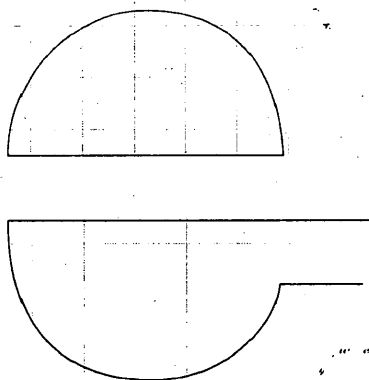


Symposion der ungarischen Nachwuchsgermanisten





ACTA GERMANICA 9

NETZ-WERK

II. Symposion der ungarischen Nachwuchsgermanisten

herausgegeben von Márta Horváth und Erzsébet Szabó

lektoriert von Robert Steinle

Szeged
1999

ACTA GERMANICA 9

Eine Schriftenreihe des Instituts für Germanistik der József-Attila-Universität

herausgegeben von

Vilmos Ágel, Márta Barótiné Gaál, Péter Bassola, Árpád Bernáth, Károly Csúri, Katalin Hegedüs-Kovácsévics

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Dóra Tikos und Imre Tüske

Technische Vorbereitung: Mária Medvegy

INHALT

Vorwort.....	7
Grußwort.....	9
Tünde Radek Interdisziplinärer Charakter der deutschsprachigen Werke in der Historiographie des Mittelalters	11
Dénes Ráfi Netz-Werk "Bildsprachlichkeit" oder "Sprachbilderei" bei Jakob Böhme	18
Erzsébet Szabó Himmel und Erde und ihre webenden Kräfte um mich her Zu Goethes <i>Die Leiden des jungen Werther</i>	26
Gabriella Rác Gottfried Kellers <i>Sinngedicht</i> und Arnold Zweigs Novellen um <i>Claudia</i>: ein Imitationsverhältnis?	32
László V. Szabó Literatur und Psychologie: Hermann Hesse und Carl Gustav Jung	41
Márta Horváth Abwehrstrategien gegen den Riß im Netz. Raumkonstitution in Elias Canettis Roman <i>Die Blendung</i>	58
Veronika Barics Ein Zerrspiegel zwischenmenschlicher Beziehungen in den Dramen Elias Canettis	64
Gábor Kerekes Austriazismen in Joseph Roths Roman <i>Die Kapuzinergruft</i>	71
Lehel Sata Im Netz des Absurden. Zu Wolfgang Hildesheimers <i>Die Verspätung</i>	87
Robert Steinle Netze werfen - (Fisch) Zitate fangen Zur Frage der Intertextualität bei Peter Esterházy und Peter Waterhouse	99
Edit Kovács Das Kalk-Werk und die Studie. Zu Thomas Bernhards Roman	105

Markus Knöfler	
Netz - Haut – Ablösung	111
Erika Hammer	
Ariadnes Faden im Labyrinth	
Einige Überlegungen zum Netzwerk anhand Gertrud	
Leuteneggers Buch "Komm ins Schiff".....	125
Attila Bombitz	
Geschichten aus dem Mazzini-Nachlaß	
Zum Netzwerk von Christoph Ransmayr.....	135
Tünde Paksy	
Märchen im medialen Netz	
Überlegungen zu gattungstheoretischen Fragen.....	141
Edit Király	
"Böhmische Dörfer" - mit Schloß	
Libuse Moníková's <i>Fassade</i> als Schloßparaphrase.....	147
Imre Kurdi:	
Netz-Werk	
Vier Thesen zu einer Metapher.....	153
Peter Plener	
Die neuen Bibliotheken von Babel	
Von Netzwerken und Hirngespinnsten.....	157

VORWORT

Der vorliegende Band vereinigt die Beiträge zur zweiten Konferenz der ungarischen Nachwuchsgermanisten, die 1998 in Szeged stattgefunden hat. Am Symposium nahmen an ungarischen Universitäten tätige Doktoranden und Dozenten, sowie Lektoren aus Deutschland, Österreich und der Schweiz teil. Mit dieser Konferenz wurde die Linearität einer Veranstaltung gesichert, die sich als das einzige Forum für den Mittelbau ungarischer Germanisten zu etablieren gedenkt.

Als Rahmenthema des Symposiums wurde der Begriff „Netz-Werk“ gewählt, dessen produktive Metaphorizität nicht nur alternative Interpretationen des Wortes zulässt, sondern gerade durch sein breites Bedeutungsspektrum die Pluralität der Herangehensweise an literarische Texte unterstützt. Im Titel der Konferenz zeigt sich auch deren Funktion, nämlich den Teilnehmern die Möglichkeit zu bieten, ihr Forschungsthema, ihre Methode und ihre Ergebnisse in einem eigenen Forum vorzuführen und zu diskutieren. Die Vieldeutigkeit des Begriffs erlaubte es, Texte aus verschiedenen Epochen der Literaturgeschichte heranzuziehen, bzw. sich den Texten mit den verschiedensten Interpretationsmethoden zu nähern. Die Perspektive der Interpretationen bestimmte die Deutung des Begriffs, wobei 'Netz-Werk' z.B. als Motivgeflecht eines Textes, als eine Art Ordnung, als Vernetzung intertextueller Bezüge oder als Hypertextstruktur des Internets aufgefaßt wurde. Die so entstandene Heterogenität des Bandes hat uns dazu veranlaßt, die einzelnen Beiträge nicht nach Kapiteln zu strukturieren, sondern die Studien nach der Entstehungszeit der behandelten Texte zu ordnen.

Der Dank der Herausgeber gilt hier zunächst allen, die zum Zustandekommen des Szegeder Symposiums beigetragen haben. Zuerst den es ermöglichenden Institutionen: dem Institut für Germanistik der József-Attila-Universität, der Kommission der Modernen Philologie der Szegeder Akademie der Wissenschaften, dem Kulturfonds der Deutschen Botschaft, dem Österreichischen Kulturinstitut, und nicht zuletzt der Schweizer

Kulturstiftung Pro Helvetia Ost/West. Zu danken ist aber auch den Mitwirkenden, also den 18 AutorInnen des Bandes, die ihre Vorträge zur Veröffentlichung in diesem Band zur Verfügung gestellt haben. Ein besonderer Dank gilt schließlich dem Institut für Germanistik der József-Attila-Universität für die finanzielle Unterstützung der Herausgabe des Bandes.

Szeged, im Dezember 1999

Márta Horváth

Erzsébet Szabó

GRUSSWORT

Es ist für mich eine große Freude und eine ganz besondere Ehre, die Teilnehmer des zweiten Treffens der Nachwuchsgermanisten in Szeged begrüßen zu dürfen. "Die Überschätzung der Frage, wo man sich befinde, stammt aus der Hordenzeit, wo man sich die Futterplätze merken mußte", steht am Anfang des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil. Die Fortsetzung hebt diese Aussage freilich ironisch auf: Die Seele braucht auch eine geistige Nahrung, und sie ist nicht unabhängig vom Ort. Der Genius loci Kakaniens ist doch ein anderer als der von Preußen. Eine Universitätsstadt ist auch ein geistiger Futterplatz, und die Qualität des Nährbodens, der Charakter des Landes hängt vom Humus der Tradition ab. Das zweite Treffen der Nachwuchsgermanisten findet nun vielleicht nicht ganz zufällig auf die Einladung des zweiten Instituts für Germanistik in Ungarn statt. Das zweite ist das Szegeder Institut seiner Gründung nach: Das erste war bekanntlich 1777 in Buda ins Leben gerufen, das zweite 1872 in Klausenburg, und die Szegeder Universität betrachtet sich mit Recht als eine Abzweigung der Universität Klausenburg. Nicht nur die Universität als Institution, auch der erste Professor für Germanistik, Henrik Schmidt, kam aus Klausenburg nach Szeged. Er war, genau wie seine akademischen Lehrer, von deutscher Abstammung, und dieser Umstand bestimmte auch sein Forschungsinteresse. Neben der klassischen deutschen Literatur war in Szeged, wie zu dieser Zeit an anderen ungarischen Universitäten, vor allem die Sprach- und Kulturgeschichte der Ungarndeutschen erforscht. Erst nach dem zweiten Weltkrieg begann sich innerhalb der ungarischen Germanistik eine literaturwissenschaftliche Forschung zu entfalten, deren Fragestellungen sich von der Geschichte der Ungarndeutschen ganz losgelöst haben. Der markanteste Repräsentant für diese Entwicklung war der folgende Professor für Germanistik in Szeged, Előd Halász. Seine Doktorarbeit verglich Friedrich Nietzsche und Endre Ady, sein Forschungsgebiet umfaßte die deutsche Literatur von Johann Wolfgang von Goethe bis Thomas Mann. Die Möglichkeit, in Szeged eine starke und moderne Germanistik aufzubauen, war aber von der Kulturpolitik 1950 vernichtet: das Institut für Germanistik wurde in jenem Jahr aufgelöst. Die Unterbrechung der Lehre und Forschung auf dem Gebiet der Germanistik dauerte allerdings nicht allzulange. Auf Forderung der aufständischen Studenten im Oktober 1956 wurde das

Institut mit der Leitung von Előd Halász wieder eingerichtet. Die Arbeit des Instituts wurde auch nach der Niederwerfung der Revolution fortgesetzt. Eine neue Generation der Germanisten wurde in Szeged ausgebildet, die Sie jetzt in führenden Positionen an den Universitäten in Pécs, Veszprém, Budapest und nicht zuletzt in Szeged sehen. Den Aufbruchjahren folgte jedoch bald ein langes Stagnieren, es entstand zwischen den 70-er und 90-er Jahren eine immer größere Kluft zwischen den Generationen. In der ungarischen Germanistik - besonders auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft - fehlt fast gänzlich eine Altersstufe der um die 40jährigen. Darum sind wir, ältere Germanisten verpflichtet, alle Bedingungen für ein schnelleres Wachsen der Nachwuchsgermanisten zu schaffen. Sie sollen geistig gut im Futter stehen, ihre Ideen sollen einen guten Nährboden finden. Damit sie mit Endre Ady sagen können: "Bennünk egy szép ország rejtőzik". "In uns liegt ein schönes Land verborgen". Möge auch diese Tagung Teile von diesem Land freilegen.

Prof. Dr. Bernáth Árpád
Leiter des Instituts für Germanistik
Philosophische Fakultät an der József-Attila-Universität Szeged

Interdisziplinärer Charakter der deutschsprachigen Werke in der Historiographie des Mittelalters

Die mittelalterlichen deutschsprachigen historiographischen Texte, auch wenn sie in Prosa geschrieben wurden, besitzen eine Doppelnatur, indem sie in ihren Berichten Elemente der Wirklichkeit und der Fiktionalität miteinander verschmelzen. Dadurch erweckten und erwecken sie auch heute noch das Interesse sowohl der Geschichts- als auch der Literaturwissenschaft. Im Rahmen dieses Aufsatzes möchte ich auf die Tragweite der literaturwissenschaftlichen Untersuchungen der historiographischen Werke, sowie auf die aus der Sicht der Textuntersuchungen notwendigen Wissenschaftsbereiche hinweisen.

Bei der Bewertung und Betrachtung der mittelalterlichen historiographischen Werke muß hervorgehoben werden, daß sie in der traditionellen Praxis der Geschichtswissenschaft vorwiegend oder überhaupt nur insofern Wert und Bedeutung besaßen, als sie Quellen, also primäre Informationsträger – wie Akten, Urkunden – des "objektiven" Geschehens sein konnten. Historiographische Texte wurden also im Rahmen der Quellenkunde und Quellenkritik behandelt. Erst 1933 und 1935 hat Johannes Spörl¹ von geschichtswissenschaftlicher Seite her die Forderung erhoben, Geschichtsschreibung nicht nur als historische Quelle auszuwerten. Nach dieser Forderung müßten die Werke auch nach ihrer geistigen Leistung und darstellerischen Kraft gewertet; die von ihnen artikulierten Ideen und die stoffgestaltenden Prinzipien systematisch erfaßt und dargestellt werden. Die erwähnten Ansätze und Forderungen wurden allgemeiner erst nach dem 2. Weltkrieg bei der Untersuchung einiger mittelalterlicher Werke exemplarisch verwirklicht. Hiermit wurden also Geschichtswissenschaft und Literaturwissenschaft miteinander verbunden.

Vor allem müssen die Merkmale der mittelalterlichen Historiographie geklärt und uns bewußt gemacht werden, da sie für eine mehrschichtige Untersuchung über den Gegenstand der Historiographie unentbehrlich sind.

Die deutsche Geschichtsschreibung – wie das gesamte volkssprachige Schrifttum des Mittelalters – ist der lateinischen durchweg untergeordnet und blieb trotz der später entwickelten Sonderformen den lateinischen Modellen und Vorbildern² verpflichtet. Es muß

¹ Johannes Spörl, "Das mittelalterliche Geschichtsdenken als Forschungsaufgabe", in: *Historisches Jahrbuch* 53. München, Freiburg 1933, S. 281ff.

² Bernard Guenée, *Histoire et Culture Historique dans l'Occident médiéval*. (Collection historique). Paris 1980, S. 248f. Siehe dazu noch die Ausgaben der Reihe *Typologie des Sources du Moyen age occidental* Hg. von Léopold Génicot (Université Catholique de Louvain, Institut Interfacultaire d'Etudes Médiévales) Turnhout, Brepols 1972

in erster Linie auf die religiöse und theologische Dimension³ von Geschichte und Geschichtsschreibung im Mittelalter hingewiesen werden. Der Verlauf der historischen Ereignisse war für Gottes Handeln mit und in der Welt signifikant. Mit ihrer Darstellung begriff man den göttlichen Heilsplan und bestimmte den eigenen Platz in den Stadien des Heilsgeschehens. Geschichte hatte dementsprechend einen bestimmten Anfang und auch ein vorausgeahntes Ende, eine Richtung auf das Reich Gottes hin. Da das Heilsgeschehen etwas für die ganze Welt Verbindliches darstellte, mußte Geschichtsschreibung konsequent Weltgeschichtsschreibung sein.⁴ Diese Konzeption blieb das ganze Spätmittelalter hindurch erhalten. Das Geschichtsbild⁵ des Mittelalters war bibelexegetisch geprägt. Es sei hier nur Daniels Weissagung über die Weltreiche im Alten Testament erwähnt, auf die ich eigens noch bei der Behandlung der Zeit-Kategorie eingehe. Geschichte konnte auch im Mittelalter nur beschrieben werden, soweit Quellen⁶ vorhanden waren. Darunter werden herkömmlicherweise fast ausschließlich schriftliche Quellen verstanden, auch wenn nichtschriftliche Traditionen und Vorstellungen das entworfenene Vergangenheitsbild selbstverständlich und oft signifikant mitprägten. Die Bewertung und Kritik der Quellen hingen mehr von der individuellen Einschätzung des Wahrheitsgehaltes durch den Geschichtsschreiber ab. Der Kreis des für erfahrungskonform möglich Gehaltenen entspricht oft nicht dem der heutigen Geschichtswissenschaft: Wunder als Eingriffe Gottes in die diesseitige Kausalität wurden - auch wenn es Schwankungen gab - für selbstverständlich gehalten. Unter Umständen wurde gar nicht nach der etwaigen "normalen" Kausalität gesucht. Gott war im mittelalterlichen Glauben eine durchaus "ausreichende" reale causa. Ebenso wenig war Blendwerk des Teufels ausgeschlossen. Interpretationen von Ereignissen, die sich auf solche Anschauungen gründen, wurden in der Regel nicht kritisch hinterfragt, sondern als richtig und plausibel akzeptiert. Sagen und Legenden wurden zweifelsohne als Tatsachen dargestellt, realhistorische Begebenheiten mit legendär-fabulösen Zügen ausgestattet. Die Unterscheidung von *veritas* und *fabula*⁷ existierte zwar, war aber im Einzelfall schwierig und undurchsichtig, man traute der Vergangenheit eher mehr zu, als man in der eigenen oder jüngst vergangenen Zeit anzuerkennen bereit gewesen wäre. Diese Tendenz steigerte sich sogar im späteren Mittelalter, als gelehrte Tradition und nichtgelehrte Überlieferung vor allem in der volkssprachlichen Historiographie zusammenflossen. Kritik

³ Kurt Gärtner, "Überlieferungstypen mittelhochdeutscher Weltchroniken", in: Christoph Gerhardt/Nigel Palmer/Burkhard Wachinger (Hg.): *Geschichtsbewußtsein in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Tübingen 1985, S. 111.

⁴ Karl Heinrich Krüger, "Die Universalchroniken", in: *Typologie des sources du moyen age Occidental* 16 Turnhout, Brepols 1985

⁵ Walther Lammers (Hg.), *Geschichtsdenken und Geschichtsbild im Mittelalter. Ausgewählte Aufsätze und Arbeiten aus den Jahren 1933 bis 1959*, Darmstadt 1961 (Wege der Forschung 21.)

⁶ Die Einteilung der Texte in erzählende und dokumentarische Quellen s. bei Raoul Charles van Caenegem/Francois Louis Ganshof, *Kurze Quellenkunde des Westeuropäischen Mittelalters. Eine typologische, historische und bibliographische Einführung*. Göttingen 1962

⁷ Herbert Grundmann, *Geschichtsschreibung im Mittelalter. Gattungen - Epochen - Eigenart*. Göttingen 1965, S. 22f.

setzte erst dort ein, wo verschiedene Quellen über denselben Sachverhalt einander widersprechende oder zumindest unterschiedliche Aussagen machten. Im Grunde muß ein ausnehmendes Vertrauen allem Geschriebenen gegenüber bestanden haben. Dieses Vertrauen war ein Grundbestandteil der mittelalterlichen Wissenschaft und Gelehrsamkeit. Das Faktische vermischte sich mit der Fiktionalität in den mittelalterlichen Geschichtswerken.

Als Ausgangspunkt der Untersuchungen muß der Gegenstand der Historiographie bestimmt werden. Der Gegenstand der Historiographie ist "die Auseinandersetzung eines Individuums mit dem historischen Geschehen, die geistige Welt und das Ensemble der Kategorien und Bedingungen, vermittels derer ein Individuum beabsichtigt oder unbeabsichtigt ein Bild von der Vergangenheit formt."⁸ Um dieser Definition bei den Untersuchungen gerechter zu werden, sie verständlicher zu machen, nehme ich mir jene des Geschichtstheoretikers Hugo von St. Viktor⁹, eines sächsischen Grafen und namhaften Lehrers am Stift St. Viktor vor Paris aus dem 12. Jahrhundert zu Hilfe, der den Gegenstand der Historiographie besonders knapp, schlicht und treffend formulierte: Nach ihm sei der Gegenstand der Geschichtsschreibung der Mensch in seinen Beziehungen zu Raum und Zeit. Diese von St. Viktor benutzten Kategorien dienen mir als Grundlage zu den Untersuchungen, und werden nach den Gesichtspunkten der Geschichtswissenschaft auf der Ebene der Quellentexte mit dem Merkmal Wirklichkeit und nach den Gesichtspunkten der Literaturwissenschaft auf der Ebene der Erzähltexte mit dem Merkmal Fiktion analysiert.

Unter der Kategorie des Menschen auf der Realitätsebene verstehe ich nicht nur die historisch existierenden Persönlichkeiten, deren Handlungen in den historischen Ereignissen oder deren Geschichte beschrieben werden, sondern auch die Person des Autors, gegebenenfalls des Auftraggebers und natürlich das Publikum. Die Autoren mittelalterlicher Quellentexte sind eigentlich mit der Bezeichnung "Historiker" gleichzusetzen, auch wenn die Forschung zunächst davon ausging, daß sie sozusagen "schlechte Historiker"¹⁰ waren, deren vergangenheits- und zeitgeschichtliche Darstellungen besonders genau nachgeprüft werden müßten, um ihnen ein wenig Wahrheit abzurufen. Die sozial identifizierten "Historiker"¹¹ kommen überwiegend aus den geistlichen Kreisen der Klöster, Stifte und Bischofshöfe. Im 13. Jahrhundert kamen sie auch schon aus den Bettelorden (bes. Dominikaner¹²), da diese die Schicht der *litterati* (= der lateinisch Schriftkundigen), der Gebildeten in der Gesellschaft bildeten. Geistliche wirkten als Geschichtsschreiber auch an weltlichen Höfen, in den Kanzleien von Fürsten oder Königen und in den Stadtgemeinden. Die Zahl der Laien, die bei der Geschichtsschreibung mitwirkten, stieg erst im Spätmittelalter

⁸ Franz-Josef Schmale, *Funktion und Formen mittelalterlicher Geschichtsschreibung. Eine Einführung*, Darmstadt 1985, S. 8.

⁹ Joachim Ehlers, *Hugo von Sankt Viktor. Studium zum Geschichtsdanken und zur Geschichtsschreibung des 12. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1973 (Frankfurter historische Abhandlungen, Bd.7)

¹⁰ Christian Simon, *Historiographie. Eine Einführung*, Stuttgart 1996, S. 54.

¹¹ Viele der Autoren sind sozial nicht identifizierbar.

¹² Ottokar Lorenz, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter seit der Mitte des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1886, Bd.1. S. 12.

an. Herrscher, weltliche wie geistliche Größen, Kreuzzugsinteressenten, die zur Tatkraft anregen wollten, Förderer von Studien und Schulen waren die Auftraggeber. Am Ende des 11. und 12. Jahrhundert ging ein grundsätzlicher Wandel der abendländischen Verhältnisse vor sich, der im Laufe der Zeit¹³ auch eine Verschiebung der historiographischen Schwerpunkte mit sich brachte. Beschrieben wurde in historiographischen Werken nicht mehr primär die Geschichte der Herrschaft im Sinne des Kaisertums und der Königsherrschaft, sondern vielmehr die Geschichte begrenzter Institutionen und Gruppen, i.e. von Dynastien, Territorien, Klöstern, Bistümern und Städten.¹⁴ Dadurch widerfuhr dem Publikum des einzelnen Werkes eine Einschränkung. Das Werk selber war ständisch oder institutionell gebunden¹⁵ (Bistums-, Kloster-, Dynastie-, Stadtgeschichten). Meist konstituierte der Autor selbst ein Mitglied dieser "Institutionen" und Stände. Parallel hierzu nahm die Wissens- und Horizonsweiterung zu. Die landesherrlichen Dynasten und deren Nachkommen erhielten nun meist eine gelehrte Bildung im Sinne des Triviums; auch in der Stadt wurde das zumindest für die Angehörigen der Oberschicht die Regel.¹⁶ Die Zahl studierter Bürgersöhne wuchs mit dem Aufkommen der Universitäten ständig, und nicht minder war der Beitrag der Bettelorden zur Verbreitung der Bildung. So erweiterte sich das mögliche und tatsächliche Publikum für Historiographie seit dem 12.-13. Jahrhundert beträchtlich.¹⁷ Die Masse der spätmittelalterlichen Historiographie war aber auf die jeweils engere gesellschaftliche Gruppe, auf das Bürgertum bezogen. Diese Geschichtsschreibung war dem angesprochenen Publikum auch tatsächlich zugänglich. Die Frage des Publikums hängt allerdings mit der Frage nach der Funktion¹⁸ der historiographischen Werke zusammen. Zu den Funktionen der historiographischen Werke zählen u.a. die Feststellung des eigenen Standortes, der exemplarische Aufweis von guten und bösen Taten, die zur Nachahmung oder Abschreckung anregen sollen, die Legitimierung bestimmter Verhältnisse durch die Vergangenheit, und die Verkündigung des Ruhmes einer Person. Dabei müssen die von Autoren intendierten Funktionen mit den tatsächlichen Funktionen keineswegs identisch sein: Nicht auszuschließen ist ja, daß manche behauptete Funktionen auch nur Topoi sind.

Der letzte Schritt auf dem Weg der mittelalterlichen Geschichtsschreibung wurde getan, als das Individuum sich selbst und seine Familie (Tuchersches Memorialbuch aus Nürnberg,

¹³ Hier müssen v.a. der Zerfall des Reichsgebietes in Territorialstaaten seit der Mitte des 13. Jahrhunderts und deren Folgen in Betracht gezogen werden.

¹⁴ Dietmar Jürgen Ponert, *Deutsch und Latein in der Literatur und Geschichtsschreibung des Mittelalters*, Stuttgart 1975, S. 54-56.

¹⁵ Rolf Sprandel, *Chronisten als Zeitzeugen: Forschungen zur spätmittelalterlichen Geschichtsschreibung in Deutschland*, Köln/Weimar/Wien 1994, S. 14-16. (Kollektive Einstellungen und sozialer Wandel im Mittelalter. Neue Folge Bd.3.)

¹⁶ Beiträge dazu s. bei Bernd Moeller/Hans Patze/Karl Stackmann (Hg.), *Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Folge 3, Philosophisch-Historische Klasse; 137) Göttingen 1983

¹⁷ Horst Brunner, "Literarische Formen der Vermittlung historischen Wissens an nicht-lateinkundiges Publikum im Hoch- und Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit", in: N. Richard Wolf: *Wissensorganisierende und wissensvermittelnde Literatur im Mittelalter*, 1987, S. 175-186.

¹⁸ Guenée Bernard, *Historie et Culture*, S. 18ff.

die Beschreibungen von privaten Pilgerfahrten ins Heilige Land; schon Anfang des 14. Jhdts. entstand das älteste deutsche Handlungsbuch, das der Holzschuher in Nürnberg) sowie deren private Umstände als darstellungs- und erinnerungswürdigen Gegenstand entdeckte. Derartige Geschichtsschreibung ist in Deutschland vor allem im 14. und 15. Jahrhundert zu beobachten.

Auf der Ebene der erzählenden Figuren aufgrund der Erzähltextanalyse in der Literaturwissenschaft erscheint der Autor, der Chronist in der Rolle des fiktiven Erzählers, der sich als derjenige etabliert, der den Empfänger des Textes, den fiktiven Adressaten nicht nur unterhält, sondern auch belehrt und darüber hinaus der das von ihm Berichtete auch bewertet. Die erzählten Figuren sind historisch existierende Personen – Herrscher, Päpste, Bischöfe, Gesandte, Stadtbürger usw. –, die anlässlich der Darstellung geschichtlicher Ereignisse in dem Text auftreten und die oft mit legendenhaften Elementen versehen werden.

Die Kategorien Raum und Zeit dienen zur Identifizierung eines Geschehens in der mittelalterlichen Historiographie. Räume und Zeiten sind eindeutig benannt und durch ein für allemal festgelegte Relationen zu anderen Räumen und Zeiten fixiert oder fixierbar. Sie helfen damit, den durch sie zugleich fixierten Ereignissen ein größeres Maß von Bestimmtheit und Realität zu geben. In dem Begriffspaar Raum und Zeit erscheint die Kategorie Raum allerdings weniger problematisch. Mit Raum¹⁹ wird ein jeweils umschreibbarer, benennbarer – geographischer – Raum auf der Erde bezeichnet. Der Raum ist unmittelbar als meßbare Größe erfahrbar und für alle eindeutig benennbar und durch Entfernung und Richtung von einem angegebenen Standort aus, durch sichtbare, dauerhafte und wieder auffindbare Dinge, die sich in ihm befinden, definierbar. Raumstrukturen wurden bislang in der Pilgerliteratur und in mittelalterlichen, frühneuzeitlichen Amerikaberichten ausführlicher untersucht. Die Räume mittelalterlicher Reisebeschreibungen werden auf modernen Karten veranschaulicht. Nach dem Grad der Übereinstimmung des im Reisebericht beschriebenen Raumes mit dem Raum der modernen Kartographie werden Raumelemente erfaßt und repräsentiert und dementsprechend wird ein realistisches, die Wirklichkeit adäquat abbildendes Raumkonzept dem mittelalterlichen Text zugesprochen. Wenn aber ein mittelalterlicher Text in seinen Raumstrukturen nur geringe bis gar keine Übereinstimmungen mit der modernen Kartographie aufweist, so wird der Raum des Textes als fabulös, unscharf und als mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmend betrachtet. Die Kategorie Raum ist in der Chronikliteratur mittelalterlicher Autoren in erster Linie mit dem "geographischen Raum" gleichzusetzen.

Während der Raum als solcher beständig ist und physisch jederzeit wieder aufgesucht werden kann, gilt dies so nicht für die Zeit. Um die Lage, das Verhältnis der eigenen

¹⁹ Über die Raumstrukturen von mittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Texten und die Raumvorstellungen ihrer Verfasser sowie über die methodischen Grundlagen der kognitiven Kartographie s. Bernhard Jahn, *Raumkonzepte in der Frühen Neuzeit*. (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung; Bd. 34.) Berlin/New York 1993, S. 11-21.

Gegenwart zu vergangener Zeit bestimmen zu können, bedarf es eines Maßsystems, das eine jede Zeit im Verhältnis zu einer anderen Zeit eindeutig festlegt und ihr eine unveränderbare Stelle in dem Maßsystem zuweist. Zu dem Verständnis der in der Chronikliteratur vorkommenden Zeitmessungen und Zeitrechnungen tragen die Ergebnisse der Chronologie wesentlich bei. Zeit wird aber auch von einer bestimmten theologisch-weltanschaulichen Grundhaltung geprägt. Zeit ist etwas durch Anfang und Ende Abgegrenztes. Den Anfang bildet die Welterschöpfung, das Ende das Jüngste Gericht. Zugleich hat die Zeit auch eine Bedeutung und Aufgabe, weil die Schöpfung am Ende der Zeit zur Ewigkeit geführt wird. Die Zeit in der Geschichtsschreibung des Mittelalters, soweit sie sich nicht nur auf die Datierung nach Tag und Monat im Kalenderjahr bezieht, ist immer Zeit im Sinne von Ära oder Epoche.²⁰ Zwei Periodisierungssysteme standen den Chronisten zur Verfügung: das Schema der sechs Weltalter und das der vier Weltreiche. Die Weltalterlehre²¹ geht von der Vorstellung aus, der Geschichtsverlauf sei im Sechstageswerk der Schöpfung präfiguriert. Nach Augustin (*Civitas Dei* XXII) reicht das erste Weltalter von Adam bis zur Sintflut, das zweite von der Sintflut bis Abraham, das dritte von Abraham bis David, das vierte von David bis zur Babylonischen Gefangenschaft, das fünfte bis zu Christi Geburt und das sechste von Christi Geburt bis zum Weltende. Die Lehre von den vier Weltreichen orientierte sich am Buch Daniel (Kap. 2. und 7). Die *Chronica* des Otto von Freising²² erklärt das erste Weltreich als das der Babylonier, das zweite als das der Perser, das dritte als das der Griechen und das vierte als das der Römer. Das römische Reich galt als das letzte Weltreich, danach sollte die Geschichte aufhören. Die Historiographen des Mittelalters lebten dementsprechend im "Römerreich"²³, und deshalb mußte der Kaiser immer noch "römischer" Kaiser sein, auch wenn er keineswegs mehr römischer Herkunft war. Deswegen wurde das Auftreten der Germanen so gedeutet, daß sie erschienen seien, um den wahren Glauben und das römische Reich zu retten. Beide Periodisierungen enthalten den Gedanken des Alterns, der linearen Entwicklung auf ein Ende hin. In beiden Systemen sind die Abschnitte so eingeteilt, daß die Periode nach Christus, also die Gegenwart des Chronisten, im letzten Zeitabschnitt vor dem Weltende liegt. Die beiden Periodisierungen nach Weltreichen und Weltaltern schlossen einander nicht aus, sie wurden nebeneinander benutzt, zuweilen auch kombiniert. Dem Beginn der Weltalter und Weltreiche stellen die Chronisten in der Regel das Schöpfungswerk Gottes voran. Nach den literatur-wissenschaftlichen Untersuchungen beruhen erzählte Zeit, dargestellte Zeit und das ganze Zeitkonzept des fiktiven Erzählers auf den Grundlagen der erwähnten zwei Periodisierungssysteme. Die Zeit wird aber oft durch ein

²⁰ Anna-Dorothea von den Brincken, "Weltären", in: *Archiv für Kulturgeschichte* 39. Köln 1957, S. 133-149.

²¹ Ebenda 133-149.

²² Otto von Freising, *Chronik oder die Geschichte der zwei Staaten./Chronica sive historia de duabus civitatibus*. Übersetzt von Adolf Schmidt, hg. Von Walther Lammers. (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters, Frh. Vom Stein-Gedächtnisausgabe, Bd. XVI.) Darmstadt 1961

²³ Hans-Werner Goetz, *Translatio imperii. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Tübingen 1958

unbestimmtes "Vorher" oder "Darnach", oder "zu den Zeiten" oder einfach mit "da" ausgedrückt.

Als letztes möchte ich auf die Textsortenproblematik der Geschichtsschreibung hinweisen, die sich einerseits aus der Konfusion der historischen Ausdrucksformen und der Überlieferung (Chronik – Welt-, Landes-, Bistums-, Kloster-, Stadtchronik; Annalen; Gesta)²⁴, andererseits aus der Verschmelzung von realen und fiktiven Elementen in den Werken –(Geschichtsdichtung, Geschichtsepik) ergibt. Eine die Textsortenproblematik der Geschichtsschreibung zusammenfassende Monographie läßt noch auf sich warten, neue Überlegungen und gute Ansätze bietet jedoch die Reihe *Typologie des Sources du Moyen age occidental*.²⁵

²⁴ Es kann mit einer verhältnismäßig großen Zahl der nicht eindeutig, mehrfach zuzuordnenden Werke gerechnet werden.

²⁵ *Typologie des Sources du Moyen age occidental*, Hg. Von Leopold Genicot (Universite Chatolique de Louvain Institut Interfacultaire d'Etudes Mediaevalis) Turnhout, Brepols 1972

Netz-Werk

„Bildsprachlichkeit“ oder „Sprachbilderei“ bei Jakob Böhme

I. Einleitung: Die Fäden

"Wer verstehen will, muß fragend hinter das Gesagte zurückgehen. Er muß es als Antwort von einer Frage her verstehen, auf die es Antwort ist".

(Gadamer: Wahrheit und Methode)

Bereits Sokrates meinte, daß das Wesen des philosophischen Denkens das Fragen ist. Die Antwort ist eigentlich das Vertuschen eines Problems. Für die protestantische Mystik ist ebenso eine Fragen-zentrische Weltauffassung charakteristisch. Die "Paradoxen" des Spiritualisten Sebastian Frankes kann man als ein großes Fragezeichen deuten, als das Zeichen der Unverständlichkeit der Welt für den menschlichen Verstand.

Die *Vierzig Fragen von der Seele* von Jacob Böhme ähnelt einem Katechismus, wo auch die Antworten gleich mitangegeben werden, doch wirken sie nicht als Lösungen, eher als Ausdrücke des Erstaunens eines einfältigen Menschen. Es strahlt Verwunderung aus ihnen; als wäre sein Herz zwei sich anstarrenden Fragezeichen gleich, die zueinander passen; als wäre er selbst der kleine Punkt unter diesem großen Fragezeichen. (Obwohl das scheinbar paradox ist, ist das nach der Böhmeschen Weltbetrachtung keine Katachrese!)

Böhme ist diesseits von der Frage. Er will immer nur fragen, so wie ein Kind fragt. Diese Einfältigkeitsrolle hat er bewußt übernommen. Er nannte die Gelehrten: Verkehrten, Vorklugen, denn sie glauben, daß sie Antworten auf die großen Fragen der Welt haben. "Ihnen habe ich nichts geschrieben"- sagt er oft.

Ich brauche ihrer Art und Weise und ihrer Formeln nicht, weil ich es von ihnen nicht gelernt habe, ich habe einen anderen Lehrmeister, und der ist die ganze Natur. Von dieser ganzen Natur und ihrer instehenden Geburt habe ich meine Philosophie, Astrologie und Theologie studiert und gelernt, und nicht von oder durch Menschen.¹

¹ Böhme, *Aurora*, Kap. 22.

Demnach sei sein Meister die Natur, oder mit der topischen Benennung, die er oft erwähnte: 'Das Buch der Natur'. Wie soll man diesen Ausdruck verstehen? Nach der damaligen religiösen Auffassung ist die Schöpfung (die Welt) die Selbstoffenbarung Gottes. Ein Buch, das wir lesen könnten und sollten. Man habe die Möglichkeit, die Schöpfung zu verstehen. Nach der Auffassung Böhmes kann das entweder durch die tiefe Betrachtung der Natur, oder durch die Vertiefung in der Sprache in Erfüllung gehen. Durch die Betrachtung der Natur kann man "nur" das Werk und die darin verborgene Offenbarung verstehen. Natürlich nicht Gott selbst, da Böhme kein Panteist war, also für ihn die Natur mit Gott nicht identisch ist. Wenn man aber die schöpferische Sprache erreicht - die ein bißchen zweideutig oft als Natursprache erwähnt wird - dann versteht man Gott unmittelbar, "Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort." (Joh. 1.1)

Wer also die Natur untersucht, bleibt auf der Ebene des Werks (horizontaler Faden). Dieses Werk besteht natürlich aus mehreren Schichten. Die Konstellation seiner Elemente (wie die Buchstaben) verbergen die Nachricht vom Schöpfer. (siehe später)

Wer direkt den Schöpfer über dem Werk suchen will - also die vertikale Richtung wählt - muß sich mit der Sprache beschäftigen. Unter Sprache soll man bei Böhme die verlorene "adamische" Sprache verstehen, deren Spuren immer in der eigenen Muttersprache zu suchen sind.

Weil diese Fäden sich verflechten, bilden sie einen Netz. Die Natur wird nämlich einer Sprache analog aufgefaßt, die wahre Sprache ist aber durch sinnliche Bilder dargestellt.

Bild und Sprache erklären einander gegenseitig, wie bei den damaligen Emblemen.

II. Bilder der Schöpfung

Es gibt zwei Bibel-Stellen, die die Phantasie der schaffenden Menschen immer sehr beschäftigen. Beide befinden sich in der Beschreibung der Schöpfung:

1) Wie ist der Satz zu verstehen, "Gott schuf den Menschen zu seinem Bilde" (Mos. 1.27)

2) Wie schuf Gott die Welt durch das Wort? (Siehe Meister Eckhardt: *Die Erläuterung des 'Buch der Schöpfung'*)

Die Lösung der ersten Frage ergibt sich eben aus dem Zusammenhang der beiden Stellen. Der Mensch ist Ebenbild Gottes, weil er die Abbildung seiner schöpferischen Sprache bekommen hat. Nach der Schöpfung verfügte der Mensch noch über die Fähigkeit mit Gott unmittelbar zu sprechen, und die Dinge nach ihrem Wesen zu benennen. Diese Fähigkeit verlor man in Babel. Ohne einheitliche Sprache fehlt es auch an einheitlicher Weltanschauung. Deshalb wirbeln die scheinbar chaotischen, vielfältigen Bilder in der Böhmeschen Sprache herum. (Zur Vorstellung eines Prozesses nimmt er Bilder aus den verschiedensten Feldern: Seelenwelt, Kosmos, Ackerbau, Biblische Szene...) Böhme will also die einheitliche, ursprüngliche Sprache rekonstruieren. (siehe später Sprachalchimie!)

Die zwei wichtigsten Charakterzüge der Schriften Böhmes sind demnach die Bildhaftigkeit und die Thematisierung der Sprache, die eigentlich auch ein Ringen um die Sprache ist.

Zuerst einige Worte über seine Bilderwelt. Er erklärt in einem Theosophischen Sendbrief: "Auch der Himmel Kräfte arbeiten stets in Bildnissen, Gewächsen und Farben, zu offenbaren den heiligen Gott"², weil nur Bilder das Innerste des Menschen auszudrücken vermögen, Wort, Farbe, Geruch, Geschmack, Gestalt – sie alle stehen im Dienst der magischen Geistoffenbarung, und dadurch entsteht eine barocke Universalpoesie. Das kann bei Böhme auch deshalb adäquat funktionieren, weil seiner Idee nach eben diese natürlichen Zeichen und die richtige Deutung und Anwendung der Sprache uns zum Erkennen der Anwesenheit Gottes führen können. Das Ausdrücken der wahrgenommenen Sachverhalte (siehe *aisthesis* / *Ästhetik*) ist eben die einzige Möglichkeit, das Offenbarungs-Erlebnis in eine mitteilbare Form dichten zu können. Dadurch versucht Böhme den Prozeß der Schöpfung zu rekonstruieren. Er versucht auch durch (bildhafte) Worte eine sichtbare Welt zustandezubringen.

Die Eigenschaft der Bildhaftigkeit ist demnach der Natur nebengeordnet. Die Natur ist ein vielschichtiges "Werk" ("Buch der Natur"). Die Konstellation der Elemente auf der gleichen Ebene gibt immer einen Text, aber die Texte der verschiedenen Ebenen sind eigentlich gleich.

Deshalb ist es egal, ob man den Mikro- oder den Makrokosmos studiert, man kann in der Natur überall die Offenbarung lesen.

III. Die Sprache

Die Sprachproblematik führt direkt zur Sprache Gottes, sogar zum Gott selbst, wie wir das schon festgestellt haben.

Wie der Mensch die Abbildung Gottes sei, so sei auch unsere Sprache die Abbildung des schöpferischen Wortes. Adam konnte die Dinge der Welt noch nach ihren Wesen benennen, in Babel haben wir aber jene Sprache verloren. Man muß die Spuren der verlorenen einheitlichen Sprache (dem Paradies ähnlich) suchen, die – Böhmes Meinung nach – in der Natur, und in den lebendigen Sprachen zu finden sind. Die heutigen Sprachen, so auch seine eigene Muttersprache, bezeichnet Böhme als das Erbe der Ehemaligen Universalprache, Adamische Natursprache, die noch mit dem (einheitlichen, also elementaren) Wort Gottes verbunden war.

² 44. *Theosophischer Sendbrief*

Das sind die Gründe der Signaturenlehre von Böhme. Seine Gedanken sind wahrscheinlich von Paracelsus und demnach auch durch kabbalistische Traditionen beeinflusst.

Francis Mercury von Hellmont hatte eine Vision: Ihm erschien ein hebräisches Alphabet in der Natur. Dieses Alphabet ließ ihn verstehen, wie die Menschheit in Frieden und Harmonie leben könnte.³

Ich finde, Böhme muß eine ähnliche Motivation gehabt haben. Mit der Deutung der "Naturesprache", mit dem gefundenen ursprünglichen Kode kann man vielleicht das göttliche 'Buch der Natur' richtig lesen, und deuten, und dadurch das Wesen Gottes in der Welt zu verstehen. Wenn es gelänge, gäbe es vielleicht keinen Streit, sogar keinen Krieg mehr. Böhme fasste das "Böse" also als ein naiv-hermeneutisches Problem auf. Er sucht also die Sprache, die das Verstehen der Harmonie der Welt ermöglicht. Der Prozeß des Suchens selbst läßt jedoch noch nichts von dieser Ruhe erkennen.

In seinem ersten Werk, in der Morgenröte ringt Böhme um Ausdruck, um geeigneten Worte und Bilder. Nähe des Chaos, des Halbbewußten und Ungeordneten sind noch die treibende Kraft, welche die schöpferischen Gestaltungspotenzen seiner Sprache herausforderte. In fast jedem Satz überschreitet er hier die Grenze des Unsagbaren. Arbeiten im Geheimnis bedeutet für ihn Ringen um 'Wortung'. Was Böhme sich erarbeiten mußte: umfassende und geordnete Wortfelder für seine Weltanschauung.⁴

In seinen späteren Schriften scheint seine Ausdrucksweise reifer, bewußter zu sein, obwohl er eine Terminologie in dem engeren, philosophischen Sinne des Wortes nie entwickelte. Eben das bildet den Kern auch der Hegelschen Kritik gegenüber Böhme.⁵

1622-23 schrieb er das Werk *Mysterium Magnum, Von der Offenbarung des Göttlichen Worts* durch die drei Prinzipien Göttlichen Wesens. (Das kann man auch als die Vollendung des Werks aus 1619 *Von 3 Prinzipien Göttlichen Wesens* interpretieren.) Der Titel des erwähnten Werks klingt sehr ahnungsvoll, und deutet wirklich viel an. Es geht um Schöpfung durch das Wort. Hier ist seine sprachliche (dichterische) Ausrüstung schon "vollkommen", soweit sie vollkommen sein kann.

Wie kann man aber etwas mit festen Begriffen fassen, was sich im ständigen Werden befindet? Er stellt sich nämlich die göttliche Dreieinigkeit in einem ewigen Ineinanderwerden und in einem ewigen Geburts-Prozeß vor; dementsprechend, diesen Prozeß symbolisierend, wirbeln die Bilder in seinen Werken.

Er schafft jedoch eine "Terminologie", die dem Thema entsprechen kann. Sehen wir uns einmal an, wie er z.B. das Wort "Mercurius" – hier soll man darunter Quecksilber verstehen – "definiert":

³ Bierwaltes, 1978.

⁴ Heller, S.26.

⁵ Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*

Nun verstehe recht wie dies Mercurius sei. Das Wort Mer ist erstlich die strenge Herbigkeit; denn im Wort auf der Zunge verstehst du es, daß es aus der Herbigkeit knarrt...Das Wort Ku verstehst du, daß es sei des Stachels Reibung oder Unruhe, der mit der Herbigkeit nicht zufrieden ist ... denn die Silbe dringt mit Kraft vom Herzen zum Munde aus...⁶

Hier können wir auch schon seine Methode untersuchen, wie er die Deutung des Wortes – wie Wortalchimie – treibt. Er trennt aus den Wörtern fiktive Stämme, er deutet diese auf verschiedene, komplizierte Weise, und dann stellt er das Wort wieder zusammen, dies aber schon durch diese Umdeutungen und symbolischen Bedeutungen "anreichernd", anschwellend, bereichert. Und so, ohne eine neue Wortgestalt zu schöpfen, kann er für uns ein neues Wort hervorzaubern, auf geist- und humorvolle Weise. Er schreibt den Wörtern, Silben und Lauten magische Eigenschaften zu. Wenn die Subjekte dieser Sätze nicht chemische Elemente wären, könnten wir sie als sehr expressive, bildhafte Beschreibungen psychologischer und physiologischer Vorgänge erkennen: hier sind chemische Elemente, oder Laute, als Prinzipien betrachtet, personifiziert.

Wenn wir in seinen Beschreibungen von chemischen Prozessen psychische Ereignisse erkennen, bedeutet das nicht, daß er seine Erfahrungen über das menschlichen Gemüt verblümt darstellt. Er will nur den Zusammenhang zwischen den Feldern darstellen. Bei ihm funktioniert in der Welt alles gleich, es gibt bei ihm keine wesentlichen Unterschiede zwischen chemischer oder menschlicher Vereinigung in der Liebe, da alle lebendige Teile des Kosmos' sind. Für ihn ist Alchimie ebensowohl eine Verbandkunst als auch eine Scheidekunst. (Siehe Andreae: *Chimische Hochzeit und die Panerotik von Böhme*) Die Natur lebt. Er drückt die Idee aus, daß dieselben Vorgänge in allen Schichten der Welt in Erfüllung gehen.

Die Substantive der Sätze stammen also meistens aus der Welt der Chemie oder der Sprache (siehe Laute), die Adjektive aus der natürlichen Sinnlichkeit, und die Zeitworte aus dem intensiven psychischen Leben.

In seinen Texten wimmelt es vor ruhelosen Sprachbildern. Für ihre Bewegtheit ist typisch, daß in ihnen die Verbalität dominiert. Diese Verben sind sogar sehr expressiv wie zB. ringen, treiben, reiben, zittern, wüten, toben...

Es lohnt sich auch, auf den harten Klang der Wörter zu achten. Man darf aber nicht vergessen, daß Böhme die Frage der Motiviertheit der Sprache seltsam ausgebreitet hat, und zwar soweit, zu denken, daß ein jeder Laut in sich Bedeutung trägt.

Der Satz entsteht durch die richtige Ordnung der Worte. Die Worte entstehen durch die richtige Ordnung der Laute, und dadurch werden sie zum Träger der göttlichen Ordnung.

Das tragende Element der Sprache ist also der Laut. Die Kraft des Wortes kommt aus der Konstellation der Laute, analog der Wirkung der Sternbilder. Wie in allem Sein die vier

⁶ Von Drei Prinzipien Göttlichen Wesens. Kap. 1./13.

"uhrwesen" liegen, entsprechen ihnen in der Sprache die vier "uhr-laute" a;e;u;o. Gardt faßt diese Lautlehre paraphrasierend so zusammen: "Im *a* kommt die 'durchdringende kraft des wassers' zum Tragen, im *e* 'das sinken der erden', im *u* 'das sanfte steigen und schweben der luft', im *o* schließlich 'die hohe und steigende kraft des feuers'. Den vier 'selb-lauten' stehen vier 'uhr-mitlaute' als 'Gehilfe' zur Seite, *b;d;l* und *s*."⁷ Böhme faßte Konsonanten und Vokale als polare Kräfte auf. Die Vokale verkörpern dabei die weibliche Substanz, das Harmonische, Weiche, die Konsonanten dagegen sind "männlich", starr, hart. Die Vokale bilden das lebendige Innere des Wortes, die "männlichen" Konsonanten setzen die Grenzen im Wortinneren und heben so das Wesen der Vokale hervor.⁸

Böhme betrieb eine sehr interessante Wort- und Schallanalyse. Er versucht auch das verborgenen Wesen des Wortes 'Sprache' im Prozeß des Aussagens (als das Wort geboren wird) zu finden.

Das Wort SPRACH fasset sich zwischen den Zähnen, denn die beißen sich zusammen und der Geist zischet durch die Zähne heraus, und die Zunge beugt sich in der Mitte und vorn spitzt sie sich, als ob sie hörte, was da zischte und fürchtete. Wenn aber der Geist das Wort fasset, so macht er den Mund zu und fasset es am hintern Gaumen über der Zunge in der Hölle in der bitteren und herben Qualität.... DAS IST EIN GROSSES GEHEIMNIS. Hier merke den Sinn, begriffst du das, so verstehst du die Gottheit recht; wo nicht, so bist du noch im Geiste blind NUN SIEHE, DU MENSCHENKIND, WAS DIR DER GEIST FÜR EINE PFORTE DES HIMMELS, DER HÖLLE UND DER ERDE DAZU DER GANZEN GOTTHEIT AUFSCHLIEßT!⁹

Worte und Sätze werden also nicht als Strukturganzheiten aufgefaßt, sondern als eine Offenbarung im Inneren des Menschen. Das Aussagen des Wortes entspricht der äußerlichen Seite des Dinges, das 'innere Wort' dem Wesen. Bei ihm ist das Aussprechen immer ein belebtes, intensives Erlebnis, eine Entäußerung, ein 'In-die-Welt-bringen'. Der Klang ("Schall") löst in ihm immer freie Assoziationen aus. Er stellt seinen Laut-Impressionismus mit einem urtümlichen Expressionismus dar. Er analysiert z.B. das Wort 'Himmel' folgender Weise:

Das Wort nimmt mit dem Hauchlaut *H* 'im Herten' (= Aushauchung des Geistes) seinen Anfang. Das 'Ausströmen' des von unten kommenden Luftstromes ist noch versenkt, die Artikulation dann aber durch den Verschuß *m* unterbrochen wird für die Trennung der innersten, seelischen von der äußersten Geburt. Die Lösung des Verschlusses in der Silbe '-mel' zeigt wieder, daß Gott die Pforten erneut öffnet.¹⁰

⁷ Gardt, S.59.

⁸ Darüber schreibt Stewing Christine in ihrem Werk: *Böhmes Lehre vom "inneren Wort" in ihrer Beziehung zu Frankenbergs Anschauung vom Wort*. Diss. München 1953.)

⁹ *Aurora*, Kap. 18./88-90.

¹⁰ *Drei Principien Göttlichen Wesens*. Kap. 16./11.

Die Beschreibung wird von dieser sehr verlangsamten Aussage mit voller, intensiver Konzentration so expressiv, daß uns alles auch erscheint.¹¹ So können die schon benutzten Wörter wiedergeboren werden.

Mit den Worten von Gardt zusammenfassend: "Durch das Wiedergebären des göttlichen Wortes in der Seele ist dieses Wort dem Menschen kein Zeichen mehr, sondern verschafft ihm unmittelbare religiöse Erfahrung jenseits von Sprache".¹² Das Sprechen ist also ein immanenter Erlösungsakt. Die Wörter sind seiner Meinung nach Produkte der sieben Quellgeister.¹³ Deshalb muß mit den Wörtern gespielt werden. Man muß sie aufeinander spielen lassen, damit ihre ursprüngliche, wesentliche Bedeutung in ihrem Aufeinanderfunkeln vergegenwärtigt wird.

Die Menschheit hat die Natursprache, die noch mit der göttlichen in direkter Verbindung stand (siehe die Benennung der Dinge von Adam nach ihrem Wesen) in Babel verloren. Böhmes Meinung nach verbirgt sich die verlorene Sprache in jeder Sprache, man muß sie reinigen, ebenso, wie die Alchimisten die Elemente reinigen wollen, damit das Gold hervorglänzt. Böhme fühlte sich berufen, in der eigenen Muttersprache das verborgene Geheimnis, die göttliche Substanz wieder freizulegen.

IV. Schlußworte

Wir haben gesehen, wie die Faden der vielschichtigen Naturwelt (die Schöpfung, das Werk : horizontal), und die Muttersprachen (wegen der "Direktverbindung" mit Gott: vertikal) ein Netz bilden. Beide Richtungen bestehen aus vielen Fäden. Obwohl sie scheinbar senkrecht laufen, führen sie nach Meinung Böhmes parallel in die gleiche Richtung, sie treffen einander also in dem "Unendlichen". Böhme versucht eben deshalb herauszufinden, wo sie aufeinandertreffen, er will demnach diese viele Faden miteinander verflechten, vereinigen. Dann ergäbe die Struktur der Welt kein Netz mehr, sondern ein Kreuz, obwohl er auch diese netzartige Welt liebt.

Man kann mit dem Wort "Netz" ebensowohl die Gefangenschaft, als auch die Ordnung assoziieren. Die Ordnung ist aber die einzige Möglichkeit der Freiheit. Böhme wollte mit seinen Werken eine Netzartige Ordnung darstellen. Diese Ordnung bedeutete ihm nämlich die schöpferische Freiheit.

¹¹ Diese Auffassung lebt auch in der modernen Poetik fort. Eben in diesem sieht auch János Pilinszky das Wesen der dichterischen Sprechweise, die er von seiner Tante 'Bébi' lernte, sie konnte nämlich wegen einer Verletzung kaum sprechen. Durch die Leiden bekommt das ausgesprochene Wort eine so große Intensität, daß das bezeichnete Ding quasi erscheint.

¹² Gardt: S. 73.

¹³ *Aurora*, Kap. 19/88.

Bibliographie

Jakob Böhme, *Sämtliche Schriften*, neu hrsg. von Will-Erich Peuckert. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730 in elf Bänden. Frankfurt 1958.

Jakob Böhme, *Die Urschriften*, hrsg. von Werner Buddecke.

Werner Bierwaltes, *Neoplatonisches Denken als Substanz der Renaissance*, in: *Studia Leibnitiana*, Sonderheft 7, 1978.

Günter Graf, *Die Grundvorstellungen J. Böhmes und ihre Terminologie*, Inaugural-Dissertation München 1960.

Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, III. Stuttgart 1971.

Arno Heller, *Die Sprachwelt in J. Böhmes 'Morgenröte'*, Dissertation Innsbruck 1964.

Hans-Georg Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit Bd. 3*, Tübingen 1988.

Christine Stewig, *Böhmes Lehre vom 'inneren Wort' in ihrer Beziehung zu Frankenbergs Anschauung vom Wort*, Dissertation. München 1953.

Himmel und Erde und ihre webenden Kräfte um mich her...

Zu Goethes *Die Leiden des jungen Werther*

Es gehört zu den ältesten Erkenntnissen der Goethe-Forschung, daß schon der junge Goethe eine von seinen Zeitgenossen abweichende spezifische, organische Naturauffassung hatte, deren leitende Prinzipien Ganzheitlichkeit und Dynamik waren. Das Naturganze erscheint ihm als ein Universum von "webenden", d.h. Verbindungen schaffenden, belebenden oder verzehrenden Kräften, aus deren Wechselspiel alles Naturgeschehen hervorgeht. Die Natur erweist sich so "nicht als etwas Zuständlich-Seiendes, sondern als ein ununterbrochen sich abwickelnder Schaffensablauf".¹ Sie wirkt und webt nach ewigen und notwendigen Gesetzen. Goethe wendet dieses Konzept auch auf den Menschen an und betrachtet ihn als Teil des Naturganzen, als eine organische Einheit, dessen Handeln und Leben durch amoralische *äußere Kräftewirkungen* determiniert sind. Gleichwohl kann der Mensch trotz dieser waltenden Naturnotwendigkeit auch einige Freiheitsräume besitzen; seine *inneren, produktiv-schöpferischen Kräfte* befähigen ihn nämlich dazu, sich der Natur zu widersetzen, und sie gottähnlich zu übersteigen: Durch eine "naturgemäße" Methode (deren Idee Goethe bereits in der Sturm-und-Drang-Periode hatte, die jedoch erst in den naturwissenschaftlichen Schriften der Folgejahren ausgearbeitet und anfangs als "Gestaltlehre", seit Mitte der 90er Jahre als "Morphologie" bezeichnet wird) vermag er sie ja nicht nur vollständig zu erfassen, sondern – im Besitz dieses intuitiv gefühlten (in den späteren Schriften als durch die Methode der Morphologie erwerbbar beschriebenen) Wissens – wird er auch befähigt, im Medium der Wissenschaft und der Kunst gleich Gott (ihn eventuell sogar übersteigend²) schöpfen zu können, und durch seine schöpferische Tätigkeit (die Goethe oft mit dem für die

¹ Vgl. Hans Gose, *Goethes "Werther"*, Halle 1921, S. 88. In der Sekundärliteratur wird neben einem aphoristischen Prosafragment von Georg Christoph Toblers, das Goethe gebilligt und 1783 anonym veröffentlicht hat, auch die sogenannte Erdgeist-Szene aus *Faust* als charakteristischer Beleg für die Naturauffassung des jungen Goethe zitiert. Die im Stil der Goetheschen Jugendhymnen geschriebene Selbstdarstellung des Erdgeistes gehört noch der ersten Arbeitsperiode des Werkes an: GEIST. In Lebensfluten, im Tatensturm / Wall' ich auf und ab, / Webe hin und her! / Geburt und Grab, / Ein ewiges Meer, / Ein wechselnd Weben, / Ein glühend Leben, / So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit / Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid. Zit. n. Johann Wolfgang von Goethe, "Faust. Eine Tragödie", in: *Johann Wolfgang von Goethe. Werke*, Hamburger Ausgabe Bd. 3. München 1998, S. 24.

² Vgl. Bernáth Árpád, *Goethe und das Göttliche*, vorgetragen auf der internationalen Goethe-Konferenz in Budapest 1998.

Beschreibung des Waltens der Naturkräfte verwendeten Webe-Gleichnis beschreibt³) sich selbst neu zu definieren.

So ist es auch nicht verwunderlich, daß sich Goethe Anfang der 80er Jahre mit den Möglichkeiten *der Reproduktion der Welt* beschäftigt. 1780 und 81 arbeitet er – belegt durch zwei Briefe an Charlotte von Stein – an einem *Roman über das Weltall*⁴, läßt aber seinen Plan mangels geeigneter Methode fallen. Ein paar Jahre früher, an einem fiktiven 10. Mai 1771 sehnt sich aber bereits Werther vergeblich danach, mit den Mitteln der Malerei die Ganzheit der Welt zu erfassen:

"Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, [...] wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mücken näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, [...] wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn [...] – dann sehne ich mich oft und denke: Ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das *einhauchen*, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes! – Mein Freund – Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen. (9)⁵

Um den Grund der Unmöglichkeit seines Vorhabens nachvollziehen zu können, müssen wir drei Momente dieses Textes in Betracht ziehen. Erstens, Werthers sich bereits hier abzeichnendes Lebensgestaltungsprinzip, "das sogenannte Poetische auf die Wirklichkeit zu übertragen"⁶ und sein Leben und die Welt um sich durch sprachliche (schriftliche) und tätige

³ Weben steht bei Goethe bis ins Spätwerk für Dichten, und oft auch für systematisches, theoriegeleitetes Arbeiten. Vgl. etwa: "Wenn wir von den Enzyklopädisten reden hörten, oder einen Band ihres ungeheuren Werks aufschlugen, so war es uns zu Mute, als wenn man zwischen den unzähligen bewegten Spulen und Weberstühlen einer großen Fabrik hingeht, und vor lauter Schnarren und Rasseln; vor allem Aug und Sinne verwirrenden Mechanismus, vor lauter Unbegreiflichkeit einer auf das mannigfaltigste in einander greifenden Anstalt, in Betrachtung dessen, was alles dazu gehört, um ein Stück Tuch zu fertigen, sich den eignen Rock selbst verleidet fühlt, den man auf dem Leibe trägt. Zit. n. Johann Wolfgang von Goethe, "Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit", in: *Johann Wolfgang von Goethe. Werke*. Hamburger Ausgabe Bd. 9. München 1998, S. 487.

⁴ Ausführlich diskutiert ist der Entwurf bei Elisabeth von Tadden, *Erzählen als Naturverhältnis - Die "Wahlverwandtschaften". Zum Problem der Darstellbarkeit von Natur und Gesellschaft seit Goethes Plan eines "Romans über das Weltall"*, München 1993, sowie bei Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. 1986, S. 214-232. Goethe eröffnete im September 1780 Frau von Stein seine Absicht, an einem Roman zu schreiben, offenbar einem Briefroman, von dem er schon einige Briefe geschrieben hatte. Mehr als ein Jahr später heißt es: "Meinen neuen Roman über das Weltall hab ich unterwegs durchdacht und gewünscht, daß ich ihn dir diktieren könnte, es gäbe eine Unterhaltung und das Werk käme zu Papier." Zit. n. *Goethe-Briefe*, hrsg. von Philipp Stein Bd. 2. Berlin 1902, S. 217.

⁵ Mit Angabe der Seitenzahlen wird aus folgender Ausgabe zitiert: Johann Wolfgang von Goethe, "Die Leiden des jungen Werther", in: *Johann Wolfgang von Goethe. Werke*. Hamburger Ausgabe. Bd. 6. München 1998. Hervorhebung von mir. E. Sz.

⁶ Vgl. Hans Rudolf Vaget, "Die Leiden des jungen Werthers", in: *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*, hrsg. von Paul Michael Lützeler und James E. Mc. Leod, Stuttgart 1985, S. 37-72. Hier. S. 49.

Nachahmung poetischer Muster (hier der bereits zum Klischee erstarrten Naturlyrik Klopstocks⁷) zu literarisieren (fiktionalisieren). Zweitens, das originale Spiegelverhältnis zwischen Gott und Seele. Durch ihre inneren, "durch die phantastischen Bilder der Dichtkunst genährt[en]" (60) heilig-schöpferischen Kräfte bildet die Seele das Äußere original, "warm und lebendig" nach. Werthers sehnsuchtsvoller Wunsch ist nichts anderes – und das ist das dritte Moment – als dieses intensiv gefühlte originale Spiegelbild, seine innere Welt⁸ dem Papiere *einzuhauchen*, also die Welt nicht nur "in sich", in Gefühl und Phantasie, sondern wie Gott "durch sich" hervorzubringen. Nicht zufällig wünscht er sich die gleichen Attribute, die Goethe in seinem für den 14. Oktober 1771 (dieser Tag war der protestantische Namenstag für "Wilhelm"⁹) verfaßten Aufsatz *Zum Schakespears Tag* William Shakespeare zugeschrieben hat – "Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, [...] und dann belebte er sie alle mit dem Hauch seines Geistes..."¹⁰ – wie es auch kein Zufall ist, daß nicht ihm, sondern dem Empfänger der Briefe, dem lieben Freund, der Name des wahren Genies ("Wilhelm") zugeschrieben wird. Er selbst wird bloß "Werther" genannt, dessen Mehr-Wert¹¹ nicht in der Einmaligkeit seiner forschenden oder schöpferischen Kräfte, sondern ganz allein in der Einmaligkeit seiner Vorstellungskraft begründet ist¹². Der Held des Romans erhält also von Goethe die Charakteristiken eines an seiner Halbheit leidenden *Halbgottes*: Während nämlich Gott "alles in sich und durch sich hervorbringt" (52), vermag er "Himmel und Erde" 'lediglich' in sich, in seiner Seele hervorzubringen – "durch sich" schöpfen, wie Shakespeare mit dem Prometheus wetteifern, möchte er zwar, kann es jedoch, in Ermangelung seiner Schaffenskräfte, nicht.

Goethe weist also in Werthers Brief vom 10. Mai 1771 *drei mögliche Stufen der Reproduktion der Welt* auf und kennzeichnet die unterste als die *einfache (sprachliche und tätige) Nachahmung* von vorbildlichen literarischen Kunstleistungen (also eine Art

⁷ Bekannterweise erhält Lotte Petrarca's Stereotypenschema für die weibliche Geliebte (vgl. Fechner), Wahlheim beschwört Homers Welt auf, der Einklang der Herzen von Werther und Lotte wird durch die "herrliche Ode" Klopstocks ausgelöst (vgl. Vaget) usw.

⁸ Vgl. etwa Werthers Brief am 22. Mai: "Ich kehre in mich zurück, und finde eine Welt!" (13)

⁹ Vgl. Helmut Koopmann, "Zum Schakespears Tag", in: *Goethe-Handbuch. Bd. 3. Prosaschriften*, hrsg. von Bernd Witte u.a. Stuttgart u. Weimar 1997, S. 518-526. Hier S. 518.

¹⁰ Johann Wolfgang von Goethe, "Zum Schakespears Tag", in: *Johann Wolfgang von Goethe. Werke*, Hamburger Ausgabe. Bd. 12. München 1998, S. 227. Hervorhebung des Autors.

¹¹ Nach Zeugnis der elektronischen Goethe-Edition schreibt Goethe in seinen Briefen bis 1786 "werth". Erst danach wechselt er zu der neuen Rechtschreibung Adelungs über. Vgl. noch Árpád Bernáth, "Az ifjú Werther szenvedései" [Die Leiden des jungen Werther], in: *25 fontos német regény [25 bedeutende deutsche Romane]*, Budapest 1997

¹² Vgl. "Auch schätzt er meinen Verstand und meine Talente mehr als dieses Herz, das doch mein einziger Stolz ist, das ganz allein die Quelle von allem ist, aller Kraft, aller Seligkeit und alles Elendes. Ach, was ich weiß, kann jeder wissen – mein Herz habe ich ganz allein." (74)

Nachahmung zweiten Grades), die mittlere als die eigene, *originale Nachbildung* der Welt Gottes im Inneren und die höchste als gottähnliche, *belebende Gestaltung* des Vorstellungsbildes, als *neue Schöpfung*.¹³ Natürlich setzt dieses Konzept auch die Steigerung der Vorstellungs- und Schaffenskräfte von Stufe zu Stufe voraus. Es ist zu erkennen, daß Goethe Werther auf die mittlere Modellstufe setzt und seine Geschichte als die Geschichte eines an der Unerfüllbarkeit seiner Sehnsüchte Leidenden konzipiert, den "seine Taten, so gut wie seine Leiden" innerlich wie äußerlich immer mehr einschränken – während die *innere* Einschränkung Werthers das Schwinden seiner Kräfte, und somit sein zwangsläufiges Absteigen auf die unterste Modellstufe bewirkt, zeigt sich seine, zum Teil dadurch bedingte *äußere* Einschränkung in der Hemmung "seines Lebens Gang"¹⁴, in der Verengung seines Lebenspfades. Im folgenden werde ich nun diese zwei Prozesse weiter verfolgen.

Daß das Motiv des Wanderns den Roman durchzieht, hat Klaus Müller-Salget zuerst bemerkt und als Beispiel für die kunstvolle Komposition des Romans angeführt.¹⁵ Es markiert Anfang ("Wie froh bin ich, daß ich weg bin!" (7)) und Ende ("Ich gehe, fuhr ich fort, ich gehe willig" (59)) des ersten Teiles, sowie Anfang ("Gestern sind wir hier angelangt" (60)) und Ende ("Mir wär's besser, ich ginge" (101)) des zweiten. Zu bemerken ist hierbei, daß Goethe dieses Motiv in seine damalige Auffassung des menschlichen Daseins als mal selige, mal leidvolle Wanderung durch das Leben einbettet und die Größe der Schritte mit der Intensität der schöpferischen Kräfte des Wanderers in Beziehung setzt. So kann er etwa in dem bereits zitierten Aufsatz *Zum Shakespears Tag* Shakespeare den "größten Wanderer" nennen,¹⁶ und so kann sich auch Werther als "einen Wanderer, einen Waller auf der Erde" (75) bezeichnen und sich im ersten Teil des Romans mit dem Irrfahrer Ulyß, im zweiten mit Ossian, dem "wandelnden grauen Barden" identifizieren¹⁷. Diesen gegenüber durchschreitet Werther indes seine Lebenspfade mit immer kleineren Schritten. Parallel zur Verringerung

¹³ Ich betrachte also die Stelle als Vorstufe zu Goethes im Jahre 1789 erschienenen Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*.

¹⁴ Vgl. etwa Faust: "Ach! unsre Taten selbst, so gut als unsre Leiden, / Sie hemmen unsres Lebens Gang." Zit. n. Johann Wolfgang von Goethe, "Faust. Eine Tragödie", in: *Johann Wolfgang von Goethe. Werke*. Hamburger Ausgabe Bd. 3, München 1998, S. 27.

¹⁵ Vgl. Klaus-Müller Salget: *Zur Struktur von Goethes "Werther"*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 100. 1981. S. 527-544.

¹⁶ "Macht der eine mit dem stärksten Wanderertrab sich auf, so hat der andre Siebenmeilenstiefel an, überschreitet ihn, und zwei Schritte des letzten bezeichnen die Tagreise des ersten. Dem sei, wie ihm wolle, dieser ernsige Wanderer bleibt unser Freund und unser Geselle, wenn wir die gigantischen Schritte jenes anstaunen und ehren, seinen Fußtapfen folgen, seine Schritte mit den unsrigen abmessen. [...] Wir ehren heute das Andenken des größten Wanders und tun uns dadurch selbst eine Ehre an." Zit. n. Johann Wolfgang von Goethe, "Zum Shakespears Tag", in: *Johann Wolfgang von Goethe. Werke*, Hamburger Ausgabe. Bd. 12. München 1998, S. 224.

¹⁷ Vgl. Gert Mattenklott, "Die Leiden des jungen Werther", in: *Goethe-Handbuch. Bd. 3. Prosaschriften*, hrsg. von Bernd Witte u.a. Stuttgart u. Weimar 1997, S. 51-100.

seiner heilig-schöpferischen Kräfte scheint ihm sein diesseitiger Freiheitsraum immer enger zu sein, so daß seine Bewegung schließlich zu einem "Ruhepunkt" ohne Gerichtetheit, zu einem "Auf-und-Ab-Gehen" kommt.¹⁸ Erlösung für ihn kann allein von unten oder von oben kommen.

Und nun, was das Absteigen betrifft. Wir sahen bereits, daß Goethe seinen Werther als einen an seiner Halbheit leidenden Halbgott konzipiert. Er setzt ihn 'bloß' auf die mittlere Stufe des 'Weltreproduktionsmodells' und aberkennt ihm die Kraft, sich "auszubreiten"¹⁹, seine innere Welt gottähnlich zu beleben. Zu bemerken ist hierbei, daß Werther nicht nur an seiner, aus dieser Position resultierenden Unvollkommenheit, sondern von vorherein auch an einer zwangsläufigen, *vernunftskontrollierten Selbsteinschränkung* leidet, welche letztere als seine Reaktion auf das Unverständnis seiner Umwelt, der aufgeklärten, "die *Besinnungskräfte*" höchstschätzenden bürgerlichen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, zu interpretieren ist.²⁰ Auch die anfangs noch denkbare Selbsteinschränkung seiner Liebesehnsucht nach Lotte, einem vollkommenen, weil seine andere Hälfte, das Pfand seiner inneren Vervollkommnung darstellenden²¹, Geschöpf ist in diesem Kontext zu deuten.²² Die Begrenztheit, beziehungsweise die Selbsteinschränkung seiner Kräfte und die dadurch bewirkte Zunahme seiner Leiden führen nun dazu, daß Werther, nachdem er seine Fähigkeit, die Welt Gottes im Inneren nachbilden zu können, nach und nach verloren hat,²³ auch seine sprachlich-mimetischen Kräfte verliert und seiner tätigen Kräfte immer mehr verlustig wird.²⁴ Seine Sinne verwirren sich, und in Ermangelung seiner Besinnungskräfte verliert er völlig die

¹⁸ Vgl. "Ich ging in der Stube auf und nieder" (91); "Er wendete seine Augen von ihr und ging in der Stube auf und ab und murmelte das 'Es kann nicht so bleiben!'" (102); "weinte laut, redete aufgebracht mit sich selbst, ging heftig die Stube auf und ab und warf sich endlich in seinen Kleidern aufs Bette" (103); "Er ging tief sinnig im Garten auf und ab und schien noch zuletzt alle Schwermut der Erinnerung auf sich häufen zu wollen" (105); "Er ging im Zimmer auf und ab, und da er sich wieder allein sah, ging er zur Türe des Kabinetts und rief mit leiser Stimme: »Lotte! Lotte! nur noch ein Wort! Ein Lebewohl!« - Sie schwieg." (115)

¹⁹ Vgl. "Lieber Wilhelm, ich habe allerlei nachgedacht, über die Begier im Menschen, sich *auszubreiten*, neue Entdeckungen zu machen, herumzuschweifen; und dann wieder über den inneren Trieb, sich der Einschränkung willig zu ergeben ..." (28) Wohl eine Vorstufe der Begriffe "Polarität" und "Steigerung"?

²⁰ "nur muß mir nicht einfallen, daß noch so viele andere Kräfte in mir ruhen, die alle ungenutzt vermodern und die ich sorgfältig *verbergen* muß. Ach das engt das ganze Herz so ein." (11f.)

²¹ Werther über Lotte: "Ach diese Lücke! diese entsetzliche Lücke, die ich hier in meinem Busen fühle! - Ich denke oft, wenn du sie nur einmal, nur einmal an dieses Herz drücken könntest, diese ganze Lücke würde ausgefüllt sein." (83) Vgl. Der Herausgeber über Lottens Gefühle über Werther: "... und seine Entfernung drohete in ihr ganzes Wesen eine Lücke zu reißen, die nicht wieder ausgefüllt werden konnte." (106)

²² Lotte ist ja "der Besitz" von Albert, Werthers Gegenspieler, der im Roman die Vernunft vertritt.

²³ "Ich weiß nicht, wie ich mich ausdrücken soll, meine vorstellende Kraft ist so schwach, alles schwimmt und schwankt so vor meiner Seele, daß ich keinen Umriß packen kann;" (40); "Ich leide viel, denn ich habe verloren, was meines Lebens einzige Wonne war, die heilige, belebende Kraft, mit der ich Welten um mich schuf; sie ist dahin!" (84f.)

²⁴ "Er fand sich durch alles dieses wie zur Untätigkeit berechtigt, er fand sich abgeschnitten von aller Aussicht, unfähig, irgendeine Handhabe zu ergreifen, mit denen man die Geschäfte des allgemeinen Lebens anfaßt;" (98)

Kontrolle über seine Liebesleidenschaft. Um das völlige Zerfallen seiner Persönlichkeit zu verwehren, bietet sich ihm auf der unteren Stufe des Modells nur ein gangbarer, nach oben gerichteter Weg: Lotte, das heilige Geschöpf, seine andere Hälfte, durch "tätige" Nachahmung Christi vor einem Opfertod a'la Emilia Galotti²⁵ zu erlösen.

Erratum:

²⁵ In Lottens Namen ist also meines Erachtens auch Emilia "GaLOTTI" eingeschrieben.

GABRIELLA RÁCZ

Gottfried Kellers *Sinngedicht* und Arnold Zweigs *Novellen um Claudia*: ein Imitationsverhältnis?

"Was ist erquicklicher als Licht? Das Gespräch."
(Goethe)

I.

Arnold Zweig hat die *Novellen um Claudia* (Erstausgabe 1912) mit dem *Sinngedicht* Gottfried Kellers mehrmals explizit in Beziehung gebracht. 1948 schreibt er darüber:

[...] und machte so diesen Novellenkranz, der wie das Sinngedicht unseres großen Vorbildes Gottfried Keller zeigte, wie man Geschichten erzählen könnte, auch wenn einem kein Roman gegeben ist.¹

In einem Brief an Eberhard Hilscher vom 2. 4. 1966 weist er darauf hin, daß die

"Novellen um Claudia" eigentlich aus der Ablehnung des Romans als Form entstanden seien, sich in ihrem Lyrismus dem "Sinngedicht" Kellers annäherten, letztlich aber doch einen Roman von besonderer Struktur ergaben.²

Ausgehend von diesen Bezugspunkten möchte ich in diesem Referat ermitteln, wie und ob überhaupt die Tradition des 'großen Vorbildes' Gottfried Keller in den Novellen ihren Niederschlag gefunden hat. Ich nenne meine Untersuchungen intertextuell, zumal unter diesem Begriff auch andersartige poetisch-poetologische Analysen zu subsumieren sind (z.B. Gattungsproblematik, Strukturanalyse), zu denen ich auch Stellung beziehen möchte.

II.

Aus den zitierten Aussagen Zweigs geht hervor, daß er sich bei dem "gattungsmäßig unbestimmten 'Claudia-Buch'"³ mit Vorliebe auf Kellers Werk als Muster/Modell beruft. Zweig selbst ist in dieser Frage nicht konsequent (ein romanartiger *Novellenkranz* vs. ein *Roman* von besonderer Struktur), was sich zum einen aus den thematisch-strukturellen

¹ Arnold Zweig, *Worte an die Freunde*, in: *Aufbau*, 11. (1948), S. 929. Zit. nach: Eva Kaufmann, *Arnold Zweigs Weg zum Roman. Vorgeschichte und Analyse des Grischaromans*, Berlin 1967, S. 24.

² Eberhard Hilscher, *Arnold Zweig. Leben und Werk*, Berlin 1968, S. 27.

³ Ebd., S. 19.

Merkmale des Textes selbst, zum anderen daraus ergibt, was der Autor vom "Roman großer Form"⁴ fordert.⁵

Diese noch so vage und widersprüchliche Gattungsbestimmung legt eine verküpergreifende intertextuelle Beziehung zwischen den Claudia-Novellen und dem Sinngedicht nahe, wobei *Das Sinngedicht* als Prätext der *Novellen*, die ich diesmal einfach als Text bezeichnen möchte, fungiert.⁶

Gerard Genette ordnet die Gattungsfrage als intertextuelles Phänomen in seinem System in erster Linie der Kategorie Architextualität zu, obwohl seine andere Kategorie, die Hypertextualität⁷, sich zum Teil auch auf die textuelle Eigenschaft von literarischen Texten, einer Gattung anzugehören, gründet. Denn nur auf diese Weise kann die komplexe Art der Bezugnahme beschrieben werden. Hypertextualität besagt für Genette, daß ein Text von einem anderen, älteren durch Transformation abgeleitet wird. Er unterscheidet zwischen einer einfachen, direkten und einer komplexen, indirekten Art von Transformation. Die komplexe Art der Transformation nennt er Nachahmung/Imitation, die die "Erstellung eines Modells der [...] Gattungskompetenz erfordert"⁸, bei der sich der Autor des neuen Textes/Hypertextes von einem formalen und thematischen Gattungstypus leiten läßt. Für Genette bedeutet Gattungskompetenz, daß der Verfasser des Hypertextes (der Imitator) ein erfundenes oder übernommenes Thema *im Stil* seiner Vorlage direkt ausführt.⁹ Genette versteht den Begriff Stil im Sinne von *thematischer und formaler Manier* und setzt Stil und Gattung letztendlich gleich: "[...] weil man nur einen Stil nachahmen kann, d.h. eine Gattung".¹⁰

Angenommen, daß die Beziehung der *Novellen* zum Prätext die der Imitation ist (die Verwirklichung einer thematischen und formalen Manier), sollten folgende Fragen geklärt werden:

a) Wie erscheint die Bezogenheit der *Novellen* auf der thematischen und der strukturellen Ebene, inwiefern funktioniert also der Prätext als Gattungsmodell?

b) Was ist die semantische Funktion dieser intertextuellen Beziehung?

Zu b):

Nach Schulte-Middelich soll die intertextuelle Textkonstitution eine funktional wirksame "Mehrfachkodierung oder Sinnkomplexion"¹¹ im Folgetext gewährleisten. Diese

⁴ Kaufmann, S. 25.

⁵ Vgl. ebd., S. 24-25., Hilscher, S. 19.

⁶ Ich halte die Verwendung der gewissermaßen neutralen Bezeichnungen *Text* und *Prätext* für sinnvoll, da die in der Forschungsliteratur sich mehr oder weniger eingebürgerten Begriffspaare wie *Prätext-Folgetext*, *Hypotext-Hypertext*, *referierter Text-referierender Text* Beziehungen solcher Art konnotieren, die ich in diesem Aufsatz nicht ausschöpfen kann.

⁷ "jede Beziehung zwischen einem Text B ... und einem Text A ... , wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert". (Gerard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main 1993, S. 14-15.

⁸ Ebd., S. 16.

⁹ Ebd., S. 108.

¹⁰ Ebd. S. 109.

¹¹ Bernd Schulte-Middelich, "Funktionen intertextueller Textkonstitution", in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen 1985, S. 214.

Sinnkomplexion kann eine Sinnstützung-Sinnerweiterung oder aber eine Sinnkontrastrierung sein.¹² Die oben genannten Kategorien könnten mit den aus der Typologie von Magdolna Orosz stammenden Kategorien *bestätigende Bedeutungsintegration bzw. abweichende Bedeutungsintegration*¹³ gleichgesetzt werden, obwohl Orosz bei der Erstellung ihrer Typologie eher semiotische, während Schulte-Middelich kommunikations-theoretische Akzente setzt. Beide Systeme sind komplex, beinhalten Kategorien auf mehreren Ebenen, ich hebe aber die schon erwähnten parallelen Kategorien heraus und spreche in diesem Sinne von *Bedeutungserweiterung bzw. Bedeutungskontrastierung*.

III.

Thematisch gesehen handelt es sich in den Claudia-Novellen um einen Prozeß des "Zu-sich-Findens und des Zueinander-Kommens"¹⁴ eines Mannes und einer Frau, Walther und Claudia. Das Endziel dieses Prozesses soll der von Zweig selbst aufgestellte Lebensanspruch der "Einheit"¹⁵ sein. Diese Thematik wird in einer Struktur entfaltet, die als eine besondere Form von Rahmenerzählungen¹⁶ bezeichnet werden könnte.¹⁷

Rahmenerzählungen erfüllen eine spezielle kommunikative und situative Bedingung: die des Gesprächs, des Gesprächsrahmens, aus denen ein bedeutender Teil der Novellenproduktion hervorgeht. Dem Gespräch entspringt das mündliche Erzählen, das sich in der Erzählgegenwart vollzieht und zum Abschluß kommt.¹⁸ Die *Novellen* bauen tatsächlich auf der mündlichen Gesprächssituation auf, sie stellen einen "gesprächstherapeutischen Prozeß"¹⁹ dar. Mit dem prozessualen Charakter des Themas korrespondiert also der prozessuale Charakter des Gesprächs, das strukturbildende und zugleich sinnbildende Funktion hat.

Die Gesprächsstoffe der einzelnen Claudia-Novellen sind Verwirklichungen des Grundkonzeptes, Varianten der invarianten Grundstruktur, die in Form einer – nennen wir vordergründig so – Opposition beschrieben werden kann. Diese Opposition überlagert das

¹² Ebd., S. 215.

¹³ Im Falle der bestätigenden Bedeutungsintegration erfüllt der referierte Text eine Beispielfunktion für die Interpretation des referierenden Textes, die abweichende Bedeutungsintegration bedeutet dagegen ein Wider- oder Umschreiben des referierten Textes. Vgl. Magdolna Orosz, *Intertextualität in der Textanalyse*, Wien 1997, S. 24.

¹⁴ Hugo Aust, *Novelle*, Stuttgart; Weimar 1995, S. 164.

¹⁵ Brief an Agnes Hesse, am 19. 5. 1917, zit. nach: Birgit Lönne, "Die Novellen um Claudia" (1912). Zu Intention und Poetik", in: *Arnold Zweig. Psyche, Politik und Literatur*, hrsg. von David Midgley, Hans-Harald Müller und Luc Lamberechts, Bern; Berlin; Frankfurt am Main; New York; Paris; Wien 1993 (Jahrbuch für Internationale Germanistik: Reihe A, Kongreßberichte; Bd.32), S. 22.

¹⁶ Zur Definition der Rahmenerzählung und zu ihrer Abgrenzung von anderen Erscheinungsformen mehrschichtigen Erzählens siehe Andreas Jäggi, *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert*, Bern 1994, S. 59-78. Vgl. noch: Aust, S. 2-7. und S. 15.

¹⁷ Auf die ausführliche Analyse dieser besonderen Form gehe ich an dieser Stelle nicht ein, da diese Frage sehr eng mit der der Gattungszuordnung zusammenhängt und weiterer Untersuchungen bedarf.

¹⁸ Siehe Aust, S. 2-3.

¹⁹ Ebd., S. 164.

Grundthema – Frau-Mann-Beziehung, Liebe, Ehe –, erhellt es von einer bestimmten Perspektive und gestaltet seine Entfaltung. Diese Opposition kann beschrieben werden als der Gegensatz von 'Ideal und Wirklichkeit'²⁰, aber auch als Kunst und Leben. Kunst ist aber eindeutig dominant: "Die Kunst steht Modell für das Leben."²¹ In fast jedem Kapitel wird ein solches Modell der "Kunstwirklichkeit"²² dargeboten, das die Unzulänglichkeiten des Lebens der Protagonisten, Walther und Claudia, ihre Hemmungen, ihre Scheu vor Liebe und Hingabe, zugleich aber ihre Sehnsucht danach, ihre Mißverständnisse und mißlungenen Annäherungsversuche zu überbieten scheint.

Das Erste Kapitel, *Das Postpaket*, wird nach dem Modell von Goethes "Götz von Berlichingen" aufgebaut, wobei Walther seine vermeintliche Unmännlichkeit in die Gestalt Weislingens projiziert, gegenüber Götz, der "sehr Mann"²³ sei, und sich dadurch zu rechtfertigen versucht:

Man kann einen Typus Mann hinstellen, der alle Eigenschaften besitzt, die da Mannheit konstituieren, nicht wahr, und zwar im höchsten Maße besitzt. Gut. Der einzelne weicht von diesem Typus ab, und in besonders unglücklichen Fällen so weit, daß Männlichkeit nicht mehr da ist. Trotzdem geht er als Mann spazieren [...] Der Mann [...] hat die Kraft des Zusammensehens, er schafft, indem er neu sieht ... Weislingen erblickt das Neue hinterher und versteht es, er sieht ein. Niemals baut er Brücken zwischen Getrenntem und sieht nur Endgültiges; Götz begriffe nie, daß es dabei Schwierigkeiten gibt ... Götz nimmt die Dinge fragmentarisch als Vielheiten, die einer Einheit bedürfen, und hat doch mehr Ehrfurcht vor ihnen als Weislingen, der sich dem einzelnen Ding oder Zustand blind hingibt und sich beständig verliert. (S. 8f.)

Im zweiten Kapitel *Das dreizehnte Blatt* wird die Geschichte eines Malers erzählt, der seine künstlerische Freiheit für Geld aufgegeben hat. Diese Geschichte stößt auf volles Unverständnis Claudias und sie erlebt eine tiefe Enttäuschung. Nicht nur das Ideal des vollkommenen Menschen, sondern auch das Ideal der Kunst ist für sie brüchig geworden:

Ich war genötigt worden, hassenswert tiefe Blicke in einen Menschen zu tun, den ich verehrt hatte, und ein großes Kunstwerk war mir auf immer zerstört worden. (S.41.)

²⁰ Das Oppositionspaar Ideal-Wirklichkeit ist natürlich innerhalb der fiktionalen Welt zu verstehen, Wirklichkeit ist demnach Teil der literarischen Fiktion.

²¹ Hermann Wiegmann, "Das ästhetische Mitleid. Beobachtungen zur literarischen Fiktion in den 'Novellen um Claudia' und im 'Grischa'", in: *Arnold Zweig - Poetik, Judentum und Politik*, hrsg. von David Midgley, Hans-Harald Müller und Geoffry Davis, Bern 1989 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongreßberichte Bd.25), S. 92.

²² Ebd. Unter Kunstwirklichkeit versteht Wiegmann etwa die Projektion der Wirklichkeitserfahrung auf die ästhetische Sphäre der Kunst, wodurch das Leben durch die Kunst ersetzt wird. Den Ausdruck finde ich allgemeiner treffend für das Oppositionsverhältnis *Ideal-Wirklichkeit*, das ich modifizierend *Ideal-Kunstwirklichkeit* nennen möchte. Damit wird aber sein oppositioneller Charakter aufgehoben, wir können daher von einer *Quasi-Opposition* sprechen.

²³ Arnold Zweig, *Novellen um Claudia*, Berlin und Weimar 1977, S. 8. (Im weiteren wird Seitenzahl unmittelbar nach dem Zitat in Klammern angegeben.)

Eine dritte Variante der Diskrepanz 'Ideal und Wirklichkeit', Kunst und Leben enthält die dritte Novelle *Der Stern*, in der zugleich eine Umkehrung der Tendenz des Lebens- und Kunstverständnisses zu beobachten ist. Claudia, die Erzählerin berichtet über die menschlichen Schwächen des hochbegabten Komponisten, des Jugendfreunds Walthers, der für Ruhm die Liebe und somit die einzige wahrhaft menschlich-liebende Person verwirft und sich bald darauf das Leben nimmt. Claudia charakterisiert ihn mit scharfen Worten:

Er war anziehend, aber mein Freund? Eruptive Menschen wie er, die in beständigem Pathos leben, sind für mich nichts; ich fürchte den Ausbruch und dem war Oswald Saach stets nahe. Er wußte das. Er war bewußten Geistes so, daß er hinterher stets merkte und auf eine peinliche Art auch aussprach, wenn er Unangebrachtes getan hatte, und wie er es hätte vermeiden sollen; ohne Verpflichtung für das nächste Mal. (S. 52.)

Der (wiederum) schwache Männertyp wird mit der Gestalt seiner Geliebten, Lisbeth Ohlsen kontrastiert, die zwar den Komponisten sanft und demütig liebte, doch fähig war, dem 'sündhaften Verhältnis' zu entsagen. In ihrer Figur klingt der Typ der Hans Hansens und Ingeborg Holms an, Typen, die ungeeignet für ein Leben in der Künstlerwelt sind. Lisbeth, bezeichnenderweise die Hamburgerin

hatte in der strengen hanseatischen Luft der elterlichen Wohnung die Kraft gefunden, sich zu besinnen und ihre Lebensart mit ihm [dem Komponisten] zu verwerfen; sie hatte erkannt [...], wohin er sie geführt hatte - auf einen Boden, zu schwankend für ihre festen Schritte; sie hatte unter argen Qualen gesehen, daß sie in ein altmodisches, solides, der Pflicht und den Sitten unterworfenes Reich gehöre und nicht in die von sogenanntem Eigenleben durchschwärmte Luft der Künstler und Komödianten. (S. 56f.)

Lisbeths Welt ist freilich ein sehr vereinfachtes Lebensmodell, in dem das Leben mit dem kleinbürgerlichen Leben gleichgesetzt wird und welches Claudia und Walther wegen ihres intellektuellen und finanziellen Status nicht zu eigen ist. Werte wie Solidität, Pflicht, Sitten sind die Konnotationen dieses semantischen Feldes, während dem anderen, der Kunst, Werte wie Eigenleben, falsches Pathos, Unsittlichkeit anhaften.

In den folgenden Novellen (*Die keusche Nacht*, *Die Passion*, *Die Sonatine*) entfaltet sich das Bild eines nuancierteren Verhältnisses von Ideal und Wirklichkeit, in dem ihre Diskrepanz zwar nicht aufgehoben, doch auf eine bestimmte Weise ausgeglichen wird, weil Schwächen und Unzulänglichkeiten des Partners gegenseitig akzeptiert werden, wodurch "punktuell ... der gelebte Augenblick zum Ideal, zum geglückten Modell"²⁴ wird. Dies zeigt sich am deutlichsten im letzten Kapitel, *Die Sonatine*, in der Walther seiner Frau ein lange verheimlichtes Jugenderlebnis beichtet: homoerotische Spiele mit seinen Kameraden. Sein Bekenntnis, dessen Inhalt im krassen Gegensatz zum Lebensideal Claudias steht und das sie

²⁴ Wiegmann, S. 92.

zur Konfrontation mit der Wirklichkeit zwingt, führt fast zum Scheitern ihres Verhältnisses, doch wird am Ende eine Überwindung und ein Neuanfang möglich. Wie Claudia es ausdrückt:

Aber mein Leben war falsch und künstlich. Ich wußte vom Dasein, aber ich hatte es nie geschaut, vor Augen gehabt.... Es ist frevelhaft, das Unglück zu verleugnen und das Grauenhafte nicht zu sehen. (S. 133.)

In den sieben Novellen erfahren wir eine allmähliche Korrektur des Ideal-Wirklichkeit - Verhältnisses zugunsten eines vollständigeren Lebensverständnisses, aber nach der ersten seriösen Konfrontation mit dem Leben enden die *Novellen*. Eine ästhetische Schein-Welt, die größtenteils von der Kunst repräsentiert wird, beherrscht das ganze Werk, wodurch in der Grundstruktur das Verhältnis Ideal-Wirklichkeit als *Quasi-Opposition* erscheint.

IV.

Das Sinngedicht ist ein Novellenzyklus mit einer zusammenhängenden Rahmenhandlung. Das den Rahmenerzählungen zugrundeliegende Thema ist – wie im *Claudia*-Text – Mann-Frau-Beziehung, Liebe, Heirat. Ein junger Gelehrter, Reinhard, der von dem 'Licht des Lebens' abgeschlossen lebt, sucht nach der Liebe. Der Prätext ist durch Poesie und Symbolhaftigkeit gekennzeichnet, demzufolge das Moment des Ästhetischen – als ein Aspekt des Verhältnisses Kunst und Leben – seine Gesamtstruktur bestimmt, aber auf der Handlungs- und Figurenebene nicht direkt thematisiert wird.²⁵ Reinhard, der "die Studierstube eines Doktor Fausten"²⁶ bewohnt, findet zufällig ein Epigramm des Logau, das ihm den Anlaß gibt, in die weite Welt auszuziehen.

Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen? Küß eine weiße Galathee: sie wird erröthend lachen. (S. 8.)

Reinhard probiert dieses Kunstrezept in der Wirklichkeit aus; das Sinngedicht gelingt aber nur zur einen oder zur anderen Hälfte: Zuerst findet er ein Mädchen, das beim Kuß lacht, aber nicht errödet, dann eins, das zwar errödet, aber nicht lacht. Schließlich gelangt er unter märchenhaften - ästhetischen Umständen zu Lucie, und es beginnt ein Prozeß "des Zu-sich Findens und Zueinander Kommens"²⁷ – der Prätext bietet also das thematische Muster, das in den *Novellen* reproduziert wird. Der Leser verfolgt den Weg des Liebespaars von der

²⁵ In der poetischen Gesamtstruktur ist etwa der Lyrismus des *Sinngedichts* zu finden, den Zweig nachbilden wollte. In den *Novellen* sehe ich das Lyrische in der Erscheinung der Musikalität sowohl in der Struktur als auch in der Thematik. (Vgl. Barbara Naumann, " ... an die Stelle romanhafter Empfindungen musikalische zu setzen". Musikalische Themen in Arnold Zweigs Frühwerk", in: *Text + Kritik*, 104. (1989), S. 25-37.)

²⁶ Gottfried Keller, *Das Sinngedicht*, Stuttgart 1966, S. 5. (Im weiteren wird Seitenzahl unmittelbar nach dem Zitat in Klammern angegeben.)

²⁷ Vgl. Anm. Nr. 14.

Lebensschwäche zur Lebensbejahung – ein Prozeß mit symbolischem Ausdruck: Die Gelehrten-Existenz droht Reinhard mit dem Verlust seines Augenlichtes, während ihn seine Liebe ins Leben und ins Licht zurückführt, seine Geliebte heißt ja Lucia, Lux, Licht. Das Motiv der Blindheit und des Lichtes kommen in den *Claudia - Novellen* an etlichen Stellen vor, jedoch in einer semantischen Verschiebung: Claudias Charakter liebt das Helle und haßt das Trübe, sie wird sogar einmal ironisch "Aufklärer" genannt, aber sie ist dem Leben gegenüber blind und scheu, in Unkenntnis befangen. Denselben Weg muß auch Lucie gehen, die infolge eines Jugenderlebnisses – das sie ihrem zukünftigen Mann beichtet – sich vor Liebe und Heirat scheut. Sie konvertierte zum Katholizismus eines Mannes wegen, in den sie sich verliebte – in den Augen Kellers vielleicht etwas genauso Unerhörtes wie das Vergehen Walters.²⁸

Die Gespräche und die aus ihnen erwachsenden Erzählungen untermauern mit ihrer Struktur den prozessualen Charakter der Thematik und insofern dienen sie den *Novellen* wiederum als Modell, obwohl die Erzählungen, die je eine Variante der Mann-Frau-Beziehung darstellen und einen richtigen Novellenkrieg zwischen Reinhard und Lucie implizieren, eine viel strengere, geschlosseneren novellistische Form zeigen wie die der *Claudia-Novellen*.²⁹

Die semantische Grundstruktur im *Sinngedicht* konstituiert sich aus einem Oppositionsverhältnis, das mit dem der *Claudia-Novellen* z.T. zusammenfällt. Anders formuliert reproduziert der Text dieses Oppositionsverhältnis in einer modifizierten, gewissermaßen verengten Form. Die Grundstruktur des Prätextes baut auf dem Gegensatz Schein und Sein auf, wobei Schein nicht unbedingt mit falsch verstandener Kunstwirklichkeit gleichgesetzt werden darf. Die in den Novellen des *Sinngedichts* erzählten Beziehungen gehen alle am Schein zugrunde, wie in der Novelle *Regine*, in der die junge, aus bescheidenen Verhältnissen stammende Ehefrau eines wohlhabenden und wohlwollenden Kaufmanns infolge ihrer eigenen und ihres Mannes Unfähigkeit, sich aufrichtig aussprechen zu können, Selbstmord begeht. Die Liebe des Kaufmanns erweist sich also nur als Schein: "Wäre seine Liebe nicht von der Eitelkeit der Welt umspinnen gewesen, dann wäre es wohl anders geworden." (S.114) - kommentiert Lucie die von Reinhard erzählten Ereignisse.

In dieser Novelle, deren Motive im Kapitel *Der Stern* bei Zweig wiederaufgenommen werden (z.B. soziale Ungleichheit des Liebespaars, Selbstmord), ist Kunst eindeutig negativ konnotiert. Eine 'emanzipierte' junge Malerin, die aussah

²⁸ Vgl. Hannelore Schlaffer, *Poetik der Novelle*, Stuttgart; Weimar 1993, S. 160-164.

²⁹ Hier möchte ich kurz die Problematik der Rahmenerzählungen unter intertextuellem Aspekt ansprechen. Zwischen Rahmen und Binnenerzählung besteht eine wechselseitige intertextuelle Bezugnahme, mit dem Terminus von M. Orosz eine selbstreferierende, da der Rahmen (als Prätext) dem Erzählten schon von außen her eine Bedeutungsklammer (Aust), eine Sinnorientierung bietet, die Bedeutung der Rahmenhandlung wird aber durch die Binnenhandlung (als Prätext) auch modifiziert und erst dadurch konstituiert.

wie eine Krähe; sie steckte in einem trostlos dunklen, nüchternen und schlampigen Kleide, mit der beleidigenden Absicht, ja keinen Anspruch auf weibliche Anmut und Frühlingsfreude machen zu wollen (S. 83).

überredet die einfache, von ihrem Mann alleingelassene Regine, ihr Modell zu sitzen. Das Ergebnis ist

Regines Bildnis als phantastisch angeordneter Studienkopf, mit theatralisch aufgebundenem Haar, [...] mit bloßem Nacken und gehüllt in einen Theatermantel von Hermelin und rotem Sammet, d.h. jener von Katzenpelz und dieser von Möbelplüsch, das alles mit einer schein - baren Frechheit gemalt, [...] wie sie [...] zuweilen erworben oder wenigstens geheuchelt wird. (S. 81)

Das Gesamtwerk ist dennoch durch Lebensnähe und Heiterkeit charakterisiert. Kunst, Poesie ist funktional: sie ist Motivation der Handlung und erscheint auch in der leicht ironischen Schlußszene, in der ein Schuster, während sich das junge Paar zum ersten Mal küßt, Goethes *Kleine Blumen-kleine Blätter* "mehr rührend als komisch" (S. 306.) rezitiert:

Fihle, sang er, Fihle, was dies Herz empfindet, - ja pfindet, Reiche frei mir deine Hand, Und das Band, das uns verbindet - ja bindet, Sei kein schwaches Rosenband! (S. 307.)

Diese Schlußszene, in Vergleich zu den *Claudia-Novellen*, modelliert meines Erachtens erst recht ein Lebensverständnis, in dem Kunst nicht mehr als eine entgegengesetzte Welt, sondern als ein integrierter Bestandteil des Lebens erscheint. Erst vor dem Hintergrund des Prätextes wird der von Zweig evozierte Gedanke der Einheit verständlich, der das thematisch-strukturelle Ordnungsprinzip des Textes bestimmen sollte. Zweig äußert sich so dazu, daß "die sieben Novellen dieses Buches hintereinander gelesen eine achte ergeben"³⁰, womit die vage Gattungsbezeichnung "romanartiger Novellenkranz" gewissermaßen bestätigt wird.

V.

Aus der Analyse ergab sich, daß es mehrere Gemeinsamkeiten zwischen den besprochenen Werken gibt: zum einen eine thematische Übereinstimmung (Grundthema, Motive, Thematisierung der Kunst u.a.), zum anderen Ähnlichkeiten in der semantischen Grundstruktur der Werke, die von den Oppositionsverhältnissen 'Ideal-Wirklichkeit' bzw. 'Schein-Sein' bestimmt werden. Es kann also nicht übersehen werden, daß Zweig bestrebt war, sich an das tradierte Modell zu halten, mit Genette, es zu imitieren.

³⁰ Entwurf einer Ankündigung der *Novellen um Claudia*. Kopie aus dem Nachlaß Kurt Wolf im Arnold-Zweig-Archiv, zit. nach Lönne, S. 22.

Dennoch scheinen die Abweichungen vom Modell gravierender zu sein: die besondere Form der Rahmenerzählungen des Textes (falls die Form der *Claudia-Novellen* überhaupt Rahmenerzählung genannt werden kann) gegenüber der eher tradierten Form des *Sinngedichts*; die Quasi-Opposition in der Grundstruktur des Textes gegenüber einem tatsächlichen Oppositionsverhältnis im Prätext.

Die Abweichung auf der semantischen Ebene bewirkt, daß die Bedeutungsstruktur der *Novellen* enger ist als die des Prätextes. Insofern hat der besprochene intertextuelle Bezug nicht die Funktion der Bedeutungserweiterung bzw. die Bedeutungsstruktur der *Novellen* kann nicht allein mit Hilfe dieser intertextuellen Beziehung beschrieben werden.

Das Werk ist in vieler Hinsicht eine Nachbildung, Imitation; es imitiert aber nicht nur das 'klassische' Muster, sondern nimmt Bezug auf mehrere zeitgenössische Werke³¹ und nicht nur auf literarische, sondern 'zitiert' auch andere Kunstrichtungen wie Musik, bildende Künste.³² Zweig wird offensichtlich 'verführt' durch die prägnanten ideellen Einflüsse der Jahrhundertwende. Dies wird u.a. ersichtlich im Auflösen der ganzen Erzählstruktur der *Novellen* im Vergleich zu einer traditionellen Erzählweise.

Das Sinngedicht, das als Prätext zur Imitation im Genetteschen Sinne dient, ist in der Gesamtstruktur der *Claudia-Novellen* nur ein Element neben anderen, die im weiteren erschlossen und analysiert werden müssen.

³¹ Es seien hier Thomas Mann, Heinrich Mann, Rainer Maria Rilke oder Hermann Hesse zu erwähnen. Vgl. Hilscher, S. 24.

³² Vgl. Heide Eilert, *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991, bes. Kap. II., IV., V.

LÁSZLÓ V. SZABÓ

Literatur und Psychologie: Hermann Hesse und Carl Gustav Jung

*Das Selbst allein ist wichtig und daher des
Wissens wert.¹*

Angenommen, daß das Netzwerk ein bewußt konstruiertes Universum menschlichen Hirns, wenn nicht ein Hirngespinnst ist, so zeigt doch diese – um Elias Canetti zu paraphrasieren – „Welt im Kopf“ einige Lücken. Das schwarze Loch in diesem Universum ist das Unbewußte, aus dem, zum höchsten Genuß der Psychoanalytiker, aber auch der Künstler, wundersame Gestalten emporströmen, die es in dieses Universum zu integrieren gilt.

Hermann Hesses Verhältnis zur Psychologie, genauer: zur Psychoanalyse eines Sigmund Freud und Carl Gustav Jung gab und gibt bis heute Anlaß zu Überlegungen verschiedenster Art, von der Überbetonung der Rolle der Psychoanalyse in Hesses Schaffen bis zur bloßen biographischen Feststellung der Tatsache, daß Hesse der Patient des Zürcher Psychiaters und dessen Schülers Joseph Bernhard Lang war. Es gilt heute die Formulierung Christian Immo Schneiders, daß sich die Lektüre der führenden Psychoanalytiker der Zeit als „tiefgreifende Bereicherung“ von Hesses späteren Dichtungen auswirkte, die „allerdings von einigen Doktoranden und Literaturkritikern bedeutend überschätzt wurde.“² Schneider zitiert eine extreme Auffassung von Egon Schwarz, nach dem ein *Demian* oder *Steppenwolf* „wie eine Krankengeschichte“ zu lesen sei, und stellt die eigene, sich auf Hesses Aufsatz *Künstler und Psychoanalyse* stützende Meinung gegenüber, nämlich daß die Psychoanalyse vom Schriftsteller selbst als „eine Art Katalysator“ für das „Ethische“ und das „persönliche Gewissen“ angesehen wurde. Psychoanalyse im Endergebnis sei dann für Hesse nichts anderes als ein *Nosce te ipsum*: Erkenne dich selbst.³ Was aber dieses „dich“ und dieses „selbst“ bedeutet, wird problematisch, etwa da, wo Schneider das Wesen des „Magischen Theaters“ im *Steppenwolf* folgenderweise formuliert: „Hesses Auseinanderfaltung dessen,

¹ *Upanischaden*, Stuttgart 1994, S. 71.

² Christian Immo Schneider, *Hermann Hesse*, München 1991, S. 64.

³ Ebd., S. 65.

was C. G. Jung als kollektives und S. Freud als persönliches Unbewußtes definierten.“⁴ Davon abgesehen, daß sich die zwei psychologischen Begriffe nicht decken, ist es bedenkenswert, ob wir uns bei der Auslegung von manchen Hesseschen Werken psychoanalytischer Begriffe bedienen dürfen, ob und inwiefern diese Begriffe etwa im Falle eines *Steppenwolf* verwendbar sind. Ist die Wirkung von C. G. Jung auf Hesse nicht zu übersehen, so dürfen wir keinen Augenblick vergessen, daß die Wirkungen auf sein Denken und Schaffen ganz verschiedener Art, und kaum zu trennen sind. Es ist eben die Siddhartha-Periode, daß Hesse die Sitzungen Jungs besucht und mit den hier gewonnenen Erkenntnissen und Erfahrungen sich zur Fortsetzung der Arbeit an der indischen Dichtung entschließt, worin aber doch die Elemente östlichen Denkens überwiegen. Erinnert das “Ergebnis“ des Siddhartha an die Ergebnisse von psychologischen Experimenten und Forschungen Jungs, so ist das mit keinem bloßen Einfluß der Psychologie auf eine dichterische Welt zu erklären. Die Frage ist nur, auf welchem Fundament zwei unterschiedliche Wege zum gleichen Ziel führen können. Denn dieses Ziel ist vielleicht mehr als *nosce te ipsum* oder *gnothi seauton*, indem das rätselhafte *tat twam asi*⁵ des Ostens Hesses Werke vielleicht noch treffender bezeichnet als die klassischen europäischen Weisheiten.

Aber welche Irrtümer wir begehen, wenn wir Psychologie mit Ästhetik, oder die Psychologie der Kunst mit der Kunst selbst verwechseln, darauf hat bereits eben Carl Gustav Jung hingewiesen. In seinem im Erscheinungsjahr von Hesses *Siddhartha*, 1922 entstandenen Aufsatz *Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk* geht Jung zunächst von der unübersehbaren Beziehung zwischen Kunst und Psychologie aus, schränkt aber gleich die Verwendbarkeit des psychologischen Gesichtspunktes auf den Prozeß künstlerischer Gestaltung ein:

Zweifellos haben beide Gebiete trotz ihrer Inkommensurabilität nächste Beziehungen zueinander, die zu einer Auseinandersetzung unmittelbar auffordern. Diese Beziehungen beruhen auf der Tatsache, daß die Kunst in ihrer Ausübung eine Psychologische Tätigkeit ist, und insofern sie eine solche ist, kann und soll sie auch einer psychologischen Betrachtungsweise unterworfen werden; denn unter diesem Gesichtswinkel ist sie, wie jede aus psychischen Motiven hervorgegangene menschliche Tätigkeit, ein Objekt der Psychologie. Mit dieser Feststellung ist aber auch eine sehr deutliche Beschränkung der Anwendung des psychologischen Gesichtspunktes gegeben: *Nur der Teil der Kunst, welcher im Prozeß der künstlerischen Gestaltung besteht, kann Gegenstand der Psychologie sein, nicht aber*

⁴ Ebd., S. 192.

⁵ Der von Hesse selbst verwendete Ausdruck bedeutet in Sanskrit: „Das bist du!“ und bezieht sich weniger auf das Erkennen von sich selbst als das Wiedererkennen des Selbst in der Mitwelt.

*jener, der das eigentliche Wesen der Kunst ausmacht. Dieser zweite Teil kann, als die Frage, was die Kunst in sich selbst sei, nie Gegenstand einer psychologischen, sondern nur einer ästhetisch-künstlerischen Betrachtungsweise sein.*⁶

Wissenschaft, so auch Psychologie, und Kunst, so auch Dichtung, sind zwei verschiedene Gebiete menschlichen Denkens, und wir sind nicht berechtigt, das eine auf das andere zu reduzieren:

Kunst ist ihrem Wesen nach keine Wissenschaft, und Wissenschaft ist ihrem Wesen nach keine Kunst; deshalb haben beide Geistesgebiete ein Reservat, das nur ihnen eigentümlich ist und sich nur aus sich selbst erklären kann. Wenn wir daher vom Verhältnis der Psychologie zur Kunst sprechen, so handeln wir nur von jenem Teile der Kunst, der überhaupt einer psychologischen Betrachtungsweise ohne Übergriff unterworfen werden kann. Was immer die Psychologie über die Kunst ausmachen kann, wird sich auf den psychischen Prozeß der künstlerischen Tätigkeit beschränken und niemals das innerste Wesen der Kunst selber betreffen. (JGW, 15, 76)

Was also das „eigentliche“ oder „innerste“ Wesen der Kunst eines Hermann Hesse bedeutet, kann durch eine psychologische Betrachtungsweise per definitionem nie vollständig erschlossen werden, wenn auch zahlreiche Parallelen in den Werken von Jung und Hesse vorgezeigt werden können. Diese Feststellung sollten wir uns vor Augen halten, wenn wir das Verhältnis Hesses und seiner Werke zur Psychologie (oder Psychoanalyse) untersuchen, auch da, wo wir in die Versuchung geraten, die Sprache des Dichters als eine Art psychoanalytisches Bekenntnis, oder etwa umgekehrt, die psychoanalytischen Erläuterungen Jungs als eine gleichsam dichterische Sprache zu erkennen.

Hesses näherer Kontakt zur Psychoanalyse datiert aus seiner ersten Krisenperiode, die mit dem Ersten Weltkrieg zusammenfiel. Zu den Erlebnissen des Krieges und dem Tod seines Vaters 1916 kamen die depressiven Nervenausbrüche seiner Frau, die auch den Dichter zu einem Sanatoriumsaufenthalt bei Luzern zwangen, wo er von Joseph B. Lang, dem Schüler C. G. Jungs behandelt wurde. Während der etwa 60 psychoanalytischen Sitzungen erwies sich Dr. Lang glücklicherweise als ein verständnisvoller Arzt, und später auch als ein lebenslanger Freund; er führte u.a. den Dichter zu den Schriften von Jung und Freud. Eine

⁶ Carl Gustav Jung, *Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk*, in: Carl Gustav Jung, *Gesammelte Werke*, Olten und Freiburg in Breisgau 1976, Bd. 15, S. 75. Weitere Zitate im Text unter dem Kürzel JGW. (Hervorhebung von Jung)

Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse, die damals ihre Blütezeit erlebte, wurde für Hesse somit unvermeidlich.

Die nähere Betrachtung einer bedeutenden, aus 1918 stammenden Schrift Hesses mit dem Titel *Künstler und Psychoanalyse* scheint hier angemessen, weil sie die Einstellung des Schriftstellers zum Verhältnis zwischen Kunst und Psychoanalyse wesentlich erleuchtet. Hesse stellt bereits am Anfang des Aufsatzes fest, daß „seit vollends die analytische Psychologie sich unmittelbar auch dem Volksmythos, der Sage und der Dichtung zuwandte, besteht zwischen Kunst und Psychoanalyse eine nahe und fruchtbare Berührung.“⁷ Die Lehren eines Freud oder Jung haben bei den jungen Künstlergenerationen viel Zuspruch gefunden, sogar mehr, als bei der offiziellen Wissenschaft, denn „für das genial Radikale ist der Künstler stets leichter zu gewinnen als der Professor.“ (MSi I, 341) Hesse betrachtet sich selbst auch als keine Ausnahme, indem, wie er schreibt, die Psychologie seine Ahnungen in Bezug auf seelische Geschehen bestätigte:

Mir selbst, der für die neuere wissenschaftliche Psychologie nie das geringste Interesse gehabt habe, schien in einigen Schriften von Freud, Jung, Stekel und anderen ein Neues und Wichtiges gesagt, daß ich sie mit lebendigster Teilnahme las, und ich fand, alles in allem, in ihrer Auffassung des seelischen Geschehens fast alle meine aus Dichtern und eigenen Beobachtungen gewonnen Ahnungen bestätigt. Ich sah ausgesprochen und formuliert, was mir als Ahnung und flüchtiger Einfall, als unbewußtes Wissen zum Teil schon angehörte. (ebd.)

Die Psychologie erwies sich als ein brauchbarer Schlüssel für die Beobachtung des täglichen Lebens, als kein Zauberschlüssel aber, der das Rätsel der Kunst ohne Weiteres lösen könnte oder sollte. Die Verwendbarkeit der Psychologie für den Künstler blieb bei allen Ergebnissen der Psychoanalyse zweifelhaft, denn, wie Hesse es formuliert: „Sowenig historisches Wissen zu Geschichtsdichtungen, Botanik oder Geologie zur Landschaftsschilderung fähig machen, sowenig konnte die beste wissenschaftliche Psychologie der Menschendarstellung helfen.“ (MSi I, 342)

Mehr noch schien das von der Psychoanalyse Erkannte von den Dichtern von je gewußt zu werden, die sich oft als Vertreter eines besonderen, der Psychologie zuwiderlaufenden Denkens erwiesen. Dem träumenden Dichter blieb also nichts übrig, als „weiter zu träumen und den Rufen seines Unbewußten zu folgen.“ (ebd.) Die Neigung oder Fähigkeit zur

⁷ Hermann Hesse, *Künstler und Psychoanalyse*, in: Volker Michels (Hg.), *Materialien zu Hermann Hesses Siddhartha*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1975, S. 341. Im weiteren zitiert im Text unter dem Kürzel MSi I.

Psychoanalyse ist noch kein künstlerisches Talent, der echte Künstler bedient sich nach wie vor mehr der Intuition als der Analyse seelischer Vorgänge. Das Verdienst der Psychoanalyse soll dabei allerdings nicht abschätzig beurteilt werden, denn sie erinnert ja den Künstler „laut an das Dasein seelischer Grundforderungen sowohl wie an die Relativität aller autoritären Maßstäbe und Bewertungen.“ (MSi I, 343) Was der Künstler nicht aus den Augen verlieren soll, ist das, was Hesse mit dem Ausdruck „das innigere Verhältnis zum eigenen Unbewußten“ (MSi I, 344) bezeichnet. Der Künstler bewegt sich stets zwischen Bewußtem und Unbewußtem und bringt viel sonst „Unterschwelliges“ ans Licht. Dieser Prozeß hat aber, wohlgemerkt, nicht nur einen ästhetischen, sondern auch einen ethischen Charakter, indem es zu den Ergebnissen der Psychoanalyse zählt, daß sie den Künstler zur „Wahrhaftigkeit gegen sich selbst“ (ebd.) auffordert. Sie hilft dem Künstler, das vielleicht seit Generationen Verdrängte trotz Konventionen und hergebrachter Anschauung zu sehen und zu untersuchen. Denn ihm ist es nicht daran gelegen, sich an die Welt möglichst bequem anzupassen, sondern das „Einmalige“ zu finden, „was er selbst bedeutet.“ (ebd.) Das ideale Verhältnis zwischen intellektueller Kritik und Unbewußtem heißt dann:

Weder Verdrängung des aus dem Unbewußten, aus dem unkontrollierten Einfall, dem Traum, der spielenden Psychologie zuströmenden Gutes, noch dauernde Hingabe an die ungestaltete Unendlichkeit des Unbewußten, sondern liebevolles Lauschen auf die verborgenen Quellen, und dann erst Kritik und Auswahl aus dem Chaos – so haben alle großen Künstler gearbeitet. (MSi I, S. 345)

Der „Blick ins Chaos“ (Titel eines Essays von Hesse aus 1920) der eigenen und dadurch allgemeinmenschlichen Seele (in Jungs Terminologie: des kollektiven Unbewußten) ermöglicht dem Dichter, Kraft für das entstehende Werk zu schöpfen.

I. Demian

Der Roman *Demian* wird üblicherweise als ein unmittelbares Ergebnis der Auseinandersetzung Hesses mit der Psychoanalyse betrachtet, und das Werk weist tatsächlich zahlreiche, an die Gedanken C. G. Jungs erinnernde Merkmale auf. Das „Einmalige“ im Menschen wird hier bereits auf der ersten Seite formuliert: „Jeder Mensch aber ist nicht nur er selber, er ist auch der einmalige, ganz besondere, in jedem Fall wichtige und merkwürdige

Punkt, wo die Erscheinungen der Welt sich kreuzen, nur einmal so und nie wieder.“⁸ In jedem Individuum „wird ein Erlöser gekreuzigt“⁹, das Leben eines jeden ist „ein Weg zu sich selber hin, der Versuch eines Weges, die Andeutung eines Pfades“ (HGW, 5, 8); das heißt, wie auch in Jungs Auffassung, ein Weg zur Individuation. Emil Sinclairs Reifeprozess verläuft in dem Spannungsfeld zweier Welten, indem die „lichte Welt“ des Elternhauses von der „Schattenwelt“ Kromers immer stärker in den Hintergrund gedrängt wird. Denn, wie der Psychologe es als selbstverständlich annimmt: „Der Mensch kommt physisch und geistig mit einer individuellen Disposition zur Welt und wird zunächst mit dem elterlichen Milieu und dessen Geist bekannt, mit welchem er infolge seiner Individualität nur bedingt übereinstimmt.“¹⁰ Die Konfrontierung mit der Welt Kromers ist die Konfrontierung mit dem Schatten des Unbewußten, wie es sich aus dem berühmten Zentralgedanken Hesses ergibt: „Denn was außen ist, ist innen!“ (HGW, 4, 384) Der zugleich äußere und innere Konflikt bedarf eines moralischen Aufwandes, was den Helden (wie auch später Siddhartha) vom Elternhaus entfernt (daß Sinclair in seinem Traum einen Vätermord erlebt, wäre für eine Psychoanalyse ein deutliches Zeichen dieses Konflikts) und ihn in die Einsamkeit seiner nicht mitteilbaren Gedanken und das Unbekannte seines Schicksals treibt. Ähnliche Gedanken tauchen in Jungs *Erinnerungen* auf, wo es etwa heißt: „Alles in mir suchte ein noch Unbekanntes, das der Banalität des Lebens einen Sinn verleihen könnte“¹¹, oder:

Einsamkeit entsteht nicht dadurch, daß man keine Menschen um sich hat, sondern vielmehr dadurch, daß man ihnen die Dinge, die einem wichtig erscheinen, nicht mitteilen kann, oder daß man Gedanken für gültig ansieht, die den anderen als unwahrscheinlich gelten.¹²

Ein solches Leben, das den festen Grund der Kindheit und der Vertrautheit verloren hat, ist unheimlich, läßt aber die Möglichkeit des Erlangens einer neuen Einheit offen. Unheimlich ist auch Demian, dem Sinclair begegnet, denn, wie dieser in seiner Kain-Geschichte erklärt: „Leute mit Mut und Charakter sind den anderen Leuten immer sehr unheimlich.“ (HGW, 5,

⁸ Hermann Hesse, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt am Main 1987, Bd. 5, S. 7. Im weiteren abgekürzt mit HGW.

⁹ Nach Jung ist Christus ein Symbol des Selbst. Vgl. C. G. Jung, *Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst*, in: JGW, Bd. 9/II.

¹⁰ C. G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*. Aufgezeichnet und herausgegeben von Aniela Jaffé. Zürich und Stuttgart 1962, S. 95.

¹¹ Jung, *Erinnerungen*, S. 169.

¹² Ebd., S. 357ff.

32) Der Weg zur – von Pistorius explizit erörterten, von Demian versinnbildlichten – Einheit führt durch diese Unheimlichkeit, die als eine Zwischenstation im Prozeß der Individuation zu verstehen ist. In dieser dichotomen Welt zwischen Gutem und Bösem erfährt das Individuum seine Begrenztheit und ahnt zugleich sein grenzenloses, ewiges Selbst.¹³ Eine Definition dieses Zustandes finden wir etwa in Jungs *Erinnerungen*:

Das Gefühl für das Grenzenlose erreiche ich aber nur, wenn ich auf das Äußerste begrenzt bin. Die größte Begrenzung des Menschen ist das Selbst; es manifestiert sich im Erlebnis „nur ich bin das!“¹⁴ Nur das Bewußtsein meiner engsten Begrenzung im Selbst ist angeschlossen an die Unbegrenztheit des Unbewußten. In dieser Bewußtheit erfahre ich mich *zugleich als begrenzt und ewig*, als das Eine und das Andere. Indem ich mich einzigartig weiß in meiner persönlichen Kombination, d. h. letztlich begrenzt, habe ich die Möglichkeit, auch des Grenzenlosen bewußt zu werden. Aber nur dann.¹⁴

Es ist anzunehmen, daß die Figuren Demians und der Frau Eva nach den Jungschen Archetypen von Animus und Anima gezeichnet, und ihr androgynen Wesen die Projektionen von Sinclair(s) Selbst sind. Die Figur von Frau Eva wächst aber über die von Jung formulierte Bedeutung der Mutter im Prozeß seelischer Entwicklung hinaus, und erscheint als eine an das irdische Dasein bindende Urmutter, als eine nicht bloß individuelle Existenz, die durch Liebe jede Dichotomie hinterläßt, jedes Leben und jeden Tod (auch den Schrecken des Krieges) überlebt. Die Selbstsuche endet somit in dieser, von Pistorius formulierten Harmonie allen Seins, die auf der Erkenntnis des *tat twam asi* beruht.

Wir ziehen die Grenzen unserer Persönlichkeit immer viel zu eng! Wir rechnen zu unserer Person immer bloß das, was wir individuell unterschieden, als abweichend erkennen. Wir bestehen aber aus dem ganzen Bestand der Welt, jeder von uns, und ebenso wie unser Körper die Stammtafeln der Entwicklung bis zum Fisch¹⁵ und noch viel weiter zurück in sich trägt, so haben wir in der Seele alles, was je in Menschenseelen gelebt hat. (HWG, 5, 105)

¹³ Das Ewige ist vom Grenzenlosen nur einen Schritt weit. Weil aber der Mensch hier an das Transzendente grenzt, vermag die Psychologie nichts mehr zu sagen. Die entscheidende Frage für den Menschen ist aber, nach Jung, die folgende: „Bist du auf Unendliches bezogen oder nicht? Das ist das Kriterium deines Lebens.“ Jung, *Erinnerungen*, S. 327.

¹⁴ Ebd., S. 328. (Hervorhebung von mir, L. V. Sz.)

¹⁵ Es ist wahrscheinlich kein Zufall, daß Hesse dieses christliche Symbol anführt, das auch bei Jung eine bedeutende Rolle spielt. Vgl. etwa Jung, *Aion*, in: JGW, Bd. 9/II, S. 112 ff.

II. Klingsor

Die in *Demian* so prägnant ausgedrückten Gedanken sind auch in den anderen Werken Hesses dieser Zeit markant vorhanden. Nur zwei Monate nach *Demian* erscheint in Juni 1919 auch *Klingsors letzter Sommer*, dem u.a. eine neue, von Lang empfohlene Art der „Psychotherapie“, nämlich das von Hesse unternommene Experiment des Malens zu Grunde lag. Der einerseits von Depression, andererseits von der Leidenschaft für die Kunst und das Leben überhaupt zerrüttete Maler Klingsor ist eine Selbstprojektion des Autors, der weiterhin nach einem Weg aus seiner inneren Krise suchte. Über dem hier hervorzuhebenden letzten Kapitel „Selbstbildnis“, könnte Jungs Definition des Selbst aus einem späteren Aufsatz als Prolegomena stehen:

Das Selbst ist ja kein Ich, sondern eine diesem übergeordnete Ganzheit, die Bewußtsein und Unterbewußtes umfaßt. Da aber dieses letzte keine bestimmbarren Grenzen besitzt und zudem in seinen tieferen Schichten kollektiver Natur ist, so kann es auch nicht von dem eines anderen Individuums unterschieden werden. Infolgedessen bildet es die stets und überall vorhandene „participation mystique“, das heißt die Einheit der Vielheit, den einen Menschen in allen. Diese psychologische Tatsache bildet den Archetypus des anthropos, des Menschensohnes, des homo maximus, des vir unus, des Purusha¹⁶ und so weiter.¹⁷

Der Nachlaß Klingsors, ein „mit unerbittlicher Psychologie“ (HGW, 5, 347) zerlegtes Bild, das sein eigenes Gesicht darstellt, ist ein Ergebnis des Ringens mit einer unendlichen Zahl von Gesichtern, „eines Verfolgten, eines Leidenden, eines Suchenden, eines Wüstlings, eines enfant perdu, [...] des Verfallenden, des Untergehenden, des mit seinem Untergang Einverständenen.“ (HGW, 5, 348) Was letzten Endes entsteht, ist das Bild des die ganze Last seiner Zeit tragenden Menschen – „es ist der Mensch, ecce homo“ (ebd.) –, in dessen Tiefe aber „fernere, tiefere, ältere Gesichter, pflanzliche, steinerne“¹⁸ (HGW, 5, 349) liegen – eine Erkenntnis, die in *Siddhartha* noch expliziter zum Ausdruck kommt:

¹⁶ purusa (Sanskrit): „Mann“.

¹⁷ Vgl. C. G. Jung, *Psychologie und Religion*, München, 4¹⁹⁹⁷ [1940].

¹⁸ Jung erzählt in seinen Erinnerungen, daß das Bild eines Steins ihn zur intuitiven Erkenntnis des Selbst führte: „Der Stein hat keine Unsicherheit, hat keinen Drang, sich mitzuteilen und ist ewig, lebt für die Jahrtausende“, dachte ich. „Ich selber hingegen bin nur ein vorübergehendes Phänomen, das in allen möglichen Emotionen aufgeht, wie eine Flamme, die rasch auflodert und dann verlöscht. Ich war die Summe meiner Emotionen und ein Anderes in mir war der zeitlose Stein.“ Vgl. Jung, *Erinnerungen*, S. 49.

III. Siddhartha

Der erste Teil der „indischen Dichtung“ entstand 1920, wonach aber die Arbeit für anderthalb Jahre ins Stocken geriet. Die Zwischenperiode ist aber desto relevanter, denn der eben in dieser Zeit aufgenommene persönliche Kontakt zu C. G. Jung blieb nicht ohne Wirkung auf den zweiten Teil des Werkes. Der Einblick in ein berühmtes Tagebuch Hesses vom Februar 1921 ermöglicht uns, die vom Autor selbst geschilderten intimsten Gedanken sowie seine seelischen- und Erkenntnisprozesse zu verfolgen. Die ersten Zeilen beschreiben einen seltsamen Traum, in dem der Träumende das Gefühl hatte, er habe das Bewußtsein verloren und mit „banger Spannung“ darauf gewartet „wie mir beim Wiedererwachen aus der Ohnmacht zu Mute sein werde.“ (MSi I, 17) Außerordentlich war auch der Tag darauf, denn Besuche bekam Hesse selten und diesmal suchte eine verzweifelte Dame Trost bei ihm, so daß er sich als eine Art Psychotherapeut behaupten mußte. Und als solcher sagt man die eigene Überzeugung, daß es keine Hoffnung gibt, nicht aus. Wie er schreibt:

Statt dessen versuche ich, meine Trostgründe und Lebensweisheiten aufzuführen, und wenn ich auch wirklich einige Wahrheiten weiß, so sind sie doch alle im Augenblick, wo man sie laut ausspricht und sie als Medizin gegen einen tatsächlichen, aktuellen Schmerz verzapft, ein wenig theoretisch und leer, und plötzlich kommt man sich vor wie ein Pfarrer, der mit gewohnten Sprüchen seine Leute tröstet und dabei das elende Gefühl hat, etwas Handwerkermäßiges zu tun.¹⁹ (MSi I, 18)

Was das Schaffen anbelangt, war das Jahr 1920 für Hesse „wohl das unproduktivste“ – wie es auch der kurze Rückblick dieses Tagebuches bestätigt -, denn abgesehen von Studien und Rezensionen entstand Weniges. Haßbriefe störten auch den seelischen Zustand des Schriftstellers, solche, von denen Hesse seit dem Erscheinen von *Zarathustras Wiederkehr* (1919) mehrere erhielt, und deren Stimme ihn immer wieder verletzte. Grund genug, eine Selbstanalyse zu unternehmen, in Anlehnung an Jungs Schriften (aber auch an Nietzsche):

Ich verlange von mir zurückgehen hinter die Gegensatzpaare, Annehmen des Chaos. Dies ist dasselbe, was die Psychoanalyse verlangt, woher ich es ja zum Teil auch habe: Wir sollen, wenigstens für ein einziges Mal, alle Werturteile weglassen und uns selber ansehen, so wie wir sind, oder wie die Äußerungen des Unbewußten uns

¹⁹ Über ein ähnliches Gefühl spricht übrigens auch C. G. Jung in Zusammenhang mit einer kirchlichen Zeremonie, der er beiwohnte, und wo er auf den Gedanken kam, er dürfe eine Kirche nie mehr betreten. Vgl. Jung, *Erinnerungen*, Kapitel *Schuljahre*.

zeigen, ohne Moral, ohne Edelmut und all den schönen Schein, in unsren nackten Trieben und Wünschen, unsern Ängsten und Beschwerden. Und erst von da aus, von diesem Nullpunkt aus sollen wir wieder versuchen, fürs praktische Leben Werttafeln aufzustellen, Ja und Nein, Gut und Böse trennen, Gebote und Verbote aufzustellen. (MSi I, 25)

Kein Wunder also, daß das Tagebuch mit der folgenden Bemerkung schließt: „Angeregt sind diese Einfälle durch Dr. Jungs neues Buch²⁰ über die psychologischen Typen, ein überaus schönes Werk.“ (MSi I, 26)

Die ersten psychoanalytischen Sitzungen mit Carl Gustav Jung fanden in Küssnacht (bei Zürich) zwischen 19.-24. Februar statt. Daß sie nicht restlos erfolgreich waren, darauf läßt ein Brief Jungs an Hesse Anfang Mai schließen: „Die Träume, die Sie mir hier erzählt haben, haben mir deutlich gezeigt, wie dringend Ihr Fall liegt.“ (MSi I, 136) Zu erneuten Psychoanalysen kam es in demselben Monat, und dann im Juni. Daß es aber um keine bloße, ordentliche Beziehung zwischen Psychotherapeut und Patienten ging, ist schon durch die Lesungen belegbar, die Hesse in Jungs „Psychoanalytischem Club“, hielt. Jungs Auffassung über Bewußtes und Unbewußtes, Gut und Böse, Individuation und Transzendenz, Selbst und Schatten usw., die bereits früher einen deutlichen Einfluß auf Hesses Schaffen hatte, vertiefte und verstärkte Hesses Kenntnisse über die Struktur der Seele, die – nebst Nietzsche und den Philosophien Indiens und Chinas – auch später ihre Spuren in seinem Schaffen und in seiner Lebensphilosophie hinterließ.²¹ Er kehrte von der Psychotherapie bei Jung mit dem festen Entschluß zurück, Ordnung in sein Privatleben zu bringen:

Ich brachte von Zürich den Entschluß mit, um jeden Preis nun Ordnung in mein Äußeres Leben zu bringen. Ich begann damit, meiner Frau neue Vorschläge und Angebote für die Scheidung zu machen, wobei es sich hauptsächlich um die Kinder handelte. Ich habe etwas Hoffnung, daß diese Vorschläge angenommen werden []

– schrieb er an den "China-Freund" Georg Reinhart. (MSi I, 144)

Wichtiger ist aber die Auswirkung der Zusammenarbeit mit Jung auf Hesses weitere literarische Tätigkeit, denn die von der Psychoanalyse bewirkte „Schaffung des Raumes“ ermöglichte nun die Entstehung neuer Werke, das Wiederfinden der „göttlichen Stimme“:

²⁰ Vgl. C. G. Jung, *Psychologische Typen*, Zürich 1921.

²¹ Dies bekennt er unmißverständlich später in einem Brief an Richard Wilhelm vom Dezember 1929: „Wenn ich die paar großen, nachwirkenden geistigen Erlebnisse beichten sollte, die mir geworden sind, so wäre es Nietzsche, Indien (Bhagavad Gita und Upanischaden), Ihr Chinawerk und etwa noch die Berührung mit den

„Und so will und kann auch die heutige Psychoanalyse [...] im Grunde kaum ein anderes Ziel haben als die Schaffung des Raumes in uns, in dem wir Gottes Stimme hören können.“²²

Diese „göttliche Stimme“, die in *Siddhartha* bald als Atman, bald als Om angedeutet wird, aber ebensogut Tao genannt werden könnte²³, ist hier kein bloßes „Spiel mit sämtlichen Inhalten und Werten unserer Kultur“²⁴ (HGW, 9, 12), wie es später im *Glasperlenspiel* heißen wird, sondern ein „geheimer Zauber“, ein Ausdruck der Einheit des Seins jenseits aller Polarität menschlicher Existenz, wie Hesse es bereits 1918 in *Krieg und Frieden* deutlich formuliert hatte:

Alle Erkenntnis [...] ist die Erkenntnis des Lebendigen in uns, des *geheimen Zaubers*, der geheimen Göttlichkeit, die jeder von uns in sich trägt. Es ist die Erkenntnis von der Möglichkeit, von diesem innersten Punkte aus alle Gegensatzpaare zu jeder Stunde aufzuheben, alles Weiß in Schwarz, alles Böse in Gut, alle Nacht in Tag zu verwandeln. Der Inder sagt 'Atman', der Chinese sagt 'Tao', der Christ sagt 'Gnade'. (HGW, 10, 436)

All diese Bezeichnungen sind Elemente von Hesses "eigener Mythologie", die aber wissenschaftlich nicht unbegründbar ist, und zwar eben mit Hilfe der Psychoanalyse, deren Verdienste in diesem Bezug Hesse ebenfalls anerkennt:

Die Mythologie, deren Verständnis in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts einen Tiefstand erreicht hatte, ist wieder zu einer Wissenschaft geworden, und den neuen Schlüssel zu ihren Geheimnissen bekam sie von einer gleichfalls tief verachteten und wieder zu Ehren gekommenen Wissenschaft: der Traumdeutung. (MSi I, 228)

Und dies stehe vor allem unter dem Patronat des Psychologen C. G. Jung, in dessen Auffassung der Mythos eine besondere Art des Wissens ist und zwischen bewußter und unbewußter Erkenntnis steht:

Anregungen Freuds und Jungs." Vgl. MSi I, S. 210.

²² Aus einem Brief an Hugo Ball, wahrscheinlich Mai 1921. Zit. nach: Ralph Freedman, *Peripetie und Vision. Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte des Siddhartha*. Vgl. MSi II, S. 211.

²³ Die Feststellung „*Siddhartha* endet mehr taoistisch als indisch“ stammt von Bernard Zeller. Vgl. Bernard Zeller, *Hermann Hesse*, Reinbek bei Hamburg 1964, S. 93.

²⁴ Der Ausdruck „Werte unserer Kultur“ bedeutet hier allerdings vielmehr „universeller“ als „europäischer“ Kultur.

Der Mythos ist die unvermeidliche und unerläßliche Mittelstufe zwischen dem Unbewußten und der bewußten Erkenntnis. Es steht fest, daß das Unbewußte mehr weiß als das Bewußtsein, aber es ist ein Wissen besonderer Art, ein Wissen in der Ewigkeit, meist ohne Beziehung auf das Hier und Jetzt, ohne Rücksicht auf unsere Verstandessprache.²⁵

Das (kollektive) Unbewußte kommt in den von Jung als Ausdruck „für eine noch nicht anders oder besser zu fassende Anschauung“²⁶ verstandenen Symbolen verschiedener Mythen und Religionen zum Vorschein. So steht das sowohl in *Siddhartha* als auch in den östlichen Religionen (etwa Rigveden) oder gar in der antiken Philosophie Europas (etwa Heraklit oder Thales) eine bedeutende Rolle spielende Symbol des Flusses in der Symbollehre Jungs für das Schaffen, das Geheimnis und das Gesetz des Kosmos.²⁷ Der Fluß versinnbildlicht den Kreislauf des Lebens, die Überwindung eines transzendenten Ichs und eine Wiedergeburt zu einem neuen Bewußtsein seiner selbst. Der Prozeß dieser Wiedergeburt erscheint in *Siddhartha* nach der Kamaswami-Episode als ein Schweben zwischen Leben und Tod. Am Ufer des Flusses sinkt Siddhartha in einen tiefen Schlaf und erwacht auf einer höheren Stufe der Erkenntnis, wo sein früheres Leben als unendlich weit entfernt erscheint:

Als er nach manchen Stunden erwachte, war ihm, als seien zehn Jahre vergangen, er hörte das leise Strömen des Wassers, wußte nicht, wo er sei und wer ihn hierher gebracht habe, schlug die Augen auf, sah mit Verwunderung Bäume und Himmel über sich, und erinnerte sich, wo er wäre und wie er hierher gekommen sei. Doch bedurfte er hierzu eine lange Weile, und das Vergangene erschien ihm wie von einem Schleier überzogen, unendlich fern, unendlich weit weg gelegen, unendlich gleichgültig. (HGW, 5, 422)

Dieses kathartische Erlebnis ist vergleichbar, wie bereits von L. R. Shaw angedeutet, zu „einem Hinabsteigen in die Welt des Jung'schen Unbewußten“²⁸; der Schleier, in der indischen Philosophie Maya genannt, trennt, in der psychoanalytischen Terminologie Jungs, das Bewußtsein vom Unbewußten, und ist nur kraft der in das eigene Selbst hineindringenden Erkenntnis durchschaubar. Im Moment der Wiederbegegnung mit Govinda geschieht Ähnliches, wie bei Buddha, nur mit vertauschten Rollen: der Schleier der Erkenntnis trennt die zwei Wahrheitssuchenden. Anna Otten weist an dieser Stelle mit Recht auf Jungs *Aion*,

²⁵ Jung, *Erinnerungen*, S. 314.

²⁶ Jung, *Beziehungen der analytischen Psychologie*, in: JGW, Bd. 9/II, S. 81.

²⁷ Vgl. Deba P. Patnaik, „Govinda“, in: Volker Michels (Hg.), *Materialien zu Hermann Hesses Siddhartha*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1976, S. 193. Im weiteren zitiere ich aus diesem Band unter dem Kürzel MSi II.

²⁸ Vgl. Leroy R. Shaw, „Zeit und Struktur des Siddhartha“, in: MSi II, S. 112.

wo es heißt, daß keiner die Psyche des anderen verstehen kann, wenn die eigene noch nicht erkannt hat.²⁹ So kann Siddhartha dem ehrwürdigen Buddha nicht folgen, so kann auch Govinda seinem Freund nicht folgen. Der „Erleuchtete“ hat eine participation mystique des Selbst in dem als eine Kreisbewegung (Sansara) betrachteten Allsein erreicht. Die psychische Entwicklung auch ist weniger eine lineare Bewegung als eine Spirale, eine „Circumambulation“ (Jung), in deren Mitte das Selbst als Ziel dieser Entwicklung steht: „Es gibt keine lineare Entwicklung, es gibt nur eine Circumambulation des Selbst. Eine einsinnige Entwicklung gibt es höchstens am Anfang; später ist alles Hinweis auf die Mitte.“³⁰ Ähnlich klingen die Worte Govindas zu Siddhartha: „Wir gehen nach oben, der Kreis ist eine Spirale, manche Stufen sind wir schon gestiegen.“ (HGW, 5, 367) Ziel dieser Entwicklung in der Spirale ist die durch Verstehen erreichte Realisation der Einheit des Selbst mit der Welt, die zugleich die Überwindung des aus Wissen (oder: Lehren) und Bewußtseinsakten bestehenden Ichs bedeutet:

Das Ich war es, dessen Sinn und Wesen ich lernen wollte. Das Ich war es, von dem ich loskommen, das ich überwinden wollte. Ich konnte es aber nicht überwinden, konnte es nur täuschen, konnte nur vor ihm fliehen, mich nur vor ihm verstecken. Wahrlich, kein Ding in der Welt hat so viel meine Gedanken beschäftigt, wie dieses mein Ich, dies Rätsel, daß ich lebe, daß ich einer von allen andern getrennt und abgesondert bin, daß ich Siddhartha bin. Und über kein Ding in der Welt weiß ich weniger als über mich, über Siddhartha!³¹

In Jungs Formulierung: „Das Wissen bereichert uns nicht, sondern entfernt uns mehr von der mythischen Welt, in der wir einst heimberechtigt waren.“³² Dieses Wissen ist allerdings als Summe bewußter Akte zu verstehen, die sich auf das (begrenzte) Ich beziehen, auf jenen „komplexen Faktor“, der „gewissermaßen das Zentrum des Bewußtseinsfeldes“ bildet und dadurch „die empirische Persönlichkeit umfaßt.“ (JGW, 9/II, 12) Das Ich ist dem als die „nicht völlig erfäßbare Gesamtpersönlichkeit“ (JGW, 9/II, 14) zu verstehenden Selbst untergeordnet und verhält sich zu ihm wie ein Teil zum Ganzen, ähnlich wie die Willensfreiheit zu objektiven Gegebenheiten. Die Persönlichkeit als Ganzes erstreckt sich mithin über die Grenzen des Ichs hinaus und umfaßt unbewußte Inhalte.

²⁹ Vgl. Anna Otten, „Durchbruch und Einordnung“, in: MSi II, S. 221. Ähnlich heißt es übrigens auch in Tao-T?-King: „Am eigenen Selbst bemißt man anderer Selbst“. Vgl. Lao-Tse, *Tao-T?-King*, Stuttgart 1979, S. 83.

³⁰ Jung, *Erinnerungen*, S. 199ff.

³¹ Ebd., S. 383ff.

³² Ebd., S. 255.

Das Verstehen, das durch den Bewußtes und Unbewußtes, Ich und Selbst trennenden Schleier blickt, ist mehr als bewußtes Wissen. Ist der Schleier entlarvt, so ist das allein geltende Wissen nunmehr das „Wissen in der Ewigkeit“ (siehe oben), eine Bereitschaft, jeden Augenblick die Einheit zu denken:

Langsam blühte, langsam reifte in Siddhartha die Erkenntnis, das Wissen darum, was eigentlich Weisheit sei, was seines langen Suchens Ziel sei. Es war nichts als eine Bereitschaft der Seele, eine Fähigkeit, eine geheime Kunst, jeden Augenblick, mitten im Leben, den Gedanken der Einheit denken, die Einheit fühlen und einatmen zu können. (HGW, 5, 454)

Einheit des Selbst mit dem All bedeutet auch das Wiedererkennen von sich selbst im Fluß des Geschehens und in allen Wesen und Dingen, so daß die folgenden Worte C. G. Jungs auch am Ende der „indischen Dichtung“ Hesses stehen könnten:

Zuzeiten bin ich ausgebreitet in die Landschaft und in die Dinge und lebe selber in jedem Baum, im Plätschern der Wellen, in den Wolken, den Tieren, die kommen und gehen, und in den Dingen.³³

IV. Der Steppenwolf

Ist man aber nicht imstande, jeden Augenblick die Einheit zu denken und zu erleben, so entstehen erneute seelische Krisen, die auch Hesse nicht erspart blieben. Mehr noch, sie wurden ab 1925 zerstörerischer als je. Dies führte den Dichter in Januar 1926 wieder zu Psychoanalysen: In einem Brief aus dieser Zeit an Carlo Isenberg schreibt Hesse über die erneute Krise durch die er ging, und nennt seinen Psychotherapeuten, den Jung-Schüler J. B. Lang „den Pistorius des Demian“:

Für mich ist die romantisch-literarische Welt und die Arbeit daran zur Zeit recht fern gerückt, ich lebe, soweit ich überhaupt lebe, in aktueller, lebendiger Romantik und Magie, und schwimme wieder viel in der farbigen Tiefsee völlig außernormaler, phantastischer Träume und Vorstellungswelten. Es ist für mich der einzige Weg, das Leben unter den jetzigen Umständen ertragen zu können, und da ich hier einen Freund habe (den Pistorius des Demian), mit dem ich diese Wege gehe, hat diese böse

³³ Ebd., S. 229.

Zeit (ich war und bin monatelang beständig dicht am Selbstmord gewesen) doch auch ihre Größe und Schönheit.³⁴

Das Schreiben, die Musik Mozarts, die Psychologie Jungs blieben die letzten Auswege aus einer an Selbstmord grenzenden Krise, mit der auch Harry Haller ringt. Jung und seine Psychoanalyse schienen nun wichtiger als je. Von weiteren Kontakten zu Jung in der Entstehungszeit des *Steppenwolfs* zeigen auch die von Hesse gehaltene Lesung am 20. Februar 1927 unter dem Titel „Das magische Theater“, dann die Lesung aus dem *Steppenwolf* selbst in Mai in Jungs „Psychoanalytischem Club“.

Über die Mißverständnisse der *Steppenwolf*-Rezeption reflektierend stellte Rudolf Pannwitz 1962 fest, daß es sich im Roman um kein „Verfallen an die Dämonen“, sondern um ihre Überwindung handelt.³⁵ Es ist ein Irrtum, wie es früher auch im Mißverständnis Nietzsches vorlag, daß eine „geistige und ideale Welt in ihr Gegenteil verkehrt“, und aus einem aufgebrochenen Abgrund „der Teufel herausgefahren“ wäre. Was hier vorliegt, dafür hat, so Pannwitz, die analytische Psychologie den Begriff und die Methode geliefert. Der lange Prozeß seelischer Entwicklung, das magische Theater, in dem Harry Haller träumt, sind, wie in Jungs Tiefenpsychologie, „die Realisation des Schattens und seine Einbegreifung in das aus Bewußtem und Unbewußtem integrierte Individuum.“³⁶ Mit Jungs Psychologie betrachtet, ist der Ausweg aus der Krise durch die Erkenntnis des eigenen Schattens zu finden, der von Jung als ein „moralisches Problem“ betrachtet wird: „Der Schatten ist ein moralisches Problem, welches das Ganze der Ichpersönlichkeit herausfordert, denn niemand vermag den Schatten ohne einen beträchtlichen Aufwand an moralischer Entschlossenheit zu realisieren.“ (JGW, 9/II, 17) Es bedarf dieser Entschlossenheit, um „die dunkeln Aspekte der Persönlichkeit anzuerkennen“, denn „dieser Akt ist die unerläßliche Grundlage jeglicher Art von Selbsterkenntnis und begegnet darum in der Regel beträchtlichem Widerstand.“ (ebd.) Dieser Widerstand kann in manchen Fällen ganz „hartnäckig“ und fast unbeeinflussbar sein und ist mit Projektionen verknüpft, deren „Erfolg“ in der Isolierung des Subjekts von der Umwelt besteht.

Es ist oft tragisch zu sehen, auf wie durchsichtige Weise ein Mensch sich selber und anderen das Leben verpfuscht, aber um alles in der Welt nicht einsehen kann,

³⁴ In: Volker Michels, (Hg.), *Materialien zu Hermann Hesses Der Steppenwolf*, Frankfurt am Main 1972, S. 58. Im weiteren abgekürzt mit MSt.

³⁵ Vgl. Rudolf Pannwitz, „*Der Steppenwolf* – der Sinn von Hermann Hesses Roman“, in: MSt, S. 326.

³⁶ Ebd.

inwiefern die ganze Tragödie von ihm selber ausgeht und von ihm selber immer aufs neue genährt und unterhalten wird. Sein Bewußtsein tut es allerdings nicht, denn es jammert und flucht über eine treulose Welt, die sich in immer weitere Ferne zurückzieht. (JGW, 9/II, 19)

Ist der Schatten persönlicher Natur, so kann er mit einiger Selbstkritik durchschaut werden, so daß die gesunde Persönlichkeit in den eigenen Schatten einsieht und ihn in sich integriert. Das ist der gesunde Weg der Individuation, der andere, der Weg zu Neurose oder etwa Schizophrenie, ist der von Hesse im *Steppenwolf* genannte, die „hochgetriebene Individuation“, denn diese „kehrt sich gegen das Ich und neigt wieder zu dessen Zerstörung.“ (HGW, 7, 236) Wesentlicher Bestandteil der Individuation ist aber, nach Jung, auch „die Integration des kollektiven Unbewußten“ (JGW, 9/II, 49) die sich in Hesses Roman erst im Magischen Theater vollzieht. Diese Integration ist zugleich eine Ahnung des Unendlichen, das im Roman in den Gestalten der „Unsterblichen“ Goethe oder Mozart erscheint. Das begleitende Phänomen ist das Lachen, ein unsterbliches, heilendes (heiliges?) Lachen.

Ist das Geschehen des „Magischen Theaters“ eine Vision, die - um wieder Jungs Worte zu benutzen - etwa „aus Licht- und Dunkelwelten übermenschlicher Natur“ stammt, so erinnert sie an die „visionäre“ Art des Schaffens, welche der Zürcher Psychiater von der „psychologischen Art“ unterschieden hat. Bewegt sich diese im Rahmen menschlichen Bewußtseins (wie Faust I), so ist jene ein Erlebnis, eine Offenbarung (wie Faust II):

Hier kehrt sich alles um: Der Stoff oder das Erlebnis, das der Gestaltung zum Inhalt wird, ist nichts Bekanntes; es ist von fremdartiger Wesenheit, von hintergründiger Natur, wie aus Abgründen vormenschlicher Zeitläufe oder wie aus Licht- und Dunkelwelten übermenschlicher Natur stammend, ein Urerlebnis, dem menschliche Natur in Schwäche und Unbegreifen zu erliegen droht. Der Wert und die Wucht liegen auf der Ungeheuerlichkeit des Erlebnisses, das fremd und kalt oder bedeutend und erhaben aus zeitlosen Tiefen auftaucht, einerseits von schillernder, dämonisch-grotesker Art, menschliche Werte und schöne Formen zersprengend, [...] andererseits eine Offenbarung, deren Höhe und Tiefe zu ergründen menschliche Ahnung kaum genügt, oder eine Schönheit, welche zu erfassen Worte sich vergeblich mühen.³⁷

Wenn sich aber die Worte „vergeblich mühen“, um die Schönheit eines Werkes auszudrücken, so sind letzten Endes auch die Begriffe der Psychologie unzulänglich, das Kunstwerk zu erfassen. Hier muß der Psychologe aufhören zu analysieren, ihm bleibt

³⁷ Vgl. C. G. Jung, *Psychologie der Dichtung* [1930], in: JGW, Bd. 15, S. 103ff.

vielleicht nur die Ahnung, das „Lauschen auf die verborgenen Quellen“ übrig, dessen sich auch der Künstler bediente. Und so sind wir zu unserem Ausgangspunkt zurückgekehrt: Psychologie ist keine Ästhetik, und kann nur *einen* Teil der Kunst betrachten, nämlich den Prozeß künstlerischer Gestaltung, indem er im Leben, in den Erfahrungen, in der (bewußten oder unbewußten) „Psyche“ des Autors wurzelt. Die Psychologie kann deshalb nur *einen* Aspekt der künstlerischen Wahrheit erleuchten.

Daß die Werke von Carl Gustav Jung und Hermann Hesse so viele ähnliche Gedanken aufweisen, ist bloß aufgrund der Beziehungen des Patienten zum Psychoanalytiker und dessen Lektüren kaum zu erklären. Es geht also um mehr als um Einflüsse des einen auf den anderen. Die Jungsche Psychologie hat Hesse nicht einfach beeinflusst, sondern den Dichter in seinen Ahnungen bestätigt. Die Ähnlichkeiten ihrer Schriften sind Ausdrücke ähnlicher Denkweisen, die sich auf einer gemeinsamen Grundlage voneinander größtenteils unabhängig entwickelt haben. Die Frage, um welche gemeinsame Grundlage es geht, führt allerdings weit, dorthin, wo die Begriffe der Psychologie und der Kunst nicht mehr zureichend sind. Es ist nicht von ungefähr, daß sich Hesse auf die Psychoanalyse Jungs wie auf eine „Philosophie“³⁸ berief, und diese Bezeichnung ist auch für den Dichter selbst nicht unbedingt übertrieben. Ob das Fundament einer solchen Philosophie etwa gnostisch, taoistisch³⁹ oder einfach ontologisch ist, ist eine Frage, die sicherlich noch weiterer Untersuchungen bedarf.

³⁸ In einer Rezension über Sigmund Freud in „Vivos voco“, von Juni 1920 hob Hermann Hesse die Bedeutung der Psychoanalytiker hervor: „allen voran Jung in Zürich, haben höchst beachtenswerte erste Versuche geleistet, die psychanalytische Auffassung über das Medizinische hinaus zur *Grundlage einer Philosophie* zu machen, deren Formulierung freilich noch nicht vorliegt.“ Vgl. HGW, Bd. 12, S. 367.

³⁹ Die Jung-Kritik hat bereits beide Deutungsmöglichkeiten erprobt. So versuchte etwa David Rosen, die Psychologie Jungs auf den Taoismus zurückzuführen (Vgl. David Rosen, *Jung and the Tao. Ways of Integrity*, Arkana 1996). Andererseits das Interesse Jungs für die Gnosis ist auch bekannt. So stellt u.a. Gilles Quispel fest: „Jung really thought that familiarity with gnostic imagery and Gnostic experiences helped uprooted modern man to solve his psychological problems.“ Vgl. G. Quispel, *The Gnostic Jung*, New York 1992, S. 244. Die Gnosis war außerdem auch Hesse nicht fremd, es reicht an das Symbol Abraxas in *Demian* zu denken.

MÁRTA HORVÁTH

Abwehrstrategien gegen den Riß im Netz.

Raumkonstitution in Elias Canettis Roman *Die Blendung*

In den meistbehandelten Romanen der österreichischen Zwischenkriegszeit – ich denke hier an *Den Mann ohne Eigenschaften*, *Die Schlafwandler* und *Die Blendung* – taucht das Wort „Ordnung“ immer wieder auf. Der Begriff ist allgemein genug, um ihn auf ganz unterschiedliche Weise definieren zu können, es gibt aber in den oben genannten Werken mindestens eine Verwendung des Wortes, die auf der gleichen Bedeutung basiert: Die Ordnung ist ein künstliches Konstrukt oder sogar Ergebnis einer Vortäuschung und soll als verdeckender Schein und Abwehr gegen das Wahrnehmenmüssen der Wirklichkeit fungieren. Ihre Existenz hat pragmatische Gründe: Sie soll das Handeln erleichtern oder sogar ermöglichen.

In den verschiedenen Romanen realisiert sich die hier angedeutete Bedeutung des Begriffs „Ordnung“ natürlich unterschiedlich, und wird auch in unterschiedlichen Richtungen weiterentwickelt.¹ Die vorliegende Arbeit untersucht einen Aspekt der Problematik: Mit welchen Mitteln diese Ordnung im Roman *Die Blendung* aufgebaut und aufrechterhalten wird.

Die Ordnung wird hier durch ein Raummetaphernsystem dargestellt: Die Ordnung als Konstrukt erscheint als ein räumliches Konstrukt, ein Gebäude, der Akt des Ordnungbaus als raumbezogene Tätigkeit. Da eines der wichtigsten Elemente der Ordnung die Künstlichkeit, das Gemachtsein ist, ist sie auch immer eng mit einer handelnden Figur oder Figurengruppe verbunden, die für ihr Zustandebringen verantwortlich ist. Im Falle der *Blendung* ist es die Hauptfigur Kien, die die künstliche Ordnung konstruiert. Die von ihm konstruierte Ordnung erscheint so als ein von ihm aufgebauter, ihm gehörender und von ihm bewachter Raum: als seine Wohnung.

Die Darstellung des Raums eröffnet durch seine Dreidimensionalität die Möglichkeit, durch verschiedene Attribute der unterschiedlichen Dimensionen differente Wertsysteme darzustellen. Ich denke hier an Eigenschaften wie die Breite und die Länge betreffende

¹ Vgl. Francesca Pennisi; *Auf der Suche nach Ordnung. Die Entstehungsgeschichte des Ordnungsgedankens bei Robert Musil von den ersten Romanentwürfen bis zum ersten Band von „Der Mann ohne Eigenschaften“*, St. Ingbert 1990 oder das Kapitel „Das Thema *Ordnung*“ in Andreas Bertschinger, *Hermann Brochs „Pasenow“ - ein künstlicher Fonatane-Roman?* Zürich/München 1982, S. 45-57.

„breit“ – „eng“, die Höhe betreffende „unten“ – „oben“, die Begrenztheit des Raums betreffende „offen“ – „geschlossen“ usw. Diese können dann mit verschiedenen, nicht räumlichen Bedeutungen aufgeladen werden.²

Die Räume der Handlung des Romans sind aufgrund der oben erwähnten binären Oppositionen strukturiert. Die Grundopposition bilden die Schauplätze *Wohnung* und *Straße*, die die semantische Gegenüberstellung von *Innen* und *Außen* thematisieren. Die Grenze zwischen diesen Räumen bilden die Türen und die Fenster, die entweder den Übergang zwischen den Räumen erlauben oder eben die Undurchdringlichkeit zwischen ihnen sichern. Aufgrund dieser Funktion sind ihre relevanten Attribute die *Geschlossenheit* oder die *Offenheit*, die auf die Räume übertragen offene bzw. geschlossene Räume ergeben. Der geschlossene Raum ist dem offenen gegenüber dadurch ausgezeichnet, daß die Elemente der anderen Sphäre in ihn nicht eindringen können.

Der Handlungsraum der Hauptfigur ist – wie oben gesagt – ihre Wohnung; Geschlossenheit und Offenheit sollen in bezug auf sie definiert werden. Geschlossenheit bedeutet demnach Entgrenzung von der Straße, von den Einwirkungen der Sphäre außerhalb der Wohnung, Offenheit eben umgekehrt.

Darüber, welche Werte diesen Lokalitäten von Kien zugeordnet werden, zeugt der Akt des Öffnens und des Schließens. Das bestimmende Prinzip von Kiens Handlungen ist die Bestrebung, die Grenzen seines Lebensraums immer geschlossen zu halten, kein Element der äußeren Welt in seine Wohnung eindringen zu lassen. Davon zeugt die Einrichtung seiner Wohnung: Er ließ die Seitenfenster einmauern, um der „Versuchung, das Treiben auf der Straße zu beobachten“³ nicht ausgesetzt zu werden, also sich von den Menschen der Straße völlig zu isolieren. Statt deren ließ er Fenster in der Decke einbauen, womit er ein Oberlicht für seine Bibliothek sicherte. Seine Blicke konnten also allein nach oben, in Richtung der obersten Sphäre gerichtet werden. Über die andere Öffnung der Wohnung, die Tür erfahren wir, daß sie „durch drei komplizierte Schlösser gesichert“ (21) war und daß durch diese Tür keine einzige fremde Person eintreten durfte – dies wiederum für die Hermetik des inneren Raumes.

Die fast schon manische Bestrebung Kiens, alle Öffnungen seiner Wohnung, die mit dem

² Vgl. „A művészi tér problémája Gogol prózájában“ ford. Mercz Andrea. In: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit (Hg.), *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletirők tanulmányai*. Pécs 1994, S. 119-186. und *Die Struktur literarischer Texte* (Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil), München ⁴1993, S. 311-347.

³ Elias Canetti, *Die Blendung*. München - Wien 1995; im folgenden Seitenzahlen in Klammern im Text, hier: S.

Außenraum eine Verbindung ermöglichen, zu schließen, zeigt also, daß der Außenraum für ihn einen eindeutig negativen Wert verkörpert. Wie Kien über den abgeschlossenen Innenraum urteilt, ist im Roman folgendermaßen beschrieben:

Täglich, bevor er sich an den Schreibtisch setzte, segnete er Einfall und Konsequenz, denen er die Erfüllung seines höchstens Wunsches dankte: den Besitz einer *reichhaltigen, geordneten* und nach allen Seiten hin *abgeschlossenen* Bibliothek, in der ihn kein überflüssiges Möbelstück, kein überflüssiger Mensch von ernsten Gedanken ablenkte. (21)

Es werden zwei Werte genannt, die durch die Geschlossenheit gesichert werden: Reichhaltigkeit und Geordnetsein. Kiens höchster Wunsch ist, eine Art Ordnung zu erschaffen und zu bewahren. Die wichtigste und die in bezug auf die Handlung bedeutendsten Konsequenzen nach sich ziehende Eigenschaft dieser Ordnung ist, daß der Wahrheitswert ihrer Elemente, also ihre Daseinsberechtigung allein aus ihrer inneren Kohärenz folgt. Die Ordnung kann also so lange aufrechterhalten werden, als jedes Element dieser Ordnung mit den anderen Elementen kompatibel ist, solange kein Widerspruch innerhalb des Systems auftritt.

Dies wird durch das Sich-Entgegensetzen der empirischen Überprüfung erreicht: „Das wußte er von vornherein, Erfahrung war hier überflüssig“ (13ff.). Die Korrespondenz mit den Sachverhalten der Erfahrungswelt (Erfahrungswelt erscheint im Roman als Außenraum) wird von Kien nie überprüft, die Überprüfung wird sogar bewußt vermieden. Das einzige Kriterium des Aufrechterhaltens der Ordnung ist, daß kein Element mit einem anderen in Widerspruch gerät, nicht aber die Entsprechung mit den Tatbeständen der Außenwelt.

Diese mentale Einstellung erscheint metaphorisch in den oben erwähnten raumbezogenen Handlungen, nämlich durch das Fenster- bzw. Türschließen. Das Ziel, die selber aufgebaute hermetische Ordnung aufrechtzuerhalten, erreicht Kien durch eine Strategie, die nach dem Prinzip des *esse percipi* funktioniert. Die sich ständig wiederholende Handlung des Fenster- bzw. Türschließens bildet eine Motivreihe mit denjenigen Handlungen von Kien, die das Eindringen von äußeren Elementen in die eigene Ordnung verhindern wollen. Diese Handlungen verwirklichen zwei Schemata: die Erfahrungen werden entweder ignoriert oder im Interesse der Bewahrung der Kohärenz uminterpretiert. Gleich die erste Szene des Romans beschreibt ein Beispiel dafür: Kien versucht sich von seinen erzieherischen Pflichtgefühlen mit einer Tafel Schokolade loszukaufen, indem er von der Begabung des

neunjährigen Jungen nicht Kenntnis nehmen will – in diesem Fall allerdings ohne Erfolg (7ff.).

Ein prägnantes Beispiel für diesen Charakter der Ordnung ist jener Umdeutungsprozeß, in dem Kien die Stelle von Therese in seiner Ordnung festzustellen versucht. In der ersten Phase des Umdeutungsprozesses vertritt Therese einen positiven Wert, bis zum Moment, in dem sie die Bücher mit einer Bewegung vom Kanapee auf den Boden fegt. Dieses Ereignis, das eine Anomalie innerhalb von Kiens Systems bildet, führt aber nicht zur Überprüfung der Richtigkeit des Systems oder zum Hinterfragen der Methode des Systembaus, sondern zum Ignorieren des unerklärbaren Elements. Dieses Ignorieren erscheint in der Handlung als Schließen der Augen, eine Variation des Tür- oder Fensterschließens. Um von der Erscheinung „Theresa“ und den zu ihr gehörenden Requisiten, den Möbeln nicht Kenntnis nehmen zu müssen, verkehrt Kien in der eigenen Wohnung mit geschlossenen Augen, um dadurch die Existenz der ursprünglichen Beschaffenheit der Ordnung vorzutäuschen. Nach demselben Prinzip deutet Kien noch zweimal die Erscheinung Therese um (Therese als gutherzige Spenderin, zum Schluß als geldgierige Bestie), was zum Ausschließen Kiens aus der eigenen Wohnung führt.

Die Tür, bzw. das Öffnen der Tür steht im Zentrum auch derjenigen Szene, die die Scheinharmonie des Anfangszustands auflöst, die also die Konfliktsituation auslöst. In derselben Szene, in der der begabte Junge aus der Wohnung ausgeschlossen wird – in der die Tür vor ihm zugeschlagen wird – gewinnt Therese Einlaß in Kiens Lebensraum. Die Szene hat Peripetie-Charakter: Kien startet mit dem Öffnen der Tür vor Therese eine Handlungskette, die im Gegensatz zu seinen Erwartungen zur Vernichtung der den höchsten Wert vertretenden Bücher und seiner Ordnung führt.

Die Szene stellt nicht einfach das Eindringen eines Elements des Außens in Kiens „Ordnung“ dar, dem Kien jetzt einen Platz in seinem System suchen sollte; mit diesem Eindringen fängt auch jener Prozeß an, in dem Kien die Herrschaft über seine eigene „Ordnung“ verliert. Die Tür- und Fenstermotivik wird hier mit einem weiteren, mit den anderen eng zusammenhängenden Motiv erweitert, und zwar mit dem Motiv des *Schlüssels*. Am Anfang ist Kien der einzige, der über das Recht des Öffnens und des Schließens verfügt, er ist der Besitzer der Schlüssel, in diesem Sinne der Inhaber der Macht über den Raum. An jenem Tag, an dem er Therese heiratet, läßt er seinen Wohnungsschlüssel zufällig zu Hause. Da er keinen Schlüssel hat, wird Therese diejenige, die die Wohnung im Besitz eines eigenen Schlüssels öffnen kann: sie übernimmt mit diesem Akt die Macht über das Schließen und

Öffnen des Raums: „Der Mann darf die Türschnalle nicht anrühren. Herein kann er so nicht, weil ich die Schlüssel hab'. Die geb' ich nicht her. Die Schnalle gehört zur Tür. Die Tür gehört zum Zimmer. Schnalle und Tür gehören mir. Ich erlaube nicht, daß der Mann die Schnalle anrührt" (156).

Die Wichtigkeit des Besitzes der Schlüssel hebt hervor, daß die miteinander kämpfenden Figuren, Kien und Therese, ihre Schlüssel immer in der unmittelbaren Nähe ihres Körpers, und zwar in der Nähe jenes Körperteils tragen, der für den anderen ein Tabu ist: Kien hat seinen Schlüssel in seiner Hosentasche, Therese unter ihrem Rock, was so dem anderen den Schlüssel unzugänglich macht: „Hinaus gehört sich nicht. Das Zimmer bleibt offen. Die Schlüssel hab' ich. Erst muß der Mann die Schlüssel haben, dann kann er absperren. Die Schlüssel kann er lange suchen. Die Schlüssel sind hier! – sie klopft auf den Rock – Da will der Mann nicht hin. Er will schon, aber er darf nicht!" (126). Der Prozeß endet mit der schon zitierten Szene, in der Kien aus seiner eigenen Wohnung ausgeschlossen wird.

Der Schauplatz am Ende ist wieder das Haus von Kien. Nachdem sein Versuch, seine Ordnung neu (im Kopf) aufzubauen, gescheitert ist, gerät er zurück in sein Haus. Sein Bruder, Georg, stellt die Ordnung des Anfangszustandes wieder her, Therese und der Hausbesorger werden aus Kiens Nähe entfernt. Die Wiederherstellung der ursprünglichen Verhältnisse könnte prinzipiell die Bedingungen einer Handlungsweise, die den Anfangszustand charakterisierte, sichern.

Kiens erste Handlung, nachdem er in seine Bibliothek zurückgekehrt ist, ist das Schließen der Tür: „Peter sperrte hinter seinem Bruder die Haustüre zu. Sie war durch drei komplizierte Schlösser und breite, schwere Eisenstäbe gesichert. Er rüttelte an ihnen, sie gaben um keinen Nagel nach. Wie aus einem einzigen Stück Stahl war die ganze Türe, hinter ihr war man wirklich zu Hause. Die Schlüssel paßten noch in ihre Schlösser..." (502). Daß aber in der Wohnung doch nicht alles in seiner ursprünglichen Ordnung bewahrt war, zeigt auch schon die Tatsache, daß eine Veränderung auf der Tür zu beobachten war: „Der Rost auf den dunklen Stäben war alt, und man nahm nicht recht aus, wo denn die Türe repariert worden war. Der Hausbesorger hatte sie doch zersplittert, damals, als er in die Wohnung einbrach." (502) Obwohl die Ordnung anscheinend wieder hergestellt war, erfüllte sie doch nicht alle Kriterien des von Kien erwünschten, am Anfang zitierten abgeschlossenen Raums, und zwar, daß ihn nichts von ernsten Gedanken ablenkte. Der früher ganz leere, nur mit Büchern gefüllte Raum ist jetzt voll von den Zeichen jener Elemente, die aus dem Außenraum eindringen, und die alle Zeichen einer innerhalb des Systems unerklärbaren Anomalie, also

Zeichen von Geschichten seines Verfalls sind. Die reparierte Tür zeugt von dem Eindringen des Hausmeisters, das auf seine Hose fallende Licht über das Guckloch, der Koffer in der Kammer über den blauen Rock, usw. Die Methode des Türschließens ist gescheitert: eben die Elemente, die Kien um jeden Preis aus seinem Raum ausschließen wollte, dringen jetzt in seinen Raum ein: „Die wollen seine Tür erschlagen. Das glückt ihnen nicht so leicht. Seine Türe ist stark und feurig. Krach. Krach. Krach. Schwerer werden die Schläge. Man hört sie bis zu ihm hinein. Seine Tür ist mit Eisen beschlagen. Und wenn der Rost es zerfrißt? Kein Metall ist allmächtig. Krach! Krach!“ (509)

In der Schlußszene wird ein veränderter Raum dargestellt: er hat seine Hermetik, seine Geschlossenheit verloren, die Ordnung verwandelt sich in ein unkontrollierbares Chaos. Der Akt des Türschließens erfüllt seine Funktion nicht mehr, die die Inkohärenz verursachenden Elemente können aus dem System nicht mehr ausgeschlossen werden, sie dringen ein. Die Methode des Ordnungbaus erweist sich als erfolglos, die Ordnung kann nicht mehr aufrechterhalten werden, die Bedingungen für das Handeln sind nicht mehr gesichert. Der Paradigmenwechsel ist begründet.

Ein Zerrspiegel zwischenmenschlicher Beziehungen in den Dramen Elias Canettis

*Dichter ist, wer Figuren erfindet, die ihm
niemand glaubt und die doch keiner
vergißt.*¹

I. Einleitung

Es ist Josef Donnerberg beizustimmen, wenn er in seiner Studie zu Canettis Drama *Hochzeit* feststellt, „[...] daß es in diesem Drama weder eine Geschichte (Story) noch eine Handlung im Sinn einer zielgerichteten, absichtsvollen Aktivität zur Veränderung einer Situation gibt, [...]“.² Das trifft aber nicht nur für die *Hochzeit*, sondern auf alle drei Dramen Canettis zu. Wie baut er dann aber die in den Dramen dargestellten eigenartigen und verstellten Welten auf?

Die vorliegende Arbeit versucht, diese Frage zu beantworten. Die erschaffenen Welten gehen jeweils mit Canettis Worten von einem *besonderen Grundeinfall* aus, der die anscheinend gegebene Ordnung zerstört und neue Relationen aufstellt. Im ersten Schritt werden die Einfälle in diesen Stücken experimenteller Natur gezeigt, durch die die neuen Gegen-Welten entstehen, und die die bestehenden Vernetzungen verändern. Als zweites gilt es, den Begriff der sogenannten *Akustische(n) Maske* als stilistisches Mittel zu untersuchen, durch die diese neue Art der Darstellung unterstützt wird.

Canettis dramatisches Werk besteht aus drei Stücken, aus der *Hochzeit*, der *Komödie der Eitelkeit* und *Die Befristeten*. Die ersten beiden, gleich nacheinander 1931/32 beziehungsweise 1933/34 entstanden, zählen zu den frühen Bühnenwerken Canettis, denen dann 1952 das dritte folgt. Obwohl eine zeitliche Distanz zwischen den frühen Stücken und *Die Befristeten* besteht, bildet Canettis dramatisches Werk meines Erachtens trotzdem ein homogenes Ganzes. Wie schon erwähnt, baut er alle drei Stücke von einem Einfall ausgehend

¹ Elias Canetti, *Die Fliegenpein. Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main 1995, S. 36.

² Josef Donnerberg, „Elias Canettis Drama „Hochzeit“ (1932). - Probleme der Analyse und Interpretation“, in: Walter Weiss und Eduard Beutner (Hg.), *Literatur und Sprache im Österreich der Zwischenkriegszeit. Polnisch-österreichisches Germanisten-Symposion 1983 in Salzburg*, Stuttgart 1985 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 163), S. 87-109., hier S. 93.

auf und verwendet die *Akustische Maske* als stilistisches Mittel.

II. Einfälle als Katalysatoren von Ereignissen

Nachdem wir im ersten Drama *Hochzeit* im aus fünf Bildern bestehenden Vorspiel und dann im Hauptteil die Figuren und ihre Beziehungen zueinander kennenlernen, kommen wir zum Wendepunkt. Aus einem Spiel wird Ernst. Die Frage des Idealisten Horch, was die Anwesenden für ihr Liebstes tun würden, wenn zum Beispiel das Haus zusammenstürzen würde, beantworten alle, manche jedoch erst nach kurzem Zögern. Niemand ahnt aber, daß er schon in einigen Minuten zu seiner Antwort wirklich stehen wird müssen. Denn die in Gedanken durchgespielte Situation wird wahr, das Haus beginnt zu beben.

Es gibt also drei Vernetzungen von Beziehungen; zuerst vor dem Spiel, zweitens in den Äußerungen während des Spiels und drittens in der Erdbebensituation. Warum diese miteinander nicht übereinstimmen, ist aus den Dialogen eindeutig zu sehen. Darauf komme ich noch bei der Behandlung der *Akustischen Maske* zurück.

In der *Komödie der Eitelkeit* passiert das verblüffende Ereignis gleich zu Beginn. Laut einer Verordnung wird das Photographieren von Menschen, sowie das Anfertigen von Porträts verboten und alle Spiegel, Photographien, Bildnisse werden vernichtet. Damit will die Regierung die Eitelkeit der Menschen bekämpfen, heißt es in der offiziellen Begründung. Wer gegen den Willen der Regierung handelt, wird bestraft. Die Figuren stehen der neuen Situation ratlos gegenüber, aber es passiert, was zu erwarten ist; sie fügen sich den Anordnungen. Es entsteht eine Welt, in der sich mit der Zeit niemand über sein eigenes Aussehen im Klaren ist. Jeder sieht die anderen, aber sich selbst darf er nicht erblicken, das heißt sich nicht wiedererkennen beziehungsweise kennenlernen. Das Ich-Bewußtsein wird vernichtet, die Erkenntnis von sich selbst unmöglich gemacht. Auf der einen Seite hat diese Welt für den einzelnen kein Origo mehr, auf der anderen Seite aber will dieses System sich ohne Individuen aufbauen, das heißt, daß Uniformiertsein erwünscht ist. Von der Modifikation des Verhaltens der Einzelnen ausgehend, werden auch die Beziehungen zwischen ihnen verändert. Ohne den Einzelnen zerfällt aber das schon existierende Beziehungsnetz.

Im gegebenen Fall lassen sich die folgenden Phasen ermitteln: Erstens gibt es die Gesellschaft vor den Anordnungen, die aber nur am Rande, vor allem in der Erinnerung

einiger Figuren vorkommt, aber nicht dargestellt wird. Die ausführliche Erörterung wäre wohl überflüssig, denn die Situation ist die natürliche und sie ist allgemein bekannt. Dann kommt die Verkehrung durch die Anordnungen. Canetti läßt den Rezipienten die Verschlechterung der Lage, die Klimax der vom Ich-Verlust hervorgerufenen Spannung spüren. Der Weigerung unmittelbar nach der Verkündung der Anordnungen folgt die Phase des sich Abfindens, die aber keinesfalls Akzeptanz bedeutet. Schließlich geraten die Figuren in eine Verzweiflung, die sie unter anderem zu „Spiegelbordellen“ führt.

Auch im Drama *Die Befristeten* ist dieselbe Verwandlung im Verhalten der Figuren nachvollziehen. Das Stück beginnt mit einem Dialog, wo eine Figur einer anderen von unerhörten Erzählungen von Augenzeugen berichtet: Jemand, der Peter Paul hieß, hatte einen Unfall und ist gestorben. Die Geschichte selbst müßte in einer herkömmlichen Gesellschaft nicht unbedingt für Aufsehen sorgen. Aber in der Welt der Befristeten wird sie überhaupt nicht zu fassen sein, denn hier weiß ein jeder, wann *sein Augenblick* kommt, also wann er sterben wird. Außerdem haben die Menschen keinen individuellen Namen, sie sind entweder mit Zahlen bezeichnet, die darauf hindeuten, wie lange sie leben werden, oder aber sie haben allgemeine Bezeichnungen für Namen wie zum Beispiel Frau, Mann, Junge.

Als Ausgangspunkt haben wir also eine Welt, in der die Hierarchie durch die Lebenserwartung der Einzelnen bestimmt wird, und an der nichts zu ändern ist. An der Spitze der gesellschaftlichen Pyramide steht der Kapselan, er öffnet beziehungsweise schließt die Kapseln, die das Geburtsdatum enthalten. Logischerweise sind diejenigen in einer beneidenswerten Lage, die mit einem höheren Lebensalter rechnen können.

Der Wendepunkt tritt ein, als ein Mitglied dieser Gesellschaft, der Fünfzig heißt, vor seinem annähernden fünfzigsten Geburtstag, der gleichzeitig *sein Augenblick*, wie der Tod genannt wird, sein soll, einen groben Normverstoß begeht, indem er nämlich seine Kapsel öffnet. Er dringt damit in den bisherigen Kompetenzbereich des Kapselans ein, rebelliert also gegen den Machthaber und stellt damit die Legitimität der bestehenden Ordnung in Frage. Seine Tat wird aber gleichzeitig dadurch gerechtfertigt, daß die Kapsel leer ist, also kein Datum enthält. Das heißt, die Gesellschaft ist einer Lüge zum Opfer gefallen. Das feste Todesdatum kann nicht mehr das Leben der Figuren, die Beziehungen zueinander bestimmen. In dieser neuen Situation, wo die Gewißheit des Sterbedatums Taten nicht mehr rechtfertigt, tragen die Figuren eine größere Verantwortung, einerseits für sich selbst, andererseits in den Beziehungen zu den anderen.

Canettis Einfälle bedeuten also immer den großen Schritt zu einer überraschenden Verwandlung der herkömmlichen Situation und tragen zur Verkehrung der vorhandenen Verhältnisse bei. Sie bringen Bewegung in die Geschehnisse, und fungieren somit als Katalysatoren. Um den Einfall herum strukturieren sich die Szenen, wie verschiedene Bilder.

Bei der Verwandlung wird den Figuren keine Rolle zugeteilt, sie tragen keine Entwicklung in sich. Canetti schreibt darüber in einer seiner Aufzeichnungen 1942:

Es wird mir langsam klar, daß ich im Drama etwas verwirklichen wollte, was aus der Musik stammt. Ich habe Konstellationen von Figuren wie Themen behandelt. Der Hauptwiderstand, den ich gegen die »Entwicklung« von Charakteren empfand (so als wären sie wirkliche, lebende Menschen), erinnert daran, daß auch in der Musik die Instrumente gegeben sind. Sobald man sich einmal für dieses oder jenes Instrument entschieden hat, hält man daran fest, man kann es nicht, während ein Werk abläuft, in ein anderes Instrument umbauen. Etwas von der schönen Strenge der Musik beruht auf dieser Klarheit der Instrumente.³

Die Figuren sind also demnach statisch und entwicklungsunfähig. Mit dem gewaltigen Eingriff in die Geschehnisse von außen werden nicht ihre Charaktere verändert, sondern die Relationen zwischen ihnen.

Canettis Innovation könnte man folgendermaßen zusammenfassen: in die Welt der Figuren wird mit einer unerwarteten, bedeutungsvollen und teilweise völlig absurden Veränderung von außen eingedrungen, was diese vor eine ungewöhnliche Situation stellt, sie meistens überfordert, aber doch zur Aktivität aufruft. Es entsteht ein neues Netz von Beziehungen, das doch von den Individuen, obwohl sie sich nicht verändern, bestimmt wird.

Hier sei bemerkt, daß die Wirkung der Stücke meines Erachtens vor allem darin liegt, daß Canettis Grundeinfälle nicht nur alle fiktiven Figuren der Dramen betreffen, sondern auch die Rezipienten, sie sollen also grundlegende Veränderungen bewirken. Nur dadurch kann er die von ihm erzielte und beabsichtigte Erschütterung des Rezipienten erreichen und sie zum Widerstand aufrufen.

III. Die Akustische Maske

Von Manfred Pfisters Techniken der Figurencharakterisierung ausgehend kann behauptet

³ Elias Canetti, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, Frankfurt am Main 1976, S. 15f.

werden⁴, daß in Canettis Dramen einerseits explizit-auktoriale, andererseits implizit-figurale Charakterisierungstechniken überwiegen. Das Medium von Canettis Spiel mit den Figuren ist die Sprache, die Figuren sind akustische Gestalten. Das von Canetti eingeführte Stilmittel, heißt *Akustische Maske* und wird folgenderweise von ihm definiert:

Diese sprachliche Gestalt eines Menschen, das Gleichbleibende seines Sprechens, diese Sprache, die mit ihm entstanden ist, die er für sich allein hat, die nur mit ihm vergehen wird, nenne ich akustische Maske.⁵

Es existiert also eine eigene, jeden Einzelnen kennzeichnende Sprache, die ihn durch Wortwahl, Rhythmus, Tonhöhe, Geschwindigkeit von anderen abgrenzt. Wir brauchen das Gesagte nicht einmal verstehen zu können, um diese *Akustische Maske* zu erkennen.

Im folgenden wird anhand der Figuren der *Hochzeit* auf den verhüllenden Charakter der *Akustischen Maske* eingegangen, der das Beziehungsnetz determiniert.

In der *Hochzeit* macht uns Canetti mit den Bewohnern eines Hauses bekannt. Die Figuren tragen sprechende Namen so wie Oberbaurat Segenreich als Brautvater, Dr. Bock, der Hausarzt, Gall, der Apotheker, Rosig, der Sargfabrikant oder Horch, der Idealist. Der eigentlichen Hochzeit geht ein Vorspiel voraus, das aus fünf Bildern besteht und fünf Dialoge enthält. Das sprachliche Verhalten der Figuren stellt in diesen Gesprächen ihre Intentionen dar: es geht immer um das Haus. Die Enkelin der Hausbesitzerin enthüllt sich als Erbschleicherin, Professor Thut, durch seine umständlichen Beteuerungen seiner Frau gegenüber, das Haus mal zu erwerben, als dazu unfähig, Peter Hell mit seiner schwärmerischen Liebeserklärung für Anita als spießiger Moralist, Gretchen und Max als berechnende Geschäftspartner und schließlich der Hausbesorger Kokosch, der seine Frau auf dem Sterbebett nicht zu Wort kommen läßt, indem er aus der Bibel vorliest, als einfältiger Diener des Hauses. Dazu kommt noch der Papagei, der immer nur *Haus, Haus, Haus* ruft und nichts anderes als eine bloße *Akustische Maske* ist.

Josef Donnerberg nennt in seiner Studie zu dem Stück die sterbende Frau des alten Hausbesorgers Kokosch als die interessanteste akustische Gestalt.⁶ In dem Vorspiel versucht sie vergebens etwas zu sagen, da sie von ihrem Mann ständig unterbrochen wird, der den Simson-Teil aus der Bibel vorliest. Das ist übrigens auch insofern von großer Bedeutung, als

⁴ Vgl. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1994 (Uni-Taschenbücher 580), S. 250-264.

⁵ „Elias Canetti über das heutige Theater“, in: *Der Sonntag. Beilage des Wiener Tag*, Jg. 16 Nr. 161 (1937)

⁶ Vgl. Josef Donnerberg, *Elias Canettis Drama „Hochzeit“*, S. 97.

damit der Einsturz des Hauses vorausgedeutet wird. Es gelingt ihr erst ganz am Ende, zu Wort zu kommen:

DIE ALTE KOKOSCH: Du, Mann, ich muß dir was sagen. *Stille* / Er laßt mich reden. Er laßt mich reden. / Du, Mann, der Besen ist auf dem Boden. / Den Besen hab ich auf dem Boden vergessen. / Du sollst nicht schimpfen. Der Besen ist auf dem Boden. *Stöhnen* [...] Und da hat er mich auf den Altar zogen und hat mich küßt und so lieb war er. *Stille*⁷

Die Tatsache, daß sie selbst in einer Situation der größten Gefahr, des Hauseinsturzes und des Todes lediglich zu oben zitierten Sätzen fähig ist, zeigt nicht nur ihr Gefangensein in der *Akustischen Maske*, sondern veranschaulicht auch, daß die *Akustische Maske* das innerste Wesen der Figur effektiver hervorhebt, als jedes sonstige stilistische Mittel der Figurencharakteristik.

Den Einwand, daß es in *Die Befristeten* keine *Akustischen Masken* gibt, widerlegt Hans Hollmann, der Canettis Stücke erfolgreich auf die Bühne gestellt hat. Das sprachliche Verhalten wird diesmal durch die Namen bestimmt, durch sie sind die Sprechweisen der Figuren vorgeschrieben. Sie geben die neue Dimension der Fiktionalität, sie sind die Masken.⁸

Anhand des folgenden Beispiels kann Hollmanns These unterstützt werden. Ein kleiner Junge wirft mit Steinen nach einem Mann, der Fünfzig heißt. Als der Mann den Jungen erwischt und ausfragt, warum er nicht in der Schule ist und ihm ein Gespräch mit der Mutter in Aussicht stellt, kümmert sich der Junge überhaupt nicht darum. Dem hilft zusätzlich des Jungen Erklärung, daß er die Schule nicht zu besuchen braucht und wegen seines Benehmens nicht einmal bestraft wird. Sein Name nämlich rechtfertigt diese Antworten: Er heißt Zehn, das heißt mit zehn Jahren wird er sterben.⁹

Es wurde gezeigt, was für eine Funktion der *Akustischen Maske* in den Stücken beigemessen wird. Die Bezeichnung *Maske* impliziert ein verändertes, wenn auch nicht unbedingt verstelltes Gesicht, die in jedem Moment wechseln kann. Bei Canettis *Akustischer Maske* kann davon überhaupt nicht gesprochen werden, sondern im Gegenteil; er läßt seine Figuren

⁷ Elias Canetti, „Hochzeit“, in: Elias Canetti, *Dramen*, Frankfurt am Main 1978, S. 7-73., hier S. 73.

⁸ Vgl. Hans Hollmann, „Arbeit an den Dramen“, in: *Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, Frankfurt am Main 1988, S. 232-236., hier S. 233.

⁹ Vgl. Elias Canetti, *Die Befristeten*, in: Elias Canetti, *Dramen*, S. 185-252., hier S. 206-208.

auf ihre eigentümliche Weise reden. Jeder hat seinen eigenen Sprachduktus, die eigene *Akustische Maske*, die einen eindeutig definiert und zum Kern des Figurencharakters gehört. Canetti zerstört die Sprache nicht, in den verstellten Situationen werden die Figuren durch ihr Sprechen entlarvt, sie enthüllen sich selbst. Und sprechen können sie nur auf eine bestimmte individuelle Weise. Daher dient die *Akustische Maske* der dichterischen Intention, die statische Art der Figuren hervorzuheben.

IV. Zusammenfassung

Im Sinne der obigen Ausführungen läßt sich die Vernetzung der zwischenmenschlichen Beziehungen in Canettis Dramen folgenderweise beschreiben.

Es gibt ein den Rezipienten vertrautes Thema, das für das Leben der Einzelnen über große Bedeutung verfügt, wie Hochzeit oder Tod. Um diese Problematik in der gegebenen Pseudoordnung zu zeigen, führt Canetti Figuren ein, die als akustische Gestalten aufzufassen sind, die durch die eigenen starren *Akustischen Masken* gekennzeichnet werden, und sich selbst entlarven. Es kommt zum entscheidenden Ereignis: Im Drama entsteht als Folge eines verblüffenden Einfalls des Autors, also durch Eingriff von außen, eine neue Figurenkonstellation, eine verstellte Welt. Diese äußere Kraft soll keine weiteren Störungen jeglicher Art – wie Kommunikationsstörungen, Störungen der zwischenmenschlichen Beziehungen usw. – bewirken, sondern die Figuren zur aktiven Teilnahme an der Gestaltung beziehungsweise Änderung des eigenen Lebens veranlassen. Es entwickelt sich eine neue Vernetzung zwischenmenschlicher Beziehungen, in der die Einzelnen gezwungen sind, zu handeln und Partei zu nehmen.

GÁBOR KEREKES

Austriazismen in Joseph Roths Roman *Die Kapuzinergruft*

Einleitung

Joseph Roth gehört zu den österreichischen Erzählern des zwanzigsten Jahrhunderts, angesichts deren gehetzten Lebens das entstandene Lebenswerk sowohl seinem Umfang als auch seiner Komplexität nach mehr als nur einfach verwunderlich ist. Roth besaß selbst gar keine feste Wohnung, er lebte nicht selten extravagant, aber auch ungebunden in Hotels und Pensionen, ohne eine eigene Bibliothek. Er war, wie Claudio Magris es so poetisch-schonungslos formuliert, „eine ruhelose, umherirrende Seele, ein Nomadenschriftsteller und Trinker, dessen Zuhause die Hotelzimmer ganz Europas und das Heimweh nach der fernen wolhynischen Heimat waren“.¹

Im allgemeinen wird Roth als typisch österreichischer Autor für die österreichische Literatur reklamiert, immer wieder erfolgt der Hinweis auf die Romane *Radetzkymarsch* und *Die Kapuzinergruft*, die als besonders „österreichische Romane“ gesehen werden, wobei der Roman *Die Kapuzinergruft* als „gedankliche Fortsetzung des *Radetzkymarsch*“² über das Ideelle hinaus auch durch die familiäre Verknüpfung einzelner Figuren (z.B. Franz Ferdinand Trotta, Graf Chojnicki) mit Figuren aus *Radetzkymarsch* mit diesem berühmten Roman zu tun hat, weshalb man die beiden Romane auch als relativ zusammenhängende Gebilde ansehen oder zumindest die *Kapuzinergruft* als eine Art „Fortsetzung“ des Ersteren werten kann.

Begriff des „Austriazismus“

Der Begriff „Austriazismus“, der sich wissenschaftlich bislang nicht durchgesetzt hat (z.B. weder im *Duden Taschenbuch „Wie sagt man in Österreich? Wörterbuch der österreichischen Besonderheiten“*³ noch in Hadumod Bußmanns *Lexikon der*

¹ Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Salzburg 1988, S. 258.

² Ebd., S. 262.

³ *Duden Taschenbuch „Wie sagt man in Österreich? Wörterbuch der österreichischen Besonderheiten“*, Mannheim 1980. (Im weiteren: DT)

*Sprachwissenschaft*⁴ oder in der DDR-Publikation *Kleines Wörterbuch sprachwissenschaftlicher Termini*⁵, um nur einige Beispiele zu nennen, ist er zu finden, und in dem von Peter Wiesinger herausgegebenen Studienband *Das österreichische Deutsch*⁶ wird der Begriff von zwei Autoren eher nur beiläufig genannt⁷), soll im weiteren in meiner Arbeit all jene sprachlichen Erscheinungen bezeichnen, die sich innerhalb des Deutschen, wie es in Österreich gesprochen wird, von dem Deutsch unterscheiden, das in Deutschland als akzeptierte Standardsprache vorzufinden ist. Im *Duden*⁸ findet sich für das Wort „Austriazismus“ die Erklärung „österr. Spracheigentümlichkeit“, die dem entspricht, was mir vorschwebt.

Der Ansatz einer nationalen Variante des Binnendeutschen in Österreich ist heute „am wenigsten umstritten“.⁹

Berechtigt ist die Unterscheidung des österreichischen Deutschen vom Binnendeutschen als einer eigenen nationalen Standardvarietät unbestrittenermaßen, wenn wir Ulrich Ammons Festlegung solch einer Varietät als Grundlage nehmen: „Eine eigene nationale Standardvarietät liegt nur dann vor, wenn es spezifische linguistische Formen (Einheiten, Strukturen) gibt, deren Verwendung in dem betreffenden Staat in bestimmten öffentlichen Situationen korrekt ist, ohne daß ihre Verwendung in den anderen Staaten, in denen die betreffende Sprache als Amts- oder Schulsprache fungiert, gleichermaßen korrekt ist.“¹⁰

Im Zusammenhang mit dem Begriff „Austriazismus“ muß allerdings gleich eingeräumt werden, daß der Begriff und die kurze *Duden*-Bestimmung insofern ein etwas schiefes Bild geben, als sie den Eindruck erwecken könnten, als gäbe es eine vollkommen getrennte österreichische Sprache.

Hierbei haben wir es gleich mit dem ersten Problem zu tun. Das „Österreichische“, wie es im Grunde genommen inkorrekt genannt wird und im Gegensatz zum „deutschen Deutsch“ auch nicht als völlig isoliert zu betrachten ist, besteht selbst auch aus mehreren verschiedenen Schichten und Bereichen.

⁴ Hadumod Bußmann, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart 1983.

⁵ *Kleines Wörterbuch sprachwissenschaftlicher Termini*, Leipzig 1978.

⁶ Peter Wiesinger (Hg.), *Das österreichische Deutsch*. Wien/Köln/Graz 1988 (Im weiteren: WIES)

⁷ Herbert Tatzreiter, „Besonderheiten der Morphologie in der deutschen Sprache in Österreich“, in: WIES S. 72. sowie: Rosa Forer/ Hans Moser, „Beobachtungen zum westösterreichischen Sonderwortschatz“, in: WIES S. 190.

⁸ *Duden Band 1. Die deutsche Rechtschreibung*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1991, S.134.

⁹ Peter von Polenz, „Nationale Varietäten der deutschen Sprache“, in: *International Journal of the Sociology of Language* 83 (1990), S. 31.

¹⁰ Ulrich Ammon, „Varietäten des Deutschen“, in: Vilmos Ágel / Regina Hessky (Hg.), *Offene Fragen – offene Antworten in der Sprachgermanistik*, Budapest 1992, S. 210.

„Da Österreich an die anderen deutschsprachigen Länder angrenzt [...] bestehen auch keine klaren Grenzen zwischen den binnendeutschen und den österreichischen Sprachlandschaften.“¹¹ „Zum Wortschatz des österreichischen Deutsch gehören aber nicht nur Wörter, die auf Österreich beschränkt sind oder die dem ganzen bairischen Dialektraum angehören. Vieles hat Österreich auch mit Süddeutschland und der Schweiz gemeinsam. Österreich ist also sprachlich gesehen ein Teil des Oberdeutschen.“¹² Weiterhin gibt es im „Österreichischen“, bedingt durch die Geschichte und die geographische Lage Österreichs, eine Reihe von Wörtern, die im Binnendeutschen nicht vorhanden sind, da sie aus den Sprachen der angrenzenden Länder übernommen worden sind.

Claus Jürgen Hutterer unterscheidet minutiös vier Dialektzonen innerhalb Österreichs, die der donaubairischen Mundarten, die der südbairischen Mundarten, zwischen diesen beiden die Übergangszone des Süddonaubairisch sowie die der alemannischen Mundarten.¹³ „Mit Ausschluß des alemannischen Vorarlberg werden in allen Bundesländern Österreichs *bairisch-österreichische Mundarten* gesprochen. Dementsprechend sind für die geschriebene, noch mehr für die gesprochene Variante der deutschen Hochsprache in Österreich die Merkmale des Bairischen charakteristisch. Dabei spielt die Hauptstadt *Wien* eine entscheidende Rolle. Der Wiener Dialekt gilt heute schon in allen Städten Österreichs als maßgebende Norm und drängt dadurch auch die urtümlichen Bauernmundarten immer mehr zurück.“¹⁴

Peter Wiesinger¹⁵ weist hinsichtlich des Wortschatzes auf eine fünffache räumliche Gliederung des österreichischen Wortschatzes hin:

1. Süddeutscher Wortschatz, „wo sich Österreich mit dem Süddeutschen Raum gegen den mittel- und norddeutschen Raum stellt“ ¹⁶ , so etwa: <i>Bub - Junge, heuer - dieses Jahr</i>
2. Bairisch-österreichischer Wortschatz, „der auf Grund der gemeinsamen stammessprachlichen Grundlagen in Österreich und Bayern auftritt“ ¹⁷ , so etwa: <i>Maut, Kren</i> .
3. Gesamtösterreichischer Wortschatz ¹⁸ <ul style="list-style-type: none"> a.) in der politischen und verwaltungstechnischen Terminologie (<i>Nationalrat</i>,

¹¹ Jakob Ebner, „Wörter und Wendungen des österreichischen Deutsch“, in: WIES S. 184f.

¹² DT S. 208.

¹³ Claus Jürgen Hutterer, *Die germanischen Sprachen*, Budapest 1975, S. 381.

¹⁴ Ebd., S. 380.

¹⁵ Peter Wiesinger, *Die deutsche Sprache in Österreich*. in WIES S. 25ff.

¹⁶ WIES S. 25.

¹⁷ WIES S. 25.

¹⁸ WIES S. 25.

Landeshauptmann)

b.) gesellschaftsgebundener Verkehrswortschatz, der sich von Wien aus bis an die österreichische Staatsgrenze zu Bayern durchsetzt (*Jause, Obers*)

4. Neuerungen aus Wien, die sich Richtung Westen bis nach Oberkärnten und in die Steiermark durchgesetzt haben, aber nicht weiter, wodurch ein Ost-West-Gegensatz innerhalb Österreichs entsteht; da „der Westen Österreichs vielfach mit Bayern geht und an der ursprünglichen Bezeichnung festhält“¹⁹, so etwa: *Fleischhauer - Metzger, Gelse - Mücke*.

5. Regionaler Wortschatz, z.B: *Schreiner, Lauch, Heuriger*.

6. „eine Gruppe von Wörtern, die als Bezeichnungen zwar mit dem Binnendeutschen übereinstimmen, aber in Österreich (und zum Teil auch im Süddeutschen) neben der allgemein gebräuchlichen noch eine spezifische Bedeutung aufweisen“²⁰, so etwa *gehören, Anstand, spreizen*.

Eine weitere Unterscheidung des Wortschatzes kann nach Sachgebieten erfolgen, bei der vor allem auf dem Gebiet der Verwaltung und der Gastronomie eine Vielzahl von – nunmehr – österreichischen Eigenheiten anzutreffen ist. Letzterer, der gastronomische Bereich weist eine hohe Zahl an Entlehnungen u.a. aus dem Italienischen (*Karfiol, Melanzani, Aranzini, Zibebe*), Tschechischen (*Powidl, Büchtel, Golatsche*), Ungarischen (*Palatschinke, Pörkelt, Letscho*) auf. (Für das Vorhandensein verschiedener Benennungen – im Binnendeutschen und im Österreichischen – von zunächst in Deutschland und Österreich unbekanntem Pflanzen und Früchten ist die historische und geographische Tatsache verantwortlich, daß diese Pflanzen und Früchte sich von Norden her meistens über die Niederlande in Deutschland und im Süden in Österreich und Süddeutschland in der Regel von Italien her verbreiteten, weshalb es jeweils eine Bezeichnung sowohl im Binnendeutschen als auch im Österreichischen geben kann, wie z.B: *Karfiol – Blumenkohl*.)

Abweichend von der Sprachnorm, dem Sprachgebrauch des Binnendeutschen sind in Österreich sowohl die Standardausprache des Deutschen²¹ als auch bestimmte Eigenheiten der Morphologie in der deutschen Sprache.²²

Trotz alledem weist das „Österreichische“ „keine neuen, eigenen sprachlichen

¹⁹ WIES S. 26.

²⁰ WIES S. 26.

²¹ Günter Lipold, „Die österreichische Variante der deutschen Standardausprache“. in: WIES, S. 31-54.

²² Herbert Tatzreiter, „Besonderheiten der Morphologie in der deutschen Sprache in Österreich“. in: WIES S. 71-98.

Systemstrukturen“ auf.²³

Selbstverständlich ist in dem Sinne, wie ich ihn hier gebrauchen werde, der Begriff „Austriazismus“ auch insofern undifferenziert, als er den Unterschieden keine Rechnung trägt, die innerhalb Österreichs anzutreffen sind, so den Unterschieden zwischen den Dialekträumen und den Soziolekten, die ja letztlich nicht gesondert voneinander erscheinen, sondern all diese einzelnen Varietäten fließen ineinander über und bilden verschiedene Kontinua.

Das heißt die folgende Arbeit hat nicht zum Zweck, bei den untersuchten Beispielen festzustellen, ob sie aus dem mittel- oder südbairischen Dialektraum stammen bzw. stammen könnten. Der Hauptgesichtspunkt bei der Untersuchung ist, ob es sich um österreichische Besonderheiten in Abgrenzung zum Binnendeutschen handelt oder nicht, da ja in diesem Roman – wie auch in Roths spätem Schaffen – das (vermeintlich) Österreichische dem (vermeintlich) Deutschen – vermutlich – gegenübergestellt werden sollte. Daß auf der referentiellen Ebene die Unterscheidung zwischen deutschen und österreichischen Bereichen und Aspekten des politischen Lebens in Roths Werken vorhanden ist, kann nicht übersehen werden. Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich der Frage nachgehen, ob diese Unterscheidung sich auch innerhalb des sprachlichen Materials eines Rothschen Werkes nachvollziehen läßt.

Fragestellung und Wahl des Textkorpus

Die oben skizzierte Fragestellung – nämlich die Untersuchung des Vorhandenseins von Austriazismen in Werken Joseph Roths – halte ich hinsichtlich des Romans *Die Kapuzinergruft* insofern für berechtigt, als der zu untersuchende Roman einerseits ein Hohelied bzw. einen Abgesang auf die untergegangene Monarchie darstellt – bzw. von der Sekundärliteratur als solcher gewertet wird – und andererseits auch eine deutliche Ablehnung des Nazismus, d.h. hier Deutschlands und des Deutschen beinhaltet. Daraus ergibt sich selbstverständlich die Frage, ob diese Zweiteilung, d.h. die Verherrlichung Österreichs auf der einen und die Ablehnung Deutschlands auf der anderen Seite auch in dem Sprachmaterial des Werkes repräsentiert ist.

Selbstverständlich ist die Voraussetzung dafür, eine mögliche sprachliche Gestaltung der erwähnten Art zu argwöhnen, daß man in Joseph Roth einen Autor vermutet bzw. vermuten

²³ WIES S. 26.

muß, der zu einer solchen bewußten sprachlichen Verarbeitung in der Lage gewesen ist. Daß dies durchaus der Fall war, daß Roth einer der sprachlich ausgefeiltesten Autoren der Zwischenkriegszeit war, soll an dieser Stelle nicht zur Debatte stehen. Das ist weder der Ort, noch besteht hier die Notwendigkeit, Roths stilistisches Können verteidigen zu müssen. Seine Texte sprechen für sich, aber auch das Faktum, daß er u.a. Mitarbeiter der *Frankfurter Zeitung*, der Vorläuferin der heutigen *F.A.Z.*, war, deren manche Mitarbeiter sich so gebärdeten, „als wäre ihre Anstellung ein Orden, den sie um den Hals trugen“²⁴, denn diese Zeitung war die vielleicht am sorgfältigsten redigierte Publikation im Deutschland der Zwischenkriegszeit.²⁵

Meine Entscheidung ist aus dem Grunde gerade auf den Roman *Die Kapuzinergruft* innerhalb des Rothschen Schaffens gefallen, da er 1938 schon im Wissen um den Anschluß Österreichs an Deutschland entstanden ist und wenn man bei Joseph Roth auch im Sprachgebrauch eine besondere Nähe zu Österreich vermutete, dann könnte und müßte sich dies ganz besonders in diesem Roman nachweisen lassen, der zu einer Zeit geschrieben worden war, als Roth sich mit all seiner Energie für die Wiedererweckung des österreichischen Kaisertums – als Bollwerk gegen Hitler – einsetzte. Die (heute vielleicht etwas hypertroph anmutende) österreichische Gesinnung Roths aus diesen Jahren könnte sich, wenn irgendwo, dann ganz besonders in diesem Roman in der Sprache niedergeschlagen haben – so lautet unsere Ausgangsüberlegung. Sollte sich dies bestätigen, so wäre eine ähnliche Betrachtung des *Radetzkymarsch* begründet, sollte sich ein ganz anderes Ergebnis ableiten lassen, so wäre dies zumindest der Anlaß, weiter über die Frage österreichischer Identität einerseits und deutscher Muttersprache der Österreicher andererseits bzw. über eine seit den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts erfolgte Veränderung im nationalen Selbstverständnis Österreichs und der Österreicher nachzudenken.

Ich glaube, es wäre selbst im Falle einer Inkonsequenz im „österreichischen“ Sprachgebrauch Roths falsch, ihn einer etwaigen „taktischen“ oder „geheuchelten“ österreichischen Gesinnung zu bezichtigen, da die Grundproblematik der österreichischen Identität nicht nur bei ihm und nicht nur damals, sondern bis in unsere Tage weiterbesteht.

Ein eventuelles Gegenargument, das als Erklärung einer etwaigen Inkonsequenz angeführt werden könnte ist auch, daß Roth zwar ein stilistisch sehr penibler Autor, jedoch

²⁴ David Bronsen, *Joseph Roth*, München 1981, S. 240. (Im weiteren: BRONS)

²⁵ Berühmt ist die Anekdote, daß einmal der Leiter des Feuilletons der *Frankfurter Zeitung*, Rudolf Geck am ersten Tag seines Urlaubs in der Fremde in einem Exemplar der *Frankfurter Zeitung* das Wort „nichtsdestoweniger“ fand, daraufhin schockiert seine Koffer packte und heimfuhr, weil er annahm, der zu seiner Stellvertretung engagierte Mitarbeiter müsse krank sein. Er war es auch und lag im Krankenhaus.

kein theoretischer Kopf war, zumindest was die künstlerische Konstruktion seiner Werke anging. So berichtet Soma Morgenstern in Erinnerung an die Gespräche zwischen Musil und Roth, Roth soll zu Musil gesagt haben: „Ich bin kein Denker. Soma hat mich verleitet, eine Roman-Theorie von Georg Lukács zu lesen. Ich habe ihm zuliebe den Versuch gemacht, das Buch zu lesen. Zwei Seiten habe ich mich quälen lassen. Und dann war ich mit dem Buch fertig.“²⁶

Die Frage ist natürlich, ob – bei aller sprachlicher Bravour – diese „Theorie-Feindschaft“ sich auch in der Sprache der Werke nachweisen läßt.

Methoden der Untersuchung des Romans

Meine Vorgehensweise war ganz einfach: auf meine sprachliche Kompetenz vertrauend sammelte ich zunächst im Laufe der erneuten Lektüre des Romans alle mir „österreich-verdächtig“ erscheinenden Formen, die ich danach mit Hilfe des *Duden Taschenbuch „Wie sagt man in Österreich? Wörterbuch der österreichischen Besonderheiten“* (Mannheim 1980.) nachkontrollierte.

Das Korpus

Der Roman *Die Kapuzinergruft* erschien im Jahre 1938. Die Entstehungsgeschichte des Werkes ist auch schon „unglücklich“ genannt worden, was sich nicht nur auf die häufig diskutierten künstlerischen Probleme des Werkes bezieht, sondern dieser Unglücksstern überschattete noch vieles mehr im existentiellen Bereich des Autors, da Roth in dieser Zeit immer stärker vom Alkohol abhängig geworden war, immer mehr Geld aus verschiedenen Quellen in Form von Vorschüssen zu erlangen suchte und so inmitten allen Trubels „dem Gemeinschaft Verlag ein Manuskript von 350 Seiten in Aussicht gestellt hatte, zu dessen Verdruss er schließlich eines von 173 Seiten“ lieferte.²⁷

²⁶ Soma Morgenstern, „Dichten, denken, berichten. Gespräche zwischen Roth und Musil“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 5.4.1975, BuZ S. 6.

²⁷ BRONS S. 510.

Semantische Untersuchung – Bedeutung der im Roman vorgefundenen Austriazismen

Fett und kursiv finden sich in der folgenden Tabelle die österreichische Form mit den Seitenzahlen der Ausgabe des Roth-Romans in Klammern (Roth, Joseph: *Die Kapuzinergruft*. Berlin 1984.), danach die binnendeutsche Bedeutungserklärung aus dem *Duden Taschenbuch „Wie sagt man in Österreich? Wörterbuch der österreichischen Besonderheiten“* (Mannheim 1980). Die Seitenzahl aus dem Duden-Taschenbuch steht in Klammern nach der jeweiligen Erklärung. Ich wähle in Fällen, in denen mehrere Bedeutungen vorhanden sind, die entsprechende Form aus. Bei der Klärung von nicht im Duden-Taschenbuch enthaltenen Formen gebe ich jeweils in den Fußnote die Stelle an, an der ich die Erklärung gefunden habe – wenn dies der Fall gewesen sein sollte.

agnoszieren (96)	agnoszierte, hat agnosziert /lat./: Amtsspr. „die Identität feststellen“ (24)
ausschauen (72)	schaute aus, hat ausgeschaut: „aussehen“ (35)
fesch (72)	/engl./: (...) „hübsch, flott, sportlich aussehend“ (70)
Fiaker Manes (31) (31) (32) (32) (35) (48) (50) (51) (51) (67) (69) (88) (89) (92) (134) (154) (154) (154) (155)	der; -s, - /franz./: „Kutscher einer Lohnkutsche mit zwei Pferden“ (70)
Er hatte einen schönen (...) Fiaker (...) (39) (39) (39f.) (40) (43) (49) (127) (134)	der, -s, - /franz./: „Lohnkutsche mit zwei Pferden“ (70)
Gendarm (70)	der, -en, -en /franz./: „Polizist auf dem Land“ (80)
grüß Gott (124)	(formeller) Gruß unter Personen, die keine nähere Beziehung zueinander haben (84)
Gumpoldskirchner (66)	Wein aus dem Weinbauort Gumpoldskirchen bzw. seiner Gegend ²⁸
herlieh (18)	herleihen, lieh her, hat hergeliehen: „etwas verleihen; jmdm. etwas leihen“ (92)
inskribiert (13)	inskribieren, inskribierte, hat inskribiert /lat./: (tr.) „die Teilnahme an einer bestimmten Vorlesung, Übung zu Beginn des Semesters anmelden“, im Binnendt. „belegen“ (98)
Kaisersemmel (10)	die; -, -n: durch fünf bogenförmige Einschnitte auf der Oberseite gekennzeichnete Semmel“ (103)
kan (72)	Wienerisch für „keinen“
Kappe (61) (62) (103) (104) (170) (170)	die, -, -n: „meist flache, steife Mütze mit einem Schild“ (104)
Kappenmacher (73)	siehe unter „Kappe“
Kasperl	der; -/s/, -: „Figur beim Kasperltheater“ (105)
Kasperltheater (14)	siehe unter „Kasperl“
Kassa (121)	die; -, Kassen /ital./: „Kasse“ (105)

²⁸ Renate Basch-Ritter, *Österreich-Ungarn in Wort und Bild*. Graz/Wien/Köln 1995, S. 306.

<i>Kipfel</i> (10)	das; -s, -n/: „kleines gebogenes Weißbrotgebäck, Hörnchen“ (107) ²⁹
<i>Kirschknödel</i> (144)	siehe unter „Knödel“
<i>Knödel</i> (73)	der; -s, -: „Kloß“ (109)
<i>Knödelhirne</i> (28)	siehe unter „Knödel“
<i>Kren</i> (122) (122) (122) (123)	der; -e/s /tschech./: „Meerrettich“ (114)
<i>Kuvert</i> (85)	das; -s, -s /franz./: „Briefumschlag“ (116)
<i>ma</i> (134)	Wienerisch für „wir“ ³⁰
<i>Maroni</i> (11) (47) (155) (156)	die; -, - /ital./: „Marone“ (123)
<i>Maronibrater</i> (11) (16) (35) (46) (49) (156)	der; -s, -: „/wandernder/ Händler, der im Winter auf der Straße heiße, frischgebratene Maronen verkauft“ (123)
<i>Mohnstrizeln</i> (10)	siehe unter „Strizel“
<i>Pallawatsche</i> (27)	der; -, -e /ital./ (ugs.): „Durcheinander“ (135)
<i>Passepoils</i> (66)	der; -s, -s /franz./: „die Paspel; Besatz bei Kleidungsstücken“ (137)
<i>Perron</i> (38)	der; -s, -s /franz./: Hinweis: „noch viel häufiger verwendet als im Binnendt.“ (139)
<i>Portier</i> (27) (27) (29) (38) (38)	der; -s, -s (selten:) -s /franz./: Hinweis auf österr. Aussprache (143)
<i>Posamentierer</i> (66) (66)	der; -s, - /lat./: „Posamentier; Bortenmacher“ (143)
<i>Posamentierladen</i> (66)	siehe unter „Posamentierer“
<i>Posamentierstücke</i> (66)	siehe unter „Posamentierer“
<i>Prater</i> (14) (169)	der; -s, -: „Vergnügungspark in Wien“ (144)
<i>Praterspitz</i> (127) (134)	südliches Ende des von Donau und Donaukanal begrenzten Landstückes ³¹
<i>Remise(n)</i> (133)	die; -, -n: „Wagenhalle für /Straßen/bahnen; Depot“ (151)
<i>resch</i> (10)	(ugs.): „knusprig“ (152)
erzählen <i>S'</i> (134)	Wienerisch für „Sie“, Kontraktion von Verb und Pronomen ³²
<i>Salzstangerl</i> (10)	das; -s, -n: „Salzstange“ (156) ³³
<i>schaust (...)</i> <i>aus</i> (72)	siehe unter: „ausschauen“
<i>Schnitzel</i> (59)	das; -s, -: „Abgeschnittenes“ (162)
<i>servus</i> (72) (72) (111) (117)	„unter Freunden verwendeter Gruß zum Abschied oder zur Begrüßung“ (168)

²⁹ Unbedingt erwähnt werden muß, daß das DT „Kipfel“ auf S. 107 als Neutrum angibt, jedoch als literarischen Beleg gerade den auch von mir als Beleg gefundenen Satz aus der *Kapuzinergruft* anführt, ohne auf den Widerspruch einzugehen, daß Roth „Kipfel“ als Maskulinum („... ich schämte mich /.../, den Kipfel in den Kaffee zu tauchen ...“) benutzt.

³⁰ Keine schriftliche Belegstelle gefunden, aber aus dem Kontext ist ersichtlich, daß hier ein Wiener spricht, nämlich der Fiaker „Herr Xaver“.

³¹ *Wienplan*, Falk-Verlag Hamburg 1970.

³² Keine schriftliche Belegstelle gefunden, aber aus dem Kontext wird ersichtlich, daß hier ein Wiener spricht, nämlich der Fiaker „Herr Xaver“.

³³ Das DT gibt hierbei gerade den von mir gefundenen Satz aus der *Kapuzinergruft* als literarischen Beleg an, jedoch wird hier auf Seite 157 der als Beleg von mir gewählte Satz – abweichend vom Romantext – nicht mit *Salstangerln*, sondern einfach nur mit *Salzstangeln* wiedergegeben.

<i>sieden</i>	sott/siedete, hat gesotten: „in kochendem Wasser gar machen“ (168)
<i>siedete</i> (101)	siehe unter „sieden“
<i>Soldatenkuppen</i> (61) (61)	siehe unter „Kappe“
<i>Sö</i> (134)	Wienerisch für „Sie“
<i>Steinhof</i> (162)	Nervenheilanstalt zur Zeit der Niederschreibung des Romans bei Wien ³⁴
<i>Sternld</i> (72)	das; -s, -n (ugs.): kleiner Stern“ (174)
<i>Strizel</i>	Striezel, der; -s, -: „längliches Hefegebäck in geflochtener Form“ (176)
<i>Tramway</i>	die; -, -s (bes. in Wien): „Straßenbahn“ (183)
<i>Tramways</i> (124)	siehe unter „Tramway“
<i>transferieren</i>	transferiert, hat transferiert /lat./ „dienstlich versetzen“ (183)
<i>transferiert</i> (72)	siehe unter „transferieren“
<i>Transferierung</i> (70)	die; -, -en /lat./: „dienstliche Versetzung“ (183)
<i>übernünftig</i> (122)	„übernünftig“ (186)
<i>Wieden</i> (129)	heute Stadtgebiet von Wien, IV. Stadtbezirk, zwischen Ring und Gürtel liegend ³⁵
<i>wia</i> (134)	Wienerisch für „wie“
<i>Wingerl</i> . (26)	Name des Cafés, ergibt sich aus dem Kontext
<i>Würstel</i> (122) (122) (123)	das; -s, -: „Würstchen“ (199)

Es fanden sich im Werk keine Belege, die eine syntaktische Betrachtung erfordern würden wie z.B. die für das Österreichische typische Ausklammerung.

Phonologische Untersuchung – Aussprache der Austriazismen

Bei der Betrachtung der Phonologie stellt sich das Problem, daß eine „österreichische Aussprache“ der ansonsten binnendeutschen Wörter selbstverständlich möglich, jedoch am Geschriebenen für den Leser nicht festzumachen ist. So ergibt sich die Frage, ob dieser Aspekt überhaupt sinnvoll untersucht werden kann.

Gegen eine getrennte phonologische Untersuchung des Wortmaterials spricht, wenn wir davon ausgehen, daß österreichische Intonation an sich schon aus einem Wort einen Austriazismus macht. In diesem Fall – sollte der Ich-Erzähler mit ausgesprochen österreichischer Intonation zu sprechen haben – wäre automatisch der gesamte Romantext

³⁴ *Die Chronik Wiens*, Dortmund 1988, S. 504. „Psychiatrische Heilanstalt am Steinhof, 1140 Baumgartner Höhe 1: Zwischen 1902 und 1907 nach Plänen von Otto Wagner errichtet.“

³⁵ Ebd., S. 495.

den Austriazismen zuzuordnen. Daß Roth so etwas vorschwebte, ist in doppelter Hinsicht zu belegen. Einerseits ist der Ich-Erzähler ja als Repräsentant Österreichs angelegt, andererseits hebt Roth – u.a. auch im *Radetzkymarsch* – hervor, daß es eine eigentümliche österreichische Aussprache gibt, die er im Falle des Bezirkshauptmanns Trotta, der eine „literaturfähige Ausdrucksweise“³⁶ besitzt, als „das nasale österreichische Deutsch“³⁷ bezeichnet. Hieraus folgere ich, daß der Leser sich nach Roths Intention im Grunde einen Ich-Erzähler vorzustellen hat, der das erwähnte „österreichische Deutsch“ spricht.

Für eine getrennte phonologische Einteilung spricht der Umstand, daß abgesehen von der möglichen österreichischen Intonation des auch binnendeutschen Sprachmaterials an einigen Stellen eine dialektale, m.E. Wienerische Aussprache angedeutet werden soll, nämlich:

<i>kan</i> (72)	Wienerisch für „keinen“
<i>ma</i> (134)	Wienerisch für „wir“
erzählen <i>S'</i> (134)	Wienerisch für „Sie“, Kontraktion von Verb und Pronomen
<i>Sö</i> (134)	Wienerisch für „Sie“
<i>wia</i> (134)	Wienerisch für „wie“

Wie das aus den Seitenzahlen hervorgeht, handelt es sich dabei um insgesamt nur zwei Passagen. In der einen spricht „Hofrat Sorgsam vom Ballhausplatz“ (70) und an der anderen der Fiaker „Herr Xaver“ (134). Dies dürfte kein Zufall sein, sondern läßt sich letztlich mit der Grundüberzeugung Roths erklären, daß

1. ein (halbwegs) gebildeter Mensch – ganz allgemein gesagt – ein korrektes Deutsch zu sprechen hat;
2. die Monarchie im Grunde genommen nicht von den Deutschösterreichern aufrechterhalten worden war, sondern von den Peripherien und ihrer Bevölkerung³⁸, und der Untergang der Monarchie sei dem Staatsvolk zuzuschreiben.³⁹

Der Grund für Roths betontes Festhalten an der Hochsprache mag nicht nur in der Zugehörigkeit Roths – als Schriftsteller – zur österreichischen Intelligenz gelegen haben,

³⁶ Joseph Roth, *Radetzkymarsch*, Berlin/Weimar 1979, S. 30.

³⁷ Ebd.

³⁸ „Die Zigeuner der Pußta, die subkarpatischen Huzulen, die jüdischen Fiaker von Galizien, meine eigenen Verwandten, die slowenischen Maronibrater von Sipolje, die schwäbischen Tabakpflanzer aus der Bacska, die Pferdezüchter der Steppe, die osmanischen Sibersna, jene von Bosnien und Herzegowina, die Pferdehändler aus der Hanakei in Mähren, die Weber aus dem Erzgebirge, die Müller und Korallenhändler aus Podolien: sie alle waren die großmütigen Nährer Österreichs; je ärmer, desto großmütiger.“ Ebd., S. 67.

³⁹ „Nicht unsere Tschechen, nicht unsere Serben, nicht unsere Polen, nicht unsere Ruthenen haben verraten, sondern unsere Deutschen, das Staatsvolk.“ Ebd., S. 130.

einer Schicht auf die die Bemerkung, daß sie „den Dialekt grundsätzliche ablehnte und ihre Kinder vom Dialekt fernhielt“ sowie „ihre Hochsprache war möglichst korrekt und wurde säuberlich von allen mundartlichen Einflüssen ferngehalten“⁴⁰, sicherlich zutrifft, sondern auch begründet sein kann durch die Umstände seiner Herkunft. Als aus Galizien Eingewanderter jüdischer Abstammung brachte Roth ein ganz anderes Verhältnis zur deutschen Sprache und Kultur mit sich nach Wien als es die alteingesessenen Wiener, ja Deutschösterreicher besaßen, da – auch – für ihn in Galizien, wo dem Judentum allein von österreichischer Seite Gutes widerfuhr, die deutsche Sprache, damit auch die deutsche Literatur synonym mit Österreich geworden war. Österreich bedeutete Erleichterungen und relativen Schutz vor Übergriffen der Polen, Ruthenen sowie Russen und die deutsche Sprache, die Sprache Österreichs war die Kultursprache der Region. „[...] gerade in Österreich konnte man unwidersprechlich gewahren, daß in all jenen Randgebieten, wo der Bestand der deutschen Sprache bedroht war, die Pflege der deutschen Kultur einzig und allein von Juden aufrechterhalten wurde. Der Name Goethes, Hölderlins und Schillers, Schuberts, Mozarts und Bachs war diesen Juden des Ostens nicht minder heilig als der ihrer Erzväter.“⁴¹ (Um nur im Rahmen der deutschsprachigen Literatur jüdischer Autoren aus Galizien zu verbleiben möge an dieser Stelle der Hinweis auf Leopold von Sacher-Masoch stehen, der seinen in Galizien spielenden Erzählungen mit Vorliebe Zitate aus der deutschen Literatur voranstellte, so etwa von Friedrich Schiller.⁴²)

Aus diesen Gründen scheint sich für Roth die Verbindung ergeben zu haben, daß in seinen literarischen Werken – wie auch in *Die Kapuzinergruft* – die für ihn wichtigen, von der Abstammung her nicht deutschösterreichischen, sondern slowenischen, polnischen, galizischen u.a. Figuren ein korrektes Deutsch reden, während ausgesprochen als Dialekt gekennzeichnete Elemente nur im Zusammenhang mit eindeutig als Deutschösterreicher, nämlich Wiener identifizierbaren Figuren erscheinen. Das heißt vereinfacht gesagt: nur Angehörige des verräterischen Ethnikums sprechen das Deutsche mit dialektalen Einsprengseln, bzw. andersrum: die moralisch guten Figuren – die meistens nicht aus den deutschsprachigen Teilen der Monarchie stammen – sprechen dafür aber eine umso vollkommeneren, korrekte Hochsprache.

⁴⁰ DT S. 213.

⁴¹ Stefan Zweig, *Europäisches Erbe*, Frankfurt am Main 1960, S. 253f.

⁴² Leopold von Sacher-Masoch, „Das Volksgericht“, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Mondnacht*, Berlin 1991, S. 217.

Morphologische Untersuchung der gefundenen Beispiele

Bisher gibt es in der linguistischen Fachliteratur in erster Linie Untersuchungen von Austriazismen hinsichtlich des Wortschatzes und der Aussprache⁴³, doch sollten einige Eigenheiten hervorgehoben werden.

Als österreichische Besonderheiten bei den **Substantiven** sind in morphologischer Hinsicht zu nennen:

1. Die **Endungsdifferenz** bei *Kassa* kontra *Kasse* im Binnendeutschen sowie auch im Falle von *Maroni* kontra *Marone*.
2. Die Benutzung der für **Österreich typischen Diminutivierungen** *-l*, *-el* und *-erl* statt der Suffixe *-chen* oder *-lein*. So im Falle von: *Salzstangerl*, *Kasperl*, *Schnitzel*, *Sternl*, *Kipfel*, *Würstel*.
3. Häufiger als im Binnendeutschen **Substantive mit der Endung *-er*, *-ler* bzw. *-erer* zur Bezeichnung bestimmter Berufsträger**⁴⁴: *Kappenmacher*, *Maronibrater*, *Posamentierer*.

Als österreichische Besonderheit ist bei den **Verben** in morphologischer Hinsicht hervorzuheben: die Erstform *siedete* des Verbs *sieden* – statt *sott*.⁴⁵

Keine morphologische Besonderheit des Österreichischen findet sich allerdings im Falle der Adjektive in diesem Roman.

Klassifizierung der vorgefundenen Austriazismen

Eine Klassifizierung der gefundenen Austriazismen ist möglich

- nach Herkunft:

aus dem Lateinischen: *agnoszieren*, *inskribiert*, *Posamentierer*, *Transferierung*

aus dem Englischen: *fesch*, *Tramway*

aus dem Französischen⁴⁶: *Fiaker*, *Gendarm*, *Kuvert*, *Passepoils*, *Perron*, *Portier*

⁴³ Herbert Tatzreiter, „Besonderheiten der Morphologie in der deutschen Sprache in Österreich“ in: WIES S. 72.

⁴⁴ Ebd., S. 87.

⁴⁵ Wobei Tatzreiter darauf hinweist, daß in der *Duden-Grammatik* von 1984 bereits *siedete* als regelmäßig angegeben wird. WIES S. 90.

⁴⁶ Daß einige dieser Fremdwörter (etwa *Kuvert*, *Perron*) heute als Austriazismus gelten, hat seine Ursache darin, daß seit 1874 „der Generalpostmeister und erste Staatssekretär der deutschen Reichspost Heinrich Stephan (1831-97) 760 Fremdausdrücke seines Verwaltungsbereichs durch deutsche ersetzt und dadurch in der Allgemeinheit derart nachdrücklich durchgesetzt [hat], daß die ursprünglichen Bezeichnungen meist vergessen sind. [...] Dem schloß sich die größte deutsche Eisenbahnverwaltung, die der Preussisch-Hessischen

aus dem Italienischen: *Kassa, Maroni, Pallawatsche*

aus dem Tschechischen: *Kren*

- nach Wortschatzbereichen

Küche und Kochen, Gastronomie: *Gumpoldskirchner, Kaisersemmel, Kipfel, Kirschknödel, Knödel, Kren, Maroni, Maronibrater, Mohnstrizeln, Salzstangerl, Schnitzel, Würstel, Zwetschgenknödel*

Ortsbezeichnungen, Geographie, Topographie: *Prater, Praterspitz, Steinhof, Wieden,*

Kultur: *Kasperltheater*

Transport-Verkehr: *Fiaker, Perron, Remise(n), Tramways*

Kleidung: *Kappe, Kappenmacher, Passepoils, Posamentierer, Posamentierladen, Posamentierstücke*

Verwaltung, Post: *Gendarm, Kassa, Kuvert, Portier*

Andere Gesichtspunkte:

Idiolekt Roths

<i>Knödelhirne</i> (28)	okkasionelle Bildung im Sinne von „dumme Menschen“
<i>Mohnstrizeln</i> (10)	falsche Schreibung von <i>Striezeln</i>
<i>Pallawatsche</i> (27)	okkasioneller Gebrauch im Sinne von „dumme Menschen“

Gegenbeispiele zu den gefundenen Austriazismen

Wie ich bereits weiter oben ausgeführt habe, ist Roth als ein Anhänger der regional ungebundenen deutschen Hochsprache anzusehen. Die im Text vorkommenden Austriazismen können dieser Einstellung letztlich zur überwiegenden Mehrheit mit dem

Staatsbahnen, an, so daß denen der anderen Länder wie den privaten Eisenbahngesellschaften nichts anderes übrig blieb, als sich dieser Sprachregelung anzuschließen.“ Die Verwendung des Begriffs „Austriazismus“ für die in Österreich weiterhin verwendeten Wörter französischer Herkunft machen vor allem in Abgrenzung zum Binnendeutschen Sinn, denn die Verdeutschungen waren auf das Deutsche Reich in den Grenzen von 1871 beschränkt, während die ursprünglichen Bezeichnungen außer in Österreich auch noch in der Schweiz gelten. Siehe dazu weiter und in dieser Fußnote: Fritz Tschirch, *Geschichte der deutschen Sprache*, Berlin 1969; S. 278f. Sowie: Peter von Polenz, *Geschichte der deutschen Sprache*, Berlin/New York 1972, S. 160f.

Argument angepaßt werden, daß sie – die Austriazismen – kulturell-topographisch an Österreich gebunden sind, die Funktion haben, so etwas wie „Lokalkolorit“ entstehen zu lassen.

Merkwürdigerweise fanden sich aber auch Gegenbeispiele im Text, das heißt Wörter und Wendungen, die nicht nur ausgesprochen „unösterreichisch“ sind und dadurch überraschen, sondern teilweise sogar innerhalb des Binnendeutschen nach Norddeutschland verweisen: *Ripsmütze* (25), *Käppchen* (29), *Büfett* (38), *Hütchen* (52), *Zirpen* (60), *Pappschachteln* (66), *Tischchen* (66), *Rouleau* (78), *kollerte* (82), *Scheibchen* (83), *Krönchen* (90), *Mütze* (96), *gliedschte* (115), *Zwetschge*, *Zwetschgenknödel* (59) (59) (74).

Roth hätte – auch an diesen Stellen – ohne weiteres bekannte Austriazismen benutzen können, doch tat er dies nicht, was ein Hinweis darauf sein kann, daß im Bereich des sprachlichen Materials für Roth eine strikte Benutzung von österreichischem gegenüber Standarddeutsch nicht als notwendig erschienen war.

Schlußfolgerungen

Die Untersuchung des Sprachmaterials des Romans *Die Kapuzinergruft* beleuchtet sehr deutlich die – von den meisten Betroffenen gar nicht verspürte, zumindest nicht reflektierte – Problematik des österreichischen Nationalbewußtseins, das sich im Spannungsfeld zwischen gemeinsamer Sprache mit Deutschland einerseits und staatlicher Losgelöstheit von Deutschland andererseits bewegt.

Für Joseph Roth war – so wie für die weitaus überwiegende Mehrheit der Intellektuellen und der gebildeten Schichten in der Zeit vor dem Anschluß – dieses Problem als solches nicht erkennbar. Erst in den Jahrzehnten nach dem zweiten Weltkrieg hat sich eine Sensibilität in dieser Hinsicht entwickelt.

Im Falle Joseph Roths kommt noch aufgrund seiner Herkunft die bereits genannte Identifizierung von deutscher Hochsprache als Ausdruck von Bildung und Kultur mit Österreich als Ausdruck von politisch-humanistischer Staatskonstruktion hinzu.

Aus diesen Gründen ist es nicht verwunderlich, daß die – gemessen am Roman-Ganzen – wenigen Austriazismen die Funktion von Lokalkolorit besitzen und nicht zur Manifestation von Roths unbestreitbar vorhandener österreichischer Gesinnung genutzt werden.

Denn das geschieht auf Hochdeutsch, in einem Hochdeutsch, das für Roth nicht das

Synonym für Deutschland, sondern ganz allgemein für Bildung ist.

Zusammenfassung:

Roth gilt als typisch österreichischer Autor und sein Roman *Die Kapuzinergruft* als besonders „österreichischer Roman“. Die Untersuchung des Vorhandenseins von Austriazismen in Roths Roman *Die Kapuzinergruft*, der einerseits ein Hohelied bzw. einen Abgesang auf die untergegangene Monarchie darstellt und andererseits auch deutliche Ablehnung des Nazismus, d.h. hier Deutschlands und des Deutschen beinhaltet, ist unter dem Aspekt gerechtfertigt, ob denn diese Zweiteilung, d.h. die Verherrlichung Österreichs auf der einen und die Ablehnung Deutschlands auf der anderen Seite auch in dem Sprachmaterial des Werkes repräsentiert ist.

Die Untersuchung des Sprachmaterials des Romans zeigt, daß Roth die deutsche Hochsprache als Ausdruck von Bildung und Kultur ansah und mit Österreich als Ausdruck von politisch-humanistischer Staatskonstruktion identifizierte.

Aus diesen Gründen ist es nicht verwunderlich, daß die – gemessen am Roman-Ganzen – wenigen Austriazismen die Funktion von Lokalkolorit besitzen und nicht zur Manifestation von Roths unbestreitbar vorhandener österreichischer Gesinnung genutzt werden.

Im Netz des Absurden. Zu Wolfgang Hildesheimers *Die Verspätung*

I. Einleitung

Die erste und dringendste Frage, die sich beim Herangehen an ein literarisches Werk unbedingt stellt, lautet: Was erhofft man von dem jeweiligen Analyseversuch? Doch sie formuliert sich mit einer besonderen Intensität und Schärfe im Fall eines „absurden“ Werkes, und zwar aus zweierlei Gründen.

Einerseits deutet der Begriff „absurd“ auf etwas Sinnwidriges, Sinnloses, Unfassbares hin, was sich auf den ersten Blick einer ‚gesunden‘ Logik und so auch einem interpretatorischen Nachdenken widersetzt, zusätzlich klingen Ionescos bzw. Hildesheimers Einladungen zu einer Interpretation auch nicht gerade ermunternd:

Die Welt erscheint mir mitunter leer von Begriffen und das Wirkliche unwirklich. Dieses Gefühl der Unwirklichkeit, die Suche nach einer wesentlichen, vergessenen, unbenannten Realität, außerhalb derselben ich nicht zu sein glaube, wollte ich ausdrücken []. Wie könnte ich, da die Welt mir unverständlich bleibt, mein eigenes Stück verstehen? Ich warte, daß man es mir erklärt. (AT, 16-17)¹

Der Dramatiker des Absurden, der kein Referat zu halten hat, analysiert ja nicht, sondern schreibt Stücke und wartet höchstens – wie Ionesco – darauf, daß man sie ihm erkläre. Aber er wartet – wenn ich ihn richtig einschätze – nicht allzu sehnlich. Er weiß, daß es für das einzelne Stück keine Erklärung gibt und daß es auch für sein Theater dann keiner Erklärung mehr bedarf, wenn das Publikum die Existenz [] des Absurden anerkannt, das heißt: erkannt hat. (AT, 23)

Das Absurde entsteht aus der Gegenüberstellung des Menschen, der fragt, mit der Welt, die vernunftwidrig schweigt. (AT, 17)

Unter diesen Bedingungen stellt sich die Frage: Was erhofft man von dieser Auseinandersetzung mit dem Theater des Absurden und was liefert den Mut zu einer solchen ‚Konfrontation‘?

Es ist die ‚Arbeitsthese‘, die Hildesheimer in seiner Erlanger Rede über das absurde Theater

¹ Zitiert nach: Wolfgang Hildesheimer, „Über das absurde Theater“, in: Christian Lucas - Hart Nibbing - Volker Jehle (Hg.), *Wolfgang Hildesheimer. Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. VII: Vermischte Schriften, Frankfurt am Main 1991, S. 13-26. Ich zitiere diese Ausgabe im folgenden unter dem Kürzel „AT“ und der Angabe von Seite direkt im Text.

aufstellt, nämlich: „jedes absurde Theaterstück ist eine Parabel.“ (AT, 15)

Die Parabel als Lehrstück muß etwas aussagen, etwas lehren, genauso will die Allegorie „[] ‘bedeuten’, in ihrem Erkenntnisgehalt erschlossen und entschlüsselt werden.“² Jedoch geht es hier um „absurde Parabeln“, die weniger und zugleich mehr aussagen: indem ihnen keine theoretisierende Absicht zugrundeliegt, sprechen sie nicht *über* die Absurdität, sondern *stellen* sie mit Hilfe konkreter Bilder einfach *dar*. Sie zielen also auf keine hintergründigen Aussagen. Aber „eben durch das Fehlen jeglicher Aussage [werden sie] zu einer Parabel des Lebens“ (AT, 15), welches aber wiederum nichts aussagt.

Um trotzdem etwas über sein Drama „Die Verspätung“ sagen zu können, scheinen mir die Begriffe „Netz“ oder „Netzwerk“ bzw. „Absurdes“ aufschlußreich zu sein, denn sie ermöglichen die Beschreibung wesentlicher Phänomene, ohne das Werk, vom Autor selbst ‘verbotenen’, interpretatorischen Absichten unterzuordnen.

II. „Netz-Werk“ und das „Absurde“; Fehler im System

Bei der Deutung des Zusammenhangs zwischen den zwei Begriffen, möchte ich einen dritten, den der „Kommunikation“ hereinholen, und mit Hilfe dieser Parallele einige präliminäre Folgerungen ziehen.

Von der konkret-bildlichen Bedeutung des Begriffes ausgehend, fasse ich das „Netz“ als ein Gebilde aus verknüpften ‘Fäden’, ‘Linien’ auf, die einander durchkreuzen, so daß ein vielfältig geflochtenes System von Verknötungen entsteht. Im Prozeß der Kommunikation bilden diese ‘Linien’ die menschlichen Äußerungen, die aufeinandertreffen (z.B. in Form von Frage und Antwort). Als Ergebnis dieser „Wort-“ oder „Satzverknötungen“ betrachte ich den Dialog. Der Dialog als System, mit seiner interrogativen und argumentativen inneren Logik, bildet die Grundlage des dramatischen Werkes. Diese innere Logik funktioniert ähnlich einem Mechanismus – z.B. einem Uhrwerk –, durch den die Kommunikation angetrieben wird.

In diesem Mechanismus können jedoch immer Störungen auftreten, und diese ‘Risse im Netz’ zerstören die Logik und berauben das Funktionieren seinem eigentlichen Sinn.

Eine Ursache für die Störungen im kommunikativen Netzwerk kann das Aneinander-Vorbeireden sein, was die Bildungen von ‘Verknötungen’ und im Endeffekt eines ‘Netzes’

² Heinz Puknus, *Wolfgang Hildesheimer*, München 1978, S. 49.

überhaupt verhindert. So verschwindet auch die Möglichkeit des 'Festhaltens' im Netz, was zu existentieller Verlorenheit führt: das Netz der Kommunikation wird durch das „Netz des Absurden“ abgelöst. So entstehen 'Verknotungen' anderer Art, die nicht festhalten sondern entfremden, die die Menschen nicht verbinden, sondern trennen. So wird das Netzwerk und schließlich auch das literarische/dramatische Werk zu einem absurden Mechanismus, in dem sich auch der Sinn der schöpferischen Tätigkeit selbst als fragwürdig erweist.

Der Prozeß der Ablösung des kommunikativen Netzwerkes läßt sich in der „Verspätung“ auf mehreren Ebenen beobachten, wenn man einige der klassischen „Einheiten“ des Dramas näher untersucht.

Die Frage, die hier notwendigerweise auftaucht, scheint mir berechtigt zu sein: Was rechtfertigt diese Art Untersuchung einer auch als „Anti-Theater“ bezeichneten, aber auf jeden Fall avantgardistischen und formauflösenden Gattung?

Ich möchte wiederum Hildesheimer selbst zu Worte kommen lassen: von „Außen“, also von der Perspektive des Publikums her betrachtet, sieht er den entscheidenden Moment nicht darin, ob sich das Theater des Absurden den Zuschauern als „auführerisch“ oder „anti-aristotelisch“ offenbart.

[] Auflehnung gegen eine hergebrachte Kunstform [ist] kein schöpferisches Motiv. Auflehnung gegen eine Form ist nur dann ein schöpferisches Motiv, wenn die hergebrachte Form für das Darzustellende nicht mehr ausreicht. Das „absurde Theater“ ist aber philosophisches Theater, es ist demnach weniger eine Rebellion gegen eine hergebrachte Form des Theaters als gegen eine hergebrachte Form der Weltsicht... (AT, 15)

Dementsprechend lasse sich der absurde Inhalt auch in traditionellen Formen des Theaters verkleiden, deshalb kann ein Stück „'absurd' und 'poetisch'“ und „vielleicht könnte es sogar 'absurd' und 'episch' sein - es käme auf einen Versuch an“ (AT, 14) – schätzt Hildesheimer. In diesem Sinne gilt er im Vergleich zu Ionesco oder Beckett als formkonservativ. Nicht zufällig entdeckt Christoph F. Lorenz in den Figuren der „Verspätung“ die „Standardgestalten des Volksstücks“³ und beweist dadurch, daß Hildesheimer „auf bewährte Elemente des traditionellen Dramas zurückgreift“. „Die Versatzstücke, die er benutzt, sind exakt dem traditionellen Theater entnommen und werden langsam in ein absurdes Geschehen, in eine moderne Parabel überführt.“⁴ In diesem Sinne braucht man auch Günter

³ Christoph F. Lorenz, „Das fragende Theater des Wolfgang Hildesheimer“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, 89/90 Januar 1986, S. 90ff, hier S. 95.

⁴ Beide Zitate: Ebd., S. 97.

Blambergers Position nichts entgegenzuhalten, wenn er formuliert: „Die Formkonservativität eben ist Hildesheimers Technik zur Demonstration des Absurden.“⁵ Diese Formkonservativität bedeutet also keine ‘nachahmende’ Reproduktion der oft fehlgedeuteten Aristotelischen Prinzipien und auch keine Beibehaltung eines ‘klassizistischen’ Musters, sondern sie dient ‘absurden’ Zwecken: um diese Elemente „durcheinanderzuschütteln und zu verwirren.“⁶

III. Der ‘ent-netzte’ ‘Ort der Handlung’

In einem Dorf, das sich im Endstadium einer tiefen Agonie befindet, taucht ein angeblicher Professor auf, um Beweise für seine neueste Theorie zu finden, nach der der Mensch vom König der Vögel, dem ‘Guricht’ abstammt. Die letzten Dorfbewohner, die ihn für einen erbärmlichen Spinner halten, ziehen langsam weg, und endlich erscheint der Vogel, aber verkrümmt und entartet. Den Anblick kann der Professor nicht ertragen und bricht tot zusammen.

Die Einhaltung der klassischen Einheit des Ortes ist im Stück exemplarisch: wir befinden uns in einer „Schankstube in einem ländlichen Gasthaus“.⁷ Das „Bild des chronischen Abbruchs“ wird durch den Blick durch das Fenster erweitert, eine Perspektive jedoch, die nur den ‘handelnden Personen’ gewährt ist. Die Regieanweisung des Autors, nach der „die Aussicht [] für den Zuschauer unsichtbar“ (V, 125) sein soll, führt einerseits dazu, daß er auf die Berichte der hinausblickenden Figuren angewiesen ist, andererseits wird er mit der Reglosigkeit und bedrückenden Enge der vier Wände konfrontiert. Dieses „Blickverbot“ für das Publikum hat aber Konsequenzen auch für die Bewohner des Dorfes „Dohlenmoos“: dadurch, daß sie etwa über das Einstürzen des Bahnhofes oder der Bedürfnisanstalt berichten müssen, offenbart sich indirekt in ihren Worten die Sinnlosigkeit und die Absurdität ihrer Existenz: der Lehrerin in einer Schule, die sich kontinuierlich entleert, des Bürgermeisters in einem Dorf, das sich systematisch entvölkert, der Wirtin in einem Gasthaus, wo „im Vordergrund noch ein paar Stühle und Tische, eventuell auch eine Bank für kaum noch zu

⁵ Günter Blamberger, „Der Rest ist Schweigen. Hildesheimers Literatur des Absurden“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik*, S. 37.

⁶ Christoph F. Lorenz, *Das fragende Theater*, S. 95.

⁷ Wolfgang Hildesheimer, „Die Verspätung. Ein Stück in zwei Teilen“, in: *Spectaculum VI*, Frankfurt/M 1963, S. 123-173., hier S. 125. Ich zitiere diese Ausgabe im folgendem unter dem Kürzel „V“ und der Angabe von

erwartende Gäste" (V, 125) stehen, usw.

Aus diesen Figurenberichten erfährt der Zuschauer, daß, nachdem seit Monaten kein Telefon und seit vier Wochen kein Telefonbuch mehr drinnen zu finden waren, die Telefonzelle – die einzige des Dorfes – abgetragen wurde. Die Post wurde auch geschlossen, „jetzt sieht man direkt auf die Bedürfnisanstalt". Nach Aussage des Bürgermeisters werde man sie auch entfernen, weil sie nicht mehr benutzt wird, und „außerdem entspricht sie nicht mehr den hohen hygienischen Anforderungen unserer Zeit." (V, 127) Die Pfade und Gehwege zu den anderen Dörfern sind unpraktikabel geworden. Die „abbröckelnde" Landschaft trägt die Zeichen einer hermetischen Abgeschlossenheit von der Welt – sogar die das Dorf durchkreuzende Eisenbahnlinie dient „isolatorischen" Zwecken: die Züge halten nicht an, oder wenn sie es tun, dann eben deshalb, um die wegziehenden Bewohner mitzunehmen –, die ihrer Funktion entleerten Kommunikationskanäle verstärken die absolute Isoliertheit des Dorfes.

Man könnte also schlußfolgern, daß man schon auf dieser strukturellen Ebene des Dramas einer totalen „Ent-Netzung" begegnet.

IV. „Geschehen" statt „Handlung" und verwirrte Zeit

„Wenn zu einem guten Stück eine geschickt konstruierte Handlung gehört – diese Stücke haben keine nennenswerte Handlung oder Intrige"⁸ – charakterisiert Esslin das Theater des Absurden. Das bedeutet bei weitem nicht, daß keine Abläufe und Prozesse in den Stücken vorhanden sind, schließen sich aber zu keiner geschlossenen logischen Kette zusammen, sondern bilden ab – genauer gesagt stellen eine Wirklichkeit dar, die sich in unvernünftigen und unlogischen Bildern manifestiert. Die lose oder gar sinnwidrige Verbindung der Geschehnisse erinnern an das Stationen-Drama des Expressionismus. So konfrontiert man sich mit „archetypische(n) Situationen, die assoziativ miteinander verbunden sind, anstatt der Abbilder von photographischer Genauigkeit in streng chronologischer Anordnung."⁹

Deshalb sollte einen nicht befremden, wenn z. B. in Günter Grass' 'absurden' Stücken Leute aus einer Kiste hervorspringen und plötzlich da sind, um später genauso unerwartet zu verschwinden, oder wenn der Prüfer – übrigens eine verwandte Figur zum Vertreter der

Seite direkt im Text.

⁸ Martin Esslin, *Das Theater des Absurden*, Frankfurt am Main 1964, S. 12.

⁹ Martin Esslin, *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*, Wien 1972, S. 193.

„Verspätung“ – aus der Standuhr heraustritt, um die Schäden festzustellen (vgl. das Stück „Hochwasser“). Diese plötzlichen und in ihrer Unmotiviertheit überraschenden Übergänge von Wirklichkeit zum Irrationalem tragen zur Ambivalenz und Zweideutigkeit der Handlung bei.

In der Vorrede zu einer nicht erschienenen Hörspielfassung eines Stückes nimmt Hildesheimer selbst die gleiche Position ein: „Ich sage: das Geschehen, nicht die Handlung. Das Spiel hat keine Handlung, keinen „Stoff“ im hergebrachten Sinn. Der „Stoff“ wird durch die Situation ersetzt, eine Situation, die sich im Laufe des Geschehens verschärft.“¹⁰

In der Erlanger Rede heißt es so:

[] das absurde Theater stellt nichts dar, was sich im logischen Ablauf einer Handlung offenbaren könnte; es identifiziert sich vielmehr mit dem Objekt – dem Absurden – in seiner ganzen, ungeheuerlichen Unlogik, indem es in Form von Darstellungen bestimmter absurder Zustände [] jähe Blicke auf die Situation des Menschen freigibt. (AT, 16)

Diese in der Irrationalität fußende Freiheit erlaubt dem Autor, das Geschehen dadurch zu „verschärfen“, daß er im zweiten Teil der „Verspätung“ den Guricht-Vogel dennoch erscheinen läßt, der am Anfang noch die groteske Ausgeburt der kranken Phantasie eines Spinners zu sein schien.

Dieser eher „variierend(e), reihend(e), ‚seriell(e)‘“¹¹ Aufbau verhindert auch die Linearität der Zeitentwicklung im Stück. Die Behandlung der Zeitkomponente erinnert an Franz Kafkas Tagebucheintragung vom 16. Januar 1922:

Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äußere geht stockend ihren gewöhnlichen Gang. Was kann anderes geschehen, als daß sich die zwei verschiedenen Welten trennen, und sie trennen sich oder reißen zumindest aneinander in einer fürchterlichen Art.

Während in seiner Parabel „Gib’s auf!“ das Vergleichen der eigenen Uhr mit der Turmuhr und das Konstatieren, „daß es schon viel später war“, das erzählende Ich unsicher im Weg macht und ihn in eine existentielle Verlorenheit stürzt, entfacht die Turmuhr aus Dohlenmoos eine heftige Diskussion über die richtige Zeit. Die Uhr des Bürgermeisters muß immer wieder gegen die Bank oder den Tisch geschlagen werden, damit sie wieder geht. Er stellt fest, daß

¹⁰ Zitiert nach: Heinz Puknus, *Wolfgang Hildesheimer*, S. 49-50.

¹¹ Ebd., S. 50.

der eben bei dem Auftritt des Professors vorbeirasende Zug Verspätung habe. Der Professor besteht dagegen darauf, daß der Zug frühzeitig abgefahren ist und beruft sich dabei auf die Turmuhr, da seine Taschenuhr auch stehengeblieben ist. Das Chaos der „persönlichen“ Zeiten erreicht seinen lächerlich-absurden Höhepunkt, als es eindeutig wird: „Unsere Uhr geht nicht nach... Sie geht nämlich überhaupt nicht. [] weil sie kein Werk mehr hat.“ (V, 131-132) Inzwischen geht die allgemeine, „unpersönliche“ Zeit ihren „gewöhnlichen Gang“, und die Geschehnisse selbst inkadrieren sich in die klassische Forderung nach der Dauer eines „Sonnenumlaufes“. Aber die Überzahl der kontradiktorischen „persönlichen“ Zeiten zerstört die Objektivität und die Allgemeingültigkeit der zeitlichen Realität und sorgt für weitere Störungen, diesmal im „Zeit-Werk“.

V. „Sprache“ oder „zusammenhangloses Geschwätz“ ?

Wie schon früher angedeutet, lassen sich die prägnantesten Störungen des „Netzwerkes“ auf der Ebene der sprachlichen Kommunikation registrieren. Der schrittweise erfolgende Abbau des Raumes durch die konsequente Beseitigung der Kommunikationsmittel im Dorf und die Zerstörung der realen Zeitverhältnisse nehmen eine Krise der Sprache vorweg, die jetzt in den Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen verlagert wird und auf der Ebene der sprachlichen Äußerungen Gestalt findet.

Schon Esslin spricht von einer „radikalen Abwertung der Sprache“¹², die als Mittel des gegenseitigen Austausches untauglich geworden ist. Eine absurd und unfassbar gewordene Wirklichkeit kann von einer verbrauchten Sprache nicht mehr abgebildet werden, die ihre vermittelnde Rolle zwischen Wort und Begriff eingebüßt hat.

Hier sollte man der Frage nachgehen, auf welcher Seite sich die Irrationalität und die daraus folgende Absurdität zuerst präsentierte: liegt es vielleicht am menschlichen Faktor, daß die Sprache zum „Turm aus Babel“ der „abgenutzten 'Bilder' und [der] 'Leitworte' verkommener Konvention“¹³ geworden ist, die danach auf die „äußere Wirklichkeit“ projiziert wurde, oder ist es der Zerfall der alten Konventionen, der alten Werthierarchien und der früher für unerschütterlich und endgültig gehaltenen Ordnungsprinzipien, der die Sprache zum Stottern bringt?

¹² Martin Esslin, *Das Theater*, S. 16.

¹³ Heinz Puknus, *Wolfgang Hildesheimer*, S. 46.

Mir scheint die Antwort begründet zu sein, die die zwei Pole nicht voneinander trennt, sondern als 'Aufenthaltort' des Absurden die Diskrepanz, den Abgrund zwischen Mensch und Welt bestimmt; so trennt und verbindet es zugleich die zwei Bereiche. Im „Mythos des Sisyphos“ betont Camus die Tatsache, „[] daß das Absurde nicht im Menschen (wenn eine solche Metapher einen Sinn hätte) und auch nicht in der Welt liegt, sondern in ihrem gemeinsamen und gleichzeitigen Vorhandensein.“¹⁴

Wenn man jetzt solche Äußerungen wie:

„Wie verhüten wir die überhandnehmende Verschandelung der Landschaft durch Butterbrotpapier“ (V, 126);
 „Ich bin Professor Doktor, Doktor honoris causa Karl Wilhelm Gustav Alexander von Scholz Babelhaus! Mitglied der königlich schwedischen Akademie!“ (V, 134)
 „[] nachzuflattern. Meinem Höhenflug, von den Gipfeln der anorganischen Anthropologie, deren Rätsel ich gelöst hinterlasse, hinüber zur Paläontologie, zu deren Erneuerern ich mich mit Fug zählen darf.“ (V, 144)

– und die Dutzend ähnlichen im obigen Kontext untersucht, liegt die Feststellung nahe, hier drückt sich eine „Kritik an einer Sprache [aus], in der formel- und schablonenhafte Scheinkultur sich verrät“ und die zu einer Kollektion von „Phrasenmüll inhaltslos gewordener Allerwelts- 'Weisheiten' und - Wendungen“¹⁵ degradiert ist.

Auch hinter der Krise der Sprache verbirgt sich eine existentielle: sie verhindert die Selbsterkenntnis, das Bewahren der Identität, denn es fehlt die Logik, die diese Mosaik zerfallenen Daseins zu einer harmonischen und einheitlichen Totalität zusammenschließen könnte. Sie verhindert aber zugleich das Wahrnehmen und die Erkenntnis des anderen, deshalb laufen diese marionettenhaften Existenzen parallel, die Möglichkeit eines realen Treffens in Raum und Zeit ist ausgeschlossen. Nicht nur, weil etwa die Rolle des Sargtischlers darin besteht, das ganze Stück durchzuschlafen, um am Ende seinen Monolog über Leben und Tod zu halten, sondern auch deswegen, weil die Figuren in Situationen verwickelt werden, in denen sie aneinander vorbei oder parallel sprechen, wie etwa:

PROFESSOR [] Ist das hier ein Gasthof?
 WIRTIN Gewiß, mein Herr! Und ich bin ...
 PROFESSOR Dann gibt es hier auch ...
 WIRTIN ... die Wirtin. Ab zwölf Uhr ...
 PROFESSOR ... ein Telefon im Haus.
 WIRTIN ... gibt es warme Speisen. Heute haben wir ...

¹⁴ Albert Camus, *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, Hamburg 1959.

¹⁵ Ebd., S. 46.

PROFESSOR [] Ich brauche keine warmen Speisen!
 WIRTIN ... Leberkäs. An kalten Speisen haben wir ... (V, 129)

VI. „Alles ist entdeckt ...“

Nachdem der Professor den letzten Zug verpasst hat, bricht er zusammen und gesteht der Wirtin, daß alles, seine Identität, seine Orden und Titel, seine bewundernswerten Kenntnisse, die ihn fast gottähnlich gemacht haben „erfunden, mit leeren Händen, aus der leeren Luft gegriffen“ (V, 149) waren. Dadurch, daß er eine falsche Identität konstruiert und propagiert hat, erweist er sich als Betrüger, als ein „raffiniert-bewußter (Selbst)täuscher.“¹⁶ Es stellt sich auch heraus, daß der Untergang und Verfall des Dorfes eigentlich sein Werk war, um Raum für seine letzte große Entdeckung zu schaffen.

Am Anfang ist er noch von einer tiefen Hoffnung auf neue Entdeckungen erfüllt: „Das Gebiet ist ornithologisch noch nicht ergründet“ (V, 133) und auch sein Selbstbewußtsein scheint ungebrochen zu sein:

Ich bin Forscher []. Ich [] entdecke Verstecktes, entlocke den vier Kategorien der Natur ihre verborgensten Geheimnisse, bin großen Dingen auf winziger Spur. [] im Augenblick [] bin [ich] an einer Spekulation, die nicht nur die Welt der Wissenschaft erschüttern wird. (V, 134)

Die Spekulation ist wirklich erschütternd, nicht nur für die Wissenschaft, sondern für den Leser oder Zuschauer selbst: „Eine ungeheure Entdeckung, eingehüllt in eine These, deren Stichhaltigkeit kein Wohlgesinnter sich entziehen kann. Ich will sie Ihnen Verraten: – *leise* – Der Mensch stammt vom Vogel ab!“ (V, 142)

Man mag sich fragen, worin besteht die Wichtigkeit und die Funktion dieser Phantasmagorie, zu deren Zweck er „unermessliche Vermögen geopfert“ (V, 166) hat, Landrat, Postverwaltung, Eisenbahndirektion, Telefonamt bestechen mußte, um das „Gebiet unter [seinem] Willen zu bringen“ (V, 166)?

Als Ergebnis dieses bewußt betriebenen „Abbau und Reduktionsprozesses“¹⁷ entsteht eine „tabula rasa“, die die Bedingungen für einen Neubeginn, für eine Erneuerung, für das Neue sichern soll: denn allein das Neue, das noch nicht Erforschte und Entdeckte können ein

¹⁶ Heinz Puknus, *Wolfgang Hildesheimer*, S. 60.

¹⁷ Ebd., S. 59.

Forscherdasein legitimieren. Das wäre nämlich die Garantie für die Ausbildung einer unverwechselbaren Persönlichkeit, die einen vor dem Untergang in der „Masse“, vor dem Verlust des Ich-Bewußtseins bewahren könnte.¹⁸ Obwohl der zweite Teil des Stückes durch einander widersprechende Geschichten über die Vergangenheit und die wahre Identität des angeblichen Professors Verwirrung und Unsicherheit stiftet, bleibt eins doch klar: es geht um den Wunsch nach Befriedigung des Originalitätsbedürfnisses.¹⁹

Was beim Publikum im ersten Teil noch als „Spott über Ruhmsucht, Eitelkeit, Verstiegenheit“, als eine „Intellektuellensatire“²⁰ für Heiterkeit zu sorgen schien, verwandelt sich später in einen „tragischen Spott“ (Esslin) über ein absurdes Schicksal.

Es mag ein Zufall sein oder doch nicht, daß in der Auflistung des Professors über die anderen Möglichkeiten zur Befriedigung seines Originalitätsanspruches ausschließlich absurde Gestalten in Erwägung gezogen werden: er hätte statt Forscher ein Herrscher sein können, doch „es wird bereits alles beherrscht“ (V, 151); oder Weltumsegler, aber „es ist alles umsegelt“ (ebd.); oder auch Maler, vielleicht Pianist.

Der Eroberer, der Reisende und der Künstler sind neben Don Juan und dem Schauspieler Teile des Camusschen Inventars absurder Figuren. Alle sind „Fürsten ohne Reich“²¹, die sich der Sinnlosigkeit und der Grenzen ihres Lebens bewußt sind, und sich dennoch erschöpfen in der quantitativen Häufung der Erlebnisse.

Hildesheimers „Professor“ unterscheidet sich aber in einer bedeutenden Hinsicht von dieser Gruppe, und zwar in der Art und Weise der Reaktion auf das Bewußtwerden der Absurdität.

Der Professor der „Verspätung“ steht auch vor einer ähnlichen Situation:

Alles war erforscht, entdeckt, vom Größten bis zum Kleinsten. Da habe ich Entdeckungen erdacht, mir aus den zehn Fingern gesogen. [] Alles, was ich in der Qual schlafloser Nächte eronnen hatte, gab es schon, sowohl das Erdachte als auch das Widerlegte! Nur war es von anderen entdeckt worden. Andere hatten die Kerne gespalten, die Schriften entziffert, die Meere vermessen, Gehalte bestimmt, die Körper zerlegt, die Räume erforscht, die Stille genornt, die Mitte gefunden, die Formel erdacht... [] So mußte ich zum Äußersten greifen: das ist der Guricht! Meine letzte Erfindung, der Schwanengesang eines Gescheiterten. (V, 150)

¹⁸ Vgl. dazu: Thomas Koebner, „Entfremdung und Melancholie. Zu Hildesheimers intellektuellen Helden“, in: Dierk Rodewald (Hg.), *Über Wolfgang Hildesheimer*, Frankfurt/M. 1971, S. 32-59.

¹⁹ Ebd., S. 40.

²⁰ Ebd., S. 41.

²¹ Albert Camus, *Der Mythos von Sisyphos*, Hamburg 1959, S. 77.

Hier wird klar, daß er nicht die Sisyphossche „Revolte“ wählt, sondern nach Auswegen sucht – indem er der Sinnlosigkeit seiner Existenz weiterhin einen Sinn geben will – nach Auswegen, die zwangsläufig irreführen, und die, obwohl sie die Absurdität aufheben, nicht bezwingen oder auflösen können. Wie Camus sagt: Außerhalb eines menschlichen Geistes kann es nichts Absurdes geben. So endet das Absurde wie alle Dinge mit dem Tode.“²² Worin besteht aber die Substanz dieses Fluchtversuches?

Die Entdeckung, daß alles entdeckt ist, sollte dem absurden Menschen Anlaß zum Jubeln geben: seine Zweifel an der Totalität der Wahrheit, an der realen Möglichkeit der Erkenntnis der Welt wären auf diese Weise erfolgreich beseitigt. Selbst Camus' Klage über das Denken, das zu nichts führt, würde ihre Gültigkeit verlieren:

Trotzdem gibt mir alles Wissen über die Erde nichts, was mir die Sicherheit gäbe, daß diese Welt mir gehört. Man kann sie mir beschreiben, und man kann mich lehren, sie zu klassifizieren. Man kann ihre Gesetze aufzählen, und in meinem Wissensdurst halte ich sie für wahr. Man kann ihren Mechanismus auseinandernehmen, und meine Hoffnung wächst. Zuallerletzt lehrt man mich, dieses zauberhafte und farbenprächtige Universum lasse sich auf das Atom zurückführen und das Atom wieder auf das Elektron. Das ist alles sehr schön, und ich warte, wie es weitergehen soll. Da erzählt man mir aber von einem unsichtbaren Planetensystem, in dem die Elektronen um einen Kern kreisen. Man erklärt mir die Welt mit einem Bild. Jetzt merke ich, daß wir bei der Poesie gelandet sind: nie werde ich wirklich etwas wissen.²³

Doch die angebliche Abgeschlossenheit des Erkenntnisprozesses sorgt beim Professoren für Pessimismus und macht den Sinn seiner Forschung und so den seines ganzen Lebens fragwürdig. Vergebens hat er versucht, „alle Bekanntschaft zu verlieren und zu verleugnen“ (V, 165), vergebens dachte er sich in „Nacht und Nebel gehüllt“ (V, 165), vergebens schafft er die „Ent-Netzung“ des Dorfes:

Ich habe um die Landkarten gezirkelt, das Leere vermessen, aber unter den weißen Flächen wurden schon die Kabel gelegt, der Weg von A bis B führt quer über C und durch D hindurch, bis nach Ypsilon, und zurück überkreuz nach F über M. Wer da wartet, daß er sich verliere, der wartet vergebens. (V, 166)

Die ganze Welt ist „vernetzt“, sie ist zu einem alles umfassenden „Netz-Werk“ geworden, das die schöpferische Einsamkeit unmöglich macht. (Nicht zufällig taucht im Stück der Vertreter auf, der, wie sich später herausstellt, sein wissenschaftlicher Konkurrent ist.) Das

²² Ebd., S. 31.

²³ Ebd., S. 22.

Original, die Originalität ist auch unmöglich geworden; wenn man etwas sagen möchte, kann das nur „intertextuell“, also durch Bezugnahme auf andere Texte erfolgen.

Die Feststellung des Professors erinnert an Bahtins Definition der „Dialogizität“, die sich daraus ergibt, daß „jedes konkrete Wort (die Äußerung) jenen Gegenstand, auf den es gerichtet ist, immer schon sozusagen besprochen, umstritten, bewertet“ vorfindet²⁴, aber auch an Kristeva's Auffassung, nach der jeder Text ein „Mosaik von Zitaten“, die „Absorption und Transformation eines anderen Textes“²⁵ sei. Schließlich sei hier noch Barthes zitiert: „Und eben das ist der Inter-Text: die Unmöglichkeit, außerhalb des unendlichen Textes zu leben - ob dieser Text nun Proust oder die Tageszeitung oder der Fernsehschirm ist.“²⁶

In dem 10 Jahre vor dieser Definition entstandenen Drama Hildesheimers findet dieselbe Erfahrung Gestalt, jedoch auf einer anderen Grundlage: indem der Professor nicht gegen das Absurde rebelliert, sondern versucht, mit Hilfe der Phantasie und der Fiktion das Problem der ‚Intertextualität‘ zu umgehen, wird ihm ein resignatives Ende zuteil: es reicht nicht, daß der „Guricht“, der „König des Vogelreiches, seine Krone, bevor seine niedere Abart zum Menschen verkümmerte“ (V, 145), entgegen den Erwartungen des Professors ein geschrumpfter „Klaffschnäbler“ und „Spaltschwimmfüßler“ ist, der außerdem noch „stumm ist und watschelt“, auch sein Phantasienamen erweist sich als überholt: Er ... [] Er ... heißt nicht ... [] Er heißt nicht Guricht! [] Nicht Guricht! [] Nun finde ich keinen Namen mehr. Die Namen sind besetzt, die Eigenschaften vergeben. Verschenkt! Es ist zu spät!“ (V, 171-172)

So haben wir es mit dem „definitiven Scheitern seiner Phantasie und der Wirklichkeit“ – man könnte ergänzen, einer absurden Wirklichkeit – zu tun, und so bedeutet das „Ende des Phantasie-Abenteuers“ den „Untergang des Phantasierens selbst.“²⁷

²⁴ Zitiert nach: Manfred Pfister, „Intertextualität“, in: Dieter Borchmeyer und Viktor Zmegac (Hg.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen 1994, S. 215-219., hier S. 215.

²⁵ Ebd., S. 216.

²⁶ Ebd., S. 216.

²⁷ Heinz Puknus, *Wolfgang Hildesheimer*, S. 61-62.

ROBERT STEINLE

Netze werfen - (Fisch) Zitate fangen

Zur Frage der Intertextualität bei Peter Esterházy und Peter Waterhouse

Seit dem Ende der 80er Jahre dieses Jahrhunderts dürfte sich der Begriff „Netzwerk“, im technischen Sinne, bis heute zu einer der am häufigsten verwendeten Vokabel etabliert haben. Vernetzung ist gleichbedeutend mit Machtentfaltung und aber auch, je mehr daran teilnehmen, mit deren Teilung; also Demokratisierung. Vernetzte Systeme verbessern, nicht erst seit heute, wiewohl die angewachsenen Möglichkeiten derartigen Teilnehmens noch nie ein solches Ausmaß bislang erreichten, die Kommunikation. Mit der Etablierung nunmehr von Systemen, die den Empfänger gleichermaßen zum Sender machen, hat sich die kommunikative Struktur aber neuerlich, und diesmal noch radikaler, verändert. Technik und Sprache finden dadurch einen verstärkten Verweiszusammenhang. Diese Veränderungen etwa finden beim Kulturtheoretiker und Semiologen Roland Barthes mit der Wendung vom Strukturalismus zum Poststrukturalismus, bzw. mit der von der Textproduktion zur textproduzierenden Rezeption ihren Niederschlag. Dabei verrückt Barthes die Gewichtung als Einheit des Textes und veranlaßte damit auch die Literaturwissenschaft, sich dieser Debatte um ihren Forschungsgegenstand anzuschließen. Der von Julia Kristeva Ende der sechziger Jahre in *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman* geprägte Begriff „Intertextualität“, stand und steht im Mittelpunkt dieser Diskussion. Der voraussetzungslose Text wurde zu einem ideologischen Konstrukt erklärt.

Das Signifikante am Fischen, und mithin auch das die meisten daran Beteiligten Interessierende scheint es zu sein, daß letztlich die das Netz oder die eine Angel Auswerfenden vorerst nicht wissen, wie am Ende der Fang aussehen wird. Dieser wird dem Zufallsglück oder dem gegenteiligen Anglerpech überantwortet, wobei das Ergebnis dann aber ebenso wenig Schlußfolgerungen zulasse darüber, was einem nun entgangen sein könnte.

Dies zu 1. einem weitverbreiteten Vorurteil und 2. zur Organisierung einer Metapher, um den Bogen eines Netzes zu spannen, das zwischen Textproduktion und -rezeption, die selbstverständlich den wissenschaftlichen Umgang mit Texten, und den, neben später hier zu erwähnenden literarischen Texten, besonders miteinschließt, gespannt ist. Wer fischt oder, nun vom Metaphorischen weggerückt, deutlicher: schreibt oder liest, bedient sich aus dem riesigen Pool der „Bibliotheken“, wobei wir bis hier noch im Eingangsbild des Zufallsfanges

bleiben, nur eben bald nicht mehr so wie an den ersten Tagen am Wasser, da, nach individuell unterschiedlicher Beobachtungsgabe die Freß- und Stehplätze der Fische entdeckt werden und man seit Schlöndorffs *Blechtrommel* unter anderem auch weiß, wo man wie Aale fangen kann. Die voraussetzungslose Literaturproduktion, dem blinden Fischen vergleichbar, ist ein noch immer gern genährter Mythos, der die triviale Alltagspraxis des Schreibens durch ein überladenes Kreativitätsverständnis und Originalitätsbedürfnis auch von Seiten der Autoren hochzuhalten sucht. Die Erfindung gilt jeweils mehr als das Wiederaufgefundene. Das jeweils Neue mehr als das Alte. Schon Goethe ging in der Praxis damit läßlicher um und äußerte sich in einem oft zitierten Absatz der *Vier Jahreszeiten* zum Thema.¹ Diese darin gestellte Frage, die Enthierarchisierung zwischen dem Erfinden und dem Auffinden ist in der zeitgenössischen Literaturdebatte zu einer aktuellen geworden. Das professionelle Interesse dabei richtet sich nicht mehr am existentiellen Gestus des Schreibens auf, auch nicht mehr am Durchleuchten experimenteller Verfahrensweisen literarischen Schreibens, sondern es gilt weit eher den Vorgaben, den Voraussetzungen dieses Tuns. Die Voraussetzung für das Schreiben, die damit gemeint sein soll, ist eine dem Schreiben immer vorangehende, die meist unbeachtet bleibt, dabei aber immer Begleiter bleibt, nämlich das Lesen. „Wer schreibt, muß, bevor er schreibt, gelesen haben: er muß, um schreiben zu können, Gelesenes haben. Und womöglich schreibt man, wenn man schreibt, ohnehin nur das, was man als Gelesenes je zur Verfügung hat.“²

Ohne nun aber bedingungslos soweit mitgehen zu wollen, ist damit doch der Fokus auf eine nicht lösbare Beziehung; wie stark auch immer sie sein mag, und wie kompliziert deren Sichtbarmachung; zwischen Rezeption und Produktion eingemahnt, die letztendlich, wollte sie diese Liaison, wie Kristeva sie versteht, definiert wissen als Text, der in all seinen Elementen intertextuell ist³, im Grunde nur in der Lage wäre, nichts anderes als, anstatt Literatur, „Sekundärliteratur“ zu erzeugen. In Texten über Literatur, wie sie die Literaturwissenschaft produziert, verhält es sich anders, ist der Textgegenstand ja immer als Präsupposition vorhanden und methodisch offengelegt. Aber auch dabei ist mitzudenken, daß Textproduktion und Rezeption auf Systemhomologien, wie etwa derselben Schulung methodischer Herangehensweisen, wie auch der Teilhabe am gleichen Kulturkreis, beruhen. Für den Fischer hieße das, an nur einem Teich ohne Zu-, oder Abfluß zu sitzen, und ohne

¹ J.W.v.Goethe, „Immer strebe zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes / Werden, als dienendes-Glied schließ an ein Ganzes dich an“. Und auch ebenda: „Selbst erfinden ist schön, doch glücklich von andern Gefundnes / Fröhlich erkannt und geschätzt, nennst du das weniger dein?“

² F.Ph. Ingold, „...daß Text da sei...“ in: *Manuskripte. Zeitschrift für Literatur* 127/95.

³ „tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre

Verwunderung, schon gefangene Fische, zurückgeworfen, immer wieder zu fangen. Die Praxis der literarischen Wiederverwertung ist an sich nichts Neues, neu ist nur deren Offenlegung und die damit verbundenen Konsequenzen für Kritik und Literaturwissenschaft. Aus dem Verlauf einer größeren Arbeit an Texten von Peter Esterházy und Peter Waterhouse⁴, die eigentlich insofern mißlang, weil die gestellte Frage nach deren Formalisierungsgrad durch das überhandnehmen von Interferenzen empfindlich desavouiert wurde und damit unbeantwortet blieb, zwang das dabei Beobachtete zu sichtlich anderen Fragen. Diese wurden durch die Brüche und Störungen ausgelöst und auch durch offensichtliche, aber auch weniger deutliche Verweise hin auf die intertextuellen Bezüge gelenkt.

In Esterházy's Roman, *A szív segédigéi, Die Hilfsverben des Herzens*, ist schon durch den Begriff „Hilfsverb“, das die ungarische Grammatik nicht kennt, ein erster Verweis getan, ein „intergrammatischer“ Hinweis, noch ohne auf Bestimmtes, bzw. bestimmte Texte zu verweisen. Dann aber radikalisiert Esterházy seine Verweismittel und macht etwas, das bis heute für das Selbstverständnis eines Autors keinesfalls üblich ist und noch immer als grobe Regelverletzung gilt, er weist nämlich nicht nur auf bestimmte Vor-, oder Gegenbilder hin; bekannt ist ja die Praxis des Voranstellens eines Mottos vor literarischen Texten; nein, er zitiert sogar; und zwar auch dabei nicht bestimmte Begriffe oder gesuchte Wendungen, sondern passagenweise aus Peter Handkes *Wunschloses Unglück*, schreibt dabei an den Passagen weiter und läßt seinen Roman dann schlußendlich auch mit demselben Schlußsatz des Handke'schen Roman: „Später werde ich über das alles Genaueres schreiben“, enden. Dieser Schlußsatz, die Befürchtungen stehen noch aus, ist nun schon in eine eigene noch lange nicht abgeschlossene Geschichte eingetreten, da er seitdem immer wieder mal, zuletzt bei Günter Eichberger in der Zeitschrift *Manuskripte*, auftaucht. Neben dem deutlichen intertextuellen Zusammenhang mit dem Hereinnehmen bestimmter Stellen aus Handkes Roman gibt es einen zweiten, der als Rahmen; und auch im Layout als solcher sichtbar, mit Hilfe der gleichen Wortfolge zu Beginn und am Ende der optischen Rahmung mit dem Wortlaut: „Im Namen des Vaters und des Sohnes....“ zusammengehalten, eingesetzt ist. Der Text dazwischen, Thema wie auch bei Handke ist der Tod der Mutter, ist durchsetzt von zwar nicht derart analog markierten, sondern von verstreuten, aber manchmal erkennbaren Zitaten, deren Urheber er im Vorwort, jedoch nicht jeweils direkt, sondern gesammelt anführt.

texte“, in: „Bakhtine; le mot; le dialogue et le roman“, *Critique*, Nr. 239 (1967), S. 440f.

⁴ R. Steinle, *Formalisierung von Wirklichkeit in der Sprache von Texten bei Péter Esterházy und Peter Waterhouse*. Universität Salzburg 1996.

Alle Texte Esterházy, bis auf den Erstlingstext *Fuhasasok*, *Fuhrleute* spielen mit zitiertem Wortmaterial, fremden Sprachstücken. Im Sammelband *Bevezetés a irodalomba*, *Einführung in die schöne Literatur*, führt Esterházy auf sechs Seiten die Namen all jener Autoren auch an, die von ihm zitiert wurden. Für all jene, die ihm das auch glauben wollen. Die Liste enthält nahezu 1500 Autoren, Theoretiker und Wissenschaftler. So könnte man seine Arbeit, um wieder ins Bild des Angelnden einzutreten, ein Abfischen großen Stils nennen; das Bild großer Schleppnetze drängt sich auf; der Autor schon am Kai wartend, um den Inhalt der Netze zu untersuchen und auszuwerten. Dabei jedoch wird übersehen, daß Esterházy danach seinen Fang ja doch immer wieder ins Wasser kippt, und zwar, nachdem er die Fische, also Zitat/lieferanten, wenn auch nicht direkt, aufruft und damit ein Verweissystem gründet, das durch die Auswahl offenbar wird. Der oft gehörte Vorwurf des Plagiats, den solche Textverfahren, nun schon zurückhaltender, nach sich ziehen, kann auf Esterházy nicht zutreffen, da das Wesen des Plagiats üblicherweise das Verschweigen der Vorlage ist.

Abgesehen davon scheinen dadurch die Zitate trotzdem nicht auf dem Trockenen zu sitzen, sondern auf einer anderen Ebene ein Netz entstehen zu lassen, das sich dem Fischer, dem Autor, mehr und mehr entzieht. Diese Texte werden sogar, und damit schließe ich alle ähnlich verfahrenen Texte vorerst großzügig ein, stärker als andere vom Rezipienten und weniger vom Autor oder dem Spezialisten abhängig, da die Bedeutung nicht mehr im vorliegenden Textteil sein Sinnzentrum hat, und somit theoretisch hermeneutisch faßbar wäre, sondern im Netz, das mit jedem Rezeptionsakt weitergewoben wird, und zu dessen Knotenpunkt jeweils der wird, der den Faden aufnimmt.

Verglichen mit Esterházy, der sich durch seinen Einbezug von „Fremdtexten“, den man herkömmlich als respektlos bezeichnen würde, auszeichnet und der in der Textpraxis doch eher dem schnell Auffindbaren, dem schnell einsetzbaren Sprachmaterial traut, ist Peter Waterhouse der nahezu Heidegger'sche Antipode, indem er in der Methode der Verwendung anderer Texte diesen selbst sprachlich beizukommen sucht, annähert, wieder entfernt, um die Risse oder Sprünge zwischen seinen und dem zitierten sprachlichen Material aufzufinden.

Es läßt sich unterscheidend feststellen, daß Esterházy's Zitatenspender, zumindest die, die er angibt, hauptsächlich als der unmittelbaren Moderne der europäischen Literatur und Wissenschaften zuzuschlagen sind, während Waterhouse gleichberechtigt daneben auch Diderot, Goethe und Stiftersche Versatzstücke in seine Texte aufnimmt. Wie dies bei Waterhouse speziell aussieht, soll nachfolgend erläutert werden. Da allgemein die Verwendung von Zitaten einerseits eine Annäherung an die Fundstücke und, paradoxerweise andererseits aber auch eine größere Distanzierung von ihnen andeutet, werden alle diese

Stellen zwischen Eigen- und Fremdtext zu solchen, die entweder Verbindungs-, oder Bruchstelle sein können. Zitieren heißt damit auch Distanz schaffend auf den Eigenwert des Zitierens zu beharren. Die Verankerungen, aus denen die Zitate stammen, werden dabei gelöst, insbesondere durch das indirekte Zitieren und die Bruchstücke damit aber auch entautorisiert. Selbstzitate in den Texten Esterházy sind dann die weitere nur logische Konsequenz einer sich im Zitieren distanzierenden Schreibweise.

Peter Waterhouse hingegen zitiert in diesem Sinne nicht. Im Schreiben von Waterhouse ist das Zitat, oder wenn man so will, das Herbeizitierte, kurz gesagt, als Bruch weniger markiert, dabei aber mehr kommentiert. In der Praxis sieht das so aus, daß das Zitat in seinem Auftreten nicht aus dem Textzusammenhang gerissen wird, sondern behutsam in den eigenen Text eingesetzt ist. Der Text als Fremdtext wird richtiggehend eingemeindet. Die Annäherung an andere Texte wird bei ihm zu einer nahezu intimen Handlung.

So intim, daß in *Sprache Tod Nacht Außen* Gedichte im Original, die in den Text organisch eingefügt sind, denen die Übersetzung, die von Waterhouse nämlich selbst, folgt, hier könnte man tatsächlich von einem Verwobensein sprechen, vom Waterhouse-Text umstrickt oder umflossen werden. Die Fremdtex-te sind bei ihm Gesprächspartner, anders als bei Esterházy, wo sie vom Rezipienten erst zum Sprechen gebracht werden müssen. Zitate sind bei Waterhouse als Autorität in Verwendung, womit auch das Verhältnis zwischen dem Autor und dem zitierten Text als ein eindeutig hierarchisches erkennbar wird. Anders bei Esterházy, wo eine egalitäre Herangehensweise im Verfügen über andere Texte, festgestellt werden kann.

Eine weitere Form der Annäherung an Texte im Schreiben von Waterhouse, in der er sich in rezeptionsästhetischer Hinsicht zwar wieder weniger, in der Benutzung intertextueller Mittel aber noch schärfer von Esterházy unterscheidet, ist der Text *Verloren ohne Rettung*, in dem das erste Kapitel Auszüge des Textes *Rameaus Neffe* von Denis Diderot nicht zitiert und auch nicht in den eigenen Text hereinnimmt, sondern dort deutlich erkennbar durch 2 Sprecher und einer namensgleichen Figur flächig paraphrasiert wird. Das dort in einem Dialog abgehandelte Thema zwischen Rameau und dem Philosophen, in dem es um den Menschen im Konflikt zwischen Genie und Mittelmaß geht, wird durch diese Großform des Zitierens mit dem Mittel der Paraphrase zu einem neuen Text, einer auch, dessen Methode von Rezipienten, denen die Vorlage unbekannt ist, unerkannt bleiben könnte.

Die Arbeitsweisen der beiden unterschiedlich arbeitenden Autoren bilden in ihrer Praxis sogar bis in die verschiedenen Abgrenzungsfefechte die Theoriebildung in der Intertextualitätsdebatte gleichsam nach. Die hermeneutisch-textdeskriptive Richtung,

vertreten durch Karl-Heinz Stierle, Gerard Genette und andere, deren Interessen sich auf bewußt intendierte und markierte Verweise richten, wie bei Waterhouse deutlich geworden, steht gegen die Position von Julia Kristeva und Jacques Derrida, die der Dissonanz durch die explizit und gleichermaßen implizit fortwährend hergestellten Verbindungen, wie bei Esterházy, ihr Hauptaugenmerk schenken und dabei in der Aufhebung der Unterscheidung zwischen Autor und Leser ein literatur- und kulturkritisches Ziel verfolgen.

Wollte man weitergehend im Vergleich der beiden Autoren aufgrund der Mittel intertextuellen Arbeitens die Frage nach der Textgeschwindigkeit, die eine legitime sein dürfte, unterlegen, so müßte man wohl in ein neues Bild eintreten, in dem der Text als Lok, Esterházy als deren Heizer und Waterhouse wohl als deren Bremser ihren Platz fänden. Aber: „MINDEZT MAJD MEGÍROM MÉG PONTOSABBAN IS“.⁵

⁵ „Später werde ich über das alles Genaueres schreiben“.

EDIT KOVÁCS

Das Kalk-Werk und die Studie. Zu Thomas Bernhards Roman

Als ich angefangen hatte, mich in Gedanken mit dem Referat für die sogenannte Nachwuchskonferenz zu beschäftigen, hatte ich die ersten paar Einfälle und Gedankengänge zu Thomas Bernhards „Das Kalkwerk“ auf irgendwelche Zettel und in verschiedene Hefte notiert. Dieser Vorgang hatte sich wochenlang und auf eine immer intensivere Weise fortgesetzt, so daß ich mich bald vor einem Haufen überall verstreuter und auch noch in verschiedene Richtungen weisender Notizen wiederfand, die sich immer weniger zu einem sogenannten Ganzen zusammenfügen ließen. Was ich im Kopf geknüpft hatte, hatte ich wieder aufgelöst, wieder anders verknüpft und wieder aufgelöst.

In diesem Roman strickt die an den Rollstuhl gefesselte Ehefrau des angeblichen Philosophen und Naturwissenschaftlers, des von seiner geplanten Studie besessenen Konrad, jahrelang an dem gleichen Paar Fäustlinge für ihn. Jedes Mal, wenn einer der Fäustlinge fertig, „und das heißt tatsächlich auch zur Gänze zusammengenäht gewesen“¹ wäre, trennt sie ihn wieder unter dem Vorwand auf, daß ihr die Farbe nicht mehr gefalle, „sie stricke und stricke und trennt auf und strickt wieder und trennt wieder auf, sie strickt ein Paar dunkelgrüne, sie strickt ein Paar hellgrüne, sie strickt ein Paar weiße, ein Paar schwarze strickt sie und trennt sie wieder auf, so Konrad zu Fro. An die Hunderte Male müsse er ein und denselben Fäustling probieren, soll Konrad zu Fro gesagt haben, dieses fürchterliche IndenFäustlingschlüpfen, soll er gesagt haben, wenn an dem halbfertigen Fäustling die Stricknadeln baumeln“ (141). Stricken und auftrennen gehören offensichtlich zu den Reizwörtern Konrads, die seitenlang und an mehreren Textstellen manisch wiederholt werden; das Bild von seiner Fäustlinge strickenden Frau taucht schließlich in seinen Alpträumen auf. Wer Bernhards Prosastücke kennt, müßte hier einwenden, daß alleine die häufige Wiederholung eines bestimmten Wortes dieses bei weitem nicht vor anderen Wörtern auszeichnet, denn die iterative Struktur sei geradezu das typischste Merkmal der Texte dieses Autors, wobei in den aufeinanderfolgenden Textpassagen jeweils ein anderes Wort als Auslöser einer neuen Irritation und damit einer neuen endlos scheinenden Wiederholung

¹ Thomas Bernhard, *Das Kalkwerk*, Frankfurt a.M. 1970, S. 140. Die im weiteren in Klammern stehenden Zahlen verweisen auf die Seitenzahlen dieser Ausgabe.

dient. Im *Kalkwerk* sind solche thematischen Knotenpunkte, deren Aneinanderreihung keinem Kausalfaden folgt, z.B. die Gewaltverbrechen in der Umgebung, die Haffnersymphonie, das Essen im Gasthaus, Kropotkin oder Francis Bacon, das Hin- und Hergehen im Zimmer, frühere Reisen des Ehepaares, das Ringen um die Studie, die Umkleidegewohnheiten der Frau etc., um die herum dann bestimmte Ausdrücke aufgegriffen und wiederholt werden. Was würde also gerade die zitierte Textstelle auszeichnen? Ich meine, die Art und Weise des beschriebenen Verfahrens selbst, das gerade im Zusammenstricken der gleichwertigen Knotenpunkte und der Wiederauflösung der einmal hergestellten Zusammenhänge bestehen könnte. Anders formuliert: Diese Textstelle zeichnet vor anderen aus, daß sie nichts vor anderen Textstellen auszeichnet.

Das Rhythmische des Strickens. Konrad begleitet das Nichtschreiben der Studie über *Das Gehör* mit verschiedenen rhythmischen Tätigkeiten: Er dilettiert, wie er sagt, am Klavier bei eingeschaltetem Metronom; er geht in seinem Arbeitszimmer tagelang auf und ab und experimentiert am Gehör seiner Frau mit rhythmisch vorgesprochenen Sätzen. All diese Tätigkeiten zeichnen sich dadurch aus, daß in ihnen ein semantisch Festlegbares getilgt wird: Am Klavier wird nur improvisiert (7); die Experimentalsätze (93) werden entweder auf einen bestimmten erzielten Klang hin kreierte, wie der I-Satz „Im Innviertel habe ich nichts“ (73) oder sie sind syntaktisch hochkomplizierte aber inhaltlich unentschlüsselbare Umkreisungen eines Wortes (wie „Die Zusammenhänge, die, wie du weißt, mit dem Zusammenhang nichts zu tun haben, aber die doch auf das empfindlichste mit den Zusammenhängen des Zusammenhangs, der mit dem Zusammenhang nichts zu tun habe, zusammenhängen“ 93). Sie alle täuschen eine Tat vor, versuchen von der Abwesenheit der eigentlichen Tat abzulenken, die das Niederschreiben der Studie bedeuten würde und schieben diese immer weiter auf. Wie es im der Erzählung vorangestellten, mottoartigen Satz heißt: „Anstatt daß ich aber während des Aufundabgehens an die Studie denke, soll er [nämlich Konrad] zu Wieser gesagt haben, zähle ich die Schritte und werde dadurch halb verrückt“ (5). Der Takt², also das abgemessene Zeitmaß einer rhythmischen Bewegung wird zur Taktik, die Studie nicht niederschreiben zu müssen. Die Kunst der Anordnung und Aufstellung scheint die

² Bernhard sagt in einem Interview über sich selbst: „Ich schlag' ja immer, wenn ich oben spreche, unten mit der Fußspitze den Takt.“, in: *Thomas Bernhard - Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, Wien 1991, S. 197. Und: „Um darauf zurückzukommen, wie ich meine Bücher schreibe: ich würde sagen, es ist eine Frage des Rythmus und hat mit Musik viel zu tun. Ja, was ich schreibe, kann man nur verstehen, wenn man sich klarmacht, daß zuallererst die musikalische Komponente zählt und erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle.“, in: Sepp Dreissinger (Hg.), *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, Weitra 1992, S. 106.

Oberhand gewonnen zu haben über das Zu-Ord nende.

Das *Hirngespinnst*, wie die Konrad das ausstehende Lebenswerk ihres Mannes immer nennt (146), wird also im Kopf weitergesponnen, weil der richtige Augenblick zum Abbrechen dieser Tätigkeit sich nicht ankündigen will. Im Roman sagt Konrad: „[...] man kann eine Geistesarbeit, die man zu Papier bringen will, nicht lange genug hinauszögern, gleich darauf: freilich könne man durch Verzögerung eine solche Geistesarbeit wie die Studie auch ruinieren, aber in fast allen Fällen gewinne eine solche Geistesarbeit durch die sogenannte bewußte oder unbewußte Verzögerungstaktik“ (155). Was sind aber die Gründe dieses permanenten Aufschubs der Realisierung?

Der eine Grund könnte darin bestehen, daß der Anhäufung des Materials kein Ende gesetzt werden kann, denn Konrad will mit seinem philosophisch-naturwissenschaftlichen Werk eine Totalität erreichen, er will *das* vollständige Werk über *Das Gehör* schreiben. „Mir geht es um eine durch und durch aufschlußreiche Schrift, soll Konrad zu Fro gesagt haben, mit dieser Schrift sei ein Endpunkt zu setzen“ (61). Der Grad an Kompliziertheit läßt sich immer noch weiter steigern, die Verknüpfungen lassen sich immer anders herstellen. Hier ist der Vergleich mit Bernhards Stil unausweichlich: Konrads Unvermögen, einen Punkt zu setzen, einen (hier wissenschaftlichen) Forschungsprozeß abzuschließen, findet seine Entsprechung in Bernhards Erzählweise, indem die Erzählung als Ursachenforschung ihr Scheitern eingesteht. *Das Kalkwerk* als narrativer Text ist auch nichts Anderes als eine in regulierter Regellosigkeit zusammengefügte Menge an Informationen, die von verschiedenen Informanten, also Erzählern unterschiedlichen Grades, nämlich von Fro, Wieser und dem nicht benannten Haupterzähler, der sich auch noch auf Erzählungen des Publikums vier verschiedener Gasthäuser stützt, zusammengetragen werden. Die Aussagen ergänzen sich gegenseitig (aber nicht in dem Sinne, daß aus ihrer Gesamtheit etwas Ganzes sich zusammenfügen ließe) oder sie widersprechen sich, wobei das Widersprüchliche nicht aufgehoben wird, sondern bestehen bleibt. Zum Schluß wird der Leser nicht einmal über die Umstände der Tat, also des Mordes an Konrads Frau, geschweige denn über Konrads Motive wirklich aufgeklärt. Was präsentiert wird, ist ein Netz von Vermutungen, Möglichkeiten und Gerüchten. Der Text suggeriert auch, daß dieser Forschungsprozeß nie abzuschließen wäre, weil der Erzähler nie in der Lage sein kann, von sich zu behaupten, er verfügte über *alle* den Fall betreffenden Informationen. Richtiger scheint mir allerdings die vorhin gemachte Aussage, Konrads Grundproblem fände seine Entsprechung in Bernhards Erzählweise, umzukehren und zu sagen, daß die Narration in beinahe allen Prosatexten Bernhards als permanente *Annäherung* an ein Geschehnis, eine Person oder ein Problem funktioniert und

das heißt, daß Konrads Scheitern eine kristallisierte Form des fortwährenden erzählerischen Scheiterns bei Bernhard darstellt.³

Den Hauptunterschied macht natürlich aus, daß während wir Bernhards Erzählung *Das Kalkwerk* sehr wohl zu lesen bekommen, Konrads Werk niemals zustandekommt, weil er „indem er sie, seine Frau, umbrachte, im selben Augenblick auch die Studie umbrachte“ (168). Bernhard setzt sich also fortwährend dem Scheitern aus, was im *Kalkwerk* nicht nur die Unabschließbarkeit des Sammelprozesses, sondern auch die Verschriftlichung selbst mit sich bringt. „Die Wörter ruinieren, was man denkt, das Papier macht lächerlich, was man denkt“ (115), meint Konrad und rechnet im voraus damit, daß „die Studie [...] niedergeschrieben [ist] und dadurch wertlos, wie sie, weil sie nicht niedergeschrieben ist, wertlos ist“ (191). Dieser Satz, der auf den ersten Blick ein Paradoxon zu enthalten scheint, läßt sich doch leicht auflösen, wenn man sich bewußt macht, daß das zweimal vorkommende Wort „wertlos“ jeweils verschiedene Referenzmöglichkeiten andeutet. Die Studie ist wertlos, weil sie nicht niedergeschrieben, das heißt ihre Existenz nicht bewiesen, sie selber nicht zugänglich, nicht rezipierbar also nicht lesbar ist, das heißt, nicht den Gegenstand eines wissenschaftlichen Diskurses bilden kann. Das ist die Tragödie und gleichzeitig die Komödie Konrads, daß ihm niemand das Vorhandensein des Werkes in seinem Kopf glaubt, er ist eine tragische und lächerliche Figur zugleich, tragisch, weil ihm der Befehl der Niederschrift den Verstand und das Leben seiner Frau kostet und lächerlich, weil seinem unaufhörlichen Gerede über die Großartigkeit der Studie niemand glauben schenken kann, weil er zeitlebens, wie es heißt, ein „Verrückter“, ein „Narr“, ein „hochintelligenter Geisteskranker“ (167, 191) bleibt.

Wertlos wäre allerdings auch die niedergeschriebene Studie, weil ihr die Gegenwart eines wahrnehmbaren, faßbaren Sinns gerade durch die Verschriftlichung verweigert würde, weil sie sich nicht abschließen (abschließen im doppelten Sinne) könnte, sondern sich öffnen müßte. In Konrads Kopf ist das Werk dem Lesen nicht ausgesetzt und niedergeschrieben ist die Studie nicht lesbar. Was Konrads Unternehmung von vorne an aussichtslos macht, ist, daß er am „totalen Geistesprodukt“ (62), worunter er eine Art Synthese von Wissenschaft und Philosophie versteht, festhält (er will das Werk „einfach aus dem Kopf aufs Papier kippen“) und sich gleichzeitig dessen bewußt ist, daß etwas Niedergeschriebenes ihrer Totalität

³ Bernhards Handhabung der Figur, bei aller Unterschiedlichkeit der theoretischen Voraussetzungen, erinnert mich an Konrad Bayers *der kopf des vitus bering*, in dessen Vorwort es heißt, daß die Hauptfigur „nur als standort zu werten [ist], von dem aus beziehungen hergestellt werden, wie der fischer ein netz wirft, in der

beraubt wird. Um das vorhin schon angefangene Zitat weiterzuführen, „Mir geht es um eine durch und durch aufschlußreiche Schrift, [...] mit dieser Schrift sei ein Endpunkt zu setzen“, und so die Fortsetzung, „ein Endpunkt, der natürlich in dem Augenblick, in welchem er gesetzt ist, kein Endpunkt mehr sein kann und so fort. [...] ein Endpunkt ist der Ausgangspunkt für einen weiteren Endpunkt und so fort. [...] Und die sogenannte Annäherung in der Sache führe zu nichts. Man könne sich aber nicht mitteilen außer durch das totale Geistesprodukt“ (61f.). Und so fort. Die akzeptierte Erfahrung der permanenten Annäherung macht Bernhards Erzählung möglich und die Inakzeptanz derselben durch Konrad, sein immerwährender Aufschub der Niederschrift läßt sie, nämlich die Erzählung von Bernhard, dauern. „Jetzt, soll er [Konrad] gesagt haben, da er die Studie noch im Kopf habe, sei sie noch immer im Range der Wissenschaft, erst mit der Niederschrift wird sie zum Kunstwerk“ (65)⁴.

Das stillgelegte Kalkwerk im abgelegenen Dorf Sicking, in das das Ehepaar nach jahrzehntelangem Herumreisen einzieht, wird als idealer, weil unnahbarer und von der Umwelt vollkommen abgeschlossener Ort, zum Schreiben bestimmt. Anstatt daß es aber das Zustandekommen des schriftlichen Werkes förderte, wird es selbst zum Gegenstand des Schaffens und will selbst als Werk verwirklicht werden. Konrad arbeitet, ohne daß es ihm bewußt wird, am Kalk-Werk und bringt es zur Vollendung, während die Studie auf der Strecke bleibt.

Zum Kalk-Werk führt, im Gegensatz zur Studie, nicht der Weg des Sammeln und der Vernetzung des Gesammelten als Schrift, sondern die konsequente Vereinfachung: Es wird vervollständigt durch *Abbau*, es ist ein stillgelegtes Kalk-Werk („Man spreche zwar immer noch vom Kalkwerk, wenn man vom Kalkwerk spreche, aber richtiger wäre doch, man spräche von einem stillgelegten Kalkwerk, wenn man vom Kalkwerk spreche.“ 39), das nicht spricht, sondern *ist*. Der erste Schritt zur Vervollkommnung besteht darin, daß Konrad sein Werk entschriftlicht: „Die Schnörkel, die, bevor er das Kalkwerk gekauft habe, da und dort am ganzen Kalkwerk gewesen wären, Kennzeichen zweier geschmackloser Jahrhunderte, habe er, so Konrad zu Wieser, entfernen lassen, alle Schnörkel sofort, zu einem Großteil habe

hoffnung, etwas zu fangen“. Konrad Bayer, *Sämtliche Werke*. Wien 1985, Bd. 2., S. 168.

⁴ Daß die Vertextung auch nicht-literarischen Reden einen quasi literarischen Anspruch verleiht, weil sie diese „auf eine nie ganz kontrollierbare Weise sowohl von ihren Bedeutungen wie von dem Mitteilungskontext und den Intentionen des Autors enkoppelt“ und ihre kritisch-interpretierende Lektüre notwendig macht (s. Manfred Frank, „Was heißt 'einen Text verstehen'?“, in: K.Bonn/E. Kiséry (Hg.), *Texte der deutschsprachigen Literaturwissenschaft*, Debrecen 1996, S. 197.) ist die wissenschaftliche Formulierung einer Erfahrung, die in Form fiktionaler Rede auch in *Das Kalkwerk* angedeutet wird. *Literaturwissenschaft*, Debrecen 1996, S. 197.)

er diese Schnörkel mit seinen eigenen Händen aus den Wänden heraus und von den Wänden heruntergerissen, herausgebrochen und herausgeschlagen und herausgerissen und heruntergeschlagen und heruntergebrochen und heruntergerissen und er habe all diese heraus- und heruntergerissenen Schnörkel durch keine neuen Schnörkel ersetzt. Das Kalkwerk sei vollkommen frei von Zierat, habe Konrad zu Fro gesagt“ (18 f.). Die Wut, mit der er ans Werk geht, ist das Zeichen seiner Angst vor Öffnung und Bezügen (Bezügen z.B. zu den beiden „geschmacklosen Jahrhunderten“) und daß er selbst Hand anlegt und zweifelsohne eine Tat vollbringt, steht im Gegensatz zur nur imaginierten Tat der Niederschrift. Die Verknüpfung des Kalkwerks mit der Vorstellung einer nicht zu verzögernden Tat wird auch dadurch unterstrichen, daß Konrad unmittelbar vor dem Mord erfährt, daß infolge der großen Verschuldungen die Zwangsversteigerung des Kalkwerks *unaufschiebbar* geworden sei. „Das Wort *unaufschiebbar* soll Konrad nicht mehr aus seinem Kopf gebracht haben, tagelang nicht, wochenlang nicht, bis zur sogenannten Bluttat nicht“ (181)

Als nächster Schritt auf dem Weg zum Kalk-Werk verkauft Konrad nacheinander alles Bewegliche im Haus, alle Möbelstücke, Einrichtungsgegenstände und Bilder, schließlich ist, wie er sagt „in den Zimmern nichts, an den Wänden nichts“ (43) und er träumt, alle Zimmer, auch das von seiner Frau schwarz ausgemalt und zum Schluß auch seine Frau im Rollstuhl schwarz bemalt zu haben. Dieser Traum deutet schon den Mord an der Ehefrau an, mit dem endgültig alles Lebendige im Kalkwerk ausgelöscht wird. Ihr Tod ist der Endpunkt der Vervollständigung durch Abbau, das Zeichen für die Verwirklichung des Werkes.

Das nicht gelungene, weil schriftliche Werk, die Studie also, die ihre Analogie im Stricken der Wollfäustlinge findet und das unbemerkt gelungene, weil nicht schriftliche Kalkwerk als der selbstgebaute „festverschlossene, festverriegelte und festvergitterte“ (19) Kerker sind so beschaffen, als wollten sie die zwei Hauptkomponenten in der Bedeutung des Wortes „Werk“ in Erinnerung rufen, nämlich einerseits das Geflochten-, Gesponnen- und Gewirkt-Sein, andererseits das Flechtwerk als Hürde, Absperrung, Einschließung und Wand.

MARKUS KNÖFLER:

Netz - Haut - Ablösung

0. Statt Einleitungen. Bruch¹

Vorliegende/folgende Redeübung/Schreibübung möchte ein Patchwork sein. Keinen Anspruch auf Vollständigkeit wagt sie zu erheben. Sie, die Redeübung, ist aus verschiedenen Materialien, Daten und Geschwindigkeiten gemacht.

Die Angewohnheit, Statt-Einleitungen nachzureichen, also Anleitungen, Legitimationen, Verfahren, Rezepte und Therapien, die prozeßhaften Charakter haben, die mutieren und den Weinberg des Textes bebauen, vorweg dem Textkörper/Redeübungskörper aufzusetzen, diese Angewohnheit ist eine strategische Täuschung. Eine Sehnsucht nach Konsistenz, der Traum von der Organizität des Textes/der Welt. Dies soll keine Einleitung sein.

Ich ging mit Tatendrang und kindlicher Strebsamkeit an alles heran. Leitplanken des vorhergehenden/nachfolgenden waren/sind die ausufernden Assoziationen beim seligen Denken an das Thema dieser unserer Zusammenkunft, das immer bei Fußball und bei Frauen sich in der Einbahnstraße verliert. Netzstrümpfe, Tore, Tätigkeiten, die mit beidem verbunden sein könnten, waren das erste, Präfixverben wie einnetzen, die Haut versenken, ohne Ball und ohne Netz gibts kan Sonntag und ka Hetz, das zweite.

Im Hin- und Herblicken der vielgestaltigen Texte hatte der Text/Blick seine Aufmerksamkeit auf die Verselbständigung des Nichternstnehmens der Sache gerichtet.

Die WM und ihre vielgestaltigen, kräftigst unterstützten, nicht nur sprachlichen Machismen ließen einige Versuche, zum Mikroskop zu greifen, scheitern, wiewohl da blieb: einnetzen usw.: das Tor ist eine Frau, also rein mit der Haut (die kürzlich erfahrene Tatsache, daß der runde Gott auch in der ungarischen Sprache mit Haut verniedlicht wird, macht manches adaptabel, denn so paßt der Kalauer auch umgekehrt und hier in Südungarn): doch Netz paßt nicht nur hier zur Haut, also ist Netzhaut das Kompositum, das sich ergibt, weiters Ablösung die Tätigkeit, die man sich selbst wünscht und vorschreibt.

Mit glänzenden Augen machten sich *ein* Text und ich auf den Weg der Kontextualisierung; vergeblich. Bremslicht war die Literatur/Literaturwissenschaft, i.e. die

¹ Zitiert wird nach: Ingeborg Bachmann, *Ihr glücklichen Augen*, in: I.B., *Simultan. Neue Erzählungen*, München 1986, S. 62-76. (Seitenangaben erfolgen in Klammern im Text)

projizierte Verkleinerung einer sogenannten Wirklichkeit im Netzwerk eines Zellensystems auf einer von vielen Häuten, die Resultate und eventuell analoge Bezugspunkte in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen*² (zuzügliche Lieferanten könnten sein: Bering und seine Kitahararankheit, der blinde Geronimo, der todgeweihte Okularist Maletta sowie Augenarzt Coppelius) wurden die Leitplanken.

So hofft man, daß vorliegende Redeübung/Schreibübung vielleicht doch nicht nur ein traumatisiertes Gewebe ist, wiewohl sie ein Patchwork bleibt. Vielmehr ist sie nicht mehr als Effekt und Instrument eines hochsommerlichen Symposiums zur Zeit der WM und so gesehen nur ein verhaltener Hieb auf andere Texte/Gewebe.

I. Das Gute im Auge behalten – Ihr glücklichen Augen

Zum Teil mehr als vollgestopft mit Phraseologismen des Sehens und der Augen (so z.B.) Anastasia [...] hat viel Scharfblick“ (S. 71); „auf den ersten Blick hat sie sich in ihn verliebt“ (S. 63); „in der Woche, in der Miranda den Überblick verliert“ (S. 72); „Sie übt [...] die ersten Schritte blind vor Schreck“ (S. 71)) ist Ingeborg Bachmanns Mittelerzählung des Simultanzyklus neben anderem eine Präsentation von mindestens zwei Sichtweisen, vereinfacht *des Sehens* sowie *des Gesehenwerdens*, deren Schnittpunkte zum Teil in den Kurzpassagen eines zumindest etwas mehr wissenden Erzählers, zum Teil in den erzählten Hörpassagen, zum Teil in den Spiegelblicken liegen.

Wie vieles in der Sekundärliteratur zu Bachmann verfehlt auch diesbezüglich das meiste sein Ziel. Wenn etwa Bortenschlager in dem Beitrag *Bebauung des Eigenen* den Frauen in Simultan Unfähigkeit zuerkennt, die Stimme zu erheben³, so zielt das bei Miranda direkt ins Leere, da gerade Sprechen sowie Hör- und Tastsinn Überschneidungen mit dem anderen System erst gewährleisten. *Bebauung des Eigenen* ortet weiters Kommunikationslosigkeit, die teilweise oder zur Gänze dort auftritt, wo die Simultanfrauen sprechen oder zu sprechen versuchen.⁴ Dies scheint mir gänzlich verfehlt, da es in *Ihr glücklichen Augen* gerade nur in den bildlosen Passagen zu gleichwertiger, ahierarchischer Kommunikation kommen kann. Das meiste der Literatur verstellt den Blick wie oft auf Lustiges. Gerade der Simultanzyklus

² Vgl. Sigrid Bortenschlager, „Bebauung des Eigenen. Zur Darstellung geschichtlicher Erfahrung im Erzählzyklus „Simultan“ von Ingeborg Bachmann“, in: *MAL* 12 (1979), S. 226-250., hier S. 231.

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. Ellen Summerfield, „Verzicht auf den Mann. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählungen „Simultan““, in: Wolfgang Paulsen (Hg.), *Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur*,

reizte augenscheinlich zu ewigen blütentreibenden feministischen Hohlhippen, wo die Schulfunksendung bereits im Titel erkennbar wird, etwa Ellen Summerfields Aufsatz *Verzicht auf den Mann*⁵ oder Ingeborg Drewitz' *Sie nehmen die Welt nicht an. 5 Frauenschicksale bei Ingeborg Bachmann*⁶, sodaß man sich auf Texte wie Eckard Henscheids *Leere trübe Frauengeschichten*⁷ freuen muß.

Die Hauptperson Miranda sieht und wird gesehen. Auf mindestens vier Netzhäuten brennen sich Bildchen ein, die die Wahrnehmungsmuster von mindestens zwei Seiten vorstellen wollen. Auch hier scheint *Bebauung des Eigenen* zu kurz zu greifen, wenn die Erzählung quasi in Wirklichkeitsflucht in dem Sinn umbenannt wird, als man konstatiert, daß Miranda einfach nicht sieht, was sie nicht erträgt.⁸ Zu kurz deshalb, weil die Netzhautoperationen *außerhalb* Mirandas zum Erkennen notwendige umfassende Wahrnehmungen organisieren und ein Ausschaltungsverfahren Josefs etwa hier unberücksichtigt bliebe.

In der Folge möchte ich diesbezüglich von zwei Welten sprechen, Two Minds⁹, Welten deshalb, weil Bachmann selbst, z.T. nicht durchgehalten, einen diesbezüglichen Initiierungspunkt gesetzt hat.

Bebauung des Eigenen stellt ein Nebeneinander von Perspektiven fest, schlau, die einander gegenseitig ausschließen, weniger schlau, da wie gesagt die Perspektiven des anderen Netzhautpaares ähnliche Operationen durchführen.¹⁰ Der Erzählerperspektive konzediert *Bebauung des Eigenen* ein Zusammenhalten aller Fäden¹¹, was im Kontext der Netzhautablösung ganz unschlau erscheint, da gerade in dieser Erzählung eine sogenannte „subjektive Perspektive der Protagonistin“¹² der arrangierenden eines Erzählers eben nicht gegenübersteht.

So führt der Blick, der hassende Blick der in der Straßenbahn sie umgebenden zu Ende der Szene des Absatzes zur Evaluierung der Wahrnehmerin, der u.a. „gute Beine“ (S. 66), in diesem Fall vom Schaffner, zuerkannt werden:

Bern/München 1979 (Amsterdamer Kolloquium zur deutschen Literatur 10), S. 211-216.

⁵ Vgl. Ingeborg Drewitz, „Sie nehmen die Welt nicht an. 5 Frauenschicksale bei Ingeborg Bachmann“, in: *Der Tagesspiegel Berlin* 1.10.1972, S. 57.

⁶ Eckard Henscheid, „Leere trübe Frauengeschichten. Neue Erzählungen von Ingeborg Bachmann: „Simultan““, in: *Frankfurter Rundschau* 1.11.1972.

⁷ Vgl. Bortenschlager, *Bebauung*, S. 236.

⁸ Vgl. Michael Joyce, *Of Two Minds. Hypertext Pedagogy and Poetics*, Michigan 1995.

⁹ Vgl. Bortenschlager, *Bebauung*, S. 236.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Friedrich Kittler, „Fiktion und Simulation“, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. v. Karlheinz Barck u.a., Leipzig 1990, S. 196-213.

[...] fällt ihm auf, daß jemand das Wechselgeld nicht genommen hat, wahrscheinlich die Frau, die an der Börse oder am Schottenring ausgestiegen ist. Fesche Person. Gute Beine. Er streicht das Geld ein. (S. 66)

Dies ist etwas, was im Text dann gerade Miranda wieder aus der Erinnerung, Erinnerung in diesem Two-Mind-System als Beginn einer Welt der Dissimulationen, einer Miranda diesseitigen Welt, graben kann, die Wiederholung eines Außenmerkmals, das die Wahrnehmungsgrenzen determiniert, andererseits aber auch insofern verschleiert, als die ästhetische Evaluierung die gleiche ist:

Für Miranda haben andere Frauen keine Defekte, es sind Wesen, die weder Haare auf der Oberlippe noch auf den Beinen haben, die immer frisiert sind, ohne Poren und Unebenheiten. (S. 68)

In Nebensatzfetzen sind es diese Oppositionen, die über eine Dichotomie von *sehen-gesehenwerden* die Geschichte strukturieren, wiewohl die textliche Ablösung der Netzhautvorgänge die gleiche bleibt. Miranda sieht keine Frauen, die nicht frisiert sind, wohingegen sie selbst „wochenlang keinen Friseur gesehen hat.“ (S. 72)

Der Grenzgang, selbst der Erzähler nennt Miranda einmal Grenzgängerin (Vgl. S. 72), erfolgt hier, an der Trennlinie von bright and dark side of the moon, des Sehens, i.e. der Bildfolgen auf der Netzhaut Mirandas, und des Gesehenwerdens, i.e. der Bildfolgen, die Miranda auf Netzhäuten, logischerweise auf den Netzhäuten anderer zeigen. Gesehenwerden bezeichnet folglich das Bild Mirandas, Sehen das Bild der anderen.

Sehen erfolgt demnach nur „auf der ihr zugewandten Seite“ (S. 67), nach zwei Metern findet der Bereich sein Ende, der Weltraum wird undurchdringlich, der Homotopos des Gesehenwerdens beginnt:

Im Musikverein ist ihr Gesicht das entspannteste, eine Oase des Friedens, in einem Saal, in dem sie von gut zwanzig gestikulierenden Personen gesehen wird und selber niemand sieht [...] sie hat es erlernt, die Nervosität in Räumen aufzugeben, in denen Menschen einander [...] beäugen. (S. 67)

Zur Korrektur wird noch etwas zu sagen sein. Da aber bei den anderen Frauen, beim Akt des Sehens, Defekte angesprochen wurden, d.h. korrigierbares, Miranda selbst aber als unkorrigierbar erzählt wird, lassen sich die Defekte in dieser Welt, d.h. auf der ihr zugewandten Seite, nicht mehr fassen.

Daß das Aktivverbum 'sehen' innerhalb des Erzählrahmens als Synonym für 'Josefsehen'

gedeutet werden kann/muß, also die Gleichsetzung des Gesichtsfeldes mit dem untreuen Geliebten, ein heterosexueller Tunnelblick sozusagen vorherrscht, darauf will ich noch zurückkommen. Was die Projektionen auf Mirandas Netzhaut anlangt, ist die Reduktion auf das verkleinerte, verkehrte Bildnis Josefs allerdings wesentlich:

Sie schaut immer rechts oder links oder sonstwo an ihm vorbei, damit ihr Blick ins Leere geht [...] Und jeden Tag findet jetzt statt: Josef-weniger-sehen, weniger-von-Josef-sehen. (S. 72 f.)

Sehen in obiger Andeutung bildet wie gesagt den Focus der Erzählung. Mirandas Netzhaut determiniert den Verlauf. Gegen Ende hin scheinen sich konsequent die Welten für kurze Zeit oder immer eher zu decken. Eine stark personale Erzählsituation öffnet, bevor Miranda in die Glastür kracht, die Grenze. Miranda zittert, weil Stasi böse *aussieht*, sie hebt sich mit einem Ruck auf eine *bleiche* Stasi zu, *sieht* noch, daß Anastasia verstehend nickt, sieht, daß sie *Röte im Gesicht* hat und sie *sieht noch* die Flügeltür (Vgl. S. 75).

Wie erwähnt bildet Korrektur einen iterativen Halt. Miranda unternimmt Versuche des Korrigierens, beansprucht Schienen, Lupen, korrigiert somit die ihr zugewandte Seite (der Welt) und wird aber zeitgleich von der Mittler-/Erzählerfigur als unkorrigierbar rubriziert und die Wirklichkeit muß „sich vorübergehend Veränderungen von ihr gefallen lassen“ (S. 66). Erzählerisch geschieht hier eine Simplifizierung infolge wörtlicher 'Unbeholfenheit', da die eben zitierte Wirklichkeit im Sinne Friedrich Kittlers¹³, will man dichotomisch in two minds teilen, die der Affirmationen und Negationen ist, als solche aber obligatorisch zu kennzeichnen wäre und gerade in textkruzialen Sätzen wie eben diesem verwirrend werden kann. Welche Wirklichkeit muß sich welche Veränderungen gefallen lassen? Was verändert die unkorrigierbare Miranda?

Endlich kann man jetzt einmal zurückkehren zur Haut und zum Netz. Miranda lebt in der Erzählung in einer anderen Welt, die eben apostrophierten Korrekturen, Veränderungen, Wirklichkeiten garantieren diese Andersartigkeit, gehe ich von der Konstruktion, die von der Netzhaut durchgeführt wird, aus, eigentlich *sui generis*. Mirandas Veränderungs-/Korrekturvorgang wird mit *verkleinern* eröffnet: „Sie [...] verkleinert, sie dirigiert

¹³ In der Erstfassung des Textes fehlt diese genauere Korrekturbeschreibung, in der Zweit- und Drittfassung verwendete Bachmann 'verkleidet', was der Tätigkeit der Netzhaut zwar in ähnlicher Weise entspricht, aber doch nicht so ins Ziel trifft, einnetzt. Vgl. Ingeborg Bachmann, „Todesartenprojekt. Band 4. Der „Simultan“-Band und andere spätere Erzählungen“, hrsg. v. Monika Albrecht u.a., München/Zürich 1995, S. 209-274.

Baumschatten“ (S. 66).¹⁴ Die Korrekturen der Wirklichkeit, durchgeführt von der unkorrigierbaren Miranda, passieren auf der Netzhaut, wobei erzählstrukturell den Anfang und den Schluß – „Ihr glücklichen Augen“ (S. 62) und „Immer das Gute im Auge behalten“ (S. 76) - die verhangene Welt Mirandas beklammert.

II. Netzhaut

Im Gehirn ist es dunkel. Das Licht, das ins Auge fällt, bleibt in der Netzhaut stecken. Und niemand sitzt mehr dahinter, um sich das Bild der Welt auf der Retina anzusehen. Sehen ist ein Vorgang, der mit den [...] Möglichkeiten neuronaler Netzwerke erklärt werden muß. [...] Bevor das Licht aber da [im Gehirn M.K.] angekommen ist, gilt es zu verstehen, wie es umgewandelt wurde. Dies fängt mit einem Protein an.¹⁵

Netzhaut: Findet sich in den meisten Lexika zwischen Netzglas (es handelt sich um zwei Glasblasen, deren Fäden senkrecht zueinander laufen und die übereinander geschmolzen werden) und Netzkarte (alle wissen, was das ist).

Netzhaut ist die innere lichtempfindliche Schicht des Auges, wird auch Retina genannt, und enthält in ihrem den Augenhintergrund auskleidenden Teil die eigentlichen Sinneszellen (Stäbchen und Zapfen), die mit den Fasern des Sehnervs in Verbindung stehen.

Netzhautablösung: ist die Abhebung der Netzhaut des Auges von der Aderhaut und geht mit Sehstörungen einher. Der Kranke sieht einen Teil des Gesichtsfeldes wie durch einen Vorhang verdeckt. Behandlung: Lichtkoagulation (mit Laserstrahlen) oder Operation.

Netzhautentzündung: ist eine infektiöse, toxische oder allergische Entzündung der Netzhaut mit Flimmern vor den Augen, vor allem mit *Nebelsehen* und einer Herabsetzung des Sehvermögens.¹⁶

Dann fängt die Erwartung wieder an, wird immer heftiger, und in ihrer nebelhaften Welt, gibt es zuletzt, doch mit Verspätung, doch eine Art Sonnenaufgang, der Dunstvorhang zerreißt. (S. 65)

Verkleinerung, Korrektur im Sinne von Ausschaltung wird Mirandas diesseitiger Welt zgedacht, geschieht jedoch in den Netzhäuten auf der jenseitigen Wahrnehmung, d.h. der

¹⁴ Ernst Peter Fischer, *Die Welt im Kopf*, Faude 1985, S. 72.

¹⁵ Vgl. *Der Neue Brockhaus. Lexikon und Wörterbuch in fünf Bänden und einem Atlas*, Mannheim ⁷1991, Bd. 3, S. 689.

¹⁶ Michel Foucault, „Andere Räume“, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. v. Karlheinz Barck u.a., Leipzig 1990, S. 34-46., hier S. 34. und S. 39.

Wahrnehmung, die *Miranda* ins Objektiv zieht, von der *Miranda* gesehen wird, ebenso und in dieser Reihenfolge. Die verkleinerten, dirigierten Baumschatten werden nicht nur bei *Miranda* so, d.h. verkleinert, dirigiert, v.a. aber verkehrt auf die Netzhaut projiziert und dort, so weit ist man medizinwissenschaftlich aber noch nicht, wahrscheinlich eingebrannt.

Wir wissen: Von dort werden die Zellen angeregt und Impulse ans Gehirn gegeben, was eine Information vorstellt, die, bei gleichzeitiger partieller Ausschaltung, vorbereitet ist und daher nicht unausweichlich. Die Information aus den Bildpunkten wird zum ersten Mal an der Netzhaut bearbeitet und verändert. Während dieses Vernetzungsvorganges müßte sich das verkleinerte, verkehrte Bildchen auf der Netzhaut einbrennen, doch wie lange, ist ungeklärt. Das heißt, wie lange die Stäbchen und Zäpfchen zur Regeneration benötigen, weiß Gott.

III. Zweiweltenkonstruktion

Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.

[...]

Es gibt [...] gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte [...] Heterotypien. Und ich glaube, daß es zwischen diesen und den anderen Plätzen, den Heterotypien eine Art Misch- oder Mittlererfahrung gibt: den Spiegel [...] Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin.¹⁷

Die Mischerfahrung ist der gemeinsame Code, die kongruenten Bilder auf den Netzhäuten. Ganz nah vor einem Rasierspiegel in *Mirandas* Badezimmer oder einem großen Biedermeierspiegel in *Mirandas* Schlafzimmer treffen sich *Sehen* und *Gesehenwerden* intervallisch in der Erzählung, wird *Miranda* auf *Mirandas* Netzhaut geworfen, aus einem Bild heraus, in welchem *Miranda*, mit Foucault, nicht ist.

Vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe. Von diesem Platz aus [...] kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin.¹⁸

Die konjunktivische Konstruktion läßt die Bilder einander annähern:

¹⁷ Ebd., S. 39.

¹⁸ Vgl. Kittler, *Fiktion*, S. 200f.

Sie kämpft einsam gegen ihre Unvollkommenheit vor dem Rasierspiegel, der einmal Josef gehört hat und in dem sie sieht, wovon sie hofft, daß Josef es barmherzig übersehen könnte. (S. 68)

Barmherzig-könnte weist auf ein Sehen hin, das sich mit Mirandas sehen trifft.

Danach [...] stellt sie sich vor den milden Biedermeierspiegel im Schlafzimmer und findet sich 'passabel', es geht, es ist gar nicht so schlimm. (S. 68)

Ohne den Spiegel als Mittelform driften die Räume auseinander, verarbeiten Sehen und Gesehenwerden verschiedene Welten. Um Friedrich Kittler voranzugreifen opponieren die beiden Welten/Minds im Sinne der Affirmationen/Negationen und Simulationen/Dissimulationen gegeneinander.¹⁹ Auf den gesamten Simultan[!]zyklus wendet Robert Pichl auch Bachmanns Programm der Vorrede zum *Fall Franza* an, in welchem sie betont, daß die wirklichen Schauplätze, von äußeren immer überdeckt, woanders stattfänden.²⁰ Die ihr, Miranda, zugewandte und die abgewandte Seite erzählen zusammen zwei Geschichten, die in einer mit Namen versehenen Stadt die Orte beiden Welten jeweils anders zugehörig macht.

Sie blickt abwechselnd in Richtung Rotenturmstraße und in Richtung Parkring, sie vermutet ihn [...] ah, jetzt kommt er doch von der Rotenturmstraße und sie freut sich auf einen wildfremden Mann, der aber abrupt aus ihrer Zuneigung entlassen wird, wenn er als Nicht-Josef erkannt ist. (S. 65)

Der Mann ist Teil einer ihr zugewandten Welt der Simulation und der Dissimulation, die Rotenturmstraße wird zur gesamten Heterotypie in dem Sinn, daß Josef aus ihr herauszukommen hätte. Am Ende der Skala, die mit der verhangenen Welt Mirandas beginnt und als Gegenpol die 'präzisere' Welt der anderen aufweist (also eine komparativisch gesteigerte Welt, im Hyperverhältnis zur Nebelwelt – Nebelwelt, wie durch einen Vorhang verdeckt), steht Josef nicht, da er insofern als eine Art Abweichung in der affirmativen Welt erscheint, als er den Focus von Mirandas Welt bildet. Die Welt als Desiderat der Wirklichkeit schrumpft innerhalb der subjektiven Dissimulation Mirandas auf Josef zusammen, und die Rotenturmstraße wird (Teil der) Heterotypie.

'Präziser' als Komparativ steht mit Josef als Fluchtpunkt nicht notwendig über Mirandas

¹⁹ Vgl. Robert Pichl, „Rhetorisches bei Ingeborg Bachmann. Zu den „redenden Namen“ im „Simultan-Zyklus““, in: *Jb. f. Internationale Germanistik*. Reihe A, 8 (1980), S. 298-303., hier S. 301.

²⁰ Vgl. Bortenschlager, *Bebauung*, S. 244.

Welt. Wohlfühlen bedeutet Diesseitigkeit: „die verhangene Welt, in der Miranda nur etwas Bestimmtes will, nämlich Josef, ist die einzige, in der ihr [...] wohl ist“ (S. 65) bzw. „zärtlich ist alles an Miranda, von ihrer Stimme bis zu ihren tastenden Füßen, einschließlich ihrer gesamten Funktion in der Welt, die einfach Zärtlichkeit sein dürfte“ (S. 66). Josef ist das Bild auf Mirandas Netzhaut, Josef ist Wohlfühlen, daher ist Josef-Sehen gleich Sehen, daher ist Josef die Welt, was insofern etwas Banales heißen will, als Josef auf Mirandas Netzhaut anders ent/geworfen wird als etwa auf Anastasias: „in ihrer eigenen [...] Manier, und Josef endlich ist ihr wirklich gelungen, von Anfang an.“ (S. 63)

Es ist innerhalb des Erzählten m.E. etwas zu kurz gedacht, wenn Bortenschlager festhält, daß Mirandas Sehschwäche (als solche bezeichnet sie der Text auch nie) lange vor Josefs Untreue schon existierte.²¹ Innerhalb der Textgrenzen bestimmt Josef das Sehen, und so steht der komparativisch 'präziseren' Welt des 'normalen Sehens', des 'immerzu Sehens', des 'genauen Sehens', Visionen, die mit Mirandas Sehen nichts zu tun haben, die komparativisch 'schönere' Welt gegenüber, in der weniger 'präzise' Bilder projiziert werden: „und sie muß darum eine Geschichte für alle erfinden, die schöner ist als die wirkliche“ (S. 71).

Ähnlich wie beim Kongruentwerden der Geschichten über den Mischort des Spiegels finden die Gegensatzwelten bei rein akustischen Signalen, etwa Telefongesprächen, also einer Wahrnehmungsumleitung, einen Gemeinsamkeitsraum, der von weniger offensichtlichen Codestörungen begleitet ist, und der am Ende, mindestens im Text, die Welt und Josef trennbar macht, indem, nach Auflegen des Hörers, gesondert nach den Gründen für Josef und den Gründen für die Welt gefragt wird (Vgl. S. 70).

IV. Kittler

Die Fiktion, ihrer Etymologie zufolge, stellt Figuren her. Fictio und Figura sind urverwandt mit dem deutschen Wort 'Teig' und dem griechischen Wort für Mauer, als jener τεῖχος offenbar noch aus formbarem Lehm bestand.²²

In beiden Welten ist alles richtig. Mirandas Bisamberg ist der Bisamberg:

Da schau, der Bisamberg. es ist nur der Leopoldsberg, aber das macht nichts. Josef ist geduldig [...] Und warum sollte es nicht ausnahmsweise der Bisamberg sein? (S. 66)

²¹ Vgl. Kittler, *Fiktion*, S. 198.

²² Bortenschlager, *Bebauung*, S. 235.

Die tatsächliche Vorhandenheit der Dinge ist sekundär für das Inventar der Minds. Zum Teil konzipieren Erinnerung, zum Teil auswendig gelernte Vorschriften die Bilder und Einbrennungen Mirandas und so ist die Frage nach dem richtigen Berg eigentlich nicht mehr beantwortbar, ebensowenig wie die nach der Rotenturmstraße, dem Parkring oder der Blutgasse.

Die „kranken optischen Systeme“ (S. 62) rufen Simulationen hervor, die an die Stelle der Affirmationen treten. Da die Mängel, will man sie so bezeichnen, laut Text korrigierbar sind, ist der vom Erzähler apostrophierte Himmel („Miranda [...] als ein „Geschenk des Himmels“ empfindet“ (S. 62)) die Welt des Simulierten, wenn man es einfach haben kann (man kann es einfach haben), weil wiederum laut Text die Korrekturen es ermöglichen „in die Hölle“ (S. 63) zu sehen; d.h. die Schienen leiten von Himmel zu Hölle und umgekehrt und ermöglichen den Übergang von Affirmation zu Simulation und vice versa.

Symbiotisch ergänzen diese Bildwelten der Netzhäute einander. Ich stimme mit Kittler überein, daß bei Simulationen, diesem mehr als ästhetischen Verfahren, die Negation immer schon eingebaut ist. Schon Bortenschlager ortet dieses Ineinander, wenn sie festhält, daß Miranda passiv verweigert, indem sie aktiv umgestaltet, weil Miranda in ihrer „Unsicherheit [ja] produktiv ist“.²³

Affirmieren bejaht, was ist, wohingegen Negieren nur verneint, was nicht ist; Simulieren heißt, was nicht ist, zu bejahen, und Dissimulieren, was ist, zu verneinen.²⁴ Diese Weltentrennung kann ich einfach, als einfaches Gemüt, auf den Text auflegen. Miranda simuliert die Karlskirche in dem Moment, in dem sie „zwei schimmelgrüne Klumpen“ (S. 66) 'erblickt', sie dissimuliert den potentiellen Fremden, der Onkel Hubert sein soll oder der alte Freund Robert (Vgl. S. 67).

Miranda hat schöne Beine und eine Brille, die ihr nicht steht. Der Bisamberg ist der Leopoldsberg. Verkrüppelte Kinder, globale Emanationen von Häßlichkeit sind nicht, sind dissimuliert.

V. Bindehaut - Hornhaut

Bindehaut. wird in herkömmlichen Lexika zwischen Bindegewebe und Bindemittel plaziert. Terminus technicus ist Konjunktiva (kann das noch wichtig sein?). Die Bindehaut ist die Lid-

²³ Vgl. Kittler, *Fiktion*, 200f.

²⁴ Vgl. Neuer Brockhaus, Bd. 1, S. 308.

Innehaut.

Die Entzündung der Bindehaut bezeichnet man als *Konjunktivitis* und meint damit eine entzündliche Erkrankung der Bindehaut, die sich in Rötung, Brennen, Fremdkörpergefühl, Lichtscheu und vermehrter Absonderung äußert.

Ursachen sind Lichtreiz, Rauch, Fremdkörper, Gifte oder Krankheitserreger.²⁵

Muß Miranda weinen, muß sie in einer finsternen Höhle leben? [...] Nachdem sie gelesen hat, wird ihr schwindlig, sie rutscht tiefer in den Sessel, das Buch auf dem Gesicht und kippt mit dem Sessel auf den Boden. Die Welt ist schwarz geworden. (S. 70)

Die Hornhaut heißt Cornea und steht normalerweise zwischen Hornfrosch und Hornhecht.

Die zweite Bedeutung bezeichnet die oberste Hautschicht aus verhornten Zellen, die ersten durchsichtigen Teil des Augapfels.

Hornhautentzündung wird Keratitis genannt, und durch Erreger, besonders Bakterien und Viren, nach Verletzung der Hornhaut hervorgerufen. Keratitis führt zur Bildung von Narben mit bleibender Sehstörung. Erste Anzeichen sind eine Trübung der Hornhaut, eine Rötung des Augapfels, Lichtempfindlichkeit, Tränenfluß und v.a. Schmerzen.²⁶

Astigmatismus ist griechisch und bedeutet Nicht-Punktmaßigkeit (Abbildungsfehler, Brechungsfehler des Auges, Stabsichtigkeit, auf enormer Wölbung der Hornhaut beruhend) und wird durch Kontaktlinsen und Hornhautübertragung behandelt, was man Keratoplastik nennt und was das Überpflanzen der Hornhaut vom Auge eines Verstorbenen bezeichnet (mittels sogenannter Augenbanken, erstmals in Würzburg 1972 etabliert, also nach *Simultan*, was eigentlich egal ist), als Ersatz für teilweise oder völlig getrübe Hornhaut.²⁷

VI. Korrektur

Kreation von Wirklichkeit als Schutzmechanismus ist die gängige Formel zur Rubrizierung der Erzählung Bachmanns²⁸, und dieser Rubrizierung entziehe ich mich keineswegs, im Gegenteil.

Die Welt des Konjunktivs erzählt die schönere Geschichte, die unpräzisere Geschichte,

²⁵ Vgl. ebd., Bd. 2, S. 610.

²⁶ Vgl. ebd., Bd. 1, S. 151.

²⁷ Vgl. Bortenschlager, *Bebauung*, S. 227f.

²⁸ Fischer, *Welt im Kopf*, S. 72.

die 'präzise' der anderen bleibt im Indikativ.

Die Brüche im Text machen es nicht leichter: „Miranda kann ohne Brille nicht existieren“ (S. 69), d.h. sie kann ohne Korrektur nicht existieren, bleibt aber, im selben Text, angeblich unkorrigierbar und existiert. „Mithilfe einer winzigen Korrektur [...] kann Miranda in die Hölle sehen“ (S. 63). Die Korrektur, die Prothese führt in die Welt der Affirmationen/Negationen über.

Unter Benützung der Korrigierinstrumente werden beide Mängel Mirandas aufhebbar, die Stab- und Zersichtigkeit ebenso wie der Astigmatismus, was bedeutet, daß der Sprung in die Wahrnehmung der anderen Netzhäute, i.e. in die nicht-zu-korrigierende und nicht-korrigierte Wirklichkeit ein Paarlaufen zwischen der künstlichen Eliminierung der Deformation und der schon angesprochenen Erinnerung ist. Erinnert werden auswendiggelernte Brillenrezepte, Speisekarten.

Sind diese Krücken nicht gegeben, hantiert Miranda erfolgreich mit der zitierten Krankheit der Konjunktivitis.:

Bestimmt würde Miranda Josef nicht weniger lieben (S. 62)

Sie könnte Messen lesen lassen für alle Autofahrer, die sie nicht überfahren haben (S. 67)

[...] und es könnte auch sein, der Größe und des Umfangs wegen, daß es Herr Langbein gewesen ist (S. 67)

[...] ihr ist, als hätte sie außerdem Handschuhe mitgebracht (S. 68)

Da der, mithilfe der Korrektur erfolgende Wechsel, in den Indikativ explizit als Bestrafung aufgefaßt wird, ist das präzisere System der Wechsel vom wohlbekannten „Dschungel“ (S. 65) in den „nicht recht bekannten“ (S. 66) Bereich negativ assoziiert das korrigierte (System). Die Korrekturen sind iterative Versuche: Miranda versucht, Josef auf dem Graben unter anderen herauszufinden, sie versucht, ihre Beine streng und gerade zu halten und unsicher zu lächeln, als Josef das Programmheft aufhebt, bis „Josef hingerissen anzuschauen die größte Versuchung“ (S. 68) wird und ihn nicht zu sehen nichts mehr sehen bedeutet.

VII. Regenbogen, Leder, Ader, Horn, Netz und Binde

Das Signal wird den Nervenzellen vermittelt, die es ins Gehirn leiten, wo dann endgültig das Licht gesehen werden kann. Über Zwischenstationen gelangt die Information dabei in primäre und sekundäre Sehfelder, die in der Hirnrinde liegen. Damit ist kein Ende der Leitung erreicht. Vom visuellen Kortex ziehen die

Nervenbahnen weiter und kommen auch wieder zurück. Wo die zum Erkennen notwendigen umfassenden Wahrnehmungen organisiert werden, wie also aus Licht Sehen wird, bleibt heute auch noch im Dunkel. Im Sehfeld der Rinde jedenfalls ist das Gesehene Bild in seine Linien, Kurven, Winkel und vieles mehr aufgeteilt.²⁹

Aderhaut: befindet sich in gängigen Lexika zwischen Ader und Aderknoten. Die Aderhaut wird auch Gefäßhaut genannt und liegt zwischen Lederhaut und Netzhaut und stellt im wesentlichen eine Blutgefäßschale dar, die die Netzhaut ernährt.

Nach vorne geht die Aderhaut in den Strahlen- oder Ziliarkörper über, welcher eine verdickte, ringförmige Zone darstellt. Sehnervfasern durchbrechen sowohl die Netzhaut als auch die Aderhaut wie auch die Lederhaut an der Stelle der Sehnervenpapille.³⁰

Die Lederhaut (Sklera) schützt als sehnenartige äußere Hülle das Augeninnere und gibt dem Augapfel seine Festigkeit. Die Lederhaut selbst ist gefäßarm und weiß durchscheinend, und geht vorne in die durchsichtige Hornhaut, die dem Augapfel uhrglasartig aufsitzt, über.

In gängigen Lexika befindet sie sich zwischen Lederersatzstoffe und Lederstrauch (ein nordamerikanisches Rautengewächs). Weitere Bedeutung ist wie bei Hornhaut ein Teil der Haut, zumeist von ledriger Konsistenz, gegerbt, gegebenenfalls auch durch Rauchen verursacht.³¹

Die Regenbogenhaut liegt wie eine Blende vor der Linse – ihre Öffnung, das Sehloch (oder auch die Pupille) kann durch Muskeln je nach Lichteinfall verändert werden. Wichtig ist, daß der Pigmentgehalt der Regenbogenhaut die Augenfarbe bestimmt, was ein wichtiges Erb- und Rassenmerkmal des Menschen darstellt und von der erbbedingten Menge des körnigen Pigments in den Zellen der vorderen Gewebsschichten der Regenbogenhaut, welche sich in gängigen Lexika zwischen Regenbogenforelle und regence (eine französische Kunstrichtung der Innendekoration des 18. Jahrhunderts) befindet, abhängt.

Gängigste Erkrankung ist die Regenbogenhautentzündung (Iritis), welche isoliert oder im Zusammenhang mit Strahlenkörper und Aderhaut auftreten kann. Ursache für Iritis ist in jedem Fall eine Infektion mit akutem oder chronischem Verlauf. Eine Behandlung erfolgt mit pupillenerweiternden Mitteln, mit viel Wärme und mit Verbänden. Im übrigen sei darauf hinzuweisen, daß die Behandlung nach der Grundkrankheit zu richten ist.³²

Ihr glücklichen Augen hat mir nicht den Gefallen getan, die von der Haut abzulösenden modifizierenden Erstteile der Determinativkomposita an strategisch günstigen Stellen in sich

²⁹ Vgl. Neuer Brockhaus, Bd. 1, S. 27.

³⁰ Vgl. ebd., Bd. 3, S. 352.

³¹ Vgl. ebd., Bd. 4, S. 373.

³² Lion Feuchtwanger, „Jud Sü?“ , Frankfurt 1976, S. 5.

selbst zu plazieren. Mit strikter Hartnäckigkeit tut *Ihr glücklichen Augen* borniert das Gegenteil. Die Haut ist kein Lexem, ebensowenig der Regenbogen, das Horn, das Leder oder die Binde. Auch die Ader kommt nicht vor und schon gar nicht - das Netz, sodaß ich mit dem Hinweis auf einen anderen Text, auf den Roman *Jud Süß* und seinen Beginn: „Ein Netz von Aderm schnürten sich Straßen über das Land, sich querend, verzweigend, versiegend“ dem hier ein Ende machen will.

ERIKA HAMMER

Ariadnes Faden im Labyrinth

Einige Überlegungen zum Netzwerk anhand Gertrud Leuteneggers Buch *Komm ins Schiff*

In der modernen Literaturwissenschaft gibt es viele Versuche, das Weibliche in der Schrift, das „weibliche Sprechen“ zu definieren. Diese Ausdrücke bekamen viele Bedeutungen und wurden zur Metapher für all das, was der abendländischen Logik entgegengesetzt gedacht wird, wobei aber auch betont wird, daß die Einschreibung des Weiblichen als „Anderes“ unterbrochen werden muß.¹ Doch wird zu dieser Aussage dann ein Katalog von Merkmalen aufgezählt, die spezifisch für dieses Schreiben sein sollen.

Viele Poetiken und theoretische Untersuchungen über die Schreibweise von Frauen, eine „weibliche Ästhetik“, erklären das „Netzwerk“ zu einem Charakteristikum der weiblichen Textpraxis, zu einem Oberbegriff, der die Eigenart dieser Texte zeigt. Das Wort „Netzwerk“ bedeutet nach diesen eine Reihe inhaltlicher, vor allem aber formaler Kriterien. Diese unkonventionelle Form des „Netzwerks“ der weiblichen Ästhetik, bedeutet einen Grundzug in der narrativen Methode, eine assoziativ – a-logische, fließend unbegrenzte Schreibweise. Erscheinungsformen dieses Schreibens sind die Web- und Strickmetaphorik, die in der Textpraxis als Labyrinth und Gewebe erscheinen, surreale Elemente enthält, und damit die Bewegung des Denkens ist, die auch die Offenheit und Vorläufigkeit der Aussagen verdeutlicht.

Das Ziel hier ist, diese narrative Methode – das „Netzwerk“ – an einem Text von Gertrud Leutenegger, einer Schweizerin darzustellen. Das Interesse gilt nicht einer Thema-, vielmehr einer Stilanalyse, einer Analyse formaler Konstruktionen. Mein Ausgangspunkt ist eine Untersuchung Ilma Rakusas zu der Frage einer weiblichen Ästhetik. In ihrem Essay *Frau und Literatur – Fragestellung zu einer weiblichen Ästhetik* versucht sie, anhand der feministisch orientierten Literaturkritik Charakteristika einer weiblichen Schreibweise festzustellen. Sie will nicht, wie die meisten Theoretikerinnen der *écriture féminine* eine Theorie erstellen, sondern versucht, mit einer empirischen Untersuchung von Texten deutschsprachiger

¹ Vgl. S. Weigel, *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Dülmen-Hiddingsel 1987, S. 197f.

Autorinnen der neuesten Literatur einige Merkmale dieser Ästhetik festzustellen.²

Zu diesen Autorinnen zählt sie Gertrud Leutenegger und ihre Prosaarbeit *Komm ins Schiff*. Anhand dieses Werkes sollen hier Charakteristika weiblicher Schreibweise aufgezeigt und dabei ein besonderer Akzent auf die Erscheinung gelegt werden, die Rakusa „Netzwerk“ nennt, indem sie feststellt „weibliche Ästhetik [ist] kein solider Boden, sondern ein Netzwerk, bestehend aus einer Vielzahl von Fäden, [...] Verzicht auf eine lineare Fabel, auf eine Werkarchitektur zugunsten 'simultaner Netzwerke'“³.

„Gertrud Leuteneggers Prosatexte wollen gelesen, nicht besprochen werden. Sie teilen die Dringlichkeit ihres Anliegens wie ihren poetischen Zauber nur demjenigen mit, der sich auf ihre Sprachbewegungen einläßt.“⁴ Mit diesen Sätzen beginnt ein Essay über Leuteneggers Schaffen, das klarstellt, daß die Komplexität des Oeuvres und der einzelnen Werke einen neuartigen Zugang verlangt. Die Textkonstruktion der schon erwähnten Prosaarbeit, *Komm ins Schiff* ergibt eine komplizierte Struktur, die eine Art „Netzwerk“ ist, das eher durch eine assoziative achronische, nicht – lineare und nicht – kausale Erzählweise zustandekommt.

Worum geht es in diesem Buch? Eine nacherzählbare Story weisen die 80 Seiten nicht auf, was sich dem Blick freigibt ist, daß eine weibliche Figur in der Ich-Form, ein Du anredend viele kleine Geschichtsfetzen erzählt, die auf den ersten Blick als Segmente, abgetrennte Teile eines Kontinuums, eine Masse des Erlebten, eine Vergegenwärtigung des Gewesenen, in sprunghafter Unordnung nacheinander montiert, insgesamt ein Fragment sind. Das Ich und das Du, ein Boot und ein Lokal, die Mailänderkantine sind Elemente des Erzählten, die helfen, einen Zusammenhang herzustellen.

Das Buch hat kein richtiges Thema, keine Peripetie, die gewählte erzählerische Position orientiert sich nicht an der äußeren Handlung, die Handlung wird zur Erzählung modifiziert. In *Komm ins Schiff* gibt es also kaum eine nacherzählbare Fabel, es ist nicht prozeßorientiert, es ist vielmehr ein Fließen der Sprache, in dem die Kohäsion mit einem Isotopiegeflecht hergestellt wird. In ihrem Erstlingsroman *Vorabend* thematisiert Leutenegger dieses Vorhaben folgender Weis:

² Julia Kristeva vertritt die Meinung, daß die Frauen keine spezifische Schreibweise haben, ihr Schreiben ist zwar eine subversive Aktion, ist aber keine Neubestimmung des Weiblichen. Die Texte haben Kristevas Meinung nach eher eine gesellschaftliche Funktion, nämlich die erstarrte Form des Diskurses durch die besondere Form literarischer Sprachverwendung abzubrechen.

³ Ilma Rakusa, „Frau und Literatur -- Fragestellungen zu einer weiblichen Ästhetik“, in: Köppel, Ch./Sommerauer, R. (Hg.), *Frau – Realität und Utopie*, Zürich 1984, S. 273-296., hier S. 289.

⁴ H. Herwig, „Gertrud Leutenegger – Zwischen Tradition und Individuation“, in: Bättig, J./Leimburger, S. (Hg.), *Grenzfall Literatur. Die Sinnfrage in der modernen Literatur der viersprachigen Schweiz*, Freiburg 1993, S. 561-574., hier S. 561.

Ich muß Ihnen gestehen, ich habe gar kein Thema. Mein Thema ist, daß ich keines habe. [...] Ich habe nicht einmal einen fixen Gedanken. Um jeden fixen Gedanken gerinnt die Welt. Ich habe Angst vor den geronnenen, erstarrten Dingen. Sie füllen die Welt auf wie einen Trödlerladen [...] tausend eingestreute Felder sind wir, von Fäden durchlaufen, die zueinandergelangen wollen. Dieses Irrlichtern der Fäden [...].⁵

Hier geht es um mehr als die Darstellung von Stoffen und Inhalten, es geht vielmehr um Beschreibungen, die die innere Dramatik des Sprechens untersuchen. Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes sind das Selbe. Im Zentrum steht eine polyphone Erscheinung der Welt. Es ist kein geschlossenes Kunstwerk, sondern ein Schreiben als Erproben des Sagbaren, als Ausloten der Möglichkeiten, die versprengten Teile eines Ganzen behaupten gleichberechtigt ihre Existenz.

Das Buch wird durch innere Gesetzmäßigkeiten zusammengehalten, durch ein abstraktes Kompositionsprinzip, in der es auf das Nebeneinander verschiedener Isotopieketten, Motivvariationen, auf Wiederholungen ankommt, die die Kohärenz des Textes aufrecht halten. Dieses nichtchronologische Kompositionsprinzip beruht auf dem Grundsatz der Ähnlichkeit und des Kontrastes, dem der Variationen und Modifikationen. Durch die Beziehungen zueinander verlieren die Assoziationen, die Erscheinungen der Wirklichkeit ihre scheinbare Willkürlichkeit. An die Stelle der Linie tritt mit dem Isotopiegeflecht die Fläche, auf der sich eine bestimmte Anzahl von Linien, Punkten oder bemerkenswerten Gruppierungen isolieren läßt. Dieses Horizontale wird mit einem vertikalen Abstieg ins Innere der Ich-Figur, mit der eigenen Vergangenheit und Geschichte verkoppelt. Die so entstehenden Isotopieketten bilden die Vernetzung der Erzählung. Diese Isotopien sind entweder homogene, öfter aber heterogene semantische Ebenen, die den Text durchziehen, die durch ihre Dominanz und Wiederholungen Bedeutungsebenen schaffen.⁶ Die Texthaftigkeit erscheint in diesem Text nicht mehr an der Oberfläche, der Verkettungszusammenhang wird nicht mehr als solcher empfunden. Ein iteratives, gemeinsames Element ist in der Struktur vorhanden, das die semantische Einheit, die Kohärenz des Textes garantiert.⁷

In diesem Text gibt es scheinbare Isotopiebrüche; die den bis zu einem Punkt kohärenten Text von diesem Punkt an auf einer anderen Ebene weiterführen. Doch bei der gründlichen Untersuchung und dem Erstellen der Strukturen wird erkenntlich, daß sich die

⁵ G. Leutenegger, *Vorabend*, Frankfurt a. M. 1975, S. 16f.

⁶ Vgl. J. Schulte-Sasse/R. Werner, *Einführung in die Literaturwissenschaft*, München 1991, S. 63ff.

⁷ Vgl. Heintz, G., *Sprachliche Struktur und dichterische Einbildungskraft. Beiträge zur linguistischen Poetik*, München 1978, S. 74ff.

Bedeutungsebenen nicht ändern. Jedes Textfragment einer Isotopie tritt in mannigfache Beziehungen zu anderen Textfragmenten, sei es, weil es denselben Themenkreis variiert, oder auf der paradigmatischen Ebene verbunden ist. Obzwar dieser Text mehrere Isotopien aufweist, ist eindeutig, daß diese zu einer einheitlichen Gesamtstruktur zusammenzuführen sind, so, daß eine dominierende Bedeutungsebene erkennbar hervortritt und damit ein Textverständnis garantiert. Nach der systematischen Gliederung der Isotopien tut sich dieses Textbildungsverfahren auf. Innerhalb einer Isotopiekette werden die einzelnen Bilder zahlreichen Abwandlungen unterzogen. Es gibt in jeder Kette mindestens ein Element, das auch Teil einer anderen Isotopie ist, sich in Details der jeweils anderen Ebenen manifestiert, und mit Hilfe dieser Bilder wird die Vernetzung der einzelnen Reihen hergestellt. Mit Hilfe scheinbar einfacher Elemente wird hier ein äußerst reicher Text konstruiert, in dem ein Element auf das andere verweist. Gewisse semantische Eigenschaften der Elemente werden hervorgehoben und bilden die Grundzüge der Bedeutungsketten.⁸ Diese verbindenden Elemente schaffen auch die Verknüpfung zwischen den beiden ineinandergefügten Schauplätzen, wo sich die Geschichte abspielt, zwischen der Mailänderkantine und dem See, und sie bringen die Relation zwischen den verschiedenen Zeitebenen zustande. Weil aber der ganze Text vom ersten Satz bis zum letzten ein fortdauerndes Fließen ist ohne Brechungen – wie Kapitel, oder Absätze –, sind die zeitlichen und räumlichen Grenzen nicht festzulegen, obwohl im Text mehrere Zeitebenen und Räume festzustellen sind, doch greift alles ineinander, ist alles verschwommen. Das Erzähler-Ich nimmt mit der Kunst des Verirrrens Ausblick von der Gegenwart in die labyrinthisch anmutende Vergangenheit, das längst Vergangene, einst vielleicht unbewußt Wahrgenommene wird entziffert. Dieser Irrgang, diese Meditation über den Weg schlägt sich auch im Räumlichen nieder. Es entsteht also eine Verknüpfung zeitlicher, topographischer, gedanklich-assoziativer und sprachlicher Elemente.

Die Ketten werden im Laufe der Erzählung in zahlreichen Variationen wiederholt, wodurch eine zyklische Rückkehr der Bilder entsteht, ein Kreisen, das nie ein Ende nimmt. Dieses ewige Unterwegssein in der Schrift kommt in dem Motiv des fortdauernden Ruderns und des Lawinentanzes am besten zum Vorschein. Auch andere Grunderscheinungen der Konstruktion werden thematisch widerspiegelt: wie die Berührung, denn kompositorisch geht es hier um die Berührung verschiedener Isotopie- und Motivketten, thematisch steht die Berührung vom Ich und Du im Zentrum des Geschehens, sowie die Unmöglichkeit dieser

⁸ P. Zima nennt das in seinem Aufsatz über Gremias' Ästhetik der Inhaltsebene: die „Koexistenz heterogener Isotopien, d.h. mehrerer heterogener Klasseme in einer Pluri-Isotopie“, in: P. V. Zima, *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1991, S. 301.

Berührung wegen des Diametralen; es entsteht also ein „Isomorphismus von Ausdruck und Inhalt“, denn die poetischen Schemata des Ausdrucks und des Inhalts treten zusammen auf.⁹

Eine Isotopiekette bilden Elemente wie „Winter“, „Schneesturm“, „Lawine“, „weiß“, „milchweiß“, „Hagelschnee“, die mit „Licht“, „Helligkeit“, „milchige Klarheit“, „Erwachen“, „leuchten“ in Verbindung gebracht werden, die einerseits der Kette „Sommer“, „Sommerfest“, „Wärme“ entsprechen, andererseits mit der anderen Kette aber auch mit „Nacht“, „Dunkelheit“, „schlafen“, „schwarz“, „tintig schwarz“ in Opposition stehen. Das weibliche Ich erscheint auf dem warmen Sommerfest als Winter verkleidet, Schneesturm darstellend in einem weißen Nachthemd, auf dem Kopf einen weißen Vorhangfetzen tragend. Der Sommerfest beginnt mit einem Lawinentanz, am „fast taghellen Abend“. Das Boot und das Schiff sind weiß, das Paar rudert aber in der Nacht auf dem schwarzen See. Diese Gegensätze deuten schon am Anfang eine grundlegende Kompositionsrichtlinie des Werkes an. Die antonymischen Isotopien sind außer weiß – schwarz, kalt – warm noch Bewegung – Erstarrung, Stille – Lärm, Vergangenheit – Gegenwart, Leben – Tod, Nähe – Weite, Bekannte – Fremde, Anwesenheit – Abwesenheit und all diese Gegenübersetzungen werden auf die Gegenpole Ich-Du bezogen. Diese Parallele zwischen Motivgeflecht und Figurenkonstellation entspricht dem diametralen Prinzip. Die zwei einander gegenübergestellten Pfeiler sind also ein weibliches Ich und ein männliches Du, Mann und Frau also und die Berührung und Entzweiung zwischen ihnen. Das ist der strukturbildende Einfall des Textes, denn die beiden einander gegengestellten Pole von menschlichen Eigenarten und Handlungen widerspiegeln sich in den einander entgegengesetzten Isotopieketten, die auf der Ambiguität der Motive beruhen.¹⁰

Der thematische Ausgangspunkt des Werkes ist ein Sommerfest in einer Mailänderkantine, einem traditionsreichen Hotel und Lokal am See. Im Laufe der Feierlichkeit stellt es sich heraus, daß die beliebte Kantine von einer Versicherungsgesellschaft gekauft und dann abgerissen wird, um das Ganze nachher wieder besuchergerecht neu aufzubauen. Die anderen Teile der Geschichte sind ein zielloses Rudern auf dem See. Die Fahrt mit dem Boot hat keinen richtigen Anfang, kein Ziel und kein Ende.

Dieses Rudern ist wie Flanieren, ein zielloses Schlendern, das sich der Versenkung, einem träumerischen Nachsinnen und der Erinnerung hingibt. Doch diese Themen geben nur den Anstoß zu einem, für das Ich viel wichtigeren Vorgang, zu den assoziativ ausgelösten

⁹ P. V. Zima, *Literarische Ästhetik*, S. 297.

¹⁰ Wo Isotopie herrscht, besteht nach Gremias die Möglichkeit „die unterschiedlichen Oberflächensememe auf ein konstruiertes Semem zurückzuführen“ vgl. G. Heintz, *Sprachliche Struktur*, S. 76.

Reflexionen über persönliche Erfahrungen, Erinnerungen, über die Auseinandersetzung mit der Beziehung zum Du, und dieses Du bleibt während der ganzen Erzählung nebulös, bekommt keine Personalität, während viele Erscheinungen und Ereignisse haarscharf wiedergegeben werden. Innere Seelenräume werden hier aufgebaut, die bewegungsarmen Bilder erscheinen als Verdichtung von psychischen Prozessen. Das ganze Buch ist eine Entfernung vom realistischen und chronologischen Erzählen. Die diachrone Ereignisfolge ist nicht reproduzierbar, ist nicht zu trennen von den synchronen Wahrnehmungsbildern, genauso, wie auch zwischen Wirklichkeit und Fiktion keine erkennbaren Grenzen bestehen. Nahtlos gehen Beschreibungen innerer und äußerer Vorgänge, Traumvisionen, Erinnerungssplitter, Monologe und Anrufungen ineinander über. Das Werk gewinnt so doch an Linearität, ohne dabei an der vielschichtigen Verschlüsselung einzubüßen. Was sich zwischen den Sätzen abspielt, ist ein Assoziationsgeflecht, in dem Gesellschaftskritik, Auflehnung gegen die Traditionspreisgabe, eine Liebesgeschichte und die Unmöglichkeit ihrer Vervollkommnung miteinander vernetzt und verwoben sind.

Das Ich identifiziert sich mit dem kalten Schneesturm, mit dem erstarrten, kühlen Marmor, sie glüht aber, versengt das Gras, dieser Riß zwischen Kalt und Warm erscheint bildhaft im Riß auf dem weißen Kleid der Ich-Figur. Sie stellt fest, daß sie lebt, das warme Leben lebt, und so entpuppt sich auch die Marmorfigur als warme Holzfigur, die nur weiß angestrichen wurde, und das erscheint wieder in der aus Holz geschnitzten Galionsfigur auf dem Schiff. Diese Reihe führt uns schon in ein entgegengesetztes Reich hinüber, in die Welt des Sommers der Wärme, der Hitze des Schweißes, des Lebens. Diese spinnen den Faden in das Motiv des Tanzes weiter. Tanz ist mit Musik, Bewegung, Schwung verbunden, aber auch mit dem Totentanz, mit Lawinentanz, das uns zum Schneesturm zurückführt und in den Bereich der Kälte der Erstarrung. Im Lawinentanz fordert der später ermordete Unbekannte alle nacheinander zum Tanz auf, wie der Tod im Totentanz. Die Lawine ist auch ein unaufhaltsames Forttreiben, ein ständiges Kreisen wie der Tanz. Tanz ist aber auch Rausch, Nähe, Vereinigung, Umarmung, Glück, Vervollkommnung. Mit Musik kann der Himmel erreicht werden, eine Verbindung, eine Einheit geschaffen werden, wie die schwarz-weiße Tastatur des Klaviers dies erreichen kann mit einer guten Partitur. Damit sind wir wieder beim Grundprinzip des Werkes, schwarz – weiß, Ich – Du, die Entzweiung und Berührung, wie Himmel und See entzweit sind, dennoch kann man den Himmel berühren. Dieser Entzweiung steht die Umarmung gegenüber und deren Wärme, die erste Umarmung in dem Seezimmer der Kantine, die Vereinigung, die da stattfand, wovon der rote Blutfleck zeugt auf der grünen Decke. Auch die Palmen umarmen sich auf der Zigarettenschachtel und die

Girlanden verschlingen sich an der bemalten Wand des Zimmers. Auch die Arme führen uns aber in eine entgegengesetzte Welt hinüber, denn Arme, Hände bedeuten auch erwürgen, erdrosseln und führen damit in das Reich des Mordes, des Todes. Hier schließt sich noch die Kette: Hand – Rudern – Boot – Schiff – Tiefe – Unendlichkeit an, die mit dem Tod verbunden werden kann.

Umarmung ist aber auch Überschwemmung und führt somit in die nächste Kette, in die des Wassers hinüber. Das Wasser ist ständig anwesend, ob als Schweiß, Nässe und See, Tiefe und Unendlichkeit, oder als ständige Bewegung, Schaukeln und Rauschen. Letzteres führt wieder zum Tanz zurück, in die andere Richtung aber steht es der Stille, dem Schweigen, der Stummheit gegenüber, was wiederum statt Vereinigung eher mit Entzweiung verbunden werden kann. Dies kommt in der stummen Unterredung von der Ichfigur und dem Du zum Ausdruck, in seinem Schweigen, trotz dessen, daß sie von Umarmungen durchflutet sind. Der grüne See, die Umarmung auf der grünen Decke des Seezimmers mit den grünen Girlanden ist aber nur noch Erinnerung, denn jetzt ist nichts mehr da als Schweigen, denn in seinen Augen scheint der See weit und leer. Die Bilder der Vergangenheit gehören zu der Mailänderkantine, die aber überschwemmt ist und abgerissen wird. Die Kantine mit ihren bemalten Wänden, mit den Bildern ist eine Metapher der Vergangenheit des Ich.

Die Isotopiekette der Kantine sind: Erinnerung, Vergangenheit, Geschichte, Nationalhymne, Freiheit, Held, Tod und Mord. Sie verbindet aber als eines der Schauplätze alle Ketten miteinander, genauso wie das Ich die Fäden miteinander verspinnt. Auch die zwei Schauplätze sind in das diametrale Prinzip des Werkes eingeordnet. Die Kantine wird abgerissen, denn ein „entscheidender Vorgang jeder Neuerung ist die Auslöschung aller früheren Spuren“¹¹ (62), man will sie beseitigen, diesen „einzigen Zeugen aus einer anderen Zeit“ (55) Die Kantine vernichten, bedeutet auch, „die falschen Sicherheiten hinwegspülen“ (58) und sie mit richtigen ersetzen, „weil alle bisherigen Unannehmlichkeiten, alle Folgen, jedes Risiko der Anziehung, kurz, jedes Verhältnis dauernder Absicherung unterzogen wird“ (55-56) Wie die Geschichte, die Vergangenheit in der Kantine gegenwärtig ist, so wird die verflossene Zeit im Ich zum Hier und Jetzt. Auch die scheinbar so selbständige Isotopie der Kantine ist also ein grundlegendes Kompositionsglied des Ich – Du – Netzes, eine Verbildlichung dieser Beziehung.

Das Ich kann mit der Kantine gleichgesetzt werden und mit der warmen Vergangenheit,

¹¹ G. Leutenegger, *Komm ins Schiff*, Frankfurt a. M. 1983. Im Weiteren ist die Seitenzahl bei Zitaten aus diesem Werk direkt nach dem Zitierten in Klammern.

die vom Wasser überflutet wird. Das Du ist der See, die Gegenwart, die Entzweigung, das Ende der Musik und des Tanzes, es ist das uferlose Schweigen, ein zielloses Rudern. Der Garten der Kantine ist wie eine mediterrane Landschaft mit Feigen, Lorbeer, Wucherung der Pflanzen, mit einem südlichen Anstrich, sogar das Personal ist aus dem Süden; und die Gegend ist sonnenbeschienen, warm, weiße Marmorstatuen stehen im Laub. All dies erinnert mit dem Fest, mit Musik, Tanz und Rausch an das Dionysische, wo sich alles dreht, sogar die eisigen Berge. Dieses Sich – Drehen, das thematisch häufig vorkommt und mit Drehung, Tanz, Strudel, Lawinentanz und anderen Elementen eine Isotopie bildet, ist ein Grundprinzip der formalen Gestaltung des Werkes. Der ganze Text kann als ein Symbol des Dionysischen betrachtet werden, mit seinem Rhythmus, Ausbrüchen, Flut, Wuchern, der ganze Text ist wie ein Urwaldgewächs, er

ist die Bildung risikoloser Assoziationen möglichst großen Ausmaßes, dieser Tanz ist hier nichts, man wird sich sozusagen in Quadrillen, Sextinen, Oktavinen und ganzen leidenschaftlichen Orchestern zusammenfinden, wo von den Tutti zu den Soli, von den Soli wiederum zu den Tutti gewechselt wird, das ganze natürlich unablässig mit kleineren Einlagen durchwirkt, mit Trios, Quartetten, deren Stimmen in den verschiedenen Kombinationen zu hören sind, [...].(69)

Oft werden die einzelnen Ketten nicht zu Ende geführt, sie werden

[...] in eine Tanzumdrehung hinein[gerissen], die in einem schrillen Mißakkord abbricht. Die Tasten des Klaviers stehen in halber Höhe blockiert. Aufgeregtes Stimmendurcheinander entsteht [jemand kann aber] das Klavier wieder in Gang bringen [...](19)

Die zerrissenen Fäden erfahren in anderen Konstruktionen ihre Vollendung. Es ist eine Wucherung, ein Strömen, eine Flut der Motive und Ketten, die ins Rollen kommen und immer größer werden wie eine Lawine. Die Rekurrenz der Isotopien ist da, um „durch verlässlich Wiederkehrendes in jeder Wahrnehmung geschärft zu werden“. (25) Die Fäden und Ketten verschlingen sich miteinander wie Girlanden, wie das Urwaldgewächs. Die so suggerierte rauschhafte Sinnlichkeit, diese Flut unbewußter Assoziationen und Träume steht dem gutdurchdachten systematisch aufgebauten Textganzen gegenüber. Im Hinblick auf den textinternen Aufbau kann festgestellt werden, daß dem jede Willkür genommen wurde, daß die Bildung der Fäden, ihre Kombination und Vernetzung haarscharf berechnet wurde und nach dem diametralen Prinzip strukturiert, und nach Ähnlichkeit, Verwandtheit einerseits und Fremdheit, Kontrast andererseits aufgebaut wurde. Dieser Dualismus und die Bipolarität, die so sowohl im Kompositorischen als auch im Thematischen hervortreten, erhellen uns die Grundstruktur des Textes. Die Simultaneität, Verschlingung, Wucherung, Endlosigkeit

evoziert aber auch, daß uns „jede Ausrichtung und Einsicht in die Welt verwehrt“ (38) bleibt, wir müssen uns mit dem Gedanken versöhnen „in keiner Gewißheit versinken [zu] können“, (71) wir haben eine Spielform der reinen Möglichkeiten vor uns.

Es gibt kein Ende, keine Auflösung. Bei so einer Komposition kann es keinen Schluß geben, denn er kann nicht mehr logisch aus der Handlung folgen, oder vom Charakter der Handlungsfiguren hervorgehen. Die Isotopien können unendlich fortgesetzt werden.

Einseitige Verhältnisse werden durch vielseitige ersetzt, und diese wiederum gesteigert bis zu riesigen Assoziationen, [...] Verallgemeinerung [ist] nötig, [...] das Ziel [...] muß darum in einem möglichst hohen Umlauf und Austausch der verschiedenen Kombinationen bestehen, ein Feld glänzender Spekulationen eröffnet für sublimer Veranlagte die sogenannte zusammengesetzte Beständigkeit, die sich mit allen Unbeständigkeiten durchaus verträgt, [...] sie stellt eine besondere Art höherer Versicherung [...] dar.(56)

Dieses Zitat aus *Komm ins Schiff* könnte, wenn auch Gertrud Leuteneggers andere Werke in Betracht gezogen werden, wie das schon erwähnte *Vorabend* oder ihr anderes Buch *Ninive*¹², als ihre *Ars poetika* aufgefasst werden, denn aus diesen Assoziationen, diesem Austausch der Kombinationen, dieser unbeständigen Beständigkeit geht für sie besondere Faszination aus. Die poetische Qualität ihrer Texte liegt nicht in den dargestellten Gegenständen, sondern im strengen Konstruktionsverfahren, denn zu dieser Art abstrakter Darstellung gehört, daß nicht die Bedeutung der Motive ihren Wert ausmacht, sondern ihre Vernetzung. Nicht ein Labyrinth wird hier dargestellt, der Text selbst wird zum Labyrinth, nicht zuletzt wegen dem Mangel an jeglicher Fixation, was auch den Leser auf dem Weg der Bedeutung irreführt.

Diese Sprachartistik, die Poetisierung der Sprache kann gegen Verkrustungen auftreten, die unterschiedlichen Fäden, die hier nebeneinander aufgezwirmt werden, brechen mit der Hierarchie. Die Multiplizierung der Erscheinungen und Elemente, ihre ständige Präsenz, dieses Denken in Varianten kann als die Auflehnung gegen ein einheitliches Weltbild verstanden werden.¹³ Denn die, durch die Erinnerungen der Ichfigur heraufbeschworene real existierende Welt ist nicht von der, durch Imagination heraufbeschworenen zu trennen, wie Innen und Außen nicht voneinander zu trennen sind. Denn das Heraufbeschwörte wird nicht nur erinnert, sondern vergegenwärtigt, verlebendigt, das Abwesende wird zum Anwesenden

¹² G. Leutenegger, *Ninive*, Frankfurt a. M. 1977.

¹³ Das ist aber nicht unbedingt ein neuer, ein anderer Diskurs, denn nach Meinung vieler könnte diese Schreibweise in die Dekonstruktion eingebettet werden, die gegen die vorwärtsschreitende Logik und die Geschlossenheit traditioneller Denksysteme anschreibt, und eine Struktur bevorzugt, die der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen eher gerecht zu sein versucht.

und nimmt durch Gedanken Gestalt an. Alles wird durch die Wiederholungsstruktur, durch das Zirkulieren, durch die ständige Anwesenheit aller Ketten, durch die Vernetzung von Ähnlichkeit und Kontrast zu einer ewigen Gegenwärtigkeit.

Diese Konstruktion, die mit den, aus den Fäden herauswachsenden endlosen Verknüpfungen das Gewebe des Netzes ergibt, und die Isotopien zeigen, daß Leutenegger, wie auch Ariadne Herrin des Labyrinths ist. Sie erzeugt mit Hilfe der Sprache eine Ähnlichkeit von Welt und Ich, denn der Raum und die Zeit, die hier auf die Ferne hin eröffnet werden, führen nicht nur in die Weite, sondern auch ins Innere. Im Moment, in dem das Ich den Fuß über die „Schwelle“ des Bootes setzt, wird es nicht mehr vor der überwältigenden Wassermasse des Inneren bewahrt.

In der Halle beginnt das Wasser zu steigen. [...] ich bin die Mailänderkantine, im Seezimmer liege ich und höre das Wasser steigen. Ich kann mich nicht rühren. Das Wasser steigt und steigt langsam durch die Jahre, [...] flutet zum Mund, schließlich ganz über mich weg, durch den immer steigenden Wasserspiegel hindurch nimmt sich der gemalte Himmel seltsam entfernt aus, [...]. Die ganze Mailänderkantine steht unter Wasser. Doch immer könntest du kommen, und mich in die Arme nehmen, [...]. Aber du scheinst erschrocken über das viele Wasser [...] weißt du nicht, daß die ganze Überschwemmung von dir kommt, [...]? Ich lasse mich von dir hinreißen, und doch kann ich kaum den Horizont sehen, nur diesen See. Dich. (34-35)

Diese Schreibweise in *Komm ins Schiff*, ohne sie als weiblich oder als Phänomen definieren, oder gar ihr Wesen festlegen zu wollen, ergibt ohne Zweifel ein „Netzwerk“.

Es handelt sich [...] nicht um feministische Texte [...], wohl aber um Texte, geschrieben aus dem Blickwinkel, mit der Sensibilität und mit der Formensprache einer Frau; um Texte, die ohne 'parteilich' zu sein, die Angelpunkte des männlichen Universums verschieben, Irritation auslösen [...] ¹⁴

Diese Narration sprengt literarische Gattungen, ist ein eklektisches Kombinieren, das ein schichtartiges Gebilde ergibt als Erzählwerk, das die komplizierte, vielfältige Wirklichkeit darzustellen versucht. Das Gewebe, die Kreuz- und Querverbindungen mit ihren Maschenwechseln deuten auch an, daß ein Netz von Verbindungen entsteht. Wenn man auch andere Werke Leuteneggers untersucht, kann man zu der Feststellung kommen, daß dies eine, für diese Autorin typische Schreibweise ist, und daß diese auch Ähnlichkeiten mit den, in der achliteratur mit der „weiblichen Ästhetik“ gleichgesetzten Charakteristika aufweist.

¹⁴ Köppel/Sommerauer, *Frau - Realität und Utopie*, S. 277.

ATTILA BOMBITZ

Geschichten aus dem Mazzini-Nachlaß

Zum Netzwerk von Christoph Ransmayr

[erste Fassung]

Elf Jahre Entfernung spannt sich in der Zeit der Erscheinungsdaten der einzelnen Romane von Christoph Ransmayr. 1984: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, 1988: *Die letzte Welt*, 1995: *Morbus Kitahara*. Die poetische Gestaltung des Lebenswerkes setzt eine Art Langsamkeit voraus, die trotz der Verschiedenheit der einzelnen Werke ihnen doch eine Kontinuität in einer Art 'Netzwerk' sichert. Die drei Romane behandeln verschiedene Themenkomplexe, man könnte sagen, die einzelnen Werke hatten autonome und unwiederholbare poetische Räume. Und doch: die Erzählweise, die Arbeit an der Sprache und die existenziellen Aspekte der Romane erlauben einen möglichen Netzwerk-Ausbau zur globalen Erklärung der sogenannten letzten Welten von Christoph Ransmayr.

Joseph Mazzini reiste oft allein und viel zu Fuß. Im Gehen wurde ihm die Welt nicht kleiner, sondern immer größer, so groß, daß er schließlich in ihr verschwand. Mazzini, ein zweiunddreißig-jähriger Wanderer, ging im arktischen Winter des Jahres 1981 in den Gletscherlandschaften Spitzbergens verloren. Es war ein privater Trauerfall, gewiß. Ein Verschollener, einer mehr, nichts Besonderes. Aber wenn einer verlorenght, ohne einen greifbaren Rest zu hinterlassen, etwas, das man verbrennen, versenken oder verscharren kann, dann muß er wohl erst in den Geschichten, die man sich nach seinem Verschwinden über ihn zu erzählen beginnt, allmählich und endgültig aus der Welt geschafft werden. Fortgelebt hat in solchen Erzählungen noch keiner.

Ein neugeschriebener Abenteuerroman enthält das erste Ganzheit-, bzw. Welt-Modell im Netzwerk der letzten Welten. *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* dialogisieren zwischen einer wahren Geschichte (Geschichte der österreichisch-ungarischen Nordpol-Expedition im Jahre 1872-74) und der erfundenen, fiktiven Variation derselben Geschichte. Die wirklichkeitsrezipierende Validität der Dokumentationen (hier: die der Sachverhalte der faktualen Geschichte) wird im Dialog verunsichert. Die Wirklichkeit ist – so ist es im Roman – teilbar, weil die Dokumentation keinen focussierten Gesichtspunkt hat, zerstreute Erzähleinheiten berichten über dasselbe Ereignis. Die einzige und kohärente Erzählung in ihrer Ganzheit steht aber der dokumentierten Wirklichkeit gegenüber. Nach der

erzählerischen Erkenntnis kann die Fiktion als ontologischer Focus wegen der teilbaren Attribute der Wirklichkeit nicht ausgeschlossen werden: Fiktion und Wirklichkeit agieren gemeinsam gegen und für einander in der erfunden wirklichen Welt. Das Demonstrationsmittel ist Joseph Mazzinis Lese- und Lebensstrategie, das sogenannte *Gedankenspiel*. Dies als poetischer Gesichtspunkt von Mazzini generiert Geschichten, die nach ihrem Maß der Wahrscheinlichkeit überprüfbar sind. Auf die Frage, ob Mazzini die Geschichte der Nordpol-Expedition gelesen oder selbst erfunden hatte, und die Dokumentation als Beweis der Wirkungsfähigkeit seines Gedankenspiels nachträglich entdeckt hatte, gibt es keine klare Antwort der Erzähler. Der Erzähler, der in erster Person singular nur als erschaffende Stimme präsent ist, geht den Spuren im Nachlaß von Mazzini nach, wie Mazzini dem Abenteuer der Expedition. So werden eine Lebensgeschichte (die Geschichte Mazzinis als Autor) und die Geschichte der Nordpol-Expedition auf Grund der Aufzeichnungen von den Teilnehmern und der Textsammlung von Mazzini (die Geschichte Mazzinis als Leser) rekonstruiert und wird noch eine Meta-Geschichte konstruiert, in der die zwei Geschichte-Ebenen als eine Gesamt-Komposition erscheint. Diese Meta-Geschichte thematisiert das *Gedankenspiel* als eine erzählerische Poetik, die in der Übergangssituation Fiktion und Wirklichkeit wurzelt. Der Erzähler läßt Mazzini verschwinden, der dem Abenteuer nachfährt und an diesem Ende des Wegs aus der Welt geschafft wird, d. h. Mazzini löscht sich aus der referenziellen, äußeren Welt aus. Mazzini findet seinen Ort und den Ort seiner Geschichte im Packeis oder in dem kristallisierten Inneren. Beides befindet sich in der erfunden bestehenden, wirklich inneren Welt. Im verborgenen Augenblick der Erkenntnis (am Ende des Kristallisierungsprozesses des Inneren im Eis) betritt Mazzini ein nur ihm geöffnetes Welt-Bild, das als Übergang zwischen Fiktion und Wirklichkeit funktioniert. Die Verbindung seiner erfundenen und wirklichen Geschichte stempelt sein Name als Nachfahre der Zeit auf der Liste der Teilnehmer der Expedition ab. Die 'wirrwahre' Geschichte der Expedition wird durch die Aufzeichnungen von Carl Weyprecht und Julius Payer und einigen anderen beschrieben, aber von verschiedenen Gesichtspunkten wird die 'wahre' Geschichte regiert. Mazzinis Metamorphisation setzt einen leeren Platz in seiner Geschichte voraus, der in der Geschichte der Expedition zu finden ist: Ein Seemann wird auf dem Franz-Josephs-Land zurückgelassen, dessen Geschichte unter dem Titel *Ganz bis zum Nordpol* von Mór Jókai erfunden wurde. Mazzini füllt diesen aufgebotenen leeren Platz (der Wirklichkeit, seiner Fiktion oder der aus dem Abenteuerroman von Jókai), er verwandelt sich in die Position des zurückgelassenen Seemannes (in eine andere Geschichte, die zur Wirklichkeit, zur Fiktion oder zu Jókai gehört, aber letztendlich als Ransmayrs erste letzte

Welt existiert). In der neukoordinierten Welt wird ihre lineare Vergangenheitsgeschichte infolge Mazzinis gegenwärtigen Gesichtspunktes zerfallen. Was man aber als Gegenwart liest, ist schon vergangen, ebenso wie die lineare Vergangenheitsgeschichte Mazzinis infolge des erzählerischen Gesichtspunktes. Der jeweilige Leseakt vergegenwärtigt alle dieser Geschichten des Romans. Der Erzähler richtet sich nach dem endgültigen Sinn des Buches, d. h. alle Geschichten, die zum Buch gehören, werden erzählt, und da sie in diesem Sinne von der Erzählbarkeit des Ganzen regiert werden, nicht nur die Nordpol-Expedition in horizontaler Richtung, sondern in vertikaler auch, mit allen Daten, Sachverhalten, Geschichten, kulturhistorischen Beilagen, Zitaten, Blättern, Beschreibungen über den Nordpol. Dieses Netzwerk dialogisiert zwischen einer 'Alten', schon bekannten und einer 'Neuen': entdeckten – erfundenen Welt.

Siebzehn Tage musste Cotta an Bord der Trivia überstehen. Als er den Schoner an einem Aprilmorgen endlich verließ und sich auf der von Brechern blank gespülten Mole den Mauern von Tomi zuwandte, moosbewachsenen Mauern am Fuss der Steilküste, schwankte er so sehr, daß zwei Seeleute ihn lachend stützten und dann vor der Hafenmeisterei auf einem Haufen zerschlissenen Tauwerks zurückliessen. Dort lag Cotta in einem Geruch nach Fisch und Teer und versuchte das Meer zu besänftigen, das in seinem Inneren immer noch tobte. Über die Mole kollerten verschimmelte Orangen aus der Ladung der Trivia – Erinnerungen an die Gärten Italiens. Es war kalt; ein Morgen ohne Sonne. Träge rollte das Schwarze Meer gegen das Kap von Tomi, brach sich an den Riffen oder schlug hallend gegen Felswände, die jäh aus dem Wasser ragten. In manchen Buchten warfen die Brecher von Schutt und Vogelkot bedeckte Eisschollen an den Strand. Cotta lag und starrte und rührte keine Hand, als ein dürres Maultier an seinem Mantel zu fressen begann. Als die See in seinem Inneren flacher wurde, Woge für Woge, schlief er ein. Nun war er angekommen.

Das metamorphische Welt-Modell der *Schrecken des Eises und der Finsternis* in ihrer grundlegenden Modifikation kann man in der *Letzten Welt* neu lesen. Die *Schrecken des Eises und der Finsternis* verwandeln sich in der *Letzten Welt* in die *Schrecken des Eises und der Finsternis*. Der Weg von Cotta zur inneren Welterschaffung und der Akt der endgültigen Erkenntnis setzt einen anderen Kristallisierungsprozess in einer neuerschaffenen Raum-Zeit voraus. Die Wiederholung des Grundmodells (das wiederholte mazzinische *Gedankenspiel*) funktioniert hier als Beschreibung einer wiederholten Reise bis zum jeweiligen Ende der Welt. In dieser zweiten Geschichte des Mazzini-Nachlasses (*Die letzte Welt* als Nasos faktual überprüfbar Geschichte) wiederholt Cotta Nasos Fahrt in die Verbannung aus Rom an dieses Ende der Welt. Das Netzwerk, die Ganzheit der zwei Romane, kann gebildet werden, wenn

wir die Figurationen funktional aufeinander beziehen. Mazzini, der nach seinem *Gedankenspiel* solche Geschichten erfindet, die in der Welt-Ganzheit reale Formen haben, verschwindet hier in der Rolle von Naso, in den Schrecken des Eisens, in Tomi, in der eisernen Stadt. Naso ähnlich wie Mazzini hatte die wahren Geschichten der Welt erfunden, und deshalb mußte er aus der Welt geschafft werden: Naso erzählte die Welt in seinen *Metamorphoses* bis zum Ende, er betrat die Geschichte-Ganzheit wie ein geöffnetes Bild (wie die Wirklichkeit einen Roman bzw. ein Roman die Wirklichkeit verwandelt). Jetzt ist es Cotta, der gleichzeitig als Autor und Leser, in der schon erfundenen Welt, die Naso auch für ihn bis zum Ende erzählte, das für und durch ihn erfundene Bild der Welt erkennen muß. Wie die *Metamorphoses* die ganze Geschichte der Welt enthalten, so wird die letzte Welt die jeweilige letzte Welt von Tomi, Cotta, des Römischen Reiches, der Zeit, des Raumes, der Geschichte, des Autors und des Lesers. Cotta sucht Naso und seine geheimnisvollen *Metamorphoses*, und während des Suchens findet er nicht, weil der Ort, wo er sucht, das wirklich-erfunden bestehende Werk selbst ist, die *Metamorphoses*, die die Ontologie der letzten Welt von ihrem Anfang bis zum Ende erzählt. Cotta erlebt in neukodierter, mythischer Verwandlung die Geschichte der allmählichen Erkenntnis, erfüllt die Funktion des letzten Lesers als letzter Autor in Verwandlung der Zeit, des Raumes, der Geschichte und der Figuration. In diesem Zeit-Raum wiederholt und verwandelt sich Cottas äußere Reise in eine innere durch die Zeit, durch die ganze Weltgeschichte vom Anfang der mythischen Alten Welt bis zur jeweiligen Gegenwart der letzten Welten. In dieser individuellen Zeit des neukristallisierten Inneren (das neukristallisierte Innere heißt hier: das wesentliche Erkennen der individualen Rolle) kann Cotta – oder das jeweilige wahrnehmende Individuum – aus den existenziellen Schrecken der äußeren Welt, aus dem Zerfall des Seins befreit werden. Jenseits des Tors, der erfundenen und erkannten Bildsubstanz der Welt löst sich die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit auf. Ob Cottas letzter, zweigliedriger Ruf, der die letzte Verwandlung seiner und der Welt ohne Namen symbolisiert, referenzielle Bezüge hat, kann in diesem erfundenen Netzwerk mit Sicherheit beantwortet werden. Nasos, des Autors Weg führt in die Richtung des allmählich emporgehobenen Olympos hinter Tomi – auf diesem enigmatischen Weg begeht Cotta, der Leser und verwandelt sich in Naso, den Autor, und er verwandelt die *Metamorphoses* in seine Geschichte, in die der *Letzten Welt*. Die *letzte Welt* tritt in diesem Netzwerk an die Stelle der verwandelten *Metamorphoses* von Ovid, wie *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* an die Stelle des verwandelten Romans *Ganz bis zum Nordpol* von Mór Jókai getreten ist, oder wie die nächstletzte Welt *Morbus Kitahara* mit seinem Nachtskind Bering an die Stelle der *Nachtskinder* einer anderen Histoire von Salman

Rushdie treten wird.

Zwei Tote lagen schwarz im Januar Brasiliens. Ein Feuer, das seit Tagen durch die Wildnis einer Insel sprang und verkohlte Schneisen hinterliess hatte die Leichen von einem Gewirr blühender Lianen befreit und ihnen auch die Kleider von ihren Wunden gebrannt: Es waren zwei Männer im Schatten eines Felsüberhanges. Sie lagen wenige Meter voneinander entfernt in menschenunmöglicher Verrenkung zwischen Farnstrünken. Ein rotes Seil, das die beiden miteinander verband, verschmorte in der Glut.

Die Konzeption einer Wirklichkeit-Welt- und Geschichte-Ganzheit im Netzwerk 'Mazzini-Nachlaß' heißt *Morbus Kitahara*. Ransmayr schreibt nach seinem oder des Mazzinis *Gedankenspiel* die Geschichte der letzten Welten in einem vagen Assoziationssystem weiter. Die europäische Geschichte und traditionale Kultur als Folie erscheint hier in einer wirrwaren De-Konzeption. Den globalen Hintergrund der Geschehnisse und in diesem Sinne die Kondition der neuerschaffenen Welt bildet ein weltweiter Krieg. Der Krieg als ständiger, existenzgefährdeter Zustand relativiert die bestehende Welt und in der Welt die Rest-Möglichkeiten des individualen Seins und der menschlichen Verbindungen. Der Roman dialogisiert zwischen verschiedenen Teil-Weltkonditionen: zwischen Siegern und Besiegten, zwischen der vernichteten und wiederbelebenden Natur und der Techno-Gesellschaft, zwischen der allmählich verschwindenden Tradition und der erobernden Multimedien. Die Oppositionen lösen sich durch die metamorphische Redeweise von Ransmayr unbemerkt auf: es bleibt kein Unterschied zwischen Krieg und Frieden, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Kämpfer und Opfer, Europa und Brasilien, Moor und Pantano. In diesem neukonstruierten Weltzustand verwandelt der Anfang sich ins Ende, das Ende in den Anfang. Wie die Zeit in der Welt ausgelöscht wird, so verwandelt sich auch der Raum: die verschiedenen Handlungsorte werden aufeinander kopiert. In der Übergangssituation der allmählichen Auslöschung der Tradition, die die lokale Welt des Romans bestimmt (das 'Europa'-Bild) und des Raumgewinnes der anderen Kultur, die die Welt global neuschreibt (das 'Amerika'-Bild) stürzt die Ganzheit der Welt ausschließlich auf jenes Individuelle nicht, das Grenzgänger ist, das die Übergangssituationen erkennt. Die dritte Geschichte *Morbus Kitahara* aus dem Mazzini-Nachlaß deformiert eine Weltgeschichte, in der Millionen in KZ-Lagern vernichtet wurden, und andere Millionen auf Kampfplätzen gefallen sind. Die Sieger der neugeschriebenen Histoire entscheiden sich für den Rachezug, und so wird die Welt der Besiegten in die Zeit zurückgedrängt. Die drei Hauptfiguren des Romans: Bering, Ambras und Lily werden die Gefangenen einer Histoire, die in ethischer Hinsicht die allmähliche

Verdunkelung der Welt beschreibt. Die ständigen Modifikationen des Weltzustandes verunmöglichen die jeweilige Gegenwart, es bleibt in der individuellen Sphäre nur die Sehnsucht nach einer verschwundenen Vergangenheit und nach einer unverwirklichbaren Zukunft: Und als die Figuren den Augenblick der Verwirklichung dieser Sehnsüchte erkennen, werden sie wie ihre Vorfahren: Mazzini, Naso und Cotta in der Reihe der 'Letzten Welten' mitsamt ihrer Welt aus der Welt geschafft.

Die Komplexität des Netzwerkes 'Mazzini-Geschichten' baut sich auf auf einer starke Fiktionalisierung der Wirklichkeit, deren Ergebnis die Erfindung eines neuen Übergangs zwischen Fiktion und Wirklichkeit ist. Im wiederholten Focus steht immer eine Geschichte aus der globalen Histoire, die aber infolge eines funktionsfähigen Übergangs vom Möglichen gegenüber dem Wahrscheinlichen destruiert wird. Die jeweilige Geschichte des Mazzini-Nachlasses erzählt eine metamorphisierte Gegenwart, die dem jeweilig bestehenden Zeitraum parallel zuläuft. Den Übergang ins Mögliche dieser Geschichten aktivieren die weißen Flecken der Wirklichkeit. Die fiktionale Geschichte der *Schrecken des Eises und der Finsternis* setzt eine wirkliche Geschichte voraus, in der die Dokumentation dieser Geschichte, die beigelegten Bilder und die anderen Textsorten die Wirklichkeit als zerstreute, mehrschichtige Wirklichkeit betonen. Die Fiktion bezeichnet einen gleichrangigen ontologischen Status für diese Romanwelt. In der Geschichte der *Letzten Welt* wird der weiße Fleck der Wirklichkeit (der Grund der Verbannung von Ovid aus Rom nach Tomi) mit einer Erfindung vom Erzähler gelöscht, indem der seine Erzählung aus verschiedenen autorisierten Erzählungen, Erinnerungen, Dokumenten, Träumen und Deutungen in eine andere Ganzheit metamorphisiert. Inwiefern diese Erfüllung wirkungsvoll ist, zeigt die große Zahl der altphilologischen Aufsätze, die die Erfindung von Ransmayr überprüfen, weiterdenken, kontrollieren oder korrigieren wollen. Die Geschichte des *Morbus Kitahara* und seine totale Welt-Ganzheit schweben ungemein leicht zwischen wahrer und möglicher Wirklichkeit. Diese Geschichte konnte die schrecklichsten Aktualisationen der Kritiker wie statt Stunde Null und Marshall-Plan Stunde Minus und verwirklichter Morgenthau-Plan hervorrufen. Dieser weiße Fleck der Wirklichkeit braucht die stärkste Defiktionalisierung. Weil die Fiktion nicht wahr ist und den Erfahrungen gar nicht entsprechen kann – unlogische Umschreibungen in der Anwesenheit des Übergangs –, wird der Anspruch geweckt, einen sicheren und gleichzeitig übertriebenen Übergang zwischen der eigen-letzten und der jeweilig bestehenden, letzten Welt finden zu können, ein Übergang, in dem aber die poetischen Oppositionen in ihrer aufgelösten Ganzheit nicht mehr schweben.

Märchen im medialen Netz

Überlegungen zu gattungstheoretischen Fragen

Der Begriff Märchen scheint einleuchtend zu sein. Jeder hat noch seine Erinnerungen an die wundersamen Geschichten seiner Kindheit, wie die, die von der Großmutter oder von einem anderen vorgelesen oder vorgetragen wurden oder wie sie andere Generationen eben vom Fernsehen oder aus dem Kino kennen. Trotzdem gibt es bis heute noch keine klare und eindeutige Definition dieser Gattung und dies mag teils auch an der medialen Vielfalt dieser Gattung liegen.

Zuerst will ich klären, in welchem Sinne ich hier das Wort medial verwende. Hier sind grundsätzlich zwei Bedeutungen dieses Wortes von Bedeutung. Medial, abgeleitet vom Substantiv Medium, bedeutet einerseits eine Vermitteltheit, Medium, im Sinne eines Mittels daß der Vermittlung von Gedanken, Gefühlen und anderen Inhalten dient, in erster Linie also das Medium der Sprache, der Musik oder auch die der Bewegungen im Sinne eines Tanztheaters berührt. Eine andere, einigermaßen verwandte Bedeutung ist die, die mit den Massenmedien, als Mittel der Vermittlung und der Verbreitung, verbunden ist.

Die massenhafte Verbreitung durch die Medien erzeugt eine Vielfalt von Märchen durch die die Definition der Gattung nicht nur erschwert, sondern beinahe unmöglich gemacht wird. Dennoch ist es wichtig, darüber nachzudenken. Ich bin von einer Teilung nach medialen Gesichtspunkten ausgegangen. Denken wir hier nur an die mündlich erzählten oder aus Büchern vorgelesenen Märchen, an Märchen und Märchenbearbeitungen im Fernsehen, im Kino und im Theater oder auch an eine eindeutige Mischform, an die der Comics, die unter anderen auch Märchen als Thema haben können.

Ich nehme an, es gibt mündlich verbreitete und erzählte Märchen, und hier denke ich an Volksmärchen in ihrer ursprünglichen Form, das heißt in ihrer Unwiederholbarkeit und Einmaligkeit bei jeder Erzählung. Zwar selten, aber zum Glück taucht noch diese Form auf. Es gibt noch sogenannte Märchenerzähler – im Ungarischen heißen sie *mesél* – die nicht nur Varianten alter Märchen vortragen, sondern selbst neue erfinden, die aber weder schriftlich noch durch andere Medien fixiert werden. Auf solche Erzähler kann man z.B. noch in

Siebenbürgen treffen und wahrscheinlich auch in anderen Gebieten, die noch weniger medalisiert sind und wo Unterhaltung sich nicht via auditiven und/oder audiovisuellen Medien sondern in kommunikativen Interaktionen äußert, wo also das Medium der Sprache zugleich Mittel der Vermittlung und der Verbreitung ist – wenn auch nicht einer massenhaften.

Als weitere Formen nehme ich Märchen via audiovisuellen Medien, d.h. Märchenverfilmungen und Zeichentrickfilme an. Die audiovisuellen Medien bilden aber keine Teilgruppe der Gattung Märchen. Spielfilme und Zeichentrickfilme sind selbständige audiovisuelle Gattungen und nur eine Gruppe von ihnen bearbeitet Märchen. Es gibt aber noch weitere Gruppen je nachdem welchen Stoff sie als Grundlage haben. Die Animationen in *The wall*, ein Kultfilm der Musikgruppe Pink Floyd vermitteln in völlig anderem Stil auch ganz verschiedene Inhalte, wie z.B. animierte Märchenbearbeitungen, obwohl sie mit der Verwendung gleicher technischer Mittel entstanden sind. Bei audiovisuell vermittelten Märchen, bezeichnet dieser Begriff also nicht immer die Gattung sondern oft den Inhalt im Sinne einer märchenhaften Handlungsführung. Auf die mögliche Definition und Gliederung dieser Inhalte möchte ich deshalb nicht eingehen, da auf diesem Gebiet eine derartige Freiheit und deshalb chaotische Zustände herrschen, die zu analysieren mein jetziges Wissen nicht ausreicht.

Für eine offensichtliche Zwischenform, für Comics gilt dies auch, daß sie eine selbständige Gattung repräsentieren, die ich ein schriftlich-visuelles Medium nennen würde und die unter anderen auch Märchen als Inhalte vermitteln können. Formal sind die Comics jedoch viel eindeutiger von den anderen Gattungen abgehoben.¹

Es entsteht ein Netz vor unseren Augen. Ein Netz, in dem diese Gattung verfangen ist. Es ist allerdings nicht mehr festzustellen ob das Gewebe aus ihrem eigenen Leib entstand oder ein Fremdes hinzukam. Denn ursprünglich gab es nur die mündliche Tradierung und diese Form wurde dann erst durch die schriftlich fixierten und mehr oder weniger veränderten Volksmärchen, dann durch die Kunstmärchen und in unserem Jahrhundert zuletzt durch den Einbruch der audiovisuellen Medien im Gefolge von Verfilmungen und Animationen umwoben im Netz. Durch die Medien wurde aber der Grundzug der Gattung derart verändert,

¹ Ich wollte zwar der begrifflichen Verwirrung vorkommen, da ich aber keinen passenderen Ausdruck gefunden habe, verwende ich hier Gattung analog zur literarischen Verwendung im Sinne der Untergattungen auch für andere Medien. Hier sind mit Gattungen Untergruppen medialer Formen gemeint.

daß es bis heute nicht gelungen ist, alle ihre Erscheinungsformen in einer knappen Definition zusammenzufassen.

Ein mediales Netz wurde gesponnen, in dem, in metaphorischem Sinne, eine große Spinne diese Gattung gefangen hält. Um ihr zu entrinnen nehme ich den einfacheren Weg und versuche zumindest ein Medium von den anderen abzutrennen.

Ich konzentriere mich in erster Linie auf Märchen, die schriftlich fixiert sind. Diese unterteilt man traditionell in Volksmärchen und Kunstmärchen. Aber weder die eine noch die andere Gattung ist ausreichend definiert. Der Schwerpunkt in diesen Definitionen liegt bei den Volksmärchen auf der mündlichen Verbreitung und auf der Unbekanntheit des Autors. Dadurch wird der Folklorecharakter hervorgehoben. Das Märchen selbst wird nur grob, durch eine unvollständige Auflistung charakteristischer Themen, Motive und Mitteln, definiert.

Im Falle des Kunstmärchens ist die Definition auf die Parallele mit dem Volksmärchen gegründet. Der Unterschied liege hier an dem bekannten Autor und folglich am stärkeren Zeitbezug. In Themen und Form kann es eng am Volksmärchen orientiert sein, kann aber auch in allen Punkten davon abweichen. Diese Definition vermittelt offensichtlich nicht mehr als eine vage Intuition darüber, wie man verschiedene Märchenformen unterscheiden könnte.

Diese Definitionsversuche werfen aber noch weitere Probleme auf, da sie ein literarisches Phänomen nur teils literarisch 'begründen'.

André Jolles hat mit der Einführung des Begriffes der naiven Moral zumindest versucht, das Wesen der Märchen zu erfassen. Er sagt, daß in den Märchen mit einem glücklichen Ende immer das Gute über das Böse siegt, Tugend belohnt und Laster bestraft wird. Nach Jolles Meinung heißt es, „daß es in diesen Erzählungen so zugeht, wie es unserem Empfinden nach in der Welt zugehen müßte.“² Er erkennt hinter dem Märchen einen allgemeineren Ethikbegriff.

Sagen wir aber, daß es darüber hinaus eine Ethik gibt, die auf die Frage: „Wie muß es in der Welt zugehen?“, antwortet und ein ethisches Urteil, das sich nicht auf Handeln sondern auf Geschehen richtet, fällt, so sehen wir, daß dieses Urteil in der Form Märchen ausgesprochen wird – das nennt Jolles – die Ethik des Geschehens oder die naive Moral.³ Obwohl der Moralbegriff selbst außerliterarisch ist, erfaßt er die Betrachtungsweise eines literarischen Phänomens. Leider gilt dies aber nur für Märchen mit einem glücklichem Ausgang.

² André Jolles, *Einfache Formen*, Tübingen: Max Niemayer Verlag, 1982⁶ (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 15)

³ André Jolles, *Einfache Formen*

V.J.Propp versuchte als erster diese Gattung literarisch zu definieren. In seinem Buch *Morphologie des Märchens* ermittelt er durch die Untersuchung der variablen und invariablen Komponenten des Märchens deren Funktionen als Grundeinheiten des Märchens. Unter Funktion versteht er die Handlung der Figuren bzw. das Geschehen selbst ohne Rücksicht auf die handelnden Personen und ihrer Attribute.

Aufgrund des untersuchten Korpus der Afanasjev-Sammlung (100 Märchen) ermittelt Propp 31 Funktionen, die er mit Buchstaben und Zahlen bezeichnet. Im weiteren stellt er auch fest, daß die Reihenfolge dieser Funktionen immer die gleiche ist, wobei einige Funktionen entfallen oder auch wiederholt werden können.

Es gibt aber doch ein Märchen in der Sammlung, auf das diese Feststellungen nicht zutreffen. So nahm Propp an, daß diejenigen, die in dieses System passen, dem gleichen Märchentyp, nämlich dem des Zaubermärchens, und die übrigen Märchen bisher noch nicht untersuchten Märchentypen angehören.⁴

Propps System hat sowohl Vorteile als auch Nachteile. Zu den Vorteilen gehört, daß es den Vergleich verschiedener Märchen ermöglicht und dieses System auch Kunstmärchen miteinzubeziehen vermag. Ich fürchte allerdings, daß durch die Statik dieses Systems die Untersuchung mechanisch wird.

An diesem Punkt möchte ich zu der am Anfang vorgestellten medialen Teilung zurückkehren.

Ich habe die mündlichen Formen von den schriftlichen unterschieden. Ich glaube, daß dies keine willkürliche Unterscheidung ist. Mündliche Formen sind einmalig und unwiederholbar, während schriftliche Formen reproduzierbar sind. Das bedeutet nicht, daß die schriftlichen Formen vom jeweiligen Leser und von außerliterarischen Faktoren abhängig, nicht fähig seien, einmalige und unwiederholbare Leseerlebnisse hervorzurufen, ihre Form, ihr Inhalt und ihr Stil sind aber objektiv fixiert und unveränderbar.

Schon in der Romantik, als die Forscher mit der systematischen Märchensammlung begannen, entstanden heftige Debatten um diesen Themenkreis. Die Grundfrage war vielleicht eine methodische, und zwar ob man die gehörten Märchen so genau wie möglich abschreiben sollte oder ob man die Freiheit habe, die Sprache und den Stil zu ändern oder

⁴ Vlagymir Jakovlevics Propp, *A mese morfológiája*, Budapest: Osiris-Századvég, 1995²

manchmal sogar die Handlung zu ergänzen. Clemens Brentano, der eher dafür plädierte, mit dem gehörten Stoff frei umzugehen und die Volksmärchen an den Geschmack des Publikums anzupassen, stand mit seiner Meinung den Gebrüdern Grimm gegenüber, die – zumindest in der ersten Ausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* noch – eine treue schriftliche Wiedergabe des Gehörten anstrebten. Brentano vertrat das eine Extrem, indem er die Grenzen zwischen Volksmärchen und Kunstmärchen aufheben wollte, durch gehobener Sprache der Volksmärchen, und durch selbstgefaßte volkstümliche Märchen und Erzählungen. Die Gebrüder Grimm vertraten das andere, indem sie durch die völlig exakte Wiedergabe des Gehörten eigentlich das Unmögliche anstrebten.

Die entscheidende Frage ist, welche Faktoren am meisten zählen. Die Unwiederholbarkeit einer mündlichen Erzählung vs. schriftliche Fixierung oder unbekannter Autor und Allgemeingeschmack vs. Autor und individuelle Formung. Unter dem letzteren verstehe ich, daß, während bei der mündlichen Verbreitung jeder, durch dessen Mund sozusagen die Geschichte geht, diese umformen, ergänzen oder abkürzen, kurz gesagt nach seinem eigenen Geschmack formen kann und so ein „Volksmärchen“ die Synthese des Allgemeingeschmacks einer Gesellschaft oder Gemeinschaft repräsentieren kann. Im Gegensatz dazu soll das nach den traditionellen Begriffen definierte Kunstmärchen gewissermaßen den Autor im Sinne seiner Absichten und Geschmack vertreten.

Wie und ob dieses Problem der Definition und der Unterteilung gelöst werden könnte, das kann ich nicht beantworten. Ich denke aber, daß es nicht unmöglich ist, wenn man dazu mehrere Aspekte im Auge behält und die Frage nicht auf ein einziges Unterscheidungskriterium reduziert.⁵

Ich sehe einen gangbaren Weg in der Kombination der formalen und inhaltlichen Kriterien. Dabei müßte man auch die Rolle der anderen Medien bedenken. Ich denke, daß es nicht mehr ausreicht, literarische Stoffe und Formen nur im Sinne der verschriftlichten Literatur zu behandeln.

Erst müßte man den Literaturbegriff im Kontext aller Medienformen definieren. Diese Definition würde im Gefolge noch weitere relevante Veränderungen der literarischen Auffassung mit sich bringen.

⁵ Im Falle der mündlichen Formen sollte man vielleicht darüber nachdenken, daß diese in einem relativ weitgefaßten Theaterbegriff wie bei Erika Fischer-Lichte und Andreas Kotte vielleicht ohnehin schon enthalten sind.

Das ist zwar nicht allein das Problem der Märchenforschung sondern überhaupt literarischer Forschung und auch nicht das einzige Problem der Märchenforschung, es sind noch außer den Gattungstheoretischen sowohl ästhetische, rezeptionelle und auf Grund der Schichtung des Publikums nach Alter und Altersgruppen auch pädagogische und psychologische Fragen zu beantworten.

Um sich diesen Fragen aber überhaupt annähern zu können, glaube ich, daß die Lösung des gattungstheoretischen Problems am dringlichsten ist.

„Böhmische Dörfer“ – mit Schloß

Libuse Moniková *Fassade* als Schloßparaphrase

Wie entsteht Macht? –Seitdem diese Frage nach der Macht durch Foucault zu einer nach der Konstruktion verschiedener Machtverhältnisse uminterpretiert wurde, ist der Reiz einer Metapher wie Kafkas Schloß nicht geringer, aber ein anderer geworden.

Statt auf das Heer der neueren Kafka-Interpreten ist das Augenmerk vorliegender Arbeit auf eine Schriftstellerin gerichtet, die Kafka nicht nur gelesen, sondern auch fortgeschrieben hat.

Wie entsteht Macht? Was ihr Vorbild betrifft, gibt Moniková in ihrem Essay „Das Schloß als Diskurs“ eine klare Analyse:

K. sieht das Schloß bei seiner Ankunft nicht. Erst nachdem er im Dorf übernachtet hat, nachdem er durch das nächtliche Verhör im Wirtshaus – durch das Hin- und Herfragen nach seiner Identität und ihre unerwartete Bestätigung durch das Schloß – seine Orientierung verloren hat, wird er empfänglich für die endemische Optik des Dorfes. Am Morgen liegt das Schloß deutlich vor ihm und auf den ersten Blick entspricht es seinen Erwartungen. Im Näherkommen erweist es sich als ein elendes Städtchen, aus Dorfhäusern'zusammengetragen – eine Art *Fata Morgana* des Dorfes (woher hätten die Bauern auch ein anderes Bild nehmen können.)¹

Die vorgeschlagene Therapie ist nicht weniger deutlich: „Der Verzicht auf ein schützendes, auf Übereinstimmung beruhendes Weltbild ist die erste Absage an Herrschaftsbeziehungen, ein Mißtrauensvotum an jedes Regime.“²

In Moniková *Pavane um eine verstorbene Infantin*, dessen Ich-Erzählerin Kafka weiterschreibt, ist es einer einzigen Figur des Kafka-Dorfes beschieden, die Herrschaftsbeziehung aufzukündigen: einem Kind der Außenseiterfamilie Barnabas. Das Dorf, in das K. sich integriert, verläßt einzig und allein Olga:

Die letzten Häuser sind erreicht, in dieser Richtung ist das Dorf kurz. [...] Auf der Brücke, die auf die Landstraße führt, dreht sie sich um. Die Dorfhäuser liegen deutlich umrissen da, kein Schloß weit und breit. Die Knechte im Pferdestall, die Geschwister und Eltern hat sie hinter sich gelassen. Sie wendet sich ihrem Weg zu, der blühenden und staubigen

¹ Libuse Moniková, *Schloß, Aleph, Wunschtorte. Essays*, München 1990, S. 69.

² Ebd. S. 83.

Apfelbaumlandschaft der Chaussee – she's leaving home, bye bye.³

Dieses Bild, das als eine „Berichtigung [...] literarischer Schicksale“⁴ entsteht, ist offenbar nicht nur für die Ich-Erzählerin des Romans bestimmend, sondern auch für die Autorin Libuse Moníková. Sie verließ Prag 1971 und fing praktisch bei der Niederschrift ihres ersten Buches *Eine Schädigung*, das 1981 in der BRD erschienen ist, an, in der Fremdsprache, also deutsch zu schreiben.

Es dürfte einen kaum Wunder nehmen, daß die im Exil lebende (in Kassel, später in Frankfurt) Berliner Tschechin den Prager und deutschen Dichter immer wieder zu ihrem geistigen Vorfahren stilisierte. Doch die Ahnensuche dient in diesem Fall nicht zur Festlegung der eigenen Identität, sondern zum Fortschreiben des Fremden.

Ihre Beschäftigung mit Kafka ist breitgefächert, und sie unterließ es nie, die Besonderheit ihres eigenen Werkes in die von Kafka einzuschreiben. Was Wunder, wenn nach dem großen Erfolg der *Fassade* die Presse das Schloß Friedlant/Litomyšl als Kafkas Schloß verstehen wollte. Ein Mißverständnis, das von ihr nie dementiert worden ist.

Auch die Frage, wie Macht entsteht, wird Kafka analysierend, auf Kafka rekurrierend weiter geführt, nicht nur im Essay „Das Schloß als Diskurs“ und dem Roman *Pavane um eine verstorbene Infantin*, sondern hauptsächlich in Moníkovás 1987 erschienenem Roman *Die Fassade*.

Diese Frage möchte ich im Folgenden durch die weitere fortspinnen: Wie entsteht Geschichte? Oder genauer: Gibt es eine Geschichte jenseits der „Dispositive der Macht“?⁵ Eine Geschichte mit prinzipiell offener Struktur?

Als ein Unternehmen dieser Art dürfte man Libuse Moníkovás Roman *Die Fassade* ansehen. Der Roman, angesiedelt in einem ostböhmischen („tschechoslowakischen“) Schloß der achtziger Jahre, ist eingerahmt durch den endlosen und unbeendbaren Prozess einer Renovierungsarbeit. Die vier Restauratoren (Maler und Bildhauer in Zivil) kratzen, ritzen, gravieren und schraffieren in jahrelanger Arbeit in die Fassade ihre neualten Bilder ein: Reste der Ostblock-Witzkultur vom Hasen und dem Bären ebenso wie Motive der tschechischen Renaissance. Bilder, deren wunderbare Verschlingungen unschwer mit der Floskel, mit der der erste Teil überschrieben ist, abgetan werden können: dem Außenstehenden sind sie tatsächlich „böhmische Dörfer“ – also fremd und unverständlich.

³ Libuse Moníková, *Pavane für eine verstorbene Infantin*, Berlin 1983, S. 147.

⁴ Ebd., S. 109.

⁵ Vgl. *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978

Das Gegenstück zu den böhmischen Dörfern sind die Potemkinsche(n) Dörfer. Dieser zweite mittlere Teil des Romans ist ein Reisebericht über die Reise dieser Tschechen (und eines Luxemburgers) nach Japan, während derem sie in Sibirien aufgehalten werden und die seltsamsten Abenteuer erleben. Ohne diese fantastische Reise durch Sibirien der Nach-Breschnew-Ära, die Elemente von *Candide* ebenso wie der *Odyssee* enthält, hier nacherzählen zu wollen, werde ich im folgenden einige Motive skizzieren, die Ansätze zu einer fabulösen Dekonstruktion ideologisch bedingter Geschichtsnarrativen enthalten.

Einer der tschechischen Künstler begegnet etwa Lene, einer sibirischen Kirke, die Männer, vor allem Politiker, in Rentiere verwandelt und mitten in der Tundra eine Frauengesellschaft regiert.

Dem anderen wird in Akademgorodok, der Hochburg russisch-sowjetischer Wissenschaftlichkeit, versehentlich statt eines Geheimsenders ein Geheimempfänger in den kranken Zahn eingebaut, worauf er auch mitten in der Tundra sämtliche Klänge von Big Ben über Bayreuth bis zu den militärischen Bewegungen der sowjetischen Pazifikflotte, zu einem musikalischen Aleph vereint, (zu einem „Ort, in dem alle Orte zusammentreffen“⁶) am kranken Zahn zu spüren bekommt – offenbar auch als eine Allusion auf das Aiolos-Kapitel von Joyce' Ulysses.

Nach den Drehungen seines Kopfes wechseln die Stationen; mit unerträglicher Klarheit schneiden die autonomen Sowjetrepubliken mit ihren Nationalsprachen ins Programm von Radio Moskau ein, übertönen Ust-Ilimsk und verbinden sich in seinem Kopf zu einem akustischen Aleph.⁷

Oder die Begegnung der Tschechen mit sibirischen Stämmen, in deren Folge Evenki-Kinder Gedichte lernen, wie „ri ra rutsch, wir fahren mit der Kutsch“. Während dieses Sprach austausches werden sämtliche Wörter polysemisch befreit; „Ri ra rutsch“ und „Diderit“ werden im Laufen des Tages zu festen Bestandteilen des Evenkischen. „Ri ra rutsch“ für Schlitten, Fahrt, schnell, Nordanc, „Diderit für Spaß, Lauf, gefoppt, Podol, Orten.“⁸

Gerade die unbekümmerte Übernahme des Fremden macht das Evenkische zu einer herrschaftsfreien Natursprache. Diese Sprachlehre wird im letzten Teil, „Ohn' Unterlaß“

⁶ Das Aleph, eine Bezeichnung, die Borges der Kabbala, Moniková Borges entlehnt, bezeichnet eine nicht hierarchisch geordnete Menge: „das Aleph bringt alle Erscheinungen der Welt zusammen, sie leuchten im Aleph gleichzeitig aus allen Blickwinkeln auf.“ Vgl. Libuse Moniková, *Schloß, Aleph, Wunschort*, München 1990, S. 115.

⁷ Libuse Moniková, *Die Fassade. M.N.O.P.Q.*, München 1987, S. 350f.

⁸ Ebd., S. 356.

betitelt, in Restaurationsarbeit umgesetzt.

Sie fangen an, ihren gemeinsamen Rhythmus zu suchen. Noch sind sie einsame Inseln, jeder eigener Bilder und Sorgen voll, und Hoffnungen. Orten zeichnet eine Jurta und ein Iglu, skizziert eine Gestalt, die vor Lenas Zelt hätte stehen können. Die Fassade bröckelt, für diese flüchtige Vision ist sie aber zu kompakt. Die Frau wird immer deutlicher zu Marie. Podol hat einen Chinesen gezeichnet, das Lächeln von Liu kann er nicht treffen. Er sieht hoch. Über die Wand ziehen sich Sträucher, Blumen, Gemüse und Obst, dazwischen Vögel, Fische, Ungeheuer.⁹

In die Fassade des Renaissance-Schlusses Litomyöl werden zwischen die alten Sgraffitis Bilder aus dem Leben sämtlicher „Verlierer“ der Geschichte eingeritzt: die geheime Geschichte der Mongolen, Mädchenkriege, der Fahrradausweis von Joseph K. Die vier Restauratoren erstellen damit Geschichte nicht als ein privilegiertes zeitliches Ordnungsmuster, sondern als ein Nebeneinander verschiedener Standpunkte: als ein NETZWERK.

Das Schloß als Museum, als „materialisierte/s/ kulturelle/s/ Gedächtnis“¹⁰, hebt die Grenzen und die Einzigartigkeit des einzelnen Werkes auf und fügt es zu einem *texte generale* zusammen.

Monikovás Unternehmen, dies sollte hier noch gesagt werden, steht nicht ohne Tradition da.

Laut Roland Barthes erreichen Literatur und Geschichte die „tiefste Gemeinsamkeit“ und die „höchste Blüte“ ihrer „engen Beziehung“ aufgrund eines gemeinsamen Weltbildes, in dem eine bestimmte Art von Narration möglich ist. „Das Berichten als Form“ ist „Ausdruck einer Ordnung“, die aus einer „Gesamtheit kohärenter Beziehungen“ besteht¹¹. Es setzt eine „Mehrdeutigkeit zwischen Zeitlichkeit und Kausalität“¹², eine „Hierarchie der Akte“¹³ und eine Distanz zu den Fakten voraus. Die Doppeldeutigkeit des Wortes Geschichte ist damit voll ausgeschöpft. Diese ist erstens „eine empirische Wissenschaft der Ereignisse“, zweitens eine „radikale Seinsweise“, „die allen empirischen Wesen und auch jenen eigenartigen Wesen, die wir sind, ihr Schicksal vorschreibt.“¹⁴ Nach dem Zeitalter der klassischen Ordnung im 19. Jahrhundert ist sie, meint Foucault, „zum Unumgänglichen unseres Denkens

⁹ Ebd., S. 439f.

¹⁰ Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 56.

¹¹ Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt/M. 1959, S. 39.

¹² Ebd., S. 38.

¹³ Ebd., S. 40.

¹⁴ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1971, S. 271.

geworden.“¹⁵

Doch wenn die Geschichtsphilosophie durch Lyotard verabschiedet und die Erschütterung der linearen Geschichtsauffassung durch Foucault diagnostiziert worden ist und das „postmoderne Wissen“ die Skepsis gegenüber Metaerzählungen stolz auf seine Fahne schreibt, so bleibt noch immer das Problem, wie sich netzartige Strukturen des postmodernen Diskurses auf Geschichte beziehen lassen.

Es ist sinnvoll, den Zusammenbruch großer geschichtsphilosophischer Entwürfe auch als den Ausdruck eines Zweifels an Utopien zu deuten. Parallel dazu werden bei der postmodernen Beschäftigung mit Geschichte bestimmte Themen, wie der Gegensatz zwischen Peripherie und Zentrum, Männer- und Frauenperspektive, Kolonialmacht und Kolonie entdeckt.¹⁶

Entlang ähnlicher Bruchlinien bewegt sich eine Figur der *Fassade*. Sein Weg führt in die entgegengesetzte Richtung als jener der Restauratoren. Der amerikanische Mischling und Computermann, der den vielsagenden Namen „Snafu, signal noisy, all fouled up“ trägt und in sich den Indianer entdeckt, überquert Siberien auf der Suche nach seinem Ursprung. Statt einer Sprachbrücke ist ihm aber nur die Integration in die Computerlobby Akademgorodoks vergönnt, und als Trost bleibt ihm neben Spaßmacherchen nichts anderes als ein Doors-Lied:

Speak your secret alphabet,
light another cigarette,
learn to forget.¹⁷

Im Gegensatz zu ihm ist das Unternehmen der tschechischen Restauratoren weder eine Suche nach dem Ursprung noch eine Strategie des Vergessens. Ihre Gedächtnisarbeit bedeutet eine Liebe zu sämtlichen Formen der Geschichte, auch zu ihren Sackgassen. Vor Beliebigkeit bewahrt sie der Begriff der Gerechtigkeit, der in allegorischer Form auf der Schloßfassade erscheint. Im Anfangsbild des Romans ritzt der Künstler Orten zwei Gestalten in die Fassade: die Allegorie der Gerechtigkeit und einen Saurier:

Von der Anspannung der Augen hat er ein Lidflattern, es ist so unkontrollierbar und unpersönlich, als würde es nicht ihn meinen, sondern eine philogenetische Fehlentwicklung anzeigen, eine verspätete Antwort auf das schwache Ticken in den siebenschaligen Eiern der Saurierjungen, die ihre Schutzhüllen nicht mehr verlassen

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Paul Michael Lützel, „Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart“, in: *Neue Rundschau* 104. Jg. 1993 H. 1. S. 91-106.

¹⁷ Libuse Moniková, *Die Fassade.M.N.O.P.Q.*, München 1987, S. 323.

konnten; die Panzerung, die übergrosse Sicherung des Geleges war der falsche evolutive Weg, die Zukunft gehörte kleinen, beweglichen Arten.

Urechsen, Trilobiten – aus Sympathie für Versteinerungen, für die Sackgassen in der Evolution ritzt Orten ein Kerbtier in den Fries.¹⁸

¹⁸ Libuse Moníková, *Die Fassade.M.N.O.P.Q.*, München 1987, S. 7.

IMRE KURDI

Netz-Werk

Vier Thesen zu einer Metapher

Der Autor ist klüger als die Allegorie, die Metapher klüger als der Autor. [...] Die Angst vor der Metapher ist die Angst vor der Eigenbewegung des Materials.

(Heiner Müller: Fatzer #### Keuner)

Ich muß gestehen: Das von den Organisatoren des Symposiums vorgeschlagene Thema hat mich in Verlegenheit gebracht. Es bleibt mir also nichts übrig, als aus dieser – vielleicht symptomatischen – Verlegenheit heraus zu sprechen. Was mich in Verlegenheit gebracht hat, ist: Texte, auch diejenigen, die wir die literarischen nennen, sind wohl etwas von Menschen für Menschen Gemachtes im Sinne von 'techné', also des nicht von Natur aus Gegebenen. Wie sie aber ausgerechnet Netze sein sollen, wollte mir nicht recht einleuchten. Es handelt sich also offensichtlich um eine – für mich wenigstens – problematische Metapher. So habe ich mich letztendlich entschlossen, einiges zu den Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten zu sagen, diese Metapher auf Texte zu beziehen.

Es sei hier gleich etwas angemerkt. Der Begriff Text, den ich gerade unverföhren verwendet habe, ist auch selbst eine Metapher¹, wengleich eine, die im Diskurs der Literaturwissenschaft beinahe 'selbstverständlich' geworden ist und kaum noch als Metapher wahrgenommen wird; genauso übrigens, wie auch der Begriff Metapher² selber. Das scheint aber das Schicksal von Metaphern zu sein, sobald sie in wissenschaftliche Diskurse geraten.

I. Der Stellenwert und die Funktion der figuralen Rede in Diskursen, die so oder so Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben, ist seit Nietzsche öfters problematisiert und – von Derrida über Blumenberg bis hin zu Ricoeur³ – äußerst unterschiedlich bewertet worden. Dem Problem der „absoluten Metapher“ (Blumenberg) bzw. dem Verdacht der „weißen Mythologie“ (Derrida) scheint sich auch die Literaturwissenschaft nicht entziehen zu können, insbesondere, wenn sie – so problematisch es auch sein mag – den Anspruch auf die Wissenschaftlichkeit ihres Diskurses nach wie vor aufrecht erhalten möchte.

¹ Lat. textus = Gewebe.

² Griech. metaphora = Übertragung.

³ Vgl. u.a. Jacques Derrida, *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*, in: Thomka Beáta (Hg.), *Az irodalom elméletei V.*, Pécs 1997; Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt/M 1998;

Wissenschaftlichkeit würde dann lediglich den bescheidenen Versuch meinen, den Implikationen der eigenen Metaphorik inne zu werden, d.h. die Metaphern in Begriffe zu verwandeln – so gut es geht⁴. Daß der Versuch nie zu einem befriedigenden Ergebnis führen kann, daß also ein Rest von undurchdachter Metaphorizität sowieso übrig bleibt, kann m.E. kaum bezweifelt werden. Nämlich, um endlich mal metaphorisch zu sprechen: Jeder Diskurs hat seinen blinden Fleck, der ihn konstituiert; ebenso wie der blinde Fleck im Auge erst das Sehen möglich macht.

II. Wie steht es also mit der Netz-Werk-Metapher? Was würde ich sagen, wenn ich einen Text – oder auch mehrere⁵ – metaphorisch als Netz-Werk bezeichnen würde? (Und ich fürchte übrigens, selbst wenn ich versuchen würde, mein Netz-Werk durch eine Definition oder etwas Ähnliches in einen Terminus zu verwandeln, könnte ich nicht alle unerwünschten Konnotationen beseitigen.)

Ich greife wie immer zum *Grimmschen Wörterbuch* und finde Folgendes:

NETZ [...] Bedeutung und Gebrauch. I. ein aus weiten maschen bestehendes gestrick. [...] 1) dieses gestrick an sich [...]. 2) ein fangnetz. a) zum fischfang [...]. b) zum fange von wild, das jagdnetz [...]. c) zum vogelfang, das vogelnetz [...]. 3) das fangnetz wird [...] vielfach in menschliche verhältnisse übertragen. a) in bezug auf das fischnetz. b) viel häufiger mit anknüpfung an das wild- und vogelnetz, das dem menschen oder einer beute (wie einem wilde) gestellt wird, in das er fällt, gelockt, gezogen wird [...]. 4) auch sonst vergleichungsweise und bildlich von etwas umschlingendem und fesselndem. II. das gewebe der spinnen (der netzspinnen), womit sie fliegen u.dgl. fangen [...]. Oft wird das weben und ausspannen des netzes, sowie das sitzen, lauern, fangen und gefangenwerden in demselben vergleichungsweise und bildlich verwendet [...].

Und unter NETZWERK findet man: „*etwas netzartiges* [...]; *bildlich*: dasz man mich nicht etwa in ein dialektisches netzwerk zu verwickeln meine. GERSTENBERG [...].“

Nun weiß ich kaum mehr, ob ich ein Fisch, ein Wild, ein Vogel oder aber eine Fliege bin. Und wer will mich denn um jeden Preis fangen? Aber Spaß beiseite.

Würde ich einen Text oder auch mehrere Texte als Netz-Werk bezeichnen, so würde ich ein Wort metaphorisch gebrauchen, das längst schon in anderen Diskursen metaphorisch gebraucht worden ist. Auf diese Weise würde ich also – ob ich wollte oder nicht – eine Reihe

Paul Ricoeur, *Metafora és filozófia-diskurzus*, in: Bacsó Béla (Hg.), *Szöveg és interpretáció*, Budapest o.J.

⁴ Einen sehr lehrreichen Versuch an Hand der Spiegel-Metapher unternimmt Stephen Greenblatt. - Vgl. Stephen Greenblatt, *A társadalmi energia dramlása*, in: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc (Hg.), *Testes könyv I.*, Szeged 1996.

⁵ Auf die Schwierigkeiten, Texte gegeneinander abzugrenzen, will ich hier nicht eingehen.

vielleicht unerwünschter Konnotationen ins Spiel bringen. Das Spiel wäre allerdings nicht ganz ungefährlich. Denn selbst wenn ich glauben würde, die Metapher überlisten zu können, indem ich z.B. versuchen würde, sie durch eine Definition in einen Begriff zu verwandeln, könnte es immer noch geschehen, daß ich mich im eigenen Netz-Werk verfange.

III. Mit welchen Konnotationen müßte ich also auf jeden Fall rechnen?

An erster Stelle würde ich, da Netz „*ein aus weiten maschen bestehendes gestrick*“ und Netzwerk „*etwas netzartiges*“ sein soll, wieder das Moment des Gemachten, und zwar zweckmäßig Gemachten hervorheben. (Das könnte man in Bezug auf Texte allerdings gelten lassen, so fragwürdig die Art ihrer Zweckmäßigkeit bzw. ihrer zweckmäßigen Verwendung auch sein mag.)

Die Zweckmäßigkeit des Netz-Werks, was sein Gemachtwordensein und seine Verwendung betrifft, setzt eben auch eine zweckmäßige Anordnung der Elemente voraus – das nennt die Literaturtheorie etwa Organisation, Struktur, System etc. Da aber ein Netz gewöhnlich aus irgendwelchen Fäden besteht, führt die Metapher letztendlich doch wieder in die Nähe der Textmetapher bzw. des Textbegriffs, genauer: in die Nähe der Textmetapher etwa von Barthes⁶ – übrigens auch schon deshalb, weil Netz-Werk offenbar keine hierarchische, sondern eher eine rein additive, aber auf jeden Fall eine offene Struktur konnotiert⁷, insofern nämlich ein Netz im Prinzip zu jeder Zeit mit neuen Maschen ergänzt oder aber an den Rändern aufgefäsert werden kann.

Netz-Werk konnotiert außerdem eine grundsätzlich zweidimensionale Ausdehnung im Raum und – was noch größere Schwierigkeiten bereitet – rechnet nicht mit der Zeitdimension. Das dürfte dann bei einer metaphorischen Verwendung in Bezug auf Texte insofern fatal sein, daß sie – falls die Metapher beim Wort genommen wird – Rückschlüsse auf die Möglichkeit einer systematischen Vollständigkeit der nicht linearen Lektüre zuzulassen scheint – ein Netz läßt sich nämlich entweder vollständig überblicken, oder man kann es systematisch Masche für Masche abwickeln.

Eher wünschenswert schiene mir deshalb, Netz-Werk, wenn schon, dann eher in der Bedeutung von Fangnetz, etwa als eine Art „Liebesnetz“ oder „des Teufels [...] Netz“ (*Grimmsches Wörterbuch*) auf Texte zu übertragen. Ich verfange mich nämlich gern in Netz-Werken dieser Art. Bloß: Ich bin nicht gern bereit zuzugeben, daß mich irgendein Autor als

⁶ Vgl. Roland Barthes, *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Budapest 1996.

⁷ Wie Volker Klotz gezeigt hat, ist die Funktion der „metaphorischen Verklammerung“ – Verklammerung übrigens wieder eine Metapher – in Dramen der offenen Form unvergleichlich wichtiger als in Dramen der geschlossenen Form. – Vgl. Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1992.

gräßliche Spinne absichtlich in sein Netz-Werk verwickelt und gefangen genommen hat.

IV. Wenn es also unbedingt sein muß, möchte ich schon lieber selbst die Spinne sein.

PETER PLENER

Die neuen Bibliotheken von Babel

Von Netzwerken und Hirngespinnsten

*riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of
shore to bend of bay, brings us by a commodius
vicus of recirculation back to Howard Castle and
Environs.*

(James Joyce, Finnegans Wake, Beginn)

1. Einleitende Überlegungen zur vernetzten Wahrnehmung

Beginnen wir, angesichts der Komplexität unseres Gegenstandes, mit einem Eingeständnis: Eine fortschreitende Moderne ist auch mit einem progressiv Artifiziellem zu assoziieren, einem Verdichten des Künstlichen. Das Problem besteht darin, eine wie auch immer geartete Kritik daran zu formulieren, da obstinaterweise die zunehmende Technologisierung hindert. Erst der Umgang damit bringt die Begrifflichkeiten. Es dürfte sich jedoch, streng genommen, in einer Seinsprache nicht sagen lassen, was die Natur, das Wesen dieses Maschinenparks ist, da dieser gegen jene steht (die Simulation beherrscht den semantischen Zugriff dergestalt, daß hier a priori jeglicher Ansatz einer Ausdifferenzierung des Signifikanten das ursprüngliche Seins-Signifikat unterdrückt); in diesem Konflikt sind Restbestände des traditionellen Gegensatzes Natur-Technik eingelagert. Maschinen, Simulacra und Signifikantenströme sind *eidos*-unfähig. Anders formuliert: Es sind fast zwangsläufig falsche sprachliche Zugänge notwendig¹, um das Phänomen in Gang zu bringen, die Maschine anzufahren und zu beschreiben. Eine Problematisierung der anlässlich des Aufkommens der Neuen Medien kolportierten Utopien (Hypertext als scheinbare Revolution des Textzugangs²,

¹ Peter Sloterdijk hat – im Rahmen seines Vortrags *Die konstitutive Leugnung: Über Lügenmannschaften und Streßkollektive* (26. März 1998, Wiener Messepalast, Einleitungsvortrag der Veranstaltung *Literatur im März*) – aus einer ähnlich gelagerten Problematik heraus von einer „zwangsläufigen Lüge“ gesprochen.

² Es geht nicht um die Rechtfertigung philologischer Neurosen, die sich dann mehr oder weniger rechtens mit dem Hinweis „Der Text im Zeitalter seiner elektronischen Verfügbarkeit hat dabei seine heilige Aura der Intellektualität verloren und reduziert sich zu einem untergeordneten kulturellen Organisationsprinzip, neben dem andere bestehen. Im Hypertext ist nur noch ein weiter Bedeutungsrahmen definiert, kein Zentrum mehr.“ (Frank Hartmann, „Die Angst vor der Informationsgesellschaft“, in: *Der Standard* v. 25. Oktober 1996, Beilage *Album*, S. 703. [sic! – vgl. das virtuelle Archiv]) abspesen lassen müßte. Vielmehr ist auf potentielle Probleme und die Notwendigkeit eines kritischen Umgangs mit Hypertexten hinzuweisen. Gelungene Gegenbeispiele (wie die Erfassung des Musil-Nachlasses auf CD-ROM) sind in allen dem Verfasser bekannten Fällen auf den Service-Charakter, der die verschiedensten Zugänge und Gebrauchsvarianten offen halten soll, zurückzuführen, ebenso auf eine sorgfältige Anlage derselben (s. auch Anm. 48).

Verknüpfung vertikaler u. horizontaler Ebenen, beschränkte Zugriffsmöglichkeiten, Kommerzialisierung der Netze, vorgebliche Demokratisierung, Archiv-Problem der unzureichenden Datenträger und letztlich ineffizienten Pfadfinder/pathfinder etc.) hat sich oft an Worthülsen alten Stils abzarbeiten.

Es verhält sich ähnlich wie mit dem Gedächtnis, wengleich weniger komplex: auch dieses ist als Ding bzw. Gegenstand nicht lokalisier-, seine Aktivität hingegen weitestgehend beschreibbar (siehe 2.³).

Beginnen wir, angesichts der Ehrwürdigkeit unseres Gegenstandes, mit einer Lesung aus der Schrift; nicht zu Informationszwecken, denn wenn man aus einem heiligen Buch liest, wissen schon alle, was es besagt, sondern in liturgischer Absicht, zur rechten Einstimmung des Geistes. Also:⁴

Die Bibliothek von Babel

Das Universum, das andere die Bibliothek nennen, setzt sich aus einer undefinierten, womöglich unendlichen Zahl sechseckiger Galerien zusammen, mit weiten Entlüftungsschächten in der Mitte, die mit sehr niedrigen Geländern eingefasst sind. Von jedem Sechseck aus kann man die unteren und oberen Stockwerke sehen: grenzenlos. [...] ⁵

Ich schrieb: *unendlich*. Nicht aus rhetorischer Gewohnheit ist mir dieses Adjektiv in die Feder geflossen; es ist nicht unlogisch, zu denken, daß die Welt unendlich ist. Wer sie für begrenzt hält, postuliert, daß an weit entfernten Orten die Gänge und Treppen und Sechsecke auf unfaßliche Art aufhören, was absurd ist. Wer sie für schrankenlos hält, vergißt, daß die mögliche Zahl der Bücher Schranken setzt. Ich bin so kühn, folgende Lösung des Problems zu bedenken zu geben: *Die Bibliothek ist schrankenlos und periodisch*. Wenn ein ewiger Wanderer sie in irgendeiner beliebigen Richtung durchmessen würde, würde er nach Ablauf einiger Jahrhundert feststellen, daß dieselben Bände in derselben Unordnung wiederkehren (die, wiederholt, eine Ordnung wäre, der *Ordo*). Meine Einsamkeit gefällt sich in dieser eleganten Hoffnung.

1941, Mar del Plata.⁶

Amen.

Der Abschnitt stammt, wie jeder weiß, von Jorge Louis Borges, aus seiner Erzählung *Die*

³ Vgl auch Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, Frankfurt/Main 1991 (stw 900).

⁴ Umberto Eco, *Die Bibliothek*, aus d. Italien. v. Burkhart Kroeber, München usw. 1987, S. 7.

⁵ Jorge Louis Borges, *Die Bibliothek von Babel*, in: J.L.B., *25. August 1983 und andere Erzählungen*, München 1989 (Bibliothek von Babel), S. 15-27. [Anm.: Das der Erzählung vorangestellte Motto lautet: *By this art you may contemplate the variation of the 23 letters ...* (The anatomy of melancholy, part 2, sect. II, mem. IV)], hier S. 15.

⁶ Jorge Louis Borges, *Die Bibliothek von Babel*, S. 27.

Bibliothek von Babel, und ich frage mich, [...].⁷

Borges bekannte Erzählung der *Bibliothek von Babel*, auch das sei vorausgeschickt, selbst wenn das Zitat zwecks tatsächlicher Veranschaulichung die vollständige *Textur* wiedergeben müßte, erscheint als eine nahezu perfekte Analogie der Vorgänge und Strukturen (letztlich ebenso der nicht einsehbaren Hierarchien) im Internet. Die Frage, ob denn alles gleich geblieben sei, erübrigt sich, da es um die Befindlichkeiten des Benützers geht.

So wie es deren mehrere gibt, existieren auch verschiedene Formen von Wahrnehmungen. U.a. können sie – um einige Möglichkeiten zu benennen – aus linearen Abfolgen (vor und zurück) bestehen, konstruktiv-dekonstruktivistisch oder auch assoziativ (wie beispielsweise der vernetzende räumliche Blick und/oder die unwillkürliche Ergänzung fehlender Informationen anhand gemachter Erfahrungen) beschaffen sein. Vornehmlich letztere könnten für die Hinterfragung neuerer Medien eine Betrachtungsgrundlage bieten. Scheinbar ähnlich wie Hyperlinks beschaffen, sind letztere jedoch mechanisch bzw. durch den Einrichtenden elektronisch vorgegebene Denkrichtungen, engen somit in einen gleichsam mechanisierten Kontext ein, wohingegen Assoziationen in einem herkömmlichen Text Spektren zu öffnen imstande sind. Zugespitzt formuliert ließe sich von jener (Klischee-?) Dialektik ausgehen, mit deren Hilfe Konstellationen als Romantik vs. Klassik, offen vs. geschlossen, Assoziationen vs. Hyperlinks etc. *ad infinitum* komplikationslos gekennzeichnet werden.

Ein komplexer Text der deutschsprachigen Literatur (ob früh-, mittel-, frühneu- oder neuhochdeutsch verfaßt) wird allein deswegen aber auch künftig nicht besser zu verstehen sein. Die Untersuchung des zum Schlagwort avancierten Hypertextes⁸ könnte – in erster Linie – eine Aufgabe für die Linguistik sein, da diese vom fachlichen Potential her gesehen am ehesten prädestiniert scheint, auf die seitens der Neuen Medien transponierten/-portierten »Texte« einzugehen. Wenn man die Philologen als »Spezialisten im Lesen« apostrophiert (eine zugegebenermaßen etwas reduktionistische Formel, die allenfalls zu spezifizieren wäre), scheinen auf den ersten Blick die neueren und Neuen Medien nur bedingt die ihren zu sein. Lesen funktioniert in unserer Kultur primär vertikal absteigend und linear. In der gegenwärtigen Phase vernetzter Entwicklung ist noch keine Änderung abzusehen. Hypertexte und die Position des einstmals theoretisierten *Lector in fabula* (Umberto Eco; noch früher

⁷ Umberto Eco, *Die Bibliothek*, S. 9f.

⁸ Vgl. paradigmatisch => [http://hoshi.cic.sfu.ca/~guay/Paradigm/Hypertext.html!](http://hoshi.cic.sfu.ca/~guay/Paradigm/Hypertext.html)

rezeptionsbezogene Ansätze wie jene von Wolfgang Iser) kollidieren jedenfalls weitaus leichter als es den Anschein hat. (Und man muß nicht Lichtenberg bemühen, um die Ursachenfindung des daraus resultierenden Klangbildes zu betreiben.) Der Zugriff auf den Text scheint im Bereich der Neuen Medien neue Kleider anzulegen (aber es hinterfragt auch kaum jemand die vorherrschende Kleider-Bauer-Kollektion). Daß es dabei in erster Linie immer wieder um Kommunikation geht, scheint offensichtlich.⁹

Hinterfragt man den gängigen Begriff vom ›Text‹, könnte man zu der Feststellung gelangen, daß alles in diesen Vernetzungen daraus gewoben ist, daß alles im Rahmen des binären Codes derart zu bezeichnen wäre. Die Formen der geschriebenen Sprache sind aber nur ein Problem, grundlegend wäre die Auseinandersetzung über die Qualität der spezifischen Texturen zu führen.¹⁰ Die Textur, der dicht gewobene Gegenstand philologischer Untersuchung, läßt sich mit der Metapher des Teppichs fassen:

Wir könnten die Fäden, die diese Untersuchung zusammenhalten, mit denen eines Teppichs vergleichen. An diesem Punkt angekommen, sehen wir, daß sie sich zu einem dichten, homogenen Netz zusammensetzen. Man kann die Kohärenz der Stoffzeichnung feststellen, indem man das Gewebe mit den Augen in verschiedene Richtungen abtastet. [...] Der Teppich ist das Paradigma, das wir je nach seinem Kontext als Jäger-, Wahrsage-, Indizien- oder semiotisches Paradigma bezeichnet haben. Obwohl diese Attribute natürlich keine Synonyme sind, verweisen sie doch auf ein gemeinsames epistemologisches Modell, das sich in den verschiedenen, durch Entlehnung von Methoden und Schlüsselbegriffen miteinander verbundenen Wissenschaften artikuliert hat.¹¹

⁹ Vgl. vor dem Hintergrund des kommunikativen Prozesses Dietmar Kamper, „Poesie, Prosa, Klartext. Von der Kommunikation der Körper zur Kommunikation der Maschinen“, in: Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main ²1995 (stw 750), S. 43-50. Im angeführten Band finden sich zahlreiche weitere Beiträge zum Komplex Materialität und Körper. Vgl. weiters Vilém Flusser, *Kommunikologie*, hg. v. Stefan Bollmann u. Edith Flusser, Frankfurt/Main 1998 (Fischer Wissenschaft; FTB 13389); für einen Überblick Norbert Bolz, *Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*, München ²1995; Norbert Bolz, Friedrich Kittler u. Christoph Tholen (Hgg.), *Computer als Medium*, München 1993 (Literatur und Medienanalyse 4).

¹⁰ Paul Zumthor hat eine zumindest diskutabile Trennung von *Text* und *Werk* vorgeschlagen: „*Text* heißt jene zur Geschlossenheit tendierende linguistische Folge, deren Gesamtbedeutung nicht auf die Summe einzelner Bedeutungseffekte reduzierbar ist, die durch die aufeinanderfolgenden Bestandteile des Textes hervorgerufen werden. [...] *Werk* nenne ich das hier und jetzt poetisch Mitgeteilte (Text, Klänge, Rhythmen, optische Elemente); der Begriff umfaßt also die Gesamtheit performativer Merkmale.“ (Paul Zumthor, „Körper und Performanz“, in: Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.), *Materialität der Kommunikation*, S. 703-713., hier S. 704f.)

¹¹ Carlo Ginzburg, „Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst“, in: C.G., *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 1995 (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek Bd. 50), S. 7-44., hier S. 30f.

Projekte wie »Gutenberg« oder ähnliche Möglichkeiten des elektronischen Zugriffs auf Texte – vor allem aber die Recherchemöglichkeiten in Online-Katalogen – scheinen jedenfalls für die Literaturwissenschaft den primären Nutzen der neuen Technologien darzustellen.

2. Antrieb der technischen Vernetzung und Komplexität des Gedächtnisses

Hans Blumenberg geht davon aus, daß »die Selbstbehauptung der Vernunft das Heraustreten aus der teleologischen Beruhigung, aus der anthropozentrischen Illusion [erfordert]«¹², trifft sich – da solche Vorgänge nur unter Berücksichtigung einer Unschärferelation beschrieben werden können – mit Thomas S. Kuhns Theorie vom Paradigmenwechsel: »Paradigmata können die normale Wissenschaft ohne Mitwirkung von angebbaren Regeln bestimmen.«¹³ Das Erkennen von neuen Paradigmen, schon die Bereitschaft dazu und die anschließende Umsetzung stehen für einen Wechsel der geistigen Kontexte.¹⁴ Der daraus resultierende technologische Fortschritt stellt eine je spezifische Form der Einsparung dar, sei es an Arbeitskräften, Material, Zeit, Mehrkosten etc. Damit gilt er als rationeller (und im Sinne geistiger Minimalpaarbildungen oft gleich als rationaler).

Voraussetzung ist ein »Antrieb«, der aus einem bestimmten Bedürfnis heraus entsteht. Dieser allein reicht jedoch noch nicht zum Wandel. Ein gesellschaftliches Bedürfnis muß mit der jeweiligen Innovation zusammentreffen, um sie allgemein ein- und durchzusetzen. Deshalb ist auch ein Wandel in der Anschauungsweise und Vorstellungskraft der Gesellschaft unabdingbar. Das als allgemein unterstellte Streben nach einer *ratio* in geistig-philosophischer Hinsicht erhält seinen Katalysator von den Trägern dieser neuen Denksätze, es kommt zu einem mehr oder weniger umfassenden Bewußtseinswandel. Die sorgfältige »Zerlegung« eines Problems (der jeweils anstehenden Probleme in ihrer erfassbaren Vielfalt) wird betrieben und der jeweilige Prozeß zumindest als *neu, weil anders* ausgegeben und dadurch legitimiert.

¹² Hans Blumenberg, *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, erweiterte und überarbeitete Neuausgabe von „Die Legitimität der Neuzeit“, erster und zweiter Teil, Frankfurt/Main 1983 (stw 79), S. 180f.

¹³ Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, zweite revidierte und um das Postskriptum von 1969 ergänzte Auflage, Frankfurt/Main 1989 (stw 25), S. 60.

¹⁴ Vgl. in weiterer Folge die avancierteren, fort- und weiterführenden Theoreme Niklas Luhmanns, wo bereits einleitend die Frage nach der Definition von Epochen und den Bedingungen eines Prozesses geschichtlicher Entwicklung gestellt wird. (Niklas Luhmann, „Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie“, in: Hans Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer (Hgg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt/Main 1985 (stw 486), S. 11-33.)

Vielleicht verhielt es sich schon mit dem Kathedralenbau so: Der Stilwandel ist nicht direkt mit dem Technologiewandel in Zusammenhang zu bringen, v.a. die geistigen Komponenten wären verstärkt zu berücksichtigen.¹⁵ Apropos: Victor Hugo läßt im fünften Buch von *Notre Dame de Paris* (1842) seinen Protagonisten, der ein Buch in der Hand haltend aus dem Glockenturm auf die Stadt blickt, anmerken: »Dieses wird jenes zerstören«, womit Hugo die Konzeption einer Kulturgeschichte offenlegt: Indem er sich auf die (für die Zeit der Romanhandlung aktuelle) Innovation des Buchdrucks bezieht, hält er das Buch gegen von der Architektur bestimmte Zeitalter, welche, so wie Religion und andere metaphysische Generalpräferenzen, zwangsläufig ihren dogmatischen, Alleinvertretungsanspruch verlieren müssen.

Daß – ein weiteres *ritardando* – zumindest im Kopf seit jeher ein Netzwerk besteht, ist klar; ebenso, daß diese neuronalen Verknüpfungen Analogien ermöglichen. Die Frage wird aber auch sein, ob ein Hirngespinnst wie die Memetik¹⁶ mit der Mnemosyne konkurriert, oder ob es sich beim einen um eine vorübergehende Modeerscheinung in Form einer Denkfigur, beim anderen um eine technisch (oder zumindest via Imagination) tatsächlich zu überwindende Kunst handelt.

Im Netzwerk reduziert sich Schreiben auf die Manipulation elektronischer Impulse, was für den Computer ebenso gilt wie für das menschliche Gehirn. Nachdem sich Technik und Physiologie so nahe gekommen sind, ist der Abstand praktisch geschlossen, den die Vielfalt der Bilder [Metaphern für das Gedächtnis und die Erinnerung; Anm.] zu überbrücken strebte. Das Netzwerk als externalisiertes globales Nervensystem unter- und überbietet zugleich alle Metaphern, die bislang das Phänomen der Erinnerung in technische, gegenständliche und praktische Metaphern übersetzten. Mit dem Netz ist die Metaphorik der Erinnerung an eine Grenze

¹⁵ Vgl. bspw. Martin Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt/Main 1984 (stw 468). (Martin Warnke ist Teil der »Warburg-Schule«.)

¹⁶ Bei dieser Begrifflichkeit handelt es sich um ein Theorem des Evolutionsbiologen Robert Dawkins. Vgl. als Einführung Florian Rötzer, „Wenn Sie das lesen, sind Sie schon infiziert“, in: *Die Presse* v. 7. März 1998, Beilage *Spectrum*, S. 1f. „Die Anhänger der Memetik halten die neue Sicht nicht nur für fruchtbar, sondern sie ist für sie auch ein Paradigmenwechsel in der Kognitions-, Kultur-, Gesellschaftswissenschaft. Normalerweise fragt man, wie Menschen auf Ideen stoßen, sich diese aneignen oder kreativ neue erfinden. Die Memetik stellt die Frage um: Anstatt zu fragen, wie Menschen Ideen erwerben, stellt das neue Paradigma die Frage, wie Ideen Menschen erwerben. Ein Gegenstand der Biowissenschaften ist das Gehirn, daher verbindet die Memetik geschickt Kognition, Biologie und Kultur. Dazu kommt noch die Informations- und Telekommunikationstechnik mit der Zukunftsbranche Künstliches Leben, denn schließlich sind die Medien die effizientesten Übertragungswege der Meme, und nicht zufällig waren die ersten Exemplare des Künstlichen Lebens, zumindest dessen Vorschein, Computerviren.“

gekommen, an der die Imagination implodiert.¹⁷

Das Problem des Gedächtnisses¹⁸ und der elektronisch abrufbaren Information tritt zumeist dann auf, wenn eine Störung, eine Unterbrechung der Verbindung virulent wird.

Gedächtnis stellt somit nicht nur ein der Zeit und dem Inhalt nach auffächerbares Phänomen dar, sondern auch eines, das in ein möglicherweise mehrdimensionales Netzwerk eingebunden ist. Episodische Information beispielsweise wird über die Sinnessysteme aufgenommen, in weiteren Stufen des sensorischen Systems (bis hin zu corticalen Strukturen) weiterverarbeitet und kurzfristig gespeichert, dann den Flaschenhalsstrukturen des limbischen Systems zugeführt, in denen die Assoziation – und vermutlich Synchronisation – mit anderen Informationsebenen (Motiven, Emotionen) erfolgt und die dann als »speichernswert« identifizierte Information den Engrammplätzen im cerebralen Cortex zuführen. Reaktivierung und Decodierung des Gespeicherten für den Abruf verlangt dann vermutlich vor allem eine konzertierte Aktion von Stirnrinde und Schläfenlappenspitze.

Was die Einspeicherung episodischer Information über die Flaschenhalsstrukturen betrifft, so geht man hier seit Jahrzehnten von ringförmig miteinander verwobenen Strukturen, gleichsam Kettengliedern, aus. [...] Obwohl die [...] Auflistung einer Zergliederung gleichkommt, ist wichtig zu betonen, daß diese Strukturen grundsätzlich ein als Einheit zu verstehendes Netzwerk darstellen – die Faserzüge bilden die Klammern, die die einzelnen Bereiche zusammenfassen und die Integration sensorischer (»von der Außenwelt kommender«) und motivational-emotionaler (»von der Innenwelt kommender«) Kanäle ermöglichen. [/] Der Netzwerkcharakter impliziert natürlich auch, daß die Unterbrechung einzelner *Verbindungen* (d. h. von »weißer Masse«) schwerer wiegende Gedächtnisstörungen verursacht als die (unvollständige oder unsymmetrische) Schädigung einzelner Kern- und Cortexgebiete, also der »grauen Masse« des Gehirns. Amnesie wird folglich [...] meist als *Diskonnetionssyndrom* aufgefaßt.¹⁹

Horst Wenzel hat darauf verwiesen, daß auf das »brain memory« (wobei sich die Frage stellt, ob »body-« und »brain-memory« dasselbe meinen²⁰) ein »script memory«²¹ folgte, auf dieses

¹⁷ Aleida Assmann, „Zur Metaphorik der Erinnerung. Ein Rundgang durchs historische Museum der Imagination“, in: Ernst Peter Fischer (Hg.), *Neue Horizonte 97/98: Gedächtnis und Erinnerung*, München 1998, S. 111-164., hier S. 161. Gegen diese Position hält an sich Matthias Kettner, der die Frage der Erinnerung weitaus schärfer vom interpretatorischen Standpunkt aus betrachtet, vgl.: Matthias Kettner: „Nachträglichkeit. Freuds brisante Erinnerungstheorie“, in: Jörn Rüsen u. Jürgen Straub (Hgg.): *Erinnerung, Geschichte, Identität Bd. 2: Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein*, Frankfurt/Main 1998 (stw 1403), S. 33-69. Er sieht Behältertheorien und auch Metaphern aus der Computerterminologie für überholt an. Allerdings setzt er sich mit dem Begriff „Netzwerk“ nicht auseinander.

¹⁸ Hinsichtlich Vernetzungen und Verknüpfungen von Gedächtnis, Bibliothek und den Neuen Medien im 20. Jahrhundert vgl. Günther Stocker, *Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1997 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 210).

¹⁹ Hans J. Markowitsch, *Das Gedächtnis des Menschen. Psychologie, Physiologie und Anatomie*, in: Ernst Peter Fischer (Hg.), *Neue Horizonte 97/98*, S. 167-231., hier S. 221f.

²⁰ Vgl. diesbezüglich Harald Weinrich, „Über Sprache, Leib und Gedächtnis“, in: Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.), *Materialität der Kommunikation*, S. 80-93.

²¹ Vgl. diesbezüglich Eric A. Havelock, *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution*,

wiederum ein »print memory«²² und letztlich ein »electronic memory«.²³ Er schlägt vor, für diese anthropologischen Fragen die Memoria als Zentralbegriff anzusehen (ein solches Stadienmodell ist nicht klar abgrenzbar), da im Gefolge jeweils neuer Medien ein jeweils weiteres Hinzutreten von Gedächtnisformen zu konstatieren ist (im übrigen bleibt die simple Tatsache anzumerken, daß auch im vernetzten Diskurs seitens der Benutzer eine externe, diesfalls neuronale, Speicherung existent sein muß, andernfalls sie als Knotenpunkte ausfallen würden). Es geht um ein Mit(und eventuell auch Neben-)einander, außerdem spricht einiges für eine zumindest teilweise Verschränkung. Das hat eventuell auch mit einer Historisierung der bisher geübten Schriftkultur²⁴ und des Umgangs damit zu tun (nochmals: »Neue Medien« bedeutet Text – allerdings wäre diese Vokabel neu zu definieren), wobei das Monopol der Literatur als kulturelles Gedächtnis²⁵ oft als passé gedacht wird.

3. Das Sammeln und die neue Existenz der Bibliotheken im Inter-Netz²⁶

Wenn nun die Frage der Bibliotheken/Sammlungen aufgegriffen wurde, so deshalb, um eine Form der neu gewendeten Kommunikation zu diskutieren. In erster Linie sollte eigentlich eine Gegenüberstellung älterer und neuerer Formen der vernetzten Wissensvermittlung erfolgen. Hier kann der Kontext einer Erscheinungsform herausgegriffen, angedacht – und an ihm die eine oder andere Überlegung auf ihre Tauglichkeit hin abgetestet werden. Zunächst gilt es – immer wieder – einzuschreiben:

Übers. v. Sabine Herbst, Mit einer Einleitung v. Aleida u. Jan Assmann, Weinheim 1991 (Acta humaniora).

²² Dessen Ablösung wurde in einem groß angelegten Entwurf 1962 bei McLuhan (Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf/Wien 1968 [Original: *The Gutenberg-Galaxy*. Toronto 1962]) angekündigt. Die Einteilung in „global trial“ und „global village“ hebt jedoch jegliche Differenzierung auf.

²³ Vgl. Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995 (C.H. Beck Kulturwissenschaft).

²⁴ Vgl. für den Zusammenhang von Gesellschaftsbildung und Schriftkultur Jack Goody, Ian Watt u. Kathleen Gough, *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, Mit einer Einl. v. Heinz Schlaffer, Übers. v. Friedhelm Herborth, Frankfurt/Main 1986 (stw 600); Jack Goody, *Die Logik der Schrift und die Organisation von Gesellschaft*, Übers. v. Uwe Opolka, Frankfurt/Main 1990.

²⁵ Vgl. beispielhaft – hinsichtlich der diversen Erinnerungsspeicher seit der Etablierung der Mnemosyne bis in Shakespeares Zeit – v.a. Frances A. Yates, *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Weinheim 1991.

²⁶ Hinsichtlich der Geschichte der Bibliotheken vgl. einführend Uwe Jochum, *Kleine Bibliotheksgeschichte*, Stuttgart 1993 (RUB 8915). Eine detaillierte Studie im Auftrag der Salzburger Landesregierung bietet Günther Stocker, *Öffentliche Bibliotheken im Informationszeitalter. Endbericht des Forschungsprojekts „Die digitale Bibliothek“* [Langfassung], hg. v. Günther Stocker u. Peter A. Bruck, Salzburg 1996 (Materialien zur

Mit Sicherheit gilt, daß stets eingeschrieben (inscribe) werden muß, ob beim cortex oder bei dem, was wir, übersetzt in soziokulturelle termini, schreiben (Écriture) genannt haben. Denken ohne einzuschreiben, also ohne stütze (support), geht nicht. Diese stütze kann alles mögliche sein. Es gibt momentan veränderungen in der stütze. Man besitzt vielleicht noch nicht die richtige stütze. Vielleicht sind all die bildschirme noch schlechte stützen, weil sie gegenüber der handschrift und der tafel noch zu analog sind. [...] Jedenfalls liegt die minimale voraussetzung im einschreiben.²⁷

Bibliotheken sind *per se* Sammlungen von Eingeschriebenem, arbeiten sich am Mangel und dem Versuch ab, diesen zu beheben.²⁸ Gleichzeitig stiften sie Assoziationen, können zu (nur auf den ersten Blick) unorthodoxen Suchen – vgl. Umberto Ecos absichtsvoll-ziellose Rundgänge in der Universitäts-Bibliothek von Toronto und der Sterling Library von Yale²⁹ – oder höchst komplex angelegten Reihungssystemen – vgl. Aby Warburgs Projekt der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek in Hamburg³⁰ – führen. Ein prinzipielles Merkmal bleibt jedoch die – auch noch so flexibel gestaltete – Hierarchisierung. Sammlungen haben mit Hierarchie und Selektion zu tun. Insofern ist auch ein wesentlicher Konflikt durch die Einführung der neuen Medien entstanden (dessen Bewältigung noch aussteht und der in der Natur der jeweiligen Medien begründet ist), insofern, als digitale Bibliotheken unübersichtliche Informationsaggregate (Ansammlung von Informationen, die untereinander nicht oder nicht systematisch in Wechselwirkung stehen) aufweisen, Bibliotheken alten Stils hingegen relativ klar strukturierte Selektionskriterien (entsprechen somit eher einem geschlossenen, abgegrenzten System). Trotz aller Ankündigung künftiger Abhilfe: Gerade der Aspekt des Sammelns, mithin eine klassische Form philologischer Spurensuche³¹, geht

Weiterbildung in Salzburg 15).

²⁷ Jean François Lyotard, „Statement“, in: *kultuRRévolution* 14/1987, S. 10f.

²⁸ Ein Problem im Zusammenhang mit den zu sammelnden Medien (Bücher, Zeitungen, Zeitschriften, AV- und Online-Medien etc.) stellt immer wieder die Frage gültiger Archivierungsstandards dar. Dieses für Handschriften und Printmedien mehr oder weniger – zumindest technisch – lösbare Problem ist im Bereiche neuerer Medien ebenso neu zu stellen. Die Haltbarkeit der Gutenberg-Bibeln übertrifft alle elektronischen Möglichkeiten.

²⁹ Umberto Eco, *Die Bibliothek*, S. 20-26.

³⁰ Vgl. u.a.: Aby M. Warburg, „Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Vor dem Kuratorium (1929)“, in: Dieter Wuttke (Hg.), *Aby M. Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, 2., verb. u. bibliogr. erg. Ausg., Baden-Baden 1980 (Saecula Spiritalia 1), S. 307-309.; Fritz Saxl, „Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg“ in Hamburg, in: Warburg 1980, S. 331-334.; Fritz Saxl, „Die Geschichte der Bibliothek Aby Warburgs (1943/44-1970)“, in: Warburg 1980, S. 335-346.; Heinrich Dilly, „Sokrates in Hamburg. Aby Warburg und seine Kulturwissenschaftliche Bibliothek“, in: Horst Bredekamp, Michael Diers u. Charlotte Schoell-Glass (Hgg.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990. Mit Beiträgen v. A. Beyer u.a.*, Weinheim 1991 (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg Bd. 1), S. 125-140.; Marianné Schuller, „Bilder – Schrift – Gedächtnis. Freud, Warburg, Benjamin“, in: Jörg Huber u. Alois Martin Müller (Hg.), *Raum und Verfahren. Interventionen v. Aleida Assmann u.a.*, Basel, Frankfurt/Main 1993 (Interventionen 2), S. 105-125.

³¹ Vgl. insgesamt Carlo Ginzburg, *Spurensicherung*. Als Roman – v.a. auch hinsichtlich der Leidenschaft des

im Internet nahezu völlig verloren, da die elektronische Oberfläche qua Apostrophierung als eine der Vollständigkeit firmiert. Alles ist da...³² Die Tätigkeit des Sammelns als solche, zumal betreffend Bücher, stellt jedoch nicht unmittelbar eine Marotte verschrobener Geister, sondern einen primären Aspekt geistes-, grund- und integrativwissenschaftlicher Disziplinen dar.

Wäre es nicht anmaßend, hier auf eine scheinbare Objektivität und Sachlichkeit pochend die Hauptstücke oder Hauptabteilungen einer Bücherei Ihnen aufzuzählen, oder deren Entstehungsgeschichte, oder selbst deren Nutzen für den Schriftsteller Ihnen darzulegen? Ich jedenfalls habe es mit den folgenden Worten auf etwas Unverhüllteres, Handgreiflicheres abgesehen; am Herzen liegt mir, Ihnen einen Einblick in das Verhältnis eines Sammlers zu seinen Beständen, einen Einblick ins Sammeln viel mehr als in eine Sammlung zu geben. [...] Jede Leidenschaft grenzt ja ans Chaos, die sammlerische aber an das der Erinnerungen. [...] So ist das Dasein des Sammlers dialektisch gespannt zwischen den Polen der Unordnung und der Ordnung.³³

Für den Sammler »haben nicht sowohl Bücher als *Exemplare* ihre Schicksale. Und in seinem Sinn ist das wichtigste Schicksal jedes Exemplars der Zusammenstoß mit ihm selber, mit seiner eigenen Sammlung.«³⁴ Die Fungibilität der angebotenen Warenwelt des Inter-Netzes³⁵ stellt jedoch ein Hemmnis gerade für einen derartigen Zusammenstoß dar. Dies soll keine kulturpessimistische Kritik, basierend auf einer Analyse der Steigerung jener

Sammelns – dazu empfiehlt sich Susan Sontags (an Benjaminschen Theoremen geschulter) „Vulcano’s Lover“. Eine weitere Empfehlung betrifft *Das Gedächtnis der Worte. Von Büchern und Bibliotheken*, du, Heft Nr. 1 (Januar 1998).

³² Um an der Oberfläche zu bleiben: Unter der Adresse => sunsite.Berkeley.EDU/Libweb findet sich ein Überblick über alle an »das Netz« angeschlossenen Bibliotheken. Ein virtueller, transkontinentaler Rundgang zeigt die Beschaffenheit und die Möglichkeiten der einzelnen Homepages. Ein bibliophile Interessen wie auch den jeweiligen Servicecharakter berücksichtigender Test findet sich bei Ernst Strouhal, „Für »Elemente ohne ernstes Streben«. Virtuelle Bibliotheken“, in: *Der Standard* v. 28. Februar/1. März 1998, Beilage *Sonntag*, S. 48. (und ist über das Archiv der Tageszeitung *Der Standard*, => derstandard.at, problem- und kostenlos abzurufen). Der Verfasser möchte, abseits patriotischer Regungen, v.a. auf die Homepage der Österreichischen Nationalbibliothek, => onb.ac.at, hinweisen. Abgesehen von einem sehr guten Überblick über die Geschichte dieser Bibliothek und zahlreichen anderen Hilfen und Hinweisen wurden 1997 die Nominal- und Schlagwortkataloge *vollständig* (als optische Dateien) eingespeist, sodaß mit Hilfe des Suchprogramms „KatZoom“ die Durchsicht auch der Kataloge vor der Einführung digitalisierter Bestandserfassung möglich ist. Es bleibt festzuhalten, daß es keine vollständig digitalisierte Bibliothek gibt und – aus Kostengründen – geben kann, daß lediglich diverse Volltextsammlungen existieren. Ein wesentlicher Schritt wäre dann getan, aber das dürfte wohl aus Kostengründen illusorisch sein, wenn eine Bibliothek, abgesehen von der abrufbaren Erfassung der kompletten Bestände, das Inhaltsverzeichnis – zumindest optisch, ein Zugriff vom bibliographischen Verzeichnis auf dieses ließe sich wohl einrichten – mitscannen ließe, sodaß eine erweiterte Information bestünde.

³³ Walter Benjamin, *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln*, in: W.B., *Gesammelte Schriften Bd. IV.1: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, hg. v. Tillmann Rexroth. Frankfurt/Main 1991 (stw 934), S. 388-396., hier S. 388f.

³⁴ Ebd., S. 389.

³⁵ So ist die größte »Buchhandlung« der Welt eine virtuelle (=> amazon.com).

Geschwindigkeiten sein, die die Möglichkeiten der Wahrnehmung längst übertroffen haben. Jedoch ist diese Problematik (zumindest) mitzudenken.

Manche von Ihnen werden an dieser Stelle vergnügt der großen Bücherei gedenken, die Jean Pauls armes Schulmeisterlein Wuz mit der Zeit sich auf die Art zulegte, daß es alle Werke, von denen die Titel in den Meßkatalogen es interessierten, weil es sie ja nicht kaufen konnte, sich selber schrieb.³⁶

Diese bloße Übernahme der Titel führt zwar einerseits zu höchst eigenwilligen Inhalten, bestärkt das Schulmeisterlein jedoch in weiterer Folge in der Annahme, daß seine Texte die eigentlichen Originale seien, wohingegen jene gedruckten bloß derart üble Entstellungen wären, daß ein Vergleich den Unwissenden zwangsläufig zwei verschiedene Autoren annehmen lassen müßte. Und auch diese Bibliothek – und ihre Geschichte – braucht am Ende eine ordnende Hand, damit das vergnügte Leben zumindest möglich gewesen war [sic!].

Nichts liegt mir ferner, als Sie zu erschüttern, weder in jener Anschauung [der Benjaminschen betreffend das Sammeln; Anm.] noch diesem Mißtrauen [gegen den Typus des Sammlers, seine Passion und dessen »Unzeitgemäßheit«; Anm.]. Und nur das eine wäre anzumerken: das Phänomen der Sammlung verliert, indem es sein Subjekt verliert, seinen Sinn. [...] Aber wie Hegel sagt: erst mit der Dunkelheit beginnt die Eule der Minerva ihren Flug. Erst im Aussterben wird der Sammler begriffen.³⁷

Benjamin spannt hier Hegelsche Annotationen zur Geschichte mit seinem höchst eigenem Projekt eines Herauslösens von Momenten aus dem historischen Kontinuum zusammen. Seine Thesen »Über den Begriff der Geschichte«³⁸ – wie auch zahlreiche andere Schriften – extrapolieren diesen für ihn zentralen Aspekt nachhaltig. Hegel formuliert – und Benjamin wußte, als genauer Kenner von dessen Schriften, sehr wohl um diesen Kontext –:

Um noch über das *Belehren*, wie die Welt sein soll, ein Wort zu sagen, so kommt dazu ohnehin die Philosophie immer zu spät. Als der *Gedanke* der Welt erscheint sie erst in der Zeit, nachdem die Wirklichkeit ihren Bildungsprozeß vollendet und sich fertig gemacht hat. Dies, was der Begriff lehrt, zeigt notwendig ebenso die Geschichte, daß erst in der Reife der Wirklichkeit das Ideale dem Realen gegenüber erscheint und jenes sich dieselbe Welt, in ihrer Substanz erfaßt, in Gestalt eines intellektuellen

³⁶ Walter Benjamin, *Ich packe meine Bibliothek aus*, S. 390.

³⁷ Ebd., S. 395.

³⁸ Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: W.B., *Gesammelte Schriften Bd. I.2: Abhandlungen*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main 1991 (stw 931), S. 691-704., passim.

Reichs erbaut. Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau läßt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.³⁹

Es geht auch bei Hegel um eine Verlangsamung, welche als Voraussetzung für ein »intellektuelles Reich« gefaßt wird. Dies ist die Antipode zur neuen Geschwindigkeit, die erstmals nachhaltig Raum *und* Zeit erfaßt. (Vorgänger der technischen Revolution unserer Zeit – die für die genannten Autoren ihrerseits massive Eingriffe in das Raum- und Zeitbewußtsein darstellten – wie Eisenbahn, Automobil, Flugzeug oder Telefon sind verglichen damit, aus unserer Wahrnehmungsperspektive heraus, als eher harmlose Beschleunigungsmaschinen zu fassen, es fehlt heute scheinbar nur mehr das Beamen.)

Es stellt sich im übrigen die Frage, ob nicht der scheinbar existente Prozeß der Historisierung (siehe 2.⁴⁰) eine Form fortlaufender Reproduktion erfährt, denn die Diskussionen der jeweiligen Medienumbrüche gleichen sich, die Argumente gegen die Neuen Medien weisen frappante Parallelen zu denen gegen Schrift und auch Druck auf⁴¹, wobei die einzelnen Vorwürfe sich gegenseitig ergänzen: Dehumanisierung, Mangelnde Authentizität, Sprachverfall, Bildüberflutung, Werteverlust (der Überfluß an Daten führe zu Orientierungslosigkeit).

Ebenso ergänzen sich die Befürwortungen der Neuen Medien, insbesondere für den Bereich der Bibliotheken. Uwe Jochum und Gerhard Wagner haben diese aufgelistet⁴²: Die Argumente betreffen Kosten, Raum, Zeit, Integration und Materialität – womit die wesentlichsten Strukturprobleme heutiger (v.a. Groß-)Bibliotheken umrissen sind. Die Gegenargumentation wäre ihrerseits zumindest in den ersten beiden Punkten überlappend

³⁹ G.W.F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, Stuttgart 1970 (RUB 8388), S. 59f.

⁴⁰ Vgl. hinsichtlich des Wandels und der spezifischen Auswirkungen auf die ebenso einem Umbruch unterworfenen Ansichten von Wissenschaft Jochen Schulte-Sasse, „Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur: Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte“, in: Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.), *Materialität der Kommunikation*, S. 429-453.

⁴¹ Vgl. diesbezüglich Michael Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Mit einem Nachwort zur Taschenbuchausgabe 1998, Frankfurt/Main 1998 (stw 1357). Die vielbeschworene „Medienrevolution“ dürfte nicht die erste sein, wird jedenfalls zu einem großen Teil auch durch die Erwartungen, die aufgebauten Beschwörungsformeln von der Relevanz bestimmt; unbestimmte Empfindungen werden dabei als Anforderungen formatiert.

⁴² Uwe Jochum und Gerhard Wagner, „Cyberscience oder Vom Nutzen und Nachteil der neuen Informationstechnologie für die Wissenschaft“, in: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie*, H. 6 (1996) [= > http://home.T-Online.de/home/Vittorio.Klostermann/jochu_02.htm] – die folgenden Zitate sind diesem Text entnommen, der dem Verfasser in gedruckter Form nicht zugänglich war. Die sich daraus für den Fortgang der Argumentation ergebenden Paradoxa können aber möglicherweise als deren Stütze angesehen

und ergänzend, denn wer garantiert, daß ein vollständig digitalisiertes »online environment« (angenommen; eine Bibliothek könnte einen derartigen Anschaffungsetat aufbringen) nicht völlig veraltet ist innerhalb der (sich im übrigen laufend verkürzenden) ein bis eineinhalb Jahre, die es braucht, damit Computer um die Hälfte billiger, neue um die Hälfte schneller werden. Und wenn dieser Punkt nebensächlich erscheinen sollte, ist zumindest hinsichtlich des Zeitarguments die Sinnhaftigkeit zu hinterfragen. Gerade der Zeitaufschub kann relevant erscheinen:

Nun ist aber gerade ein solcher Tempogewinn für die Wissenschaft ein zweifelhaftes Ideal. Hans Blumenberg hat vor Jahren darauf hingewiesen, daß die populäre Vorstellung, Denken sei »die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten«, »zwischen einem Problem und seiner Lösung, zwischen dem Bedürfnis und seiner Befriedigung«, eine Generalisierung des biologischen Reiz-Reaktions-Schemas und Motor einer »ökonomie ist, die ausschließlich auf Zwecke abstellt. Demgegenüber zeichnet sich Wissenschaft gerade dadurch aus, daß es ihr gelingt, diese »ökonomie zu suspendieren. [...] Nachdenklichkeit wird von Wissenschaftlern sogar mehr oder weniger bewußt inszeniert. So wird etwa in dem für Geistesarbeiter typischen Ritual des Rauchens ein Aufschub erreicht, der das bereits Gedachte noch einmal gründlich zu überlegen erlaubt. [...] Eben solche Gnadenfristen gewähren auch jene Schreibinstrumente, deren Absatz mit der Zahl der verkauften Personalcomputer kontinuierlich wächst: die Füllfederhalter.⁴³

Das »Integrationsargument« wiederum übersieht die praktisch völlige Manipulierbarkeit des auf dem Bildschirm erscheinenden Textes. Die Unsicherheit, ob man nun das Original oder eine beliebig modifizierte Fassung vor sich hat, wird durch die Vorteile kaum aufgewogen. Daß es im Fall der digitalisierten »Bibliotheken«, besser: Textsammlungen, nicht anders ist, zeigt jeder kritische Blick in vorhandene Bestände.⁴⁴ Ganz abgesehen von den Varianten einer mundgerechten Mediatisierung.

werden.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl. hinsichtlich der Fehleranfälligkeit ins Netz gestellter »Klassiker-Texte« bspw. für die englischsprachige Literatur => firth.natcorp.ox.ac.uk/cgi-bin/humbul/section.pl?SECTION=litt, => promo.net/pg/index.html oder => bibliomania.com, für die deutschsprachige => gutenberg.aol.de/gutenb.htm, für die französischsprachige => gallica.bnf.fr (bis 2000 sollen 300.000 Bilder und 100.000 Bücher digitalisiert werden; zum Vergleich: Die Library of Congress, => lcweb.loc.gov/z3950, möchte bis dahin 5 Millionen Americana digitalisiert haben). Es finden sich – beim Vergleich mit zuverlässigen, gedruckten Ausgaben – immer wieder Fehler, die offensichtlich auf das Einscannen und ein (wenn überhaupt vorhanden) unzuverlässiges Lektorat zurückzuführen sind. Das macht die Angelegenheit aber noch nicht besser. Eine umfassende – vorsichtig positiv gehaltene – Einführung für elektronische Bibliotheken, E-Journale, E-Texte etc. (sowie eine umfangreiche kommentierte Link-Liste und Bibliographie) bietet im übrigen Dieter E. Zimmers fünfteilige Serie „Die digitale Bibliothek“ in der Wochenzeitung „Die Zeit“ (s. „Bildung und Wissen“ in => zeit.de). Die Homepage der „Zeit“ bietet außerdem (s. ebd. „Kultur“) unter dem Sammeltitle „Literatur im Internet“ zahlreiche weitere Fachbeiträge und Linklisten zum Thema.

Das »Materialitätsargument« erscheint ebenfalls (noch?) nicht sehr aktuell. Statt daß der Papierverbrauch seit den diversen umfassenden Einführungen digitaler Verarbeitungsprozesse gesunken wäre, ist er bekanntlich rasant angestiegen.⁴⁵ So wie auch die Zahl der Webseiten. Derzeit sind, je nach Schätzung, zwischen 80 und 320 Millionen Webseiten im globalen Netz. Die mittlere Lebensdauer einer Webseite beträgt rund 44 Tage. Das Problem ist begrenzt, via einer Internet-Adresse sind öfters auch alte, abgelegte Seiten problemlos zu finden.⁴⁶

Die Frage aber bleibt: Was und – vor allem! – wie sucht man? Laut einer Untersuchung des NEC Research Center werden bei herkömmlichen Suchen lediglich zwischen drei und maximal 34 Prozent aller im Internet abgelegten (und noch vorhandenen) Dokumente zu einem Suchbegriff gefunden. Jeder, der sich einmal an den diversen Suchmaschinen wie Alta Vista oder Yahoo versucht hat, weiß um die Notwendigkeit spezifizierter Suchbefehle. Meta-Suchmaschinen⁴⁷ können hier teilweise Abhilfe schaffen, doch auch deren Reichweite ist begrenzt. Einmal »[g]anz abgesehen davon, daß der Bildschirm eine wesentlich geringere Informationsdichte aufweist als das Papier und schon deshalb keine Papierdokumente simulieren kann.« Ein Offsetdruck ist in der Lage, 1400 bits pro mm² darzustellen. Jeder Vergleich mit einem noch so hochtechnisierten Bildschirm erweist die Vorteile eines qualitativen Druckverfahrens. Hinzu kommen die Vorzüge der Haptik. Aber das hat vielleicht auch nur mit der Leidenschaft des Sammlers zu tun.⁴⁸

⁴⁵ Gegenfrage: Was wäre ohne Computerisierung und elektronische Vernetzung passiert? Festzuhalten bleibt der zunehmende Anstieg, ausgelöst durch eine ebenso progressive Technisierung. Es kann m.E. nicht um die Frage »Computer – Ja oder Nein?!« gehen, sondern nur um die Sinnhaftigkeit der Anwendung. Und um die Machbarkeit diverser Vorhaben.

⁴⁶ => www.alex.com; hier finden sich die notwendigen, »herunterladbaren« Programme, die in der Folge die angedeuteten Möglichkeiten eröffnen.

⁴⁷ Z.B. => www.metacrawler.com, => highway61.com oder => meta.rzn.uni-hannover.de (Erstellt von Technikern des Rechenzentrums Niedersachsen und dem Forschungsgebiet „Rechnernetze und verteilte Systeme“ an der Universität von Hannover).

⁴⁸ Der Historisch-Kritischen Ausgabe von Kafkas „Der Process“ liegt eine (nur in Verbindung mit der gedruckten Ausgabe erhältliche) CD bei. Sie dient primär der Information, ist ein Werkzeug für die Recherche. Der vollständige Zeichenindex ermöglicht die Suche nach Wortfeldern und Begriffen. Die Herausgeber betonen jedoch ausdrücklich den Vorzug der Buchform gegenüber der Bildschirmdarstellung. Durch das digitale Medium allein sei ein Verständnis der Handschrift nicht möglich: „Wer die augenblickliche Diskussion um das Verhältnis von Text und Hypertext verfolgt, könnte allerdings die Assoziation haben, es handle sich schon bei Kafkas „Process“ selbst um eine »hypertextuell« strukturierte Handschrift, die viele Eigenschaften der Zappertexte vorwegnimmt, von denen wir heute überschwennt werden: die Auflösung der Werk- und der Textgrenzen; das Fehlen eines »richtigen« Anfangs, einer »richtigen« Mitte, eines »richtigen« Endes, das dem Leser die Entscheidung überläßt, wo er mit der Lektüre beginnt, wo er sie abbricht; schließlich das Buch mit dem Prinzip der Linearität auch auf der Mikroebene durch die mäandernde Schrift – all das suggeriert eine Nähe von Handschrift und digitalen Publikationsformen, aus der man sich auch die Aufnahme einer CD in diese Lieferung der FKA erklären könnte. Bei dieser Annahme handelt es sich indes um ein Mißverständnis. [...] Es gibt keinen Primat der Beziehung über die Bezogenen. Keine Fetischisierung des Übergangs. [...] Ohne Rückhalt in der Buchform [...] würde die Diktatur der in die Bildschirmtexte gesetzten Links, ihr verlockendes

4. Schluß

Festzuhalten bleibt, daß sich in jedem Fall die Wahrnehmung von Texten ändern dürfte, der Zu- und Umgang ein ganz anderer werden wird. Das kann man als Chance begreifen, wie es viele, gelegentlich real existierend-apologetische Beiträge-r, aus den unterschiedlichsten Motiven heraus in dieser Angelegenheit tun. Die primären Vorteile sind wohl darin zu sehen – um das eigentliche Thema wieder aufzunehmen –, daß man sich über Bibliotheken, Archive, Sammlungen und deren Bestände informieren, gelegentlich den einen oder anderen Volltext herunterladen und anhand einer zuverlässigen Buchausgabe überprüfen, überdies unfinanzierbare Publikationsvorhaben verhältnismäßig kostengünstig ins Netz stellen kann.

Früher oder später wird sich aber unweigerlich die Frage stellen, wie das Auffinden von Literatur und deren Gebrauch im Rahmen einer Philologie zusammenfinden sollen. Denn die Wissenschaftlichkeit⁴⁹, mithin Exaktheit, bereits das Zitieren (um *Lesen*, einem methodischen Umgang mit dem Buch zu schweigen) stellt – geht man von bisherigen Standards aus – im Zusammenhang mit Internet-Texte ein massives Problem dar. Der Hinweis, daß man sich mit Verhältnissen wie den genannten abfinden müßte, hilft nicht wirklich. Aber zu realisieren, daß der Umbruch nicht bevorsteht, sondern schon längst für stattgefunden erklärt wurde – ob man nun damit einverstanden ist oder nicht –, sich in der Folge damit konkret auseinanderzusetzen, wäre in jedem Fall möglich. Dann greift man ohnehin wieder zum Buch.

A way a lone a last a loved a long the

(James Joyce, Finnegans Wake, Ende)

›Immerfort-weg-von-hier‹, die Assoziationskraft zerstören, die durch die Auseinandersetzung des menschlichen Auges mit einem Individuellen (einer Zeile, einer Korrektur, einem Blatt etc.) freigesetzt wird. Dem sollte niemand Vorschub leisten. Kafkas Schrift macht alle unsere Konzentration erforderlich. Keine Ungeduld, kein Abbrechen des Methodischen.“ (Roland Reuß, „Zur kritischen Edition von ›Der Process‹ im Rahmen der Historisch-Kritischen Franz Kafka-Ausgabe, in: Franz Kafka: Der Process, Faksimile Edition [Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte], Franz Kafka-Hefte 1, hg. v. R.R. in Verb. mit Peter Staengle, Frankfurt/Main 1997, S. 3-25., hier S. 24f.)

⁴⁹ In Michael Serres (Hg.), *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften. Von Michel Authier u.a.*, Übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt/Main 1998 (stw 1355) wird der Grundgedanke deutlich, daß sich Wissenschaftshistorie am besten mit der Metapher des „Netzes“ erfassen läßt. In zahlreichen Einzelbeiträgen spürt eine relativ heterogene Gruppe von Wissenschaftlern den entsprechenden Verknotungen, Verschnürungen und Vernetzungen nach, gelangt von der babylonischen Mathematik bis zur Erfindung des Computers.



Stiftung zur Förderung der Germanistik in Szeged

Die Stiftung zur Förderung der Germanistik in Szeged bezweckt die Unterstützung von germanistischen Forschungsprojekten, insbesondere die Förderung der wissenschaftlichen Forschungsprojekte von hochbegabten NachwuchsgermanistInnen in Szeged.

Die Stiftung zur Förderung der Germanistik in Szeged definiert ihre Aufgaben im einzelnen wie folgt:

- Vergabe von Stipendien an NachwuchsgermanistInnen zur Durchführung eines konkreten Forschungsvorhabens.
- Unterstützung der Teilnahme von Szegeder Germanisten an Konferenzen im In- und Ausland.
- Herausgabe von Zeitschriften im Bereich der Germanistik, insbesondere von „Studia Poetica“ und „Acta Germanica“, den wissenschaftlichen Periodika des Instituts für Germanistik der Attila-József-Universität Szeged.
- Förderung von fachbezogenen Kontakten zu germanistischen Instituten in Ungarn und im deutschsprachigen Ausland.
- Unterstützung von gemeinsamen Forschungsprojekten und wissenschaftlichen Veranstaltungen.
- Ermöglichung von studentischem Austausch und Organisation von Seminaren und Konferenzen.

Sollten Sie mit den Zielen der Stiftung einverstanden sein, so bitten wir um Ihre freundliche Unterstützung.

Stiftung zur Förderung der Germanistik in Szeged
6722 Szeged, Egyetem u. 2-6.
Kontonummer (HUF): 11735005-20453826
Nemedi@lit.u-szeged.hu

51. Frankfurter Buchmesse 1999

Hungary without Boundaries



La Hongrie sans frontières

Ungarn unbegrenzt