwendet man den Begriff Film doch ebenso als Synonym für Überzug, Belag, Ablagerung, Kruste, Schicht etc.

<sup>25</sup> Siehe hierzu Beuerle; Mehring; Wergin: Fläche, S. XIII.

<sup>26</sup> Thierry Jonquet: *Mygale*. Paris 1984. Im Roman spielt das Hautthema keine Rolle und wird lediglich in der filmischen Inszenierung hinzugefügt, was wiederum für die visuelle Kraft spricht, die von der Haut als cineastischem Thema ausgeht.

nachdem sie bei einem Autounfall durch schwerwiegende Verbrennungen bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden war, forscht er mit kühl-analytischem Blick, ohne die Grenzen der Forschung zu beachten, an einer robusten Haut. In seiner Villa hält er eine außergewöhnlich schöne junge Frau namens Vera (Elena Anaya) fest, der er jeglichen Kontakt zur Außenwelt versagt, um an ihr einen bizarren Retributionsakt vorzunehmen. Haut wird hier als Projektionsfläche von Identität bildmächtig signifikant und von Almodóvar als jene ereignisreiche Ober- bzw. Grenzfläche inszeniert, über die die Frage nach der Stabilität von Identität verhandelt wird. So operiert die Handlung neben der menschlichen Haut von Beginn an mit jenen zweiten, dritten, vierten, fünften Häuten, mit denen sich der Mensch in seiner kulturellen Wesenheit umgibt, und variiert bzw. metaphorisiert bei nahezu jeder sich bietenden Gelegenheit das Thema Haut. So zerschneidet beispielsweise Vera/Vicente die ihr/ihm zugeordneten Kleider und saugt die Fetzen auf, spielt Hauttransplantation im Kleinen nach, indem sie/er in Tradition der Künstlerin Louise Bourgeois Puppen gestaltet. Zeca, Ledgards unerkannter Bruder, versteckt seine Haut hinter einer Tigermaskerade und entblößt sein Hinterteil, um ein auffälliges Hautmal zu enthüllen, das der Wiedererkennung des Sohnes durch die Mutter dient. Vicentes Mutter hingegen besitzt eine Modeboutique, in der sie ‚zweite Häute‘ drapiert und verkauft. Neben zahlreichen Close-Ups auf die Haut schmücken Monitore, Plasmabildschirme und Leinwände in Form von großflächigen Gemälden, u. a. von Tizian,<sup>27</sup> Ledgards Villa und lenken den Blick des Betrachters auf viel nackte Haut. Der Film, wie Almodóvars Werke<sup>28</sup> überhaupt, radikalisiert vermeintlich feststehende Geschlechterrollen, zeigt diese als nicht konstante Größen und hinterfragt deren kulturelle

<sup>27</sup> Zu Tizians gemalter Körperlichkeit und seiner Gestaltung von Haut als zentralem Gegenstand vgl. Daniela Bohde: *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*. Emsdetten/Berlin 2002; Daniela Bohde: „Le tinte delle carni“. Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunstraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts. In: Dies. u. Mechthild Fend (Hg.): *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*. Berlin 2007, S. 41–63.

<sup>28</sup> Exemplarisch zu Pedro Almodóvars Filmografie vgl. Fran A. Zurián u. Carmen Vázquez Varela (Hg.): *el cine como pasión. Actas des Congreso Internacional ‚Pedro Almodóvar‘*. Cuenca 2005.

Repräsentation, indem er Dichotomien wie Schöpfer/Geschöpf oder Mann/Frau aufbricht bzw. umkehrt und sich einschreibt in das Unsichtbare, das im Subkutanen liegt. Erst im Laufe der aus mehreren (Haut-) Schichten aufgebauten Filmhandlung kristallisiert sich heraus, dass Ledgard sich dem ihm ausgelieferten Geschöpf nicht nur auf der Hautebene bemächtigt, sondern in weitere bestehende natürliche Mechanismen eingreift – war doch Vera vor ihrem Aufenthalt in der Villa des Chirurgen noch Vicente. Die Transgenese<sup>29</sup> geht Ledgard nicht weit genug: Er verändert nicht nur die Körperoberfläche, sondern verletzt auch die Integrität des Körpers, indem er die bisher zugeschriebene Geschlechtskategorisierung umformt (Stichwort: Vaginoplastik), somit den Kern sexueller Identität freilegt und das bisher geltende subjektive Selbstverständnis zu dekonstruieren versucht. Die schöpferische Arbeit erfolgt also nicht nur an, sondern vor allem auch unter der Haut! „Der Film zeigt: Das Geschlecht materialisiert sich durch Operationen am Körper, die sich fortsetzen in die Darstellung des Geschlechts: Die Haut, die wie ein Kleid, ein *bodysuit*, getragen wird, formt sich, setzt sich um in Geschlechtsmerkmale.“<sup>30</sup>

Nicht nur Vicentes einst homogene männliche Haut wird aufgebrochen und zerstört, um in eine neue Hülle mit veränderter Aura transformiert zu werden, sondern auch seine bisherige Identität wird mit dem Moment der gewaltsamen Manipulation aufgesprengt. Vicentes Schutzhülle wird verletzt, missbraucht, als lebendige Leinwand instrumentalisiert und mit Schnittmustern übersät,<sup>31</sup> zurückbleibt „Vera mit

<sup>29</sup> Transgenese betrifft den Eingriff in die physische Materialität der Haut und umfasst hier eine Reihe von Techniken des Gentransfers mit dem Ziel, isolierte genetische Informationen aus einer Schweinezelle in das Genom eines menschlichen Organismus zu transferieren.

<sup>30</sup> Hannelore Bublitz: Der Körper, das Gefängnis des Geschlechts. Biopolitik, Sexualität und Geschlecht. In: Eva Sänger u. Malaika Rödel (Hg.): Biopolitik und Geschlecht. Zur Regulierung des Lebendigen. Münster 2012, S. 200–219, hier S. 206; Herv. im Original.

<sup>31</sup> Pedro Almodóvar: Die Haut, in der ich wohne. München. Universum Film 2012, siehe Filmausschnitt 12:06–16:05.

einer Art Landkarte von Narben auf ihrem Körper“.<sup>32</sup> Aus diesem zwischen Materie und Kultur befindlichen Spannungsfeld prallt die mit Intimität aufgeladene hochverletzliche Gefahrenzone Haut auf den Schöpfungswillen Ledgards. Dieser ersetzt Natürliches durch ein funktionstüchtigeres Äquivalent aus der Retorte,<sup>33</sup> um seine Spezies zu perfektionieren, anatomische Gegebenheiten abzuändern und aus einem Mann eine Frau zu formen, die nicht zuletzt aufgrund ihrer makellosen Hauthülle ‚natürlich‘ erscheint. Der Schönheitschirurg und Hautspezialist richtet seinen analytischen Blick auf die von ihm erschaffene transgene Haut, auf das nach bestimmten Wünschen entworfene, patentierte, im Sinne des Schöpfers perfekte Lebewesen,<sup>34</sup> dem er sich gewissermaßen ‚mit Haut und Haaren‘ zu bemächtigen versucht. Vera/Vicente drückt das so aus: „Ich bin für dich maßgeschneidert. Ich gehöre dir.“<sup>35</sup> Vicentes Geschlechtsidentität, die immer auch mit anderen Identitäten verknüpft ist,<sup>36</sup> wird gewaltsam vor allem durch die zwanghaft herbeigeführte Geschlechtsumwandlung, aber nicht zuletzt auch über die Hauttransplantation aufgebrochen. Veras/Vicentes ‚Inneres‘ wird Ledgard nur über die Haut zugänglich, zum einen über aggressive Berührung, wie sie in der Operation der Geschlechtsumwandlung erfolgt, zum anderen als libidinös aufgeladene Kontaktfläche, die zum Ort sexueller Hingabe wird. Ledgard erreicht Vera/Vicente über die Haut, die als Körpergrenze statt des Eigentlichen angeblickt und be-

<sup>32</sup> So beschreibt es Pedro Almodóvar im Interview, siehe [www.dradio.de/dlf/sendungen/corso/1583897](http://www.dradio.de/dlf/sendungen/corso/1583897), zuletzt aufgerufen am 05.06.2013.

<sup>33</sup> Siehe sogenanntes Tissue Engineering, <http://www.faz.net/aktuell/wissen/medizin/tissue-engineering-kuenstliche-haut-von-der-stange-11736372.html>, zuletzt aufgerufen am 30.05.2013.

<sup>34</sup> Siehe hierzu Gernot Böhme: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 1992, S. 111 (= es 1680).

<sup>35</sup> Almodóvar, 20:09–20:13.

<sup>36</sup> Jede Art von Identität hat immer mit anderen zu tun. Siehe hierzu Josep Lluís Fecé Gómez: *Transgression der Frau-Mann-Polarität. Das Kino des Pedro Almodóvar im Kontext Spaniens von Franco bis heute*. In: Christine Ruffert, Irmbert Schenk u. a. (Hg.): *Wo/Man. Kino und Identität*. Berlin 2003, S. 101–114, hier S. 101.

rührt wird, da nur sie zugänglich ist<sup>37</sup> und vermeintliche Nähe zwischen dem Eigenen und dem Anderen herstellt. Es wird also nicht nur die Haut fremd- statt selbstbestimmt, auch an Vicentes Identität wird ‚herumgeschnippelt‘. Denn mit der neuen Haut geht zugleich eine veränderte Geschlechtlichkeit einher, das heißt die Frauwerdung verläuft nicht zuletzt über die Haut, die ihre semiotische Eindeutigkeit verloren hat und zur verklausulierten Fläche, zum Zeichen- und Kommunikationsmedium einer neuen Geschlechtszuschreibung wird. Die Codierung von Weiblichkeit findet gewissermaßen auf der Haut statt, die von Männlichkeit darunter.<sup>38</sup> Der gehäutete, mit einer Replikation von Haut aus Genen von Menschen und Schweinen neubespannte Mann hat zumindest den offensichtlichen Zeichen der Geschlechtszugehörigkeit zufolge jegliche Attribute der Maskulinität eingebüßt. Nach der gewaltsamen Häutung bleibt jedoch keine geschundene Oberfläche, sondern eine makellose Haut, die als Projektionsfläche neu entworfener Weiblichkeit installiert wird: Um eine Frau ‚gebären‘ zu können, muss ein Mann sterben. Rein äußerlich sind die immanenten Defekte nicht zu erkennen, vielmehr bietet die transgene Haut verstärkten Schutz, ist resistent gegen Schmerz und Insektenstiche und hält auch Selbstverstümmelungen sowie einem Selbstmordversuch Veras/Vicentes stand, die/der versucht, sich die Kehle durchzuschneiden – ein Zeichen dafür, dass das im Inneren befindliche Ich im Gegensatz zur sichtbaren Außenhaut umso fragiler und dünnhäutiger ist. Auch Ledgards Feststellung „Deine Haut ist viel zarter, als ich dachte“,<sup>39</sup> spiegelt die Verletzbarkeit und Brüchigkeit des unter der idealen Haut befindlichen eigentlichen Ich. Diese vermeintlich identitätsstiftende Hülle ist also trotz ihrer äußeren Perfektion innwendig hochgradig perforiert.

An und auf der Haut und durch sie hindurch in beide Richtungen findet ein Grenzgeschehen statt. Sie ist Projektionsfläche, eröffnet einen dahinter liegenden Projektionsraum. Sie hält zusammen durch diese Vorgänge

<sup>37</sup> Vgl. Claudia Benthien: Das Haut-Ich und die Literatur. Körperbilder der Dichterin Sylvia Plath. In: Burkhard Brosig u. Uwe Gieler (Hg.): Die Haut als psychische Hülle. Gießen 2004, S. 209–238, hier S. 210. Weiterhin Benthien: Haut, S. 43.

<sup>38</sup> Benthien: Haut, S. 100.

<sup>39</sup> Almodóvar, 9:23–9:25.

und dient so sowohl der Präsentation nach außen als auch als Einschreibungsfläche. Sie erscheint prekär. Von der Haut lösen sich Teile ab: Schuppen und Krusten. Sie ist Ort der Selbstbeherrschung und wird für diese zu einer Herausforderung. Sie ist Schauplatz des Masochismus, aber auch des Sadismus [...] und sie ist Schauplatz der Kultivierung der Aggressivität. Wenn der Körper Austragungsort gesellschaftlicher Diskurse und Machtverhältnisse, ein Kampfplatz ist, dann ist die Haut insbesondere und im wörtlichen Sinn ein solcher Schauplatz.<sup>40</sup>

Ledgard konstruiert eine Frau nach seinen Maßstäben, die er Vera Cruz nennt – lateinisch die ‚Wahre‘, die wahrhaftig ein schweres Kreuz zu tragen hat –, und inszeniert sich in diesem Schöpfungsakt wiederum selbst.<sup>41</sup> Vera/Vicente wird als Inkarnation aggressiver Schöpfungsphantasien zum Austragungsort von Macht und Rache. Die Kraft, die Ledgard antreibt, ist neben ungezügelterm Forscherdrang die Rache an Vicente, der versucht hat, Ledgards psychisch labile Tochter Norma zu vergewaltigen. Diese jedoch identifiziert ihren Vater, der sich mit dem Vorwurf konfrontiert sieht, seine ihm obliegende Schutzfunktion vernachlässigt zu haben, mit dem Vergewaltiger. Norma, die sich bezeichnenderweise nackt am wohlsten fühlt und keine Kleidung auf der Haut ertragen kann, distanziert sich völlig von ihrer (paternalen) Umwelt, verfällt dem Wahnsinn und nimmt sich wie schon ihre Mutter durch einen Sprung aus dem Fenster das Leben. Die Rache, die daraufhin der Vater übt, wird zum integralen Bestandteil des medialen (Haut-)Diskurses. Die Nähe und Intimität zwischen Vater und Tochter wird durch einen übergriffigen ‚Dritten‘ gewaltsam aufgebrochen und der der Tochter zugefügte Schaden soll in spiegelbildlicher Rache vergolten werden. Hieraus entfaltet sich die implodierende Dynamik der Handlung: Ledgard handelt doppelt motiviert aus einer Art Selbsterhaltungsstrategie und Forscherdrang heraus, die ihn dazu treiben, die Unantastbarkeit der Tochter posthum wiederherzustellen und sich selbst als behütender Vater zu rezosialisieren. Im Rachemotiv findet die Vaterliebe zur Tochter

<sup>40</sup> Karl-Josef Pazzini: Haut. Berührungssehnsucht und Juckreiz. In: Claudia Benthien u. Christoph Wulf (Hg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 153–173, hier S. 158.

<sup>41</sup> Zur Machtposition und Selbstinszenierung von Schönheitschirurgen vgl. Angelica Ensel: Nach seinem Bilde. Schönheitschirurgie und Schöpfungsphantasien in der westlichen Medizin. Bern 1996, u. a. S. 33.



mit Mitteln der Gewalt ihre Fortsetzung. Ledgard distanziert sich in seinem illegitimen Rachevorhaben jedoch von gesetzlich gebilligter Bestrafung und bedient sich statt öffentlich organisierter Rechtsprechung der privaten Rache, indem er versucht, den Tochterverlust sowie die Herabsetzung seines väterlichen Selbst durch absolute äußere Kontrolle über die in Weiblichkeit umgewandelte, ehemals tochterbedrohende Männlichkeit zu korrigieren. Ledgards voyeuristischer, obsessiver Blick – er überwacht Vera/Vicente per Video – bricht sich am weiblichen Objekt, das die geschlechtsspezifische Identität in einem auferlegten Sozialisationsprozess bekräftigen muss. Der gewaltsame Übergriff Vicentes auf Norma kann konsequenterweise nur mit Mitteln der Gewalt vergolten werden: Dem mutmaßlichen Vergewaltiger geht es ‚ans Leder‘, was für die Haut an sich und darüber hinaus für den Menschen insgesamt steht. Über die Transplantation einer präparierten, im Labor erzeugten weiblichen (Plastik-)Haut wird ihm ein bestimmtes Körpergefühl aufgezwungen. Vera/Vicente trägt Robert unter der Haut. Er nimmt die Männlichkeit zurück, verankert sich über die Haut im Selbst seines Opfers, dessen Identität er bis zur Unkenntlichkeit zu verformen versucht – „[...] weil du mich unter der Haut hast. Nicht mehr vor Dir, als jemand, von dem Du den Blick abwenden, dessen Annäherungsversuche Du zurückweisen kannst, Dein Objekt, sondern in Dir [...]“. <sup>42</sup>

Der maskuline Übergriff Vicentes und gleichermaßen der von der Tochter angenommene des Vaters wird durch Weiblichkeit im Rahmen einer operativen Zwangsgeschlechtsumwandlung geahndet, die den jungen Mann gewaltsam aus bestehenden Bindungen herauslöst und ihn radikal von sich selbst entfremdet. Demaskulinisierung bzw. Zwangsfeminisierung wird zur ‚einschneidenden‘ metamorphischen Maßnahme. <sup>43</sup> Der Neuentwurf, der Männlichkeit als körperliches Entstelltsein ‚berichtigt‘, wird aufgrund einer massiven Grenzüberschreitung realisiert. Nicht, so wäre es zu erwarten, das Leiden am Ge-

<sup>42</sup> Jacques Derrida: Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. 1. Lieferung. 2. Auflage. Berlin 1989, S. 76f.

<sup>43</sup> Vgl. hierzu Claudia Benthien's Ausführungen zu Sylvia Plaths Lyrik, in der Häutung als zentrale Metapher des Rollenwechsels bzw. der Fragilität des Ichs dargestellt wird, vgl. Benthien: Körperbilder Sylvia Plath, S. 220.

schlechtskörper, sondern das Tochterleiden liefert hierfür den Anlass. Die Wiederherstellungschirurgie, die gemeinhin ihrer Intention gemäß zu einer Stärkung des Selbst beitragen soll, wird zur Deindividuationschirurgie. Die künstlich erschaffene, empfindungsresistente Haut umhüllt einen artifiziellen, zum Objekt degradierten, geschundenen Körper, dessen Kern aufgespalten ist in ein erzeugtes und authentisches Ich – in ein Ich auf der Haut und eines unter der Haut. Daher muss Vera/Vicente einen Weg finden, sich ihrer/seiner permanent selbst zu vergewissern. Sie/Er wirkt der Entpersonalisierung entgegen, indem sie „respiro“/„ich atme“ an die Wand schreibt und entblößte weibliche Körper zeichnet, deren Köpfe als Haus darstellt sind. Das Haus als weitere Hülle ersetzt bzw. verhüllt das Antlitz, was darauf schließen lässt, dass der Geist noch eine Heimat hat, der Körper hingegen nicht mehr.<sup>44</sup> Die Haut als Oberfläche des seelischen Apparates umschließt jenen bewohnbaren Raum, der das Subjekt beherbergt und markiert zwar unweigerlich sowohl soziale Identität als auch Integrität, verbirgt jedoch, dass das Innere von äußerer Zuschreibung isoliert bleibt. Um dies auszugleichen, wählt Vera/Vicente eine weitere Strategie der Selbstvergewisserung und beschäftigt sich mit Yoga, was dabei hilft, jenseits verletzlicher Haut jenen Ort, der unzerstörbar und für andere unerreichbar ist, zu bewahren. Das eigentliche Ich verbirgt sich im Inneren des in die zweite Haut eines hautengen zunächst schwarzen, dann hautfarbenen Ganzkörperanzugs gezwängten, in ästhetischen Posen hingestreckten Körpers.

„Jeder Mensch hat einen Ort, an dem er Zuflucht suchen kann. Und dieser Ort ist tief in euerm Inneren. Es ist der Ort, zu dem niemand anderes Zugang hat. Ein Ort, den niemand besiegen und niemand zerstören kann. [...] Man darf [...] nicht die äußere mit der inneren Haltung wechseln.“<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang den semantischen Zusammenhang von Haut und Haus, <http://www.hautgedaechtnis.de/pdf/KulturgeschHaut.pdf>, zuletzt aufgerufen am 30.05.2013. Vgl. weiterhin zu Haut-Haus-Analogien Claudia Benthien: *Im Leibe wohnen. Literarische Imagologie und historische Anthropologie der Haut*. Berlin 1998 (= Körper, Zeichen, Kultur 4), S. 47–58 sowie Benthien: *Haut*, v. a. S. 33 ff.

<sup>45</sup> Dies sind die Worte der Yoga-Trainerin, die Vera/Vicente im Fernsehen betrachtet (Almodóvar, 1:27:42–1:28:25).

Vera/Vicente ist von zahlreichen Häuten (transgener Haut, Ganzkörperanzügen, Designerkleidern oder Ledgards Anwesen *El Cigarral* etc.) umschlossen. Da Vera/Vicente sich nicht aus diesen engen Hautgefängnissen befreien kann und ihr/ihm ein körperlicher Neubeginn verwehrt bleibt, ist es nur konsequent, dass am Ende die Haut des ‚Hautschöpfers‘ ebenso perforiert wird und Vicente/Vera dies ebenso radikal wie uneinholbar tut wie Ledgard. Statt der konstitutiven Kraft des von Robert erwarteten sexuellen Akts ereilt ihn daher ein Pistolenschuss. Robert Ledgards diametral gespaltene Persönlichkeit erweist sich als hochgradig instabil und findet den endgültigen Zusammenbruch im Tod, jenem Moment, in dem sich seine Rache pervertiert. Die verwandten anthropologischen Konstanten Sexualität und Gewalt treten zutage und münden in Ledgards Tod, der für Vera/Vicente – anders als für Robert selbst – die lang ersehnte Erleichterung bedeutet. Vera/Vicente erschießt Robert, das Geschöpf eliminiert seinen Schöpfer, hinterlässt eine tote, funktionslos gewordene Hautoberfläche, um weiterexistieren zu können. Da Veras/Vicentes Haut nicht mehr zur Bekräftigung von Identität taugt, muss sie/er sich am Ende selbst begründen und dem urtümlichen Ich Ausdruck verleihen, indem sie/er sich in der deutlichen Namensnennung seiner/ihrer selbst vergewissert: „Ich bin Vicente“.<sup>46</sup> Hier tritt das eigentliche Ich zutage, das sich unter der Haut befindet, die einerseits Gefängnis, andererseits überwindbare Barriere ist. Geist und Körper differieren, Vera/Vicente ist in ein erzeugtes und authentisches Selbst aufgespalten, das sich unverwechselbaren Ausdruck verleiht und darin über den zum Objekt degradierten Körper hinausweist. Veras/Vicentes Körperhülle ist nur ein Alter Ego mit dem Charakter einer textilen Zwangsjacke, unter der die eigentliche Substanz verborgen und unzugänglich bleibt.<sup>47</sup> Die Haut, in der wir alle wohnen, ist also letztlich viel mehr als ein physiologisches Organ, ist sie doch ein kulturell prekärer Ort der Herausforderung, hinter dessen scheinbar untrüglicher Oberfläche vielleicht schon die Würmer bohren.

<sup>46</sup> Almodóvar, 1:48:54–1:48:57.

<sup>47</sup> Das blumenbedruckte Kleid, jene die erste verdeckende zweite Hülle, die sie als Vera trägt, stammt aus der Boutique der Mutter und dient letztlich als Erkennungsmerkmal, das sie als Vicente ausweist.

FRANK WEIHER  
(Düsseldorf)

### **Die Kastration des Pfählers. Über Dracula und Twilight**

*Ach, wen vermögen  
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Men-  
schen nicht,  
und die findigen Tiere merken es schon,  
daß wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind  
in der gedeuteten Welt.*

*Rainer Maria Rilke: Duineser Elegie*

Bram Stokers berühmter, wohl aber kaum gelesener Roman *Dracula* bildet die wahrscheinlich genaueste und subtilste Medienanalyse der Weltliteratur. Wie so oft ist auch in diesem Fall das ‚Wissen der Literatur‘ der medien- und kulturtheoretischen Nachbereitung, die in den hundert Jahren folgte, im Vorfeld bereits überlegen. Selbst Friedrich Kittlers glänzender Essay *Draculas Vermächtnis* von 1982<sup>1</sup> kommt über gewisse Strecken nicht über den rein positivistischen Befund hinaus, da in *Dracula* einiges vielleicht doch zu offensichtlich, zu eindeutig dargestellt ist.

Moderne Medien der Informationsübermittlung stehen in Stokers Roman dem Fleisch und Blut von jungen Frauen, der Gier des Vampirfürsten, dem Wiedergängertum und der sexuellen Ekstase gegenüber. Die moderne Informationsgesellschaft der reinen Vernunft, samt ihrem Logozentrismus, trifft im Bild der Untoten auf das Verdrängte der menschlichen Psyche. Geldwirtschaft trifft auf Blutgier, Bürgertum auf

<sup>1</sup> Vgl. Friedrich Kittler: *Draculas Vermächtnis*. In: Ders.: *Draculas Vermächtnis*. Technische Schriften. Leipzig 1993, S. 11-57. Auch wenn der Band nicht auf eine spätere Überarbeitung des Eingangs-Essays hinweist und ihn mit Berkeley, 22. März 1982 datiert, muss diese stattgefunden haben, da Kittler auf Seite 56 Coppolas *Bram Stoker's Dracula* von 1992 erwähnt.

Adel, Phallokratismus auf Emanzipation weiblicher Sexualität. Wer im Äquivalenzsystem des Geldes, das London dominiert, vergessen hat, dass er Teil eines gewaltigen Sublimierungsaktes ist, der auf Domestizierung beruht, wird vom rumänischen Grafen ans Blutopfer erinnert.

*Dracula* bildet somit ein motivisches Geflecht aus Zeichen-, Symbol-, Wort-, Informationssemantiken auf der einen und Blut-, Fleisch- und Sexualitätsnarratologien auf der anderen Seite, in deren Mitte interessanterweise der literarische Text – Stokers Roman wie auch Literatur per se – steht.

In der *Dialektik der Aufklärung* postulieren Horkheimer und Adorno: „Die Geschichte der Zivilisation ist die Geschichte der Introversion des Opfers.“<sup>2</sup> Mit Blick auf die monotheistischen Religionen steht diese Introversion im zeichen-, symbol- und medientheoretischen Kontext, der für *Dracula* bedeutsam ist.

Die Opferentwicklung der Religionen vollzog sich vom Menschenopfer zum Tieropfer zum symbolischen Opfer. Abraham sollte seinen Sohn Isaak opfern und als er dies bereitwillig tat und das Messer auf seinen Sohn richtete, erschien ein Hammel, den Abraham an Stelle des Kindes opfern sollte. Das Tieropfer wurde somit zur Ersatzhandlung der eigentlichen Menschenopferung. Das ist die zentrale Stelle der Monotheismen. Das Christentum setzt nun an die Stelle des Tieropfers wieder ein Menschenopfer, die Kreuzigung Jesu. Allerdings stellt dies keinen Rückschritt zur Menschenopferung dar, denn nur der Einzige, eben der, der Gottes Sohn ist, wird geopfert und ist, da er hinwegnimmt die Sünde der Welt, das einzige und letzte Opfer. Dieser letzten Opferung wird im Abendmahl durch Wein statt Blut und Brot statt Fleisch lediglich symbolisch gedacht. An die Stelle des Primären tritt das Sekundäre, als welches man das Symbol erkennen muss. Über den Wein zu sagen: Dies ist mein Blut; und über das Brot zu sagen: Dies ist mein Fleisch, verweist ja darauf, dass beides weder Blut noch Fleisch ist.

Einzig der Evangelist Johannes verwendet Brot und Wein nicht als Symbole für Fleisch und Blut, sondern lässt Jesus sagen: „Werdet ihr nicht essen das Fleisch des Menschensohnes und trinken sein Blut, so

<sup>2</sup> Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/M. 2005, S. 62.

habt ihr kein Leben in euch. Wer mein Fleisch isset und trinket mein Blut, der hat das ewige Leben, und ich werde ihn am Jüngsten Tag auf-erwecken.“<sup>3</sup>

Wie sehr sich die Kirche auch um eine symbolische Interpretation dieser Verse bemühte, ihre Buchstäblichkeit bleibt letztlich doch von schneidender Schärfe. Was im Eingedenken des Abendmahls, durch symbolische und mediale Mittler zwischen Transzendenz und Immanenz, durch Sekundäres also, primär als Jenseitiges erscheint, erhält bei Johannes eine bezeichnend weltliche Färbung. So erkennt schon Paulus völlig zu Recht, dass der Kreuzestod Jesu, die Opferung des Gottes selbst, „den Juden ein Ärgernis, den Griechen eine Torheit“<sup>4</sup> sein musste. Für den jüdischen Glauben trägt der Opfertod, samt seines Eingedenkens, kannibalische Züge. Den Griechen erscheint dieses Glaubensmanifest jenseits der kosmischen Ordnung des Logos, also der Stringenz, als töricht. Im Gegensatz zu Philosophen können messianisch gestimmte Geister auf die Torheit verfallen: „Das Medium ist die Massage.“<sup>5</sup>

### Blutiges Leben

Keine Figur der Weltliteratur oder der „Arbeit am Mythos“<sup>6</sup> verachtet Medien derart wie Graf Dracula. Dabei steht Dracula, durch die Verbindung, die Bram Stoker über den ungarischen Orientalisten und Turkologen Hermann Vámbéry, der als Van Helsing's „Freund Arminius von der Universität zu Budapest“<sup>7</sup> im Roman selbst genannt wird, zum Woiwoden der Walachei Vlad III. Drăculea, genannt Țepeș – Der Pfähler – schafft, in denkbar engstem Bezug zur christlichen Heilslehre. Vlad III. war der legendäre Kämpfer gegen den Einfall der Türken auf

<sup>3</sup> Die Bibel in der Übersetzung Martin Luthers. Joh. 6, 53f.

<sup>4</sup> Ebd. 1. Korinther 1, 23.

<sup>5</sup> Vgl. Marshall McLuhan: *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*. Harmondsworth 1967.

<sup>6</sup> Vgl. Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M. 1979.

<sup>7</sup> Bram Stoker: *Dracula*. Aus dem Englischen von Karl Bruno Leder. Frankfurt/M. 1988, S. 349.

dem Balkan im 15. Jahrhundert, der für seine grausame psychologische Kriegsführung bekannt war.<sup>8</sup> Er stellte ganze Wälder gepfählter Menschen, politischer wie Kriegsgefangener, am Donauufer auf. Die Zahl wird hierbei auf bis zu 40.000 geschätzt. Das demoralisierte die zahlenmäßig weit überlegenen türkischen Truppen, so dass Vlad III. die Islamisierung Europas verhinderte. Hierbei wird ihm eine Lust an Grausamkeit zugeschrieben, die schnell legendär werden sollte. Eine Darstellung aus der Brodoc-Chronik etwa zeigt, wie Drăculea bei einer Massenfählung Wildbret speist, während vor seinem Tisch abgehackte Hände, Glieder und verstümmelte Rumpfe liegen und ein Henker das Beil schwingt.<sup>9</sup> Durch die von Stoker vorgenommene historische Verortung des Vampirs rückt Dracula somit in den Kontext des maßlosen Blutvergießens sowie der souveränen Macht und der willkürlichen Gewaltherrschaft.

Diesen Link spielt 1992 Coppolas Film *Dracula* voll aus. Die ersten Filmsequenzen spielen im walachischen Krieg gegen die Türken im 15. Jahrhundert. Dracula ist auch dort siegreich gegen die Türken, doch diese schicken zu Vlads Frau, Prinzessin Elisabetha, die falsche Nachricht vom Tod ihres Prinzen, so dass sie sich in den Fluss unterhalb der Burg stürzt und sich so das Leben nimmt. Dracula kehrt zu seinem Schloss zurück, in dessen Kapelle die Leiche Elisabethas liegt, ein Priester sagt, dass sie sich als Selbstmörderin um die Erlösung gebracht habe und verflucht sei. Vlad schwört der Kirche und Gott ab, für die er Europa vor dem Islam geschützt hat und prophezeit, dass er vom Tode auferstehen und wiederkehren wird.

Coppolas Film macht somit aus Dracula einen Ahasver, einen ewig Wandernden, der – wie die Helden Richard Wagners – zur Unsterblichkeit verdammt ist. Die Doppelung der Figuren Elisabetha und Mina durch Winona Ryder komplettiert die zeitlose Liebessehnsucht Draculas, in der sich eine wagnersche Erlösungssuche des Helden manifestiert.

„Dracula [...] ist nie der Vampyr Dracula gewesen. Das Blut von Hunnen und Berserkern, das in seinen Adern floß, hat Blut begehrt,

<sup>8</sup> Vgl. Heiko Haumann: *Dracula. Leben und Legende*. München 2011.

<sup>9</sup> Vgl. auch die Darstellung auf einem Holzschnitt von 1500, ebd., S. 52.

aber in einer Ökonomie der Verschwendung und nicht des Mangels.“<sup>10</sup> So plausibel Kittlers Bemerkung fürs Erste klingt, tut sie in gewisser Hinsicht sowohl der historischen Figur Vlads III. als auch dem Vampirfürsten Unrecht; weder betrieb Țepeș eine Ökonomie der Verschwendung, noch lebt Graf Dracula, seiner Gier zum Trotz, eine Ökonomie des Mangels. Sicherlich war Țepeș ein furchtbarer Schlächter und grausamer Despot, aber auf Verschwendung beruhte die Grausamkeit des Aggressors grade nicht, sondern auf Mangel an Truppenkraft und -stärke. Drăculea rüstete mit Blutvergießen und grausamster Brutalität da auf, wo ihm die Streitmächte fehlten. Gerade die zahlenmäßige Übermacht eines Heeres aber ist Ökonomie der Verschwendung, denn für alle Heere gilt: „Sie sind dreitausend, damit sie noch ihrer zweitausend sind, wenn sie bei den Hügeln, den Dörfern anlangen; das ist der Sinn ihrer Menge. Sie sind ein Körper, darauf berechnet, nach großen Ausfällen noch handeln und siegen, den Sieg noch immer mit tausendstimmigem Hurra begrüßen zu können, – ungeachtet derer, die sich vereinzeln, indem sie ausfielen.“<sup>11</sup> Die gepfälten Kriegsoffer am Ufer der Donau machen nur die Grausamkeit des Krieges explizit, die ihm implizit *sui generis* eingeschrieben ist. Dracula ist lediglich der Exhibitionist der Grausamkeit, die andere Herrscher klug und heroisch verbergen. Dracula kann nicht akzeptieren, den zivilisatorischen Deckmantel über die Wahrheit der Dinge zu legen.

So wird nach seiner untoten Wiedergeburt „er, der Uradelige, zum Prototypen des fanatischen Modernitätsverweigerers. Er verwirft alles Sekundäre. Seine Obsession ist das in jeder Weise Primäre: „Blut und Boden. [...] Von Dracula, dem Verächter alles Sekundären, gibt es bezeichnenderweise kein Spiegelbild [und auch keinen Schatten, F. W.<sup>12</sup>].

<sup>10</sup> Kittler: Draculas Vermächtnis, S. 22.

<sup>11</sup> Thomas Mann: Der Zauberberg. Frankfurt/M. 2002, S. 1082.

<sup>12</sup> In Filmen hat Dracula stets einen Schatten; aus filmästhetischen Gründen wurde der Schatten auf der Leinwand ungerne verzichtet; bei Coppola, der auch auf den Schatten nicht verzichten will, führt dieser aber ein Eigenleben, ist gerne etwas später zur Stelle, als sein hierdurch nur noch vermeintlicher Träger oder würgt Jonathan Harker, als Dracula erfährt, dass Mina/Elisabetha dessen Verlobte ist. So ist schließlich der Schatten kein Sekundäres mehr, sondern steht sogar – da er Draculas Hass auf den Neben-



Denn er will ohne die Zweitcodierung leben, um die sich das Abendmahl, das Geld und die neuen Medien flächendeckend sorgen.“<sup>13</sup> Dracula verachtet alles Sekundäre, alle Zeichen, alles Uneigentliche und das, weil er die Sublimierung des Opfers ins Symbolische revidiert.

Genau dies hat Coppola für seinen Dracula erkannt, wie der Prolog des Films deutlich macht. Als Vlad Țepeș vom Priester erfährt, dass seine Prinzessin Elisabetha wegen des Selbstmords von Gott verdammt ist, entsagt er Gott. Er zieht sein Schwert und bohrt es in ein steinernes Kreuz. Und jetzt passiert das Ungeheuerliche: Das Symbol für die Kreuzigung Jesu und somit das Medium, das auf die Heilstat im Eingedenken verweist, blutet aus einer Wunde. Dieses Blut fängt Dracula mit einem goldenen Kelch, eindringliches Symbol für den heiligen Gral, auf und holt so den geopferten Gottessohn aus der sekundären Jenseitigkeit in die primäre Diesseitigkeit zurück.

So ist es auch stringent, dass Jonathan Harker, als er bei Tage einen Streifzug durch das Schloss des Grafen unternimmt, eine Auffälligkeit entdeckt: „Das einzige, was mir auffiel, war ein großer Haufen von Goldstücken, die in einer Ecke lagen – Goldstücke aller Arten, römische, britische, österreichische und ungarische, griechische und türkische; alle aber mit Schmutz bedeckt, als ob sie lange in der Erde gelegen hätten. Keines davon jünger als dreihundert Jahre.“<sup>14</sup> Auch auf das sekundäre Medium Geld legt Dracula im heimischen Transsylvanien keinen Wert, weil eben auch Geld lediglich Dinge äquivalent setzt, auf etwas anderes als sich selbst verweist. Wie Kruzifix, Hostie und Wein ist Geld nur ein Zeichen für etwas anderes.

Draculas Bluttausch steht schon deshalb nicht im Zeichen einer Ökonomie des Mangels, weil an Blut und jungen Frauenhälsen auf der Welt kein Mangel ist. So ist Coppola eben auch darin konsequent, dass das Blut in seinem Film bisweilen in Strömen fließt. Draculas Umgang mit der Ressource, die ihn am Leben hält, kann aber darüber hinaus überhaupt nicht als ökonomisch betrachtet werden, weil Dracula sich

buhler direkt umsetzt – in engem Verhältnis zum Primären, in diesem Fall zum unmittelbaren aggressiven Impuls.

<sup>13</sup> Jochen Hörisch: Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes. Frankfurt/M. 1996, S. 344.

<sup>14</sup> Stoker: *Dracula*, S. 77.

den Zeichen und Äquivalenzsystemen ebenso verweigert wie den Ordnungen und jeder Form des Maßes. War der historische Drăculea maßlos in seiner Grausamkeit, so ist Stokers Dracula maßlos im Blutrausch und Coppolas Dracula maßlos in seiner Liebe; er kann die Gesetze der Kirche, für die er Europa vor dem Islam geschützt hat und die seine Prinzessin verdammen, nicht akzeptieren. Rechte, Rechnen und Rechnungen sind demjenigen fremd, der noch vom Eigentlichen und im Eigentlichen lebt.

Bevor nun der rumänische Fürst im Bug des Schoners Demeter nach London reist, hält Stokers Roman noch einen interessanten literaturtheoretischen Aspekt bereit. Dracula lernt für seine Verhandlungen mit Harker und sein Leben in London Englisch und ist dessen zu Beginn des Romans bereist mächtig in Wort und Schrift. In den nächtlichen Gesprächen mit Harker will Dracula seine Aussprache aus folgendem Grund perfektionieren: „Hier bin ich ein Edelmann! Die einfachen Leute kennen mich, und ich bin ein Herr. Aber als Fremder in einem fremden Land ist man ein Niemand. Es genügt mir, wie alle anderen zu sein, so daß niemand [...] seine Worte unterbricht, wenn er mich sprechen hört: ‚Haha, ein Fremder!‘ Ich bin aber so lange Herr gewesen, daß ich weiter Herr sein möchte, oder zumindest nicht ertragen kann, daß ein anderer mein Herr würde.“<sup>15</sup>

Sprache ist das Medium der Integration schlechthin; und Dracula ein Freund des Buches, denn seine Bibliothek platzt förmlich aus allen Nähten, so dass Harker die einsamen Tage, an denen der Graf schläft, und die frühen Abendstunden, in denen Dracula das Blut der Einheimischen trinkt, lesend und schreibend in der Bibliothek verbringen kann.

Der große Verächter alles Sekundären und der Zeichen verachtet Buch und Schrift nicht – und das ist bemerkenswert. Der Blutsauger ist ein früher Anti-Saussure, der eben begreift, dass Sprache nicht zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem steht und oszilliert, dass Sprache und Schrift nicht Zeichen sind, die auf anderes, eben nicht Gegenwärtiges verweisen, wie Hostie und Kruzifix, sondern dass Sprache und Schrift selbst Textura, Soma und Körper sind; lebendig wie warmes

<sup>15</sup> Ebd., S. 38.

Blut; und so teilt der Sprecher wie der Schreiber „die fließend immer gleiche Reihe belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt.“<sup>16</sup> Rhythmisch wie pulsendes Blut und belebt wie atmendes Fleisch. Das Schreibsystem (vor allem der Literatur) ist kein ‚Aufschreibesystem‘ (Kittler), weil diese nicht Vorhandenes archivierend speichert, sondern sich selbst erst im Akt des Schreibens generiert.<sup>17</sup>

Wie der kalte Untote warmes Blut zum Leben braucht, so sagt er über Literatur: „Diese Gefährten hier‘ – und dabei legte er die Hand auf einige Bücher – ‚sind mir gute Freunde geworden und [...] haben mir viele, viele angenehme Stunden geschenkt.“<sup>18</sup>

Auch Zeichen, die interpretiert werden müssen, verachtet Dracula als Antihermenaut dementsprechend stringent. Es sind die blutleeren Zeichen der Kurzschrift, die Träger reiner Information, die Dracula hasst. Harker verfasst, als ihm seine Gefangenschaft im Schloss deutlich wird, einen Brief an seine Verlobte Mina. „Der Brief an Mina ist in Kurzschrift; ihr habe ich meine Situation geschildert, doch ohne die Schrecken, die vielleicht nur meine Einbildung sind. Sie wäre sicher zu

<sup>16</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Frankfurt/M. 2005, V. 146f.

<sup>17</sup> Kittler geht in seiner Habilitationsschrift *Aufschreibesysteme* (München 1985) zu leichtfertig vom Buch als ehemaligem Leitmedium um 1800 aus, so dass die neuen Speichermedien um 1900 einen markanten Einschnitt für seine Überlegungen bedeuten. Dass Literatur sich nicht dem Speichern von Daten verdankt, im Gegensatz zur Speicherfunktion modernen Medien, sondern immer und lediglich der ästhetischen Inszenierung, gerät hierbei natürlich aus dem Blick. Wenn man, wie Jochen Hörisch (Vgl. Hörisch: *Brot und Wein, Die Poesie des Abendmahls*. Frankfurt/M., 1992, *Kopf oder Zahl und Ende der Vorstellung, Die Poesie der Medien*, Frankfurt/M., 1999), davon ausgeht, dass zum Leitmedium nur bestimmt ist, wovon ausgeschlossen zu sein einer Exkommunikation gleich kommt, so hatte das Buch, zumal die ‚schöne Literatur‘, nie den Status des Leitmediums inne, da kein *homme de lettres* zu sein, nie einen Bruch zwischen Ich und Gesellschaft nach sich zog. Dem Buch gegenüber aber stehen Hörisch zu Folge die Leitmedien Hostie, Geld und elektronische Kommunikation. Dass das Buch eher den Bruch zwischen Ich und Gesellschaft fördert, zeigen, dem bildungsbürgerlichem Ideal zum Trotz und zum Leidwesen, u. a. Don Quixote, Werther und Madame Bovary. (Vgl. Hans-Georg Pott: *Literarische Bildung*, München 1995 und vom Autor: *Poetischer Funke und gekrümmte Existenz*. In: Miriam Albracht u. a. (Hrsg.): *Düsseldorfer Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung*. Bd. I Düsseldorf 2011. S. 163-182. S. 164f.

<sup>18</sup> Stoker: *Dracula*, S. 37.

Tode erschrocken, hätte ich ihr mein Herz ausgeschüttet.“<sup>19</sup> Das Herz, als Zentrum des Blutkreislaufs, findet, ebenso wie der Möglichkeitssinn der Einbildung, der den Kern von Literatur und Kultur bildet, keinen Eingang in die Tinte der Kurzschrift, die blutleer eben nicht mehr atmende Textur ist, sondern kurzer Träger kompakter Information, funktionelles Zeichen mit der Bitte um Rettung – selbst hier aber ist das Medium gerade nicht die Massage. Der Untote verwirft dies in einem Atemzug mit der Theorie vom Tode des Autors. Den Brief in den Händen haltend, geschieht das Unvermeidliche: „Jetzt entdeckte er die ihm fremden Zeichen der Kurzschrift [...]; sein Gesicht verzerrte sich, und seine Augen blitzten vor Zorn; ‚das ist ein abscheuliches Machwerk[.] Er ist nicht unterschrieben. Gut, dann geht er uns auch nichts an.‘ Und damit hielt er Brief und Umschlag in die Flamme der Lampe, bis sie verbrannt waren.“<sup>20</sup> Wo der Urheber fehlt, kann das adlige Ich nicht auf Augenhöhe mit einem Text kommunizieren. Es fehlt der ‚Adel des Geistes‘ (Thomas Mann) und selbst die Aufgabe der Deutung stellt sich nicht mehr.

Die Übersiedelung eines Woiwoden, der in geweihter Heimaterde ruhen muss und sich von Blut ernährt, in das Herz des Kapitalismus kann nicht ohne Folgen für ihn bleiben. Selbst das Innenleben des Vampirs muss sich in London wandeln und dieses wird ans Licht gebracht, als Jonathan Harker in einem Kampf mit dem untoten Grafen sein Kukri-Messer gegen ihn richtet.<sup>21</sup> „Es war ein mächtiger Hieb, und der Graf konnte sich nur durch einen teuflisch schnellen Satz nach rückwärts retten. Eine Sekunde später hätte sich die scharfe Klinge in sein Herz gebohrt. So jedoch schlitze sie lediglich den Mantel auf, und aus dem breiten Riß quollen Bündel von Banknoten und viele Goldmünzen.“<sup>22</sup> Durch das Schlitzen des Messers quillt aus Dracula statt Blut Geld, der untote Wiedergänger ist in der totalkapitalisierten Moderne angekommen.

<sup>19</sup> Ebd., S. 69.

<sup>20</sup> Ebd., S. 69f.

<sup>21</sup> Vgl. zur Analyse und Interpretation dieser Szene auch: Hörisch: Kopf oder Zahl, S. 345.

<sup>22</sup> Stoker: Dracula, S. 440.

War der untote Woiwode in Transsylvanien ein Herr, der es sich leisten konnte, einen Berg Goldmünzen im Kellergewölbe seines Schlosses verstauben zu lassen, so ist er in London unversehens zum Knecht des Geldes geworden. Hieran kann auch das perfekte Beherrschen der englischen Sprache nichts mehr ändern. Die tatsächliche Integration in die Gesellschaft läuft letztlich über die Partizipation am Blutkreislauf des Geldes, und nur unter Preisgabe der autonomen Souveränität. „Ehe Harker [ein zweites Mal, F. W.] zustoßen konnte, tauchte der Graf unter Harkers Arm hindurch, raffte eine Handvoll des auf dem Boden liegenden Geldes auf, rannte quer durch das Zimmer und stürzte sich durch das Fenster. [...] Wir liefen zum Fenster und sahen, wie er unverletzt aufstand.“<sup>23</sup> Die Einführung des Papiergeldes, das eben nicht mehr durch Bodenschätze – eines von Draculas Elementen – gedeckt ist, untergräbt die Souveränität des Adligen. „So sehr michs wundert muß ichs gelten lassen“,<sup>24</sup> sieht sogar der Kaiser selbst in Goethes *Faust* ein.

Gerade weil aber in London das Geld die Welt regiert, braucht der somnambule Wiedergänger einen Wirt; und in der jungen, wiederum adligen Lucy, die ohnehin gerade im Heiratsfieber ist, von drei Freiern umschlichen wird und sich weniger viktorianisch als ihre Freundin Mina benimmt, findet das Primäre ein williges Opfer, das Dracula Hals und Schoß hingibt. Das Weibliche, an Blut und Fruchtbarkeit stärker gebunden als das Männliche – Stoker hat seinen Bachofen gelesen<sup>25</sup> –, versteht sich auf den Vampir besser, zumindest dann, wenn es einer phallokratischen Gesellschaft zum Trotz an eigener Sexualität interessiert ist. Es wird ihr Verlobter sein, der Lucy – nachdem Dracula die Blutstaufer, das vollkommene gegenseitige Austauschen des Körpersaftes, mit ihr vollzogen hat und sie selbst zur wandelnden Untoten geworden ist – den Pfahl durchs Herz stößt und die phallokratische Ordnung wieder herstellt; so symbolisch und postum-pervers das durch Ehe erworbene Recht auf Penetration einlösend.

Stokers *Dracula* besteht ausschließlich aus Tagebucheinträgen, Briefen, Telegrammen, Phonoaufzeichnungen, Zeitungsberichten. Sto-

<sup>23</sup> Ebd., S. 440f.

<sup>24</sup> Goethe: *Faust*, V. 6085.

<sup>25</sup> Vgl. Hörisch: *Kopf oder Zahl*, S. 347.

kers Vorgehen ist hierbei weniger der literarischen Inszenierung im Sinne des Erschaffens von Authentizität geschuldet als dem, wovon der Roman handelt: der Vernichtung des Unheimlichen, Kreatürlichen, sexuell Blutgierigen durch die Kommunikationsmedien moderner Zivilisation. Nur durch medial Archiviertes, durch das Wissen um den Gegner, so schnell und akribisch wie möglich erfasst, kann der Fürst, der nur im Medium der Moderne schlechthin, der Zeit, seinen Widersachern unterlegen ist, vernichtet werden.<sup>26</sup>

Nun hat es mit der Zeit beim Untoten eine spezielle Bewandnis, indem bei ihm und seinen Widersachern zwei unterschiedliche Zeitbegriffe aufeinandertreffen. Nachdem Dracula aus dem Fenster gesprungen ist, ruft er seinen Gegnern zu: „Meine Rache beginnt erst! Ich ver-

<sup>26</sup> Kittler widmet seinen Essay zwei amerikanischen Studentinnen, Lucinda Donelly und Barbara Kotacka, weil sie in einem Seminar darauf verwiesen, dass Dracula nicht endgültig vernichtet würde, da sein Herz nur von Mr. Morris' Jagdmesser, nicht aber durch einen Holzpfahl, durchbohrt würde. Kittler hält hierbei im Nebulösen, dem von Dracula inszenierten Karpatenschneesturm am Ende des Romans nicht unähnlich, ob er ihre Ansicht teilt oder nicht. Fest steht, dass Philologie in der Frage nach Draculas Vernichtung weiter führt als psychoanalytische Spekulation. Diese geht bei Kittler soweit, diese Lesart des Romanschlusses als typisch weiblich zu bezeichnen. (vgl. Kittler: Draculas Vermächtnis, S. 52f.) Hierbei vergisst er allerdings, dass die beiden Studentinnen logische Argumente hervorbrachten, die sie, geschlechtsneutral wie der Logos seinem Wesen nach nun einmal ist, für stringent hielten. Grund ihrer Annahme war der „triumphierende Blick auf Draculas Gesicht“ (ebd., S. 52), der sich bei seiner Ermordung zeige. Von einem solchen ist allerdings bei Stoker nicht die Rede, da es dort „look of peace“ (Bram Stoker: Dracula. London 1966, S. 334) heißt. Des Weiteren ist aber entscheidend, dass der Roman nicht von einem „vorgeschriebenen Pfahl“ (Kittler: Draculas Vermächtnis, S. 52), wie die beiden vermuteten, berichtet: „[E]ine geweihte Kugel, die man in seinen Sarg schießt, tötet ihn endgültig; und was den durch den Körper getriebenen Pfahl angeht, so wissen wir bereits, daß er den letzten Frieden spendet; auch ein abgetrennter Kopf gibt dem Unseligen Ruhe.“ (Stoker: Dracula, S. 349) Eindeutiges Indiz für die endgültige Vernichtung Draculas aber ist das Verschwinden der Verbrennung, die die Hostie auf Mina Harkers Stirn hinterlassen hatte: „Seht doch nur! Der Schnee ist nicht reiner als ihre Stirn. Jetzt ist der Fluch wieder von ihr genommen! Und dann starb dieser edle Mann [Mr. Morris, F. W.] schweigend, mit einem Lächeln auf den Lippen, und hinterließ uns in bitterer Trauer.“ (ebd. S. 540) Durch Draculas Vernichtung ist somit auch seine vampirische Gefolgschaft vernichtet. Entscheidend ist, dass die Frage nach Draculas Vernichtung ohnehin nichts mit seiner „Auferstehung in anderen Diskursen“ (Kittler: Draculas Vermächtnis, S. 52f.) (und was heißt das eigentlich?) zu tun hat, wie Kittler krude mutmaßt.

teile sie über Jahrhunderte, und die Zeit arbeitet für mich!“<sup>27</sup> Als unsterblicher Wiedergänger ist er eben zeitunabhängig. Die durch technische Neuerung gewonnene Zeit seiner Gegenspieler aber arbeitet gegen ihn. Sie sind schneller am Platz als er, weil sie zwischen London, Amsterdam, Budapest und Varna telegraphieren können, die Eisenbahn und nicht mehr die Postkutsche nutzen. Erst als Dracula durch die Blutstufe mit Mina die Gespräche seiner Widersacher belauschen kann, weil nun Mina Medium und somit Mittlerin ist, gewinnt der Graf wieder temporären Vorsprung; doch gegen Telegraphenmast und Lokomotive bietet auch dies dauerhaft keine Chance.

Durch den Wahnsinnigen Renfield, den Vorgänger Harkers bei den Verhandlungen in Transsylvanien, ist *Dracula* auch ein Roman über Krankheit, medizinischen Wahnsinn und Pathologie. Es ist die fixe Idee der puren Unsterblichkeit, von der Renfield besessen ist; Opfer der Vampirladies in Draculas Schloss ist er nicht geworden, dann läge sein manisches Interesse auf einem anderen Gebiet. Er ist ein Zoophag, der von der Idee besessen ist, Fliegen mit Zucker zu füttern und mit Fliegen Spinnen und mit Spinnen Spatzen und mit Spatzen Katzen und mit Katzen sich selbst. Das ist lupenreine Stringenz und Leben als Überleben auf den Punkt gebracht; nur kein Garant für Unsterblichkeit. Allerdings „spricht oder schreibt sich“ dies für den behandelnden Arzt Dr. Seward „leichter in den Phonographen als das ozeanische Gefühl singender Ohren“,<sup>28</sup> die Liebe des Doktors zu Miss Lucy. Aufschreibungssysteme und Diskurse wurden dem Subjekt eben zu keiner Zeit Herr.

So vernichtet der exorbitante technokratische und neumediale Beschleunigungswahn der Jahrhundertwende nicht nur den blutlüsternen Modernitätsverweigerer, sondern zwingt auch das literarische Subjekt der Klassischen Moderne in die Emigration. Mit Prousts Ich-Erzähler, Joyce' *Ulysses*, Musils *Mann ohne Eigenschaften* und Hans Castorp in Thomas Manns *Zauberberg* nehmen auch deshalb vier Neurastheniker „Urlaub vom Leben“.<sup>29</sup> Bücher, auf die auch kalte Untote ihre kalten Hände legen können, bleiben dem „ozeanische[n] Gefühl singender Oh-

<sup>27</sup> Stoker: *Dracula*, S. 441.

<sup>28</sup> Kittler: *Draculas Vermächtnis*, S. 33.

<sup>29</sup> Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg 2008, S. 47.

ren“ treu und machen den Irrwitz der Datenverarbeitung von „Grammophon, Film, Typewriter“ nicht mit.<sup>30</sup>

Kein Phallogkratismus ohne chthonischen Gegenpol und weibliche Unterstützung. Die Männer, mit Dolchen, Pfählen, Hostien und Gewehren bewaffnet, brauchen zur Unterstützung eine flink schreibende Frau, die das gesammelte Material, den Roman also, in der Hälfte sechsmal abtippt und ihn archiviert. Dracula vernichtet ein Exemplar, das er, seiner Logik des Primären folgend, für *das* Exemplar hält, und wähnt sich in Sicherheit, nicht wissend, dass die mediale Kunst der Vervielfältigung in Form der Kopie des Geschriebenen zwischen Primärem und Sekundärem nicht mehr zu unterscheiden braucht, noch weiß. Das Wissen um Dracula ist bereits upgeloadet im sozialen Netzwerk seiner Widersacher.

Da durch Mina das Schreiben aus männlicher Hand in die weibliche übergeht, liegt die Vermutung nahe, dass sich um 1900 ein weibliches Schreiben etabliert; doch der gewaltige Medienwechsel zum Aufbruch des 20. Jahrhunderts verrät den einstmals phallischen Akt des Schreibens mit Feder und Tinte an die Geschlechtslosigkeit von Schreibmaschine und Tastatur – wie Kittler sehr richtig erkennt.<sup>31</sup> So sehr Thomas Mann im Grammophon-Kapitel des *Zauberbergs* noch die Metaphorik von Nadel und Rille bemüht und bedient, die technisierte Moderne, die Zivilisation, gegen die Dracula, der kalte Untote, in Durst nach warmem Blut und sexueller Ekstase so energisch aufbegehrt, sie ist schließlich geschlechtslos geworden, da sie im technokratischen Äquivalenzsystem der sekundären Zeichen die Unterschiede negiert. 93 Jahre nach Stokers Roman wird Judith Butler auch noch das biologische Geschlecht für Zuschreibung erklären.

<sup>30</sup> Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986. Auch aus diesem Grund klafft bis auf Weiteres zwischen Literaturwissenschaft und Medientheorie eine Wunde, dem Kampf zwischen Dracula und Van Helsing nicht unähnlich. Vor allem darin, dass Van Helsing, methodisch fundiert, sich für einen Apostel der modernen Wissenschaft hält, in seinem atavistischen Fanatismus seinem untoten Monstrum aber in nichts nachsteht. Vgl. auch: Rainer M. Köpple: *Der Vampir sind wir*. Salzburg 2010, S. 89-98 (Kapitel *Vernunft und Fanatismus*).

<sup>31</sup> Vgl. Kittler: *Draculas Vermächtnis*, S. 40.



So medienaffin Stokers *Dracula* mit seiner Euphorie für Kurzschrift, Schreibmaschine, Phonograph, Kopistin, Sekretärin und medial archiviertes Wissen auch sein mag, so darf man doch nicht übersehen, dass die Neuen Medien, von denen Stoker so ausgiebig erzählt, nur einen Sinn und Zweck haben, nur ein Ziel verfolgen und dieses auch erreichen: Vernichtung. Ohne den blutsaugenden Dracula, das Unheimliche und Gefährlich-Bestialische aber, bleiben Stokers Figuren so blutleer zurück wie die Protagonisten aus *Don Giovanni*, dem wiederum adligen Gewalttäter. Die Romantik musste auch ihn, auf Kosten von Mozarts eigentlicher Intention, zum Verführer verklären, um die Faszination, die dämonisch von ihm ausgeht, vor sich selbst rechtfertigen zu können.<sup>32</sup>

Das Literarische an Stokers Roman sind nicht die Neuen Medien, sondern der maßlos modernitätsverweigernde Vampir. Er ist der dämonische Nukleus, um den das kosmische Sternbild der zivilisierten und zivilisatorischen Protagonisten kreist, gleichzeitig ist er der Mahlstrom, der das Ich in die Tiefen des Unbewussten zieht. Eindrucksvoll setzt Coppolas Film dies in Szene, wenn die Übergänge zur psychischen Tiefseefahrt, die sein *Dracula* unternimmt, durch das Eintauchen in Pfauenaugen, Tunnel, Grammophontrichter, Gewölbe, Wolfslichter, camera obscura, Absinthgläser, Blutphiolen und Augen markiert werden.

### Infantile Enthaltbarkeit

Ein Aufsatz kann den Entwicklungen des Vampirismus in den letzten hundert Jahren natürlich nicht nachgehen, eine Monographie wie *Der Vampir sind wir*<sup>33</sup> leistet hier gute Dienste und hat darüber hinaus einen so sprechenden wie treffenden Titel. Der Inhalt jedes massenmedialen Kulturphänomens sagt noch mehr über seine Rezipienten als über sich

<sup>32</sup> Ich stütze mich hier im Wesentlichen auf die faszinierende Untersuchung von Dieter Borchmeyer: Mozart. Oder die Entdeckung der Liebe. Frankfurt/M. 2005. Hier vor allem, aber nicht ausschließlich, auf das Kapitel *Um einen Don Giovanni ohne 19. Jahrhundert bittend*, S. 142-194.

<sup>33</sup> Vgl. Anm. 30.

selbst aus, und mit der gegenwärtigen Euphorie um die Bestseller- und Filmserie *Twilight* ist aller Wahrscheinlichkeit nach der Gipfel der Begeisterung für den Vampir erreicht. Wenn wir der Vampir sind, wirft der Vampirismus aus *Twilight* auch ein Licht auf Kulturphänomene der Gegenwart.

„Schlaf gut“, sagte er. Sein Atem traf mein Gesicht und betäubte mich. Es war derselbe exquisite Duft, der seiner Jacke anhaftete, nur konzentrierter.“<sup>34</sup> Aussagen über die Qualität des Mundgeruchs eines Vampirs treffen unmittelbar einen Genderaspekt der verschiedenen Ausprägungen und Wandlungen des Mythos. Ist dieser im Falle des 300 Jahre alten Grafen fürchterlich: „Als sich der Graf über mich beugte und seine Hände mich berührten, mußte ich einen Schauer unterdrücken. Vielleicht lag es an seinem unsauberem Atem; aber jedenfalls überkam mich eine schreckliche Welle von Übelkeit[.]“,<sup>35</sup> so erfahren wir bei Baudelaire: „Die Frau indes, sich windend wie die Schlange / Auf Kohlenglut und auf der Miederstange / Die Brüste knetend, gab mir Dinge kund / Voll Moschusduft aus einem Beerenmund[.]“<sup>36</sup> Auch die drei Vamps, denen Harker im Schloss anheim fällt, zeichnen sich durch bestechenden Atem aus: „Er war süß, honigsüß, und ließ die Nerven ebenso erbeben wie ihre Stimme, aber zugleich steckte in der Süße eine Bitterkeit, eine abstoßende Bitterkeit, wie man sie im Blut wittert.“<sup>37</sup> Der Atem von männlichen Vampiren riecht abscheulich, während der der Frauen duftet und lockt. Hierbei ist aber auch der Duft weiblicher Vamps nicht einfach ‚exquisit‘. Sowohl der Moschusduft als auch die ‚Bitterkeit, wie man sie im Blut wittert‘ verweisen als herbe Duftstoffe auf die stark sexualisierte Komponente des lockenden Duftes. Moschus und Blut stilisieren bei Stoker wie bei Baudelaire den Mund des Vamps zum weiblichen Genital und bilden somit Assoziationen an die *vagina dentata* der Mythologie. Inwieweit die bezahnte Vagina nach Freud und

<sup>34</sup> Stephanie Meyer: *Twilight*. Aus dem Amerikanischen von Karsten Kredel. München 2008, S. 204.

<sup>35</sup> Stoker: *Dracula*, S. 34.

<sup>36</sup> Charles Baudelaire: *Die Verwandlungen des Vampyr*. In: Ders.: *Die Blumen des Bösen*. In der Übertragung von Carlo Schmid. Frankfurt/M. 1976, S. 221.

<sup>37</sup> Stoker: *Dracula*, S. 33f.

Lacan Symbol für die Kastrationsangst ist, ist hier weniger von Belang als der Umstand, dass der verzehrende Urmund bei chthonischen Gottheiten Sinnbild von Geburt und Grab, Leben und Vergehen ist. Dionysisch ist die Sexualgier des Vampirs auch an den Urgrund des Seins gekoppelt. So weiß denn Baudelaires Vamp auch „wie man im Bett verliert das Urgewissen“,<sup>38</sup> und um Gewissen, Hin- und Selbstaufgabe kreisen auch Meyers Romane.

Meyers fehlt für eine Philologie auf Augenhöhe die literarische Qualität, dies machen bereits die Vergleiche des Vampiratems deutlich. Dabei ist die Leerstelle die ‚exquisit‘ im Gegensatz zu einer wirklich literarischen Darstellung bildet, kein Zufall, sondern Teil der Erfolgsgeschichte, denn das Identifikationspotential, das *Twilight* vor allem für Teenager hat, verdankt sich auch der Möglichkeit, diese Leerstellen selbst, also pseudoidentifikatorisch, zu füllen.

Der Vampir Edward, der in Bellas Leben tritt, bedeutet fürs Erste nicht mehr als der Eintritt des neuen Fremden, das die Pubertät im Leben darstellt. Erste Liebe und Vampirismus fallen in *Twilight* in eins. Bella schaudert vor dem Vampir nicht mehr und nicht weniger, als jeder Teenager vor seiner ersten Liebe schaudert. Hierbei ist es aber nicht nur dem Plot der Romane geschuldet, dass Meyers eine schizoide Dialektik forciert. Bellas erste Liebe ist nur gefährlich, lässt nur schaudern, weil es sich beim begehrten Objekt um einen in der Sache gefährlichen Vampir handelt, der aber nicht gefährlich ist, weil er seine Natur zu zügeln versteht. So macht Meyers, als fanatisch christliche Autorin, aus ihrem Weltbild keinen Hehl: Wenn ein Monstrum sich zügeln kann, kann dies dem lesenden Teenager, dessen erwachende Sexualität ihn vor neue Rätsel und Versuchungen stellt, erst Recht zugemutet werden. So sind Meyers Vampire keine Folien für sexuelle Ekstasen, Blutgier, Allmachtwünsche und verdrängte Fantasien mehr, sondern Fallbeispiele für normativ integres Verhalten.

Edwards Ernährungsgewohnheit, an Stelle des Menschenblutes Tierblut zu verzehren, macht dies unmittelbar deutlich. „[V]ielleicht kann man es mit einer Ernährung auf Tofu- oder Sojamilchbasis ver-

<sup>38</sup> Baudelaire: Die Verwandlungen des Vampyr, S. 221.

gleichen. Wir nennen uns Vegetarier – unser kleiner Insiderwitz. Es stillt nicht völlig den Hunger, oder vielmehr den Durst. Aber es gibt uns genügend Kraft, um widerstehen zu können.“<sup>39</sup> Die Ersatzhandlung, die strikt abzulehnen den Kern des Wesens Draculas ausmacht, bietet Meyers Vampiren die Chance des Kompromisses. Der Vampir integriert sich in die Gesellschaft durch Unterordnung unter den Verhaltenskodex, der derzeit in Mode ist. Sein sogenanntes Vegetariertum macht deutlich: Jeder Bestie ist das erlaubt, was uns allen (noch) erlaubt ist. Hier erst, und nicht wie Kittler vermutete im Falle Draculas, herrscht die Ökonomie des Mangels, durch devote Unterordnung des einstigen Souveräns unter die Gesetzes-Macht.

Leider handelt es sich bei Edwards Ernährung nicht um einen ‚kleinen Insiderwitz‘, sondern um großen Zynismus auf Kosten der Outsider, denn Meyers Roman trifft den Kern der Lagerlogik Giorgio Agambens, indem das Gegenbild von Meyers Vampirfamilie die Werwölfe der Quileute sind. Der große Helfer des Vampirs, der Wolf, der als indogermanischer Werwolf dem angelsächsischen Vampir im klassischen Fall nicht begegnet, da die triebhaften Elemente (beim Werwolf zyklisch und somit auf die Tabuisierung der ‚unreinen‘ Menstruation verweisend)<sup>40</sup> beider ohnehin in eins fallen, wird hier zum animalischen Gegenpol des salonfähigen Vampirs.

Im Bann aber, der über den Werwolf, den großen Outsider, gesprochen wird, offenbart sich für Agamben die Produktion des nackten Lebens, jenes Phänomens der Moderne, das den Bogen von den Konzentrationslagern zu den Flüchtlingslagern und vom genetischen Fingerabdruck zur Tätowierung von Auschwitz spannt.<sup>41</sup> Allerdings definiert sich die moderne globalisierte Zivilisation nicht mehr wie die alten Hochkulturen in zynischer Abgrenzung zu den Barbaren, die draußen sind, sondern sie wendet diesen Zynismus gleichsam, durch die Abschaffung der Grenze zwischen Oikos und Polis, Privatem und Öffentli-

<sup>39</sup> Meyer: *Twilight*, S. 198.

<sup>40</sup> Für diesen Hinweis danke ich Hans-Georg Pott.

<sup>41</sup> Vgl. Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt/M. 2002, S. 114-122: *Der Bann und der Wolf* und S. 175-190: *Das Lager als nómos der Moderne*.

chem, gegen ihre Teilnehmer selbst, die somit zur Masse der Biopolitik und zu Insassen des Lagers werden.

So leben die Werwölfe in *Twilight* auch im Reservoir, im Lager, sind ein Indianerstamm mit dem Nachnamen Black und tragen mit Jacob, Rachel und Rebecca jüdische Namen. Das Abkommen, der Vertrag, der zwischen den ethnischen Parteien Vampire und Werwölfe geschlossen wurde, komplettiert das Bild der Lagerlogik.<sup>42</sup>

Stellt Stokers *Dracula* die Heimsuchung einer in sekundären Zeichencodes, Symbolen, Verträgen und Kalkülen lebenden phallokratischen Gesellschaft durch das primäre Monster der unkalkulierbaren Triebssphäre dar, das zwar gejagt und vernichtet werden kann, aber als Phantasma des Unheimlichen schlechthin weiterexistiert, so dass sein lustvoll-anziehender und erotisch-irrationaler Teil als Gegenpol zur reinen Vernunft erhalten bleibt, so wird in *Twilight* die Integration des Vampirs in die zivilisierte Gesellschaft inszeniert, ohne dass hierbei die symbolischen Ordnungen der Zivilisation samt ihren biopolitischen Implikationen noch auf Augenhöhe reflektiert werden.

„Kalte Wesen stellen für Menschen immer ein Risiko dar, selbst wenn sie zivilisiert sind wie dieser spezielle Clan. Man weiß nicht, ob sie nicht doch irgendwann zu hungrig werden, um ihrer Natur zu widerstehen.“<sup>43</sup> Hier stellt nur noch das Fremde die dünne Decke der Zivilisation in Frage, vergessen ist das *lupus est homo homini*, das kein Jahrhundert derart eindringlich wie das 20. ans Tageslicht der Vernunft brachte. Verwiesen sei darauf, dass es die Tiere sind, zumal die Wölfe, die in den Kämpfen um die Alphaposition auf die Beißhemmung des Siegers setzen können, wenn sie die Kehle präsentieren. Zur Tötung kommt es

<sup>42</sup> Zwischen dem Bann, der über den Vogelfreien und Gesetzlosen gesprochen wird, und dem Vertrag, der ein vertragsmündiges Subjekt voraussetzt, besteht nur augenscheinlich eine Differenz bzgl. der Souveränität des Subjekts. Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* macht eindrucksvoll deutlich, dass der Vertrag, analog zum Bann, einziges Souverän über die beiden Parteien Shylock und Antonio ist. Antonio muss ein Pfund seines Fleisches wegen Fristsäumnis hergeben, Shylock muss ein Pfund Fleisch aus Antonios Seite schneiden, ohne einen Tropfen Blut zu vergießen. Da Letzteres unmöglich ist, greift das Gesetz Venedigs, dass Shylock des Mordversuchs überführt und ihn aus der (auch jüdischen) Gemeinde Venedigs verbannt.

<sup>43</sup> Meyers: *Twilight*, S. 133.

dann nicht; eben weil sich die Geste an den Instinkt richtet und nicht an die Vernunft appelliert. Selbst Gary Oldmans Beißhemmung bei Coppola im Kinematografen erscheint wie ein reflexartiges Einhalten, und es entspringt seinen Emotionen für Mina/Elisabetha, während Edward zu Bella von Anfang an auf Distanz geht, weil dies vernünftiger ist. Für Meyers gehen wir dann guten Zeiten entgegen, wenn auch noch der untote Wiedergänger sich dem messianischen Diktum der reinen Vernunft unterwirft. Dass dies ausgerechnet in Zeiten erneuter Religionskriege, in denen nun drohnenbewaffnete *Tepeş*‘ Gewalt „klug verhüllen“<sup>44</sup>, auf Resonanz stößt, ist eine Sache für sich. Gegen ihre eigene Logik steht hierbei die stilistisch unsensible Bezeichnung ‚kalte Wesen‘, denn was gefürchtet wird, ist ja nichts anderes als gerade die Hitze des Triebes.

Die Kastration des Pfählers von *Dracula* zu *Twilight* vollzieht sich auch im Intimsten unter einem kulturtheoretisch betrachtet bösen Stern, denn: sicher, Bella und Edward lieben sich, aber es ist eine Liebe, die sich auf die Gefahr, das Nichtkalkulierbare, das Irrationale, die Enthemmung, die Elemente der Möglichkeit der Heimsuchung und des Scheiterns – für all dies in uns war der Vampir immer ein unsterbliches Symbol – nicht mehr einlässt: logozentrisch wird die Liebe äquivalent gesetzt mit Vertrauen, Vorsicht und Verzicht. Das Primäre und Triebhafte wird übertragen ins Sekundäre – aus dem Gefühl wird das Versprechen, der Vertrag. Zivilisiert opfern beide ihren Trieb und somit dann letztlich doch ihre Hingabe aneinander: nur durch Entsagung retten sie ihr Leben. Doch um welchen Preis? „Jeder Entsagende gibt mehr von seinem Leben, als ihm zurück gegeben wird, mehr als das Leben, das er verteidigt.“<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Goethe: Faust, V. 4047.

<sup>45</sup> Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 62.



NINA EHEIM  
(Freiburg)

### **Die Helle Kammer im Spiegel des Anderen. Schnittstellen der Theorien Roland Barthes' und Jacques Lacans**

*In jenen kurzen Augenblicken, da ich umsonst spreche, ist es so, als stürbe ich. Denn das geliebte Wesen wird zur bleiernen Gestalt, zur Traumfigur, die nicht spricht und Stummheit im Traum ist der Tod. Anders ausgedrückt: die belohnende, die gute Mutter zeigt mir selbst den Spiegel, das Bild und sagt: „Das bist du.“ Die stumme Mutter aber sagt mir nicht, was ich bin: ich spüre keinen festen Boden mehr, ich treibe ohne Existenz schmerzlich umher.<sup>1</sup>*

In seinen *Fragmenten einer Sprache der Liebe* beleuchtet Roland Barthes das Phänomen der Liebe aus unterschiedlichsten Blickwinkeln. Welche Stellung nimmt die geliebte Person im Kontext des Subjekts ein? Verbirgt sich hinter diesem Gefühl nicht auch die Sehnsucht, sich selbst zu finden und im ‚Spiegel‘ des Anderen zu erkennen? Nicht zufällig erinnert dieses Eingangszitat an Jacques Lacans „Spiegelstadium“<sup>2</sup>, den Zeitpunkt, zu dem sich im Kindesalter u.a. Spiegel, Bild (Imaginäres) und Sprache (symbolische Ordnung) als die wichtigsten Bereiche im Kontext der Subjektconstitution offenbaren. Über sie ist das Subjekt mit der Welt und seinen „Ich-Idealen“<sup>3</sup> verbunden. Doch bleiben sowohl

- <sup>1</sup> Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Aus dem Frz. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt/M. 1988, S. 205.
- <sup>2</sup> Vgl.: Jacques Lacan: *Das Seminar*, Buch I (1953-1954). Freuds technische Schriften. Hg. von Norbert Haas. Aus dem Frz. von Werner Hamacher. Olten 1978, S. 178f.
- <sup>3</sup> Im Folgenden beziehe ich mich auf die lacanianische Verwendung der Begriffe „Ich-Ideal“ und „Ideal-Ich“, mit der er sich vom gängigen Freud'schen Begriff unterscheidet. Vgl. ebd., S. 173ff.



Sprache als auch Bild immer nur Vermittlungsinstanzen, die dem Ich [je] gleichermaßen vor Augen führen, dass das begehrte Objekt stets unerreichbar bleiben wird. Dem literarischen Text als einem offenen Netzwerk, basierend auf Differenzen, Leerstellen und Querverweisen, kommt die Aufgabe zu, auf das nicht Darstellbare (Ich bzw. *moi*) durch die Darstellung seiner eigenen Abwesenheit zu verweisen.<sup>4</sup> Und „[v]ielleicht ist der Mensch nur ein besonders ausgeklügelter Knoten in der allgemeinen, das Universum konstituierenden Interaktion der Strahlungen.“<sup>5</sup> Diese Strahlungen, die dem Subjekt nicht nur immer wieder seine eigene Spaltung bewusst machen, sondern diese auch stets aufs Neue überwinden lassen können, finden bei Roland Barthes ihre intensivste Entäußerung sowohl im literarischen Text als auch in der Fotografie. Denn manchmal kann es geschehen, dass der Betrachter mit einem Mal getroffen wird, wie von einem „dahintreibenden Blitz“, der ihn innehalten lässt und berührt, sodass um ihn herum alles stillzustehen scheint. Dies ist der Moment, in dem sich Lacans Subjekt im Raum des Traums, seines Unbewussten, befindet.

Ziel dieses Aufsatzes ist es zu zeigen, inwiefern Lacans Vorstellung vom gespaltenen Subjekt als Ausgangspunkt verschiedener Theorien Roland Barthes fungiert und dabei die Bereiche Sprache, Literatur und Fotografie miteinander verknüpft.

## Theoretische Grundlagen zur Vorstellung des Subjekts als Gespaltenes

[I]ch wünschte, daß mein Bild – wandelbar, schlingernnd zwischen tausend je nach Situation oder Alter changierenden Photos – stets mit meinem [...] „Ich“ übereinstimmte; doch vom Gegenteil muss die Rede sein: Mein „Ich“ ist's, das nie mit seinem Bild übereinstimmt; denn schwer,

<sup>4</sup> Vgl. Jean-Francois Lyotard: Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985. Hg. von Peter Engelmann. Aus dem Frz. von Dorothea Schmidt. Wien 1987, S. 29f.: Hier beschreibt Lyotard seine Anforderung an die Literatur der Postmoderne, die auf seinem Diktum des Undarstellbaren fußt und auf einer Umdeutung von Kants Begriff des Erhabenen basiert.

<sup>5</sup> Ebd., S. 37.

unbeweglich, eigensinnig ist schließlich das Bild [...]; leicht, vielteilig, auseinanderstrebend ist mein „Ich“, [...]. (HK 20)<sup>6</sup>

In *Die Helle Kammer* beschreibt Roland Barthes den Moment des Fotografiert-Werdens als ein kleines Ereignis des Todes (vgl. HK 23). Sobald der Mensch sich selbst auf einer Fotografie erblickt, ist er mit einem Zeitpunkt konfrontiert, der nicht nur uneinholbar vergangen ist, er nimmt sich auf dem Papier zudem als einen Anderen war, eine Person, von der er zwar weiß, dass es sich dabei theoretisch um ihn handelt, die seinem eigenen Ich dennoch äußerlich ist. Dieses Wissen stürzt das Subjekt in eine Krise. Ist die abgebildete Person tatsächlich noch identisch mit dem Ich? Oder ist sie vielmehr Objekt geworden, toter Teil des Ich, *Anderer*? Eine Antwort auf die Frage, warum das „auseinanderstrebende Ich“ nie wirklich mit seinem „unbeweglichen Bild“ übereinstimmen kann, liefert der Ansatz des Psychoanalytikers Jacques Lacan

Die Ausbildung des Subjekts beginnt im frühen Kindesalter. Lacan spricht in diesem Zusammenhang vom sogenannten „Spiegelstadium“.<sup>7</sup> Dabei handelt es sich um die Phase, die den sekundären Narzissmus einleitet. In dem Moment, in dem das Kind sich selbst im Spiegel erblickt, nimmt es sich zum ersten Mal in seiner Ganzheit wahr. Lacan bezeichnet dies als die Ebene des Imaginären, auf der es zur Ausbildung eines „Ideal-Ichs“<sup>8</sup> kommt. Der Blick in den Spiegel ist notwendig, um eine *objektive* Selbstwahrnehmung herzustellen, eine Art alles strukturierenden Rahmen. Andererseits beginnt mit dem Erblicken des Spiegelbildes aber auch die Knechtschaft des Ich. Es drängt sich ihm eine scheinbare Ganzheit auf, die das Subjekt dominiert, aber aufgrund seiner Abbildung im Spiegelbild auch zu etwas unerreichbar Fremdem wird. An dieser Stelle führt Lacan das Modell des Hohlspiegels ein.<sup>9</sup> Mit diesem Modell soll gezeigt werden, dass der Blick auf das eigene Ich immer schon von einem nicht unmittelbar im Spiegelbild erkennbaren Anderen mitbestimmt wird. Es soll demonstrieren, dass es zur Ausbil-

<sup>6</sup> HK: Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Aus dem Frz. von Dietrich Leube. Frankfurt am Main 1989, S. 20.

<sup>7</sup> Vgl. Lacan (1953-1954), S. 179ff.

<sup>8</sup> Vgl. ebd.

<sup>9</sup> Ebd., S. 179.

derung eines Ideal-Ichs nur deshalb kommt, weil das Kind stets mit einer alles strukturierenden „symbolischen Ordnung“ verbunden ist, in die es als Erstes von den Eltern geführt wird. Die Matrix der Vollkommenheit schreibt sich demnach immer über die symbolische Ordnung ein. Ein Kind freut sich nur über sein Spiegelbild, da es mit diesem vordergründig positive Eigenschaften verbindet, die, extern durch nahestehende Personen vermittelt, seine Selbstwahrnehmung entscheidend determinieren.

Das „Ideal-Ich“ des Kindes ist somit immer auch fremdstrukturiert, insofern als sich das Kind immer im Spannungsfeld der symbolischen Ordnung befindet. Als das Symbolische par excellence kann die Sprache bezeichnet werden, zu der auch Mimik, Gestik und überhaupt alles Zeichenhafte gehören. Das Subjekt konstituiert sich folglich zunächst auf der Ebene des Imaginären, wenn es sich selbst erkennt. Das Symbolische verbindet das Subjekt mit der Welt und verschafft ihm das Wissen um seine eigene Existenz. Während das Kind in einem primären Narzissmus noch nach der Vereinigung mit seinem spiegelbildlichen „moi“ strebt, so tritt später der Andere an die Stelle dieses Ich-Ideals. Man strebt nach seinem Ideal durch das Begehren nach der Begierde Anderer. Der externe Andere ist eine unsichtbare Macht, die sich dem Ideal-Ich anpassen muss. „[S]ie wird zum Ich-Ideal; [eine Instanz, die dem Subjekt nicht nur äußerlich ist; Anm. d. Verf.], es sucht ihr zu entsprechen, identifiziert sich mit ihren Ansprüchen und ‚narzißiert‘ sie auf diese Art.“<sup>10</sup>

Nun gibt es aber bestimmte Bereiche des Subjekts, die zu diesem System keinen Zugang erhalten, die aber dennoch nicht verdrängt werden können. In Interaktion mit dem Anderen wird das Subjekt zwar zum Subjekt, ist aber immer auch Opfer einer Selektion, aus der ein nicht zu erfüllender Mangel entsteht. „Wenn das Subjekt seine Geschichte erzählt, tritt latent in Aktion, was diese Syntax regiert und sie dann von mal zu mal mehr einengt. Aber in Bezug worauf? – in Bezug auf jenen Kern, nach einem Ausdruck Freuds, der bereits in den ersten

<sup>10</sup> Widmer (2001), S. 23.

Beschreibungen des psychischen Widerstands auftaucht. [...] Der Kern ist als ein Reales zu bezeichnen [...].“<sup>11</sup>

Den mit Abstand mysteriösesten und abstraktesten Teil des menschlichen Seins bildet laut Lacan das *Reale*. Wie bereits angedeutet, stellt die symbolische Ordnung ein Instrument dar, welches das Subjekt mit externen Objekten verbindet, die wiederum ein „Ich-Ideal“ bilden. Wo man aber an die Grenzen des symbolischen Bereichs stößt, eröffnet sich eine neue Dimension. „Die Sprache verleiht uns einerseits Bedeutung, macht uns zum Teil der symbolischen Ordnung, verweist aber immer auch schon auf das Unsagbare. Im Mitgeteilten ist das Unsagbare auch immer schon mitgeteilt. Dieser leere Raum ist das ‚Höchste Gut‘, das Unheimliche, das Ganze; die äußere Lust wie der Schmerz.“<sup>12</sup>

In einem weiteren Zitat wird das Reale wie folgt beschrieben: „In ihm fallen Innen und Außen, Phantasie und Realität, Ich und Anderer zusammen. [...] Es inkarniert sich in den nächtlichen Träumen und in Grenzsituationen des Daseins [...]“.<sup>13</sup> Mit dem Realen ist eine Welt gemeint, die weder wirklich vorstellbar noch zu artikulieren ist – ein leerer Raum, der sich aus nicht erfülltem Begehren zusammensetzt.

[Das Reale] steht für die Unangemessenheit des Symbolischen an sich selbst, für das, was immer übrig bleibt. Manchmal spricht Lacan den Körper als das Reale an, manchmal das Genießen, das Ereignis, das Subjekt oder den Akt. Das Reale steht für den nicht-subjektivierten Aspekt des Subjekts, für dasjenige an ihm, das sich nicht den symbolischen Ordnungen unterwirft.<sup>14</sup>

Wie ist es nun möglich, diesen leeren Raum, der abseits aller regulierenden Strukturen anzusiedeln ist, erfahrbar zu machen? Kann dies überhaupt gelingen? Schließlich liegt er doch abseits der symbolischen Ordnung in der bloßen Negativität, abseits jedweder körperlichen oder

<sup>11</sup> Jacques Lacan: Das Seminar, Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Hg. von Norbert Haas. Olten 1978, S. 74.

<sup>12</sup> Ebd., S. 17.

<sup>13</sup> Pagel (1991), S. 59.

<sup>14</sup> Andreas und Mechthild Hetzel: Slavoj Žižek: Die störende Wiederkehr des kulturell Verdrängten. In: Kultur. Theorien der Gegenwart. Hg. von Stephan Moebius und Dirk Quadflieg. Wiesbaden 2006, S. 241.

geistigen Schranken, dass er zwangsweise in den Tod münden würde. In jedem Fall ist dieser Bereich in Form eines Wunsches vorhanden – der Wunsch, die Spaltung zu überwinden und eins zu sein.

### Hauptaspekte der Text- und Fototheorie Roland Barthes'

Sowohl Lacan als auch Barthes verknüpfen in ihren Arbeiten die Ergebnisse der strukturalen Linguistik (Saussure, Jakobson) und Anthropologie (Lévi-Strauss) mit der Psychoanalyse Sigmund Freuds. Die Sprache an sich konstituiert sich durch bestimmte Zeichen, die in differentieller Beziehung zueinander stehen. Das einzelne Zeichen besteht aus Signifikant und Signifikat.<sup>15</sup> Da die Sprache als System ein künstliches Konstrukt ist, das nicht von einer ihr vorgeordneten Wirklichkeit ausgeht, unterliegt sie hinsichtlich des Subjekts und seiner Gefühlswelt einem Mangel. Während der Mensch spricht oder schreibt, produziert er Ketten von Signifikanten, die sich auf einen bestimmten Sinn hin ausrichten sollen. Dabei kann er jedoch nur aus einem gegebenen Repertoire von Signifikanten auswählen – ein Akt, der beim Sprechen mehr oder weniger *unbewusst* erfolgt. Die beim Sprechen und Schreiben wirkenden Mechanismen dieser Signifikantenketten äußern sich demnach als ein Zusammenspiel von syntagmatischer Kontextbildung (Kombination) und paradigmatischer Verdichtung.<sup>16</sup> Da die Sprache laut Jakobson metonymisch strukturiert ist und der einzelne ausgewählte Signifikant metaphorisch auf ein weites Begriffsfeld anderer, implizit in der Aussage enthaltener, aber nicht direkt geäußerter Signifikanten verweist, schwingt bei jeder Aussage immer auch das mit, was nicht gesagt wurde bzw. was der Rezipient unbewusst in die Äußerung interpretiert.<sup>17</sup> Die-

<sup>15</sup> Vgl. Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Berlin 1967, S. 134.

<sup>16</sup> Vgl. Roman Jakobson: Linguistik und Poetik. In: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt/M. 1989, S. 94.

<sup>17</sup> Interessant wäre in diesem Zusammenhang auch der Unterschied zwischen moderner Lyrik und Prosa. In der Lyrik wird dabei das einzelne Wort von der festen syntagmatischen Struktur isoliert und entfaltet in dieser freien Stellung wie ein ‚Pfeiler‘ ein ganzes Netz von Bedeutungen. Im Gegensatz zur Prosa zeichnet sich die Lyrik folg-

ses weit geöffnete Feld, das in direktem Bezug zum Subjekt des Autors bzw. Rezipienten steht, bezeichnet Roland Barthes als *Stil*.

Der Horizont der Sprache und die Vertikalität des Stils bezeichnen also für den Schriftsteller etwas Gegebenes, denn er wählt weder das eine noch das andere. Die Sprache wirkt als Negativität, als die erste Grenze des Möglichen; der Stil ist ein Erfordernis, das die sprachliche Ausdrucksweise an das Lebensgefühl des Autors bindet. In jener findet er die Vertrautheit der Geschichte, in diesem die seiner eigenen Vergangenheit.<sup>18</sup>

Während die Sprache an sich für den Schriftsteller einen gegebenen Horizont darstellt, in dessen Rahmen er sich bewegen muss, erweitert der *Stil* den Kontext und verleiht ihm Lebendigkeit. Im Laufe der Jahrhunderte wandelte sich nicht nur das Repertoire der Sprache, sondern auch die Art und Weise, dieses praktisch anzuwenden. So weisen verschiedene Epochen jeweils eigene sprachliche Ausdrucksweisen auf. Dieses Phänomen bezeichnet Barthes als *Schreibweise*, die im Gegensatz zum *Stil* nicht individuelles Produkt des Autors ist, sondern sich aufgrund der jeweiligen historischen Gegebenheiten ausformt.

Sprache und Stil sind blinde Kräfte, die Schreibweise ist ein Akt historischer Solidarität; Sprache und Stil sind Objekte, die Schreibweise ist eine Funktion: sie bedeutet die Beziehung zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft, sie ist die durch ihre soziale Bestimmung umgewandelte literarische Ausdrucksweise, sie ist die in ihrer menschlichen Intention ergriffene Form, die somit an die großen Krisen der Geschichte gebunden ist.<sup>19</sup>

Als literarische Ausdrucksweise ist die Schreibweise also in gewisser Weise auch subjektive Aneignung, aber als solche nicht unabhängig von der Geschichte und bewusst gewählt. Hier handelt der Autor als Subjekt, das in enger Verbindung mit seiner Umwelt und den jeweiligen Zeitumständen steht. Der Stil hingegen wirkt völlig unbewusst und ver-

lich durch eine enorme Dichte und Bedeutungsfülle aus, der einzelne Signifikant ist vielmehr frei schwebend als kontextuell gebunden. In der modernen Lyrik wird demnach die Schreibweise zugunsten des Stils reduziert.

<sup>18</sup> Roland Barthes: Am Nullpunkt der Literatur. Aus dem Frz. von Helmut Scheffel. Frankfurt/M. 2006, S. 19.

<sup>19</sup> Ebd., S. 20f.

bindet das Subjekt affektiv mit dem Geschriebenen. Dennoch müssen Personen, die zur gleichen Zeit leben, nicht zwingend die gleiche Schreibweise haben. Sie „[...] bedeutet [in erster Linie] die Wahl des sozialen Bereichs, innerhalb dessen der Schriftsteller die Natur seiner Sprache zu situieren gewillt ist.“<sup>20</sup> Jedoch unterliegt diese Wahl, verbunden mit dem Möglichkeitsrahmen der auszuwählenden Form, immer bestimmten Restriktionen. Das einzig Individuelle bleibt damit die emotionale Komponente des *Stils*.

Interessant ist auch folgendes Zitat, das zeigt, dass der Stil dem Text offenbar eine a-historische Komponente verleiht: „Die Autorität des Stils, das heißt das absolut freie Band des sprachlichen Ausdrucks und seines Doppels im Fleisch, setzt den Schriftsteller als eine unvermittelte Frische über die Geschichte.“<sup>21</sup> Diese im Stil angelegte Außerzeitlichkeit verschafft der sich ständig wandelnden und offenen Struktur des Textes, die sich auch in intertextuellen Bezügen offenbaren kann, quasi eine dauerhafte Aktualität.

Während die *Schreibweise* in der Literatur von den jeweiligen Zeit- und Lebensumständen sowie bestimmten Konventionen abhängt, ist der *Stil* ganz und gar individuell und gerade durch seine Abwesenheit implizit im Text enthalten. Er ist demnach eine Art ‚Aura‘, die zwischen den Zeilen hindurchschimmert und keine klare Gestalt annimmt. Analog dazu legt Barthes für den Bereich der Fotografie ein Begriffspaar fest, das er als *studium* und *punctum* bezeichnet. Ähnlich wie die Schreibweise ist auch das *studium* Teil eines allgemeinen Konsenses:

Was ich für diese Photographien empfinde, unterliegt einem *durchschnittlichen Affekt*, fast könnte man sagen, einer Dressur [...]: es ist das *studium*, was nicht, jedenfalls nicht in erster Linie, „studium“ bedeutet, sondern die Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemandem, eine Art allgemeiner Beteiligung, beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit. Aus *studium* interessiere ich mich für viele Photographien, sei es, indem ich sie als Zeugnisse politischen Geschehens aufnehme, sei es, indem ich sie als anschauliche Historienbilder schätze: denn als Angehöriger einer Kultur [...] habe ich teil an den Figuren, an den Medien, an den Gesten, an den äußeren Formen, an den Handlungen. (HK 35)

<sup>20</sup> Ebd., S. 22.

<sup>21</sup> Barthes (2006), S. 19.

Das *studium* löst lediglich ein allgemeines Interesse aus, eine Art Gefallen, das man für eine Fotografie empfindet. Es handelt sich dabei um ein oberflächliches und unbekümmertes Interesse, das nicht den Wunsch nach einer längeren Betrachtung des Fotos auslöst – vorausgesetzt, die Fotografie verfügt nicht über ein *punctum*. Dann nämlich kann es geschehen, dass der Betrachter mit einem Mal von einem ganz bestimmten Detail in den Bann gezogen, ‚bestochen‘, wird. „Die Wirkung ist da, doch lässt sie sich nicht orten, sie findet weder ihr Zeichen noch ihren Namen; sie ist durchdringend und landet dennoch in einer unbestimmten Zone meines Ichs; sie ist schneidend und gedämpft, ein stummer Schrei. Seltsamer Widerspruch: sie ist ein dahintreibender Blitz.“ (HK 62)

So wie der Stil liegt auch das *punctum*, im wahrsten Sinne des Wortes, im Auge des Betrachters. Es ist eine Art Knotenpunkt, an dem ein Teil der Vergangenheit des Betrachters, seine Empfindungen, damit verbundene Erlebnisse und die Gegenwart aufeinanderprallen und ein Gefühl von Rührung, von Betroffenheit hervorrufen. Diese Bilder können im Gegensatz zu solchen ohne *punctum* wie ein „dahintreibender Blitz“ Eingang in die Erinnerungswelt des Betrachters finden. An dieser Stelle offenbart sich auch die bereits angesprochene ahistorische Komponente des *punctums*, die bereits Walter Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* entdeckte:

Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsenkt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längst vergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt, daß wir, rückblickend, es entdecken können.<sup>22</sup>

Barthes' Unterscheidung von *studium* und *punctum* rekurriert offenkundig auf die von Benjamin aufgestellte Opposition zwischen der „Planmäßigkeit“ und dem „Fünkchen Zufall“, das jene „unscheinbare Stelle“ bedeute, an der sich ein Einbruch der Wirklichkeit im Foto ereigne. Das

<sup>22</sup> Walter Benjamin: Gesammelte Schriften II. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1977, S. 371.



*punctum* erscheint auch bei Barthes als Detail, das blitzartig den Betrachter einer Fotografie gefangen nimmt und eine „Explosion“ (HK 59) bewirkt, welche die Fotografie aus der Ebene der kulturell-codierten „Planmäßigkeit“ des *studiums* herauslöst. Voraussetzung für eine derartige Verschmelzung der Zeitstufen ist eine generelle Abkehr von der Vorstellung einer rein linear verlaufenden Zeit mit rational funktionierenden Ereignisketten. Dem entspricht unter anderem das dialektische Bild einer „Konstellation“, in der durch den rückwärts gerichteten Blick die Vergangenheit in der Gegenwart aufblitzt und so das lineare Zeitkontinuum sprengt.<sup>23</sup> Auch Deleuzes und Guattaris Vorstellung von der Welt als einem *Rhizom*, einem Gebilde, in dem alle Dinge der Welt netzartig miteinander in Verbindung stehen, entspricht in etwa dem Verständnis von Raum und Zeit, bei dem Vergangenes nicht wirklich vergangen und Gegenwärtiges nie wirklich gegenwärtig ist.<sup>24</sup>

Die Fotografie ist in gewisser Weise paradox, da sie einen Gegenstand zu einem Zeitpunkt zeigt, in dem er Gegenwart *ist*, so dass man bei seiner Betrachtung nicht den Eindruck gewinnen kann, dieser Gegenstand existiere unter Umständen nicht mehr. Sie befindet sich damit in einem seltsam anmutenden außerzeitlichen Raum.

So wird die Photographie für mich zu einem bizarren *Medium*, zu einer neuen Form der Halluzination: falsch auf der Ebene der Wahrnehmung, wahr auf der Ebene der Zeit: eine gemäßigte, in gewisser Weise bescheidene, *geteilte* Halluzination (auf der einen Seite „das ist nicht da“, auf der anderen „aber das ist sehr wohl dagewesen“) [...]. (HK 126)

<sup>23</sup> Vgl. hierzu: Andreas Gelz: ‚Konstellation‘- poetologische Implikationen einer absoluten Metapher in der französischen Gegenwartsliteratur. In: Der französischsprachige Roman heute. Theorie des Romans – Roman der Theorie in Frankreich und der Frankophonie. Hg. von Andreas Gelz und Ottmar Ette. Tübingen 2002, S. 25.

<sup>24</sup> Vgl.: Gilles Deleuze u. Félix Guattari: Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke u. Ronald Voullié. Hg. von Günther Rösch. Berlin 1992. Unter dieser Bezeichnung ist eine sich ständig verändernde Struktur zu verstehen, die man sich wie das Innere einer Zwiebel vorstellen kann und in der alle Punkte zu jeder Zeit miteinander in Verbindung stehen. Diese lebendige, dynamische Struktur fungiert als eine Art intertextuelles Gewebe und stellt ebenso eine Metapher dar, die geeignet ist, alle Texte und Dinge der Welt als ein unendliches Netz von Verweisen zu beschreiben.

Aufgrund seiner Fähigkeit, den Betrachter mit unterschiedlichen Dingen, die alle – ob bewusst oder unbewusst – Teil seines Ichs sind, zu verbinden und diesen somit kurzzeitige Präsenz zu verschaffen, gilt das *punctum* als Beleg derartiger Raum- und Zeitvorstellungen.

[D]enn es gibt da ein „Ich“, welches das Wissen liebt und daran eine Art von verliebtem Gefallen findet. In eben dieser Weise liebe ich bestimmte biographische Züge in der Vita eines Schriftstellers, die mich ebenso fesseln wie bestimmte Photographien; ich nannte diese Züge „Biogramme“; die Photographie steht im gleichen Verhältnis zur Geschichte wie das Biogramm zur Biographie. (HK 38)

An dieser Stelle ist es an der Zeit, erneut Bezug auf die Theorie Lacans zu nehmen. Offenbar findet das Subjekt nicht einfach nur Gefallen an bestimmten Aspekten einer Fotografie, es ‚liebt‘ sie vielmehr und wird von ihnen ‚gefesselt‘. Anders ausgedrückt lösen derartige Details ein bestimmtes „Begehren“ [*désir*] aus. Das, was der Mensch in der Fotografie sucht oder was er ihr als kleine Zutat unbewusst beigibt, steht in direkter Verbindung mit seinem eigenen Ich.

### Fotografie und Text als psychoanalytische Metaphern

Betrachtet man rückblickend Barthes' Theorie zu Literatur und Fotografie, so kann festgehalten werden, dass beide Bereiche Phänomene aufweisen, die in direkter Verbindung zum jeweiligen Rezipienten stehen. *Punctum* und *Stil* sind insofern subjektiv, als sie die persönliche Lebenswelt des Betrachters berühren und weder artikuliert noch auf gleiche Art und Weise von anderen Rezipienten empfunden werden können. Im Gegensatz dazu können sowohl Bild und Text in speziellen Fällen auf ihre konstituierenden Signifikanten, auf einen aufgedrängten und konstruierten Sinn reduziert bleiben und keine tiefgehenden Gefühle auslösen. Im nun folgenden Teil der Arbeit soll gezeigt werden, inwiefern Barthes' theoretische Kategorien sich mit Lacans Dreiteilung der Bereiche des Subjekts auf entscheidende Art und Weise decken. Denn in dem Maße, wie das Unbewusste sprachlich strukturiert ist, ist auch die Fotografie sowohl wie eine Sprache als auch wie das Unbewusste strukturiert. Genau dort, wo die sprachlichen und bildlichen Brüche von Text und Fotografie liegen, offenbart sich das Unbewusste

des Subjekts, das sowohl bei Lacan als auch bei Barthes stets ein Strebendes ist. So wie das lacanianische Subjekt bei dem Versuch scheitert, sich selbst im Spiegel zu erkennen, hat auch Barthes' Betrachter Schwierigkeiten, sich selbst auf einer Fotografie zu identifizieren.

Während Benjamin die Photographie mit dem psychoanalytischen Projekt vergleicht, enthält Barthes' Text [...] psychoanalytische Referenzen wie kein anderes seiner Werke. Barthes scheint [...] nicht nur Freudschen Konzepten, sondern auch der Theorie Lacans verpflichtet, denn zwischen seinem Begriff des *studium* und der Lacanschen Formulierung des Gesetzes und des symbolischen Bereichs kann eine Beziehung aufgestellt werden.<sup>25</sup>

Wie Liliane Weissberg in ihrem Aufsatz *Bilderwechsel* an dieser Stelle bereits andeutet, stehen *studium* und symbolische Ordnung in einem engen Verhältnis zueinander. Beide Bereiche unterliegen schließlich einem generellen Konsens und stellen eine Form anerkannter Ordnung dar. In dem Maße wie die symbolische Ordnung alle Arten von Ordnungssystemen und in erster Linie die Sprache an sich umfasst, weisen auch Fotografien ähnliche Strukturen auf. So könnte man beispielsweise die verschiedenen Motive oder Ebenen einer Fotografie als in einen festen Bereich gebannte und erstarrte Signifikanten bezeichnen, die, vergleichbar mit dem System der Sprache, in dem besonderen dargestellten Beziehungsverhältnis – so wie zum Beispiel ein Text auch – einen ganz bestimmten, generellen Sinn vermitteln sollen.<sup>26</sup> Ihre Betrachtung ähnelt damit in gewisser Weise einer nüchternen Text- bzw. Informationslektüre. Derartige fotografische oder literarische Signifikanten sind ‚tot‘, da sie das Subjekt nicht berühren und einem genau festgelegten zwischenmenschlichen Kommunikationsmodus angehören. Während im Falle von kurzen Nachrichtentexten beispielsweise der Stil zugunsten der nüchternen Schreibweise reduziert ist, könnte man Barthes'

<sup>25</sup> Liliane Weissberg: *Bilderwechsel*. Barthes, Benjamin, Freud und der Exkurs der Photographie. In: *Kulturtheorie*. Hg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg 2005 (= *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse* 24), S. 224.

<sup>26</sup> Davon zu unterscheiden sind abstrakte Fotografien, in denen die einzelnen Motive wiederum wie im Falle moderner Lyrik einen höchst metaphorischen Charakter besitzen und schwer einem eindeutigen Sinn zugeordnet werden können.

„Schockfotos“ als Beispiel für Fotografien nennen, die nicht über den Bereich des *studiums* hinausgehen. Bei dieser Art von Fotografien soll bewusst ein Sinn inszeniert werden, wobei die eigene Freiheit, das Bild auf sich wirken zu lassen und von ganz bestimmten Details bestochen zu werden, genommen wird.

Die meisten der Photographien, die hier versammelt wurden, um uns zu erschüttern, bleiben wirkungslos, gerade weil der Photograph sich beim Aufbau seines Sujets allzu großzügig an unsere Stelle versetzt hat: Fast immer hat er das Schreckliche, das er uns vorführt, *überkonstruiert* und durch Kontraste oder Nebeneinanderstellungen dem Faktum die effekt-heischende Sprache des Grauens hinzugefügt.<sup>27</sup>

Derartige Bilder verhindern ein tieferes Eindringen in das Dargestellte, wobei der Blick des Betrachters an der Oberfläche gehalten wird. Oftmals ist es auch die technische Aufmachung, die Begeisterung erzeugen soll.<sup>28</sup> Eine solche Fotografie ist in keinster Weise metaphorisch, da ihre Konstituenten auf einen ganz bestimmten, hinter der Fotografie liegenden Sinn verweisen.

Die Ordnung der Bilder kann demnach mit der Ordnung der Sprache verglichen werden, die sich in Paradigma und Syntagma einteilen lässt. Ein Text bzw. eine Fotografie kann nur dann lebendig werden, wenn dem Rezipienten selbst die Freiheit einer individuellen Aneignung überlassen wird. Andernfalls ist es möglich, dass Texte plötzlich starr werden und ihre Signifikanten gerinnen:

(Zum Beispiel wenn ich heute noch einmal lese, was ich gestern geschrieben habe), ist der Eindruck schlecht: das passt nicht, wie ein empfindliches Lebensmittel, das umkippt, verdirbt es, wird unappetitlich von einem Tag auf den anderen. ich [sic!] empfinde Abscheu und bin verärgert darüber, eine „Pose“ zu bemerken, die ich niemals wollte: im Tagebuch ist das *Ich* ein Wichtigtuer: es ist eine Frage des Effekts, nicht der Intention, die ganze Problematik der Literatur liegt hierin.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Aus dem Frz. von Horst Brühmann. Berlin 2010, S. 135.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 135f.

<sup>29</sup> Roland Barthes: *Œuvres complètes*. Edition établie et présentée par Eric Marty. 3 Bde. Paris 1993-1995, S. 1004.

Sobald ein Gefühl sprachlich festgehalten ist, ist es tot und kann, in Signifikanten gebannt, bei erneuter Lektüre nicht mehr exakt auf die ursprüngliche Art und Weise nachempfunden werden. Dies belegt auch folgendes Zitat des französischen Philosophen Jean Baudrillard:

Indem der Mensch sich die Dinge vorstellt, sie benennt und in Begriffe fasst, sorgt er dafür, dass sie existieren, jagt sie jedoch gleichzeitig ihrem Verlust entgegen, löst sie auf subtile Weise von ihrer rohen Realität. [...] Der Moment, da eine Sache benannt wird, da sich die Vorstellung und der Begriff ihrer bemächtigen, ist eben der Moment, da sie beginnt, ihre Energie einzubüßen – auf die Gefahr hin, zu einer Wahrheit zu werden oder sich als Ideologie aufzuzwingen.<sup>30</sup>

Wenn ein Ereignis sprachlich durch die symbolische Ordnung erfasst ist, so ist das nur die definitive Äußerung eines im Inneren längst operierenden Vorgangs. Die Signifikanten an sich verweisen, nachdem sie auf Papier gebannt wurden, auf keine mit der Gefühlswelt direkt verbundene Wirklichkeit mehr. Baudrillards Vorstellung einer sich ausformenden „Ideologie“ ähnelt damit im weitesten Sinne auch Barthes' Begriff der *Schreibweise*, die ebenfalls Produkt eines allgemein anerkannten oder epochentypischen Modus ist.<sup>31</sup>

Barthes' *punctum* kann offensichtlich einen Zustand hervorrufen, in dem knotenpunktartig verschiedene Zeitstufen aufeinanderprallen und das Ich kurzzeitig in ein Gefühl der Reglosigkeit versetzt wird. Die Fotografie wird somit auch zu einer Art Gedächtnisort, an dem man innehält und sich nicht mehr gegenwärtig fühlt. Sie sorgt dafür, dass der Betrachter, wie aufgespießt vom *punctum*, reglos abseits des Signifikantenstroms für einen kurzen Augenblick zum Stillstand kommt. Dieser Moment erinnert an Lacans *Reales*. Er ist nicht zu artikulieren und wird

<sup>30</sup> Jean Baudrillard: Warum ist nicht alles schon verschwunden. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. Berlin 2008, S. 7f.

<sup>31</sup> Sowohl Ideologie als auch Schreibweise implizieren immer auch ein gewisses Maß an Unterordnung des Menschen unter das System der Sprache. Damit einher geht auch Žižeks Theorie von der Entstehung sogenannter „Herrensignifikanten“. Zu Herrensignifikanten gehören laut Žižek in erster Linie all diejenigen Signifikanten wie etwa „Nation“, „Staat“, „Religion“, die dem Subjekt eine scheinbare Möglichkeit zur Selbstidentifizierung bieten sollen. Indem das Subjekt sich selbst mit diesen Signifikanten identifiziert, ordnet es sich ihnen nicht nur unter, sondern akzeptiert gleichermaßen seine Zugehörigkeit zu etwas substantiell Leeren. Vgl. dazu: Hetzel (2006), S. 242.

ausgelöst von einem Begehren, dem blinden Fleck der Fotografie, der nicht abzubilden und nur unbewusst vorhanden ist. Auch Weissberg zufolge erfährt der Betrachter durch die Fotografie von seinem „optisch-Unbewussten“: „Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt.“<sup>32</sup> Die Kamera vermag demnach über das menschliche Auge hinaus zu belichten, insofern als sie Dinge sichtbar und spürbar machen kann, die im Unbewussten des Betrachters verborgen liegen. Fotos, die berühren, tun das deshalb, weil sie das Subjekt in einem Teil seiner vertrauten Lebenswelt, seinen Gefühlen ergreifen und zu seinem Identitätsgefühl beitragen. Das, was das Begehren auslöst und somit das *punctum* determiniert, ist auch Barthes zufolge Resultat einer menschlichen Entwicklungsstufe, in der es zur Ausformung von Ich-Idealen kommt, die für die Ausprägung eines Ich-Gefühls von entscheidender Bedeutung sind. Primäres Ich-Ideal ist die Mutter: „Freud war es, der vom Körper der Mutter gesagt hat, es gebe keinen anderen Ort, von dem sich mit ebenso großer Gewissheit sagen ließe, man sei schon dort gewesen. So geartet wäre mithin das Wesen der (vom Verlangen gewählten) Landschaft: heimlich, in mir die MUTTER wachrufend (in keiner Weise bedrohlich).“ (HK 50) Die Mutter steht hier paradigmatisch für alles, was durch die einzelnen Signifikanten hindurchschimmert und dem Subjekt ein Einheitsgefühl verschaffen kann. So rekurriert auch ein *punctum*, von dem der Betrachter etwa auf einer Landschaftsfotografie berührt wird, auf etwas, das ihn in irgendeiner Weise affektiv berührt und mit seiner Lebenswelt – und damit auch mit allen Ich-Idealen – in Verbindung steht. In Barthes' *Fragmente einer Sprache der Liebe* begegnen wir bereits diesem Phänomen des Begehrens, das rein mit dem unbewussten Empfinden zu erklären ist und in *Die Helle Kammer* schließlich, angewendet auf die Fotografie, den Namen *punctum* erhält:

Da liegt ein tiefes Rätsel verborgen, für das ich den Schlüssel niemals finden werde: warum begehre ich gerade Ihn? [...] Begehre ich Ihn als Ganzes (eine Silhouette, eine Form, ein Gesichtsausdruck)? Oder nur einen Teil dieses Körpers? [...] Die Kuppe eines Fingernagels, ein etwas ab-

<sup>32</sup> Vgl. Weissberg (2005), S. 223.

geschrägter Zahn, eine Haarsträhne, [...]? Von allen diesen *Falten* des Körpers gelüftet es mich zu sagen, dass sie *anbetungswürdig* sind. *Anbetungswürdig* soll heißen: das ist meine Begierde, soweit sie je einzelne Begierde ist: „Das ist es! Genau das ist es (was ich liebe)!“ Dennoch, je deutlicher ich die Besonderheit meiner Begierde erlebe, um so weniger kann ich sie benennen; der Präzision der Zielscheibe entspricht ein zitterndes Schwanken des Namens; das Eigentümliche der Begierde kann nur die Uneigentlichkeit der Aussage hervorbringen. Von diesem sprachlichen Misslingen bleibt lediglich eine Spur erhalten: das Wort „anbetungswürdig“ [...].<sup>33</sup>

Seine Suche nach dem *punctum*, nach dem kleinen bisschen *Realen* der Fotografie, beschreibt Barthes ebenfalls wie das Fortschreiten und das Aufeinanderweisen einzelner Signifikanten, die sich um ein bestimmtes, nicht zu definierendes Zentrum bewegen. „Ich erkannte sie [die Mutter; Anm. d. Verf.] nur in Bruchstücken wieder, das heißt, ihr Wesen entging mir, und folglich entging sie mir ganz. Es war nicht sie, und doch war es niemand anderes.“ (HK 75) In die symbolische Ordnung des Bildes gebannt, kann das Wesen der Mutter nur zwischen einzelnen Signifikanten hindurchschimmern. Was bei einer lebendigen Person latent in Erscheinung tritt, geht bei der Bannung auf Papier verloren. Die imaginäre symbolische Ordnung<sup>34</sup> verfügt über Signifikanten, von denen man zwar weiß, dass sie auf die Mutter verweisen sollen, die aber nur wieder auf andere Signifikanten verweisen. Dies geschieht auch im Falle der Literatur: „Das Medium Schrift verwehrt dem schreibenden Subjekt des Tagebuchs nicht nur eine Beglaubigung im Festhalten einzelner Erlebnisse, sondern zugleich auch die Möglichkeit, selbst im Schreiben einen ‚Halt‘ im buchstäblichen Sinne zu finden.“<sup>35</sup> Jedoch ist die Literatur im Vergleich zur Fotografie weitaus metaphorischer und lässt mehr Raum für verschiedene Interpretationen und affektive Ausgestaltungsmöglichkeiten. Dies impliziert allein schon der Ausdruck

<sup>33</sup> Barthes (1988), S. 39f.

<sup>34</sup> Gemeint ist die symbolische Ordnung der Fotografie, deren Signifikanten nicht sprachlich artikuliert, sondern visuell aufgenommen werden. *Imaginär* fungiert in diesem Fall vielmehr als Sammelbegriff für Bildhaftigkeit und ist nicht im Kontext der spezifischen Verwendung Lacans zu betrachten.

<sup>35</sup> Carlo Brune: Roland Barthes. Literatursemiologie und literarisches Schreiben. Würzburg 2003, S. 269.

*Stil*: Während ein *punctum* semantisch lediglich einen kurzen und intensiven Moment starker Ergriffenheit bezeichnet, tritt der literarische *Stil* stets latent in Erscheinung und schwingt über den gesamten Zeitraum der Lektüre mit. Dies erklärt auch das oft beschriebene Gefühl des ‚Eintauchens‘ in einen Text: „Neuerliche Lektüre: dieses Stück gab mit Gewissheit Befriedigung, so sehr rief es Gefühle dieses Abends wieder wach. Aber etwas merkwürdiges passierte: als ich es wiederlas war das, was ich am intensivsten wiedererlebte, das, was nicht geschrieben war, die Zwischenräume des Eintrags [...].“<sup>36</sup> Obwohl die Fotografie der „Inbegriff des Stillstands“ (HK 101) ist, weist sie dennoch eine signifikante Struktur auf. Selbst wenn der Betrachter von ihr ‚bestochen‘ wird, so kann das *punctum* dennoch immer nur einen kurzen Moment des Verweilens abseits des Signifikantenstroms im *Realen* ermöglichen. Dies geschieht auch, als der Ich-Erzähler in *Die Helle Kammer* endlich ein *wahres* Foto seiner Mutter findet. Die Welt beginnt kurzzeitig stillzustehen, das Subjekt findet Halt und kann sich metaphysisch mit ihr, mit dem Gefühl ihrer Nähe verbinden. In Barthes’ konkretem Fall wird diese Vereinigung jedoch auch als mit Trauer behaftet empfunden, da der Tod unaufhörlich mitschwingt:

Da ist noch einmal das Photo aus dem Wintergarten. Ich bin allein mit ihm, allein habe ich es vor mir. Der Kreis ist geschlossen, es gibt keinen Ausweg. Ich leide, unbeweglich. Steriles, grausames Entbehren: ich vermag meinen Gram nicht zu *verwandeln* meinen Blick nicht schweifen zu lassen; keine Kultur kommt mir zu Hilfe, diese Qual in Worten auszudrücken, die ich bis zur Neige empfinde und die unmittelbar von der Begrenztheit des Bildes ausgeht [...]. (HK 100f.)

Im *Realen*, wo „der Kreis geschlossen ist“, nähert man sich nicht nur dem größtmöglichen Lebensgefühl, sondern gleichzeitig, indem man sich seiner körperlichen und symbolischen Schranken weitestgehend entledigt, dem Tod. Der Erzähler spürt im gleichen Moment die wärmende Nähe der Mutter und den größten Schmerz um ihren bereits eingetretenen Tod und ihre Abwesenheit. Kaum ein Textbeispiel könnte Lacans Bereich des *Realen* demnach besser manifestieren als dieses, in dem verschiedene Dualismen wie Leben und Tod, Vergangenheit und

<sup>36</sup> Barthes (1993-1995), S. 1012; Herv. im Original.



Gegenwart, Freude und Trauer, Mutter und Sohn aufeinandertreffen. „[Die Fotografie] führt das Abbild bis an jenen verrückten Punkt, wo der Affekt (Liebe, Leidenschaft, Trauer, Sehnsucht und Verlangen) für das Sein bürgt. Sie nähert sich dann tatsächlich der Verrücktheit, holt die ‚verrückte Wahrheit‘ ein.“ (HK 124) Je mehr das Subjekt sich aus der alles strukturierenden Ordnung entfernt, desto mehr nähert es sich auch seinem eigenen Tod, der häufig mit einer ‚Ganz-Werdung‘ des Subjekts gleichgesetzt wird. Erst mit seinem Tod unterliegt der Mensch nicht mehr dem endlosen Streben nach Begehren des Anderen.

Doch ist es dennoch möglich, das gesplante Subjekt für immer mit seinem Ich-Ideal zu vereinen und diesem sogar ein Leben über den Tod hinaus zu ermöglichen? Einen Versuch unternimmt Barthes in *Die Helle Kammer*, in der er sich den stark metaphorischen Charakter der Literatur zu Nutzen macht und seine Mutter in ein literarisches und damit universelles *punctum* verwandelt.

In diesem Zusammenhang soll erneut Bezug genommen werden auf die für den Erzähler einzigartige Fotografie aus dem Wintergarten, die wie keine andere das Wesen der Mutter einfängt und sie für den Betrachter wieder lebendig macht. Als Leser dieser Zeilen befindet man sich während der besonders emotionalen Beschreibung des Fotos in einer ständigen Erwartungshaltung, verspürt eine gewisse Neugierde. Man stellt sich fortwährend die Frage, wann man nun selbst endlich dieses Bild betrachten darf. Schließlich bildet Barthes in *Die Helle Kammer* stets jedes Bild ab, von dem er im Laufe seiner theoretischen Erläuterungen spricht. Im Falle seiner Mutter jedoch wird der Leser enttäuscht und verbleibt in einer unbewussten Begehrenshaltung.

Doch eben durch diesen erzähltechnischen Trick gelingt es Barthes, seine Mutter in eine Leerstelle und damit gleichzeitig in ein universelles ‚Text-*punctum*‘ zu überführen. „La Chambre claire ist nicht nur ein Buch über Fotografie, sondern auch über ein unsichtbares, abwesendes Bild, das lediglich beschrieben und möglicherweise nur erwünscht wird. Es steht für Barthes’ Begehren selbst.“<sup>37</sup> Das Besondere an der Fotografie liegt schließlich im Unbewussten des Betrachters. Versucht man nun,

<sup>37</sup> Weissberg (2005), S. 225.

diese mysteriöse Kraft in Worte zu fassen, unterliegt das sprachlich strukturierte Unbewusste wiederum Metonymisierungen. Der Kern des Begehrens, das *punctum*, kann mit Worten nie wirklich erfasst werden und bleibt ein leeres Zentrum. Gegenüber der Fotografie besitzt die Sprache, die ständigen Verschiebungen ausgesetzt ist, jedoch eine weit-aus größere Universalität. Der imaginäre Andere Barthes', der auf ein Foto gebannt wurde, mit dem er unbewusst verbunden ist, wird durch das bewusste Aussparen der Fotografie und durch seine Projizierung auf eine sprachliche Ebene rezeptionsbedingt universell:

Da die Aura der Mutter im Moment ihres Erscheinens sich bereits nur im Modus ihrer eigenen Auslöschung präsentiert und darin gerade das *punctum* liegt, wird ihre Ausstrahlung zu dem, was aus einer unerreichbaren Ferne die Gegenwart des Schreibens einerseits durchzieht und zugleich dynamisiert, andererseits in ihm aber auch nie als solche präsentiert wird. Sie wird zum uneinholbaren Anderen des Schreibens, wandelt sich in ihm augenblicklich zur Spur.<sup>38</sup>

In seinem Werk ‚verflüssigt‘ Barthes die Fotografie seiner Mutter, indem er die starren Fotosignifikanten in die bewegliche Struktur polysemantischer Lautbilder umwandelt. Hätte er dem Betrachter die Fotografie selbst gezeigt, so hätte dieser lediglich enttäuscht feststellen müssen, dass er selbst von diesem Bild in keinster Weise ‚bestochen‘ wird. In Sprache gebettet wird die Mutter des Erzählers jedoch für jeden Rezipienten zum unbewussten Zentrum seines Begehrens – etwas, das uneinholbar vergangen ist und dem man sich sprachlich immer nur bis zu einem bestimmten Grad nähern kann. Während seiner Lektüre kann der Leser nun seine eigenen Erfahrungen mit dem Text machen und seine Ich-Ideale substitutiv für die Mutter des Anderen setzen.

Das *Reale* ist dem Symbolischen (und zwar sowohl den sprachlichen als auch fotografischen Signifikanten) immer inhärent, insofern es das nie zu erreichende Streben nach Ganzheit aufrechterhält und bereits durch seine bewusste Negation unbewusst vorhanden bleibt. Barthes vermag durch die Kombination von Fotografie und Text dem Realen eine universelle Gestalt zu geben, das in dem Moment zum Ideal einer Wunschvorstellung, einem Objekt des Begehrens wird, in dem man *Die*

<sup>38</sup> Brune (2003), S. 289.

*Helle Kammer* rezipiert. Mit Lacans Terminologie ausgedrückt: Indem er das Imaginäre (und damit verbunden das Abbild der Mutter als stellvertretend für jedes andere Ich-Ideal) als Leerstelle ins Symbolische integriert, verleiht Barthes diesem sehr subjektiven Bereich (das *punctum* ist schließlich fest mit dem jeweiligen Betrachter verbunden) paradoxerweise eine enorme Universalität. Metasprachlich betrachtet demonstriert Barthes durch die Technik des Aussparens die Funktionsweisen des Unbewussten: Das Begehren offenbart sich genau in den Bereichen, die *nicht* abgebildet werden können und entsteht lediglich unter der Voraussetzung einer inhärenten Nicht-Darstellbarkeit. *Die Helle Kammer* verknüpft Theorie und Praxis der Bild- und Textrezeption, als deren gemeinsame Wirkungsbasis das menschliche Unbewusste betrachtet werden kann.

So ist das Buch, das eine bis heute wirkmächtige Theorie der Photographie entfaltet, wie ein menschliches Auge aufgebaut: In seinem leeren Zentrum, leicht verschoben, kündigt ein blinder Fleck von der Präsenz der Absenz, von der Inklusion der Exklusion. Die Vergegenwärtigung der Mutter kommt in der Form des Buches ohne ihre Photographie aus. Sie wird literarisch dem Vergessen entrissen.<sup>39</sup>

Der Bereich des Subjekts, der fotografisch nicht zu fassen ist, kann literarisch erlebbar gemacht werden. Barthes' universelle Schrift vereint demnach untrennbar polare Bereiche wie Leben und Tod, Gegenwart und Vergangenheit, Ich und Anderer und bettet sie in einen unendlichen Verweisdialog, der sich mit jeder Lektüre neu kontextualisiert und in dem Barthes' Mutter als universeller Anderer sogar dem Tod entrissen werden kann.

<sup>39</sup> Ottmar Ette: Roland Barthes zur Einführung. Hamburg 2011, S. 167.

IUDITHA BALINT  
(Mannheim)

## **„Das Leistungsprinzip auch im Freizeitangebot“. Musikopoesie der Arbeit in der Gegenwart**

Pop und (wissenschaftliche) Theoriebildung – [passen] auf den ersten Blick nicht gut zusammen, ja sie scheinen geradezu für antagonistische Konzepte zu stehen: Mit Pop wird Emotionalität, Involviertheit, Faszination assoziiert, mit Theorie Rationalität, Distanziertheit, Analyse; Pop ist erlebnis-, Theorie erkenntnisorientiert; Pop ist fließend, dynamisch, kurzlebig, Theorie bemüht sich um Schlüssigkeit und Beständigkeit; Pop gilt als affirmativ, Theorie hat kritisch zu sein.<sup>1</sup>

Unter Benutzung von Dichotomien wird in den zitierten Zeilen das durch scheinbare Inkompatibilität geprägte Verhältnis von Pop und Theorie beschrieben und somit auf ein grundlegendes Problem hingewiesen: auf den prekären Status, den die Popkultur in der Wissenschaft hat.<sup>2</sup> Operationen mit solchen Differenzen laufen nämlich Gefahr, Popkultur als wissenschaftlich unergiebiges Faszinosum verloren zu geben.<sup>3</sup> Dieser Herangehensweise kann zunächst mit Peter Kemper entgegengehalten werden: „Pop steht für das Einfache, hinter dem sich das

<sup>1</sup> Charis Goer, Stefan Greif und Christoph Jacke: Poptheorie, Popkulturforschung und Literaturwissenschaft. In: <http://www.christophjacke.de/downloads/GoerGreifJacke.pdf>, S. 199, aufgerufen am 27.06.2012.

<sup>2</sup> Vereinzelt sind Monographien zur Thematik erschienen, so etwa die von Thomas Ernst: Popliteratur. Hamburg 2001; Moritz Baßler: Der neue deutsche Poproman. München 2002; Frank Degler und Ute Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur. Stuttgart 2008. Die Beschäftigung mit Phänomenen des Pop kann jedoch immer noch nicht als virulent bezeichnet werden. Ähnliches diagnostiziert im Bezug auf die musikwissenschaftliche Diskussion im deutschsprachigen Raum André Doehring. Vgl. Ders.: Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik. In: Helms, Dietrich und Phleps, Thomas (Hg.): Black Box Pop. Analysen populärer Musik. Bielefeld 2012. S. 23-42, hier S. 23. Eine Ausnahme bildet die Plattform ‚Deutsche Lieder. Bamberger Anthologie‘ (<http://deutschelieder.wordpress.com>, zuletzt aufgerufen am 13.10.2012), die literaturwissenschaftliche mit musikwissenschaftlicher Analyse zu verbinden sucht.

<sup>3</sup> Vgl. Goer u. a.: Poptheorie, S. 200.

Komplexe verbirgt“.<sup>4</sup> Zudem gelten popkulturelle Werke spätestens seit Stewart Hall als „die dominante Form der globalen Kultur“ und nicht zuletzt als „der Ort, [an dem] Kultur unmittelbar in den Kreislauf der dominanten Technologie eintritt – in den Kreislauf von Macht und Kapital“.<sup>5</sup> Sollen also seitens der sich als Kulturwissenschaft verstehenden Literaturwissenschaft Analysen kultureller Phänomene oder Artefakte angestrebt werden, ist die Berücksichtigung pop- oder alltagskultureller Werke unabdingbar. So auch im Bezug auf das Kulturphänomen *Arbeit*. Denn zu diesen Werken gehören auch diejenigen Lieder, die sich kritisch mit dem Wandel der Arbeit und der Arbeitswelt auseinandersetzen. Als kulturelle Ausdrucksformen reflektieren diese Lieder den Status quo des krisenbehafteten zeitgenössischen Arbeitsalltags, seine normativen Aspekte und die mit seinem Wandel verknüpften Zukunftsvorstellungen. Auch daher eignen sich diese Songs besonders gut für die kritische Auseinandersetzung mit der Textualität kultureller Phänomene – zumal sich laut Clifford Geertz die Deutung von Kollektivkulturen auf ihre Selbstreflexivität gründet.<sup>6</sup> Welche Problemfelder der zeitgenössischen Arbeitswelt dabei zum Ausdruck gebracht und reflektiert werden, und wie das geschieht, soll anhand folgender Lieder untersucht werden: *Die Funktionalisierer* (2006, von *Die Kleingeldprinzessin*), *Ode an die Arbeit* (2007, von *Wir sind Helden*) und *Bück dich hoch* (2012, von *Deichkind*).<sup>7</sup> Zu diesem Zweck werden zwei Analyseverfahren der Popkulturforschung miteinander verknüpft: die strukturelle und die so-

<sup>4</sup> Peter Kemper: Love goes pop. Die lärmende Macht großer Gefühle. In: Ders. und Sonnenschein, Ulrich (Hg.): Liebe – zwischen Sehnsucht und Simulation. Frankfurt/M. 2005, S. 297-306, hier S. 302.

<sup>5</sup> Stuart Hall: Was ist ‚schwarz‘ an der populären schwarzen Kultur? In: Ders.: Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Hamburg 2002, S. 98-112, hier S. 104.

<sup>6</sup> Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur. In: Ders.: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/M. 1983, S. 7-43.

<sup>7</sup> Alle aus den Liedern zitierten Stellen können folgenden Links entnommen werden: *Wir sind Helden: (Ode) an die Arbeit*: <http://www.wirsindhelden.de/player-sounds/o/> (zitiert mit der Sigle OA); *Kleingeldprinzessin: Die Funktionalisierer*: <http://www.youtube.com/watch?v=PFTe0Vm7G10> (zitiert mit der Sigle F); *Deichkind: Bück dich hoch!*: <http://www.universal-music.de/deichkind/videos/detail/video:270107/bueck-dich-hoch> (zitiert mit der Sigle BDH), aufgerufen am 15.11.2012.

ziologisch-funktionelle Perspektive. Der Aufbau des interpretatorischen Teils des Beitrags orientiert sich einerseits an definitivischen, andererseits an phänomenologischen Teilaspekten der Arbeitsdebatte. Die beiden Herangehensweisen werden durch die gewählten Lieder bestimmt, die alle auf Erkenntnisgewinn über ihren Gegenstand abzielen, dabei jedoch unterschiedliche Zugänge nutzen.

Trotz ihrer Unterschiede ist den Liedern eines gemeinsam: Sie reflektieren die Transformationen und Hybridisierungsbewegungen der Arbeit sowie ihre Implikationen auf komplexe Art und Weise. Unter Verwendung genrebezogener, rhetorischer und semantischer Codierungsstrategien erwecken sie zunächst den Anschein einer reinen Oberflächenästhetik, mit welcher keine tiefere Bedeutung einhergeht. Tatsächlich jedoch offenbaren sie gezielt eingebaute Diskrepanzen bzw. Brechungen in der Form-Inhalt-Relation, wodurch der Rezipient auf subversive Art zur Reflexion und Selbstreflexion angeregt wird. D. h. einerseits zur Reflexion des Phänomens *Arbeit*, worunter sowohl das Nachdenken über die gesellschaftlich-ökonomische Kategorie als auch Überlegungen zu definitivischen Schwierigkeiten verstanden werden. Darüber hinaus wird auf die Reflexion der eigenen Rolle und Funktion im arbeitsweltlichen Kontext abgezielt, bezogen auf die Charakteristika der eigenen Arbeits- und Lebensweise.

Im Fall jeglicher Vokalmusik erweist sich die Rede von der Form-Inhalt-Relation als komplex. Denn gerade im Hinblick auf die sog. *Textualität der Kultur* stellt sich die grundlegende Frage, wie und ob überhaupt Instrumentalmusik als Text begriffen werden kann. Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, empfiehlt es sich zunächst zu klären, was genau ein Text ist, wann von Textualität und wann von einer Textualität der Musik gesprochen werden kann.

### Text – Kultur

Auf einer basalen Ebene können Texte als mündlich geäußerte oder schriftlich fixierte komplexe, kohärente und systematische sprachliche Einheiten definiert werden, die (meist) länger sind als ein Satz. Da die Rede von der Textualität kultureller Phänomene auf einen anwendungsbezogenen, kommunikativen Umgang mit dem Textbegriff schließen

lässt, bietet es sich an, den Textbegriff aus pragmatischer Perspektive zu betrachten. Somit erweitert sich die Textdefinition um einen funktionalen Aspekt: Ein Text liegt dann vor, wenn er einen „erkennbare[n] kommunikative[n] Sinn“<sup>8</sup> enthält und sich zusätzlich in einem Handlungszusammenhang befindet.

Orientiert man sich an dieser (pragmatisch leicht erweiterten) Minimaldefinition, müssten alle kommunikativen sprachlichen Äußerungen, die sich durch Kohärenz auszeichnen, als Texte gelten. Demzufolge ist alles Kommunikative Text. Kultur wäre somit als ein Textganzes oder ein Textgemenge zu betrachten, dessen Teilbereiche oder Teiltex-te in sich und in ihrer Beziehung zueinander Kohärenz aufweisen – und dies auch dann, wenn den Teiltex-ten nicht übereinstimmende kommunikative Funktionen zukommen. Doch ist dem tatsächlich so? Stehen verschiedene kulturelle Bereiche immer in einem Kohärenzverhältnis? Angesichts des nicht widerspruchsfreien Verhältnisses unterschiedlicher Teilaspekte einzelner Kulturen oder eben unterschiedlicher Kulturen zueinander muss diese Frage bereits auf der phänomenologischen Ebene verneint werden. Was aus textlinguistischer Perspektive für Texte gilt, gilt hiermit auch aus kulturwissenschaftlicher Perspektive für Kultur/-en: „Auch wenn wir einer Reihe von Sätzen unter verschiedenen Kriterien durchaus *Texthaftigkeit* zusprechen können, folgt daraus noch lange nicht, dass damit auch die *Textgrenzen* bestimmt wären.“<sup>9</sup> Denn erstens ist nicht jede sprachliche Äußerung ein Text und zweitens gehören außersprachliche Zeichen ebenso zur Kultur wie sprachliche. Keineswegs kann also von einem gültigen Kulturverständnis gesprochen werden, das sich auf eine wie auch immer geartete Textualität *reduzieren* lässt. Und wenn der Textualität von Kultur/-en Grenzen gesetzt sind, muss ergründet werden, welche nicht-textuellen Aspekte es gibt und in welchem Verhältnis diese zu den textuellen Aspekten der Kultur stehen. Im Fall der Musik als kulturellem Artefakt ergeben sich diesbezüglich gleich mehrere Fragen: Sind instrumentale Musikstücke sprachliche Äußerungen? Wenn ja, sind dann die instrumentalen Anteile von Musik

<sup>8</sup> Angelika Linke, Markus Nussbaumer und Paul R. Portmann: Studienbuch Linguistik. 3., unveränderte Auflage. Tübingen 1997 (= Reihe Germanistische Linguistik), S. 245.

<sup>9</sup> Ebd., S. 256; Herv. d. Verf.

Texte? Und letztlich: Sind Musikstücke, in denen Gesang und Instrumentalmusik miteinander interagieren, als Textgebilde zu bezeichnen?

### Musik – Text – Narrativ

Dass Musik Sprache ist, ist ein weitverbreiteter traditioneller Topos. Dass diese Sprache universell ist, ein anderer. Bereits 1806 hat Christian Friedrich Daniel Schubart die Charaktereigenschaften einzelner Tonarten zu bestimmen versucht und dabei implizit auf die menschlichen Bemühungen hingewiesen, Musik als Sprache bergreifen zu wollen. „Tatsächlich gibt es einige *strukturelle* Parallelen zwischen [instrumentaler, IB] Musik und Sprache. Als zentrale Gemeinsamkeit [...] wird im Allgemeinen das Moment der Rhetorik festgemacht. Gemäß dieser Auffassung lassen sich viele einen literarischen Text konstituierende Elemente auch in einem musikalischen Werk feststellen.“<sup>10</sup> Diese strukturellen Parallelen lassen Musik bestenfalls als Zeichensystem erscheinen – nicht jedoch als das, was wir gewöhnlich Sprache nennen. Um in die Nähe der Sprache gerückt werden zu können, müsste die Instrumentalmusik nicht nur eine semiotische Dimension aufweisen, sondern auch eine semantische:<sup>11</sup> Der Form müsste ein Inhalt zur Seite gestellt werden. D. h. Musik benötigte eine Art Syntax und müsste in der Lage sein, etwas zu denotieren, also grundlegend zu *bedeuten*, bevor dieses Etwas dann konnotiert, also *gedeutet* werden kann. Dies kann in der Tat der Fall sein, so etwa wenn Naturgeräusche durch Instrumente nachgeahmt werden, wenn musikalische Paratexte benutzt werden, oder wenn aus bereits vorhandenen musikalischen Werken zitiert wird. In solchen Fällen kann durchaus von einer narrativen Funktion der Musik gesprochen werden, denn sie erzählt und ist damit Sprache, die von jedem Zuhörer individuell gedeutet werden muss. Ungeklärt ist indessen, inwieweit Musik *allgemein* als Narrativ gelten kann. Fest steht Folgendes: „[J]e intensiver sie mit Text verbunden ist [...], desto genauer lassen

<sup>10</sup> Christian Schröder: Erzählen mit Musik. In: Martínez, Matías (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Stuttgart 2011, S. 53-56, hier S. 53.

<sup>11</sup> Ähnlich auch Umberto Eco in: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987, S. 31.



sich sowohl das Erzählte bestimmen als auch der Erzählvorgang nachvollziehen.“<sup>12</sup>

Diesen Ausführungen zufolge besitzen instrumentalmusikalische Werke ein narratives Potenzial, das sie in die Nähe von Sprache rücken kann, dieses Potenzial wird jedoch nicht permanent ausgeschöpft. Musikstücke ‚erzählen‘ zuweilen, haben also kommunikative Funktion. Die Frage ist nun: Erzählen sie *texthaft*? Reichen die zuweilen vorhandene kommunikative Funktion und der semantische Charakter der Musik aus, um sie Text nennen zu können? Oder ist Musik nur „Reiz und Bewegung des Gemüts“,<sup>13</sup> reiner Genuss ohne Semantik? Eine definitive Antwort auf diese Fragen liefert die Forschung nicht. Ein kurzer Überblick über die bereits vorhandenen Klärungsversuche zeigt allerdings, dass der Großteil der Forschung von einer Sprachähnlichkeit der Musik ausgeht. Nichtsdestoweniger betrifft jedoch eines der grundlegenden Probleme, die mit der Untersuchung der Instrumentalmusik als ästhetisches oder sprachliches Konstrukt einhergehen, die bereits oben erwähnte Semantik-Semiotik-Debatte. Um es mit Peter Faltin zu formulieren: „[D]as in der Tat widersprüchliche und schwierige Wesen der Musik liegt eben darin, daß sie mit Sicherheit nie etwas bezeichnet und dennoch immer etwas bedeutet“.<sup>14</sup> Ob Instrumentalmusik nun tatsächlich „*immer* etwas bedeutet“, wurde bisher nicht restlos geklärt; geht man jedoch von der Minimalannahme aus, dass sie etwas bedeuten kann, dass sie – mit Adorno gesprochen – sprachähnlich ist,<sup>15</sup> muss bestimmt werden, auf welche Weise sie etwas bedeutet. Im Anschluss an Adorno geht Uwe C. Steiner von der Sprachähnlichkeit der Musik aus und konkretisiert: „Eine bestimmte Tonfolge nimmt einen sprachlichen Charakter an: Und zwar sowohl aufgrund einer Codierung, die historisch und arbiträr genannt werden kann, als auch vermöge einer Grun-

<sup>12</sup> Schröder: Erzählen mit Musik, S. 54.

<sup>13</sup> Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hg. von Karl Vorländer. 7. Aufl. Hamburg 1990, S. 185.

<sup>14</sup> Peter Faltin: Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache. Aachen 1985 (= Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung 1), S. 74.

<sup>15</sup> Zur These der Sprachähnlichkeit der Musik siehe federführend Theodor W. Adorno: Fragment über Musik und Sprache. In: Ders.: Musikalische Schriften I-III. Quasi una fantasia II. (= Gesammelte Schriften 16). Frankfurt/M. 1978, S. 251.

dierung im Bezeichneten: aufgrund der akustischen Verankerung in der Leiblichkeit“.<sup>16</sup> Gerold W. Gruber fordert zudem, dass „[d]ie Alterität von Musik und Sprache auf den Ebenen Syntax [...] und Semantik [...] respektiert werden [sollte]“.<sup>17</sup> Beachtet werden muss allerdings, dass die sozialen Faktoren wie auch das historisch etablierte und variable „musikalische Vokabular“, die in die Produktion von Musik eingehen und ihr semantisches Umfeld darstellen, die Musik auf der Ebene der „innere[n] Dynamik, Erzählsituation, Ausdrucksvariabilität“ bestimmen.<sup>18</sup> Wird Instrumentalmusik, wie in diesem Fall, als sprachähnliches klangliches Narrativ betrachtet, das nicht *wie Sprache* bedeuten kann und nicht zeichenhaft ist, so muss die Schlussfolgerung gezogen werden, dass sie nicht Text ist, sondern diesen begleitet bzw. begleiten kann.<sup>19</sup> Instrumentalmusik ist also Narrativ, aber kein Text. Diese Narrativität gestaltet sich allerdings weitaus subjektiver als bei Narrativen, deren Bedeutung aufgrund ihrer Sprachlichkeit begrenzt ist; im Fall der Musik kann es durchaus vorkommen, dass der musiktheoretisch weniger kompetente

<sup>16</sup> Uwe C. Steiner: Musiksprache – Musikbilder. Verstreute Gedanken zu Klängen und Bedeutungen. In: Hansen-Kokoruš, Renate; Henn-Memmesheimer, Beate und Seybert, Gislinde (Hg.): Sprachbilder und kulturelle Kontexte. Eine deutsch-russische Fachtagung. St. Ingbert 2012 (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 50). S. 411-419, hier S. 415. Das Argument der Sprachähnlichkeit von Musik findet auch bei Caroline Lüderssen Anwendung. Vgl. Dies.: Giuseppe Verdis Shakespeare-Opern. Musik als verborgener Text. Bonn 2001 (= Abhandlungen zur Sprache und Literatur 141). S. 75-82. Lüderssen macht darauf aufmerksam, dass „ein festes System der Analogien“ (ebd., S. 77) von sprachlichen und musikalischen Gebilden nicht zielführend ist.

<sup>17</sup> Gernot W. Gruber: Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma. In: Ders. und Gier, Albert (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. 2., veränderte Auflage. Frankfurt/ M., Bern u.a. 1997, S. 19-33, hier S. 33.  
<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> In einer phänomenologischen Analyse, die sich auf linguistische Kategorien stützt, sucht Carl Dahlhaus mithilfe der Pragmatik die Textualität der Musik zu beweisen. Vgl. Carl Dahlhaus: Musik als Text. In: Schnitzler, Günter (Hg.): Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Stuttgart 1979, S. 11-35. Problematisch an Dahlhaus' Ansatz ist allerdings, dass weder der Begriff der Sprache noch der des Texts definiert werden und der Autor diese Begriffe durchgehend synonym verwendet, sodass seine Argumentation nicht überzeugen kann.

Rezipient beim Hören ein ästhetisches Erlebnis hat, ohne dabei das Gehörte als Narrativ zu empfinden.<sup>20</sup>

Ist dies in vokalmusikalischen Werken auch der Fall? Immerhin kann hier von einer „Bimedialität von Text und Musik“<sup>21</sup> gesprochen werden, für die im historischen Prozess ein stetiges Ausloten des Dominanzverhältnisses zwischen den beiden Medien diagnostiziert werden kann. So ist etwa die Oper bemüht, „zwischen sprachlicher Verständlichkeit und musikalischer Autonomie“ die Balance zu halten, während im Lied zunächst kein hierarchisches Verhältnis zu beobachten ist – bis sich in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts die Dominanzbildung auf die Musik zu verlagern beginnt.<sup>22</sup> Am deutlichsten zeigt sich dies m. E. in der sog. rhythmischen Musik, wie Soul, Jazz oder Hip-hop, in welcher der sprachliche Rhythmus zur zusätzlichen Verstärkung des musikalischen dient.<sup>23</sup> Das sprachliche Narrativ als autonome Ausdrucksform des Musikstückes spielt hier freilich keine geringe Rolle – beim ersten Hinhören allerdings bloß eine sekundäre. Unabhängig davon, ob die Musik dem Text dient oder der Text der Musik, müssen beide, soweit sie gemeinsam auftreten, im Zusammenspiel ihrer Elemente erschlossen werden.<sup>24</sup> Handelt es sich zudem um Musik, die öffentlich vorgetragen wird, tritt eine dritte Ausdrucksform hinzu: die Inszenierung. Idealerweise bilden diese drei Momente auf der Bühne ein harmonisches Arrangement, wobei die Worte „für die Artikulation zuständig [sind], die Musik für den Ausdruck und die Bühnenrealisation für das

<sup>20</sup> Vgl. auch Jean-Jacques Nattiez: Can one Speak of Narrativity in Music? In: Journal of the Royal Musical Association 115, S. 240-257; Marie-Laure Ryan: Narration in Various Media. In: Hühn, Peter u. a. (Hg.): Handbook of Narratology (= Narratologia. Contributions to Narrative Theory 19). Berlin, New York 2009, S. 263-281, hier S. 277.

<sup>21</sup> Corina Carduff, Sabine Gebhardt Fink, Florian Keller und Steffen Schmidt: Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film. München 2007, S. 115.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 116.

<sup>23</sup> Anders im Rap, in dem Sprache weitaus relevanter ist als die Musik.

<sup>24</sup> So auch Antony Tatlow: „Love will endure or not endure“. Rereading Music and Text. In: Weidauer, Friedemann J. (Hg.): Gestus – Music – Text. Madison, Wisconsin 2008 (= Brecht Yearbook 33), S. 92-107; Carduff u. a.: Die Künste im Gespräch, besonders S. 95 ff.

Lokalkolorit“.<sup>25</sup> Daher spielt m. E. die Inszenierung als kontextualisierendes Element eine nicht zu unterschätzende Rolle bezüglich der gemeinschaftsstiftenden und identitätsbildenden Kraft der Musik; dies gilt *a fortiori* für den Bereich der Populärmusik, der sich als sozial engagiert versteht. Auf die Frage, wie sich diese drei Aspekte hinsichtlich des gesellschaftlich relevanten Themas *Arbeit* zueinander verhalten (können), werde ich im Folgenden eingehen, wobei der Fokus auf dem Verhältnis von Text und Musik liegen wird.

### Musikopoesie der Arbeit

Sowohl die (*Ode*) *an die Arbeit* der Gruppe *Wir sind Helden* als auch *Die Funktionalisierer* von *Die Kleingeldprinzessin* und *Bück dich Hoch!* von *Deichkind* verfahren auf der musikalischen Ebene nach zentralen Regeln der sog. Unterhaltungsmusik: Sie verwenden (zumeist) einen heiteren Ton und sind auf Abwechslungsreichtum sowie auf die „Reduktion kompositorischer Raffinessen“<sup>26</sup> bedacht, sodass ihnen nur aus der Perspektive der Klangstruktur kein sozial aufbegehrender Gestus zugeschrieben werden kann. Dieser entfaltet sich erst in der Vielfalt der Interferenzen von Musik und Text, die von Harmonie über Unvereinbarkeit bis hin zum Hinterfragen des jeweils anderen Mediums reichen, sodass das Verständnis ihres Zusammenhangs die Kontextualisierung des Gehörten erfordert. Denn weder die klangliche Grundlage noch der textliche Überbau allein determinieren die Rezeption von Popmusik.<sup>27</sup> Ausschlaggebend ist das diskursive Feld, in dem sie sich bewegen. Das bedeutet für meine Analyse: Wenn über diese Lieder in angemessener Weise gesprochen werden soll, müssen ihre Inhalte im Lichte der enthaltenen Aussagen und ihres Kontextes betrachtet werden. Und dieser ist der gesellschaftliche und wissenschaftliche – in beiden Fällen der medial verhandelte – Arbeitsdiskurs. Geht das Lied (*Ode*) *an die Arbeit*

<sup>25</sup> Robert Donnington: Die Geschichte der Oper. Die Einheit von Text, Musik und Inszenierung. München 1997, S. 13.

<sup>26</sup> Carduff u. a.: Die Künste im Gespräch, S. 17.

<sup>27</sup> Vgl. Doehring: Probleme, Aufgaben und Ziele, S. 28 und 36 ff.

stärker auf den Begriff der Arbeit ein, so behandelt *Die Funktionalisierer*, wie bereits erwähnt, die sozialen Aspekte des Phänomens Arbeit, während *Bück dich hoch!* an den Konsequenzen des Wandels der Arbeit auf das Individuum interessiert ist.

Die Thematisierung der problematischen Vielfalt definitorischer Angebote zum Arbeitsbegriff ist in *(Ode) an die Arbeit* bereits auf der Oberflächenebene erkennbar. Die Schwierigkeiten einer Begriffsbestimmung offenbaren sich jedoch spätestens dann, wenn Arbeit und Vergnügen strikt voneinander abgegrenzt werden,<sup>28</sup> oder wenn zu Recht darauf aufmerksam gemacht wird, dass Arbeit nicht nur im Kontext einer Angebot-und-Nachfrage-Berechnung denkbar ist.<sup>29</sup> Der Status der Arbeit als ziel- und zweckgerichtetes ökonomisches Handeln wird allerdings unkritisch als gültig vorausgesetzt: „[D]ie Lilien auf dem Feld haben / Keine Arbeit [...] / Sie haben kein Ziel [...] haben kein Geld, haben / keine Arbeit“ (OA), da ihr Wachstum nicht dem ökonomischen Prinzip unterliegt. Dass Pflanzen keine Teleologie („kein Ziel“) haben, ist eine falsche Annahme, ebenso wie diejenige, dass Arbeit ausschließlich als ökonomische Kategorie denkbar ist. Letztere Aussage wird allerdings leicht relativiert, indem im Refrain (!) auf ein sinnstiftendes Moment der kreativen, künstlerischen Arbeit hingewiesen wird: „Ohne Arbeit wär das Leben öde / Also sing ich müde meine kleine Ode / An die Arbeit“ (OA). Dadurch, dass die letzte zitierte Zeile nicht wie der Rest des Refrains vom Chor, sondern von einem einzelnen Sänger (und dies in einem monotonen, eben „müde[n]“ Ton) gesungen wird, ist es dem Rezipienten freigestellt, ob er diese als Spezifikation des Inhalts der Ode interpretiert, oder aber als Aufforderung eines Dritten, endlich zu arbeiten – und damit eben als Abwertung künstlerischer Arbeit als solcher. Das im Titel in Klammern gesetzte, also vom Rest mehr oder minder abgekoppelte und dadurch hervorgehobene Wort ‚Ode‘ erinnert an die literarische Technik der doppelten Optik, verstärkt also diese interpretatorische Mehrdeutigkeit, ebenso wie die letzten Zeilen des Liedes, auf die ich weiter unten eingehen werde.

<sup>28</sup> So in den Zeilen: „Generell alles was Spaß macht: / Keine Arbeit.“ (OA)

<sup>29</sup> Wer das Feld bearbeitet, arbeitet auch dann, „wenn die Welt kein Feld bestellt hat“ (OA).

Erwähnt werden in der (*Ode*) *an die Arbeit* auch andere Aspekte der Arbeit, in denen der Begriff metaphorisch gebraucht und damit um eine dritte Dimension erweitert wird, und die auf Forschungslücken aufmerksam machen, wie etwa auf die Arbeit am Körper, an der Natur oder die Arbeit der Tiere.<sup>30</sup> Nichtsdestoweniger wird die geistige Arbeit, in diesem Fall das von den lyrischen Gesprächspartnern unternommene Abwägen unterschiedlicher Definitionen des Arbeitsbegriffs, am Ende des Liedes abgewertet. Dort werden die Gesprächspartner nach strophenlangem Überlegen von einem Dritten unterbrochen und es heißt: „Jetzt reicht’s ihr beiden: / An die Arbeit!“ (OA) Die Krise der Arbeit deutet sich hier also zunächst auf der begrifflichen Ebene an. Erst am Ende des Liedes wird durch den Ausruf des Außenstehenden auf die Problematik der phänomenologischen Beschaffenheit der Arbeit aufmerksam gemacht. Auf ebendiese Problematik der entgrenzten Arbeit und ihrer Auswirkungen auf das Individuum macht die Gruppe *Deichkind* mit dem Song *Bück dich hoch!* aufmerksam. Dabei bedient sich dieser ähnlicher rhetorischer Mittel wie das Lied von *Die Kleingeldprinzessin*, so etwa Doppelungen oder Aufzählungen. Allerdings wird in *Bück dich hoch!* mit einer stark reduktionistischen Grundhaltung gearbeitet: Als Folgen der Entgrenzung der Arbeit führt der Text nicht nur Leistungs-

<sup>30</sup> Vgl. „Also was das Schaf da mit dem Gras macht: / Keine Arbeit – Ach? / Was man später mit dem Schaf macht: / das ist Arbeit – Aha“; „Aber wer am Morgen vor dem Zelt bellt: / Der hat Arbeit – Ach / Ein Hund hat Arbeit? / Ja, der Hund hat Arbeit.“ (OA) Im Allgemeinen werden in der Forschung zwei Aspekte der Arbeit berücksichtigt: Die ökonomische Kategorie *Arbeit* und der Begriff der Arbeit. Für mich stellt die Reduktion der Arbeit auf diese beiden Aspekte eine der Unzulänglichkeiten der Forschung dar, denn spätestens seit Sigmund Freud kommt ein dritter Aspekt hinzu: die Arbeit als Metapher. Die Entgrenzung der Arbeit bezüglich der ersten beiden Aspekte (vornehmlich jedoch des ersten) wird in Forschung und Gesellschaft intensiv diskutiert, der dritte Aspekt wurde bislang vernachlässigt. Die sog. Entgrenzung und Hybridisierung der Arbeit wird allerdings durch ihren metaphorischen Gebrauch verstärkt, so etwa in der Rede von der Arbeit am Selbst oder am Körper, der Trauerarbeit, der Beziehungsarbeit, der Glaubensarbeit etc. Mit diesen und weiteren Aspekten der *Arbeit* befasste ich mich in meinem Dissertationsprojekt. Ebenso lässt sich, wie oben erwähnt, Nachholbedarf in Bezug auf die Arbeit der Tiere feststellen. Ist diese im Fall des Ackerbaus unumstritten, ruft der Einsatz von Tieren bspw. in der Filmindustrie, in therapeutischen Maßnahmen oder in Polizeieinsätzen zum erneuten Nachdenken über unser Arbeitsverständnis geradezu auf.

druck und Konkurrenz auf, sondern insbesondere die geistige und körperliche Selbstverausgabung und folglich die vermeintliche Selbstaufgabe des Individuums, das Gefangen-Sein in den Rädern der Ökonomie, aus denen es kein Entkommen gibt, und nicht zuletzt den Verlust bzw. das Aufgeben moralischer Werte zugunsten des Aufstiegs auf der Karriereleiter. Die Gewalt der Wörter korreliert mit der Gewalt der Musik,<sup>31</sup> zudem ist das Lied in seinem Rhythmus einfach gestaltet; mit starker Basslinie ausgestattet erinnert es an Rap und lädt daher den Kenner zum Entziffern des Inhalts ein. Das Lied behandelt allerdings alle im Alltagsverständnis verankerten negativen Facetten der Ökonomisierungsdebatte in vier Minuten: neben den soeben genannten sind dies die Beschleunigung der Arbeitswelt, das Schwinden von Freizeit, der Anstieg der Burn-out-Erkrankungen, der ideelle Stellenwert unbezahlter Arbeit, das Postulat der Profitmaximierung, das Schwinden produktiver Teamarbeit, vor allem jedoch – im zitierten Refrain – die Vielfalt der unehrenhaften Optionen, erfolgreich Karriere zu machen.

Eine eingehendere Auseinandersetzung mit den inhaltlichen Implikationen, den sinnstiftenden Momenten und den Funktionen der Arbeit liefert das Lied *Die Funktionalisierer*. Auf formaler Ebene täuscht das Lied zunächst Geschlossenheit, eine harmonische Struktur vor: Die ersten drei Strophen bestehen aus je vier Versen und sind von Kreuzreimen und Doppelungen bestimmt: „Es gibt Leute, die sich spezialisieren / die sparen Zeit, die sparen Zeit / Befürchten davon zu viel zu verlieren / Und sparen Zeit, sparen Zeit“ (F). Diese Harmonie wird jedoch durch das antagonistische Verhältnis von Tempo und Inhalt gebrochen. Der Modus des Gesangs steht im Widerspruch zum Gesagten: Während sich der Inhalt auf einen beschleunigenden und pleonexischen Umgang mit temporalen Ressourcen bezieht, der keinerlei Möglichkeit zu Distanzierung und Reflexion bietet, ist das Tempo des Liedes langsam gehalten. Zudem bewirken akustische Wiederholungen wie auch die Ver-

<sup>31</sup> Am anschaulichsten im stetig erweiterten Refrain, der in folgender Variante kulminiert: „Zick dich, bitch dich, grins dich, push dich, / deal dich, klatsch dich, drück dich, reib dich, / swing dich, stech dich, grip dich, zech dich, / roll dich, fahr dich, stampf dich, jag dich, / kämpf dich, schieß dich, gräm dich, flash dich, / schlag dich, kick dich, press dich, füg dich, / treib dich, knöpf dich, schraub dich, quäl dich, / bück dich hoch.“ (BDH)

wendung von Polysyndeta oder Anaphern einen reflektierten Eindruck und akzentuieren somit die Relevanz der getroffenen Aussagen. Zusätzlich wird durch den Einsatz einander wechselseitig unterstützender rhetorischer und musikalischer Klangwirkungsmittel die Monotonie und Rigidität einer ökonomisierten Lebensweise hervorgehoben.<sup>32</sup> Die Diskrepanz zwischen akustischem Ausdruck und inhaltlichen Stellungnahmen durchzieht das Lied auch in seinem weiteren Verlauf: Wird inhaltlich nüchterne Sozialkritik geübt, so geschieht dies mittels eines heiteren, verspielten Gesangs. Stimmigkeit entsteht jedoch auf der poetologischen Ebene des Liedes: Die anfangs noch starre Form verflüchtigt sich und macht einer formalen Hybridität Platz, die inhaltlich mit der Vermengung voneinander unabhängiger Aussagen korreliert. Je undurchschaubarer die Zweckgerichtetheit der formalen Mittel wird, desto loser wird die Beziehung zwischen den inhaltlich dargestellten Implikationen des Wandels der Arbeitswelt.

Welche aber sind nun diese Implikationen? Die erste ist die Übertragung der arbeitsweltlichen Ökonomisierungstendenzen auf die Gesamtheit der Lebenswelt. Wie im Titel des Liedes bereits angedeutet, handelt es sich überwiegend um die Thematisierung gesellschaftlicher Funktionalisierungstendenzen und ihre Auswirkungen auf das Individuum. Die Ursache und zugleich Schnittmenge dieser Tendenzen ist in der Überschreibung der Codes anderer Systeme durch den ökonomischen Code zu suchen, kurzum: in der ökonomisch bestimmten Gewichtung sämtlicher Lebensbereiche und Werte. Als Merkmale dieser Ökonomisierung lassen sich Charakteristika fordistischen und postfordistischen Wirtschaftens identifizieren, d. h. Flexibilisierung, Strukturalisierung, Optimierung, Nachfrageorientiertheit, Mobilität, Ersetzbarkeit und delegierte Verantwortung. Als vorherrschender Lebensgrundsatz gilt das Leistungsprinzip. Als Beispiele für diese Ökonomisierung fungieren Zeilen wie etwa „Beruflich und privat optimal strukturiert / Beruflich und privat strukturell optimiert“ (F). Diese beinhalten mehr als rein stilistisch kalkulierte Ausdrucksmittel. So werden in diesem Chiasmus sowohl Parallelen zwischen den Polen Arbeit und Freizeit

<sup>32</sup> Vgl. Zeilen wie etwa: „Damit folgen sie genau dem Plan / hetzen sich und horten und sparen seit Jahren“ (F).



erwogen als auch Korrelationen von Optimierungs- und Strukturierungsprozessen ausgelotet. Bereits in der ersten Strophe wird jedoch auf das Postulat der Spezialisierung verwiesen (ob sich dieser Verweis auf den Bereich der Arbeit oder den der Nicht-Arbeit bezieht, bleibt offen) und es wird festgestellt, dass sich dieses Postulat auf den individuellen Lebensrhythmus beschleunigend auswirkt. Die negative Konnotation dieser Tendenzen wird alsdann durch den Verweis auf den menschlichen Geiz unterstrichen. Zugleich wird der Leitspruch kapitalistischen Wirtschaftens hinterfragt, indem der ‚geizige‘ Umgang mit der eigenen Lebenszeit in den monetären Bereich überführt wird, Züge chrematistischen Strebens annimmt und auf nichts als auf Korruption verweist: Die gesparte Zeit soll „auf geheime Konten in der Schweiz“ (F) überwiesen werden.

Und damit deutet sich die zweite Implikation an, die Selbstschädigung und Selbsttäuschung der Akteure. Denn erstens richtet sich der pleonexische Umgang mit der eigenen Lebenszeit nicht gegen die Anderen, sondern gegen sich selbst. Die vermeintlich angehäuften Zeit kann nicht in Kapital konvertiert werden. Zweitens erscheint hier Pleonexie, anders als in Aristoteles’ *Nikomachische Ethik*<sup>33</sup>, nicht als eine lediglich gegen andere gerichtete Ungerechtigkeit, sondern als ein gegen sich selbst gerichtetes Unrecht. Und drittens erweist sich Pleonexie als Selbsttäuschung, zumal im Fortgang des Liedes deutlich wird, dass die „aufgesparte Zeit“ (F) von Anderen in Nichts, in Rauch verwandelt wird.<sup>34</sup>

Die dritte Implikation knüpft an die zweite an und bezieht sich auf die Identitätsarbeit der Akteure. Identität impliziert bekanntlich die Fähigkeit zu Selbstdistanzierung, Selbstreflexion und Selbstkritik. Wenn das Lied also die Beschleunigung der Prozesse in der Arbeitswelt thematisiert und darlegt, wie diese Beschleunigung die Beschaffenheit der

<sup>33</sup> Vgl. Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Übersetzt und herausgegeben von Ursula Wolf. Reinbek 2006, Buch V, 2, 1130a, S. 14ff.

<sup>34</sup> „dabei wissen sie von Kinderbeinen an / irgendwo sitzen wir dann und rauchen ihre aufgesparte Zeit eingerollt / in Zigarren“ (F). Das kollektive, neoliberale „wir“ ist ein intertextueller Verweis auf die ‚grauen Herren‘ aus Michael Endes Roman *Momo*.

Freizeit verändert,<sup>35</sup> dann macht es implizit auf den Mangel an Zeit aufmerksam, die zur adäquaten Identitätsbildung notwendig wäre. Als problematisch erscheint in dieser Hinsicht auch das Streben nach einem „lückenlosen Lebenslauf“ (F). Gehörte noch Anfang des 20. Jahrhunderts Prinzipienorientierung und biographische Konsistenz zu den wichtigsten Kompetenzen autonomer Subjekte und galten als notwendige Bedingungen der Identitätsbildung, besteht heute Konsens darüber, dass diese durch moralische Kontextsensibilität und durch narrative Kohärenz ersetzt werden müssen.<sup>36</sup> Der im Lied erwähnte „lückenlose[ ] Lebenslauf“ (F), der für das veraltete Konzept der biographischen Konsistenz steht, erweist sich somit aus der Perspektive der Identitätsarbeit als hinfalliges, leeres Konzept.

Die mit den soeben aufgezeigten Implikationen einhergehenden Probleme münden letztlich in einen Diskurs über die Funktion und den Sinn der Arbeit. Karl Marx und frühe marxistische Theorien der Arbeit liefern ein dichotomisches Bild der menschlichen Lebensführung, indem sie die Lebenszeit in Zeiten der Arbeit und Zeiten der Reproduktion unterteilen, als „ökonomischen Kreislauf von Verausgabung und Wiederherstellung der Arbeitskraft“<sup>37</sup> verstehen und damit auf zwei Seiten einer Medaille, die produktive und konsumtive, verweisen. Die neuere Forschung stimmt dagegen darin überein, dass Konsum in nicht wenigen Fällen ebenfalls als Arbeit betrachtet werden muss (erinnert sei an dieser Stelle an das Konzept des Kunden als Arbeitnehmer).<sup>38</sup> Diese Entgrenzung der Arbeit bezieht sich nicht nur auf die Arbeitszeit, sondern auch auf den Arbeitsraum und die Flexibilisierung der Beschäfti-

<sup>35</sup> „Wir sind das Leistungsprinzip im Freizeitangebot“ (F).

<sup>36</sup> Vgl. hierzu paradigmatisch Jürgen Straub: Identität. In: Jäger, Friedrich und Liebsch, Burkhard (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Stuttgart, Weimar 2004. S. 277-300.

<sup>37</sup> Gert-Günter Voß: Lebensführung als Arbeit. Über die Autonomie der Person im Alltag der Gesellschaft. Stuttgart 1991, S. 23.

<sup>38</sup> Exemplarisch dazu William H. Davidow, Michael S. Malone: The Virtual Corporation. Structuring and Revitalizing the Corporation for the 21st Century. New York 1992; Matthias Gouthier: Kundenentwicklung im Dienstleistungsbereich. Wiesbaden 2003; G. Günter Voß, Kerstin Rieder (Hg.): Der arbeitende Kunde. Wenn Konsumenten zu unbezahlten Mitarbeitern werden. Frankfurt/M., New York 2005.

gungsformen. Überlegungen bezüglich der Funktionen und des Sinns der Arbeit sind daher unumgänglich – und dies entgeht auch der Popmusik nicht.

Mit Anthony Giddens besteht der Sinn der Erwerbsarbeit in der Sicherung des Einkommens, der Selbstentfaltung, der Abwechslung oder der Herstellung eines Lebensrhythmus, der zeitlichen und räumlichen Strukturierung der Lebenszeit, dem Herstellen sozialer Kontakte und letztlich der Herausbildung einer stabilen sozialen und personalen Identität.<sup>39</sup> In *Die Funktionalisierer* wird der Verlust dieser sinnstiftenden Bedeutung kritisch betrachtet. Der ökonomische Aspekt ist der einzige, der bestehen bleibt (allerdings negativ konnotiert), die restlichen werden für hinfällig erklärt. Nicht behandelt wird im Lied die Rolle der der Arbeit bei der Herausbildung sozialer Kontakte. Verliert die Arbeit ihren Status als sinnstiftende Tätigkeit, stellt sich zwangsläufig die Frage nach ihrer Bedeutung überhaupt. An dieser Stelle bietet es sich an, auf das Konzept des „lückenlosen Lebenslaufs“ zurückzugreifen und ihn mit der vom lyrischen „wir“ versprochenen Sinnggebung zu verknüpfen: „[W]ir sind die Funktionalisierer / die Belohner ihres lückenlosen Lebenslaufs / [...] und wir geben jedem Streben einen Sinn / [...] ohne uns leben sie einfach nur so vor sich hin“ (F). Das Tun des Einzelnen gewinnt laut dieser Zeilen erst dann an Bedeutung, wenn es sich auf den bereits oben kritisch beleuchteten Lebenslauf bezieht. Die Vorstellung von Sinnhaftigkeit, die durch diese Zeilen vermittelt wird, ist, wie das Konzept des lückenlosen Lebenslaufs, durch Substanzlosigkeit geprägt. Später im Liedtext wird dann das Bild vervollständigt und die Sinnhaftigkeit des Tuns im Gewinnstreben der anderen verankert: Der Sinn der Arbeit wird im Traum vom ökonomischen Wachstumsprozess des „Personalchefetagen-effizienzmanagement[s]“ (F) lokalisiert. Der eigentlichen Funktion der Arbeit, die finanzielle Grundlage eines wie auch immer gearteten individuellen ‚guten Lebens‘ zu sichern, wird jegliches Fundament entzogen.

<sup>39</sup> Vgl. Anthony Giddens: *Modernity and Self-Identity. Self and Society in Late Modern Age*. Stanford 1991; Ders.: *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*. 3. Auflage. Frankfurt/M., New York 1995.

## Fazit

Die sozialkritische Stellungnahme, die sich unter der Oberflächenästhetik dieser Lieder verbirgt, ist also nicht anders als radikal zu nennen und zeigt, dass diese ihre Informationen aus zwei unterschiedlichen Bereichen beziehen, in denen der Arbeitsdiskurs stattfindet: der Wissenschaft und der Gesellschaft. Auch das Ausklammern mancher Diskurse aus den Liedern – so etwa, zusätzlich zu den bereits genannten, des Geschlechterdiskurses – verweist auf die unzureichende wissenschaftliche wie gesellschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Aspekten im Rahmen des Arbeitsdiskurses. Wie gezeigt werden konnte, treffen die Lieder einerseits alltägliche, in der Alltagskommunikation fest verankerte (zutreffende oder nicht zutreffende) Aussagen über die sogenannte Ökonomisierung aller Lebensbereiche, hier konkret über die Entgrenzung der Arbeit. Andererseits jedoch verweisen sie auf Zusammenhänge, deren Legitimation auch im wissenschaftlichen Diskurs verhandelt wird. Zudem verweisen sie auf Aspekte der Arbeit, deren Untersuchung im akademischen wie im gesellschaftlichen Feld auf sich warten lässt. Somit können diese Lieder in ihrem Umgang mit Fragestellungen des Arbeitsdiskurses als subversive „Bewältigung[ ] von störend-widerspenstigen Ursachen“<sup>40</sup> gesehen werden. Nicht zuletzt aufgrund ihrer Verortung im Raum des Trivialen erweisen sie sich als paradigmatisch für die Textualität kultureller und diskursiver Phänomene – und provozieren geradezu zum Entziffern der Kultur als „selbstgesponnene[s] Bedeutungsgewebe“.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Lars Clausen: Produktive und destruktive Arbeit. In: Matthes, Joachim (Hg.): Krise der Arbeitsgesellschaft. Verhandlungen des 21. Deutschen Soziologentages in Bamberg 1982. Frankfurt/M., New York 1983, S. 265-277, hier S. 266.

<sup>41</sup> Geertz: Dichte Beschreibung, S. 9.  
Für die wie immer kritische Durchsicht des Manuskripts und klärende Gespräche über das Text-Musik-Verhältnis in der rhythmischen Musik danke ich herzlich Jens Tuider. Mein Dank gilt auch Kerstin Koblitz für anregende Unterhaltungen über Adornos Musikverständnis und Anika Skotak für aufschlussreiche Diskussionen über die sich jeglicher Narrativität entziehende abstrakte Kunst.



THOMAS PEKAR  
(Tokyo)

## Über die Erzeugung kultureller Textualität. Am Beispiel Japan

### Hermeneutische Kultur-Lektüre (Geertz)

Paradigma der ethnographischen Situation bzw. des Schreibens über Kulturen ist es, Phänomene einer Kultur darstellen zu wollen, die mit dem eigenen kulturellen Kontext wenig oder nichts zu tun haben – etwa: Clifford Geertz beschreibt balinesische Hahnenkämpfe. Dies ist kein beliebiges Beispiel, sondern diese Beschreibung balinesischer Hahnenkämpfe wäre als Urszene des Verständnisses von ‚Kultur als Text‘ anzusehen. Geertz führt im Anschluss an seine ‚dichte Beschreibung‘ dieser Kämpfe Folgendes aus: „Betrachtet man den Hahnenkampf [...] als ein Mittel, ‚etwas von etwas auszusagen, (um eine berühmte aristotelische Formulierung zu benutzen), so sieht man sich [...] einem Problem [...] der gesellschaftlichen Semantik gegenüber. Für den Ethnologen [...] stellt sich die Frage, was sich über solche [soziologischen] Prinzipien in Erfahrung bringen lässt, wenn man Kultur als eine Montage von Texten auffasst.“<sup>1</sup>

‚Kultur als eine Montage von Texten‘ oder, variiert, Kultur als „Ensemble von Texten“<sup>2</sup> – damit sind die Schlüsselwörter für die ‚anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft‘ gefallen.<sup>3</sup> Geertz hält es für möglich, durch eine „Lektüre des Formenrepertoires einer Kultur“<sup>4</sup> zu ihren Tiefenstrukturen vorstoßen zu können, zu den ureigenen Aus-

<sup>1</sup> Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/M. 1987, S. 253.

<sup>2</sup> Ebd., S. 259.

<sup>3</sup> So der Untertitel des Buches von Doris Bachmann-Medick (Hg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Frankfurt/M. 1996.

<sup>4</sup> Geertz: Dichte Beschreibung, S. 259.

legungen, mit denen Kulturen sich die Welt erklären – der Hahnenkampf sei, so Geertz, „reiner Ausdruck balinesischen Seins“.<sup>5</sup>

Dieser hermeneutische Ansatz Geertz' birgt allerdings einige Probleme<sup>6</sup> wie z. B. diese: Er reflektiert zum einen nicht auf den Beobachter selbst und geht zum anderen von einer vollständigen Lesbarkeit der Kultur in Hinsicht auf ihr ‚Sein‘ (ihren eigentlichen Bedeutungsgehalt) aus – ein Sein, welches metaphysisch-essentiell gedacht ist. Um die Problematik dieses Ansatzes zu veranschaulichen, möchte ich eine Anekdote zitieren, die der slowenische Philosoph Slavoj Žižek erzählt:

Es gibt eine alte Anekdote über eine Gruppe von Ethnologen, die auf der Suche nach einem mysteriösen Stamm, der Gerüchten zufolge einen gruseligen Totentanz mit Masken aus Schlamm und Holz praktizierte, in das Herz der Finsternis Neuseelands vordrangen. Eines Tages erreichten sie endlich spät am Abend den Stamm. Sie erklärten den Eingeborenen mit Händen und Füßen, was sie suchten, und legten sich schlafen; am nächsten Morgen führten die Stammesmitglieder einen Tanz auf, der all ihren Erwartungen entsprach, und so konnten die Ethnologen zufrieden in die Zivilisation zurückkehren und einen Bericht über ihre Entdeckung schreiben. Unglücklicherweise besuchte aber einige Jahre später eine andere Expedition den gleichen Stamm, versuchte ernsthafter, mit den Menschen zu kommunizieren, und erfuhr die Wahrheit über die erste Expedition: Die Stammesmitglieder hatten irgendwie verstanden, daß die Fremden einen furchterregenden Totentanz sehen wollten. Also bastelten sie, geleitet von ihrem hohen Sinn für Gastfreundschaft und der Hoffnung, ihre Gäste nicht zu enttäuschen, die ganze Nacht hindurch an den Masken und studierten einen erfundenen Tanz ein, um die Ethnologen zufriedenzustellen [...].<sup>7</sup>

Man kann dies wohl als eine Gegengeschichte zu Geertz begreifen; hier wird zunächst einmal ausdrücklich auf die Kommunikation zwischen den Ethnologen und den Stammesmitgliedern reflektiert – und nicht

<sup>5</sup> Ebd., S. 249; zu diesem ‚Sein‘ gehören weiter etwa „ein pulsierendes Ein- und Aussetzen von Bedeutung und Bedeutungslosigkeit“ (S. 249), „soziale Leidenschaften“ (S. 246), „Statusverhältnisse“ (S. 251) etc.

<sup>6</sup> Diese Probleme wurden z. T. schon in der Forschungsliteratur diskutiert; vgl. z. B. Vincent Crapanzano: Das Dilemma des Hermes: Die verschleierte Unterwanderung der ethnographischen Beschreibung. In: Bachmann-Medick (Hg.): Kultur als Text, S. 161-193.

<sup>7</sup> Slavoj Žižek: Auf verlorenem Posten. Frankfurt/M. 2009, S. 14.

nur auf die Kommunikation der zweiten, ‚ernsthafteren‘ Expedition, sondern auch schon auf die Kommunikation der ersten Gruppe, die „mit Händen und Füßen“ und „irgendwie“ stattfand. Bei Geertz erfahren wir in dieser Hinsicht, dass zunächst die Balinesen seine Frau (mit der er unterwegs war) und ihn selbst auch vollkommen ‚ignoriert‘<sup>8</sup> hätten, um sie dann, nach einem Initiationserlebnis (gemeinsames Weglaufen mit den Dorfbewohnern vor der Polizei), als ihresgleichen zu behandeln; dieses Erlebnis habe ihm, so bemerkt Geertz, „die plötzliche und ungewöhnlich umfassende Aufnahme in eine Gesellschaft“, also die balinesische, gebracht, „in die ein Außenseiter nur schwer eindringen kann.“<sup>9</sup> Dieser plötzliche Umschlag vom ‚Außenseiter‘ zum ‚Eingeweihten‘ wirkt aber doch recht unglaubwürdig bzw. Geertz erscheint einfach naiv, wenn er sich nun plötzlich als ‚Insider‘ greift.

Wie auch immer – seit diesem von Geertz als ‚Initiation‘ verstandenen Erlebnis werden die kulturelle Differenz und die Kommunikation zwischen Beobachtern und Beobachteten, Ethnologen und Eingeborenen bei ihm *nicht* mehr thematisiert, während diese Differenzen überbrückende Kommunikation in Žižeks Anekdote Voraussetzung für die Generierung eines – wenn man es denn so sagen will – kulturellen Textes ist, eben dieses ‚gruseligen Tanzes‘.<sup>10</sup> Ist es denn eine Einschränkung, wenn dieser Tanz, mit den eilends ‚gebastelten Masken‘,<sup>11</sup> als ein ‚erfundener‘ bezeichnet wird? Wohl kaum, denn schließlich sind ja alle Tänze, alle Artefakte etwas ‚Erfundenes‘! Und während Geertz das ‚balinesische Sein‘ in seinen wesentlichen Dimensionen erkannt zu haben glaubt, ist in dieser Anekdote von diesem ‚Sein‘ des neuseeländischen Stammes überhaupt nicht die Rede; wir erfahren etwas von seiner ‚Gastfreundschaft‘, mehr aber nicht.

<sup>8</sup> Vgl. Geertz: Dichte Beschreibung, S. 202.

<sup>9</sup> Ebd., S. 208.

<sup>10</sup> Zum Tanz als kulturellem Text vgl. vor allem Gabriele Brandstetter: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt/M. 1995.

<sup>11</sup> Dies dürfte wohl als eine Anspielung auf Lévi-Strauss‘ Grundbegriff der ‚bricolage‘, der Bastelei also, gelesen werden, die für ihn Grundlage des mythischen Denkens ist (vgl. Claude Lévi-Strauss: Das wilde Denken. Frankfurt/M. 1968, bes. S. 29ff).



Diese Anekdote zeigt m.E. sehr deutlich die Grenzen, ja vielleicht sogar die Illusionshaftigkeit des Ansatzes auf, durch eine ‚dichte Beschreibung‘ bzw. ‚Lektüre‘ zur semantischen Tiefenstruktur einer anderen Kultur vorstoßen zu wollen, da diese als essentieller Kern einer Kultur (ihr ‚Sein‘) vielleicht doch nichts anderes als eine Illusion bzw. Konstruktion in den Augen des Betrachters dieser Kultur darstellt. Was aber dann?

### Semiotische Kultur-Produktion (Barthes)

Im Unterschied zu Geertz, der die letztendlich vollständig zu interpretierende Textualität von Kulturen postuliert, schreibt Roland Barthes am Anfang seines berühmten Buches *L'Empire des Signes* über Japan: „Ich kann auch ohne jeden Anspruch, eine Realität darzustellen oder zu analysieren [...], irgendwo in der Welt (*dort*) eine gewisse Anzahl von Zügen [...] aufnehmen und aus diesen Zügen ganz nach Belieben ein System bilden. Und dieses System werde ich *Japan* nennen.“<sup>12</sup>

Damit wird das Prinzip der Hermeneutik, also die Sinnsuche, aufgegeben zugunsten des Prinzips Semiosis als Produktion von Bedeutungen, sowohl arbiträr (also ‚ganz nach Belieben‘, wie es bei Barthes heißt)<sup>13</sup> als auch performativ; wir wohnen hier einem Taufakt bei: „que j'appellerai: le Japon“ / „werde ich *Japan* nennen.“<sup>14</sup> Mit großer Geste koppelt sich Barthes von allen möglichen Kontexten (wie etwa politischen, geschichtlichen, kulturellen) ab,<sup>15</sup> um in Japan nur *eines* zu finden: „die Möglichkeit einer Differenz“,<sup>16</sup> d. h. die Differenz zwischen

<sup>12</sup> Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt/M. 1981, S. 13 (Hervorhebung im Original).

<sup>13</sup> Im französischen Originaltext ist hier allerdings von ‚délibérément‘ die Rede, was doch wohl besser mit ‚absichtlich‘ bzw. ‚bewusst‘ zu übersetzen wäre, was aber an dieser Arbitrarität nichts ändert.

<sup>14</sup> Weiter wird Japan noch als ‚System‘ bezeichnet, wodurch es weiter in diese strukturalistische Perspektive gerät.

<sup>15</sup> Barthes spricht von einer ‚völligen Sinnbefreiung‘, für die ihm das zen-buddhistische Erlebnis des *Satori* Vorbild ist (vgl. ebd., S. 16).

<sup>16</sup> Ebd., S. 14.

dem ‚Hier‘ seiner eigenen Zeichenordnung und dem ‚Dort‘ der als gänzlich anders angesehen Zeichenwelt Japans (dem legendären ‚Reich der Zeichen‘). Diese Differenz ruft zur Zeichenproduktion, zum Erschreiben bzw. ‚Erfinden‘ Japans auf.

Mit dieser Betonung der Differenz folgt Barthes, ohne dies zu reflektieren, allerdings nur einem der gängigsten Japan-Topoi, nämlich dem Topos von der Andersartigkeit, ja Gegensätzlichkeit Japans. Dieser Topos muss im Übrigen als etwas recht ‚Modernes‘ angesehen werden, denn vor dem 19. Jahrhundert gab es durchaus auch andere Sichtweisen auf Japan, z. B. diejenige des frühneuzeitlichen Naturforschers und Arztes Engelbert Kaempfer (1651-1716), der sich Ende des 17. Jahrhunderts in Japan aufhielt und darüber ein umfangreiches Buch schrieb, in dem er Japan ganz unspektakulär unter der Perspektive des Ähnlichen fasste.<sup>17</sup>

Ganz anders dagegen dann die modernen Japan-Beschreibungen nach der gewaltsamen Öffnung des Landes, die 1853 erfolgte. Es überwog nun die Vorstellung bzw., wie ich sagen möchte, der Topos von der Andersartigkeit und Gegensätzlichkeit Japans. Prägnant ist dies etwa bei dem ersten britischen Konsul in Japan, Sir Rutherford Alcock (1809-1897) zu finden, der ab 1858 in Tokyo residierte, wenn er schreibt: „Japan is essentially a country of paradoxes and anomalies, where all – even familiar things – put on new faces, and are curiously reversed. Except that they do not walk on their heads instead of their feet, there are few

<sup>17</sup> Engelbert Kaempfer: *Geschichte und Beschreibung von Japan*. Aus den Originalhandschriften des Verfassers hg. von Christian Wilhelm Dohm. 2 Bde. Lemgo 1777 (Faksimilie-Ausgabe. Berlin, Heidelberg, New York 1980). Dafür einige Beispiele: So seien die Straßen Japans so mit Menschen „angefüllt“ wie „die Gassen in einer Europäischen volkreichen Stadt“ (Bd. II, S. 178); oder in den japanischen „Kram- und Waarenbuden“ gehe es her „wie in Deutschland“; betritt man japanische Tempel, so könne man glauben, „man komme in eine Römische Christenkirchen, wenn nur keine ungestalteten Götzen darin wären“ (Bd. II, S. 165). Selbst Japans einzigartiger Fuji-san wird von Kaempfer schnöde mit einem anderen Berg verglichen: „Er ist, wie der Teneriffa [...]“ (Bd. II, S. 258). Damit meint er den auf dieser Insel befindlichen Vulkan Pico del Teide. Diese uns in ihrer Nüchternheit sicherlich recht befremdende Japan-Beschreibung Kaempfers hat ihre Voraussetzung im barocken bzw. frühneuzeitlichen Wissenschaftsmodell, welches in erster Linie durch die Suche nach Korrespondenzen und Analogien zu charakterisieren ist.

things in which they do not seem, by some occult law, to have been impelled in a perfectly opposite direction and a reversed order.“<sup>18</sup>

Über die Gründe der Verwendung dieses Gegensätzlichkeits- bzw. Umkehrungs-Topos kann man viel spekulieren: Es scheint eine grundsätzliche Strategie der Bewältigung von Andersheit zu sein, sie als Gegensatz aufzufassen, wodurch diese Andersheit als ‚imaginäre Inversion‘ in ein Bezugssystem rückt, beherrschbar und handhabbar wird. Den Begriff der ‚imaginären Inversion‘ übernahm Stephen Greenblatt<sup>19</sup> von dem französischen Historiker François Hartog,<sup>20</sup> der damit das Verhältnis der antiken Athener zu den Skythen (den Barbarenvölkern) kennzeichnet, so wie es der antik-griechische Geschichtsschreiber Herodot (490/480 v. Chr. – 424 v. Chr.) überliefert hat. Herodot war einer der ersten überhaupt, der die Welt dichotomisch aufteilte, der ‚Europa‘ als Kulturbegriff verstand und alles Andere (für ihn Libyen<sup>21</sup> und Asien) als barbarisch bzw. ‚verkehrt‘ begriff. Diese Ideen wurden immer dann besonders virulent, wenn Europa sich anschickte, die Welt zu beherrschen – Edward W. Said hat dies dann 1978 ‚Orientalismus‘ genannt.<sup>22</sup>

### Das japonistische Japan (Hearn)

Wie immer auch diese Vorgänge genauer zu verstehen und begrifflich zu fassen wären, so bleibt doch festzuhalten, dass sich weitere Japan-Darstellungen bzw. Japan-Diskurse des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, ja bis in unsere Zeit genau auf dieser Linie der Gegensätzlichkeit und dann der Exotik bzw. des Exotismus bewegen. Hier ist in

<sup>18</sup> Sir Rutherford Alcock: *The Capital of the Tycoon. A Narrative of a Three Years' Residence in Japan*. 2. Vol. London 1863; hier Bd. I, S. 414.

<sup>19</sup> Vgl. Stephen Greenblatt: *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden. Reisende und Entdecker*. Darmstadt 1994, S. 190.

<sup>20</sup> Vgl. François Hartog: *Le Miroir d' Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*. Paris 1980.

<sup>21</sup> Darunter verstand Herodot Afrika.

<sup>22</sup> „Im Feld des Austausches zwischen den Europäern und den ‚anderen‘ [...] ist die einzige Idee, die sich kaum erändert hat, die, daß es eben ein ‚wir‘ und ein ‚sie‘ gibt, daß beide feststehen, deutlich, unanfechtbar, selbstverständlich sind.“ (Edward W. Said: *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Frankfurt/M. 1994, S. 30).

erster Linie der amerikanische Journalist bzw. Schriftsteller griechisch-irischer Abstammung Lafcadio Hearn (1850-1904) zu nennen, der von 1890 bis zu seinem Tod in Japan lebte und auch die japanische Staatsbürgerschaft annahm.<sup>23</sup>

Sein Japan-Bild prägte nachhaltig das europäische Japan-Verständnis der Jahrhundertwende. Während seines Aufenthaltes in Japan verfasste Hearn eine wahre Flut von Artikeln und Büchern über dieses Land; in Deutschland wurde seine zwischen 1905 und 1910 erschienene 6-bändige ‚Jugendstil‘-Ausgabe bekannt. Sie war mit opulentem Buchschmuck des böhmischen Malers und Graphikers Emil Orlik (1870-1932) versehen, der in Japan Farbholzschnitt studiert hatte. Hearn wurde begeistert aufgenommen und im Westen durchweg als authentischer Übermittler vor allem des alt-japanischen Lebens, der japanischen Kunst, Kultur und Mythen anerkannt<sup>24</sup> – so auch von Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), der im Vorwort zu Hearn's bekanntestem Buch *Kokoro* unter dem Eindruck von Hearn's Tod schreibt: „Und Japan hat sein Adoptivkind verloren. [...] Der einzige Europäer vielleicht, der dieses Land ganz gekannt und ganz geliebt hat. [...] Vor seinen Augen stand alles, und alles war schön [...]: das alte Japan [...]“.<sup>25</sup>

Dies ist sicherlich eine Fehleinschätzung, denn Hearn, der selbst nur sehr unzureichend Japanisch sprach, kannte Japan bzw. japanische Literatur zumeist nur aus zweiter Hand, aus Übersetzungen oder aus dem Munde seiner japanischen Freunde, Mitarbeiter<sup>26</sup> oder seiner japanischen Ehefrau Koizumi Setsu (1868-1932); aber ganz abgesehen davon

<sup>23</sup> In Japan ist er unter dem Namen Koizumi Yakumo bekannt.

<sup>24</sup> Vgl. auch: „[M]ost of his contemporary readers were convinced that Hearn's portrait of Japan was accurate [...]“ (Yuzo Ota: Lafcadio Hearn's Stories Based on Japanese Sources. In: Mabel Lee/A. Syrokonia-Stefanowsk (Hg.): *Literary Intercrossings: East Asia and the West*. Wild Peony/Australia 1998, S. 122-127, hier S. 122).

<sup>25</sup> Hugo von Hofmannsthal: Lafcadio Hearn. In: Lafcadio Hearn: *Kokoro*. Mit Vorwort von Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt/M. 1905, S. 4-8, hier S. 5.

<sup>26</sup> Unter ihnen ist besonders Otani Masanobu hervorzuheben, der Hearn's Assistent an der Universität Tokyo war und für ihn regelrechte Recherche-Aufträge ausführte, die ihm Hearn allmonatlich gab (vgl. „Mr. Otani as Hearn's Literary Assistent“ in Yone Noguchi: *Lafcadio Hearn in Japan. With Mrs. Lafcadio Hearn's Reminiscences*. New York, London, Yokohama 1911, S. 105-124).

muss man festhalten, dass Hearn's exotisches, traum- und märchenhaftes Japan – diese „world of strangeness“<sup>27</sup> par excellence – Produkt einer bewusst gewählten journalistischen Schreibstrategie war: Hearn schrieb laufend Artikel, die er dann später zu seinen Büchern zusammenfasste, für die amerikanische Zeitschrift *Atlantic Monthly*. Über Hearn's banales Alltags-Japan – wie es in seinen Briefen sichtbar wird, wo es beispielsweise heißt, „It is a bitter life [in Japan]. I am ashamed to say, I feel worn out“<sup>28</sup> – erfahren wir in seinen Publikationen gar nichts<sup>29</sup> – es hätte wohl auch die westlichen Leser kaum interessiert bzw. ihre schon in die exotistische Schönheits-Richtung festgelegten Rezeptionserwartungen in Hinsicht auf Japan nur unnötig irritiert. Hearn's Schreiben über Japan kann in vielen Punkten mit dem Roland Barthes verglichen werden:<sup>30</sup> Auch Hearn verzichtete auf ‚Realität‘, sondern suchte sich, wie er einmal schreibt, das ‚fantastischste Schöne in der exotischsten Literatur‘<sup>31</sup> aus, um aus diesen ‚Zügen‘ gleichsam nach ‚Belieben‘ bzw., in seinem Fall, gemäß den Erwartungen der westlichen Leserschaft, sein japonistisches Japan zu bilden.<sup>32</sup>

<sup>27</sup> Lafcadio Hearn: *Glimpses of Unfamiliar Japan*. Two Volumes in One. 7. Aufl. Rutland u.a. 1991, S. XI.

<sup>28</sup> Hearn, zit. nach Elizabeth Bisland (Hg.): *The Japanese Letters of Lafcadio Hearn*. London u.a. 1911, S. 97.

<sup>29</sup> Hearn hatte wohl eine fast hysterische Hass-Liebe zu Japan entwickelt, bei der das Pendel schnell umschlug. So schreibt er in einem Brief: „I felt as if I hated Japan unspeakably [...]“; dann jedoch hört er zufällig zwei japanischen Sängerinnen zu – und schreibt weiter: „[T]he old first love of Japan and of things Japanese came back [...]“ (Hearn, zit. nach Sukehiro Hirakawa: *Return to Japan or Return to the West?: Lafcadio Hearn's A Conservative*. In: *Comparative Literature Studies* 37 (2000) H. 2, S. 196-211, hier S. 208). Besonders das ‚moderne‘ Tokyo hasste Hearn; so schreibt seine Frau: „Tokyo for him, as he always said, was the saddest hole of the world [...]“ (Noguchi: *Lafcadio Hearn*, S. 71).

<sup>30</sup> Vgl. zu Übereinstimmungen von beiden auch Rolf J. Goebbel: *Japan as Western Text*. Roland Barthes, Richard Gordon Smith, and Lafcadio Hearn. In: *Comparative Literature Studies* 30 (1993) H. 2, S. 188-205.

<sup>31</sup> Er spricht von dem „most fantastically beautiful in the most exotic literature which I was able to obtain“ (Lafcadio Hearn: *Stray Leaves from Strange Literature*. London 1903, S. XVII).

<sup>32</sup> Vergleicht man etwa japanische Geschichten, wie sie Hearn nacherzählte (vgl. z. B. Lafcadio Hearn: *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*. Boston, New York

Dies ist nicht weiter verwunderlich, sondern die Grundlage wirkungsbezogenen journalistischen Schreibens; frappierend daran erscheint allerdings, dass *dieses* Japan von Japanern selbst bejahend aufgenommen wurde: So nennt etwa der japanische Schriftsteller Okakura Yoshisaburō (1868-1936) Hearn's Japanbücher ‚bewunderungswürdige Interpretationen‘, in denen sich „die Sprache des Poeten mit der Einsicht des Forschers“<sup>33</sup> vereinige. Oder der japanische Philosoph Nitobe Inazō (1862-1933) nennt Hearn den „wahrheitsgetreuen Ausleger des japanischen Geistes [...]“<sup>34</sup>

Hier zeigt sich, dass die von Hearn arbiträr und performativ produzierte Textualität ‚Japan‘ bzw. ‚japanische Kultur‘ erfolgreich nicht nur in Hinsicht auf westliche, sondern gerade auch auf japanische Rezipienten war; anders gesagt: Hearn's kulturelle Textualität, versehen mit dem Namen ‚Japan‘, erzeugte in Hinsicht auf diese so festgelegte, festgeschriebene Entität ‚Japan‘ bestimmte Dynamiken bzw. Rückkopplungseffekte, die man – mit der Japanologin Hijiya-Kirschnerit – ‚Selbstexotisierung‘<sup>35</sup> nennen kann. Diese ‚Selbstexotisierung‘, so wie sie im Anschluss an Hearn und andere Vertreter des westlichen Japan-Diskurses zu verstehen ist, die besonders Japans Andersartigkeit, Exotik, Fremdheit etc. betonten, benennt einen durchaus paradoxen Vorgang, nämlich den der Differenz-Setzung zu anderen, aber eben durch Übernahme dieses, wenn man so sagen will, ‚fremden‘ bzw. westlichen Bildes. Mit anderen Worten: Japan machte sich die Fremd-Einschätzung zu eigen, übernahm sie – natürlich modifiziert – als das eigene Selbst-

1904), mit den Original-Geschichten, so lassen sich seine Veränderungen in Form von ‚Intensivierungen‘ und ‚Exotisierungen‘ deutlich nachweisen (vgl. Ota: Lafcadio Hearn's Stories, S. 123f., der sich auf diese japanische Untersuchung beruft: Sukehiro Hirakawa (Hg.): Kaidan, Kidan. Tokyo 1990).

<sup>33</sup> Yoshisaburō Okakura: Die japanische Volksseele. Wien u. a. 1906, S. 17.

<sup>34</sup> Inazō Nitobe: Bushido. Die Seele Japans. Eine Darstellung des japanischen Geistes. Tokyo 1901, S. 129. Und der langjährige Japan-Resident Kurt Singer (1886-1962) berichtet davon, dass ihm ein ‚hervorragender japanischer Gelehrter‘ erzählt habe, dass er durch Hearn „in fundamentale Wesenszüge seiner eigenen Kultur eingeweiht worden sei“ (Kurt Singer: Spiegel, Schwert und Edelstein. Strukturen des japanischen Lebens. Frankfurt/M. 1991, S. 53).

<sup>35</sup> Irmela Hijiya-Kirschnerit: Das Ende der Exotik. Zur japanischen Kultur und Gesellschaft der Gegenwart. Frankfurt/M. 1988, S. 13.

verständnis, um sich dadurch ebenso ‚anders‘ wie ‚gleich‘ zu generieren. Diese Vorgänge sollen nun am Beispiel eines kulturellen Konzepts verdeutlicht werden, nämlich am Beispiel des Bushidō, welches im Allgemeinen, auch in seiner modernen Erscheinungsweise, als etwas Urjapanisches (Autochthones) angesehen wird.

Meine These ist demgegenüber, dass man als direkten textuellen Vorläufer (als Hypotext im Sinne Genettes) von Bushidō – jedenfalls des modernen, diskursivierten Bushidō – Hearn's Essay *Ein Konservativer* in seinem schon erwähnten Buch *Kokoro* (von 1896) ansehen kann. Es geht in diesem Text, der eine Mischung aus Tatsachenbericht, politischem Essay und romanhafter Erzählung ist,<sup>36</sup> um den Sohn eines Samurai, worunter die Mitglieder des japanischen Kriegerstandes verstanden werden, die in Japan selbst *Bushi* genannt werden.<sup>37</sup>

#### Hearn's *Ein Konservativer*

Hearn schildert zunächst die Erziehung dieses jungen Japaners für den er ein wirkliches Vorbild hatte, nämlich den Lebensweg seines japanischen Freundes Amenomori Nobushige (1858-1906).<sup>38</sup> Diese Erziehung besteht aus ‚strenger‘ bzw. ‚spartanischer Zucht‘; ‚Pflicht‘ und ‚Selbstbeherrschung‘ stehen weiter im Mittelpunkt; als besonderes Erziehungsziel wird genannt, „Schmerz und Tod [...] als belanglose Dinge anzusehen.“<sup>39</sup> Diesen Todesaspekt schmückt Hearn lang und breit aus: Er erzählt, dass dieses Kind zu Hinrichtungen geschickt wurde und so

<sup>36</sup> Vgl. Hofmannsthal, der so über diese Geschichte schreibt: „Das ist keineswegs eine Novelle: das ist eine Einsicht, eine politische Einsicht, zusammengedrängt wie ein Kunstwerk, vorgetragen wie eine Anekdote: ich denke, es ist kurzweg ein Produkt des Journalismus, des höchstkultivierten, des fruchtbarsten und ernsthaftesten, den es geben kann.“ (Hofmannsthal: Lafcadio Hearn, S. 7).

<sup>37</sup> Deshalb dann eben auch die Wortbildung: *Bushidō*, der Weg des Kriegers; Hearn benutzt allerdings nur das Wort ‚Samurai‘, weder ‚Bushi‘, noch ‚Bushidō‘.

<sup>38</sup> Vgl. dazu Hirakawa: *Return to Japan*, S. 203ff; dort heißt es auch: „Hearn depended so much on Amenomori's records, he was a bit afraid that Amenomori might be displeased at the extent of his borrowings.“ (S. 205) Als kleine ‚Gegengabe‘ widmete Hearn Amenomori sein Buch *Kokoro*.

<sup>39</sup> Hearn: *Kokoro*, S. 11.

gar nachts zu einem Richtplatz, um „als Zeichen seines Mutes einen abgeschlagenen Kopf zurückzubringen.“<sup>40</sup> Der Knabe wurde dazu erzogen, dass er sein „eigenes Leben ohne Zaudern vernichten könne, wenn es der Ehren-Kodex seiner Klasse so forderte.“<sup>41</sup> Und in einer Anmerkung gibt Hearn sogar noch die Geschichte eines ‚Harakiri‘ wieder, des rituellen Selbstmords also, in Japan ‚Seppuku‘ genannt,<sup>42</sup> den ein anderer Samurai-Knabe beging, um seinen Vater zu retten.<sup>43</sup> Als der so erzogene Junge erwachsen wird, geschieht die Öffnung Japans – ‚fremde Eindringlinge‘ strömen ins Land; Japan gestaltet sich um, denn, so Hearn, „einzig durch die Selbstumwandlung durfte die Nation hoffen, ihre Unabhängigkeit zu retten.“<sup>44</sup> Und auch der junge Samurai unterwirft sich diesem Modernisierungszwang, indem er Englisch lernt, aber nicht aus Freude oder Wissensdurst, sondern um „die Natur des Feindes seiner Nation zu studieren.“<sup>45</sup> Wichtiger aber noch als die Sprache, erscheint ihm bald darauf die westliche ‚Ethik‘ (sprich also das Christentum) als die von ihm angenommene Quelle der abendländischen Überlegenheit.<sup>46</sup> Konsequenter seiner Samurai-Pflicht „als Patriot und Wahrheitssucher“<sup>47</sup> folgend, bekennt er sich zum Christentum, wendet sich

40 Ebd.

41 Ebd., S. 13.

42 Im Zentrum von Bushidō steht die Lebensverachtung, die Todesliebe, die sich im Seppuku am klarsten manifestiert; dies wird von den verschiedensten Autoren immer wieder betont; vgl. z. B. Nitobe, der in Hinsicht auf Bushidō von „Verachtung des Lebens“ und „Vorliebe für den Tod“ (Nitobe: Bushido. Die Seele Japans, S. 8) spricht und ausführlich über Seppuku schreibt (vgl. S. 79-96).

43 Vgl. Hearn: Kokoro, S. 284. Eine ganz ähnliche Geschichte erzählt Nitobe (vgl. Nitobe: Bushido. Die Seele Japans, S. 58ff). An anderer Stelle in diesem Buch spricht Hearn von dem Todesmut des japanischen Soldaten, davon, dass er, „um seinen Kameraden den Weg durch das Schlachtfeld zu bahnen, ohne Zaudern sein Leben mit dem Rufe: „Teikoku-Banzai! [Es lebe das Kaiserreich]“ hinopfert“ (S. 246).

44 Hearn: Kokoro, S. 20f.

45 Ebd., S. 22.

46 Hearn, ein Anhänger des Sozialdarwinismus, insbesondere der Lehren Herbert Spencers (1820-1903), sah den Grund für die Überlegenheit des Westens in seiner ‚sozialen Evolution‘, die ‚materiellen Fortschritt‘ „durch eine erbarmungslose Konkurrenz“ (ebd., S. 24) bewirke.

47 Ebd., S. 25.



dann aber wenig später enttäuscht davon ab; Hearn weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Übernahme der christlichen Ethik in Japan unmöglich sei,<sup>48</sup> dass eine Ethik notwendig sei, diese sich aber „selbst aus den alten Formen herausentwickeln“<sup>49</sup> müsse: „Von innen heraus, nicht von außen“ müsse „die Renaissance“ in Japan kommen.<sup>50</sup>

Schließlich unternimmt der mittlerweile zum Manne gereifte Japaner eine Europa- und Amerikareise, die ihn ernüchert: Paris erfüllt ihn bald „mit Überdruß“,<sup>51</sup> London sieht er „als einen mächtigen Mammonstempel“<sup>52</sup> an und die Engländer als „eine Rasse von Plünderern“.<sup>53</sup> Allein *einen* positiven Eindruck hat er, nämlich von der „englischen Gentry“, d. h. dem gehobenen Bürgertum (wie wohlhabenden Landbesitzern) und dem englischen Landadel, die ihn an die heimischen Samurai erinnern.<sup>54</sup> Hiervon abgesehen sieht er aber im Abendland nur „bodenlose Tiefen des Verfalls“ und „keine Ideale, die den Idealen seiner Jugend gleichwertig gewesen wären.“<sup>55</sup> Er erkennt, dass die „Überlegenheit des Abendlandes“ keine ethische, sondern bloß eine, wie Hearn sagt, „des Intellekts“ sei,<sup>56</sup> also eine der Wissenschaft und Technik, der Zweckrationalität. Mit dem Bekenntnis zur ‚alten japanischen Zivilisation des Wohlwollens und der Tugend‘, d. h. mit den ethischen Werten des ‚alten Japan‘, endet diese Geschichte.<sup>57</sup> Ihre Essenz formu-

48 Zum einen weil die Kirchen im Westen nicht mehr durch ‚Gläubigkeit‘ ihrer Mitglieder, sondern nur noch durch „Respekt vor der Konvention“ getragen sei; zum anderen werde man in Japan aus politischen Gründen „nie [...] ausländischen Missionären gestatten, [...] die Rolle der Sittenwächter zu spielen.“ (Ebd., S. 27). Letztlich hielt er aber die japanische Ahnenverehrung als unvereinbar mit dem Christentum.

49 Ebd., S. 28.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 32.

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Er denkt so über die Gentry: „Hinter ihrer förmlichen Kälte konnte er große Anlagen zu Freundschaft und Güte erkennen, eine Tiefe der Empfindung, und einen hohen Mut, der eine halbe Welt unter englische Herrschaft gebracht hatte.“ (Ebd., S. 35).

55 Ebd., S. 36.

56 Ebd., S. 37.

57 Hearn formuliert damit genau, was im Japan der späten Meiji-Zeit (etwa 1880 bis 1910) unter dem Schlagwort *wakon yōsai* (= ‚japanischer Geist und westliche Technik‘) ver-

liert Hearn so: „Japan muß seine eigene Seele entwickeln: es kann sich keine fremde zu eigen machen.“<sup>58</sup>

### Bushidō als japanische Ethik

Diese Forderung Hearn's wurde prompt erfüllt: Am direktesten mit dem 1899 – also drei Jahre nach der Publikation von Hearn's *Kokoro* – auf Englisch erschienenen Buch *Bushido* des schon genannten Japaners Nitobe Inazō, welches den Untertitel *The Soul of Japan* hat (eine deutsche Übersetzung dieses Buches erschien 1901 unter dem Titel *Bushido. Die Seele Japans. Eine Darstellung des japanischen Geistes*).<sup>59</sup>

Aber es war nicht nur dieses Buch, sondern in dieser Zeit um 1900 zündete um das Bushidō herum eine „diskursive Explosion“,<sup>60</sup> um es mit einem Ausdruck Foucault's zu sagen, d. h. eine ganze Reihe von Artikeln und Büchern erschienen, geschrieben von Japanern, zumeist auf Englisch, die dann sehr schnell in andere westliche Sprachen, vor allem Französisch und Deutsch, übersetzt wurden, und die alle das Ziel hat-

standen wurde, nämlich die Abkehr von westlichen Werten zugunsten einer Rückbesinnung auf japanische, ohne dabei die technische Unterlegenheit Japans aus den Augen zu verlieren. Dieses Schlagwort wird auf den Begründer der Keio-Universität, Fukuzawa Yukichi (1835-1901), zurückgeführt.

<sup>58</sup> Ebd., S. 167.

<sup>59</sup> Es kann hier nicht der Ort sein genauer auszuführen, warum ausgerechnet der ausgebildete Agrarwissenschaftler, zum Quäkertum konvertierte und seit 1890 mit der amerikanischen Quäkerin Mary Patterson Elkinton (1857-1938) verheiratete Nitobe Autor dieses entscheidend wichtigen Buches wurde. Die Behauptung: „Nitobe was the least qualified Japanese of his age to have been informing anyone of Japan's history and culture.“ (G. Cameron Hurst: Death, Honor, and Loyalty: The Bushidō Ideal. In: Philosophy East and West 40 (1990) H. 4, S. 511-527, hier S. 511), da er eben so verwestlicht gewesen sei, ist nur dann stimmig, wenn man Bushidō (jedenfalls in seiner modernen Version) missversteht, d. h. es eben *nicht* als ein sich gerade aus Kulturkontakten ergebendes Phänomen betrachtet. Demgegenüber wäre genau das Gegenteil zu behaupten: Nitobe, Samuraisohn (er entstammte einer alten Samurai-Familie) und konvertierter Quäker, war wie kein anderer in seiner Zeit dazu geeignet, ein solch hybrides Gebilde, wie es das moderne Bushidō ist, hervorzubringen. Dass man Bushidō dann, in West wie Ost, ‚japanisch-essentiell‘ missverstanden hat, kann Nitobe nicht angelastet werden.

<sup>60</sup> Michel Foucault: Sexualität und Wahrheit. Bd. 1: Der Wille zum Wissen. Frankfurt/M. 1983, S. 23.

ten, dem Westen diese japanische Seele bzw. eine japanische Ethik, genannt Bushidō, vorzustellen und zu erklären.<sup>61</sup>

Dazu sei diese Übersicht angegeben, die allerdings nicht vollständig ist:<sup>62</sup>

- 1894: *Japan and the Japanese* von Uchimura Kanzō (Tokyo)
- 1895: *Japan, wie es wirklich ist* von Hirai Kinzo Riuge (Leipzig)
- 1896: *A Conservative*, in: *Kokoro* von Lafcadio Hearn (dt. 1901) (Boston)
- 1899: *Bushido. The Soul of Japan* von Nitobe Inazō (dt. 1901) (Tokyo)
- 1903: *The Ideals of the East* von Okakura Kakuzō (dt. 1923) (London)
- 1904: *The Japanese Spirit* von Amenomori Nobushige (Boston)
- 1904: *The Awakening of Japan* von Okakura Kakuzō (New York)
- 1904: *Japan by the Japanese. A Survey by its Highest Authorities*, ed. by Alfred Stead (dt. 1904) (London)
- 1905: *The Japanese Spirit* von Okakura Yoshisaburō (dt. 1906) (London)
- 1906: *The Book of Tea* von Okakura Kakuzō (dt. 1922) (London/New York)
- 1913: *Religion of the Samurai* von Nukariya Kaiten (London)

Man kann Folgendes festhalten: Vor Hearn's Essay gab es so gut wie keine ‚Erklärungsbücher‘, danach eine ganze Reihe, die sich auf den von Hearn vorgezeichneten diskursiven Bahnen bewegten.<sup>63</sup> Zentrales An-

<sup>61</sup> Kurz davor, in den späten 1890er Jahren, fanden in Japan selbst intensive Diskussionen um Fragen der japanischen Moral und Religion statt. Man wollte eine ‚nationale Moral‘ (*kokumin dōtoku*) finden (vgl. dazu Yosuke Nirei: *Toward a Modern Belief. Modernist Protestantism and Problems of National Religion in Meiji Japan*. In: *Japanese Journal of Religious Studies* 34 (2007) H. 1, S. 151-175 mit umfangreichen Angaben japanischer Literatur). Dies kann hier allerdings nicht Gegenstand der Untersuchung sein.

<sup>62</sup> Eine bibliographische Erfassung dieser zumeist englischsprachigen Japan-Literatur steht noch aus; in der Bibliographie von Irmela Hijija-Kirschner (Hg.): *Kulturbeziehungen zwischen Japan und dem Westen seit 1853. Eine annotierte Bibliographie*. München 1999, die ja eigentlich diese Titel hätte erfassen müssen, ist kein einziges der hier genannten Bücher oder Artikel aufgeführt.

<sup>63</sup> Vgl. auch noch den 1914 erschienenen Roman *Kokoro* von Natsume Sōseki (1867-1916), welcher übrigens erst 1976 erstmalig ins Deutsche übersetzt wurde – und der in einer ganz engen inter- bzw. hypertextuellen Beziehung zu Hearn's *Kokoro* stehen dürfte, was aber hier nicht weiter thematisiert werden kann.

liegen dabei war es, eine Ethik bzw. Moral zu entwickeln (Nitobe nennt Bushidō ausdrücklich ein „ethisches System“),<sup>64</sup> da der Westen Japan vorwarf, diese nicht zu haben – und zwar vor allem, weil Japan a) nicht christlich war und sich auch nicht missionieren ließ und b) als äußerst freizügig in sexueller Hinsicht angesehen wurde. Um 1900 war Japan durchaus ein sextouristisches Reiseziel, galt als das Reich der Geishas, als das „Land freierer Liebe“,<sup>65</sup> wie es der österreichische Thronfolger Franz Ferdinand (1863-1914) einmal bezeichnet hat, der Japan auf seiner Weltreise 1892-1893 besuchte.

Wenn die meisten japanischen Intellektuellen auch die Einführung des Christentums ablehnten, so war man aber andererseits durchaus bereit, sich christlich-westlichen, ja viktorianischen Moralvorstellungen zu beugen. Man fand diese Richtschnur, „die moralischen Grundsätze Japans“,<sup>66</sup> wie dies Nitobe nannte, schließlich im Bushidō: Aus einer traditionellen Verhaltenspraxis,<sup>67</sup> dem „Weg des Samurai“,<sup>68</sup> wurde nach dem Vorbild des englischen ‚gentleman‘ ein Moralgesetz der ‚Ritterlichkeit‘ gemacht.

Diese Strategie hatte Erfolg – im Westen wurde Bushidō als ‚Wertmodalität‘, um es mit dem Philosophen und Soziologen Max Scheler (1874-1928) zu sagen, anerkannt. Scheler schrieb 1916: „[Es] bestehen die nationalen und zeitlichen Musterbilder des ‚gentleman‘, ‚gentil

<sup>64</sup> Nitobe: *Bushido. Die Seele Japans*, S. 1.

<sup>65</sup> Franz Ferdinand Erzherzog von Österreich-Este: *Tagebuch meiner Reise um die Erde. 1892-1893*. 2 Bde. Wien 1895-1896, Bd. II, S. 297.

<sup>66</sup> Inazō Nitobe: *Religion*. In: Alfred Stead (Hg.): *Unser Vaterland Japan*. Ein Quellenbuch geschrieben von Japanern. Leipzig 1904, S. 237-261, hier S. 237.

<sup>67</sup> So bezeichnet auch Hurst Bushidō als „a behavioral pattern“ (Hurst: *Death, Honor, and Loyalty*, S. 514). Bushidō als traditionelle Lebenspraxis der Samurai war keineswegs in Lehrbüchern kodifiziert. Es gab lediglich Sammlungen von Anekdoten und Reflexionen wie z. B. das berühmte Samurai-Handbuch *Hagakure* aus dem Jahre 1716. Nitobe spricht noch davon, dass Bushidō „kein geschriebener Codex“ (Nitobe: *Bushido. Die Seele Japans*, S. 4) gewesen sei – was er aber unternimmt, ist nichts anderes, als eben diesen ‚Codex‘ zu schreiben.

<sup>68</sup> Okakura: *Die japanische Volksseele*, S. 110.

homme‘, des ‚homme honnête‘, des ‚Biedermann‘, des ‚cortegiano‘, des japanischen ‚bushido‘ [...].“<sup>69</sup>

Bushidō erscheint hier in dieser Auflistung der jeweiligen idealen ‚Wertpersonentypen‘ als der einzige nicht-europäische Vertreter. Damit war die Absicht der japanischen Autoren, Bushidō als ein moralisches System zu etablieren, welches Japan auf eine Kulturstufe mit dem Westen heben sollte, in den Jahren um 1900 erfolgreich.<sup>70</sup> Allerdings verkam Bushidō dann im Zuge der imperialen Kriege Japans<sup>71</sup> zu dem rassistisch<sup>72</sup> verstandenen *Yamato-damashii*,<sup>73</sup> dem japanischen (Volks-)Geist, in dessen Namen der kriegerische Nationalismus und Imperialismus Japans stattfand, der erst mit dem Kriegsende 1945 eine empfindliche Niederlage erlitt.<sup>74</sup>

In vielem erinnert Bushidō an den ‚erfundenen Tanz‘ in Žižeks Anekdote: Bushidō eröffnet keineswegs, studierte man es etwa in seinen konkreten Manifestationen, wie etwa dem ‚Harakiri‘, den Zugang zu einem ‚japanischen Sein‘,<sup>75</sup> sondern allenfalls zu ideologisch verzerrten

<sup>69</sup> Max Scheler: Der Formalismus in der Ethik und die materielle Wertethik. Neuer Versuch der Grundlegung eines ethischen Personalismus. 4. durchges. Aufl. Hg. von Maria Scheler (= Ges. Werke, Bd. 2). Bern 1954, S. 588, Anm. 1.

<sup>70</sup> Hatte Nitobe doch geschrieben: „Es muss überhaupt auffallen, wie sehr der Ehrencodex eines Lands mit dem anderer Länder übereinstimmt, mit anderen Worten, wie die vielgeschmähten orientalischen Moralgedanken ihr Gegenstück in den edelsten Lehren der europäischen Litteratur [sic!] finden.“ (Nitobe: Bushido. Die Seele Japans, S. 25) Bereits die zeitgenössischen amerikanischen Rezensionen von Nitobes Buch, die im Buch mit abgedruckt sind, akzeptierten Bushidō als Äquivalent etwa zu ‚chivalry‘/Ritterlichkeit (vgl. Nitobe: Bushido. Die Seele Japans, Anhang o.S.).

<sup>71</sup> Die mit Japans erstem Krieg gegen China (1894-1895) begannen.

<sup>72</sup> Allerdings war der Bushidō-Diskurs von Anfang an rassistisch organisiert; vgl. z. B. Nitobe, der davon spricht, dass die japanischen „Rassengefühle“ Bushidō vollständig durchdrangen (Nitobe: Bushido. Die Seele Japans, S. 11).

<sup>73</sup> Die Vorstellung bei Nitobe ist die, dass Bushidō zwar eine Ethik der Eliten sei, aber doch ins Volk ‚sickere‘: Es wirke „wie Sauerteig auf die Massen, indem es einen moralischen Standpunkt für das ganze Volk gab“; und diesen ‚Volksgeist‘ nennt er „Yamato Damashii (die Seele Japans)“ (Nitobe: Bushido. Die Seele Japans, S. 120f.).

<sup>74</sup> Ob damit das unrühmliche Kapitel des *Yamato-damashii* allerdings geschlossen werden kann, ist angesichts des weiter bestehenden japanischen Revisionismus auch noch im Jahre 2012 zweifelhaft!

<sup>75</sup> Hearn begreift anscheinend als Quintessenz japanischen Seins (bzw. des Samuraiwezens, also des Bushido) überhaupt das Harakiri; dafür ein Beispiel: Hearn lässt in der

Wahnvorstellungen.<sup>76</sup> Bushidō eröffnet auch nicht den Zugang zu einer vollständigen Differenz, einer vom Westen nicht nachvollziehbaren Fremdheit, wie sie etwa Roland Barthes suggeriert, wenn er ein Bild des japanischen Generals Nogi Maresukes (1849-1912) und seiner Frau in sein Japan-Buch aufnimmt, welches beide zeigt, kurz bevor sie am Tage nach dem Tod des Kaisers Meiji 1912 ‚Seppuku‘ begehen.

Bushidō wäre vielmehr als eine textuell-kulturelle Hybridität zu verstehen, als (im engeren textuellen Sinn) konkrete Hypertextualität,<sup>77</sup> die im Falle der Beziehung zwischen den Texten Hearn's und Nitobe's als Verhältnis von Hypotext und Hypertext (im Sinne Genettes)<sup>78</sup> anzusehen ist, wobei der Hypertext (Nitobe's *Bushido*) als Transformation des zeitlich vorhergehenden Hypotextes (Hearn's *Ein Konservativer*) zu verstehen ist.<sup>79</sup>

Weiter lässt sich diese textuelle Beziehung zur kulturellen erweitern, wobei dann Bushidō als ein hyperkulturelles Phänomen im Sinne des Koreaners Byung-Chul Han aufzufassen wäre,<sup>80</sup> als etwas, was sich

von ihm ‚nacherzählten‘ japanischen Geschichte *Jiu-roku-zakura* einen alten Samurai auftreten, der sich selbst tötet – „performed *hara-kiri* after the fashion of a samurai“ (Hearn: *Kwaidan*, S. 141) –, um dadurch einen alten Kirschbaum zum Blühen zu bringen; in der japanischen Vorlage ist von diesem Harakiri keineswegs die Rede; niemals habe man – vor Hearn – in Japan „heard of a man committing harakiri to revive a dead cherry tree.“ (Ota: *Lafacdio Hearn's Stories*, S. 124). Solche Geschichten trafen aber genau den westlich-japanistischen Nerv.

<sup>76</sup> Man denke nur an den rituellen Selbstmord des Schriftstellers Mishima Yukio (1925-1970).

<sup>77</sup> Genettes Hypertextualität hat mit dem ‚Hypertext‘ der Webseiten nichts zu tun – allerdings geht es in beiden Fällen um den Verweis von Texten aufeinander.

<sup>78</sup> Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/M. 1993, S. 14f.

<sup>79</sup> So gibt es direkte textuelle Übernahmen: Wenn Hearn davon spricht, dass es Erziehungspraxis sei, Samurai-Knaben auf den Richtplatz zu schicken und sie als Zeichen ihres Mutes einen abgeschlagenen Kopf mitbringen mussten, so schreibt diesbezüglich Nitobe: „Das Besuchen unheimlicher Orte, Hinrichtungsplätze, Kirchhöfe, von Geistern bewohnte Häuser war ein Lieblingszeitvertreib der Jünglinge. [...] [K]leine Knaben [...] mussten [...] im Dunkel der Nacht allein den Platz [von Enthauptungen] besuchen und an dem rumpflosen Kopf ein Zeichen zurücklassen, dass sie wirklich dort gewesen [waren].“ (Nitobe: *Bushido. Die Seele Japans*, S. 23).

<sup>80</sup> Han geht von einer gegenwärtigen Entgrenzung, Ent-ortung bzw. Ent-fernung der Kulturen aus (d. h. die Entfernungen zwischen den Kulturen werden ‚entfernt‘): „Die Kul-

aus der kulturellen Kommunikation oder der kulturellen Vermischung zwischen dem Westen und Japan ergeben hat – ein erfundener Tanz im Wechselspiel von Anspruch und Entsprechung, nicht zuletzt auch, um den Westen zufriedenzustellen<sup>81</sup> und um Japan Gesicht und Gestalt zu geben.

Gleichwohl ist Bushidō keine Selbsttäuschung (wie dies Žižek in Hinsicht auf den Tanz der Eingeborenen nahelegt),<sup>82</sup> sondern positives Ergebnis eines Kulturtransfers bzw. einer kulturellen Überlagerung oder Interferenz.<sup>83</sup> Als solches, d. h. als ein so produziertes Verhältnis Japans zum Westen, ist Bushidō dann auch nicht etwa rätselhaft, sondern als kulturelle Textualität ‚lesbar‘.<sup>84</sup>

turen implodieren, d. h. sie werden ent-fernt zur Hyperkultur.“ (Byung-Chul Han: Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung. Berlin 2005, S. 17) Kulturelle Formen lösen sich von Orten und zirkulieren im globalen Raum. Das ‚Besondere‘ der Hyperkultur ist für Han „der Zuwachs an Räumen, die nicht machtökonomisch, sondern ästhetisch zugänglich wären“ (S. 30). Hyperkultur ist von der „rhizomatische[n] ‚Logik des UND‘“ (S. 35) bestimmt. Gewisse hyperkulturelle Züge mag es allerdings auch schon früher gegeben haben. Han kritisiert alle anderen Ansätze, wie Interkulturalität, Multikulturalität, Transkulturalität, da sie „eine Essentialisierung der Kultur“ voraussetzen würden (S. 56).

- 81 Greenblatt spricht in dieser Hinsicht von einer „Assimilation des Anderen“, die er darin erkennt, dass sich Balineser Tempelzeremonien als Videoaufnahmen ansehen: „[S]o schienen [...] die Balinesier [sic!] die neuesten westlichen und japanischen Repräsentationstechnologien auf eine so kulturspezifische und eigensinnige Weise zu benutzen, daß man sich mit Recht fragen durfte, wer hier eigentlich wen assimilierte.“ (Greenblatt: Wunderbare Besitztümer, S. 13).
- 82 Er beendet seine Anekdote so: „[D]ie Europäer, die einen Blick auf ein seltsames exotisches Ritual zu erhaschen meinten, bekamen tatsächlich eine hastig improvisierte Aufführung ihres eigenen Wunsches präsentiert ...“ (Žižek: Auf verlorenem Posten, S. 14).
- 83 Dies knüpft an Überlegungen Karl-Heinz Kohls zu Fetischphänomenen an (vgl. Karl-Heinz Kohl: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte. München 2003). Hier wird der Begriff der ‚Interferenz‘ nicht im primär linguistischen Sinne als fehlerhafter Sprachgebrauch, d. h. als Abweichung von den Sprachnormen durch gegenseitige Beeinflussung von Sprachstrukturen verwendet.
- 84 Ein Missverständnis wäre es wohl, Bushidō ‚substanzontologisch‘ (vgl. Han: Hyperkulturalität, S. 56) von diesem Verhältnis abzulösen.

MANUEL BAUER  
(Marburg)

## **Ökonomische Kultur. Literarische Kultivierung und Vertextung des Ökonomischen**

Es ist nicht allzu überraschend, dass literarische Figuren, die durch ihre Berufe als Vertreter einer rationalisierten und ökonomisierten Weltsicht gekennzeichnet sind, die Welt rational und ökonomisch klassifizieren. Erstaunlich ist indes die Tragweite dieser Wahrnehmungsweise. Gerade aus einer Notsituation errettet, bekundet in Karl Mays *Der Ölprinz* ein Bankier, dass der Dank „zwar auf das Konto geschrieben worden“ sei, aufgrund einer Missetat seines Retters werde er aber „diesen Posten vielleicht sehr bald ausstreichen müssen“.<sup>1</sup> Zudem wird die gesamte Handlung des Romans von ökonomischen Akten beherrscht. Alle Handlungsstränge werden durch eine „Verschreibung“, also ein Textstück zum Nachweis des bargeldlosen Zahlungsverkehrs, zusammengeführt, durch die der betrogene Bankier ein Stück Land erwirbt. Die Virtualität und Textualität des Geldes muss von einem ganzen Arsenal tapferer Westmänner in Bann gehalten werden, die Eindämmung der Gefahren, die von nicht materiell greifbaren finanziellen Transaktionen ausgehen, erscheint als heroische Tat. Zwischenmenschliches Handeln ist ökonomisiert, zugleich ist ökonomisches Handeln als Wagestück ausgewiesen.

Das unscheinbare Beispiel zeigt, dass das Denken über ökonomische Entwicklungen nicht in der Wirtschaftswissenschaft seinen exklusiven Ort hat. Ökonomie ist „ein weitläufiger Diskurszusammenhang, der [...] politische, anthropologische, sozialphilosophische und ästhetische Dimensionen gleichermaßen umfasst“.<sup>2</sup> Dadurch präsentiert sich

<sup>1</sup> Karl May: *Der Ölprinz*. Erzählung. Bearbeitet u. hg. v. Florian Schlegel u. Ruprecht Gammler. Historisch-Kritische Ausgabe. Hg. v. der Karl-May-Gesellschaft. Abt. III, Bd. 6. Bamberg, Radebeul 2009, S. 327.

<sup>2</sup> Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. 3. Aufl. Berlin 2008, S. 12.



Ökonomie diskursiv stets als kulturelles und textuelles Phänomen, das von poetologischen Praktiken hervorgebracht wird.

Als ‚kulturelle Poetik‘ gilt „die Gesamtheit der schriftlichen Diskurse [...], durch die wir die Welt erfassen und auf sie einwirken“.<sup>3</sup> Das Ökonomische ist Resultat, aber auch Teil dieser Diskurse. An „der kollektiven Erzeugung unterschiedlicher kultureller Praktiken“,<sup>4</sup> die auch ökonomisches Handeln und Denken beinhalten, ist die Literatur und damit das Moment der Textualität beteiligt, „ist doch die westliche Literatur über einen langen Zeitraum eine der großen Institutionen gewesen, die den kulturellen Grenzen durch Lob und Tadel Geltung verschafft haben“.<sup>5</sup> Die literarische Vertextung ökonomischer Phänomene ist, ihres ästhetischen Anspruchs unerachtet, keine isolierte Praktik, sondern steht in einem Dialog mit anderen Bestandteilen des ökonomischen Diskurses. Wird Kultur durch ein „Netzwerk von Institutionen, Praktiken und Anschauungen“<sup>6</sup> konstituiert, kommt der Literatur die Doppelrolle zu, diese ‚Institutionen, Praktiken und Anschauungen‘ einerseits zu thematisieren und zu exponieren, andererseits eine solche Institution und Praxis zu sein. Literarische Texte sind integraler Bestandteil einer Poetik der ökonomischen Kultur.

Literatur funktioniert innerhalb der komplexen Interaktionen einer Kultur „als eigenständiger Ausdruck der verhaltensformenden Codes und als Reflexion auf diese Codes“.<sup>7</sup> Eingedenk der Funktionsweise von

<sup>3</sup> Stephen Greenblatt: Was ist Literaturgeschichte? In: Ders.: Was ist Literaturgeschichte? Mit einem Kommentar v. Cathrine Belsey. Aus dem Englischen v. Reinhard Kaiser u. Barbara Naumann. Frankfurt/M. 2000 (= es 2171), S. 9-50, hier S. 30.

<sup>4</sup> Stephen Greenblatt: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Aus dem Amerikanischen v. Robin Cackett. Frankfurt/M. 1993 (= FW 11001), S. 14.

<sup>5</sup> Stephen Greenblatt: Kultur. In: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u. a. Hg. v. Moritz Baßler. 2., akt. Aufl. Tübingen, Basel 2001 (= UTB 2265), S. 48-59, hier S. 49.

<sup>6</sup> Stephen Greenblatt: Die Formen der Macht und die Macht der Formen in der englischen Renaissance (Einleitung). In: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u. a. Hg. v. Moritz Baßler. 2., akt. Aufl. Tübingen, Basel 2001 (= UTB 2265), S. 29-34, hier S. 33.

<sup>7</sup> Stephen Greenblatt: Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare (Einleitung). In: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Bei-

Literatur als Ausdruck und Reflexion wird im Folgenden zunächst der Zusammenhang von kulturtheoretischem und ökonomischem Denken skizziert und im Anschluss an literarischen Vertextungen ökonomischer Phänomene die Verknüpfung von literarischem Text und ökonomischem Denken aufgezeigt. In Anlehnung an Foucaults Diktum, es gebe in „einer Kultur [...] immer nur eine *episteme*, die die Bedingungen definiert, unter denen jegliches Wissen möglich ist“,<sup>8</sup> wird herausgestellt, in welchem Ausmaß literarische Texte des 19. Jahrhunderts die Kultur als ein ökonomisch dominiertes System ausweisen und welchen Beitrag sie zur Poetik dieser ökonomischen Kultur leisten.

### Die ökonomische Verfasstheit der Kultur

Die textuelle Präsenz des Ökonomischen umfasst im 19. Jahrhundert die unterschiedlichsten kulturellen Bereiche. Der Siegeszug der Industrialisierung und der beschleunigte Kapitalismus gingen mit der ökonomischen Emanzipation des Bürgertums und einer weitreichenden Expansion des ökonomischen Denkens einher, das religiöse, politische, moralische oder ästhetische Leitmodelle ablöste. Peter V. Zima stellt stellvertretend für eine verbreitete Sichtweise dar, dass es „in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts [...] ein allumfassendes Wertsystem der Gesellschaft nicht mehr gibt: weder ein religiöses noch ein ästhetisches. Der einzige Wert, der alle Bereiche miteinander vermittelt, ist der Tauschwert, der Marktwert, der sich zu allen ethischen, religiösen und ästhetischen Werten indifferent verhält“.<sup>9</sup>

Kultur und Ökonomie werden in einem immensen Ausmaß zusammen gedacht. Die einflussreichsten Kulturtheorien des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts rekurrieren auf das ökonomische Fundament der Kultur und heben die Interdependenzen von kultureller und

trügen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u. a. Hg. v. Moritz Baßler. 2., akt. Aufl. Tübingen, Basel 2001 (= UTB 2265), S. 35-47, hier S. 38.

<sup>8</sup> Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen v. Ulrich Köppen. Frankfurt/M. 1971 (= stw 96), S. 213.

<sup>9</sup> Peter V. Zima: Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. Tübingen, Basel 2008, S. 4f.

ökonomischer Entwicklung hervor. Ökonomie wird geradezu zum ‚Leitdiskurs der Kulturwissenschaft‘ um 1900.<sup>10</sup> Die avancierten ökonomischen Theorien Gustav Schmollers und Carl Mengers, die als Antipoden und exemplarische Vertreter der verschiedenen Methoden der Nationalökonomie des 19. Jahrhunderts gelten, umfassen auch eine Theorie der Kultur.<sup>11</sup> Sowohl über das Ökonomische in der Kultur als auch über die Kultur (in) der Ökonomie wird in großem Stil nachgedacht. Exemplarisch ist die Ansicht Max Webers, der Kultur und Wirtschaft nicht mit einander verrechnen will, aber deren irreduziblen Zusammenhang betont. Die Wirtschaftsgeschichte stelle zwar „nur einen Unterbau dar, ohne dessen Kenntnis allerdings die fruchtbare Erforschung irgendeines der großen Gebiete der Kultur nicht denkbar“ sei.<sup>12</sup>

Die fundamentale Verbindung von kulturtheoretischem und ökonomischem Denken wird von den unterschiedlichsten Denkern thematisiert. Nietzsche hinterfragt schonungslos das „Werthmaass“<sup>13</sup> des Menschen. Der Mensch als sozial interagierendes und moralisches Wesen sei immer schon von ökonomischen Verhältnissen geprägt gewesen, von „dem ältesten und ursprünglichsten Personen-Verhältniss, das es

<sup>10</sup> Vgl. Franziska Schößler: Kultur und Kapital. Ökonomie als Leitdiskurs der Kulturwissenschaft? In: Kulturtheorien im Dialog. Neue Positionen zum Verhältnis von Text und Kontext. Hg. v. Oliver Scheiding, Frank Obenland, Clemens Spahr. Berlin 2011, S. 79-95; generell zum Verhältnis von Kultur- und Wirtschaftswissenschaft vgl. Jakob Tanner: ‚Kultur‘ in den Wirtschaftswissenschaften und kulturwissenschaftliche Interpretationen ökonomischen Handelns. In: Handbuch Kulturwissenschaften. Bd. 3. Themen und Tendenzen. Hg. v. Friedrich Jaeger u. Jörn Rüsen. Stuttgart, Weimar 2004, S. 195-224.

<sup>11</sup> Vgl. Birger P. Priddat: Theoriegeschichte der Wirtschaft. *oeconomia / economics*. München 2002 (= UTB 2342), S. 101f.

<sup>12</sup> Max Weber: Wirtschaftsgeschichte. Abriß der universalen Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Aus den nachgelassenen Vorlesungen hg. v. S. Hellmann u. M. Palyi. 6. Aufl. Berlin 2011, S. 38. – Seither hat zum einen die Ökonomik weitgehend ihren kulturtheoretischen Anspruch eingebüßt, zum anderen hat sich eine moderne Vorstellung etabliert, die auf einem Gegensatz von Kultur und Ökonomie beruht (vgl. Terry Eagleton: Was ist Kultur? Eine Einführung. Aus dem Englischen v. Holger Fließbach. 2. Aufl. München 2001, S. 47).

<sup>13</sup> Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 5. Neuauflage. München 1999, S. 245-412, hier S. 294.

giebt, [...] dem Verhältniss zwischen Käufer und Verkäufer, Gläubiger und Schuldner“.<sup>14</sup> Jedwede Kultur erscheint als Folge ökonomischer Maßstäbe und wirtschaftlichen Handelns. Auch bei Freud heißt es, Kultur umfasse zunächst „alle Tätigkeiten und Werte, die dem Menschen nützen, indem sie ihm die Erde dienstbar machen“.<sup>15</sup> Ökonomische Aspekte bilden das Fundament, ohne das andere kulturelle Leistungen nicht zu errichten wären. Auch jenseits solcher Archaik wird von Simmel die Kultur der Moderne als „Abkömmling der Geldwirtschaft“ beschrieben.<sup>16</sup> Neben den ‚ökonomischen Kulturbedingungen‘<sup>17</sup> wird gleichermaßen erkannt, dass wirtschaftliches Handeln seinerseits kulturell bedingt ist. Zu den ‚Kulturbedingungen der Wirtschaft‘ zählt Werner Sombart unter anderem den „Besitz an Idealen, an Wertvorstellungen, an Strebungen usw.“ und deren Vermittlung durch „Erzeugnisse der Wissenschaft und der Kunst“.<sup>18</sup> Die Textualität der Kultur, in der die Ideale und Wertvorstellung einer Zeit ihren Niederschlag finden, ist demzufolge eine bedeutende Bedingung für die konkrete Ausgestaltung des Wirtschaftslebens und für die Rekonstruktion der ökonomischen Gesinnungen.

Der *New Economic Criticism* hat gezeigt, dass ökonomische Texte sich rhetorischer Figuren oder narrativer Strategien bedienen. Zudem nehmen ökonomische Theorien Anleihen bei literarischen Texten vor, um ihre Thesen zu illustrieren, und verweisen auf literarische Texte als musterhafte Darstellungen ökonomischer Zusammenhänge. Beispielsweise erblickt Sombart in Zolas Börsenroman *L'Argent* die „klassische,

<sup>14</sup> Ebd., S. 305f.

<sup>15</sup> Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur. In: Ders.: Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Studienausgabe Bd. IX. Hg. v. Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt/M. 2000, S. 191-270, hier S. 220f.

<sup>16</sup> Georg Simmel: Philosophie des Geldes. Gesamtausgabe Bd. 6. Hg. v. David P. Frisby u. Klaus Christian Köhnke. Frankfurt/M. 1989 (= stw 806), S. 650.

<sup>17</sup> Vgl. Max Weber: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Vollständige Ausgabe. Hg. u. eingeleitet v. Dirk Kaesler. 3. Aufl. München 2010 (= bsr 1614), S. 202.

<sup>18</sup> Werner Sombart: Der moderne Kapitalismus. Historisch-systematische Darstellung des gesamteuropäischen Wirtschaftslebens von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 1/1: Die vorkapitalistische Wirtschaft. Berlin 1969, S. 18.

unübertreffliche Schilderung“ wirtschaftlicher Vorgänge: „Es ist alles Stümperei, was die Signatur der großen Hausseperioden des Wirtschaftslebens zu charakterisieren unternimmt, verglichen mit der Darstellung Zolas. Man sollte nur immer wieder Zola lesen, um Nationalökonomie zu lernen. Wir alle sind ja in dieser Wissenschaft Dilettanten, wenn wir uns mit ihm zu messen versuchen.“<sup>19</sup> Literatur ist an der Tradierung und Installierung von ökonomisierten Wahrnehmungsmustern beteiligt, für deren Wirkmächtigkeit der Aspekt der Textualität von integraler Bedeutung ist. Literarische Texte des 19. Jahrhunderts verschränken Ängste, die sich auf eine immer rasanter werdende wirtschaftliche Entwicklung richten, mit didaktischen Anweisungen, selbst ein guter Wirtschaftsakteur zu werden, und zeigen auf, wie weitreichend Ökonomik als episteme ein „Weltwahrnehmungs- und Weltänderungsprogramm“ bedeutet.<sup>20</sup>

### Ökonomische Kultur und Kultivierung im literarischen Text

Die literarischen Vertextungen ökonomischer Denkweisen sind zum einen selbst das, was unkontrovers als ‚Kultur‘ zu bezeichnen wäre.<sup>21</sup> Zum anderen stellen sie Kultur dar, indem unter anderem „Kunst und Sitte, Wissenschaft und zweckgeformte Gegenstände, Religion und Recht, Technik und gesellschaftliche Normen“<sup>22</sup> – Bereiche, die in zahllosen Versuchen, Kultur theoretisch zu fassen, als Beispiele dienen – selbstverständlich in der Diegese der Texte ihren Ort haben und diese ausgestalten. Darüber hinaus verhandeln sie den Prozess der Kultivie-

<sup>19</sup> Werner Sombart: Die deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert und im Anfang des 20. Jahrhunderts. Eine Einführung in die Nationalökonomie. 8. Aufl. Darmstadt 1954, S. 74.

<sup>20</sup> Priddat: Theoriegeschichte der Wirtschaft, S. 10f.

<sup>21</sup> Dass „das Wort ‚Kultur‘ [...] wohl eines der komplexesten unserer Sprache“ (Eagleton: Was ist Kultur?, S. 7) ist, sei hier nur am Rande bemerkt. Zu einer Auslotung der Mehrdeutigkeit vgl. ebd., Kap. 1.

<sup>22</sup> Georg Simmel: Der Begriff und die Tragödie der Kultur. In: Ders.: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays. Mit einem Nachwort v. Jürgen Habermas. Berlin 1983, S. 183-207, hier S. 186.

nung, das heißt der „Verinnerlichung und Ausübung eines Sitten-codes“. <sup>23</sup> Georg Simmel beschreibt, wie der Einzelne seine subjektive seelische Disposition dadurch ausbilde, dass er sich mit den objektivierten geistigen Gebilden, die man Kultur zu nennen pflege, auseinandersetze. Die kulturelle Bildung und Initiation des Individuums bestehe in einer Verinnerlichung dessen, was bereits als Kultur gelte. Zwar gelange das Subjekt im Zuge dieser Auseinandersetzung zu einem „besonderen Eigenwert, der seine Kultur heißt“, <sup>24</sup> doch die Kultur des Subjekts sei durch die gesellschaftlichen Normen unverkennbar geprägt. Nicht genug, dass eine so begriffene Kultivierung notwendig auch die Internalisierung des kulturell bedingt für gut befundenen ökonomischen Handelns mit sich bringt. Simmel versteht Kultivierung ausdrücklich als „Werterhöhungsprozess“, <sup>25</sup> der sowohl kultivierte Dinge als auch das sich kultivierende Individuum einschließt. Kultivierung ist das Erlernen ökonomischer Standards und zugleich selbst ein ökonomischer Vorgang.

In diesem Sinne schildern zahlreiche Texte, die Bestandteile der Orientierung bietenden Kultur sind sowie an einem umfassenden ökonomischen Diskurs partizipieren, Ablauf und Folgen dieser Internalisierung kultureller Standards auf dem Gebiet des ökonomischen Handelns. Ökonomische Kultur entsteht unter anderem durch die Vermittlungsleistung literarischer Texte, indem diese die ökonomische Kultivierung von Figuren beschreiben und selbst zu analogen Prozessen bei der Leserschaft beitragen.

Diese Texte transportieren die für die Moderne konstitutive Ökonomisierung des Lebens und der Kultur und haben so Teil an der Bildung des Individuums im Sinne des Erwerbs „eines besonderen Weltzuganges oder einer konsistenten Wahrnehmungs- und Verhaltensweise“. <sup>26</sup> Diese Wahrnehmungsweise ist eine erstaunlich konsistente ökonomisierte Auffassung der Welt, selbst in Situationen und Räumen, die einem ökonomischen Zugriff enthoben scheinen. Die

<sup>23</sup> Greenblatt: *Kultur*, S. 52.

<sup>24</sup> Simmel: *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, S. 186.

<sup>25</sup> Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 618.

<sup>26</sup> Greenblatt: *Selbstbildung in der Renaissance*, S. 37.

literarischen Vertextungen phantasieren dabei mitnichten Fluchtpunkte jenseits aller ökonomischen Bedingtheiten, sondern zeigen auch dort, wo sie Gegenentwürfe skizzieren, dass die nach wirtschaftlichen Maßstäben bemessene Anschauungsweise des Lebens und der Kultur unhintergebar ist. Gustav Freytags *Soll und Haben* (1855), der berühmteste Ökonomie-Roman der deutschen Literatur, steht den modernen kapitalistischen Beschleunigungstendenzen ablehnend gegenüber, verzeichnet aber zugleich die grundlegende Ökonomisierung der Lebenswelt und sämtlicher sozialer Interaktionen und propagiert eine bestimmte Form des kaufmännischen Handelns. Jegliche Beziehung zwischen den Figuren unterliegt dem Diktat des Ökonomischen und wird in buchhalterischen Kategorien wahrgenommen. Selbst das Zueinanderfinden zweier Liebender beginnt mit den Worten „Kommen Sie doch, sehn Sie mein Soll und Haben an“.<sup>27</sup> Dergleichen Phänomene werden nicht nur von Texten registriert, in denen wirtschaftliche Zusammenhänge, wie im Kaufmannsroman, schon durch das Sujet zentral sind. Ein gewichtiger Teil realistischer Erzählprosa arbeitet an der Installation ökonomischer Rollenbilder und einer wenn auch menschlich gezügelten Ökonomisierung der bürgerlichen Kultur.

Theodor Storms frühe Novelle *Immensee* (1849) entwirft das Bild einer ökonomischen Erziehung. Der Text hat vordergründig die nicht ausgelebte Liebe des Protagonisten Reinhardt zu Elisabeth, seiner Freundin aus Kindertagen, zum Thema. Durchzogen wird die melancholisch-nostalgische Novelle allerdings von ökonomischen Motiven. Bereits zu Beginn der Kindheitserinnerungen bauen Reinhardt und Elisabeth ein „Haus aus Rasenstücken [...] darin wollten sie die Sommerabende wohnen“.<sup>28</sup> Häuslichkeit ist für die Kinder ein erstrebenswertes Ziel, das Haus, der *oikos* als Kern und Ausgangspunkt ökonomischen Denkens, steht im Zentrum des kindlichen Verhältnisses und des gemeinsamen Begehrens.

<sup>27</sup> Gustav Freytag: *Soll und Haben*. Ein Roman in sechs Büchern. Mit einem Nachwort v. Helmut Winter. 3. Aufl. Waltrop, Leipzig 2007, S. 849.

<sup>28</sup> Theodor Storm: *Immensee*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Hg. v. Karl Ernst Laage u. Dieter Lohmeier. Bd. 1. Frankfurt/M. 1998, S. 295-328, hier S. 296.

Kurz bevor Reinhardt zum Zwecke seiner Ausbildung die Stadt verlässt, unternimmt er mit seiner Freundin eine Landpartie in größerer Gesellschaft. Dieser Ausflug wird zur Gelegenheit einer ökonomischen Unterweisung. Der „Proviantmeister“ erklärt den Teilnehmern die Regeln der Nahrungsbeschaffung: „Zum Frühstück erhält jetzt ein Jeder von Euch zwei trockene Wecken; die Butter ist zu Hause geblieben, die Zukost müßt ihr Euch selber suchen. Es stehen genug Erdbeeren im Walde, das heißt, für den, der sie zu finden weiß. Wer ungeschickt ist, muß sein Brot trocken essen; so geht es überall im Leben.“<sup>29</sup>

Durch den Zusatz ‚so geht es überall im Leben‘ als allgemeine moralische Belehrung gekennzeichnet, erhebt die Rede des Alten den Anspruch, ein grundlegendes ökonomisches Modell zu entwerfen, das auf Fleiß, Arbeitsteilung und Tauschhandel beruht: „Wir Alten haben uns im Leben schon genug umhergetrieben; darum bleiben wir jetzt zu Haus, das heißt, hier unter diesen breiten Bäumen, und schälen die Kartoffeln, und machen Feuer und rüsten die Tafel, und wenn die Uhr zwölf ist, sollen auch die Eier gekocht werden. Dafür seid ihr uns von den Erdbeeren die Hälfte schuldig, damit wir auch einen Nachtmahl servieren können.“<sup>30</sup> Der Einzelne erhält von der Gemeinschaft nur dann etwas, wenn er selbst seinen Beitrag leistet. Selbstverantwortliche Nahrungsbeschaffung ist die Grundlage der Partizipation am gemeinsamen Konsum. Selbständige Tätigkeit und die Integration des Einzelnen in eine gemeinschaftliche Wirtschaftsordnung sind die Prinzipien des vermittelten Leitbildes. Wer etwas gibt, bekommt von der Gemeinschaft etwas zurück – Investition und Rendite werden ebenso verhandelt wie soziale Integration und auf Selbst-Interesse basierender Nutzen der Gemeinschaft.

Die beiden Jugendlichen indes scheitern an ihrer Aufgabe. Sie verlaufen sich im Wald und finden erst nach einiger Zeit mit leeren Händen wieder zu den anderen zurück. Sie müssen gemäß der Absprache vernehmen, dass „keine Müßiggänger gefüttert“ werden.<sup>31</sup> Obschon die Gemeinschaft nicht so unerbittlich ist, wie zunächst verkündet wurde,

<sup>29</sup> Ebd., S. 300.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Ebd., S. 303.



wird ersichtlich, dass Reinhardt als Ernährer und damit als Wirtschaftsakteur versagt. Der ökonomischen Belehrung wird ihre misslungene Umsetzung zur Seite gestellt. Dieses Scheitern wird aber nicht mit kritischer Absicht als Exempel für die Unbarmherzigkeit des Systems aufgezeigt, sondern rechtfertigt Elisabeths spätere Entscheidung gegen Reinhardt und für einen Ehemann, der in der Lage ist, sie zu versorgen. *Immensee* transportiert wie viele andere Texte des Bürgerlichen Realismus eine ökonomische Moral und schildert einen Akt der Erziehung zu wirtschaftlich erfolgreichen Bürgern; zugleich stellt die Novelle selbst vermittels der Bewertung der Figuren und ihrer Lebenswege eine wirtschaftliche Unterweisung dar. Der Text ist lesbar als Versuch einer ökonomischen Didaxe, die sich maßgeblich über das Scheitern einer Figur vollzieht. In diesem Scheitern äußert sich jedoch die Skepsis gegen ein allgemeines Modell guten Wirtschaftens. Kritik und Affirmation einer ökonomisierten Weltsicht gehen, typisch für die bürgerliche Erzählprosa, miteinander einher.

Jeremias Gotthelfs Roman *Geld und Geist* (1843/44) installiert bereits im Titel einen Dualismus, der irdische Besitz- und Reichtümer dem göttlichen Geist und einem von Religiosität geprägten Leben gegenüberstellt. Gotthelf beschreibt den Konflikt zwischen zwei Bauernfamilien. Die Figur des Dorngrütbauern ist auf schnöde weltliche Dinge und Nutzenmaximierung fixiert, was vom Text in Folge religiöser, moralischer und didaktischer Wertungen abgelehnt wird. Das positivere Beispiel liefert die Bauernfamilie aus Liebiwyl. Obschon selbst durchaus vermögend, dient sie als Exempel für eine gottgefällige Lebensweise fern von ökonomischen Begierden.

Der Roman will dem „Wandel der Zeiten, dem Wandel der Menschen“<sup>32</sup> trotzen und präferiert unverhohlen eine vormoderne Form der Ökonomie, die nicht auf Virtualität und Wandelbarkeit, sondern auf Stetigkeit beruht: „[E]in Reichtum liegt da aufgespeichert in Spycher und Kammer, in Kasten und Kisten, von welchem die luftige neumodische Welt, welche alles zu Geld macht, weil sie viel Geld braucht, keinen Be-

<sup>32</sup> Jeremias Gotthelf: *Geld und Geist oder Die Versöhnung*. Ausgewählte Werke in zwölf Bänden. Hg. v. Walter Muschg. Fünfter Band. o.O. [Zürich] 1978 (= detebe 20565), S. 4.

griff hat“.<sup>33</sup> Trotz dieser Ablehnung des Geldes als Signum der Moderne kommt ihm eine zentrale Rolle in der anrührenden Szene zu, in der es zu einer heimlichen Verlobung der Kinder der feindlichen Familien kommt. Resli und Anne Mareili versprechen einander die Ehe ausdrücklich „in Gottes Namen“<sup>34</sup> und gehen mithin eine nicht auf Geld gegründete Beziehung ein. Nicht um die Verlobung zu besiegeln – eines Ehepfandes bedürfe es nicht, wie Anne Mareili ausführt –, sondern um ein Andenken zu haben, tauschen sie etwas aus und wählen dabei just den Gegenstand, der wie kein anderer Symbol des Unpersönlichen, der Konvertierbarkeit und des Übertragbaren ist: „[G]ib mir ein Geldstück, was für eins, daß du willst, und ich will dir auch eins geben; das achtet niemand, und wenn wir die ansehen, so können wir dabei an einander sinnen“.<sup>35</sup> Geld gerät durch seine Unscheinbarkeit, seine Unauffälligkeit und seine Allgegenwärtigkeit zum geeigneten Gegenstand, den Liebenden als Andenken zu dienen. Wie Geld stets auf etwas verweist, das es als aufgespeicherter Wert oder als virtueller Gegenwert nicht selbst ist, speichert die Münze nun gleichsam seinen vorigen Besitzer und verweist auf die noch virtuelle eheliche Zukunft. Das Tauschmedium Geld vermag es, semiotischer Ausdruck einer auf Gott gegründeten Liebesbeziehung zu sein. Der Bund zweier Menschen wird im Geld als Verdichtung und Materialisierung des Ökonomischen greifbar. Die im gesamten Roman betriebene Fetischisierung des physisch greifbaren, noch eine Substanz aufweisenden ‚echten‘ Geldes erreicht hier ihren Höhepunkt. Doch die nostalgische Beschwörung einer alten Form der Ökonomie bringt die Modernisierung an den Tag, in der Geld schlichtweg für alles stehen kann und in der jede menschliche Interaktion unter dem Signum des Monetären steht. Selbst die inkommensurabelste Emotion taugt zum Nachweis der Allmacht der Geldkultur.

Ogleich dem Tausch der Geldstücke ein dialektisches Moment innewohnt, da das Geld seines konventionellen Tauschwertes (die ausgetauschten Münzen sind von unterschiedlichem Wert) und damit seiner eigentlichen Funktion enthoben wird, ist bemerkenswert, dass der Text

<sup>33</sup> Ebd., S. 3.

<sup>34</sup> Ebd., S. 212.

<sup>35</sup> Ebd., S. 213.

subtil vermerkt, wie grundlegend zwischenmenschliche Beziehungen von ökonomischen Belangen durchdrungen werden. Simmels Beobachtung, Geld habe als „Wert-Ausgleicher und Tauschmittel von unbedingter Allgemeinheit [...] die Kraft, alles mit allem in Verbindung zu setzen“,<sup>36</sup> wird von *Geld und Geist* selbst im unwahrscheinlichsten Fall bestätigt. Eine romantische Liebesgeschichte findet im Geld ihren Ausdruck, der von den Liebenden selbst keineswegs als defizitär erachtet wird. Durch den Austausch der Münzen wird beiden „erst jetzt so recht behaglich und traulich im Stübchen und so recht offen ums Gemüt“.<sup>37</sup> Es gibt keine Absenz des Ökonomischen. Der kulturell codierte Akt der Verlobung wird mit dem Code des Geldes enggeführt, die romantische Liebe erfährt durch den Austausch von Geld ihre fragwürdige Steigerung ins biedermeierlich Behagliche und Gemütliche.

Der Rückgriff auf das semantische Feld ökonomischer Sachverhalte zur Beschreibung und Konstituierung existenzieller Verbindungen zweier Menschen ist kein mitteleuropäisches Phänomen allein. 1851, nur wenige Jahre später als Gotthelfs *Geld und Geist* und Storms *Immensée*, bedient sich ein amerikanischer Roman wirtschaftlicher Beispiele und macht die universellen menschlich-ökonomischen Verflechtungen augenfällig. Herman Melvilles *Moby Dick* erzählt von einer großdimensionierten ökonomischen Unternehmung – nichts anderes sind die Fahrt der Pequod und der Walfang im Allgemeinen diesseits des symbolistischen Mehrwerts. Kapitän Ahabs Besessenheit, den legendären weißen Wal zu erlegen, lässt die unternehmerische Intention der Fahrt in den Hintergrund treten und pervertiert diese geradezu. Dies hindert den Erzähler aber nicht daran, auch die wirtschaftlichen Seiten des Walfangs zu schildern, durch die die Wahrnehmung aller beteiligten Figuren geprägt ist. So nimmt beispielsweise der Steuermann Flask einen verfolgten Wal bereits als monetäres Objekt wahr. „Da schwimmen dreitausend Dollars, Leute, eine Bank! Eine ganze Bank voll Geld! – Die Bank

<sup>36</sup> Georg Simmel: Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens. In: Ders.: Soziologische Ästhetik. Hg. u. eingeleitet v. Klaus Lichtblau. Bodenheim 1998, S. 93-110, hier S. 101.

<sup>37</sup> Gotthelf: *Geld und Geist*, S. 213.

von England!“<sup>38</sup> Geld als universeller Vergleichswert trägt, wie es bei Simmel heißt, zu einer „funktionellen Einheit des Vorstellungslebens“ bei,<sup>39</sup> der alles angeglichen wird. Jegliche Vorstellung und Wahrnehmung trägt die Prägung des Geldes.

Erstaunlicher als der kommerzielle Charakter des Walfangs sind die Vergleiche, die der Erzähler Ismael heranzieht, um eine menschliche Verbindung im Angesicht einer tödlichen Gefahr zu beschreiben. Auch der scheinbar entlegene und unwirtliche Raum des Ozeans, Sinnbild für das Gegenstück zur Zivilisation, die Allmacht der Natur und daher als Gegenraum der Kultur zu begreifen, wird zum Hintergrund, vor dem die ökonomische Konstitution menschlicher Bindungen und Wahrnehmungen illustriert wird. Während Ismaels Freund Quiqueg auf offener See auf einen glitschigen toten Wal, der von Haien umzingelt ist, klettern muss, wird er mit einem Tau an Ismael befestigt. Die Bedrohung der physischen Existenz des einen bedroht unausweichlich auch die des anderen. Ismael kann seinem „unzertrennliche[n] Zwilingsbruder“ und „dieser gefährlichen Verbindlichkeit und Haftpflicht“<sup>40</sup> nicht entinnen. Um die Drastik der Situation zu schildern, greift Ismael, wie auch der Erzähler in Gotthelfs ungleich idyllischer anmutenden Szene, auf Vergleiche zurück, die illustrieren, wie fundamental und allgegenwärtig ökonomisches Denken in jedweder lebensweltlichen Situation um die Mitte des 19. Jahrhunderts war: „So scharf und tief erfaßte ich meine Lage, [...] daß ich bestimmt wahrzunehmen meinte, wie mein eigenes Ich in einer Aktiengesellschaft zu zweien aufging“<sup>41</sup> – mittels der Metapher der Aktiengesellschaft, Ausdruck und Antrieb ökonomischer Modernisierungen, können Entindividualisierungen und die Verknüpfung menschlicher Schicksale ebenso aufgezeigt werden wie die nackte Bedrohung für Leib und Leben. Ökonomischer Fortschritt wird als unberechenbare, wilde und mörderische

<sup>38</sup> Herman Melville: *Moby Dick oder Der Wal*. Roman. Aus dem Amerikanischen v. Alice u. Hans Seiffert. Berlin 2010, S. 412.

<sup>39</sup> Simmel: *Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens*, S. 102.

<sup>40</sup> Melville: *Moby Dick*, S. 375.

<sup>41</sup> Ebd.

Gefahr erlebt, der Börsenkurs kann ebenso verderblich sein wie der von hungrigen Haien bevölkerte Ozean.

Mit diesem Vergleich gibt sich Ismael noch nicht zufrieden. Er erblickt in der geschilderten Situation eine anthropologische Grunderfahrung: „[W]ie ich weiter sann [...], wurde mir bewußt, daß diese Situation sich in nichts von der Situation jedes Sterblichen unterscheidet“.<sup>42</sup> Um diese wiederum zu veranschaulichen, wählt er erneut ein frappierendes Beispiel: „Macht dein Bankier Bankrott, dann schießt du dir eine Kugel in den Kopf“.<sup>43</sup> Der epistemische Apparat ist so konfiguriert, dass existentielle menschliche Erfahrungen nach dem Muster ökonomischer Phänomene wahrgenommen und bewertet werden.

Ökonomie wird auch selbst als Text und Vertextung der Welt begriffen. Carl Menger, einer der innovativsten Ökonomen des 19. Jahrhunderts, beschreibt die komplexen Erscheinungen menschlichen Wirtschaftens „als ein Gewebe innerer Regelmäßigkeiten“.<sup>44</sup> Insbesondere in der Figur und der Tätigkeit des Kaufmanns wird ersichtlich, wie der Handel als Textur die Welt umspannt und eine globalisierte Welt allererst konstituiert. Novalis, dessen Dichterfigur Heinrich von Ofterdingen erstmals ausgerechnet von Kaufleuten mit der Poesie bekannt gemacht wird, erklärt den Handelsgeist zum konstitutiven Moment der Kultur und deren Textualität: „Der Handelsgeist ist der Geist der Welt. Er ist der großartige Geist schlechthin. Er setzt alles in Bewegung und verbindet alles. Er weckt Länder und Städte – Nationen und Kunstwercke. Er ist der Geist der Kultur – der Vervollkommnung des Menschengeschlechts.“<sup>45</sup> Der Handelsgeist als ‚Geist der Kultur‘ stiftet die Verbindung aller Dinge, vereint die Dinge der Welt zu einem Gewebe und sorgt für die Vertextung der Welt, die ohne ökonomische Antriebe nicht

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Carl Menger: Grundsätze der Volkswirtschaftslehre. 2. Aufl. Mit einem Geleitwort v. Richard Schüller aus dem Nachlass hg. v. Karl Menger. Leipzig 1923, S. 32.

<sup>45</sup> Novalis: Das Allgemeine Brouillon. In: Ders.: Schriften. Bd. III. Das philosophische Werk II. Hg. v. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz. Darmstadt 1968, S. 207-478, hier S. 464 (Fr. 1059).

entstünde. Der Handel verbindet die Menschen und trägt zur Völkerverständigung bei.

Die kaufmännische Tätigkeit, wie sie in Freytags *Soll und Haben* beschrieben wird, macht aus einer fragmentarischen Welt eine Textur. Kaufmännische Arbeit besteht weniger darin, durch den Vertrieb von Waren einen möglichst großen Gewinn zu erzielen, als in dieser Vertextung der Welt: „Wir leben mitten unter einem bunten Gewebe von zahllosen Fäden, die sich von einem Menschen zu dem anderen, über Land und Meer, aus einem Weltteil in den anderen spinnen. Sie hängen sich an jeden einzelnen und verbinden ihn mit der ganzen Welt.“<sup>46</sup> Der Kaufmann wirkt daran mit, „daß jeder Mensch mit jedem anderen Menschen in fortwährender Verbindung erhalten wird.“<sup>47</sup> Die weltweite Zirkulation der Waren wird als Harmonie erkennbar, die nicht mehr prästabilisiert, sondern kulturell durch ökonomisches Handeln geschaffen ist. Der Kaufmann wirkt schöpferisch und synthetisiert durch seine Handelstätigkeit alle disparaten Teile der Welt. Er wirkt gleichsam als Autor an einem übergreifenden Text mit. Ökonomie ist dieser Kaufmannsideologie zufolge eine Textur, die Kultur erst ermöglicht. So wie das Geld Simmels Beschreibung nach „die Dinge in ideelle und reale Verbindung bringt, einen neuen Vergleichspunkt zwischen ihnen stiftet, sie zu Elementen eines umfassenden ökonomischen Kosmos macht“,<sup>48</sup> mithin die Grundlage einer umfassenden kulturellen Textualität bietet, bewirkt der Kaufmann die tatsächliche Verknüpfung der einzelnen Fäden zu einem – in Anlehnung an Roland Barthes berühmte Definition des Textes – Gewebe von Waren und Menschen aus unzähligen Stätten der Kultur.<sup>49</sup>

Eine der wirkmächtigsten modernen Kulturauffassungen ist diesem Modell des ökonomischen Handelns verpflichtet. Greenblatt spricht

<sup>46</sup> Freytag: *Soll und Haben*, S. 239.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Simmel: *Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens*, S. 102.

<sup>49</sup> Vgl. Roland Barthes: *Der Tod des Autors*. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. u. kommentiert v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko. Stuttgart 2000 (= RUB 18058), S. 185-193, hier S. 190: „Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“

immer wieder von ‚Zirkulation‘ und ‚Tauschprozessen‘<sup>50</sup> und begreift Kultur als „Netzwerk von Verhandlungen [...] über den Austausch von materiellen Gütern, Vorstellungen und [...] Menschen“<sup>51</sup> sowie als „Netzwerk von Wechselgeschäften [...], eine Verhandlung zwischen Aktiengesellschaften“.<sup>52</sup> Die Poetik der Kultur ist selbst Auswuchs einer ökonomischen Kultur.

### Schlussbetrachtung

Wenn, wie es in einer zum Gemeinplatz der Diskussion um ‚Kultur als Text‘ gewordenen Formulierung heißt, „der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist“ und „Kultur als dieses Gewebe“<sup>53</sup> angesehen wird, dann zeigen die literarischen Textbeispiele, in welchem eminentem Ausmaß die bürgerliche Kultur des 19. Jahrhunderts von ökonomischem Denken und ökonomisierter Auslegung der Wirklichkeit durchdrungen ist. Ein Jenseits des Ökonomischen ist nicht denkbar, Kultivierungsprozesse und deren textuelle Manifestationen basieren auf ökonomischen Perzeptionen. Die „Symboltätigkeit des Menschen“, die das „Symbolnetz“<sup>54</sup> der Kultur

<sup>50</sup> Vgl. Stephen Greenblatt: Resonanz und Staunen. In: Ders.: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern. Aus dem Amerikanischen von Jeremy Gates. Frankfurt am Main 1995 (= FW 12507), S. 7-29, hier S. 17f. u. ö. – Zu Greenblatts ‚marktwirtschaftlicher Metaphorik‘ vgl. Moritz Baßler: Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. In: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u. a. Hg. v. Moritz Baßler. 2., akt. Aufl. Tübingen, Basel 2001 (= UTB 2265), S. 7-28, hier S. 16; ferner Schöbler: Kultur und Kapital, S. 87f.

<sup>51</sup> Greenblatt: Kultur, S. 55.

<sup>52</sup> Greenblatt: Verhandlungen mit Shakespeare, S. 16.

<sup>53</sup> Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie der Kultur. In: Ders.: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Übersetzt v. Brigitte Luchesi u. Rolf Bindemann. Frankfurt/M. 1987 (= stw 696), S. 7-43, hier S. 9.

<sup>54</sup> Ernst Cassirer: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Aus dem Englischen übersetzt v. Reinhold Kaiser. 2., verb. Aufl. Hamburg 2007 (= PhB 488), S. 50.

hervorbringt, ist von ökonomischen Modellen und Analogien zutiefst geprägt.

Literarische Texte exponieren, beeinflussen, verbreiten und kritisieren die ökonomische Kultur, deren Teil sie sind. Literatur partizipiert am Prozess der Kultivierung des Menschen und konfrontiert ihn mit ökonomisierten Wahrnehmungsmustern. Die Textualität der Kultur wird häufig sogar als Folge des ökonomischen Handelns beschrieben. Vertextungen ökonomischer Denkweisen referieren auf eine Tätigkeit, die ihrerseits als Vertextung zu begreifen ist. Im Denken (vor allem, aber nicht nur) des 19. Jahrhunderts ist Ökonomie als Text zum einen Teil der Kultur und ihrer Poetik, zum anderen deren Grundlage und Prinzip ihrer Textualität.





JULIA ECKERT  
(BAMBERG)

**Rezeptionsästhetische Ansätze und Kultur(wissenschaften) –  
Beitrag zur Füllung einer Leerstelle<sup>1</sup>**

Während der Einfluss von Strukturalismus und Diskursanalyse auf die Kulturwissenschaften beziehungsweise kulturwissenschaftlich ausgerichtete Literaturwissenschaft methodengeschichtlich als unbestritten gelten kann, wird der Fokus kaum auf die spezifischen Beitragsmöglichkeiten der Rezeptionsästhetik für diese Disziplinen gerichtet. Um aufzuzeigen, wie ein *impliziter Leser* (Wolfgang Iser) aus kulturwissenschaftlicher Perspektive verstanden werden könnte, ist herauszuarbeiten, ob auch Kultur indirekt auf ein bestimmtes Modell von Leser und dessen *Erwartungshorizont* (Hans Robert Jauss) ausgerichtet ist, wie sich dieses charakterisieren lässt und mit welchen Herausforderungen es konfrontiert wird. Hierbei stellt sich die Kernfrage nach der Ästhetik der Textualität von Kultur. Es kann die These aufgestellt werden, dass Kultur schematisch in struktureller Hinsicht als ‚Meta-Text‘ begriffen werden kann, der seinen Rezipienten im Sinne einer Ästhetik der Uneindeutigkeit polyvalente Deutungsangebote macht und von diesen jeweils aktualisiert werden muss. Zentral für dieses Konzept ist der von der Rezeptionsästhetik geprägte Begriff der *Leerstelle* (Wolfgang Iser), der auch bei der Charakterisierung von Kultur als textuell geprägtem Konzept auf verschiedenen Ebenen eine tragende Rolle spielt.

<sup>1</sup> Eine erste Version dieses Beitrages wurde am 29. Juni 2012 auf der interdisziplinären Tagung *Die Textualität der Kultur. Gegenstände, Methoden und Probleme der kulturwissenschaftlichen Forschung* an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg als Vortrag gehalten. Dieser Vortrag ist auf der Online-Schulungsplattform TUTORize unter folgendem Link aufrufbar: <http://tutorize.com/kulturwissenschaft/635-die-textualitaet-der-kultur-3-teilige-tagung-freitag-29-06/1161-rezeptionsaesthetische-ansaeetze-und-kulturwissenschaften>

## Spezifische Beitragsmöglichkeiten der Rezeptionsästhetik für die Kulturwissenschaft

Ein Blick auf theoretische Ansätze und methodische Vorgehensweisen, die als Deutungshorizont beziehungsweise Analyseverfahren eine zentrale Rolle für die Kulturwissenschaft spielen, zeigt den starken Einfluss des (post-)strukturalistischen Paradigmas sowie der Diskursanalyse auf diese. Der Rezipient selbst spielt neben den Kulturschaffenden unter diesen text- beziehungsweise kontextzentrierten Perspektiven eine eher marginale Rolle. Auch der *New Historicism*, der die für das heutige Selbstverständnis der Kulturwissenschaft maßgebliche These von der textuellen Struktur der Kultur prägte, gehört zu den Theorien, welche den Text mit dem Kontext – in diesem Fall dem semiotischen Netzwerk der Kultur – in Beziehung setzen. Bietet der diskursanalytische Ansatz durch die Frage nach Machtverhältnissen Ansatzpunkte für eine Analyse der Handlungsweisen der Akteure auf der kulturwissenschaftlichen Produktionsseite, so bleibt die spezifische Frage nach dem Leser des textuell verstandenen kulturellen Gefüges weitgehend unbeantwortet. Die Rezeptionsästhetik verspricht in dieser Hinsicht durch die nähere Charakterisierbarkeit des mit der als textuell beschreibbaren Kultur konfrontierten Lesers einen wichtigen Beitrag zur Erweiterung des kulturwissenschaftlichen Forschungsfeldes. Als Theorie nimmt sie hinsichtlich des Grades an Interpretationsoffenheit eine Mittelstellung zwischen hermeneutischen Vereindeutigungsbestrebungen und poststrukturalistischer Sinnauflösung ein und verweist durch ihren Fokus auf den Rezipienten auf einen enthierarchisierten Kulturbegriff. Dieser bringt in vielen Bereichen eine Aufhebung der Trennung zwischen Produzent und Rezipient mit sich, wodurch der Leser in immer stärkerem Maße nicht nur die Interpretation vorgegebener textueller Strukturen leistet, sondern selbst zum Mitschreibenden am ‚Großprojekt‘ des gesamt-kulturellen Prozesses avanciert. Das von populären Theoretikern der Rezeptionsästhetik wie Wolfgang Iser oder Hans Robert Jauss geprägte Vokabular lässt sich – wie zu zeigen sein wird – für kulturwissenschaftliche Analysen fruchtbar machen. In diesem Beitrag wird das von den Theoretikern des *New Historicism* in Rückgriff auf das von Clifford Geertz entwickelte Modell einer textuell geprägten Kultur beziehungsweise ei-

nes semiotischen Netzes mit textuellem Charakter zugrunde gelegt.<sup>2</sup> Unter Kulturwissenschaft soll die Gesamtheit aller Disziplinen verstanden werden, die sich im Gegensatz zu den Naturwissenschaften mit den geistigen beziehungsweise zivilisatorischen Hervorbringungen des Menschen beschäftigen. Die Art des Zusammenhangs der Begriffe ‚Kultur‘ und ‚Kulturwissenschaft‘ wird im folgenden Zitat verdeutlicht, das zugleich eine Definition von Kulturwissenschaft (Cultural Studies) bietet:

‚Kultur‘ lässt sich demnach nicht definitorisch festschreiben, sondern äußert sich in den Differenzierungen bzw. im Wechselspiel von verschiedenen kulturellen Prozessen und Praktiken in spezifischen ökonomischen, sozialen und politischen Kontexten. Dabei sind die Bedingungen von *Cultural Studies* ebenso wie ihre Gegenstände ihrerseits je kulturell und historisch bestimmt: Ökonomie und Subjektkonstruktion als kultureller Diskurs; (Post-)Kolonialismus und Identitätenproblematik (Rassismen, Nationalismen, Ethnizität, Migration), *Gender Issues* (Geschlechterverhältnisse, Sexualität, *Queer Theory*), die mediale Globalisierung und ihre Auswirkungen, etwa auf politische Handlungsmöglichkeiten (*agency*) sind nur einige ihrer gegenwärtig aktuellen Forschungsfelder: Dementsprechend sind *Cultural Studies* selbst so heterogen wie ihre Gegenstandsbe-  
reiche, jedoch in ihrem Bestreben, sie gleichzeitig durch intellektuelle Tätigkeit zu verändern, keineswegs beliebig.<sup>3</sup>

### Impliziter Leser (nach Wolfgang Iser) und Erwartungshorizont (nach Hans Robert Jauss) aus kulturwissenschaftlicher Perspektive

Bei der Transponierung des von Iser eingeführten Begriffs des impliziten Lesers auf die Kulturwissenschaften gilt es zu beachten, dass Iser damit keine Klassifikation eines bestimmten Lesertyps leisten, sondern eine spezifische Rezeptionshaltung gegenüber dem Text charakterisie-

<sup>2</sup> Siehe hierzu: Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur. In: Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Übersetzt von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann. 7. Auflage. Frankfurt/M. 2001 (= stw 696), S. 7-43.

<sup>3</sup> Christina Lutter u. Markus Reisenleitner: Cultural Studies. Eine Einführung. 6. verb. u. erw. Aufl. Wien 2008 (= Cultural Studies Band 0), S. 14; Herv. im Original.

ren will. Iser findet folgende Formulierung: „Der implizite Leser meint den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser.“<sup>4</sup> Somit gilt es zunächst, die strukturelle Beschaffenheit des textuell verstandenen Kulturgefüges zu analysieren und in einem nächsten Schritt nach Aktualisierungsmöglichkeiten zu fragen. Hierbei ist zu klären, welche Form von Lektüre der Ausprägung der kulturellen Textstruktur angemessen ist und an welchen Stellen sich Freiräume auftun, die den Rezipienten zu einer aktiven Konkretisierungsleistung auffordern.

Das kulturelle Textgefüge kann nicht direkt mit einem fiktionalen Text gleichgesetzt werden, da es sich in einem unmittelbaren außerliterarischen Realisierungsvollzug befindet. Es ‚funktioniert‘ jedoch nach ganz ähnlichen Regeln der strukturellen Generierung des Wechsels von Eindeutigkeit und Uneindeutigkeit. Eine textuell verstandene Kultur hat zudem für den Rezipienten immer fragmentarischen Charakter, da sie als niemals vollständig gegeben oder erfassbar betrachtet werden muss. Durch ihren sich immer weiter fortschreibenden Wissensfundus und ihren dynamischen Wandel kann sie als eine Art sich permanent veränderndes Textfragment definiert werden.

Beim Herangehen an die Frage, auf welche Rezeptionshaltung Kultur ausgerichtet ist, steht der Leser somit nicht als Individuum oder als Typ im Vordergrund, sondern hat eher den Charakter einer Konstruktion. Den Leser einer als textuell charakterisierbaren Kultur zeichnet Vertrautheit mit einem spezifischen Zeichenrepertoire aus, wobei dessen Systematik aus verinnerlichteten sozialen Normen, ethischen Übereinkünften oder auch der Teilhabe an einem gemeinsamen Sprachsystem besteht. Hierbei steht gesamt-kulturell betrachtet jede Generation in einem Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Innovation, das sie jeweils individuell bestimmen muss. Dabei greift ein reziprokes Verhältnis zwischen den kulturellen Einstellungen des Individuums, die man als ‚Einzeltext‘ bezeichnen könnte, und dem ‚Gesamttext‘ einer

<sup>4</sup> Wolfgang Iser: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München 1972 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen* 31), S. 8f.

Kultur, der sich aus der Interaktion von Individuen ergibt. Aus der Zusammenfügung der jeweiligen ‚Einzeltex-te‘ generiert sich so in den Bereichen der Überschneidungen der ‚Gesamttext‘, der gleichzeitig die Regeln für den ‚kulturellen Mainstream‘ vorgibt. Alle Arten von Abweichungen finden sich jenseits dieser Überschneidungen, und können im Abgleich mit dem kulturellen ‚Gesamttext‘ einer Anpassung an diesen unterzogen werden, aber auch unartikuliert bestehen bleiben oder als Widerständiges artikuliert werden. Hierdurch kann der Rezipient sowohl passiv von kulturellen Umbrüchen, also radikalen Neu- und Umschreibungen des ‚Gesamttexts‘, erfasst werden, als auch selbst als Mit-initiator dieser Umbrüche aktiv an ihnen beteiligt sein.

Die verschiedenen Disziplinen, welche die Kulturwissenschaft umfasst, setzen wiederum einen über die jeweiligen Fachgrenzen hinweg aktiv interpretierenden Rezipienten voraus, welcher sich in Theorien, Methoden und Fachsprache der jeweils einzelnen Bereiche einarbeiten kann. Durch das Dechiffrieren dieser verschiedenartigen ‚Einzeltex-te‘ und den interdisziplinären Vergleich soll er dazu befähigt werden, den ‚Gesamttext‘ der Kulturwissenschaft lesbar zu machen. Dies geschieht durch die komparatistische Herausarbeitung von Ähnlichkeiten und Differenzen, die Aktualisierung textueller Uneindeutigkeiten, das Stiften von Zusammenhängen oder die Erstellung einer Gesamtübersicht. Allerdings gilt es zu beachten, dass auch der dadurch offengelegte und wissenschaftlich konturierte ‚Gesamttext‘ der Kulturwissenschaft schon immer mit den fachwissenschaftlichen ‚Einzeltex-ten‘ in einem Austauschverhältnis gestanden hat, durch das sich beide Seiten permanent neu- und umschreiben.

Sowohl die Strukturen einer textuell verstandenen Kultur als auch die der Kulturwissenschaft konfrontieren den Rezipienten jeweils mit besonderen Herausforderungen. Beide erfordern eine Sensibilität für Aktualisierungsmöglichkeiten, die Akzeptanz einer gewissen formalen Offenheit sowie das Interesse, die Gesetzmäßigkeiten von inhaltlichen Diffusionen zwischen Gesamt- und Einzeltext freizulegen. Während der Leser einer als textuell charakterisierbaren Kultur durch soziale Interaktion unweigerlich mit verschiedenen ‚Einzeltex-ten‘ konfrontiert wird, ist der eine kulturwissenschaftliche Reflexion anstrebende Wissenschaftler in seiner Rolle als Rezipient in höherem Maße zur Eigeninitiative hin-

sichtlich interdisziplinären Arbeitens aufgerufen. Dies bringt eine stärkere Bedeutung der Autonomie bei der individuellen Auswahl von Texten auf verschiedenen Ebenen mit sich. Wo der Leser einer als textuell verstehbaren Kultur mit deren Normen, Praktiken, Riten oder Artefakten in Berührung kommt, sieht sich der eine kulturwissenschaftliche Perspektive einnehmende Rezipient bei aller Bemühung um Neutralität in stärkerem Maße mit der Aufgabe der Selektion einzelner Texte konfrontiert, wodurch er unbewusst jeweils einen bestimmten Blickwinkel einnimmt.

Eine Besonderheit bei der Anwendung rezeptionsästhetischer Theorien auf einen durch textuelle Strukturen geprägten Kulturbegriff ist die Tatsache, dass in diesem Fall der Leser des ‚Kultur-Textes‘ gleichzeitig einen Innen- und einen Außen-Standpunkt einnimmt. Als analysierender Leser sieht er sich einerseits einem dynamischen Text-Kontext-Gefüge gegenüber. Gleichzeitig steht sein vom persönlichen Hintergrund abhängiger individueller ‚Einzeltext‘ in Wechselbeziehung mit dem kulturellen ‚Gesamttext‘, was seine Lektüreveruche desselbigen bewusst oder unbewusst beeinflussen kann. Vor dem Hintergrund einer als textuell charakterisierbaren Kultur löst sich auch sein Handeln oder Interpretieren in diesem Bereich in textuelle Strukturen auf, was ihn in dieser Perspektive in gewissem Maß vom Rezipienten über den aktiv Produzierenden letztendlich zu einer Art von Protagonist im gesamt-kulturellen textuellen Gefüge macht.

Die Übertragung rezeptionsästhetischer Ansätze auf die Kulturwissenschaft hat auch Konsequenzen für den Bereich der Kulturgeschichtsschreibung. Die Identifizierung eines Erwartungshorizontes führt nach Hans Robert Jauß zur Konfrontation mit weiterführenden Fragen: „*Die Rekonstruktion des Erwartungshorizontes, vor dem ein Werk in der Vergangenheit geschaffen und aufgenommen wurde, ermöglicht andererseits Fragen zu stellen, auf die der Text eine Antwort gab, und damit zu erschließen, wie der einstige Leser das Werk gesehen und verstanden haben kann.*“<sup>5</sup> Bezogen auf die Kulturgeschichte müssten also Fragen gestellt werden, auf wel-

<sup>5</sup> Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation. 1. Auflage. Frankfurt/M. 1970 (= es 418), S. 183; Herv. im Original.

che eine textuell geprägte Kultur im weitesten Sinne Antworten gab, um historische Erwartungshorizonte zu rekonstruieren. Hierbei ist prinzipiell zu berücksichtigen dass die realen Ausprägungsformen einer textuell verstandenen Kultur nicht immer direkt die Leseransprüche erfüllt haben. Dies gilt es insofern zu beachten, als das kulturelle Textgefüge – wie später noch näher ausgeführt wird – in seiner Funktionsweise literarischen Texten stark ähnelt und somit in dieser Hinsicht von einem Kunstcharakter<sup>6</sup> ausgegangen werden kann, der gegenüber den Texten allerdings leicht modifiziert ist. Analog zu Jauß' Forderung, die Literaturgeschichte durch eine Geschichte der Erfahrung von Lesern mit Texten zu erneuern,<sup>7</sup> müsste auch der Blick der Kulturgeschichte in noch stärkerem Maß auf die Ebene der Rezipienten gerichtet werden. Jauß, der fordert, den Fokus der Literaturgeschichte von einer Begrenzung auf die diachrone Perspektive hin zur Miteinbeziehung synchroner Schnitte zu erweitern,<sup>8</sup> begreift in diesem Zusammenhang die Rolle des Lesers als potenziell produktiv: „Im Schritt von einer Rezeptionsgeschichte der Werke zur ereignishaften Geschichte der Literatur zeigt sich diese als ein Prozeß, in dem sich die passive Rezeption des Lesers und Kritikers in die aktive Rezeption und neue Produktion des Autors umsetzt oder in dem – anders gesehen – das nächste Werk formale und moralische Probleme, die das letzte Werk hinterließ, lösen und wieder neue Probleme aufgeben kann.“<sup>9</sup> Eine in diesem Sinne am Ereignishaften orientierte Kulturgeschichte gestattet den Rezipienten einer textuell verstandenen Kultur, selbst bisweilen die Rolle des Produzenten, Mit-, Neu- und Umschreibers oder Co-Autoren einzunehmen und nimmt deren aus dieser Haltung resultierenden kulturellen Artefakte in die Geschichtsschreibung auf.

<sup>6</sup> Vgl. Jauß: Literaturgeschichte als Provokation, S. 171.

<sup>7</sup> Vgl. ebd.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 194f.

<sup>9</sup> Ebd., S. 189.



## Zur Frage nach der Ästhetik der Textualität von Kultur

Wenn in Anlehnung an den *New Historicism* von einer als textuell charakterisierbaren Kultur ausgegangen wird, so ist zu klären, ob von einer spezifischen Ästhetik der Textualität von Kultur gesprochen werden kann und durch welche Charakteristika sich diese auszeichnet. Kultur kann schematisch unter struktureller Perspektive als ‚Gesamttext‘ oder ‚Meta-Text‘ verstanden werden, der von einer Ästhetik der Uneindeutigkeit bestimmt ist. Das textuelle Gefüge weist Polyvalenzen auf, die vom Rezipienten mit Hinblick auf den Kontext gedeutet werden müssen.

Für eine Analyse der Kultur als textuell verstandenem Konzept ist der von Iser geprägte Begriff der Leerstelle, welcher auf Roman Ingardens Definition der Unbestimmtheitsstelle zurückgeht,<sup>10</sup> auf verschiedenen Ebenen von zentraler Bedeutung. Iser wirft Ingarden vor, dass dieser Unbestimmtheitsstellen eher im Sinne eines Fehlens versteht, das es durch Ergänzungen seitens der Leser zu beseitigen gelte, und nicht als eigenständige Bedingung für Rezeption und Wirkung eines Textes.<sup>11</sup> Auch hinsichtlich der verschiedenen Ebenen des Auftretens von Leerstellen lassen sich schematische Analogien zwischen einem literarischen Text und der textuell geprägten Kultur ziehen. So unterscheidet Iser Leerstellen in der Textsyntax, der Textpragmatik und Textsemantik.<sup>12</sup> Auch der ‚Leser‘ eines semiotisch interpretierbaren kulturellen Textgefüges kann sich mit dessen strukturellen Eigenschaften, der dahinterstehenden teils impliziten Orientierung auf ein Ziel oder einen Zweck hin oder der Zuschreibung von Bedeutung befassen.

Leerstellen können unter anderem als Indikator für aktuelle Fragen, unzureichend gelöste Problematiken, Unsagbares, Tabuisiertes oder Verschwiegenes im kulturellen Textgewebe betrachtet werden. Sie

<sup>10</sup> Vgl. Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. 4., unveränderte Aufl. Konstanz 1974 (= *Konstanzer Universitätsreden* 28), S. 15.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 36-37. Iser kritisiert an Ingardens Begriff der Unbestimmtheitsstelle auch deren einschränkende Bezogenheit auf die Darstellungsseite: „Unbestimmtheit aber ist eine Rezeptionsbedingung des Textes und daher ein wichtiger Faktor für den Wirkungsaspekt des Kunstwerks.“ (Ebd., S. 36).

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 23.

tragen das Potential in sich, zu Brennpunkten kultureller Verhandlungen zu avancieren und spiegeln *ex negativo* die Selbstdefinition einer Kultur wider. Gleichzeitig können sie als wahrnehmbare textuelle Uneindeutigkeiten zum Motor für Veränderungen und Umbrüche werden und die kulturelle Entwicklung vorantreiben. Bei einer rezeptionsanalytischen Herangehensweise an eine textuell strukturierte Kultur sollte deshalb das Augenmerk auch und sogar insbesondere auf Widersprüchliches, Umformuliertes, Ausgespartes oder zunächst Unverständliches gerichtet werden. Ein Beispiel für eine berühmt gewordene Leerstelle in der deutschsprachigen Literatur ist der mit einem Gedankenstrich abgebrochene Satz in Heinrich von Kleists *Die Marquise von O...*, der für die anzunehmende Vergewaltigung der Marquise steht und exemplarisch die Nichtdarstellbarkeit von Sexualgewalt zur Entstehungszeit der Novelle symbolisiert. Eine andere in diesem Kontext relevante Art von Leerstelle ist die fehlende Sanktionierung von Verstößen gegen die gesellschaftliche Ordnung oder das Ausbleiben der Stigmatisierung vordergründig sozial gestörter Helden wie Humbert Humbert in Vladimir Nabokovs *Lolita*. Übertragen auf die Konfrontation mit einer als textuell charakterisierbaren Kultur helfen dem Rezipienten die in ihrer Struktur ausgemachten Leerstellen bei der Identifizierung der ‚wunden Punkte‘ der Kultur, wobei der Fokus des aufmerksamen ‚Kultur-Lesers‘ nicht allein auf deren reiner Identifizierung liegen sollte. Ebenso wichtig ist der Versuch einer Rekonstruktion des Unsagbaren oder die Frage nach der Beschaffenheit und der Wirkungsweise der Mechanismen, welche einzelne Themen aus dem kulturellen Diskurs ausklammern. Anhaltspunkte hierfür kann einerseits ein historischer Blick auf die Entwicklung der eigenen Kultur geben, wobei insbesondere auf die Bedingungen von Umbrüchen geachtet werden sollte. Andererseits kann auch der Versuch einer Entzifferung der Funktionsweise anderer Kulturen den Blick für die spezifische Textualität der eigenen Kultur schärfen. Was die Leerstellendichte einer Kultur betrifft, gilt wiederum eine von Iser für literarische Texte getroffene Aussage: „Sinkt der Leerstellenbetrag in einem fiktionalen Text, dann gerät er in Gefahr, seine

Leser zu langweilen, da er sie mit einem steigenden Maß an Bestimmtheit – sei dieses nun ideologisch oder utopisch orientiert – konfrontiert.“<sup>13</sup> Während mit der Übertragung des Begriffs Langeweile auf den Rezipienten einer textuell geprägten Kultur in diesem Zusammenhang eher Vorsicht angebracht ist, unter anderem da die von Iser postulierte „Konsequenzlosigkeit der fiktionalen Texte“<sup>14</sup> nicht auf das textuell geprägte Netzwerk einer Kultur anwendbar ist, so trifft es auch hier zu, dass eine geringe Anzahl an Leerstellen die Initiative des Rezipienten weniger fordert. Die textuell geprägte Struktur der Kultur verliert dadurch ihren Kunstcharakter und wandelt sich vom literarischen Text hin zu einer rein funktionalen Textsorte wie etwa dem Gebrauchstext. Eine in einer anti-demokratischen Weise weniger Mitarbeit des Lesers am kulturellen Gesamttext fordernde textuelle Struktur kann in der Tat auf ideologische Handschriften verweisen, die keinen Raum für Reflexionen oder individuelle Auslegungen lassen. Gleichzeitig macht Iser die Beobachtung, „daß hohe Unbestimmtheitsgrade ganz offenbar Bedeutungen provozieren, die auf Eindeutigkeit hin tendieren“<sup>15</sup>. Im Hinblick auf das kulturelle Textgewebe ist hierbei an Rezipienten zu denken, die sich von zu viel Deutungsoffenheit nahezu überfordert fühlen und dazu neigen, einmal getroffene Interpretationsentscheidungen zu unverrückbaren Wissensnormen erklären zu wollen. Darin klingt die Problematik eines von einigen Rezipienten direkt oder indirekt empfundenen Übermaßes an Freiheit an, das dazu führt, dass selbstgesetzten Vereindeutigungsversuchen die Autorität verbindlicher Strukturen verliehen wird. Dieses Phänomen scheint besonders häufig in postmodernen Gesellschaften aufzutreten, da sich diese unter anderem durch Bedeutungspluralismus auszeichnen und zu starker Eigeninitiative hinsichtlich der Generierung von Orientierungsrichtlinien und Sinngebung aufrufen. Eine ‚Textflucht‘ aus der Struktur einer textuellen Prägung aufweisenden Kultur kann sich durch eine Zuwendung zu nicht-textuell organisierten Richtungen wie beispielsweise spiritualistischen Strömungen ausdrü-

<sup>13</sup> Ebd., S. 16.

<sup>14</sup> Ebd., S. 35.

<sup>15</sup> Ebd., S. 31.

cken. Ausschlaggebend hierfür ist entweder die Priorisierung des Sinnlich-Emotionalen gegenüber rein sprachlich vermittelbaren Phänomenen oder das Anstreben einer Annäherung an das ‚Unsagbare‘, Nicht-Diskursive und das Schweigen.

Da im Rahmen der Kulturwissenschaft aufgrund der netzwerkartigen Verwobenheit der Texte Leerstellen oftmals nur durch Wissen aus Spezialdisziplinen aktualisiert werden können, zwingt auch die durch gelenkte Bedeutungsoffenheit charakterisierbare Ästhetik der Textualität der Kultur Wissenschaftler zu einer interdisziplinären Herangehensweise. In diesem Fall führt die Ästhetik der Uneindeutigkeit zur Erhöhung des Maßes an Dialogizität unter den Wissenschaftsdisziplinen.

#### Kulturwissenschaften als ‚Nachfolger‘ der Geisteswissenschaften

Die auch in Roland Barthes' Texten proklamierte Aktivität des Lesers wird in ihrer Weiterentwicklung zur Analyse selbstreferenzieller Signifikantenspiele. Demgegenüber strebt die Rezeptionsästhetik keine Sinnauflösung, sondern eine Schaffung von Sinnzusammenhängen durch den Leser an, wobei die textuelle Struktur weitgehend erhalten bleibt. Die Aktualisierung von Leerstellen verläuft dabei auch nicht in nahezu beliebiger Weise, sondern textgelenkt. Dies entspricht der Selbstdefinition der Kulturwissenschaft in der ihr zugesprochenen Rolle als legitime Nachfolgerin der Geisteswissenschaft, in der sie das Generieren von Bedeutungsmustern und die Hervorbringung von Sinnstrukturen leisten soll. Für diesen Zweck rücken auf das Verstehen ausgerichtete Interpretationsweisen wieder in den Vordergrund.

In diesem Zusammenhang sollten die von Norbert Groeben skizzierten Ergebnisse des empirisch-konstruktivistischen Ansatzes als differenzierter Deutungsansatz auf die Frage nach der Konstruktion von Sinnhaftigkeit im Bereich der Literatur herangezogen werden. Groeben schlägt eine „Empirisierung der Literaturwissenschaft“<sup>16</sup> vor, um sie im

<sup>16</sup> Norbert Groeben: Empirisch-konstruktivistische Literaturwissenschaft. In: Brackert, Helmut u. Stückrath, Jörn (Hg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg 1992 (= rowohlts enzyklopädie 523), S. 619-629, hier S. 626.

Feld der in stärkerem Maße empirisch arbeitenden kulturwissenschaftlichen Disziplinen wie zum Beispiel Soziologie, Politologie oder Psychologie zu positionieren, so interdisziplinäre Vernetzung zu gewährleisten<sup>17</sup> und ihren Stand gegenüber den Naturwissenschaften zu verbessern.<sup>18</sup> Methodisch bedeutet dies für Groeben eine Abkehr von der Hermeneutik hin zur intersubjektive Ergebnisse sichernden empirisch-systematischen Verfahrensweise,<sup>19</sup> die auch das Falsifikationsprinzip integriert.<sup>20</sup> Groebens Ansatz kann teilweise unterstellt werden, aus Angst vor dem Bedeutungsverlust einer nicht empirisch arbeitenden Literaturwissenschaft ohne weitergehende Reflexionen über den Wert einer vom Gegenstand her rechtfertigbaren methodischen Eigenständigkeit einfach eine für andere Disziplinen erfolgreiche Methode zu adaptieren, die dem Wesen der Literatur möglicherweise nicht gerecht wird. Dabei sollte jedoch nicht übersehen werden, dass Groeben immer wieder das Konzept der Konstruktivität betont: „Bei der kognitiven Verarbeitung von Texten werden Bedeutungen eben nicht nur rezipiert, sondern auch aktiv geschaffen (konstruiert), bis der Text einen für den Leser kohärenten Sinn ergibt.“<sup>21</sup> Durch einen konstruktivistisch geprägten Begriff von Empirie werden die Forderungen der empirisch-konstruktivistischen Studien fruchtbar für Reflexionen über mögliche Verfahrensweisen und Ziele der Kulturwissenschaft. Hierdurch zeigt sich die Bedeutung der empirisch-konstruktivistischen Studien, die somit gewissermaßen auf einer wissenschaftstheoretischen Metaebene eine Erklärung für die auf Erklärung abzielende Arbeits- und Funktionsweise der Kulturwissenschaft liefern können.

Einen Schritt weiter geht Siegfried J. Schmidt, indem er eine mit der Kognitionstheorie und systemtheoretischen Erkenntnissen verbundene Art des radikalen Konstruktivismus als Grundlage für sein Konzept einer empirischen Literaturwissenschaft verwendet. Vor diesem

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 619 und 626.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 626.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 621f.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S. 622.

<sup>21</sup> Ebd., S. 620.

Hintergrund unterscheidet er „zwischen dem Kommunikationsmittel – etwa einem sprachlichen Text – und den kognitiven Konstrukten, die ein System diesem Kommunikationsmittel zuordnet“<sup>22</sup>, wobei er für letztere den Begriff der „*Kommunikate*“<sup>23</sup> geprägt hat. Auch wenn die Kulturwissenschaft weder Ansätze der empirischen Literaturwissenschaft übernehmen muss noch in erkenntnistheoretischer Hinsicht bestimmten Richtungen wie dem Konstruktivismus verpflichtet ist, so bietet die von Schmidt vorgenommene Kombination dieser Theorien anregende Impulse, die den Dialog mit der Naturwissenschaft produktiv gestalten können. So definiert er in Anlehnung an Rusch<sup>24</sup> empirisches Wissen im konstruktivistischen Sinn mit einer impliziten Warnung vor dessen Absolutsetzung: „Auch empirisches Wissen ist ‚nur‘ Wissen von der Welt, so wie wir sie uns denken können. Die Erfahrung, daß empirisches Wissen intersubjektivierbar ist, deutet nicht auf Kognitions-Unabhängigkeit hin, sondern auf den hohen Grad kognitiver Parallelität, der einerseits aus der Art des Erwerbs solchen Wissens herrührt, andererseits aus der Erfahrung, daß solches Wissen für entsprechend sozialisierte Personen überall und jederzeit demonstriert werden kann.“<sup>25</sup> Auf diese Weise wird dem naturwissenschaftlichen Anspruch intersubjektiver ‚Wahrheit‘, welcher zumindest in der öffentlichen Diskussion oftmals für eine dogmatische Naturalisierung beobachteter und erforschter Phänomene funktionalisiert wird, entgegengewirkt. Ebenso wie eine textuell verstandene Kultur kritische Leser braucht, so benötigt die Kulturwissenschaft Forscher, die im Wissen darüber agieren, dass sie es sind, die einem als semiotisch charakterisierbaren Textgewebe nach den etablierten Regeln der Wissenschaftlichkeit Bedeutungen beimessen. Wenn man berücksichtigt, dass „Literatur und Kunst zwei

<sup>22</sup> Siegfried J. Schmidt: Der Radikale Konstruktivismus: Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs. In: Ders. (Hg.): Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus. 1. Aufl. Frankfurt/M. 1987 (= stw 636), S. 11-88, hier S. 65.

<sup>23</sup> Ebd., Herv. im Original.

<sup>24</sup> Für Rusch ist empirisches Wissen operationales Wissen. Siehe hierzu: Gebhard Rusch: Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt. 1. Aufl.. Frankfurt/M. 1987, S. 241.

<sup>25</sup> Schmidt: Der Radikale Konstruktivismus, S. 37.

von vielen Kommunikations- und Beschreibungsmöglichkeiten für unsere Erfahrungen sind, die sich eben nicht durch ihre Konstruktivität, sondern nur durch den Gebrauch besonderer *Verfahren* von solchen wirklichkeitskonstruktiven Prozessen unterscheiden, die wir nicht als Kunst betrachten“<sup>26</sup>, bedeutet dies übertragen auf das Verhältnis von Kultur- und Naturwissenschaft, dass trotz eventuell bestehender spezifischer Differenzen in einzelnen Bereichen auch hier Interdisziplinarität möglich ist.

### Ansatzpunkte für rezeptionsästhetische Forschung in der virtuellen Welt

Virtuelle Kommunikation lässt sich vor der Folie rezeptionsästhetischer Spezifika durch eine Demokratisierung der Schreib- und Leseverfahren charakterisieren, da die Trennung der Produzenten und Rezipienten von textuellen Nachrichten in Plattformen und Formaten wie Foren, Chatrooms oder Weblogs weitgehend aufgehoben wird. Durch technische Möglichkeiten des Mediums bei der Textgestaltung wie die Funktion des nachträglichen Redigierens und Änderns, des Bewertens oder Löschens bereits veröffentlichter Texte verliert der Begriff der Endversion zunehmend an Bedeutung. Das Modell des impliziten Lesers technischer Kommunikation zeichnet sich unter anderem durch Simultanität und die Notwendigkeit zur Bereitschaft aus, direkt von der Rolle des Autors in die des Rezipienten zu wechseln (und umgekehrt). Vor dem Hintergrund der Aktionsdynamik eines weitgehend enthierarchisierten Netzwerks wird das fragmentarische Wesen textueller Äußerungen deutlich, sodass virtuelle Kommunikation auf einer metaphorischen Ebene den ‚Gesamttext‘ einer textuell verstandenen Kultur repräsentieren kann, der sich im permanenten Wandel befindet. Zugleich stellt der virtuelle Raum durch seine Ausrichtung an Parametern wie analog/digital oder fiktiv/real, denen auch die nicht-virtuelle Realität unterworfen ist, einen ‚Einzeltext‘ im gesamtulturellen Gefüge dar. Interessant ist hierbei die Frage nach dem Umgang der Cyberwelt mit Leerstellen beziehungsweise danach, ob im virtuellen Raum bei der Ent-

<sup>26</sup> Ebd., S. 70; Herv. im Original.

stehung und Selbstdefinition von Subkulturen und Gegenbewegungen zum jeweils dominierenden Mainstream dieselben Mechanismen greifen wie im gesamtulturellen Gefüge. Die Frage nach dem Genre, welche in der Rezeptionsästhetik mit der Analyse von Erwartungshaltungen verbunden ist, stellt sich für Kommunikation im virtuellen Raum ganz neu, da Aspekte wie Performativität eine Rolle spielen können:

Abschließend ist für die weitere Beschäftigung mit der ‚Kommunikation in virtuellen Welten‘ und die Beschreibung der in ihrem Rahmen beobachtbaren Subjektkonstruktionen und simulativen Interaktionen festzustellen, daß diese sicherlich davon profitieren dürfte, wenn sie in ihre Sichtweise auf den Chat künftig die Aspekte Theatralität und Inszenierung noch konsequenter integriert und neben der Untersuchung des Zusammenspiels von kommunikativer Grundhaltung, medialer Repräsentation und trägermedialer Determinanten die Spezifik der im Rahmen dieser ‚neuen‘ Kommunikationsform vollzogenen simulativen Spiele und textuell erzeugten Spiel-Welten stärker in den Blick nimmt.<sup>27</sup>

Durch die Besonderheiten der Informationsverbreitung im Internet hat sich die Zahl der potenziellen Rezeptionsdokumente nahezu ins Unermessliche erhöht. Hier bietet sich in gewissem Rahmen eine Arbeitsweise der empirischen Rezeptionsforschung sowie der empirisch-konstruktivistischen Studien an: die „empirisch-systematische Methodik“.<sup>28</sup> Gibt diese dem Kulturwissenschaftler etwa im Auswahlprozess geeigneter Texte durch den Verweis auf die Notwendigkeit einer repräsentativen Stichprobe<sup>29</sup> sinnvolle Schlagworte für die Schaffung einer Basis zur weiteren Analyse an die Hand, so kann ihr Nutzen auf der Ebene inhaltlicher Untersuchungen hinterfragt werden. Gerade literarische Texte zeichnen sich im Sinne der Rezeptionsästhetik durch Aktualisierungspotenzial in Form von Leerstellen aus, die den Leser immer wieder neu herausfordern und sich einer endgültigen Festlegung entziehen. Kategoriale Festlegungen, ordnende Schematisierungen und

<sup>27</sup> Michael Beißwenger: *Kommunikation in virtuellen Welten: Sprache, Text und Wirklichkeit. Eine Untersuchung zur Konzeptionalität von Kommunikationsvollzügen und zur textuellen Konstruktion von Welt in synchroner Internet-Kommunikation, exemplifiziert am Beispiel eines Webchats.* Stuttgart 2000, S. 214.

<sup>28</sup> Groeben: *Empirisch-konstruktivistische Literaturwissenschaft*, S. 622.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 621.



Abstrahierungen tendieren dazu, den kreativen Prozess von Sinnstiftung, -negierung und -verschiebung, in den der Rezipient mit dem Text tritt, zu übersehen und lediglich dessen Ergebnisse in den Fokus zu nehmen, ohne anzuerkennen, dass diese nicht nur variabel sind, sondern *variabel bleiben müssen*. Zudem gilt: Je höher die Leerstellendichte, desto individueller ist ein Text in seiner Komposition und desto fragwürdiger werden Vergleiche, die sich auf inhaltliche Oberflächenphänomene beschränken müssen, um überhaupt noch eine Form von Vergleichbarkeit zu suggerieren. In diesem Zusammenhang wäre die Wirkung der in diesen virtuellen Räumen stattfindenden Kommunikation bezogen auf die Kultur zu diskutieren: Handelt es sich hierbei überwiegend um eine selbstbewusste, kritische Impulse artikulierende Selbstermächtigung des Kultur-Rezipienten in schriftlicher Form oder schreiben sich hier lediglich Oberflächenphänomene der textuell geprägten Kultur fort, also eilig ohne Bemühung um Aktualisierung kultureller Leerstellen Rezipiertes? Hierzu bedürfte es einer stärker die Qualität der konkreten Inhalte fokussierenden rezeptionsästhetischen Analyse im Sinne von Iser und Jauß neben der rein quantitativ-empirisch arbeitenden Weiterführung der ‚klassischen‘ Rezeptionsästhetik. Insofern stehen die rezeptionsästhetischen Ansätze den heutigen Anforderungen an die Kulturwissenschaft, insbesondere an eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Literaturwissenschaft, in vielem näher als ihre unmittelbaren Nachfolgetheorien und Weiterentwicklungen.

GUNVOR KRAUß  
(Bamberg)

### Vom Schreiben und Lesen von Städten. Textualität und performative Praxis im urbanen Raum

„L’architecture commença comme toute écriture: Elle fut d’abord l’alphabet.“<sup>1</sup> In seinem 1831 erschienenen Werk *Notre-Dame de Paris* begründet der Romancier und Lyriker Victor Hugo den immer wiederkehrenden literarischen Topos der Stadt als steinernes Buch, indem er die Architektur als eine Art der Schrift, mittels derer sich der Mensch gewissermaßen in den Raum ‚einschreibt‘, darstellt. Der französische Schriftsteller belegt die Architektur mit der Metapher eines schriftsprachlichen Systems, dessen einzelne steinerne Grapheme sich zu komplexeren Strukturen verknüpfen lassen und somit einen aus „syllables de granit“<sup>2</sup> konstruierten und lesbaren Text generieren. Hugos Darstellung wurde – wie Klaus R. Scherpe bemerkt – von der modernen urbanen Semiotik ihrer Metaphorik entkleidet und in eine direkte strukturelle Analogie von Sprache und Stadt übersetzt,<sup>3</sup> welche die grundlegende Zeichenhaftigkeit der materiellen urbanen Oberfläche betont.

Dem Semiotiker Umberto Eco zufolge können alle kulturellen Phänomene als Kommunikationsprozesse untersucht und nur so auch in ihren Mechanismen verstanden werden. „In der Kultur kann jede Größe zum semiotischen Phänomen werden“,<sup>4</sup> so Eco, der konstatiert, dass „die Bedeutungssysteme (verstanden als Systeme von kulturellen Größen und Einheiten) Strukturen bilden (semantische *Felder* und *Achsen*), die denselben Gesetzen gehorchen wie die signifikanten Einhei-

<sup>1</sup> Victor Hugo: *Notre-Dame de Paris* 1482. In: Ders.: *Notre-Dame de Paris* 1482. Les Travaillleurs de la mer. Hg. v. Jacques Seebacher u. Yves Gohin. Paris 1975, S. 175.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Vgl. Klaus R. Scherpe: *Nonstop nach Nowhere City? Wandlungen der Symbolisierung, Wahrnehmung und Semiotik der Stadt in der Literatur der Moderne*. In: Ders. (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. 1. Aufl. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 129–152, hier S. 146.

<sup>4</sup> Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*. Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant. 9. Aufl. München 2002, S. 38.

ten.“<sup>5</sup> Er sieht dabei auch im architektonischen Zeichen die Anwesenheit von Signifikanten, denen der jeweilige kulturelle Kontext bestimmte codifizierte Signifikate zuweist, die er wiederum als ‚architektonische Funktion‘ definiert.<sup>6</sup> Diesem Ansatz Eco zufolge – und dies bildet die Grundlage der nachfolgenden Ausführungen – lässt sich also die Architektur, in diesem Fall die Stadt, als ein kulturell geprägtes Zeichensystem deuten, sodass man dementsprechend auch von einer ‚Lesbarkeit‘ urbaner Räume sprechen kann. Ohnehin kann der Mensch, wie der Philosoph Ernst Cassirer in seinem *Versuch über den Menschen* ausführt, als *animal symbolicum* gefasst werden, das sich im Kulturprozess fortwährend verschiedenster Symbolisierungen und somit Sinnerzeugungen – so etwa in der Kunst, dem Mythos oder der Sprache – bedient: „Das Prinzip des Symbolischen mit seiner Universalität, seiner allgemeinen Gültigkeit und Anwendbarkeit ist das Zauberwort, [...] das den Zugang zur menschlichen Welt, zur Welt der menschlichen Kultur öffnet.“<sup>7</sup>

### Der *spatial turn* als Hinwendung zum Raum als kulturell konstruierter Größe

In den Fokus des Interesses rückte die Textualität von Raum – und damit auch die Textualität von Architektur als vom Menschen gebautem Raum – im Zuge des transdisziplinären *spatial turn* der 1990er Jahre, der einen Paradigmenwechsel in den Sozial- und Kulturwissenschaften

<sup>5</sup> Eco: *Semiotik*, S. 36 [Herv. im Original].

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 304. Ein Code bestimmt die Korrelation von Ausdrucks- und Inhaltselementen und wird im Sozialisationsprozess erlernt. Eco unterscheidet Denotationen („primäre Funktionen“, die beispielsweise Nutzungsformen, soziale Hierarchien, kulturelle Werte oder Symbolsysteme signalisieren) und Konnotationen („sekundäre Funktionen“) von Architektur (vgl. Bernhard Schäfers: *Architektursoziologie*. 2. Aufl. Wiesbaden 2006, S. 47). Eco illustriert die architektonische Funktion am Beispiel der Treppe: Eine bestimmte architektonische Funktion, nämlich mehrere Rechtecke, die in einer fortschreitenden Verschiebung aufeinander angeordnet sind und deren einzelne Oberflächen jeweils im Vergleich zur Ausgangsebene höher liegen, denotiert dem Benutzer aufgrund eines erlernten kulturellen Codes das Signifikat ‚Treppe als Möglichkeit des Hinaufsteigens‘ (vgl. Eco: *Semiotik*, S. 304).

<sup>7</sup> Ernst Cassirer: *Versuch über den Menschen*. Einführung in die Philosophie der Kultur. 1. Aufl. Hamburg 1996 (= Philosophische Bibliothek 488), S. 63.

markierte. Bereits 1967 hatte Michel Foucault in seinem im Pariser *Cercle d'études architecturales* gehaltenen Vortrag *Von anderen Räumen* einen epistemologischen Umbruch proklamiert: Während das 19. Jahrhundert sich vornehmlich der Kategorie der Zeit gewidmet habe, habe sich im 20. Jahrhundert der Fokus jedoch deutlich hin zu einer räumlichen Betrachtungsweise verschoben:

Die große Obsession des 19. Jahrhunderts war bekanntlich die Geschichte: Themen wie Entwicklung und Stillstand, Krise und Zyklus, die Akkumulation des Vergangenen, die gewaltige Zahl der Toten, die bedrohliche Abkühlung des Erdballs. [...] Unsere Zeit ließe sich dagegen eher als Zeitalter des Raumes begreifen. Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten. Die Welt wird heute nicht so sehr als ein großes Lebewesen verstanden, das sich in der Zeit entwickelt, sondern als ein Netz, dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinden. [...] Genau besehen, geht es hier nicht darum, die Zeit zu leugnen. Es geht vielmehr um eine bestimmte Art der Behandlung dessen, was man Zeit oder Geschichte nennt.<sup>8</sup>

In Verbindung bringt er diese Wende unmittelbar mit dem Strukturalismus als dem Bestreben, Ereignisse nicht rein in ihrer historischen Entwicklung zu fassen, sondern zwischen differentiellen, möglicherweise über die Zeit verteilten Elementen Relationen herzustellen, „die sie als ein Nebeneinander, als ein Gegenüber, als etwas ineinander Verschachteltes, kurz als Konfiguration erscheinen lassen“.<sup>9</sup> Der US-amerikanische Humangeograph Edward W. Soja, der den *spatial turn* als solchen erstmals in seiner Studie *Postmodern Geographies* benannte, postulierte eine „spatialization of critical thought“<sup>10</sup> sowie eine daraus resultierende Rekonzeptualisierung von Raum<sup>11</sup> und wandte sich gegen

<sup>8</sup> Michel Foucault: *Von anderen Räumen*. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 1. Aufl. Frankfurt/M. 2006 (= stw 1800), S. 317–329, hier S. 317.

<sup>9</sup> Foucault: *Andere Räume*, S. 317.

<sup>10</sup> Edward W. Soja: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London 1989, S. 12.

<sup>11</sup> Vgl. Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann: *Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung*. In: Dies. (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. 1. Aufl. Bielefeld 2009, S. 11–32, hier S. 11.

ein kulturwissenschaftliches Raumkonzept, das Raum als eine statische, von kulturellen und politischen Gegebenheiten unberührte Größe begriff.<sup>12</sup> „Als Signatur sozialer und symbolischer Praktiken ist Raum kulturell produziert und produktiv: Der Raum spiegelt demzufolge bestehende Machtverhältnisse wider und verfestigt diese.“<sup>13</sup>

Im Jahr 2002 proklamierte zudem die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Sigrid Weigel in ihrem programmatischen Aufsatz *Zum ‚topographical turn‘* die ‚topographische Wende‘<sup>14</sup> in den europäischen Kulturwissenschaften, die sie hinsichtlich ihrer Theoriebildung von den US-amerikanischen Cultural Studies differenziert.<sup>15</sup> Die kulturwissenschaftlichen Ansätze europäischer Ausprägung – sie nennt hier etwa das Heterotopiekonzept in Michel Foucaults *Von anderen Räumen*, die Idee der lokalisierten Gesellschaft in Marc Augés *Nicht-Orte* und die Theorie sozialer Praktiken in Michel de Certeaus noch näher zu untersuchendem *Kunst des Handels* – praktizieren ihr zufolge zum Ende des 20. Jahrhunderts einen radikal neuen Umgang mit Räumen,<sup>16</sup> welche zunehmend als „Signatur materieller und symbolischer Praktiken“<sup>17</sup> gedeutet werden. „Der Raum“, so Weigel, „ist hier nicht mehr Ursache oder Grund, von der oder dem die Ereignisse oder deren Erzählung ihren Ausgang nehmen, er wird vielmehr selbst als eine Art Text betrachtet, dessen Zeichen oder Spuren semiotisch, grammatologisch oder archäologisch zu entziffern sind.“<sup>18</sup> Erst wenn die textuellen Qualitäten

<sup>12</sup> Vgl. Hallet/Neumann: Raum und Bewegung, S. 15.

<sup>13</sup> Ebd., S. 11.

<sup>14</sup> Zusätzlich zur Paradigmenbezeichnung *spatial turn* entstanden auch die beiden Konkurrenztermini *topographical* respektive *topological turn*. Zu dieser terminologischen Problematik siehe insbesondere Stephan Günzel: *Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn*. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen. In: Döring, Jörg u. Thielmann, Tristan (Hg.): *Spatial Turn*. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. 1. Aufl. Bielefeld 2009, S. 219–237.

<sup>15</sup> Vgl. Sigrid Weigel: *Zum ‚topographical turn‘*. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: *KulturPoetik 2* (2002), H. 2, S. 151–165, hier S. 152f.

<sup>16</sup> Vgl. Weigel: *Turn*, S. 159f.

<sup>17</sup> Ebd., S. 159.

<sup>18</sup> Ebd., S. 160.

von Räumen und damit deren, sich wie auch immer gestaltende, Lesbarkeit aufgedeckt werden, öffnen sie sich der kulturwissenschaftlichen Analyse.<sup>19</sup> Bereits der für diese ‚Kehre‘ verwendete Terminus ‚Topographie‘, vom griechischen *topos*, ‚Ort‘, und *gráphein*, ‚kratzen‘, ‚kerben‘, schafft diesen Konnex zwischen Räumlichkeit und Textualität und verweist darauf, dass Räume „Produkte graphischer Operationen im weitesten Sinne“<sup>20</sup> darstellen. Der *topographical turn* geht von der Prämisse aus, Räume zeichneten sich durch eine grundlegende Konstruiertheit aus: Ein Raum ist keine schlechthin vorhandene, unveränderliche physikalische Entität, sondern vielmehr ein kulturell produziertes und historisch wandelbares Gebilde. So stellt auch Michel Foucault unter Berufung auf Gaston Bachelard fest, dass „wir nicht in einem leeren, homogenen Raum leben, sondern in einem Raum, der mit zahlreichen Qualitäten behaftet ist und möglicherweise auch voller Phantome steckt.“<sup>21</sup> Dabei bildet sich ab den 1960er Jahren auch ein kritischer Urbanismus heraus, der den städtischen Raum nicht als Produkt bestehender Gesellschaftsstrukturen betrachtet, sondern vielmehr als einen Ort, dessen Bewohner als Akteure beziehungsweise Zuschauer auftreten.<sup>22</sup>

### Gehen in der Stadt als performative Praktik

Ausgehend von den generellen textuellen Qualitäten, die der *topographical turn* Räumen zuerkannt wissen will, kann auch der urbane als ein menschlich konstruierter Raum als kultureller Bedeutungsträger und

<sup>19</sup> Vgl. Jörg Döring u. Tristan Thielmann: Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der *Spatial Turn* und das geheime Wissen der Geographen. In: Dies. (Hg.): *Spatial Turn*. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. 1. Aufl. Bielefeld 2009, S. 7–45, hier S. 17.

<sup>20</sup> Robert Stockhammer: Einleitung. In: Ders. (Hg.): *TopoGraphien der Moderne*. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen. 1. Aufl. München 2007, S. 7–21, hier S. 15.

<sup>21</sup> Foucault: *Räume*, S. 319.

<sup>22</sup> Vgl. Kirsten Wagner: Raum und Raumwahrnehmung. Zur Vorgeschichte des ‚Spatial Turn‘. In: Lechtermann, Christina u. a. (Hg.): *Möglichkeitsräume*. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. 1. Aufl. Berlin 2007, S. 13–22, hier S. 16.

dynamisches Zeichensystem verstanden werden. So gehen die französischen Theoretiker Roland Barthes und Michel de Certeau in ihren Ansätzen von einer grundlegenden Zeichenhaftigkeit des städtischen Raums aus, wobei beide ihre Thesen auf einem relational-performativen Raumverständnis gründen und sich damit zwangsläufig von Isaac Newtons Konzept des ‚absoluten Raums‘ abwenden, das Raum als einen homogenen Behälterraum, als eine von den Körpern independente Größe fasst.<sup>23</sup>

Der (post-)strukturalistische Philosoph und Zeichentheoretiker Roland Barthes, der sich in seinem 1967 gehaltenen Vortrag *Semiologie und Stadtplanung* einer „Semiotik der Stadt“<sup>24</sup> anzunähern sucht, definiert den architektonischen Raum generell als bedeutungstragend: „Der menschliche Raum im allgemeinen (und nicht nur der städtische Raum) ist immer signifikant gewesen.“<sup>25</sup> Er wendet sich dabei explizit gegen einen rein metaphorischen Textbegriff<sup>26</sup> und will die Stadt als eine „Schrift“<sup>27</sup> bzw. einen „Diskurs“<sup>28</sup> verstanden wissen. Dabei propagiert er jedoch weniger, eine spezifische wissenschaftliche Methode auf ein Untersuchungsobjekt ‚Stadt‘ anzuwenden, als vielmehr den urbanen Raum „in den Begriffen des wahrnehmenden Bewusstseins zu denken“<sup>29</sup> und anhand einer Vielzahl potentieller Lektüren, die durch unbefangene, eine persönliche Relation zum urbanen Raum aufrechterhaltende Leser vorgenommen werden, die „Sprache der Stadt“<sup>30</sup> herauszuarbeiten – auch wenn relativ verschwommen bleibt, wie sich ein solches Projekt konkret gestalten sollte. In strukturalistischer Denkweise schreibt er der vom Menschen konstruierten und bewohnten Stadt einen „grundlegenden Rhythmus der Bedeutung“ zu, der „aus der

<sup>23</sup> Vgl. Martina Löw: *Raumsoziologie*. 7. Aufl. Frankfurt/M. 2012, S. 24f.

<sup>24</sup> Roland Barthes: *Semiologie und Stadtplanung*. In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*. 1. Aufl. Frankfurt/M. 1988, S. 199–209, hier S. 199.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Vgl. Barthes: *Semiologie*, S. 203.

<sup>27</sup> Ebd., S. 206.

<sup>28</sup> Ebd., S. 202.

<sup>29</sup> Ebd., S. 201.

<sup>30</sup> Ebd., S. 203.

Opposition, dem Alternieren und der Nebeneinanderstellung merkmalttragender und merkmalloser Elemente<sup>31</sup> entsteht. „Die Stadt“, so Barthes, „ist ein Diskurs, und dieser Diskurs ist wirklich eine Sprache. Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, in der wir uns befinden, einfach indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen.“<sup>32</sup> Der Philosoph nimmt nicht eine stabile, objektiv fixierbare Signifikanz des urbanen Raums an, sondern vielmehr eine, die sich subjektiv und insbesondere prozessual, nämlich im Gebrauch durch das sich in diesem bewegende Subjekt, herstellt. Dass sich die Stadt nicht in eine endgültige Bedeutung einfangen lässt, führt Barthes auf eine unabgeschlossene Bedeutungsproduktion zurück: Den urbanen Formen, so Barthes, ließen sich keine eindeutigen Funktionen zuweisen, da „die Signifikate wie mythische Wesen sind, äußerst ungenau, und ab einem bestimmten Zeitpunkt immer zu Signifikanten von *etwas anderem* werden: Die Signifikate ziehen vorüber, die Signifikanten bleiben.“<sup>33</sup>

In seiner erstmals 1980 erschienenen kulturphilosophischen Studie *Kunst des Handelns* untersucht der Soziologe und Philosoph Michel de Certeau alltägliche Handlungsweisen und -modelle, wie Alltagsrituale, Lektüre- oder Raumpraktiken. Im Fokus seiner Betrachtungen stehen die Aktivitäten der Konsumenten, die ihm zufolge subversives politisches Potential besitzen. So üben die Verbraucher insofern eine Form der „Antidisziplin“<sup>34</sup> aus, als sie etablierte sozioökonomische und politische Machtstrukturen mittels verschiedener Praktiken unterlaufen, die er als „Arten des *Wilderns*“<sup>35</sup> zusammenfasst. De Certeau geht es somit um „eine Produktion, eine Poesis“, die jedoch, wie er betont, „unsichtbar ist, da sie sich in den von den Systemen der (televisuellen, urbanen, kommerziellen etc.) ‚Produktion‘ definierten und besetzten Bereichen verbirgt“, denn „sie äußert sich nicht durch eigene Produkte, sondern in der *Umgangsweise* mit den Produkten, die von einer beherrschenden

<sup>31</sup> Barthes: *Semiologie*, S. 202.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Ebd., S. 205 [Herv. im Orig.].

<sup>34</sup> Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Berlin, S. 16.

<sup>35</sup> Ebd., S. 12 [Herv. im Orig.].



ökonomischen Ordnung aufgezwungen werden.“<sup>36</sup> Dabei fasst er, so Weigel, „die alltäglichen Handlungsweisen als eine Art Rhetorik [...], die neben den materialisierten, sichtbaren auch unsichtbare Spuren hinterlässt. De Certeaus *Kunst des Handelns* steht für eine grammatologische Reformulierung von Konzepten sozial markierter Räume, in deren Folge das Paradigma von der Lesbarkeit der Stadt theoretisch konkretisiert wurde.“<sup>37</sup>

Wesentliche Grundlage der Thesen, die de Certeau bezüglich einer Lesbarkeit der Stadt entwickelt, ist eine Unterscheidung zwischen ‚Orten‘ (*lieux*) und ‚Räumen‘ (*espaces*), mittels derer er eine semiotische und eine soziologische Perspektive miteinander verknüpft.<sup>38</sup> Unter einem Ort, so erläutert er in *Kunst des Handelns*, versteht er eine Konstellation fester Elemente, denen man in Abgrenzung zueinander eine jeweils eigene Position zuschreiben kann, – und somit eine, zumindest momentan, durch Stabilität gekennzeichnete Ordnung.<sup>39</sup> ‚Ort‘ beschreibt also eine geometrische, geographische Räumlichkeit, auf der insbesondere kartographische Systeme basieren; Räume hingegen besitzen „weder eine Eindeutigkeit noch die Stabilität von etwas ‚Eigenem“.“<sup>40</sup> De Certeau charakterisiert den Raum als ein „Geflecht von beweglichen Elementen“,<sup>41</sup> das von Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und Zeiteinheiten gestaltet wird. Somit sind Räume, im Gegensatz zu Orten, nicht statisch, sondern entstehen vielmehr performativ: Insofern man etwas mit Orten ‚macht‘, werden diese zu Räumen. Die von ihm beschriebene Raumwerdung dessen, was er unter ‚Ort‘ versteht, exemplifiziert der Soziologe an der Stadt: Das performative Gestalten des urbanen Raums vollziehe sich durch den Passanten, denn dessen Schritte „we-

<sup>36</sup> De Certeau: *Handeln*, S. 13 [Herv. im Orig.].

<sup>37</sup> Weigel: *Turn*, S. 154f.

<sup>38</sup> Vgl. Stephanie Gomolla: *Distanz und Nähe. Der Flaneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*. 1. Aufl. Würzburg 2009 (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 46), S. 44.

<sup>39</sup> Vgl. de Certeau: *Handeln*, S. 218.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Ebd.

ben die Grundstruktur<sup>42</sup> der Stadt, die sich ihrerseits jedoch kartographisch nicht adäquat fassen lässt. Als Beispiel hierfür nennt er die Straße, deren geometrische Position zwar einerseits der Urbanismus bestimmt, die andererseits aber erst durch ihre Benutzer räumliche Qualitäten erhält.<sup>43</sup> Vergleichen lässt sich der Akt des Gehens also mit Roman Jakobsons funktionalem Sprachmodell, das bezeichnenderweise auf einer Verräumlichung des Sprachsystems basiert: Insofern das Subjekt die Stadt begeht, übersetzt es die paradigmatischen Orte in eine syntagmatische Struktur, einen Raum.

De Certeau setzt das Gehen in der Stadt wiederholt in unterschiedliche Analogieverhältnisse, indem er etwa den urbanen Raum mit dem Sprechakt korreliert: „Der Akt des Gehens“, so heißt es in *Kunst des Handelns*, „ist für die Stadt das, was die Äußerung (der Sprechakt) für die Sprache oder für formulierte Aussagen ist. [...] Das Gehen kann somit fürs erste wie folgt definiert werden: es ist der Raum der Äußerung.“<sup>44</sup> Der Fußgänger eignet sich das topographische System an, realisiert den begangenen Ort räumlich und schafft Relationen zwischen unterschiedlichen Positionen. Der Gehende bewegt sich also durch die Stadt, trifft dabei auf Möglichkeiten, wie einen sich öffnenden Platz, und Verbote, wie eine ihm den Weg versperrende Mauer, trifft aus diesen Möglichkeiten eine bestimmte Auswahl, die er auf diese Weise aktualisiert, fügt etwa durch Umwege oder Abkürzungen aber auch neue Möglichkeiten hinzu.<sup>45</sup> Ähnlich beschreibt auch Barthes den Fußgänger, „der je nach seinen Verpflichtungen und seinen Fortbewegungen Fragmente der Äußerung entnimmt und sie insgeheim aktualisiert“.<sup>46</sup> Die Kartographierung des urbanen Raums steht zum Gehen in demselben Verhältnis wie die linguistischen Konzepte *langue* und *parole* bzw.

<sup>42</sup> De Certeau: *Handeln*, S. 188.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S. 218.

<sup>44</sup> Ebd., S. 189.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 190.

<sup>46</sup> Barthes: *Semiologie*, S. 206.

Kompetenz und Performanz zueinander.<sup>47</sup> So wie der Sprechakt „eine Aneignung oder Wiederaneignung der Sprache (langue) durch die Sprecher“<sup>48</sup> erfordert, erfolgt auch im Zuge des Gehens in der Stadt eine Aneignung und kreative, individuelle Nutzung des urbanen Raums durch seine Bewohner.

### Wandersmänner und Voyeure

Grundsätzlich sind in Darstellungen des Komplexes ‚Stadt‘ immer wieder zwei spezifische Wahrnehmungsmodi tragend, welche die Psycholinguistik zugleich als wesentliche Repräsentationen mentaler Topographien herausgearbeitet hat: die Perspektive des sich unmittelbar in der Stadt bewegendem Fußgängers sowie der panoramische, distanzierte Blick auf dieselbe. Diese beiden Modelle der Aneignung urbanen Raums wurden von den Soziolinguisten Charlotte Linde und William Labov mit den Schlagworten *tour* und *map* belegt<sup>49</sup> – respektive in *Kunst des Handelns* auch als ‚Wegstrecke‘ (*parcours*) und ‚Karte‘ (*carte*) umschrieben.<sup>50</sup> De Certeau veranschaulicht unmittelbar zu Beginn seines Kapitels *Gehen in der Stadt*, dessen erster Abschnitt bezeichnenderweise mittels seiner Überschrift *Voyeure oder Fußgänger* bereits die genannte Dichotomie herstellt, jenen panoramischen, sich den Vorgängen innerhalb der Stadt – in diesem Fall New Yorks – entziehenden Blick:

Von der 110. Etage des World Trade Centers *sehe* man auf Manhattan. [...] Für einen Moment ist die Bewegung durch den Anblick erstarrt. Die gigantische Masse wird unter den Augen unbeweglich. Sie verwandelt sich in ein Textgewebe, in dem die Extreme des Aufwärtsstrebens und des Verfalls zusammenfallen [...]. Der Betrachter kann hier in einem Universum lesen, das höchste Lust hervorruft. Dort stehen die architektonischen Formen der *coincidatio oppositorum* geschrieben, die früher in mystischen Miniaturen und Textgeweben entworfen worden sind. Auf dieser Bühne

<sup>47</sup> Vgl. de Certeau: *Handeln*, S. 14f. Bei Kompetenz und Performanz handelt es sich um ein Begriffspaar Noam Chomskys, mithilfe dessen er eine allgemeine Sprachfähigkeit von der individuellen Sprachverwendung unterscheidet.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 15 [Herv. im Orig.].

<sup>49</sup> Vgl. Gomolla: *Distanz*, S. 44.

<sup>50</sup> Vgl. de Certeau: *Handeln*, S. 220f.

aus Beton, Stahl und Glas, die von einem eisigen Gewässer zwischen zwei Ozeanen (dem atlantischen und dem amerikanischen) herausgeschnitten wird, bilden die größten Schriftzeichen der Welt eine gigantische Rhetorik des Exzesses an Verschwendung und Produktion.<sup>51</sup>

Laut Michel de Certeau erzeugt der panoptische Blick des Voyeurs insofern eine Fiktion, als er eine simultane, gleichmachende Erfassung differentieller urbaner Elemente, die infolgedessen ein statisches System formen, ermöglicht, womit er „die Komplexität der Stadt lesbar macht und ihre undurchsichtige Mobilität zu einem transparenten Text gerinnen lässt“.<sup>52</sup> Ihm zufolge ist das Bild, das sich vom erhöhten – und sich damit den im urbanen Raum realisierenden sozialen Praktiken entthoben – Standpunkt aus ergibt, nicht mehr als „ein ‚theoretisches‘ (das heißt visuelles) Trugbild“, ein Bild also, „das nur durch Vergessen und Verkennen der praktischen Vorgänge zustandekommt“,<sup>53</sup> welche die Stadt einer fortwährenden Modifikation unterziehen. Diese Herangehensweise, so heißt es in *Kunst des Handelns*, ist die der Raumplaner, Stadtplaner oder Kartographen, verkennt jedoch, dass der städtische Raum „eine aus Handlungen und Bewegungen hervorgehende dynamische wie materielle Konfiguration“ und folglich „ein Ereignis, das sich jedweder intentionaler Planung und Steuerung ein Stück weit entzieht“,<sup>54</sup> darstellt. Wenn sich de Certeau in diesem Zusammenhang gegen eine „Atopie/Utopie des optischen Wissens“<sup>55</sup> wendet, impliziert dies eine Kritik an neuzeitlichen Wissenschaftsverfahren, speziell an Praktiken der Kartographie und der darstellenden Geometrie, die einen konkreten, sinnlichen, fortwährend modifizierten und bruchstückhaften Erfahrungsraum durch einen normierenden, homogenisierenden wie abstrakten Ordnungsraum zu überdecken versuchen.<sup>56</sup> Im Falle der

51 De Certeau: *Handeln*, S. 179f. [Herv. im Orig.].

52 Ebd., S. 181.

53 Ebd.

54 Wagner: *Raum*, S. 16.

55 De Certeau: *Handeln*, S. 183.

56 Vgl. Jan Lazardzig u. Kirsten Wagner: *Raumwahrnehmung und Wissensproduktion. Erkundungen im Interferenzbereich von Wissenschaft und Praxis*. In: Lechtermann, Christina u. a. (Hg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*. 1. Aufl. Berlin 2007, S. 123–140, hier S. 124.

Kartographie als medialer Aufzeichnungsform gewann der Aspekt der Territorialität des Raums seit der Frühen Neuzeit in Wissenschaftsdiskursen und Machtdispositiven zunehmend an Relevanz.<sup>57</sup> So wird oftmals im Rahmen einer Kritik geopolitischer Praktiken ein Konnex zwischen einer Ordnung des Wissens und einer territorialen Ortung hergestellt.<sup>58</sup> Laut de Certeau bewirken kartographische Praktiken, dass der „eigentliche Akt des Vorübergehens“<sup>59</sup> verloren geht: „Diese Aufzeichnungen konstituieren die Arten des Vergessens. Die Spur ersetzt die Praxis. Sie manifestiert die (unersättliche) Eigenart des geographischen Systems, Handeln in Lesbarkeit zu übertragen, wobei sie eine Art des In-der-Welt-Seins in Vergessenheit geraten lässt.“<sup>60</sup> An die Stelle des performativen Aktes, der mit dem Primären, Ursprünglichen korrespondiert, tritt somit das Sekundäre, das nur noch auf etwas Abwesendes verweist. Jener distanzierten Position, die eine Performativität im urbanen Raum negiert, stellt de Certeau die Praktiken der Benutzer der Stadt, der „Wandersmänner“,<sup>61</sup> gegenüber, deren Körper den Stadttex schreiben, ohne ihn jedoch selbst lesen zu können. De Certeau gibt damit einer anderen, anthropologischen Form der Räumlichkeit Vorrang, die auf eine „undurchschaubare und blinde Beweglichkeit der bewohnten Stadt“<sup>62</sup> verweist: „Eine metaphorische und *herumwandernde* Stadt dringt

<sup>57</sup> Vgl. Jörg Dünne: Die Karte als Operations- und Imaginationsmatrix. Zur Geschichte eines Raummediums. In: Döring, Jörg u. Thielmann, Tristan (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. 1. Aufl. Bielefeld 2009, S. 49–70, hier S. 49f. „Die Entwicklung einer territorialen Konzeption von Räumlichkeit in der Frühen Neuzeit soll demzufolge als Korrelat einer bestimmten medialen Praxis verstanden werden, die Raum mittels Karten in doppelter Weise operationalisiert: einerseits als vermessbarer Raum der Macht, andererseits aber auch als ikonisch bzw. symbolisch kodierter Raum des Wissens und der Imagination, wobei zwischen Techniken der Macht und Praktiken des Wissens bzw. Imaginierens vielfältige Wechselwirkungen bestehen.“ (ebd., S. 50).

<sup>58</sup> Vgl. Dünne: Karte, S. 51f.

<sup>59</sup> De Certeau: Handeln, S. 188.

<sup>60</sup> Ebd., S. 189. Auch Barthes bezieht sich in ähnlicher Weise auf kartographische Praktiken, die er als „eine Art Entwertung, Zensur“ auffasst, „welche die Objektivität der Bedeutung auferlegt hat (Objektivität, die eine Form des Imaginären neben anderen ist)“ (Barthes: Semiotik, S. 199).

<sup>61</sup> De Certeau: Handeln, S. 182 [Herv. im Orig.].

<sup>62</sup> Ebd. [Herv. im Orig.].

somit in den klaren Text der geplanten und leicht lesbaren Stadt ein.“<sup>63</sup> Dies erinnert an den von Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem Hauptwerk *Tausend Plateaus* beschriebenen nomadischen, deterritorialisierenden Umgang mit der Stadt, die als der „eingekerbte Raum par excellence“<sup>64</sup> gelten kann. Im Gegensatz zum gekerbten Raum basiert der glatte Raum des Nomaden weniger auf optischer als auf haptischer Perception, ist direktional statt metrisch und ordnet tendenziell die Punkte der Bahn unter.<sup>65</sup> Laut Deleuze und Guattari kann jedoch selbst der gekerbte urbane Raum geglättet werden, sodass „die Stadt ein Patchwork ausstößt, Geschwindigkeitsdifferenziale, Verzögerungen und Beschleunigungen, Umorientierungen, kontinuierliche Variationen“.<sup>66</sup>

### Gehen und Lektüre als Vorgänge stiller Produktion

In *Kunst des Handelns* konstatiert de Certeau, das Binom Schreiben – Lesen stehe zumeist in einem Analogieverhältnis zum Binom Produktion – Konsum. So sei die Ausübung politischer, ökonomischer oder wissenschaftlicher Macht in der westlichen Gesellschaft unmittelbar an den Einsatz von Schriftmodellen gebunden, mittels derer Strukturen verändert und beispielsweise in administrative, industrielle – oder eben auch städtische – Texte übersetzt werden können. Dementsprechend nehme auch die Lektüre als eine Form des Konsums eine zentrale Stellung ein, werde jedoch in unserer dem Schriftimperialismus verfallenen Zeit als ein vermeintlich rein passiver Vorgang hierarchisch unter das Schreiben als produzierende Aktivität gestellt,<sup>67</sup> was de Certeau allerdings ablehnt:

Was man in Frage stellen muß, ist [...] die Gleichsetzung von Lektüre und Passivität. Nun bedeutet Lesen aber tatsächlich, in einem vorgegeben System umherzuwandern (im System des Textes, analog zur gebauten Ordnung einer Stadt oder eines Supermarktes). Neuere Analysen zeigen, daß „jede Lektüre ihren Gegenstand verändert“, denn (wie Borges schon sag-

<sup>63</sup> De Certeau: *Handeln*, S. 182 [Herv. im Orig.].

<sup>64</sup> Gilles Deleuze u. Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. 1. Aufl. Berlin 1992, S. 667.

<sup>65</sup> Vgl. ebd., S. 663f.

<sup>66</sup> Ebd., S. 668.

<sup>67</sup> Vgl. de Certeau: *Handeln*, S. 297ff.

te) „eine Literatur unterscheidet sich von einer anderen ... nicht so sehr durch den Text als durch die Art, wie er gelesen wird“, und daß schließlich ein verbales oder ikonisches Zeichensystem ein Reservoir von Formen ist, die darauf warten, vom Leser ihre Bedeutung zu bekommen. Wenn somit „das Buch ein Resultat (eine Konstruktion) des Lesers ist“, muß man die Vorgehensweise dieses letzteren als eine Art von *lectio* betrachten, als eine dem „Leser“ eigene Produktion.<sup>68</sup>

So parallelisiert der Soziologe hier das Umherwandern im urbanen Ordnungssystem und die lesende Bewegung durch einen fixierten Schrifttext, wobei er die Lektüre jedoch keineswegs als einen Vorgang passiven Konsums, sondern vielmehr der „stillen Produktion“<sup>69</sup> fasst und sie als einen individuellen Rezeptionsprozess, als die subjektive Aneignung und Modifikation eines Textraums beschreibt: „Durch diese Mutation wird der Text bewohnbar wie eine Mietswohnung. Sie verwandelt das Eigentum des Anderen für einen Moment in einen Ort, den sich ein Passant nimmt.“<sup>70</sup> Worauf de Certeau hinarbeitet, ist folglich ein explizit dynamischer Textbegriff<sup>71</sup> und ein deutlicher Konnex von Räumlichkeit und Textualität, denn er fasst die Lektüre als einen „Raum, der durch den praktischen Umgang mit einem Ort entsteht, den ein Zeichensystem – etwas Geschriebenes – bildet“.<sup>72</sup>

#### Intentionale Zeichensprache der Architektur – das Beispiel ‚Brasília‘

Ferner berührt Roland Barthes in seinem bereits erwähnten Vortrag eine grundlegende Problematik, mit der sich ihm zufolge die Stadtplanung notwendigerweise immer wieder konfrontiert sehen muss und die aus der Intentionalität der architektonischen Zeichensprache resultieren kann. So bestehe „in manchen Fällen ein Konflikt zwischen dem Funk-

<sup>68</sup> De Certeau: Handeln, S. 299f. [Herv. im Orig.].

<sup>69</sup> Ebd., S. 26.

<sup>70</sup> Ebd., S. 27.

<sup>71</sup> Wenn de Certeau zuvor die beiden unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi der Stadt beleuchtet, verknüpft er den panoptischen, distanzierten Blick mit der Vorstellung der Lesbarkeit des urbanen Raums. Was er in diesem Fall ablehnt, ist ein statischer Textbegriff.

<sup>72</sup> Ebd., S. 218.

tionalismus eines Teils der Stadt, sagen wir eines Viertels, [...] und dem, was [er] als seinen semantischen Inhalt (seine semantische Macht) bezeichne.“<sup>73</sup> Als das möglicherweise markanteste aus der urbanistischen Praxis gegriffene Beispiel hierfür kann die 1960, nach nur vierjähriger Bauphase, vollendete Modellstadt Brasília, ein von dem Stadtplaner Lúcio Costa und dem Architekten Oscar Niemeyer realisiertes Projekt, gelten. Bereits in der republikanischen Verfassung Brasiliens von 1891 war der Beschluss verankert worden, die Landeshauptstadt von der erschlossenen und stark bevölkerten Küste auf das trotz seiner zentralen geographischen Lage in der politischen und ökonomischen Peripherie gelegene Hochplateau im Binnenland zu verlagern. Als 1956 schließlich mit der Umsetzung dieses Vorhabens begonnen wurde, sollte mit dem Bau der neuen Regierungs- und Verwaltungsmetropole die eigene koloniale Vergangenheit überwunden und dem sich soeben industrialisierenden Brasilien der Übergang zu einem modernen Staat erleichtert werden. Die urbanistische Aufgabe bestand nun nicht allein darin, im Bild der neuen, modernistischen Hauptstadt den sozialen Wandel im Land widerzuspiegeln, sondern sie vielmehr selbst zu einem Instrument dieses Wandels, zu einem Modell radikal neuer sozialer Praktiken und politischer wie ökonomischer Veränderung werden zu lassen.<sup>74</sup> Im Falle Brasílias handelt es sich somit – statt um einen historisch gewachsenen – um einen von Grund auf neu erschaffenen, mit einer bewusst eingesetzten Formensprache operierenden urbanen Raum: In Gestalt eines leicht gekrümmten Kreuzes, das wiederum an ein Flugzeug oder einen Vogel erinnert, angelegt, sollte die Stadt auf ihrer Monumentalachse die repräsentativen Gebäude beherbergen und symbolische Werte konnotieren (primäre Funktion), während die beiden seitlichen Flügel von großen, jeweils gleich strukturierten Wohnblöcken geformt wurden (sekundäre Funktionen) und dort unterschiedlichen sozialen Schichten das unmittelbare Zusammenleben unter identischen Bedingungen, mit Zugriff auf die gleichen Dienstleistungen ermöglichen sollten. Jedoch entwickelten sich die gesellschaftlichen Ereignisse, so Umberto Eco, voll-

<sup>73</sup> Barthes: *Semiologie*, S. 201f.

<sup>74</sup> Vgl. Schäfers: *Architektursoziologie*, S. 51; James Holston: *The Modernist City. An Anthropological Critique of Brasília*. 1. Aufl. Chicago 1989, S. 3f. sowie 14ff.



kommen unabhängig von den architektonisch fixierten Strukturen: Bald vollzog sich zwischen den einzelnen Superblöcken als Wohneinheiten dennoch eine zunehmende soziale Segregation; außerhalb entstanden unkontrolliert wuchernde, slumartige Satellitenstädte, um die am Bau der Stadt beteiligten Arbeiter zu fassen. Vielmehr als die tatsächliche Realisierung eines sozialistisch-utopischen Stadtprojekts war Brasília somit ein Abbild sozialer Ungleichheiten. Eco führt bezeichnenderweise gerade dieses Beispiel eines funktionalisierten urbanen Raums an und beleuchtet das im Falle der brasilianischen Hauptstadt angewandte stadtplanerische Verfahren aus einer semiotischen Perspektive: Dem Zeichentheoretiker zufolge gingen die Architekten von der Prämisse aus, man könne die in der Modellstadt zu erfüllenden (soziologischen, politischen etc.) Funktionen ermitteln, um diese dann durch entsprechende architektonische Formen zu konnotieren und zu denotieren. Das System sozialer Relationen, das die Basis des Stadtentwurfs bildete, – und hierin bestand gemäß Eco die grundlegende Problematik – wurde allerdings als definitiv erachtet,<sup>75</sup> wohingegen „der Wandel der Ereignisse die *Umstände*, in denen die architektonischen Zeichen interpretiert werden sollten, verändert hatte, und damit auch das *globale Signifikat der Stadt als Kommunikationsfaktum*“.<sup>76</sup> So plädiert Eco dafür, die architektonischen Signifikanten müssten auch veränderten historisch-sozialen Kontexten Rechnung tragen und sich einer modifizierten Lesbarkeit öffnen: „*In dem Augenblick, wo der Architekt außerhalb der Architektur den architektonischen Code sucht, muß er auch seine signifikanten Formen zu gestalten wissen, daß sie anderen Lesecodes genügen.* Denn die historische Situation, auf welche er sich stützt, um den Code festzustellen, ist vergänglicher als die signifikanten Formen, mit denen er diesen Code füllt“.<sup>77</sup> Diese Instabilität des in der architektonischen Form Bedeuteten erkennt auch Barthes, der in *Semiotik und Stadtplanung* dazu mahnt, wir dürften „die Signifikate der entdeckten Einheiten nie festsetzen und fixieren [...], da diese Signifikate äußerst ungenau, anfechtbar und unbe-

<sup>75</sup> Vgl. Eco: *Semiotik*, S. 353f.

<sup>76</sup> Ebd., S. 355 [Herv. im Orig.].

<sup>77</sup> Ebd., S. 356 [Herv. im Orig.].

zählbar sind“<sup>78</sup> – was sich am Beispiel ‚Brasília‘ besonders deutlich offenbart.

Zudem finden sich, wie der Anthropologe James Holston im Kapitel *The Death of the Street* seiner ganz der brasilianischen Hauptstadt gewidmeten Studie *The Modernist City* betont, in diesem funktionalisierten urbanen Raum keine Straßen mehr in der Form, wie sie normalerweise das Bild einer natürlich gewachsenen Stadt prägen – der Autor nennt hier im innerbrasilianischen Vergleich insbesondere São Paulo: „In place of the street, Brasília substitutes high-speed avenues and residential cul-de-sacs; in place of the pedestrian the automobile; and in place of the system of public spaces that streets traditionally support, the vision of a modern and messianic urbanism. [...] In its critique of the cities and society of capitalism, modern architecture proposes the elimination of the street as a prerequisite of modern urban organization.“<sup>79</sup> Holston zufolge verfügt die Planstadt mit ihren breiten, nicht auf den Fußgänger, sondern hauptsächlich auf den Autoverkehr ausgerichteten Straßen nicht mehr über Straßenecken, sich an Häuserfassaden entlangziehende Gehsteige oder Plätze, die normalerweise im urbanen Raum die Verbindung zwischen Öffentlichem und Privatem herstellen,<sup>80</sup> was sich auf die Praktiken ihrer Bewohner auswirkt: „[T]he elimination of streets and street corners also eliminated the crowds that enjoyed the cities“,<sup>81</sup> denn „the lack of corners (i. e. of the street system of public spaces) had an interiorizing effect“.<sup>82</sup> Gleichzeitig machen diese besonderen städtischen Strukturen damit das Flanieren im urbanen Raum, wie es Baudelaire beschrieben hat, unmöglich: „[N]ot only is ‘strolling down the avenue’ impossible, but moreover the urban *flâneur* is now confronted with extinction.“<sup>83</sup>

<sup>78</sup> Barthes: *Semiologie*, S. 208.

<sup>79</sup> Holston: *City*, S. 101.

<sup>80</sup> Vgl. ebd., S. 105.

<sup>81</sup> Ebd., S. 24.

<sup>82</sup> Ebd., S. 107.

<sup>83</sup> Ebd., S. 141 [Herv. im Orig.].

## Urbaner Wandel in der Postmoderne

Die Stadt als gebauter Raum ist in der Postmoderne einem fundamentalen Wandel unterworfen. Mit der Globalisierung sowie der Entwicklung neuartiger Informations- und Kommunikationstechnologien im ausgehenden 20. beziehungsweise beginnenden 21. Jahrhundert hat das Phänomen ‚Raum‘ insofern paradoxerweise sowohl an Relevanz verloren als auch gewonnen,<sup>84</sup> als Thesen des Obsoletwerdens des Raums, die insbesondere in der postmodernen Medientheorie vorherrschen, und das Postulat einer Wiederkehr desselben, wie sie die am *spatial turn* teilhabenden Disziplinen aufstellen, einander gegenüberstehen. So war im Zuge dieser fortschreitenden Globalisierungsprozesse und digitalen Vernetzung wiederholt von der Vernichtung sowie dem Verschwinden des Raums die Rede, die von dem Urbanisten Paul Virilio auf den postmodernen Geschwindigkeitsexzess, bedingt durch eine allgemeine mediale Beschleunigung, zurückgeführt werden – was der Geograph David Harvey in *The Condition of Postmodernity* auch unter dem Begriff der *time-space compression* fasst.<sup>85</sup> Dabei kommt es, so der Medienphilosoph Vilém Flusser, zu einer Durchdringung des körperlich erfahrbaren Raums durch den virtuellen Raum.<sup>86</sup> Der postmoderne Wandel des Raums manifestiert sich besonders deutlich in den neu entstehenden Stadtformen. So konstatiert Virilio in *Die Auflösung des Stadtbildes*, die geographische Position der postindustriellen Großstadt ließe sich nicht mehr über die Oppositionen Stadt versus Land respektive Zentrum versus Peripherie definieren, da es ihr an eindeutig fixierbaren Grenzen

<sup>84</sup> Vgl. Wagner: Raum, S. 13.

<sup>85</sup> Vgl. Döring/Thielmann: Einleitung, S. 14.

<sup>86</sup> Vgl. Vilém Flusser: Räume. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 1. Aufl. Frankfurt/M. 2006 (= stw 1800), S. 274–285; Flusser konstatiert eine gegenseitige Durchdringung der Raumkategorien ‚öffentlich‘ und ‚privat‘ und die Überwindung des geographischen Raums (d. h. der Fläche) und der historischen Zeit (d. h. der Chronologie) zugunsten einer neuen, virtuellen Raumzeit (vgl. ebd., S. 281f.), in der sich ein „Netz aus intersubjektiven Relationen“ (ebd., S. 282) herausbilde. Diesem stark veränderten Raum müsse die Raumplanung Rechnung tragen.

mangele<sup>87</sup> – eine Entwicklung, die auch François Lyotard beschreibt: Die nun ubiquitäre ‚Zone‘, der großstädtische Randgürtel aus Vorstädten, Elendsvierteln etc., habe sich der Städte bemächtigt, die zunehmend zu ungehindert wachsenden, konturlosen Megalopolen würden, die sich ihrer begrenzenden Stadtmauern entledigt hätten und damit weder Außen noch Innen kennen würden.<sup>88</sup> Insofern die physische Gestalt der Stadt einer zunehmenden Virtualisierung unterworfen ist, kommt es zu einer fortschreitenden Entmaterialisierung derselben: *„So ihrer objektalen Grenzen beraubt, beginnen die architektonischen Elemente ziellos in einem elektronischen Äther vor sich hinzutreiben, der keinerlei räumliche Dimension mehr besitzt, dessen einzige Dimension vielmehr die einer Zeitlichkeit ist, die alles unmittelbar durchsetzt.“*<sup>89</sup> Die postindustrielle Stadt besitzt kein sinngebendes Zentrum mehr, sondern stellt vielmehr ein dezentrales bzw. polyzentrisches Gebilde dar.<sup>90</sup> Früher ein geschlossenes System, ist die Stadt der Moderne ohnehin offen und hyposignifikant, so die französische Architekturkritikerin Françoise Choay.<sup>91</sup> Ein Stadtraum, der in diesem Kontext immer wieder beispielhaft genannt wird, ist die Megacity Los Angeles – ein neuronales Netzwerk, das sich

<sup>87</sup> Vgl. Paul Virilio: Die Auflösung des Stadtbildes. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 1. Aufl. Frankfurt/M. 2006 (= stw 1800), S. 261–273, hier S. 261.

<sup>88</sup> Vgl. François Lyotard: Zone. In: Keller, Ursula (Hg.): Perspektiven metropolitaner Kultur. Frankfurt/M. 2000, S. 119–129.

<sup>89</sup> Virilio: Auflösung, S. 262 [Herv. im Orig.].

<sup>90</sup> Vgl. Gomolla: Distanz, S. 82. Auch William Sharpe und Leonard Wallock beschreiben in ihrem kulturhistorischen Aufsatz *From ‚Great Town‘ to ‚Nonplace Urban Realm‘* die durch das Aufkommen moderner Industriestädte modifizierten, dezentrierten urbanen Strukturen und die daraus folgenden, sich in der Moderne bereits abzeichnenden, in der Postmoderne nur mehr radikalisierten Polysemien, Kausalitätsbrüche und den Sinnzerfall (vgl. William Sharpe u. Leonard Wallock: *From ‚Great Town‘ to ‚Nonplace Urban Realm‘*. Reading the Modern City. In: Dies. (Hg.): *Visions of the City. Essays in History, Art, and Literature*. 1. Aufl. Baltimore u. a. 1987, S. 1–50, hier S. 18), die eine erschwerte Lesbarkeit oder gar vollkommen fehlende Dechiffrierbarkeit des städtischen Texts implizieren: „Indeed, Derrida’s ‚missing center‘, which organizes a ‚field‘ of meaning, has already become an accepted part of urban theory.“ (ebd., S. 16).

<sup>91</sup> Françoise Choay: Semiotik und Urbanismus. In: Carlini, Alessandro u. Schneider, Bernhard (Hg.): *Konzept 3. Die Stadt als Text*. 1. Aufl. Tübingen 1976, S. 43–60, hier S. 48f.

unendlich in die Horizontale ausdehnt und aufgrund der beinahe vollkommenen Abwesenheit markanter Wahrzeichen architektonisch weitgehend undifferenziert ist. Da sich die urbanen Strukturen dabei unaufhörlich selbst wiederholen, erscheint der Stadtraum als dezentral und gleichförmig, was wiederum eine grundlegende Orientierungslosigkeit, eine fehlende Entzifferbarkeit desselben durch das sich in ihm bewegende Subjekt zur Folge hat.<sup>92</sup>

Auch der französische Philosoph Jean Baudrillard beschreibt die Unsemiotisierbarkeit der Großstadt, die ihm zufolge ihre Zeichen regelnde und Differenzen setzende Funktion zugunsten des abstrakten Konzepts des Urbanen aufgegeben hat, und schildert den fortschreitenden Verfall der urbanen Zentren.<sup>93</sup> So heißt es in *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*: „Die Stadt war in erster Linie ein Ort der Produktion und des Verkaufs von Waren [...]. Heute ist sie in erster Linie ein Ort der Exekution von Zeichen [...].“<sup>94</sup> Die Stadt ist somit laut Baudrillard zu einer willkürlichen, austauschbaren Zeichenlandschaft geworden, deren Überangebot an Zeichen und fortwährende Semiotisierung ihre Auflösung zur Folge haben.

Diese Thesen verkennen jedoch, dass sich Räume durch gesteigerte Kommunikationsgeschwindigkeiten nicht notwendigerweise auflösen, sondern vielmehr zu anderen werden,<sup>95</sup> sodass eine „Pluralität räumlicher Bezüge“, also „vielfältig miteinander verflochtene, sich überlagernde Räume unterschiedlicher Weite und Ausdehnung“<sup>96</sup> entstehen. „Physische Territorialität wird sozio-technisch reorganisiert. Die Orte der

<sup>92</sup> Vgl. Ulla Haselstein: Bilderflucht Los Angeles. In: Mahler, Andreas (Hg.): Stadtbilder. Allegorie, Mimesis, Imagination. 1. Aufl. Heidelberg 1999 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 170), S. 291–304, hier S. 291–294.

<sup>93</sup> Vgl. Dieter Ingenschay: Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘. In: Buschmann, Albrecht u. a. (Hg.): Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks. 1. Aufl. Würzburg 2000, S. 7–19, hier S. 16.

<sup>94</sup> Jean Baudrillard: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. Berlin 1978, S. 19f.

<sup>95</sup> Vgl. Döring/Thielmann: Einleitung, S. 15.

<sup>96</sup> Markus Schroer: „Bringing space back in“ – Zur Relevanz des Raums als soziologischer Kategorie. In: Döring, Jörg u. Thielmann, Tristan (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. 1. Aufl. Bielefeld 2009, S. 125–148, hier S. 131.

Lebenswelt bleiben, aber sie sind nurmehr als medialisierte zu denken.“<sup>97</sup> Auch wenn diese kultur- und medienkritischen Ansätze insofern ihre Relevanz haben, als sie die zunehmende Mediatisierung und Virtualisierung der postindustriellen Lebenswelt in den Fokus des Interesses rücken und berechtigtermaßen auch problematisieren, bleiben sie dennoch eindimensional. Gerade performative Praktiken können als Möglichkeit des Subjekts begriffen werden, selbst städtische Texte zu generieren und sich damit dem in der Postmoderne postulierten Verschwinden des Raums zu widersetzen.

Entsprechend wurden in den vergangenen Jahren Stimmen laut, die ein auf die radikalen Veränderungen städtischer Strukturen antwortendes, neues Architektur- und Raumverständnis propagieren, das seinen Fokus auf die performativen Qualitäten urbaner Architektur zu legen hat. So proklamiert Christopher Dell, der Architektur nicht rein objekt-, sondern vielmehr situations- und kontextbezogen verstehen will, eine städtebauliche Wende, einen *urbanistic turn*, und entwickelt den Begriff einer ‚Ermöglichungsarchitektur‘, in der das Prinzip der Improvisation zur Technologie urbaner Praxis erhoben wird. In den von ihm vorgestellten Projekten wird Architektur als eine der situativen Bewegung entspringende Form konzipiert und stellt individuelle Spielräume bereit. „Erst das Leben, die Aneignung, die ermöglichte Improvisation konstituiert die räumliche Qualität.“<sup>98</sup>

Auch die unterschiedlichen Ausprägungen der nichtkommerziellen Street Art, die seit den 1990er Jahren international deutlich an Popularität gewonnen hat, können als eine Form der von de Certeau beschriebenen Antidisziplin respektive des Wilderns, als eine subversive Strategie der Wiederaneignung des urbanen Raums gelten.<sup>99</sup> Diese Urban Art, wie sie auch genannt wird, stellt damit einen konsumkritischen Widerstand gegen die intendierten, vorgeschriebenen Funktionen städtischer

<sup>97</sup> Döring/Thielmann: Einleitung, S. 15.

<sup>98</sup> Christopher Dell: Die Performanz des Raums. In: ARCH+ 183 (1997), S. 136–143, hier S. 141.

<sup>99</sup> Auch aktivistische Bewegungen wie *Reclaim the Streets*, die sich durch Globalisierungskritik und eine ablehnende Haltung gegenüber dem Überhandnehmen des motorisierten Verkehrs in den Städten auszeichnet, verschreiben sich eben jener Aneignung des öffentlichen Raums.

Formen dar und markiert eine persönliche Relation des Individuums zum Straßenraum, der dadurch zum dynamischen Kommunikationsraum avanciert. Das Subjekt schreibt sich auf diese Weise in den öffentlichen Raum ein, modifiziert dessen Text und widersetzt sich somit der von Virilio proklamierten „Ästhetik des Verschwindens“.<sup>100</sup>

Städtische Strukturen haben sich zwar maßgeblich verändert, dennoch bilden performative Praktiken, wie sie Barthes oder de Certeau im urbanen Raum verortet haben, die Möglichkeit, sich als „Wandersmänner“<sup>101</sup> diese Räume neu anzueignen, sie zu aktualisieren und ihren Text in einem aktiven Lektüreprozess gleichsam neu zu schreiben.

<sup>100</sup> Vgl. Kai Jakob: Street Art. Kultureller Aufstand einer Zeichenkultur im urbanen Zwischenraum. In: Geschke, Sandra Maria (Hg.): Straße als kultureller Aktionsraum. Interdisziplinäre Betrachtungen des Straßenraumes an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis. 1. Aufl. Wiesbaden 2009, S. 73–97, hier S. 88ff.

<sup>101</sup> De Certeau: Handeln, S. 182.

ANDREA BARTL  
(Bamberg)

### Androgyne Ästhetik.

#### **Das Motiv des Hermaphroditismus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, erläutert am Beispiel von Ulrike Draesners *Mitgift*, Michael Stavaričs *Terminifera* und Sibylle Bergs *Vielen Dank für das Leben***

Unsere Gegenwart scheint ein Zeitalter der Androgynität zu sein. ‚Metrosexuelle‘ Stilikonen wie David Beckham repräsentieren eine spezifische Art effeminierter Männlichkeit. Musikerinnen und Musiker wie Madonna, Lady Gaga oder Marilyn Manson inszenieren sich in dezidiert geschlechtsübergreifenden Rollen. Modedesigner buchen einzelne transsexuelle oder männliche Models für die Präsentation ihrer Frauenmode-Kollektionen auf den *Fashion Weeks* in Paris, New York oder Berlin. In den 1990er Jahren bestand gar ein verbreiteter Trend zu ‚Unisex‘-Formaten, sei es in Bezug auf Mode oder Parfum, sei es im Hinblick auf das Schönheitsideal ganz generell. Symbolisch verdichtet zeigte sich diese Tendenz in der Realisation von Unisex-Toiletten, wie sie um 2000 in verschiedenen Nightclubs, Universitäts- und Firmengebäuden realisiert und in der TV-Serie *Ally McBeal* zum zentralen Schauplatz wurden. – Demnach sollte unsere Gegenwart auch von Sensibilität und Toleranz für die gesellschaftliche Integration transsexueller oder intersexueller Menschen (bzw. androgyner Lebensweisen ganz generell) geprägt sein? Leider nicht, zumindest nicht durchgehend.

Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur, insbesondere die Prosa seit den 1990er Jahren, ist von einem großen Interesse für das Androgyne im Allgemeinen und den Hermaphroditismus im Besonderen geprägt. Das Motiv der Intersexualität wird dabei in exakt der skizzierten Weise eingesetzt: als charakteristisches Symptom für zeitgenössische westliche Kulturen und deren binäre Organisationsform; sie wendet rigide Ausschlussmechanismen gegenüber Personen an, deren Geschlecht nicht eindeutig dem bipolaren Raster des Männlichen oder Weiblichen zuzuordnen ist. Das Motiv der Androgynie wird in der Gegenwartsprosa daher zur gesellschaftskritischen Diagnose und zur Re-



flexion sozial determinierter *Gender*-Zuschreibungen genutzt. In den Romanen sind die Hermaphroditen stets gesellschaftlich geächtete Außenseiter, deren Sonderposition ihnen jedoch einen spezifischen Blick auf die Umwelt, eine größere Sensibilität für gesellschaftliche Probleme ermöglicht. In einigen Texten wird das Motiv des Hermaphroditismus auch in Bezug auf politische, geschichtsphilosophische Überlegungen funktionalisiert; sie thematisieren damit beispielsweise die deutsch-deutsche Teilung und Wiedervereinigung oder die Wende in Ost-Europa. Darüber hinaus wird Androgynie oft mit poetologischen, kunsttheoretischen Aspekten verbunden, ja gerät gar zum Symbol für die Kunst an sich. Diese multidimensionalen Bedeutungszuschreibungen müssen zudem in einen größeren Kontext gestellt werden: die lange Tradition der Motive Androgynie und Hermaphroditismus in der Literatur- und Kunstgeschichte. Diesen Spuren soll nun anhand dreier Beispieltex-te (Ulrike Draesners *Mitgift*, Michael Stavaričs *Terminifera* und Sibylle Bergs *Vielen Dank für das Leben*) nachgegangen werden.

### Androgynie und Hermaphroditismus als Motive in der deutschsprachigen Literatur

Seit der Stilreform Echnatons (ca. 1340 v. Chr.) oder seit der Antike, der Aristophanes-Rede in Platons *Symposion* (ca. 380 v. Chr.) und der Metamorphose von Hermaphroditus und Salmacis bei Ovid (ca. 1-8 n. Chr.), ist Androgynie ein gängiges Motiv in der Literatur, bildenden Kunst und Musik.<sup>1</sup> In der deutschsprachigen Literatur häuft es sich insbesondere in jenen Phasen, in denen Geschlechter-, Liebes- und Partnerschafts-Konzeptionen neu definiert oder binär strukturierte Wis-

<sup>1</sup> Vgl. zum Androgynie-Motiv in der deutschen Literatur (neben zahlreichen weiteren Studien): Achim Aurnhammer: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Köln/Wien 1986 (= *Literatur und Leben*. N. F. Bd. 30). Ulla Bock: *Androgynie und Feminismus. Frauenbewegung zwischen Institution und Utopie*. Weinheim/Basel 1988 (= *Ergebnisse der Frauenforschung*. Bd. 16). [Neuer Berliner Kunstverein:] *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. [Bearbeitet von Ursula Prinz]. Berlin 1986. Armin Züger: *Männerbilder – Frauenbilder. Androgynie Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Bern u. a. 1992 (= *Europäische Hochschulschriften*. Bd. 1271).

sensorndungen kritisch diskutiert werden. Androgynie wird dann oft mit einer utopischen Idee von Ganzheit verbunden, die auf die Heterogenitäts- und Krisenerfahrungen dieser Epochen reagiert, und/oder in eine gedankliche Analogie zur Kunst gebracht. In Bezug auf die deutsche Kunst- und Literaturgeschichte akkumuliert Androgynie-Motivik in den Epochen Renaissance, Klassik, Romantik und Fin de siècle, was eine Häufung der Motive Androgynie und Hermaphroditismus bemerkenswerterweise an den jeweiligen Jahrhundertwenden (um 1500, 1800 und 1900) bedeutet.

In keinem anderen Säkulum sind zudem so viele androgyne Figuren in der deutschsprachigen Literatur zu finden wie im 20. Jahrhundert, wobei diesbezüglich vier Phasen mit verstärkt auftretender Androgynie-Motivik auszumachen sind: a) die Jahre um 1900, b) die Goldenen Zwanziger resp. die Literatur der Klassischen Moderne, c) die Kunst im Gefolge der '68er-Bewegung und Postmoderne (i. e. Texte der 1970er und frühen 1980er Jahre), d) schließlich erneut die Jahrhundert- oder vielmehr Jahrtausendwende 2000. Alle einschlägigen Kunstwerke interagieren dabei mit anderen Diskursen: mit Androgynie-Motiven und -Themenkreisen in der englischen, französischen und in weiteren Nationalliteraturen, in der Kunst, Musik, Mode oder anderen Elementen des Alltagslebens.

Gerade in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zeigt sich seit den 1990er Jahren, insbesondere seit 2000, ein Interesse für Hermaphroditismus und Androgynie. Beispielhaft dafür seien drei Romane genannt, deren Hauptfiguren intersexuell sind und die Androgynie auf charakteristische Weise mit *gender*-theoretischen, sozialkritischen, zum Teil historisch-politischen und stets autoreflexiv-poetologischen Überlegungen verbinden.

Der Roman *Mitgift* (2002), geschrieben von der 1962 in West-Deutschland geborenen Autorin Ulrike Draesner, schildert die Geschichte einer Familie, deren eine Tochter Anita als Zwitter geboren wird. Seit frühester Kindheit wird sie in mehreren Operationen und Hormontherapien zur Frau gemacht, ja ‚übererfüllt‘ schließlich diese ihr zgedachte weibliche Rolle geradezu: Sie arbeitet als erfolgreiches Model, heiratet und wird Mutter. Ein glückliches Leben führt Anita jedoch nicht; auf der Suche nach ihrer ‚wahren Identität‘ fasst sie schließ-

lich den Plan, (erneut mithilfe von Operationen und Hormonbehandlungen) künftig als Mann zu leben. Ihr Ehemann erschießt sie daraufhin. Anitas Geschichte wird hauptsächlich von ihrer Schwester Aloe erzählt, die ebenfalls einen konfliktreichen, phasenweise erfolglosen Prozess der Selbst-Findung durchläuft: Sie leidet an Anorexie und versucht durch das Hungern ihrem Körper eine androgyne, im Grunde asexuelle Form zu geben.

Der zweite hier besprochene Roman, *Terminifera* (2007), stammt von Michael Stavarič, der 1972 im tschechischen Brno geboren wurde, noch als Kind mit seinen Eltern nach Österreich migrierte und heute auf Deutsch schreibt. Obwohl der Themenkreis Migration bzw. Interkulturalität nicht im Zentrum des Romans steht, bildet dieses Changieren zwischen zwei Kulturen und Sprachen doch einen wichtigen Hintergrund gerade für das Motiv der Intersexualität in *Terminifera*. Der Roman macht uns mit einer Transgender-Persönlichkeit namens Lois bekannt, einem jungen Mann, der zugleich eine junge Frau ist. Der Name Lois assoziiert – im Gegensatz zum rein weiblich besetzten Vornamen des Hermaphroditen (Anita) in Draesners Roman – beide Geschlechter: Lois ist die Kurzform des in Österreich weit verbreiteten Männernamens Alois und wird von Lois selbst mit „Lois Lane. Supermans Freundin“<sup>2</sup> in Verbindung gebracht. Lois träumt davon beides zu sein: Superman und dessen Freundin. Immer wieder erinnert sich Lois dabei an seine Kindheit in einem Heim, wo er von anderen Kindern und auch Erziehern ausgeschlossen, geschlagen, missbraucht wurde. *Terminifera* stellt den Leser durch diese Vielzahl der Stimmen, Äußerungen, Erinnerungen und Projektionen vor eine komplexe Deutungsaufgabe.

Der dritte Roman, der näher untersucht werden soll, stammt von der 1962 in der DDR geborenen Autorin Sibylle Berg: *Vielen Dank für das Leben* (2012) folgt der Entwicklung von Toto, einem Hermaphrodi-

<sup>2</sup> Michael Stavarič: *Terminifera*. Roman. München 2009 [Erstveröffentlichung: München 2007], S. 67. Vgl. zum Motiv der Androgynie in diesem Roman auch Andrea Bartl: Schädigung – Bereicherung? Androgyne Bastardfiguren in der deutschsprachigen Migrationsliteratur am Beispiel von Michael Stavaričs *Terminifera* und Libuše Moníková's *Eine Schädigung*. In: Andrea Bartl u. Stephanie Catani (Hg.): *Bastard – Figuren des Hybriden zwischen Ausgrenzung und Entgrenzung*. Würzburg 2010, S. 191-205.

ten, von dessen Geburt 1966 bis zu seinem Tod im Jahr 2030. Toto überquert dabei mehrfach Grenzen: politische (er wird in der DDR geboren, flieht später in die BRD und erlebt dort die deutsch-deutsche Wiedervereinigung) wie geschlechtliche, wird Toto doch nach der Geburt zunächst zum Jungen erklärt und später zur Frau gemacht.

### Eigenschaften und Funktionen intersexueller Figuren in zeitgenössischen deutschsprachigen Romanen

Die androgynen Haupt-Figuren der untersuchten Romane haben starke Wirkung auf ihre Umgebung, so erscheinen Anita und Toto wie Magneten (oder, anders gesagt, wie abwesende Zentren) für die Figuren und Abläufe um sie herum. Jede einzelne Aktion, die beispielsweise Aloe ausführt, steht in irgendeinem Zusammenhang mit ihrer Schwester Anita, obwohl diese fast niemals körperlich anwesend ist. Auch Toto zeitigt deutlichen Einfluss auf jede Person, die seinen Lebensweg kreuzt, und diese Wirkungen sind stets extrem: Anita, Toto und Lois evozieren in den anderen Figuren Reaktionen wie etwa leidenschaftliche Liebe und zugleich den Wunsch, die Hermaphroditen zu verletzen, ja zu zerstören. Andere Emotionen, die die Figuren im Kontakt mit Toto, Lois und Anita zeigen, sind ähnlich radikal: Abscheu, Ekel, Hass, überschäumende Wut<sup>3</sup> – eine moderate Emotion oder ein durchschnittliches, alltägliches Verhalten den hermaphroditischen Hauptfiguren gegenüber scheint nicht möglich zu sein. Im Gegenteil: Anita, Toto und Lois wirken auf alle anderen (selbst auf ihre Mütter, Väter, Geschwister, weitere Verwandte) ungewollt als pure Provokation. Ihre tragische Folge ist Gewalt, der die Hermaphroditen ausgesetzt sind; sie reicht von diskriminierenden Äußerungen über Schläge und Missbrauch bis hin sogar zu Mord: Anita wird von ihrem Ehemann Walter erschossen; Toto stirbt infolge einer perfiden radioaktiven Vergiftung, für die Totos Geliebter Kasimir verantwortlich ist; Lois äußert Phantasien, die um das Ermordet-Werden kreisen. Das besonders Verstörende daran ist, dass

<sup>3</sup> Vgl. z. B. Sibylle Berg: *Vielen Dank für das Leben*. Roman. München 2012 [Erstveröffentlichung], S. 39, 59, 68, 74f., 139.

weder Anita noch Lois noch Toto auch nur im Geringsten durch ihr Verhalten zu dieser provozierenden Wirkung beitragen. Sie brechen keine Verhaltensnormen und verstoßen nicht gegen ethische Grundregeln, im Gegenteil: Toto beispielsweise wird vom Erzähler geradezu als Inkarnation von Freundlichkeit, Unschuld und (im positiven Sinne verstanden) Harmlosigkeit beschrieben.<sup>4</sup>

Diese gravierende Diskrepanz zwischen *actio* und *reactio*, zwischen dem Verhalten der Hermaphroditen und der feindlich-zerstörerischen Reaktion ihrer Umgebung deutet, wie später näher erläutert werden soll, eine sozialkritische Stellungnahme der Romane an, was eine gesellschaftliche Diskriminierung intersexueller Personen angeht. Darüber hinaus resultiert der starke Provokationsgehalt der androgynen Figuren in den Romanen daraus, dass sie (rein durch ihre bloße Existenz als Zwitter) die binär strukturierten Wissensordnungen stören, die den gezeigten Kulturen zugrunde liegen und in denen sich Mechanismen von Macht, Hierarchie und Unterdrückung manifestieren. Desgleichen widerlegen oder unterlaufen sie binär operierende Erkenntnisprozesse. Die anderen Figuren können die Hermaphroditen Anita, Toto und Lois – im wahrsten Sinne des Wortes – nicht einordnen und fühlen sich deshalb von ihnen so irritiert, bedroht.<sup>5</sup> In der Unmöglichkeit, die Hermaphroditen in dominante binäre Strukturen einzugliedern, liegt zugleich deren großes Faszinationspotential begründet. Die Romanfiguren reagieren auf Toto, Lois und Anita mit Liebe und Hass, mit

<sup>4</sup> Ebd., S. 228.

<sup>5</sup> Eine der wenigen Passagen in Draesners Roman, in denen der Hermaphrodit Anita direkt spricht, äußert das: „Ihr habt meinen Körper immer zum Phantasieren mißbraucht. [...] Ihr hattet immer etwas Hysterisches an euch, wenn es um mich ging. Panisch und blind. Als weckte ich eure schlimmsten Alpträume auf.“ (Ulrike Draesner: *Mitgift*. Roman. München 2005 [Erstveröffentlichung: München 2002], S. 270f.) Das kleine Stückchen penisartiger Haut zwischen Anitas Beinen wird zum „Zeichen verbotener Gedanken, die die Zweigeschlechtlichkeit und das Zusammenleben in Mann/Frau-Paaren in Frage stellen“ (ebd., S. 217); „Anita machte alles ambivalent.“ (Ebd. S. 228). Vgl. Stephanie Catani: *Hybride Körper. Zur Dekonstruktion der Geschlechterbinarität* in Ulrike Draesners *Mitgift*. In: Stephanie Catani u. Friedhelm Marx (Hg.): *Familien, Geschlechter, Macht. Beziehungen im Werk Ulrike Draesners*. Göttingen 2008 (= *Poesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur*. Bd. 2), S. 75-93, hier S. 93.

Faszination und Abscheu gleichermaßen. Fast das ganze Emotionspektrum wird angesichts der androgynen Charaktere durchlebt, auch werden alle Emotionen in ihre extremsten Ausprägungen hinein gesteigert; nur ein einziges Gefühl ist nicht möglich: Gleichgültigkeit.

Anita, Lois und Toto ihrerseits stehen den Reaktionen auf ihre Person mitunter indifferent gegenüber, oft jedoch ungläubig, staunend. Sie verstehen nicht, woher diese starke Abstoßung (oder die starke Anziehung) kommt, die sie offensichtlich in anderen hervorrufen. Diese zwingt sie freilich, irgendeine Form des Umgangs damit zu entwickeln; Anita, Lois und Toto lernen, die Ausgrenzung durch andere zu ertragen. Anita überschreitet die Grenze und lebt das andere Extrem: Nach Jahren des unfreiwilligen Frau-Seins wird sie ‚freiwillig‘ zum Mann. Keiner der Pole bietet ihr allerdings einen konstruktiven Zielpunkt,<sup>6</sup> denn Anita ist weder das eine noch das andere, vielmehr eine Existenz des Weder-Noch oder, *au contraire*, des Sowohl-als-Auch. Somit muss ihr Versuch, eine binär-eindeutige sexuelle Identität für sich zu finden, zwangsläufig scheitern, ihre versuchte Selbstbestimmung mündet tragischerweise in der größten Form von Fremdbestimmtheit: im Mord. Toto geht anders mit seiner Umgebung um als Anita. Der von außen erzwungenen Geschlechts-Fixierung (erst als Mann, später als Frau) begegnet er mit Indifferenz, er entwickelt eine Mentalität des „Und weiter.“<sup>7</sup> Toto wird mehrfach – konkret und im übertragenen Sinne – zu Boden geschlagen, er steht auf „[u]nd [läuft] weiter.“<sup>8</sup> Lois entwickelt wieder eine andere Technik, mit den diskriminierenden Reaktionen seiner Umgebung umzugehen. Diese Figur ist die einzige in den untersuchten Romanen, die am Ende so etwas wie eine konstruktive androgyne Identität für sich zu finden scheint. Sein drittes Geschlecht bietet ihm einen dritten Ort, der ihm Ansätze von Heimat und Zuflucht eröffnen kann.<sup>9</sup> Die Interaktion,

<sup>6</sup> Ebd., S. 86f.

<sup>7</sup> So lauten konsequenterweise die meisten Kapitelüberschriften; vgl. Berg: Vielen Dank, S. 19, 36 u. ö..

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Lois nimmt schließlich seinen Standort jenseits normierter Grenzen an. Er ist ein Findling ohne Papiere, in einem Zwischenreich beheimatet: „Ich habe angeblich keine Vergangenheit, nicht so richtig. [...] Oft habe ich mir vorgestellt, meine Mutter in einem Niemandsland, in einem dieser Korridore zwischen zwei Grenzen, wo sie mich

Überlagerung und wechselseitige Auslöschung unterschiedlicher Konzepte von Identität ermöglicht eine neue, andere Form der Identität, die sich gerade in der Dekonstruktion fester, normierter Vorgaben konstruiert.

Diese individuellen Reaktionen der Hermaphroditen bleiben aber nur angedeutet, denn der Leser erhält generell nur wenig Information darüber, was die androgynen Hauptfiguren denken und fühlen. In allen drei Romanen sind die intersexuellen Hauptfiguren blinde Flecken – oder, wie angesprochen, die abwesenden Zentren aller beschriebenen Abläufe. Diese Unbestimmtheit oder Unterkodierung macht die androgynen Protagonisten so inkommensurabel und rätselhaft. Sie erscheinen als weiße Leinwand, auf die die anderen Figuren unterschiedliche Bilder von ihnen zeichnen – was die Protagonisten durch die Überlagerungen dieser Bilder noch schwerer lesbar macht. Generell zeigen alle drei Romane, wie stark jede zwischenmenschliche Beziehung von Projektionen (und Vorurteilen) geprägt ist – ein Thema, das im Motiv des Hermaphroditismus ins Extrem gesteigert wird und auch den Leser zur Reflexion über eigene Projektionen sowie Exklusions- und Integrationsmechanismen provoziert.<sup>10</sup>

So modern diese Ebene der untersuchten Texte ist, sie gründet sich doch auch auf traditionelle Schichten. In der Geschichte der Literatur sind hermaphroditische (und generell androgyn) Figuren häufig ausgegrenzte, große Einzelne. Ihre Einsamkeit und Heimatlosigkeit ist enorm und erhält existentialistische Züge. Es gibt keine Gruppe, der sie dauerhaft angehören können, und keinen Ort, der ihnen eine ungebrochene, fraglose Heimat ist. Toto beispielsweise sucht in allen möglichen *peer groups* Anschluss, aber selbst unter Außenseitern bleibt er Außen-

gebar, damit ich niemandem gehöre“ (Stavarič: *Terminifera*, S. 30). Seine Heimatlosigkeit („ich [...] bin nirgendwo heimisch“ [ebd., S. 115]) und Bindungslosigkeit („Ich erinnere mich nicht, dass ich jemals mit irgendwem befreundet gewesen wäre“ [ebd., S. 60]) werden, neben der ihnen inhärenten Verzweiflung, zu den Garantien einer neuen Freiheit. In Christus-Analogie akzeptiert er seinen „Kreuzweg“ (ebd., S. 110) und wird dadurch (zumindest für sich selbst) zum Erlöser.

<sup>10</sup> Vgl. zu diesem Themenkomplex Draesner: *Mitgift*, S. 264 und 271: „Aloe kam es vor, als sähe sie alles an ihrer Schwester überdeutlich, erkenne jedoch nichts.“ – „Interpretation machte die Welt.“ Vgl. auch Catani: *Hybride Körper*, S. 76.

seiter: „Er wollte nicht allein in einer Ecke sitzen. Er wollte sein wie alle und wusste nicht, dass es eine unsichtbare Mauer gab, die ihn von den anderen trennte.“<sup>11</sup> Eine solche Sonderposition ist Fluch und Segen gleichermaßen. Einerseits gewährt sie Anita, Lois und Toto eine größere Weit- oder sensiblere Detailsicht, sie erkennen ihre Umwelt deutlicher als andere Figuren; hier schließt sich das Leitmotiv des Sehens bzw. des Beobachters an, das mit androgynen Figuren häufig verbunden wird.<sup>12</sup> Andererseits ist ihr Sonderstatus auch Quelle des Leides für die Figuren, die niemals eine dauerhafte, gegenseitige Sympathiebindung aufbauen und zu unüberwindbarer Einsamkeit verdammt sind.

Ähnlich ambivalent wie die anderen Figuren steht, verursacht durch die spezifische Erzählweise der Romane, der Leser den hermaphroditischen Protagonisten gegenüber. Toto, Anita und Lois erscheinen (im besten Sinne) besonders, wertvoll, Anita ist als Model Inbegriff des geltenden Schönheitsideals. Zugleich werden die intersexuellen Figuren als hässlich, abstoßend beschrieben – und das gilt wiederum selbst für die attraktive Anita. Sicherlich sind die meisten dieser Schilderungen aus der Perspektive der anderen Figuren vorgenommen, was neuerlich die Perspektivität und Konstruktivität von zwischenmenschlicher Wahrnehmung reflektiert. In einem in sich widersprüchlichen und zum Teil dezidiert unzuverlässigen Erzählen wirken solche perspektivenabhängigen Beschreibungen der Hauptfiguren auf den Leser verstörend und er wird etliche der Etikettierungen sicherlich kritisch in Zweifel ziehen, dennoch entsteht, im Ganzen betrachtet, auch im Leser ein ambivalenter Eindruck zwischen Faszination und Irritation. Das trifft sich mit traditionsreichen Inszenierungen des Androgynen in Literatur, Bildender Kunst und Film, wo mannweibliche Figuren, insbesondere Hermaphroditen, zum einen oft Ideale der Ganzheitlichkeit und Selbstgenüg-

<sup>11</sup> Berg: *Vielen Dank*, S. 37.

<sup>12</sup> Schon als Neugeborenes scheint Toto über eine unüblich große visuelle Wahrnehmungs- und Erkenntnisweise zu verfügen: „Seltsam allein der Blick des Kindes, fast erwachsen und müde“ (ebd., S. 13), und er wird im Folgenden stets mit dem Leitmotiv des Sehens, Beobachtens verbunden. Die anderen Figuren fühlen sich durch seinen Blick in ihrem innersten Wesen erkannt (vgl. z. B. ebd., S. 228). – Auch Anita wird in Draesners *Mitgift* ein „Röntgenstrahlauge“, die „merkwürdige Gabe, in den Herzen anderer zu fühlen“, zugeschrieben (Draesner: *Mitgift*, S. 99, 191).



samkeit inkarnieren und zum anderen eine autistische, unbarmherzige Isolation symbolisieren oder gar als groteske Kombination heterogener Elemente denunziert werden. Hermaphroditen erscheinen in der Literatur- und Kunstgeschichte dann als utopisches Ideal und/oder als Inbegriff des Monströsen.<sup>13</sup> Die Darstellung von Anita, Lois und Toto fügt sich stimmig in dieses Spektrum topischer Androgyniedarstellungen.

In ihrer Interimsexistenz zwischen den Polen erscheinen Anita, Lois und Toto (auch das eine traditionsreiche Interpretation des Mannweiblichen!) als Substrate oder Radikalisierungen des Menschen an sich, als Konzentration der *conditio humana* – oft durchaus im Sinne eines Ideals, wie es selbst Kasimir, Totos Liebhaber und Mörder, im Hermaphroditen erkennen mag: „Toto war der perfekte Mensch. / Der Prototyp. / So war das Universum geplant gewesen, und dann war irgendetwas schiefgelaufen.“<sup>14</sup>

### Androgynie als Mittel einer sozialkritischen Gesellschaftsdiagnose

In allen untersuchten Romanen wird das Motiv des Hermaphroditismus für eine detaillierte Gesellschaftsdiagnose genutzt, werden doch die Hauptfiguren gerade wegen ihres Zwittertums zu gesellschaftlichen Außenseitern. Ihre intersexuellen Körper lassen sich nicht mit dem kulturell normierten Klassifizierungsraster erfassen; das Provokationspotential der Figuren liegt somit nicht in ihrem individuellen Verhalten begründet, sondern in ihrer körperlichen Inkarnation des Anderen. Die Folge dieser Inkommensurabilität und ungewollten Provokation, nämlich die erlittene Diskriminierung, wird von den Texten kritisiert. Die

<sup>13</sup> Das Motiv des Monsters durchzieht alle drei Romane. So ist Anita in Draesners *Mitgift* für manche das „Monster“ (Draesner: *Mitgift*, S. 163). In Stavaričs Roman *Terminifera* leidet Lois unter der angsterzeugenden und diskriminierenden Fremdzuschreibung der Monstrosität, übernimmt sie jedoch und verwandelt sie sich phasenweise gar konstruktiv an. So sucht er, trotz seiner Angst, Zuflucht in Monster-Imaginationen, die ihm Schutz und Integrationsmöglichkeiten bieten. Eines dieser ‚Monster‘, vor denen Lois sich fürchtet, mit denen er sich aber auch identifiziert, gibt dem Roman den Namen: die „Wanderheuschrecke [...] *Chortoicetes Terminifera*“ (Stavarič: *Terminifera*, S. 17).

<sup>14</sup> Berg: *Vielen Dank*, S. 367.

weiteren Figuren können die intersexuellen Körper von Anita, Lois und Toto nur ‚handhaben‘, wenn sie deren Ambiguität vereindeutigen, sprich: sie (durch Operationen, Hormontherapien oder häufig diskriminierende Bezeichnungen)<sup>15</sup> dem strikt Männlichen oder strikt Weiblichen zugehörig machen. Sogar die engsten Bezugspersonen (Anitas Eltern, Schwester und Ehemann, Totos Mutter etc.) können die Zweigeschlechtlichkeit der Hermaphroditen nicht akzeptieren. Anitas Eltern (vor allem ihre Mutter) geben ihrem Kind einen eindeutig weiblichen Namen, zwingen es zu schmerzvollen geschlechtsangleichenden Operationen und Hormonbehandlungen. Der Text fragt nach den Gründen und findet sie z. B. in der Angst der Mutter, durch die Zweigeschlechtlichkeit der Tochter selbst erneut Außenseiterin zu werden, nachdem sie sich nach Jahren der politisch bedingten Ortlosigkeit endlich zugehörig fühlt.<sup>16</sup> Dafür nimmt sie Anitas Operationen in Kauf, die im Roman mit Gewalt, Folter, Missbrauch analogisiert werden.<sup>17</sup> Obwohl Anita so oberflächlich die soziale Integration erleichtert wird, gründet sich darin doch deren Scheitern in Bezug auf ein selbstbestimmtes, von Geborgenheit und Zugehörigkeit geprägtes Leben. Anita

<sup>15</sup> Vgl. Draesner: Mitgift, S. 105: „Anita wurde [durch Geschlechtsangleichung, AB] ein zurechtoperiertes, eindeutiges Tierchen im Staat der Männer und Frauen, der seligen Zwischengeschlechtlichkeit.“ – Noch die *Lawson Wilkins Pediatric Endocrine Society* (LWPES) und die *European Society for Paediatric Endocrinology* (ESPE) empfahlen im Oktober 2005 in ihrem gemeinsamen *Consensus Statement on management of intersex disorders* (<http://www.eurospe.org/clinical/Docs/ADC.pdf>; Abruf: 21.03.13), die Bezeichnung „Disorders of sex development“ (DSD) für Intersexualität, was meines Erachtens ein verbales Dokument der noch immer herrschenden diskriminierenden Behandlung intersexueller Menschen in Rechtsprechung und Medizin darstellt. So wurden, in Fortführung der Therapie-Methoden des US-Arzttes John Money, lange Zeit (und mitunter sogar bis heute) ab dem frühesten Kindesalter geschlechtszuweisende Operationen an intersexuellen Menschen durchgeführt, die vor allem an körperlicher Praktikabilität, nicht an einer (komplex zu eruiierenden) sexuellen Identität des Betroffenen ausgerichtet sind. Erst neuere Therapieformen (vgl. Milton Diamond, David Reimer) nähern sich dieser Frage etwas sensibler. – Vgl. generell dazu: Dominik Groß, Christiane Neuschaefer-Rube u. Jan Steinmetzer (Hg.): *Transsexualität und Intersexualität. Medizinische, ethische, soziale und juristische Aspekte*. Berlin 2008 (= Schriftenreihe Humandiskurs – Medizinische Herausforderungen in Geschichte und Gegenwart).

<sup>16</sup> Draesner: Mitgift, S. 182.

<sup>17</sup> Ebd., S. 164f. u. ö.

fühlt sich bis zu ihrem gewaltsamen Tod, selbst in Phasen einer scheinbar glücklichen Ehe und Mutterschaft, als Ausgeschlossene. Die Ermordung durch ihren Ehemann ist – zumindest in den Augen ihrer Schwester Aloe, aus deren Perspektive die Tat geschildert wird – mehr als nur eine individuelle, rein persönliche Affekttat, vielmehr konzentrieren sich hier symbolisch die latenten, gewalttätigen gesellschaftlichen Exklusionspraktiken: Die Ermordung des Hermaphroditen resultiert aus „der Angst der Zivilisation vor der Natur, Angst der Männer und Frauen vor einem dritten Geschlecht“.<sup>18</sup>

Dieser gesellschaftliche Zwang, sich wie in einem Prokrustesbett einem binär kodierten *Gender*-System anzupassen, beginnt unmittelbar nach der Geburt der Figuren (und auch, auf einer nicht-literarischen Diskursebene, von intersexuellen Menschen ganz generell). Für die DDR-Behörden muss Totos Geschlecht eindeutig männlich oder eindeutig weiblich sein, Toto wird daher per Erfassungsfragebogen zum Jungen erklärt.<sup>19</sup> Die Mütter müssen ihren Kindern zudem (geschlechtsspezifische) Namen geben. Anita erhält von ihren Eltern einen ausschließlich weiblichen Vornamen, um dadurch ihre nur partielle Femininität zu vereindeutigen und zu verstärken. Auch Lois wird von seiner Umwelt (mit Judith Butler gedacht)<sup>20</sup> durch gewaltsame Sprech-

<sup>18</sup> Ebd., S. 372.

<sup>19</sup> Vgl. Berg: Vielen Dank, S. 18. – Der gesetzliche ‚Zwang‘ zur eindeutigen Geschlechtsklassifikation und zur geschlechtsspezifischen Benennung eines Neugeborenen besteht noch heute in der BRD, was der Deutsche Ethikrat in seiner Stellungnahme vom 23.02.2012 (<http://www.ethikrat.org/dateien/pdf/stellungnahme-intersexualitaet.pdf>; Abruf: 21.03.13) als problematisch einstufte. Dazu wurden mehrere Varianten diskutiert, die z. T. auch intersexuellen-Organisationen nachhaltig begrüßen (beispielsweise der Verein *Intersexuelle Menschen*: <http://www.intersexuelle-menschen.net/>; Abruf: 21.03.13): eine dreistufige juristische Geschlechtsklassifikation, die neben ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ eine dritte Kategorie vorsieht, oder das Aussetzen eindeutiger Geschlechtsfestlegungen nach der Geburt (bzw. deren Verschieben auf einen späteren Zeitpunkt). Die Juristin Angela Kolbe erarbeitete 2012 in ihrer Dissertation, dass geschlechtszuweisende Operationen an Minderjährigen grundgesetzwidrig sind (vgl. hierzu [http://www.koerber-stiftung.de/fileadmin/user\\_upload/wissenschaft/studienpreis/preistraeger/2010/1-DSP2010-Kolbe.pdf](http://www.koerber-stiftung.de/fileadmin/user_upload/wissenschaft/studienpreis/preistraeger/2010/1-DSP2010-Kolbe.pdf); Abruf: 21.03.13).

<sup>20</sup> Jede Benennung eines anderen komponiert und dekomponiert, mit Judith Butler argumentiert, dessen Identität gleichermaßen, mehr noch: Jede Namensgebung, beispielsweise die Benennung eines Kindes, oder generell Anrufung eines anderen, kann

akte schmerzhaft in ein binäres Raster gepresst: Zu Beginn ist Lois das ‚Kind‘ und steht somit dezidiert außerhalb einer Mann-Frau-Klassifizierung. Zeigt Lois selbst männliche wie weibliche Identitäten („Ich erinnere mich, ein kleines Mädchen in einem Heim, das wollte ein Junge sein, gemein gemein“), ist er für die Erzieher und die anderen Kinder im Heim eindeutig der ‚Junge‘: „*Bald wirst du dich eingewöhnen, Junge*. Für gewöhnlich dauert das angeblich eine Woche. Wer es dann noch nicht kapiert, dem ist nicht zu helfen. Insgeheim habe ich mich darauf eingestellt, dass es länger dauert“.<sup>21</sup> Lois’ Eingewöhnung – im Positiven: als erlebte Zugehörigkeit, im Negativen: als Aufgeben der eigenen Identitätsentwürfe zugunsten sozialer Vorgaben – scheidet grundlegend.

Anhand von Totos, Anitas und Lois’ intersexuellen Körpern arbeiten die drei untersuchten Texte die kulturell bzw. gesellschaftlich bedingte Konstruktivität und damit Relativität von *Gender*-Kategorien heraus, wobei binäre Kategorien nicht ausreichen, um ein breites Spektrum individueller geschlechtlicher Ausprägungen ‚erfassen‘ zu können. Vielmehr zeigen die Romane jede bipolare Normierung von Geschlecht als Zwangssystem, das den Figuren ein selbstbestimmtes, ganzheitliches Leben erschwert. Dieses Zwangssystem wirkt nicht ‚nur‘ in politisch-gesellschaftlichen Diskursen, sondern bestimmt das alltägliche, privat-intime Leben in Bezug auf Familie, Partnerschaft und individuelles Bewusstsein.

als eine „verletzende Handlung“, jeder Name als ein Archiv traumatischer Festschreibung aufgefasst werden. Brisanterweise gehen mit der Benennung zudem die Festschreibungen geschlechtlicher Identitätskonstruktionen einher, die für Butler als *gender* stets kulturell konstruiert sind. In diesem Sinne wirkt eine geschlechtsvereindeutigende Benennung auf die hermaphroditischen Hauptfiguren der untersuchten Romane als massive Schädigung. Zitat: Judith Butler: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Aus dem Englischen von Kathrina Menke und Markus Krist. Berlin 1998, S. 47 (dort kursiv). – Einer der hier besprochenen Romane (Draesners *Mitgift*) greift übrigens den feministisch-kulturtheoretischen Diskurs um Hermaphroditismus auf, nennt beispielsweise Foucault, Serres (*Der Hermaphrodit*), Judith Butler etc. explizit – und verwirft selbstironisch diese Theorien angesichts der Alltags-Realität intersexueller Menschen und ihrer gesellschaftlichen Probleme. Vgl. Draesner: *Mitgift*, S. 242, 359 u. ö.

<sup>21</sup> Zitate: Stavarič: *Terminifera*, S. 5, 81, 6.

Im Gegenzug dazu zeigen die drei Romane andere, nicht gesellschaftlich sanktionierte Formen geschlechtlicher Identität. Obwohl Toto und Anita durch Diskriminierung, erzwungene geschlechtsangleichende Operationen und schließlich durch ihre Ermordung in ihrer hermaphroditischen Ganzheitlichkeit durch Gewaltakte zerstört werden, etablieren sie dennoch für Momente ein Ideal von Freiheit und Totalität<sup>22</sup> – und sie entlarven den körperlich-geistigen Normierungszwang als irrwitzig:

Toto [...] wusste nur, dass er Nichts war und sich gut fühlte. Er verstand nicht, wozu eine klare [Geschlechts-]Zuordnung dienen soll, wenn doch keiner weiß, wie man ein Leben erfreulich verbringt, wenn doch ein Krieg zwischen Männern und Frauen herrscht und keiner einem sagen kann, was genau eine Frau und ein Mann sind und wozu es eine Klarheit benötigt in einem Dasein, das nach achtzig Jahren in völliger Unklarheit zu Ende gehen wird. Warum muss alles seine Ordnung haben, wenn doch nichts in einer Ordnung befindlich ist in diesem Universum.<sup>23</sup>

Diese Position findet sich zwar in unterschiedlicher Rhetorik, aber inhaltlich analog in allen drei Romanen. Ulrike Draesner entwirft darüber hinaus andernorts, in ihren Poetikvorlesungen, die Idee, binäre Geschlechtsklassifikationen durch eine flexible Skala unterschiedlicher mannweiblicher Zwischenstufen zu ersetzen, „die behelfsweise 400 Formen zwischen männlich und weiblich unterscheidet“, um damit jeden einzelnen Menschen „hormonell, genetisch, familiär, psychisch und seelisch“ als individuelle androgyne „Mischung“ zu begreifen.<sup>24</sup>

Neben diesem geschlechtstheoretischen Kontext wird das Androgynie-Motiv noch mit weiteren gesellschaftsdiagnostischen Aspekten verbunden. Mehrere andere Figuren fühlen sich von den Hermaphroditen Anita, Toto und Lois erotisch angezogen, ja sprechen ihnen großen Sex-Appel zu. Lukas, Aloes Freund und damit sozusagen der ‚Schwager‘ von Anita, nutzt pornographische Fotos von Hermaphroditen bzw. von

<sup>22</sup> „Durch Anita schien ein unheimliches Versprechen menschlicher Ganzheit hindurch“ (Draesner: *Mitgift*, S. 229).

<sup>23</sup> Berg: *Vielen Dank*, S. 237.

<sup>24</sup> Ulrike Draesner: *Zauber im Zoo. Vier Reden von Herkunft und Literatur*. Göttingen 2007, S. 42. Ich verdanke diesen Hinweis Stephanie Catani, vgl. Catani: *Hybride Körper*, S. 81.

Frauen mit künstlichem Penis zur sexuellen Stimulation.<sup>25</sup> Auch Aloe, die magersüchtig ist, erregt ihn in manchen Phasen großer Magerkeit besonders, was an ihrem durch das Hungern androgyn gewordenen Körper liegt. Für Lukas sind gerade die sexuell überkodierten<sup>26</sup> oder, im Gegenteil, möglichst asexuellen Inszenierungen des mannweiblichen Körpers interessant, weil Lukas vor allem durch die Steigerung sexueller Reize ins Extrem Lust empfinden kann. Den Grund der starken sexuellen Faszination für das Androgyne, wie sie Lukas in Draesners *Mitgift* oder auch Kasimir in Bergs *Vielen Dank für das Leben* zeigen, finden die Romane in dem spezifischen Typus, dem beide Figuren angehören und der in den Texten als repräsentativ für westliche Industrienationen der Gegenwart geschildert wird: Lukas und Kasimir sind beruflich sehr erfolgreich, Teil der Yuppie- und Single-Kultur; auch wenn sie immer wieder phasenweise Partnerschaften eingehen (Lukas führt mit Aloe gar eine längere Beziehung), kann man sie aufgrund ihrer innerlichen Isolation im übertragenen Sinne durchaus als ‚alleinstehend‘ bezeichnen. Lukas schildert sich und Aloe selbstironisch – und durchaus charakteristisch für die Gegenwart – als „TINS“ („Two incomes, [...] no sex“).<sup>27</sup> „TINS“ wie Lukas und Aloe leben in einer hypersexualisierten Welt, die zur sexuellen Stimulation den erotischen Tabubruch oder eine Reizsteigerung ins Extrem benötigt; zugleich ist diese Sphäre der sexuellen Überfülle eine der sexuellen Leere oder, anders gesagt, der geschlechtlichen Neutralität: Lukas’ und Aloes Generation ist die der „Neutrale[n] Neutren“, in der alles neutral und clean ist; andere Figuren suchen den „Fluchtweg in die permanente Sexlosigkeit“.<sup>28</sup> Verweise auf die prinzi-

<sup>25</sup> Draesner: *Mitgift*, S. 81, 235.

<sup>26</sup> Vgl. dazu ebd., S. 233f.: Die sexuell „[ü]berkodierte[e]“ Inszenierung des Zwitterkörpers auf einer „Hermaphroditen-Pornosite“ gilt der für die Gegenwart typischen „Körperindustrie“ als ideal verfügbares Objekt: „[D]a lag er, frei zeigbar: der zu extremer Medialität gesteigerte Mensch“.

<sup>27</sup> Ebd., S. 85.

<sup>28</sup> Ebd., S. 82f., 306.

pielle Androgynität der gegenwärtigen Alltagskultur<sup>29</sup> verdichten solche Befunde im Roman durchaus zur Zeitdiagnose.

Neben Lukas ist auch seine Freundin Aloe, die an Anorexie leidet, als repräsentativ für die Tendenz zur Geschlechtsneutralität mancher Gegenwarts-Diskurse gezeichnet. Draesners Roman erläutert provokativ, dass Aloes androgyn-abgemagerter Körper geradezu perfekt das Zentrum des gängigen Schönheitsideals trifft. Als Aloe eine Klinik aufsucht, die auf die Therapie von Essstörungen, insbesondere Magersucht, spezialisiert ist, erkennt sie: „Aloe war hier ja nicht die einzige. Viele übten Neutrum sein.“<sup>30</sup>

Das Motiv der Androgynie ist somit in den untersuchten Romanen ein wichtiger gesellschaftsdiagnostischer Faktor. Die sexuelle Attraktivität und die tiefe Einsamkeit, die Hermaphroditen seit Jahrhunderten in der Kunst zugeschrieben wird, wird in Bergs, Draesners und Stavaričs Romanen aktualisiert und als Mittel der Analyse von kulturellen Ordnungssystemen in zeitgenössischen westlichen Industrienationen genutzt. Die Ganzheitlichkeit und Selbstgenügsamkeit, die androgyne Figuren topisch verkörpern, schlägt in einem solchen gesellschaftlich-kulturellen Rahmen in Isolation, Singletum, Übersättigung und geschlechtliche Neutralität um.

Sibylle Bergs Roman verbindet noch einen weiteren gesellschaftsdiagnostischen, politischen Aspekt mit dem Androgynie-Motiv. Toto überschreitet die Grenze zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, Toto überschreitet aber zugleich die Grenze zwischen Ost- und Westdeutschland. Er wird in der DDR geboren, flieht später in die BRD und erlebt dort die deutsch-deutsche Wiedervereinigung mit, mehr noch: der Roman ermöglicht dem Leser augenzwinkernd einen Blick in eine mögliche deutsche Zukunft, da er Totos Geschichte bis ins Jahr 2030 hinein weitererzählt. Toto ist beständig auf der Wanderschaft, es ist ihm unmöglich, irgendwo (im Sinne einer stabilen Verortung) anzukommen. In den mäandernden Bewegungen dieser Figur im dritten Raum zwi-

<sup>29</sup> Vgl. dazu – in dem eingangs skizzierten Sinn – Hinweise auf die Androgynität von Madonnas Armmuskulatur, aktuellen Parfum-Serien oder anderen Phänomenen der Alltagskultur: ebd., S. 263, 335, 339 u. ö.

<sup>30</sup> Ebd., S. 151; vgl. ebd., S. 153f.

schen den Geschlechtern und zwischen Ost- und West-Deutschland bzw. in der Nach-Wendezeit spiegeln sich mehrere politische Systeme der neueren deutschen Geschichte. Wo liegen ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten? Welche politische, geographische, gesellschaftliche, zwischenmenschliche Sphäre könnte einer Figur wie Toto, dem ewigen Grenzgänger, überhaupt Beheimatung bieten? Selbst in einem wiedervereinigten Deutschland, einer vergangenen, gegenwärtigen und künftigen BRD findet Toto keinen Ort für sich; der Hermaphrodit bleibt – einem modernen, grotesken Odysseus gleich – entwurzelt.

Lois ergeht es in Michael Stavaričs Roman ähnlich. Obwohl der Text nicht unbedingt eine interkulturelle Thematik in den Fokus nimmt, legen die Biographie des Autors und insbesondere Lois' beständige räumliche Bewegung und Suche nach einem konstruktiven Ort für sich das Thema einer interkulturellen Zwischen- oder Doppelsexistenz nahe. Wie Toto überschreitet auch Lois mehrere Grenzen: zwischen den körperlichen und den gesellschaftlich-normierten Geschlechtern (im Sinne von *sex* und *gender*), zwischen unterschiedlichen Lebensräumen und kulturellen Diskursen. Sein Zwischenstatus des Hermaphroditen und des ‚Bi-Kulturellen‘ beinhaltet beides: einerseits schmerzhaft erlittene Beschneidung und Ausgrenzung, andererseits lustvoll erlebte Befreiung und einen einzigartigen, aus der Masse herausgehobenen Standpunkt.

### Androgynie und Kunst

Dieser isolierte, aber kostbare und exklusive Standpunkt des Androgynen wird häufig geradezu topisch mit der Kunst verbunden, sei es, dass die androgynen Charaktere in vielen Texten Künstler sind, sei es, dass in manchen theoretischen Äußerungen die Kunst als androgynes Phänomen bezeichnet wird. So nutzen beispielsweise Thomas Mann, Stefan George, Else Lasker-Schüler und andere Autorinnen und Autoren des Fin de Siècle Inszenierungen des Mannweiblichen, um ihr eigenes Künstlertum und Kunstverständnis zu beschreiben. Für Thomas Mann steht der Künstler in androgyner Weise zwischen und über den Polen (Mann / Frau, Geist / Körper, Geist / Leben, Künstlertum / Bürgertum). Die Kunst bildet den Schnittbereich von Vergangenheit, Gegenwart und



Zukunft, von mythischem und modernem Erzählen – und mag darin androgyn-analog sein.

Sybille Bergs Roman stellt mit dem Hermaphroditen Toto zugleich einen Künstler ins Zentrum, mehr noch: Die einzige Sphäre, in der Toto wenigstens ephemeral so etwas wie Glück, feste Identitätswürfe und eine geistige Verortung erfahren kann, ist die Kunst. Toto ist kein produzierender, aber ein reproduzierender Künstler: Er liest und singt mit Hingabe.<sup>31</sup> Totos Gesang löst wiederum ambivalente Gefühle bei den Zuhörern aus, die davon einerseits bis ins Innerste bewegt, andererseits stark abgestoßen sind. Toto erzeugt das ganze Spektrum möglicher künstlerischer Rezeptionsweisen, und zwar in einer ins Extrem gesteigerten Form, ja er verkörpert die agonalen Pole künstlerischer Praxis an sich: Schönheit und Hässlichkeit, Harmonie und Disharmonie, Identifikation und Provokation des Rezipienten.

In dieser Verbindung von Künstlertum und Androgynie aktualisiert die Figur Toto einen literarischen Topos. Ähnliches gilt für weitere Motive, die in den untersuchten Romanen mit Androgynie verbunden werden. Hier seien einige Beispiele aus Ulrike Draesners *Mitgift* angeführt: der Mond,<sup>32</sup> Motive der Grenzüberschreitung oder hybriden Kombination von Heterogenem (bis hin zu grotesken Mutationen zwischen Mensch und Pflanze, Tier oder Maschine)<sup>33</sup> wie Meerjungfrau oder Amphibie, mythische oder biblische Motive (Hermaphroditus, Adam vor dem Sündenfall<sup>34</sup> etc.), Zitate aus Kunstwerken mit androgyner Thematik (beispielsweise Bildzitate aus Epochen, in denen androgyn Motive kulminiert: androgyn Renaissance-Madonnen u. ä.).<sup>35</sup>

Das berührt eine ästhetische Grundfrage, auf die im Folgenden weitere Antworten gegeben werden sollen: Wie erzählt man Androgynie? Strukturell fallen in vielen Texten mit androgyner Motive trianguläre Strukturen auf; es geht um „eine Idee zur Bewegung dreier Körper

<sup>31</sup> Berg: Vielen Dank, S. 61 u. ö.; Toto hat gar das absolute Gehör (ebd., S. 92).

<sup>32</sup> Vgl. z. B. Draesner: *Mitgift*, S. 48.

<sup>33</sup> Vgl. beispielsweise ebd., S. 89: Er wird als „ein Mischwesen aus Vogel und Mann“ bezeichnet.

<sup>34</sup> Ebd., S. 139, 217.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 69, 97 u. ö.

umeinander“, um „etwas Drittes“. <sup>36</sup> In Draesners Roman leben beispielsweise fast alle Figuren in Dreiecksbeziehungen: Anita steht zwischen ihrer Schwester Aloe und Aloes Partner Lukas, Anitas Mutter Ingrid wechselt zwischen ihrem Ehemann und einem Geliebten hin und her, Lukas betrügt seine Freundin Aloe mit anderen Frauen etc.

Stilistisch steht jeder Erzähler bzw. Autor vor einem Problem, das auch die Verfasserin dieses Beitrags plagte: Genau so wie die meisten Romanfiguren die selbstbestimmte Persönlichkeit der Hermaphroditen intolerabel verletzen, indem sie Anita, Toto und Lois geschlechtsspezifische Namen geben, sie als Mann oder Frau bezeichnen oder mit diskriminierenden Äußerungen versehen, muss auch der Erzähler die androgyne Ganzheitlichkeit brutal beschneiden: Wie benennt er die Hermaphroditen, wie spricht er von ihnen? Die drei analysierten Romane stellen sich dieser Schwierigkeit auf unterschiedliche Weise.

Bergs Erzähler schaltet analog zu Totos Entwicklung grammatikalisch um: Als Toto unmittelbar nach der Geburt als Junge klassifiziert wird, benutzt der Erzähler für Toto das männliche Personalpronomen ‚er‘; als Totos Körper später operativ verweiblicht wird, ist von ‚sie‘ bzw. ‚ihr‘ die Rede. Dieser Wechsel von Personalpronomina unterstreicht die (pragmatische wie ethische!) Unmöglichkeit, Totos Körper in ein strikt binäres Geschlechterschema einzuordnen, und löst im Leser Irritation aus.

In Draesners Roman wird durchgehend das weibliche Personalpronomen verwendet, wenn von Anita die Rede ist, selbst in der Phase, in der sich eine Geschlechtsumwandlung zum Mann anbahnt. Erneut ist der Leser wohl irritiert, ja erhält vielleicht sogar Impulse, über geschlechtsbezogene Unterdrückungsmechanismen kritisch nachzudenken. Der Roman folgt mit seiner konsequenten grammatikalischen Verdeutigung Anitas zur Frau (‚sie‘) seiner dominanten Perspektive, die auf der Reaktion der Familie auf Anitas Hermaphroditismus beruht. Wenn Eltern ihr Kind zu schmerzhaften geschlechtsangleichenden Operationen bewegen, um aus dem Zwitter ein Mädchen zu machen, ist es nur konsequent, dass auch der Text, der hauptsächlich der Perspektive

<sup>36</sup> Ebd., S. 38, 66.

der Familienangehörigen folgt, Anita durchgehend als weiblich behandelt.

Anita selbst kommt im Roman selten zu Wort, sie wird bis auf wenige Sätze ausnahmslos von anderen Figuren bzw. aus deren Perspektive geschildert. Im Gegensatz zu weiteren Gegenwartsromanen wie beispielsweise Jeffrey Eugenides' *Middlesex*, in dem der Hermaphrodit selbst seine Geschichte erzählt, enthält Draesners Roman keine einzige längere Passage, die uns die Innensicht Anitas kundtäte. Diese Figur bleibt ein blinder Fleck und muss in starkem Maß interpretiert werden<sup>37</sup> – von anderen Figuren, aber insbesondere auch vom Leser. Neuerlich wird daran die prinzipielle Perspektivität und Konstruktivität von Geschlechtskonzeptionen sowie Welterkenntnis deutlich; alles Wissen über Anitas hermaphroditische Persönlichkeit ist Interpretation, Spekulation, hypothetisches Konstrukt.

Stavaričs *Terminifera* ist in Hinsicht auf die formale Gestaltung der komplexeste der drei Romane. Lois' ‚Geschichte‘ wird von einem Ich-Erzähler präsentiert, dessen Geschlecht, im Personalpronomen der ersten Person Singular (‚ich‘), grammatikalisch nicht eindeutig bestimmt ist. Die *Gender*-Klassifizierung, ob Lois als männlich oder weiblich markiert wird, geschieht vor allem durch die eingeschobenen Fremd-Zitate, die, als Äußerungen Dritter, durch Kursivdruck von Lois' eigenen Aussagen abgehoben werden. Diese Bemerkungen der anderen widersprechen sich in Bezug auf Lois' Geschlecht („Bald wirst du dich eingewöhnen, Junge“, „Du bist ein kluges Mädchen“, „Mädchen, du musst fortan ganz auf deine Titten setzen“, „Junge, siehst du aber beschissen aus“),<sup>38</sup> was eine Verunsicherung des Lesers nach sich zieht: Ist Lois männlich oder weiblich? Wer spricht hier konkret? Ist den Aussagen zu trauen bzw. welcher der Sprecher sagt ‚die Wahrheit‘? Ja, was heißt überhaupt ‚Wahrheit‘ in Bezug auf geschlechtliche Identität? Zerstören scheinbar eindeutige Zu-

<sup>37</sup> Catani: *Hybride Körper*, S. 75.

<sup>38</sup> Stavarič: *Terminifera*, S. 6, 26, 51. – Diese Fluktuation betrifft nicht nur Lois, sondern auch dessen einzige ‚Bezugsperson‘ Sammy, von dem der Leser nicht genau weiß, ob Sammy ein Mensch oder ein Hund, zudem männlich oder weiblich ist. Sammy wird manchmal als Frau (ebd., S. 73, 85), zumeist als Hund, mitunter auch als beides (ebd., S. 144) beschrieben; mal verfügt „er“ über einen „Pimmel“ (ebd., S. 52), mal klemmt „sie“ „ihren Kopf zwischen die Hinterbeine“ (ebd., S. 80).

schreibungen Dritter nicht vielmehr Lois' Identität, die zwischen den Polen des Männlichen und Weiblichen changiert, ohne dort klar fixiert werden zu können? Die Aussagen Dritter stellen, mit Judith Butler argumentiert, eine schmerzvolle Beschneidung von Lois' Identität durch Sprechakte dar, die einer Gewalt-Tat analog sind. Lois übernimmt gar diese Fremd-Zuschreibungen, wenn er sich selbst einmal als Mann, einmal als Frau attribuiert („Ein Mädchen wie ich“, „einem Mann wie mir“).<sup>39</sup>

Den ganzen Roman durchziehen solche widersprüchlichen Selbst- und Fremdzuschreibungen, auch kombiniert er unterschiedliche Textsorten: Lois' Selbstaussagen, die zitierten und durch Kursivdruck markierten Fremdaussagen anderer, zudem (wohl tatsächlich existierende, dann aber zum Teil auch vollkommen fiktive) ‚Zitate‘ aus Lexika, die die Grenze zwischen *fact* und *fiction* überschreiten und an der hybriden Mischung unterschiedlicher Textsorten mitwirken, die *Terminifera* formal auszeichnet. Unterstützt wird dies dadurch, dass die ganze Erzählung narrativ zwischen den Gegensätzen von Wachen und Träumen bzw. psychologischem Normbereich und ‚Paranoia‘ angelegt ist.<sup>40</sup>

Mit dieser Kombination unterschiedlicher Textsorten und sich widersprechender Erzähl-Stimmen ist eine andere formale Besonderheit von Draesners, Bergs und Stavaričs Romanen verwandt: die grenzüberschreitende Verbindung der Künste, eine innovative Interart-Ästhetik. Aloe in Draesners Roman ist Fotografin und studiert Kunstgeschichte, auch vergleicht sie ihre Schwester Anita mehrmals mit Gemälden und Skulpturen, zumeist mit androgynem Sujet. Toto in Bergs Erzählung ist Sänger, Lois in Stavaričs Roman interessiert sich für Filme und Comics, die narrativ in den Text integriert werden. Alle drei Romane reißen daher die Trennwand zwischen den Künsten nieder und führen diese (neben inhaltlichen Aspekten wie Malerei, Musik, Film als Themen) auch

<sup>39</sup> Ebd., S. 57, 59.

<sup>40</sup> Ebd., S. 14. So durchziehen die Leitmotive Wachen, Aufwachen, Einschlafen, Traum den Text, Lois wird häufig im Grenzbewusstsein des Aufwachens (ebd., S. 17f.) oder Einschlafens gezeigt. Diese Verbindung von Traum- und Wachbewusstsein wird auch auf medientheoretisch interessante Weise in der Einbindung von Fernsehbildern (ebd., S. 8f.) oder Comicfiguren (ebd., S. 60) variiert.

rhetorisch durch Stilmittel wie Metapher, Synästhesie, Onomatopoesie, Bild- und Filmzitat, Katachrese, Paradoxon etc. zusammen.

Analog zum inhaltlichen Thema Intersexualität überschreitet daher die Form der Texte ebenfalls Grenzen und versucht eine gleichsam ‚androgyn‘ Ästhetik, eine Erzählweise des Unbestimmten, Ambiguen und Hybriden zu etablieren. Erneut zeigt sich darin die bereits festgestellte Analogie von Androgynie und Kunst.

Um die Ergebnisse dieser Untersuchung nochmals zu summieren: Hermaphroditismus ist seit der Antike ein gängiges Motiv der Literatur und bildenden Kunst, es häuft sich jedoch in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur in auffallender Weise. Seine charakteristischen Kennzeichen und narrativen Funktionen führen hier topische Aspekte künstlerischer Androgynie-Darstellungen weiter und aktualisieren diese in Bezug auf die Besonderheiten unserer gegenwärtigen Gesellschaft und Kunst. Die Zwitter-Figuren heutiger Romane stehen dabei in einer langen Traditionsreihe androgyner Figuren: Einerseits verkörpern sie Ideale der Ganzheitlichkeit, Totalität, Selbstgenügsamkeit und Schönheit, andererseits autistische Isolation, das Groteske und Monströse. Diese janusgesichtige Doppelcodierung erzeugt auch (bei den anderen Figuren wie beim Leser) eine ambivalente Wirkung zwischen Faszination und Irritation. Insbesondere das Motiv der Intersexualität wirkt hierbei als Provokation auf die den Hermaphroditen umgebenden Figuren, unterläuft dieser doch allein durch seine körperliche Präsenz binär kodierte Wissens- und Geschlechterordnungen, die die gesellschaftlichen Hierarchien stabilisieren sollen und in den Texten als Strukturen der Gewalt und Macht entlarvt werden. Die Folge für die intersexuellen Protagonisten ist (intolerable!) Diskriminierung und Exklusion. Die Romane reflektieren darüber hinaus die Perspektivität und Konstruktivität von binären Geschlechtsklassifikationen sowie von Erkenntnis und Wissen.

Diese These betrifft, zusätzlich zu geschlechts- und erkenntnistheoretischen Implikationen, auch eine größer angelegte Gesellschaftsdiagnose: Ohne androgynen Lebensentwürfen (beispielsweise inter- und transsexueller Menschen) in wünschenswertem Umfang eine freiheitlich-selbstbestimmte Existenz zu ermöglichen, weisen doch paradoxerweise westliche Industrienationen unserer Gegenwart auf mehreren Ebenen eine gewisse Tendenz zur Androgynität auf. Die hier untersuch-

ten Romane beschreiben diese kulturell-gesellschaftliche Androgynität kritisch vor allem als Maschinerie, die beständig isolierte Neutren produziert, welche in einer übersexualisierten Atmosphäre leben und darauf mit Asexualität (oder einer ebenfalls im Grunde asexuelle Hypersexualität) reagieren. Nur im Tabubruch entsteht zum Teil überhaupt sexuelle Lust. Darüber hinaus nutzen manche Gegenwartstexte, beispielsweise Sibylle Bergs *Vielen Dank für das Leben*, das Motiv des Zwitters, um die deutsch-deutsche Teilung und Wiedervereinigung oder die osteuropäische Wende<sup>41</sup> zu reflektieren.

Androgynie ist zudem ein traditionsreiches Symbol für die Kunst und wird auch in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur so eingesetzt. Das Motiv der Intersexualität ist daher mit poetologischen, kunsttheoretischen Fragestellungen verbunden, die in der Form der Texte ihren Niederschlag finden. Die narrativ-stilistische Ausgestaltung der Romane etabliert in ihrer grenzüberschreitenden Hybridität aus unterschiedlichen Textsorten und Kunstformen eine spezifische Äußerungsform, die man eine ‚androgyne‘ Ästhetik nennen könnte.

<sup>41</sup> Vgl. dazu beispielsweise das auch europatheoretisch aufgeladene Androgynie-Motiv im Werk der Autorin Libuše Moníková. Vgl. Andrea Bartl: Grenzgängerinnen. Androgynie in ausgewählten Werken Libuše Moníkovás. In: Patricia Broser / Dana Pfeiferová (Hg.): *Hinter der Fassade: Libuše Moníková. Beiträge der internationalen germanistischen Tagung České Budějovice – Budweis 2003*. Wien 2005, S. 30-52.



CHRISTOPHER SCHLIEPHAKE  
(Augsburg)

**Textualität und ‚Vergangenheitsbewirtschaftung‘:  
Überlegungen zum kulturwissenschaftlichen Erinnerungsparadigma  
anhand von Iris Hanikas *Das Eigentliche***

„Die Etikette des Gedenkens ist in Deutschland stets heikel“,<sup>1</sup> schrieb die amerikanische Journalistin Jane Kramer, als sie fünfzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs durch Deutschland reiste, das von der Wiedervereinigung ebenso geprägt war wie von dem Bemühen, den neu entstandenen Staat im Herzen Europas geschichtlich zu begründen, ihm eine Rolle zuzuweisen, die ihm erlauben würde, die eigene Vergangenheit anzunehmen, ohne sich von ihr vereinnahmen zu lassen. Kollektive Erinnerung erscheint in Kramers Bericht als kulturelles Kräftefeld, das einerseits über Objektivationen Gestalt erhält, andererseits aber quasi durch diese gebannt werden soll, um nicht das neue Selbstverständnis zu gefährden.<sup>2</sup>

So wird Gedenken nicht nur staatlich gestiftet, sondern überhaupt erst politisch geschaffen, was mit einem anderen Aspekt verbunden war, den Kramer folgendermaßen fasste, als sie über Berlin schrieb, wo die Bombentrichter auf dem Potsdamer Platz noch nicht mit postmoderner Architektur überbaut waren: „Nun hat auf einmal in der psychologischen Archäologie der Stadt, die erneut die deutsche Hauptstadt ist, die Vergangenheit die Mauer ersetzt, und niemand weiß wirklich, wo er die Vergangenheit hintun oder wie er sie ansprechen oder was er mit so viel Erinnerung anfangen soll, während die Leute, die sich erinnern, sterben.“<sup>3</sup> Dieses Zitat fasst wie in einem Brennglas jene wesentlichen Aspekte zusammen, die die bundesdeutsche Erinnerungskultur seit etwa zwei Jahrzehnten prägen: Es geht um eine Bewahrung und Erinnerung

<sup>1</sup> Jane Kramer: *Unter Deutschen. Briefe aus einem kleinen Land in Europa*. Berlin 1996, S. 9.

<sup>2</sup> Vgl. ebd., S. 8-9.

<sup>3</sup> Ebd., S. 17.



der Vergangenheit – das meint in diesem Zusammenhang nicht nur, aber vor allem die NS-Zeit – über den Tod der Erlebnisgeneration und die zeitgeschichtlichen Umbrüche hinweg. Es geht um das Problem, wie angesichts des sogenannten „Memory-Booms“<sup>4</sup> seit den späten 70ern mit der gesammelten Masse der Erinnerungen und Überreste umgegangen werden soll, wie Sinnzuschreibungen vorgenommen werden sollen, ohne über die Brüche und Differenzerfahrungen der Vergangenheit hinwegzugehen.

Dies sind nicht nur gesellschaftspolitische Fragen von großer Brisanz und ungebrochener Aktualität, sondern auch Themenfelder, die die kulturwissenschaftliche Forschung seit mehr als zwei Jahrzehnten prägen. Sie „entdeckte neben einer Geschichte, die geschieht, auch eine Geschichte, derer man gedenkt.“<sup>5</sup> Im Folgenden wird dieses ‚Erinnerungs-/Gedächtnisparadigma‘ der kulturhistorischen Forschung in seinen Grundzügen vorgestellt werden, wobei gezeigt werden soll, dass nicht nur die Kategorie der ‚Textualität‘ ein konstitutiver Bestandteil dieses Theoriefeldes ist, sondern dass es im *cultural turn* seinen eigentlichen Ursprung hat. Dementsprechend sollen einige wesentliche Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Geschichtswissenschaft aufgezeigt werden. In einem zweiten Schritt sollen einige Aspekte der ‚Erinnerungskultur‘ beispielhaft anhand von Iris Hanikas Roman *Das Eigentliche* reflektiert werden, der als eine Art erinnerungskulturelles Metanarrativ und literarische Gedächtnisreflexion verstanden werden kann. Kollektives Gedenken wird dabei als ein Aspekt der Kultur aufgefasst, an dessen Konstitution kulturelle, normative, aber auch imaginative, entpragmatisierte Texte in hohem Grade beteiligt sind, wobei die Literatur dieses Textspektrum nicht nur abbilden, sondern zugleich auch kritisch reflektieren kann.

<sup>4</sup> ‚Memory Boom‘ meint das seit einigen Jahrzehnten anhaltende Interesse an der Geschichte und ihrer Repräsentation im öffentlichen Raum sowie den inflationären Gebrauch von Begriffen wie ‚kulturelle Erinnerung‘ oder ‚kulturelles Gedächtnis‘ im öffentlichen Diskurs. Siehe dazu etwa Christoph Cornelißen: Was heißt Erinnerungskultur? In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 54 (2003), S. 548-563, hier S. 548.

<sup>5</sup> Klaus Große-Kracht: *Gedächtnis und Geschichte*. Maurice Halbwachs – Pierre Nora. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 47 (1996), S. 21-31, hier S. 21.

## Das Erinnerungs-/Gedächtnisparadigma als Teil einer kulturwissenschaftlichen Geschichtswissenschaft

Zur selben Zeit, als im Zuge der deutschen Wiedervereinigung gesellschaftspolitische Debatten um das kollektive Gedenken geführt wurden, vollzog sich in den Geschichtswissenschaften der sogenannte *cultural turn*. Doch anstatt die Nachfrage nach historischem Orientierungswissen und geschichtlich begründeten Identitätsmodellen zu bedienen, führte er in der Fachwissenschaft zu einem kritischen Ausloten der eigenen disziplinären Erkenntnisgrenzen sowie zur einer Abkehr von am Positivismus geschulten Erklärungsmustern und makrogeschichtlichen, von anonymen Triebkräften und überzeitlichen Strukturen bestimmten Entwicklungsmodellen. Mit dem *cultural turn* verband sich dementsprechend zweierlei: Erstens eine Öffnung des Faches hin auf inter- bzw. transdisziplinäre Ansätze und zweitens eine neue Sensibilität für den eigenen Platz, die eigene Rolle im spannungsreichen Zeitgeschehen.<sup>6</sup>

Anknüpfend an Ethnologie und Kulturanthropologie hielt ein semiotischer Kulturbegriff Einzug in die Geschichtswissenschaft, der ‚Kultur‘ selbst als Analysekatgorie stark machte und als jene Dimension betrachtete, in der sich Gesellschaften jenseits der ereignisgeschichtlichen Handlungsebene selbst beobachten und ihre jeweilige Wirklichkeit symbolisch und sprachlich deuten.<sup>7</sup> Verbunden damit war ein zweiter Aspekt: Denn die Akzentverschiebung von Gesellschaft auf Kultur eröffnete die Möglichkeit, die unhintergehbare Einsicht in die Sprachgebundenheit eines jeden historischen Zugriffs als heuristisches Instrument in die eigene Methodik zu integrieren. Nicht im Abwehrkampf gegen radikal-dekonstruktivistische Auswüchse des *linguistic turn*, die jedem historischen Erkenntnisinteresse diametral entgegenstehen und in ihrer engen Textbezogenheit letztlich nur auf sich selbst verweisen,<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Vgl. Ute Daniel: Kompendium Kulturgeschichte. Frankfurt/M. 2001, S. 13f.

<sup>7</sup> Vgl. Rudolf Vierhaus: Die Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Probleme moderner Kulturgeschichtsschreibung [1995]. In: Silvia Serena Tschopp (Hg.): Kulturgeschichte. Stuttgart 2008 (= Basistexte Geschichte 3), S. 109-120, hier S. 112f.

<sup>8</sup> Die Dekonstruktion bezog ihre große Bedeutung für eine kulturwissenschaftliche Geschichtswissenschaft vor allem aus der diskursanalytischen Herangehensweise an Quellen, die deren textuelle Verfasstheit hervorhob und sozial konstruierte Kategorien

liegt danach Mehrwehrt, sondern in einer Betrachtung der historischen Quellen, die die Quellen nicht mehr „unmittelbar dokumentarisch“, sondern in „ihren symbolischen Bedeutungen als individuelle Verhaltensweisen oder kollektive Rituale“<sup>9</sup> liest und sich dabei der eigenen standortgebundenen Interpretation bewusst ist. Ein derartiger Kulturbegriff ist beides: diskursiv und performativ.

Dieser Ansatz von Geschichte, der häufig als ‚Neue Kulturgeschichte‘ (oder „Rückkehr der Kulturgeschichte“) umschrieben ist, weist dabei bislang zwar keinen festgelegten Gegenstandsbereich oder eine konsensfähige Theorie auf, aber er bringt fast zwangsläufig eine neue Sichtweise auf die Geschichteselbst. Nämlich als, mit Ute Daniel, jene „symbolische Form, in der sich die individuelle und kollektive Selbstvergewisserung und Selbst-in-Fragestellung im Umgang mit“<sup>10</sup> Vergangenheit vollzieht. Geschichte wird dementsprechend als anthropologische Grundkonstante aufgefasst, als eine kulturelle Operation, indem sie eine „lineare Deutung des Zeitlichen etabliert.“<sup>11</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint Vergangenheit selbst als ein sprachlich oder materiell, jedenfalls symbolisch-überformter Bestandteil von Kultur, der „deutend vergegenwärtigt“ wird, um „historische Orientierung“<sup>12</sup> zu stiften.

wie Geschlecht, Klasse oder Rasse herausarbeitete und damit zugleich den Zweifel an historischen ‚Meistererzählungen‘ schürte, die diese Aspekte voraussetzen, ohne sie zu reflektieren. Problematisch werden dekonstruktivistische Ansätze dort, wo sie etwa die Subjekthaftigkeit historischer Akteure negieren oder die historischen Kontexte der Quellen ausblenden. Für einen differenzierten Überblick zu diesem Problemkomplex anhand der Geschlechtergeschichte siehe Rebekka Habermas: Frauen- und Geschlechtergeschichte. In: Joachim Eibach u. Günther Lottes (Hg.): Kompass der Geschichtswissenschaft. Ein Handbuch. Göttingen 2002, S. 231-245, insbesondere S. 237-243.

<sup>9</sup> Roger Chartier: New Cultural History. In: Joachim Eibach, u. Günther Lottes (Hg.): Kompass der Geschichtswissenschaft. Ein Handbuch. Göttingen 2002, S. 193-205, hier S. 193.

<sup>10</sup> Daniel: Kulturgeschichte, S. 19.

<sup>11</sup> Wolfgang Müller-Funk: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. 2. Auflage. Wien 2007, S. 29.

<sup>12</sup> Jörn Rüsen: Historische Orientierung. Über die Arbeit des Geschichtsbewusstseins, sich in der Zeit zurecht zu finden. Köln 1994, S. 214. Kultur ist dabei, mit Müller-Funk, „eine Manufaktur von Identitäten“, aber eine, die dazu der Geschichte bedarf (Müller-Funk: Kultur, S. 18).

Durch diese Beschäftigung mit den komplexen gesellschaftlichen Formen des Umgangs mit Vergangenheit, ihrer symbolischen Verdichtung und Konstruktion, hat sich in den letzten zwei Jahrzehnten ein eigenes „Paradigma kulturwissenschaftlicher Forschung“<sup>13</sup> aufgebaut, das in seiner Vielgestaltigkeit und Heterogenität kaum mehr zu überblicken ist. Es zeichnet sich dadurch aus, dass zunächst individualpsychologische Phänomene wie ‚Erinnerung‘ und ‚Gedächtnis‘ kollektiviert und auf gesellschaftliche Gruppen oder Nationen übertragen werden. Dadurch wird versucht, diejenigen Praktiken und Operationen beschreibbar zu machen, die bei der geteilten Vergangenheitsauslegung, bei Fragen ihrer Bewahrung, Objektivation, aber auch bei ihrem Vergessen, eine Rolle spielen. Kultur wird dabei als „strukturgleich“<sup>14</sup> mit dem neuronalen Gedächtnis betrachtet, da gleichsam Prozesse der Auswahl, Überschreibung und Fiktionalisierung zu beobachten sind.

Dies ist solange kein Problem, wie der metaphorische Gebrauch dieser Begriffe reflektiert wird. Erst dann können sie auch methodisch fruchtbar gemacht werden, nämlich in der Einsicht, dass sich Geschichtsbewusstsein grundsätzlich „bimodal“ ausbildet: sowohl „individuell“ als auch „kollektiv.“<sup>15</sup> Denn so richtig die Annahme sein mag, dass bei Erinnerung immer kontextabhängige, kommunikative oder intersubjektive Aspekte des „sozialen Rahmens“<sup>16</sup> eine Rolle spielen, so muss doch deutlich bleiben, dass bei dieser Internalisierung auch individuelle Prädispositionen, Interessen und Kompetenzen beteiligt sind. Anders gesagt: Es darf nicht darum gehen, Ansätzen Vorschub zu leis-

<sup>13</sup> Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 5. Auflage. München 2005, S. 11.

<sup>14</sup> Große-Kracht: Geschichte, S. 21.

<sup>15</sup> Bernd Schönemann: Geschichtsdidaktik und Geschichtskultur. In: Bernd Mütter, Bernd Schönemann u. Uwe Uffelman (Hg.): Geschichtskultur. Theorie – Empirie – Pragmatik. Weinheim 2000, S. 26-58, hier S. 27.

<sup>16</sup> Dieser theoretische Ansatz geht auf den französischen Historiker Maurice Halbwachs zurück, der 1925 in seiner Monographie *Les cadres sociaux de la mémoire* davon sprach, dass individuelle Erinnerung jeweils durch die äußeren gesellschaftlichen Umstände, Gruppen etc. geprägt und bedingt sei. Vgl. Maurice Halbwachs: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. 4. Auflage. Frankfurt/M. 1985 sowie Große-Kracht: Geschichte, S. 23.

ten, die die Möglichkeit einer kollektiven Totalisierung der Erinnerung postulieren,<sup>17</sup> sondern es muss auch darum gehen, neben der Pluralität von Erinnerungen in einer Gesellschaft die Individualität stärker zu akzentuieren. Damit soll nicht in Abrede gestellt werden, dass individuelle Erinnerung nicht manipulierbar wäre – ganz im Gegenteil. Denn die zweite wichtige Annahme geht davon aus, dass Erinnerung als soziales Konstrukt durch „Externalisierung“ entsteht.<sup>18</sup> Externalisierung meint dabei vor allem die Materialität der Repräsentationen, in denen ein vergangenes Ereignis gespeichert und symbolisch verdichtet im öffentlichen Raum sicht- und verfügbar gemacht wird. Das Gedächtnis einer Gesellschaft manifestiert sich dabei in einer vielfältigen und äußerst heterogenen Textur aus Speichermedien wie Texten, Artefakten, Bildern, Denkmälern und rituellen Handlungen, wobei verschiedene gesellschaftliche Gruppen und Institutionen an der Ausbildung und ständigen Veränderung dieses Erinnerungsnetzwerkes beteiligt sind.

Beides – die materiell-kulturelle sowie die individuell-kommunikative Ebene –<sup>19</sup> muss betrachtet werden, wenn es um ‚Erinnerungskultur‘ geht, in deren Untersuchung nach der paradigmatischen Definition von Christoph Cornelißen, „alle denkbaren Formen der bewussten Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse“ – und zwar „gleichberechtigt“<sup>20</sup> – betrachtet werden sollen. Diesem Ansatz, dem die Mehrheit der Forschung folgt, ist dabei insoweit zuzustimmen, wie er dazu anregt, im Sinne des *cultural turn* den

<sup>17</sup> Diese Tendenz findet sich m. E. auch in dem Ansatz Jan Assmanns eines ‚kulturellen Gedächtnisses‘, der, bei der sonstigen Differenziertheit, zu viel Gewicht auf Erinnerungsspezialisten, ‚feste Objektivationen‘ und ‚strikte Grenzen‘ legt und damit die Wandelbarkeit von (kultureller) Erinnerung zu niedrig veranschlagt. Auf Assmanns Ansatz wird im Weiteren noch ausführlicher eingegangen. Vgl. Assmann: Gedächtnis, S. 53-56.

<sup>18</sup> Schönemann: Geschichtskultur, S. 27.

<sup>19</sup> Jan Assmann unterscheidet dementsprechend eine gesellschaftliche Form von Erinnerung, die sich personengebunden über persönliche Kommunikation und über wenige Generationen hinweg tradiert – das ‚kommunikative Gedächtnis‘ – und eine Form von Erinnerung, die sich ohne Personenbezug in Speichermedien auslagert und dabei in ihrer materiellen Verfasstheit Zeit und Raum transzendieren kann – das ‚kulturelle Gedächtnis‘. Vgl. Assmann: Gedächtnis, S. 48-56.

<sup>20</sup> Cornelißen: Erinnerungskultur, S. 555.

Quellenbegriff auch auf nicht- oder vorsprachliche Medien auszudehnen. Dieses von Cornelißen vorgebrachte Forschungsprogramm sollte aber um den methodisch stringenteren Ansatz der ‚Geschichtskultur‘ ergänzt werden.<sup>21</sup> Dieser aus der Geschichtsdidaktik kommende Zugriff macht nämlich in viel stärkerem Maße darauf aufmerksam, wie Erinnerung an Vergangenes in einer Gesellschaft wirksam wird und gibt zugleich Kategorien an die Hand, mit denen sich die Funktionsweise der kollektiven Erinnerung konkret nachweisen lässt, anstatt sie einfach vorauszusetzen. So hat Jörn Rüsen darauf hingewiesen, dass bei der Ausbildung von Geschichtsbewusstsein „ästhetische, politische und kognitive Verfahren“<sup>22</sup> eine Rolle spielen, was Bernd Schönemann noch stärker ausdifferenziert und um „die institutionelle, professionelle, mediale und adressatenorientierte-publikumsspezifische Dimension“<sup>23</sup> der Erinnerungskultur erweitert hat. Dieser Ansatz bietet nicht nur den Vorteil, dass er „integrations- und anschlussfähig“ und „forschungspraktisch differenziert“ ist,<sup>24</sup> sondern außerdem den, dass er die Geschichte selbst im Erinnerungs-/Gedächtnisparadigma verankert.

Denn eine große Schwäche einiger führender Theoretiker der Erinnerungskultur war bislang, dass sie eine rigide und allzu künstliche Trennung zwischen Geschichte auf der einen und Erinnerung/Gedächtnis auf der anderen Seite gezogen haben. Pierre Nora etwa fasste in Anknüpfung an Maurice Halbwachs Geschichte als grundsätzlich geschieden von der kollektiven Erinnerung auf, als eine „Entlegitimierung der gelebten Vergangenheit“ und als „problematische und un-

<sup>21</sup> Cornelißen selbst etwa lehnt den Begriff ‚Geschichtskultur‘ ab, weil er angeblich „mehr auf die kognitive Form des Geschichtswissens abhebt“, was so allerdings nicht haltbar ist, zumal er anschließend selbst auf die „politisch-justizielle“, die „ästhetische“ und die „wissenschaftliche“ Dimension von Erinnerungskultur zu sprechen kommt (ebd., S. 555f.), die zuerst von der Geschichtsdidaktik und den Theoretikern der Geschichtskultur stark gemacht wurden. Dieser Bezug wird von Cornelißen aber nur unzureichend reflektiert.

<sup>22</sup> Rüsen: Orientierung, S. 219.

<sup>23</sup> Schönemann: Geschichtskultur, S. 46.

<sup>24</sup> Holger Thünemann: Geschichtskultur als Forschungsansatz zur Analyse des Umgangs mit der NS-Zeit und dem Holocaust. Konzeptionelle Standortbestimmung und ein Vorschlag zur kategorialen Differenzierung. In: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 4 (2005), S. 230-240, hier S. 234.

vollständige Rekonstruktion dessen, was nicht mehr ist.“<sup>25</sup> Zwar legt die Geschichtswissenschaft beim Umgang mit der Vergangenheit notwendigerweise kritische und kognitive Maßstäbe an, aber sie ist in ihrer narrativen Geformtheit gleichsam integraler Bestandteil der Erinnerungskultur, indem sie Orientierungsangebote macht und perspektivengebunden und interessegeleitet arbeitet. Ihre kritische Metafunktion ist dabei unerlässlich, um etwaigen revisionistischen oder bewusst verfälschten Gedächtnisinhalten, die häufig „affektiv“ oder „magisch aufgeladen“ sind,<sup>26</sup> einen Riegel vorzuschieben. Hier ist beispielsweise Peter Burkes Ansatz heranzuziehen, der „Geschichte als soziales Gedächtnis“ fasst, um „den komplexen Auswahl- und Deutungsprozess der Geschichtsschreibung“<sup>27</sup> deutlich zu machen und um auf die kritische Funktion des Historikers selbst hinzuweisen, der im ständigen Neuausloten der Vergangenheit auf Inhalte stoßen kann, die von der Gesellschaft vergessen – Burke verwendet den Begriff der „sozialen Amnesie“<sup>28</sup> – oder bewusst ausgeblendet werden. Während Cornelißens Ansatz der ‚Erinnerungskultur‘ darauf aufmerksam macht, dass die Heterogenität und Pluralität der Vergangenheitsbilder auszuhalten und unbedingt bewahrenswert ist, muss die darin angelegte Beschreibungsfunktion um eine kritische Überprüfungsfunktion ergänzt werden – auch um weiterhin die Relevanz der Geschichtswissenschaft zu erhalten.

Denn dass die Erinnerungskultur einer Gesellschaft keineswegs ein statisches Konstrukt ist, sondern vielmehr in ihrem eigenen Bestand die Möglichkeit der Erneuerung und Ergänzung beinhaltet, darauf weisen zwei Ansätze hin, die beide die Kategorie der ‚Textualität‘ stark machen und die abschließend vorgestellt werden sollen: Jan Assmanns Theorie des ‚kulturellen Gedächtnisses‘ und die erinnerungskulturelle Litera-

<sup>25</sup> Pierre Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Berlin 1990 (=Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek. 16), S. 13.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Peter Burke: Geschichte als soziales Gedächtnis. In: Dietrich Harth u., Aleida Assmann (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt/M. 1994, S. 289-304, hier S. 291.

<sup>28</sup> Ebd., S. 297.

turwissenschaft. Nach Assmann bilden Kulturen durch Bezug auf eine gemeinsame Vergangenheit eine „konnektive Struktur“ aus,<sup>29</sup> die sie durch Sprache, aber auch durch Riten und kulturelle Praktiken objektivieren. Textualität bildet dabei einen „Außenbereich“ im „Kommunikationssystem“ einer Gesellschaft, der es ihr ermöglicht, „kulturellen Sinn [...] auszulagern“<sup>30</sup> und dabei tradierbar zu machen. Erinnerungskulturen weisen dabei nach Assmann eine „textuelle Kohärenz“ auf, da sich aus dem Kanon der Texte, die „formativ und normativ“<sup>31</sup> wirken können, „Tradition und Kommunikation speisen.“<sup>32</sup> Das kulturelle Gedächtnis bildet damit das Erinnerungsreservoir einer Gesellschaft und den Grundstock der konnektiven Struktur einer Kultur, enthält aber zugleich – und das ist das Bemerkenswerte – in seinen Texten und Medien Elemente, die immer die Möglichkeit der Transformation beinhalten, zum Beispiel dadurch, dass Texte, da sie immer wieder der Auslegung und Neuaneignung bedürfen, den Rückgriff auf Vergessenes erlauben. Die Vergangenheit wird laut Assmann zu einem kulturellen Konstrukt, das in Texten verfasst, immer wieder zur neuen Lektüre herausfordert. Dieser Ansatz erklärt dabei nicht nur, warum scheinbar Vergessenes wiederbelebt und neu zur Zirkulation gebracht werden kann, sondern auch, warum in der öffentlichen Erinnerungskultur „unbewusste oder ungewollte Repräsentationen der Vergangenheit ebenso ihren Platz haben wie intentionale Rekonstruktionen bzw. Inszenierungen von Geschichte.“<sup>33</sup>

Diese subversive Kraft, die der Erinnerungskultur eingeschrieben ist, kommt auch im Ansatz der erinnerungskulturellen Literaturwissenschaft zur Geltung, die zugleich auf die poetische und gegendiskursive Funktion von imaginativen Texten hinweist. Im Mittelpunkt steht dabei die Annahme, dass „fiktionale Texte als produktive Ausdrucksform der

<sup>29</sup> Assmann: *Gedächtnis*, S. 18.

<sup>30</sup> Ebd., S. 21.

<sup>31</sup> Ebd., S. 92f.

<sup>32</sup> Ebd., S. 23.

<sup>33</sup> Thünemann: *Geschichtskultur*, S. 235.



übergeordneten Sinnstiftungsprozesse“<sup>34</sup> einer Kultur fungieren. Bezogen auf die Erinnerungskultur einer Gesellschaft vermögen sie dies auf zwei Weisen: Erstens ist das „literarische Welterzeugen eng mit den symbolischen Ressourcen kollektiver Gedächtnisse verbunden“, indem sich Prosatexte nicht nur „gedächtnisförmiger Verfahren“ bedienen,<sup>35</sup> sondern selbst Elemente bereitstellen, die bei der ästhetisch-narrativen Ausgestaltung von Erinnerung eine Rolle spielen. Zweitens schaffen literarische Texte dies auch inhaltlich: So können sie die Bestandteile des kulturellen Gedächtnisses thematisieren oder sich gegenseitig ausschließende Deutungen der Vergangenheit im entpragmatisierten Raum des „Als-Ob“ miteinander konfrontieren.<sup>36</sup> Damit deutet sich auch das ethische Potential an, Vergessenes oder marginalisierte Elemente der Erinnerungskultur in diese zu integrieren und gleichsam prägend in den Erinnerungsbestand einer Gesellschaft einzugreifen<sup>37</sup> – allerdings muss einschränkend bemerkt werden, dass sich dieses Potential immer nach dem Grad der Intensität der Rezeption richtet. Unstrittig ist aber, dass Literatur innerhalb der Erinnerungskultur ein beredtes Beispiel der Textualität der Kultur und der Kulturalität der Texte gibt. Wie Literatur konkret zu einem Metadiskurs werden kann, in dem die Erinnerungskultur selbst behandelt wird, soll im Folgenden anhand von Iris Hanikas *Das Eigentliche* dargestellt werden.

<sup>34</sup> Birgit Neumann: Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten. In: Astrid Erll, Marion Gymnich u. Ansgar Nünning (Hg.): Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier 2003, S. 49-77, hier S. 66.

<sup>35</sup> Astrid Erll: Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft: Was heißt... und zu welchem Ende... ? In: Ansgar Nünning u. Roy Sommer (Hg.): Literaturwissenschaftliche Kulturwissenschaft. Positionen – Projekte – Perspektiven. Tübingen 2003, S. 115-128, hier S. 120.

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 122f..

<sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 123f.

Iris Hanikas *Das Eigentliche* als erinnerungskultureller Metadiskurs

Iris Hanikas 2010 erschieener Roman *Das Eigentliche* stellt eine literarische Beobachtung der gegenwärtigen bundesdeutschen Erinnerungskultur an, fungiert gewissermaßen als eine Art ethnographische Gedächtnisreflexion. Der Roman weist eine enorm hohe Referentialität auf die Diskurse, Medien, Institutionen und Praktiken seines kulturellen Kontexts auf, den er einerseits über explizite Intertextualität in seine eigene Konstitution miteinbezieht, andererseits ästhetisch überhöht, um seinen erinnerungskulturellen Hintergrund zu thematisieren und gleichzeitig beobachtbar zu machen. Die Analyse wird sich dabei an jenen Aspekten orientieren, die in ihrem Zusammenspiel die Erinnerungskultur mit konstituieren und die explizit im Roman thematisiert werden: Institution/Profession, Medien/Orte und individuelle Erinnerung.

Protagonist des Romans ist der notorisch unglückliche Hans Frambach, ein Eigenbrötler mit nur wenig Sozialleben. Von Beruf ist er Archivar im sogenannten ‚Institut für Vergangenheitsbewirtschaftung‘. Eine, wie gleich zu Beginn des Romans deutlich gemacht wird, staatlich subventionierte und zentral verwaltete Institution, die im Zentrum Berlins liegt und die die Aufgabe hat, die Vergangenheit zu bewirtschaften, was nichts anderes heißt, als die Verbrechen des Nationalsozialismus beständig aufzuarbeiten und im kollektiven Gedächtnis zu bewahren. ‚Der Staat‘ wird dabei zum eigentlichen Erinnerungsträger, indem er die Stiftung von Denkmälern übernimmt, was zugleich die Deutungshoheit über den sozialen Raum festlegt und diesen in eine Gedächtnislandschaft verwandelt:

Jeder Ort, und derer waren viele, an dem das Verbrechen sich ereignet hatte, wurde in eine Gedenkstätte umgewandelt. Es wurde dieses Gedenken nicht mehr als eine bloß notwendige, sondern als die edelste Aufgabe des Staates angesehen, und nirgends war es ehrenvoller zu arbeiten als im Institut für Vergangenheitsbewirtschaftung, das in der Mitte der Hauptstadt des Landes angesiedelt war, weil hier, und das war eben offiziell, das Herz des Landes schlug. [...] So war die Dunkelheit, aus der dieser Staat vor langer Zeit hervorgekrochen war, in das hellste Licht gestellt

und zu seinem Eigentlichen erklärt worden, was nur logisch war, schließlich war es der Grund seiner Gründung.<sup>38</sup>

Das Institut markiert somit in seiner unmittelbaren Zielrichtung den politischen Aspekt der Vergangenheitsbewältigung, der Erinnerungspolitik, die nicht nur den Anspruch besitzt, die jeweils dominierende Deutungshoheit über die Vergangenheit festzuschreiben, sondern auch den Gesamtbestand an Zeugnissen, Quellen, Überresten und Erinnerungen daran in sich zu vereinen. Geschichte wird hier dazu gebraucht, um Identität zu bilden, das Gedächtnisinstitut wird zugleich zum materiellen Fixpunkt wie zur Verwaltung dieser Identität in einem. Die Vergangenheit wird hier zu einer Art Legitimationsfolie, die einerseits den Differenzcharakter zwischen dem gegenwärtigen Staat und dem nationalsozialistischen Regime unterstreicht und die nationalsozialistische Geschichte andererseits als ‚Urgrund‘ desselben herausstellt. Dieses Wechselverhältnis hat noch einen weiterführenden Aspekt, denn der Staat garantiert nicht nur kollektives Gedenken, er wird dadurch legitimiert.<sup>39</sup>

Die Deutungshoheit über die Vergangenheit geht dabei einher mit ihrer bürokratisch durchstrukturierten Zugänglichkeit und Verfügbarkeit. Dieser erinnerungspolitische Aspekt verbindet sich mit einem ökonomischen, der Bewirtschaftung. Ist es doch eines der hauptsächlichen Ziele des Instituts, seine Bestände zu erweitern und sich weltweit auf die Suche nach Nachlässen von Überlebenden und Opfern des NS-Regimes zu begeben, wobei es sich bei dieser Jagd nach der Vergangenheit in Konkurrenz mit anderen privaten oder staatlichen Behörden befindet und sich die Suche und das Anwerben dementsprechend viel kosten lässt. Deshalb ist ein wesentliches Arbeitsfeld des Instituts die Öffentlichkeits- und Marketingarbeit und die Vernetzung mit anderen internationalen Organisationen, um Geldmittel anzuwerben und seine wirtschaftliche Effizienz zu gewährleisten. Exponent dieser reinen Form

<sup>38</sup> Iris Hanika: *Das Eigentliche*. München 2011, S. 23f.

<sup>39</sup> Auch Jörn Rüsen erkennt die „historische Erinnerung“ als einen wesentlichen Bestandteil von „politischer Legitimierungsfunktion“, wobei der Ausbildung von „geschichtsträchtigen Symbolen“ oder „bewusste[r] Traditionspflege“ eine besondere Bedeutung zukommt (Rüsen: *Orientierung*, S. 223).

der Bewirtschaftung ist Frambachs Vorgesetzter, der biedere Verwaltungsbeamte Marschner.

Frambachs eigene Profession in diesem Institut ist die Archivarbeit, die er selbst als Gedenkarbeit und sich selbst als „graue Archivmaus“<sup>40</sup> beschreibt. Das Archiv ist darin zwar die kleinste Sektion, aber wie sein Chef nicht müde wird zu betonen, die wichtigste. Das Archiv ist ein „Meta-Archiv, in dem die vielen vorhandenen Archive miteinander vernetzt waren, was einen zentralen Zugriff auf die vielen zur Vergangenheitsbewirtschaftung benötigten Archive und deren Archivalien ermöglichte.“<sup>41</sup> Frambachs Tätigkeit erschöpft sich im Einspeichern jedweden gefundenen Schriftstücks von NS-Opfern. Beispielsweise muss er den Nachlass von Siegfried Wolkenkraut in das System einspeisen, eines jüdischen Dichters und Lithographen, der 296-mal denselben Bericht über seinen Aufenthalt in verschiedenen KZ-Lagern verfasst hat – einen Bericht, den es dementsprechend mit ebenso vielen Querverweisen auszuzeichnen gilt. Auch dieses bürokratische Bearbeiten des Materials der Vergangenheit ist eine Form seiner Bewirtschaftung, indem die Zeugnisse mit Nummern versehen in ein Ordnungssystem eingefügt und zum wissenschaftlichen, kognitiven Bearbeiten der Vergangenheit zur Verfügung gestellt werden. Das Archiv ist somit als „institutionelles Gedächtnis“ eingebunden in die öffentliche Erinnerungskultur und kann in seiner materiell-textuellen Verfasstheit als „Voraussetzung“ des „zukünftigen kulturellen Gedächtnisses“ verstanden werden.<sup>42</sup> Die kognitiv-wissenschaftliche Ebene ist dadurch mit der politischen verbunden, dass derjenige, der das Archiv kontrolliert, zugleich das „Gedächtnis kontrolliert“. In diesem Zusammenhang kommt wiederum der Schrift besondere Bedeutung zu, die als externes Speichermedium das „Gedächtnis aus dem Menschen auslagert und es unabhängig von lebendigen Trägern in Texten befestigt hat.“<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Hanika: *Eigentliche*, S. 104.

<sup>41</sup> Ebd., S. 34.

<sup>42</sup> Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 3. Auflage. München 2006, S. 345.

<sup>43</sup> Ebd., S. 343f.

Diese Schriftzeugnisse aus Nachlässen sind zwar die ursprünglichsten Erinnerungsträger in Hanikas Roman, aber keineswegs die einzigen Medien, die Zeugnis von der NS-Vergangenheit geben oder sich damit auseinandersetzen. In *Das Eigentliche* wird ein ganzes Medienspektrum vor dem Leser ausgebreitet, in dem die Erinnerung an den Holocaust und das NS-Regime ästhetisch bearbeitet wird. Von Popsongs der ‚Deutsch-Amerikanischen Freundschaft‘ und populärwissenschaftlichen Büchern und Hollywoodfilmen über den Holocaust bis hin zu Faltblättern, die in einer Kirche im Osten Berlins den Besuchern ausgeteilt werden, wo Frambach ein Orgelkonzert besucht:

Er fühlte sich wie ein leeres Tuch, als er im Inneren ihm bestens bekannte Schwarzweißfotos sah: die zum Skelett abgemagerte Leiche aus Bergen-Belsen mit wie zur Kreuzigung gebreiteten Armen, Carl von Ossietzky im KZ mit gesenktem Blick, eine Gruppe Auschwitzer Häftlinge nach der Befreiung. Die Fotos waren jeweils einem der Begriffe draußen auf der Mauer zugeordnet, von links nach rechts, so wurde eine gerade Linie von Golgatha über Auschwitz und Hiroshima zu den Anfang der sechziger Jahre aktuellen Mauern gezogen. Weil das der Lauf der Welt war, wie ihm der Text auf der Rückseite erläuterte. *Wir stehen mit dieser Mauer vor dem Erbe Kains.*<sup>44</sup>

Die zwei verschiedenen Medien der Schrift bzw. des Texts und des Bildes, der Fotografie, werden hier nebeneinander gestellt und aufeinander bezogen. Die Fotografie wird dabei zugleich „zum wichtigsten Medium der Erinnerung, denn sie gilt als sicherstes Indiz einer Vergangenheit, die nicht mehr existiert, als fortexistierender Abdruck eines vergangenen Augenblicks.“<sup>45</sup> Dabei bleibt sie jedoch sprachlos und wird dementsprechend mit einem rahmenden kommunikativen Erzähltext versehen, der allein die externen Gedächtnisbilder in eine lebendige Erinnerung zurückzuübersetzen vermag. Die Fotografien als unmittelbare Zeugnisse des NS-Terrors werden durch die religiösen Erklär- bzw. Gebetstexte wie durch den quasi-zeremoniellen Rahmen, in den sie gestellt sind, normativ besetzt und für eine kollektive, religiös überformte Sinnstiftung in Anspruch genommen. Zugleich werden sie über den Text mit den Begriffen verbunden, die draußen an die Kirchenmauer geschrieben sind:

<sup>44</sup> Hanika: *Eigentliche*, S. 106.

<sup>45</sup> Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 221.

„Golgatha Plötzensee Auschwitz Hiroshima Mauern“.<sup>46</sup> Aus der kommentarlosen Nebeneinanderstellung dieser Erinnerungsorte ergibt sich eine Geschichtserzählung, eine Geschichtsdeutung, eine Art Passionsgeschichte des Schreckens, die im Mauerbau der 60er ihren bisherigen Endpunkt findet. Bezugsmerkmal ist dabei jeweils eine exemplarische Leiderfahrung, die vom Text des Faliblatts in eine verpflichtende Erinnerung übersetzt wird.

Die Verbindung von ästhetisierter Erinnerung und gleichzeitiger Sakralisierung des Gedenkens ist eine Tendenz, die für die Gedächtnis-topographie der Erinnerungskultur in Hanikas Text insgesamt gilt. Sie findet sich auch in der Materialisierung von Erinnerung in Denkmälern, die gewissermaßen als stumme Platzhalter dieser Vergangenheit fungieren und in Hanikas Roman beispielsweise in Form der aus München bekannten „Stolpersteine“<sup>47</sup> auftauchen, die Frambachs Nachhauseweg pflastern. Noch prominenter ist das Holocaust-Denkmal im Zentrum der Stadt:

Er ging quer durch das riesengroße Denkmal, das wie eine tote Stadt in einer Senke lag. [...] Noch nicht solange versunken wie Atlantis allerdings, noch grüßten die Spitzen der Häuser, und so ist es ja überhaupt, dachte er. Noch ragt die Vergangenheit in die Gegenwart hinein, die von zweitausensiebenhundertelf eingesunkenen Betonquadern symbolisierte Vergangenheit zwischen all dem Neuen in dieser Gegend. Die Betonquader waren nichts, über das man hätte stolpern können auf dem Weg in die Zukunft. Das Stelenfeld war nur ein sehr interessant gestalteter Ort in der Stadt. Wenn man davorstand, statt hineinzugehen, war dieser Erinnerungsbeton ein berückend schöner Anblick und eine Erholung fürs Auge, das hier freier blicken konnte als anderswo. So war das jetzt: eingesunken in den Grund des Landes, gehörte diese Vergangenheit zu ihm wie der Boden, auf dem man ging, und regte an zu künstlerischer Bearbeitung.<sup>48</sup>

Diese Denkmäler, diese Erinnerungsplatzhalter, prägen dabei zwar das Stadtbild, gehen aber keineswegs mit einem Gedenken auf oder sind

<sup>46</sup> Hanika: *Eigentliche*, S. 102.

<sup>47</sup> Die ‚Stolpersteine‘ sind ein Projekt des Künstlers Gunter Demning; dabei werden Pflastersteine mit einer Messingplatte versehen, auf der die Namen von deportierten Juden eingeschrieben sind, und anschließend vor den Häusern, in denen die Menschen lebten, in den Gehweg eingelassen.

<sup>48</sup> Hanika: *Eigentliche*, S. 165f.

gleichbedeutend mit ihm, sondern zunächst Ausdruck „innenpolitischer Einflussnahmen und außenpolitischer Rücksichtnahmen“, die nicht nur kritische Stimmen verdecken, sondern auch ein gewisses „Desinteresse“,<sup>49</sup> was etwa in Frambachs Bemerkung über den Wert des Denkmals als ästhetischer Freiraum in einer unüberschaubar gewordenen Urbanität ersichtlich ist.

Anders verhält es sich da schon mit den Schauplätzen des historischen Geschehens, die nicht nachträglich gestiftet sind, sondern in ihrer eigenen Materialität von der Vergangenheit künden. Ein Erinnerungsort im Sinne Pierre Noras<sup>50</sup> ist dabei ein „zersprengtes Fragment eines verlorenen oder zerstörten Lebenszusammenhangs.“<sup>51</sup> Die Orte selbst sind dabei als „materielle Relikte“ zu konzipieren, die „zu Elementen von Erzählungen“ und „damit wiederum zu Bezugspunkten“ von Gedenken werden können. Allerdings sind sie „erklärungsbedürftig“,<sup>52</sup> sodass ihre Bedeutung gewissermaßen in Sprache übersetzt werden muss.<sup>53</sup> Dies wird bei einem Auschwitz-Besuch deutlich, wohin Frambach zu einer Tagung fährt. „Denn an diesem Ort ist“, so Frambach, „die Schwerkraft größer als irgendwo sonst auf der Welt.“<sup>54</sup> Als er das Lager durchschreitet, merkt er, dass er dabei ist, eben jenem Weg zu folgen, den die Gefangenen auf dem Weg zu den Gaskammern gehen mussten und befindet sich schließlich in dem Konflikt, einerseits „diesen Weg [...] nicht aus freien Stücken“ beschreiten zu dürfen,<sup>55</sup> andererseits darauf nicht einfach umkehren zu wollen. Die spezielle Aura dieses Erinnerungsortes ergibt sich dabei aus der Konfrontation zwischen dem kognitiven Geschichtswissen Frambachs – er ist wohl mit der Topographie des La-

49 Thünemann: *Geschichtskultur*, S. 236.

50 Vgl. dazu besonders Nora: *Geschichte*, S. 26-32.

51 Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 309.

52 Ebd.

53 Diese Sicherung wird vor allem von staatlich-institutioneller Seite gewährleistet, weshalb man mit Nora bei Auschwitz von einem „beherrschten Ort“ sprechen kann, der „von einer nationalen Autorität oder einer Körperschaft“ verwaltet wird und wo das Gedenken den Charakter einer „offiziellen Zeremonie“ erhält: „Darin geht man nicht, man gibt sich dorthin“ (Nora: *Geschichte*, S. 31).

54 Hanika: *Das Eigentliche*, S. 130.

55 Ebd., S. 131.

gers vertraut – und der affektiv aufgeladenen Ortbesichtigung. Die Materialität des Ortes ist dabei verbunden mit der Vorstellung, hier am Ort der Massenvernichtung in Kontakt mit der Vergangenheit treten zu können. Den Erinnerungsorten wohnt damit zugleich, wie Aleida Assmann betont, ein ‚Paradox‘ inne: Denn ihre „Konservierung im Sinne der Authentizität bedeutet unweigerlich einen Verlust“ derselben. „Indem der Ort bewahrt wird, wird er bereits verdeckt und ersetzt. Wer zu viel Gewicht legt auf die Gedächtniskraft des Ortes, läuft Gefahr, den umgestalteten Ort, den Ort der Besucher, mit dem historischen Gedenkort, dem Ort der Häftlinge, zu verwechseln.“<sup>56</sup>

Die Episode endet schließlich damit, dass Frambach sich doch noch von diesem Weg loszuwenden, von dieser Gefahr der Illusion loszureißen vermag, und das Lager verlässt – „Und [er] war frei“,<sup>57</sup> heißt es im Roman. Dieses Erlebnis wird von Frambach selbst als ein entscheidender Moment erkannt, als ihm bewusst wird, dass er mit seinem eigenen Lebensentwurf, keine eigene Vergangenheit, keine eigene Geschichte zu besitzen – der Leser erfährt so gut wie nichts aus seiner Biographie – und ganz im kollektiven Gedenken, in der Vergangenheitsbewirtschaftung aufzugehen, gescheitert ist und letzten Endes auf sich selbst zurückgeworfen bleibt. Damit ist im Grunde der Plot des Romans wiedergegeben, der sich eher assoziativ, ohne festgelegte Zeit- oder Handlungsstruktur, entfaltet. Wie Frambach es selbst gegenüber seiner einzigen Vertrauten Graziela formuliert, in die er unglücklich verliebt ist, ist dieses Zurückgeworfensein eng verbunden mit einem Sinnverlust seiner Arbeit. Für ihn ist daraus das sogenannte „Shoah-Business“ geworden.<sup>58</sup> Die Erinnerungskultur, die immer wieder aus der Sicht

<sup>56</sup> Assmann: Erinnerungsräume, S. 333.

<sup>57</sup> Hanika: *Eigentliche*, S. 133.

<sup>58</sup> Ebd., S. 123. Der Begriff ‚Shoah-Business‘ ist mutmaßlich einem Artikel von Henryk Broder im *Spiegel* entlehnt, in dem er die nationale Gedenkkultur der Vereinigten Staaten kritisierte, die nicht nur die Erinnerung am Holocaust im öffentlichen Leben materialisiere, sondern richtiggehend inszeniere – man denke an *Schindlers Liste* von Steven Spielberg –, was Broder mit einem bedenkenswerten Satz kommentierte, der so auch in *Das Eigentliche* stehen könnte: „Ging es einst noch darum, an die Ermordeten zu erinnern und die Überlebenden zu trösten, so kommt es heute nur darauf an, mit viel Aufwand, Pomp und High-Tech makabre Kultstätten mit pseudopädagogi-



Frambachs geschildert wird, weist dabei nicht nur einen kommerziellen Eventcharakter auf, sondern, was für ihn schwerer wiegt, ein Auflösen der Fremdheit und Inkommensurabilität der Geschichte: „Alle Details und Nuancen dieser Geschichte unserer Vergangenheit sind sauber abgeschliffen. Im Schleifmehl stochern die Experten, der Kern dieser Geschichte aber paßt wunderbar ins Unterhaltungskino“. <sup>59</sup> Auch das Holocaust-Denkmal erkennt er als eine solche Einebnung, als „den schweren Deckel auf die Geschichte.“ <sup>60</sup> Das eigentliche Problem ist für Frambach, dass die öffentliche, staatlich gelenkte Erinnerungskultur dem Einzelnen die Verantwortung des Gedenkens abnimmt und dieses Gedenken selbst überformt, gewissermaßen zu einem Oberflächenphänomen macht – oder wie er es formuliert:

So war diese Vergangenheit nun geworden. Nicht berückend schön wie dieses Denkmal, sondern bedrückend schwer und deutlich eingepreßt in das Land und das Volk, doch viele viele Leute konnten viele viele Dinge mit ihr tun und dabei ihr materielles wie moralisches Auskommen finden. Erschüttert waren nur noch die, die hineinstiegen in ihr Konkretes und sich mit dem Eigentlichen beschäftigten, mit dem real Geschehenen. Mit den Ungeheuerlichkeiten, die sich für eine Verarbeitung mit den Mitteln der Unterhaltungsindustrie noch nicht eigneten. <sup>61</sup>

Frambach selbst ist einerseits ob seines eigenen Sinnverlusts erschüttert, der sich letztlich aus dem Sinnverlust der Erinnerungskultur und ihrer Narrative ergibt, andererseits aber, weil er sich bei seiner Arbeit im Archiv wie in der Freizeit täglich den Gräueltaten und Erfahrungen der Vergangenheit aussetzt, also in das für ihn ‚Eigentliche‘ blickt. Das tut er so lange, bis seine eigenen Erinnerungen davon überformt werden – so beginnt der Roman: „MANCHMAL ERINNERTE ER SICH DARAN, wie er früher in einem vollen U-Bahnzug stets daran gedacht hatte, dass die Züge in die Konzentrations- und Vernichtungslager noch viel voller

schem Anspruch zu errichten.“ (Henryk M. Broder: Das ‚Shoah-Business.‘ In: Der Spiegel 16 (1993), S. 248-256, hier S. 249.) In den USA erhält diese Gedenkkultur zusätzliche Brisanz dadurch, dass eigene Leiderfahrungen, etwa der African Americans oder Indians, vergleichsweise marginalisiert und ausgeblendet werden.

<sup>59</sup> Hanika: *Eigentliche*, S. 164.

<sup>60</sup> Ebd., S. 165.

<sup>61</sup> Ebd., S. 166.

waren als der, in dem er sich gerade befand.“<sup>62</sup> Nicht nur, dass sein autobiographisches Gedächtnis mit fremden, auch fiktiven Eindrücken überschrieben wird, was für ihn schwerer wiegt, ist die Angst, selbst gegenüber der Vergangenheit indifferent, abgestumpft zu sein. Für ihn geht es letzten Endes darum, wie man die Vergangenheit sinnhaft erinnert und dennoch weiterleben kann.

Ogleich der Roman keine Lösung für dieses Problem bieten will, werden in der Figurenrede und Innenweltdarstellung zumindest jene Aspekte der Erinnerungskultur kritisch reflektiert, die die Vergangenheit mit Erklärungsmustern und Sinnzuschreibungen überformen, womit sich nicht nur ein normativer Aspekt verbindet, sondern auch die Illusion, sowohl die Vergangenheit abbilden als auch dem Einzelnen eine wirkliche Beschäftigung mit dieser Vergangenheit abnehmen zu können. Denn auch in diesem Punkt ist man auf sich selbst zurückgeworfen, wobei die Inkommensurabilität der Vergangenheit als etwas gesehen wird, das auszuhalten, aber auch anzunehmen ist: „Die Geschehnisse der Vergangenheit sind genau dokumentiert, begreiflich sind sie darum nicht. Auch greifbar gemacht, bleiben sie unbegreiflich.“<sup>63</sup> Dementsprechend werden im Text selbst vielfältige Elemente der ästhetischen Verfremdung zum Einsatz gebracht: Neben der Absage an einen klar strukturierten Handlungsverlauf wird auch die Textstruktur, das Textganze immer wieder aufgebrochen. So sind die Seitenumbrüche nicht immer konsistent gestaltet: Neben längeren geschlossenen Erzählteilen finden sich viele kurze Absätze, Gedankeneinschübe von nur einem Satz, die aber eine ganze Seite einnehmen, drei Seiten sind bis auf die Seitenzahlen gänzlich unbeschriftet, drei weitere wie die Seiten aus einem Notizblock gestaltet, mit der Überschrift „Raum für Notizen“<sup>64</sup> versehen. Auch die Grenzen der Textsorte sind durchlässig gemacht, indem Elemente der Lyrik oder des Dramas ebenso einbezogen sind wie intertextuelle Zitate aus Sachtexten, die kursiv gedruckt sind. Die eigene textuelle Verfasstheit wird so im Roman immer wieder deutlich gemacht durch das explizite Aufbrechen und Sichtbarmachen von Leerstellen

<sup>62</sup> Ebd., S. 8.

<sup>63</sup> Ebd., S. 22.

<sup>64</sup> Ebd., S. 156-158.

sowie durch den Verzicht auf eine klare Handlungsstruktur, ein breiter Raum für Reflexion gegeben, die über die vielen intermedialen, -textuellen und -diskursiven Elemente immer wieder auf den erinnerungskulturellen Ort und Kontext des Romans selbst verweist.

### Schlussbetrachtung

Iris Hanikas *Das Eigentliche* ist ein hochkomplexer Roman, der integrale Bestandteile der Erinnerungskultur behandelt und einzelne Versatzstücke der bundesdeutschen Gedächtnislandschaft abbildet. Durch einen hohen Grad an Intertextualität klingt dabei das ganze Textspektrum der Erinnerungskultur an, wobei sich die der Realität entnommenen Elemente nicht nur auf diese selbst reduzieren lassen, sondern durch ihre ästhetische Bearbeitung neue Konfigurationen entstehen: So wird das ‚Institut für Vergangenheitsbewirtschaftung‘ zum Symbol für die institutionell-durchorganisierte, öffentlich finanzierte und sanktionierte Gedenkarbeit, die zugleich den gesellschaftlichen Rahmen des kollektiven Erinnerens abgibt. Hier werden die Überreste der Vergangenheit nicht nur konserviert, sondern geradezu selbstzweckhaft verwaltet, während deren Inhalte und Sinn hinter dem ökonomischen Aspekt der Bewirtschaftung zurücktreten.

Dieser steht häufig auch bei den anderen Medien und Orten im Mittelpunkt, die als Externalisierungen und materieller Ausdruck von Gedächtnis die textuelle Struktur der Erinnerungskultur verkörpern. Als symbolische Verdichtungen und ästhetische Überformungen sollen sie einerseits die Vergangenheit präsent halten; andererseits deuten sie die Geschichte bereits aus und machen Angebote für Lesarten, die zwar nicht immer eindeutig sein müssen, aber ihren Rezipienten die Beschäftigung mit der Vergangenheit selbst abnehmen können. So scheint die Erinnerungskultur nicht nur durch eine Vielzahl von Medien und Erinnerungsträgern bestimmt, sondern auch durch die Gefahr eines Verbindlichkeitsverlusts charakterisiert. Denn ihre Omnipräsenz bedeutet, das macht Hanikas Roman deutlich, nicht notwendig eine Beschäftigung mit ihr, bringt aber die gefährliche Tendenz mit sich, die Verantwortung für den Umgang mit Geschichte allzu bereitwillig in die Hände von Gruppen oder Institutionen zu geben, deren Absichten nicht immer über jeden Zweifel erhaben sind. Ein Roman, ein Text wie *Das*

*Eigentliche*, vermag diesen Trend der Erinnerungskultur zwar nicht aufzuhalten, aber er macht ihn beobacht- und reflektierbar und bringt damit Einsichten, die für eine kulturwissenschaftliche Geschichtswissenschaft selbst nutzbar gemacht werden können. Denn die Vergangenheit hat, in Abwandlung eines Sprichwortes, genau so viel Bedeutung, wie wir ihr zu geben bereit sind.



KATHRIN CHOVANEC  
(Bamberg)

**Zwischen Salonlöwe und Neurotiker.  
Der Dandyismus als gesellschaftlicher und literarischer Seismograph für  
die Textualität von Kultur**

Text und Kultur unterliegen, wie die Wissenschaft seit dem *cultural turn* der 1990-er Jahre zu zeigen versucht, einer Wechselwirkung, die auch vor dem Phänomen des Dandyismus nicht haltmacht. Textualität von Kultur wird besonders in der Entwicklungsgeschichte des realhistorischen Dandyismus hin zur literarischen Figur verdeutlicht. Dieser Beitrag möchte eine Abstraktionslinie aufzeigen, die vom realhistorischen Phänomen ausgeht und hin zur theoretischen Bearbeitung des Dandyismus in der Literatur führt. Von diesen literarischen Figuren ausgehend entsteht ein Metamorphoseprozess, bei dem eine Verschmelzung von Personen- und Figurenkult stattfindet.

Dieser These folgend soll untersucht werden, welchen gesellschaftlichen und kulturellen Umständen es zu verdanken ist, dass in Umbruchphasen der Geschichte immer wieder dandyhafte Figuren auftreten, an denen sich der Zeitgeist reibt. Welche Wechselwirkungen lassen sich zwischen realhistorischen Figuren, wie George ‚Beau‘ Brummell, und literarischen Verarbeitungen bei Heinrich Mann und Arthur Schnitzler aufzeigen?

Der ‚Prototyp‘ des modernen Dandyismus wurde unbewusst und ohne lebensphilosophischen Hintergrund von George Brummell entwickelt. Seine Lebensweise wurde von Jules d’Aurevilly in einer Biographie zur Lebensphilosophie stilisiert. Dieser Prozess der Verschriftlichung wirkte sich wiederum auf weitere Autoren wie beispielsweise Charles Baudelaire aus. In der Rezeption des Brummell-Lebens ist somit ein Abstraktionsprozess zu beobachten, der schließlich in charakteristischen Merkmalen und Erscheinungsformen des Dandyismus mündet. Vom realhistorischen Phänomen ausgehend erfolgt eine Entwicklung hin zu theoretischer Bearbeitung und weiter zur Umsetzung in literarischen Werken, wie die Untersuchung von Heinrich Manns Novelle

*Haltlos* und Arthur Schnitzlers Einakterzyklus *Anatol* zeigen werden.<sup>1</sup> Ausgehend von der Literatur der Jahrhundertwende kommt es zu einem neuen Entwicklungsprozess bei dem eine Verschmelzung von Autor und Dandy-Figur stattfindet, wie sie etwa Oscar Wilde oder Christian Kracht verkörpern.

### George ‚Beau‘ Brummell – Von der Insel auf das Festland – Von einer Lebensphilosophie zum Anfang einer europäischen Entwicklung

Die Entwicklung des ‚Prototyp‘ des modernen Dandyismus gelingt ohne Reflexion in völliger Unbewusstheit des Schöpfers, trotz einer seit der Antike andauernden Rezeptionsgeschichte. Ausgehend von George ‚Beau‘ Brummell entwickelte er sich in den folgenden Jahren zu einer gesamteuropäischen Strömung und gelangte über Frankreich weiter nach Deutschland.<sup>2</sup> George ‚Beau‘ Brummell hinterließ kein herausragendes literarisches Werk und ist doch für die Forschung von immenser Bedeutung. Brummell wurde wegen seiner Lebensphilosophie und Geisteshaltung verehrt, nicht aber wegen seines schriftstellerischen Schaffens. Dies bestätigen auch die Forschungen von Günther Erbe: „Brummell war eine Ausnahmerecheinung und Signalfigur [...]. Er

<sup>1</sup> Dieser Beitrag, nimmt sich einer Forschungslücke an, indem er das von der Literaturwissenschaft kaum untersuchte novellistische Frühwerk Heinrich Manns betrachtet.

Siehe hierzu u.a. folgende Arbeiten: Volker Riedel: ‚Satirisches‘ und ‚Wunderbares‘ in Heinrich Manns novellistischem Frühwerk. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch, Heft 15 (1997), S. 7-31; Helmut Koopmann: Thomas Mann – Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder. München 2005; Chantal Simonin: „Das europäische Gesicht“. Dilettantismus und europäisches Flair beim jungen Heinrich Mann. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch, Heft 25 (2007), S. 113-132; Ralf Schlichting: Heinrich Mann und Friedrich Nietzsche. Studien zur Entwicklung der realistischen Kunstauffassung im Werk Heinrich Manns bis 1925. Teil I. Frankfurt /M. u.a. 1986. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 954). Diese Arbeit basiert auf der Fortentwicklung des Beitrags „Austern und Champagner. Zum Dandyismus in Heinrich Manns Novelle *Haltlos*. In: Andrea Bartl/Annika Klinge (Hg.): Transitkunst. Studien zur Literatur 1890 – 2010. Bamberg 2012 (= Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien 5), S. 47- 68.

<sup>2</sup> Melanie Grundmann: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Der Dandy. Wie er wurde, was er war. Eine Anthologie. Köln u.a. 2007, S. 2.

wurde zum Mythos“.<sup>3</sup> Ihm selbst geht es jedoch um eine Lebenshaltung, deren Intellektualisierung und Theoretisierung er ablehnt. Er ist es, der die Metamorphose zum intellektuellen Dandy vorbereitet, aber nicht selbst ausführt. Durch ein strenges Konzept von Lebenspragmatismus, ohne kritische oder literarische Reflexion, gelingt es Brummell einen Charakter zu erschaffen, dessen Potential für die Literatur erst durch Charles Baudelaire entdeckt werden sollte. Diese markante Stelle in der Entwicklung des Dandyismus durch Brummell hin zum „Beau“ und „intellektuellen Dandy“ verdeutlicht Moers mit folgenden Worten:

The definition of the dandy begins with a particular point in time, a special milieu and a man by the name of George Bryan Brummell. His personality, variously understood, establishes the canons of that vague agglomeration of the affectations, aspirations and negations the nineteenth century called Dandyism or le dandysme.<sup>4</sup>

Brummells Konzept beschränkt sich auf eine konsequente Einhaltung seiner selbstgewählten Normativität. Erst die spätere Biographie Jules Barbey d'Aurevillys trägt eine Intellektualisierung an Brummell heran.

Brummell schuf sich selbst, aber nicht indem er tief in seinem Inneren nach seinem Selbst forschte, sondern indem er sich rein äußerlich durch Mode (und die dazu passende Attitüde) als Kunstwerk erschuf. [...] Das Selbst des Dandys besitzt kein Inneres, sondern ist reine Oberfläche.<sup>5</sup>

Es ist die Herausbildung des Dandyismus mit streng definierten und konsequenten Persönlichkeitsmerkmalen, die Brummell als Verdienst angerechnet werden. Aber auch weitreichende Grundprinzipien der Originalität, Individualität und Unabhängigkeit sind bereits bei Großmeister Brummell erkennbar. Mit ihm beginnt die Neubewertung des negativ besetzten Begriffs ‚Dandy‘ zum Modell des guten Geschmacks. Damit stellt Brummell die erste – wenn auch noch nicht literarische – Entwicklungsstufe des Beaus zum Dandy dar.

<sup>3</sup> Günther Erbe: *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens.* Köln 2002, S. 11.

<sup>4</sup> Ellen Moers: *The Dandy: Brummell to Beerbohm.* New York 1960, S. 17.

<sup>5</sup> Fernand Hörner: *Der Dandy.* In: Stephan Moebius u.a. (Hg.): *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart.* Berlin 2010, S. 55.



Jules Barbey d'Aureville –  
Eine Biographie schafft einen literarischen Typus

Die zweite Metamorphosestufe innerhalb des Dandyismus nimmt die schriftliche Fixierung des Lebenslaufes Brummells durch Barbey ein. Theoretisierung und Abstraktion des Phänomens nehmen dabei zu. Es gelingt Barbey unter anderem durch die Glorifizierung und Aufhebung einer negativen Konnotation des Begriffes ‚Dandy‘ einen neuen Gesellschaftstypus zu schaffen, der durch Provokationsverhalten sowie durch distanzierte Haltung soziale Macht aufbaut.

Ziel der Barbeyschen Arbeit ist die Vermittlung des Idealtypus eines Dandys. Der Biograph versucht aus Brummell einen intellektuellen Dandy zu machen, um so aus einer Lebensphilosophie ein Lebenskonzept abzuleiten, das theoretische Basis eines gesellschaftlichen Phänomens sein kann. Er versucht dies zu erreichen, indem er die Flüchtigkeit des Brummellschen Lebens schriftlich fixiert und die banale Reduktion des Dandys auf Äußerlichkeiten, wie Kleidung, aufhebt:

Das Dandytum ist beinahe genauso schwierig zu beschreiben wie zu definieren. Menschen, die nur das Vordergründige sehen, haben geglaubt, es sei vor allem die Kunst, sich gut anzuziehen, eine kühne und geglückte Diktatur in Sachen Putz und äußere Eleganz.<sup>6</sup>

Eine klare Abgrenzung zum französischen ‚Beau‘, den er als sittenentartete Entblößung des wahren Brummellschen Dandyismus wahrnimmt, hilft ihm bei der Argumentation einer Metamorphose hin zum normativen Dandyismus mit positiver Konnotation:

Nachäffung ist keine Ähnlichkeit. Man kann eine Miene oder eine Pose übernehmen, wie man den Schnitt eines Fracks kopiert; aber diese Komödie langweilt. [...] Die Langeweile, die sie verbreitet, vermittelt ein falsches Bild vom Dandytum.<sup>7</sup>

Die positive Bewertung erkennt man des Weiteren an der sprachlichen Gestaltung des Essays. Indem Barbey Emotionen statt Fakten schildert, gelingt es ihm, auf gefühlvolle Art Brummells Attraktivität zu suggerie-

<sup>6</sup> Barbey: Über das Dandytum, S. 27.

<sup>7</sup> Ebd., S. 22.

ren sowie durch eine apothetische Stilisierung und eine nahezu kritiklose Darstellung des Dandytums im gesamten Text das negative Bild über den Urtypus zu verändern.<sup>8</sup>

Vom Brummellschen Dandyismus ausgehend reflektiert Barbey über die Erscheinung eines Gesellschafts- und Kulturproblems seiner Epoche. Die Erscheinung Brummells und dessen Erfolg führt er auf den gesellschaftlichen Zustand der Langeweile zurück: „[...] aber das Dandytum ist die Frucht einer Gesellschaft, die sich langweilt.“<sup>9</sup> Dabei entdeckt er Brummell als Befreier der Salongesellschaft Englands aus der Langeweile der normativen Zwänge des Anstands.

Auch die These, der Dandyismus sei das Produkt einer Übergangsgesellschaft, wie sie später bei Otto Mann<sup>10</sup>, Hans-Joachim Schickedanz<sup>11</sup> und Susanne Rossbach<sup>12</sup> wiederkehrt, wird schon bei Barbey angedacht, indem er dessen Ursprünge in eine Zeit der Unruhe Englands verortet:

Da das Dandytum nicht die Erfindung eines Einzelnen ist, sondern das Ergebnis eines bestimmten Zustandes der Gesellschaft, den es schon vor Brummell gab, ist es vielleicht angebracht, seine Spur in der englischen Sittengeschichte zu verfolgen und seinen Ursprung zu bestimmen. [...] Das Dandytum regte sich bereits unter der Oberfläche, kam aber noch nicht zum Vorschein. Es entwickelt sich im Schoß der englischen Gesellschaft. Fielding stirbt 1712. Nach ihm setzt der von Steele (der in seiner Jugend Beaux war) gerühmte Colonel Edgeworth die goldene Kette der

<sup>8</sup> Kritik äußert Barbey nur an den Stellen im Leben Brummells, an denen der Dandy von seinen Prinzipien abweicht, z.B. auf S. 75: „Außerdem nahte für Brummell die Stunde, in der man gegen niemand mehr gerecht ist, die Stunde seines Unglücks. Der Ruin war eingetreten; er wusste es. Mit seiner dandyhaften Unbewegtheit hatte er, mit der Uhr in der Hand ausgerechnet, wie viel Zeit ihm bleiben würde auf dem Schlachtfeld [...].“

<sup>9</sup> Ebd., S. 61.

<sup>10</sup> Otto Mann: *Der moderne Dandy. Ein Kulturproblem des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1925 (= Karl Jaspers (Hg.): *Philosophische Forschungen* 1), S. 11f.

<sup>11</sup> Hans-Joachim Schickedanz: *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästhetiker. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*. Frankfurt/M. 2000 (= *Forschungen zur Literatur- und Kunstgeschichte* 66), S. 17f.

<sup>12</sup> Susanne Rossbach: *Des Dandys Wort als Waffe. Dandyismus, narrative Vertextungsstrategien und Geschlechterdifferenz im Werk Jules Barbey d'Aurevillys*. Tübingen 2002, S. 27.

Beaux fort, die mit Nash endet; erst Brummell nimmt sie wieder auf, flicht aber sein Dandytum mit ein.<sup>13</sup>

Resümierend ist somit Barbey's Biographie die Stilisierung der Brummellschen Lebensweise zur Lebensphilosophie. Sein Ziel war es, ein neues reflektiertes Bild des Dandys als Reaktion auf gesellschaftspolitische Verhältnisse zu entwerfen. Durch die Aufhebung der negativen Konnotation des Dandys schafft es Barbey, einen neuen Typus des ‚intellektuellen Dandy‘ zu kreieren.

### Charles Baudelaire – Der Gesellschaftslöwe beginnt zu bröckeln

Die Metamorphose des Dandyismus erreicht durch Charles Baudelaire's 9. Kapitel des *Le peintre de la vie moderne* eine weitere Entwicklungsstufe hin zum literarischen Konzept. Wie schon bei Barbey steht nicht die Haltung des Dandyismus als Perfektion des äußeren Erscheinungsbildes im Vordergrund, sondern die Ästhetisierung einer Geisteshaltung, die von Schwermut und Isolation geprägt ist. Der Autor selbst drückt es mit folgenden Worten aus: „Der Dandyismus ist eine untergehende Sonne; wie das sinkende Gestirn, ist er prächtig, ohne Wärme und voller Melancholie.“<sup>14</sup> Baudelaire führt somit die Ansätze Barbey's fort und entwickelt sie weiter zum „écrivain-dandy“.<sup>15</sup>

Diesem neuen Typus des Dandys ist es eigen, dass die Zweckorientierung eines Brummells aufgehoben wird. Nicht mehr die Unterhaltung der Masse durch Verhalten, Mondänität und Sprache stehen im Mittelpunkt, sondern Baudelaire schafft eine Figur, deren Potential in der Negation von gesellschaftlichen Nützlichkeitsprinzipien besteht. Die Isolation hat demnach – im Unterschied zu Brummell's Vita – keine negativen Folgen mehr, vielmehr lässt sie den Dandy zum „geistigen Me-

<sup>13</sup> Barbey: Über das Dandytum, S. 39f.

<sup>14</sup> Charles Baudelaire: Der Maler des modernen Lebens. In: Ders.: Sämtliche Werke/Briefe. Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois. Übers. von Friedhelm Kemp und Bruno Streiff. München 1989 (= Aufsätze zur Literatur und Kunst. 1857-1860 5), S. 244.

<sup>15</sup> Rossbach: Des Dandys Wort als Waffe, S. 18.

lancholiker“<sup>16</sup> werden. Während bei Barbey und Brummell noch Wert auf die äußeren Merkmale des Dandys gelegt wurde, verinnerlichen sich diese in Baudelaires Werk aufgrund des Wunsches nach Loslösung von „abstoßender Zweckhaftigkeit“.<sup>17</sup>

Die Frage nach dem theoretischen Fortgang zeigt demnach eine Weiterentwicklung hin zu einem körperlosen Künstler-Dandy, dessen real-historische Einbettung abgelöst wird von einem entrückten und blasieren Wesen der Literatur.<sup>18</sup> Den Ursprung des Dandyismus sieht Baudelaire – ebenso wie Barbey – in einer Zeit des Umsturzes, in der alte Normen unterzugehen drohen und neue noch nicht ausgereift sind. Er verortet ihn in einer Zeitenwende zwischen Aristokratie und Demokratie. „Der Dandyismus erscheint vor allem in Übergangszeiten, wenn die Demokratie noch nicht allmächtig, wenn die Aristokratie erst ins Wanken geraten ist und ihre Würde noch nicht gänzlich eingeüßt hat.“<sup>19</sup>

Der Unterschied zu Barbey besteht bei Baudelaire darin, dass der Dandyismus mit seinem strengen Regelkatalog Halt und Orientierung auf höchstem ästhetischem Niveau bietet. Er wird zur Ersatzreligion stilisiert, die die Nützlichkeitsbestrebungen einer modernen materialistischen Gesellschaft negieren:

Ich hatte wahrhaftig nicht ganz Unrecht, den Dandyismus als eine Art Religion zu betrachten. Die strengsten Klosterregeln, der jeden Widerstand ausschließende Befehl des ‚Alten vom Berg‘, der seinen Jüngern den Selbstmord befahl, waren nicht unerbittlicher und wurden nicht genauer befolgt als diese Doktrin der Eleganz und der Originalität.<sup>20</sup>

Baudelaire entdeckt im vergänglichen Ruhm des Dandys ein neues Konzept einer „ästhetischen Flüchtigkeit“. So stellt Hermann Doetsch zu *Le Peintre de la vie moderne* fest:

<sup>16</sup> Wanda Klee: Leibhafte Dekadenz. Studien zur Körperlichkeit in ausgewählten Werken von Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde. Heidelberg 2001 (= Britannica et Americana, Folge 3, 20), S. 109.

<sup>17</sup> Baudelaire: Der Maler des modernen Lebens, S. 242.

<sup>18</sup> Klee: Leibhafte Dekadenz, S. 103.

<sup>19</sup> Baudelaire: Der Maler des modernen Lebens, S. 244.

<sup>20</sup> Ders., S. 243f.

Das Flüchtige stellt also das geheime Zentrum der Überlegungen Baudelaires dar, das Phantom, das wie jegliche Wahrnehmung auch diesen Text heimsucht, das immer gegenwärtig und immer schon vergangen ist. [...] Genau deshalb läßt sich Baudelaires Poetik mit Recht als Kunst des Flüchtigen bezeichnen.<sup>21</sup>

Anders als Barbey, der mit seiner Biographie einen Versuch unternimmt, den berühmten Dandy der Vergessenheit zu entreißen, entschließt sich Baudelaire, ein neues künstlerisches Reservoir zu entdecken.

Die moderne Wirklichkeitserfahrung des Paris Mitte des 19. Jahrhunderts besteht aus Wandelbarkeit und Vergänglichkeit, aus der aber kein Mangel an ästhetischem Potential folgt – im Gegenteil: „Baudelaire sucht gerade die Schönheitsfähigkeit des Transitorischen zu erweisen, das den Gegenpol zur Dauerhaftigkeit klassischer Kunst – etwa der griechischen Plastik und Architektur – markiert und gerade aus dieser Differenz seine ‚Modernität‘ gewinnt.“<sup>22</sup> Basierend auf dem ästhetischen Potential der Flüchtigkeit nimmt die Metropole in Baudelaires Werk eine prägende Rolle ein, da sie der Ort geballter Augenblicklichkeit ist. Nur hier findet der Mensch das Essenzielle der Moderne vor: „Der Maler der Moderne, der die Metropole Paris als ‚observateur, flâneur, philosophe‘ durchstreift, fängt die Sitten und Mentalitäten der Gegenwart ein. Er vergegenwärtigt die Atmosphäre auf öffentlichen Plätzen und auf den großen Boulevards.“<sup>23</sup>

Dennoch hat der Dandy Baudelaires eine definierte Weltordnung, gegen die er sich auflehnt. Der „écrivain-dandy“ erfährt bereits eine Abgrenzung gegen die Außenwelt, was ihn in die Isolation treibt. Damit erreicht er die Negation des Brummellschen Gesellschaftsdandys. Isolation und Melancholie werden im nächsten Entwicklungsschritt jedoch noch prägender.

21 Hermann Doetsch: Momentaufnahmen des Flüchtigen. Skizzen zu einer Lektüre von *Le Peintre de la vie moderne*. In: Karin Westerwelle (Hg.): Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker. Würzburg 2007, S. 162.

22 Dorothee Kimmich u. a.: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt 2006 (= Einführungen Germanistik), S. 49.

23 Bettina Full: Karikatur und Poesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires. Heidelberg 2005, S. 129.

Von Außen nach Innen – vom Gesellschaftslöwen zum Neurotiker.  
Literarische Auseinandersetzung mit dem Dandyismus  
zur Zeit der Jahrhundertwende

Der Untersuchungsfrage folgend, wie sich die Wandlungsprozesse auf die Metamorphose des Dandyismus auswirken, soll im Folgenden das *fin de siècle* im Mittelpunkt der Darstellung stehen, da sich hier fundamentale Wandlungsprozesse in allen Bereichen menschlicher Existenz vollzogen haben. Es bleibt die Frage zu klären, wie sich oberflächlicher Subjektivismus und radikale Subjektkritik auf den egoistischen Dandy auswirken. Durch geistige Konstrukte, wie beispielsweise die *Theorie der Empfindungen* von Ernst Mach oder die Psychoanalyse von Sigmund Freud werden die Vorstellungen von einer autonomen Handlungsbestimmung des Individuums in Frage gestellt.

Frühere Untersuchungen zu Heinrich Manns Novelle *Haltlos* und zum Einakterzyklus *Anatol* von Arthur Schnitzler konnten zeigen, dass die Figuren maßgebliche Züge des Dandys tragen, diese allerdings antizipieren, variieren und aktualisieren.<sup>24</sup>

Im Folgenden wird zunächst auf Heinrich Manns *Haltlos* eingegangen sowie anschließend Schnitzlers *Anatol* betrachtet, um auf dieser Analyse aufbauend den Dandyismus des *fin-de-siècle* neu zu bewerten.

Intertextuelle Bezüge durchdringen die Novelle *Haltlos* und verschmelzen nicht nur mit zeitgenössischen Literaturströmungen, sondern auch mit philosophischen und weltanschaulichen Ansätzen. Eine Vielzahl von Autoren wird von Heinrich Mann zitiert und variiert. Die Betrachtung dieser Bezüge ist für die Metamorphose des Dandyismus von großer Bedeutung.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Kathrin Chovanec: Austern und Champagner. Zum Dandyismus in Heinrich Manns Novelle *Haltlos*. In: Andrea Bartl/Annika Klinge (Hg.): Transitkunst. Studien zur Literatur 1890 – 2010. Bamberg 2012 (= Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien5), S. 47- 68.

<sup>25</sup> Die Bedeutung der Aufnahme vieler Einflüsse in seine Literatur ist vor allem in der Forschung ein viel diskutiertes Thema. Hier werden unter anderem Einflüsse des Darwinismus (u. a. bei Ralf Schlichting: Heinrich Mann und Friedrich Nietzsche. Studien zur Entwicklung der realistischen Kunstauffassung im Werk Heinrich Manns bis 1925. Teil I. Frankfurt/M. u. a. 1986. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 954.), S. 224), Einflüsse von Nietzsches ‚Krankheit des

So stellt sich Heinrich Mann bewusst in die Traditionslinie zu Paul Bourget und dessen 1883 erstmals erwähnten Begriff des Dilettantismus:

Soeben hab ich den Décadent-Artikel im neusten „Magazin“ (No. 4) gelesen und bin fast erschrocken über die Ähnlichkeit meiner Geistes- und Gemütsverfassung mit der „Disciple“ in Bourgets neuestem Werk.<sup>26</sup>

Heinrich Mann beschäftigte sich um 1890 intensiv mit der Literatur seiner Zeit und insbesondere mit dem Aufkommen des Dilettantismus und der Dekadenz.<sup>27</sup> Dabei finden sich Anlehnungen an Baudelaire im Text wieder, mit denen er sich in die Traditionslinie des berühmten französischen Autors stellt. Mit Formulierungen wie „das schwimmt in einem Meer von Licht über allem Dunkel“<sup>28</sup> greift Mann Baudelaires Ästhetik der Flüchtigkeit auf. Jedoch beginnt der Autor in der Personengestaltung der Hauptfigur bereits eine kritische Revision der von Baudelaire entwickelten Auffassung vom Dandyismus, indem er die Person in Konfrontation mit der Armutproblematik und der weiblichen Hauptfigur scheitern lässt. Der Text zeigt deutlich Tendenzen zweier Strömungen der Jahrhundertwende und ist daher im Übergang von Naturalismus und Neu-Romantik anzusiedeln. Die französische Dekadenzdichtung aufgreifend befindet sich Heinrich Mann bereits in der Rezeption und Revision der Einflüsse aus dem Nachbarland, indem er das Scheitern des Dandy-Typus vorführt. Wenn Hermann Bahr schreibt, „[d]ie Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber gebrochen“<sup>29</sup>, so ist die völlige Ablehnung des Na-

Willens' (u. a. bei Alexander von Fenner: Heinrich Mann. Spiegelbild und Antagonist seiner Zeit. Hamburg 2008, S. 22f) und Einflüsse von Ernst Machs ‚Das unrettbare Ich‘ diskutiert. Aufnahme in diese Arbeit fanden nur jene Tendenzen, die sich direkt auf den Untersuchungsgegenstand des Dandyismus auswirken.

<sup>26</sup> Heinrich Mann: Briefe an Ludwig Ewers. 1889-1913. Weimar 1980 (= Veröffentlichungen der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik), S. 205.

<sup>27</sup> Fenner: Heinrich Mann, S. 20.

<sup>28</sup> Heinrich Mann: Haltlos. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Band 1: Sämtliche Erzählungen. Hg. von Peter-Paul Schneider. Frankfurt/M. 1995, S. 11-64, hier S. 13.

<sup>29</sup> Hermann Bahr: Die Überwindung des Naturalismus. In: Claus Pias (Hg.): Hermann Bahr. Kritische Schriften in Einzelausgaben. Weimar 2004, S. 128.

turalismus in der Novelle noch nicht abgeschlossen, sondern erfährt durch die soziale Prägnanz in der Auseinandersetzung mit der weiblichen Hauptfigur ihre Umsetzung. Hermann Bahrs Ablehnung des Naturalismus und die neue Verwirklichung des Dilettantismus sowie dessen Ästhetik der Selbstauflösung werden autobiographisch wie textuell verarbeitet: „In den Tagen, da ich meine Arbeit abschloss, las ich ein Buch, mit dessen Verfasser ich mich (es soll keine Anmaßung sein!) einigermaßen geistesverwandt fühle: Hermann Bahrs ‚Gute Schule‘“, schreibt Heinrich Mann, während er die Novelle *Haltlos* verfasst.<sup>30</sup>

Die naturalistischen Beobachtungsprinzipien werden auf die Analyse der menschlichen Psyche erweitert und erfahren dabei eine weitreichende Neuerung, erkennbar an der Aufnahme der Motivik der Nerven und der Nervenschwäche in die Charaktereigenschaften der Hauptpersonen.<sup>31</sup>

Weitere intertextuelle Bezüge werden in der Erwähnung Petrarcas erkennbar, dessen Hauptfigur in dem gleichnamigen Laura-Gedicht der weiblichen Heldin Manns den ihren gibt. „Neidisch“<sup>32</sup> wird der träumerischen Liebe des italienischen Renaissance-Dichters gedacht, dessen schmachtende Verehrung für die Geliebte bei der *fin-de-siècle*-Figur nicht mehr möglich erscheint. Das ständige Hinterfragen der Wertesysteme des „dilettantischen Menschen“ des *fin de siècle* macht eine bedingungslose und schwärmerische Liebe unmöglich.

In Kontrast zu den Liebesgedichten Petrarcas steht die sozialkritische Autorin Ada Christen, deren Gedicht *Haltlos* nicht nur titelgebend fungiert, sondern auch im Text an entscheidender Stelle – im Bruch der Beziehung zwischen beiden Hauptfiguren – auftaucht. An ebendieser Stelle finden sich zudem Anspielungen auf Heinrich Heines Lyrik, der das Mitleid an den Anfang einer großen Liebe stellt.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Mann: Briefe an Ewers, S. 183.

<sup>31</sup> Dieter Kaffitz: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts.* Heidelberg 2004, S. 385.

<sup>32</sup> Mann: *Haltlos*, S. 12.

<sup>33</sup> Mann: *Haltlos.*, S. 35. In der Forschung werden hier teilweise autobiographische Bezüge zu Manns Verehrung für Heinrich Heine erkannt, jedoch wird an dieser Stelle auf eine autobiographische Deutung verzichtet.



Die Herstellung von Lyrik nimmt in der Novelle eine entscheidende Rolle ein. Sie ist einerseits nicht reine Produktion von Schönem im Sinne des „*l'art pour l'art*“,<sup>34</sup> sondern Ausdruck dilettantischer Selbstanalyse, um von störenden Gedanken kuriert zu werden: „Er hatte einfach die Gewohnheit, lästige Gefühle und Gedanken, die nicht aufhören wollten ihn zu beschäftigen, zu versifizieren, in geschlossene, festgefügte Strophen einzusperrern.“<sup>35</sup> Des Weiteren erinnert der situative Kontext, in dem die Lyrik entsteht, stark an Stimmungsästhetik, mit deren Hilfe die Flucht in eine ästhetische Gegenwelt gelingen soll und die als Mittel gegen die Banalität des Alltags eingesetzt wird – ganz im Sinne Baudelaire: „Der Schleier legte sich um seine Seele, und die Stimmung, die blöde, öde Stimmung verdichtete sich und ward ein Gedicht.“<sup>36</sup> Nicht die stark konzipierte Lyrik ist dabei Ziel, sondern die momentane Emotionalität:

Ob die Verse gut oder schlecht sind, machte ihm wenig Schmerzen. Den „Kuß der Muse“, allerdings, meinte er ihn hin und wieder zu genießen; wenn auch nicht in der weihevollen, präparierten Stimmung, wie sie ältere und jüngere Dichter uns schildern, sondern jählings, abgerissen, schluderig, wie die Liebkosung einer halbbetrunkenen Dirne.<sup>37</sup>

In der Darstellung eines intellektuell gebildeten Protagonisten nimmt der Text Bezug auf den gebildeten Künstler-Dandy à la Baudelaire: „Die Bildung, die er sich durch eifrige Lektüre moderner Schriftsteller angeeignet, war sie oberflächlich zu nennen? Aber durchaus nicht staatlich diplomiert, wie sie war, was damit anfangen?“<sup>38</sup> Die subtilen Anspielungen auf Literatur der Zeit, wie Ada Christens Lyrik, sind somit Mittel, den Protagonisten im intellektuellen Künstler-Milieu zu platzieren und ihn in die Nähe der Figur des Flaneurs zu rücken. Das Interesse am

<sup>34</sup> Unter dem Begriff *l'art pour l'art* wird in dieser Arbeit eine Kunstposition verstanden, die etwas um der Sache selbst willen tut im Gegensatz zur zweckbestimmten und zielgerichteten Kunst. Siehe hierzu: Wolfgang Ullrich: *L'art pour l'art. Die Verführungskraft eines ästhetischen Rigorismus*. In: Ders. (Hg.): *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*. Frankfurt/M. 2005, S. 124–143.

<sup>35</sup> Mann: *Haltlos*, S. 15f.

<sup>36</sup> Ebd., S. 21.

<sup>37</sup> Ebd., S. 15.

<sup>38</sup> Ebd., S. 27.

Psychologischen ist nicht nur reine Erkenntnissuche des Ich, sondern ein philosophischer Rückgriff auf Autoren der Zeit. Dabei ist eine Resignation bezüglich der Übertragung des Positivismus auf das Ich-Konzept erkennbar, was die Haltlosigkeit und Unsicherheit der beiden Protagonisten verdeutlicht.

Ähnliche Persönlichkeitseigenschaften finden sich auch bei Schnitzlers *Anatol* wieder.

Ursula Keller charakterisiert die Hauptfigur Schnitzlers mit den Worten: „Was auf den ersten Blick wie der Snobismus eines übersättigten Großstadtpublikums erscheint, sind physiologisch betrachtet reine Notwehrmaßnahmen, Anpassungserscheinungen eines überbeanspruchten Nervensystems.“<sup>39</sup> Die Entdeckung des seelisch Unbewussten durch Sigmund Freud führt im Wien der Jahrhundertwende zu einer neuen ästhetischen Inszenierung:

*Anatol:* Mit ist soeben noch etwas eingefallen.  
*Max:* Und zwar ... ?  
*Anatol:* Das Unbewußte!  
*Max:* Das Unbewußte?  
*Anatol:* Ich glaube nämlich an unbewußte Zustände.<sup>40</sup>

Der frühe Kontakt Schnitzlers mit Hypnose sowie die Ansätze von Ernst Wilhelm Brücke, Theodor Billroth und Theodor Meynert spiegeln sich wider im literarischen Interesse des Autors an psychischen Prozessen.<sup>41</sup> Schnitzler entdeckt erstmals das revolutionäre Potential des psychoanalytischen Denkens für die Literatur und sorgt dadurch für Irritation.<sup>42</sup> Das Wien seiner Zeit nahm es, wie das Zitat Freuds von 1922 aus einem Brief an den Dichter zeigt, mit Interesse auf:

So habe ich den Eindruck gewonnen, daß Sie durch Intuition – eigentlich aber infolge feiner Selbstwahrnehmung – alles wissen, was ich in mühe-

<sup>39</sup> Ursula Keller: Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers. Marburg 1984, S. 94.

<sup>40</sup> Arthur Schnitzler: *Anatol*. Stuttgart 2008, S. 16.

<sup>41</sup> Jacques Le Rider: Arthur Schnitzler oder die Wiener Belle Epoque. Wien 2007, S. 44.

<sup>42</sup> Ebd., S. 150.

liger Arbeit an anderen Menschen aufgedeckt habe. Ja ich glaube, im Grunde Ihres Wesens sind Sie ein psychologischer Tiefenforscher, so ehrlich unparteiisch und unerschrocken wie nur je einer war, und wenn Sie das nicht wären, hätten Ihre künstlerischen Fähigkeiten, Ihre Sprachkunst und Gestaltungskraft freies Spiel gehabt und Sie zu einem Dichter weit mehr nach dem Wunsch der Menge gemacht.<sup>43</sup>

Statt eines eindeutigen Ich-Konzepts steht nunmehr ein Ensemble komplexer psychischer Erscheinungen im Mittelpunkt, das die Umsetzung der Liebesbeziehungen als Versuchsanordnung zur Folge hat. Die Komplexität scheint nicht mehr in eine kontinuierliche Handlung zu fassen zu sein, sondern gliedert sich auf in voneinander unabhängige Einzelszenen, in denen ein „neurotisch verwirrtes“<sup>44</sup> Bewusstsein nach Identität sucht und diese nicht erreicht. Aus der Freudschen Theorie folgt die Identitätskrise des Subjekts, das sich nicht mehr auf den eigenen Verstand verlassen kann, sondern zum nervenschwachen Großstadtneurotiker wird, der sein Leben in kontinuierlosen Bruchstücken erfährt, wie schon Georg Simmel erkannte.<sup>45</sup> Es kommt zu einer psychologischen Anpassung der Figuren an die Großstadtwirklichkeit und zur Errichtung von Reizschutzsystemen, die die explosiven Entwicklungen der Menschenmassenkonzentration, der neuen Verkehrsmittel, der veränderten Arbeits- und Konsumbedingungen sowie der neuen sozialen Hierarchien ausblenden.<sup>46</sup> An Anatol sind diese Sicherheitsmechanismen durch seine beständigen Illusionen und die Erschaffung von Gegenwelten realisiert.

Freuds Theorie und Schnitzlers eigene Studien im Bereich der Psychoanalyse finden allerdings nicht allein Eingang in die Gestaltung des *Anatol*, sondern werden bereichert durch intertextuelle Bezüge auf die Subjekttheorie von Ernst Mach, mit dem Schnitzler intensiven Kontakt

<sup>43</sup> Sigmund Freud: Briefe 1873-1939. Ausgewählt und hrg. von Ernst Freud. Frankfurt/M. 1960, S. 339f.

<sup>44</sup> Franz Norbert Mennemeier: Literatur der Jahrhundertwende. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910. In: Hans-Gert Roloff (Hg.): Germanistische Lehrbuchsammlung. Bd. 39. Berlin 2001, S. 356.

<sup>45</sup> Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben. Frankfurt/M. 2006.

<sup>46</sup> Keller: Böser Dinge hübscher Formel, S. 94.

im Salon von Berta Zuckerkanndl unterhielt.<sup>47</sup> Mach unterstreicht die These, dass das Ich von verschiedenen Aspekten seiner Umgebung fremdbestimmt wird und „unrettbar“ ist:

Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). [...] Die Elemente *bilden* das Ich. *Ich* empfinde Grün, will sagen, daß das Element Grün in einem gewissen Komplex von anderen Elementen (Empfindungen, Erinnerungen) vorkommt. Wenn ich aufhöre Grün zu empfinden, werde ich sterben, so kommen die Elemente nicht mehr in der gewohnten geläufigen Gesellschaft vor.<sup>48</sup>

Die Hinterfragung der Einheit des Subjekts und des Primats der Vernunft zeigt sich bei der Hauptfigur des Werkes sehr deutlich in seiner steten Verunsicherung, resultierend aus der Negation der Logik als Beweiskraft und Einsetzung der Sensorik zur Aufdeckung von Lüge und Wahrheit. In Folge dessen löst sich Wirklichkeit in subjektive Wahrnehmung auf und existiert nur noch als Empfindungskomplex aus Illusionen und selbstgewählten Ausschnitten der Wirklichkeit.<sup>49</sup>

Auf die politischen und wirtschaftlichen Krisen der Gründerzeit in Wien reagieren die Literaten sehr unterschiedlich. Während sich einige dem politisch-gesellschaftlichen Engagement verschreiben, wie zum Beispiel Ada Christen, Theodor Herzl oder Victor Adler, wenden sich andere in den nach innen gerichteten Ästhetizismus.<sup>50</sup> Das Leben soll in dieser Auffassung dem Kunstwerk nachempfunden werden und ebenso funktionslos sein, im Sinne des *l'art-pour-l'art*-Gedankens.<sup>51</sup> Diese Ziellosigkeit mündet schließlich in extreme Stimmungsabhängigkeiten, die Anatol daran hindern, einer Beschäftigung nachzugehen und Entscheidungen zu treffen, wie sie die Szene ‚Weihnachtseinkäufe‘ verdeutlicht.

Raum für diese Illusionen bieten die Kaffeehäuser und Salons Wiens um 1900, in denen eine Atmosphäre der schnell wechselnden

<sup>47</sup> Dagmar Lorenz: Wiener Moderne. Stuttgart 1995 (= Sammlung Metzler 290), S. 22.

<sup>48</sup> Ernst Mach: Antimetaphysische Bemerkungen. In: Gotthart Wunberg (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik. Stuttgart 1981, S. 137-146, hier S. 141f.

<sup>49</sup> Schnitzer: Anatol, S. 8.

<sup>50</sup> Mach: Antimetaphysische Bemerkungen, S. 6f.

<sup>51</sup> Rolf-Peter Janz: Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im fin de siècle. Stuttgart 1977, S. 13.

Eindrücke und konturlosen Flüchtigkeiten entsteht. Hier verschmelzen Öffentlichkeit und Privatheit zu einer neurotischen Atmosphäre. Oberflächlichkeit und Blasiertheit, Gewirr der Erscheinungen und Momentaufnahmen lassen ein literarisches Werk entstehen, in dem das Wirklichkeitszerfall und diskontinuierliche Persönlichkeiten dominieren. Eine Szene wie ‚Abschiedssouper‘, die in einem solchen Etablissement spielt, in dem die dekadente Stadtgesellschaft Wiens auftritt, steht stellvertretend für diese Phänomene.<sup>52</sup>

Die Zeit der Jahrhundertwende ist geprägt durch ständige Kritik an weltanschaulichen Systemen und der Hinterfragung von wissenschaftlichen Erkenntnissen. Tiefgreifender Kapitalismus und gesellschaftliche Umwälzungen lösen kritische Reflexionen aus, die eine konsequente Desillusionierung zur Folge haben. Der Glaube an metaphysische Systeme geht zugunsten eines naturwissenschaftlichen Geistes verloren.<sup>53</sup> Das Heranziehen der Naturwissenschaften zur einzigen Form des Erkenntnisgewinns ist deutlich ablesbar in ‚Die Frage an das Schicksal‘. Als in dieser Szene die Hypnose und deren „wissenschaftliche Verwertung“<sup>54</sup> zur Wahrheitsfindung eingesetzt werden soll, zieht Anatol seinen Versuch zurück und zeigt dem Leser, dass er bewusst in seiner illusionären Welt verharren will. Die aus der wissenschaftlichen Erkenntnis folgende konsequente Desillusionierung wird von Anatol jedoch schließlich negiert und deutet auf Wissenschaftsverdross und dekadente Lust am illusionären Leiden. Die kritische Hinterfragung und Reflexion führen Anatol schließlich zu einem Punkt, an dem träumerische Illusionen des Ästheten und dekadente Selbstinszenierungen der wissenschaftlich fundierten Wahrheit Platz machen müssen. Ein Typus, der durch Faszination und Intransparenz seine Anziehungskraft gewinnt, würde durch die existentielle Enthüllung seiner Seelenzustände entzaubert. Die Flucht in Illusionen ist durch deren Entschleierung nicht mehr möglich und irreversibel zerstört.

Die Folgen für den Dandyismus, die sich aus der Betrachtung der Novelle *Haltlos* von Heinrich Mann und Arthur Schnitzlers *Anatol* erge-

<sup>52</sup> Le Rider: Arthur Schnitzler, S. 17.

<sup>53</sup> Mennemeier: Literatur der Jahrhundertwende, S. 356.

<sup>54</sup> Schnitzler: Anatol, S. 7.

ben, sind weitreichend. Eine Vielzahl von Motiven des *fin de siècle* wird aufgenommen und daraus ein psychologischer Dandyismus mit dilettantischen, dekadenten und ästhetischen Einflüssen der Jahrhundertwende im Spannungsfeld zu naturalistischer Motivik konstruiert. Dabei liegt die Betonung vor allem auf sentimental und melancholischen Charakterzügen. Der realhistorische Bezug eines Barbeys geht dabei gänzlich zugunsten eines literarischen Typus verloren, der aber – im Unterschied zu Baudelaire – keine positiv konnotierten Züge trägt. In seiner Flüchtigkeit wandelt sich das affirmative ästhetische Potential eines Baudelaire ins negativ Haltlose. Damit ist ein neuer Typus des Dandys erschaffen, der stark vom Subjektzerfall seiner Zeit geprägt ist und einen Charakter darstellt, der zum Scheitern verurteilt ist. Der Dandy wird zum Freudschen Neurotiker.

Christian Kracht und Karl Lagerfeld –  
Auferstehung des Dandys in der Gegenwart? Fazit und Ausblick

Die Urform des modernen Dandyismus wurde unbewusst und ohne lebensphilosophischen Hintergrund von George Brummell entwickelt. Seine Lebensweise wurde von Jules d'Aureville in einer Biographie zur Lebensphilosophie stilisiert. Dieser Prozess der Verschriftlichung wirkte sich wiederum auf Autoren wie Charles Baudelaire aus und ist somit Basis für die Auseinandersetzung mit dem Dandyismus in der Moderne. In der Rezeption des Brummell-Lebens ist somit ein Abstraktionsprozess zu beobachten, der schließlich in charakteristische Merkmale und Erscheinungsformen des Dandyismus mündet.

Vom realhistorischen Phänomen ausgehend erfolgt eine Entwicklung hin zu theoretischer Bearbeitung und weiter zur Umsetzung in literarischen Werken, wie die Untersuchung von Heinrich Manns Novelle *Haltlos* und Arthur Schnitzlers Einakterzyklus *Anatol* gezeigt haben.

Anders als vielleicht zu erwarten gewesen wäre, wirkt sich das Scheitern des Dandyismus im *fin de siècle* nicht in einer Weise aus, die zum Verschwinden des seit der Antike existierenden Charakters führt, sondern er wird in der Gegenwart abgewandelt und erneuert, nicht nur in der Literatur, sondern auch als gesellschaftliches Phänomen - Schriftsteller wie Christian Kracht oder Rainald Goetz sind Beispiele dafür. Au-

toren, wie Joachim Kurz, oder Kolumnisten, wie Daniel Haas, beschäftigen sich vor allem mit dem real existierenden Dandyismus. Sie eröffnen Fragen nach bekannten Persönlichkeiten, wie Karl Lagerfeld und deren Parallelen zum dandyistischen Urbild von George ‚Beau‘ Brummell. Es bleibt zu abzuwarten, ob die Betonung der Oberflächlichkeit nicht noch stärker für die Repräsentanten des Dandyismus prädestiniert ist in einer äußerst flüchtigen Gesellschaft, wie der des 21. Jahrhunderts.

Die Texte, die sich mit dem Phänomen ‚Dandy‘ beschäftigen, leisten – wie gezeigt werden konnte – einen wichtigen Beitrag, um die Wechselwirkung zwischen Text und Kultur aufzudecken. In unterschiedlichen Metamorphosespiralen lässt sich erkennen, wie der Dandyismus einem Abstraktionsprozess unterworfen ist. Dabei bleibt er trotzdem als reales und literarisches Phänomen existent, wobei in Interaktion mit der jeweiligen Gesellschaftsnorm unterschiedliche Bewertungen und Ausprägungen des Dandyismus zu beobachten sind.

## Autorenverzeichnis

1. DR. CHRISTIAN BAIER wurde im Jahr 2011 an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg mit einer Arbeit zu den *Geniekonzepten bei Thomas Mann* promoviert und unterrichtet seit 2012 deutsche Sprache und Literatur an der Seoul National University in Südkorea. Zu seinen Forschungsinteressen gehören das Verhältnis von Literatur und Geschichtsschreibung, kulturtheoretische Fragestellungen, die Genieästhetik und das Werk Thomas Manns.
2. IUDITHA BALINT, M.A., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für deutsche Philologie der Universität Mannheim und Vorstandsmitglied der Goethe-Gesellschaft Mannheim Rhein-Neckar. Sie promoviert über das Kulturphänomen Arbeit in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur. Weitere Forschungsschwerpunkte sind literarische Ökonomik, Literatur der Arbeitswelt, literarische Anthropologie, Identitätstheorien, die Literatur der Weimarer Klassik, der Romantik und der Gegenwart.
3. PROFESSOR DR. ANDREA BARTL wurde mit einer Arbeit zum Thema *Exilliteratur 1933-45* promoviert, habilitierte sich mit einer Studie über die *Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800* und ist seit 2007 Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Neben zahlreichen anderen Herausgeberschaften ist sie Mitherausgeberin des *Heinrich-Mann-Jahrbuchs* und veröffentlichte jüngst eine Neu-Edition von Heinrich von Kleists sämtlichen Erzählungen (Studienausgabe, 2012).
4. DR. MANUEL BAUER wurde 2009 mit einer Arbeit über *Frühromantische Kunstkritik und Hermeneutik bei Schlegel und Schleiermacher* an der Philipps-Universität Marburg promoviert, wo er am Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften tätig ist. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Literatur des 19. Jahrhunderts, Literaturtheorie, das Verhältnis von Literatur und Ökonomie und der literarische Faust-Mythos.



5. DR. NINA BENKERT studierte Germanistik/Literaturvermittlung und Politikwissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und der Universidad de Sevilla und wurde 2012 an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit einer Arbeit unter dem Titel *Paternalisierung – Depaternalisierung. Töchter als literarische Seismografen* promoviert. Sie ist als freiberufliche Lektorin und Dozentin sowie seit 2013 als Verlagsrepräsentantin tätig.
6. PD DR. FLORIAN BRUCKMANN wurde 2003 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn mit einer Arbeit über das fünfte ökumenische Konzil promoviert und habilitierte 2007 an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt. Derzeit nimmt er ein Dilthey-Fellowship der VolkswagenStiftung zum Thema *Eucharistie – Leibliche Gabe?* wahr.
7. KATHRIN CHOVANEC hat 2013 ihr Studium der Germanistik und Geschichte an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg abgeschlossen und wird im Herbst desselben Jahres ihr Promotionsstudium in Neuerer Deutscher Literaturwissenschaft beginnen. Zu ihren Forschungsinteressen gehören Fragestellungen zur Literatur der Jahrhundertwende, insbesondere motivgeschichtliche Aspekte.
8. DIPL.-GERMANISTIN JULIA ECKERT promoviert an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg als Mitglied der *Bamberg Graduate School of Literary, Cultural and Media Studies* (BaGraLCM) zur literarischen Darstellung des europäischen Aufklärungsdiskurses in einem Text von Christoph Geiser. Zu ihren Forschungsinteressen zählen Aufklärung, Funktionen literarischer (De-)Konstruktionen von Liebe, Körperlichkeit, kulturtheoretische Fragestellungen und Gender Studies.
9. NINA EHEIM, M.A., hat im Jahr 2013 ihr Studium der Germanistik und Kommunikationswissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg abgeschlossen. Zu ihren Forschungsinteressen gehören die postmodernen und psychoanalytischen Ansätze in der modernen Literatur- und Kulturtheorie, im Zentrum ihrer bis-

herigen Forschung befindet sich vor allem die neuere frankophone Literatur.

10. PROFESSOR DR. OLIVER JAHRAUS wurde 1992 mit einer Arbeit zu *Thomas Bernhard* promoviert und im Jahr 2001 mit Arbeit zur *Literatur als Medium* habilitiert, seit 2005 ist er Inhaber des Lehrstuhls für NDL/Literatur und Medien an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Zu seinen Lehr-, Forschungs- und Publikationsschwerpunkten gehören die Literatur- und Medientheorie, die Avantgarde-Forschung, die Filmforschung, das Verhältnis von Literatur und Philosophie und die Werke von Kleist, Kafka und Bernhard.
11. DIPLOM-GERMANISTIN GUNVOR KRAUSS hat im Jahr 2012 ihr Studium der Germanistik, Romanistik und Literaturvermittlung abgeschlossen, das sie an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und der Universidad de Sevilla absolvierte. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf postmoderner Theorie. Ihr besonderes Forschungsinteresse gilt der zeitgenössischen deutschen Lyrik sowie der Stadtforschung.
12. PROFESSOR DR. THOMAS PEKAR wurde an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg mit einer Arbeit über Robert Musil promoviert und an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit einer Arbeit über die europäisch-literarische Japan-Rezeption habilitiert. Er arbeitete an verschiedenen Universitäten in Deutschland, Südkorea und Japan und ist seit 2001 Professor für deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft an der Gakushuin-Universität in Tokyo. Zu seinen Forschungsinteressen gehören die Exil- und Kulturkontaktforschung sowie die Literatur der klassischen Moderne.
13. CHRISTOPHER SCHLIEPHAKE, M.A., studierte Englisch, Geschichte und Erziehungswissenschaften an der Universität Augsburg und ist Absolvent des Elitestudiengangs *Ethik der Textkulturen*. Seit 2012 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Alte Geschichte an der Universität Augsburg; zu seinen Forschungsinteressen zählen antike Rezeptionsgeschichte, Erinnerung und Ge-

dächtnis, sowie Kultur-Natur-Beziehungen (v. a. Ecocriticism, Kulturökologie und Umweltgeschichte).

14. DR. HANS-JOACHIM SCHOTT wurde 2012 an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg mit einer Arbeit zu Brechts Auseinandersetzung mit Nietzsches Ästhetik promoviert. Zu seinen Forschungsinteressen zählen u. a. die Theorie und Geschichte der Tragödie, kulturphilosophische Fragestellungen, politische Ästhetik und das Werk Bertolt Brechts.
15. FRANK WEIHER, M.A., studierte Neuere deutsche Philologie, Ältere deutsche Philologie und Philosophie an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und promoviert derzeit über die Bedeutung Richard Wagners für das Werk Thomas Manns. Er ist Gründungsmitglied der Thomas-Mann-Gesellschaft Düsseldorf e. V., seine Forschungsschwerpunkte sind Goethe, Thomas Mann, Richard Wagner, der europäische Roman, Wechselbeziehungen zwischen Musik und Literatur sowie Kulturanthropologie und literarische Identitätsbildung.



University  
of Bamberg  
Press

Im Zuge des sogenannten *cultural turn* sah sich auch die Literaturwissenschaft mit neuen Aufgaben konfrontiert: Statt sich wie bisher vorwiegend mit Texten zu befassen, sollte sie plötzlich kulturelle Phänomene aller Art analysieren und erklären.

Eine Möglichkeit, das Verhältnis von Text und kulturellem Kontext zu denken, bildet die Vorstellung einer *Textualität der Kultur*, die von den Theoretikern des *New Historicism* unter Bezugnahme auf den Kulturbegriff des Ethnologen Clifford Geertz entwickelt wurde. Geertz versteht Kultur als ein „Netzwerk von bedeutungstragenden Verknüpfungen“ (Geertz 1973), dem somit ein textueller Charakter eigen ist. Dieses analytische Modell eröffnet die Möglichkeit eines dynamischen Übergangs zwischen Text und Kontext. Ein Text wird nicht mehr nur in einen bestehenden Kontext eingeordnet, sondern dieser Kontext selbst ist als Zeichengewebe charakterisiert durch latente Bedeutungspotentiale, die erst in der ‚Lektüre‘ aktualisiert werden: Mit der Kulturalität von Texten korrespondiert die Textualität der Kultur!

eISBN 978-3-86309-232-0



9 783863 092320  
[www.uni-bamberg.de/ubp/](http://www.uni-bamberg.de/ubp/)