

Revolutionen finden (auch) in Worten statt: Sätze werden gewendet, in neue Bedeutungen gekehrt, setzen Getrenntes in überraschende Verbindungen, mit weitreichenden Folgen. Rückblickend bescherte die Zeit um 1968 auch der Literaturwissenschaft eine große Wende, von der sie bis heute zehrt. Mit der großen Konferenz in Baltimore 1966 wurde der französische Strukturalismus zu einer internationalen Bezugsgröße. Er bewirkte eine Annäherung der Geistes- und Sozialwissenschaften mit fachübergreifenden Fragestellungen und Modellen auf der Basis einer gewandelten Sprachtheorie. Eine ganze Reihe von Initiativen in den USA und Europa entstand. Für die Literaturwissenschaft bedeutete dies: Aufbrechen der sprachlichen und fachlichen Grenzen, internationale Theorie, Interdisziplinarität, eine verstärkte Komparatistik in allen Philologien. Gleichzeitig mit der Konferenz in Baltimore distanzierte sich der deutsche Germanistentag in München zum ersten Mal von der NS-Germanistik. Erste Konturen einer künftigen Germanistik wurden sichtbar, mit der Forderung nach mehr Komparatistik. In Zürich wurde 1968/69 mit Paul de Man als erstem Ordinarius das Seminar für Vergleichende Literaturwissenschaft gegründet. Peter Szondi, der wie kein anderer diese neue Literaturwissenschaft verkörperte, sollte 1971 die Nachfolge von Paul de Man antreten. Mit dem Tod Peter Szondis im selben Jahr endete eine Ära. Zugleich begann eine neue Zeit des Fragens. Was bleibt von den Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966–1971? Die Beiträge in diesem Band geben Antworten auf diese Frage.



9 783035 802177

WWW.DIAPHANES.NET

REVOLUTIONEN DER LITERATURWISSENSCHAFTEN 1966–1971



THOMAS FRIES  
SANDRO ZANETTI (HG.)

# REVOLUTIONEN DER LITERATUR- WISSENSCHAFT 1966–1971

RÉVOLUTION ICI MAINTENANT

DENKT KUNST SEPT POINTS  
DIAPHANES

nous étant ici et maint  
pourrait





## **Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966–1971**

# **Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966–1971**

Herausgegeben von  
Thomas Fries und Sandro Zanetti

DIAPHANES

41 Nicolas **Abraham** und Maria **Torok**

»**Sous le fétiche se dissimule l'amour  
occulte d'un mot-objet [...].**«

Charles de Roche

75 Louis **Althusser**

»– **l'AIE culturel**

**(Lettres, Beaux-Arts, sports, etc.)**«

Jürg Berthold

103 Roland **Barthes**

»**[T]he birth of the reader must be ransomed by the  
death of the Author.**«

Sandro Zanetti

123 Émile **Benveniste**

»**La théorie de la langue poétique est  
encore à venir <n'existe pas encore>**«

Sandro Zanetti

153 Paul **de Man**

»**The only literal statement that says what it means to say is the assertion  
that there can be no literal statements.**«

Thomas Fries

175 Guy **Debord**

»**Le spectacle [...] ne dit rien de plus que »ce qui  
apparaît est bon, ce qui est bon apparaît.**«

Anja Nora Schulthess

203 Jacques **Derrida**

»**[C]e supplément est, comme on dit  
d'une pièce, d'origine.**«

Philippe P. Haensler

241 Leslie **Fiedler**

»**Why not, then, invent a New New Criticism,  
a Post-Modernist criticism?**«

Fritz Gutbrodt

57 Theodor W. **Adorno**

»**Die Sprachähnlichkeit  
steigt mit dem Fallen  
der Mitteilung.**«

Barbara Naumann

87 Michail M. **Bachtin**

»**Литературоведение как  
наиболее свободная  
(почти карнавальная)  
область исследования**«

Sylvia Sasse

139 Maurice **Blanchot**

»**[L]a littérature [...] est faite pour décevoir  
toute identité [...].**«

Marco Baschera

189 Gilles **Deleuze**

»**A quoi sert la littérature?**«

Sandro Zanetti

223 Umberto **Eco**

»**[L]a nostra ricerca non ha nulla a  
che vedere con lo strutturalismo.**«

Stefanie Heine und Sandro Zanetti

257 Michel **Foucault**

»**L'homme a composé sa propre figure dans les  
interstices d'un langage en fragments.**«

Franziska Humphreys

»Since talking always means to say something, we are most of the time [...] unaware of the fact *that* we are talking.«

Monika Kasper

289 Gérard Genette

»Ici donc, ici seulement – par la métaphore, mais *dans* la métonymie –, ici commence le Récit.«

Klaus Müller-Wille

309 René Girard

»Apollo's oracle still controls our destiny.«

Thomas Fries

321 Roman Jakobson

»a harmonious disposition of unusually varied devices either on a strip of canvas or in a few lines of a notebook«

Sandro Zanetti

339 Julia Kristeva

»[L]a seule manière qu'a l'écrivain de participer à l'histoire devient alors la transgression [...] par une écriture-lecture.«

Sylvia Sasse

357 Jacques Lacan

»[L]'inconscient, c'est le discours de l'Autre.«

Johannes Binotto

373 Emmanuel Levinas

»Il est difficile de pardonner à Heidegger.«

Philippe P. Haensler

395 Marshall McLuhan und Quentin Fiore

»The medium is the message.«

Stefanie Heine

413 Philippe Sollers

»Sommes-nous donc si sûrs de savoir écrire et lire?«

Marco Baschera

425 Susan Sontag

»Interpretation [...] violates Art.«

Rahel Villinger

447 Jean Starobinski

»Tout texte est un produit productif.«

Evelyn Dueck

461 Peter Szondi

»Das philologische Wissen hat seinen Ursprung, die Erkenntnis, nie verlassen, Wissen ist hier perpetuierte Erkenntnis – oder sollte es doch sein.«

Wolfram Groddeck

477 Tzvetan Todorov

»Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée [...] face à un événement en apparence surnaturel.«

Christine Lötscher und Daniel Illger

493 Zu den Autorinnen und Autoren

# Thomas Fries und Sandro Zanetti

## Einleitung

*die unverminderte Gegenwärtigkeit  
auch noch der ältesten Texte<sup>1</sup>*

PETER SZONDI

Der Titel dieses Bandes gibt zwei Begriffe und einen Zeitraum vor: Revolution(en), Literaturwissenschaft, 1966–1971.

### Revolution(en)

Kann eine Revolution auch in einem Text, ja in einem Satz stattfinden? – Die Revolution vom Mai 1968, welche der Titel dieses Buches unwillkürlich in die Mitte rückt, wird an Wänden, auf Transparenten und kleinen Klebezetteln von Slogans angefeuert, der schönste lautet: *Soyez réalistes, demandez l'impossible*. Er entstand spontan in dem ›Comité d'Action Écrivains-Étudiants‹ an der Sorbonne.<sup>2</sup> Diesem gehörten u.a. Maurice Blanchot, Dionys Mascolo, Marguerite Duras, Michel Leiris an, der Slogan entstand als poetisches Spiel.<sup>3</sup> Er kehrt den Satz eines Gewerkschaftsvertreters um, den man jederzeit hören und anwenden kann (*Soyez réalistes, ne demandez pas*

1 Peter Szondi: »Über philologische Erkenntnis«, in: ders.: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über Philologische Erkenntnis*, Frankfurt am Main 1967, S. 9–34, hier S. 11.

2 Vgl. Benoît Peeters: *Derrida*, Paris 2010, S. 246. In der Fußnote dazu (S. 678) wird auf Christophe Bident: *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Seyssel 1998, S. 473 verwiesen sowie auf ein Gespräch Peeters' mit Éric Hoppenot. Vgl. [www.pressegauche.org/Mai-68-concilier-le-possible-et-l-impossible](http://www.pressegauche.org/Mai-68-concilier-le-possible-et-l-impossible) (aufgerufen am 5. September 2019).

3 Vgl. Jean-François Hamel: *Nous somme tous la pègre. Les années 68 de Blanchot*, Paris 2018, S. 40 (Anm. 26).

*l'impossible*) – zugleich klingt er als fernes Echo kühner Verse aus der Dichtung.<sup>4</sup> Solche Sätze entstehen offensichtlich aus der *Umkehrung* (von anderen Sätzen) oder aus einer *Wiederkehr* (von früheren Sätzen oder Versen). Der Grund ihrer elektrisierenden Wirkung offenbart sich in der Etymologie des Wortes ›Revolution‹ selbst: Es leitet sich ab aus dem französischen *révolution*, eigentlich ›Umdrehung‹, ›Umwälzung‹ – und dieses aus dem lateinischen *revolutio*: ›Zurückwälzen‹, ›Zurückrollen‹, ›Zurückdrehen‹. Der *Dictionnaire Littré* setzt als erste ›wörtliche‹ Bedeutung die Umlaufbewegung der Planeten um die Sonne und die Rückkehr eines Himmelskörpers zum Punkt, von dem er ausgegangen war<sup>5</sup> – und erst nach fünf weiteren ›wörtlichen‹ Bedeutungen die ›übertragene‹ Bedeutung des radikalen Umsturzes der politischen Verhältnisse.

Bereits in der Revolution von 1789 geht die Revolution *in Wort und Satz*<sup>6</sup> der übertragenen Revolution im Umsturz der gesellschaftlichen Verhältnisse voraus, sie ruft danach – aber ob diese Übertragung dann gelingt, ist eine ganz andere Frage.

4 Zum Beispiel sagt Manto in Goethes *Faust II*, V. 7488: »Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt.«

5 Vgl. [www.littre.org/definition/revolution](http://www.littre.org/definition/revolution) (aufgerufen am 5. September 2019): »retour d'un astre au point d'où il était parti«.

6 Man denke zum Beispiel an die Beschreibung der Rede des Comte de Mirabeau bei Heinrich von Kleist, mit der Wende in einem einzigen Satz: »Mir fällt jener ›Donnerkeil‹ des Mirabeau ein, mit welchem er den Zeremonienmeister abfertigte, der nach Aufhebung der letzten monarchischen Sitzung des Königs am 23. Juni [1789], in welcher dieser den Ständen auseinander zu gehen anbefohlen hatte, in den Sitzungssaal, in welchem die Stände noch verweilten, zurückkehrte, und sie befragte, ob sie den Befehl des Königs vernommen hätten? ›Ja, antwortete Mirabeau, ›wir haben des Königs Befehl vernommen‹ – ich bin gewiss, dass er bei diesem humanen Anfang, noch nicht an die Bajonette dachte, mit welchen er schloss: ja, mein Herr, wiederholte er, ›wir haben ihn vernommen‹ – man sieht, dass er noch gar nicht recht weiß, was er will. ›Doch was berechtigt Sie‹ – fuhr er fort, und nun plötzlich geht ihm ein Quell ungeheurer Vorstellungen auf – ›uns hier Befehle zu erteilen? Wir sind die Repräsentanten der Nation.« Heinrich von Kleist: »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« (1800), in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Helmut Sembdner, München 1961, Bd. 2, S. 319–324, hier S. 320f.



Das zeigen allein schon die Vorbehalte, welche einige der hier versammelten Autoren (Althusser, Foucault, Adorno zum Beispiel) gegenüber dem Mai 1968 hatten, obwohl ihre Texte die radikale Veränderung gefordert und gefördert hatten – und die Tatsache, dass (auch linke) Professoren oft »die ersten Opfer«<sup>7</sup> dieser Revolution waren. Grund genug, das Verhältnis von »den Worten und den Dingen«, das Mitte der Sechzigerjahre – ausgehend von einem Kongress in Baltimore 1966 – einen zunächst theoretischen und dann auch institutionellen Wandel in den Geisteswissenschaften im Allgemeinen und in der Literaturwissenschaft im Besonderen ausgelöst hat, ein halbes Jahrhundert später erneut zu thematisieren.

Roland Barthes umschreibt diese Wende, zu Beginn seines Beitrags an jenem Kongress, wie folgt (das Zitat illustriert prägnant das Moment der Rückkehr in der Revolution):

»For centuries Western culture conceived of literature not as we do today, through a study of works, authors, and schools, but through a genuine theory of language. This theory, whose name, *rhetoric*, came to it from antiquity, reigned in the Western world from Gorgias to the Renaissance – for nearly two thousand years. Threatened as early as the sixteenth century by the advent of modern rationalism, rhetoric was completely ruined when rationalism was transformed into positivism at the end of the nineteenth century. [...] As we know, this situation is changing, and it seems to me that it is in part to take cognizance of this change [*pour en prendre acte*] that we are assembled here: literature and language are in the process of finding each other again.«<sup>8</sup>

7 »La première victime du tumulte était l'homme qui professe un savoir, qui s'autorise un savoir, qui s'autorise de sa compétence.« Vincent Descombes: *Le Même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933–1978)*, Paris 1979, S. 196–198, zitiert von Peeters: *Derrida*, a.a.O., S. 479.

8 Roland Barthes: »To Write: An Intransitive Verb?«, in: Richard Macksey und Eugenio Donato (Hg.): *The Structuralist Controversy. The*

Barthes geht in seinen Überlegungen (deren historische Konstruktion hier nicht diskutiert werden soll) weiter davon aus, dass sich in der von ihm beobachteten Wende zwei »Prinzipien« offenbaren: Das eine besagt, dass es im Bereich der Sprache keinen Fortschritt gibt,<sup>9</sup> das andere, dass Sprache nicht (nur) als »Instrument« des Denkens verstanden werden kann, sondern diesem Denken immer schon vorausgeht:

»A second principle, particularly important in regard to literature, is that language cannot be considered as a simple instrument, whether utilitarian or decorative, of thought. Man does not exist prior to language [...]: it is language which teaches the definition of man, not the reverse.«<sup>10</sup>

Die Reversion des Verhältnisses von Denken und Sprache,<sup>11</sup> von Sprache und Mensch(en) ist eine Revolution, die freilich

*Language of Criticism and the Sciences of Man* (Kongress an der Johns Hopkins University, 18.–21. Oktober 1966, zuerst publiziert 1970), 40th Anniversary Edition, Baltimore 2007, S. 134–145, hier S. 134. Die Editoren geben an, dass Barthes' französisches Manuskript »Écrire: Verbe intransitif?« ins Englische übersetzt wurde und dass der englische Text einerseits auf einem von Barthes zum Voraus abgegebenen Handout und andererseits auf der Transkription seines Vortrags beruht. Der französische Text wurde erstmals 1970 publiziert und findet sich in: Roland Barthes: *Œuvres complètes*, hg. von Éric Marty, Bd. 2: 1966–1973, Paris 1994, S. 973–980, hier S. 973.

9 »[A]ncient languages can be just as complete and as complex as recent languages; there is no progressive history of languages.« Ebd. (engl.), S. 135.

10 Ebd.

11 Welche von Richard Rorty in einem gleichnamigen Sammelband von 1967 als *Linguistic Turn* bezeichnet worden ist und spätestens seither als eine entscheidende Wende in der Philosophie des 20. Jahrhunderts (oder beispielsweise mit Friedrich Nietzsche oder Søren Kierkegaard bereits des 19. Jahrhunderts) begriffen wird. Dieser *Turn* bedeutet bei den verschiedenen Initiations- (oder Projektions-)figuren, die für ihn geltend gemacht werden, allerdings sehr Unterschiedliches. Vgl. Richard M. Rorty: *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago 1967. Die Wende, die beispielsweise Martin Heidegger in und mit der Philosophie, Émile Benveniste in und mit der Linguistik (im Verhältnis zur Philosophie) und Jacques Lacan in der Psychoanalyse

nicht in Manifestationen und Gewalt und auch nicht in eine programmatische Wende (für eine ganz neue, andere Literaturwissenschaft) mündet, sondern, viel bescheidener, als zweite (dritte ...) *Lektüre* das scheinbar Selbstverständliche um- und zurückwälzt. Aus diesem Verständnis erklärt sich die Formvorgabe unseres Buches: Alle Beiträge gehen von einem zitierten Satz aus, der eine solche Umwälzung impliziert, und in der Folge entwickeln sie das Um- und Zurückwälzende des Satzes im eigenen Text. Solche Umwälzungen finden im Laufe der Textgeschichte immer wieder statt; trotzdem kann man feststellen, dass die von Barthes beschriebene Reversion von Denken und Sprache das *Feld* der Literaturwissenschaft (und das Umfeld im Bereich der Geisteswissenschaften) auf entscheidende Weise verändert hat.

### Literaturwissenschaft

Allein die verschiedenen Namen im deutschen, französischen und englischen Sprachbereich (Literaturwissenschaft, *Lettres* bzw. *Critique littéraire* und *Criticism*) und ebenso die Oberbegriffe, denen sie zugeordnet sind (Geisteswissenschaften, *Sciences humaines* oder *Sciences sociales*, *Humanities*), zeigen, dass die landesspezifischen Ein- und Zuordnungen verschieden sind – und ausgeprägt daher auch die Differenzen untereinander. Dazu kommen die unterschiedlichen philologischen Traditionen in den einzelnen Fächern und Studienrichtungen, in denen ›Literaturwissenschaft‹ (oder eben *Critique littéraire* etc.) betrieben wird (in der Anglistik, Germanistik, Romanistik, Slawistik, Klassischen Philologie, Komparatistik etc.).

im Sinn haben, ist eine *jeweilige* sprachorientierte Wende – im Übrigen auch stets bezogen auf eine bestimmte Praxis und Form der Lektüre. Und natürlich können von frühester Zeit an weitere solche *Linguistic Turns* in der Textgeschichte gefunden werden, die eine kritische Lektüre herausfordern.

So führt der ›Germanistentag‹ von 1966 in München eine Germanistik vor, die fast ausschließlich mit sich selbst beschäftigt ist, allerdings diese Einschränkung auch als Mangel erkennt. In der Begrüßungsrede heißt es:

»Unser Begriff von Dichtung ist inzwischen durch den weit umfassenderen des Schrifttums bzw. der Literatur ergänzt, ja sogar korrigiert worden. Das muss und wird unvermeidlich auch zu einer Kritik und Überprüfung der nationalen oder gar nationalistischen Tradition der Germanistik führen und zu einer stärkeren Verbindung mit der vergleichenden Literaturgeschichte, das heißt zu einer stärkeren Einbeziehung anderer Literaturen, die mit der deutschen in Wechselwirkung standen.«<sup>12</sup>

Die Infragestellung der nationalen, sprachlichen und fachlichen Abgrenzungen ist ein wichtiges Ergebnis der Wende von 1966–1971. Sie manifestiert sich nach unserer Einschätzung in fünf Tendenzen.

1. Der *Literaturbegriff* erweitert sich (durchaus im Sinne seiner eigenen Geschichte) in Richtung des allgemeinen Schrifttums, ›Literatur‹ wird vermehrt vor einem breiteren historischen Hintergrund des Schreibens und Lesens gesehen.
2. Die Literaturwissenschaft bewegt sich in einem *interdisziplinären Feld* und arbeitet mit Methoden, die vermehrt nicht nur aus der Philologie und der Philosophie stammen.
3. Der Begriff der *Theorie* und somit auch der *Literaturtheorie* gewinnt – auch außerhalb oder am Rand akademischer Institutionen – für eine neue Generation von intellektuell neugierigen und politisch ›bewegten‹ Literaturwissenschaftler-

12 Benno von Wiese und Rudolf Henß (Hg.): *Nationalismus in Germanistik und Dichtung. Dokumentation des Germanistentages in München vom 17.–22. Oktober 1966*, Berlin 1967, S. 10f.

(inne)n eine bis heute anhaltende Attraktivität, wie er sie in der Geschichte zuvor nie hatte<sup>13</sup> – und birgt in sich zugleich die – andauernde – Gefahr der Vernachlässigung der Literatur selbst zugunsten ihrer Theorie.

4. *Kollektive* Arbeitsformen sowie öffentlich oder halböffentlich ausgetragene *Forschungsdiskussionen* werden insbesondere in der Form der – bestenfalls: international besetzten – wissenschaftlichen Konferenz oder als Tagung oder Symposium erkennbar wichtig für die Wissenschaft. Daraus resultieren wiederum gehäuft Publikationen in Form von Kongressakten oder Tagungsbänden, in deren wissenschaftlichen Aufsätzen die Auseinandersetzung mit verschiedenen Positionen zu einer aktuellen Frage stattfindet oder stattfinden soll.
5. Die *Komparatistik* bekommt nach den USA und Frankreich auch im deutschen Sprachbereich ein stärkeres Gewicht, die Institutsgründungen etwa in Berlin (Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft mit Peter Szondi, 1965) oder in Zürich (Vergleichende Literaturwissenschaft mit Paul de Man, 1968–69) bestätigen dies.

In der Entwicklung der Komparatistik selbst wiederum erhalten drei Betätigungsfelder besonderes Gewicht:

1. die allgemeine Theorie der Literatur<sup>14</sup> und der Sprache;
2. die Auseinandersetzung mit der Mehrsprachigkeit der Literatur;
3. die Literatur im interdisziplinären Verhältnis zu anderen Künsten und Wissensgebieten sowie der Philosophie.

Aus der Rückschau lässt sich feststellen, dass alle drei Herausforderungen nicht nur von der Komparatistik bzw. der von Peter

13 Vgl. hierzu Philipp Felsch: *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990*, München 2015.

14 Mit der Übernahme des älteren Begriffs der ‚Allgemeinen Literaturwissenschaft‘ als Teilgebiet der einzelnen Philologien. Vgl. dazu zum Beispiel Max Wehrli: *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern 1951.



Szondi mit der Berliner Institutsgründung 1965 auch namentlich etablierten Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft,<sup>15</sup> sondern oft auch von den einzelsprachlichen Philologien wahrgenommen wurden, die damit auf gewisse Weise (wenn auch meist mit Übersetzungen operierend) selbst komparatistisch geworden sind. In diesem Sinn kann man überhaupt von einer *komparatistischen Wende der Literaturwissenschaft* im genannten Zeitraum sprechen.

Gerade die interdisziplinären Öffnungen, dadurch aber auch die Impulse, die »von außen« – aber ebenso immer wieder von der Literatur her – auf die Literaturwissenschaft(en)<sup>16</sup> zukamen, veränderten die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Literatur nachhaltig, bis heute. Zu nennen sind hier insbesondere die Philosophie und die Linguistik, aber auch – wie bei Foucault – die Wissensgeschichte und die Sozialwissenschaften. Diese Disziplinen hatten in den späten Sechziger- und frühen Siebzigerjahren ein erkennbar offenes Ohr und einen vergleichsweise wachen Sinn für Literatur. Wichtige Beiträge für die Literaturwissenschaft kamen deshalb aus Bereichen, gegenüber denen sich die traditionellen Philologien ihrerseits oftmals verschlossen zeigten. Das erklärt auch, warum die Autorinnen und Autoren der in diesem Band erörterten Texte in vielen Fällen höchstens zum Teil als »Literaturwissenschaftler(innen)« bezeichnet werden können. Manche sind überhaupt nur schwer einer bestimmten Kategorie zuzuordnen, da sie in ihrer Tätigkeit die disziplinären Grenzen immer wieder bewusst überschritten haben. Gerade dadurch sind sie jedoch (wie etwa Adorno, Foucault, Lacan, Derrida, Kristeva, Abraham und Torok, Sontag, Fiedler, Eco u.a.) für die Literaturwissen-

15 Dazu näher: *Nach Szondi. Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin 1965–2015*, hg. von Irene Albers, Berlin 2016.

16 Wir ziehen den Singular vor, aber nur deshalb, weil wir davon ausgehen, dass das Feld »der« Literaturwissenschaft ohnehin aus unterschiedlichen Literaturwissenschaften, das heißt aus verschiedenen literaturwissenschaftlichen und literaturkritischen Traditionen besteht.

schaft wichtig geworden. Sie alle bekunden in ihren Texten eine Zuneigung zur Literatur und ein literarisches Wissen, die heute nicht mehr selbstverständlich sind.

### **1966: Die Konferenz von Baltimore**

Den Anfangsmoment der hier diskutierten ›Revolutionen‹ lokalisieren wir in der internationalen Konferenz, die vom 18. bis 21. Oktober 1966 an der Johns Hopkins University in Baltimore unter dem Titel *The Languages of Criticism and the Sciences of Man / Les Langages critiques et les sciences de l'homme* stattfand.<sup>17</sup> In den »Anniversary Reflections« von 2007 verzeichnet der Herausgeber Richard Macksey nicht ohne Ironie einige spätere emphatische Wertungen dieser Konferenz: »an event that has, at various moments in the intervening years, been styled ›epochal‹, ›a watershed‹, ›a major reorientation in literary studies‹, ›the French invasion of America‹, and other such puffy epithets.«<sup>18</sup> Eingestandenes Ziel der Tagung war es, ein breites amerikanisches Universitätspublikum mit der französischen Theorie und insbesondere dem Strukturalismus bekannt zu machen.

Die verschiedenen literarischen Mottos und die Widmung, unter denen die Tagung und die verschiedenen Einleitungen und Vorworte gestellt wurden, bringen allerdings, als markante Aufrufe, noch etwas anderes zum Ausdruck – in chronologischer Reihenfolge:

17 Unter diesem Titel wurden die Referate und Diskussionen zuerst 1970 publiziert (mit drei französischen Stellungnahmen zu den Referaten von Lucien Goldmann, Jean Hyppolite und Jean-Pierre Vernant). Der Haupttitel *The Structuralist Controversy* (vgl. Anm. 8) wurde ab der zweiten Ausgabe von 1972 verwendet, die drei französischen Papers wurden weggelassen.

18 Macksey und Donato (Hg.): *The Structuralist Controversy*, a.a.O., S. IX.

1. Zur ganzen Tagung: »... Seit ein Gespräch wir sind / Und hören können voneinander. – Hölderlin«<sup>19</sup> (V)
2. Zum Vorwort der ersten Ausgabe von 1970: »Les théories et les écoles, comme les microbes et les globules, s'entre-dévoient et assurent, par leur lutte, la continuité de la vie.« – Marcel Proust<sup>20</sup> (XXI)
3. Die Widmung am Schluss desselben Vorworts: »Many scholars, students, and citizens contributed to whatever success the entire program may have achieved, but [...] the editors wish to dedicate these proceedings to the memory of the man whose generous critical spirit so vitally presided at the original sessions, Jean Hyppolite.« (XXV)
4. Zum Vorwort der zweiten Ausgabe von 1972 (»The Space Between – 1971«): »Le présent est un coup de dés.« – Michel Foucault<sup>21</sup> (XV)
5. Zu den »Anniversary Reflections« von 2007 drei lange Zitate von Charles Sanders Peirce, Henry James und Jacques Derrida zu Peirce (IX)

Mottos und Widmung skizzieren eine Art Rahmen: die Berufung auf das *Gespräch*, das wir sind (mit implizitem Angebot an die sonst abwesenden Deutschen durch Hölderlins »Friedensfeier«?) – und die aggressiven Formen, welche dieses auch

19 Aus der Hymne »Friedensfeier«. Zitiert wird im Motto aber nicht die letzte Fassung des Gedichts (» – Viel hat von Morgen an, / Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander, / Erfahren der Mensch«, V. 91–93), sondern der dritte Entwurf (»Versöhnender der du nimmer geglaubt«, in dem von einem Hörenkönnen die Rede ist (V. 74). Vgl. Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Michael Knaupp, München, Wien 1992, Bd. 1, S. 364 und S. 361.

20 Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu*, Paris 1954 (*Bibliothèque de la Pléiade*), Bd. II, S. 815 (*Sodome et Gomorrhe*).

21 Michel Foucault: »Theatrum philosophicum« (Besprechung von Gilles Deleuze, *Différence et répétition*), in: *Critique*, Heft 282 (November 1970), S. 885–908, hier S. 885: »En sa fracture, en sa répétition, le présent est un coup de dés. Non qu'il forme la partie d'un jeu à l'intérieur duquel il glisserait un peu de contingence, un grain d'incertitude. Il est à la fois le hasard dans le jeu, et le jeu lui-même comme hasard; d'un coup sont jetés et les dés et les règles.«

annehmen kann (gerade in Paris), der großzügige kritische Geist, welcher es wiederum ermöglicht und fördert (mit Hypolite, Girard und der Johns Hopkins University), der Würfelwurf, der jede Gesprächskonstellation ist (und gleichzeitig nach eigenen Regeln würfelt), das glückliche Erscheinen einer solchen Konstellation im Zitat von Henry James: »Really, universally, relations stop nowhere, and the exquisite problem of the artist is eternally but to draw, by a geometry of his own, the circle within which they will happily *appear* to do so.«<sup>22</sup> – Zweifellos war die Konferenz von Baltimore, auch in den späteren Spiegelungen, eine solche glückliche Gesprächskonstellation. Ebenso zweifellos hätte sie jedoch, von ihren hochgesteckten Intentionen her, eine noch größere und grundlegendere Ausstrahlung haben sollen. Besonders mit Blick auf das *Gespräch* untereinander, international, und zwar einschließlich der Studierenden, muss offenbleiben, wie weit es von Dauer war. Im Rückblick erscheint die Konferenz in jedem Fall als eine extreme Verdichtung von damals als akut wahrgenommenen und heute noch so wahrzunehmenden Fragen, theoretischen Vorstößen und intellektuellen Spannungen.

Die Randbedingungen<sup>23</sup> waren außergewöhnlich. Initiator der Konferenz, die von der Ford Foundation<sup>24</sup> finanziert wurde und an der über hundert »Humanists and Social Scientists« teilnahmen, war René Girard, zu diesem Zeitpunkt bereits international bekannt und institutionell verwurzelt in Frankreich

22 Henry James: *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, Boston 1984, S. 5 (zu Roderick Hudson, das Vorwort von 1907).

23 Die folgenden Angaben entnehmen wir den Vorworten von Macksey und Donato: *The Structural Controversy*, a.a.O., S. IX–XXV und 1–14, sowie dem Kapitel »The French Invasion« im Buch von Cynthia L. Haven: *Evolution of Desire: A Life of René Girard*, East Lansing, Michigan 2018, S. 121–146. Dieses Kapitel beruht zum Teil auf Gesprächen mit Girard und Macksey (S. 299).

24 Weitere Informationen zur Ford Foundation – und warum sich im weiteren Lauf der Geschichte die CIA für French Theory interessierte – finden sich in Michael Barker: »Why the CIA Cares About Marxism« (Artikel vom 15. Juni 2017), auf: [www.counterpunch.org/2017/06/15/why-the-cia-cares-about-marxism/](http://www.counterpunch.org/2017/06/15/why-the-cia-cares-about-marxism/) (aufgerufen am 5. September 2019).

wie in den USA (und, wie es hieß, noch jung genug, um sich in Paris mit niemandem endgültig verkracht zu haben), tatkräftig unterstützt von (den damals noch weniger bekannten) Richard Macksey und Eugenio Donato. Mitorganisatorin war neben der Johns Hopkins University die *École pratique des hautes études* in Paris. Eine ganze Reihe von namhaften Referenten aus Frankreich konnten gewonnen werden: Jean Hyppolite, Jacques Lacan, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Jacques Derrida (der erst ganz spät auf Empfehlung von Hyppolite an Stelle von Luc de Heusch eingeladen worden war, man ahnte nicht, welcher Zunder damit gelegt worden war),<sup>25</sup> Georges Poulet, Charles Morazé, Nicolas Ruwet, Jean-Pierre Vernant, Lucien Goldmann, Guy Rosolato u.a. – Michel Foucault hatte ebenfalls zugesagt, war aber offenbar verhindert, Fernand Braudel und Claude Lévi-Strauss unterstützten die Initianten mit Rat-schlägen. (Die Zusammenarbeit von Roman Jakobson und Lévi-Strauss in New York zu Beginn der Vierzigerjahre bildete eine Art Vorbild für Baltimore 1966.)

Von amerikanischer Seite waren neben den Organisatoren als ›Kommentatoren‹ u.a. beteiligt: Paul de Man, Serge Doubrovsky, Norman Holland, Roman Jakobson, Edward Said. Was die französischen Referenten betrifft, war es offenbar nur in den USA möglich, diese an einem Tisch zusammenzubringen. Die Veranstaltung stieß auf enormes Interesse, die Räume waren überfüllt, zum Teil mussten die Vorträge in andere Räume übertragen werden. Es waren ältere und jüngere Wissenschaftler vertreten, zwischen dreißig und achtzig Jahre alt, aus zehn Disziplinen (Anthropologie, Altphilologie, Komparatistik, Linguistik, Literaturwissenschaft (›literary criticism‹), Geschichte, Philosophie, Psychologie, Semiotik, Soziologie). Referentinnen

25 Cynthia L. Haven (ebd., S. 129) zitiert eine Äußerung von Girard, welche in eine andere Richtung weist: Wegen des Nicht-Erscheinens von Lévi-Strauss und Foucault habe es ein Gegengewicht zu Lacan gebraucht, Michel Deguy habe ihm Derrida empfohlen: »Indeed, Derrida was the only participant who stood up to Lacan. Moreover, he delivered a lecture that is one of his best essays.«



gab es nicht, auch unter den Gästen nur drei Frauen (darunter die beiden Frauen der Herausgeber, »die wohl am meisten in diesen Band investiert haben«), aber sicher einige Studentinnen: Das »Student Committee« war an der Planung beteiligt, die Tagung sollte Vorbild für weitere solche Tagungen werden.

Tatsächlich folgten aus der Tagung vierzig Lehrveranstaltungen (Kolloquien und Seminare) in den USA und in Europa (darunter auch die Konferenz in Zürich 1968, von der noch die Rede sein wird), abgeschlossen von zwei Veranstaltungen in Europa (mit Gérard Genette und Hans-Georg Gadamer) und in Amerika (mit Northrop Frye).<sup>26</sup> Verschiedene Studentengruppen verfolgten eigene Fortsetzungsprojekte. Offensichtlich sollte sich das *Gespräch* von Baltimore zu einem internationalen Gespräch der Geisteswissenschaften in neuen Formen der Zusammenarbeit ausbreiten.

In seinen Bemerkungen erwähnt Macksey den »Gallic flavour« der Tagung, es wurde viel Französisch gesprochen – und verschiedene »absurdities«.<sup>27</sup> Die größte Ironie bestand aber wohl in der Tatsache, dass der Strukturalismus, den die Tagung in den USA bekannt machen wollte, mit dem abschließenden Vortrag von Jacques Derrida »Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences«<sup>28</sup> bereits wieder verabschie-

26 So ohne nähere Angaben bei Macksey und Donato (Hg.): *The Structuralist Controversy*, a.a.O., S. XXIIIff. –Auch der von Charles S. Singleton herausgegebene Band *Interpretation. Theory and Practice* (Baltimore 1969) mit Aufsätzen von Arnaldo Momigliano, Ernst H. Gombrich, Jean-Pierre Vernant, Ezio Raimondi, Stephen Gilman, Paul de Man und Murray Krieger entstand im Zusammenhang der Folgeprojekte von Baltimore 1966 im Rahmen eines »Seminars«, das offenbar im Laufe eines Jahres mit »lebendigen Diskussionen« stattfand (Einleitung des Herausgebers, S. V). Ebenso versuchte die Zürcher Konferenz von 1968 (vgl. unten) Theorie und Praxis der Interpretation zu verknüpfen.

27 Darunter die individuelle Betreuung, die »Dr. Lacan« verlangte, und sein Ausspruch, nach einem Blick aus dem morgendlichen Hotelzimmer: »The best image to sum up the unconscious is Baltimore in the early morning.« In: Macksey und Donato (Hg.): *The Structuralist Controversy*, a.a.O., S. X und S. 189.

28 Macksey und Donato (Hg.): *The Structuralist Controversy*, a.a.O., S. 247–272. Der französische Text in: Jacques Derrida: »La structure, le

det wurde. Dazu nochmals Macksey: »I hadn't realized that he would be the Samson who would tear down the temple of structuralism, really.«<sup>29</sup>

Drei inhaltliche Entwicklungen streicht Macksey besonders heraus: zum ersten eine Abkehr von der Methodologie einer bestimmten Linguistik (mit der Kritik an Saussure und Lévi-Strauss), dann (rückblickend) die Integrationskraft der Hegel'schen Philosophie in der strukturalen Linguistik (mit dem Referat von Jean Hyppolite) und schließlich den Übergang »von Hegel zu Nietzsche« in den Begriffsprägungen von Foucault, Derrida und Deleuze: Die Negativliste mit Subjekt, Thema, Wahrheit, Zentrum, schöne Seele usw. wird ersetzt durch *supplément, trace, simulacrum, différance, répétition, event*, Serie, Archiv usw. Eine ähnliche Liste mit neu aufgeladenen »Kreuzungswörtern« (*mots-carrefours*) zählt im Oktober 1968 Philippe Sollers in seiner Einleitung zum wirkungsmächtigen Sammelband *Théorie d'ensemble* der Tel Quel-Gruppe auf: »Écriture, texte, inconscient, histoire, travail, trace, production, scène«.<sup>30</sup>

Zu dem von den Organisatoren der Konferenz in Baltimore gewünschten Austausch über verschiedene Theorien (thematische Kritik, phänomenologische Kritik, Archetypen, Gestalttheorie, Kontexttheorie, Kommunikationstheorie, Transformationstheorie) kam es indes wohl höchstens indirekt. Auch das erstrebte Gleichgewicht von theoretischen und mehr historisch-beschreibenden Texten konnte nicht eingehalten werden – die Theorie dominierte eindeutig.

signe et le jeu dans le discours des sciences humaines«, in: ders.: *L'écriture et la différence*, Paris 1967, S. 409–429.

29 Äußerung von Macksey im Gespräch mit Cynthia L. Haven: *Evolution of Desire*, a.a.O., S. 130.

30 Tel Quel: *Théorie d'ensemble*, Paris 1968, S. 9. Der Band enthält Beiträge unter anderem von Derrida, Foucault, Barthes, Kristeva, Sollers, wobei die Abgrenzung gegenüber dem Strukturalismus nun explizit markiert wird (vgl. ebd.). Gleichzeitig erfährt ›Theorie‹ als Label für das eigene Denken eine durchaus emphatische Wertschätzung, wie schon der Titel zeigt. Wichtig ist aber auch die kollektive Dimension dieser Theorie, wie sie etwa durch die Tatsache unterstrichen wird, dass die Herausgeber die Gruppenbezeichnung ›Tel Quel‹ vorziehen.

## 1966: Die Konferenz von München

Der ›Germanistentag‹ in München (17. bis 22. Oktober 1966) fand in derselben Woche (Montag bis Samstag) wie die Konferenz in Baltimore (Dienstag bis Freitag) statt. Er stand unter dem Thema *Nationalismus in Germanistik und Dichtung*. Die Unterschiede zwischen den beiden Konferenzen könnten größer nicht sein – obschon auch die Konferenz von München viel mit 1968 zu tun hat. Selbst in den zitierten Namen gibt es kaum Verbindendes: einzig Ferdinand de Saussure, den der Linguist Peter von Polenz zitiert, bildet einen minimalen Bezugspunkt, in zwei Fußnoten zusätzlich Leo Spitzer.<sup>31</sup> Auch Namen, die man eigentlich erwarten dürfte (Theodor W. Adorno, Richard Alewyn, Peter Szondi<sup>32</sup>) sucht man bei den Referenten ver-

31 Mit seiner frühen Arbeit: Leo Spitzer: *Fremdwörterhatz und Fremdvölkerhass*, Wien 1918. Spitzer war Romanist und Komparatist und lehrte bis zu seinem Tod 1960 an der Johns Hopkins University.

32 1964 kam es zu einem (erst später bekannt gewordenen) Skandal an der Universität Frankfurt am Main bei der Nicht-Berufung Peter Szondis als Germanist. Jürgen Habermas (»Aus aktuellem Anlass: Erinnerungen an die ›Szondi-Affäre‹ in Frankfurt«) hat den Vorgang 2005 wie folgt kommentiert: »Die Tatsache, dass zwischen Nazizeit und früher Bundesrepublik an unseren Universitäten eine fast ungebrochene personelle und mentale Kontinuität bestand, ist vielfältig belegt. [...] Noch bevor ich meine Lehrtätigkeit in Frankfurt aufgenommen hatte, wurde ich [...] Mitglied einer Berufungskommission für die Besetzung eines literaturwissenschaftlichen Lehrstuhls. In der ersten Sitzung meldete sich [...] Heinz Otto Burger [1933–1945 Mitglied diverser NS-Organisationen, musste im Herbst 1963 nach Studentenprotesten als Rektor der Universität Frankfurt zurücktreten] zu Wort. Er wandte sich völlig unerwartet und in aggressiver Tonlage an mich [...]. Ich erinnere mich natürlich nicht mehr an den Wortlaut, aber wegen der Ungewöhnlichkeit dieses Regelverstoßes sehr gut an den Sinn von Burgers Äußerung: Sie, die Germanisten, wussten ja, dass mich Herr Adorno in die Kommission geschickt habe, um Peter Szondis Berufung zu betreiben. Er wolle mich von vornherein warnen, dass in Frankfurt Germanisten Germanisten berufen. Ich schaute den Dekan an, der offensichtlich irritiert war, aber zunächst nicht reagierte. Daraufhin sagte ich zu ihm, ich nähme doch an, dass nach diesem Eklat die Sitzung beendet sei, und verließ den Raum. Ich bin zu keiner weiteren Kommissions-sitzung eingeladen worden und gehe bis heute davon aus, dass die Kommission daraufhin umgebildet worden ist. [...] Heinz Otto Burger

gebens. Diese Namen tauchen auch in der zitierten Literatur nicht auf – so wenig wie Walter Benjamin.<sup>33</sup>

An der Konferenz nahmen rund tausend Hochschul- und Gymnasiallehrer(innen) aus Deutschland und dem Ausland teil, in der Presse wurde sie aufmerksam verfolgt und kontrovers kommentiert. Zum politischen Hintergrund der Tagung gehörte es, dass ihr Vorsitzender, Benno von Wiese, selbst Mitglied nicht nur der NSDAP, sondern auch des NS-Lehrer- und des NS-Dozentenbunds gewesen war und für die Partei das Amt eines ›Blockleiters‹ (für Propaganda, Kontrolle der Rassenpolitik, Überwachung, Versorgung, Denunziation in einem Häuserblock) ausgeübt hatte<sup>34</sup> – und dass einige Wochen später ein ehemaliges NSDAP-Mitglied zum Bundeskanzler gewählt wurde.

Im ›Vorwort‹ des Tagungsbandes definieren die Herausgeber die Zielsetzung der Tagung:

»Die Wissenschaft der Germanistik, das Wort im weitesten Sinn genommen, hat hier einen ernsthaften Anfang gemacht, sich mit der Vergangenheit des eigenen Faches und mit den ›nationalen‹ oder auch ›nationalistischen‹ Traditionen in der deutschen Sprach- und Dichtungsgeschichte auseinanderzusetzen. Dafür wurde das aktu-

[war] als ehemaliges SA-Mitglied ›politisch belastet‹, wie man damals sagte. Seine Rolle in der Schwerte-Affäre wurde allerdings erst später aufgedeckt. Der frühere SS-Hauptsturmführer Hans-Ernst Schneider hat nach dem Kriege unter dem Namen Hans Schwerte ein zweites Mal promoviert, war anschließend Assistent bei Burger und hat sich bei diesem auch habilitiert.« *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13. Juli 2005, S. N3. Zu Burgers Karriere: *Internationales Germanisten-Lexikon 1800–1950*, hg. von Christoph König, Berlin 2003, S. 300–302.

33 Benjamins *Schriften* waren seit 1955 in einer zumindest brauchbaren Auswahl greifbar: Walter Benjamin: *Schriften*, hg. von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus, Frankfurt am Main 1955, 2 Bde. Die intensive akademische Benjamin-Rezeption setzte erst ab 1968 ein.

34 Dazu Christoph König (Hg.): *Internationales Germanisten-Lexikon 1800–1950*, a.a.O., S. 2025–2028.

elle Thema ›Nationalismus in Germanistik und Dichtung‹ gewählt. Vertreter der älteren, vor allem aber auch solche der jüngeren Generation, suchten sich dieser sehr komplexen Thematik von verschiedenen Seiten her zu nähern. Da die Berichte in der Presse über diese Tagung oft recht divergierender Art waren [...].«<sup>35</sup>

Auf spürbar gewundene Weise wird hier sowohl der dritte, entscheidende Terminus in der Serie ›Nationalk, ›Nationalistisch‹ ... ausgespart wie die Tatsache, dass es bereits um diesen Titel und die Ansetzung der Konferenz heftige Auseinandersetzungen gegeben hatte. Diese konnten nur durch einen Kompromiss zwischen den ›älteren‹ und den ›jüngeren‹ Germanisten gelöst werden, dessen Ausdruck die zitierten Sätze sind. Diese ›Älteren‹ hatten ja praktisch ausnahmslos das Nazi-regime unterstützt,<sup>36</sup> zum Teil emphatisch, zum Teil aus Karrieregründen – und hatten nach 1945 zu ihrer Mitwirkung im NSDAP-Staat eisern geschwiegen,<sup>37</sup> um ihre Karriere möglichst ungebrochen, wenn auch mit anderen Themen und Formulierungen, weiterzuführen. Selbst der vom Mediävisten Hugo

35 Von Wiese und Henß (Hg.): *Nationalismus in Germanistik und Dichtung*, a.a.O., S. 5.

36 Am deutlichsten im umfangreichen Beitrag der Germanistik zum »Kriegseinsatz der Geisteswissenschaften«: Gerhard Fricke, Franz Koch und Klemens Lugowski (Hg.): *Von deutscher Art in Sprache und Dichtung*, 5 Bde., Stuttgart, Berlin 1941. Vgl. Gerhard Kaiser: *Grenzverwirrungen. Literaturwissenschaft im Nationalsozialismus*, Berlin 2008, S. 41–44. Der riesige Umfang der personellen Verstrickung in den Nationalsozialismus wurde erst mit dem von Christoph König herausgegebenen *Internationalem Germanisten-Lexikon 1800–1950* (a.a.O.) sichtbar.

37 Gerhard Fricke nahm als wohl Einziger zu Beginn des Sommersemesters 1965 in der ersten Vorlesung an der Universität Köln Stellung zu seiner NS-Vergangenheit – nach einer öffentlichen Aufforderung von Rolf Seeliger an verschiedene Hochschullehrer. Er wurde in der Folge emeritiert. Vgl. Gudrun Schnabel: »Gerhard Fricke. Karriereverlauf eines Literaturwissenschaftlers nach 1945«, in: Petra Boden und Rainer Rosenberg (Hg.): *Deutsche Literaturwissenschaft 1945–1965. Fallstudien zu Institutionen, Diskursen, Personen*, Berlin 1997, S. 61–84, speziell S. 81–83 (der Text von Frickes Vorlesung S. 85–95).



Kuhn 1946 gesetzte Minimalstandard, dass all jene, die direkte Schuld an der ›Entfernung‹ von Berufskollegen auf sich geladen hatten, nicht auf ihre Posten zurückkehren dürften, wurde nicht eingehalten.<sup>38</sup>

Der politisch wachere Berliner Vorläufer des Münchner ›Germanistentages‹ hatte die Sache beim Wort genannt: *Nationalsozialismus und die deutsche Universität*.<sup>39</sup> Diese interdisziplinäre Tagung (vertreten waren Geschichte, Politologie, Psychiatrie, Philosophie, Soziologie, Recht und ›Deutsche Philologie und Allgemeine Literaturwissenschaft‹ durch Eberhard Lämmert – sowie die Geschichte der Studentenschaft durch einen Studentenvertreter) hatte wenige Monate zuvor, im Januar 1966, an der Freien Universität Berlin stattgefunden und die Debatte in den einzelnen Disziplinen in Gang gesetzt. Zusammen mit Karl Otto Conrady, Walther Killy und Peter von Polenz gehörte Lämmert dann wiederum zu den Initianten und ersten Referenten des ›Germanistentages‹ in München.<sup>40</sup> Die Thematisierung und (wenn auch nur beschränkte) Nominalisierung der

38 Vgl. Hugo Kuhn: *Die verfälschte Wirklichkeit*, Stuttgart 1946, S. 45f.: »Trotzdem gibt es eine haarscharfe Grenze, auf der objektive juristische Schuld und moralische Schuld zusammenfallen. [...] Und sie ist ganz eindeutig zu beweisen und zu verfolgen: Jeder, der selbst ein Stück Macht in der Hand hielt, vom größten bis zum kleinsten, ist auch persönlich schuldig. Praktisch gesprochen: Jeder, der einen Menschen nach seiner ›politischen Zuverlässigkeit‹ beurteilte oder beurteilen durfte. Denn damit ist er von der Teilhabe hinübergeschritten zur Aktion. Auch der kleinste Obmann hat in jedem Fall gewusst, dass er damit den ›Menschen‹ vernichtet, ihn zum ›Material‹ der absoluten Macht stempelt. Das aber ist aktive Beihilfe zu jedem der nationalsozialistischen Verbrechen.«

39 *Universitätstage 1966: Nationalsozialismus und deutsche Universität*, hg. von der Freien Universität Berlin, Berlin 1966.

40 Die Titel der ersten vier Referate: »Germanistik – eine deutsche Wissenschaft« (Lämmert), *Nationalismus in Germanistik und Dichtung*, a.a.O., S. 15–36; »Deutsche Literaturwissenschaft und Drittes Reich« (Conrady), S. 37–60; »Zur Geschichte des deutschen Lesebuchs« (Killy), S. 61–78; »Sprachpurismus und Nationalsozialismus« (von Polenz), S. 79–112; sie erschienen im Folgenden separat in einem oft verkauften Bändchen der *edition suhrkamp: Germanistik – eine deutsche Wissenschaft, Beiträge von Eberhard Lämmert, Walther Killy, Karl Otto Conrady und Peter von Polenz*, Frankfurt am Main 1967.

NS-Germanistik erforderte von den vier jungen Germanisten Mut und Beharrlichkeit.

Am Anfang seiner Überlegungen weist Lämmert dezidiert auf die (damalige) dominierende Stellung von Germanistik und Deutschunterricht an Universität und Gymnasium hin<sup>41</sup> und bringt die Sache auf den Punkt (und auch hier geht es, jetzt in ganz anderen Dimensionen, um Wörter, um Übertragung und um einen Umsturz):

»Sollte es am Ende mit der Gleichschaltung keine einseitige, sondern eine kompliziert doppelseitige Bewandnis haben? Sollte die deutsche Germanistik ihrerseits das rhetorische Arsenal der nationalistischen und nationalsozialistischen Politiker mit ausstaffiert und damit ihren wie immer unfreiwilligen, so doch historisch evidenten Beitrag zur zeitweiligen Übereignung der deutschen Geschichte an Hitler geleistet haben?«<sup>42</sup>

Zu einer wirklichen Auseinandersetzung um diese These kam es nicht, dafür sorgten auch die literaturgeschichtlichen Kompensationsreferate von unverdächtigen Persönlichkeiten (Hugo Kuhn, Max Wehrli, Gerhard Kaiser u.a.) sowie der Vortrag von Werner Ross im Goethe-Institut über die Stellung der deutschen Sprache in der Welt. Doch in der kurzen Dankesadresse der britischen Germanistin Elizabeth Mary Wilkinson (sie war die einzige Referentin – und zugleich Vertreterin der »ausländischen Germanisten«) kommt deutlich zum Ausdruck, welche Spannungen es an der Tagung gegeben haben muss, auch für

41 Lämmert: »Germanistik – eine deutsche Wissenschaft«, a.a.O., S. 15: »An den philosophischen Fakultäten Deutschlands nimmt die Wissenschaft von der deutschen Sprache und Literatur nach der Zahl der Forschenden und Lehrenden wie an der Zahl ihrer Studenten den breitesten Raum ein. Im neunjährigen Unterrichtsprogramm der Höheren Schulen Deutschlands steht vielfach, und im Querschnitt der verschiedenen Schultypen jedenfalls, der Deutschunterricht an erster Stelle.«

42 Ebd. (Lämmert), S. 24.

die Rednerin selbst. Gleich am Anfang erwähnt Wilkinson, dass manche Redner auf dem Podium ausgezischt worden waren an dieser »so aufregenden wie aufgeregten Tagung«. <sup>43</sup> Sie vermerkt dankend, aber auch ohne Schönrede, dass »eine beträchtliche Anzahl ausländischer Gäste« zu diesen »zum Teil erfreulichen, zum Teil aber auch peinlichen, ja für so manche von uns Älteren – seien wir offen – auch schmerzvollen Gesprächen« eingeladen worden waren. Dieses Schmerzvolle verbindet Wilkinson mit ihrer jahrelangen Hemmung, das an sich geliebte Deutsch »über die Zunge zu bringen«. Als Einzige erwähnt sie das Schicksal der aus Deutschland Vertriebenen. Dass die Gespräche »manchmal erhitzt, manchmal sogar schroff« verliefen, begrüßt sie (wie am Schluss sogar das Zischen) und weist auf die offenbar häufige Vermittlung des Podiums hin, gegen die »einer der Jüngsten [...] scharf protestiert« habe: »Es kann hier nicht um Vermittlung gehen, meinte er. Es gehe ums Entweder-Oder.«

Die emotionale Aufgewühltheit und Unmöglichkeit der Verständigung zwischen ›Älteren‹ und ›Jüngeren‹ (die sich im eisernen Schweigen wie im Zischen zeigen) beschreibt der Bericht des damaligen Suhrkamp-Cheflektors Walter Boehlich:

»Ja, es kam Entsetzliches zur Sprache [...]. Es fielen auch Namen. Sie mussten fallen, wenn irgend deutlich werden sollte, dass die Germanistik sich nicht selbst gemacht hat, sondern von Germanisten gemacht worden ist. An diese Namen, unter denen doch nie einer der Anwesenden war, lag es, dass das Entsetzen oft und oft erstickt wurde und an seine Stelle Ärger trat, und die Gewissheit, dass Verständigung nicht möglich sei. Da wurden zwei verschiedene Sprachen gesprochen, und es waren die Sprachen zweier verschiedener Generationen. [...] Wo die Jüngeren, die die

43 Elizabeth Wilkinson: »Dankesworte der ausländischen Germanisten«, in: von Wiese und Henß (Hg.): *Nationalismus in Germanistik und Dichtung*, a.a.O., S. 361–363.

größte nur denkbare, dem Gegenstande eben noch zuträgliche Zurückhaltung übten, einen Namen erwähnten, ein Zitat verlasen, nicht um den Träger des Namens, den Autor des Zitats zu diffamieren, sondern um zu illustrieren, was diese Wissenschaft gewesen ist, wie ihre Vertreter sie ruiniert und dem absoluten Missbrauch unter Hitler preisgegeben haben, wo dies geschah, erhob sich allemal ein Älterer, der die Reflexion auf das Fach außer Acht ließ und alles als ein Argument *ad personam* missverstand.«<sup>44</sup>

Aus der Rückschau fällt die (beabsichtigte?) Ausblendung der Gegner und Opfer des Naziregimes auf. Das Judentum und alles, was mit dem Thema »Deutsche und Juden« verknüpft ist, wurde auf Distanz gehalten. Wenn sie es nicht überhaupt verhindern wollten, so war es den Veranstaltern zumindest nicht in den Sinn gekommen, einen vertriebenen Germanisten (Richard Alewyn) oder jenen Germanisten und Komparatisten, der selbst im KZ Bergen-Belsen gewesen war (Peter Szondi), zur Tagung einzuladen, ebenso wenig Gershom Scholem (der die Frage des deutsch-jüdischen Gesprächs nach 1945 wiederholt und pointiert gestellt hatte)<sup>45</sup> oder einen Vertreter der Frankfurter Schule, der ein theoretisches Fundament für die verstockte Auseinandersetzung hätte liefern können: Von jenem Werk, das zwei Jahre später die Diskussionen an den Universitäten dominieren sollte, von der *Dialektik der Aufklärung* Horkheimers

44 Walter Boehlich: »Der deutsche Germanistentag. Aufforderung, das Kind mit dem Bade auszuschütten«, in: *Die Zeit* vom 28. Oktober 1966, S. 10.

45 Am prominentesten an der Plenartagung des Jüdischen Weltkongresses in Brüssel 1965 zum Thema »Deutsche und Juden – ein ungelöstes Problem« mit Beiträgen von Golo Mann, Gershom Scholem, Eugen Gerstenmaier (damals Präsident des Deutschen Bundestages), Karl Jaspers und Salo W. Baron sowie einem Gespräch mit Nahum Goldmann. Die Beiträge sind abgedruckt im Suhrkamp-Bändchen *Deutsche und Juden*, Beiträge von Nahum Goldmann u.a., Frankfurt am Main 1967. Szondi kommentierte den Band in einem Beitrag des Hessischen Rundfunks am 2. Oktober 1967, abgedruckt in *Briefe*, a.a.O., S. 238–241.

und Adornos, sprach niemand.<sup>46</sup> Man ging keinen einzigen Schritt auf jene zu, welche die NS-Politik zuerst verfolgt und schließlich zum größten Teil systematisch vernichtet hatte.<sup>47</sup> Aber auch diejenigen Autoren, die von den Nazis aus Deutschland vertrieben wurden, fehlen nicht nur als Namen, sondern auch mit ihren Theorien, und das betrifft nicht nur Benjamin, sondern auch Bloch, Freud, Kracauer und andere mehr. Auch die Exilliteratur sowie die DDR-Germanistik und -Literatur blieben ausgespart.

Zwei Jahre später kommentierte der Leiter des Suhrkamp-Verlags (in dem sich das in München verdrängte theoretische Potential sammelte): »Die Germanistik ist als Wissenschaft in eine ausweglose Sackgasse geraten.«<sup>48</sup> Neben der moralischen Kluft in der Auseinandersetzung zwischen »Älteren« und »Jüngeren« erstaunen aus heutiger Sicht die theoretischen Defizite des *Faches* (nicht der wenigen kritischen Redner) in Bezug auf seine Stellung in der Geschichte und in der Gesellschaft. Als allgemeiner Eindruck der Münchener Konferenz überwiegt – neben der emotionalen Heftigkeit der Auseinandersetzungen – die Ratlosigkeit ob dem praktisch ausnahmslosen politischen und institutionellen Versagen des Faches Germanistik, die im Grunde bis heute andauert.

46 Die New Yorker Erstpublikation von 1944 und die (erste vollständige) Amsterdamer Ausgabe von 1947 waren wenig verbreitet und begünstigten den Druck von Raubkopien. Erst 1969 erschien eine offizielle Neuausgabe: Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1969.

47 Ein solcher Schritt hätte zum Beispiel darin bestehen können, der bedrohten (und auch deutschen) Sprache jener Millionen von Ostjuden, die von Nazideutschland getötet worden waren, in den Deutschen Seminaren Raum zu geben.

48 Siegfried Unseld an Theodor W. Adorno (mit Kopie an Peter Szondi), 26. Juli 1968, abgedruckt in Peter Szondi: *Briefe*, a.a.O., S. 257. Unseld schreibt weiter: »Nun kann man der Meinung sein, dass das recht und gut sei, hat sie doch als Wissenschaft vom Nationalen genügend Unheil angerichtet. Aber ich meine doch, dass man sich auf einen so rein destruktiven Standpunkt nicht stellen sollte. Schließlich hat Literatur eine Funktion und die Wissenschaft, die diese Literatur reflektiert, eine wichtige Aufgabe.« Ebd., S. 257f.



Fasst man die Ergebnisse beider Tagungen stichwortartig zusammen, so zeichnen sich folgende Tendenzen und Problemherde für 1968 und die Zeit danach ab: Internationale Sprach- und Literaturtheorie (ausgehend vor allem aus Frankreich und den USA), ›Gespräch‹ der Geisteswissenschaften und -wissenschaftler unter Einschluss der Studenten (bald auch der Frauen) über Disziplinen- und Landesgrenzen hinaus, Demokratisierung von Studium und Gesellschaft, Komparatistik,<sup>49</sup> Bruch mit der NS-Germanistik<sup>50</sup> ohne Aufarbeitung, Rückkehr der verdrängten deutsch-jüdischen Theorie und Literatur nach 1968.

49 Das Online-Portal LiGo (Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online) hält für das Jahr 1966 in Bezug auf die Komparatistik sowie die breit geführte Diskussion rund um die Möglichkeiten und Grenzen des Strukturalismus noch weitere wichtige Ereignisse fest: »Horst Rüdiger begründete 1966 mit dem Periodikum *arcadia* die Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (und sollte 1970 maßgeblich an der Bildung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft beteiligt sein). [...] In Frankreich wurde die Popularisierung formalistischer und strukturalistischer Konzeptionen fortgesetzt: Tzvetan Todorov veröffentlichte unter dem Titel *Théorie de la littérature* eine Anthologie von Texten russischer Formalisten; die Zeitschrift *Aletheia* brachte 1966 ein Heft ›Le Structuralisme‹ (mit Beiträgen von Claude Lévi-Strauss und Roland Barthes), *Communications* 1966 ein Heft zur ›Analyse structurale du récit‹ (mit Beiträgen von Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov und Algirdas Greimas); *Les Temps Modernes* fragte nach den ›Problèmes du structuralisme‹ und veröffentlichte mit den von Pierre Bourdieu kommenden Überlegungen zum *Champ intellectuel et projet créateur* einen – schon bald auch ins Deutsche übersetzten – Beitrag zur Soziologie des kulturellen Feldes. 1966 erschien Algirdas Julien Greimas' *Sémantique structurale*; im gleichen Jahr wurde die ›Archéologie des sciences humaines‹ *Les mots et les choses* des Philosophen Michel Foucault (1926–1984) und der erste Band der *Écrits* von Jacques Lacan (1901–1981) veröffentlicht.« [www.li-go.de/prosa/fachgeschichte/germ/endpunkteundneuanfaengedasjahr1966.html](http://www.li-go.de/prosa/fachgeschichte/germ/endpunkteundneuanfaengedasjahr1966.html) (aufgerufen am 16. September 2019). – Bei Robert Stockhammer wiederum kann man nachlesen, warum das folgende Jahr 1967 das Jahr einer ›Sondierung der Basisstruktur der Sprache‹ (und somit des Politischen noch vor 1968 – und darüber hinaus) war. Vgl. Robert Stockhammer: *Pop, Grammatologie und Politik*, Paderborn 2017.

50 Der institutionelle Bruch mit der Nazizeit erfolgte erst in der Zeit von 1966–1971 und nicht 1945, wie man vielleicht annehmen könnte.

Man kann diese Stichworte auf einen persönlichen Nenner bringen: Peter Szondi, der diese verschiedenen Tendenzen und Konflikte in der Literaturwissenschaft wie kein anderer verkörperte. Er war offen für die neuen Theorien aus Frankreich und holte ihre Vertreter nach Berlin, gleichzeitig stellte er sich bewusst und entschieden *als Philologe* den politischen Anforderungen, die sich für ihn, als Juden nach 1945, aus dem Kollaps der Nazi-Literaturwissenschaft und ihrer Nachfolge ergaben. Freilich verzweifelte er zuletzt wohl auch (wie sein Freund Paul Celan) am ausgebliebenen »deutsch-jüdischen Gespräch«.

### Zürcher Literaturstreit 1966

Nur eine Nebenrolle spielt in unserem Zusammenhang der ›Zürcher Literaturstreit‹, der von einer Rede Emil Staigers über *Literatur und Öffentlichkeit* am 17. Dezember 1966 im Zürcher Schauspielhaus provoziert wurde.<sup>51</sup> Er entzündete sich am konservativ-pessimistischen Moralismus des Redners, vor allem aber an Staigers pauschaler Verurteilung der ›modernen Literatur‹ – und löste damit, nachdem eine breite Öffentlichkeit ihn jahrelang auf den Sockel gehoben hatte, heftigen Protest aus. Sein Kollege Max Wehrli, Staiger durchaus kritisch gesinnt, verstand auch diesen Vorgang als notwendige *Wende*:

»Man kann in diesem Fall so etwas wie eine Wende fast auf den Tag genau bestimmen. Im sogenannten Zürcher Literaturstreit, Ende 1966, hat sich weniger eine literaturwissenschaftliche als eine literarische Opposition gegen einen bedeutenden Vertreter dieser [klassizistischen] Poetik erhoben. Es war ein schreckliches Gemisch aus Missverständ-

51 Text der Rede: »Literatur und Öffentlichkeit«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 20. Dezember 1966. Stellungnahmen dazu sowie weitere Materialien in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Hefte 22 (1967) und 26 (1968).

nissen, Kurzschlüssen, Unterstellungen; dies schon insofern, als Emil Staiger gar nicht als ästhetischer Stilkritiker, sondern gerade als Engagierter sprach, als Moralist und Glied der Gesellschaft, wogegen seine Kritiker gerne selber als Engagierte sich zeigen mochten und nun Staiger als weltfremden Klassizisten und erbaulichen Ästheten denunzierten. Aber es war dennoch eine im Ganzen notwendige Affäre, die so etwas wie einen Generationenwechsel markierte.«<sup>52</sup>

Peter Szondi nahm erst ein halbes Jahr später und nur privat in zwei Briefen an seinen früheren Lehrer Emil Staiger, auf dessen Aufforderung hin, Stellung.<sup>53</sup> Bezeichnenderweise ging Szondi auf die aktuelle Debatte selbst nicht ein. Vielmehr arbeitete er heraus, dass Staigers *literaturwissenschaftliche* Positionen einerseits bei dieser Rede (ebenso wie im gerade erschienenen Schiller-Buch),<sup>54</sup> andererseits aber in einem nazifreundlichen Artikel von 1933<sup>55</sup> dieselben seien und dass insbesondere der (für Staiger zentrale) Begriff des ›Gültigen‹ in Frage zu stellen sei.<sup>56</sup>

52 Max Wehrli: »Deutsche Literaturwissenschaft«, in: Felix Philipp Ingold (Hg.): *Literaturwissenschaft im 20. Jahrhundert*, Bern 1970, S. 9–34, hier S. 20.

53 Szondi: *Briefe*, a.a.O., S. 219–232, mit Briefen Szondis vom 24. Juni 1967 und 18. Juli 1967 sowie Briefen Staigers vom 12. und 29. Juni 1967 sowie vom 23. Juli 1967 – mit diversen Kommentaren.

54 Emil Staiger: *Friedrich Schiller*, Zürich 1967. Geradezu fahrlässig ungenau ist die von Staiger verklausuliert bekundete Abscheu vor den Nazi-Gräueln, die er mit einer infamen Diagnose der Kunst verbindet. Staiger spricht von »dem rohesten Willen zur Macht im Staat und der wildesten Brutalität in der Kunst. Wir haben es mit Entsetzen erlebt und erleben es wieder und immer noch« (ebd., S. 423).

55 Emil Staiger: »Dichtung und Nation. Eine Besinnung auf Friedrich Schiller«, in: *Neue Schweizer Rundschau*, 1933, Heft 3, S. 157–168.

56 Szondi: *Briefe*, a.a.O., S. 220f.: »Was mich dabei beunruhigt, ist nun nicht so sehr der Inhalt oder die Konstanz Ihrer Ansichten, als vielmehr der Umstand, dass Sie aus der Erkenntnis der wahren Natur des politischen Kontextes, in den diese Ansichten 1933 eingebettet waren, nicht den Schluss zogen, dass auch die Ansichten selbst modifiziert werden müssten. [...] Ich spreche hier also nur von dem Schiller-Bild, wie es in Ihrem Aufsatz von 1933 und prägnanter in Ihrem neuen Buch gegeben wird, von dem Postulat der Gültigkeit gegenüber jenem der Interessantheit. Eine Untersuchung über das Verhalten der Dichter

## 1968: Die Konferenz von Zürich

Die Zürcher Tagung fand vom 25. bis 27. Januar 1968 statt und trug den Titel »Theorie und Praxis der literarischen Interpretation«. Sie steht im Zusammenhang mit der Tagung in Baltimore von 1966 und ist als eine der Folgeveranstaltungen zu sehen, die von dieser ausgelöst wurden. Ebenso steht sie im Zusammenhang mit der Berufung Paul de Mans als Ordinarius und der Gründung des komparatistischen Seminars (Seminar für Vergleichende Literaturwissenschaft) an der Universität Zürich 1968/69. Paul de Man organisierte die Zürcher Tagung im Auftrag des Humanities Center der Johns Hopkins University, vertreten durch Charles S. Singleton,<sup>57</sup> welche das Ganze finanzierte, trat selbst aber nicht als Referent in Erscheinung. De Man war zwei Jahre zuvor, an der Konferenz von Baltimore, mit zwei »bissigen, ja brutalen« Kommentaren zu Jean Hyppolite und vor allem zu Roland Barthes aufgefallen<sup>58</sup> und kritisierte diese und andere Konferenzen insgesamt wegen der Vernachlässigung der Literatur selbst, aber auch wegen der Ignoranz gegenüber ihrer spezifischen Geschichte und Reflexivität:

und Germanisten um und nach 1933 würde, wenn nicht alles täuscht, zeigen, dass die Verfechter des Gültigen sehr viel mehr als die des Interessanten in Versuchung kamen, sich Hitler zu unterwerfen [...]. Ich schliesse daraus, dass gerade der Begriff des »Gültigen« im Licht dessen, was geschehen ist, neu zu bedenken wäre [...].«

57 Vgl. Anm 26.

58 Macksey (Hg.): *The Structuralist Controversy*, a.a.O., S. XII: »some key interventions, notably the trenchant comments by Paul de Man (styled at one point as »brutal«) and severe questions from Derrida.« Die Kommentare zu Hyppolite S. 184f. (Hegel) und zu Barthes S. 150 (»But more seriously, when I hear you refer to facts of literary history, you say things that are false within a typically French myth. I find in your work a false conception of classicism and romanticism. When, for example, concerning the question of the narrator or the »double ego«, you speak of writing since Mallarmé and of the new novel, etc., and you oppose them to what happens in the romantic novel or story or autobiography – you are simply wrong.«)

»The writings and utterances of French ›structuralists‹ are primarily characterized by the absence of traditional literary concerns. I have recently taken part in congresses entitled ›Literary Criticism and Psychoanalysis‹, ›Literary Criticism and Sociology‹, and, most recently, ›The Language of Criticism and the Sciences of Man‹, and I can testify that, in these meetings, nothing was said that had the remotest connection with literature.«<sup>59</sup>

Die Verteidigung des Gleichgewichts von Theorie und Textinterpretation bildete auch später ein zentrales Anliegen von Paul de Man,<sup>60</sup> sie kommt im Titel der Zürcher Tagung deutlich zum Ausdruck. Den einzigen öffentlichen Vortrag hielt Hans-Georg Gadamer (»Das Sein des Gedichteten«), die übrigen Referate von Jean-Pierre Vernant, Emil Staiger, J. Hillis Miller, Charles S. Singleton, Georges Poulet und Jean Starobinski wurden in einem Raum des Englischen Seminars abgehalten.<sup>61</sup> Weitere uns bekannte Teilnehmer (es müssen ungefähr fünfundzwanzig gewesen sein) waren, neben Paul de Man und Peter Grotzer aus Zürich, Reto R. Bezzola, Jean Bollack, Bernhard Böschstein, Jacques Derrida, Denis Donoghue, Gérard Genette, Hans Robert

59 Paul de Man: »The Crisis of Contemporary Criticism« (Vortrag in Austin, Texas), in: *Arion* 6 (1967), Heft 1, S. 38–57; überarbeitete Version: »Criticism and Crisis«, in: Paul de Man: *Blindness and Insight*, New York 1971, S. 3–19.

60 Insbesondere mit »The Resistance to Theory«, in: *Yale French Studies* 63 (1982), S. 3–20 und den Aufsätzen im gleichnamigen (posthumen) Buch: *The Resistance to Theory*, hg. von Wlad Godzich, Minneapolis 1986.

61 Peter Grotzer würdigte die Ergebnisse der Tagung mit Zusammenfassungen der Referate in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 17. März 1968 (S. 49f.) und in den *Schweizer Monatsheften* 47 (1967–68), Heft 12, S. 1199–1204. Die Titel der Referate (neben dem bereits genannten von Gadamer): Vernant: »Aspects d'ambiguïté dans la tragédie grecque«; Staiger: »Der Begriff des Stils«; Miller: »The Three Problematics of Fiction: First Person Narration in *David Copperfield* and *Huckleberry Finn*«; Singleton: »A Novel named *Vita nuova*«; Poulet: »Baudelaire et la critique d'identification« (von Starobinski vorgetragen); Starobinski, »La relation critique«.

Jauß, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset, Edward Said,<sup>62</sup> Theophil Spoerri, Jacques Schotte, Tony Tanner. Viele Jahre später hat J. Hillis Miller die Zürcher Konferenz wie folgt beschrieben:

»Early in 1968, de Man sponsored and organized, with money from the Humanities Center of the Johns Hopkins University, then directed by Charles S. Singleton, an important international ›Symposium on Interpretation‹. It took place in Zurich from January 25 to January 27, 1968. The proceedings of the Symposium have unfortunately never been published, though publication was intended. [...] That symposium brought together in one small room for the give and take of intimate dialogue (no audience was present) representatives of the so-called deconstruction (Derrida, de Man), Geneva School criticism (Poulet, Starobinski, Richard), Zurich Germanistics (Staiger), and British Criticism (Donoghue, Tanner).«<sup>63</sup>

Eine Anekdote von dieser Tagung überliefert Gérard Genette:

»De Man avait logé tout son monde dans un charmant hôtel de la vieille ville [Florhof], mais faute de place il nous avait

62 Edward Said beschreibt in einem Nachruf auf seinen Freund Tony Tanner die Tagung wie folgt: »I do recall our first extended period together – it was at the University of Zurich in January 1968 where we had been invited as certainly some of the youngest and most obscure of the renowned participants to a four-day seminar convened by Paul de Man. Emil Staiger, Hans-Georg Gadamer, Jean-Pierre Vernant, Jean Starobinski, Jacques Derrida, Jean-Pierre Richard, Georges Poulet were the main features: Tony and I sat there as decidedly second-rank soldiers, and were unclear as to why we had been invited, but we were both dazzled and repelled by the overwhelming displays of learning, profundity, and polyglot disputatiousness of these redoubtable figures in European thought and interpretation.« »Foreword«, in: Tony Tanner: *The American Mystery. American Literature from Emerson to DeLillo* (with a foreword by Edward Said), New York 2000, S. V.

63 J. Hillis Miller: »Tales out of (the Yale) School«, in: Marina Grishakova und Silvi Salupere (Hg.): *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities*, New York 2015, S. 115–132, hier S. 119.

serrés, Jacques [Derrida] et moi, dans la même chambre à deux lits. [...] C'est au moment de l'extinction des feux que mon cothurne d'un soir s'avisa qu'il avait oublié son pyjama – mais non, heureusement, sa machine à écrire portative. Ceci compensant cela, il me demanda si le bruit de son travail risquait de me gêner. Sur ma réponse forcément conciliante, il occupa une bonne part de sa nuit, et de la mienne [...] à taper, je suppose pour un autre colloque à venir, une communication dont, si j'avais eu l'oreille encore plus absolue et surtout plus exercée, j'aurais pu inféré la teneur de la sonorité, acoustiquement différenciée, des touches de son clavier.«<sup>64</sup>

Leider sind die Tonbänder, die von den Vorträgen und Diskussionen aufgenommen wurden, bislang nicht gefunden worden. Immerhin vermitteln die Zusammenfassungen von Peter Grotzer<sup>65</sup> einen gewissen Eindruck von ihren Absichten: Gegen das (mögliche) Überhandnehmen der Theorie wurden – ohne diese auf irgendeine Weise zu diskreditieren, aber mit einer gewissen Rückkehr zu den (literarischen) Texten – Interpretation und Poetik ins Zentrum gestellt. Damals (und auch erst später) bekannte ›Schulen‹ (Genf und Johns Hopkins, Zürich, Konstanz) wurden berücksichtigt, die Heidegger-Ausstrahlung (Gadamer und Staiger) ebenso, die Teilnehmer kamen aus ganz verschiedenen Ländern (Frankreich, Belgien, England, Irland, USA, Schweiz), die Konferenz war dreisprachig. Daraus lässt sich, mit aller Vorsicht, eine oszillierende Grundtendenz der Zürcher Komparatistik (die mit dieser Tagung, dem folgenden Ordinariat und der Institutsgründung im selben Zeitraum 1968–69 erst richtig lanciert wurde) ablesen, in der doppelten

64 Gérard Genette: *Bardadrac*, Paris 2006, S. 78. Peeters (*Derrida*, a.a.O., S. 235), der diese Passage zitiert, nimmt an, dass es sich bei dem in Zürich niedergehämmerten Text um den berühmten Vortrag »La différence« handelt, der am folgenden Tag um 16.30 Uhr in Paris an der Sorbonne gehalten wurde.

65 Vgl. Anm. 61.



Bedeutung des Begriffs ›Revolution‹: Aufbruch mit Theorie, Rückkehr zu den literarischen Texten – und umgekehrt! Und das in möglichst vielen verschiedenen Sprachen.

Paul de Mans Kollaboration als Journalist von 1940–1942 im besetzten Belgien war zu diesem Zeitpunkt unbekannt (wie auch der NS-Hintergrund von Gadamer und Jauß). Die posthume Entdeckung dieser Tätigkeit 1988 führte zu einem Skandal und zwei Schwarzbüchern,<sup>66</sup> mit verschiedenen Stellungnahmen, auf die wir hier nicht zurückkommen wollen. Auch in diesem Fall hält die Ratlosigkeit bei der Beurteilung bis heute an. Einen Hinweis gibt Paul de Mans Lehrtätigkeit: Bereits 1966 behandelte er Texte von Walter Benjamin in seinem Seminar und beendete seine Laufbahn, die 1940 (nachdem er zuerst wie Benjamin in Richtung Spanien hatte fliehen wollen) mit der Kollaboration begonnen hatte, in seiner letzten Vorlesung mit einem Bekenntnis zu Benjamins Position von 1940, in dessen letztem Text (*Theologisch-politisches Fragment*).<sup>67</sup> – Zusammen mit der im Grunde elitären Ausgrenzung des studentischen Publikums und der Nicht-Teilnahme Peter Szondis (deren Gründe wir nicht kennen) wirft die spätere Entdeckung der Vergangenheit Paul de Mans ein zwiespältiges Licht auch auf die Zürcher Konferenz (soweit man sie auf Grund der schmalen dokumentarischen Basis überhaupt beurteilen kann).

66 Paul de Man: *Wartime Journalism*, hg. von Werner Hamacher, Neil Hertz und Thomas Keenan, Lincoln, Nebraska, London 1988; Werner Hamacher, Neil Hertz und Thomas Keenan (Hg.): *Responses. On Paul de Man's Wartime Journalism*, Lincoln, Nebraska und London 1989. Darin die Beiträge von Els de Bens (S. 85–95), Jacques Derrida (S. 127–164), Hans-Jost Frey (S. 185–192), Thomas Fries (S. 193–203), Werner Hamacher (S. 438–467) u.a.

67 Vgl. Paul de Man: »Conclusions«. Walter Benjamin's ›The Task of the Translator‹, Messenger Lecture, 4. März 1983, in: *Yale French Studies* 69 (*The Lesson of Paul de Man*), New Haven 1985, S. 25–46, hier S. 45.

## Tod von Peter Szondi 1971

Nach dem Abgang von Paul de Man in die USA 1971 wurde Peter Szondi zum Beginn des Sommersemesters 1972 als neuer Ordinarius für Komparatistik nach Zürich berufen. Mit Szondi verknüpfte sich in Zürich nicht zuletzt bei den Studierenden die Hoffnung auf eine reflektierte, breit ausgerichtete Form von Literaturwissenschaft und einen Dozenten, der sich konsequent für eine demokratische Universität engagierte. Nicht zuletzt deshalb verlief das Wahlverfahren nicht ohne Komplikationen: In der Wahlkommission wurde der Wunsch geäußert, Szondis diverse politische Stellungnahmen zu überprüfen. Szondi musste deshalb alle diese Stellungnahmen der Kommission zur Einsicht übermitteln – und diese wurden dann posthum in einem weiteren Suhrkamp-Bändchen publiziert.<sup>68</sup>

Die angenommene Professur in Zürich hat Szondi nie angetreten: Im Oktober 1971 nahm er sich in Berlin das Leben. Mit Szondis Tod nimmt aus unserer Sicht der Aufbruch, den wir mit der Konferenz von 1966 beginnen ließen, ein vorläufiges Ende. Für die Komparatistik in Berlin und in Zürich entstand eine unersetzliche Lücke. Diese musste irgendwie überbrückt werden, wobei die späteren Konsolidierungen unter stark veränderten Umständen erfolgten. Dieser Spur folgen wir hier nicht weiter,<sup>69</sup> vielmehr möchten wir herausstreichen, dass der intellektuelle Aufbruch, der in so bemerkenswert vielen Texten zwischen 1966 und 1971 stattgefunden hat, nach wie vor leben-

68 Peter Szondi: *Über eine »Freie (d.h. freie) Universität«*. *Stellungnahmen eines Philologen*, hg. von Jean Bollack, Frankfurt am Main 1973.

69 Vgl. hierzu die Beiträge im Band *Nach Szondi*, a.a.O., sowie zur Geschichte der Zürcher Komparatistik/AVL mit weiteren Informationen: Sandro Zanetti: »Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (AVL). Die Zürcher Komparatistik und ihre Beziehungen zum Romanischen Seminar«, in: *RoSe 125. Histoire du / Storia del / Istorgia dal / Historia del Romanisches Seminar der Universität Zürich (1894–2019)*, hg. von Richard Trachsler, Zürich 2019, S. 205–214.

dig bleibt: im Lesen der Texte, in der Auseinandersetzung mit ihnen, im kritischen Fort- und Weiterspinnen ihrer Potentiale.

Der Grund für diese Möglichkeit liegt in dem, was Peter Szondi »die unverminderte Gegenwärtigkeit auch noch der ältesten Texte«<sup>70</sup> genannt hat und woran wir mit dem Motto dieser Einleitung eigens erinnern wollten: Es ist ein Merkmal nicht nur der Literatur, sondern gelegentlich auch der Literaturwissenschaft, dass sie sich in Texten konkretisiert, die ihre eigene Zeit überdauern und in die Zeit unserer Lektüre intervenieren können: durch »unverminderte Gegenwärtigkeit«. Denn die Schrift – das ist eine der Lehren, die man in den theoretischen Texten »um 1968« unablässig wiederholt findet – überlebt die Zeit ihrer Niederschrift und ermöglicht eben deshalb, immer wieder von neuem »umwälzend« gelesen zu werden.

Mit den Zitaten zu den einzelnen Artikeln erinnern wir an diesen Modus der Lektüre, den man seit der Blütezeit des *New Criticism* – also schon vor unserem Zeitraum, aber diesen vorbereitend – als *Close Reading* bezeichnet. Nur geht es diesmal zunächst nicht um literarische Texte, sondern um solche, die in bzw. für die Literaturwissenschaft eine Wirkung entfaltet haben. Der Band ist zugleich eine Hommage an die Zürcher Komparatistik – seit 2006: Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (AVL). Das damalige »Seminar für Vergleichende Literaturwissenschaft« der Universität Zürich (heute als Abteilung für AVL dem Romanischen Seminar zugeordnet) wurde 1968/69, also vor fünfzig Jahren gegründet. Anlässlich dieses Jubiläums veranstalteten wir vom 7. bis 9. Juni 2018 eine Tagung, welche die »Sprengkraft« der Zitate (mit Benjamin<sup>71</sup> gesprochen) und »das Gespräch, das wir sind« auf eindrückliche Weise demonstrierte. Mit Blick auf diesen Band haben wir das Spektrum der Stimmen und auch der Beiträgerinnen und

70 Szondi: »Über philologische Erkenntnis«, a.a.O., S. 11.

71 Vgl. Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt am Main 1974, Bd. I.2, S. 691–704, besonders S. 701.

## Einleitung

Beiträger noch einmal deutlich erweitert – wissend, dass die Zeit von 1966 bis 1971 noch viele weitere Schätze bereithält.<sup>72</sup> Der abschließende Dank geht an alle, die am Band mitgewirkt haben, besonders an Alexia Panagiotidis für das umsichtige Lektorat und an Naomi Wolter für die Herstellung des Namenregisters.

72 Wir verzichten darauf, all jene aufzuzählen, die in unserer Auswahl *nicht* berücksichtigt worden sind, freuen uns aber umso mehr über alle Entdeckungen mit den Titelzitate und Texten dieses Bandes.



## Nicolas Abraham und Maria Torok

»*Sous le fétiche se dissimule l'amour  
occulte d'un mot-objet [...].*«\*

### Charles de Roche

In »Le mot magique de l'homme aux loups«, erschienen 1971 in der *Revue française de psychanalyse*, legen die Psychoanalytiker Nicolas Abraham und Maria Torok, die sich hier, entgegen ihrer sonstigen Praxis, als Ehepaar, Nicolas et Maria Abraham-Torok, deklarieren, eine Art Zwischenbericht über ein Projekt ab, dessen Gesamtdarstellung 1976, nach Abrahams Tod, unter dem Titel *Cryptonymie. Le verbier de l'homme aux loups*,<sup>1</sup> in Buchform erscheinen wird. Auch wenn bis dahin noch einige Detailkenntnisse dazukommen, enthält der Text von 1971, sowohl was seinen thetischen Gehalt als auch was seine theoretischen Begründungen und Konsequenzen angeht, den Kern des Projekts, dem sich Abraham/Torok nach eigener Aussage fünf Jahre lang gewidmet haben: das Projekt, um es kurz zu sagen, einer virtuellen Analyse von Sigmund Freuds berühmtestem Patienten, dem »Wolfsmann« S.P., aufgrund des schriftlichen Materials, das einerseits Freuds Studie *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*,<sup>2</sup> andererseits Aufzeichnungen seiner späteren Analytikerin Ruth Mack Brunswick,<sup>3</sup> schließlich solche des Patienten selbst geliefert haben.

\* Nicolas und Maria Abraham-Torok: »Le mot magique de l'homme aux loups. Incorporation, hystérie interne, cryptonymie«, in: *Revue française de psychanalyse* 35 (1971), S. 71–100, hier S. 94.

1 Nicolas Abraham und Maria Torok: *Cryptonymie: Le verbier de l'homme aux loups*, Paris 1976.

2 Sigmund Freud: *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, in: *Studienausgabe*, Bd. 8: *Zwei Kinderneurosen*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 1969, S. 125–232.

3 Vgl. im gleichen Heft: Ruth Mack Brunswick: »En supplement à l'Histoire d'une neurose infantile de Freud«, in: *Revue française de psychanalyse* 35, a.a.O., S. 5–60.

Die Engführung dessen, was Abraham/Torok als Resultat ihrer Studie sehen, nimmt gegen Ende des Textes der dreigliedrige Satz vor, dem ich das Titelzitat entnommen habe:<sup>4</sup> Die drei Glieder entsprechen einem dreifachen Vorgang der Verbergung, »dissimulation«, oder Kryptierung dessen, was durch die Analyse als verborgener (auch und gerade Freud verborgen gebliebener) Grund der Krankengeschichte des Wolfsmanns freigelegt, entborgen worden sein soll. Dreifache Kryptierung, die jeweils eine erotische Bewegung, »un amour« oder »une volupté« oder deren Unterdrückung, »l'expérience tabouïsante d'une catastrophe«, verbirgt; dreifache Kryptierung, die paradoxerweise, aber zum Glück für die Analyse, mit einer dreifachen Symbolisierung – des »mot-objet« durch den Fetisch, des Tabus durch das »mot-objet«, der ursprünglichen Lust durch die Tabuisierung – einhergeht.

Ich möchte im Folgenden so vorgehen, dass ich die *Post-festum*-Analyse des Wolfsmanns aufgrund der von Abraham/Torok skizzierten Beziehung der Komponenten dieses Schlusssatzes nachzuzeichnen versuche. Das Gewicht wird dabei, unserem übergreifenden Interesse entsprechend, auf der sprachlich bestimmten Komponente, dem, was im zitierten Satz »mot-objet« heißt, und ihrer Beziehung zu den im engeren Sinn psychischen Komponenten der Struktur des analysierten Subjekts liegen. Was diese angeht, muss ich zunächst kurz an die Ausgangslage für die Analyse erinnern, wie sie in Freuds Studie *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* vorliegt. Für Freud geht bekanntlich die psychische Problematik des Patienten auf eine ›Urszene‹ zurück, eine Erinnerung aus ganz frühkindlicher Zeit, dem zweiten Lebensjahr, die in der Analyse auftaucht: die Beobachtung eines *coitus a tergo, more ferarum*, seiner Eltern durch das Kleinkind. Die Haltung, die der Vater bei der Begat-

4 Der vollständige Satz lautet: »Sous le fétiche se dissimule l'amour occulte d'un mot-objet, sous cet amour, l'expérience tabouïsante d'une catastrophe, sous la catastrophe, enfin, le souvenir toujours vivace d'une volupté enfouie et l'inéducable espoir qu'un jour elle reviendra«. Abraham-Torok: »Le mot magique de l'homme aux loups«, a.a.O., S. 94.



tung einnimmt und die beim Kleinkind ambivalente, zwischen identifikatorischer Lust und Furcht gemischte Gefühle auslöst, wird später, mit etwa fünf Jahren, mit dem furchteinflößenden Bild des aufrecht stehenden Wolfes aus dem Märchen identifiziert und zum Ausgangspunkt der Phobie des Kindes. Es ist dieses Bild, das dem auch durch eine Skizze S.P.'s berühmt gewordenen Traum von den sechs auf einem Baum sitzenden Wölfen zugrunde liegt, auf den Abraham/Torok mehrfach zurückkommen werden.

Dass hinter der Urszene nicht nur phobogene, sondern auch erogene Momente stehen, ergibt sich aus einer anderen Erinnerung, die auch bei Abraham/Torok eine entscheidende Rolle spielt. Es ist die Erinnerung an ein Kindermädchen, mit Namen Gruscha, beziehungsweise eine bestimmte Stellung, in der das Kind dieses Kindermädchen eines Tages angetroffen hat: »auf dem Boden liegen[d], mit dem Aufwaschen desselben beschäftigt, kniend, die Nates vorgestreckt, den Rücken horizontal gehalten, fand er an ihr die Stellung wieder, welche die Mutter in der Koitusszene eingenommen hatte«,<sup>5</sup> eine Stellung, die fortan, so Freud, die erotischen Phantasien und Entscheidungen des Wolfsmannes im Erwachsenenalter bestimmen wird. Im Hinblick auf die sprachorientierte Studie von Abraham/Torok ist es interessant, *wie* die Erinnerung an diese Szene in Freuds Text überliefert wird: Das Wiederauftauchen des vergessenen Kindermädchens, und im Anschluss daran der besagten Szene, in der Erinnerung des Patienten ist nämlich an das des Namens, Gruscha, geknüpft; dieser aber taucht zunächst gerade nicht *als* Name, der eine Person bezeichnet, sondern als ein mit ihm homonymes Wort der russischen Sprache auf, das »eine bestimmte Sorte Birnen von ausgezeichnetem Geschmack« mit »gelben Streifen auf ihrer Schale«<sup>6</sup> bedeutet.

Die Erinnerung gilt also genau genommen eigentlich nicht dem Wort, sondern einerseits dem optischen Eindruck und

5 Freud: *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, a.a.O., S. 206.

6 Ebd., S. 204.

dem angenehmen Geschmacksempfinden, das mit dem Gegenstand verbunden ist, andererseits dem zugehörigen Wortkörper – wobei aber nicht zu entscheiden ist, und eben das ist das Entscheidende, ob dieser Wortkörper in der kindlichen Psyche *zunächst* als konventionelles Zeichen, als Wort für Birne, oder als Eigenname, als der Name der Magd Gruscha, repräsentiert wird: vielmehr fungiert er für die Psyche als Repräsentant der Lustempfindung, der oralen und der analerotischen, die beiden Referenten im Empfinden des Ich gemeinsam ist. Die Grenze zwischen Name und Wort, aber auch die Grenze zwischen Personen, Sachen und den mit ihnen verbundenen Empfindungen, einschließlich des empfindenden und benennenden Ichs, beginnen zu verschwimmen und den Blick auf eine ursprüngliche Einheit freizugeben, für die es, gerade im Hinblick auf ihre unschuldige Lustfülle, schwer fällt, sie nicht mit dem paradiesischen Zustand des adamitischen Nennens in Zusammenhang zu bringen. Nüchterner gesagt, führt die Erinnerung das vor Augen, was Jacques Derrida in seinem Vorwort zum *Verbarium* der analytischen Arbeit von Abraham/Torok zuschreiben wird: »comment un signe, devenu arbitraire, peut se re-motiver«. <sup>7</sup>

Bevor ich mich nun dem Text von Abraham/Torok und damit der zweiten, sehr abweichenden Version der Krankengeschichte des Wolfsmanns zuwende, erwähne ich noch ein letztes Moment von Freuds Text, das ebenfalls im Zusammenhang mit der Gruscha-Erinnerung steht und das ebenfalls, wie mir scheint, ein entscheidendes Moment der späteren Studie antizipiert. Freud bemerkt nämlich an einer Stelle, dass sich der *Widerstand* seines sonst sehr kooperativen Patienten gegen die Analyse nie so stark geltend machte, wie wenn es darum ging, den Namen einer seiner späteren Geliebten zu erinnern. Die Begründung des Patienten, er schäme sich für den niederen sozialen Stand dieser Personen, erweist sich im Licht der Gruscha-Szene, deren Wiederholung alle späteren Liebensaben-

7 Jacques Derrida: »FORS«, in: Abraham-Torok: *Cryptonymie. Le ver-bier de l'homme aux loups*, a.a.O., S. 70f.

teuer darstellen, als selbst verschämte Deckbegründung *der* Scham, die sich mit der Erinnerung an die bei diesem Anlass, oder diesen Anlässen, empfundene Lust verbindet. Weil der Name ihren Inbegriff darstellt, verbindet sich die Scham am innigsten dem Namen und wird »Gruscha« zuerst nicht als Name der Magd, sondern als Wort für die Birne erinnert. Wenn es der Analyse in diesem Fall gelingt, den verborgenen Zusammenhang zu Tage zu fördern – weil es gerade das Wort ist, das über die orale Komponente die Lust zu Tage fördert, gleichsam zu ihrem Namen wird –, so wird doch, wenn Abraham/Torok recht haben, Freud nicht sehen, dass der Zusammenhang und die Grenze zwischen Sprache und Scham, zwischen Ausprechen und Verschweigen eines verborgenen Namens, die gesamte psychische Struktur und Problematik seines Patienten bestimmt. Es ist jene Struktur, die Abraham/Torok mit dem Begriff der *Krypta* bezeichnet und der sie gleichsam eine neue Wissenschaft auf der Grenze zwischen Psychoanalyse, Linguistik und Poetik, die Kryptonimie, gewidmet haben.

Wenn damit in der *Post-festum*-Analyse des Wolfsmanns die psychoanalytische Arbeit nahtlos in eine philologische übergeht, so geht es darin doch noch immer um das Leben des Patienten; genauer, in dem spezifischen Sinn, in dem Walter Benjamin dieses Wort gebraucht hat, um sein Überleben. Sein Überleben: das betrifft hier weder seine psychische Person, die in der Obhut anderer Therapeuten liegt, noch seine physische, denn der Wolfsmann ist zur Zeit von Abraham/Toroks Beschäftigung mit seiner Geschichte noch am Leben. Das Überleben des Wolfsmanns ist der Eintritt seiner Geschichte in Schrift, in Überlieferung, in den vielfältigen Prozess ihrer Rezeption, genau wie bei einem literarischen Werk oder einer literarischen Figur. Es ist, mit einem anderen Wort, der Prozess seiner Verschriftlichung als Zeichenwerdung, als das, was Ferdinand de Saussure das »lancer dans la circulation« des Zeichens genannt hat. Das Wort »Prozess« hat dabei zusätzlich einen quasi-juristischen Sinn, der für die Studie ebenfalls nicht unwichtig ist: denn sie ist gleichsam die Revision aus den Akten desjenigen

Prozesses, den Freud in der Analyse dem Patienten gemacht und durch den er ihn als Neurotiker diagnostiziert hat. Die spätere Analyse postuliert als eines ihrer Resultate die Revision dieses Urteils: impliziert, dass die Person, die für Freud sozusagen den Musterneurotiker darstellte – darstellte im Doppelsinn, denn sie hat sich mit dieser Rolle auch aktiv identifiziert –, in Wahrheit ein Psychotiker, ein Schizophrener, oder zumindest eine schizoid gespaltene Persönlichkeit war.

Wie kommen Abraham/Torok zu dieser Hypothese? Um diese Frage zu beantworten, muss ich, ebenso wie die Analytiker selbst, insofern künstlich vorgehen, als ich zuerst die Elemente der Hypothese vorstelle und dann erst, und zwar nur an wenigen Beispielen, zeigen kann, wodurch sie ausgelöst und das heißt, retrospektiv, zugleich begründet wird. In Wirklichkeit bildet beides eine untrennbare Einheit: Es ist weder so, dass die Hypothese aufgestellt und dann nach möglichen Beweisen gesucht wird, noch ist es so, dass die Beweise als solche auch nur wahrgenommen werden können, bevor sie mit der Hypothese in Kontakt getreten sind. Beide entstehen in dem Augenblick, wo der Kontakt sich herstellt, wie die Konstellation aus den zuvor beziehungslosen Gestirnen eines Sternbilds. Ihren Ausgang nimmt die Studie von jenen Dokumenten, die gleichsam das Nachleben des Wolfsmanns nach seiner Analyse bei Freud bezeugen; sie zeigen, dass der Wolfsmann nicht geheilt war, und legen darum die Vermutung nahe, dass Freud etwas Entscheidendes übersehen oder falsch gedeutet haben könnte. In der Folge dieser Vermutung tritt eine Person, die bei Freud bereits erwähnt wird, aber in seiner Analyse keine entscheidende Rolle spielt, so stark in den Vordergrund, dass sich durch ihre Beteiligung die Geschichte des Wolfsmanns in einer neuen Urszene konzentriert, wobei sich diese ihrerseits gleichsam in zwei Teilszenen, eine physisch-unmittelbar und eine sprachlich-mittelbar akzentuierte, spaltet. Diese Person ist die Schwester, von der schon Freud berichtet, dass sie älter, dem Patienten intellektuell überlegen und von einer besonderen sexuellen Aktivität und Frühreife gewesen sei, die im Zug

der frühkindlichen Sexualforschung auch zu einer nicht näher bezeichneten »Verführung« des kleinen Bruders geführt habe. Was bei Freud harmlos klingt und im Vergleich zur elterlichen Urszene des *coitus a tergo* kaum Gewicht hat, tritt in Abraham/Toroks Hypothese in ein ganz anderes, hochdramatisches und tragisches Licht:

»1. La sœur prétend reproduire avec son cadet une scène sexuelle qui aurait eu lieu au préalable entre elle et le père; 2. Elle imprime au plaisir provoqué une signification de castration. Une telle conjoncture, aussi mythique que l'on voudra, illustre tout au moins le moment zéro, avec la contradiction, telle que nous la connaissons, inscrite dans l'attitude libidinale de l'Homme aux loups. Ce qu'elle apporte c'est la référence au père d'une part et la jalousie châtrante de la petite séductrice d'autre part: deux inconnues que nous avons besoin de tirer pour justifier comment, lors de la séduction, l'Étranger a pu s'installer au sein du Moi. Dès lors une telle incorporation de la sœur se comprend comme la seule manière de lui faire cumuler deux rôles incompatibles: celui de l'Idéal du Moi et celui de l'Objet d'amour. Seule manière de l'aimer pour ne pas la tuer et de la tuer pour ne pas l'aimer. Grâce à l'incorporation, l'insoluble conflit de l'agressivité et de la libido put quitter l'Objet et se transporter au sein du Moi. Et c'est dans la structure même de son Moi [...] que l'Homme aux loups devait en porter la marque indélébile.«<sup>8</sup>

Diese Struktur ist keine andere als die der Krypta, in der die Erinnerung an einen unauflösbaren Konflikt, an die an ihn geknüpfte Angst *und* Lust sowohl bewahrt als auch begraben, sowohl beruhigt als auch unversöhnt, sowohl verschwiegen als auch, wie wir gleich sehen werden, auf eine verschlüsselte, eben

8 Abraham-Torok: »Le mot magique de l'homme aux loups«, a.a.O., S. 74.

kryptierte, Art *doch* gesagt bleibt. Die philologische Begründung der Hypothese entzündet sich an der Neulektüre jenes berühmten Traums, der im Zentrum von Freuds Analyse steht. Philologisch ist diese Lektüre zunächst in dem elementaren Sinn, dass es sich um eine Übersetzung handelt, genauer, um eine Rückübersetzung; denn der Traum ist in derjenigen Sprache, der deutschen, überliefert, in der auch die Analyse des Wolfsmanns stattfand, während dessen Muttersprache das Russische war. Abraham/Torok interessieren sich für ein Detail, das schon Freud beschäftigt hat, nämlich den Umstand, dass der Wolfsmann in der Traumerzählung die Anzahl der Wölfe mit sechs angibt, dann sofort auf sieben korrigiert, während er in der erwähnten Skizze fünf Wölfe zeichnet – als läge auf der Sechszahl ein Gewicht, das sie sofort an die Oberfläche dringen, aber auch sogleich wieder verdrängt werden lässt. An diesem Punkt kamen die Analytiker, wie sie schreiben, auf die Idee, ein russisches Wörterbuch zu konsultieren, und fanden darin Folgendes:

»Six en russe: CHIEST signifie, certes, également ›perche et ›mât et probablement ›sexe, du moins symboliquement, ce qui aurait pu satisfaire un esprit mal tourné de psychanalyste. Heureusement le regard des auteurs tomba sur le mot voisin: CHIESTIERO et CHIESTIERKA qui signifient ›les six, un ›lot de six personnes. Contaminés par l'allemand ›Schwester, ils ne purent s'empêcher de regarder aussi le mot ›sœur et, confirmation amusante de leur pressentiment, ils y découvrirent SIESTRA et son diminutif SIESTIERKA. Il devint clair que le ›lot de six loups ne contenait pas l'idée de la multiplicité mais bien celle de la soeur.«<sup>9</sup>

Damit ist das inhaltliche Axiom der Hypothese geboren; im gleichen Zug aber das methodische, dass nämlich der Zugang zur Psyche des Patienten in seiner Sprache, genauer, in seiner linguistischen Situation zwischen mehr als einer, zwischen

9 Ebd., S. 88.

mindestens zwei Sprachen liegt.<sup>10</sup> Von diesem doppelten Axiom geht schon der nächste Schritt der Analytiker aus: der Vermutung, dass in den Alpträumen des Wolfsmanns ›Wolf‹ und ›Schwester‹ immer zusammen vorkommen, nachzugehen, da das Vokabular der manifesten Sprache jeweils durch das der verborgenen ergänzt werde. So kommt in einem Alptraum ein Wolkenkratzer vor, was russisch NIEBOSKREB heißt und weder eine Verbindung zum Wolf noch eine zur Schwester zu enthalten scheint.

»Par contre, le gratteciel allemand (Wolkenkratzer) – il fallait y penser – contient bel et bien le ›loup‹ que nous cherchons: l'autre nom russe du ›loup‹, BOUKA étant VOLK, précisément. Mais pour qui en était de ›sœur‹, nous ne trouvâmes à sa place prévue que des mots désagréables: SKREB, racine de SKREBOK = grattoir, SKROIT = tailler, SKRIP = grincement [...] Or à fouiller autour de ces mots, notre vocabulaire s'enrichit de termes nouveaux: gratter, griffer, égratignure, écrochure, cicatrice, voire, par le truchement de l'allemand: cancer (SKREB-Krebs), autant de significations qu'en fin de compte, sous diverses formes, nous retrouvons dans le matériel clinique.«<sup>11</sup>

So zeichnet sich in der Zweisprachigkeit des Traummaterials die Kontur der traumatischen Assoziation des Wolfes, den Freud schon als phobische Verkörperung des Vaters erkannt hatte, mit der Schwester ab. Bevor ich zur theoretischen Interpretation dieses Materials komme, muss ich noch eine letzte ›philologische‹ Hypothese Abraham/Toroks erwähnen, die nach ihrer eigenen Einschätzung die wichtigste ist. Es muss,

10 Mindestens zwei, weil in der Fortsetzung der Analyse, wie sie die Buchausgabe dokumentiert, die Sprache der englischen Gouvernante der Kinder zu einer weiteren wichtigen Quelle für das Traummaterial avanciert.

11 Abraham-Torok: »Le mot magique de l'homme aux loups«, a.a.O., S. 88.



so die Vermutung, in dieser ganzen Serie von Elementen und ihren sprachlichen und zwischensprachlichen Beziehungen, die alle auf den traumatischen Sinn der Urszene bezogen sind, eines geben, das den entgegengesetzten, für das Kind intimsten Sinn, den der Lust, bewahrt. Bewahrt aber, ohne ihn auszusprechen, weil ja das Aussprechen unter der Last jener traumatisierenden Verbote steht, die von der Szene ausgehen. Wie soll das möglich sein?

»Ce mot, imprononçable sans doute pour quelque raison, ce mot, inconnu pour le moment, devrait être de nature polysémique, énonçant par le même phonétisme, plusieurs significations à la fois. L'une de celles-ci resterait dans l'ombre, alors que l'autre, ou les autres, devenues équivalentes, seraient énoncées par des phonétismes différents, c'est-à-dire par des synonymes.«<sup>12</sup>

Nun erinnern sich die Analytiker an die Gruscha-Szene, das für den Wolfsmann erotisch aufgeladene Bild der Frau, die auf den Knien den Fußboden scheuert. Wie für Freud stellt auch für sie diese Szene die Wiederholung der Urszene dar; aber, da es sich ja um eine andere Urszene handelt, auch aus anderen, nämlich einmal mehr linguistischen Gründen:

»Comment la rapporter à la séduction par la sœur? Lui aurait-elle fait des attouchements que l'enfant aurait qualifiés de ›frotter‹, comme on dit également ›frotter‹ un parquet?«<sup>13</sup>

Russisch heißt »scheuern« TIERET, NATIERET; nach dem russischen Wörterbuch haben diese Verben außerdem folgende Bedeutungen: 1. stoßen, reiben; 2. verletzen, sich schrammen; 3. glattmachen, polieren. Kommentar der Analytiker:

12 Ebd., S. 89.

13 Ebd., S. 89f.

»Nous voilà comblés! Enfin on comprenait le rébus du ›gratte-ciel! Toutes substitutions faites, sa solution est simple: c'est l'association du ›loup‹ avec un plaisir sexuel obtenu par ›frottement.‹<sup>14</sup>

Das Wort TIERET oder NATIERET, das im sprachlichen Material des Wolfsmanns nirgends vorkommt, ist also, in seiner erogenen Bedeutung, das verborgene, weil unaussprechliche Antonym, das der manifesten Reihe phobogener Synonyme, Verletzen, Kratzen, Schrammen usw., die mit der traumatischen Bedeutung der Urszene zusammenhängen, *zugrunde* liegt. Es ist der Schatz, der, unzugänglich für die eigene wie für jede fremde Berührung, in der Krypta, im unbewussten Innersten der Psyche, aufgehoben bleibt.<sup>15</sup>

Versuchen wir nun, im Hinblick auf unsere Leitfrage nach dem Zusammenhang ihrer Theorie mit Sprachtheorie und Poetik, das Bild zu befragen, das Abraham/Toroks Studie von der psychischen Struktur des Wolfsmanns – und *par extension* des Menschen überhaupt – entwirft. Es scheint, dass die klassischen Schemata der Psychoanalyse, die bipolare Einteilung in Bewusstes und Unbewusstes oder die tripolare in Ich, Es und Über-Ich, durch eine andere Struktur ergänzt und überlagert werden, die ihre Grenzen passiert, ohne sie aufzuheben: die Organisation der Psyche als *privates Sprachsystem*. Dieses System kann nicht, wie das allgemeinsprachliche, im Bewusstsein angesiedelt sein, weil seine Bedeutungen dem Subjekt selbst verborgen sind, wenn es nicht in der Analyse auf sie stößt; aber es ist auch nicht schlechthin unbewusst, weil es keine anderen Zeichen verwendet als die alltagssprachlichen, sondern *im* Gebrauch unter der Hand deren konventionelle Bedeutungen verschiebt und mit privatsprachlichen verbindet; ein Prozess,

14 Ebd.

15 Erstaunlich, wenn auch in gewissem Sinn konsequent, ist die Tatsache, dass Abraham/Torok für diesen verborgenen Grund der Reihe von Kryptonymen und damit der Kryptonymie keinen eigenen Terminus geprägt haben.

in dem, um nochmals an die wichtige und treffende Bemerkung Derridas zu erinnern, permanent arbiträre Bedeutungen in motivierte, in der privaten Erfahrung des Subjekts motivierte, verwandelt werden.

Abraham/Torok entwerfen in ihrer Studie das »Verbarium« dieser Privatsprache, was weit mehr besagen will als nur ein Vokabular; ein »Verbarium« ist eigentlich ein Spiel, in dem es darum geht, aus einem gegebenen phonetischen Material eine maximale Anzahl von Wörtern zu generieren. Das Verbarium des Wolfsmanns enthält demgemäß gleichsam auch die Grammatik dieser Sprache, die zugleich eine Rhetorik ist, nämlich das Ensemble der Transformationsregeln, nach denen latente und manifeste, symbolische und referentielle, inner- und zwischensprachliche Bedeutungen in ihr aufeinander bezogen sind; es gibt hier nicht nur die beiden Seiten von *signifiant* und *signifié*, sondern jeder Signifikat kann jederzeit in einem anderen Zusammenhang als Signifikant fungieren und umgekehrt. Damit zeigt sich freilich auch, dass der Begriff des Sprachsystems zu modifizieren ist, wenn man ihn auf seinen herkömmlichen Gebrauch im Anschluss an Saussures *Cours* bezieht; denn bezeichnet dort der Systembegriff den synchronen, augenblicklichen Zustand einer Sprache, so ist hier das System von vornherein nichts als der Inbegriff der Regeln, nach denen es sich fortlaufend produziert und transformiert; es ist das System seiner eigenen Genese oder seiner eigenen Diachronie. Als solches gibt es zugleich, anders als das synchrone System und anders als unsere alltägliche Erfahrung von Sprache, den Blick auf den Grund seiner Möglichkeit, auf den Ursprung seiner selbst *als* Sprache frei.

Dieser Grund, für die Wolfsmanns-Sprache nach Abraham/Torok also etwas, was wie die russischen Worte TIERET, NATIET aussieht, ist aber, bezogen auf die regelhafte Produktivität der Sprache, die er ermöglicht, ein Sprung im genauen Sinn: Er liefert nur das Material für diese Produktivität, ist aber weder selbst eine Regel, etwas, was die Produktion organisiert, noch wird er als ein Teil dieser Produktion repräsentiert; TIERET,

NATIERET ist ja, wie wir gesehen haben, gerade *kein* Wort im Vokabular des Wolfsmanns. Trotzdem, und nur so ist natürlich die Rede vom *Ursprung* zu rechtfertigen, steht es zum System nicht in einer zufälligen Beziehung, sondern in der Beziehung des *notwendigen Ausgeschlossenen*: Das System gibt es deshalb, genau deshalb, weil das Wort TIERET, NATIERET, und nicht irgendein anderes Wort, in ihm *nicht* vorkommt. Dieses Nicht-Vorkommende, mit anderen Worten, hat seinen genauen Ort *am* und *als* Grund dieses Systems, einen Ort, der Einschluss und Ausschluss zugleich markiert, denjenigen Ort, den Abraham/Torok die Krypta nennen.

Was sich an diesem Ort vorfindet, ohne vorzukommen, ist dasjenige, was für das Subjekt nicht mehr erreichbar, was ihm schlechthin verboten ist: Es ist das Unberührbare. Wenn sich damit das Unberührbare als Grund der Möglichkeit von Sprache zeigt, führt aber diese Einsicht sogleich zu einer weiteren, einer nämlich, welche die Topologie der Krypta auf den Kopf stellt oder von innen nach außen stülpt: Dieses Unberührbare ist deshalb der Grund der Sprache des Wolfsmanns, *weil es alles in ihr Vorkommende von vornherein berührt hat*. Jeder Berührung durch das sprechende Subjekt, auch das des Analytikers, geht das Sprechen des Unberührbaren voraus, das in jedem Sprechen das erste Berührende, und darum eben *unberührbar*, bleibt. Es gibt keinen Ort im Innern der Krypta, der nicht zugleich ihr Außen wäre; das Innerlichste, Innigste, ist das Oberflächlichste. Darin vielleicht liegt, durch die beiden gemeinsame Sprache hindurch, der Übergang von der Psychoanalyse, als *Tiefenpsychologie*, zur Poetik.<sup>16</sup>

16 Während die Wolfsmann-Studien dieses Verhältnis nicht ausdrücklich thematisieren, hat es der eine der beiden Autoren, Nicolas Abraham, in verschiedenen Texten zum Thema gemacht. Exemplarisch ist hier seine Lektüre der Ballade *The Raven* von Edgar Allan Poe im Aufsatz »Pour une esthétique psychanalytique: Le temps, le rythme et l'inconscient«, in: *Rythmes. De l'œuvre, de la traduction et de la psychanalyse*, hg. von Nicholas G. Rand und Maria Torok, Paris 1993, S. 110–137. Abraham liest Poes Gedicht als Figuration der Beziehung zwischen der nostalgischen Trauer um die verlorene Geliebte (Introjektion), die auf

Was aber *ist* dieser verborgene und doch alles Offenbare durchstrahlende Schatz, dieses unberührbare Berührende am innersten Grund und am äußersten Rand der Psyche? Die Antwort lässt sich, lapidar, mit zwei Zeilen eines Gedichts von Paul Celan geben: »Kein Wort, kein Ding / und beider einziger Name.«<sup>17</sup> *Wie* ein Wort, denn es hat die Gestalt zweier Worte der russischen Sprache; *kein* Wort, denn es hat nicht die damit implizierten allgemeinsprachlichen Bedeutungen, sondern eine privatsprachliche Bedeutung; *wie* ein Ding, denn in der privaten Sprache des Wolfsmanns wird das Zeichen selbst zum physischen, dinglichen, Repräsentanten dessen, was es bezeichnet, mutiert vom *signifiant* zum *signifié*; *kein* Ding, denn in der Repräsentation zweiten Grades bleibt doch die in der Repräsentation ersten Grades, in der Zeichenbeziehung, implizierte Differenz erhalten: die Kryptonyme TIERET, NATIERET sind nicht selbst die Erfahrung, die sie repräsentieren, sondern nur der materielle Träger ihrer verschlüsselten, eben kryptierten Wiederkehr. Eben darum sind sie weder Wort noch Ding, sondern »beider einziger Name«: das, was in einem bestimmten Augenblick des Sprechens ein wiederholbares, immer schon wiederholtes Zeichen seiner Wiederholbarkeit entwendet, um es mit einer unwiederholbaren, singulären Erfahrung

der thematischen Ebene, und der kryptierten Wiederkehr der Betrauten im melancholischen Akt des Eingedenkens (Inkorporation), die auf der rhythmisch-performativen Ebene des Gedichts exponiert wird. Abrahams *résumé* dieser Lektüre ließe sich – einschließlich seiner Charakteristik der Attraktion von *The Raven* für den Leser, die derjenigen der Wolfsmann-Materialien für die Analytiker analog wäre – uneingeschränkt auf die virtuelle Poetik des »Verbariums« übertragen: »C'est ce qui explique cette figure de Janus du poème: la perte de l'objet est son contenu manifeste, l'incorporation de l'objet, son contenu latent [...]. C'est l'authenticité du besoin même de mystifier qui nous touche jusqu'au tréfonds« (a.a.O., S.131). – Zur Diskussion der Poe-Lektüre im Kontext von Abrahams Rhythmustheorie vgl. Charles de Roche: »Zu Nicolas Abrahams psychoanalytischer Ästhetik«: [dedalus.blog/textes/rencontres/charles-de-roche-2/](http://dedalus.blog/textes/rencontres/charles-de-roche-2/) (2019).

17 Paul Celan: »FAHLSTIMMIG...«, in: *Gesammelte Werke*, hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Bd. 2: *Gedichte II*, Frankfurt am Main 1983, S. 307.

zu verknüpfen: als wäre es, ihr, zum ersten Mal, adamitisch, hier und jetzt gegeben, der *Eigennamen* dieser Erfahrung. Nicht umsonst erinnern Abraham/Torok in diesem Zusammenhang an die Gruscha-Szene, an jenes sinnliche Glück, das sich im Namen »Gruscha«, dem Namen der Magd und dem Namen der Birne, verkörpert und das sich vom in TIERET, NATIERET inkarnierten nur darin unterscheidet, dass es unter dem Interdikt der Scham, nicht jenem der Schuld steht. Auch unter dem idyllischen erogenen Bild »se dissimule l'amour occulte d'un mot-objet [...] le souvenir toujours vivace d'une volupté enfouie et l'inéducable espoir qu'un jour elle reviendra«.<sup>18</sup>

18 Abraham-Torok: »Le mot magique de l'homme aux loups«, a.a.O., S. 94.





## Theodor W. Adorno

### **»Die Sprachähnlichkeit steigt mit dem Fallen der Mitteilung.«\***

#### **Barbara Naumann**

Das Titelzitat meines Beitrags stammt aus dem Aufsatz *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, den der Philosoph Theodor W. Adorno im Jahre 1965 für eine Festschrift verfasst und dann in Berlin in der Akademie der Künste im Jahr 1966 als Vortrag gehalten hat. Der Satz beinhaltet eine Annahme über die Sprachähnlichkeit der Künste, insbesondere der Musik und Malerei: »Die Sprachähnlichkeit steigt mit dem Fallen der Mitteilung.« Dieser Satz wirkt – zumindest auf mich – auf den ersten Blick rätselhaft, und er bleibt es auch nach mehrmaligem Lesen. Was der Satz aussagt, ist nicht leicht zu verstehen, bringt er doch mindestens drei nicht vorgängig definierte oder gar unmittelbar verständliche Momente – Sprachähnlichkeit, Mitteilung, Steigen und Fallen – in einen Zusammenhang – oder, mit einem Lieblingsbegriff Adornos zu sprechen, in eine Konstellation. Auf den ersten Blick scheint hier eher ein Paradoxon vorzuliegen als eine stimmige Konstellation: ein umgekehrt proportionales Verhältnis zwischen Mitteilung und Sprachähnlichkeit. Ohne Zweifel läuft die Umkehrung der Proportion zwischen Mitteilung und Sprachähnlichkeit der gewöhnlichen Sprachauffassung zuwider.

Dass der als Titel zitierte Satz Adornos so fremdartig und zugleich doch so reizvoll erscheint, hat sicher zu einem nicht geringen Teil mit seiner Rätselhaftigkeit zu tun. Noch ehe man überhaupt fragen kann, was denn mit der Sprachähnlichkeit und mit dem Fallen der Mitteilung gemeint sein

\* Theodor W. Adorno: *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, Berlin 1967, S. 13.

könnte, haben sich schon, diffus und wie von fern, Assoziationen aus ganz verschiedenen Richtungen eingestellt. Ein Echo der frühen Sprachaufsätze Walter Benjamins und auch des »Übersetzer«-Aufsatzes mit der Theorie der »reinen Sprache«<sup>1</sup> scheint durch Adornos Satz ebenso zu klingen wie eine ferne Reminiszenz an die Sprachtheorie der Frühromantiker, in Sonderheit des Novalis.<sup>2</sup> Ein leiser Vorklang auf die Sprachkonzeption Jacques Derridas scheint ebenfalls vernehmbar. Dessen Aufsatzsammlung *L'écriture et la différence*, veröffentlicht im selben Jahr 1967 wie Adornos Aufsatz, beinhaltet eine Strukturalismus-Kritik als Kritik der Repräsentation und der Referentialität.<sup>3</sup> Ein direkter Bezug zu Adornos Text wäre aus Gründen der Werk-Chronologie natürlich ausgeschlossen. Vielleicht ließe sich ein gemeinsames Interesse beider Autoren darin sehen, dass sie eine Eigengesetzlichkeit der artistischen Äußerung, der *énonciation*, gegenüber dem mitgeteilten Inhalt, dem *énoncé*, erkennen. Zudem hegen beide eine grundlegende

1 Walter Benjamin: »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV.1: Tilman Rexroth (Hg.): *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*, Frankfurt am Main 1972, S. 9–21. Benjamin sieht die Aufgabe des Übersetzers darin »[j]ene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen« (S. 19); er betont die Form des Werk und ihre »Art des Meinens«, nicht aber ihre Mitteilung: »Dieses Gesetz, eines der grundlegenden der Sprachphilosophie, genau zu fassen, ist in der Intention vom Gemeinten die Art des Meinens zu unterscheiden.« S. 14.

2 In dessen berühmtem und ebenfalls rätselhaftem »Monolog« fallen Bemerkungen über eine Sprache, die nur mit sich selbst spreche, weil das »rechte Gespräch« nicht »um der Dinge willen« geschehe, sondern »blos [...] um zu sprechen«, wenn dies auch »keiner weiß«. Novalis: *Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, (HKA) in vier Bänden, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Bd. 2: *Das philosophische Werk*, Stuttgart 1960–1975, S. 672f., hier S. 672.

3 Jacques Derrida: *L'écriture et la différence*, Paris 1967. Dt.: *Die Schrift und die Differenz*, übers. von Rodolphe Gasché, Frankfurt am Main 1976.

Skepsis gegenüber identifizierenden, repräsentierenden Verfahren in Kunst und Sprache.

Bei genauerem Hinsehen wird aber deutlich, dass Adornos Konzept einer zunehmenden Sprachähnlichkeit bei abnehmender Mitteilung in einem anderen Kontext steht. Denn im strengen Sinne leistet dieser Aufsatz keine direkte Auseinandersetzung mit der Sprachreflexion und -metaphysik; er spricht nicht über Sprache, sondern über einen Modus ästhetischer Erfahrung. Adorno untersucht die Bedingungen, unter denen die Künste, besonders Musik und Malerei, Sprachähnlichkeit annehmen können. Auf welche Weise diese Ähnlichkeit jeweils hergestellt wird, das genau ist Gegenstand der Fragen Adornos. Wesentlich ist hier nämlich nicht die Sprachkonzeption als solche, sondern eine sich stets verändernde, dynamische Beziehung der Künste Musik und Malerei zueinander. Sie vollzieht sich Adorno zufolge unter dem Signum der Sprachähnlichkeit und, wie noch zu zeigen sein wird, unter der Leitfunktion der Schrift, der *écriture*.

Bevor Adornos Aussage über Sprachähnlichkeit und Mitteilung genauer betrachtet werden soll, möchte ich ganz kurz skizzieren, in welchem Kontext der Aufsatz Adornos steht und welche grundsätzlichen Fragen er umkreist. Diese betreffen vor allem die Musikästhetik, die Ästhetik der Malerei und generell Fragen der Form in ihrem Bezug zur Sprache. Damit fällt dieser kurze Text in das größere Gebiet ästhetischer Fragestellungen, die Adorno schon seit den späten 1950er-Jahren beschäftigten und die er in der *Ästhetischen Theorie*, die posthum im Jahr 1970 veröffentlicht wurde, umfassend zu behandeln suchte. In den 1960er-Jahren und noch bis kurz vor seinem Tod hatte Adorno mit Unterbrechungen immer wieder an der Fertigstellung der *Ästhetischen Theorie* gearbeitet. Deren Kapitelanordnung wie auch deren thematisches Spektrum blieben für ihn aber bis zuletzt Gegenstand von Revisionen. In der publizierten Fassung des Jahres 1970 liegt die *Ästhetische Theorie* nur in einem eingeschränkten Sinne vollständig vor: Adorno hatte eine neue

Einleitung geplant und verstand seine *Ästhetische Theorie* stets noch als überarbeitungsbedürftiges Fragment.<sup>4</sup>

Die zweite Auflage des Buches aus dem Jahr 1971 enthält am Ende des Nachworts der Herausgeber (auf Seite 543) einen Hinweis, der für die zeitliche Rahmung der Thematik dieses Bandes – von 1966 bis 1971, von Szondis Berufung an die FU Berlin bis zu seinem Tod – von Interesse ist: Es ist nämlich überhaupt nur einer der *Ästhetischen Theorie* Adornos gewidmeten Seminarveranstaltung Peter Szondis am Berliner Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft im Sommersemester 1971 zu danken, dass Adornos Buch ab der 2. Auflage ein Begriffsregister aufweist. Es wurde gemeinschaftlich von Szondis Seminarteilnehmern erarbeitet und bietet einen Leitfaden durch das über viele Jahre angewachsene Dickicht der ästhetischen Begriffe.<sup>5</sup>

Adorno selbst hat den Aufbau seiner *Ästhetischen Theorie* beschrieben als »Reihe von Teilkomplexen«, die »konzentrisch angeordnet«, in »gleichgewichtigen, parataktischen Teilen geschrieben« wurden. »Deren Konstellation« und nicht »die Folge«, so insistiert er, müsse die »Idee ergeben«.<sup>6</sup> Die erkenntnisleitende Bedeutung der Konstellation bezieht Adorno aber nicht nur auf die Bauform und Schreibweise seines Buches. Sie stellt vielmehr ein Prinzip dar, das von hierarchischen Anordnungen, wie sie z. B. Hegels *Ästhetik* strukturieren, ebenso Abstand nimmt wie vom Anspruch der Repräsentation. Adornos Credo weit über die *Ästhetische Theorie* und den Aufsatz über die »Relationen zwischen Musik und Malerei« hinaus

4 Siehe dazu das Nachwort der Taschenbuchausgabe (STW 2) von den Herausgebern Gretel Adorno und Rolf Tiedemann in: Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main <sup>2</sup>1973, S. 537 und speziell den Kommentar zur geplanten neuen kritischen Edition: Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel: »Noch offen«. Prolegomena zu einer Textkritischen Edition der *Ästhetischen Theorie* Adornos«, in: *editio* 27 (2013), S. 173–204.

5 Adorno: *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 543.

6 Ebd., S. 541.

lautet, dass jede Kunstform und jedes Kunstwerk als Individuum betrachtet werden müsse und nicht durch ein anderes Werk oder eine andere Darstellungsweise repräsentiert werden könne. Die Rede von der »Individuation der Kunstwerke«<sup>7</sup> durchzieht die kunsttheoretischen Schriften des Philosophen und steht in direkter Verbindung zu einem ihrer Leitbegriffe: dem Nichtidentischen. Adorno insistiert auf dem Nichtidentischen, das er in der Kunst ermöglicht sowie realisiert sieht und das er als kritisches Antidot gegen jegliche Form erzwungener Identifizierungen mobilisiert:

»Ästhetische Identität soll dem Nichtidentischen beistehen, das der Identitätszwang in der Realität unterdrückt. Nur vermöge der Trennung von der empirischen Realität, die der Kunst gestattet, nach ihrem Bedürfnis das Verhältnis von Ganzem und Teilen zu modeln, wird das Kunstwerk zum Sein zweiter Potenz.«<sup>8</sup>

Adorno nimmt an dieser Stelle das prekäre Verhältnis des Kunstwerkes zur Realität in den Blick. Und als entscheidendes Moment für das Gelingen des Kunstwerkes, für dessen eigengesetzliche Organisation des Ganzen und der Teile, postuliert er – gleich einem übergreifenden Prinzip oder einem kritischen *a priori* – die Rettung des Nichtidentischen. Die ästhetische Identität soll das Nichtidentische bewahren. Im Zeichen der Rettung des Nichtidentischen steht nun ebenfalls die Erörterung des Verhältnisses von Musik und Malerei in dem Essay *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*. Deren Relation entwickelt sich nach Adorno unter den Bedingungen der Moderne aber auf ganz bestimmte Weise, nämlich als »Konvergenz«, und dies aufgrund ihrer jeweils immanenten Differenz.

7 Ebd., S. 255 und passim.

8 Ebd., S. 14.

Die Konvergenz der Künste sieht Adorno in ihrem gemeinsamen Zug zur »Abweichung«.<sup>9</sup>

Leser\*innen der *Ästhetischen Theorie* werden leicht erkennen, dass auch Adornos quasi-essayistische Schreibweise darauf aus ist, dem »Identitätszwang« zu entgehen und vielmehr versucht, ihre Begriffe und Argumente in eine einander kommentierende Konstellationen oder Konfiguration zu bringen. Die Konstruktion des Kunstwerks und die Konstruktion der Theorie ähneln einander an. Der Wahrheitsanspruch der Theorie und der Wahrheitsgehalt des Kunstwerkes sollen sich auch der Form nach entsprechen. Mit einem seiner charakteristischen Überraschungssätze bringt Adorno das schwierige Verhältnis der Ästhetik, oder besser: ihr Dilemma gegenüber der ungesicherten Offenheit der Kunstwerke, zum Ausdruck:

»Vom Wissenschaftsideal terrorisiert, zuckt Ästhetik vor solcher Paradoxie zurück; sie ist aber ihr Lebenselement. Man wird das Verhältnis von Bestimmtheit und Offenheit in ihr vielleicht damit erläutern dürfen, dass der Wege von Erfahrung und Gedanken, die in die Kunstwerke führen, unendlich viele sind, dass sie aber konvergieren im Wahrheitsgehalt.«<sup>10</sup>

\*

Die Schrift *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* von 1965 ist Daniel-Henry Kahnweiler gewidmet. Kahnweiler war Galerist in Paris und zudem ein bedeutender Theoretiker der modernen, vor allem der nicht-gegenständlichen Malerei. Als seine einflussreichste Publikation gilt die bis heute maßgebliche Studie *Der Weg zum Kubismus* von 1920.<sup>11</sup> Kahnwei-

9 Adorno: *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, a.a.O., S. 12 und S. 21.

10 Adorno: *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 525.

11 Daniel-Henry Kahnweiler: *Confessions esthétiques*, Paris 1963. Ders.: *Der Weg zum Kubismus* (1920), Stuttgart 1958.

ler unterhielt Freundschaften zu so bedeutenden Malern wie Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger und auch Paul Klee. Adorno, der Musiker, Komponist und Theoretiker der modernen Musik, mochte im Freund, dem Theoretiker der modernen Malerei, sicherlich auch ein Komplement zu sich selbst gesehen haben. Jedenfalls taucht die persönliche Konstellation der Malerei- und Musiktheoretiker in seinem Essay wieder auf, versachlicht und auf eine ästhetisch-theoretische Bühne gehoben.

Wie in der *Ästhetischen Theorie* nähert sich Adorno der Konstellationen von Musik und Malerei und dem Vergleich ihrer je individuellen Darstellungsmittel in essayistischer Schreibweise. An den Beginn des Textes rückt er einen ›klassischen‹ Vergleich, orientiert an den Lessing'schen Kriterien der Zeitkunst Musik gegenüber der Raumkunst Malerei. Der Philosoph hebt zunächst noch einmal die etablierten Unterschiede<sup>12</sup> zwischen beiden hervor: Die »Zeitlichkeit der Musik [ist] eben das an ihr, wodurch sie überhaupt zu einem selbständig sich Durchhaltenden zum Gegenstand, zum Ding gleichsam gerinnt«, obwohl ihr durch die Form immer auch eine Tendenz zur Verräumlichung innewohne, die »Verwandlung des Mediums Zeit an sich in ein Material.«<sup>13</sup> Umgekehrt ist auch die räumlich organisierte Malerei eine temporalisierte Kunst; sie habe ihre »Idee an der Transzendenz zur Zeit hin«. In Bildern könne das »absolut Gleichzeitige wie ein Zeitverlauf erscheinen, der den Atem anhält.«<sup>14</sup> Insofern die Spannung ihrer »Bildmomente« ohne Zeit »schlechterdings nicht zu denken« sei, ist »Zeit, jenseits der bei seiner Herstellung aufgewandten, dem Bild immanent.«<sup>15</sup>

Reziprok entwickelt die Musik, die klassische Zeitkunst, in der Anordnung ihrer »Klangmaterialien« ein Verhältnis zum

12 Adorno bezeichnet Lessings »Laokoon«-Schrift als Ausgangspunkt dieser Beschreibung (*Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, a.a.O., S. 18).

13 Ebd., S. 9.

14 Ebd., S. 6.

15 Ebd., S. 10.

Raum: »Raum wäre eins mit absolutem Material.«<sup>16</sup> Doch könne Zeit niemals zur »absoluten Identität mit dem Raum« angehalten werden, weil der »sukzessive« Charakter der Musik dies verhindere.<sup>17</sup> Mit scharfer Geste wendet sich Adorno gegen historisch entwickelte Formen des Zusammenspiels der Künste; er sieht eine bloße »Pseudomorphose« (z.B. bei Strawinsky und Debussy) oder »neuromantische Synästhesie« (bei Busoni und Rilke) am Werk.<sup>18</sup> Die Schärfe rührt aus Adornos prinzipieller Ablehnung von einem mimetisch sich annähernden Verhältnis der Künste:

»Sobald die eine Kunst die andere nachahmt, entfernt sie sich von ihr, indem sie den Zwang des eigenen Materials verleugnet, und verkommt zum Synkretismus in der vagen Vorstellung eines undialektischen Kontinuums von Künsten überhaupt.«<sup>19</sup>

Ein wenig erstaunlich mag an dieser Stelle die Heftigkeit der ablehnenden Formulierung erscheinen; doch kann man deren Motiv in Adornos übergreifendem Engagement für die Nichtidentität erkennen. Tatsächlich insistiert Adorno: »Hegels Einsicht von der Nichtidentität in der Identität behauptet ihr Recht auch im Kern der Ästhetik.«<sup>20</sup>

Die tendenzielle Konvergenz der Künste, der Adorno nachspürt, hat zu ihrem dialektischen Kern die Nichtidentität, nicht die Verschmelzung und auch nicht den gleitenden Übergang.<sup>21</sup> Dazu passt, dass er die Schriften des Freundes Kahnweiler vor allem dann in die Diskussion mit einbezieht, wenn es um die

16 Ebd., S. 9.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 6–7.

19 Ebd., S. 6.

20 Ebd., S. 9.

21 Eine weitere etablierte Position liegt in Wagners Gesamtkunstwerk vor; für Adorno ein »Traum jener Konvergenz« der Künste. Ebd., S. 17. Er diagnostiziert aber auch dort ein Scheitern: »Es missglückte durch die Vermischung der Medien, anstatt des Übergangs des einen ins andere durch eigene Extrem hindurch.« Ebd.



Wendung zur Nichtgegenständlichkeit, zum Konstruktivismus geht. Dass die modernen Künste ihre Konstruktionsverfahren immanent freilegen, sieht Adorno als ein Indiz ihrer »Affinität« an. Sowohl die nichtgegenständliche Malerei als auch die »tonalitätsfreie Musik« gewinnen durch diese Reflexionen ihrer Entstehungsbedingungen ihre moderne Signatur. Indem sie ihr Konstruiertsein offenlegen, brechen sie die konventionelle Beziehung zwischen »Zeichen und Bezeichnetem« auf und werden zu »Schemata einer nichtsubjektiven Sprache«.<sup>22</sup>

Den Hintergrund dieser Überlegungen bildet die Sprachtheorie Walter Benjamins,<sup>23</sup> die Adorno in diesem Zusammenhang explizit zitiert. So weist Adorno darauf hin, dass Malerei und Musik nicht dadurch konvergieren, dass sie gegenseitig ihre Verfahren nachahmten oder sich einander »anähneln«, sondern durch den Bezug auf ein gemeinsames Drittes: »Beide sind Sprache«. Die Künste sprechen, im Sinne des frühen Benjamin, eine Sprache der Dinge, eine Sprache »aus dem Material«, eine »namenlose, unakustische« Sprache.<sup>24</sup> Die Dinge haben ihre sprachliche Gemeinsamkeit darin, dass sie sich mitteilen können, dass sie Mitteilung beinhalten. All dies sind Bausteine aus dem Sprachdenken Benjamins. Adorno greift sie auf und bündelt sie in der Aussage: »Die Konvergenz der Medien wird offenbar durchs Hervortreten ihres Sprachcharakters«.<sup>25</sup>

Der Sprachcharakter, insofern er als »Schrift« erscheint, zeigt sich für Adorno in den »Figuren des Durchgebildetseins« des Kunstwerks. Sie sind dessen »geprägter Zug, immanenter Charakter«, nicht »Mitteilung eines jener Komplexion des Werkes Äußerlichen«.<sup>26</sup> Zug, Charakter und Komplexion – diese

22 Ebd., S. 14.

23 Adorno zitiert hier Benjamins frühen metaphysisch orientierten Sprachaufsatz »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« (1916), in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. II.1: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, Frankfurt am Main 1977, S. 140–157.

24 Ebd., S. 156.

25 Adorno: *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, a.a.O., S. 12.

26 Ebd.

Begriffe bezeichnen metaphorisch das Kunstwerk als lebendiges Individuum, und man wird sehen, dass Adorno weiter unten diese Metaphorik fortführt, um das Verhältnis von Kunstwerk, Konstruktion und Schrift genauer zu beschreiben.

Der Satz also: »Die Sprachähnlichkeit steigt mit dem Fallen der Mitteilung«, weist auf einen Umstand hin, der für die Herstellung und die Rezeption der Kunst für Adorno von größter Bedeutung ist: Der Künstler stellt etwas her, von dem er nicht weiß, was es ist. Es verbindet sich mit dem Kunstwerk keine direkte Mitteilung, keine, wie man heute sagen würde: »message«. Ganz im Gegenteil: Je mehr die Kunst von der direkten Mitteilung absieht, desto deutlicher zeigt sich ihr Sprach- und Zeichencharakter. Adorno fasst das Verhältnis von Mitteilung und Sprachähnlichkeit als ein umgekehrt proportionales, dynamisches auf. Je weniger die Kunst intentional eine Mitteilung zu implementieren sucht, desto mehr gewinnt sie an Sprachähnlichkeit.

Für Adorno geht es darum, die Möglichkeiten zu umreißen, die die moderne Kunst der ästhetischen Erfahrung offeriert. In einer überaus dichten Argumentation führt er dazu mehrere Reflexionsstränge zusammen: zum einen die Analyse der Verfahrensweise der Künste mit ihrem je spezifischen Material, dann das darin erkennbar werdende Verhältnis zur Zeit bzw. den Einblick in die Produktion dieses je spezifischen Zeitverhältnisses, und schließlich die Loslösung von der am Ausdruck des mit sich identischen Subjekts orientierten Kunst zugunsten dessen, was er den »reinen Ausdruck« nennt. Der reine Ausdruck soll oder kann nicht etwas Bestimmtes ausdrücken, sondern begründet – »verhüllt, nicht unmittelbar gegenwärtig« – die immer ungelöste Spannung des Kunstwerks. Adorno spricht auch vom »Knistern« des Werks – und findet damit eine Chiffre, einen sinnlich nachvollziehbaren Terminus für den ästhetischen Reiz des Kunstwerkes, das nichts Bestimmtes mitteilt, aber im Ausdruck Spannung, Verlockung, Aufmerksamkeitserzeugung aufrechterhält.

An dieser Stelle scheint es nun in Adornos Text selbst zu »knistern« – insofern nämlich, als die ohnehin spannende Kon-

stellation der Begriffe, mit denen er die Konvergenz zwischen Musik und Malerei umkreist, um einen neuen erweitert wird. Es ist dies der Begriff der *écriture*, oder auch des »Schriftcharakters«, die beide gewissermaßen ins Zentrum der Argumentation vorrücken. Adorno formuliert: »Das Wort knistern ist vielleicht die erträglichste Annäherung an das, was unter Schriftcharakter zu verstehen sei und unter der Konvergenz von Malerei und Musik.«<sup>27</sup> Ähnlich heißt es von der »écriture«, sie sei keine »direkte Schrift«, sondern »nur eine chiffrierte«. Apodiktisch formuliert Adorno dann: »Darum ist *écriture* geschichtlichen Wesens: modern.«<sup>28</sup>

Für die *écriture* macht Adorno geltend, dass sie den »Bruch zwischen ihm und allem Bezeichneten« voraussetzt.<sup>29</sup> Sein Gedankengang nähert sich hier im Übrigen der Auffassung Walter Benjamins vom Zeichencharakter der Kunst, wenn er sagt, dass das Werk sich »davon los[reißt], etwas als Symbol zu kommunizieren«. <sup>30</sup> In diesen Passagen differenziert Adorno nicht deutlich zwischen Schrift, Zeichencharakter und *écriture*. Sie werden nahezu synonym als Index der Sprachähnlichkeit aufgefasst; ihre Verwandtschaft sieht Adorno in ihrer Funktion im modernen Kunstwerk. Dort sind sie jeweils Agenten des Bruchs, der Unterbrechung, des Diskontinuierlichen. Mit anderen Worten: Sie lassen das Kunstwerk jenseits der traditionellen Ansprüche der Repräsentation sprachähnlich werden.

Als Beispiel par excellence für die chiffrierte *écriture* der Moderne erscheint Adorno die Malerei Paul Klees. Folgendes Bild<sup>31</sup> soll dies anschaulich machen:

27 Ebd., S. 14.

28 Ebd., S. 13.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Abbildung nach Wikimedia Commons. Besitz: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.



Paul Klee: *Kamel in rhythmischer Baumlandschaft* (1920), 48 cm x 42 cm.

»Weil diese [écriture] aber verhüllt, nicht unmittelbar gegenwärtig und möglich ist, eignet ihr das Abgebrochene, Hieroglyphische, das in den Ursprüngen malerischer écriture, bei Paul Klee, seine Faszination bis heute übt.«<sup>32</sup>

Bemerkenswert ist, dass mit dem Auftritt der *écriture* sich die Metaphorik Adornos noch einmal wandelt und nach der Charakter- und Körpermetaphorik nun eine weitere doppeldeutige

32 Ebd., S. 14.

Bildlichkeit eingeführt wird: nämlich diejenige der Erschütterung und der Katastrophe. Adorno nennt »jenen Schriftcharakter« sogar »seismographisch«, er verzeichnet das gleichsamer Zusammenzucken der Künste bei der Konfrontation mit dem, was an ihnen nichtidentisch ist. »Solche Zuckungen, welche die Werke bewahren, sind die Schriftzüge an ihnen.«<sup>33</sup>

Weitere Körpermetaphern wie »Erröten«, »Gänsehaut«, »flüchtige Regung« folgen in den nächsten Sätzen und verdeutlichen, dass Adorno die Beziehung der Künste zur Schrift als ein lebendiges und physisches, *körperhaftes* Verhältnis visiert und nicht als nachträgliche Formalisierung und Festschreibung. Er spricht auch von »eingegrabenen Charakteren« und nimmt so die Doppelbedeutung von Charakter als Schriftzeichen und Persönlichkeitsprägung in die Argumentation mit auf. Da *écriture* und Schriftähnlichkeit schon ein Moment der Kunstproduktion bilden, indem sie als »Seismogramm von Unwillkürlichem« wirken, verkörpern sie gegenüber den bild- und tonkünstlerischen Verfahren jeweils das Andere, das wie ein lebendiges Individuum betrachtet werden kann. Deshalb kann es Adorno so darstellen, als erschütterte die Schriftähnlichkeit gewissermaßen die Künste, indem sie deren ursprünglichen mimetischen Impuls in ein abstrakteres Zeichensystem übersetzt und so die Mimesis bewahrt, wenn auch notwendig »verfälscht«.

Die Schrift, die Adorno wie ein um Rationalität ringendes und zugleich von der Rationalität verletztes Subjekt darstellt, erschüttert die Kunst und weist damit, in dialektischer Weise, auf den Umstand hin, dass das (menschliche) Subjekt in einem komplizierten Verhältnis zu seiner eigenen Rationalität und Irrationalität befangen ist. In seiner durchtrainiert-dialektischen Argumentationsweise hält Adorno deshalb fest, dass die Sprachähnlichkeit der Kunst auf das Künstlerische, Künstliche und nicht etwa auf eine die konkrete Sprache eines – artistischen – Subjekts (also eines Künstlers) zu beziehen sei. Es geht Adorno nicht um den Künstler als sprechendes Subjekt; diese

33 Ebd., S. 15.

Position verbindet er mit dem Künstlerbild der Vormoderne. Es geht ihm vielmehr um Material und Form des Kunstwerks in der Auseinandersetzung mit rationalen und nicht-rationalen Momenten:

»Erst in der *écriture* ist sie [die Kunst], vermöge des beherrschten Naturmaterials, dazu frei [dem mimetischen Impuls wieder nachzugeben]: Rationalität [ist] die immanente Bedingung des Nichtrationalen entfalteter Kunst. Das ist die Schwelle ihres avancierten Aspekts gegen den archaisierenden.«<sup>34</sup>

Noch einmal: Wenn die Künste der Moderne in ihrer Bewegung zueinander nicht pseudoromantischen und synästhetischen Tendenzen anheimfallen wollen, dürfen sie ihre je spezifischen Darstellungsmodi, ihre je eigene Umgangsweise mit dem Material der Kunst, ihre spezifische Prägung der Raum- und Zeitverhältnisse nicht aufgeben. Sie können nur in jenem Punkt konvergieren, der beide zwar betrifft und doch zugleich eine untilgbare Differenz der Künste markiert. Sprachähnlichkeit und Schriftähnlichkeit sind für Adorno Begriffe des Nichtidentischen. Auf ihm ruht das Potential der Kunst als Individuation, als dem vordergründig zweckrationalen Denken Entzogenen auf. Sprachähnlichkeit in ihrer Entgegensetzung zur Mitteilung widersteht der Vereinnahmung durch übergreifende, regulative, womöglich autoritative Ordnungen, sie bildet für Adorno das Residuum des Individuellen wie des Widerständigen und Eigengesetzlichen in der modernen Kunst.

Adorno hat mit der Sprachähnlichkeit eine Formulierung für ein Faszinosum an der Kunst gefunden, das sich am Rande des Unsagbaren bewegt und das stets mit dem Reiz der Ähnlichkeit (des eigentlichen Sprechens) behaftet bleibt – und gerade darum ästhetisch wirksam ist. Große Anstrengung unternimmt der Philosoph, um die Sprachähnlichkeit und Schriftähnlich-

34 Ebd.

keit der Musik und der Malerei nicht unter das Regime bloßer impressionistischer und subjektiver Klang- und Stilvorlieben fallen zu lassen. Im Gegenteil, er weist der Sprachähnlichkeit einen präzisen Ort und eine genaue Funktion zu, aber dieser Ort und diese Funktion sind keine Attribute einer einzelnen Form oder Darstellungsweise, sondern sie werden erst in der Konstellation der Künste, in einem dynamischen Bezugssystem erkennbar.

Der Philosoph Adorno, der seine Arbeiten gänzlich eingedenk der Erfahrung des Totalitarismus konzipiert und der mit der *Dialektik der Aufklärung* die These entwickelt hat, dass das rationale Moment der Aufklärung, ihre instrumentelle Vernunft selbst dazu beiträgt, die Selbsterstörung der Aufklärung unter dem Regime des instrumentellen Denkens zu betreiben – dieser Philosoph erkennt in den Momenten des Nichtidentischen und des Individuellen die Residuen, aus denen die Möglichkeit der Erfahrung, gerade auch der ästhetischen Erfahrung in der Moderne noch hervorgehen kann. Innerhalb dieses großen Rahmens des kritischen Denkens Adornos betrachtet, kommt einer solch unscheinbaren Formulierung wie dem Titelsatz dieses Beitrags eine Bedeutung zu, die über eine Aussage zum Verhältnis von Mitteilung und Sprachähnlichkeit hinausgeht: Das Sprachähnliche der Musik und der Malerei bildet den Fluchtpunkt ihrer Konvergenz und damit etwas, das wahrnehmbar, erfahrbar ist, weil beide Künste es tendenziell anstreben, aber nie gänzlich erfüllen können.

Daher ließe sich mit aller Vorsicht sagen: Das Sprachähnliche bleibt das Nichtidentische – in beiden Künsten. Es wird nicht zur Sprache, sondern ist der Sprache *ähnlich*; es ist weder rein musikalisch und noch rein malerisch, sondern partizipiert an deren Konstruktionsprinzipien und hebt diese an dem Punkt hervor, wo sie zugleich unterschieden und vergleichbar sind. Die Sprachähnlichkeit, in der noch ein Echo der Lehre vom Ähnlichen Walter Benjamins zu vernehmen ist, bleibt ein Versprechen des eigentlichen Sprechens, das zerfällt, sobald es identifiziert und damit dingfest gemacht werden soll. Das



Sprachähnliche ermöglicht eine subjektive ästhetische Erfahrung des Kunstwerks; in ihm macht Adorno zugleich das Reizvolle des Versprechens aus, das nie ganz aufgelöst werden kann, das nahezu im Ungesagten verbleibt und sich doch vernehmbar macht. Die Attraktion des Ästhetischen steht auch in diesem Satz stets im Zusammenhang mit dem Uneingelösten, begrifflich nicht Aufzulösenden, mit dem Individuellen und Unvergleichlichen.

\*

Für die »Revolutionen der Literaturwissenschaft« und den zeitlichen Rahmen von 1966 bis 1971, den sich dieser Band gesetzt hat, lässt der Text Adornos über die Konvergenz der Künste und die Rolle der Sprachähnlichkeit etwas erkennen, das auch in anderen Äußerungen des Philosophen wiederkehrt, insofern sie direkt auf das Zeitgeschehen Bezug nehmen. Sie beinhalten nämlich eine deutliche Reserviertheit des Philosophen gegenüber Zuschreibungen und Zugehörigkeiten, die ihm allzu rasch zu Zwangsideifikationen zu tendieren schienen. Berühmt wurde in diesem Zusammenhang sein im bedeutsamen Jahr 1968 auf Einladung Peter Szondis gehaltener Vortrag. Adorno sprach, sehr zum Erstaunen der politisch bewegten Studierenden in Berlin, nicht über die neuste Hochschulreform oder die außerparlamentarische Opposition, sondern über den »Klassizismus in Goethes Iphigenie«. <sup>35</sup>

Zwar wurde der Text *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* schon im Jahre 1965 geschrieben, aber der Berliner Akademie-Vortrag fällt in das Jahr 1966, das auch für die Germanistik ein wissenschaftsgeschichtlich und historisch virulentes Datum wurde. Mit dem Münchner Germanistentag 1966 und der Tagung über »The Languages of Criticism and the

35 Theodor W. Adorno: »Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie«, in: *Noten zur Literatur III*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1974, S. 7–33.



Sciences of Man«<sup>36</sup> an der Johns Hopkins University in Baltimore sind nur zwei von vielen Ereignissen genannt, bei denen die Literaturwissenschaft, ihrer Geschichte und ihren zuweilen fatalen politischen Allianzen eingedenk, nach einer Neuorientierung suchte. Dass es darum gehen müsse, die Bewegung zu mehr demokratischer Freiheit aufzugreifen und zu vermeiden, dabei wieder in neue ideologische Korsette hineingezwungen zu werden, das war Adornos engagiert und manchmal fast verzweifelt vorgetragenes Credo.

In der Diskussion mit seinen Frankfurter Studenten, im engen brieflichen Austausch mit Peter Szondi in diesen Jahren, in einem gemeinsamen Rundfunkgespräch über die Situation an den Universitäten und bei vielen weiteren Gelegenheiten hat Adorno darauf hingewiesen, dass die Aufgabe der Universitäten beim gesellschaftlichen Wandel nicht in einem bekennenden Aktionismus, nicht in der Vereinnahmung durch Positionen und Ideologien liegen dürfe, dass es, mit anderen Worten, auch bei der Universitätsreform nicht um die »Mitteilung« allein gehen dürfe, sondern um das Aufrechterhalten lebendigen Austauschs, das Zulassen vieler, auch kontroverser Positionen. Als im Rahmen seiner Vorlesung am 5. Dezember 1967 eine bewegte Diskussion um Formen des Protests und die Universitätsreform stattfand, hielt er den auf Aktion und Standpunktlogik Beharrenden entgegen: »Ich glaube, dass nur dann der Gedanke noch eine Chance hat, irgendwie praktisch zu wirken, wenn er nicht von vornherein sich von der Möglichkeit und gar von bestimmten Postulaten einer dran sich anschließenden Praxis gängeln lässt.«<sup>37</sup> Die Freiheit, die Adorno so leidenschaftlich verteidigte und die die Studierenden im Vorfeld von 1968 als zu wenig praktisch und kämpferisch orientiert kritisierten, war immer die Freiheit, das Singuläre, Individuelle

36 Vgl. die Einleitung zu diesem Band, S. 21ff.

37 Theodor W. Adorno u.a.: »Über Mitbestimmung, Regelverstöße und Verwandtes. Diskussion im Rahmen der Vorlesung am 5.12.1967«, in: *Frankfurter Adorno-Blätter* VI, hg. von Rolf Tiedemann, München 2000, S. 155–168, hier S. 166.

gelten zu lassen, keine vorschnellen und Zwang ausübenden Identifikationen vorzunehmen. Adorno wollte verhindern, dass das Denken und die Kunst sich vor den Karren von »Mitteilungen« spannen lassen. Nach der Erfahrung des Totalitarismus und des Holocaust kam es ihm darauf an, das Denken und die ästhetische Theorie gegen vorschnelle Instrumentalisierungen und Rationalisierungen zu mobilisieren.

**Louis Althusser**

»– *l’AIE culturelle*  
(*Lettres, Beaux-Arts, sports, etc.*)«\*

**Jürg Berthold**

Althusser's Text ist ein Versprechen. Es kann einen treffen wie ein Blitz. Taghell das Gelände, in dem man sich erkennt. Die Karte, die wir zur Orientierung bräuchten, liefert er allerdings nicht. Das Versprechen bleibt uneingelöst. Was bleibt, ist die Sehnsucht nach der Helligkeit. Wie bei diesem fragmentarischen Zitat.

Eine in der Regel unreflektierte Voraussetzung jeder Literaturwissenschaft ist die Annahme, dass sie sich von ihren Gegenständen unterscheidet. Der offensichtlichste Ausdruck davon ist die weitgehend unhinterfragte Unterscheidung zwischen Primär- und Sekundärliteratur. In der Konsequenz dreht sich die Methodendiskussion um die Frage, wie sich literaturwissenschaftliche Texte auf ihre Gegenstände beziehen können, um ihnen angemessen zu sein. Dabei wird wahlweise die Vorstellung von Angemessenheit, die Idee, dass man es bei literarischen Texten mit Gegenständen zu tun habe, oder die Forderung nach Wissenschaftlichkeit kritisiert. Was, wenn all dies irrelevant wäre? Was, wenn Literatur und literaturwissenschaftlicher Diskurs Effekte derselben Zusammenhänge wären? Wenn der breite Rücken, hinter dem diese Zusammenhänge im Dunkeln und ihnen verborgen liegen, ihr gemeinsames Unbewusstes wäre? Man müsste, so könnte man sich in Gedanken vorstellen, nur aus genügend großer Distanz schauen können,

\* Louis Althusser: »Idéologie et appareils idéologiques d’État (Notes pour une recherche)«, in: ders.: *Positions. 1964–1975*, Paris 1976, S. 67–125, hier S. 83. Der Text erschien zuerst 1970 in der Zeitschrift *La Pensée* 151 (1970), S. 3–38. Zitiert wird im Folgenden nach der Originalausgabe von 1970, hier S. 13.

vom Mond aus etwa oder aus weiter zeitlicher Ferne, dann würden die Unterschiede zunehmend irrelevant werden. Die Erkenntnis, dass es sich auf beiden Seiten um Texte handelt, dass sie einer gemeinsamen Logik folgen, dass sie ›gemacht‹ sind und sich dabei vor allem bestimmten Produktionsbedingungen verdanken, das alles würde dann deutlich. Gleichzeitig verschwände aber auch die Distanz, aus der man zu sprechen meinte, und die Reflexion würde sich präzise auf eben die Annahme richten, dass sich die Literaturwissenschaft von ihren Gegenständen unterscheidet. Es würde jetzt für sie zur existentiellen Frage, von welchem Ort aus sie eigentlich noch über Texte zu sprechen vermag. Wie dieses ›Sprechen-über‹ zu verstehen sei. Und wie die Kenntnis des Ortes, von dem aus sie spricht, das eigene Reden verändern müsste.

Bis anhin war nur von der Klammer und dem »etc.« die Rede; sie bestimmt im Zitat den Ort der Kunst, der Literatur. Auch des Sports. Dieser Ort ist gleichzeitig auch der Ort der Wissenschaften – oder könnte es sein, je nachdem, wie man das flapsige »etc.« versteht. Schon diese Zusammenstellung markiert die Besonderheit von Althussers Zugang: Dass sein Text weder von Literatur noch von Literaturwissenschaft spricht, ist gerade das, was ihn für die Literaturwissenschaft interessant macht. Das kryptisch anmutende Kürzel *AIE* steht für »appareil idéologique d'État«, den zentralen, auch im Titel genannten Begriff. Diesen Begriff, und wie er mit dem anderen Titelbegriff der Ideologie zusammenhängt, entfaltet der kaum sechzig Seiten umfassende Text. Das soll im Folgenden aber nur angedeutet werden. Angedeutet deshalb, weil es mehr um das Versprechen als um die Enttäuschung gehen soll, die man vielleicht mit seiner Einlösung verbände. Und eine mehr als nur andeutende Lektüre würde sich unweigerlich in die Schwierigkeiten von dessen Einlösung versenken müssen. Aber sind nicht oft die Versprechen das Beste an Theorien? Sie sind es, die uns elektrisieren.

Der Aufzählungsstrich zeigt an, dass der *kulturelle* ideologische Staatsapparat in einer Serie steht. Daneben nennt Althusser den religiösen, schulischen, familiären, juristischen, politi-

schen, gewerkschaftlichen und den medialen »AIE« – »l'AIE de l'information (presse, radio-télé)«. Die Reihenfolge spielt allerdings keine Rolle. Diese Instanzen, die mit dem einen öffentlichen repressiven Staatsapparat (»ARE«) zusammenspielen, bilden, so Althusserns zentrale These, eine Einheit, auch wenn jeder von ihnen wiederum aus einer Vielzahl von Institutionen besteht. Anders als jener, der auf der Basis von Gewalt arbeitet, funktionieren die AIE auf der Grundlage der Ideologie (»*fonctionnent* à l'idéologie«).<sup>1</sup>

Der Text diagnostiziert nun allerdings einen Mangel innerhalb des Marx'schen Theorieuniversums, nämlich den Mangel eines wirklichen Verständnisses, was Ideologie ist und wie ihre Wirkungsweise beschrieben und verstanden werden müsste. Innerhalb der Geschichte des Marxismus wurde dieses Fehlen vor allem durch rhetorische Gesten kompensiert, jenen nicht unähnlich, die Marx selber innerhalb seiner Frühschriften, vor allem in der *Deutschen Ideologie*, gepflegt hatte; diese Gesten täuschten, so Althusser, über eine Schwierigkeit im Ideologiebegriff selbst hinweg, eine Schwierigkeit, die konzeptueller Natur ist und mit der konstitutiven Ambivalenz des Begriffs selbst zu tun hat: Einerseits steht er nämlich für das »falsche Bewusstsein«, das durch ein richtiges zu ersetzen wäre. Andererseits bezeichnet er ganz allgemein Phänomene des Überbaus, zu denen – und das ist die Krux – auch die Erscheinungsformen richtigen Bewusstseins zu zählen wären.

Althusserns Text unternimmt es, sich dieser Schwierigkeit zu stellen und einen Begriff von Ideologie auszuarbeiten, der auf der Höhe dessen sein sollte, was Althusser »wissenschaftlich« nennt.<sup>2</sup> Marx' Werk durchzieht gemäß Althusserns Lektüre

1 Ebd., S. 14. Dem Herausgeber Thomas Fries danke ich für den Hinweis, dass die Abkürzung AIE auch als Ruf ÄIE! gehört werden kann, wodurch die späteren Ausführungen im Text zur *interpellation* in die Nennung der Staatsapparate eingeschrieben sind.

2 Für eine detaillierte Darstellung vgl. Jürg Berthold: *Althusserlektüren. Lektüre/Ideologie/Didaktik in Louis Althusserns Diskurs*, Würzburg 1992, S. 48–116.

nämlich ein Bruch, eine von Althusser in der Tradition der französischen Epistemologen Gaston Bachelard und Georges Canguilhem so benannte *coupure épistémologique*. Die Aufsatzsammlung *Pour Marx* (1965), neben *Lire le Capital* (1965) Althusser's einflussreichstes Buch, stellt den Versuch dar, Marx aus den Fängen einer humanistischen Tradition zu befreien, die sich vornehmlich, so Althusser, auf dessen Pariser Manuskripte gestützt und ihre eigene Vorgeschichte über Hegel und Feuerbach konstruiert habe. Demgegenüber sollte seine minutiöse Relektüre des *Kapitals* die eigentliche Pointe des Marx'schen Œuvres freilegen. Der im Kern humanistischen Befreiungsrhetorik der Schriften vor 1845 sollte der kühle Blick wissenschaftlicher Analyse entgegengesetzt werden. Bei dieser Freilegung wurde für Althusser aber auch der diagnostizierte Mangel offensichtlich: Es gab keine Ideologietheorie – und damit besteht eine wesentliche Lücke im Verständnis –, wie eine Gesellschaft funktioniert und wie die herrschende Klasse ihre Herrschaft stabilisiert.

Althusser's Text entfaltet in diesem Sinne, was bei Marx pauschal auf die Formel gebracht ist: Das Sein bestimmt das Bewusstsein.<sup>3</sup> Auszuarbeiten, wie das Sein qua Dynamik von Produktivkräften, Produktionsbedingungen und Produktionsverhältnissen zu verstehen wäre, das ist Gegenstand des *Kapitals*. Die Frage zu beantworten, wie die Wendung »bestimmt das Bewusstsein« entfaltet werden könnte, ist Gegenstand von *Idéologie et appareils idéologiques d'État*. In ihrer Vielfalt sind die AIE der Ort, wo dieses Determinierungsverhältnis (»bestimmt«) aufzusuchen ist.

Bei dieser Entfaltung spielt ein angebliches Pascal-Zitat die Rolle eines Leitsterns; Althusser hat es einige Jahre später auch an den Anfang einer Reflexion über seine Spinozalektüre

3 Die genaue Formulierung lautet: »Es ist nicht das Bewusstsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewusstsein bestimmt.« Karl Marx: »Vorwort«, in: ders.: *MEW*, Bd. 13: *Kritik der politischen Ökonomie*, Berlin DDR 1961, S. 7–11, hier S. 9.

gestellt. »Mettez-vous à genoux, remuez les lèvres de la prière, et vous croirez.«<sup>4</sup> Anders, als sich das in einer idealistischen Sicht der Dinge darstellen mag, ist der Glaube nicht die Ursache des Kniens. Vielmehr verhält es sich umgekehrt: Die Institution des Kniefalls generiert den Glauben, der dann als dessen Ursache *erscheint*. Für Althusser ist damit das Wichtigste über die Funktionsweise des Ideologischen und seinen Verzerrungseffekt gesagt. Was, wenn alle Institutionen – verstanden als Bestandteile »ideologischer Staatsapparate« – wie in diesem kleinen Beispiel funktionierten?

Die Vorstellungen, die eine Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit beherrschen, wären Effekte des Zusammenwirkens der unterschiedlichsten Institutionen, auch wenn sie sich als freischwebende Ursachen der Verhältnisse präsentieren. Die Pointe dieser Ausdeutung der Formel »Das Sein bestimmt das Bewusstsein« besteht darin, sie in konkreten materiellen Strukturen zu konkretisieren, so dass Althusser sein Fazit auf den Punkt bringen kann: »L'idéologie a une existence matérielle.«<sup>5</sup> Die Weise des »Bestimmens« wird in der Folge auf die

4 Ebd., S. 28. Der aus dem Gedächtnis zitierte Satz wird eingeleitet mit der Formulierung »Pascal dit à peu près...« und findet sich meines Wissens so nicht bei Blaise Pascal. Am nächsten kommt ihm vielleicht der folgende Eintrag: »Il faut que l'extérieur soit joint à l'intérieur pour obtenir Dieu; c'est-à-dire que l'on se mette à genoux, prie des lèvres etc. afin que l'homme orgueilleux, qui n'a voulu se soumettre à Dieu, soit maintenant soumis à la créature.« *Pensées*, édition Brunschvicg, Nr. 250, bzw. Édition de la Pléiade, Nr. 469. Zu dieser Art des Aus-dem-Gedächtnis-Zitierens als Traditionsrezeptionsstrategie vgl. Berthold: *Althusserlektüren*, a.a.O., S. 93. – Die Anregung, dass es sich möglicherweise um ein Zitat aus dem zeitgenössischen Chanson *Le Mécréant – Paroles* von Georges Brassens (1960) handelt, in dem von einem gewissen Herrn Pascal die Rede ist, hat Thomas Fries ins Gespräch gebracht. So interessant diese philologische Spur sein mag, verfehlt sie meines Erachtens das, worum es an dieser Stelle geht, nämlich die sich gerade um philologische Genauigkeit foutierende (wenn man so will: autoritative) Geste einer Traditionsaneignung durch ein allusives Spielen mit dem Autoritätstopos des Zitats. Ob das Zitat so bei Blaise Pascal (oder bei Brassens) zu finden ist, scheint weniger wichtig als die Effekte, die im Text durch diese Geste erzielt werden, resp. erzielt werden sollen.

5 Althusser: »Idéologie et appareils idéologiques d'État«, a.a.O., S. 31.

Doppelbedeutung des französischen *sujet* bezogen: Wie wird das Individuum, indem es Subjekt wird, zum Untertan, der sich in einem Akt ›freiwilliger‹ Unterwerfung in diese Apparate einfügt?<sup>6</sup>

Diesen Vorgang der Unterwerfung (›assujettissement‹) deutet Althusser nach dem Muster (›type‹) der alltäglichen, banalen Anrufung durch einen Polizisten »Hé, vous, là-bas!« Dabei ist der Begriff der Anrufung (›interpellation‹) zentral: »*toute idéologie interpelle les individus concrets en sujets concrets, par le fonctionnement de la catégorie de sujet.*«<sup>7</sup> Die Anrufung wird an dieser Urszene expliziert, die die Funktionsweise der Überblendung von Anrufung und Unterwerfung *in a nutshell* fassbar machen soll: Indem ich mich auf den Zuruf des Polizisten hin umwende und meinen Namen nenne, werde ich zum Angesprochenen. Ich unterwerfe mich performativ den Gesetzen und anerkenne die Bedingungen, durch die diese Anrufung erst funktioniert. Ich werde zum *sujet* – im doppelten Wortsinn: »Par cette simple conversion physique de 180 degrés, il devient *sujet*. Pourquoi? Parce qu'il a reconnu que l'interpellation s'adressait ›bien‹ à lui, et que ›c'était bien lui qui était interpellé‹ (et pas un autre).«<sup>8</sup>

Was in dieser Mininarration eine klare zeitliche Struktur hat, wodurch das Unterworfen-Sein als Bewegung der Unterwerfung fassbar wird, ist bei der Ideologie komplizierter: »Comme l'idéologie est éternelle, nous devons maintenant supprimer la forme de la temporalité dans laquelle nous avons représenté le fonctionnement de l'idéologie et dire: l'idéologie a *toujours-déjà* interpellé les individus en sujets [...].« Wie ist dieses *Immer-Schon* zu verstehen, das sich in der Folge in die Figur des

6 Wichtig für Althusser ist an dieser Stelle seine Lektüre von Etienne de la Boéties *Discours de la servitude volontaire*. Vgl. dazu: Jürg Berthold über Étienne de La Boétie: *Von der freiwilligen Knechtschaft* [www.theoriekritik.ch/?p=1605](http://www.theoriekritik.ch/?p=1605) (aufgerufen am 5. September 2019).

7 Althusser: »Idéologie et appareils idéologiques d'État«, a.a.O., S. 31.

8 Ebd.



*ancien futur-sujet*<sup>9</sup> transformieren wird? Aber damit sind wir schon bei der Entladung jener Elektrisierung, die am Anfang meiner Faszination gestanden hatte, also bei den Schwierigkeiten, die beim Entfalten des Entfaltens entstehen, und um diese soll es hier explizit nicht gehen. Das Beste an Theorien ist, wie gesagt, das Blaue, das sie vom Himmel herunterreden. Das Versprechen, bei dem sie sich versprechen.

Auf Althusser bin ich gegen Ende des Studiums, in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre gestoßen, auf dem Umweg über Spinoza, über den Althusser seine spannendsten Texte geschrieben hat.<sup>10</sup> Schließlich habe ich dann auch meine Doktorarbeit über ihn geschrieben, was damals schon eine seltsame Wahl war. Als sie 1991 erschien, erhielt ich einen anerkennenden, aber mitleidvollen Brief des Herausgebers seiner Schriften: *Bad timing* sei das. Immerhin war gerade die Mauer gefallen, kein Hund scherte sich um Althusser. Man war froh, diese Art Theoriebildung los zu sein. Althusser's Name war damals, auch fast zwanzig Jahre nach dem Höhepunkt seines Einflusses in Frankreich, im deutschsprachigen Raum kaum bekannt, außer in orthodox-marxistischen Zirkeln, die an Territorien festhalten wollten, die im Versinken begriffen waren. Oder man war in Peter Sloterdijks *Kritik der zynischen Vernunft* auf seinen Namen gestoßen: Dort waren es die Umstände des Todes von Althusser's Lebenspartnerin, die zum Anlass dienten, das Ende des Marxismus zu thematisieren. Althusser's Texte waren kaum übersetzt – und wenn, dann in eher schlechter Qualität. Zudem waren die für Althusser wichtigen französischen Epistemologen nahezu unbekannt und deren Texte nur schwer greifbar. Auch die Rezeption der Figuren, für die Althusser zentral gewesen war, namentlich Foucault, Derrida und Lacan, hatte gerade erst begonnen und orientierte sich an Schlagworten wie Poststrukturalismus, Postmoderne und Dekonstruktion, alles Modebegriffe, die für jene Figuren selbst gerade nicht wichtig

9 Ebd., S. 32.

10 Gemeint ist u.a. der am Ende dieses Textes zitierte späte Aufsatz.

oder noch nicht einmal im Umlauf gewesen waren. Die Wahl war also in jeder Hinsicht unwahrscheinlich und hatte damit zu tun, dass Althusser – wie Spinoza und Marx – einer Sache auf der Spur war, die sich dem Textuniversum, das ich kennengelernt hatte, und den Lektürepraktiken, mit denen ich vertraut war, zu entziehen schien.

Den im weitesten Sinne (und hier vor allem der Einfachheit halber) als »dekonstruktiv« zu bezeichnenden Haltungen war ich im Umfeld der Komparatistik begegnet, verkörpert in den faszinierend-brillanten Lektüren etwa von Hans-Jost Frey, dem Zürcher Nachfolger Paul de Mans. Nicht nur in seinen Publikationen, sondern vor allem in seinen Seminaren führte er ganz nahe am Text und gewissermaßen aus dem Stand, das heißt mit ganz wenig Voraussetzungen, vor, welche Bewegungen in den Texten am Werk waren. Nie wieder habe ich eine solche Intensität der Arbeit mit Texten erlebt. Ebenso der Zürcher Philosoph Jean-Pierre Schobinger: Wie er klassische Texte der Philosophie, aber auch Wittgenstein, Heidegger oder Levinas las, hatte eine Ähnlichkeit damit, und sein Begriff der »operational aufmerksamen Lektüre« war der Versuch, eine eigene Spielart dieser Lektürepraktiken zu formulieren.

Diese Weisen des Lesens, die sich glichen wie die Mitglieder einer großen Familie, hatten mir geholfen, mich von zwei traditionellen Vorurteilen zu befreien: erstens, dass Texte beschrieben werden könnten, ohne dass man selber Teil dieser Beschreibung würde, und zweitens, dass Texte Gegenstände von relativer Geschlossenheit wären. Beides kann, etwas überspitzt, als gemeinsame Voraussetzung jener Literaturwissenschaft gefasst werden, von der sich viele der im vorliegenden Band dargestellten Positionen abzuwenden versuchten. Die beiden Vorurteile bestimmten allerdings auch noch sehr zentral das Selbstverständnis strukturalistischer und semiotischer Ansätze und sind immer dann im Spiel, wenn sich das Reden über Literatur als Wissenschaft zu etablieren versucht.

Wie gesagt, das war zunächst eine Befreiung, aber eine, die ähnlich wie die Subjektwerdung durch die Anrufung durch den

Polizisten in eine Art Unterwerfung führte. Das ist weder bei Althusser noch hier moralisch gemeint: Es betrifft die simple Tatsache, dass die Form der Anrufung und die Drehung der Hinwendung mit einem Preis bezahlt wird, nämlich der Ausbildung einer spezifischen Blindheit. Zu dieser gehörten unthematisierte Voraussetzungen und stille Wertungen ebenso wie Tabus und Verbote, bestimmte Dinge auszusprechen oder in Frage zu stellen. Es gehörte dazu ein Kanon von Texten, die man in großer Treue auslegte und denen man treu blieb, oft über viele Jahre und generationsübergreifend. Ausgeblendet blieb vor allem aber auch die Tatsache, dass auch universitäre Seminare gemäß Althussters Auslegeordnung zum »AIE scolaire« gehören, also genau jene Ideologie hervorbringen, die, wie immer man sich innerhalb dieser Seminare dagegen wehren mochte, zur gegenwärtigen Gesellschaftsform passten und diese perpetuierten. Und aus dieser Unterwerfung – so meine rückblickende Deutung – schien mich der Blitzschlag von Althussters Text zu befreien.

Das diesem Beitrag vorangestellte Zitat ist ein Fragment, gebrochen in mehrfachem Sinne: im Zentrum eine idiosynkratische Abkürzung, syntaktisch eine Ellipse, die Klammer eine nicht abgeschlossene Aufzählung, geschlossen und offen zugleich, der Ausdruck herausgebrochen aus einer anderen Aufzählung. Alles andere als ein Zuckersäckchenspruch der Literaturwissenschaft sperrt es sich gegen eine traditionelle Hermeneutik, gibt aus sich selber wenig her, igelt sich ein. Warum nicht seine igelige Bräsigkeit selber zur Tugend machen?

»Der Text soll sich«, so heißt es in der von den Herausgebern verschickten Spielanleitung für diesen Band, »auf die Auslegung des Zitats bzw. Zitatzusammenhangs konzentrieren; allgemeine Würdigungen der Autoren sind nicht notwendig.« Wie in einem Brennspiegel zeigt sich mir darin die doppelte Bewegung der Subjektwerdung, meiner Subjektwerdung, noch einmal: Was gäbe es Befreienderes, als sich auf einen einzelnen Satz konzentrieren zu können, zu dürfen? Nichts anderes sagen zu müssen, als was sich aus diesem einen Satz herauslesen lässt? Was könnte besser verhindern, dass sich Geschwätzig-

keit und Jargon ausbreiten können? Die Konzentration auf das Unverwechselbare eines einzelnen Textes und seine ganz konkrete Gestalt war immer eine der Haupttugenden, die ich erfahren hatte und zu der ein Habitus der Ernsthaftigkeit gehörte. Gleichzeitig könnte er ein Missverständnis provozieren: Der Gestus der mehrfachen Entkontextualisierung – der zitierten Stelle aus dem Text, des Textes aus dem Werk, des Werks aus allen möglichen Bezügen – lädt, so könnte man von Althusser her einwerfen, zu einer Form der ahistorischen Entmaterialisierung ein. »Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966–1971« lautet der Untertitel des vorliegenden Buches: Ist es nicht eine große, unbedachte Annahme, müsste man mit Althusser fragen, dass sich diese Revolutionen auf diese Weise rekonstruieren ließen? Wie auf diese Weise die handfest-flüchtigen Bedingungen einfangen, die zu den Verschiebungen geführt haben? Wie die historische Konstellation erschließen, die notwendig wären für ihr Verständnis? Wie die Produktionsmechanismen, die institutionellen Voraussetzungen, die gesellschaftliche Großwetterlage? Wie kommt alles, was sich im Jahr 68 kristallisiert (dem Althusser bekanntlich kritisch gegenüberstand), darin vor? Und wie stellt sich das aus heutiger Sicht dar, da die Narrative, die die Protagonisten jenes Jahres wie spanische Reiter aufzogen, verrückbar geworden sind? Und um Althusserns Einspruch auf die Spitze zu treiben: Waren die Revolutionen (im Plural) auf der Ebene der Ideologie nötig, um die Revolution (im Singular) aufzuhalten?

Was aus dieser Erinnerung an Althusserns Text lernen? Sicher, er schreibt nicht über einzelne literarische Texte. Er führt auch nicht vor, wie man sich auf dieser Grundlage einem Gedicht oder einem Roman nähern könnte, und er zeigt nicht, was es hieße, Gegenwartstheater zu deuten (auch wenn Althusser gerade dazu einen Text verfasst hat).<sup>11</sup> Er gehört weder zur Lite-

11 Vgl. Louis Althusser: »Le ›Piccolo‹, Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste)«, in: *Esprit* 312, Heft 12 (Dez. 1962), S. 946–965, erweitert in *Pour Marx*, Paris 1965, S. 129–152.

raturtheorie noch zur Metatheorie der Literaturwissenschaft. Sein Anspruch reicht weit darüber hinaus, und dessen Erfüllung bleibt auch weit dahinter zurück. Es sind, wie der Untertitel sagt, »Notes pour une recherche«. Das Inspirierende und Befreiende ist aber gerade die Gleichzeitigkeit von Anspruch und Versagen, das Überzogene dieser Anlage, das Versprechen des Versprechens und das Vorläufige seines immer wieder durch gepunktete Linien durchschnittenen Textes, die die Vorläufigkeit der losen Anordnung unterstreichen. In dem schon erwähnten Text über Spinozas *Ethica* stellt Althusser sich unter anderem die Frage, wie ein Text von solcher formaler Geschlossenheit und Rigidität (*more geometrico*) eine befreiende Wirkung auf das Denken ausüben könne, wie er, Althusser, es im Zusammenhang mit der Spinoza-Lektüre erlebt habe, ja, was es heiÙe, dass einen die Lektüre eines so dogmatischen Textes richtiggehend befreie. Die Antwort darauf soll hier zum Schluss zitiert werden, weil sie auch auf Althusser selber anwendbar ist:

»Je ne le compris que beaucoup plus tard en élaborant ma petite ›théorie‹ personnelle de la philosophie comme activité de position de thèses pour se démarquer de thèses existantes. Je notai que la vérité d'une philosophie résidait tout entière dans ses effets, alors qu'en fait elle n'agit qu'à distance des objets réels, donc dans l'espace de liberté qu'elle ouvrait à la recherche et à l'action et non dans sa seule forme d'exposition.«<sup>12</sup>

12 Louis Althusser: »L'unique tradition matérialiste«, in: *Lignes* 18, Paris 1993, S. 72–119, hier S. 77.



## Michail M. Bachtin

»Литературоведение как наиболее свободная (почти карнавальная) область исследования«\*

### Sylvia Sasse

»Die Literaturwissenschaft als freiestes (beinahe karnevaleskes) Forschungsfeld«, notiert Michail M. Bachtin Ende der 1960er-Jahre in einem seiner Arbeitshefte. Zu diesem Zeitpunkt beginnt in Frankreich – vermittelt durch Julia Kristeva – gerade die Rezeption seiner früheren Texte, welche die noch stark strukturalistisch bestimmte Literaturwissenschaft in Richtung poststrukturalistisches Denken führen wird. Bachtin nimmt an dieser Diskussion nicht teil. Er verbringt die 1950er- und 1960er-Jahre in Saransk, einer Provinzstadt, die 642 km süd-östlich von Moskau liegt. Er lehrt Literaturwissenschaft am Mordwinischen Staatlichen Pädagogischen Institut und zieht erst 1969 mit seiner Frau nach Moskau um. Die Übersiedlung ist möglich, da Bachtin 1967 offiziell rehabilitiert wurde und damit auch wieder das Wohnrecht in Moskau bekam. 1963 erscheint Bachtins um ein Kapitel zur karnevalesken Tradition ergänztes Dostoevskij-Buch von 1929 neu,<sup>1</sup> 1965 das bereits 1940 als Dissertation geschriebene, aber danach nicht erschienene Buch über Rabelais und die Karnevalisierung der Litera-

\* Michail M. Bachtin: »Rabočie zapisi 60-ch-načala 70-ch godov«, in: ders.: *Sobranie sočinenij*, Bd. 6, Moskva 2002, S. 419. Die Publikation dieser Aufzeichnungen auf Deutsch befindet sich zurzeit in Vorbereitung. Die folgenden deutschen Übersetzungen stammen von Anne Krier.

1 Michail M. Bachtin: *Problemy tvorčestva Dostoevskogo (Das Schaffen von Dostoevskij)*, Leningrad 1929. Die 2., erweiterte Auflage erschien 1963 unter dem Titel *Problemy poëtiki Dostoevskogo (Die Poetik Dostoevskijs)*, Moskva 1963, auf Deutsch erschienen als: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. von Adelheid Schramm, München 1971.

tur,<sup>2</sup> 1970 dann *Epos und Roman*. Andere Texte, insbesondere das Frühwerk, bleiben noch einige Zeit unbekannt.

Dass Bachtins Bücher ab 1963 überhaupt erscheinen konnten, war nicht selbstverständlich. Die Tauwetterperiode, die nach Stalins Tod Mitte der 1950er-Jahre begonnen hatte, ist um 1963 schon fast wieder vorbei. Erste Anzeichen für dieses Ende konnte man 1962 beobachten, als Nikita Chruščev bei einer Ausstellung in der Moskauer Manege zwar junge Künstler zur Teilnahme einlud, deren abstrakte Werke aber hinter verschlossenen Türen zeigte. Als Chruščev dann auch noch einige dieser Künstler unter anderem der Pornographie bezichtigte, wurde deutlich, dass Kunst, die sich nicht dem sozialistischen Realismus beugte, schnell als obszön klassifiziert werden konnte – und auch wurde. Schriftsteller, die nicht ins Bild passten, stellte man vor Gericht. So wurde 1964, kurz vor der Machtübernahme von Leonid Brežnev, Iossif Brodskij wegen ›Parasitentums‹ bzw. ›Faulenzertums‹ (*tunejadstvo*) zu fünf Jahren Zwangsarbeit verurteilt, 1966 folgte der Prozess gegen Andrej Sinjavskij und Julij Daniël', die wegen Herstellung und Verbreitung von Büchern im Ausland zu sieben (Sinjavskij) bzw. fünf (Daniël') Jahren Arbeitslager verurteilt wurden. In allen Prozessen ging es auch um Literatur, um ihre Eigengesetzlichkeit, ihre Phantastik, die staatlicherseits als Bedrohung gelesen wurde.

Die zunehmende Unsicherheit und Verschärfung der Zensur zeigt sich auch in der aufgeregten Diskussion um Bachtins Polyphoniekonzept in der *Literaturnaja Gazeta*, die 1964, einige Monate nach dem Erscheinen des Dostoevskij-Buches, entflammt. Der Kritiker Aleksandr Dymšyc veröffentlicht dort einen Artikel mit dem wohl ironisch gemeinten Titel »Monologe und Dialoge« (›Monologi i dialogi«), in dem er Bachtin ›Formalismus‹ vorwirft und Bachtins Ansatz als ›antimarxis-

2 Michail M. Bachtin: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva 1965, deutsch: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, hg. und mit Vorwort von Renate Lachmann, übers. von Gabriele Leupold, Frankfurt am Main 1987.



tisch« deklariert. Als Reaktion darauf schreiben auch einige bekannte Literaturwissenschaftler, unter ihnen Viktor Šklovskij, einen öffentlichen Brief an die *Literaturnaja gazeta*, in dem sie vor allem Dymšyc angreifen und dessen Thesen widerlegen. Mit dieser ersten öffentlichen Polemik beginnt die sowjetische Bachtinrezeption, deren politische Motivation nicht zu übersehen ist.<sup>3</sup>

In seinen Notizen dieser Jahre wendet Bachtin sich gegen ein kontextfreies, antisituatives und universalistisches Denken und gegen eine entsprechende Literaturwissenschaft. Im Rahmen dieser fragmentarischen Überlegungen erscheint die bereits zitierte Notiz:

»Nicht: ›oder [- oder]‹, sondern ›und – und‹. Schließung und Öffnung. (Offizielle) Ernsthaftigkeit, Offizialität, Monologismus – Verbot, Begrenzung, Vereinigung, geschlossene Tür. Karnevalisierung, Freiheit, Unabgeschlossenheit, Entfall der Verbote, immer für alles geöffnete Tür. Die Literaturwissenschaft als freiestes (beinahe karnevaleskes) Forschungsfeld. Verweigerung der Substanzialität, des ›es gibt‹, ›es gibt immer‹, ›es gibt schon‹, ›es wird geben‹. Historizität im tiefsten Sinne: ohne Kausalität, ohne Vorherbestimmtheit. Nicht Gegebenheit, sondern Aufgegebenheit.«<sup>4</sup>

In dieser Äußerung versammelt Bachtin seine gesamte Theorie in Stichworten. Schon in den 1920er-Jahren hatte er die Literatur, nicht die Literaturwissenschaft, als Ort der Freiheit bezeichnet, weil sie es vermöge, »unabgeschlossen« zu bleiben, offen für zukünftige Bedeutungen. Bei Dostoevskij etwa erkannte Bachtin, dass die Helden immer »mit Hintertür« sprechen, also ohne einen abschließenden Punkt zu machen.<sup>5</sup> Funktioniere Litera-

3 Vgl. Sylvia Sasse: *Michail Bachtin zur Einführung*, 2. veränderte Auflage, Hamburg 2017.

4 Bachtin: »Rabočie zapisi 60-ch-načala 70-ch godov«, a.a.O., S. 419.

5 Vgl. Sylvia Sasse: »Hintertüren. Dostoevskij, Nietzsche, Bachtin«, in: *Die Welt der Slaven*, Heft LVIII (2013), S. 209–231.

tur so, betreibe sie eine Reflexion des Lebens bzw. des Seinsereignisses im Hier und Jetzt, dialogisch, situativ, veränderbar, aufgegeben. Dass Bachtin nun auch die Literaturwissenschaft als ein ›Sprechgenre‹ bezeichnet, für die das Dialogische ebenso gelte, hat wohl damit zu tun, dass er sich gegen das universalistische Prinzip der damaligen strukturalistischen Literaturwissenschaft und Philosophie wendet. Dabei hat das, was ihm hier vorschwebt, weitreichende methodische Konsequenzen. Er überträgt seine an der Literatur entwickelte Theorie der Dialogizität auch auf die Literaturwissenschaft als Methode; dies ist ein Aspekt seines Spätwerkes, der in der Literaturwissenschaft selbst bislang kaum Beachtung gefunden hat. Bachtin notiert in diesem Zusammenhang:

»Ich lebe in einer Welt fremder Worte. Mein ganzes Leben erscheint als Orientierung in dieser Welt, als eine Reaktion auf fremde Worte (als eine unendlich vielfältige Reaktion), angefangen mit ihrer Aneignung (im Prozess der primären Beherrschung der Sprache) [bis hin] zur Aneignung des ganzen Reichtums der menschlichen Kultur (die sich im Wort oder in anderen Zeichenmaterialien artikuliert).«<sup>6</sup>

Bachtin situiert mit diesen und weiteren Sätzen aus seinen späten Aufzeichnungen nicht mehr nur die literarische Rede bzw. die Literatur als Redegenre in einem Netz fremder Worte, sondern alle Äußerungen, zu denen auch das literaturwissenschaftliche, philosophische bzw. theoretische Schreiben gehört. Und er bedauert:

»Das komplexe Ereignis der Begegnung und der Interaktion mit dem fremden Wort wurde von den davon betroffenen Geisteswissenschaften (vor allem der Literaturwissenschaft) beinahe völlig außer Acht gelassen.«<sup>7</sup>

6 Bachtin: »Rabočie zapisi 60-ch-načala 70-ch godov«, a.a.O., S. 406.

7 Ebd., S. 407.

Gerade die Literaturwissenschaftler seiner eigenen Gegenwart, größtenteils Strukturalisten, seien es, die den dialogischen Charakter der Literatur viel zu immanent verstünden, indem sie den Rezipienten bloß als einen »dem Werk immanenten Zuhörer«,<sup>8</sup> als einen »alles verstehenden idealen Zuhörer«,<sup>9</sup> als eine abstrakte Größe, außerhalb von Raum und Zeit denken. Das führe dazu, dass dieser Zuhörer bzw. der Leser »nichts Eigenes, nichts Neues in das ideal verstandene Werk und in die ideal vollendete Idee des Autors einbringen«<sup>10</sup> könne. »Zwischen dem Autor und einem solchen Zuhörer«, so Bachtin, »kann es keinerlei Wechselwirkung, keine aktiven dramatischen Beziehungen geben«, weil sich keine Stimmen begegnen, sondern »unterschiedliche abstrakte Vorstellungen«.<sup>11</sup> Deshalb sei es notwendig, auch in der Literaturwissenschaft eine dialogische Beziehung zur Literatur einzunehmen, sie nicht zu einem Gegenstand zu machen, sondern mit ihr offen in Interaktion zu treten.

Bachtins eigenes Verhältnis zur Literatur war ein solches dialogisches Verhältnis, auch wenn er das anfänglich nicht so explizit formuliert hatte. Er hatte – seiner eigenen Einschätzung zufolge – nie *über* Literatur geschrieben, sondern *mit* Literatur einen Dialog geführt. Bachtin betrachtete literarische Texte nicht als Objekte, sondern als Äußerungen später auch als »Sprechgenres«, mit denen er in eine dialogische Beziehung trat. Die Formulierung »Sprechgenre« stammt aus einem Fragment gebliebenen Text der 1950er-Jahre und zeigt an, dass das Sprechen eine Gattungsgeschichte hat, dass man sich also nicht nur auf Äußerungen bezieht, sondern auch auf die Art und Weise ihrer Aufführung, ihrer Rahmung, ihrer Kontextualisierung.<sup>12</sup> Kalkuliert man diese Beziehung ein, dann ist das eigene Schreiben bzw. Sprechen mit Kunst Teil

8 Ebd., S. 427.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 428.

12 Vgl. Renate Lachmann und Sylvia Sasse: »Dialogische Obertöne«, in: Michail M. Bachtin: *Sprechgattungen*, hg. von Rainer Grübel, Renate

einer Wechselwirkung, die nicht nur dialogisch ist, sondern die immer auch neue, unkalkulierbare Bedeutungen und Lektüren entstehen lässt. In seinen Notizheften regt Bachtin deshalb zu einem grundsätzlichen Umdenken in den Geisteswissenschaften an:

»Die Geisteswissenschaften: ihr Gegenstand ist nicht ein ›Geist‹, sondern zwei (der erforschte und der forschende ›Geist‹, die nicht miteinander verschmelzen sollten). Ihr tatsächlicher Gegenstand ist die Wechselwirkung und Wechselbeziehung der ›Geister‹.«<sup>13</sup>

Bachtin geht es dabei nicht nur darum, das »Aufeinandertreffen zweier Epochen, zweier Kulturen (einschließlich zweier Sprachen, wenn es um einen fremdsprachlichen Text geht)« einzusehen, sondern sich dieses Aufeinandertreffens im eigenen Schreiben bewusst zu sein, mit ihm zu arbeiten und es nicht zu verbergen. Denn, so Bachtin, durch die Interaktion kann sichtbar gemacht werden, wie die »künstlerische Information« auch den »Umfang und Charakter unseres Wissens« verändert, wie sie uns selbst »bereichert« und »verändert«. »Wir selbst« – so seine Schlussfolgerung – »werden« durch die Literatur »andere«: ein »Fremd-Selbst«.<sup>14</sup> In der Intertextualitätstheorie wurde diese Erkenntnis bislang nur als eine Wechselwirkung zwischen literarischen Texten beschrieben, nicht aber als eine dialogische Wechselwirkung zwischen Literatur und Theorie. Allerdings würde Bachtin, dazu komme ich später noch, auch keine strikte Unterscheidung von Literatur und Theorie machen wollen, war Literatur selbst für ihn doch bereits eine Weise theoretischer Erkenntnis.

Lachmann und Sylvia Sasse, übers. von Rainer Grübel und Alfred Sproede, Berlin 2017, S. 169–203.

13 Bachtin: »Rabočie zapisi 60-ch-načala 70-ch godov«, a.a.O., S. 407.

14 Ebd., S. 409.

Man merkt den Notizen und Texten Bachtins Ende der 1960er-Jahre an, dass er versucht, trotz bzw. aufgrund der internationalen Unbekanntheit seines bis dato verfassten Werkes an die gegenwärtige Diskussion anzuschließen und seinen Ort in den zeitgenössischen internationalen Debatten, von denen er Kenntnis nimmt, zu finden. Dabei lässt sich beobachten, dass und wie Bachtin sich sein eigenes, noch unpubliziertes und fragmentarisches Frühwerk der 1920er-Jahre wieder ins Gedächtnis zu rufen scheint und wie er – einzelne Begriffe und Gedankengänge aus diesem Frühwerk aktualisierend – diese in neuere, zum Teil kulturwissenschaftliche Gedankengänge einarbeitet. Zum Beispiel nimmt er Begriffe aus *Zur Philosophie der Handlung* (*K filosofii postupka*, 1921–24) wie ›Außerhalb-befindlichkeit‹ (*vnenachodimost'*), ›Hintertür‹ (*lazejka*), ›Seinsereignis‹ (*bytie-sobytie*) oder eben ›Handlung‹ (*postupok*) wieder auf, um sie für die Theorie der Dialogizität neu zu denken. Aus dem ›Wort mit Hintertür‹ (*slovo s lazejkoj*) wird der »Hintertür-adressat‹ (*lazečnyj adresat*), was unter anderem auch ein Indiz dafür ist, dass sich Bachtin im Spätwerk viel deutlicher mit dem Adressaten und den Vorgängen des Lesens und Verstehens befasst.

Umgekehrt ist zu beobachten, dass Bachtin einzelne frühere Werke um Erkenntnisse aus späteren Werken ergänzt, nicht nur inhaltlich, sondern auch methodisch. So historisiert er seine Thesen zur dialogischen Literatur, indem er in das Dostoevskij-Buch von 1929 ein Kapitel einarbeitet, das es ihm nach der Beschäftigung mit der Tradition der Lachkultur ermöglicht, Dostoevskij und andere Autor\*innen in eine Gattungsgeschichte einzutragen, die in der Antike mit den Sokratischen Dialogen und der menippeischen Satire beginnt. Die ergänzende, dialogische Aktualisierung früherer Schriften trifft auch auf die Überarbeitung des *Chronotopos*-Buches zu, das er Ende der 1930er-Jahre in der Verbannung begonnen hatte und für die Publikation, die *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman* (*Formy vremeni i chronotopy v romane*) heißen wird, ab 1973 ergänzt. Er ergänzt auch hier die Chronotopoi des Karne-

vals und schreibt ein Nachwort, in dem er Dialogizität als Chronotopos, als ein Schreiben, das durch die Zeit und den Raum hindurchgreift, konzeptualisiert. Diese mit den Ergänzungen verbundenen Aktualisierungsprozesse lassen sich in zahlreichen Notizen nachverfolgen: Die Überarbeitung des Dostoevskij-Buches ist nachzulesen in den im sechsten Band der Gesamtausgabe erschienenen *Ergänzungen und Änderungen zu »Dostoevskij«* (*Dopolnenija i izmenenija k »Dostoevskomu«*), Thesen zum Chronotopos-Buch finden sich in den *Notizheften der 1960er- und 1970er-Jahre* – unter anderem zum Chronotopos des Autors und des Lesers und zu einer nochmaligen Lektürebegegnung mit den Schriften des Petersburger Physiologen Aleksej A. Uchtomskij (1875–1942), der Bachtin in den 1920er-Jahren überhaupt erst auf den Begriff des Chronotopos gebracht hatte. Bachtin hatte damals einen Vortrag zum Thema »Über den Raum-Zeit-Komplex oder über den Chronotopos« gehört, in dem Uchtomskij zeigte, welche Bedeutung die Theorien Minkowskis und Einsteins für die Entwicklung der Neurophysiologie und Biologie haben.<sup>15</sup> Uchtomskij resümierte: »Wir leben im Chronotopos [...]; irgendwo existieren jetzt noch vergangene Ereignisse, die sich nun alle von uns entfernen. Und irgendwo existieren schon kommende Ereignisse, die sich uns nähern.«<sup>16</sup> Ende der Sechzigerjahre werden diese Überlegungen für Bachtin wieder virulent, sie fügen sich in eine Epistemologie, die aus Bachtins Perspektive selbst chronotopisch funktioniert. Literaturtheoretisch interessant ist nun, dass er die Chronotopos-Analyse mit seinen früheren Entwürfen zur Außerhalbfindlichkeit und zum Dialogischen verbindet. Beispielsweise spricht Bachtin vom Chronotopos des Autors und

15 Der Vortrag ist abgedruckt in: Aleksej A. Uchtomskij: *Dominanta duši (iz gumanitarnogo nasledija)*, Rybinsk 2000, S. 77–80. In Bachtins Arbeitsnotizen aus den Sechziger- und Siebzigerjahren gibt es noch längere Exzerpte, die er aus Uchtomskijs Schriften angefertigt hat.

16 Aleksej A. Uchtomskij: »O chronotope«, in: ders.: *Dominanta. Stat'i raznych let (1887–1939)*, čast' 1, *Dominanty žizni i tvorčestva*, Sankt-Peterburg 2002, S. 68 und S. 70.

vom Chronotopos des Lesers, die sich wie auf einer Tangente, zwar außerhalb, aber dennoch in Wechselwirkung zum Werk befinden.<sup>17</sup> Wir haben es also gleichzeitig mit unterschiedlichen Verfahren der Aktualisierung des eigenen Werkes zu tun: mit einer Wiederaufnahme von Begriffen aus dem Frühwerk, die in neue Kontexte eingearbeitet werden, und mit einer Ergänzung und Umarbeitung früherer Schriften aus der gegenwärtigen Perspektive.

Diese Aktualisierungen sind ihrerseits einer methodischen Erkenntnis geschuldet, nämlich jener von der Unabgeschlossenheit des *eigenen* Werks. Bachtin nimmt auf frühere Texte Bezug, um diese zu verändern, um etwas hinzuzufügen und sie an die aktuelle Debatte anzuschließen. Das betrifft auch die Idee, Literaturwissenschaft selbst als ein ›Sprechgenre‹ zu betrachten. Dahinter verbirgt sich die Idee, Gattung und Äußerung zu verbinden, denn als Sprechgattungen bezeichnet Bachtin »relativ stabile Typen von Äußerungen«.<sup>18</sup> Bachtin argumentiert – wie schon Valentin Nikolaevič Vološinov vor ihm – insbesondere gegen die Definition der *parole* bei Ferdinand de Saussure. Während Saussure unter einer Äußerung (*parole*) einen »individuellen Akt eines Willens und der Intelligenz« einer sprechenden Person bei der »Kombination« von Spracheinheiten verstanden habe,<sup>19</sup> ist für Bachtin entscheidend, dass »dem Sprechenden nicht nur obligatorische Formen der allgemeinen Umgangssprache (Wortbestand und grammatischer Aufbau) gegeben sind, sondern auch verbindliche Äußerungsformen, das heißt Sprechgattungen«.<sup>20</sup>

17 Michail M. Bachtin: »Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman« (1937–38, 1973), in: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, hg. und übers. von Edward Kowalski und Michael Wegner, Berlin, Weimar 1986, S. 262–464, hier S. 192 (›Formy vremeni i chronotopa v romane«, in: Michail M. Bachtin: *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975, S. 234–407).

18 Bachtin: *Sprechgattungen*, a.a.O., S. 7.

19 Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1967, S. 16f.

20 Bachtin: *Sprechgattungen*, a.a.O., S. 34.

Damit erweitert Bachtin Vološinovs Theorie der Äußerung und seine eigenen Überlegungen zum fremden Wort an einem entscheidenden Punkt: Jeder Sprecher einer Sprache konstituiert sein Sprechen und sich als Subjekt nicht nur, indem er sich auf das fremde Wort bzw. auf die fremde Äußerung antwortend bezieht, sondern indem er immer auch schon auf die fremde Sprechgattung, also auf stilistische, formale, strukturelle Merkmale, in denen die Rede erscheint, antwortet. Für die später – ausgehend von Bachtin – formulierte Intertextualitätstheorie heißt dies, dass nicht nur literarische Texte, sondern auch literaturwissenschaftliche Texte Sprechgattungen sind – und zwar solche, die Schreibweisen, Strukturen, epistemologische Narrative zitieren.

Die Verbindung von Sprechgenre und Äußerung ist direkt mit Bachtins zum Teil neuen Überlegungen zur Autorschaft verbunden. Während man nie Autor eines Wortes oder gar der Sprache sein könne, ist Autorschaft in Bezug auf die Äußerung aus Bachtins Perspektive durchaus denkbar. Zwar könne man in Bezug auf das Sprechgenre nicht von Autorschaft sprechen, weil auch hier von einer Vorgängigkeit der Form und des Stils auszugehen sei, aber in Bezug auf die Expressivität der Rede bzw. der Äußerung sei dies sehr wohl möglich, in der Expressivität werde immer die Position des Sprechenden gegenüber dem gegebenen bzw. fremden Wort und der Redegattung mitartikuliert. Diese Mitartikulation der Position sei es, die man als Autorschaft bezeichnen könne. Bachtin berücksichtigt hier nicht, dass auch jede Art von Expressivität Zitat sein kann und dass der Autor oder das sprechende Subjekt durch die Äußerung immer erst konstituiert wird, dass er also auch als Autor Produkt dieser Äußerung ist. Vielmehr versucht Bachtin – ganz im Unterschied zu vielen Autorschaftstheorien in der Postmoderne – gerade in der Äußerung noch einen Moment von Autorschaft zu entdecken und darin die Individualität des Sprechenden zu erkennen.

Ein anderer Aspekt, auf den Bachtin in seinen späten Schriften immer deutlicher zu sprechen kommt, ist die Rolle des Adressaten im Akt der Äußerung. Bachtin schreibt, die Form



der Autorschaft sei nicht nur von der Position zum fremden Wort und zur fremden Äußerung geleitet, sondern auch von der Position in Bezug auf den konkreten oder künftigen potentiellen Adressaten. Für Bachtin lautet die Frage: »Wer spricht und zu wem?«<sup>21</sup>

Zwar hatte Bachtin schon von Beginn seiner philosophischen und ästhetischen Schriften an den Anderen oder das fremde Wort als Voraussetzung jeder Handlung und Äußerung postuliert. In den Texten aus den 1960er- und 1970er-Jahren jedoch wird der Andere weniger in seiner Vorgängigkeit diskutiert, sondern als Adressat der Rede und damit in seiner Potentialität und Zukünftigkeit. Damit spannt Bachtin das Wort noch viel deutlicher in einen doppelt gerichteten Zeitstrahl bzw. Chronotopos ein: Die in der Gegenwart stattfindende Äußerung bezieht sich zum einen zwar auf das vergangene, artikulierte, fremde Wort, auf das sie antwortet, zum anderen aber und zugleich erfolgt die Äußerung in »Voraussicht auf mögliche Antworten«,<sup>22</sup> Der Sprecher rechne »mit einem aktiv antwortenden Verstehen« (*aktivnoe otvetnoe ponimanie*). Das heißt jede Äußerung ist Antwort und *zugleich* auf Antwort bzw. auf ein Begehren nach Antwort ausgerichtet. Ein wichtiges Merkmal jeder Äußerung, so schlussfolgert Bachtin, sei deshalb deren »Adressiertheit« (*obraščennost', adresovannost'*).<sup>23</sup>

Bachtin verknüpft Adressiertheit zusätzlich mit dem Verstehen, wobei er sich bei seinen wenigen theoretischen Überlegungen zum Verstehen auf den Verstehensbegriff von Dilthey zurückbezieht. Im Grunde hat Bachtin vor, eine Theorie des dialogischen Verstehens zu entwerfen oder, andersherum, eines Verstehens, das auf dem dialogischen Bewusstsein basiert und das für die Literaturwissenschaft ebenso gilt wie für die Literatur. Er nennt dies eine »dialogische Bewegung«<sup>24</sup>: »Der

21 Bachtin: »Rabočie zapisi 60-ch-načala 70-ch godov«, a.a.O., S. 371.

22 Bachtin: *Sprechgattungen*, a.a.O., S. 22.

23 Ebd., S. 53.

24 Ebd., S. 198.

Ausgangspunkt ist ein gegebener Text; die Bewegung zurück – vergangene Kontexte, die Bewegung nach vorn – Vorwegnehmen (und Beginn) des zukünftigen Kontexts.«<sup>25</sup>

Neben Dilthey liest Bachtin das 1949 erschienene Buch *Das Verstehen* von Otto Friedrich Bollnow, er exzerpiert Stellen aus Karl Jaspers' Theorie der Kommunikation und verweist auf Hans-Georg Gadamer (gegen den sich Bachtins Ausführungen zur Nicht-Verschmelzung der »Geister« richten). Einige Überlegungen zum Verstehen oder zur Rezeption insgesamt treffen sich teilweise mit jenen, die Roland Barthes oder Marcel Duchamp fast gleichzeitig oder schon zuvor formuliert haben<sup>26</sup> oder die später in der Rezeptionsästhetik bzw. Konstanzer Schule ausgearbeitet worden sind. Bachtin schreibt unter anderem, dass der Verstehende eine Art Mitschöpfer des Werkes sei: »Es ist ein aktiver und schöpferischer Vorgang. Das schöpferische Verstehen ist eine Fortsetzung des Schaffens.«<sup>27</sup> Der Verstehende schreibe zugleich seinen eigenen Kontext, seine Perspektive, in die Lektüre ein, werde aber in seiner Perspektive vom Werk aus selbst umpositioniert; wie bereits zitiert, werde auch der Rezipient durch das Werk verändert: »Der Prozess des Verstehens ist ein Kampf, in dessen Verlauf es zur Veränderung und Bereicherung beider Seiten kommt.«<sup>28</sup>

Das Verstehen oder das Verstehenwollen gehöre selbstverständlich zu jeder Form von Rezeption, jedoch erschöpfe sich Rezeption nicht im Verstehen. Bachtin geht von zwei »Aufgaben« der Rezeption aus. Zum einen bedeute Rezeption das Verstehen des Werkes aus der Perspektive des Autors, also im Kontext von dessen eigener zeitgenössischer Rezeption. Zum anderen bedeute Rezeption jedoch immer, »die eigene zeitliche und kulturelle Außenposition auszunutzen. Das Einbeziehen

25 Ebd.

26 Vgl. hierzu den Aufsatz von Sandro Zanetti zu Roland Barthes in diesem Band.

27 Bachtin: »Rabočie zapisi 60-ch-načala 70-ch godov«, a.a.O., S. 403.

28 Ebd., S. 404.

in den eigenen (für den Autor fremden) Kontext«,<sup>29</sup> Insbesondere letztere »Aufgabe« sollte all jene Kritiker versöhnlich und nachdenklich stimmen, die Bachtin durch die poststrukturalistische Theorie – angefangen mit Julia Kristeva – aus seinem Kontext gerissen und missverstanden gesehen haben.

In seinen *Notizheften der 1960er- und 1970er-Jahre* formuliert Bachtin – ganz am Schluss – auch eine Reflexion über seine eigene Vorgehensweise, und zwar: dass man seine Arbeiten nicht einer bestimmten Richtung zuschreiben könne und solle. Denn sein Werk sei von »Variation und Vielfalt der Begriffe« geprägt. Interessiert habe ihn immer »das Zusammenbringen von fern Auseinanderliegendem ohne Zwischenglieder. [...] Die Einheit der *im Werden* begriffenen (sich entfaltenden) Idee.« Die Konsequenz seines Vorgehens, so schreibt Bachtin selbstironisch, sei eine »gewisse *innere* Unabgeschlossenheit« vieler Gedanken und viel »äußere Unabgeschlossenheit, die nicht den Gedanken betrifft, sondern die Art, wie er ausgedrückt und erläutert wurde«. Manchmal falle es ihm schwer, »die eine Art von Unabgeschlossenheit von der anderen zu unterscheiden.«<sup>30</sup>

Dass Bachtin hier sein Denken und Schreiben als unabgeschlossen betrachtet, innerlich und äußerlich, ist nur auf den ersten Blick Eingeständnis eines Mangels. Bachtin hat seine eigene Schreibweise – wie auch Nietzsche – immer als Teil seiner theoretischen Tätigkeit betrachtet. Deswegen wundert es nicht, dass er sie mit genau jenen Begriffen beschreibt, die für ihn das Dialogische der Literatur ausmachen. Damit greift er einen Aspekt des Dialogischen auf, der sich nicht auf die Vergangenheit und die Re-Lektüre richtet, sondern auf die mögliche Zukunft von Kunst und von Theorie. Bachtin war es immer wichtig, seine eigenen Texte für eine potentielle Relektüre offenzuhalten, und zwar für die eigene Relektüre wie für die der potentiellen Anderen. Denn Unabgeschlossenheit ermöglicht nach Bachtin überhaupt eine zukünftige Rezeption, und

29 Ebd., S. 407.

30 Ebd., S. 431.

zwar eine, die dem bereits Geschriebenen noch einmal eine neue, andere Zukunft geben kann. Mit einer solchen Relektüre ist kein Wiederholen einer feststehenden These gemeint, sondern die Möglichkeit, etwas Gesagtes in einem anderen räumlichen und zeitlichen Kontext reaktualisieren und verschieben zu können.

Bachtin macht damit auf genau jene *theoretische* Performanz aufmerksam, die er schon bei Dostoevskij und Rabelais so sehr schätzte. Für diese war Unabgeschlossenheit ein Kriterium ihrer künstlerischen Philosophie, ein Merkmal des Dialogischen und Karnevalesken. Man könnte auch sagen: Bachtin führt selbst das Denken und Schreiben vor, das er in seinen Schriften analysiert und thematisiert. Hier eine ungenügende Differenzierung von Objekt- und Metasprache zu vermuten, führte jedoch in die falsche Richtung. Vielmehr geht es Bachtin gerade darum, die literaturwissenschaftliche Performanz überhaupt zu bedenken. Diese bleibt Bachtin zufolge auf das Erkenntnispotential der Literatur selbst zurückverwiesen: Denn »Literatur«, so hatte er es bereits Ende der 1950er-Jahre in einem Fragment gebliebenen Text formuliert, sei »nicht einfach die Verwendung von Sprache, sondern ihre künstlerische Erkenntnis«. <sup>31</sup> Mit diesem Satz sagt Bachtin fast beiläufig nicht nur etwas über Literatur, sondern er formuliert damit auch sein philosophisches Interesse an literarischen Texten. Denn Literatur hält er nicht nur für ein besonderes »Sprechgenre«, das sprachphilosophische bzw. -theoretische Erkenntnisse formuliert, sondern auch für eins, das diese vor allem zu sehen gibt. Für Bachtin gibt es keine Objektsprache, sondern nur »fremde Sprache«, zu der man in ein dialogisches Verhältnis treten sollte. Er lässt sich damit – trickreich, wie er ist – auch selbst und zudem seinen potentiellen Leser\*innen eine Hintertür offen, die nicht nur ein dialogisches Schreiben ermöglicht

31 Michail M. Bachtin: »Die Sprache in der künstlerischen Literatur«, in: Grübel, Lachmann und Sasse (Hg.): *Sprechgattungen*, a.a.O., S. 151–163, hier S. 152.

und motiviert, sondern die überhaupt erst zu einer dialogischen Rezeption führen kann. So ist es auch kein Wunder, dass Bachtin Ende der 1960er-Jahre zwar nicht von einer Revolution spricht, dies läge ihm theoretisch fern, da Dialogizität einen völligen Neubeginn und einen Bruch mit der Vergangenheit ja gerade negiert, aber von einem »wirklichen Aufschwung der Literaturwissenschaft«,<sup>32</sup> der »ein halbes Jahrhundert lang«<sup>33</sup> vorbereitet worden sei.

32 Bachtin: »Rabočie zapisi 60-ch-načala 70-ch godov«, a.a.O., S. 399.

33 Ebd.



»[T]he birth of the reader must be  
ransomed by the death of the Author.«\*

Sandro Zanetti

Warum den berühmten letzten Satz aus Roland Barthes' »La mort de l'Auteur« auf Englisch zitieren? Im Französischen steht: »[L]a naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.«<sup>1</sup> Auf Deutsch: »Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.«<sup>2</sup> Tatsächlich erschien Barthes' inzwischen wohl berühmtester Aufsatz zuerst in einer englischen Übersetzung, und zwar bereits Ende 1967, fast ein ganzes Jahr vor der französischen Erstpublikation in der Zeitschrift *Manteia* im Herbst 1968. Es dürfte sich von selbst verstehen, dass Barthes den Aufsatz auf Französisch geschrieben hatte, weshalb im Folgenden auch weiterhin von »La mort de l'Auteur«<sup>3</sup> die Rede sein

\* Roland Barthes: »The Death of the Author«, übers. von Richard Howard, in: *Aspen* 5 + 6 (1967), o.S. – Stephan Heath übersetzt später: »[T]he birth of the reader must be at the cost of the death of the Author.« Roland Barthes: »The Death of the Author«, in: ders.: *Image-Music-Text*, hg. und übers. von Stephan Heath, New York 1977, S. 142–148.

1 Roland Barthes: »La mort de l'Auteur«, in: *Manteia* 5 (1968), S. 12–17, hier S. 12.

2 Ich stütze mich im Folgenden auf die unterschiedlichen deutschen Übersetzungen von Matías Martínez (in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193) und Dieter Hornig (in: Roland Barthes: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt am Main 2005, S. 57–63) und modifiziere nach Bedarf (aufgrund der Kürze des Aufsatzes ohne weitere Angabe von Seitenzahlen bei den deutschen Versionen).

3 Der Titel des Aufsatzes erschien in der französischen Erstpublikation in *Manteia* in Versalien, weshalb nicht zu klären ist, ob »Auteur« im Titel groß- oder kleinzuschreiben ist. In späteren, von Barthes selbst autorisierten Publikationen steht der Titel »La mort de l'auteur«. Allerdings unterscheidet Barthes im Aufsatz selbst zwischen »auteur« und »Auteur«, indem er mit ersterem den empirischen Autor, mit letzterem Autorschaft als Institution kennzeichnet. Entsprechend ist »Auteur«

wird. Es lohnt sich allerdings, vorab an den weitgehend vergessenen Publikationskontext der Erstveröffentlichung zu erinnern: Aus ihm ergibt sich eine aufschlussreiche Perspektive auf das Thema des Aufsatzes selbst. Denn sollte die Pointe, dass die ganze Rede rund um den Tod des Autos dazu dient, den Stellenwert der *Lektüre* zu erhöhen, nicht auch und zunächst auf den Text selbst zutreffen, der auf diese Pointe zusteuert?

Ebenso unabsehbar wie unkontrollierbar und vielfältig waren in jedem Fall die Leser- und Leserinnenreaktionen auf Barthes' Aufsatz: Der offenherzigen Rezeption in der US-amerikanischen ›Art World‹ standen und stehen die akademischen Vereinnahmungs- und Abwehrgesten entgegen, die der Aufsatz gerade im deutschsprachigen Raum auslöste. Die in diesem Fall forciert unüberschaubare und zugleich affektiv aufgeladene Rezeptionssituation führte insgesamt dazu, dass zwar der *Name* des Autors ›Barthes‹ keineswegs aus dem Diskurs verschwand. Dieser Name wurde in der Folge allerdings, und das ist das Entscheidende, zur schillernden Metonymie für – positiv formuliert – eine neue Art der Lektüre, die es möglich machen sollte, die *produktiven Rezeptions- und Weiterbearbeitungspotentiale der Texte selbst* in den Fokus zu rücken.<sup>4</sup>

Für diese Art von Rezeption – das heißt der affirmierten Ausrichtung auf eine solche Rezeption, die auch künstlerische und gänzlich nichtakademische Weiterbearbeitungen impliziert – kann der Publikationskontext der Erstveröffentlichung

u.a. im entscheidenden letzten Satz großgeschrieben. Um diesen Aspekt eigens hervorzuheben, wähle ich für die Schreibweise des Titels im Folgenden ebenfalls: »La mort de l'Auteur«.

4 Foucaults implizite Antwort auf Barthes, dass der Autor mindestens in den *Funktionen* weiterexistiert, die ihm im Diskurs zukommen, ist ebenso richtig wie unzureichend, wenn es darum geht, die möglichen unterschiedlichen metonymischen Qualitäten in der Nennung von Autornamen zu bestimmen. Vgl. Michel Foucault: »Qu'est-ce qu'un auteur?« (1969), in: ders.: *Dits et écrits*, Bd. 1 (1954–1975), Paris 2001, S. 789–821. Auf Deutsch: »Was ist ein Autor?«, übers. von Karin Hofer und Anneliese Botond, in: Jannidis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, a.a.O., S. 198–229.



als geradezu prototypisch gelten: »The Death of the Author« erschien zuerst in der Übersetzung von Richard Howard in der vom irisch-amerikanischen Konzeptkünstler und Autor Brian O'Doherty von 1965 bis 1971 als Multimediabox herausgegebenen Zeitschrift *Aspen*.<sup>5</sup> Die neoavantgardistische Zeitschrift im offenen Schachtelformat enthielt neben Texten in Druckform auch Schallplatten, Super-8-Filme, Partituren, Grafiken, fotografische Reproduktionen, Bastelanleitungen (!) etc. und wurde in den einzelnen Nummern durch prominente Künstler wie Andy Warhol oder John Lennon mitproduziert.

Jede Box war einem bestimmten Thema gewidmet und kam jeweils in einer ganz neuen Aufmachung daher. Nr. 4 (»The McLuhan Issue«) wurde beispielsweise von Marshall McLuhan und Quentin Fiore gestaltet und enthielt u.a. ein Poster-Mosaik von *The Medium Is the Massage*.<sup>6</sup> Nr. 5 + 6 (die einzige Doppelnnummer) vom Herbst-Winter 1967 wiederum war fast ganz in Weiß gehalten und trug den Titel »The Minimalism Issue«.<sup>7</sup> Sie enthielt neben dem – in der Inhaltsübersicht immerhin an erster Stelle aufgeführten und insofern programmatischen – Aufsatz von Roland Barthes weitere Texte und Beiträge, u.a. von Samuel Beckett, William Burroughs, Michel Butor, John Cage, Merce Cunningham, Marcel Duchamp, Morton Feldman, Richard Huelsenbeck, George Kubler, Robert Rauschenberg,

5 Hier und im Folgenden entnehme ich wichtige Informationen zum US-amerikanischen Publikationskontext: John Logie: »1967: The Birth of »The Death of the Author«, in: *College English* 75 (Mai 2013), Heft 5, S. 493–512, und Gwen Allen: *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, Cambridge, Mass. 2011, S. 49–59.

6 Vgl. [www.ubu.com/aspn/aspn4/index.html](http://www.ubu.com/aspn/aspn4/index.html) (aufgerufen am 31. August 2019). Zu McLuhans und Fiores *The Medium Is the Massage* vgl. den Beitrag in diesem Band.

7 Bildzitate nach [www.researchgate.net/figure/Aspen-5-6-The-Minimalism-Issue-Photograph-by-John-Logie-made-available-under-a-Creative\\_fig2\\_269401392](http://www.researchgate.net/figure/Aspen-5-6-The-Minimalism-Issue-Photograph-by-John-Logie-made-available-under-a-Creative_fig2_269401392) und [www.macba.cat/en/aspn-the-multimedia-magazine-in-a-box-no-5-6-the-minimalism-issue-2454](http://www.macba.cat/en/aspn-the-multimedia-magazine-in-a-box-no-5-6-the-minimalism-issue-2454) (aufgerufen am 31. August 2019).



*Aspen* 5 + 6: »The Minimalism Issue«

Hans Richter, Alain Robbe-Grillet und Susan Sontag (teils als Ton- oder Filmaufnahmen).<sup>8</sup>

Richtungsweisend war dabei die bereits durch das Motto (»for Stéphane Mallarmé«) markierte Orientierung an Mallarmé (»Un coup de dés«), damit aber auch, zusammen mit der Farbe Weiß, eine Orientierung an einer Konzeption von Kunst, die in der *Rezeption* zu ihrer entscheidendsten Entfaltung kommen sollte.<sup>9</sup> Es ist daher kein Zufall, dass auf einer der beige-

8 Da die *Aspen*-Nummern im Original kaum zugänglich sind, bietet es sich an, auf die gut aufbereiteten Internet-Publikationen auf [www.ubu.com](http://www.ubu.com) zuzugreifen: *www.ubu.com/aspen*. Nr. 5 + 6: [www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html](http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html) (aufgerufen am 31. August 2019).

9 Minimalismus steht hier sowohl für die Kritik an der Vorstellung einer individuellen künstlerischen, womöglich gar psychologisch zu verstehenden »Handschrift« oder Ausdrucksgebärde als auch überhaupt für die Zurückstellung (Minimierung) auktorialer Bemächtigungsgesten und entsprechend liierter Hermeneutiken. Stattdessen ging es darum, eine möglichst offene Rezeptionssituation zu schaffen (vgl. hierzu den Beitrag zu Umberto Eco's *Opera aperta* in diesem Band). Das Prinzip der Schachtel bildete dafür (im Unterschied zum gebundenen Buch oder der gehefteten Zeitschrift) im Verbund mit einer gezielt kollektiven Urheberschaft das passende mediale Setting.



gebenen Schallplatten der *Aspen*-Doppelnummer 5 + 6 Marcel Duchamps legendärer Vortrag »The Creative Act« (1956) in einer von Duchamp extra 1967 (ein Jahr vor seinem Tod) für *Aspen* eingesprochenen Tonaufnahme des (früheren) Vortrags mit vertreten war. Duchamps Vortrag gehört zu den wichtigsten (wenn auch bislang immer noch nicht genügend rezipierten) kunsttheoretischen Auseinandersetzungen mit dem Problem der Künstlerintention, die Duchamp zufolge – und darin Barthes zugleich vorwegnehmend und entgegenkommend – auf lange Sicht keinerlei Effektivität besitzt, wenn es darum geht, ob ein Kunstwerk Wertschätzung erfährt – oder nicht. Duchamp wird in seinem Vortrag nicht müde zu betonen, wie sehr die Rezeption in ihrer kreativen Dimension beachtet werden muss.<sup>10</sup> Der Vortrag endet mit den Worten:

10 Zu den möglichen Konsequenzen von Duchamps Überlegungen für eine Theorie des Werkes bzw. der künstlerischen Produktion verstanden als produktive Selbstrezeption – jenseits konventioneller Autorschaftsmodelle – vgl. Sandro Zanetti: *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*, München 2012, S. 233–238.

»All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives a final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists.«<sup>11</sup>

Es ist unklar, ob Barthes selbst mit Duchamps Kunsttheorie vertraut war.<sup>12</sup> Die Kunst des *Aspen*-Initiators O'Doherty bestand allerdings gerade darin, zukunftsweisende Rezeptionskonstellationen zu schaffen, deren mögliche Korrespondenzen den beteiligten Autoren (ebenso wie ihm selbst) noch nicht einmal bewusst gewesen sein müssen. O'Doherty brachte nicht nur Duchamp dazu, den eigenen früheren Vortragstext für die *Aspen*-Doppelnummer noch einmal hervorzukramen, einzusprechen und als Tonaufnahme zur Verfügung zu stellen. Im Sommer 1967 wandte sich O'Doherty auch – vermittelt vermutlich über Susan Sontag, die ebenfalls einen Text für die Doppelnummer beisteuerte – direkt an Barthes, um ihn für einen freien Beitrag zur Minimalismus-Box zu gewinnen. Barthes zögerte nicht lange, erwähnte, er habe etwas Passendes, und schickte nur wenige Wochen später seinen Aufsatz an O'Doherty, nicht ohne angesichts des multimedialen Kontexts einzuräumen, er

11 Marcel Duchamp: »The Creative Act« (1957), in: *Salt Seller. Marchand du Sel. The Writings of Marcel Duchamp*, hg. von Michel Sanouillet und Elmer Peterson, New York 1973, S. 138–140. »Alles in allem wird der kreative Akt nicht vom Künstler allein vollzogen; der Zuschauer bringt das Werk in Kontakt mit der äußeren Welt, indem er dessen innere Qualifikationen entziffert und interpretiert und damit seinen Beitrag zum kreativen Akt hinzufügt. Dies wird noch deutlicher, wenn die Nachwelt ihr endgültiges Verdikt ausspricht und manchmal vergessene Künstler rehabilitiert.« Zitiert nach Calvin Tomkins: *Marcel Duchamp. Eine Biographie*, übers. von Jörg Trobitius, München, Wien 1999, S. 573. Übersetzung geringfügig modifiziert.

12 Die systematischen Korrespondenzen zwischen Duchamps Vortrag und Barthes' Aufsatz wurden meines Wissens noch nicht untersucht. Das wäre allerdings ein lohnenswertes Vorhaben.

sei aufgrund seines radikalen Glaubens an die *écriture* außerstande, etwas anderes zu tun – als eben zu schreiben: Was sollte ihm also anderes übrigbleiben, als einen Text einzureichen?<sup>13</sup>

Die US-amerikanische Konstellation, in die Barthes die Erstpublikation seines Aufsatzes sehenden Auges geraten ließ, verdeutlicht etwas von der rezeptionsoffenen Dynamik, die diesen Text – noch vor Mai 1968, aber diesen dann begleitend – bis heute attraktiv macht, selbst wenn man seinen Thesen im Einzelnen gar nicht zustimmen mag. Zu dieser Attraktivität gehört die offenkundige Polemik des Textes,<sup>14</sup> und gerade des letzten Satzes, der traditionsbewusste Gelehrte nach wie vor (ich kann es bezeugen) in Rage versetzen kann. Dabei wissen wir inzwischen, dass Barthes selbst es war, der gut zehn Jahre später in seinen Vorlesungen zur *Vorbereitung des Romans* von einer »Wiederkehr des Autors« (»retour de l'auteur«) sprach<sup>15</sup> – lange bevor traditionsbewusste Germanisten diese Rückkehr Ende der Neunzigerjahre zu einem forschungspolitischen Programm glauben erklären zu müssen.<sup>16</sup> Allerdings wusste Barthes schon 1967, dass der Autor in der Rezeption von Texten im Grunde nur als Gespenst seine »Wiederkehr« erfahren kann, ja dass er in dem Moment schon gespenstisch wird, in dem jemand mit der Hand zur Feder greift und seine Autorität,

13 Vgl. Allen: *Artists' Magazines*, a.a.O., S. 57; Logie: »1967«, a.a.O., S. 502.

14 Vgl. Giaco Schiesser: »Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited«, in: Hans-Peter Schwarz (Hg.): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich 2008 (= *Zürcher Jahrbuch der Künste* 2007), S. 20–33.

15 Roland Barthes: *La préparation du roman. Cours au Collège de France 1978–1979 et 1979–1980*, hg. von Nathalie Léger, Paris 2015, S. 380f. bzw. Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*, hg. von Éric Marty und Nathalie Léger, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt am Main 2008, S. 321.

16 Vgl. Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999. Instruktiv: dies. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, a.a.O. (darin Barthes' Aufsatz erstmalig in deutscher Übersetzung; S. 185–193).

schreibend, an die Schrift abgibt. Kommen wir also zum Text und zu den darin enthaltenen Provokationen und Verweisen:

»l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.«<sup>17</sup>

Man glaubt hier fast, Maurice Blanchot zu lesen. Schon in dessen frühem Aufsatz »La solitude essentielle« von 1953 steht: »Celui qui écrit l'œuvre est mis à part, celui qui l'a écrite est congédié«<sup>18</sup> Kurz darauf fragt Blanchot: »[L]'écrivain ne serait-il pas mort dès que l'œuvre existe [...]«<sup>19</sup>

Barthes verlegt allerdings den Vorgang, den Blanchot noch für das (im Prinzip unerreichbare) »Werk« vorsieht, in den Prozess des Schreibens selbst: Der Autor entzieht sich schreibend mit und in der Schrift. Gleichwohl bildet diese Entzugsbewegung nur den Auftakt von Barthes' Überlegungen. Man muss deutlich an diesen Charakter des Auftakts erinnern, denn schließlich gehört die Zeit biografistischer und psychologischer Literaturinterpretationen weitgehend der Vergangenheit an – während umgekehrt der Literaturbetrieb angesichts sinkender Verkaufserlöse von Büchern die *Inszenierung* (und immerhin nur am Rande die vermeintliche Authentizität) von Autorschaft in Liveveranstaltungen zum Geschäftsmodell weiterentwickelt hat. Doch damit sind wir schon beim Problem

17 Barthes: »La mort de l'Auteur«, a.a.O., S. 12. »Das Schreiben ist Zerstörung jeder Stimme, jedes Ursprungs. Das Schreiben, das ist dieses Neutrale, dieses Zusammengesetzte, dieses Schräge, wohin unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität zu verlieren beginnt, angefangen bei derjenigen des schreibenden Körpers selbst.«

18 Maurice Blanchot: »La solitude essentielle«, in: ders.: *L'espace littéraire*, Paris 1955, S. 11–32, hier S. 14. »Wer das Werk schreibt, ist abgesondert, wer es geschrieben hat, ist entlassen.« Deutsche Übersetzungen hier und im Folgenden von mir.

19 Ebd., S. 16. »Wäre der Schriftsteller nicht tot, sobald es das Werk gibt [...]«

angelangt, das Barthes' Aufsatz umtreibt: Man redet die ganze Zeit über den Autor (und das gilt auch heute noch). Dabei gibt es in der Literatur, wie der Aufsatz nahelegt, viel mehr zu entdecken als Autoren oder Autorinnen, die Heimlichkeiten preisgeben oder verdeckt halten.

Die Wendung vom Tod des Autors bildet im Aufsatz selbst letztlich nur das Sprungbrett zu einer Theorie der Lektüre, die sich in Barthes' Schriften und sonstigen Äußerungen ab der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre in verschiedenen Anläufen abzuzeichnen beginnt. Die Literatur, verstanden in einem emphatischen Sinne als Schreibweise, die in sich sowohl aus Lektüren besteht als auch weitere Lektüren provoziert, setzt Barthes zufolge eine »Tätigkeit frei«, die man, »kontratheologisch, als zutiefst revolutionär bezeichnen könnte«: »la littérature (il vaudrait mieux dire désormais l'*écriture*) [...] libère une activité, que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire [...].«<sup>20</sup>

Als »kontratheologisch« bezeichnet Barthes die durch die Literatur freigesetzte Aktivität deshalb, weil er hinter der Fixierung der Literaturwissenschaft und -kritik auf den Autor eine theologische Erbschaft am Werk sieht: Gott als Autor oder der Autor-Gott (»l'Auteur-Dieu«), der seine Botschaften unter die Menschen zu bringen versucht. Was Barthes als »zutiefst revolutionär« bezeichnet, ist dabei nicht nur die von ihm als »kontratheologisch« gefasste Kritik an all jenen »Hypostasen« Gottes, wie er sie nennt, und zu diesen zählt er großzügig »die Vernunft«, »die Wissenschaft« und »das Gesetz« (»la raison, la science, la loi«):<sup>21</sup> Revolutionär sind an der von Barthes nicht nur erörterten, sondern zugleich *vorgeführten* »Aktivität« – es ist die Aktivität des Lesens, die das Schreiben neuer Texte nach sich ziehen kann – vor allem zwei Akzentsetzungen, die mir wichtig scheinen und die in den bisherigen Rezeptionen von Barthes' Aufsatz meines Erachtens zu kurz gekommen sind.

20 Barthes: »La mort de l'Auteur«, a.a.O., S. 16.

21 Ebd.

1. Barthes gewinnt seine theoretischen Überlegungen weitgehend aus der Literatur selbst, das heißt der Einsatzpunkt der theoretischen Erwägungen liegt nicht zunächst in einer wissenschaftsinternen Diskussion, auch wenn diese den Rahmen mitbestimmt, sondern es ist explizit die Literatur selbst, die als theoretisch relevant aufgefasst wird. Es ist »la littérature«, qui »libère une activité [...] révolutionnaire« – und nicht die Literaturwissenschaft oder Literaturkritik. »Revolution« heißt demnach zunächst: zur Literatur selbst »zurückzukehren«, zu ihr »umzukehren«, den Blick zurück auf sie zu richten, und zwar auf sie in ihrer Potenz zur wiederholten und ihrerseits produktiv werdenden Lektüre.

2. Barthes – und ich verwende den Namen hier weiterhin bloß als Metonymie für das Bündel an Texten, das diesen Namen als Signatur trägt: Barthes also in diesem Sinne – verbindet mit *dieser* Umkehr, der »revolutionären« Aufwertung des Gegenstands selbst in seiner Potenz, eine Redefinition der Literatur. Diese Redefinition, oder eher, diese Reevaluation zeichnet sich ihrerseits durch eine Umkehr aus, nämlich eine Umkehr der gewohnten zeitlichen Parameter der Lektüre: Der Anspruch besteht darin, die Literatur nicht mehr jeweils in einer derartigen Vergangenheit zu situieren, die als bekannt vorausgesetzt und als biografisch oder historisch determinierend gelten könnte, sondern in ihrem zukünftigen Potential wertzuschätzen, das heißt in der Art, wie sie, erkennbar durch Lektüre, in ihrer *Schreibbarkeit* möglich gewesen sein wird.

Auf beide Punkte wird im Folgenden näher einzugehen sein. Zuerst zum Stellenwert der Literatur selbst: Barthes macht nicht nur auf der Ebene seiner Thesen, sondern auch durch die Art, wie er vorgeht, kein Geheimnis daraus, dass er seine Überlegungen aus den literarischen Texten selbst gewinnt, die er liest und denen er zugesteht, dass sie in der Lage sind, in der Lektüre eine Reihe von Fragen zu provozieren. Das beginnt gleich im ersten Absatz: Balzacs Novelle *Sarrasine* bildet den Einsatzpunkt. Wer spricht in dieser Novelle? Mit was für einer Art von Stimme hat man es hier zu tun? Oder mit welchen Stimmen?



»Qui parle ainsi? Est-ce le héros de la nouvelle, intéressé à ignorer le castrat qui se cache sous la femme? Est-ce l'individu Balzac, pourvu par son expérience personnelle d'une philosophie de la femme? Est-ce l'auteur Balzac, professant des idées ›littéraires‹ sur la féminité? Est-ce la sagesse universelle? La psychologie romantique?«<sup>22</sup>

Barthes folgert daraus, überleitend zu den bereits angeführten Sätzen zur Zerstörung der Stimme im Schwarzweiß der Schrift, in der sich »jede Identität« auflöse:

»Il sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine.«<sup>23</sup>

Was Barthes zu Beginn seines Aufsatzes, im Medium der Schrift, tatsächlich vorführt, ist die Entfaltung einer Reihe von Fragen, die sich vom gelesenen Text selbst her stellen lassen, Fragen, die der Text, und das ist das Entscheidende, gleichzeitig provoziert *und* auf eine ganz bestimmte Weise unbeantwortet lässt. Dabei eröffnet die Art, wie diese Fragen vom Text her unbeantwortet bleiben, zugleich den Raum einer möglichen *theoretischen* Antwort, die Barthes – wie Blanchot – aus einem bestimmten Verständnis von Schrift und Schreiben gewinnt. Dieses Verständnis von Schrift und Schreiben – *écriture* – erweist sich dabei als geeignet, um die spezifische Vielfalt an Registern und Codes zu benennen, mit denen der Text von Balzac operiert.

22 Ebd., 12. »Wer spricht so? Ist es der Held der Novelle, der daran interessiert ist, den Kastraten, der sich hinter der Frau verbirgt, zu verkennen? Ist es Balzac als Individuum, das dank seiner persönlichen Erfahrung über eine Philosophie der Frau verfügt? Ist es der Autor Balzac, der ›literarische‹ Ideen über die Weiblichkeit verkündet? Ist es die universale Weisheit? Die romantische Psychologie?«

23 Ebd. »Man wird das allein schon deshalb niemals herausfinden können, weil das Schreiben Zerstörung jeder Stimme, jedes Ursprungs ist.«

Akribisch wird diese Benennungsarbeit von Barthes in seinem gleichzeitig (1967–69) abgehaltenen Seminar an der *École pratique des hautes études* zu Balzacs *Sarrasine* vorangetrieben – eine Arbeit, die am Ende in das Buch *S/Z* mündet, das 1970 erscheint. Der theoretisch interessierte Rückgriff auf die Literatur selbst findet im Aufsatz »La mort de l’Auteur« bzw. »The Death of the Author« allerdings nicht nur mit Blick auf Balzac statt. Es handelt sich vielmehr um eine ganze *Reihe* von literarischen Zeugnissen, auf die Barthes sich beruft, um zu unterstreichen, dass es die Literatur selbst sei, die eine bestimmte revolutionäre Tätigkeit »freisetzt«. Dabei beschränkt sich diese Freisetzung (*libération*), wie die Erstpublikation in der Multi-Mediabox *Aspen* zusätzlich verdeutlicht, nicht auf das Feld der Theorie oder der Wissenschaft. Umgekehrt sollten sich letztere aber durchaus als von dieser Freisetzung gemeint erkennen.

Im Grunde zeichnet sich die Haltung, mit der Barthes sich der Literatur nähert, dadurch aus, dass er danach fragt, was die Literatur einem zu denken gibt, welche Fragen sie aufwirft, welche Tätigkeiten sie provoziert und welche theoretischen Schlussfolgerungen sie nahelegt. Nach dem Einstieg mit Balzac widmet Barthes einen Abschnitt denjenigen Kulturen und literarischen Epochen, die gar keinen Autor kennen, das heißt keinen modernen Begriff von Autorschaft oder gar des Genies haben, sondern die Figur des Dichters oder Priesters beispielsweise als Medium oder als Verkörperung performativer Praktiken konzipieren. Auch hier geht es darum zu fragen, was uns die einzelnen kultischen oder literarischen Manifestationen *von sich aus* zu denken geben.

Die von Barthes mit der »kapitalistischen Ideologie« kurzgeschlossene Aufwertung der Person und des Autors in der Moderne – also genau genommen der Versuch einer Historisierung – bildet den nächsten Ankerpunkt in Barthes’ Projekt einer Infragestellung der auktorialen Dominanz im Diskurs über Literatur, wobei er der Literatur gleichzeitig zugesteht, dass sie in sich, auch in der Moderne, das Zeug dazu hat, sich gegen diese Dominanz selbst zur Wehr zu setzen. Mallarmé

bildet in diesem Zusammenhang, nach Balzac, den zweiten Bezugspunkt aus dem 19. Jahrhundert, an dem Barthes von der Literatur her die Fragwürdigkeit einer jeden Art von Rückversicherung der literarischen Potenz in der vermeintlich fixierbaren Gestalt einer Autorfigur deutlich zu machen versucht: »toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur).«<sup>24</sup>

Weiter geht Barthes auf die Poetik Valérys ein, dann auf jene von Proust. Mit Blick auf dessen *Recherche* betont Barthes, dass deren Erzähler beständig das *künftige* Schreibenkönnen des Romans selbst,<sup>25</sup> den wir lesen, anvisiert, der Akzent also in einer Zukunft liegt, die grundsätzlich nicht eine bereits bekannte Vergangenheit des Autors sein kann. Am Surrealismus schließlich hebt Barthes, bei aller Kritik im Einzelnen, die Erfahrung des auktorialen *Nichtwissens* beim Schreiben (in der *écriture automatique*) sowie die Möglichkeit *kollektiver* Produktionen hervor. Weitere von der Literatur her kommende Einsichten gewinnt Barthes über Flaubert (die Omnipräsenz des Kopierens in *Bouvard et Pécuchet*) und Brecht (den Verfremdungseffekt, der auf die Figur des Autors selbst zurückschlagen kann).

Die Liste ist damit keineswegs abgeschlossen. Zeitgleich betont Barthes in seinen Rundfunkgesprächen mit Georges Charbonnier, dass es der zeitgenössische *Nouveau Roman* sei, der die Analyse der Sprache und ihrer Depersonalisierungstendenz so weit vorangetrieben habe, dass man davon auch im Feld der Theorie Kenntnis nehmen sollte.<sup>26</sup> Dabei scheut

24 Ebd., S. 13. »Die ganze Poetik Mallarmés besteht darin, den Autor zugunsten des Schreibens und der Schrift zu beseitigen – und das heißt, wie wir sehen werden, dass der Autor seinen Platz dem Leser überlässt.«

25 Ebd., S. 13f.

26 Vgl. »Roland Barthes im Gespräch mit Georges Charbonnier: Über eine mögliche Theorie der Lektüre (1967)«, Transkription, Übersetzung und Vorbemerkung von Agathe Mareuge und Sandro Zanetti, in: *Sprache und Literatur* 47 (2018), S. 95–107, hier S. 105.

Barthes nicht davor zurück, »Theorie« in der Literatur selbst zu situieren: Explizit handelt der Aufsatz beispielsweise von der »Mallarmé'schen Theorie«: »la theorie mallarméenne«. <sup>27</sup> Theorie und Literatur, Wissenschaft und Kunst sind für Barthes nicht im Ansatz voneinander unterschieden, sondern allenfalls in ihren Ausprägungen. Und was wurde daraus gemacht?

Literaturkritische Stellungnahmen, die im Falle der Literatur und ihrer Wissenschaft *nicht* von einer prinzipiellen Trennbarkeit von Objekt- und Metasprache ausgehen (oder diese Trennbarkeit sogar gezielt infrage stellen), ziehen schnell den Vorwurf einer unklaren Terminologie, ja mangelnder Wissenschaftlichkeit auf sich. <sup>28</sup> Barthes' Aufsatz vom Tod des Autors ist von diesem Vorwurf nicht verschont geblieben. <sup>29</sup> Dagegen wurde zur Verteidigung geltend gemacht, es handle sich bei diesem Aufsatz doch primär um eine politische Intervention, die man entsprechend in ihrem Aktcharakter *als* Intervention nachvollziehen müsse. <sup>30</sup>

Vergessen ging in diesem Hin und Her, dass Barthes sich nicht nur in »La mort de l'Auteur«, sondern im Grunde in all seinen Texten stets dezidiert von der *Eigenart* der untersuchten Phänomene leiten lässt – ob es sich dabei nun um Mode, Literatur, Fotografie oder um Mythen des Alltags handelt. Kein Wunder, resultieren aus diesen Beschäftigungen jeweils *spezifische* Theorien, die sich nicht ohne Weiteres als übertragbar erweisen. So sind auch beispielsweise die fünf Codes, in die Barthes in *S/Z* Balzacs Erzählung zerlegt, nicht einfach über-

27 Barthes: »La mort de l'Auteur«, a.a.O., S. 13.

28 Unerschütterlich im Glauben daran, diese Trennung sei nicht nur unbedingt möglich, sondern auch auf eine sehr bestimmte Weise notwendig: Harald Fricke: *Die Sprache der Literaturwissenschaft. Textanalytische und philosophische Untersuchungen*, München 1977. Dazu kritisch: Erhard Schüttpelz: »Objekt- und Metasprache«, in: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.): *Literaturwissenschaft*, München 1995, S. 179–216.

29 Vgl. z.B. Jannidis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, a.a.O., S. 182 (Einleitung zum Barthes-Aufsatz).

30 Vgl. Schiesser: »Autorschaft nach dem Tod des Autors«, a.a.O.

tragbar auf andere Texte; sie dienen vielmehr dazu, die Spezifik dieses einen Textes zu erhellen, *sein* Netz an semiotischen Verbindungen und Spielmöglichkeiten erkennbar zu machen.

Die Unterschiedlichkeit der jeweiligen Methodik ist allerdings nicht ›beliebig‹, sondern geradezu konsequent: Konsequent geht Barthes eben davon aus, dass die Theorie nicht allein in das Gebiet der Wissenschaft gehört, sondern dort immer schon in einem Dialog mit jenen – impliziten oder expliziten, performativen oder narrativen, ironisch oder ernsthaft vorgetragenen – Theorien steht, die *in* den jeweiligen Phänomenen selbst am Werk sind.<sup>31</sup> Wissenschaftlich problematisch wäre es demnach nicht, wenn jemand die Grenze zwischen der Wissenschaft und ihren Gegenständen oder Bezugsmomenten für durchlässig hält. Problematisch wäre vielmehr, wenn jemand just vor jenen Transgressionen die Augen verschließt, die für die Phänomene selbst, die untersucht werden sollen, bestimmend sind.

Der Akt der Lektüre ist in diesem Zusammenhang von besonderer Wichtigkeit, weil dieser Akt unablässig in derartige Transgressionen involviert ist. Das Lesen gewinnt in Barthes' Schriften ab den mittleren Sechzigerjahren eine immer größere Relevanz, wobei er parallel dazu sein Interesse am Schreiben, der *écriture*, nicht etwa verliert. Die *beiden* Tätigkeiten, Lesen und Schreiben, werden in ihrer wechselweisen Verschränkung zum Gegenstand der Reflexion. Parallel zur Arbeit an S/Z und dem Aufsatz über den Tod des Autors formuliert Barthes in seinen Gesprächen mit Georges Charbonnier erste Bausteine für eine »Theorie der Lektüre« (›*théorie de la lecture*‹), die im Grunde ein fortlaufendes und fortlaufend modifiziertes, aber auch konkretisiertes Projekt von Barthes bleibt.<sup>32</sup>

31 Vgl. zu diesem Sachverhalt insgesamt: Dieter Mersch, Sylvia Sasse und Sandro Zanetti, »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Ästhetische Theorie*, Berlin, Zürich 2019, S. 7–20.

32 Vgl. »Roland Barthes im Gespräch mit Georges Charbonnier«, a.a.O.

Der Aufsatz »La mort de l'Auteur« bildet darin selbst *einen* Moment der Auseinandersetzung, die voraus- und zurückweist auf andere Momente, in denen Barthes vom Lesen handelt und dabei immer auch *lesend* handelt. »La mort de l'Auteur« *praktiziert*, wie vorhin dargelegt, eine bestimmte Art der Lektüre, zugleich *proviziert* der Text, wie die Erstpublikation in *Aspen* publikationspolitisch unterstreicht, eine Vielfalt möglicher Lektüren seiner selbst – und er *handelt* in theoretischer Hinsicht vom Lesen: einem Lesen allerdings, das entweder selbst als eine Form des Schreibens konzipiert wird oder das im Dienst eines künftigen Schreibens oder der Zukunft des Schreibens oder der Schrift steht: »nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe: la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur«. <sup>33</sup>

Der großgeschriebene Autor – »l'Auteur« oder, im Englischen, »the Author« mit großem »A«<sup>34</sup> – macht hier übrigens deutlich, dass die Polemik nicht etwa auf konkrete Individuen zielt, sondern selbst auf einen bestimmten Modus der Lektüre, der »auteur« (als Person) und »Auteur« (als Instanz) in eins setzt. Dagegen setzt Barthes jene freigesetzte Lektüreaktivität, die er von den gelesenen Texten selbst herdenkt und die er in einer Reihe von anderen Texten aus dem Umkreis von »La mort de l'Auteur« genauer zu bestimmen versucht.

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der kurze Aufsatz »L'activité structuraliste« (»Die strukturalistische Tätigkeit«) aus dem Jahr 1963. Die Emphase, die in »La mort de l'Auteur« auf dem Begriff der »activité« liegt, erhellt sich aus dem früheren Aufsatz zur »activité structuraliste«, in dem

33 Barthes: »La mort de l'Auteur«, a.a.O., S. 17. »Wir wissen, dass der Mythos umgekehrt werden muss, wenn man dem Schreiben seine Zukunft zurückerstatten will: Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.«

34 Da Substantive im Deutschen immer großgeschrieben werden, behelfen sich die deutschsprachigen Übersetzer damit, das Wort »Autor«, wo französisch »Auteur« mit großem »A« stand, kursiv zu schreiben oder zur weiteren Abhebung in einfache Guillemets zu setzen.

Barthes den für ihn damals maßgeblichen Strukturalismus *nicht* als Schule oder Disziplin fassen möchte, sondern als eine produktive Rezeptionstätigkeit, wobei der Akzent eben auf dem Tätigsein liegt, und zwar jenem Tätigsein, das er später ebenso für die Lektüre als bestimmend ansehen wird:

»Le but de toute activité structuraliste, qu'elle soit réflexive ou poétique, est de reconstituer un ›objet‹, de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement (les ›fonctions‹) de cet objet. La structure est donc en fait un *simulacre* de l'objet, mais un simulacre dirigé, intéressé, puisque l'objet imité fait apparaître quelque chose qui restait invisible, ou si l'on préfère, inintelligible dans l'objet naturel. L'homme structural prend le réel, le décompose, puis le recompose; c'est en apparence fort peu de chose (ce qui fait dire à certains que le travail structuraliste est ›insignifiant, inintéressant, inutile‹, etc.). Pourtant, d'un autre point de vue, ce peu de chose est décisif; car entre les deux objets, ou les deux temps de l'activité structuraliste, il se produit *du nouveau*, et ce nouveau n'est rien de moins que l'intelligible général: le simulacre, c'est l'intellect ajouté à l'objet, et cette addition a une valeur anthropologique [...].«<sup>35</sup>

35 Roland Barthes: »L'activité structuraliste« (1963), in: ders.: *Œuvres complètes. Édition établie et présentée par Eric Marty*, Paris 1993–1994, Bd. 1 (1942–1965), S. 1328–1333, hier S. 1329. »Das Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit, sei sie nun reflexiv oder poetisch, besteht darin, ein ›Objekt‹ derart zu rekonstituieren, dass in dieser Rekonstitution zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (welches seine ›Funktionen‹ sind). Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein *Simulacrum* des Objekts, aber ein gezieltes, ›interessiertes‹ Simulacrum, da das imitierte Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb. Der strukturale Mensch nimmt das Gegebene, zerlegt es, setzt es wieder zusammen; das ist scheinbar wenig (und veranlasst manche Leute zu der Behauptung, die strukturalistische Arbeit sei ›unbedeutend, uninteressant, unnütz‹ usw.). Und doch ist dieses Wenige, von einem anderen Standpunkt aus gesehen, entscheidend; denn zwischen den beiden Objekten, oder zwischen den beiden Momenten strukturalistischer Tätigkeit bildet sich etwas *Neues*, und dieses Neue ist nichts

In »La mort de l'Auteur« kommt hinzu, dass Barthes der Literatur selbst zutraut, eine derartige Tätigkeit auszulösen oder zu befreien (*libérer*) – und zwar als ›revolutionäre‹ Tätigkeit der Lektüre – strukturalistisch oder auch nicht. Damit ist, eher implizit, auch gesagt, dass Barthes einen bestimmten *Begriff* von ›Literatur‹ voraussetzt. Man könnte sagen: Texte, die in der Lage sind, eine ›revolutionäre‹ Tätigkeit des Lesens auszulösen, *sind* Literatur, Texte, bei denen dies *nicht* geschieht, sind *nicht* Literatur. Barthes macht diese Unterscheidung im Aufsatz »La mort de l'Auteur« nicht explizit, sie scheint aber im Spiel zu sein, was indirekt dadurch zum Ausdruck kommt, dass er sich faktisch auf literarische Texte bezieht und diese auch als Literatur bezeichnet.

Wenn wir nun fragen: Was ist denn mit der Geburt des Lesers gemeint? – dann gibt der Aufsatz selbst darauf Antworten auf unterschiedlichen Ebenen: auf einer expliziten (der These vom Tod des Autors),<sup>36</sup> einer publikationspolitischen (der Platzierung in bestimmten Publikationskontexten) sowie einer impliziten bzw. einer performativen (der Art, wie im Text Bezugnahmen auf andere Texte tatsächlich stattfinden – und was mit den gelesenen Texten dadurch passiert). Barthes selbst setzte seine Überlegungen zum Lesen nicht nur in dem einschlägigen

Geringeres als das allgemein Intelligible: das Simulacrum, das ist der dem Objekt hinzugefügte Intellekt [...].« Roland Barthes: »Die strukturalistische Tätigkeit« (1963), übers. von Eva Moldenhauer, in: *Kursbuch* 5 (Mai 1966), S. 190–196, hier S. 191.

36 Barthes geht es dabei nicht etwa um den Nachweis, dass der Autor tot *ist*, sondern schlicht darum, die Konsequenzen aufzuzeigen, die sich a) durch den Akt des Schreibens (und das daran gekoppelte Überleben der Schrift gegenüber den Intentionen des Autors) und b) durch eine Stärkung der Lektürepraxis ergeben: Darauf, auf diesen »Preis«, zielt das Titelzitat dieses Aufsatzes. Dass Barthes damit zugleich gegen eine bestimmte Form von Autorzentrismus in der Literaturwissenschaft und -kritik polemisiert, ist offenkundig. Fragwürdig erscheint ein solcher Zentrismus allerdings nicht zuletzt deshalb, weil er sich selbst als ein (in der Regel unreflektierter) Effekt just von Lektürepraxis (als Projektionsprozessen) bestimmen lässt.



Band zur *Lust am Text – Le Plaisir du texte* – von 1973 fort, indem er darin insbesondere die Dimension der Lust im Vorgang der Lektüre betont. Bereits in *S/Z*, also 1970, bringt er eine Überlegung ins Spiel, die zugleich den Vorgang der Lektüre als auch ein mögliches Konzept von Literatur schärfer zu fassen erlaubt.

Barthes unterscheidet darin den *lesbaren* – man könnte sagen: den *bloß* lesbaren oder den *nur noch* lesbaren – Text (»le texte lisible«) vom schreibbaren Text (»le texte scriptible«). Ähnlich wie in dem früheren Aufsatz zur »activité structuraliste« und der dortigen sehr merkwürdigen, eigenwilligen Verwendung des Wortes »Simulacrum« formuliert Barthes in *S/Z* ein sehr spezifisches Konzept von »scriptibilité« – »Schreibbarkeit«:

»Pourquoi le scriptible est-il notre valeur? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte.«<sup>37</sup>

»Scriptibilité« bedeutet den Fortgang des Schreibens im Lesen – und somit des Lesens als Schreiben: Sie trifft sich mit dem, was Barthes in »La mort de l'Auteur« mit der »Geburt des Lesers« und der damit assoziierten revolutionären Aktivität der Lektüre anvisiert: Eine solchermaßen produktive Lektüre liegt, vom schreibbaren Text her gedacht, immer in der Zukunft. Aber in jeder Gegenwart, die sich lesend einem weiterhin schreibbaren Text zuwendet, kann diese Zukunft stattfinden.

37 Roland Barthes: *S/Z*, Paris 1970, S. 10. »Warum ist das Schreibbare unser Wert? Weil das Vorhaben der literarischen Arbeit – der Literatur als Arbeit – darin besteht, aus dem Leser nicht mehr einen Konsumenten, sondern einen Produzenten von Texten zu machen.« Roland Barthes: *S/Z*, übers. von Jürgen Hoch, Frankfurt am Main 1976, S. 8. Übersetzung modifiziert.



## Émile Benveniste

*»La théorie de la langue poétique est encore à venir <n'existe pas encore>«\**

### Sandro Zanetti

Wie kommt der Linguist Émile Benveniste im Jahr 1967 darauf zu behaupten, dass »die Theorie der poetischen Sprache« »noch nicht« existiere? Sie sei erst im Entstehen begriffen, »noch im Anzug« (»encore à venir«), schreibt er in einem ersten Anlauf. Danach korrigiert er zu »n'existe pas encore« – was fast noch ein wenig resignativer klingt als die erste Aussage. In beiden Fällen wird aber die Theorie der poetischen Sprache als etwas Zukünftiges, als etwas Erst-noch-zu-Leistendes – immerhin – in Aussicht gestellt. Und wie zu zeigen sein wird, nahm Benveniste sich selbst vor, dieses Projekt voranzubringen. Zu Lebzeiten des Autors ist dieses Projekt allerdings nicht nur weitgehend unbekannt geblieben, es kam auch über das Stadium erster Notizen nicht hinaus. Dabei ist unklar, wann genau Benveniste damit aufhörte. Allerdings wäre ihm für die gründliche Ausarbeitung einer regelrechten Theorie ohnehin nicht viel Zeit geblieben: Benveniste erlitt am 6. Dezember 1969 einen Hirnschlag, mit dem er seine Sprech- und überhaupt seine Sprachfähigkeit verlor; bis zu seinem Tod 1976 konnte er keine der begonnenen Arbeiten mehr beenden oder auch nur weiteführen.

Die Aufzeichnungen, aus denen mein Zitat stammt, gehören zu dieser Hinterlassenschaft – einer Reihe von handschriftlichen Notizen zu Baudelaire, zur Sprache der Poesie. Diese Aufzeichnungen wurden erst 2011 publiziert – in einer über siebenhundert Seiten umfassenden Dokumentation, in der die handschriftlichen Vorlagen jeweils auf der rechten Seite repro-

\* Émile Benveniste: *Baudelaire* [1967, manuscrit inédit], présentation et transcription de Chloé Laplantine, Limoges 2011, S. 452.

duziert und auf der linken Seite als Transkriptionen wiedergegeben sind. Der umfangreiche und schwere Band trägt den schlichten Aufdruck »Émile Benveniste / *Baudelaire* / Présentation et transcription de Chloé Laplantine«. In Kontrast zu den beiden vorrangig bekannten – relativ schmalen – Bänden seiner aus einzelnen Aufsätzen bestehenden *Problèmes de linguistique générale*<sup>1</sup> erscheint das Konvolut merkwürdig gewichtig und abgeschlossen. Taucht man ein in die Lektüre, wird jedoch sofort klar, dass es sich bei diesem *Baudelaire* von Benveniste um ein reines Zettelwerk handelt, eine Werkstatt, ein »work in progress«: bestimmt durch ein zuweilen rastlos anmutendes Fragen, ein Austesten von Formulierungen, der Form nach erkennbar unabgeschlossen.<sup>2</sup>

Schon aufgrund dieser Überlieferungsform verdient das *Baudelaire*-Vorhaben Benvenistes in diesem Band Erwähnung. Es weist darauf hin, dass die Zeit »um 1968« auch aus individuellen und vielleicht nie bekannt gewordenen Leserevolutionen bestanden hat. In diesem Fall handelt es sich tatsächlich um eine Umwälzung, die aus einer Lektüre heraus entsteht. Benveniste *liest* Ende der 1960er-Jahre Baudelaire – wie intensiv, ist allerdings schwer auszumachen, da die Notizen in erster Linie Auskunft geben über Benvenistes Interesse an einer (eigenen)

1 Der erste Band, der erst mit dem Erscheinen von Band 2 die Ziffer 1 erhielt, erschien zuerst 1966, mit Texten von 1939 bis 1964. Band 2 konnte nicht mehr von Benveniste selbst herausgegeben werden, er erschien 1974 mit Texten und transkribierten Gesprächsbeiträgen, die zwischen 1965 und 1972 publiziert (aber sicherlich schon vor 1970 verfasst) worden waren.

2 Es ist davon auszugehen, dass Benveniste aus seinen Notizen einen Aufsatz generieren wollte. Vgl. hierzu das Vorwort von Chloé Laplantine in: Benveniste: *Baudelaire*, a.a.O., S. 7–21. Laplantine geht davon aus, dass Roland Barthes bei seiner Planung des Themenheftes »Linguistique et littérature« der Zeitschrift *Langages* (Nr. 12, Dezember 1968) auch Benveniste um einen Beitrag bat. Die *Baudelaire*-Aufzeichnungen wären demnach in diesem Zusammenhang zu sehen. Im Nachlass von Barthes findet sich allerdings keine entsprechende Korrespondenz mit Benveniste. Vgl. ebd., S. 8.

*Theorie* der poetischen Sprache. Trotz (oder gerade wegen) der erkennbaren Orientierung an einem spezifischen Theorieinteresse ist die Zuwendung zur Literatur aufschlussreich. Denn nicht nur ist diese Zuwendung im Werk Benvenistes in ihrem Explizitheitsgrad einzigartig und somit in jedem Fall für die Benveniste-Forschung relevant.<sup>3</sup> Die Zuwendung wirft zugleich die Frage auf, ob bzw. inwiefern auch eine Theorie, die in einem vergleichsweise losen Bezug zu konkreten Textanalysen oder Textinterpretation steht, für die Literaturwissenschaft relevant sein kann.<sup>4</sup>

Zum Zeitpunkt der Anfertigung der Notizen, 1967, ist Benveniste längst ein etablierter Linguist, bekleidet seit dreißig Jahren den Lehrstuhl für Allgemeine Sprachwissenschaft und Vergleichende Grammatik am hochrenommierten *Collège de France*. Die erste Ausgabe der bescheiden betitelten Textsammlung *Problèmes de linguistique générale* liegt seit 1964 vor. Spätestens mit ihr wird Benveniste weit über die linguistischen Fachkreise hinaus bekannt. In der Literaturwissenschaft wird Benveniste seither häufig rezipiert,<sup>5</sup> ja sogar Schriftsteller –

3 Dass Benveniste sich immer wieder mit Literatur auseinandergesetzt hat, widerspricht dem nicht. Vgl. ebd., S. 10–14.

4 Dieser vergleichsweise lose Bezug ist gewiss darauf zurückzuführen, dass Benveniste auf dem Weg war, eine *poétique générale* zu entwerfen. In diese Richtung weist eine ganze Reihe von Notizen (z.B. ebd., S. 672f.). Vgl. zu diesem Projekt insgesamt die Beiträge in: Sandrine Bédouret-Larraburu und Chloé Laplantine (Hg.): *Émile Benveniste. Vers une poétique générale*, Pau 2015. Um so mehr fällt aus der Perspektive einer zu entwerfenden *poétique générale* dann allerdings auf, dass Benveniste sich wiederum fast ausschließlich an einer bestimmten Wahrnehmung von ›Baudelaire‹ (metonymisch für seine Gedichte) orientiert.

5 Vgl. insbesondere Stéphane Mosès: »Émile Benveniste et la linguistique du dialogue«, in: *Revue de Métaphysique et de Morale*, Heft 4, 2001, S. 93–109, und (verbunden mit einer Textanalyse zu Celans »Gespräch im Gebirg«) Stéphane Mosès: »Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird«, in: Amy D. Colin (Hg.): *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium / Internationales Paul Celan-Symposion*, Berlin, New York 1987, S. 43–57.

etwa Paul Celan<sup>6</sup> oder Henri Meschonnic<sup>7</sup> – haben sich in ihren poetologischen Auseinandersetzungen auf Benveniste bezogen.

Ebenso intensiv wie teils kritisch rezipiert wurden Benvenistes Studien zu den Pronomen und zur Stellung des Subjekts in der Sprache, zu den kategorialen Prägungen des Denkens (und ebenso des Unbewussten) durch sprachliche Strukturen, zur Unterscheidung von *récit* und *discours* und, am folgenreichsten, von *énoncé* und *énonciation*: der Aussage und dem Akt des Aussagens.<sup>8</sup> Letztere Unterscheidung bildet den Dreh- und Angelpunkt von Benvenistes Kritik an Saussure, die er ab den mittleren 1960er-Jahren intensiviert und weiter konsolidiert. Diese Kritik besteht aus zwei Momenten. 1) Anerkannt wird von Benveniste, dass die von Saussure entwickelte Sprach- und Zeichentheorie ein in sich schlüssiges *semiologisches System* zu denken ermöglicht.<sup>9</sup> 2) Kritisch sieht Benveniste jedoch, dass die Theorie von Saussure nicht erklären kann, wie Bedeutung innerhalb des semiologischen Systems (oder durch dieses hindurch) *zustande kommt*: Wie ist es überhaupt möglich, dass ein Wort (als Zeichen) etwas bedeutet? Welche Prozesse und Strukturen sind verantwortlich dafür?

6 Die genaueste Analyse von Celans Auseinandersetzung mit Benveniste findet sich in: Patrice Djoufack: *Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung. Zur Erfindung von Sprache und Identität bei Franz Kafka, Elias Canetti und Paul Celan*, Göttingen 2010, S. 345–358.

7 Vgl. Henri Meschonnic: »Benveniste: sémantique sans sémiotique«, in: *Linx. Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre*, Heft 9 (Thema: *Émile Benveniste. Vingt ans après*), 1997, S. 307–326.

8 Die hier und im Folgenden formulierten Zusammenfassungen beruhen auf der Lektüre jener Aufsätze, die im *ersten* Band der *Problèmes de linguistique générale* versammelt sind und die den Zeitraum bis 1964 umfassen: Émile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale 1* (1966), Paris 1990. In den späteren Forschungen zeichnet sich, wie noch zu zeigen sein wird, eine neue Entwicklung ab.

9 Benveniste stützt sich in erster Linie auf die Aufzeichnungen von Saussures *Cours de linguistique générale*, deren Editionsproblematik inzwischen bekannt ist. Vgl. hierzu den Beitrag in vorliegendem Band zu Jean Starobinskis Auseinandersetzung mit den Anagramm-Studien von Saussure.

Die für die Theorie von Saussure elementare Annahme einer im Prinzip vorauszusetzenden Arbitrarität des Zeichens<sup>10</sup> wird von Benveniste im Übrigen nicht absolut bestritten. Wohl aber kommt es ihm darauf an, deren *funktionalen* Stellenwert (massiv) zu relativieren. Denn die schlichte Tatsache, *dass* es so etwas wie zeichenhaft generierte Bedeutungen gibt, und die Art, *wie* diese Prozesse vonstatten gehen, lassen sich mit dem Kriterium der Arbitrarität nicht erfassen. Was Saussure im Bereich der Sprache als *parole* (Akt oder Performanz) bezeichnete, bleibt in Saussures eigenem *Konzept* von Sprache gegenüber dem prinzipiell vorausgesetzten Sprachvermögen (*langage*) und dem darin aufgehobenen System- und Regelcharakter der Sprache (*langue*) im Grunde sekundär (bzw. tertiär) – zumindest wenn man sich hier an die Gewichtungen hält, die in den Aufzeichnungen zum *Cours de linguistique générale* erkennbar sind.<sup>11</sup> Anders bei Benveniste, der mit seinem Begriff der *énonciation* (und bereits mit jenem des *discours*) eine Aufwertung und zugleich eine Neudefinition dessen unternimmt, was bei Saussure *parole* hieß.

*Énonciation* bezeichnet bei Benveniste den Akt des Aussagens oder, offener, der Äußerung, in dem sich ein sprechendes Ich in und mit seiner sprachlichen Artikulation zu einem Du oder zu einem Jemand (Er oder Sie) oder Etwas (Es) in der

10 Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale* (1915), hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, Paris 1968, S. 100: »quand la sémiologie sera organisée, elle devra se demander si les modes d'expression qui reposent sur des signes entièrement naturels – comme la pantomime – lui reviennent de droit. En supposant qu'elle les accueille, son principal objet n'en sera pas moins l'ensemble des systèmes fondés sur l'arbitraire du signe.« Unmittelbar danach definiert Saussure Arbitrarität durch Gewohnheit bzw. Konvention: »En effet tout moyen d'expression reçu dans une société repose en principe sur une habitude collective ou, ce qui revient au même, sur la convention.« Ebd., S. 100f.

11 Vgl. Saussure: *Cours de linguistique générale*, a.a.O., 112. »La langue est pour nous le langage moins la parole. Elle est l'ensemble des habitudes linguistiques qui permettent à un sujet de comprendre et de se faire comprendre.«

Welt *verhält*. Nur über derartige Akte der Bezugnahme, die durch deiktische Positionszuweisungen (deshalb die Wichtigkeit der Pronomen insgesamt sowie der *shifter*<sup>12</sup> in ihrer Variabilität im Besonderen) eine Verankerung im ›Realen‹ eines *discours* haben, kann Benveniste zufolge Bedeutung überhaupt zustande kommen (oder auch: misslingen). Die zuletzt genannte Dimension der Bedeutungsgenerierung im *discours* (qua *énonciation*) nennt Benveniste *Semantik* (*sémantique*) im Unterschied zur *Semiotik* (*sémiotique*), wobei Benveniste bei Saussure keine entwickelte Semantik erkennt, sondern bloß (wenn auch immerhin) eine Semiotik.

Die zuletzt genannten Überlegungen entwickelt und präzisiert Benveniste alle in einem späten Aufsatz mit dem Titel »Sémiologie de la langue«, der 1969 in zwei Teilen in der Zeitschrift *Semiotica* erscheint (und 1974 in den zweiten Teil der *Problèmes de linguistique générale* aufgenommen werden wird).<sup>13</sup> Dieser Aufsatz ist für den Zusammenhang des *Baude-*

12 Der Begriff *shifter* ist vor allem durch Roman Jakobson bekannt geworden. Jakobson bezieht sich allerdings explizit auf Benveniste. Vgl. Roman Jakobson: »Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb«, in: ders.: *Selected Writings*, Bd. 2, The Hague 1971, S. 130–147. Der hierfür besonders einschlägige Aufsatz von Benveniste (»La nature des pronoms«) erschien wiederum zuerst 1956 in einer Festschrift für Roman Jakobson (und 1966 erneut im ersten Band der *Problèmes de linguistique générale*, a.a.O., S. 251–257).

13 Émile Benveniste: »Sémiologie de la langue« (1969), in: ders.: *Problèmes de linguistique générale 2* (1974), Paris 1997, S. 43–66. Es ist schade, dass Jacques Derrida sich in seiner kritischen Auseinandersetzung von 1971 mit Benveniste nicht auf diesen Aufsatz, sondern in erster Linie auf die Studie »Catégories de pensée et catégories de langue« von 1958 (aufgenommen in: Benveniste: *Problèmes de linguistique générale 1*, a.a.O., S. 63–74) bezogen hat. Vgl. Jacques Derrida: »Le supplément de copule. La philosophie devant la linguistique«, in: *Langages* 24 (Dezember 1971: Themenheft *Épistémologie de la linguistique. Hommage à É. Benveniste*, hg. von Julia Kristeva), wieder aufgenommen in: ders.: *Marges de la philosophie*, Paris 1972, S. 209–246. In »Sémiologie de la langue« hätte Derrida einen Benveniste entdecken können, der über die Vorstellung einer strikten Rückführbarkeit von Denk- auf Sprachkategorien längst selbst hinausgegangen ist. Giorgio Agamben wiederum hält »Sémiologie de la langue« für die entscheidende Schrift von Benveniste, weil diese mit ihrer Semantik der *énonciation* die Mög-



*laire*-Vorhabens und die Frage nach der poetischen Sprache bedeutsam, weil er die Bahnen verdeutlicht, auf denen Benveniste zum erhofften Verständnis der poetischen Sprache gelangen will. Ganz anders als Roman Jakobson, der – schon 1958 – von der Annahme einer poetischen Funktion der Sprache (überhaupt) ausgeht,<sup>14</sup> arbeitet Benveniste daran, die spezifische Sprache der Poesie<sup>15</sup> zu bestimmen. Benveniste geht davon aus, dass die Poesie eine Sprache *innerhalb* der Sprache sei,<sup>16</sup> wobei diese von ihm so gedacht wird, dass sie einem bestimmten Modus der *énonciation* folgt: Poesie als Sprache des Affekts und der ›Emotion‹ im Wortsinn – der *Bewegung* eines semantischen Prozesses, der sich in kritischer Distanz zu einer Semiotik hält,<sup>17</sup> sofern diese ein bereits feststehendes semiotisches System bezeichnen sollte. Im Aufsatz »Sémiologie de la langue« vermerkt Benveniste:

»La signification de l'art ne renvoie donc jamais à une convention identiquement reçue entre partenaires. Il faut en découvrir chaque fois les termes, qui sont illimités en nombre, imprévisibles en nature, donc à réinventer pour chaque œuvre, bref inaptes à se fixer en une institution.«<sup>18</sup>

Und weiter hält er zur »expression artistique« fest, dass sich diese sogar gänzlich in einer Semantik *ohne* Semiotik – »sémantique

lichkeit geschaffen habe, die Subjektpositionen (qua Deixis) primär als Effekte von Diskursen zu bestimmen (Agamben sieht dieses Projekt bei Foucault in dessen *Archéologie du savoir*, ebenfalls von 1969, radikalisiert). Vgl. Giorgio Agamben: *Quel che resta di Auschwitz*, Torino 1998, S. 127–131.

14 Mehr dazu im Beitrag zu Jakobson in vorliegendem Band.

15 Benveniste orientiert sich, traditioneller, an gattungsspezifischen Merkmalen der Poesie, genau genommen der Lyrik, wobei Baudelaire in den Fokus rückt. Vgl. Benveniste: *Baudelaire*, a.a.O., S. 662f.

16 Vgl. ebd., S. 132: »La poésie est une langue *interieure* à la langue. [...] Elle / est *dans* le langage ordinaire.«

17 Vgl. zur Bewegung in diesem Sinne auch den Beitrag zu Paul de Man (und Rousseau) in vorliegendem Band.

18 Benveniste: »Sémiologie de la langue«, a.a.O., S. 59f.

[...] sans sémiotique«<sup>19</sup> – artikulieren könne. Allerdings werden in dem Aufsatz »Sémiologie de la langue« als Beispiele für eine »expression artistique« Malerei und Musik genannt, *nicht* aber die Poesie, so dass sich die Frage stellt, wie sich in der *poetischen* Sprache Semantik (im Sinne Benvenistes) und Semiotik (dito) zueinander verhalten – denn Benveniste hält ausdrücklich fest, dass in der Sprache (im Bereich der Zeichen sogar *nur* in der Sprache, egal welcher Ausprägung, also auch in der Poesie) immer beide Seiten anzutreffen sind: »La langue est le seul système, dont la signifiante s'articule ainsi sur deux dimensions. [...] Le privilège de la langue est de comporter à la fois la signifiante des signes [→ sémiotique] et la signifiante de l'énonciation [→ sémantique].«<sup>20</sup>

Die *Baudelaire*-Aufzeichnungen adressieren nun genau die Frage, die in dem Aufsatz »Sémiologie de la langue« unbeantwortet geblieben ist: Worin besteht die (wiederum gemäß Benveniste) *semantische* und allenfalls auch die *semiotische* Qualität der poetischen Sprache? Benveniste gibt auf diese Frage keine eindeutige Antwort, aber er liefert doch eine ganze Reihe von Hinweisen, die darauf hinauslaufen, der Poesie eine gesteigerte emotionale Effektivität zuzugestehen, die notwendig ist, um alle weiteren Prozesse der Bedeutungsbildung zu motivieren. Benveniste bestimmt diese Effektivität als ein ›Machen‹, das sich nicht in einem bloßen Sagen erschöpft:

»La poésie la langue poétique et plus précisément la poétique / ne consiste pas à *dire*, mais à *faire*. Elle poursuit / ~~un~~ <la production d'un> certain *effet*, émotionnel et esthétique. A cette / fin sont employés des moyens linguistiques.«<sup>21</sup>

Benveniste recurriert dabei explizit auf die griechische Wortbedeutung des ›Poeten‹, der dichtend etwas ›hervorbringt‹ bzw.

19 Ebd., S. 65.

20 Ebd.

21 Benveniste: *Baudelaire*, a.a.O., S. 400f.

eben ›macht‹ – »le ›faiseur, poète‹.«<sup>22</sup> In einer weiteren Notiz präzisiert Benveniste:

»Le poète fait *voir* et *sentir*. / Il ne suscite le ›sens‹ qu'à travers / la sensation. Tout est dans la sensation / communiquée par les mots; et l'›idée‹ / est celle que la sensation seule / peut susciter. / Par conséquent les ›mots poétiques‹ / ne renvoient jamais à une pensée / explicite; mais par leur jonction / ils ›donnent à entendre‹, ils <livrent une / intuition>, éveillent une impression [...].«<sup>23</sup>

Benveniste zufolge ist die Poesie eine Sprache, die mit Emotion ›geladen‹ ist und die deshalb wiederum in der Lage ist, in der Rezeption eine bestimmte Emotion zu ›provozieren‹: »La poésie est une langue chargée d'émotion. Ce sont les / données de la sensibilité qui provoquent l'émotion. / Ces données s'énoncent en *images motrices*.«<sup>24</sup> Benvenistes Emotionstheorie und Affektlehre der (poetischen) Sprache schließt damit offensichtlich an ein rhetorisches Wissen an, welches in den Notizen allerdings nicht explizit reflektiert wird. Die Notizen haben insgesamt eher den Charakter einer Selbstvergewisserung, Benveniste formuliert häufig in Ich-Form, wirft Fragen auf, hält Erkenntnisse fest, die ihm persönlich wichtig oder weiterführend scheinen. Die Suche bleibt in jedem Moment als Suche erkennbar. Benveniste betritt in diesen *Baudelaire*-Studien insgesamt ein Forschungsfeld, das in jüngster Zeit durch empirische Untersuchungen im Schnittbereich zwischen Literatur- und Neuro-

22 Ebd.

23 Ebd., S. 738f.

24 Ebd., S. 192f. – Benveniste verweist in einer anderen Aufzeichnung explizit auf eine (übersetzte) Gedichtzeile von William Carlos Williams, die er sich an dieser Stelle offensichtlich zu eigen gemacht hat. »La poésie est un langage / chargé d'émotion. Des / mots organisés rythmiquement« / (William Carlos Williams, *Paterson*).« Ebd., S. 300. Das Zitat in Williams' *Paterson* lautet im Original: »I would say that poetry is language charged with emotion. It's words, rhythmically organized ...« William Carlos Williams: *Paterson*, New York 1963, S. 224 (Teil 5).

bzw. Kognitionswissenschaften neu erschlossen und bearbeitet wird.<sup>25</sup>

Benveniste interessiert sich für die Frage, *wie* die Übertragung von Emotionen, *wie* deren ›Provokation‹ im Medium der Sprache (mit allen Folgen auf der Ebene der Bedeutungsgewinnung) zustande kommt bzw. eben durch Poesie ›gemacht‹ werden kann. An einer Stelle versucht Benveniste diesen Übertragungsprozess als Übersetzungsprozess zu bestimmen (›traduire une sensation‹).<sup>26</sup> Zu einer Zusammenfassung der angestrebten Theorie kommt es allerdings nicht – oder höchstens im Ansatz: Das einzige Typoskript in der Ansammlung von ansonsten handschriftlichen Notizen endet mitten im Satz, wobei eine Fortsetzung auf weiteren (nicht mehr erhaltenen) Blättern möglich bis wahrscheinlich ist.

Der Titel des Typoskripts lautet ›Le discours poétique‹.<sup>27</sup> Es dürfte sich um den ersten Entwurf eines idealerweise zusammenhängenden Aufsatzes gehandelt haben. Gleich in den ersten beiden Absätzen trifft Benveniste eine Unterscheidung zwischen einer ›langue ordinaire‹ und einem ›discours poétique‹. Letzterem stehen zwar Benveniste zufolge keine anderen sprachlichen *Verfahren* (›procédés‹) als jedem anderen Diskurs zur Verfügung. Aber Benveniste zeigt sich in der Folge – nun in der Ich-Form – überzeugt davon, dass es im poetischen Diskurs doch etwas Spezifisches geben *müsse*, und zwar aus logischen Gründen (einem ›argument [...] de logique‹). Denn wenn es am poetischen Diskurs nichts Besonderes oder sogar Einzigartiges (›quelque chose de particulier, et même unique‹) *gäbe*, dann wäre – so Benveniste mit besonderem Blick auf Baudelaire –

25 Vgl. Guillemette Bolens: ›Kinesis in Literature and the Cognitive Dynamic of Gestures in Chaucer, Shakespeare, and Cervantes‹, in: *Costellazioni*, Heft 5, 2018, S. 81–103, sowie die Beiträge in: Terence Cave und Deirdre Wilson (Hg.): *Reading Beyond the Code. Literature and Relevance Theory*, Oxford 2018.

26 Benveniste: *Baudelaire*, a.a.O., S. 632f.

27 Ebd., S. 680f. – Zitate im Folgenden nach dieser einen Typoskriptseite.

die ganze poetische Struktur des gesamten Werkes (›toute la structure poétique de l'œuvre entière‹) ... – und genau an dieser Stelle bricht das Typoskript ab ...

Mit anderen Worten: Gerade die Erklärung, warum die Annahme von etwas spezifisch Poetischem notwendig ist, fehlt, auch wenn sich vermuten lässt, dass die Antwort sich mit Blick auf das systematische Theoriegebäude Benvenistes zumindest an einem recht klar umgrenzten Ort auffinden lassen sollte: der *énonciation*, die sich im Falle der Poesie in einem *discours* artikuliert, der sich wiederum in einer Übertragung von Emotionen vollzieht (die wiederum, im Verbund oder Kontrast mit der Semiotik der Sprache eine eigenartige Semantik provozieren können).<sup>28</sup> Die letzte Klammerbemerkung ist nur eine Denkmöglichkeit, die sich allerdings aus den Überlegungen von Benveniste selbst ableiten lässt. Wie genau Benveniste zu seinen Thesen und Schlussfolgerungen kommt, ist oftmals nicht genau nachvollziehbar; bestimmend bleibt in jedem Fall die Orientierung an seiner eigenen Terminologie und Systematik. Entsprechend fällt an den Ausführungen von Benveniste auch auf, dass er sich fast gar nicht auf Forschung bezieht, zumindest nicht explizit, und falls doch, sich in der Regel nicht an literaturwissenschaftlicher (oder rhetorikgeschichtlicher) Forschung orientiert, sondern (wie etwa mit Blick auf Lew Wygotski)<sup>29</sup> allenfalls kulturgeschichtliche, psychologische oder sprachwissenschaftliche Arbeiten bezieht.

Das bringt einige Merkwürdigkeiten auf der Ebene der Methodologie mit sich: Benvenistes Annahme darüber, wie ›der Dichter‹ seine ›Erfahrungen‹ in Form von ›Emotionen‹ in Poesie ausdrückt, die dann wiederum beim Leser entsprechende Emotionen auslösen,<sup>30</sup> bewegt sich auf einem Niveau nicht ein-

28 Ob dieser Prozess gelingt, dürfte davon abhängig sein, ob sich überhaupt Leserinnen und Leser finden, die sich gegenüber einer solchen Übertragung als offen erweisen. Darauf wird am Schluss des Aufsatzes zurückzukommen sein.

29 Vgl. ebd., S. 420f.

30 Vgl. z.B. S. 578f. und S. 680f.

fach der Abstraktion, sondern auch und zunächst der Projektion (darüber, was ›der Dichter‹ fühlt), das einer Überprüfung nicht zugänglich ist. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob Benveniste nicht einem reduzierten Verständnis von Poesie aufsitzt.<sup>31</sup> Und so gesehen wäre eine weitere Konsolidierung der angestrebten »théorie de la langue poétique«, die »n'existe pas encore«, vielleicht ohnehin nur bedingt sinnvoll oder auch nur möglich gewesen. Besonders interessant sind deshalb diejenigen Aufzeichnungen, in denen Benveniste auf Schwierigkeiten oder sogar Grenzen seines eigenen Vorhabens stößt.

Kaum überrascht es, dass Benveniste bei seiner Reflexion über die Poesie im Zustand der *Schrift* auf einen Widerstand stößt: Wie soll man sich die Übertragung oder Übersetzung von Emotionen genau vorstellen, wenn die Schrift dazwischentritt, und zwar womöglich als Medium nicht nur der Provokation von Emotionen, sondern ihres Aufschubs oder ihrer Unterbrechung? Benveniste schreibt dazu:

»Il faut traiter les mots / comme matériau pour / susciter la vision, car cette / vision est vision de quelque / chose qui n'a pas encore été / vu et le seul moyen qu'on / ait de le faire voir en / esprit est de travailler les / mots <qui sont> le seul truchement / entre celui qui écrit et / ceux qui lisent. / Mais alors ce n'est plus le langage, / c'est l'écriture.«<sup>32</sup>

Wenn die Poesie etwas (»quelque / chose«) artikulieren können soll, was *noch gar nicht da war* (»qui n'a pas encore été«), wie reiht sich dann die Schrift in dieses Geschehen ein? Und was kann sie in der Rezeption auslösen? Es ist nicht dokumentiert,

31 Dominant ist die zugrunde gelegte Emotionstheorie, nur am Rande kommen andere Faktoren wie beispielsweise Fiktion (vgl. ebd., S. 668f.) ins Spiel. Eine ganze Reihe von denkbaren literarischen bzw. rhetorischen Verfahren (u.a. Ironie) oder von Orientierungen konzeptueller Art (u.a. Zitationsweisen jenseits ihrer möglichen emotionalen ›Chargen‹) bleibt unberücksichtigt.

32 Ebd., S. 714f.

ob Benveniste sich mit diesen Sätzen direkt oder indirekt auf Derrida bezieht, dessen Schriften *L'écriture et la différence* und *De la grammatologie* immerhin genau in dem Jahr erscheinen, in dem seine *Baudelaire*-Aufzeichnungen entstehen.<sup>33</sup> Was aber klar ist: Benveniste sah sich in seinen Studien zur Schrift mit Fragen konfrontiert, die jenen von Derrida zu der Zeit jedenfalls nicht fremd waren. Benveniste stößt im Zusammenhang mit der Schrift auch auf das Problem oder das Phänomen, dass sich die Sprache der Poesie als eine einsame Sprache erweisen kann: »eine Sprache für sich« (»une / langue pour soi«),<sup>34</sup> die sich an niemand Bestimmtes richtet – oder nur an jene, die bereit sind, sich auf ein derartiges ›Für-Sich‹ der poetischen Sprache einzulassen:

»La langue poéti <sensitive> est une / langue pour soi. Elle / s'énonce solitaire, ne / s'adresse à personne qu'aux / entités qui participent / à cette nouvelle communauté [...].«<sup>35</sup>

Zu diesem ›Für-Sich‹ gehört Benveniste zufolge die Möglichkeit, dass die poetische Sprache eine eigene, eine »neue Semiologie« (»sémiologie nouvelle«)<sup>36</sup> hervorbringt. Diese entstehe durch neuartige und freie Zusammenstellungen von Wörtern (»par des assemblages nouveaux et *libres* de mots«). Diese (jeweilige)

33 Die späteren Vorlesungen von Benveniste zur Schrift im Jahr 1969 – es sind die letzten Vorlesungen vor Benvenistes Verstummen – lassen eher vermuten, dass diese Auseinandersetzung allenfalls indirekt verlief. Eine wichtige Figur in diesem Zusammenhang ist Julia Kristeva, die Benveniste nahestand. Via Kristeva war Benveniste auch über die Aktivitäten der *Tel Quel*-Gruppe im Bild. Vgl. hierzu insbesondere das Vorwort von Julia Kristeva zu Benvenistes letzten Vorlesungen (auf diejenigen zur Semiologie folgen jene zur Sprache und Schrift): Émile Benveniste: *Dernières Leçons, Collège de France (1968–1969)*, hg. von Jean-Claude Coquet und Irène Fenoglio, Paris 2012, S. 13–40 (»Préface« von Julia Kristeva: »Émile Benveniste, un linguiste qui ne dit ni ne cache, mais signifie«).

34 Benveniste: *Baudelaire*, a.a.O., S. 748f.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 644f.

Neuartigkeit führt allerdings zu einer enormen Herausforderung der Rezeption:

»A son tour le lecteur-auditeur se trouve en présence / d'un langage qui échappe à la convention essentielle / du discours. Il doit s'y ajuster, en recréer pour / son compte les normes et le »sens.«<sup>37</sup>

Die Wiedererschaffung der »Normen« und des »Sinns« aufseiten der Rezeption muss indes als eine praktisch unmögliche Aufgabe erscheinen, wenn Benveniste zugleich davon ausgeht, dass »jede« (dichterische) Erfahrung »jedes« Mal eine Neuerfindung der Schrift oder des Schreibens, eine bestimmte Art der »Behandlung« von Wörtern »erfordert«: »Chaque expérience est / nécessairement particulière / et unique. / Elle requiert / chaque fois une / invention d'écriture, / un traitement de / mots.«<sup>38</sup>

Eine derartige Form von Kommunikation oder Nichtkommunikation lässt sich theoretisch kaum noch mit einem übergreifenden Paradigma wie jenem etwa der Emotion erfassen. Es erstaunt deshalb auch nicht, dass Benveniste mit der beschriebenen Partikularität und Singularität der Erfahrung auf ein Kommunikationsproblem aufmerksam wird, das für eine Theorie der poetischen Sprache, um es mit Hegel zu sagen, schwer aufzuheben ist. Für die Poesie selbst ebenso wie für ihre Rezeption dürfte hingegen dieses Kommunikationsproblem durchaus elementar sein: »La poésie, au contraire, / est bien personnel: / personnel de celui / qui l'énonce, person- / nel aussi de celui / qui l'accueille, si / celui qui -ci existe.«<sup>39</sup>

Unklar ist gemäß diesem letzten Zitat also, ob derjenige, der persönlich in der Lage ist, die Poesie »aufzunehmen«, überhaupt existiert... Nimmt man diesen Satz ernst, dann wird es allerdings in der Tat schwierig, noch an die Möglichkeit einer

37 Ebd.

38 Ebd., S. 708f.

39 Ebd., S. 726f.



allumfassenden Theorie ›der‹ poetischen Sprache zu glauben. Gleichzeitig lässt sich ausgehend von diesem Satz eine interessante Perspektive auf den Umstand gewinnen, dass die Baudelaire-Aufzeichnungen von Benveniste – dem Spezialisten für Pronomen! – so auffallend häufig in der Ich-Form geschrieben sind. Der Gang von Benvenistes Auseinandersetzung mit Baudelaire bzw. mit dem eigenen Entwurf einer Theorie der poetischen Sprache zeichnet sich performativ gerade dadurch aus, dass es ein vergleichsweise *persönlicher* Gang ist: persönlich in dem Sinne, dass die theoretische Reflexion (ganz im Sinne einer entsprechenden *énonciation*) laufend auf jenes Ich zurückbezogen bleibt, das sich einen Reim zu machen versucht auf das, was die Sprache der Poesie auszeichnen soll.<sup>40</sup> Im Licht dieser Rückvergewisserung erscheint das Zitat vom Anfang dann eher wie ein Zeichen der Erleichterung – oder vielleicht auch nur des Innehaltens: »La théorie de la langue poétique est encore à venir <n'existe pas encore>«.<sup>41</sup>

40 Diese Spur wäre weiter zu verfolgen. Zu fragen wäre demnach, inwiefern sich Benvenistes Theorie der *énonciation* a) grundsätzlich übertragen lässt auf die Praxis des Schreibens (die Produktion von Manuskripten etc.) und b) spezifisch beziehen lässt auf Benvenistes eigene Praxis des Schreibens. Zu a) finden sich grundsätzliche Überlegungen in: Almuth Grésillon und Jean-Louis Lebrave: »Génétiq ue et énonciation – mode d'emploi«, in: Émilie Brunet und Rudolf Mahrer (Hg): *Relire Benveniste. Réceptions actuelles des ›Problèmes de linguistique générale‹*, Louvain-la-Neuve 2011, S. 43–69.

41 Ebd., S. 452f.



## Maurice Blanchot

»[L]a littérature [...] est faite  
pour décevoir toute identité [...].«

### Marco Baschera

Dieses Zitat ist Teil eines längeren Satzes, der sich am Ende von »La littérature encore une fois« in *L'Entretien infini* von Maurice Blanchot befindet – eine über 600 Seiten starke Sammlung verschiedenster Textsorten aus den Jahren 1953 bis 1965. Der hier besprochene Text ist in Form eines Dialogs gehalten, in dem sich jedoch keiner der beiden Gesprächspartner auf irgendeine bestimmte Position festlegen ließe. Vom Titel her betrachtet, kann man *L'Entretien infini* auf die Auseinandersetzungen Blanchots – eine Art von Gespräch – mit einer großen Zahl von Schriftstellern und Philosophen beziehen, die in diesem Sammelband stattfinden. Die dialogische *Unterbrechung* einer nahtlos fortschreitenden Argumentationskette verleiht dem Begriff der *Unterhaltung* – des *entretien* – neue Gestalt und neue Kraft. Sie dient der unendlichen Suche nach einer Bestimmung der literarischen Rede, die ihrerseits das Denken aus seiner Beziehung zur Einheit und zur Identität befreien soll. Die beiden Gesprächspartner gehen in diesem Text gemeinsam eine Reihe von Begriffen durch, die allesamt ihre Bedeutung für die Bestimmung dessen, was Literatur ausmacht, eingebüßt haben. Sie werden im Laufe des Dialogs einzeln kritisiert, negiert und sozusagen eingeschmolzen. Denn ganz am Schluss weist einer der beiden Dialogpartner darauf hin, dass vielleicht auf dem Grund des Schmelztiegels – »au fond du creuset« – ein mögliches literarisches Denken aufscheine, das sich der Macht des vereinheitlichenden Begriffs unendlich entziehe. Das Wort

\* Maurice Blanchot: »La littérature encore une fois«, in: *L'Entretien infini*, Paris 1969, S. 583–595, hier S. 595.

›Tiegel‹ beinhaltet die Vorstellung eines feuerfesten, resistenten Gefäßes, in welchem Metalle eingeschmolzen werden. Die Frage nach der Beschaffenheit dieses besonderen Sprachgefäßes, in welchem die Legierung eines literarischen Redens und Denkens entstehen kann, steht im Zentrum der folgenden Überlegungen.

In seiner ganzen Länge lautet der Satz, in welchem sich der Titel dieses Aufsatzes befindet, folgendermaßen:

»C'est pourquoi aussi la littérature n'est pas vraiment identifiable, si elle est faite pour décevoir toute identité et pour tromper la compréhension comme pouvoir d'identifier.«<sup>1</sup>

Die Literatur kann Blanchot zufolge nicht auf bestehende Verständniskategorien zurückgeführt werden. Überhaupt führt sie das Verstehen als Rückführung eines neuen Sachverhalts auf etwas bereits Bekanntes in die Irre. Diese an sich negativen Bestimmungen verweisen auf eine vorangehende Aussage in diesem Dialog, gemäß welcher Literatur so etwas wie eine bejahende Kraft – »quelque affirmation irréductible«<sup>2</sup> – in sich trage, die sich jedoch nur durch die Negation bestimmter Begriffe annähern lasse, die jeweils in der Vergangenheit das literarische Reden charakterisiert haben. Diese Begriffe erlauben Blanchot auf eine ganze Reihe von in *L'Entretien infini* veröffentlichten Texten zurückzukommen. Dadurch kommt diesem Dialog gegen Ende des Sammelbands der Status einer Engführung vieler Motive und Auseinandersetzungen zu, die das Denken Blanchots in den sechziger Jahren geprägt haben.

Gleich zu Beginn des Gesprächs erinnert einer der beiden Dialogpartner an die Krise des Begriffs des Meisterwerks – *chef-d'œuvre*. Der andere doppelt gleich nach, indem er sagt, dass vielleicht sogar der Begriff der literarischen Werke selbst und mit ihm die Vorstellung von deren Ruhm und der Unsterblich-

1 Ebd.

2 Ebd., S. 594.

keit des Autors fragwürdig geworden seien. Damit sei der klassisch-traditionelle Begriff von Literatur an ein Ende gelangt. Aber nicht nur das! Auch die Moderne und mit ihr die Suche nach einer Synthese von Vergangenheit und Zukunft in der Aktualität des Lesens und Schreibens habe sich erschöpft. In solchen Aussagen kommt die Überzeugung Blanchots zum Ausdruck, dass sich die Welt an einer historischen Wende befindet – »l'histoire tourne«<sup>3</sup> –, die vielleicht zugleich das Ende dessen bedeutet, was bis anhin Geschichte schlechthin genannt wurde. Das literarische Schreiben ist für ihn eng mit dieser Zäsur verbunden, deren Verständnis sich unseren Denkkategorien jedoch immer noch entzieht.

Als weiterer Begriff, der traditionellerweise mit Literatur in Verbindung gebracht wird und wurde, tritt jener der Kultur auf den Plan. Was einer der beiden Gesprächspartner an diesem Begriff grundlegend in Frage stellt, ist die Tatsache, dass mit ihm literarische Werke jeweils in ein größeres, geistiges und somit zeitloses Ganzes eingeordnet werden: »les œuvres existent comme choses spirituelles, transmissibles, durables, comparables et en rapport avec les autres produits de la culture«<sup>4</sup>. Diese kulturelle Einbettung der Literatur gebe den Autoren in ihrer Ausrichtung auf ein Publikum auch die Illusion, für etwas nützlich zu sein. Diese Einordnung in einen größeren kulturellen Rahmen sei wohl nicht zu verhindern, meint der andere, jedoch entziehe sich die Literatur diesem Rahmen, indem sie in sich eine Leere produziere, die nicht zu substantialisieren sei. In der Folge öffnet der eine Sprecher eine Klammer, in welcher er auf diese Leere näher eingeht, die sich innerhalb der literarischen Rede auftut.

Wie jede Sprache basiere auch die literarische auf der Verbindung von einem Bedeutungsträger (einem *signifiant*) mit einem von ihm Bedeuteten (einem *signifié*) oder anders gesagt: von einer sprachlichen Form mit einem ihr entsprechenden

3 Ebd., S. 584.

4 Ebd., S. 585.

sprachlichen Inhalt. Entgegen der gängigen Meinung, diese Beziehung sei ganz einfach in jeder Sprache arbiträr und leiste problemlos ihre Dienste in der alltäglichen Kommunikation, beharrt der eine Sprecher in Blanchots Dialog – mit Blick auf die Literatur und auf deren Unendlichkeitscharakter – darauf, dass die in der Literatur problematisierte Beziehung zwischen *signifiant* und *signifié* durch kein gemeinsames Maß affirmiert, gefestigt oder gar vereinheitlicht werden könne. Insofern verweist die literarische Rede auf einen Sachverhalt, der vom gängigen Sprachverständnis unterlaufen wird. Die Offenheit der Beziehung von *signifiant* und *signifié* erklärt der eine Sprecher folgendermaßen:

»le signifié ne peut jamais se donner pour la réponse du signifiant, sa fin, mais plutôt comme ce qui restitue indéfiniment le signifiant dans son pouvoir de donner sens et de faire question (la réalité du ›contenu‹ n'est là que pour recharger la forme, la rétablir comme forme, laquelle à son tour se dépasse en un ›sens‹ qui se dérobe et ne peut la remplir).«<sup>5</sup>

Gemäß diesen Überlegungen vermag in der Literatur kein Bedeutetes das Bedeutende als das einzulösen, worauf letzteres zielt, so wie es etwa in einer Antwort auf eine Frage geschieht. Vielmehr setzt genau diese Erwartung, die sich im Bedeuteten manifestiert, die Form des Bedeutungsträgers in ihrem Vermögen, Sinn hervorzubringen, frei. Der sprachliche Inhalt, der letztlich auch auf die außersprachliche Welt verweisen kann, läßt die Form, der er scheinbar entsprechen soll, in der Weise auf, dass sich diese in der erwarteten Entsprechung nie erschöpfen kann. Folglich bleibt in der literarischen Rede die Beziehung zwischen *signifié* und *signifiant*, die letztlich das sprachliche Zeichen ausmacht, immer offen. Bevor also *eine* Bedeutung zustande kommt, öffnet sich kraft der Fremdheit

5 Ebd., S. 586.

und der Kluft, die zwischen dem *signifiant* und dem *signifié* besteht, eine unendliche Vielfalt – eine »pluralité infinie«<sup>6</sup> – von Bedeutungen. Daher bleibt die Bedeutung eines literarischen Textes als Einheit unbestimmt und unendlich leer – »infiniment vide«.<sup>7</sup>

Daraus ergibt sich die erstaunliche Tatsache, gemäß welcher »toute œuvre littéraire a toujours pour sens le plus intérieur la ›littérature‹ qui se signifierait elle-même«.<sup>8</sup> Die unendlich negative Kraft, die Blanchot der literarischen Sprache zuschreibt, scheint auf geheimnisvolle Weise auf sich selbst zurückzuweisen. Dadurch bliebe ihr als einzige, positive Bedeutung sie selbst! Indem sie jede vereinheitlichte und vereinheitlichende Bedeutung negiert, kann die einzige positive Position, die ihr noch verbleibt, ihre unendliche Negativität und das heißt nur sie selbst in dieser Negativität sein.<sup>9</sup> Es ist zu vermuten, dass dieses Verhältnis Blanchots zur Literatur durch seine Auseinandersetzung mit der Thematik des Einen und dem mit diesem verbundenen, begrifflichen Denken geprägt ist. Die konstante Abwehr des vereinheitlichenden Begriffs sowie von jeglicher Präsenz des Einen ist vielleicht ihrerseits entscheidend geprägt durch den Gegner, den sie sich gewählt hat. Daher ist verständlich, dass Blanchot auf diese unendlich negative, aber letztlich selbstreflexive Bestimmung von Literatur kommen muss. In der unendlichen Negation von positiver,

6 Ebd., S. 587.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Dieser Gedankengang erinnert stark an die christlich geprägte negative Theologie, die eine sehr ähnliche Problematik aufweist. Auch sie vermag die einzige positive Aussage über den *einen* Gott nur in der negativen Kraft der Verneinung aller möglichen positiven Aussagen über ihn zu finden. Die Figuren des Paradoxes und der *coincidentia oppositorum*, welche den Diskurs der negativen Theologie prägen, sind auch bei Blanchot sehr präsent. Im Unterschied zur negativen Theologie, wo die Glaubenserfahrung des einen absoluten Gottes am Anfang steht, bildet sich bei Blanchot die unendliche Differenz aus der literarischen Leseerfahrung, bei der kein *signifié* die bedeutungsschaffende Kraft des *signifiant* je zu erschöpfen vermag.

einheitsstiftender Bedeutung wird die Literatur nicht etwa zu einem Nichts, sondern kippt in ein paradoxes Selbst um. Paradox ist dieses Selbst insofern, als es weiterhin in der Negation verharret. Dadurch bleiben Blanchots Überlegungen zur Literatur *ex negativo* trotz allem im Banne des Einen gefangen.

Der erwähnte Gegner ist in den Augen Blanchots unter anderem die Kultur, die – in Blanchots äußerst restriktivem Verständnis – danach trachte, alle von den literarischen Werken geschaffenen Bezüge und Bedeutungen unter einem gemeinsamen Nenner zu vereinen. Kultur hat Blanchot zufolge die Tendenz, den vom literarischen Text transportierten Sinn als dessen Inhalt und als ein gleichbleibendes Resultat zu konservieren. Dadurch tritt sie als Repräsentation und Abbildung einer inneren oder äußeren Realität auf. Und so sagt der eine Sprecher:

»L'idéal de la culture, c'est de réussir des tableaux d'ensemble, des reconstitutions panoramiques qui permettent de situer dans une même vue Schoenberg, Einstein, Picasso, Joyce – et, si possible, Marx par-dessus le marché [...].«<sup>10</sup>

Durch derart gewaltsame Vereinheitlichungen greift die Kultur den Begriff des Werkes an, in welchem der eine Sprecher eine innere Differenz ausmacht, die es immer wieder daran hindere, sich als Produkt und Resultat eines abgeschlossenen Prozesses zu verstehen. Aufgegriffen wird damit die Idee einer subversiven Form des Werkes, die sich jeglicher feststehenden Verbindung mit einem Inhalt entzieht. Diese im Werk agierende Kraft wird als »étrangeté de son désœuvrement«<sup>11</sup> bezeichnet – ein zentraler Begriff in *L'Entretien infini*. Auf Deutsch bedeutet »désœuvrement« Passivität, Müßiggang oder Faulheit. Insofern hat es sich von der engeren Bedeutung von Werk – »œuvre« – gelöst. Trotzdem klingt in »désœuvrement« eine Negation von »œuvre« an und

10 Ebd., S. 588.

11 Ebd.



somit die Vorstellung einer literarischen Rede, die keiner eindeutigen, transitiven Bedeutung mehr verpflichtet ist und die sich daher mäandernd, ohne je etwas in sich Abgeschlossenes zu sagen, ausbilden kann. Die Fremdheit dieser *Entwerkung* besteht gerade in der schillernden, changierenden Beziehung zwischen einem negativen Begriff und der Vorstellung von Passivität, in der die literarische Sprache eigene Wege geht und dadurch die romantische Idee eines genialen, aktiven Autors und Künstlers zurückzuweisen vermag. Diese Kritik am Begriff der Kultur läuft darauf hinaus, dass sie letztlich die von den Werken gelieferten Inhalte beinahe als neue, natürliche Realität – »une sorte de nouvelle réalité naturelle«<sup>12</sup> – deutet. Dies kann Sache der Literatur nicht sein. Sie beharrt vielmehr darauf, als schöpferische Kraft zu wirken.

Kreativität ist ein weiterer zentraler Begriff, der in der Tradition das Verständnis von Literatur geprägt hat und immer noch prägt. Auch er wird von den beiden Gesprächspartnern einer grundlegenden Kritik unterzogen. Der eine erinnert an die theologische Dimension der *creatio ex nihilo* und den damit verbundenen Vorstellungen von einer beinahe göttlichen Macht des Schriftstellers. Der andere ergänzt diese Beobachtung durch den Hinweis auf die deutsche Frühromantik, wo dem Autor-Ich eine absolute Position außerhalb der Gesellschaft und seiner Zeit zukam. Diese Vorstellung einer genial agierenden Subjektivität des Dichters wurde von den beiden bereits durch den schillernden Begriff des »désœuvrement« in Frage gestellt. Der eine Sprecher stellt daraufhin die Frage, welche positive Bedeutung Wörtern wie »schaffen« und »kreieren« im Kontext der literarischen Rede überhaupt noch zukommen könne. Diese Wörter seien zu sehr belastet durch philosophisch, theologisch und kulturell fixierte Vorstellungen; und zudem seien wir, die Leser, sehr bescheiden geworden: »Nous sommes devenus très modestes.«<sup>13</sup> Der Gebrauch des Pronomens »wir« vermag eini-

12 Ebd.

13 Ebd., S. 589.

germaßen zu erstaunen. Es meint nicht nur eine Generation von gleichgesinnten Schriftstellern und Intellektuellen, sondern verweist auf den für Blanchot zentralen Begriff der ›parole plurielle‹, einer mehrstimmigen Rede, auf den ich gleich noch zurückkommen werde.

Der andere Sprecher kommt auf die Frage nach der Bedeutung der genannten Wörter zurück und präzisiert sein Interesse an Literatur als einer kritischen Macht – »une puissance critique«<sup>14</sup> –, in welcher geheimnisvolle und durchaus zerstörerische Kräfte wirken. Der Hinweis auf Nietzsche und die Umwertung aller Werte sowie auf seinen Nihilismus ergänzt diese Aussage und führt damit zugleich einen weiteren, schwierigen Begriff ins Gespräch ein, den die beiden einer kritischen Betrachtung unterziehen. Wenn man bedenkt, wie sehr die beiden der Literatur die Rolle zuteilen, gegen alle traditionellen, etablierten Werte anzuschreiben, kann man die Position, die sie vertreten, ruhig als nihilistisch bezeichnen. Zugleich sehen sie jedoch die Schwierigkeit, die darin besteht, dass man das, was den Nihilismus ausmacht, nur schlecht von seinen Masken und Fratzen – so etwa der Gebrauch, den der Faschismus von ihm gemacht hat – trennen kann. Es handelt sich um eine für Blanchot sehr heikle Angelegenheit, hatte er doch in den Dreißigerjahren für verschiedene rechtsextreme Zeitschriften und Zeitungen Artikel verfasst.<sup>15</sup> Umso mehr kann man vermuten, dass er hier auch aus einer persönlichen Betroffenheit heraus argumentiert. Diese kommt vielleicht in einer bemerkenswerten Formulierung zum Ausdruck. So weist der eine Sprecher auf die Versuchungen des Nihilismus hin, von denen er sagt:

»Toujours le nihilisme a cherché à nous entraîner à un défi immédiat et à nous suggérer que nous viendrions bien plus franchement à bout de lui si nous osions, faisant face à la

14 Ebd., S. 590.

15 Vgl. das Heft 43 der Revue *Lignes: Les politiques de Maurice Blanchot* (2014).

tête de Méduse, nous apercevoir qu'elle n'est elle-même qu'un beau visage aux yeux vides déjà pétrifié.«<sup>16</sup>

Es geht hier um die Frage des Nichts und der zerstörerischen, aber auch kritischen Kraft, die diesem Begriff innewohnt. Der Nihilismus sei darum gefährlich, weil er vorgebe, es gehe ihm um eine direkte Herausforderung, der man sich so zu stellen habe, so wie Perseus, der zur Aufgabe hatte, das Gorgonenhaupt vom Rumpf zu trennen. Dabei suggeriere uns der Nihilismus, das Medusenhaupt sei als das anzusehen, was es sei, nämlich ein hübsches Gesicht, das aber bereits versteinerte Augen aufweise, also etwas, das uns eigentlich gar nicht erschrecken und bedrohen könne – sozusagen ein Nichts. Der eine Sprecher empfiehlt jedoch, die Strategie von Perseus anzuwenden und die Frage nach dem positiven Nichts der Literatur nur indirekt anzugehen. Diese Empfehlung drückt er beziehungsweise auf die dialogische Struktur von *La littérature encore une fois* folgendermaßen aus: »D'où vous seriez porté à conclure que c'est le nihilisme même qui en ce moment parle par notre intermédiaire.«<sup>17</sup>

Worauf der andere erwidert, dass in einem nicht kontradiktorisch geführten Gespräch, in welchem keiner der beiden Dialogpartner seine Meinung letztlich durchzusetzen habe, das heißt im Spiel der Verdoppelungen und der verschiedenen Interpretationen, immer je einer der beiden Gesprächspartner die Rolle des Nihilisten übernehme. Dabei bleibe jedoch unklar, wie genau das vor sich gehe, das heißt, ob diese Rolle von demjenigen übernommen werde, der sich offen ausspricht, oder vielmehr von jenem, der sich eher bedeckt hält.

In diesen Bemerkungen zeigt sich eine Reflexion Blanchots auf die Dialogform des Textes. Darin kann man auch

16 Blanchot: »La littérature encore une fois«, a.a.O., S. 591.

17 Ebd. – Die Frage ist, was in diesem Zitat »en ce moment« heißt und auf welche sprachliche Zeitvorstellung sich dieser Ausdruck bezieht. Vgl. den Schluss dieses Aufsatzes.

eine Reflexion auf jenes »besondere Sprachgefäß« sehen, das ermöglichen sollte, auf die irreduzible, bejahende Kraft der Literatur sozusagen indirekt, ohne sie direkt auszusprechen, einzugehen: durch die Unterbrechungen des Gesprächs. In diesem sollten die beiden Gesprächspartner »à la mesure de ce qu'ils ne peuvent dire directement«<sup>18</sup> miteinander reden. Wieder eine paradoxe Formulierung, gemäß welcher genau das, was die beiden nicht direkt auszudrücken vermögen, das Maß für ihr Gespräch abgeben soll. Diese Situation wird wie folgt präzisiert: »L'un des deux est l'autre, qui n'est ni l'un ni l'autre.«<sup>19</sup> Der eine der beiden übernimmt jeweils die Rolle des andern, ohne jedoch weder ganz der eine noch der andere zu sein! Mit anderen Worten: Das Spiel zwischen dem einen und dem anderen kann nie dazu führen, die Position des einen oder des anderen einzunehmen. Der eine ist immer der andere des anderen. Die Negation, die der eine der Position des anderen entgegengesetzt, kann diese nie vollständig aufheben. Dadurch setzt ein derart geführter Dialog den Nihilismus, der die literarische Rede am Grunde bewegt, in Gang und vermag ihn wohl *momentan* auszudrücken. Die Begriffe des Nihilismus und des Nichts selbst sind jedoch zu eitel und zu aufdringlich – »prétentieux et indiscret«<sup>20</sup> –, um die unendliche Versetzbewegung der literarischen Rede zu erfassen. Beide tragen immer noch zu viel an positiver Bedeutung an sich.

Die resistente, negierende Kraft der Literatur, die an ihr selbst als positiv bestimmter Begriff arbeitet, vermag jedoch sich selbst *als* Literatur nie ganz zum Verschwinden zu bringen, »mais l'affirme plutôt par cette disparition, la reconduisant vers l'étrangeté de ce qui donne origine et, parfois, toujours peut-être, la laisse devenir chose à son tour«.<sup>21</sup> Mit dem Begriff des Ursprungs sind wir beim letzten der von den beiden Gesprächs-

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 592.

21 Ebd.

partnern diskutierten Begriffe gelangt. Der eine zeigt auf, wie sich alle bisher diskutierten Begriffe auf je eigene Weise auf jenen des Ursprungs beziehen lassen. Insofern kommt ihm, am Ende dieses Gesprächs, eine zentrale Bedeutung zu. Dies nicht nur, weil im Hinblick auf alle scheinbar gesicherten Bezüge die originäre Erschütterung – »l'ébranlement originel«<sup>22</sup> – jegliche begriffliche Absicherung und Verankerung untergräbt,

»parce que l'origine elle-même, excluant dans son antériorité insaisissable tout de ce qui naît d'elle, est, plutôt que l'être, ce qui s'en détourne, l'âpre échancrure du vide d'où tout surgit et où tout sombre, le jeu même de la différence indifférente entre Surgir et Sombrier.«<sup>23</sup>

Der Ursprung zeichnet sich dadurch aus, dass er kraft seiner nicht fassbaren Vorzeitigkeit all das ausschließt, was in ihm als Seiendes entspringt. Insofern kommt ihm eine grundlegendere Bedeutung zu als dem Sein. Dadurch sind ontologische Betrachtungsweisen von vornherein ausgeschlossen. Die eigene Dialektik des Ursprungs besteht in einer »âpre échancrure du vide« – ein nur schwer zu übersetzender Ausdruck. Vordergründig verweist das Wort »échancrure« auf den »chancre«, den Krebs und das Krebsgeschwür, das aus einem Organ ein Loch herausfrisst, das heißt Organisches zerstört. Eine »échancrure« kann in der Kleiderbranche einen Ausschnitt oder auch ein Dekolleté bezeichnen. Bei einer Küstenlandschaft bedeutet sie eine konkave Einbuchtung. Das Verb »échancrer« kann auch »aushöhlen, entleeren« bedeuten. Zudem klingt im zweiten Wortteil »cru«, »cru« – »grob«, »roh«, »unverarbeitet« – an, auf das auch das Adjektiv »âpre« verweist. Aus dieser schroffen, unvermittelten Öffnung der Leere soll letztlich alles entspringen, aber gleichzeitig auch alles in ihr zu Grunde gehen. Es handelt sich um einen besonderen *Tanz* bestehend aus einem Auf-

22 Ebd., S. 593.

23 Ebd.

und Abtauchen, aus Entspringen und Vergehen, oder mit den Worten des einen Sprechers: um ein in sich indifferentes Spiel der Differenzen. Die allegorische Großschreibung von *Surgir* und *Sombrer* trägt nicht unbedingt zur weiteren Klärung dessen bei, was beim Begriff des Ursprungs auf dem Spiel steht, es sei denn, man rekurriert darauf, dass eine Allegorie die Dinge, die sie ausdrückt, immer wieder verschieden präsentiert. *Sombrer* stammt von *sombre* – ›dunkel, ›schattig‹ – ab und bedeutet untergehen. Man verwendet dieses Verb auch, wenn jemand im Wahnsinn versinkt.

Damit scheint eine letzte Bastion des Sagbaren erreicht zu sein. Was nun noch folgt, ist eine Reihe von weiteren paradoxen Formulierungen, die jedoch alle darauf hinweisen, dass mit dem Begriff des Ursprungs die argumentative Abarbeitung von Begriffen, die bis anhin der näheren Bestimmung von Literatur gedient haben, an ein Ende gekommen ist. Er ist ein »centre qui est dans ce cas l'absence de tout centre«. <sup>24</sup> Oder wie es weiter heißt: »c'est là que vient se briser la pointe de toute unité: en quelque sorte, le non-centre de la non-unité.« <sup>25</sup> Mit solchen negativen Formulierungen wird auch der Begriff des Ursprungs verabschiedet. Dadurch wird der Weg frei für eine kurze abschließende Betrachtung, in welcher der eine feststellt, dass das Resultat des ganzen Gesprächs letztlich eher enttäuschend sei – »un mouvement assez décevant«! <sup>26</sup> Der andere teilt diesen Eindruck, indem er ihn auf das literarische Reden allgemein ausweitet, das vielleicht wesentlich darin bestehe, zu enttäuschen, »étant comme toujours en défaut par rapport à elle-même«. <sup>27</sup> *Être en défaut* ist ursprünglich ein juristischer Begriff, der die Verurteilung eines Angeklagten meint, der nicht vor Gericht

24 Ebd.

25 Ebd. – Erneut erinnern diese Formulierungen an solche der negativen Theologie, die jedoch, im Unterschied zu Blanchot, gerade in der Negation aller positiven Aussagen über Gott die einzige Möglichkeit sieht, dessen absolute Einheit *ex negativo* auszudrücken.

26 Ebd., S. 594.

27 Ebd.

erscheint. Auch bedeutet er in der Jägersprache die Situation, wenn die Hunde die Spur des Wildes verloren haben. Es handelt sich um zwei durchaus interessante Bedeutungen für unseren Kontext. Denn die Literatur, die vor das Tribunal des rationalen, begrifflichen Denkens beordert wird, ist immer *en défaut*, das heißt abwesend, weil sie sich den Regeln und Gesetzen dieses Gerichts immer schon entzogen hat. Sie hat etwas Fremdes und Ungezähmtes an sich, das den Spürhunden des rationalen und wissenschaftlichen Denkens auf immer entwischt. Was enttäuscht, hebt auch eine Täuschung auf, nämlich, in Bezug auf Literatur jene, verstanden werden zu müssen. Dieser Gedanke drückt der eine, wie zu Beginn dieses Aufsatzes bereits zitiert, folgendermaßen aus: Die Literatur existiere »pour tromper la compréhension comme pouvoir d'identifier«.<sup>28</sup>

Auch diese letzte negative Gewissheit wird vom anderen noch einmal relativiert, indem er, das Gespräch beendend, sagt: »Du moins, momentanément.«<sup>29</sup> Dadurch erinnert er an eine Bemerkung, die er bereits früher im Zusammenhang mit dem Nihilismus gemacht hat, nämlich, dass dieser nur »en ce moment«<sup>30</sup> – in diesem Moment – unfassbar am Grunde ihres Gesprächs mitmurmle. *Moment* stammt als Wort vom Lateinischen *movimentum* ab und verweist somit auf eine etwas verändernde Bewegung. Das *momentum* bezeichnet im Lateinischen zudem einen Punkt, einen kleinen Teil oder im Umgang mit der Waage das Gewicht, das erlaubt, beim Wägen für einen kurzen Moment die Balance zu halten – ein Effekt von kurzer Dauer, so wie ganz am Schluss des Gesprächs die Alliteration von *moins, momentanément*, die in ihrem Verklingen an die *littera*, die Stille der scheinbar gleichbleibenden Buchstaben und der Schrift erinnert.

28 Ebd., S. 595.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 591.





»*The only literal statement that says what it means to say is the assertion that there can be no literal statements.*«\*

Thomas Fries

Paul de Mans erstes eigenes, publiziertes<sup>1</sup> Buch, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetorics of Contemporary Criticism*, erschien 1971, da war er 52 Jahre alt. Es war wohl notwendig für seine Wahl an die Yale University. Das Buch umfasst in der ersten Ausgabe acht bereits an anderer Stelle zwischen 1966 und 1969 publizierte Essays, vier auf Französisch und vier auf Englisch, und einen neunten, explizit für dieses Buch geschriebenen über Jacques Derridas Lektüre von Jean-Jacques Rousseau in *De la grammatologie*.<sup>2</sup> Derrida und de Man hatten sich 1966 am Kongress in Baltimore kennen gelernt und dabei entdeckt, dass sie unabhängig voneinander mit demselben, damals ziemlich unbekanntem Text befasst waren: mit Rousseaus posthum publiziertem, fragmentarischem *Essai sur l'origine des langues*.<sup>3</sup>

\* Paul de Man: »The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau«, in: ders.: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York 1971, S. 102–141, hier S. 133. Der Text erschien zuerst in der französischen Übersetzung von Jean-Michel Rabaté und Bernard Esmein: »Rhétorique de la cécité: Derrida lecteur de Rousseau«, in: *Poétique*, Heft 4 (1970), S. 455–475. Das Zitat in der Übersetzung (S. 469): »Le seul sens propre qui dit bien ce qu'il veut dire affirme qu'il ne peut y avoir de sens propre.«

1 Seine frühe und lange Zeit weitgehend unbekanntes Verlegertätigkeit bleibt unberücksichtigt, seine Dissertation von 1960 in Harvard *The Post-Romantic Predicament: A Study in the Poetry of Mallarmé and Yeats* wurde erst posthum und auszugsweise publiziert.

2 Jacques Derrida: *De la grammatologie*, Paris 1967. Vgl. dazu den Beitrag von Philippe P. Haensler in diesem Band.

3 Jean-Jacques Rousseau: *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (posthum 1781), in: ders.: *Œuvres complètes (Bibliothèque de la Pléiade)*, hg. von Bernard Gagnebin u.a.,

Daraus entwickelte sich eine Freundschaft, die Derrida als »einzigartig« bezeichnete; sie wurde durch de Mans Kritik von *De la grammatologie* nur verstärkt. Auf de Mans Initiative hin begann Derrida ab 1975 sechs Wochen im Jahr Vorlesungen und Seminare an der Yale University und anderen amerikanischen Universitäten abzuhalten. Die sogenannte *Yale School* (mit de Man, Derrida, Geoffrey Hartman, Harold Bloom und J. Hillis Miller) übte einen großen Einfluss aus und wurde ebenso bewundert wie angefeindet, war im Grunde genommen aber sehr heterogen.<sup>4</sup> Nach de Mans Tod sagte Derrida am 18. Januar 1984 bei der Trauerfeier an der Yale University – in für ihn seltener Deutlichkeit:

»Plus tard j'essaierai de mieux dire, et de façon plus sereine, l'amitié qui me lie à Paul de Man (elle fut et elle reste unique), ce que je dois, comme tant d'autres, à sa générosité, à sa lucidité, à la force si douce de sa pensée, depuis ce matin de 1966 où je l'ai rencontré à Baltimore, lors d'un colloque, à une table de petit déjeuner où nous avons parlé, entre autre choses, de Rousseau et de *l'Essai sur l'origine des langues*, texte alors peu fréquenté dans l'université et sur lequel nous travaillions chacun de notre côté sans le savoir. Depuis, rien ne nous a jamais séparés, pas l'ombre d'un dissentiment. Ce fut comme la loi d'or d'une alliance, celle d'une amitié confiante et sans réserve, sans doute, mais aussi le sceau d'une affirmation secrète, une sorte de foi partagée dans quelque chose que, aujourd'hui encore, je ne

Paris 1959–1995, Bd. V (1995), S. 371–429. Dazu die Einleitung und der Stellenkommentar von Jean Starobinski, S. CLXV–CCIV und S. 1537–1585. – Rousseaus Werke werden im Folgenden nach dieser Ausgabe mit der Sigle OC und Band- wie Seitenangabe zitiert, der *Essai* auch mit Kapitelangabe.

4 Vgl. J. Hillis Miller: »Tales out of (the Yale) School«, in: Marina Grishakova und Silvi Salupere (Hg.): *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities*, New York 2015, S. 115–132.

saurai pas cerner, délimiter, nommer (et c'est bien ainsi).  
Vous savez que Paul était l'ironie même [...].«<sup>5</sup>

Wer ›Ironie‹ sagt, sie einem Menschen zuspricht, die *Ironie selbst*, weiß nicht, was noch auf ihn zukommen wird. Vier Jahre später, nach dem Bekanntwerden der Kollaboration des jungen Paul de Man als Journalist im besetzten Belgien 1940–42, engagierte sich Derrida (der wie fast alle anderen Kolleginnen und Kollegen de Mans davon nichts gewusst hatte) einerseits für die Publikation und Kommentierung der inkriminierten Artikel in zwei Schwarzbüchern<sup>6</sup> und verschwieg dabei seinen Schmerz – und das, was für ihn, zumal mit seiner jüdischen Herkunft, »immer das Schlimmste gewesen war« – nicht:

»Surprise douloureuse, oui, bien sûr, pour *trois raisons* au moins: 1. certains de ces articles ou certaines phrases en eux semblaient manifester, sur un certain mode, l'alliance avec ce qui a toujours a été pour moi le pire; 2. pendant près de vingt ans, je n'avais jamais eu la moindre raison de soupçonner chez mon ami l'auteur de ces articles (je reviendrai encore sur ce fait) [...].«<sup>7</sup>

5 Die Ansprache erschien zuerst in den *Yale French Studies* 69 (1985): *The Lesson of Paul de Man*, New Haven 1985, S. 13–16. Derrida verwendete den Text vier Jahre später, nach dem Bekanntwerden von de Mans journalistischer Tätigkeit im besetzten Belgien 1940–1942, als Eröffnungsteil »IN MEMORIAM: DE L'ÂME« für sein Buch: *Mémoires pour Paul de Man*, Paris 1988, S. 13–19, hier S. 16.

6 Paul de Man: *Wartime Journalism*, hg. von Werner Hamacher, Neil Hertz und Thomas Keenan, Lincoln, Nebraska, London 1988; Werner Hamacher, Neil Hertz und Thomas Keenan (Hg.): *Responses. On Paul de Mans Wartime Journalism*, Lincoln, Nebraska und London 1988. Mit 38 Stellungnahmen, jene von Derrida: »Like the Sound of the Sea Deep Within a Shell. Paul de Man's War«, übers. von Peggy Kamuf, S. 127–164. Die französische Fassung in: Derrida: *Mémoires*, a.a.O., S. 147–232.

7 Ebd., S. 161. Der dritte Grund betrifft einen Artikel des Studenten de Man vom Februar 1940 (vor der Besetzung Belgiens), den Derrida 1988 gesehen hatte.

Doch unbeirrt setzte er sich andererseits in verschiedenen Texten bis zuletzt intensiv mit dem Werk und der Person de Mans auseinander.<sup>8</sup> Das Engagement für den Freund führte vor allem in den USA zu einem »Krieg« nicht nur gegen de Man, sondern auch gegen Derrida und die *Dekonstruktion*, deren oft nicht leicht verständliche Autoren jetzt auf einem scheinbar eindeutigen Terrain bekämpft werden konnten.

Doch zurück zu *Blindness and Insight*. Der Text über Rousseau und Derrida bildet dessen Herzstück: Er ist wesentlich länger als die übrigen Texte, fasst am Anfang das in den vorhergehenden Texten als ein Verhältnis von Blindheit und Einsicht herausgearbeitete Textverständnis von und mit Autoren wie Husserl, Heidegger, Binswanger, Blanchot, Lukács und Poulet zusammen, wodurch schon deutlich wird, dass Derridas Rousseau-Lektüre eine noch gesteigerte Bedeutung zukommt gegenüber den anderen besprochenen Auseinandersetzungen mit sehr anspruchsvollen Texten. Vorweg sei gleich betont, dass das optische Bild von Blindheit und Einsicht nicht als größere Einsicht des Kritikers gegenüber dem literarischen Werk (eher umgekehrt des Werks gegenüber dem Kritiker) – und erst recht nicht im Sinne der Arroganz eines supereinsichtigen Kritikers gegenüber allen anderen blinden Kritikern zu verstehen ist. Die Pointe von de Mans Analysen liegt vielmehr darin, dass es gerade die Blindheit des kritischen Autors ist, welche eine besondere Einsicht in den literarischen Text überhaupt erst ermöglicht – oder anders gesagt, dass diese Blindheit vom poetischen Text mitproduziert, ja herausgefordert wird. In diesem Sinn bleibt für de Man die Priorität des poetischen Texts – also etwa Hölderlin gegenüber Heidegger, Mallarmé gegenüber Blanchot, Rousseau gegenüber Starobinski – immer erhalten, und die Theorie der Interpretation bleibt letztlich immer an

8 Neben dem bereits erwähnten Buch *Mémoires* von 1988 vor allem das Kapitel »Le ruban de machine à écrire. Limited Ink II«, in: Jacques Derrida: *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*, Paris 2001, S. 33–150, und das kleine Buch *Le Parjure, peut-être* (»brusques sautes de syntaxe«) (2002), Paris 2005.

die Interpretation einzelner Texte gebunden. Es gibt für de Man kein vom einzelnen Text unabhängiges Begriffssystem der Interpretation, und diese kann deshalb auch nicht wissenschaftlich (im engen Sinne von »scientific«) sein. »The semantics of interpretation have no epistemological consistency and can therefore not be scientific.«<sup>9</sup> Aus diesem Grund vermeidet de Man auch im Deutschen den Ausdruck ›Literaturwissenschaft‹ und spricht von ›Kritik‹ oder ›Vergleichender Literaturgeschichte‹. Oder anders gesagt: »The necessary immanence of the reading in relation to the text is a burden from which there can be no escape.«<sup>10</sup> Auch unter einem anderen Aspekt scheint de Mans Literaturinterpretation zunächst durchaus traditionell, indem er, anders als Derrida, darauf verzichtet, sich selbst auf offensichtliche Weise literarischer Mittel zu bedienen. Der Aufsatz zu Rousseau/Derrida orientiert sich ziemlich konsequent an einem rhetorischen Aufbau mit Insinuation, Proposition (Ausgangslage: hier die, wie de Man sagt, ›systematische Fehllektüre‹ [*misreading*] von Rousseau), Narration (Darstellung dieser Fehllektüre auch bei ihren besten Interpreten, in diesem Fall Starobinski), doppelte Argumentation (zuerst mit Derrida Rousseau lesen, dann mit Rousseau Derrida), Peroration (Würdigung und Verschärfung der Argumentation), Schlusspointe. Das alles geschieht in nicht einfachen, aber mit *Close Reading* durchaus nachvollziehbaren Schritten und mal offenerem, mal diskreterem Witz.

Das Titelzitat führt direkt in den Prozess hinein, den man Dekonstruktion nennt (und zum entscheidenden Punkt der Kritik de Mans an Derrida). De Man exponiert den Satz, als *juxtaposition* zum Untertitel des dritten Kapitels von Rousseaus *Essai*, wie einen plötzlich sichtbaren und dann wieder zurückweichenden Brennpunkt seiner Argumentation:

9 De Man: »The Rhetoric of Blindness«, a.a.O., S. 109.

10 Ebd., S. 110.

»It is in that sense that the title of the third chapter of the *Essai* has to be understood: ›*Que le premier langage dut être figuré.*‹ The only literal statement that says what it means to say is the assertion that there can be no literal statements. In the narrative rhetoric of Rousseau's text, this is what is meant by the chronological fiction that the ›first‹ language has to be poetic language.«<sup>11</sup>

Dieser Brennpunkt ist viel mehr als eine Pointe, seine Konsequenzen sind unabsehbar. Zunächst einmal wird das Fundament der Rhetorik, genauer gesagt jenes Teils der Rhetorik, der sich, im Bereich der *elocutio*, mit dem *ornatus*, dem ›Schmuck der Rede‹ befasst, in Frage gestellt. Die traditionelle Rhetorik, ausgehend von Quintilian, versteht den Tropus (stellvertretend für Figuren und weitere Operationen) als kunstvolle Mutation (Veränderung, Verfremdung) der ›wörtlichen‹ oder ›eigentlichen‹ Bedeutung eines Wortes oder Redeteils.<sup>12</sup> Quintilians *propria significatio* bildet somit die Basis der sprachlichen Bedeutung und Bedeutungslehre, Tropen und Figuren werden als zusätzliche künstlerische (und mehr oder weniger geschickte), immer aber als gelegentliche kunstvolle Abweichungen von dieser Basis verstanden. Dieser Anschauungsweise (die Derrida dem Logozentrismus zuordnet) entzieht de Man mit seinem Satz ruckartig den Boden. Damit ist er keineswegs der Erste, mit ähnlicher Konsequenz hat der junge Nietzsche, im Umkreis seiner Rhetorik-Vorlesungen in Basel, der Basis der wörtlichen (eigentlichen) Bedeutung den Boden entzogen. In seiner Rhetorik-Vorlesung von 1872/73 zitiert er

11 Ebd., S. 133; meine Hervorhebung (kursiv und Sperrung).

12 Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae*, VIII 6, 1, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt <sup>2</sup>1988, S. 216f.: »τρόπος est verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio.« Vgl. dazu Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, §552, Stuttgart <sup>3</sup>1990, S. 282: »Der *tropus* als *immutatio* setzt ein semantisch nicht verwandtes Wort an die Stelle eines *verbum proprium*. Der *tropus* ist eigentlich eine *improprietas*.«

zuerst (ohne Zitatzeichen) seine wichtigste Quelle,<sup>13</sup> um deren Lehrgebäude dann ohne weitere Rücksicht den Boden zu entziehen: »Alle Wörter aber sind an sich und von Anfang an Tropen. Das ist der *erste* Gesichtspunkt: die *Sprache ist Rhetorik* [...].«<sup>14</sup> In der späteren Abhandlung »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne«<sup>15</sup> vom Sommer 1873, die im Laufe der 1960er-Jahre aus ihrem Dornröschenschlaf erweckt wurde,<sup>16</sup> wird dieser »erste Gesichtspunkt« zu einer konsequenten Erkenntniskritik ausgebaut. Hier schließt de Mans zweites Buch *Allegories of Reading*<sup>17</sup> mit den Schwerpunkten Rousseau und Nietzsche an.

Das Verhältnis von Denken und Sprache wird also umgekehrt, die Konsequenzen sind, Nietzsche zufolge, drastisch:

»Logisch geht es also jedenfalls nicht bei der Entstehung der Sprache zu, und das ganze Material worin und womit später der Mensch der Wahrheit, der Forscher, der Philosoph arbeitet, kommt, wenn nicht aus Wolkenkuckucksheim, so

13 Gustav Gerber: *Die Sprache als Kunst*, Bd. 1, Bromberg 1871, S. VIII; vgl. auch S. 333.

14 Friedrich Nietzsche: *Nietzsche's Werke. Dritte Abteilung*, Bd. XVIII (Philologica 2), Leipzig 1912, S. 237–268, hier S. 249.

15 Friedrich Nietzsche: »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne«, in: ders.: *Kritische Ausgabe in 15 Einzelbänden (KSA)*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, München 1988, S. 873–890.

16 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Das Philosophenbuch / Le Livre du philosophe*, hg. und übers. von Angèle K. Marietti, Paris 1969. Dazu in der »Introduction« (S. 13): »aussi publions-nous également l'essai trop peu connu, inédit en français, *Sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral* (1873), que nous jugeons très important quant aux problèmes de la vérité et du langage [...].« Marietti besorgte im Folgenden auch eine Ausgabe von Rousseaus *Essai* mit ausführlichem Kommentar: Jean-Jacques Rousseau: *Essai sur l'origine des langues*. Introduction [S. 11–83: »Jean-Jacques Rousseau ou la double origine et son rapport au système langue-musique-politique«] et notes par Angèle Kremer-Marietti, Paris 1974.

17 Paul de Man: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, London 1979. Im Vorwort (S. X) erwähnt de Man, dass der Hauptteil des Buches 1972–73 entstand.

doch jedenfalls nicht aus dem Wesen der Dinge. [...] Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen.«<sup>18</sup>

Nietzsches Polemik richtet sich, *vor* seinen großen eigenen philosophisch-literarischen Werken (mit Ausnahme der *Geburt der Tragödie*), gegen den Philosophen und den Forscher, während de Man hier über Rousseau spricht, dessen große Werke als ›Autor‹ (1749–1762) zum Zeitpunkt der Abfassung des *Essai*<sup>19</sup> hinter ihm liegen, und allein die Vielfalt der von seinem Schreiben betroffenen Gebiete (Anthropologie, Politik, Ökonomie, Erziehung, Medien, Liebesroman, Musik und Kunsttheorie) macht klar, dass de Mans Satz, vor diesem Hintergrund, viel weiter geht und im Grunde alle Formen der sprachlichen Verständigung betrifft: Was im Sprechen, Schreiben und Lesen anvisiert wird, beruht auf keiner sicheren Grundlage, sondern bleibt jederzeit der *Duplizität* von figurativer und eigentlicher Bedeutung ausgesetzt. *Man sagt immer auch etwas anderes als das, was man sagen will.*<sup>20</sup> Die eigentliche Bedeutung kann jederzeit von der figurativen unterwandert werden, jeder Text hat in diesem Sinn andere Versionen, die ihn nicht zerstören (das wäre Destruktion), sondern seine Sprachlichkeit, seine sprachliche Gemachtheit herausstellen, die zu ganz anderen Aussagen führt. De Man hat das immer wieder prägnant vor Augen geführt, so etwa in seiner letzten Vorlesung zu Walter Benjamins *Die Aufgabe des Übersetzers* an einem einzigen Wort:

18 Nietzsche: »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne«, a.a.O., S. 879f.

19 Falls der *Essai* erst nach 1762 geschrieben wurde, was umstritten ist; ich nehme zu dieser Frage weiter unten Stellung.

20 »[W]e know better that the subject does not dominate its own utterances.« In: Paul de Man: »Conclusions«. Walter Benjamin's ›The Task of the Translator‹, Messenger Lecture, 4.3.1983, in: *Yale French Studies* 69, a.a.O., S. 25–46, hier S. 27.



»If the text is called ›Die Aufgabe des Übersetzers‹, we have to read this title more or less as a tautology: *Aufgabe*, task, can also mean the one who has to give up. If you enter the Tour de France and have to give up, that is the *Aufgabe* – ›er hat aufgegeben‹, he does not continue in the race anymore. It is in that sense also the defeat, the giving up, of the translator. The translator has to give up in relation to the task of refinding what was there in the original.«<sup>21</sup>

Das Zitat macht deutlich, dass Dekonstruktion weder als Destruktion noch im Sinne einer Dialektik zu verstehen ist, sondern mehr als eine Art Vexierbild, welches das ›Gemeintergänzt (in dem Sinne etwa, dass die Übersetzung notwendigerweise immer auch die Unübersetzbarkeit zum Vorschein bringt), untergräbt oder widerlegt. Die so entwickelte Duplizität ist der Grund, aus dem poetische Sprache entsteht, nicht etwa die ›reine Sprache‹ Benjamins, zu der sie, de Man zufolge, in einem negativen Verhältnis steht und damit ein »notwendig nihilistisches« Moment besitzt.<sup>22</sup> Hier wiederholt sich ein Todesblitz, der im Grunde genommen bereits in de Mans Satz (und in Derridas ›Ironie‹ für de Man) präsent war, er ruft nach weiteren Hinweisen. Auf jeden Fall, so hoffe ich, ist die zunehmende Tragweite von de Mans Satz klar geworden.

Wie nun mit dieser prinzipiellen Negation umgehen? Denn Nietzsche schreibt ja weiter, auch Abhandlungen mit Wahrheitsanspruch, ohne sich zunächst um die getätigte Einsicht weiter zu kümmern, Derrida schreibt weiter in diese Duplizität

21 Ebd., S. 33. Dazu dann auch die Beobachtung de Mans, dass der französische Übersetzer Benjamins ›übersetzbar‹ als ›intraduisible‹ übersetzt (ebd., S. 32).

22 Ebd., S. 45: »*Reine Sprache*, the sacred language, has nothing in common with poetic language; poetic language does not resemble it, poetic language does not depend on it, poetic language has nothing to do with it. It is within this negative knowledge of its relation to the language of the sacred that poetic language initiates. It is, if you want, a necessarily nihilistic moment that is necessary in any understanding of history.«

hinein, nimmt die Dekonstruktion (im Gegensatz zu de Man, der auch weiterschreibt) performativ in seine Schreibweise auf. Und in den Geisteswissenschaften, den *sciences de l'homme*, wurde und wird weitergeschrieben, mehr denn je, mit und ohne de Mans Satz, vom Alltag ganz zu schweigen, in dem alle in täglich unzähligen Situationen davon ausgehen, dass Sagen-Wollen und tatsächliche Aussage normalerweise übereinstimmen.

Der (wohl auch aus de Mans Sicht) richtige Weg wird darin liegen, seinen Satz mit dem Titel Rousseaus zu vergleichen, aus dem er entwickelt wird, ihn im Zusammenhang von Rousseaus Text zu lesen.

Als erstes fällt auf, dass Rousseaus Kapiteltitle *Que le premier langage dut être figuré* elliptisch ist und keine These, sondern eine sich aufdrängende *Annahme* formuliert: »Dass die erste Sprache figurativ gewesen sein muss.« Eine Grenze des Denkens wird flüchtig signalisiert, was hingegen klar ist, im wenig später folgenden Satz ausgeführt: »Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier. [...] D'abord on ne parla qu'en poésie; on ne s'avisa de raisonner que longtemps après.«<sup>23</sup> Klar ist also nur: Der ›eigentliche Sinn‹ im Raisonnement *folgt* der poetischen Sprache, nicht umgekehrt. Doch was bedeutet nun »à naître«, »zur Welt kommen«? Der Ausdruck ist selbst figurativ, also *nicht* im Sinne des ›Ursprungs‹ zu verstehen, das erhellt ein Seitenblick in Rousseaus Liebesroman. In ihrem letzten Brief, auf ihrem Todesbett, schreibt Julie dem Geliebten (den sie nicht heiraten durfte): »Oui, j'eus beau vouloir étouffer le premier sentiment qui m'a fait vivre, il s'est concentré dans mon cœur. [...] Adieu, adieu, mon doux ami ..... Hélas! j'achève de vivre comme j'ai commencé.«<sup>24</sup> Die ›Geburt‹ ist in Julies Brief nicht der ›Ursprung‹, ebenso wenig der ›Tod‹ ein einmaliges Ende, sondern ein wiederholtes Ereignis *im* Leben: »Après tant de sacrifices je compte pour peu celui

23 Rousseau: OC, Bd. V, S. 381, Kap. III.

24 Rousseau: *Julie ou la nouvelle Héloïse*, OC, Bd. II, S. 741 und S. 743 (Brief VI/12).

qui me reste à faire: Ce n'est que mourir une fois de plus.«<sup>25</sup> Die Figuration von Julies Sätzen, Ausdruck ihrer Passionserfahrung, verdeutlicht die Grundlosigkeit der eigentlichen Bedeutung. Die Liebe als Passion geht dem Raisonnement, das Anfang und Ende bestimmen will, voraus und offenbart ein anderes Verständnis von ›Geburt‹ und ›Tod‹.

Somit ist klar, dass auch das Wort ›origine‹ im Titel des *Essai* nicht im Sinne eines historischen Ursprungs (Anfangs), wo und wann auch immer, verstanden werden kann. Außerdem zeigt sich dort, dass Rousseau zunächst einmal etwas anderes im Auge hat: die Pluralität der Sprachen, also nicht ›origine du langage‹, sondern ›origine des langues‹, also nicht die Sprache als Sprachfähigkeit an sich, sondern die Tatsache, dass die Menschheit verschiedene Sprachen spricht und sich in ›Völkern‹ (›nations‹, noch nicht als ›Staaten‹ zu verstehen) mit verschiedenen Sprachen konstituiert, die, zusammen mit anderen Gründen, einer allgemeinen Menschheitsgesellschaft (*société générale*) a priori entgegen stehen.<sup>26</sup> Dieses Problem führt zur großen Evolutionsgeschichte in Kapitel IX, in welchem, aus der Ekliptikschiefe der Erde heraus, eine natürliche Erklärung für die verschiedenen Sprachen des Südens und des Nordens versucht wird. Auf dieses politische Problem der verschiedenen

25 Ebd., S. 743. De Mans Lieblingszitat findet sich in Julies zweitletztem Brief (ebd., S. 693, Brief VI/8): »et tel est le néant des choses humaines [...]«. Doch diese Wendung hebt die früheren Sätze im selben Brief nicht auf, in denen Julie bekennt, alles Menschenmögliche im Leben erreicht zu haben, man muss beide zusammen lesen: »Je me disais: cette petite chambre contient tout ce qui est cher à mon cœur, et peut-être tout ce qu'il y a de meilleur sur la terre; je suis environnée de tout ce qui m'intéresse, tout l'univers est ici pour moi [...]«. Ebd., S. 688f.

26 Jean-Jacques Rousseau: *Du Contrat social (première version)*, Kap. I: 2 (»De la société générale du genre humain«): »Si la société générale existait ailleurs que dans les systèmes des Philosophes, elle serait, comme je l'ai dit, un Être moral qui aurait des qualités propres et distinctes de celles des Êtres particuliers qui la constituent, à peu près comme les composés chimiques ont des propriétés qui ne tiennent d'aucun des mixtes qui les composent: Il y aurait une langue universelle que la nature apprendrait à tous les hommes, et qui serait le premier instrument de leur mutuelle communication.« OC III, S. 284.

Sprachen kommt Rousseau im letzten Kapitel des *Essai* zurück, in welchem einige Hypothesen zur Beziehung von Einzelsprache und Regierungsform gemacht werden.<sup>27</sup> Im Unterschied zur systematischen Form der beiden *Discours*, des *Contrat social* und der *Economie politique*, aber auch im Unterschied zum Liebes- und zum Erziehungsroman, hat der *Essai* eine freiere, flüchtigere Form, welcher die Einfälle weniger in eine konsequente Ordnung bringt, alles Thetische vermeidet und immer wieder eine Ironie zeigt, die man bei Rousseau vielleicht nicht erwarten würde. In seinem Werk *Essay und Aufklärung* charakterisiert Heinrich Küntzel dieses undogmatische Verfahren treffend. Vor das erste Kapitel »Prosa und Poesie« setzt er ein Zitat von Paul Valéry:

»L'ancienne rhétorique regardait comme des ornements et des artifices ces figures et ces relations que les raffinements successifs de la poésie ont fait enfin connaître comme l'essentiel de son objet; et que les progrès de l'analyse trouveront un jour comme effets de propriétés profondes, ou de ce qu'on pourrait nommer: sensibilité formelle.«<sup>28</sup>

Das Valéry-Zitat bestätigt sehr schön, dass sich Einsicht in die umfassende Figuralität der Sprache und Essayform durchaus entsprechen (wenn *Essai* im Sinne des 18. Jahrhunderts tatsächlich als Versuch und nicht als Abhandlung bzw. »Discours« verstanden wird). Diese lockere Form, so scheint es mir, verfehlen sowohl Derrida wie de Man: Derrida, indem er die figurative Form des »Ursprungs« bei Rousseau selbst verdrängen muss (um ihn in der ungebrochenen Tradition des Logozenismus

27 Vgl. Kap. XX: »Rapports des langues aux gouvernements« (OC V, S. 428f.). Rousseau spricht am Schluss von »réflexions superficielles«, wobei nicht klar ist, ob damit nur dieses letzte Kapitel oder der *Essai* als Ganzes (der ohnehin als Fragment anzusehen ist) gemeint ist.

28 Heinrich Küntzel: *Essay und Aufklärung. Zum Ursprung einer originellen deutschen Prosa im 18. Jahrhundert*, München 1969, S. 22. Das Zitat in: Paul Valéry: *Tel Quel*, Bd. 1, Paris 1941, S. 150.

halten zu können), de Man, indem er zwar die figurative Natur der Ursprungsgeschichte unterstreicht (»a chronological fiction«, Allegorie), und damit Derrida widerlegt, doch selbst in der thetischen Doppelnegation endet, von der wir ausgegangen sind. Zuerst zu Derrida, der Rousseaus Text gegen dessen Wortlaut verstehen muss (und zugleich demonstriert, was Logozentrismus heißt):

»Mais malgré son intention et bien des apparences, il [Rousseau] *part* aussi, nous allons le voir, *du sens propre*. Et *il y vient car le propre doit être et à l'origine et à la fin*. En un mot, il rend à *l'expression des émotions* une propriété qu'il accepte de perdre, dès l'origine, dans la *désignation des objets*. [...] Ainsi, tout en affirmant en apparence que le premier langage fut figuré, Rousseau maintient le propre: comme archie et comme telos. A l'origine, puisque l'idée première de la passion, son premier représentant, est proprement exprimée. A la fin, parce que l'esprit éclairé fixe le sens propre. Il le fait alors par un processus de connaissance et *en termes de vérité*. On aura remarqué qu'en dernière analyse, c'est aussi dans ces termes que Rousseau traite le problème. Il y est tenu par toute une philosophie naïve de l'idéesigne.«<sup>29</sup>

29 Derrida: *De la grammatologie*, a.a.O., S. 392. Ich vermute, dass Derrida zuerst die unter dem Titel »Prononciation« (OC II, S. 1248–1252) zusammengefassten Fragmente, die bis 1964 unter dem etwas irreführenden Titel *Fragments d'un Essai sur les langues* bekannt waren (so mehrfach von Derrida zitiert), kannte; darin gibt es einige markante logozentrische Sätze zur Schrift und zum *supplément*, wobei allerdings zumindest in einem Fall die Supplementarität von *parole* und *écriture* wechselseitig ist, wenn man den ganzen Satz liest: »Les langues sont faites pour être parlées, l'écriture ne sert que de supplément à la parole; s'il y a quelques langues qui ne soient qu'écrites et qu'on ne puisse parler, propres seulement aux sciences, elles ne sont d'aucun usage dans le vie civile.« Ebd., S. 1249. Im *Essai* selbst ist es klar, dass Schrift und Rede verschiedener Provenienz sind: »L'art d'écrire ne tient point à celui de parler.« OC V, S. 386, Kap. V.

Derrida muss Rousseau gegenüber eine naive ›Blindheit‹ bezüglich der Sprache annehmen, die de Man sogleich an Derrida zurückgibt:

»Rousseau's text has no blind spots [zu einer möglichen Ausnahme später]: it accounts at all moments for its own rhetorical mode. Derrida misconstrues as blindness what is instead a transposition from the literal to the figural level of discourse.«<sup>30</sup>

De Man seinerseits übernimmt die binäre Opposition ›literalk‹ vs. ›figural‹ der klassischen Rhetorik<sup>31</sup> (und von Derrida) und konstruiert daraus, mit einer doppelten Negation ohne Aufhebung, eine negative Wahrheit: »The only literal statement ...« Doch ist Rousseaus Denken des Figurativen tatsächlich binär?

In der *Musik*, welche parallel zu den Sprachkapiteln in den Teilen XII bis XIX des *Essai* abgehandelt wird, werden drei Stufen unterschieden: Ton, Melodie und Harmonie. Auch hier verteidigt Rousseau ein Primat, nämlich der Melodie gegenüber der Harmonie – und hier ist denn auch der Hauptstreitpunkt im heftigen Streit mit Rameau (der das umgekehrt sieht).<sup>32</sup> Der Ton ist immer die Grundstufe von Lautproduktion und Wahrnehmung,

30 De Man: »The Rhetoric of Blindness«, a.a.O., S. 139.

31 In der Überarbeitung eines früheren Textes (»Proust et l'allegorie de la lecture«, in: *Mouvements premiers, Etudes offertes à Georges Poulet*, Paris 1972, S. 238, Anm. 9), wird die binäre Opposition ›sens propre‹ vs. ›sens littéral‹ zugunsten einer Dreiteilung aufgegeben: »Thus illustrating the tripartite structure of metaphor, often stressed by theoreticians of rhetoric, but not clearly embodied in ordinary English language, which distinguishes only vaguely between literal and ›proper‹ meaning. When Homer calls Achilles a lion, the literal meaning of the figure signifies an animal of a yellowish brown color, living in Africa, having a mane, etc. The figural meaning signifies Achilles and the proper meaning the attribute of strength that Achilles and the lion have in common and can therefore exchange.« Paul de Man: »Reading (Proust)«, in: ders.: *Allegories of Reading*, a.a.O., S. 57–78, hier S. 65 (Anm. 10).

32 Zum Streit zwischen Rousseau und Rameau (bzw. *Ramire*: Rameau+Voltaire) die Einleitung von Jean Starobinski zum *Essai*: a.a.O., S. CLXV–CLXXI.

alle Musik ist zuerst einmal Ton – aber der Ton ist für sich genommen: nichts; er hat erst Charakter und Bedeutung mit anderen Tönen zusammen.<sup>33</sup> Eine Folge von wenigstens zwei Tönen bildet eine Figur,<sup>34</sup> Figur ist *Bewegung, mouvement, motion*. Figuren können also auf der Grundstufe des Tons überall vorkommen – aber ob sie als Melodie oder harmonisch wahrgenommen werden, ist damit nicht gesagt. Was für die einen mitreißende Musik ist, mag für andere bloß harmonisch, angenehm zu hören sein – und für andere wiederum nur eine Folge von Geräuschen. (Dieser Gesichtspunkt ist wichtig, weil der *Essai* mit seiner ethnographischen Ausrichtung auch an ganz andere Formen von Musik als jene Westeuropas denkt.) In diesem Sinne ist Musik immer figurativ: Melodie und in ihrem Gefolge die Harmonielehre sind Steigerungsformen, die offensichtlich keinen universalen Charakter haben, auch innerhalb der Musik des 18. Jahrhunderts nicht, das zeigt etwa der heftige Streit über die Singbarkeit des Italienischen und des Französischen. Was zeichnet nun aber die Figuralität der Melodie gegenüber der Grundstufe aus? Es ist das Zusammenklingen der Motion der Figur mit der Emotion des Hörers, die auch als Bewegung zu denken ist:

»Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes des affections, de nos sentiments; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvements qu'ils expriment et dont nous y reconnaissons l'image.«<sup>35</sup>

33 Ebd., S. 420 (Kap. XVI): »De plus chaque couleur est absolue, indépendante, au lieu que chaque son n'est pour nous que relatif et ne se distingue que par comparaison. Un son n'a pour lui-même aucun caractère absolu qui le fasse reconnaître [im Unterschied zu einer Farbe]; il est grave ou aigu, fort ou doux par rapport à un autre; en lui-même il n'est rien de tout cela. Dans le système harmonique un son quelconque n'est rien non plus naturellement [...]«

34 Ebd., S. 413 (Kap. XIII): »La mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessein dans la peinture; c'est elle qui marque les traits et les figures dont les accords et les sons ne sont que les couleurs [...]«

35 Ebd., S. 417 (Kap. XV).

»[M]ais les sons annoncent le mouvement, la voix annonce un être sensible; il n'y a que des corps animés qui chantent.«<sup>36</sup>

Ein weiteres Zitat zeigt, dass sich in der Melodie *zwei* Bewegungen treffen, jene des Hörers ist also nicht bloß die Aufnahme einer Melodie von außen, sondern die eigene Bewegung des ›Herzens‹, welche ›die Lust zum Ohr trägt‹: »car ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur que le cœur qui le porte à l'oreille.«<sup>37</sup>

Etwas trockener formuliert: Die Rezeptivität zwischen musikalischer Figur und Emotion des Hörers konstituiert die Melodie, diese ist nicht allein aus der Musik abzuleiten. Der Titel von Kapitel XV »Que nos plus vives sensations agissent souvent par des impressions morales« gibt zu erkennen, dass diese Rezeptivität auch *moralischen* Charakter hat, indem die »Töne der Melodie«, wie oben gesehen, als »Zeichen unserer eigenen Emotionen« wirken und so »in uns die Bewegungen ausdrücken«, deren Bild wir erkennen. Diese moralische Bewegung kann Menschen und Menschengruppen intensiv binden (wie etwa in einem begeisternden Konzert) – aber sie ist in keiner Weise allgemein oder gar universal. Denkt man sich nun die dritte Stufe der Harmonie und Harmonielehre als Ordnungssystem (welches das Spontane, Unvorhersehbare dieser Rezeptivität irgendwie regeln will, aber den primären Sprung dieser Rezeptivität immer voraussetzt, ihr folgt), so wird klar, warum aus dieser Sicht die Moral einen eminenten Wert bekommt und zugleich *als System* nur beschränkt – zwischen einzelnen Menschen und in bestimmten Menschenkonstellationen – funktionieren kann, ohne sicheres Fundament.

Eine andere Analogie findet sich in der Evolution der Sozietät in Bezug auf die Art der Bindung: Die Grundstufe ist dort die endogame Familie mit freier Sexualität; im Übergang zur exogamen Gesellschaft mit der Liebe als Passion bilden sich größere

36 Ebd., S. 420 (Kap. XVI).

37 Ebd., S. 419 (Kap. XV).



Gemeinschaften (Rousseau stellt den Übergang in Anlehnung an Lukrez<sup>38</sup> in einer Liebesallegorie mit Gesang und Tanz dar),<sup>39</sup> die dritte schließlich zeigt die völlig ambivalente Entwicklung zwischen Fortschritt und Rückschritt, Vereinigung und Vernichtung in der »union sociale«. Anders als in den früheren *Discours* ist dieser Vorgang in einem allgemeinen *Willen* angelegt, der nicht ›Natur‹ oder ›Gott‹ heißt und in dessen Verlauf Vor- und Nachteile, Rück- und Fortschritte sich strikt die Waage halten (was für eine Abfassung des Textes nach 1762 spricht).

»Celui qui voulut que l'homme fût sociable toucha du doigt l'axe du globe et l'inclina sur l'axe de l'univers. A ce léger mouvement je vois changer la face de la terre et décider la vocation du genre humain: j'entends au loin les cris de joie d'une multitude insensée; je vois édifier les Palais et les Villes; je vois naître les arts, les lois, le commerce; je vois les peuples se former, s'étendre, se dissoudre, se succéder comme les flots de la mer; je vois les hommes rassemblés sur quelques points de leur demeure pour s'y dévorer mutuellement, faire un affreux désert du reste du monde; digne monument de l'union sociale et de l'utilité des arts.«<sup>40</sup>

Diese Analogien zeigen, dass auch das Problem des Figurativen in der Sprache nicht im Sinne einer Abgrenzung, sondern einer *Steigerung* und folgender *Regulierung* zu verstehen ist. Bezüglich der Sprache wird die Grundstufe (›communication‹) im ersten Kapitel beschrieben, unter Benutzung älterer Quellen – und allein schon Rousseaus Sprachgebrauch verdeutlicht, dass das

38 Lukrez: *De rerum natura*, Buch V, V. 1397–1402. Überhaupt folgt Rousseau im Kap. IX (S. 395–407), welches eine Geschichte der Evolution versucht, ausgehend von der »Neigung« der Erde (Ekliptikschiefe), in manchen Aspekten Lukrez' Text. Das hängt auch damit zusammen, dass der *Essai* nicht rein spekulativ, sondern unter Berücksichtigung des vorhandenen Wissens (in erster Linie mit antiken und biblischen Quellen) abgefasst wird.

39 Rousseau: *Essai*, S. 405f. (Kap. IX).

40 Ebd., S. 401 (Kap. IX).

Figurative bereits auf dieser Stufe präsent ist, indem zum Beispiel Biber, Ameisen und Bienen »eine Art von Sprache« haben, um zu kommunizieren,<sup>41</sup> bei der Gebärdensprache und der Pantomime, welche Rousseau ausführlich bespricht, ist der figurative Charakter ohnehin gegeben. Und am stärksten wirkt eine Sprache mit Objekten: »Mais le langage le plus énergique est celui où le signe a tout dit avant qu'on parle.«<sup>42</sup> Auf dieser Stufe kann alles Notwendige, Nützliche durch verschiedene Formen der Kommunikation, mit und ohne Sprache, aber immer auch figurativ ausgedrückt werden. Anders ist es erst, wenn es um Emotionen, um *Passion* geht: »Mais lorsqu'il est question d'émouvoir le cœur et d'enflammer les passions, c'est toute autre chose.«<sup>43</sup> Auch hier ist also das Figurative an sich nicht ein distinktives Merkmal einer besonderen Kategorie von Sprache, sondern in der Kommunikation, vor und mit Sprache, immer schon angelegt, entscheidend ist auch hier die Rezeptivität (*Passion* zwischen Menschen, aber auch Begeisterung zwischen Mensch und Musik, Mensch und Text), in welcher die Emotionen sich ausdrücken und darin ihren »moralischen« Grund abbilden, dem folgen die Versuche der Regulierung und der Systematisierung im »eigentlichen Sinn«. Die Rhetorik, welche diese Sicht begrifflich zugänglich machen kann, ist nicht jene der Tropen und Figuren, sondern die Rhetorik des Erhabenen bei Pseudo-Longinos (in der traditionellen Rhetorik die Stilebene des *genus sublime* mit dem Ziel des *movere*, gegenüber *genus humile* und *genus medium*).

Unter diesem Aspekt, so denke ich, entschärft (oder verschärft) sich auch die Debatte, welche Derrida und de Man um

41 »Ceux d'entre eux [les animaux] qui travaillent et vivent en commun, les Castors, les fourmis et les abeilles ont quelque langue naturelle pour s'entre-communiquer, je n'en fais aucun doute.« Ebd., S. 379 (Kap. I).

42 Ebd., S. 376 (Kap. I). Im Beispiel geht es um eine Drohung, die nur durch vier Objekte ausgedrückt wird (Konfiguration) und den Bedrohten zur sofortigen Flucht veranlassen. Dagegen könne sich die verbale Drohung oft nur lächerlich machen.

43 Ebd., S. 377 (Kap. I).

das Wort *homme* ›Mensch‹ führen. Allgemeiner Ausgangspunkt ist ein Satz aus dem *Essai*, in dem Claude Lévi-Strauss den Ursprung der *sciences humaines* lokalisiert: »Quand on veut étudier *les hommes* il faut regarder près de soi; mais pour étudier *l'homme* il faut apprendre à porter sa vue au loin; il faut d'abord observer les différences pour découvrir les propriétés.«<sup>44</sup> Das »au loin« ist dabei doppelt zu verstehen, es weist einerseits auf die weiten (wörtlichen und übertragenen) Reisen des Ethnologen hin, ist andererseits aber auch als Selbstdistanzierung des Autors zu verstehen, als Sicht aus der Ferne auf die Evolutionsgeschichte des Menschen: »Ich höre in der Ferne...«<sup>45</sup> Im dritten Kapitel, anschließend an den Titel mit der Figuralität der Sprache, stellt Rousseau die zunächst einmal recht kühne Frage, wie ein Wilder andere Wilde bei ihrer ersten Begegnung wohl benannt habe. Aus Furcht vor ihnen werde er ihnen das Nomen *géants* ›Riesen‹ gegeben haben, obwohl diese durchaus gleich groß waren wie er selbst: Die Metapher geht also dem *nom propre* ›homme‹ voraus, sie drückt die Furcht des Betrachtenden aus, Nietzsches früherer Satz (›Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen‹) erscheint in umgekehrter Form: Das Wort entsteht bei Rousseau zuerst in der Verkennung (Nicht-Gleichsetzung) des tatsächlich Gleichen, der spätere ›eigentliche‹ Begriff *homme* ›Mensch‹ dagegen als Gleichsetzung des Nicht-Gleichen, in einer metonymisch-metaphorischen Doppelfigur (Metonymie: *les hommes* → *l'homme*, Vergleichbarkeit wird zu Gleichsetzung, zur Zahl, die Differenzen werden

44 Ebd., S. 394 (Kap. VIII), meine Hervorhebung. Dazu Claude Lévi-Strauss: »Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme« (1962), in: ders.: *Anthropologie structurale deux*, Paris 1973, S. 45–56, hier S. 46f.: »Rousseau ne s'est pas borné à prévoir l'ethnologie: il l'a fondée. D'abord de façon pratique [...]; et ensuite, sur le plan théorique, en distinguant, avec une clarté et une concision admirables, l'objet propre de l'ethnologue de celui du moraliste et de l'historien: ›Quand on veut étudier les hommes...‹«.

45 Vgl. dazu das Zitat zu Anm. 41.

unterdrückt).<sup>46</sup> Aus dieser Perspektive steht der Appell an ›Menschheit‹ und ›Gleichheit‹ nicht auf sicherem Grund, tatsächlich erfahrbar ist die Gemeinsamkeit, was ›Mensch‹ ausmacht, nur momentan, mit unsicherer Dauerhaftigkeit, in den beiden Seiten der Passion und Kompassion: Liebe, Begeisterung und Mitleid.<sup>47</sup>

De Man sagt gegen Derrida, das »Beispiel« mit den Riesen zeige nicht Rousseaus Blindheit, sondern sei »schlecht gewählt«, es sei ein Fehler (»a mistake«) – aber ein Fehler sei kein blinder Fleck.<sup>48</sup> An dieser Stelle scheint es sehr schwierig, ›Fehler‹ und ›Blindheit‹ bzw. ›Irrtum‹ zu unterscheiden, ohne irgendeine Vorstellung von Konstruktion ins Spiel zu bringen, aus Derridas Sicht wäre der ›Fehler‹ ja gerade ein notwendiges dekonstruktives Element. Aber ist das Beispiel tatsächlich ein ›Fehler‹? Es ist dann ein Fehler, wenn die Sprache der *besoins* (was hier als ›Grundstufe‹ bezeichnet wurde) prinzipiell von der Sprache

46 Diesen Gedanken (»Conceptualization is a double process...«) führt de Man in einem späteren Text aus: »Metaphor (Second Discourse)« (1973), in: ders.: *Allegories of Reading*, a.a.O., S. 135–159, hier S. 153f. Besonders wichtig scheint in diesem Zusammenhang der Hinweis auf die Zahl: »For Rousseau, as for Nietzsche, number is par excellence the concept that hides ontic difference under an illusion of identity.« S. 154.

47 Im Unterschied zum *Discours sur l'inégalité* wird das Mitleid (*pitié*) im *Essai* nicht nur als vorreflexiver Akt verstanden: »La pitié, bien que naturelle au cœur de l'homme resterait éternellement inactive sans l'imagination qui la met en jeu. Comment nous laissons-nous é mouvoir à la pitié? En nous transportant hors de nous-mêmes; en nous identifiant avec l'être souffrant. [...] ce n'est pas dans nous c'est dans lui que nous souffrons.« Rousseau: *Essai*, a.a.O., S. 395 (Kap. IX). Diese modifizierte Sicht des Mitleids weist auf eine spätere Abfassung des *Essai* hin (nach 1762). Sie steht keineswegs in Widerspruch zu Derridas intensiver Interpretation des Mitleids in der *Grammatologie* (»l'économie de la pitié«, a.a.O., S. 243–272).

48 »Derrida can use Rousseau's own example of metaphor to prove his case: the primitive man who designates the first other men he encounters by the term ›giants‹, blindly coins a metaphorical term to state a literal meaning, the inner experience of fear. [...] But the example is badly chosen.« De Man: »The Rhetoric of Blindness«, a.a.O., S. 134. Und später (Anm. 51, S. 139): »The choice of the wrong example to illustrate metaphor (fear instead of pity) is a mistake, not a blind spot.« (meine Hervorhebung)

der *passions* (mit den Figuren erst auf dieser Stufe) unterschieden wird, dann leuchtet ein, dass das Beispiel der Grundstufe der *besoins* zuzuordnen ist.<sup>49</sup> Lässt man jedoch die Vorstellung einer evolutiven *Abfolge* (und damit kategorischer Unterscheidbarkeit) der Sprachstadien fallen und nimmt Rousseaus Titel der Figuralität der ›ersten Sprache‹ (*langage*, nicht *origine des langues*) beim Wort, bestätigt das Beispiel den Titel.

Über *Blindness and Insight* setzt de Man ein Motto von Proust, das ich abschließend befragen möchte:

*Cette perpétuelle erreur, qui est précisément la »vie«...<sup>50</sup>* – De Mans Titel folgend, müssen wir wohl Blindheit und Irrtum gleichsetzen. Wo ist dann die Einsicht, wenn der Irrtum andauernd ist und offenbar das Leben ausmacht, also Lebenslüge ist? Das Leben, »la vie«, steht allerdings in Anführungszeichen, es gibt also, wo und wie auch immer, ein Leben ohne Anführungszeichen. Ist das dann die Wahrheit oder die Einsicht? Oder ist es vielmehr der Tod? Aber wenn Leben Irrtum und Tod Wahrheit ist, macht die Unterscheidung, für uns jedenfalls, keinen Sinn. Es muss also, im Leben, eine Umkehr, ein *renversement* geben, aus den Anführungszeichen heraus, welches dann auch ein Tod in Anführungszeichen sein muss, als momentanes Ende des Irrtums, als Momentum der Wahrheit in der blitzartigen Demystifikation des Irrtums, vor neuen Irrtümern. Das Wörtchen *précisément* ist das harte Scharnier im weichen Wechsel von Irrtum zu Wahrheit.

Im Zusammenhang von *La Fugitive*<sup>51</sup> entsteht die Einsicht (*Cette perpétuelle erreur...*) aus einer doppelten Namensver-

49 »Fear is on the side of hunger and thirst and could never, by itself, lead to the *supplementary figuration of language*; it is much too practical to be called a passion. The third chapter of the *Essai*, the section on metaphor, should have been centered on pity, or its *extension*: love (or hate).« Ebd., S. 134f. (meine Hervorhebungen).

50 De Man: *Blindness and Insight*, a.a.O., S. [V].

51 Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu*, Paris 1954 (*Bibliothèque de la Pléiade*), Bd. III, S. 573.

wechslung. Unser Fehler (*notre tort*) sei es, auf der Basis von geschriebenen Namen oder Nomen, Photographien, psychologischen Diagnosen einen unbeweglichen Begriff (*une notion immobile*) von Dingen und Menschen zu haben. Der Name, der verwechselt wird, verweist ebenso wie weitere Begleitumstände des Zitats weit zurück in Prousts Roman auf *Un amour de Swann*, nämlich jene Stelle, als sich Swann des Todes der Liebe von Odette ganz bewusst wird (was ihn nicht hindern wird, sie später zu heiraten) und eben dadurch eine neue Erfahrung von Musik macht. Er hört die Melodie, die *phrase de Vinteuil*, zum ersten Mal nicht als Zeichen für etwas, als »Nationalhymne« ihrer Liebe, sondern als Musik, es folgt eine ganze Kette von Überlegungen, nicht mehr von Swann allein, sondern von einem *nous*:

»Par là, la phrase de Vinteuil avait [...] épousé notre condition mortelle [...]. Son sort était lié à l'avenir, à la réalité de notre âme dont elle était un des ornements les plus particuliers. Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable.«<sup>52</sup>

Im Kontext von Prousts Text wirkt der Tod, mit und ohne Anführungszeichen, den de Mans Motto geradezu herausfordert, weniger schroff, er dehnt sich in verschiedene Richtungen hinaus und zusammen, aber er bezeichnet, *précisément*, das Scharnier des Umschlags von Irrtum und Wahrheit, Blindheit und Einsicht.

52 Ebd., Bd. I, S. 350.

»Le spectacle [...] ne dit rien de plus que ›ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît.«<sup>\*</sup>

Anja Nora Schulthess

»Le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. Il ne dit rien de plus que: ›ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît.«<sup>1</sup> So heißt es in These 12 von Guy Debords *La Société du Spectacle* – einem Kultbuch, erschienen 1967, das vielleicht mehr als jedes andere Buch mit dem »Revolutions-Spektakel« *Mai 68* in Verbindung steht und zur »Parole einer ganzen Epoche« wurde.<sup>2</sup> Was will man dieser »unbestreitbaren« und zugleich »unzugänglichen Positivität« entgegnen, die sich in *La Société du Spectacle* in unendlichen grammatikalisch gewundenen Abwandlungen desselben ständig bestätigt sieht? Widersprechen scheint unmöglich, denn:

»L'attitude qu'il exige par principe est cette acceptation passive qu'il a déjà en fait obtenue par sa manière d'apparaître sans réplique, par son monopole de l'apparence.«<sup>3</sup>

\* Guy Debord: *La Société du Spectacle* (1967), Paris 2018 (Neudruck samt Vorwort der dritten Auflage von 1992), S. 20 (These 12).

1 Ebd. – »Das Spektakel stellt sich als eine unbestreitbare und unzugängliche Positivität dar. Es sagt nichts mehr als: ›Was erscheint, das ist gut; was gut ist, das erscheint.« Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, übers. von Jean-Jacques Raspaud, Berlin 1996, S. 17. Im Folgenden gebe ich für die französischen Zitate von Debord die Seiten- und Thesenzahl an, für die deutsche Übersetzung nur die Seitenzahl. Die Übersetzung wurde von mir gelegentlich modifiziert.

2 Heinz Stahlhut u.a.: »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI. IN KREISEN SCHWEIFEN WIR DURCH DIE NACHT UND VERZEHREN UNS IM FEUER – DIE SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE (1957–1972)*, Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Tinguely Basel, Zürich 2006, S. 7–14, hier S. 13.

3 S. 7 (These 12). »Die durch das Spektakel prinzipiell geforderte Haltung ist die passive Hinnahme, die es schon durch seine Art,

Das hier als Titel dienende Zitat trifft in seiner Form den Kern des ominösen Monsters<sup>4</sup> mit dem Namen »Spektakel«: Sein Charakter ist tautologisch.

»Le caractère fondamentalement tautologique du spectacle découle du simple fait que ses moyens sont en même temps son but. Il est le soleil qui ne se couche jamais sur l'empire de la passivité moderne. Il recouvre toute la surface du monde et baigne indéfiniment dans sa propre gloire.«<sup>5</sup>

Das Spektakel ist Ideologie in Reinform. »Le spectacle ne veut en venir à rien d'autre qu'à lui-même«.<sup>6</sup> Es ist das Spektakel selbst, das sich im hier titelgebenden Zitat aufführt, könnte man sagen. Denn Form und Inhalt des Spektakels sind gemäß Debord identisch: »Forme et contenu du spectacle sont identiquement la justification totale des conditions et des fins du système existant.«<sup>7</sup>

Wer *La Société du Spectacle* liest, wird erschlagen von seiner Thetik. Einer steilen Behauptung folgt eine noch steilere. Der Gestus ist agitatorisch. In nahezu unendlichen Abwandlungen wird das Spektakel formal und inhaltlich zugleich beschworen:

unwiderlegbar zu erscheinen, durch sein Monopol des Scheins faktisch erwirkt hat.« (17)

4 »Debord had trumpeted »the spectacle« as a monster, a horror movie, a Godzilla of alienation.« Greil Marcus: *Lipstick Traces*, Cambridge 1990, hier S. 98.

5 S. 7f. (These 13). »Der zutiefst tautologische Charakter des Spektakels geht aus der bloßen Tatsache hervor, dass seine Mittel zugleich seine Zwecke sind. Es ist die Sonne, die über dem Reich der modernen Passivität nie untergeht. Es deckt die ganze Oberfläche der Welt und badet endlos in seinem eigenen Ruhm.« (17)

6 S. 21 (These 14). »Das Spektakel will es zu nichts anderem bringen als zu sich selbst.« (18)

7 S. 17 (These 6). »Form und Inhalt des Spektakels sind identisch die vollständige Rechtfertigung der Bedingungen und Ziele des bestehenden des Systems.« (15)



»Dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux.«<sup>8</sup>

»Le spectacle qui inverse le réel est effectivement produit.«<sup>9</sup>

»[L]a réalité surgit dans le spectacle, et le spectacle est réel.«<sup>10</sup>

»Là ou le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique.«<sup>11</sup>

Sturm im Kopf – die Welt steht Kopf. Die Katze beißt sich in den Schwanz, und die Katze ist ein alles-verschlingendes Ungeheuer. Der Leserin bleibt, erschlagen von tautologischer Thetik, noch jene »passive Hinnahme«, von der Debord als geforderte Haltung gegenüber dem Spektakel spricht;<sup>12</sup> ein Gefühl der Ernüchterung und Ohnmacht – »car le spectacle est partout.«<sup>13</sup> Dem ungeheuren Spektakel zu entkommen scheint unmöglich: »Partout où il y a *représentation* indépendante, le spectacle se reconstitue.«<sup>14</sup> Oder aber man verfällt blind bejahend jener

8 S. 19 (These 9). »In der tatsächlich verkehrten Welt ist das Wahre ein Moment des Falschen.« (16) Der Ausdruck »monde *réellement renversé*« ist nur ein Ausdruck von vielen (»les conditions modernes de production«, »inversion de la vie«, aliénation réciproque«, »une *Weltanschauung* devenue effective«), die hier auf die marxistische Theorie hinweisen – Marx' Feuerbachthesen, Marx' Hegel-Lektüren. Zu fragen wäre weiter, inwiefern Debord mit seinem Buch Marx vom »Kopf auf die Füße stellt« (wie dies Marx mit Hegel in Bezug auf »Schein und Sein« zu tun behauptet) – oder umgekehrt.

9 S. 18 (These 8). »Das Spektakel, das das Wirkliche verkehrt, wird wirklich erzeugt.« (16)

10 S. 19 (These 8). »[D]ie Wirklichkeit bricht im Spektakel durch und das Spektakel ist wirklich.« (16)

11 S. 12 (These 18). »Da, wo sich die wirkliche Welt in bloße Bilder verwandelt, werden die bloßen Bilder zu wirklichen Wesen und zu den wirkenden Motivierungen eines hypnotischen Verhaltens.« (19)

12 S. 20 (These 12), dt. Übers. S. 17.

13 S. 31 (These 30). »[D]enn das Spektakel ist überall.« (26)

14 S. 23 (These 18). »[Ú]berall, wo es unabhängige Vorstellung gibt, baut sich das Spektakel wieder auf.« (19)

gegenwärtigen Gesellschaftskrankheit mit dem Namen Zynismus, indem man überall das Spektakel lauern sieht und ruft: »Wir sind alle Teil des Spektakels, aber wir prangern es an.«<sup>15</sup>

Debords Text wirft mehr Fragen auf, als er Antworten liefert. Denn seine Ausführungen bleiben trotz aller Wortakrobatik erstaunlich vage; das Spektakel selbst obskur: »Le spectacle est le capital à un tel degré d'*accumulation* qu'il devient image.«<sup>16</sup> Wie kommt es dazu? Offengelegt ist der Rückbezug auf die marxistische Theoriebildung. Aber Debord betreibt eine Form intensiver Lektüre, die ihrerseits ganz daraufhin angelegt ist, einen bestimmten *Lektüreeffekt* zu erzeugen: Was in den von ihm gelesenen philosophischen Texten »Schein« heißt, verdichtet sich in seiner experimentellen philosophischen Diagnose zum »Spektakel«. Aber die argumentativen Schritte bleiben sprunghaft, das theoretische Setting ist insgesamt durchaus problematisch.<sup>17</sup> Man kann Debord, wie Stefan Zweifel dies tut, einen »hölzerne[n] Agitationsstil« und ein Gefangensein in »altmarxistischen Schemata« vorwerfen – oder das Verharren in einer scheinbar »rousseauistische[n] Träumerei«,<sup>18</sup> die glaubt, »es habe vor der

15 Juliane Rebentisch: »Spektakel«, in: *Texte zur Kunst* 66 (Juni 2007), auf: [www.textezurkunst.de/66/spektakel/](http://www.textezurkunst.de/66/spektakel/) (aufgerufen am 2. September 2019).

16 S. 32 (These 34). »Das Spektakel ist das *Kapital* in einem solchen Grad der Akkumulation, dass es zum Bild wird.« (27).

17 Jacques Rancière zufolge liegt der *Gesellschaft des Spektakels* eine ganze Reihe von (marxistisch tradierten) Vorannahmen und Dichotomien zugrunde, die problematisch sind. Zum Beispiel Schein vs. Wahrheit, Aktivität vs. Passivität, Schauen vs. Wissen. Der Zuschauer gibt sich der Scheinwelt der Bilder hin und verfehlt die Wahrheit hinter den Bildern. Der Zuschauer konsumiert, ist passiv, agiert nicht, und das ist schlecht. Diese Vorannahmen und die damit verbundenen Dichotomien gehorchen gemäß Rancière dem Diktum »jeder an seinen Platz« und machen so gerade das Denken des Dissens und somit der Emanzipation unmöglich. Siehe dazu u.a.: Jacques Rancière: *Le spectateur émancipé*, Paris 2008, S. 23f. und S. 70–80. Deutsche Übersetzung: Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, übers. von Richard Steurer, Wien 2008, insbesondere S. 22f. und S. 68–81.

18 »Debord blieb, mit diesen anspruchsvolleren Denkern verglichen, ein Gefangener altmarxistischer Schemata und pflegte im hölzernen Agitationsstil der Marx'schen Feuerbach-Thesen in unendlichen

Repräsentation der Wünsche im Reich der Waren- und Werbe-  
welt einen direkten Kontakt mit dem Eigentlichen geben.«<sup>19</sup>  
Die folgenden Zitate deuten in diese Richtung:

»Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les condi-  
tions modernes de production s'annonce comme une  
immense accumulation de *spectacles*. Tous ce qui était  
directement vécu s'est éloigné dans une représentation.«<sup>20</sup>

»Il [le spectacle] ne réalise pas la philosophie, il philoso-  
phise la réalité. C'est la vie concrète de tous qui s'est dégra-  
dée en univers *spéculatif*.«<sup>21</sup>

»L'origine du spectacle est la perte de l'unité du monde, et  
l'expansion gigantesque du spectacle moderne exprime la  
totalité de cette perte [...].«<sup>22</sup>

Suggeriert wird hier also eine verlorene Unmittelbarkeit und  
Einheit, und das Spektakel wird als Ausdruck der Totalität  
dieses Verlusts behauptet. Doch sitzt Debord mit ersterem  
nicht einem kollektiven Phantasma auf – und verfällt er mit  
letzterem nicht selbst einer Art von Totalität?

Abwandlungen die Kraft des Genitivs als Schockmoment – indem  
er die grammatikalischen Machtverhältnisse für eine Blitzsekunde  
umkehrte: »Die Philosophie als Macht des losgelösten Denkens ist das  
Denken der losgelösten Macht.« Stefan Zweifel: »Die Gesellschaft des  
Spektakels«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 3. Mai 2003, auf: [www.nzz.ch/article8jveb-1.246993](http://www.nzz.ch/article8jveb-1.246993) (aufgerufen am 2. September 2019).

19 Ebd.

20 S. 31 (These 1). »Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen  
die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine  
ungeheure Sammlung von *Spektakeln*. Alles, was unmittelbar erlebt  
wurde, ist in eine Vorstellung gewichen.« (13)

21 S. 24 (These 19). »Es [das Spektakel] verwirklicht nicht die Philo-  
sophie, es philosophiert die Wirklichkeit. Das konkrete Leben aller ist  
es, welches sich zu einem *spekulativen* Universum degradiert hat.« (20)

22 S. 30 (These 29). »Der Ursprung des Spektakels ist der Verlust der  
Einheit der Welt [...].« (25)

Man kann an Debords Text außerdem kritisieren, dass er dem Zuschauer (*spectateur*) nicht mehr als ein passives Konsumieren von Bildern zutraut: »L'aliénation du spectateur [...] s'exprime ainsi: plus il contemple, moins il vit.«<sup>23</sup> Dem »Schein« (der Bilder) wird dabei gerade jene ästhetische Kraft *abgesprochen*, die womöglich einen Riss im Spektakel sichtbar zu machen fähig ist, wie Rancière das in seinem Buch *Le spectateur emancipé* aufgezeigt hat.<sup>24</sup> – Nichtsdestotrotz: Eine luzide Gegenwartsdiagnose enthält *La Société du spectacle* gleichwohl. Giorgio Agamben schreibt diesbezüglich:

»Der vielleicht beunruhigendste Aspekt an Debords Büchern ist die sture Geradlinigkeit, mit der die Geschichte an der Verifizierung seiner Analysen zu arbeiten scheint. Nicht allein, dass die *Kommentare* (1998) zwanzig Jahre nach der *Gesellschaft des Spektakels* in allen Bereichen die Exaktheit der Diagnosen und Voraussagen haben verzeichnen können; auch hat sich in der Zwischenzeit der Lauf der Ereignisse überall dort gleichförmig in ein und dieselbe Richtung beschleunigt, dass man – kaum zwei Jahre nach Erscheinen des Buches – sagen möchte, die Weltpolitik sei heute nichts anderes als eine eilige, parodistische Inszenierung des darin enthaltenen Drehbuchs.«<sup>25</sup>

23 Die ganze Passage lautet wie folgt: »L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi: plus il contemple, moins il vit; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir.« S. 20 (These 30). »Die Entfremdung des Zuschauers zugunsten des angeschauten Objekts (das das Ergebnis seiner eigenen bewussten Tätigkeit ist) drückt sich so aus: je mehr er zuschaut, umso weniger lebt er.« (26)

24 Vgl. Anm. 18.

25 Giorgio Agamben: »Marginalien zu den Kommentaren zur *Gesellschaft des Spektakels*«, in: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, übers. von Sabine Schulz, Berlin 2001, S. 73–87, hier S. 79. Im Original: »L'aspetto forse più inquietante dei libri di Debord è la puntigliosità con cui la storia sembra essersi impegnata a verificarne le analisi. Non soltanto, venti anni dopo *La società dello spettacolo*, i *Commentari* (1988) hanno potuto registrare in ogni ambito l'esattezza delle diag-

Ohne Zweifel ist Debords kulturkritischer Text in Zeiten der »Event- oder Erlebniskultur«<sup>26</sup> und der »twitternden Gesellschaft des Spektakels«<sup>27</sup> aktueller denn je. Entsprechend gerne wird er herangezogen und zitiert, wenn es darum geht, eine kritische Distanz zur »Instagramkultur« zu markieren – auch wenn oder gerade weil man selbst Teil davon ist. Die Effekte von Debords bekanntestem Text sind, so gesehen, unbestritten. Der Text wurde nicht nur von anderen Denkern wie Baudrillard, Agamben oder Rancière rezipiert und weitergedacht,<sup>28</sup> sondern ist selbst zum Popkulturerbe geworden. »Spectacle had become a fashionable critical commonplace by the early 1980s«,<sup>29</sup> konstatiert Greil Marcus in *Lipstick Traces*, und so verwundert es nicht, dass *La Société du Spectacle* zu den »meistgeklaute Titeln« überhaupt gehört.<sup>30</sup> Auch in den Literatur- und Kulturwissenschaften ist seit den 1980er-Jahren ein Revival von Debords Text zu beobachten. »Kaum ein anderer mit 68 assoziiertes Begriff steht bei Kulturproduzent/innen heute noch so unbeschadet für ›Criticality‹ wie der des Spektakels«,<sup>31</sup> schreibt Juliane Rebentisch und konstatiert neben einer allgemein eher oberflächlichen Auseinandersetzung mit Debord zu Recht die Gefahr der Leerformel ›Spektakel‹:

nosi e delle previsioni; ma, nel frattempo, il corso degli eventi si è ovunque così uniformemente accelerato nella stessa direzione che, a due soli anni dall'uscita del libro, si direbbe che la politica mondiale non sia oggi altro che una frettolosa, parodica messa in scena del copione che esso conteneva.« Giorgio Agamben: *Mezzi senza fine*, Torino 1996, S. 60–73, hier S. 66f.

26 Rebentisch: »Spektakel«, a.a.O.

27 Stefan Zweifel: »Surreale Enthirnung«, in: *Republik* vom 19. Oktober 2018, auf: [www.republik.ch/2018/10/19/surreale-enthirnung](http://www.republik.ch/2018/10/19/surreale-enthirnung) (aufgerufen am 2. September 2019).

28 Vgl. Jean Baudrillard: *L'échange symbolique et la mort*, Paris 1976; Agamben: *Mezzi senza fine*, a.a.O.; Jacques Rancière: *Le spectateur émancipé*, Paris 2008.

29 Marcus: *Lipstick Traces*, a.a.O., S. 97.

30 Zweifel: »Die Gesellschaft des Spektakels«, a.a.O.

31 Rebentisch: »Spektakel«, a.a.O.

»Gerade der offensichtlich totalisierende Zug dieser Diagnose [die Behauptung und Kritik einer ›Gesellschaft des Spektakels‹, Anm. ANS] scheint sich vielmehr heute nur zu gut zu eignen, um die empfundene politische Ohnmacht in Radikalität umzumünzen, eine Radikalität freilich, die kaum mehr ist als eine Verfallsform heroischer Melancholie: Wir sind alle Teil des Spektakels, aber wir prangern es an.«<sup>32</sup>

Dies – und damit die Behauptung, dass die »diffuse Rede von der Herrschaft des Spektakels« den Blick auf die ökonomisch-politischen Verhältnisse unserer Zeit gerade verstelle – veranlasst Rebentisch zur Aussage, man solle diese Rede »auf unbestimmte Zeit suspendieren«.<sup>33</sup>

Es mag sein, dass Baudrillard mit der ›Hyperrealität‹ oder dem ›Simulakrum‹ ausgereifere Konzepte für eine Gegenwartsanalyse geliefert hat;<sup>34</sup> dass Adorno und Horkheimer die ›Kulturindustrie‹ besser zu fassen vermochten.<sup>35</sup> Interessanter vielleicht an Debords Text als der ominöse und (je nach Geschmack) zu oft konsultierte Spektakelbegriff, der zweifelsfrei einen Denkraum eröffnet, die Frage nach der Situierung von Kunst und Literatur nach dem Tod der Avantgarde stellt und gleichzeitig einen Riss im Spektakel impliziert,<sup>36</sup> ist der Text selbst: seine literarische Qualität, seine Performanz.

32 Ebd.

33 Rebentisch: »Spektakel«, a.a.O.

34 Vgl. dazu: Baudrillard: *L'échange symbolique et la mort*, a.a.O., S. 75–128 (»L'ordre des simulacres«). Auf Deutsch: *Der symbolische Tausch und der Tod*, übers. von Gerd Bergfleth, Gabriele Ricke und Ronald Voullié, München 1982, S. 77–131 (»Die Ordnung der Simulakren«).

35 Vgl. dazu auch: Zweifel: »Die Gesellschaft des Spektakels«, a.a.O.

36 »La grandeur de l'art ne commence à paraître qu'à la retombée de la vie.« S. 182 (These 188). »Die Größe der Kunst beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung des Lebens zu erscheinen.« (161). »La position critique élaborée depuis par les *situationnistes* a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même *dépassement de l'art*.« S. 186 (These 191). »Die seitdem von den *Situationisten* erarbeitete kritische Position hat gezeigt, dass die Wegschaffung und die Verwirklichung der Kunst die unzertrennlichen Aspekte ein und derselben Überschreitung *der Kunst* sind.« (165) Zur

Zu dieser Performanz gehört, dass der Text, wie das Titelzitat dieses Aufsatzes verdeutlicht, das Spektakel selbst in die Position einer Sprechinstanz rückt: »[L]e spectacle [...] ne dit rien de plus que »ce qui est apparaît est bon, ce qui est bon apparaît.« Folgt man diesem Zitat, dann ist es das Spektakel selbst, das hier spricht, und es spricht in Form von Tautologien. Der Text selbst gibt somit einen Hinweis auf die mögliche Form, mit der das Spektakel sprachlich überhaupt erfasst und analysiert werden kann – und genau darin liegt die theoretische Brisanz des Textes, der ihn zugleich für die Literaturwissenschaft interessant macht:

»En *analysant* le spectacle, on parle dans une certaine mesure le langage même du spectaculaire, en ceci que l'on passe sur le terrain méthodologique de cette société qui s'exprime dans le spectacle.«<sup>37</sup>

Es ist also durchaus konsequent, wenn sich das Spektakel sprachlich im Text gewissermaßen selbst aufführt und den Leser mittels gewundener Grammatik, undurchsichtiger Zitate, die nicht als solche ausgewiesen werden,<sup>38</sup> und tautologischer Figuren einullt und durch starke Thesen, die vom Spektakel selbst auszugehen scheinen, entwaffnet und erschlägt. *La Société du*

Situierung der Kunst nach dem Tod der Avantgarde siehe insbesondere S. 177–200 (Thesen 180–211) bzw. in der Übersetzung S. 157–177. 37 S. 24 (These 11). »Bei der *Analyse* des Spektakels muss in einem gewissen Maß die Sprache des Spektakulären geredet werden, insofern dabei der methodologische Boden dieser Gesellschaft, die sich im Spektakel ausdrückt, betreten wird.« (17)

38 Der ganze Text kommt ohne einzige Fußnote aus; die einzigen ausgewiesenen Zitate sind die den Kapiteln vorangestellten Zitate (Feuerbach, Lukács, Rote Fahne Peking, Revolution 1871 (Kommune), Shakespeare, Gracian, Machiavelli, Brief von Arnold Ruge an Marx, Hegel). Die Bezüge im Text bleiben undurchsichtig, einige Formulierungen im Text sind offensichtlich Anlehnungen, Umkehrungen, Umdeutungen und Umformulierungen von Zitaten und Begriffen und in diesem Sinne durchaus auch Ausdruck eines »détournement« (vgl. weiter unten im Text sowie Anm. 42).

*Spectacle* ist eine Streitschrift, die den Gestus des Thetischen *ad absurdum* führt, diesen Gestus damit aber zugleich zur Kenntlichkeit entstellt.

Die Sprache partizipiert auf diese Weise zwar am Phänomen des Spektakels, stellt es performativ auf übertriebene Art und Weise aber auch aus und durchkreuzt es, womöglich, eben dadurch. Debord ist, ob »rousseauistischer Träumer« oder nicht, durchaus Dialektiker und Strategie – »Ich bin kein Philosoph, ich bin Strategie«,<sup>39</sup> soll Debord zu Agamben gesagt haben – und betreibt in *La Société du Spectacle* vielleicht »subversive Affirmation« *avant la lettre*, indem er in einer spektakulären, formal und strukturell ideologisierten Sprache spricht, um diese *eben dadurch* zu unterwandern.<sup>40</sup>

39 Giorgio Agamben: »Wiederholung und Stillstand – Zur Kompositionstechnik der Filme Guy Debords« (Vortrag in Genf, November 1995), übers. von Jürgen Blasius, in: Stahlhut u.a.: *IN GIRUM IMUS NOCTE*, a.a.O., S. 37–39, hier S. 37.

40 Vgl. Inke Arns und Sylvia Sasse: »Subversive Affirmation. On Mimesis as a Strategy of Resistance«, in: *IRWIN: East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London 2006, S. 444f. Arns und Sasse bezeichnen »subversive Affirmation« als Taktik, die AktivistInnen oder KünstlerInnen erlaubt, an einem bestimmten Diskurs teilzunehmen, diesen zu affirmieren und gleichzeitig zu unterwandern: »In subversive affirmation there is always a surplus which destabilizes affirmation and turns it into its opposite«. Interessant ist die Frage nach den Gründen für diese Taktik. Auch hier bietet der erwähnte Artikel mögliche Antworten. Künstlerisch-politische Praktiken der subversiven Affirmation wurden, so Sasse und Arns, stets in repressiven politischen Situationen angewandt, unter totalitären Regimen, die sehr genau festlegten, was gesagt werden durfte und von wem. Vor allem in Osteuropa bekannt, wurde die Taktik in den Achtzigerjahren in den Westen exportiert, so die Autorinnen. Nun würden in westlichen Ländern im Vergleich zu repressiven Ländern Osteuropas zwar Meinungsfreiheit und Demokratie hochgehalten. Nur, wo alles gesagt werden dürfe, so die Autorinnen, könne auch wieder nichts gesagt werden – noch den kritischsten Standpunkt vermag die Kulturindustrie sich anzueignen, für ihre Zwecke umzudeuten und somit wirkungslos zu machen. Die Duldung sämtlicher Meinungen, sämtlicher Formen der Kritik, bedeute, sie zu entkräften – eine kritische Distanz, eine Position außerhalb des Systems einzunehmen, werde unmöglich. Zu Recht sprechen die Autorinnen dem Westen der Achtzigerjahre, der sich durch einen alles verschlingenden Konsumimperativ auszeich-



Das Konzept der Gleichzeitigkeit von Partizipation und Durchkreuzung, Affirmation und Subversion, sowie die Zweckentfremdung (*détournement*),<sup>41</sup> etwa von fremden Texten und Zitaten, bietet vielleicht auch einen möglichen Ansatz für eine Antwort auf die durch *La Société du Spectacle* implizierte Frage nach der Situierung von Kunst und Literatur jenseits des Spektakels und der Möglichkeit von Kritik überhaupt – wenn die Avantgarde tot und die »falsche Verzweiflung der undialektischen Kritik« nicht mehr vom »falschen Optimismus der reinen Werbung für das System« zu unterscheiden ist.<sup>42</sup> Debord, so schreibt Zweifel, war sich bewusst, »dass die Haltung des ANTI letztlich den Kaufwert auf dem Markt nur steigert« und dass »in einer Welt des falschen Scheins [...] auch das NEIN ins falsche Licht [gerät].«<sup>43</sup>

net, eine neue Form von Totalität zu, die sich zwar von den Formen der Totalität in der Sowjetunion unterscheidet, deren Effekte jedoch dieselben sind: Verunmöglichung einer Position des Außen und negativer Kritik. In diesem Sinne passt die Strategie der »subversiven Affirmation« auch zu Debords Diagnose der Unwirksamkeit von negativer Kritik. Vgl. Anm. 43.

41 Das »Détournement« galt der *Internationale situationniste* als eine der wirksamsten Strategien zur Sabotage des Spektakels. Vgl. Stahlhut u.a.: »Vorwort«, a.a.O., S. 12: »Im Kampf gegen die jedem künstlerischen Werk innewohnenden Ansprüche auf Ewigkeit, Originalität, Authentizität und Wert bedienen sich die Situationisten völlig unbefangenen aller greifbaren Requisiten der abendländischen Kulturgeschichte: beliebiges Herbeizitieren von anderen Texten, Zweckentfremdung der Sprache selbst durch Buchstabengedichte, das Übermalen, Auseinanderschneiden und Zusammenkleben von bestehenden Kunstwerken, die Zweckentfremdung von Comicstrips durch das Einsetzen revolutionärer Inhalte in die Sprechblasen und das Verwenden alter Filme und TV-Werbungen in Debords Filmen.«

42 »Pourtant, le faux désespoir de la critique non dialectique et le faux optimisme de la pure publicité du système sont identiques en tant pensée soumise.« S. 189 (These 196). »Dennoch sind die falsche Verzweiflung der undialektischen Kritik und der falsche Optimismus der reinen Werbung für das System identisch.« (168)

43 Stefan Zweifel: »Vita negativa – Die Überbordung von Dada und Surrealismus«, in: Stahlhut u.a.: *IN GIRUM IMUS NOCTE*, a.a.O., S. 221–227, hier S. 221.

Letzten Endes vertraut Debord in seinem Film mit dem gleichnamigen Titel *La Société du Spectacle*<sup>44</sup> wieder den (spektakulären) Bildern, um diese durch sich selbst zu »entlarven«. Der Film, eine Collage aus Hollywoodszenen, Sowjet-Kino, Softpornos und dokumentarischem Archivmaterial vom Mai 1968 stellt die Bilder durch Montage und Off-Kommentare (gesprochen von Debord) in einen neuen Zusammenhang – ähnlich wie dies Godard in *Histoire(s) du cinéma* getan hat.<sup>45</sup> Das Prinzip der Gleichzeitigkeit von Partizipation und Durchkreuzung ist also auch hier am Werk.

In der Vorrede zur dritten französischen Ausgabe von 1992 schreibt der »Strategie« Debord:

»Il faut lire ce livre en considérant qu'il a été sciemment écrit dans l'intention de nuire à la société du spectaculaire. Il n'a jamais rien dit d'outrancier.«<sup>46</sup>

Bleibt die Frage nach der Einlösung des Traums, der »spektakulären Gesellschaft zu schaden«. Man kann zynisch einwerfen, Debord sei selbst zum »Revolutions-Spektakel«,<sup>47</sup> die *Société du Spectacle* zum Konsumartikel verkommen und von der *Internationale situationniste* sei nicht viel mehr übriggeblieben als ein »selbstinszenierter Mythos«. <sup>48</sup> Greil Marcus schreibt zur Utopie der *Internationale lettriste* (LI):<sup>49</sup>

44 Guy Debord: *La Société du Spectacle*, 1973, 75 Minuten, Simar Films. [www.youtube.com/watch?v=xGN5N3vrbLE](http://www.youtube.com/watch?v=xGN5N3vrbLE) (aufgerufen am 2. September 2019).

45 Vgl. dazu auch: Agamben: »Wiederholung und Stillstand«, a.a.O., S. 37–39.

46 S. 11 (»Avertissement pour la troisième édition française«). »Man muss sich beim Lesen dieses Buches vergegenwärtigen, dass es bewusst mit der Absicht geschrieben worden war, der spektakulären Gesellschaft zu schaden. Irgendetwas maßlos Übertriebenes hat es nie gesagt.« (13)

47 Stahlhut u.a.: »Vorwort«, a.a.O., S. 13.

48 Ebd.

49 Die *Internationale lettriste* gilt als Vorläuferin der *Internationale situationniste*, Guy Debord als deren Hauptexponent. Die *Internationale lettriste* wurde 1952 gegründet und fusionierte später mit der Gruppe

»The spectacle says nothing more than ›That which is good appears, that which appears is good‹, Debord wrote in *The Society of the Spectacle*. In the LI's city there would be nothing that was not the case. Someday, the LI was sure, the one-eyed light of the spectacle would be sucked into the black hole as if it had never been.«<sup>50</sup>

Bleibt man beim Text selbst, so relativiert sich der unterstellte (vielleicht größenwahnsinnige) Anspruch, das Spektakel zu nichte zu machen.

Ohne vor der Utopie einer anderen Logik und Ordnung, jenseits des Spektakels, zu resignieren, bleibt die nüchterne Feststellung: Das Spektakel geht weiter, die Ideologie des Spektakels durchdringt unser Denken und Handeln nach wie vor, und die Kritik an ihr, so legt es Debords Text nahe, ist nicht von einer Position des Außen *möglich*, sondern *nur von Innen* her. Die Kritik des Spektakels unterwandert es dort, hartnäckig und unablässig, wo sie sich der Sprache und der Ideologie des Spektakels bedient, Subversion durch Aneignung betreibt, um sie mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Darin und in der spektakulären Performanz dieser Strategie, dem literarischen Effekt des Textes, liegt seine Brisanz.

Die Antwort auf die Frage nach der Einlösung des Traums, der Gesellschaft des Spektakels nachhaltig zu schaden, soll hier abschließend knapp und – ohne Zynismus – unspektakulär ausfallen: *The show must go on!* – Wobei »show« hier primär als *Kritik des Spektakels* – Kritik am Spektakel und Kritik als Spektakel – zu verstehen ist: als Ausdruck einer Gleichzeitigkeit von

CoBra (Stahlhut u.a.: »Vorwort«, a.a.O., S. 10). »Sowohl in der *Internationale lettriste* wie in der 1957 gegründeten *Internationale situationniste* trieb Debord die Idee um, die Kunst als solche abzuschaffen, um sie in ›freies Leben‹ zu überführen. Denn Kunst war für Debord selbst Teil jenes Spektakels geworden, das den Menschen zum passiven Konsumenten degradiert, das dem Individuum das Glück und das Abenteuer bloß vorführt, es dabei aber der Langweile des Alltags überlässt«. Ebd., S. 11.

<sup>50</sup> Marcus: *Lipstick Traces*, a.a.O., S. 338.

nüchternem Realitätssinn und einem unablässigen Begehren der Subversion dieser Realität.

»Si la logique de fausse conscience ne peut se connaître elle-même véridiquement, la recherche de la vérité critique sur le spectacle doit aussi être une critique vraie [...], la critique qui va au-delà du spectacle doit *savoir attendre*.«<sup>51</sup>

51 S. 208f. (These 220). »Wenn die Logik des falschen Bewusstseins sich nicht selbst wahrheitsgemäß erkennen kann, so muss die Suche nach der kritischen Wahrheit über das Spektakel auch eine wahre Kritik sein [...]. Die über das Spektakel hinausgehende Kritik muss [...] *zu warten verstehen*.« (18)

»A quoi sert la littérature?«\*

Sandro Zanetti

Wozu ist die Literatur da, wozu dient sie? Gilles Deleuze eröffnet 1967 mit dieser Frage seine Einleitung zu einer französischen Neuübersetzung der Novelle *Venus im Pelz* (1870) von Leopold von Sacher-Masoch. Deleuze liest diese Novelle entschieden als *Literatur*, aber was heißt das in diesem Fall? Und was heißt es darüber hinaus? Was heißt es für Deleuze, einen Text als Literatur zu lesen – und Literatur darüber hinaus als Denkform zu begreifen?

Die zuweilen geradezu emphatischen Bezugnahmen auf Literatur in den Schriften von Deleuze sind auffällig und vielfältig: 1964 erscheint *Proust et les signes*, eine erheblich erweiterte Version davon 1970. Die erwähnte Sacher-Masoch-Einleitung – *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel* – erscheint genau zwischen der ersten und der zweiten Ausgabe von *Proust et les signes*. Ebenfalls in diese Zeit fällt 1968 die Publikation von *Différence et répétition*, eingeleitet mit einer scharfsinnigen Borges-Analyse,<sup>1</sup> und gleich danach, 1969, *Logique du sens*, die sich kontinuierlich und lustvoll an Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* abarbeitet.<sup>2</sup> Es wird noch zu fragen sein, inwiefern die Proust-Studien (1964/1970) die genannten anderen Publikationen aus dieser Zeit nicht nur zeitlich rahmen, sondern – von den Momenten ihrer Auseinandersetzung her – auch prägen,

\* Gilles Deleuze: *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, avec le texte intégral de *La venus à la fourrure*, traduit de l'allemand par Aude Willm, Paris 1967, S. 15.

1 Vgl. Gilles Deleuze: *Différence et répétition*, Paris 1968, S. 4f.

2 Vgl. Gilles Deleuze: *Logique du sens*, Paris 1968. Die Verweise finden sich im ganzen Buch und bestimmen es von den ersten Seiten an mit.

und zwar in dem, was Deleuze mit Proust zu denken gibt. Unabhängig davon: Die Auseinandersetzung mit Literatur reißt auch nach dem Beginn der 1970er-Jahre nicht ab. Zusammen mit Félix Guattari publiziert Deleuze 1975 *Kafka. Pour une littérature mineure*. Es folgen weitere, ebenfalls breit rezipierte Auseinandersetzungen mit Literatur, so beispielsweise 1989 das Nachwort *Bartleby, ou la formule* zu einer französischen Ausgabe von Herman Melvilles *Bartleby the Scrivener* oder 1992 das Nachwort *L'Épuisé* zu Samuel Becketts *Quad*.<sup>3</sup>

Die Literatur kommt in dem vielfältigen Werk von Deleuze also an verschiedenen Stellen vor.<sup>4</sup> Sie zeigt sich auch dort, wo Deleuze sich die literarische Philosophie Friedrich Nietzsches (oder jene Søren Kierkegaards) aneignet, indem er diese transformiert<sup>5</sup> – und überall dort, wo Deleuze mit seiner Sprache eine eigene Form von Poetik zur Anwendung bringt, so etwa in den philosophischen Schwergewichten *Différence et répétition* (1968) und *Logique du sens* (1969), aber auch in den gemeinsam mit Félix Guattari verfassten Studien, gar Pamphleten: *L'Anti-Œdipe* (1972), *Mille Plateaux* (1980), *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991).

Wozu also ist die Literatur da, wozu dient sie? Diese Frage stellt Deleuze nicht nur selber in aller Deutlichkeit, in der Sacher-Masoch-Einleitung beantwortet er sie auch ganz klar, wobei die Antwort doppelt ausfällt. Die erste Antwort ist explizit und ironisch, auch zynisch: Offenbar dient die Literatur dazu,

3 Das *Bartleby*-Nachwort nimmt Deleuze zusammen mit anderen Schriften zur Literatur auch in den Band *Critique et clinique* von 1993 auf, wobei eine Verbindung von *critique* und *clinique* explizit bereits in der Sacher-Masoch-Einleitung von 1967 programmatisch angeregt wird: Deleuze: *Présentation de Sacher-Masoch*, a.a.O., S. 11.

4 Einen guten Überblick über die Gesamthematik verschafft: Catarina Pombo Nabais: *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*, Paris 2013. Im Detail weiterführend sind die Beiträge in: Bruno Gelas und Hervé Micolet (Hg.): *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, Nantes 2007.

5 Vgl. Gilles Deleuze: *Nietzsche et la Philosophie*, Paris 1962; *Nietzsche. Sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie*, Paris 1965; zu Kierkegaard: *Différence et répétition*, Paris 1968, S. 12–30.

dass die Namen ihrer Autoren Verwendung finden können in den Bezeichnungen von Krankheiten oder ›Perversionen‹. So geschehen bei Marquis de Sade, dessen Name – stellvertretend für die in seinem Werk ausgeführten Handlungen und die damit verbundenen psychologischen, sprachlichen und körperlichen Implikationen und Effekte – in der Neurologie und Psychiatrie des ausgehenden 19. Jahrhunderts zum terminologischen Stereotyp ›Sadismus‹ avancierte.<sup>6</sup> So geschehen bei Sacher-Masoch, mit dessen Namen Richard von Krafft-Ebing auch gleich noch das vermeintliche Pendant zum Sadismus ›diagnostizieren‹ zu können glaubte: den Masochismus.<sup>7</sup> Die Psychologie des frühen 20. Jahrhunderts und Teile der Psychoanalyse setzten dem Ganzen wiederum die Krone auf, indem sie das Begriffsmonster ›Sadomasochismus‹ schufen und damit die beiden unterschiedlichen ›Perversionen‹ als komplementär zu fassen und zu systematisieren versuchten.<sup>8</sup>

Die erste Antwort auf die Frage nach dem möglichen Zweck der Literatur resultiert zunächst aus der schlichten Beobachtung, dass die Namen von zwei Autoren, de Sade und Sacher-Masoch, offenbar dazu verwendet werden konnten, zwei basale ›Perversionen‹ zu bezeichnen: »Les noms de Sade et de Masoch servent au moins à désigner deux perversions de base. Ce sont les prodigieux exemples d'une efficacité littéraire.«<sup>9</sup> Zynisch ist diese Antwort, weil sie zwar stimmt, aber von Deleuze genutzt wird, um die ihr zugrundeliegende Haltung dem Spott preiszugeben: In der ersten Antwort geht es gar nicht um Literatur, sondern um ihre Vermeidung. Die erste Antwort ist deshalb zugleich ironisch, weil sie die genaue Kehrseite zur zweiten Antwort bildet, auf die es Deleuze ankommt und auf deren performative Konkretisierung er den ganzen Rest seiner Einleitung

6 Vgl. Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis* (1886), Reprint der 14. Auflage, München 1997, S. 69–103.

7 Vgl. ebd., S. 104–173.

8 Deleuze spricht in diesem Fall von einem »monstre sémiologique«. Deleuze: *Présentation de Sacher-Masoch*, a.a.O., S. 114.

9 Vgl. ebd., S. 15.

verwendet: die Entfaltung einer ganzen Reihe von Potentialen der Literatur, die sich nur durch Lektüre erschließen lassen.

Tatsächlich geht Deleuze nach den ersten Seiten seiner Einleitung von der Literatur selbst aus: vom literarischen Text, von einer genauen Lektüre der *Venus im Pelz*. Dabei nimmt Deleuze die literarische Vorlage in ihrer Zeichenlogik und ihrer damit verbundenen Symptomatologie ernst. Er nimmt sie so ernst, dass er von seiner Lektüre her die Literatur zugleich als Medium der Darstellung, des Ausdrucks und der Analyse eines Phänomens plausibilisieren kann: *Venus im Pelz* ist alles zusammen, wobei die Novelle insbesondere die ›masochistische(?)‹ Produktion von Phantasien – ja von außerordentlichen Phantasien – im Verbund mit entsprechenden Verfahren des Aufschiebens und der Verzögerung (*suspense*) genau protokolliert und analysiert.<sup>10</sup>

Diese Prozesse sind, wie Deleuze in seiner Lektüre Seite um Seite vorführt, nicht nur literarisch bedeutsam, sondern sie sind auch psychologisch und ›klinisch‹ (im Sinne einer offen institutionskritischen Dimension) relevant. Sie sind es deshalb, weil sie die Eigenart, die Vielfalt und nicht zuletzt auch den Witz und die tiefgründige Komik ›masochistischer‹ Symptome jenseits ihrer Pathologisierung in den Blick rücken. Die durch Literatur in Gang gesetzten Darstellungs- und Denkprozesse artikulieren in der Lektüre von Deleuze einen möglichen literarischen Zweck ganz anderer Art als jenen, der (um den Spieß einmal umzudrehen) in den ›perverse[n]‹ Namensadaptionen vom ›Sadismus‹ und ›Masochismus‹ bis hin zum völlig verdreh-

10 Vgl. ebd., S. 9 und S. 114. In einem Interview anlässlich der Publikation der Sacher-Masoch-Einleitung präzisiert Deleuze diese phantasmatische Dimension weiter: »Il y a, en effet, une base commune à la création littéraire et à la constitution des symptômes: c'est le fantasme. Masoch l'appelle ›la figure‹, et dit précisément: il faut aller de la figure vivante au problème...‹ Si pour la plupart des écrivains le fantasme est la source de l'œuvre, pour ces écrivains qui nous intéressent le fantasme est devenu aussi l'enjeu même et le dernier mot de l'œuvre, comme si toute l'œuvre réfléchissait sa propre origine.« Gilles Deleuze: »Mystique et masochisme« (Interview in *La Quinzaine littéraire* vom 1. und 15. April 1967 mit Madeleine Chapsal), in: ders.: *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953–1974*, Paris 2002, S. 182–186, hier S. 184.



ten ›Sadomasochismus‹ zum Ausdruck kommt und dabei die Literatur schlicht verstummen lässt, weil er diese zum bloßen *exemplum* einer Diagnose erklärt. Die Literatur jedoch, so wie Deleuze sie sich im Falle der *Venus im Pelz* nahebringt, entfaltet ein (klinik-)kritisches Potential, weil sie die Zeichenprozesse und ihre Verbindungen mit den sprechenden Körpern und ihren psychischen Zuständen, Hemmungen und Motivationen derart schonungslos fokussiert, dass die Lektüre sich schlecht in ein Netz von terminologischen Sicherheiten flüchten kann. Mit anderen Worten: Man muss zu denken beginnen.

Ein dermaßen durch Literatur provoziertes Denken impliziert Deleuze zufolge notwendig eine Kritik an der fragwürdigen Voraussetzung, unter der es möglich wurde, dass ein intellektuell so beschränktes Verständnis von Masochismus (Komplementärdisposition zum Sadismus) salonfähig wurde. Die Fragwürdigkeit besteht darin, dass Krafft-Ebing und alle, die ihm mit ihrer bzw. seiner Begrifflichkeit und ihrer impliziten Logik folgten (am prominentesten wohl Sigmund Freud und die Psychoanalyse), nicht von der spezifischen Produktivität und Vielfalt ›masochistischer‹ Symptome und Tendenzen ausgingen, so wie sie im Sacher-Masoch-Text artikuliert sind, sondern von bereits als pathologisch definierten Symptomen, für die sie einen Begriff, eine Ursache und eine Systematik suchten, deren Zusammenspiel vorrangig *in sich* schlüssig sein sollte.

Letzteres wäre – aus der Perspektive der Sacher-Masoch-Einleitung – noch nicht einmal ärgerlich, wenn die Psychiatrie ebenso wie die spätere Psychoanalyse sich wenigstens auf der Höhe der Reflexion bewegt hätte bzw. bewegen würde, die durch den Sacher-Masoch-Text bereits erreicht war. Vor allem in der Verkürzung des ›Masochismus‹ zum umgedrehten Komplement des ›Sadismus‹, so wie sie durch den – seinerseits kritisch zu lesenden – Monsterbegriff des ›Sadomasochismus‹ gewissermaßen institutionalisiert wurde, sieht Deleuze eine unzulässige Vereinfachung und eine mangelnde Bereitschaft am Werk, sich auf die betreffenden Phänomene in ihrer Spezifik, ihrer Produktivität und ihrer Unterschiedlichkeit wirklich einzulassen. Mehr

noch als für den ›Sadismus‹ und seine Beziehung zu den Texten von de Sade gilt dies Deleuze zufolge für den ›Masochismus‹, so wie er sich – positiv verstanden – von den Texten Sacher-Masochs selbst herleiten lassen sollte. Dass die in den Abhandlungen von de Sade geschilderten Vorgänge, ihre Sprache und ihre mitimplizierten psychologischen Dispositionen *nicht* mit den deutlich mehr als ein halbes Jahrhundert später von Sacher-Masoch erörterten Phänomenen und Phantasien kurzzuschließen sind, führt Deleuze in seiner Einleitung eindrücklich vor.

Die ganz am Anfang der Sacher-Masoch-Einleitung gestellte Frage »A quoi sert la littérature?« erfährt, wie schon angedeutet, neben der anfänglichen kurzen (expliziten und ironischen) eine spätere lange (eher implizite und performative) Antwort. Diese läuft darauf hinaus, dass das *Lesen* der literarischen Texte (oder der Texte als Literatur) die notwendige Voraussetzung dafür ist, dass sich aus der Literatur Erkenntnisse gewinnen lassen, die am Ende auch das Denken bewegen (die Frage ist bloß: *wie*). Alles, was Deleuze in seiner Einleitung – die folgerichtig nur eine Hinführung eben *zur* Literatur ist – tut, ist die Entfaltung einer Reihe von Beobachtungen, die er in dem von ihm gelesenen Text, der *Venus im Pelz*, schon angelegt sieht und die er *gegen* eine ganze Reihe von Interpretationen setzt, die mit dem Text selbst fast oder gar nichts zu tun haben.

Die Frage »A quoi sert la littérature?« greift allerdings weiter als die Antworten, die in der Sacher-Masoch-Einleitung auf verschiedene Weise ein internes Echo bilden. Eine über Sacher-Masoch hinausweisende Resonanz gewinnt die Frage insbesondere in der Weiterarbeit der zuerst 1964 publizierten Studie *Proust et les signes*, die Deleuze in der Folge gleich mehrfach ergänzt: 1970 fügt er den sieben Kapiteln ein achttes mit dem Titel »Antilogos ou la machine littéraire« hinzu, das mit dreiundsiebzig Seiten das ursprünglich zweiundneunzig Seiten umfassende Buch fast verdoppelt. In allen späteren Auflagen bildet das ursprüngliche achte Kapitel einen ganzen zweiten Teil des Buches, ergänzt um einen 1973 erschienenen Aufsatz,

»Présence et fonction de la folie, l'Araignée«, der eine zweite »Conclusion« (nach der ersten von 1964 mit dem Titel »L'image de la pensée«) bildet.

Warum so viele Ergänzungen? Warum bei einer Studie zu Proust? Und mit welchen weiteren Folgen? Ich schlage vor, diese Fragen in Verbindung zu bringen mit der Eingangsfrage aus der Sacher-Masoch-Einleitung: Denn Deleuze kommt von der Literatur in den wenigen Jahren vor und nach 1968 auf eine bestimmte Weise *nicht* los.<sup>11</sup> Er liest immer wieder Proust. Oder zumindest schreibt er über ihn – oder noch genauer, er schreibt »mit« ihm: mit Zitaten aus der *Recherche*. Denn der revolutionäre Zug in Deleuzes Proust-Lektüre liegt tatsächlich darin, dass Deleuze nicht »über« die *Recherche* nachdenkt und schreibt, sondern sich durch sie und mit ihr, und dies geradezu rückhaltlos, in ein bestimmtes Denken versetzen lässt.

Bereits in der 1964er-Version des Proust-Buches gewinnt Deleuze *aus* seiner Lektüre der *Recherche* das Begriffspaar von Differenz und Wiederholung,<sup>12</sup> das er – nach der Sacher-

11 Zu überlegen wäre hier weiter, inwieweit dieses Nicht-Loskommen mit einer spezifischen Form von Widerstand zu tun hat, die von der Literatur selbst ausgeht – und entsprechend unterschiedliche Reaktionen (und Widerstände...) auf Seiten der Rezeption provoziert. Vgl. zu dieser spezifischen Form von Widerstand (*résistance*) mit Blick auf Deleuze und den Bereich der Kunst und Literatur insgesamt: Jacques Rancière: »Les confidences du monument. Deleuze et la «résistance» de l'art«, in: Gelas und Micolet: *Deleuze et les écrivains*, a.a.O., S. 479–491.

12 Vgl. Gilles Deleuze: *Proust et les signes* (1964 bzw. 1970 bzw. 1973), Paris 2006, S. 63: »La différence et la répétition ne s'opposent qu'en apparence. Il n'y a pas de grand artiste dont l'œuvre ne nous fasse dire: »la même et pourtant autre« (1).« Das Proust-Zitat (1) ist aus Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu*, Paris 1954 (*Bibliothèque de la Pléiade*), Bd. III, S. 259 (*La prisonnière*). Das Proust-Buch von Deleuze wird hier und im Folgenden nach der angegebenen Neuauflage zitiert, weil diese die vollständige Fassung von 1973 wiedergibt. Für den vorliegenden Aufsatz wurden jedoch auch die älteren Ausgaben konsultiert. Das Begriffspaar von Differenz und Wiederholung wird an zahlreichen weiteren Proust-Stellen exemplifiziert, so etwa in der Reflexion über die Liebe zu Albertine bzw. Gilberte: »Ainsi mon amour pour Albertine, et tel qu'il en différa, était déjà inscrit dans mon amour pour Gilberte...« (ebd., S. 904) (*Le temps retrouvé*). Dazu Deleuze: »A plus forte raison dans nos amours successives: chaque amour apporte sa différence,

Masoch-Einleitung von 1967 – in der großen Studie *Différence et répétition* von 1968 weiter entfaltet. Die Literatur ist hier deutlich mehr als bloße Stichwortgeberin, sie zeichnet – im Verbund mit einer entsprechenden Lektüre, so wie Deleuze sie vorführt und zugleich durch die einzelnen Schriften hindurch und über sie hinaus fortlaufend revidiert und transformiert – das Denken vor, auf das es Deleuze ankommt. Deleuze nimmt dabei durchaus eine gewisse Rivalität der Literatur (Proust) gegenüber der Philosophie (zumindest jener vor Deleuze...) wahr, und zwar deshalb, weil die *Recherche* das Essentielle selber nicht etwa (wie allgemein angenommen wird) in einem Sich-Erinnern, sondern in einem Lernprozess verortet: »L'essentiel, dans la Recherche, ce n'est pas la mémoire et le temps, mais le signe et la vérité. L'essentiel n'est pas de se souvenir, mais d'apprendre.«<sup>13</sup>

Der Lernprozess, den Deleuze in der *Recherche* angelegt und durch diese zugleich provoziert sieht, ist für die Philosophie deshalb eine Herausforderung, weil er ebenfalls in einer Suche nach Wahrheit besteht: »Si le temps a grande importance dans la Recherche, c'est que toute vérité est vérité du temps. Mais la Recherche est d'abord recherche de la vérité. Par là se manifeste la portée philosophique de l'œuvre de Proust: elle rivalise avec la philosophie.«<sup>14</sup> Die »portée philosophique de l'œuvre de Proust« – das ist die philosophische Tragweite, die Deleuze in der Literatur selbst lokalisiert, zumindest der Proust'schen. Folgt man Deleuze, dann verläuft der Lernprozess in der *Recherche* zunächst auf jener Ebene, auf welcher der Romanprotago-

mais cette différence était déjà comprise dans le précédent, et toutes les différences sont contenues dans une image primordiale, que nous ne cessons pas de reproduire à des niveaux divers, et de répéter comme la loi intelligible de toutes nos amours.« Deleuze: *Proust et les signes*, a.a.O., S. 84. In der Proust'schen »Essenz« sieht Deleuze das Zusammenspiel von Differenz und Wiederholung in höchster Form verdichtet: »La différence et la répétition restent [...] les deux pouvoirs de l'essence« (S. 83). Oder: »L'essentiel, c'est la différence intériorisée, devenue immanente« (S. 75).

13 Ebd., S. 111.

14 Ebd., S. 115.

nist unablässig die Welt als Welt von Zeichen deutet. Da der Roman diese Zeichen aber primär *produziert*, wird der *Leseprozess* seinerseits zu einem Akt nicht nur der (mentalen) Koproduktion von Zeichen, sondern eines *Lernens*, das in einem Prozess des wiederholten Vergleichens besteht. Lernen heißt für die Leserinnen und Leser der *Recherche*, bezogen auf die jeweiligen Anfangsmomente eines solchen Prozesses: wiederholt die Differenz aushalten zwischen a) den (lesbaren, weil zeichenhaft zugänglich gemachten) Wahrnehmungen des Romanprotagonisten und b) jenen Wahrnehmungen, die sie oder er bei (oder vor oder nach) der Lektüre mit Blick auf die eigenen Bezugnahmen auf die Welt und das darin Wahrnehmbare haben kann.<sup>15</sup>

Das von Deleuze an und mit der Proust'schen *Recherche* hervorgehobene Lernen ist ein Lernen, mit Zeichen unterschiedlichster Art umzugehen. Dass ein solches Lernen über den Bereich der Literatur hinausweisen und dabei auch die Philosophie bewegen und bereichern (womöglich aber auch infrage stellen) kann, bildet für Deleuze gerade einen Grund dafür, die Literatur und diejenigen, die sie produzieren, ernst zu nehmen: »plus important que le philosophe, le poète.«<sup>16</sup> Denn der Dichter weiß Deleuze zufolge, *wie* das Denken zustande kommt, indem es von einem Mangel in ihm selbst provoziert wird:

»le poète apprend que l'essentiel est hors de la pensée, dans ce qui force à penser. Le *leitmotiv* du Temps retrouvé, c'est le mot *forcer*: des impressions qui nous forcent à regarder, des rencontres qui nous forcent à interpréter, des expressions qui nous forcent à penser.«<sup>17</sup>

15 Vgl. ebd., S. 118 und S. 184f.

16 Ebd., S. 117.

17 Ebd. – Bereits zu Beginn des Buches orientiert sich Deleuze an dieser (auf Nietzsche zurückweisenden) Denkfigur: »Il faut d'abord éprouver l'effet violent d'un signe, et que la pensée soit comme forcée de chercher le sens du signe. Chez Proust, la pensée en général apparaît sous plusieurs formes: mémoire, désir, imagination, intelligence, faculté des essences ...« (ebd., S. 32).

Durch eine im positiven Sinne ›forcierte‹ Lektüre gelangt Deleuze dazu, die Literatur als eine Produktionsform des Denkens wertzuschätzen. Alle Überlegungen, die Deleuze für die 1970er-Version von *Proust et les signes* hinzufügt – während er gleichzeitig neben der Sacher-Masoch-Einleitung auch noch die umfangreichen Studien *Différence et répétition* (1968) und *Logique du sens* (1969) auf den Weg bringt –, stehen unter dem Zeichen des Nachdenkens über die *Recherche* als Artikulations- und Reflektionsraum eines *schaffenden* Denkens,<sup>18</sup> ja einer »Maschine«,<sup>19</sup> die fortlaufend Sinn produziert. Dabei gewinnt Deleuze auch den Gedanken der Maschine, der wiederum in *L'Anti-Œdipe* von 1972 so wichtig werden wird, aus der *Recherche*.

Die folgende Passage zeigt, wie Deleuze vorgeht, wenn er sich auf die *Recherche* als »Maschine« einlässt:

»Même penser doit être produit dans la pensée. Toute production part de l'impression, parce qu'elle seule réunit sur soi le hasard de la rencontre et la nécessité de l'effet, violence qu'elle nous fait subir. Toute production part donc d'un signe, et suppose la profondeur et l'obscurité de l'involontaire. ›L'imagination, la pensée peuvent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes. La souffrance alors les met en marche.«<sup>20</sup>

18 Ebd., S. 134: »Et il ne s'agit plus de dire: créer, c'est penser – mais penser, c'est créer, et d'abord créer l'acte de penser dans la pensée. Penser, c'est donner à penser. Se re-souvenir, c'est créer, non pas créer le souvenir, mais créer l'équivalent spirituel du souvenir encore trop matériel, créer le point de vue qui vaut pour toutes les associations, le style qui vaut pour toutes les images. C'est le style qui substitue à l'expérience la manière dont on en parle ou la formule qui l'exprime.«

19 Ebd., S. 175: »la Recherche est une machine.« Und weiter – die Übertragung des Maschinengedankens auf moderne Kunstwerke überhaupt: »L'œuvre d'art moderne est une machine, et fonctionne à ce titre.« Ebd.

20 Ebd., S. 177 – bzw. Proust: *Recherche*, a.a.O., Bd. III, S. 908 (*Le temps retrouvé*).

Das Verhältnis von Zitat und Kommentar gerät hier ins Wanken: Es ist an dieser Stelle (und an vielen weiteren) unklar, ob Deleuze hier noch Proust erläutert – oder umgekehrt. Eben dies gehört für Deleuze jedoch zur Dynamik, die er an und mit Proust verdeutlicht sehen möchte. Die Bewegung des Textes (von Proust, aber auch von Deleuze) *weg* von einem Logos, der mithilfe entsprechender Interpreten noch zum Ordnungshüter über die bewegliche Lektüre- und Produktionssituation und ihre Effekte erklärt werden könnte, und hin zu einer Bewegung des Sinns, die über Kontakte und Impulse läuft, bezeichnet Deleuze unter Berufung auf Guattari als »transversal«. Die Transversalität soll das Muster einer vertikalen (hierarchischen) Interpretation von Texten (wenn nicht der Welt) ebenso durchkreuzen wie das bloße Sich-Arrangieren in einer horizontalen Immanenz, die keine Aus- und Fluchtwege mehr kennt.<sup>21</sup>

Es erstaunt in diesem Zusammenhang nicht, dass Deleuze auch für diese transversalen Bewegungen und Routen einen expliziten Hinweis in der *Recherche* vorfindet: »Déjà entre

21 Deleuze bezieht sich explizit auf den Aufsatz »La transversalité«, den Félix Guattari im September 1964 zuerst als Vortrag hält, 1965 dann in der Zeitschrift *Psychothérapie institutionnelle* publiziert und später, 1972, in den Band *Psychanalyse et transversalité* (mit einem Vorwort von Deleuze) aufnimmt. Vgl. Deleuze: *Proust et les signes*, a.a.O., S. 201. Guattari definiert Transversalität dort im Gegensatz zu einer »verticalité qu'on trouve par exemple dans les descriptions faites par l'organigramme d'une structure pyramidale (chefs, sous-chefs, etc.)« und ebenso im Gegensatz zu einer »horizontalité comme celle qui peut se réaliser dans la cour de l'hôpital dans le quartier des agités, mieux encore celui des gâteaux, c'est à dire un certain état de fait où les choses et les gens s'arrangent comme ils peuvent de la situation dans laquelle ils se trouvent.« Félix Guattari: »La transversalité«, in: ders.: *Psychanalyse et transversalité*, Paris 1972, S. 72–85, hier S. 79. In seinem Vorwort (ebd., S. I–XI) ergänzt Deleuze zu den Begriffen wie jenem der Transversalität mit explizitem Bezug auf den Mai 1968: »ces notions ont une orientation pratique précise: introduire dans l'institution une fonction politique militante, constituer une sorte de ›monstre‹ qui n'est ni la psychanalyse, ni la pratique d'hôpital, encore moins la dynamique de groupe, et qui se veut applicable partout, à l'hôpital, à l'école, dans le militantisme – une machine à produire et à énoncer le désir.« Ebd., S. X.

ces deux routes des transversales s'établissaient«.<sup>22</sup> Aber was bedeutet das Auffinden und Verfolgen solcher Routen für den Stellenwert der Interpretation, die Tätigkeit des Interpretierens? Deleuze hält diesbezüglich fest:

»L'interpréter n'a pas d'autre unité que de transversale; lui seul est la divinité dont toute chose est fragment, mais sa ›forme divine‹ ne ramasse ni ne recolle les fragments, elle les porte au contraire à l'état le plus haut, le plus aigu, empêchant qu'ils forment un ensemble autant que d'être détachés.«<sup>23</sup>

Wozu ist die Literatur da? Deleuze geht es in seinen Schriften ›um 1968‹ nicht darum, Literatur zu analysieren, und wenn er, wie eben, von Interpretieren spricht, dann handelt es sich um eine Tätigkeit, die den Denkpotentialen der gelesenen Texte selbst zu folgen versucht.<sup>24</sup> Gerade in der hermeneutisch gebildeten akademischen Philosophie im deutschsprachigen Raum hat Deleuze mit seinem Vorgehen mehr Kopfschütteln als Bewunderung ausgelöst.<sup>25</sup> In der Literaturwissenschaft fiel die Rezeption dagegen vergleichsweise emphatisch aus.<sup>26</sup> Der

22 Ebd., S. 202 – bzw. Proust: *Recherche*, a.a.O., Bd. III, S. 1029 (*Le temps retrouvé*).

23 Deleuze: *Proust et les signes*, a.a.O., S. 156. Und weiter: »Le ›sujet‹ de la Recherche finalement n'est aucun moi, c'est ce nous sans contenu qui répartit Swann, le narrateur, Charlus, les répartit ou les choisit sans les totaliser« (ebd.).

24 Mit dieser Lektürepraxis reiht sich Deleuze – ebenso wie Roland Barthes – ein in eine seit den 1950er-Jahren in Frankreich verstärkt (und durchaus kontrovers) betriebene Proust-Rezeption, die mit Blick insbesondere auf die *Recherche* von einem erstzunehmenden theoretischen Potential der Literatur selbst ausgeht. Vgl. hierzu: Anne Simon: *Trafics de Proust. Merleau-Ponty, Sartre, Deleuze, Barthes*, Paris 2016.

25 Vgl. Manfred Frank: *Was ist Neustrukturalismus?*, Frankfurt am Main 1984, S. 400–496.

26 Vgl. u.a. Joseph Vogl und Friedrich Balke (Hg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, München 1996; Martin Stingelin: *Das Netzwerk von Gilles Deleuze. Immanenz im Internet und auf Video*, Berlin 2000.



Grund dafür dürfte darin liegen, dass Deleuze keinen Hehl daraus macht, dass er der Literatur mehr zutraut als einer Philosophie, die auf Literatur glaubt verzichten zu können.



## Jacques Derrida

»[C]e supplément est,  
comme on dit d'une pièce, d'origine.«\*

### Philippe P. Haensler

Ein Stück, herausgebrochen aus dem Gefüge von Jacques Derridas *De la grammatologie*: »ce supplément est, comme on dit d'une pièce, d'origine.« Diese Behauptung findet sich im letzten Teilkapitel und steht – nimmt man Stellung, ganz am Schluss, und Titel, »Le supplément d'origine«, besagten Kapitels ernst – ein für das Ganze. Wie ist hier und, nicht zuletzt, *heute*, auf den Schultern einer fünfzigjährigen Sedimentations- und Wirkungsgeschichte, ein Anfang zu machen – wenn nicht dadurch, dem Kommentar, bevor er begonnen hat, etwas hinzuzufügen, zunächst über anderes zu sprechen statt über den Satz selbst?

Im Vornherein also zwei Ergänzungen bzw. -setzungen: »Dieses Supplement«, so Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler in ihrer Übertragung der *Grammatologie* ins Deutsche von 1974, »ist, wie man von einem Werkstück sagt, original.«<sup>1</sup> Und, in der englischen Übersetzung von Gayatri Chakravorty Spivak aus dem Jahr 1976: »this supplement is, as one says of a spare part [*une pièce*], of the original make [*d'origine*] [or a document, establishing the origin.]«<sup>2</sup> Meinen diese verschiedenen Sätze, Variationen desselben, Identisches? Aufs Neue, das heißt auch hier, wo aus einer »pièce« – und einem durchs Buch gelegten Bruch – drei werden, drängt es sich auf, vorgängig einen Zusatz einzuschieben. Abweichung in oder von der Abweichung: In seinem Aufsatz »Die Aufgabe des Übersetzers«

\* Jacques Derrida: *De la grammatologie*, Paris 1967, S. 442.

1 Jacques Derrida: *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main 1974, S. 537.

2 Jacques Derrida: *Of Grammatology*, übers. von Gayatri Chakravorty Spivak, mit einer Einleitung von Judith Butler, Baltimore 2016, S. 341.

bestimmt Walter Benjamin das Verhältnis von Original und Übersetzung(en) als eines des – »in völlig unmetaphorischer Sachlichkeit« zu nehmenden – »Fortlebens«,<sup>3</sup> um es, in einem zweiten Schritt, mit »jene[m] heilige[n] Wachstum der Sprachen« bis an das »messianische Ende ihrer Geschichte«<sup>4</sup> engzuführen. Diesen beiden (Nicht-)Tropen fügt sich gegen Ende des Essays ergänzend folgender berühmte Vergleich hinzu:

»Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander zu folgen, doch nicht so zu gleichen haben, so muss, anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich anbillen, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen.«<sup>5</sup>

Die »pièce« aus der *Grammatologie* (Schrift, die ihrerseits bzw. als Ganzes genommen Stückwerk, nämlich »deux morceaux hétérogènes rassemblés de manière un peu artificielle«<sup>6</sup> darstellt) führte zu deren Übersetzungen und von da aus zu den »Scherben« Benjamins, angereichert bzw. innersprachlich übertragen »als Bruchstück«. Ein kontinuierlicher Umweg, der vielleicht gerade als solcher, »détour«, in den Blick und beim Namen genommen werden will: »Des tours de Babel« überschreibt

3 Walter Benjamin: »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt am Main 1991, S. 9–21, hier S. 10. Mit der Zusammenstellung der *Grammatologie* und Benjamins »Übersetzer«-Aufsatz folge ich Judith Butlers (zum 40-jährigen Jubiläum von Spivaks Übersetzung verfasster) »Introduction«, in: Derrida: *Of Grammatology*, a.a.O., S. VII–XXIV, hier S. VIII.

4 Ebd., S. 14.

5 Ebd., S. 18.

6 So wird Derrida die *Grammatologie* in einem 1993 gehaltenen Gespräch mit Maurizio Ferraris charakterisieren (zitiert nach Benoît Peeters: *Derrida*, Paris 2010, S. 224).

Derrida seinen zum ersten Mal 1985 in zwei Sprachen veröffentlichten Kommentar zu Benjamins Übersetzer-Aufsatz – und kehrt an mindestens zwei Stellen in die in den 1960er-Jahren gezogenen terminologischen Bahnen zurück. *Erster Retour*: Die Analogien Benjamins (Derrida zitiert ihre Übersetzung durch Maurice de Gandillac und präsentiert seinen Leser\*innen so anstatt ›Bruchstücken‹ ›fragments‹) werden als »tours et suppléments métaphoriques«<sup>7</sup> charakterisiert. *Zweiter Retour*, doch dieselbe Wendung: Derridas Benjamin-Lektüre rührt »à la traduction, autrement dit à cette supplémentarité linguistique par laquelle une langue donne à l'autre ce qui lui manque«<sup>8</sup> – und konfrontiert ihre Leser\*innen so (zusätzlich) mit einer Paraphrase, die sich geradewegs zu ihrer eigenen Poetik verdoppelt. ›Autrement dit: So wie Übersetzung Supplementarität, ist »supplémentarité« Übersetzung – für »traduction.«<sup>9</sup>

Mit diesen Umschreibungen im Ohr noch einmal (dreimal): »ce supplément est, comme on dit d'une pièce, d'origine«; »dieses Supplement ist, wie man von einem Werkstück sagt, original«; »this supplement is, as one says of a spare part [*une pièce*], of the original make [*d'origine*] [or a document, establishing the origin]« – dazu drei Beobachtungen.

(a) Was in beiden Übersetzungen erhalten bleibt, ist die syntaktische Makrostruktur des Originals. Von unserer heutigen Warte aus, das heißt aus der Perspektive des zusammengestückelten dreisprachigen Textes, stellt sich entsprechend (einer ursprünglichen Wiederholung gleichsam) eine bestimmte Akzentuierung ein. Die Wendungen »supplément« / »Supplement« / »supplement« auf der einen, »origine« / »original« /

7 Jacques Derrida: »Des tours de Babel«, in: Joseph F. Graham (Hg.): *Difference in Translation*, Ithaca 1985, S. 209–248, hier S. 232.

8 Ebd., S. 246.

9 Zum Zusammenhang von Übersetzung und Supplementarität in breiterem Radius vgl. z.B. John P. Leavey: »Coda: *contrapunctus* and translation«, in: Jacques Derrida: *Origin of Geometry. An Introduction*, übers. von John P. Leavey, Lincoln 1989, S. 183–192.

»original make« auf der anderen Seite sind durch andere Wörter räumlich – und so, im Lesen, zeitlich – getrennt; erst am Ende – wenn nicht des »messianischen der Geschichte« wie bei Benjamin, so doch zumindest des Satzes – wird klar, was von Anfang an zusammengehört. Anders gewendet: Derridas durch einen Einschub ins Zögern gebrachter Satz hebt, was in ihm Thema ist, auf der Ebene der sprachlichen Gestaltung hervor;<sup>10</sup> und nicht von ungefähr steht »origine« (beide Übersetzungen erhalten diese Nuance) in einem ganz handgreiflichen Sinn *nicht am Anfang*.

(b) Aus der Perspektive seiner Übersetzungen gesehen ist das eigentlich Problematische an Derridas Hauptsatz nicht dessen Subjekt, »supplément«, sondern das Attribut »d'origine« (Konstruktion, die nicht ohne Ironie ist, hat das »Ursprüngliche« doch die Funktion der erklärenden Ergänzung zu übernehmen). Im Deutschen werden die durch die Genitivkonstruktion aufgeworfenen Probleme durch deren Überführung ins Adjektivische gelöst; im Englischen, um Derridas Charakterisierungen der Vergleiche Benjamins aufzugreifen, durch

10 Bei dieser metadiskursiven Lesart und dem (folgenden) Akzent auf dem »Einschub« folge ich Önay Sözer: »Kultur als Inszenierung«, in: Ram Adhar Mall und Notker Schneider (Hg.): *Ethik und Politik aus interkultureller Sicht*, Amsterdam 1996, S. 105–117, hier S. 107f.: »[>C]e supplément est, comme on dit d'une pièce, d'origine.« Wir können die Paradoxien dieser dekonstruktiven Konstitution [...] hier nicht auflösen. Stattdessen möchte ich den darauffolgenden Satz von Derrida als Ausgangspunkt nehmen: »On rend compte ainsi de ce que l'altérité absolue de l'écriture puisse néanmoins affecter, du dehors, en son dedans, la parole vive: l'altérer.« [...] [I]ch [werde] im folgenden versuchen, den Derrida'schen Begriff *Aufschub* (*différance*) mit dem »Wort-und-Begriff« Einschub zu ergänzen. Vorwegnehmend kann man sagen, der Einschub ist das, was in die Leerstelle des schon Aufgeschobenen kommt, nicht als »Präsenz« in der Absenz, sondern *als die andere Präsenz, in der Absenz ist*. Um der Möglichkeit eines konstituierten Ursprungs, eines durch die Veräußerlichung zustande gekommenen Inneren näher zu kommen, werde ich von einer gewissen *Inszenierung* (verstanden im Sinne des »auf die Bühne Bringens«) des Lebens, des Inneren, der Präsenz sprechen.« Auf die Dimension der »Inszenierung« bzw. des »Auf-die-Bühne-Bringens« der *Grammatologie*, auf die Sözer hier aufmerksam macht, werde ich an späteren Stellen eigens zu sprechen kommen.

eine Art ›supplément métaphorique‹. In diesem Punkt ist die Wendung ›of the original make‹ metonymisch für die spezifische Textur von Spivaks Übertragung in breiterem Radius: Der übersetzende Text, so will es scheinen, darf sich selbst nicht genügen, muss seinerseits immer wieder vom übersetzten (in Klammern) ergänzt werden. In zwei Fällen geschieht dies durch Einschübe, die sich – freilich erst retroaktiv, das heißt nachdem eine Übersetzung stattgefunden hat – ›in völlig unmetaphorischer Sachlichkeit‹ als ›of the original make‹ erweisen: (französische) ›Fremdkörper‹, »[une pièce]« und »[d'origine]«, im ›eigenen‹ (englischen) Text.

Unausweichlich markiert solche (Un-)Übersetzungspraxis auch, was in der Quellsprache zurückgelassen werden musste bzw. was verloren gegangen ist. Hinsichtlich »d'origine« – in diesem Punkt stimmt die Übersetzung Spivaks mit jener von Rheinberger und Zischler überein – ist das zunächst einfach einmal ›origin‹, der ›Ursprung‹ selbst. Mit dem Verlust des ursprünglichen Substantivs steht zwangsläufig auch die Lesart des ›supplément d'origine‹ im Sinne des *genitivus objectivus* weniger im Fokus, wie sie im französischen Original einen direkten Bogen zur ursprünglichen Auslegung des Ausdrucks ›supplément‹ im zweiten Kapitel der *Grammatologie* schlägt. Dort schreibt Derrida:

»Car le concept de supplément [...] abrite en lui deux significations dont la cohabitation est aussi étrange que nécessaire. Le supplément s'ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le *comble* de la présence. [...] Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue à-la-place-de; s'il comble, c'est comme on comble un vide. [...] En tant que substitut, il ne s'ajoute pas simplement à la positivité d'une présence, il ne produit aucun relief, sa place est assignée dans la structure par la marque d'un vide.«<sup>11</sup>

11 Derrida: *De la grammatologie*, a.a.O., S. 208.

Das ›Supplement‹ ist ›gleich alt‹, ›aus derselben Manufaktur‹, ›original‹ und ›of the original make‹ – nicht weniger aber auch Substitut: Es steht ein für und hält die Stellung für das, was (nicht länger) ›Ursprung‹ heißt.

(c) Im Gegensatz zum Wort »supplément«, das in den beiden Zielsprachen (fast) dasselbe bleibt, und der »origine«, die in sprachlich verwandten Adjektiven wiederkehrt, schöpfen »pièce«, »Werkstück« und »spare part« nicht aus derselben etymologischen Quelle. In beiden Übersetzungen wird Derridas Flirt mit der Semantik des Fabrizierens und der Manufaktur nicht nur aufgegriffen, sondern die »pièce« mehr oder minder ganz darauf festgelegt. Diese geteilte (für sich genommen durchaus legitime) Übersetzungsentscheidung muss die Tatsache vernachlässigen, dass in der ursprünglichen »Art des Meinens«<sup>12</sup> der *Grammatologie* noch ganz anderes eingefaltet ist: Das Teilkapitel, das »Le supplément d'origine« unmittelbar vorangeht, trägt den Titel »Le théorème et le théâtre«. Es rückt ins Zentrum, was Derridas Rousseau-Lektüre (rhetorisch) von Anfang an begleitet: »Le dangereux supplément«, so Derrida etwa an einer Stelle ziemlich genau in der Mitte des Buchs, »rompt avec la nature. Toute la description de cet éloignement de la nature a un théâtre.«<sup>13</sup> Hier, im Resonanzraum der »pièce«, wird dieser wichtige Faden der *Grammatologie* wieder aufgenommen: »Werkstück«, »spare part« – doch eben auch ›Zimmer oder ›Kammer, die einem ›spiel oder ›Theaterstück Raum gibt.

\*\*\*

*Dieses Supplement ist, wie man von einem Drama sagt, eines des Ursprungs bzw. eines vom Ursprung: aus ihm und über ihn. Das ›theatralische‹ Stratum der Grammatologie soll im Folgenden Kompass sein für einen zweiten, werkgenetisch gelagerten*

12 Benjamin: »Die Aufgabe des Übersetzers«, a.a.O., S. 14.

13 Derrida: *De la grammatologie*, a.a.O., S. 217.



Zugang zum Satz Derridas. In die Form einer (doppelten) Frage gegossen: Wann bzw. in welchem Konnex betritt das ›Supplement‹ im Derrida'schen Schreiben zum ersten Mal die (Text-) Bühne? Und, denn daran wird kein Weg vorbeiführen: In welchem Verhältnis stehen in diesem spezifischen Fall, das heißt der originären Ersetzung, Erfragtes und die Unmöglichkeit der Antwort, zumindest der eindeutigen?

*Erster Auftritt.* Meine Lektüre hat ihren Anfang genommen – und ist vom Weg abgekommen – ausgehend von der *Grammatologie*; und tatsächlich ist sie es (und genauer Derridas Auseinandersetzung mit Jean-Jacques Rousseau), in deren Zusammenhang das Substantiv »supplément« zum ersten Mal in einschlägiger Weise verwendet wird<sup>14</sup> – freilich nicht in der

14 Diese – methodologisch höchst prekäre – ›Einschlägigkeit‹ wird später eigens zur Sprache kommen; ich weise an dieser Stelle nur auf folgenden Umstand hin: Die allererste publizierte Bezugnahme auf das lexikalische Feld der ›Supplementarität‹ findet sich in der Einleitung, die Derrida seiner 1962 veröffentlichten Übersetzung von Edmund Husserls »Beilage III« zu *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* voranstellt. Konkret handelt es sich um die Feststellung, dass die »formes spatio-temporelles pré-géométriques doivent nécessairement être ›rapportées‹, par une détermination éidétique supplémentaire, des qualités matérielles (couleur, poids, dureté, etc.).« »Introduction«, in: Edmund Husserl: *L'origine de la géométrie*, übers. und mit einer Einleitung von Jacques Derrida, Paris 1962, S. 3–171, hier S. 130f. Der Schritt von der hier angesprochenen ›Materialität‹ zur ›Schrift‹ und von da zum ›supplément‹ der *Grammatologie* ist (zumindest rückblickend) kein weiter – und wenn die »Introduction« im vorliegenden Aufsatz zunächst eingeklammert (und auch später nur punktuell) in den Blick genommen wird, so nicht um die Bedeutung Husserls für Derridas Supplement-Begriff herunterzuspielen, gar zu leugnen, sondern, ganz im Gegenteil, deshalb, weil sie schlicht für gesetzt genommen wird. Trotzdem: Wenn auch kein Graben, so liegt zwischen der »Introduction« und der späteren, für die *Grammatologie* – und so den vorliegenden Aufsatz – bestimmenden Verwendung von ›supplément‹ als *Substantiv* (und ›d'origine‹) eben doch zumindest eine Art Winterschlaf: aus dem aufgeweckt zu werden das Derrida'sche Schreiben anderen, in der »Introduction« noch gänzlich abwesenden Faktoren bzw. Einflüssen verdankt.

*heute* bekannten *Grammatologie* bzw. nicht ohne Spuren bereits vor 1967. Was Grundlage des ersten Teils des Buchs, »L'écriture avant la lettre«, bilden wird, ist, in zwei Stücke gebrochen, bereits im Dezember 1965/Januar 1966 veröffentlicht worden, in den Ausgaben 223 und 224 der von Georges Bataille lancierten Zeitschrift *Critique*. Das erste – und einzige – Vorkommnis von »supplément« in dieser Vorstufe der *Grammatologie* findet sich an folgender Stelle (im ersten der beiden Teile):

»Tout se passe comme si le concept occidental de langage (en ce qui, par delà sa plurivocité, et par delà l'opposition étroite et problématique de la parole et de la langue, le lie à la production phonématique ou glossématique, à la langue, à la voix, au son et au souffle, à la parole) se révélait aujourd'hui comme la guise ou le déguisement d'une écriture première [...]: plus fondamentale que celle qui, avant cette conversion, passait pour le simple »supplément à la parole« (ROUSSEAU, *Fragment d'un essai sur les langues*). Ces déguisements ne sont pas des contingences historiques qu'on pourrait admirer ou regretter.«<sup>15</sup>

Höchst aufschlussreich ist hier aufs Neue – wenn auch auf andere Weise – ein (vergleichender) Blick auf das »Fortleben« dieser Behauptungen. In der *Grammatologie* von 1967 – auch da handelt es sich um den ersten Auftritt des Ausdrucks »supplément« – lautet die Passage wie folgt:

»Tout se passe comme si le concept occidental de langage (en ce qui, par-delà sa plurivocité et par-delà l'opposition étroite et problématique de la parole et de la langue, le lie *en général* à la production phonématique ou glossématique, à la langue, à la voix, à l'ouïe, au son et au souffle, à la parole) se révélait aujourd'hui comme la guise ou le déguisement

15 Jacques Derrida: »De la grammatologie (I)«, in: *Critique*, Heft 223 (1965), S. 1017–1042, hier S. 1020.

d'une écriture première: plus fondamentale que celle qui, avant cette conversion, passait pour le simple ›supplément à la parole‹ (Rousseau). Ou bien l'écriture n'a jamais été un simple ›supplément‹, ou bien il est urgent de construire une nouvelle logique du ›supplément‹. C'est cette urgence qui nous guidera plus loin dans la lecture de Rousseau. / Ces déguisements ne sont pas des contingences historiques qu'on pourrait admirer ou regretter.«<sup>16</sup>

Durch einen Akt der Selbst-Ergänzung<sup>17</sup> wird »supplément« gewissermaßen zu dem, was *später das ursprüngliche* Interesse an Rousseau stiften wird. Im Text von 1965 hingegen fungiert »supplément« zunächst ausschließlich als Negativfolie, von einer begrifflichen (Neu-)Prägung kann hier noch nicht die Rede sein.<sup>18</sup> In der Tat legt darauf auch das Derrida'sche Schreiben selbst den Finger, wenn in der *Grammatologie* der frühere Literaturhinweis »ROUSSEAU, *Fragment d'un essai sur les langues*«<sup>19</sup> zu einem einzigen Wort zusammengestrichen wird: »Rousseau« ist 1967 gleichsam zur Maske geworden, hinter der eine andere Stimme hörbar werden wird, während das (Aus-)Sprechen (des »supplément«) 1965, zumindest wenn es nach

16 Derrida: *De la grammatologie*, a.a.O., S. 16f.

17 Eine wichtige Quelle bei der Auslotung dieser zentralen Dimension der Selbstkorrektur und -kuratierung des Werks Derridas war dem vorliegenden Aufsatz insbes. Edward Baring: *The Young Derrida and French Philosophy (1945–1968)*, Cambridge 2011, S. 199f.

18 Wobei in diesem Konnex nicht auszuschließen ist, dass Derrida 1965 mit Rousseau schlicht nur bedingt vertraut war bzw. dass die intensive Beschäftigung mit Rousseau, wie sie in das »supplément«-Verständnis der *Grammatologie* einfließen wird, zu diesem Zeitpunkt noch bevorsteht.

19 Im Hintergrund dieses Titels steht: Georges Streickeisen-Moltou (Hg.), *Œuvres et correspondance inédites de J. J. Rousseau*, Paris 1964, S. 291–300 (wobei bei Streickeisen-Moltou von ›fragment‹ im Singular die Rede ist). In der Rousseau-Ausgabe von Gallimard (*Bibliothèque de la Pléiade*) werden die betreffenden Fragmente unter dem Titel »Prononciation« begegnen. Vgl. dazu Derrida: *De la grammatologie*, a.a.O., S. 56, Anm. 3.

der textuellen Inszenierung geht, noch ›ganz‹ oder eben ›nachweislich‹ einer anderen Figur gehört.

*Zweiter erster Auftritt.* Der *Critique*-Artikel von 1965 markiert nicht die einzige Verwendung des »supplément« vor der *Grammatologie*. Nur wenige Monate später, im März des Jahres 1966, hält Derrida in der *Société psychanalytique de Paris* auf Bestreben von André Green einen Vortrag unter dem Titel »Freud et la scène de l'écriture«,<sup>20</sup> der noch im Sommer desselben Jahres, in der Nummer 26 der Zeitschrift *Tel Quel*, zum ersten Mal publiziert wird (zum zweiten Mal dann 1967, als Teil von *L'écriture et la différence*). In diesem, hinsichtlich der Entstehung der zweiten *Grammatologie* (nicht nur in seinem – titelgebenden – Vorgriff auf die Semantik des Theaters bzw. der Dramaturgie) zentralen Text, schreibt Derrida, den Freud'schen ›Wunderblock‹ (qua Metapher für die Mechanismen des Unbewussten) kommentierend:

»Le texte inconscient est déjà tissé de traces pures, de différences où s'unissent le sens et la force, texte nulle part présent, constitué d'archives qui sont *toujours déjà* des transcriptions. Des estampes originales. Tout commence par la reproduction. Toujours déjà, c'est-à-dire dépôts d'un sens qui n'a jamais été présent, dont le présent signifié est toujours reconstitué à retardement, *nachträglich*, après coup, *supplémentairement* : *nachträglich* veut dire aussi *supplémentaire*. L'appel du supplément est ici original et creuse ce qu'on reconstitue à retardement comme le présent. Le supplément, ce qui semble s'ajouter comme un plein à un plein, est aussi ce qui supplée. ›Suppléer: I. ajouter ce qui

20 Vgl. Baring: *The Young Derrida and French Philosophy (1945–1968)*, a.a.O., S. 202; Peeters: *Derrida*, a.a.O., S. 205.

manque, fournir ce qu'il faut de surplus: dit Littré, respectant comme un somnambule l'étrange logique de ce mot.«<sup>21</sup>

Sind Derridas oben zitierte Forderung in der *Grammatologie*, »il est urgent de construire une nouvelle logique du ›supplément«, und die auf sie antwortende großangelegte Rousseau-Lektüre, die den zweiten Teil des Buchs bildet, in der eben zitierten Passage nicht im Wesentlichen (bzw., eben zum Beispiel mit der Rede von einer »étrange logique«, wortwörtlich) schon enthalten? Die ›Entdeckung‹ der Supplementarität in der *Grammatologie* (und, wieder, bei Rousseau) ist von diesem anderen (doch seinerseits nicht ersten), psychoanalytischen Ursprung, der Psychoanalyse überhaupt nicht zu trennen. Darauf weist die *Grammatologie*, umwegsam doch unüberhörbar, auch selbst hin: Neben der spezifischen Motivik – zu denken wären hier insbesondere an den Problemkomplex der Mutterschaft und den der Masturbation<sup>22</sup> –, welche Derridas Lektüreweg zur Schrift als Supplement der Rede säumt, entgeht die *Grammatologie* dem Einfluss der psychoanalytischen Theoriebildung nicht einmal da (bzw. gerade da nicht), wo ein solcher *expressis verbis* in Abrede gestellt wird. »[M]algré quelques apparences«, so die sprachlich höchst sorgfältig inszenierte ›Verneinung‹ der *Grammatologie*, »le repérage du mot supplément n'est ici rien moins que psychanalytique«.<sup>23</sup> Und dieselbe Rhetorik begegnet auch in »Freud et la scène de l'écriture«, bei der Charakterisierung des Verfahrens, der Dekonstruktion, welches das ›Supplément‹ freilegt bzw. zur vollen Entfaltung bringt: »Malgré les apparences, la déconstruction du logocentrisme n'est pas une psychanalyse de la philosophie«.<sup>24</sup>

Wie oben in größten Strichen nachgezeichnet wurde, entnimmt Derrida den Begriff »supplément«, wenn vielleicht auch

21 Jacques Derrida: »Freud et la scène de l'écriture«, in: *Tel Quel*, Heft 26 (1966), S. 10–41, hier S. 22.

22 Vgl. Derrida: *De la grammatologie*, a.a.O., S. 215ff.

23 Ebd., S. 228.

24 Derrida: »Freud et la scène de l'écriture«, a.a.O., S. 10.

nicht mit all seinen späteren Implikationen, Rousseaus »Fragment d'un essai sur les langues«/»Pronociation«. Höchst interessant ist vor diesem Hintergrund, dass der Name ›Rousseau‹, abgesehen von einer Fußnote zur Wirkungsgeschichte von William Warburtons *The Divine Legation of Moses* (bzw. der einflussreichen französischen Teilübersetzung, *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens* aus der Feder von Marc-Antoine Léonard des Malpeines), in »Freud et la scène de l'écriture« an keiner Stelle vorkommt: In frappantem Gegensatz zur *Grammatologie* wird das Supplement hier als *genuin freudianisches* Konzept, nämlich – in einer Textbewegung, die, wie angedeutet, 1985 in Auseinandersetzung mit Benjamin wiederkehren wird – als *nichts weiter als* eine Übersetzung präsentiert (»nachträglich veut dire aussi supplémentaire«).<sup>25</sup> – Ganz zu Beginn des Textes bemerkt Derrida:

»Ce texte est le fragment d'une conférence prononcée à L'Institut de Psychanalyse (Séminaire de Dr. Green). Il s'agissait alors d'ouvrir un débat autour de certaines propositions avancées dans des essais antérieurs, notamment dans *De la grammatologie* (*Critique*, 223/4). Ces propositions – qui resteront ici présentes, en arrière-plan – avaient-elles leur place dans le champ d'une interrogation psychanalytique?«<sup>26</sup>

Wo aber – und wie beschaffen – ist dabei die »place« von »supplément«? Diese Frage zielt auf Status und Stellung des Supplementären im »champ d'une interrogation psychanalytique« – aber auch auf sich selbst, auf ihre eigene Möglichkeitsbedingung.

25 In diese Übersetzung der Freud'schen ›Nachträglichkeit‹ ist – ihrerseits nachträglich – eine weitere eingefaltet: So wird ›vouloir dire‹, substantiviert und mit Bindestrich versehen, 1967 in »La forme et le vouloir-dire: note sur la phénoménologie du langage« und, prominenter, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl* als – auf den ersten Blick etwas ausgefallene, auf den zweiten genauestens auskalkulierte – Übertragung des Ausdrucks ›Bedeutung‹ in den Schriften Husserls fungieren.

26 Derrida: »Freud et la scène de l'écriture«, in: *Tel Quel*, a.a.O., S. 10.

Denn bedarf ihre Beantwortung nicht *ihrerseits* eines (eben *vorgängigen*) Umwegs durch die Psychoanalyse? Führt ein Weg an der Behauptung vorbei, dass erst im dem (späteren) Moment, in dem der Ausdruck aus den *Fragments d'un essai sur les langues* als der eines anderen, Freuds, wiederkehrt, sich – also nachträglich – die ihm inhärenten Probleme zu Wort melden?

Um einen Zufall, gar ein Versehen oder -säumnis handelt es sich bei dieser Fragwürdigkeit bzw. Verkomplizierung der Quelle(n) nicht. Einen Monat später, im April 1966, trägt Derrida – neuerliche Anspielung auf das noch ungeschriebene (Schau-)Spiel der *Grammatologie* – in Parma seine Artaud-Lektüre »Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation« vor (die erste Veröffentlichung folgt im Juli, im Heft 230 von *Critique*, die zweite ein Jahr später, im Rahmen von *L'écriture et la différence*); im Oktober desselben Jahres liest er an der epochemachenden Tagung »The Language of Criticism and the Sciences of Man« in Baltimore den Essay »La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines« (zum ersten Mal französisch publiziert in *L'écriture et la différence*). Auch in diesen Texten spielt der Problemkomplex der Supplementarität eine Rolle – und auch in diesen Fällen wird, wie im Dialog mit Freud, zu suggerieren versucht, dass er einen organischen Bezug zum je spezifischen Lektüregegenstand unterhalte. (a) In »La structure, le signe et le jeu« wird der Ausdruck »supplément« zur Benennung einer bestimmten Dynamik innerhalb des Denkens von Claude Lévi-Strauss eingeführt (»[o]n pourrait dire [...] que ce mouvement du jeu, permis par le manque, l'absence de centre ou d'origine, est le mouvement de la *supplémentarité*«),<sup>27</sup> um im Anschluss als dem Lévi-Strauss'schen Schreiben »selbst entnommen präsentiert zu werden: »Bien que Lévi-Strauss ne se serve pas du mot *supplémentaire* en soulignant comme je le fais ici les deux directions de sens qui y composent étrangement

27 Jacques Derrida: »La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines«, in: ders.: *L'écriture et la différence*, Paris 1967, S. 409–428, hier S. 423.

ensemble, ce n'est pas un hasard s'il se sert par deux fois de ce mot dans son *Introduction à l'œuvre de Mauss*.<sup>28</sup> (b) Im Rahmen von »Le théâtre de la cruauté« geschieht besagtes Suggestieren auf direktmöglichste Weise, nämlich außerhalb des »eigenen« Texts: »... quant à mes forces«, so der erste Teil des aus zwei Zitaten zusammengesetzten *exergue* des Textes, »elles ne sont qu'un supplément, | le supplément à un état de fait, | c'est qu'il n'y a jamais eu d'origine | (ARTAUD, 6 juin 1947.)«<sup>29</sup> Interessant an diesem – durch die Nennung von Autor und Datum zusätzlich als solches markierten – Zitat ist nun insbesondere, dass es *Anfang nicht von Anfang an* bildet. Die Fassung von 1966 nämlich – die, wie auch die revidierte Version (neben der zitierten Stelle), nur an einer einzigen, tatsächlich der (Wahl-)Verwandtschaft zwischen Artaud und Rousseau gewidmeten Stelle an die »supplément«-Thematik rührt<sup>30</sup> – kommt (noch) ohne jedes

28 Ebd., S. 423f.

29 Jacques Derrida: »Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation«, in: ders.: *L'écriture et la différence*, Paris 1967, S. 341–428, hier S. 341.

30 *In concreto* handelt es sich um die folgende – zwischen den Fassungen fast identische – Passage: »Peut-être pourrions-nous maintenant nous demander non pas à quelles conditions un théâtre moderne peut être fidèle à Artaud, mais dans quels cas, à coup sûr, il lui est infidèle. [...] Nous nous contenterons de nommer ces thèmes. Est sans aucun doute étranger au théâtre de la cruauté: [...] Tout théâtre non-politique. Nous disons bien que la fête doit être un *acte* politique et non la transmission plus ou moins éloquente, pédagogique et policée d'un concept ou d'une vision politico-morale du monde. A réfléchir – ce que nous ne pouvons faire ici – le sens politique de cet acte et de cette fête, l'image de la société qui fascine ici le désir d'Artaud, on devrait en venir à évoquer, pour y noter la plus grande différence dans la plus grande affinité, ce qui chez Rousseau fait aussi communiquer la critique du spectacle classique, [in der zweiten Fassung fügt Derrida an dieser Stelle ein: »la méfiance à l'égard de l'*articulation* dans le langage,«] l'idéal de la fête publique substituée à la représentation, et un certain modèle de société parfaitement présente à soi, dans de petites communautés rendant inutile et néfaste, aux moments décisifs de la vie sociale, le recours à la *représentation*. A la représentation, à la *suppléance* [meine Hervorhebung, P.P.H.], à la délégation tant politique que théâtrale.« Jacques Derrida: »Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation«, in: *Critique*, Heft 230 (1966), S. 595–618, hier S. 609–611. Zur zweiten Fassung vgl. Derrida: *L'écriture et la différence*, a.a.O., S. 358–360.



Motto aus. In anderen, doch nicht neuen Worten: Was das ›Ganze‹ von »Le théâtre de la cruauté« als (zumindest zum Teil) dem ›Supplementären‹ gewidmet lesen lässt, ist ein späteres (Text-)Stück.

Die Spurensuche wird zusätzlich durch die Tatsache erschwert, dass Derrida fast zeitgleich zur Baltimore-Konferenz, die vom 18. bis 21. Oktober 1966 stattfindet, zum Jahrestreffen der *Society for Phenomenology and Existential Philosophy* in Pennsylvania (vom 20. bis 22. Oktober) eingeladen gewesen wäre.<sup>31</sup> Seine Abwesenheit kompensiert Derrida – schriftlicher Ersatz für lebendige Präsenz und Rede in einem ganz konkreten Sinne – mit der Zusendung eines über hundert Seiten umfassenden Essays; dieser Text bildet vermutlich die Grundlage der im folgenden Jahr erscheinenden Studie *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl* (vermutlich, denn die Schrift – verlorener Ursprung der *Voix?* – ist verschollen).<sup>32</sup> Ähnlich seiner Verwendung im Zusammenhang von Freud dient das Wort »supplément« bei der Husserl-Lektüre zunächst der Exponierung einer den analysierten Texten unterstellt inhärenten Problemstellung (explizite Verweise auf Rousseau gibt es in *La voix et le phénomène* überhaupt keine)<sup>33</sup> – um dann, im letzten Kapitel des Buchs, eindrucksvoll als das geheime Zentrum der Husserl'schen Sprachauffassung und mit ihr der Phänomenologie im Ganzen entlarvt oder

31 Vgl. die Anmerkungen des Übersetzers in Jacques Derrida: »Phenomenology and the Closure of Metaphysics: Introduction to the Thought of Husserl«, übers. von Ronald Bruzina, in: *The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy*, Heft 3 (2003), S. 103–120, hier S. 119f.

32 Vgl. ebd., S. 120, Anm. 30.

33 Hier der phänomenologisch-konstitutionslogischen Frage nach dem (Nicht-)Unterschied von ›psychischer‹ und ›reiner‹ bzw. ›transzendentaler‹ Subjektivität: »Le psychologisme transcendantal méconnaît ceci: que si le monde a besoin d'un *supplément d'âme*, l'âme, qui est dans le monde, a besoin de *ce rien supplémentaire* qu'est le transcendantal et sans lequel aucun monde n'apparaîtrait.« Jacques Derrida: *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris 1967, S. 12f.

zumindest verdächtig zu werden. So lesen wir auf der zweitletzten Seite des in seiner Architektur in vielerlei Hinsicht an eine Kriminalnovelle erinnernden Texts: »Nous ne savons donc plus si ce qui s'est toujours présenté comme re-présentation dérivée et modifiée de la simple présentation, comme ›supplément‹, ›signe‹, ›écriture‹, ›trace‹, n'est pas, en un sens nécessairement mais nouvellement an-historique, plus ›vieux‹ que la présence.«<sup>34</sup>

Im vergleichenden Blick auf diese *verschiedenen ersten* Vorkommnisse lässt sich zusammenfassend festhalten, dass das Derrida'sche Schreiben in den betreffenden Jahren gezielt darum bemüht scheint, das ›Supplément‹ als aus mehr als einem, vielleicht sogar ganz ohne Ursprung entstandenen Begriff zu inszenieren. Dies steht ganz im Einklang mit dem durch den Briefverkehr aus der Zeit belegten Umstand, dass es Derrida – aus Gründen des hochreflektierten Intertextualitätsbezug zwischen den drei Büchern – ein Anliegen war, die Publikation von *De la grammatologie*, *L'écriture et la différence* und *La voix et le phénomène* auf denselben Zeitpunkt fallen zu lassen.<sup>35</sup> Diese Strategie oder Tendenz schlägt sich noch auf einer

34 Ebd., S. 116. Der »›supplément‹ originaire« (ebd., S. 97), unterstelltes Skandalon des Husserl'schen Denkens und effektvolle Pointe von Derridas Studie, wie er in der letzten Seite vor dem abschließenden Kapitel angekündigt und auf den Folgeseiten aufgefaltet wird, kommt freilich nicht aus dem Nichts. Sorgsam, mit feinen Anspielungen bereitet Derrida seine Leser\*innen auf dieses Finale vor: Neben der oben zitierten phänomenologisch-technischen Rede vom »rien supplémentaire qu'est le transcendantal« ganz zu Beginn des Buchs wäre hier zum Beispiel an die alles andere als zufällige Wortwahl bei der Diskussion des Verhältnisses von Rede und Gehör zu denken, nach welcher das Sprechen, wo »accidents« seine Rückkehr ins eigene Ohr des Sprechenden zu verhindern drohen, für Husserl undenkbar ist – es sei denn, es fände sich »quelque opération de suppléance«. Ebd., S. 87.

35 Vgl. Peeters: *Derrida*, a.a.O., S. 217. Von den drei Büchern ist, berücksichtigt man Derridas denkerische Anfänge, *La voix et le phénomène* (und die Husserl gewidmeten Texte in *L'écriture et la différence*) gewissermaßen das älteste bzw. das, dessen Wurzeln am tiefsten reichen. Aus der Fülle von Literatur, die sich mit dem kaum genug hoch zu veranschlagenden Einfluss von Derridas (frühem) Dialog mit der Husserl'schen Phänomenologie beschäftigt, sei hier exemplarisch Rudolf Bernets schöner Text »Differenz und Anwesenheit. Derridas

anderen (Text-)Ebene – und noch augenfälliger – nieder, in Form einer gewissen stilistischen Homogenisierung: Das letzte Kapitel der *Grammatologie* von 1967 trägt, wie bereits gesagt, den Titel: »Le supplément d'origine«; das letzte Kapitel von *La voix et le phénomène* ist ebenfalls mit »Le supplément d'origine« überschrieben; das zitierte Kapitel in »Freud et la scène de l'écriture« heißt 1966 »Intraduisible gravure« – um bei der Wiederveröffentlichung ein Jahr (dennoch) übersetzt zu werden zu »L'estampe et le supplément d'origine«.

*Vom letzten ersten Auftritt (zur Gegenwart einer Wendung).* Die Frage nach dem Ursprung des Supplements konfrontiert, wie mit einigen groben Strichen anzudeuten versucht wurde, mit einem intrikaten Mosaik aus verschiedenen (un-)möglichen Anfängen, das Einblick gibt bzw. dazu einlädt, über die spezifischen textproduktiven Strategien und Feinheiten des Der-

und Husserls Phänomenologie der Sprache, der Zeit, der Geschichte, der wissenschaftlichen Rationalität« genannt, in: *Phänomenologische Forschungen* 18 (1986), S. 51–112. Ein konkretes, sehr eindrückliches Beispiel für das Gewicht Husserls innerhalb besagten intertextuellen Bezogenseins wäre die in *La voix et le phénomène* diskutierte Verschränkung von Bedeutung und Tod: »[L]'absence totale du sujet et de l'objet d'un énoncé – la mort de l'écrivain ou/et la disparition des objets qu'il a pu décrire – n'empêche pas un texte de »vouloir-dire«. Cette possibilité au contraire fait naître le vouloir-dire comme tel« (a.a.O., S. 104). Keimhaft findet sich diese Denkfigur bereits in der »Introduction« von 1962. »Es ist die wichtige Funktion des schriftlichen [...] Ausdrucks«, so Husserl, »dass er [...] sozusagen virtuell gewordene Mitteilung ist« »Beilage III«, in: ders.: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, hg. von Walter Biemel, Den Haag 1954 (= *Husserliana* 6), S. 365–386, hier S. 371. In Anspielung darauf bemerkt Derrida: »En virtualisant absolument le dialogue, l'écriture crée une sorte de champ transcendantal autonome dont tout sujet actuel peut s'absenter.« »Introduction«, a.a.O., S. 84. Frappant ist nun, dass die (Husserl'sche) Frage des Todes im Zusammenhang von Rousseau nicht nur wieder aufgegriffen, sondern – aufs Neue ursprünglich – »entdeckt« wird: »Rousseau savait que la mort n'est pas le simple dehors de la vie. La mort par l'écriture inaugure aussi la vie. Je ne commençai de vivre que quand je me regardai comme un homme mort« (*Confessions* L. VI).« Derrida: *De la grammatologie*, a.a.O., S. 205.

rida'schen Schreibens in den 1960er-Jahren nachzudenken. Mag (und darf) sich die Eingangsfrage auch nicht eindeutig beantworten lassen: Ist so nicht zumindest der philopoetische Nährboden ungefähr abgesteckt, aus welchem der Begriff des »supplément« erwächst? Nun, nicht wenn es nach dem Autor selbst geht. Eines der letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Bücher Derridas ist zugleich sein allererstes, nämlich die unter der Ägide von Maurice de Gandillac verfasste (und von Jean Hypolite interessiert begleitete) Studienschrift, *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, entstanden 1953–1954.<sup>36</sup> Zum Anlass seiner späten ersten Veröffentlichung im Jahr 1990 fügt Derrida dem Text eine kurze Einleitung bei. Darin lesen wir:

»[L]a ›contamination‹ originaire de l'origine reçoit alors un nom philosophique auquel j'ai dû renoncer: la *dialectique*, une ›dialectique originaire‹. [...] [Q]ue quelques années plus tard, alors même que dans l'Introduction à *L'origine de la géométrie* (1962) et dans *La voix et le phénomène* (1967) je poursuivais la lecture ainsi engagée, le mot ›dialectique‹ ait fini soit par disparaître totalement, soit même par désigner *ce sans quoi* ou à *l'écart de quoi* il fallait penser la différance, le supplément d'origine et la trace, voilà peut-être une sorte de signalisation: sur la carte philosophique *et politique* à partir de laquelle, dans la France des années 50, un étudiant en philosophie cherchait à s'orienter.«<sup>37</sup>

»[C]e sans quoi ou à l'écart de quoi« – oder *Stimme aus dem Off*: Zum ersten Mal betritt das ›Supplément‹ die Bühne in einem Moment, wo es noch fehlt. Die Wendung, *die es nicht ist*, ›dialectique originaire‹, wird nach mehr als dreißigjährigem Umweg

36 Vgl. Baring: *The Young Derrida and French Philosophy (1945–1968)*, a.a.O., S. 113–142; Johannes Kleinbeck: »Anmerkung zur Übersetzung«, in: Jacques Derrida: *Das Problem der Genese in Husserls Philosophie*, übers. von Johannes Kleinbeck, Zürich 2013, S. 357–360.

37 Jacques Derrida: *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, Paris 1990, S. VII–VIII.

zum Versprechen erklärt – dass, eines Tages, ein adäquates terminologisches Substitut gefolgt sein werde.

Derridas Formulierung(en) eignet natürlich nichts Zufälliges bzw. sie sind aufs Genaueste austariert: So steht die beschriebene Bewegung ganz im Einklang mit der Struktur dessen, worauf sie, unter anderem, verweist – und, in einer schwierigen, doch nicht erstaunlichen Wendung, präziser noch sogar als da, wo diese Struktur, besser ›Logik‹, tatsächlich zur Sprache kommt. »Or c'est bien l'essence étrange du supplément«, schreibt Derrida 1967, »que de n'avoir pas d'essentialité: il peut toujours n'avoir pas lieu. A la lettre, il n'a d'ailleurs jamais lieu: il n'est jamais présent, ici, maintenant.«<sup>38</sup> Jetzt zum letzten Mal: »[C]e supplément est, comme on dit d'une pièce, d'origine.« Bei diesem Satz ist, mit Verspätung von Anfang an, also alles eine Frage der Performanz: In einem ganz konkreten, geradezu prosaischen Sinne stellt ›supplément d'origine‹ ›supplément seiner eigenen ›origine‹ dar – gesetzt eben, man nehme *Le problème de la genèse* ernst bzw. seine nachträgliche Ergänzung für bare Münze, gar ›pièce d'or‹.

38 Derrida: *De la grammatologie*, a.a.O., S. 442.



»[L]a nostra ricerca non ha nulla a che vedere con lo strutturalismo.«\*

**Stefanie Heine und Sandro Zanetti**

Das Titelzitat – »Unsere Forschung hat mit dem Strukturalismus nichts zu tun«<sup>1</sup> – stammt aus dem 1967 publizierten Vorwort Umberto Ecos zur zweiten Auflage seiner Studie *Opera aperta* (*Das offene Kunstwerk*), die zuerst 1962 erschien.<sup>2</sup> Das Vorwort von 1967 ist für die hier zu diskutierenden Revolutionen der Literaturwissenschaft zunächst deshalb von Interesse, weil es verdeutlicht, wie sehr der in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre in den Sozial- und Geistes- bzw. Kulturwissenschaften – und in diesem Kontext: in den Literaturwissenschaften – prominent gewordene Strukturalismus für eine neue Generation junger Forscherinnen und Forscher zu einem Bezugspunkt wurde, zu dem man sich nicht *nicht* verhalten konnte. »Der« Strukturalismus – was auch immer darunter im Einzelnen verstanden wurde – gab Anlass zur Schärfung der eigenen Methodik ebenso wie zur grundsätzlichen Kritik oder Abgrenzung. Das gilt nicht nur für Eco, sondern, vergegenwärtigt man sich allein die im vorliegenden Band diskutierten Texte, für praktisch alle in den

\* Umberto Eco: *Opera aperta*, seconda edizione riveduta e ampliata, Milano 1967, S. 13.

1 Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, übers. von Günter Memmert, Frankfurt am Main 1973, S. 16. Alle hier und im Folgenden auf Deutsch wiedergegebenen Zitate aus *Opera aperta* wurden ganz oder in Teilen neu übersetzt. Die Seitenangaben der deutschsprachigen Ausgabe dienen der Orientierung.

2 *Opera aperta* erschien zuerst 1962 und besteht ihrerseits aus Aufsätzen, die teilweise schon früher erschienen sind. Das grundlegende Kapitel mit dem Titel »Il problema dell'opera aperta« (»Das Problem des offenen Kunstwerkes«) beruht auf einem Vortrag von 1958, der danach auch als Aufsatz erschien, bevor er wiederum in *Opera aperta* aufgenommen wurde.

Jahren ›um 1968‹ entwickelten literaturtheoretischen Positionen aus dem Bereich der Akademien Europas und Nordamerikas. Der Strukturalismus avancierte zu einer Art Metamethode. Für eine jüngere Generation von Gelehrten oder Intellektuellen, die wie Eco – oder Derrida, Foucault, Kristeva und Sontag – in der Zeit des Faschismus und Nationalsozialismus aufgewachsen waren, bildete der politisch zwar keineswegs verdächtige, aber methodologisch im Grunde richtungslose Strukturalismus eine Vorlage, auf der oder gegen die es die eigenen, oftmals zeitdiagnostisch geprägten Analyseinstrumente zu orientieren galt.

Ecos auf Eindeutigkeit zielende *Abgrenzung* gegenüber ›dem‹ Strukturalismus im 1967er-Vorwort zu *Opera aperta* ist in diesem Kontext zu sehen. Das anscheinend dringlich gewordene Bedürfnis zur Abgrenzung hat zur Zeit der Publikation dieses Vorwortes allerdings einen sehr konkreten Hintergrund: Der vermutlich prominenteste Vertreter des damaligen Strukturalismus, der Ethnologe Claude Lévi-Strauss, der nur wenige Jahre zuvor (1962) mit dem Sprachwissenschaftler Roman Jakobson das Gedicht »Les chats« von Charles Baudelaire strukturalistisch interpretierte (also in den Kernbereich der Literaturwissenschaft vordrang),<sup>3</sup> kritisierte den jungen italienischen Literaturwissenschaftler und Semiotiker Eco in einem Interview für eben jene Studie, *Opera aperta*, die 1965 erstmals in französischer Übersetzung erschien. Das Interview mit Lévi-Strauss führte Paolo Caruso im November 1966; es erschien zuerst am 20. Januar 1967 in der Literaturbeilage der Zeitschrift *Paese Sera* und wurde 1969 in den von Caruso herausgegebenen Gesprächsband *Conversazioni con Lévi-Strauss, Foucault, Lacan* aufgenommen. Der Band verstand sich damals als eine Art Einführung in den Strukturalismus für ein breites italienischsprachiges Publikum, wobei mit Foucault und Lacan auch Positionen vertreten waren, die aus heutiger Perspektive

3 Roman Jakobson und Claude Lévi-Strauss: »Les chats« de Charles Baudelaire«, in: *L'Homme. Revue française d'anthropologie* 2 (1962), S. 5–21.



nicht oder, falls überhaupt, in einem sehr weiten Sinne dem Strukturalismus zuzurechnen sind. – Die entscheidende Passage aus Carusos Gespräch mit Lévi-Strauss ist diese:

»C'è un libro molto notevole di un suo compatriota, *L'opera aperta*, il quale difende per l'appunto una formula che non posso assolutamente accettare. *Quel che fa che un'opera sia un'opera, non è il suo essere aperta ma il suo essere chiusa*. Un'opera è un oggetto dotato di proprietà precise, che spetta all'analisi individuare, e può essere interamente definita in base a tali proprietà. E quando Jakobson ed io abbiamo cercato di fare un'analisi strutturale di un sonetto di Baudelaire, non l'abbiamo certamente trattato come un'opera aperta in cui potessimo trovare tutto quello che le epoche successive ci avessero messo dentro, ma come un oggetto che, una volta creato dall'autore, aveva la rigidezza, per così dire, di un cristallo: onde la nostra funzione si riduceva a metterne in luce le proprietà.«<sup>4</sup>

In seiner Nachfolgestudie *Lector in fabula* von 1979 gibt Eco zu erkennen, dass diese Zeilen ihn zu diesem Zeitpunkt immer noch beschäftigten. Nicht zuletzt deshalb wollte er mit *Lector in fabula* das zwanzig Jahre zuvor begonnene Projekt von *Opera aperta* theoretisch noch einmal neu situieren und aufziehen. Eco zitiert im Vorwort zu *Lector in fabula* den Vorwurf von Lévi-Strauss in Gänze – hier die deutsche Übersetzung:

»Es gibt da ein sehr bemerkenswertes Buch eines Landsmannes von Ihnen, *Das offene Kunstwerk*, welches nun gerade eine Methode verteidigt, die ich absolut nicht akzeptieren kann. Was ein Kunstwerk zu einem Kunstwerk macht, ist nicht, dass es offen, sondern dass es geschlossen ist. Ein Kunstwerk ist ein Gegenstand, der mit präzisen Eigen-

4 Paolo Caruso: *Conversazioni con Lévi-Strauss, Foucault, Lacan*, Milano 1969, S. 81f.

schaften ausgestattet ist – und die zu ermitteln ist Sache der Analyse – und der vollständig auf der Grundlage dieser Eigenschaften definiert werden kann. Als Jakobson und ich versucht haben, eine strukturelle Analyse eines Sonetts von Baudelaire durchzuführen, haben wir dieses sicher nicht als ein ›offenes Kunstwerk‹ behandelt, in dem wir alles das hätten finden können, was die nachfolgenden Epochen diesem Kunstwerk zugeschrieben hätten, sondern als einen Gegenstand, der – nachdem er einmal vom Autor geschaffen worden war – gewissermaßen die Strenge und die Konsistenz eines Kristalls aufwies; weshalb sich auch unsere Funktion darauf reduzierte, diese Eigenschaften ins Licht zu setzen.«<sup>5</sup>

Das Bild des Kunstwerks als ›Kristall‹ wird Eco schon zum Zeitpunkt der Arbeit am Vorwort von 1967 zu *Opera aperta* zum Stein – oder eben zum Kristall – des Anstoßes. Das Kristallbild steht für Eco geradezu emblematisch für die Strukturversessenheit des Strukturalismus. Es neigt ihm zufolge dazu, die Rezeptionsbeziehung zum Werk, die eine ›fruchtbare‹ Beziehung sei, außer Acht zu lassen. In dieser Nachlässigkeit wird Eco zufolge aber zugleich die Chance verpasst, die *Geschichtlichkeit* dieser Beziehung zu erkennen – und zwar auch diejenige des Strukturalismus selbst als einer historisch situierten und situierbaren Forschungsperspektive. Eco setzt dagegen sein Konzept des ›offenen Kunstwerkes‹:

»il modello di un'opera aperta non riproduce una presunta struttura oggettiva delle opere, ma la struttura di un rapporto fruitivo; [...] ed è abbastanza chiaro come così facendo il nostro procedimento si discosti dall'apparente rigore oggettivistico di certo strutturalismo ortodosso, che presume di analizzare delle forme significanti astraendo dal gioco mutevole dei significati che la storia vi fa convergere.

5 Umberto Eco: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, übers. von Heinz G. Held, München 1990, S. 22.

Se lo strutturalismo avanza la pretesa di poter analizzare e descrivere l'opera d'arte come un ›crystallo‹, pura struttura significativa, al di qua della storia delle sue interpretazioni – allora ha ragione Lévi-Strauss quando polemizza con *Opera aperta* (come ha fatto nell'intervista rilasciata a Paolo Caruso per ›Paese Sera-Libri‹, 20–1–67): la nostra ricerca non ha nulla a che vedere con lo strutturalismo.

Ma è possibile astrarre così decisamente dalla nostra situazione di interpreti, situati storicamente, e vedere l'opera come un crystallo? Quando Lévi-Strauss e Jakobson analizzano *Les chats* di Baudelaire mettono in luce una struttura che sta *al di qua* delle sue letture possibili o non ne danno invece una esecuzione, possibile solo oggi, alla luce delle acquisizioni culturali del nostro secolo? Su questo sospetto si basa tutta *Opera aperta*.<sup>6</sup>

Auf Deutsch:

»Das Modell eines offenen Kunstwerks gibt nicht eine vermeintlich objektive Struktur der Werke wieder, sondern die Struktur einer fruchtbaren Rezeptionsbeziehung; [...] und es ist deutlich genug, dass wenn wir so verfahren, unsere Methode von der scheinbar objektiven Strenge eines gewissen orthodoxen Strukturalismus abweicht, der signifikante Formen analysieren möchte und dabei absieht vom wechsellvollen Spiel der Signifikate, die die Geschichte darin zusammenführt. Besteht Strukturalismus darin, das Kunstwerk wie einen ›Kristall‹ zu analysieren und zu beschreiben, als reine signifikante Struktur, jenseits der Geschichte seiner Interpretationen – dann ist Lévi-Strauss im Recht, wenn er gegen *Das offene Kunstwerk* polemisiert (wie er dies in dem Interview mit Paolo Caruso für Paese Sera-Libri vom 20. Januar 1967 getan hat): Unsere Forschung hat mit dem Strukturalismus nichts zu tun.

6 Eco: *Opera aperta*, a.a.O., S. 13f.

Ist es aber überhaupt möglich, so entschieden von unserer Situation geschichtlich bestimmter Interpreten abzusehen und das Werk wie einen Kristall zu sehen? Wenn Lévi-Strauss und Jakobson Baudelaires *Les chats* analysieren, arbeiten sie dann eine Struktur *jenseits* aller möglichen Lektüren heraus, oder führen sie nicht vielmehr eine Lektüre durch, die nur heute, im Lichte der kulturellen Errungenschaften unseres Jahrhunderts möglich ist? Von diesem Verdacht geht das gesamte *offene Kunstwerk* gerade aus.<sup>7</sup>

Präziser allerdings, als es die eben zitierte Stelle suggeriert, lautet der ›Verdacht‹ in *Opera aperta*, dass es die Kunstwerke selbst sind, die in der Moderne Kompositionsformen zu privilegieren beginnen, in denen die Mitarbeit der Rezeption nicht nur möglich, sondern vorausgesetzt und in dieser Voraussetzung notwendig wird. Die ›Struktur‹ des offenen Kunstwerkes ist bereits von der Seite der Produktion aus als ›offene‹ konzipiert; und das heißt, dass das offene Kunstwerk auf eine unabsehbare Weise die Geschichtlichkeit der Rezeption gewissermaßen einkalkuliert. Die Theorie des offenen Kunstwerkes ist demnach selbst als eine Theorie zu bestimmen, die ihre Relevanz aus einem veränderten historischen Konzept von Kunst gewinnt, das in den entsprechenden Werken und ihren Kompositionsprinzipien wiederum manifest wird und einem also auf der Ebene der Theoriebildung zu denken geben sollte. Eco greift in *Opera aperta* nicht zufällig auf *Finnegans Wake* von James Joyce zurück: An diesem ›offenen Kunstwerk‹ lassen sich die Thesen besonders gut plausibilisieren.<sup>8</sup> Mindestens so wichtig ist Ecos Orientierung an der Musik: am Modell der Partitur sowie an den Entwicklungen der damaligen ›neuen Musik‹, in denen die Mitarbeit der Rezipientinnen und Rezipienten grundlegend ist.<sup>9</sup>

7 Eco: *Das offene Kunstwerk*, a.a.O., S. 15f.

8 Eco trennt die umfangreiche Joyce-Studie ab der zweiten Auflage von *Opera aperta* ab und publiziert sie in der Folge gesondert. In der deutschen Ausgabe bei Suhrkamp ist sie nach wie vor mitenthalten.

9 Vgl. Eco: *Das offene Kunstwerk*, a.a.O., S. 23f.

Die Abgrenzung vom Strukturalismus 1967 fällt in eine Zeit, in der Eco sich – wie er 1979 in *Lector in fabula* ausführt<sup>10</sup> – überhaupt erst mit dem Strukturalismus auseinanderzusetzen *beginnt*. Die erste Auflage von *Opera aperta* (1962) ist davon tatsächlich noch weitgehend unberührt. Wie ist also die Abgrenzung – »Unsere Forschung hat mit dem Strukturalismus nichts zu tun« – zu lesen?

Zunächst einmal fällt auf, dass die Gedichtinterpretation von Baudelaires »Les chats«, die Lévi-Strauss zusammen mit Jakobson unternimmt, im selben Jahr wie die Erstauflage von Ecos *Opera aperta* erscheint: 1962. Man hat es, so gesehen, mit zwei Konkurrenzprodukten zu tun, die auf dem Feld der Theoriebildung gleichzeitig auftreten. Der sowohl von Lévi-Strauss als auch von Eco als »strukturalistisch« bezeichneten Gedichtinterpretation der Koautoren Lévi-Strauss & Jakobson steht die Studie von Eco entgegen, der eine Generation jünger als die strukturalistischen Überväter ist und der seine theoretischen Ankerpunkte zunächst in der (modernen und zeitgenössischen) Literatur selbst bzw. den Künsten zu finden sucht. Dabei verwendet auch Eco den Begriff der Struktur, allerdings in einem weiten Sinne, Produktion und Rezeption gleichermaßen mitberücksichtigend. Eco wird sich kurz darauf als Semiotiker (und viel später erst als Romanautor) einen Namen machen. Seine eigene, 1968 publizierte Einführung in die Semiotik trägt den vielsagenden Titel *La struttura assente (Die abwesende Struktur)*.<sup>11</sup> 1969 gibt Eco einen Band zum »sowjetischen Strukturalismus« mit heraus,<sup>12</sup> in *Lector in fabula* reformuliert er die Theorie des offenen Kunstwerkes mit der Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce.

Mit anderen Worten: Eco ist Ende der sechziger Jahre noch auf der Suche nach weiterführenden theoretischen und methodologischen Orientierungen, der Ausflug in die Informations-

10 Vgl. Eco: *Lector in fabula*, a.a.O., S. 6.

11 Umberto Eco: *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano 1968.

12 *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, hg. von Umberto Eco und Remo Faccani, Milano 1969.

theorie in *Opera aperta* konnte niemanden so recht überzeugen, aber das damit verbundene Interesse an Produktions- und Rezeptionsverhältnissen gegenüber literarischen Texten oder überhaupt Kunstwerken war darin immerhin schon markiert. Ecos Abgrenzung gegenüber dem Strukturalismus dürfte tatsächlich mit der ›strukturalistischen‹ Geringschätzung oder schlicht Ausblendung der Produzenten- und Rezipientenrolle zu tun haben, um die es ihm in *Opera aperta* von der Sache her ging. Außerdem dürfte es dem jungen Forscher – Eco war 1958 beim ersten Vortrag zum Thema »Il problema dell’opera aperta« gerade einmal 26 Jahre alt, 1967, zum Zeitpunkt des zweiten Vorwortes, 35 – als wenig amüsant vorgekommen sein, von einem berühmten Gelehrten wie Lévi-Strauss öffentlich dermaßen in den Senkel gestellt zu werden. Um so mehr stellt sich die Frage, worin die methodologischen Unterschiede tatsächlich liegen – und inwiefern die Unterschiede mehr dem Willen zur Unterscheidung als den Sachverhalten selbst entspringen.

\*

Die Sache wird komplizierter, sobald man sich den Texten selbst zuwendet. In der erwähnten Gedichtinterpretation von Baudelaires »Les chats« schreiben Jakobson und Lévi-Strauss:

»Jusqu’à présent, le poème nous est apparu formé de systèmes d’équivalences qui s’emboîtent les uns dans les autres, et qui offrent dans leur ensemble l’aspect d’un système clos. Il nous reste à envisager un dernier aspect, sous lequel le poème apparaît comme système ouvert, en progression dynamique du début à la fin.«<sup>13</sup>

(»Bisher ist uns das Gedicht so erschienen, dass es durch Systeme von Äquivalenzen gebildet wird, die sich wechselseitig ineinanderfügen und die in ihrem Ensemble das

13 Jakobson und Lévi-Strauss: »Les chats« de Charles Baudelaire«, a.a.O., S. 18f.

Bild eines geschlossenen Systems bieten. Es bleibt uns nun einen letzten Gesichtspunkt zu berücksichtigen, unter dem sich das Gedicht als offenes System darstellt, im dynamischen Fortgang vom Anfang zum Ende.«<sup>14</sup>

Nicht ohne Ironie ist die Fußnote zum ›offenen System‹ in der deutschen Übersetzung dieser Stelle im Rahmen der kommentierten Ausgabe sämtlicher Gedichtinterpretationen Jakobsons:

»Die in den 1950er und 60er Jahren vor allem in der Biologie und Soziologie entwickelte Theorie ›offener Systeme‹ thematisiert die Austauschbeziehungen zwischen System und Umwelt und soll erklären, ›wieso Entropie nicht eintritt und wieso Ordnung aufgebaut wird‹ (Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 45; vgl. auch ders., *Soziale Systeme*, bes. S. 22–29). Zugleich zeigt Jakobsons/Lévi-Strauss' Begriffsgebrauch eine konzeptuelle Nähe zur strukturalistischen Kategorie des ›offenen Kunstwerks‹ bei Umberto Eco (vgl. Eco, *Opera aperta*). [Anm. d. Komm.].«<sup>15</sup>

Dass hier ausgerechnet Ecos ›offenes Kunstwerk‹ als ›strukturalistische Kategorie‹ bezeichnet wird und umgekehrt an »Jakobsons/Lévi-Strauss' Begriffsgebrauch« die Offenheit des Systems betont wird, nimmt Bewertungen vor, die zumindest von den Autoren selbst so nicht formuliert worden sind ...

Dazu kommt, dass ›Offenheit‹ bei den drei Theoretikern nicht dasselbe bedeutet: Bei Eco meint ›Offenheit‹ die unabsehbare und darin offene Beziehung zur Rezeptionssituation, bei Jakobson und Lévi-Strauss die Möglichkeit alternativer

14 Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss: »Die Katzen« von Charles Baudelaire«, in: ders.: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen*, kommentierte deutsche Ausgabe, Band II: *Analysen zur Lyrik von der Romantik bis zur Moderne*, gemeinsam mit Hendrik Birus hg. von Sebastian Donat, Berlin, New York 2007, S. 251–287, hier S. 278 (Übersetzung modifiziert).

15 Ebd.

Reihungen und Fortsetzungen, die allerdings in keinem Gegensatz zur grundsätzlichen Geschlossenheit des (oder eines) Systems stehen. Gleichwohl lohnt es sich, die Ähnlichkeiten – um nicht zu sagen: Analogien – zwischen den beiden Theorien hervorzuheben, die bei genauerem Hinsehen doch bestehen. Denn dann lässt sich auch die strategische Qualität der Polemik zwischen Lévi-Strauss und Eco besser begreifen.

Gerade am Bild des Kristalls, der im Schlagabtausch zwischen Eco und Lévi-Strauss von beiden Seiten her als Abgrenzungsmarker dient, lässt sich, unter Berücksichtigung weiterer Texte von Lévi-Strauss, eine Strukturähnlichkeit der jeweiligen Ansätze festmachen. Der von Eco angedeutete Verdacht, Lévi-Strauss blende mit seiner Abwehr einer Geschichte der Interpretationen überhaupt die Geschichtlichkeit von Kunstwerken aus, wirkt plausibel, wenn man beachtet, dass das Kunstwerk von Lévi-Strauss im Interview als »Gegenstand« bestimmt wird, »der – nachdem er einmal vom Autor geschaffen worden war – gewissermaßen die Strenge und die Konsistenz eines Kristalls« aufweist. Hingegen scheint in der Zeit um 1967 beiden Autoren zu entgehen, dass Lévi-Strauss einige Jahre zuvor, nämlich 1955 in »La structure des mythes«,<sup>16</sup> ausgerechnet den Kristall als Bild für eine »structure synchro-diachronique«<sup>17</sup> (»synchro-diachronische Struktur«)<sup>18</sup> einführte, die im *Gegensatz* zu einer »Struktur [...] jenseits der Geschichte« steht. Es geht Lévi-Strauss in diesem Zusammenhang um die Eigenschaften des Mythos, der zwar systematisch gesehen über die Zeit hinweg eine unveränderliche, stabile Struktur aufweise, im diachronen Verlauf aber veränderbar sei (im Laufe der Zeit werden verschiedene Elemente und Motive variiert). Die Methoden der Linguistik auf die Anthropologie übertragend, greift Lévi-Strauss auf

16 Der Artikel wurde ursprünglich auf Englisch verfasst und erschien dann in einer leicht überarbeiteten Form 1958 in *Anthropologie structurale*.

17 Claude Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, Paris 1958, S. 254.

18 Claude Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie I*, übers. von Hans Naumann, Frankfurt am Main 1978, S. 253.



Saussures Unterscheidungen zwischen *langue* (Sprache als System) und *parole* (Sprache *in actu*, gesprochen und geschrieben) zurück: »En distinguant entre la langue et la parole, Saussure a montré que le langage offrait deux aspects complémentaires: l'un structural, l'autre statistique.«<sup>19</sup> (»Saussure hat, als er zwischen ›langue‹ und ›parole‹ unterschied, gezeigt, dass die Sprache zwei komplementäre Aspekte hat: einen strukturalen und einen statistischen.«)<sup>20</sup> Analog habe auch der Mythos eine »double structure, à la fois *historique* et *anhistorique*«<sup>21</sup> (eine »doppelte, zugleich *historische* und *ahistorische* Struktur«)<sup>22</sup> sowie darüber hinaus »à un troisième niveau, le même caractère d'objet absolu«<sup>23</sup> (»auf einer dritten Ebene denselben Charakter eines absoluten Objekts«).<sup>24</sup> Als ein »gewagtes Bild« nutzt Lévi-Strauss den Kristall zur Veranschaulichung eines Spannungsverhältnisses der ersten beiden Ebenen, zwischen »*structure*«<sup>25</sup> (»Struktur«)<sup>26</sup> und »*croissance*«<sup>27</sup> (»Wachstum«)<sup>28</sup> des Mythos:

»Si l'on nous permet une image risquée, le mythe est un être verbal qui occupe, dans le domaine de la parole, une place comparable à celle qui revient au cristal dans le monde de la matière physique. Vis-à-vis de la *langue*, d'une part, de la *parole*, de l'autre, sa position serait en effet analogue à celle du cristal : objet intermédiaire entre un agrégat statistique de molécules et la structure moléculaire elle-même.«<sup>29</sup>

19 Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, a.a.O., S. 230.

20 Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, a.a.O., S. 229 (Übersetzung modifiziert).

21 Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, a.a.O., S. 231.

22 Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, a.a.O., S. 230.

23 Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, a.a.O., S. 231.

24 Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, a.a.O., S. 230.

25 Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, a.a.O., S. 254.

26 Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, a.a.O., S. 253.

27 Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, a.a.O., S. 254.

28 Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, a.a.O., S. 253.

29 Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, a.a.O., S. 254.

(»Wenn man uns ein gewagtes Bild gestattet, ist der Mythos ein Wortgebilde, das im Bereich des Gesprochenen einen ähnlichen Platz einnimmt wie der Kristall in der Welt der physikalischen Materie. Gegenüber der *langue* einerseits, der *parole* andererseits wäre seine Stellung der des Kristalls ähnlich: ein Objekt zwischen einem statistischen Aggregat von Molekülen und der molekularen Struktur selbst.«)<sup>30</sup>

Im späteren Kommentar zu Ecos offenem Kunstwerk scheint der Kristall hingegen einzig die »Dauerstruktur«<sup>31</sup> (»structure permanente«)<sup>32</sup> des »objet absolu« – »oggetto che [...] aveva la rigidezza [...] di un cristallo« – zu evozieren: also eine auf immer und ewig gleichbleibende Idealität. Vom liminalen Objekt im Spannungsfeld zwischen *langue* und *parole*, synchron und diachron, Struktur und empirischem Phänomen ist darin nichts mehr zu spüren.

Um die eigene Theorie seinerseits gegen Kritiker zu verteidigen, kommt Lévi-Strauss in *Mythologiques* IV von 1971 einmal mehr auf Saussures *Langue-parole*-Unterscheidung zu sprechen – und zwar in Bezug auf Offenheit und Geschlossenheit.

»Aussi indigents apparaissent ceux qui prétendent me mettre en contradiction avec moi-même, parce que j'aurais simultanément affirmé, d'une part que l'analyse mythique n'a pas de fin et que les mythes sont *in-terminables* [...], et d'autre part [...] que l'ensemble des mythes faisant l'objet de mon étude constituent un système clos. Pour raisonner ainsi, il faut méconnaître la différence entre le discours mythique de chaque société, qui, comme tout discours,<sup>33</sup> demeure ouvert – une suite peut être donnée à chaque mythe,

30 Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, a.a.O., S. 253.

31 Ebd., S. 230.

32 Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, a.a.O., S. 231.

33 Lévi-Strauss verweist in diesem Abschnitt explizit auf Saussure, weicht aber leicht von dessen Terminologie ab, wenn er der »langue« den »discours« anstelle von *parole* gegenüberstellt.

des variantes nouvelles peuvent apparaître, des mythes nouveaux voir le jour – et la langue que ce discours met en œuvre et qui, à chaque moment considéré, forme un système.«<sup>34</sup>  
(»Ebenso dürftig erscheint mir die Kritik derer, die meinen, ich widerspreche mir selbst, weil ich zur gleichen Zeit behauptet haben soll, einerseits, dass die mythische Analyse kein Ende hat und die Mythen selbst *endlos* sind [...], und andererseits [...], dass die Gesamtheit der Mythen [...] ein geschlossenes System bildet. Wer so argumentiert, verkennt den Unterschied zwischen der mythischen Rede [...], die wie jede Rede offen bleibt – jeder Mythos kann eine Fortsetzung erhalten, neue Varianten können auftreten, neue Mythen entstehen –, und der Sprache, die diese Rede ins Werk setzt und die in jedem Augenblick ein System bildet.«)<sup>35</sup>

Halten wir fest: Lévi-Strauss operiert im selben Zusammenhang (Saussure'sche *Langue-parole*-Differenz, Struktur der Mythen) einmal mit dem Bild des Kristalls,<sup>36</sup> das andere Mal mit den Begriffen ›offen‹ und ›geschlossen‹. In seiner Kritik an Eco, die zeitlich dazwischen verortet ist, stellt Lévi-Strauss das offene Kunstwerk dem Kristall gegenüber. Dass er als offensichtlicher Freund von Analogien – die wiederum in Form von Symmetrien ein Strukturmerkmal gerade von Kristallen sind – das *Langue-parole*-Modell nicht auf das offene Kunstwerk zu übertragen versucht, mag erstaunen. Denn es läge ja durchaus nahe, die Rezeptionsbeziehungen als diachrone Aktualisierung

34 Claude Lévi-Strauss: *Mythologiques. L'homme nu*, Paris 1971, S. 565f.

35 Claude Lévi-Strauss: *Mythologica IV. Der nackte Mensch 2*, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main 1975, S. 741.

36 In Lévi-Strauss' Analogie entspricht die fixe, regelmäßige Kristallstruktur der synchronen Konstante und dem geschlossenen System, die konkrete Anordnung der Moleküle, die immer Gitterfehler aufweist, der offenen, diachronen Variabilität. Weder Lévi-Strauss noch Eco gehen explizit darauf ein, dass auch Kristalle Produkte der Zeit sind – ihre Struktur also im Verlauf der Zeit gewinnen. Diese zeitliche Komponente in der Metaphorologie des Kristalls wird beispielweise von Theodor W. Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* (Kunst »kristallisiert« sich) oder von Paul Celan (»Atemkristall«) hervorgekehrt.

(*parole*) eines Kunstwerks mit *Langue*-Struktur zu fassen. In diesem Sinne wäre das »gewagte Bild« des Kristalls als »objet intermédiaire« für das offene Kunstwerk sogar äußerst treffend.

Ebenso bemerkenswert ist allerdings, dass wiederum Eco den Kristallvergleich zum Anlass nimmt, sich radikal von Lévi-Strauss abzugrenzen. In mehreren Hinsichten liegen die beiden nämlich erstaunlich nahe beieinander. Ganz ähnlich wie Lévi-Strauss Baudelaires Gedicht *Les chats* und dem Mythos eine zugleich offene und geschlossene Struktur zuschreibt, hält Eco mit Blick auf das offene Kunstwerk fest:

»In tale senso, dunque; un'opera d'arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una *interpretazione* ed una *esecuzione*«. <sup>37</sup>

(»In diesem Sinne also ist ein Kunstwerk, eine in ihrer Perfektion eines vollkommen ausgewogenen Organismus vollendete und *geschlossene* Form, doch auch *offen*, kann auf tausend verschiedene Arten interpretiert werden, ohne daß seine irreproduzible Einmaligkeit davon angetastet würde. Jede Rezeption ist also eine *Interpretation* und eine *Realisation*«.)<sup>38</sup>

Damit liefert Eco selbst eine quasi Lévi-Strauss'sche, mit dem *Langue-parole*-Modell gut vereinbare Konzeption des Kunstwerks, wie sie oben rekonstruiert wurde.

Es lohnt sich, bei Ecos Erläuterungen seiner eigenen Methode auf die Terminologie zu achten. Er spricht von geschlossener und offener »Form« und beschreibt sein Vorhaben in *Opera aperta* wie folgt: »Si elabora un modello per

37 Eco: *Opera aperta*, a.a.O., S. 26.

38 Eco: *Das offene Kunstwerk*, a.a.O., S. 30.

indicare una *forma comune* a diversi fenomeni.«<sup>39</sup> (»Ein Modell wird ausgearbeitet, um damit eine verschiedenen Phänomenen *gemeinsame Form* zu bezeichnen.«)<sup>40</sup> Und weiter:

»Noi parleremo dell'opera come di una ›forma‹: e cioè come di un tutto organico [...]. Useremo però talora, come sinonimo di forma, anche il termine ›struttura‹ [...]. Ma si riduce una forma a un sistema di relazioni proprio per mettere in luce la generalità e la trasponibilità di questo sistema di relazioni: proprio cioè per mostrare nell'oggetto singolo la presenza di una ›struttura‹ che lo accomuna ad altri oggetti.«<sup>41</sup>  
(»Wir werden vom Kunstwerk als einer ›Form‹ sprechen: d.h. als einem organischen Ganzen [...]. Doch werden wir als Synonym für Form zuweilen auch den Begriff ›Struktur‹ verwenden [...]. Nun reduziert man eine Form gerade deshalb auf ein System von Relationen, weil man die Allgemeinheit und Übertragbarkeit dieses Systems sichtbar machen will.«)<sup>42</sup>

Wieder ließe sich das problemlos als strukturelle Analyse-methode beschreiben: Den »verschiedenen Phänomenen« (→ *parole*), die als ›offene Kunstwerke‹ bezeichnet werden können, liegt eine übergeordnete allgemeine Struktur (→ *langue*) zugrunde. Es leuchtet daher nicht völlig ein, wenn Eco behauptet, dass »unsere Methode«, die Lévi-Strauss seinerseits »absolut nicht akzeptieren kann«, »sich von der scheinbar objektiven Strenge eines gewissen orthodoxen Strukturalismus entfernt« bzw. »nichts« damit »zu tun« habe. Was bei Lévi-Strauss und Eco im Zentrum zu stehen scheint, ist ein Kampf um den richtigen Begriff von Struktur. Die Vehemenz von Ecos Kommen-

39 Eco: *Opera aperta*, a.a.O., S. 10.

40 Eco: *Das offene Kunstwerk*, a.a.O., S. 12. Ganz ähnlich erläutert Lévi-Strauss das Verhältnis von Modell und empirischen Phänomenen in: *Strukturelle Anthropologie*, a.a.O., S. 301.

41 Eco: *Opera aperta*, a.a.O., S. 12f.

42 Eco: *Das offene Kunstwerk*, a.a.O., S. 14f.

tar zu Lévi-Strauss' Kritik lässt den Verdacht aufkommen, dass Eco den Begriff dem ›Gegner‹ (und den damit verbundenen wechselhaften strategischen Gewichtungungen) nicht überlassen wollte: Der »reine[n] signifikante[n] Struktur«, »Struktur *jen-seits* aller möglichen Lektüren« oder »vermeintlich objektive[n] Struktur« jedenfalls setzt Eco beherzt »die Struktur einer fruchtbaren Rezeptionsbeziehung« entgegen.

Lévi-Strauss wiederum war sich durchaus darüber im Klaren, wie sehr der Strukturbegriff, vor allem wenn man ihn in der Ethnologie zu etablieren versucht, erläuterungsbedürftig bleibt. In der *Anthropologie structurale* referiert er diesbezüglich eigens die abwertenden Erläuterungen von Alfred Louis Kroeber zum neuen »Mode«-Terminus:<sup>43</sup>

»a physiology, any organism, all societies and all cultures, crystals, machines—in fact everything that is not wholly amorphous has structure. So what ›structure‹ adds to the meaning of our phrase seems to be nothing, except to provoke a degree of pleasant puzzlement.«<sup>44</sup>

(»man verwendet den Ausdruck auch für einen Organismus, für irgendeine beliebige Gesellschaft oder Kultur, für einen Kristall oder eine Maschine. Alles mögliche – sofern es nicht völlig amorph ist – besitzt eine Struktur. Daher scheint es, als füge der Begriff ›Struktur‹ [...] dem, was wir in unserer Vorstellung haben, absolut nichts hinzu, außer einem angenehmen Kitzel.«)<sup>45</sup>

Lévi-Strauss schlussfolgert daraus, dass eine Definition des Strukturbegriffs »indispensable«<sup>46</sup> (»unerlässlich«)<sup>47</sup> sei. Dass

43 Kroeber zitiert in Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, a.a.O., S. 300.

44 Alfred Louis Kroeber: *Anthropology*, New York 1948, S. 325.

45 Kroeber zitiert in Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, a.a.O., S. 300.

46 Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, a.a.O., S. 305.

47 Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, a.a.O., S. 300.

er mit dem »Kristall« ausgerechnet ein Bild nobilitiert, das bei Kroeber als Beispiel für die willkürlichsten Gegenstände fungiert, auf die der Begriff der Struktur noch zutreffend sei, ist nicht ohne Ironie. Im späteren Interview dient Lévi-Strauss schließlich gerade die Rede von der »Strenge« und der »Konsistenz eines Kristalls« dazu, gegen Eco – und indirekt vielleicht auch nochmals gegen Kroeber – auszuholen. In der *Anthropologie structurale* hält Lévi-Strauss fest, »[l]’anthropologie serait plus avancée si ses tenants avaient réussi à se mettre d’accord sur le sens de la notion de structure«<sup>48</sup> (dass die »Anthropologie [...] weiter fortgeschritten [wäre], wenn ihre Vertreter es fertiggebracht hätten, sich über den Sinn des Strukturbegriffs zu einigen«).<sup>49</sup> Diesen noch nicht erfolgten Fortschritt wertet Lévi-Strauss aber zugleich als »un encouragement pour l’avenir«<sup>50</sup> (eine »Ermutigung für die Zukunft«).<sup>51</sup> Und wie man sieht, blieb das nicht ohne Folgen: Eco hat angebissen. Und wir mit ihm.

48 Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, a.a.O., S. 333.

49 Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, a.a.O., S. 328.

50 Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, a.a.O., S. 333.

51 Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, a.a.O., S. 328.





## Leslie Fiedler

### »Why not, then, invent a New New Criticism, a Post-Modernist criticism?«\*

#### Fritz Gutbrodt

Leslie Fiedlers Essay »Cross the Border—Close the Gap« von 1970 attestiert der Literaturkritik eine tiefe Krise: »[T]he language available to critics at this point is totally inappropriate to the best work of the artists who give the period its special flavor«. <sup>1</sup> Fiedler inszeniert das Verhältnis der Kritik zu ihrem Gegenstand als einen veritablen Skandal – »the unconfessed scandal of contemporary literary criticism, which for three or four decades now has vainly attempted to deal in terms invented to explain, defend, and evaluate one kind of book with *another* kind of book«. <sup>2</sup> Und damit nicht genug. Diese ganz anderen, neuen Bücher wenden sich gegen ihre Kritiker. »Established critics may think that they have been judging recent literature; but in fact, recent literature has been judging them.« <sup>3</sup> Ein Aufstand der Literatur gegen die Kritik also: eine Revolution im eigentlichen Wortsinn. Skandal und Revolution gleich im ersten Abschnitt des Aufsatzes: Fast wähnt man sich in einer Fortsetzung von Swifts »Account of a Battel between the Ancient and Modern Books in St. James's Library«, nur dass es bei Fiedler um einen Disput zwischen der Moderne und der Postmoderne geht. Die Autoren der Moderne – Fiedler nennt Proust, Mann und Joyce für den Roman, Eliot und Valéry für die Dichtung – sind zu »Ancients« geworden. Einen Satz später

\* Leslie Fiedler: »Cross the Border—Close the Gap«, in: *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, New York 1971, Bd. 2, S. 461–485, hier S. 462.

1 Ebd., S. 461.

2 Ebd.

3 Ebd.

werden sie bereits totgesagt: »We are living, have been living for two decades – and have become acutely conscious of the fact since 1955 – through the death throes of Modernism and the birth pangs of *Post-Modernism*.«<sup>4</sup> Fiedlers Datierung dürfte sich auf Allen Ginsbergs öffentliche Lesung von *Howl* in San Francisco am 7. Oktober 1955 beziehen, eine legendäre Manifestation amerikanischer Gegenkultur durch einen Dichter der Beat Generation.

Für die Proklamation der Postmoderne hat Fiedler Berühmtheit erlangt. Im *Oxford English Dictionary* wird die Stelle des Essays als einer der ersten Belege des Wortes »Postmodernism« zitiert,<sup>5</sup> zehn Jahre vor Jean-François Lyotards *La Condition postmoderne* und rund fünfzehn Jahre vor den literaturtheoretischen Diskussionen von Ihab Hassan, Linda Hutcheon und Fredric Jameson in den 1980er-Jahren. Auch wenn, wie Andreas Huyssen zeigt, der Begriff des »Postmodernism« bereits in der Literaturkritik der 1950er-Jahre bekannt war,<sup>6</sup> ist zu Recht auf Fiedlers wichtige Rolle bei dessen Prägung hingewiesen worden.<sup>7</sup> Eine Auseinandersetzung mit der eigentlichen Kritik, für die der Begriff bei ihm steht, gibt es in diesen Diskussionen allerdings nur am Rande; oft wird Fiedler gar nicht erwähnt. Die Beurteilung von Hans Bertens, dass Fiedler als »the most outspoken enemy of modernism«<sup>8</sup> unter Postmodernismus in

4 Ebd. Meine Hervorhebung.

5 *Oxford English Dictionary* (OED), [www.oed.com/view/Entry/238214](http://www.oed.com/view/Entry/238214) (aufgerufen am 16. September 2019). In der Fassung des Texts aus der Zeitschrift *Playboy*, Dezember 1969.

6 Vgl. Andreas Huyssen: »Mapping the Postmodern«, in: *New German Critique* 33 (1984), S. 5–52, hier S. 11: »In literary criticism it goes back as far as the late 1950s when it was used by Irving Howe and Harry Levin to lament the levelling off of the modernist move.«

7 Neben Huyssen vgl. Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern: A History*, London, New York 1995, S. 15; S. 29–31. Vgl. auch die Einführung von Samuele F. S. Pardini (Hg.): *The Devil Gets His Due: The Uncollected Essays of Leslie Fiedler*, Berkeley 2008, S. XIV und Prem Kumari Srivastava: *Leslie Fiedler: Critic, Provocateur, Pop Culture Guru*, Jefferson, North Carolina 2014, S. 175, S. 198–200.

8 Bertens: *The Idea of the Postmodern*, a.a.O., S. 30.

erster Linie einen Anti-Modernismus versteht, lässt sich nachvollziehen. Das zeigt sich auch im Titelzitat meines Aufsatzes: »Why not, then, invent a New New Criticism, a Post-Modernist criticism appropriate to Post-Modernist fiction and verse?« Postwendend, sozusagen, fügt Fiedler dieser Frage eine weitere an: »[T]he question which arises immediately is whether there can be *any* criticism adequate to Post-Modernism.«<sup>9</sup> Wie kann die deklarierte Krise der Kritik überwunden werden durch eine Auseinandersetzung mit Literatur, die selbst keine Kritik mehr ist im herkömmlichen Sinn? Ist die von Fiedler geforderte Erfindung eines »Post-Modernist criticism« selbst *post-kritisch*?

Zur Einordnung dieser Frage kann man zuerst einmal festhalten, dass das Zeitalter des Modernismus in Fiedlers Essay eng mit der Idee einer Literaturkritik als Invasion und Besatzungsmacht verbunden ist: »[T]he period of early twentieth-century Modernism became [...] an *Age of Criticism*: an age in which criticism began by invading the novel, verse, drama, and ended by threatening to swallow up all other forms of literature.«<sup>10</sup> Die Kritik erscheint hier nicht als Förderin der Literatur, sondern als Bedrohung. Sie ist nicht Sekundärliteratur, die von der Primärliteratur geistige und kulturelle Nahrung empfangen würde, sondern sie verschluckt diese gleichsam. Ihr prominentester angloamerikanischer Vertreter – der mächtigste Alligator, wenn man so will – ist T. S. Eliot. Die Moderne ist als »Age of Criticism« für Fiedler gleichbedeutend mit »The Age of T. S. Eliot«.<sup>11</sup> Fiedler zitiert eine längere Passage aus *Tradition and the Individual Talent* (1919), um den »High Anglican tone«<sup>12</sup> hörbar zu machen. Das Zitat aus der »Eliotic church« soll die »depressing pieties of the Culture Religion of Modernism«<sup>13</sup> exemplifizieren.

9 Fiedler: »Cross the Border—Close the Gap«, a.a.O., S. 462.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 464.

13 Ebd.

Diese polemische Rhetorik beschreibt einen für Fiedler zentralen Gedanken: Die Moderne ist ein Produkt ihrer Kritik. »Certainly, it seems, looking back from this point, as if many of the best books of the period were critical books [...]; and its second best, novels and poems eminently suited to critical analysis, particularly in schools and universities.«<sup>14</sup> Als Vermittler der analytischen Methoden an Schulen und Universitäten nennt Fiedler neben Eliot auch I. A. Richards und John Crowe Ransom, den Herausgeber der amerikanischen Literaturzeitschrift *Kenyon Review*. Richards hat zu einer Praxis des *Close Reading* beigetragen; Ransom hat mit *The New Criticism* (1941) eine Darstellung der Methode vorgelegt, die unter diesem Namen bis in die 1970er-Jahre hinein die Literaturkritik dominierte. Auch Fiedler hatte in den 1950er-Jahren in Ransoms *Kenyon Review* publiziert.<sup>15</sup> Aber wie seine Aversion gegen den Modernismus einen Postmodernismus fordert, verlangt sein Misstrauen gegen den *New Criticism* einen *New New Criticism*: »Why not, then, invent a New New Criticism, a Post-Modernist criticism?« Mit diesem ironisierenden Begriff verbindet Fiedler eine Abkehr von der immanenten Textinterpretation: »[A] renewed criticism certainly will no longer be formalist or intrinsic; it will be contextual rather than textual, not primarily concerned with structure or diction or syntax.«<sup>16</sup> Was Fiedler kritisiert, ist die von Autor, Geschichte und Formen des Diskurses unabhängige Lektüre von Texten als Artefakte. Das richtet sich gegen den *New Criticism*, aber Fiedler schlägt hier auch einen anderen Weg ein als etwa Roland Barthes, der in jenen Jahren mit »The Death of the Author« und später in *Le plaisir du texte*

14 Ebd., S. 462.

15 Für das ambivalente Verhältnis Fiedlers zum *New Criticism* vgl. Mark Royden Winchell: »Fiedler and the New Criticism«, in: Steven G. Kellmann und Irving Malin (Hg.): *Leslie Fiedler and American Culture*, Newark 1999, S. 87–98.

16 Fiedler: »Cross the Border—Close the Gap«, a.a.O., S. 463.

einen Textbegriff entwickelte, der die poststrukturalistische Literaturtheorie nachhaltig prägen sollte.<sup>17</sup>

Unentdeckt vom *Oxford English Dictionary* hatte Fiedler bereits 1965 von »post-Modernist literature«<sup>18</sup> gesprochen – in einer Rede, die als »The New Mutants« im *Partisan Review* publiziert wurde. Dort schreibt Fiedler über »The Age of Revolution«.<sup>19</sup> Das Jahr 1965 markiert eine Wende in der amerikanischen Politik. Die »New Mutants« des Titels sind die »Beatniks or hipsters, layabouts and drop-outs«,<sup>20</sup> die an den Demonstrationen in Berkeley für Civil Rights und gegen Vietnam teilnahmen. Ihren Namen haben sie aus der Science-Fiction, mit der Fiedler »the myth of the end of man« und »the transcendence or transformation of the human«<sup>21</sup> verbindet. Diese Mutanten sind »dropouts from history«,<sup>22</sup> wie Fiedler schreibt. Seine radikale Absage an die Geschichte impliziert, dass die im Essay angekündigte »post-Modernist literature« keine historische Kategorie im strengen Sinn ist. Die Postmoderne kommt nicht einfach *nach* der Moderne. »Post-« ist bei Fiedler vielmehr ein Präfix, das Mutation oder Transformation bedeutet, eine Revolte gegen normative Kategorien. »The New Mutants« führt eine ganze Welle von Post-Präpositionen als Zeichen der revolutionär mutierten Wahrnehmung ein. Von »the post-humanist, post-male, post-white, post-heroic world« ist im Essay die Rede, von »post-Humanist sexuality« und »the post-sexual revolution«.<sup>23</sup>

»The New Mutants« nennt drei populäre Gattungen, die Fiedler als Paradigmen der »post-Modernist literature« erachtet:

17 »La mort de l'auteur« erschien 1967 auf Englisch und 1968 auf Französisch (vgl. hierzu den Beitrag zu Barthes in vorliegendem Band); *Le plaisir du texte* erschien 1973 zeitgleich auf Englisch und Französisch.

18 Fiedler: »The New Mutants«, in: *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, New York 1971, Bd. 2, S. 379–400, hier S. 382.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 383.

21 Ebd., S. 382.

22 Ebd., S. 383.

23 Ebd., S. 392; letztes Zitat von S. 393.

Western, Science-Fiction, Pornografie. Sie versprechen »a brief excursion from the lofty reaches of High Art to the humbler levels of Pop Culture«. <sup>24</sup> In »Cross the Border—Close the Gap« soll dieser Sponti-Ausflug in die Popkultur zu einem veritablen Programm werden, um die Grenzen zwischen einer Kunst für die Eliten und einer Kultur für die Massen zu überwinden: »to straddle the border, if not quite close the gap between high culture and low, belles lettres and pop art.« Für diese Transformation braucht es gemäß Fiedler ein Totsagen, wenn nicht eine Destruktion, der elitären Literatur. Das ist die Aufgabe der neuen Kritik: »The kind of criticism which the age demands is, then, Death-of-Art Criticism.« <sup>25</sup> Die Formulierung erinnert an Adornos Diskussion einer »Entkünstung der Kunst«, <sup>26</sup> bloß dass dessen Überlegungen zum Verhältnis zwischen Kunst und Kulturindustrie die Perspektive einer kritischen Elite einnimmt, während Fiedler den Pop als revolutionäre, transformierende Bewegung versteht, die eine klassenlose Kultur- und Literaturkritik hervorbringt. »Folk Art knows and accepts its place in a class-structured world which Pop blows up.« <sup>27</sup> *Pop* ist sowohl eine Abkürzung für »popular« als auch der Knall einer Explosion. Pop ist ein Knall der Postmoderne. <sup>28</sup>

Das Zitat über die Volkskunst bzw. »Folk Art« bezieht sich auf den Western, eine der drei erwähnten Arten populärer Literatur, »the basic images of Pop form«. <sup>29</sup> An ihnen will Fiedler seine neue Kritik entwickeln. Mark Twains *Huckleberry Finn* steht für ihn am Anfang der Kritik einer »class-structured world«, in der es nicht nur um Klassen- und Rassengrenzen geht, sondern

24 Ebd., S. 381.

25 Fiedler: »Cross the Border—Close the Gap«, a.a.O., S. 465.

26 Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970, S. 32.

27 Fiedler: »Cross the Border—Close the Gap«, a.a.O., S. 470.

28 Vgl. die Übersicht und Einordnung von Fiedlers zahlreichen Beiträgen zu Pop-Art und Popular Culture in: Prem Kumari Srivastava: *Leslie Fiedler: Critic, Provocateur, Pop Culture Guru*, Jefferson N.C. 2014, S. 137–170. Zu »Cross the Border—Close the Gap« vgl. S. 150–154.

29 Fiedler: »Cross the Border—Close the Gap«, a.a.O., S. 480.

auch um Geschlechterrollen. Fiedlers »Come Back to the Raft Ag'in, Huck Honey!«, sein wohl bekanntester Aufsatz aus dem Jahr 1948, diskutiert die latent homoerotischen Beziehungen zwischen Männern in der amerikanischen Literatur als eine Flucht vor Frauen und der Heterosexualität. Das Hauptbeispiel des Essays ist die Beziehung zwischen Huckleberry Finn und dem entlaufenen Sklaven Jim. Der Roman erfüllt die Forderung von »cross the border—close the gap« in mehreren Hinsichten. Allerdings ist Fiedler nicht an einer historisch-politischen Einordnung des Western interessiert, sondern an dem, was er eine mythologische Kritik nennt. Das macht ihn zu einem Kritiker der Marxisten (und umgekehrt): »The Marxists are last-ditch defenders of rationality and the primacy of political fact, intrinsically hostile to an age of myth and passion, sentimentality and fantasy«. <sup>30</sup> Das ist das eigentliche Programm des Western: »Myth and passion«. Fiedlers »myth criticism« ist beeinflusst von C. G. Jungs Archetypen und Northrop Fries Theorie der Mythen in *Anatomy of Criticism*, vielleicht auch von Roland Barthes' *Mythologies* aus demselben Jahr 1957. Was genau er darunter versteht, ist nicht leicht zu beurteilen, weil sein »myth criticism« fast alle Bereiche seines Denkens tangiert, ohne eine eigentliche Theorie darzustellen. <sup>31</sup> Klar ist aber, dass Mythen ein fester Pfeiler seines Verständnisses von Popkultur sind. »Post-Modernism«, »age of Pop« und »age of myth« bilden eine Serie.

Wie diese Mythologisierung Geschichte und Geografie zu imaginären, in Raum wie Zeit verschiebbaren Bestandteilen einer konfigurierbaren Welt macht, zeigt sich im Lob von Boris Vian als »prototype of the New Novelist«: <sup>32</sup> Vian »was, first of all, an Imaginary American«, weil er Jazz-Trompeter war, weil New Orleans ein mutiertes Orléans ist und weil er mit *J'irai*

30 Ebd., S. 463.

31 Ein Überblick zu diesem Forschungsthema bei Srivastava: *Leslie Fiedler*, a.a.O., S. 14–23, S. 40–42.

32 Fiedler: »Cross the Border—Close the Gap«, a.a.O., S. 468.

*cracher sur vos tombes* unter dem amerikanischen Pseudonym Vernon Sullivan eine Detektivgeschichte, Vorläufer des Western, verfasste. Wir alle sind »imaginary Americans«, wie Fiedler behauptet, und es scheint keine Grenzen für dieses »wir« zu geben: »all of us, whether native to this land or not. But to be an American (unlike being English or French or whatever) is precisely to *imagine* a destiny rather than to inherit one; since we have always been, insofar as we are Americans at all, inhabitants of myth rather than history.«<sup>33</sup> Wenn man bedenkt, dass in der zuletzt zitierten Passage auch die »native Americans« gemeint sind, stellt sich die Frage, wie man auf diese Privilegierung des Mythos vor der Geschichte reagieren soll. Gerade deren Geschichte wurde ja missachtet. Zwar betont Fiedler, dass man sich in der Nachkriegszeit mit den Indianern solidarisiert habe – »the new novelists have taken a clear stand with the Red Man« und »they have also rejected the act of genocide with which our nation began«<sup>34</sup> –, aber die Indianer bleiben eine Projektionsfläche für kollektive Fantasien. Allerdings: Wer so denkt, könnte die Radikalität von Fiedlers »myth criticism« unterschätzen. Wie »mythical America«<sup>35</sup> eben nicht nur in den USA liegt, so können – wenn es nach Fiedler geht – »imaginary Americans« auch zu Indianern werden und umgekehrt. Das Imaginäre akzeptiert weder Grenzen der Geografie noch Abgrenzung von Identitäten. Das ist letztlich das Thema von Fiedlers Buch *The Return of the Vanishing American* von 1968. Gewidmet ist es dem Stamm der Blackfoot, die ihn adoptierten. Adoption ist eine imaginäre Konstituierung von Familie.

Das Register des Mythischen reguliert auch die Diskussion der beiden anderen Formen des Pop: Science-Fiction und Pornografie. Sie bilden mit dem Western eine Trias, Stadien einer Fiedler'schen Reise: »The passage into Indian territory, the flight into Outer Space, the ecstatic release into the fantasy world of

33 Ebd., S. 473. Hervorhebung von Fiedler.

34 Ebd., S. 471.

35 Ebd.



the orgy: all these are analogues for what has traditionally been described as a Journey or Pilgrimage [...] toward a transcendent goal, a moment of Vision.«<sup>36</sup> Was die Klammer in diesem Zitat auslöst, ist für die Einordnung dieser allegorischen Pilgerreise essentiell: Was man früher »journey« genannt hätte, würde man »recently«, wie Fiedler betont, eher einen »Trip« nennen. Die Orgie und Ekstase, die Reise zu Pferd und zwischen den Galaxien sind einerseits hochgradig imaginär und andererseits durchaus real, wenn man den »Trip« auch als Trip versteht. Und das ist keine vage Assoziation. Auf der folgenden Seite werden LSD und Meskalin als Drogen aus dem Labor beschrieben, die das Primitive, die Ekstase und den Mystizismus synthetisieren können. Schneller als dies in der Bibliothek mit dem Buch als Droge möglich wäre. Aber in jedem Fall haben sie die Ekstase gemeinsam: »The Dream, the Vision, *ekstasis*: these have again become the avowed goals of literature.«<sup>37</sup>

Fiedlers provokante Darstellung der drei Pop-Genres ist sicher auch Effekthascherei. Aber wie er die drei Narrative kombiniert, ist keineswegs naiv. Es wird klar, dass im Western die Reisen in die Ferne nicht nur von einer Sehnsucht nach Weite motiviert sind, sondern auch von einer Angst vor der Enge. Dass der Western nicht nur Entdeckung ist, sondern auch Flucht, zeigt sich etwa in *Huckleberry Finn*. Und was ist, wenn diese Bewegung an einen Endpunkt kommt? »Cross the Border« kann auch an seine Grenzen kommen, der Trip zu einem Horror-Trip werden. Ähnlich ambivalent erscheint die Science-Fiction. Zwar kann sie den Horizont auch dann noch erweitern, wenn man auf der Reise nach Westen bereits an der Küste Kaliforniens angekommen ist. Science-Fiction spielt in einem ganz anderen Medium, das viel durchlässiger als die Welt und die Räume des Western ist. Sie durchbricht nicht zuletzt die Grenzen der narrativen Formen. Neben Büchern und Filmen lebt sie auch in Comics, einem urbanen und jungen Universum der

36 Ebd., S. 480.

37 Ebd., S. 483.

Kunst. Fiedler, zur Zeit der Publikation des Essays 52 Jahre alt, betont fast schon obsessiv, dass die Literatur der Postmoderne und des Pop eine Domäne der Jugend sind. Die utopischen und dystopischen Erzählungen der Science-Fiction schließen einen »generation gap«.<sup>38</sup> Überhaupt geht es in Science-Fiction für Fiedler nicht so sehr um den Raum, sondern um eine andere Zeit. Fiedler nennt sie »the Present Future«.<sup>39</sup> In ihr ist die Zukunft schon angekommen (»the Future [is] upon us«<sup>40</sup>), aber weil sie bereits in der Gegenwart präsent ist, droht in der Science-Fiction auch das Ende der Zukunft: »the End of Man, by annihilation or mutation«. Wie die Drogen als Element des Zeitgeistes in Fiedlers Essay für Ekstase sorgen, ist die Atombombe im Essay zumindest latent als Medium der Auslöschung präsent. Insgesamt aber sorgt der Essay für Heiterkeit. In Anlehnung an die mittelalterlichen Sammlungen von Sagenstoffen als »Matières« bzw. »Matters« beschreibt Fiedler den Westen als »Matter of Childhood«, die Reisen nach Westen als »fairy tales« oder Bildungsroman. Science-Fiction erscheint ihm als »the Matter of Metropolis«, eine Welt unsterblicher Maschinen und maschinenähnlicher Figuren wie Superman, eine »non-human world«.<sup>41</sup> Fünfzehn Jahre vor Donna Haraway schreibt Fiedler über das Posthumane. In einer Passage begründet Fiedler, weshalb Westen und Science-Fiction zusammengehören. »The point is no longer to pursue some uncorrupted West over the next horizon, since there is no incorruption and all our horizons have been reached«, wie er schreibt: »It is rather to make a thousand little Wests in the interstices of a machine civilization.«<sup>42</sup> Schön gesagt! Fiedler erscheint am Ende wehmütig oder *post-sentimental*, wenn er nach den Mythen über die Indianer an dieser Stelle auch die Roboter oder Androiden aus der

38 Ebd., S. 478.

39 Ebd., S. 481 und S. 483.

40 Ebd., S. 474.

41 Ebd., S. 481.

42 Ebd., S. 484.

Science-Fiction an einem Lagerfeuer versammelt: »to live the tribal life among and with the support of machines«.

Und dann bleibt noch die Pornografie als drittes Element der Fiedler'schen Pop-Formen. Sie durchbricht Grenzen, indem sie ausspricht, was in der bürgerlichen und elitären Literatur zensuriert war. Fiedler beschreibt Pornografie als »the essential form of Pop Art«<sup>43</sup> seit dem viktorianischen Zeitalter. In der Postmoderne findet sie ihre Fortsetzung in Romanen wie William S. Burroughs' *Naked Lunch* (1959) und Philip Roths *Portnoy's Complaint* (1969). Und auch Fiedlers Essay beteiligt sich an dieser Provokation. Der hier zitierte Text von »Cross the Border—Close the Gap« stammt aus *The Collected Essays of Leslie Fiedler* von 1971 und trägt am Ende einen Verweis auf 1970. Die erste englischsprachige Version des Essays erschien aber im Dezemberheft des *Playboy* von 1969. Hugh Hefners *Playboy* als Medium für die Darstellung der Postmoderne als »post-male [...] world«? Genüsslich räkelt sich Fiedlers Text neben dem Playmate of the Month auf den Seiten des sogenannten Herrenmagazins.

Zum Schluss möchte ich auf den Anfang zurückkommen. Bevor Leslie Fiedler seinen Essay im *Playboy* publizierte, erschien er im September 1968 unter dem Titel »Das Zeitalter der neuen Literatur: Die Wiedergeburt der Kritik« in der Wochenzeitung *Christ und Welt*. Präsentiert wird der Text als die Übersetzung eines Vortrags mit dem Titel »The Case for Post-Modernism«, der im Juni an der Universität Freiburg im Rahmen eines »so gut wie nicht beachtete[n] Symposium[s]«<sup>44</sup> gehalten wurde. Fiedler wird in dieser Einleitung als »the wild man of American literary criticism« vorgestellt. Das Wilde seiner Kritik zeigt sich in den Bildern und deren Legenden. Unter großen Porträtaufnahmen von Thomas Mann und T. S. Eliot steht die Frage,

43 Ebd., S. 473. Hervorhebung von Fiedler.

44 Leslie A. Fiedler: »Das Zeitalter der neuen Literatur«, in: *Christ und Welt* vom 13.9.1968, S. 9, Spalte 1.

ob sie »Monumente einer überholten Kunstreligion« seien; ein Zwischentitel des Artikels fordert »Tötet Marcel Proust!«. <sup>45</sup> Auf Einladung der Redaktion melden sich in den Oktober- und November-Ausgaben Autoren und Kritiker mit Repliken, darunter Jürgen Becker, Helmut Heissenbüttel, Reinhard Baumgart, Martin Walser und Rolf Dieter Brinkmann, der unter dem Titel »Angriff aufs Monopol« und mit dem Geständnis »Ich hasse alte Dichter« <sup>46</sup> die Reihe beschließt. Besser hätte es Fiedler nicht sagen können. Diese Erstpublikation seines Essays im Feuilleton der deutschen evangelischen Kirche ist in den Fiedler-Bibliografien nicht vermerkt. Sie blieb zusammen mit den größtenteils aufgeregten Repliken in der Forschung praktisch unbemerkt, bis Danny Walther eine herausragende Spurensuche und spannende Analyse der deutschen »Fiedler-Debatte« vorlegte. <sup>47</sup>

Zwei Dinge zeigen sich in dieser Debatte: Die Respektlosigkeit, mit der gegen die alten Eliten der Literatur angeschrieben wurde, ist eine große Macht im Niederreißen von »borders«. Das sorgt bei Kritikern für Respekt, aber auch ängstliche Gegenwehr. Der zweite Punkt betrifft Fiedlers Vorstellung, dass »myth criticism« grenzenlos wirke und ein imaginäres Amerika überall sei. Das trifft nicht wirklich für Deutschland zu, wie die meisten Diskussionsteilnehmer finden. »[W]ir haben keine Indianer«, wendet Baumgart ein: »Trotz Arno Schmidt«. <sup>48</sup> Fiedler versucht in seinem Essay, »die Deutschen, die mit Karl May aufwachsen«, <sup>49</sup> als Mitglieder seines imaginären Indianerstamms zu adoptieren, wie er Boris Vian und die Franzosen über die Jazztrompete an ein »mythical America« binden will. In seiner »tie-

45 Ebd., S. 9 und 10.

46 Ebd., S. 14.

47 Danny Walther: *Die »Fiedler-Debatte«, oder: Kleiner Versuch, die »Chiffre 1968« von links ein wenig auf-zuschreiben*, Magisterarbeit, Universität Leipzig 2007. Ich danke Sandro Zanetti für den Hinweis auf diese Arbeit.

48 *Christ und Welt* vom 11.10.1968, S. 17, Spalte 1.

49 *Christ und Welt* vom 20.9.1968, S. 14, Spalte 2. So auch in Fiedler: »Cross the Border—Close the Gap«, a.a.O., S. 471.

fen Sehnsucht nach dem Stamm«<sup>50</sup> manifestiert sich eine metaphorische Sehnsucht nach einer Alternative zur bürgerlichen Familie und zum bürokratischen Staat. Das kommt in Freiburg und im Feuilleton nicht gut an. Seinen Mythen und seinem Stammesdenken wird eine gefährliche Nähe zum Faschismus und Nationalsozialismus vorgeworfen.<sup>51</sup> Wie Walther anmerkt, hat sich Fiedler über diese heftige Reaktion gewundert.<sup>52</sup> Man fragt sich tatsächlich, ob da nicht eine Chance verpasst wurde, voneinander zu lernen. Die an sich verständliche Sensibilität der deutschen Kritiker für die ideologische Verführbarkeit von Fiedlers romantisiertem Diskurs über Indianer, der Verdacht auch, dass Fiedler populäre Literatur mit völkischen Elementen vermenge, hat einige Kritiker für die Relevanz von Fiedlers provokant spielerischem Diskurs unempfänglich gemacht. Sogar die Werbung fällt ihnen in derselben Zeitung und auf den Seiten ihrer eigenen Artikel in den Rücken. Mehrere Anzeigen werben für Automobile. »Zweinockenwellen-Motor für eine Limousine!« steht in grossen Lettern neben dem Bild eines italienischen Modells. Auch das sind mächtige Technomythen von Reisen über alle Grenzen in Richtung Westen oder Süden. Es sind die Pferde auf den Autobahnen Deutschlands.

Und doch: Man kann das Befremden über Fiedlers Essay nachvollziehen, vor allem in Bezug auf seinen Umgang mit der Religiosität. Man erinnert sich, dass er sich am Anfang des Essays über T. S. Eliot und dessen »*pieties of the Culture Religion of Modernism*«<sup>53</sup> lustig macht. Er erwartet von der Postmoderne »*sacrilege rather than such piety*«,<sup>54</sup> wie er sagt. Was der Essay am Schluss aber predigt, ist doch eine Frömmigkeit. Daniel Krause, der für seine Studie über die Untauglichkeit des Begriffs der Postmoderne Fiedlers Essay als eine

50 Ebd.

51 Vgl. Walther: *Die »Fiedler-Debatte«*, a.a.O., S. 48–51.

52 Vgl. ebd., S. 51–53.

53 Fiedler: »*Cross the Border—Close the Gap*«, a.a.O., S. 464.

54 Ebd., S. 465.

»Gründungsurkunde des PM-Diskurses«<sup>55</sup> untersucht, wirft Fiedler »eklatante Konsistenzmängel«<sup>56</sup> vor. Dazu gehört, dass er den »christliche[n] (hochanglikanische[n]) Gestus durch einen alttestamentarischen oder heidnischen ersetzt«.<sup>57</sup> In der Tat behauptet Fiedler am Ende seines Essays, »that we live in the midst of a great religious revival, scarcely noticed by the official spokesmen of established Christian churches since it speaks quite another language«.<sup>58</sup> Die Formulierung erinnert an Fiedlers frühere Bemerkung zur Sprachlosigkeit des *New Criticism*. Jene alte Kritik hatte auch nicht bemerkt, dass sie es inzwischen mit einer postmodernen Literatur zu tun hatte. Erstaunt nimmt man jetzt zur Kenntnis, dass diese Literatur – der Pop – zutiefst religiös ist: »[P]op art is always religious.« Es geht um nichts anderes als eine religiöse Revolution. Keine politische oder soziale, wie man 1970 erwarten würde, sondern eine religiöse Revolution: »But in a time of Closing the Gap, literature becomes again prophetic and universal – a continuing revelation appropriate to a permanent religious revolution, whose function is precisely to transform the secular crowd into a sacred community«.<sup>59</sup> Zwar wird behauptet, dass es nicht um eine »New Established Church« gehe und dass die Gläubigen eine wilde Gruppe von »rants, enthusiasts, Dionysiacs, Anabaptists: holy disturbers of the peace of the devout« bildeten, aber am Schluss gehören sie doch zur Gemeinschaft von Fiedlers imaginärem Stamm.

In einer Festschrift zu Leslie Fiedlers achtzigstem Geburtstag hat Susan Gubar, Mitautorin von *The Madwoman in the Attic*, einem Meilenstein feministischer Literaturkritik, sein Werk gewürdigt. Sie stellt sich die Frage, ob man Fiedler als Vorläu-

55 Daniel Krause: *Postmoderne – Über die Untauglichkeit eines Begriffs der Philosophie, Architekturtheorie und Literaturtheorie*, Frankfurt am Main 2007, S. 77–86, hier S. 77.

56 Ebd., S. 78.

57 Ebd., S. 80

58 Fiedler: »Cross the Border—Close the Gap«, a.a.O., S. 484.

59 Ebd., S. 485.

fer des ›Feminist Criticism‹ und der ›Queer Studies‹ bezeichnen könne. Gubar kommt zum Schluss, dass Fiedler diese Themen als einer der ersten angegangen habe, dass aber sein Stil und seine Perspektive sich nicht mit den heutigen Ansätzen vergleichen ließen. In ihrem Beitrag mit dem Titel »A Fiedler Brood« kommt sie auf die imaginäre Familie bei Fiedler zu sprechen. Was sie metaphorisch die Brut nennt, ist im Kern dem Stamm ähnlich. »[C]ontemporary criticism can never be imagined as simply a family concern«,<sup>60</sup> schreibt sie und weist damit den patriarchalen Zug in Fiedlers Diskurs freundlich zurück. Zu Recht. Allerdings: In seiner langen Karriere, in der sich Fiedler intensiv mit imaginären Gemeinschaften beschäftigte, war er selbst immer so etwas wie ein Solitär. In den 1980er- und 1990er-Jahren haben sich Literaturtheorien wie Dekonstruktion, Gender Studies und Cultural Studies entwickelt, die sich sehr stark als Schule, Stamm oder vielleicht sogar »Brood« verstanden. Das wenigstens ist meine Erinnerung an Johns Hopkins in Baltimore: Fiedler war uns allen ein Begriff. Wenn sein Name fiel, hat man anerkennend geschmunzelt oder genickt. Er war legendär. Aber die Kolleginnen und Kollegen in Buffalo, mit denen man zusammenarbeitete, waren Deconstructionists aus einer anderen Zeit. Es war die Zeit, als französische Philosophen und Kritiker des Poststrukturalismus für längere Aufenthalte in die USA kamen. Die amerikanischen Universitäten waren ihr Westen.

60 Susan Gubar: »A Fiedler Brood«, in: Kellman und Malin (Hg.): *Leslie Fiedler and American Culture*, a.a.O., S. 166–170, hier S. 170.





## Michel Foucault

»L'homme a composé sa propre figure dans les interstices d'un langage en fragments.«\*

### Franziska Humphreys

Dass Michel Foucault auf der Liste der hier diskutierten Autoren erscheint, versteht sich nicht von selbst. Immerhin hatte er mit Literatur und ihrer Wissenschaft nur bedingt zu tun. Ein gängiger Topos der Foucault-Rezeption besagt, dass Foucaults Interesse an Literatur und Ästhetik lediglich ein momentanes zu Beginn seiner Laufbahn in den 1960er-Jahren gewesen sei, das sich später zugunsten der begrifflich-philosophischen Erarbeitung der Diskursanalyse verloren habe. So blieben trotz der umfassenden Rezeption, die Foucaults Werk in Deutschland insbesondere durch die Politik- und Sozialwissenschaften erfahren hat, seine Schriften zur Literatur, die als Zeitschriftenartikel, Diskussionsbeiträge oder Einleitungen entstanden, lange unbeachtet.

Es ist insbesondere dem 2003 erschienenen und von Martin Stingelin besorgten Suhrkamp-Band mit Foucaults *Schriften zur Literatur* zu verdanken, dass innerhalb des deutschen Sprachraums die Frage nach der Tragweite von Foucaults Überlegungen zur Literatur und ihrer Kritik aufgeworfen wurde.<sup>1</sup> Foucaults Auseinandersetzung mit Literatur fällt dabei

\* Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, S. 397.

1 Michel Foucault: *Schriften zur Literatur*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Auswahl und Nachwort von Martin Stingelin, Frankfurt am Main 2003. Allerdings lagen bereits ab 1974 Ausgaben der Schriften der Literatur vor, die unter gleichem Titel, aber weniger umfangreich bei verschiedenen Verlagen (u.a. Fischer, Ullstein) erschienen sind. Insbesondere Walter Seitter hatte sich in diversen Publikationen und Übersetzungen ab den 1970er-Jahren darum verdient gemacht, das Denken Foucaults insbesondere auch zur Literatur im deutschsprachigen Raum bekannt zu machen.

zeitlich mit der hier diskutierten Periode zusammen. Sie reicht vom Erscheinen seiner Aufsätze »La pensée du dehors« (1966), »Préface à la transgression« (1963), »La folie, l'absence d'œuvre« (1964) zu der Studie zu *Raymond Roussel* (1963) und umfasst auch noch Foucaults maßgebliches Werk *Les mots et les choses* (1966), aus dem auch das für diesen Beitrag titelgebende Zitat stammt. Als Wendepunkt in seinem Schaffen gilt das Erscheinen von *L'archéologie du savoir* (1969), von welchem angenommen wird, dass es die theoretischen Grundlagen der Diskurstheorie legt und eine stilistische und thematische Wende in Foucaults Schaffen vollzieht.

Ausgehend von dieser bibliographischen Bestandsaufnahme kann man die Frage nach dem Stellenwert der Literatur bei Foucault auf zweierlei Weisen angehen: Man kann einerseits zu verstehen versuchen, welche Bedeutung die Literatur in Foucaults eigenem Denken hat, wo die Grenzen zwischen begrifflich-konzeptueller Erarbeitung und literarischem Anspruch verlaufen und wie sich das Verhältnis von Schreiben und Denken näher fassen lässt, oder man kann andererseits zu erörtern versuchen, was die Literaturwissenschaft Foucault verdankt. In dieser zweiten Formulierung scheint die Frage nach dem Stellenwert der Literatur deutlich schwieriger zu beantworten. Kann man tatsächlich behaupten, Foucault habe eine Revolution der Literaturwissenschaft herbeigeführt oder sei zumindest an ihr beteiligt gewesen? Positioniert sich Foucault überhaupt auf explizite oder implizite Weise im Verhältnis zur Literaturwissenschaft? Fest steht, dass Foucault ein Verhältnis, wenngleich ein gebrochenes, sowohl zur Literatur als auch zur Wissenschaft unterhält, an deren Kreuzungspunkt jenes Konstrukt steht, welches wir gemeinhin als Mensch bezeichnen.

Foucault selbst hat die Ursprünge seines philosophischen Schreibens aus der faszinierten Ablehnung des Erbes seines Vaters erklärt, der seines Zeichens Arzt war. In einem Gespräch mit Claude Bonnefoy bekräftigt Foucault seine eigene Zugehörigkeit zu der Welt der Medizin, indem er schreibt: »Je suis fils

de chirurgien«.<sup>2</sup> Dabei ist die Chirurgie wohl das am wenigsten subtile Gebiet der Medizin, dasjenige, das am meisten auf den konkreten körperlichen Eingriff ausgerichtet ist; ein Bereich, der eine schnelle und unwiderrufliche Reaktion verlangt, bei der Worte nicht nur überflüssig, sondern sogar störend sind. Ein Chirurg wirkt im Realen, er stellt eine Diagnose, trifft eine Entscheidung, reinigt das Skalpell und schneidet, teilt, trennt. Seine Arbeit ist ganz auf den Menschen ausgerichtet – und sieht ihn doch nicht, bringt ihn gerade im heilenden Eingriff gänzlich zum Verschwinden.

Diese »dévalorisation profonde, fonctionnelle de la parole«,<sup>3</sup> welche die klinische Medizin vollzieht, ist Ausgangspunkt von Foucaults Gegenvorhaben, der Sprache ihren Wert und ihre Würde zurückzugeben. In einer Umgebung, in der Worte rar sind, gewinnt jede Aussage an Schwere, bis die »choses dites«<sup>4</sup> tatsächlich gegenständlich werden. Die Analyse dieser »densité propre au discours«,<sup>5</sup> seiner Existenz, seiner Schwere und seines Funktionierens, wird Foucaults wesentliches Anliegen sein, wenn er als Archivar den Worten der anderen Gehör schenkt. Zugleich hält Foucault die Sprache auf Abstand, um sie – wie der Botaniker ein seltenes Insekt – besser beobachten zu können: weniger unter einem Mikroskop als in einem Kaleidoskop, das den betrachteten Gegenstand in eine Vielzahl verschiedener Facetten zersplittern lässt.

Als Chirurg der Sprache hat es auch Foucault mit Leben und Tod zu tun, wenn er den Menschen, seine diskursive Verfasstheit, sein Erscheinen und sein Verschwinden, auf dem Operationstisch seiner Philosophie sezziert. Das Rätsel des Todes verbindet singuläre Erfahrung und theoretische Fragestellung in einem Schreiben, das in *Les mots et les choses* sicherlich seine reifste Ausformulierung findet. Auf der Suche nach dem »cœur

2 Michel Foucault: *Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy* (1968), hg. von Philippe Artières, Paris 2011, S. 32.

3 Ebd., S. 33.

4 Ebd., S. 35.

5 Ebd., S. 34.

vénéneux des choses et des hommes«<sup>6</sup> unternimmt Foucault eine Autopsie der Sprache mit den Mitteln der Schrift und entdeckt: »un discours, ça existe«.<sup>7</sup> So setzt Foucault die Hand des Chirurgen, der das Skalpell hält, mit der Hand des Schriftstellers gleich, der sich seines Federhalters bedient, um eine komplexe und widersprüchliche Abstammung zu erschreiben, die sich in ihrer Differenz behauptet.

»J'ai transformé le bistouri en porte-plume. Je suis passé de l'efficacité de la guérison à l'inefficacité du libre propos; j'ai substitué à la cicatrice sur le corps le graffiti sur le papier; j'ai substitué à l'ineffaçable de la cicatrice le signe parfaitement effaçable et raturable de l'écriture. Peut-être même faudrait-il aller plus loin. La feuille du papier pour moi c'est peut-être le corps des autres.«<sup>8</sup>

Vor diesem Hintergrund ermisst man den eigentlichen Skandal, den *Les mots et les choses* im Moment ihres Erscheinens und weit darüber hinaus darstellte. Von derselben zugleich aggressiven und melancholischen – »suicide et meurtrier«<sup>9</sup> – Ambivalenz durchdrungen, entzieht Foucault darin den Geisteswissenschaften, diesen *sciences humaines*, ihren Gegenstand.

Um das Ende des Menschen als erkenntnistheoretischer Kategorie auszurufen, bedient sich Foucault selbst literarischer Mittel und erfindet eine Metapher, die sich mit der Zeit zu einem eigenständigen philosophischen Topos verselbständigt hat: der Mensch, der verschwindet, wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand. Das für diesen Beitrag titelgebende Zitat – »l'homme a composé sa propre figure dans les interstices d'un langage en fragments« – ist eine vorbereitende Variation auf diese Metapher, mit der *Les mots et les choses* schließt. Aus

6 Ebd., S. 37.

7 Ebd., S. 34.

8 Ebd., S. 36.

9 Michel Foucault: *Raymond Roussel*, Paris 1963, S. 203.

ihm wird deutlich, dass die Zerstörung des Menschen, seine Zerstreuung und Fragmentierung – »l'éclatement du visage de l'homme dans le rire, et le retour des masques«<sup>10</sup> – mit einem Zersplittern der Sprache einhergeht, dass also eine Reflexion auf die Sprache von dem Problem des Antihumanismus nicht zu trennen ist.

Seine späteren Arbeiten ab der Veröffentlichung von *L'Archéologie du savoir* beweisen dann, dass Foucault auf das Verschwinden des Menschen nicht mit einem Verstummen, einem mystischen Schweigen, sondern mit einer umfassenden Polyphonie historischer Dokumente geantwortet hat, mit der Entfesselung der Archive, dem vielstimmigen Diskurs. An die Stelle des Menschen tritt der Diskurs selbst, also das unendliche und unzählbare Gewimmel des Gesagten, die Tatsache, dass überhaupt und ständig gesprochen wird. Die fragmentierte Sprache, in der der Mensch sein eigenes Antlitz erschafft, entspricht dieser Auffassung von Diskurs, der keine konzeptuelle Einheit, sondern eher eine heterogene Vielfalt sprachlicher Äußerungen ist, die sich fortwährend selbst affizieren, fortschreiben, umformen. Den Rändern dieser diskursiven Formationen aber, den Ritzen und Spalten der Sprache entsteigen nicht nur Gesichter, zugewandte und unheimliche gleichermaßen,<sup>11</sup> sondern ein ganzes Bestiarium unerwarteter Lebensformen.

Nicht zufällig erwähnt Foucault in seiner Einleitung zu *Les mots et les choses* neben Borges auch Lautréamont, dessen *Chants de Maldoror* von abenteuerlichen Kreaturen nur so wimmeln. Nicht nur bezeichnen diese wilden Kreuzungen jenseits aller Regelmäßigkeit der mendelschen Vererbungslehre eben jene unmöglichen Denkräume, die die Grenzen der *episteme* abstecken. Das Gewimmel der Insekten entspricht auf rhetorischer Ebene auch einem überbordenden Prinzip, das Foucaults

10 Foucault: *Les mots et les choses*, a.a.O., S. 396.

11 Zum Motiv des Gesichts bei Foucault vgl. Franziska Humphreys: *Im Antlitz der Sprache. Michel Foucaults Schriften zur Literatur (1961–1969)*, Berlin 2016.

Prosa insgesamt durchzieht, und zwar auf allen Ebenen: in der Syntax und mit dem Einsatz von rhetorischen Figuren, mit der schier endlosen Häufung der Beispiele und Namen, mit zahllosen Wiederholungen und Wiederaufnahmen von Argumenten, Themen und Satzfragmenten.

Insbesondere Foucaults frühe Studien, seine ersten Bücher zum Wahnsinn und eben *Les mots et les choses* wirken wie sprachgewordene Brueghel-Gemälde: monumentale Vogelperspektiven, die in eine Vielzahl von (schaurigen) Details zerfallen und bei jeder neuen Betrachtung neue Perspektivierungen nicht nur ermöglichen, sondern erfordern. Vor allem die letzten Seiten von *Les mots et les choses* breiten eine solche Überfülle aus, was sich insbesondere im zweitletzten Kapitel, »L'homme et ses doubles«, zeigt: Kein neues Argument wird hier eingeführt, sondern dieselbe Figur wird in wortgewaltigen Wiederholungen und unter Nennung immer neuer Autoren und Referenzen wirkungsvoll umspielt, ohne tatsächlichen theoretische Zugewinn zu dem bereits Dargelegten. Auch der gewählte Beispielsatz ist nur die Pointe eines überaus gewagten Satzgefüges, das hier in Gänze zitiert sei:

»L'homme avait été une figure entre deux modes d'être du langage; ou plutôt, il ne s'est constitué que dans le temps où le langage, après avoir été logé à l'intérieur de la représentation et comme dissous en elle, ne s'en est libéré qu'en se morcelant: l'homme a composé sa propre figure dans les interstices d'un langage en fragments.«<sup>12</sup>

Dieser dreifach verschränkte Vorsatz führt zunächst eine Behauptung ein, um die Aussage dann zunächst einzuschränken, durch nochmaligen Einschub zurückzuhalten, und schließlich, nach dem Doppelpunkt, erneut zu affirmieren – und dabei unter der Hand das Subjekt des Satzes zu vertauschen. Subjekt der Aussage ist zunächst der Mensch, im Einschub dann die Sprache,

12 Foucault: *Les mots et les choses*, a.a.O., S. 397.

und zuletzt, nach dem Doppelpunkt, erneut der Mensch. Es ist, als vollziehe der Satz eine ähnliche ambivalente Dialektik zwischen Ermächtigung und Ohnmacht, wie sie auf der Ebene des Arguments behauptet wird. Der Mensch wird auf der Ebene der Aussage in seiner Rolle als handelndes (Satz-)Subjekt und damit in seiner Verfügungsgewalt bestärkt, wenn sich die Eingangsbehauptung in der Schlussequenz nicht nur in Parallelkonstruktion wiederholt, sondern der Mensch zudem von einer passiven in eine aktive Satzposition gelangt. Der Mensch war nicht nur eine Figur, die zwischen zwei unterschiedlichen Weisen des sprachlichen Seins entstand, nein, er selbst erschafft seine eigene Figur, sein eigenes Antlitz im Moment des Sprachzerfalls.

Man mag diesen Satz also im Sinne eines verzweifelt aufrecht gehaltenen Ermächtigungswunschs gegenüber der eigenen Aussage verstehen. Dabei vernachlässigt man aber das emsige Treiben der Sprache selbst, die durch ihre komplexe Satzökonomie auf dem Weg von der eingangs gemachten und nach dem Doppelpunkt wiederholten Behauptung genau das ins Werk setzt, was beschrieben werden soll: Sie zerstückelt den Satz, durch Kommata, Strich- und Doppelpunkte, Einführungen und Unterbrechungen. Nur scheinbar wandelt sie sich vom aktiven zum passiven Satzteil, der sich dem Menschen und dem Erscheinen seines Gesichts unterzuordnen hat. Vielmehr tut sie, was gesagt wird: Sie befreit sich aus den Zwängen der Darstellung und breitet sich um ihrer selbst willen und aus reiner Lust an der Fortschreibung immer raumgreifender auf dem Papier aus. In endlosen Sätzen schlängelt sie sich über die Seiten, und schließlich ist es ihr Antlitz, das sich uns einprägen wird. In der Diskussion um die Metapher von dem im Sand zergehenden Gesicht des Menschen passiert ganz beiläufig etwas Ähnliches. Viel wurde über den Menschen, den Humanismus und seine Abschaffung geschrieben. Wenig Beachtung aber fanden die beiden anderen Elemente der Metapher: der Sand und das Meer. Eine weitere starke Metapher in *Les mots et les choses* ist der Boden. Ihm eignet dieselbe Ambivalenz zwischen

der Suche nach sicherem Halt und dem Bestreben nach Auflösung. Immer wieder wird die *episteme* als Boden des Denkens beschrieben. Hier nun aber, im Finale der letzten Seiten, wird er zur reinen Bewegung, Verschiebung, Beziehung.

Der feste Boden unserer Erkenntnis wird zu Granulat: ein stets nachgebender Unterboden, der selbst keine Form hat, sondern Formen annimmt, sich ihnen anschmiegt und anpasst und doch als unberechenbares und unzählbares Element bestehen bleibt. Wie in einem Mahlstrom bewegt ein innerer Sog die Wortmassen um ein leeres Zentrum, aus dem sich am Ende die neue Metapher erhebt. Das Wuchern der Fiktionen und ihrer gestalterischen Mittel, das ungehemmte Spiel der Simulakren bricht sich durch jene Leerstelle Bahn, die der Abgang des selbstbewussten und selbstherrlich verfügenden Subjekts in der Sprache gelassen hatte. Damit bildet das gewählte Zitat, womöglich aber Foucaults Schreiben der 1960er-Jahre überhaupt, das Grundparadox seines Denkens, dass das Erscheinen des Menschen mit einem Moment der Ohnmacht einhergeht, nicht nur ab, sondern setzt es ins Werk. Der Mensch entsteht, wenn sich die Sprache der verfügenden Macht des Subjekts endgültig entreißt. Selbst zum autonomen Subjekt erhoben, tritt die Sprache nicht als einheitliche, allmächtige Monarchin auf, sondern als vielfüßiger, vielgestaltiger, in tausend Körper zerfallender Metamorph.

Um aber zerfallen zu können, muss die Sprache überhaupt erst als eine Einheit bestanden haben. Man könnte behaupten, dass *Les mots et les choses* letztlich nichts anderes ist als der verschachtelte, ausgetüfelte, rhetorisch brillante Versuch einer solchen Erzählung vom Aufstieg und Fall der Sprache, eine Art Biographie der Sprache, die zu einem autonomen Agens der Menschheitsgeschichte wird. In dem Versuch, die wechselvollen Beziehungen zwischen Worten und Dingen nachzuvollziehen, verzeichnet Foucault, wie hinlänglich bekannt, zwei epistemische Brüche, die tiefgreifende Veränderungen im Verhältnis



von Worten und Dingen hervorgerufen und zum Umsturz der existierenden epistemischen Ordnung geführt haben sollen.

Der erste dieser beiden Brüche habe sich Mitte des 17. Jahrhunderts an der Wende zum Zeitalter der Klassik vollzogen. Der zweite Bruch, der mit dem Aufkommen der Moderne einhergegangen sei, lasse sich auf den Anfang des 19. Jahrhunderts datieren. Foucault zufolge zeichnet sich das Zeitalter der Renaissance durch ein Denken der Ähnlichkeiten aus, während das Wissen der Klassik auf dem Paradigma der Repräsentation beruht. In der Renaissance ist jeder Gegenstand, jedes Phänomen Teil einer Ähnlichkeitsbeziehung, welche sie gemäß dem komplexen System der Signaturen in eine metaphysisch verbürgte Ordnung einbindet. Da am Ursprung der Welt das verborgene *verbum* Gottes steht, sind die Elemente der Dingwelt allesamt auf eine komplexe, aber eindeutige Weise aufeinander bezogen. Die Sprache legt sich als eine Schicht über die Welt und versieht sie mit einer *écriture*, einem *stigmat*e, einer *marque*<sup>13</sup> und lässt so die Dinge zu unauslöschlichen Figuren einer einzigen, alles umspannenden Schrift werden. Die Wissenskonfiguration der Renaissance erschöpft sich somit in der Argumentation Foucaults in einem System unendlicher Korrespondenzen, die allesamt Figuren des Gleichen ausbilden und sich endlos summieren, ohne je etwas Neues hervorzubringen.

Eben jene Figur des Gleichen, die aus einer Bewegung der Verdopplung und Faltung hervorgeht, hebt Foucault hervor, um seinen Begriff des Seins der Sprache zu prägen. In Vorwegnahme seines eigentlichen Arguments behauptet Foucault bereits an dieser Stelle, die moderne Literatur sei nichts anderes als die Wiederentdeckung dieses »être brut« der Sprache, das im Ausgang des 16. Jahrhunderts verschwunden sei: »On peut dire en un sens que la «littérature», telle qu'elle s'est constituée et s'est désignée comme telle au seuil de l'âge moderne, manifeste la réapparition, là où on ne l'attendait pas, de l'être

13 Ebd., S. 57.

vif du langage.«<sup>14</sup> Verdeckt oder verschüttet wurde dieses lebendige Sprachsein durch die epistemische Verwerfung im Zeitalter der Klassik. Im 17. Jahrhundert vollzieht sich »l'immense réorganisation de la culture«,<sup>15</sup> die auf einer sprachimmanenten Verschiebung beruht. Noch immer besteht eine unauflösbare Verklammerung zwischen dem Sein und der Sprache, doch hat sie nicht mehr denselben Status: Nicht das System der Ähnlichkeiten bestimmt die epistemische Ordnung, sondern ein Denken der Repräsentation.

Der klassische Diskurs zeichnet sich durch eine Klarheit und Transparenz gegenüber den Dingen aus. Die Sprache ist nunmehr das einzige Mittel, um zu Erkenntnissen zu gelangen und ihnen Ausdruck zu verleihen, da man die Dinge der Welt nur durch den Filter sprachlicher Vermittlung erkennen kann. Im Zeitalter der Klassik ist die Erkenntnis somit zwangsläufig diskursiv. Indem sie jede Unterscheidung zwischen dem Sein und der Sprache auslöscht, schließt die *episteme* der Klassik jede Möglichkeit eines »hors-texte« aus. Jede Erkenntnis, so Foucaults Schlussfolgerung, ist Klassifikationen und Kategorien unterworfen, die im Vorhinein durch ein sprachliches Darstellungsdispositiv festgelegt wurden, dem sie sich nicht entziehen können.

Don Quichotte, der wie ein »long graphisme maigre comme une lettre«<sup>16</sup> in dem selbstbezüglichen Raum der Repräsentationen umherirrt, welcher keine außersprachliche Wirklichkeit mehr kennt, und die Realität in Zeichen zu übersetzen versucht, ist das Emblem des klassischen Zeitalters: »Don Quichotte lit le monde pour démontrer les livres.«<sup>17</sup> Zwar ist auch Don Quichotte ein »héros du Même«,<sup>18</sup> doch handelt es sich nun, im Zeitalter der Klassik, nicht mehr um dieselbe Gleichheit wie noch in der Renaissance, weil sie nicht mehr im Stoff der Welt

14 Ebd., S. 58.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 60.

17 Ebd., S. 61.

18 Ebd., S. 60.

verwurzelt ist. Das alte Einverständnis zwischen den Worten und den Dingen, das die Welt der Renaissance beherrschte, ist unwiderruflich dahin; die »prose du monde« wird Wahn der Simulakren. Worte und Dinge haben sich getrennt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts, in der ersten Dämmerung der Moderne, werden sie sich aber in einer neuen Konfiguration verbinden, die das Denken des Gleichen mit dem Delirium der Ähnlichkeiten zu verbinden sucht und eine neue Figur einführt, welche in der unauflöselichen Dialektik des Transzendentalen und des Empirischen besteht. »L'Homme et ses doubles«, so der Titel des vorletzten Kapitels von *Les mots et les choses*, entsprechen diesem »étrange doublet empirico-transcendantal«,<sup>19</sup> der sich zugleich als Objekt und als Subjekt des modernen Wissens gibt.

Die Moderne ist laut Foucault im Wesentlichen durch das Auftreten des Menschen bestimmt und durch die Entdeckung der Geschichte. Das historische Denken hat die empirische Forschung möglich gemacht und eröffnet somit das Feld, in dem der Mensch und seine Arbeitswelt, seine Lebensfunktionen und die Struktur seiner Sprache zum Gegenstand der Forschung haben werden können. In der Folge entstehen neue Wissenschaftsdisziplinen, eben die sogenannten Geisteswissenschaften, die von der gleichen Verdopplungsstruktur geprägt sind. Ihre nächste Wirkstätte findet die Literatur in dieser Konfiguration in der Philologie, wie Nietzsche sie (laut Foucault) begründet hat und die einen durchaus ambivalenten Status hat. Zunächst schreibt sich die Philologie des 19. Jahrhunderts, die zugleich mit Biologie und Ökonomie entsteht, durchaus noch in das vorherrschende positivistische Paradigma des 18. Jahrhunderts ein, da sie sich mit linguistischen und grammatikalischen, das heißt objektivierbaren Phänomenen konfrontiert sieht. Sprache gilt ihr hier nur als ein Erkenntnisobjekt unter anderen, das seine eigenen Funktionsgesetze und seine eigene Historizität kennt. Indem Nietzsche der Sprache eine eigene Autonomie zuerkennt, befreit er sie von ihrer ontologischen Bürde: »Le

19 Ebd., S. 329.

passage ontologique que le verbe être assurait entre parler et penser se trouve rompu; le langage, du coup, acquiert un être propre. Et c'est cet être qui détient les lois qui le régissent.«<sup>20</sup> Doch das von der Philologie in den Blick genommene Sein der Sprache sei zwischen der transzendentalen Anforderung, ihre Funktionsgesetze zu formalisieren, und der empirischen Herausforderung, ihr spezifisches Erscheinen in einem genau bestimmten Moment der Geschichte festzuhalten, zerbrochen.

Im Unterschied zum Zeitalter der Repräsentation, das den Menschen allein unter metaphysischen Vorzeichen denken konnte, macht das Aufkommen des historischen Denkens nun die empirische Forschung möglich. In dieser Konstellation ist der von Nietzsche eröffnete »espace philosophique-philologique«<sup>21</sup> zugleich die Bedingung der Möglichkeit dafür, dass die Literatur als diskursives Phänomen im Übergang vom 19. auf das 20. Jahrhundert überhaupt erst entstehen kann, als auch das wesentliche Hindernis für die Entfaltung ihres »Seins«. Denn das der Sprache eigene Sein, das die Philologie mit Nietzsche entdeckt, ist keineswegs das Sein der Sprache, welches Foucault in seinen Schriften zur Literatur als privilegiertes Feld der Literatur bestimmt. Das Sein der Sprache der Literatur, so der entscheidende Punkt von *Les mots et les choses*, ist vielmehr der unsichtbare Schatten, die schweigende Rückseite der Philologie, die sich innerhalb einer Sprache offenbart, die ihr eigenes Außen nicht als empirisch erfahrbare Positivität definiert.

In diesem Befund zeigt sich die Ambivalenz von Foucaults Argument, das auf eine Struktur der Verdopplung antwortet, die *Les mots et les choses* insgesamt eignet, sich aber insbesondere anhand der für das 19. Jahrhundert charakteristischen Dialektik zwischen dem Transzendentalen und dem Empirischen nachvollziehen lässt. Im Grunde könnte und müsste die Geschichte, wie sie Foucault in *Les mots et les choses* erzählt,

20 Ebd., S. 308.

21 Ebd., S. 316.

an dieser Stelle enden, scheint doch jenseits der Struktur der »empirisch-transzendentalen Doublette« historische Bewegung kaum noch denkbar.

Die Erzählung hat sich an dieser Stelle also tatsächlich festgefahren und verlangt nun nach einem *deus ex machina*, welcher der Geschichte einen neuen Anstoß gibt. Als ein solcher betritt nun Stéphane Mallarmé die von Foucault geschaffene historische Bühne: Um der Doppelstruktur innerhalb der historischen Erzählung von *Les mots et les choses* Rechnung tragen zu können, erfindet Foucault eine Art personaler Doppelkonstellation und setzt Nietzsche Mallarmé als Begründer der modernen Literatur und Träger eines »contre-discours«<sup>22</sup> entgegen. Mallarmé habe sich der Aufgabe verschrieben, dem »être morcelé du langage«<sup>23</sup> seine alte Einheit zurückzugeben und jeden möglichen Diskurs »dans la fragile épaisseur du mot, dans cette mince et matérielle ligne noire tracée par l'encre sur le papier«<sup>24</sup> einzuschließen.

Die Literatur gerät so zur »contestation de la philologie«, welche »le langage de la grammaire« auf den »pouvoir dénudé de parler« zurückführt. In der »distance jamais comblée entre la question de Nietzsche et la réponse que lui fit Mallarmé«<sup>25</sup> nimmt ein neues Sprachdenken Gestalt an, das die wissenschaftliche Objektivität der Sprache mit der Wiederentdeckung ihres »être brut«<sup>26</sup> überkreuzt. Erst in dieser neuen Konfiguration kann schließlich der Begriff der Literatur entstehen und das kritische Projekt Foucaults seine eigentliche Tragweite entfalten. Innerhalb seiner sprachgeschichtlichen Erzählung nimmt die Literatur also eine Sonderstellung ein. Foucault spaltet das Literarische in eine Vorstellung von Literatur, die am Diskurs teilhat, und ein »Sein der Sprache«, welches als Gegendiskurs wirkt:

22 Ebd., S. 59.

23 Ebd., S. 316.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 317.

26 Ebd., S. 59.

»Or, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nous encore – de Hölderlin à Mallarmé, à Antonin Artaud –, la littérature n'a existé dans son autonomie, elle ne s'est détachée de tout autre langage par une coupure profonde qu'en formant une sorte de ›contre-discours‹, et en remontant ainsi de la fonction représentative ou signifiante du langage à cet être brut oublié depuis le XVI<sup>e</sup> siècle.«<sup>27</sup>

Damit hinterfragt Foucault seine eigene Gegenwart: Inwiefern kann ein unter säkularen und (post-)modernen Bedingungen erneuerter Literaturbegriff eine Sprachästhetik eröffnen, die mit den gewohnten Regimen der Repräsentation und der Rhetorik bricht? Wie könnte eine solche »esthétique du langage, intérieure au langage«<sup>28</sup> gedacht und ins Werk gesetzt werden?

*Les mots et les choses* ist die Geschichte des wandelbaren Verhältnisses von Worten und Dingen, welche in Foucaults Gegenwart mündet, die in vielerlei Hinsicht noch immer die unsere ist. Mit Literatur bezeichnet Foucault folgerichtig auch kein einzelnes Werk, eine Gesamtheit von Werken oder eine besondere Funktion der Sprache, sondern schlicht ein je singuläres Verhältnis oder auch ein Abstand zur Sprache, der immer wieder neu ausgehandelt werden muss. Literatur ist »un troisième terme, le sommet d'un triangle, par lequel passe le rapport du langage à l'œuvre et de l'œuvre au langage.«<sup>29</sup> Literatur ist also ein Bezug, eine Vermittlung, eine Distanz, ein »rapport actif, pratique«,<sup>30</sup> der Werk und Sprache miteinander in Beziehung setzt. Während das Werk also ein Schnitt im diskursiven Rauschen ist, der eine in sich abgeschlossene Einheit herauslöst und verdichtet, eine Art »Platzhalter« für das »Literarische«, wäre Literatur wesentlich Tätigkeit, Distanz und Verhältnis:

27 Ebd., S. 58f.

28 Michel Foucault: »Débat sur le roman«, in: ders.: *Dits et écrits*, Paris 2001, Bd. 1, S. 366–418, hier S. 413.

29 Michel Foucault: *La grande étrangère. A propos de la littérature*, hg. von Philippe Artières u.a., Paris 2013, S. 77.

30 Ebd., S. 78.

»La littérature en elle-même, c'est une distance creusée à l'intérieur du langage, une distance qui est sans cesse parcourue et qui n'est jamais réellement franchie, enfin la littérature c'est une sorte de langage qui oscille sur lui-même, une sorte de vibration sur place.«<sup>31</sup>

Literatur ist demnach eine Bewegung, die dazu führt, dass sich für einen kurzen Augenblick die Sprache verdichtet und zu einer unbeständigen Gestalt gerinnt, die sich alsbald wieder in ihrer eigenen Bestreitung auflöst. Das Sein der Literatur ist die beständige Hinterfragung ihres Seins.

In einer Gegenwart, die das Zeitalter der Romantik, die Wende zum 20. Jahrhundert, die Philologie gekannt hat, tritt die Sprache in ihrer opaken Nacktheit und ihrem rohen Sein an die Stelle einer diskursiven Transparenz auf die Dingwelt. Die Sprache, so schreibt Foucault, »survit en détournant de nous ses regards, le visage incliné vers une nuit dont nous ne savons rien.«<sup>32</sup> Das schwindende Gesicht des Menschen bildet eine Doppelfigur mit dem bleibenden Antlitz der Sprache. Foucaults Universum formt sich ausgehend von dieser erschreckenden, doppelten Personifizierung, die vielfach in seinen Texten wiederhallt. Die enge Beziehung zwischen Sprache und Tod, die Foucault in seinen frühen Texten herstellt, droht fortwährend das sprechende Subjekt zu Grunde zu richten und in der Bewegung seiner Sätze aufzulösen. Das Werk unterhält mit seinem Autor »des rapports de négation, de destruction«,<sup>33</sup> weil die Sprache auf ihren Sprecher einwirkt, der meint, sie beherrschen zu können.

Foucault hat sich dieser Gefahr der eigenen Auslöschung und Neuerfindung im Akt des Schreibens wissentlich und willentlich ausgesetzt und sich selbst auf den »table d'opération«<sup>34</sup>

31 Ebd., S. 81.

32 Michel Foucault: »Sur les façons d'écrire l'histoire«, in: ders.: *Dits et écrits*, a.a.O., Bd. 1, S. 613–628, hier S. 623.

33 Foucault: »Sur les façons d'écrire l'histoire«, a.a.O., S. 621.

34 Foucault: *Les mots et les choses*, a.a.O., S. 9.

der Sprache gelegt. »Je suis un expérimentateur en ce sens que j'écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu'auparavant«,<sup>35</sup> schreibt Foucault, und löst das monologische Sprechen des philosophischen Diskurses im vielstimmigen Stimmenchor der Archive auf. »A la limite de l'affectif et du perceptif«<sup>36</sup> träumt das schreibende Subjekt von seinem eigenen Verschwinden, phantasiert es sein Zergehen in den auf das Papier gezeichneten Buchstaben. Prekärer und nichtsubstantieller Status eines »être du langage«, das nur in dem flüchtigen Moment seiner Auflösung besteht.

Und doch bleibt dieser Verlust des Selbst eine nie gänzlich vollzogene und immer wiederholte Geste, die das Subjekt in einer ungelösten Spannung hält. Der Traum von der »résorption de la vie grouillante dans le grouillement immobile des lettres«<sup>37</sup> im Prozess des Schreibens, welcher Foucaults Auseinandersetzung mit dem »être du langage« umtreibt, wurzelt in einer gelebten, aber unzugänglichen Erfahrung der Sprache, die nie Diskurs werden konnte, sich aber dennoch tief in die Wortmaterie der Foucault'schen Schriften eingegraben hat: Im Antlitz der Sprache erlischt das Gesicht des Menschen.

35 Michel Foucault: »Entretien avec Michel Foucault«, in: ders.: *Dits et écrits*, a.a.O., Bd. 4, S. 41–95, hier S. 42.

36 Foucault: *Le beau danger*, a.a.O., S. 35.

37 Ebd., S. 57.



Hans-Jost Frey

**»Since talking always means to say something, we are most of the time [...] unaware of the fact that we are talking.«\***

**Monika Kasper**

Literaturwissenschaftliche Arbeiten haben die Aufgabe, in mannigfacher Weise über Literatur nachzudenken und die Ergebnisse dieses Nachdenkens zu vermitteln. Das gilt auch für die Schriften des Zürcher Komparatisten Hans-Jost Frey. Aber in ihnen geschieht noch mehr: Seine Texte schaffen einen Raum, in dem etwas von der Dichtung selbst spürbar wird. Was heißt das, und wie geht Frey dabei vor?

Freys Zugang zur Literatur liegt eine sprachtheoretische Beobachtung zugrunde, die bereits in seiner Interpretation von Rimbauds Gedicht *L'Éternité* aus dem Jahr 1968 ausformuliert ist: »Since talking always means to say something, we are most of the time absorbed by *what* we want to say and unaware of the fact *that* we are talking.«<sup>1</sup> Da wir in der Regel auf das konzentriert sind, *was* wir sagen, bleibt unbeachtet, dass dabei noch etwas anderes im Spiel ist: der Akt des Sagens selbst. Unser Wille, etwas Bestimmtes auszudrücken, in den Alliterationen von »what we want« zu hören, wird aufgestört vom »fact that we are talking«. Diese Tatsache ist zwar diesem Willen nicht völlig fremd, stellt sich ihm aber doch zunächst als etwas Unbekanntes entgegen.

Der Reichweite des Sagens in seiner Spannung zum Gesagten gehört die Aufmerksamkeit von Freys Schaffen seit den frühen Aufsätzen aus den 1960er-Jahren. Diese Aufmerksamkeit

\* Hans-Jost Frey: »Rimbaud's Poem ›L'Éternité‹«, in: *Modern Language Notes* 83, Heft 6 (1968), S. 848–866, hier S. 853.

1 Ebd.

prägt sein Verständnis von Dichtung, seinen Begriff vom Autor, seine Auffassung von Literaturwissenschaft und die Rede-weise seiner Texte. Sie spiegelt sich auch in vielen Titeln seiner Bücher: *Studien über das Reden der Dichter* (1986), *Unterbrechungen* (1989), *Der unendliche Text* (1990), *Lesen und Schreiben* (1998), *Die Autorität der Sprache* (1999), *Wortstellungen zur Stellung der Poesie* (2002), *Maurice Blanchot: Das Ende der Sprache schreiben* (2007), *Dante. Fünfundzwanzig Lesespäne* (2008).

Frey definiert Dichtung als eine Rede, in der sich das Gesagte nicht von der Art seines Sagens ablösen lässt. Selbst-referentialität ist der Fachbegriff für dieses Phänomen und hat zur Folge, dass Literatur nicht von ihren Gehalten her bestimmt wird. Sie ist nach Frey »weniger ein beliebiges Reden über besondere Gegenstände als ein besonderes Reden über beliebige Gegenstände. Literatur ist eine Redeweise. Sie spricht so, dass sie der referentiellen Illusion zuwiderspricht.«<sup>2</sup> Das bedeutet allerdings nicht, dass der literarische Text keine Referenz hat, sondern nur, dass seine Referentialität ungewiss ist, das heißt, es ist unentscheidbar, ob sein Sagen der einzige Grund seines Gesagten ist oder ob dieses eine Entsprechung in der Wirklichkeit hat.

Freys Denkansatz hat weitreichende Konsequenzen. Eine davon, der ich im Folgenden nachgehe, formuliert er in den *Studien über das Reden der Dichter*: »Wenn du bei allem, was du sagst, mitdenkst, dass es gesagt ist, dann wirst du anders reden und anderes sagen.«<sup>3</sup> Was sich durch die Berücksichtigung des Sagens verändert, sind zunächst die Grundannahmen einer bis über die Mitte des 20. Jahrhunderts hinaus vorherrschenden Form von Literaturwissenschaft. Diese Veränderungen sind bekannt und werden deshalb nur kurz gestreift. In erster Linie erschüttert die Mitwirkung des Sagens im Gesagten das nach

2 Hans-Jost Frey: *Studien über das Reden der Dichter*, München 1986, S. 14.

3 Ebd., S. 8.

wie vor weitverbreitete Verständnis des Begriffs als einer feststehenden Größe. Das Sagen nimmt als dezentrierende Macht auf das Gesagte Einfluss und verschiebt dessen Bedeutungen unentwegt. Diese Tatsache untergräbt auch alle Bemühungen, die Welt in ein Raster von binären Oppositionen einzuteilen, und in letzter Instanz vereitelt sie jeden Versuch, die Sprache im Sinne der Linguistik als System zu begreifen. Sprache *geschieht*, sie ist *parole*, das heißt, wir haben die Sprache nur, wenn wir sie sprechen.

Das gilt mindestens so sehr für das literarische Werk, weshalb es als Denkmal, als vollendeter Text, bei Frey der Vorstellung von einem offenen, unendlichen Text weicht, auf den die Geschichte anderer Texte in Form ihrer wechselseitigen Beziehungen unablässig Einfluss nimmt. Damit gerät auch das traditionelle Bild vom Autor ins Wanken. Eine Rede, an der andere Texte, aber auch das Reden selbst beteiligt sind, kann vom Autor nicht mehr restlos beherrscht werden. An dem, was er zu sagen beabsichtigt, ist stets mehr und anderes beteiligt, als was er überblickt. Damit ist das Werk nicht länger das alleinige Ergebnis der Autorintention. Es ist auch nicht mehr zureichend verstanden, wenn man es als Ausdruck von poetisch transformierten historischen, biographischen, soziologischen und psychologischen Konstellationen seines empirischen Daseins liest. Das Ich des Autors samt seinen Prägungen wird durch die Mitwirkung der Sprache an seinem künstlerischen Selbstentwurf verändert, und zwar unabsehbar. »Je est un autre«<sup>4</sup> ist das geflügelte Wort, das Rimbaud für diesen Vorgang geprägt hat.

Die Offenheit des Textes zieht auch die klassischen Formen komparatistischer Arbeitsweisen wie Übersetzen, Zitieren, Ändern in Mitleidenschaft. Die daraus resultierenden Textbeziehungen stellen sich nun als reziproke heraus. Dass etwa die Übersetzung eine andere Version des Originals darstellt, versteht sich von selbst. Weniger beachtet wird jedoch, dass

4 Arthur Rimbaud: *Lettres du Voyant: 13 et 15 mai 1871*, hg. und kommentiert von Gérald Schaeffer und Marc Eigeldinger, Genf 1975, S. 135.

die Übersetzung auf das Original zurückwirkt und dieses ebenfalls verändert. Dieser Vorgang wechselseitiger Beeinflussung bewirkt, dass Textbeziehungen nicht mehr systematisierbar sind. Sie funktionieren immer nur am konkreten Beispiel und nehmen ihrerseits die Gestalt von Texten an.

Es ist unverkennbar, dass der Akt des Sagens in seinen umwälzenden Auswirkungen die Literaturwissenschaft ebenfalls in Mitleidenschaft zieht. Dabei stellt sich als erstes die Frage, ob der Erkenntnis das Sagen auch als es selbst zugänglich wird. Dieser Frage geht Frey mit Rimbaud nach, der den Akt des Sagens insofern mit dem Akt des Denkens gleichsetzt, als es sich bei beiden um Formen eines Vollzugs handelt. Rimbaud will diesen Akt verstehen, da er im Verständnis desselben eine unverzichtbare Bedingung für die Entstehung von Dichtung sieht.

Da sich der Akt des Sagens allem Gesagten entzieht, kann man ihn aber nicht vergegenständlichen, er ist sprachlos. Der Geist<sup>5</sup> muss sich vor allem Gegenständlichen verschließen, um den Vollzugscharakter des Sagens in den Blick zu bekommen. Doch dabei wird er nach Frey mit einer vollständigen Leere konfrontiert: »This detachment from its objects leads the mind to a moment of total emptiness, which is the moment of pure self-presence when thought thinks itself as the act of thinking.«<sup>6</sup>

Angesichts seiner Leere ist nicht zu erwarten, dass man des Denkaktes habhaft werden könnte. Rimbaud findet jedoch in

5 ›Geist‹ ist nur eine der zahlreichen Übersetzungsmöglichkeiten von ›mind‹, dessen Bedeutungsspektrum auch ›Verstand‹, ›Intellekt‹, ›Gemüt‹, ›Sinn‹, ›Seele‹, ›Denkweise‹, ›Phantasie‹, ›Gedächtnis‹ usw. umfasst. Ich verwende hier das Wort ›Geist‹, weil Frey in den *Studien über das Reden der Dichter*, wo er seine Überlegungen zu Rimbauds Gedicht ›L'Éternité‹ weiterführt, sich ebenfalls dieses Begriffs bedient. Frey: *Studien über das Reden der Dichter*, a.a.O., S. 96. Geist meint im vorliegenden Zusammenhang das Vermögen der dichterischen Einbildungskraft als Brennpunkt der unterschiedlichen Fähigkeiten, die an der Entstehung eines literarischen Textes beteiligt sind.

6 Frey: »Rimbaud's Poem *L'Éternité*«, a.a.O., S. 854.

seiner berühmten *Lettre du voyant* vom Mai 1871 einen Weg, der aus der Sackgasse führt. Er entwirft zu diesem Zweck folgende Szene:

»On n'a jamais bien jugé le romantisme; qui l'aurait jugé? les critiques!! Les romantiques, qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée *et comprise* du chanteur?

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.«<sup>7</sup>

Nach Frey führt sich in dieser Szene der Geist als Denkender auf. Er ist aber zugleich der Zuschauer seines eigenen Stücks und ebenso die Bühne, auf der sich Folgendes abspielt: »J'assiste à l'éclosion de ma pensée.« Das französische Wort »pensée« steht, wie das englische »thought«, sowohl für den Gedanken als auch für den Vorgang des Denkens. Die Doppeldeutigkeit trifft das Problem im Kern. Es gilt den Akt des Denkens zu verstehen, doch es gibt kein Verstehen ohne Gedanken. Rimbauds Theaterszene weist insofern einen Ausweg, als in ihr der Akt des Denkens in seinem Übergang zum Gedachten ergriffen wird. Der Gedanke tritt dabei nicht als Feststehender, sondern als Entstehender, als im Werden Begriffener auf.

Mit drei Metaphern der Bewegung führt Rimbaud Möglichkeiten vor, das Denken im Moment seines Werdens einzufangen. »Je lance un coup d'archet« beschreibt den Augenblick, in dem sich das Denken in Bewegung setzt. In »d'un bond sur la scène« nimmt der Denkakt die Form einer abrupt hervorbrechenden Vision an. »La symphonie fait son remuement dans les profondeurs« spricht schließlich von einem klingenden, in den Tiefen sich bewegenden Ganzen, in dem sich die Dichtung als

7 Rimbaud: *Lettres du Voyant*, a.a.O., 135f.

Ahnung ankündigt. Im ahnenden Gewahren des Ganzen ist der Geist dem Sagen am nächsten. In diesem Moment richtet er sich auf nichts Bestimmtes. Folgt man Rimbaud, so befindet sich der Geist außerhalb von Raum und Zeit, im Bereich eines unpersönlichen und universellen Denkens: einer Sphäre reiner Möglichkeiten, von wo aus sich der Geist nirgendwohin begeben muss und in der er sich dennoch allen Gegenständen zuwenden kann, da diese in der Gleichzeitigkeit verharren, während sie in der gewöhnlichen Rede einem linearen Ablauf gehorchen.

In einem späteren Text spricht Frey, ausgehend von Äußerungen Mallarmés, ebenfalls von der musikalischen Dimension der Sprache als einer Spielart des Sagens und formuliert dabei Gedanken, die Rimbauds Metapher von der Symphonie weiterentwickeln. Frey lokalisiert in diesem Text die Musikalität der Sprache nicht wie üblich in ihrer Lautstruktur, sondern im »vielmaschigen Netz« der Beziehungen zwischen den Wörtern, in dem ihre Bedeutungen zu vibrieren beginnen und sich zu einem »orchestralen Zusammenklang versammeln«, der aber nicht verführt, das heißt, der dem Denken zugänglich bleibt, weil er »nicht tönt«.<sup>8</sup>

Im Zusammenhang mit Rimbauds Theaterszene tritt für Frey eine weitere Frage auf. Wie können sich die Distanznahme des Geistes von sich selbst und seine dauerhafte Selbstvergegenwärtigung in einem literarischen Text, etwa in Rimbauds Gedicht, gleichzeitig abspielen? Sind das nicht zwei sich ausschließende Anforderungen? In den beiden Eingangswersen von *L'Éternité* – »Elle est retrouvée / Quoi? – L'Éternité.«<sup>9</sup> – sieht Frey dieses Problem gelöst: Das Wort Ewigkeit ist eine Figur für das Sagen. Die Ewigkeit nicht nur zu nennen, sondern sie als Erfahrung zu verwirklichen, ist daher nach Frey das innerste Anliegen von Rimbauds Gedicht. Wie geht dieses vor? Die

8 Hans-Jost Frey: *Vier Veränderungen über Rhythmus*, Basel 2000, S. 212.

9 Arthur Rimbaud: *Œuvres*, hg. von Suzanne Bernard, Paris 1960, S. 160.

Eingangsverse sind als Dialog gestaltet. Der erste Vers spricht implizit von einem Verlust und spielt mit dem Pronomen auf das Wiederfinden des Verlorenen an. Der Vers ist noch vage und hält offen, was wiedergefunden wurde. Damit ist er noch nicht zu einer Äußerung erstarrt, in der jede Spur des Werdens im Gesagten getilgt ist. Bevor das geschieht, stellt Rimbaud der Notwendigkeit der Rede, sich in Inhalten zu verfestigen, die Möglichkeit des Denkens entgegen, das in Frage zu stellen, was gedacht und gesagt wird. Das geschieht im zweiten Vers, der durch die Frage »Quoi?« für einen Moment die Behauptung des ersten zurücknimmt und den Geist dem Zustand der Selbstvergegenwärtigung zurückgibt, in dem er die Ewigkeit wieder erfährt. Mit diesem oszillierenden Verfahren, aber auch mit den vielen Metaphern, die die Loslösung des Sprechenden von allem Gegenständlichen heraufbeschwören, gelingt es nach Frey dem Gedicht *L'Éternité*, das Sagen in jedem seiner Schritte gegenwärtig zu halten. Beides trägt dazu bei, dass die Wörter murmelnd verklingen und in der Stille untergehen: »Murmurons l'aveu«,<sup>10</sup> heißt es in der zweiten Strophe.

Aus seinen Überlegungen zu den Eingangsversen von *L'Éternité* zieht Frey nun einen folgenreichen Schluss, der ebenfalls der Vergewenwärtigung des Sagens geschuldet ist: »Hence it follows that these lines can be read in two different ways. They call in question the experience of eternity in order to make it possible to express it, and they call in question the expression in order to make possible the return to the experience itself.«<sup>11</sup> Zwischen den beiden genannten Lesarten kann nicht entschieden werden. *Was* gesagt wird, fällt dem, *wie* es gesagt ist, unablässig ins Wort und umgekehrt. In den beiden Lektüren wird die Spannung ausgetragen, die im Verhältnis von Sagen und Gesagtem angelegt ist. Nicht nur Rimbauds Dichtung, sondern alle Texte, die auf das Sagen aufmerksam sind, werden dadurch grundsätzlich unlesbar in dem Sinn, dass sie nicht

10 Ebd.

11 Frey: »Rimbaud's Poem 'L'Éternité'«, a.a.O., S. 861.

auf ein Sinn Ganzes zurückgeführt werden können. Ihr Sinn ist immer nur als fehlender gegeben. Damit bringt Freys sprachtheoretischer Ausgangspunkt zu guter Letzt auch die traditionelle Auffassung von Literatur als einem sinnhaltigen Gefüge ins Wanken. Das ist bemerkenswert, denn unter dieser Voraussetzung ist die Sinnermittlung nicht mehr das vorrangige Ziel einer Interpretation. Doch was ist ihre Aufgabe dann?

In seinem Buch *Des Geistes Gegenwart. Eine Wissenschaftspoetik* aus dem Jahr 2015 unterscheidet der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich zwei Wege, sich einem Kunstwerk zu nähern. Auf dem einen werde eine These aufgestellt und versucht, diese anhand möglichst vieler Elemente des Kunstwerks zu bestätigen. Einige Elemente des Werks würden dabei aber jedes Mal auf der Strecke bleiben. Das führe zum zweiten Weg. Auf ihm würden sich die Wissenschaftler um Vollständigkeit bemühen, was jedoch in den meisten Fällen verhindere, eine schlüssige These zu formulieren. Solche Vorstöße würden daher häufig in einer Auflistung des Materials enden, dessen fehlende Einordnung in einen gedanklichen Zusammenhang durch ideengeschichtliches Zusatzwissen und weitere Informationen wettgemacht werde.<sup>12</sup>

Ich rufe dieses Dilemma der Kunst- und Literaturwissenschaft in Erinnerung, weil es nicht wenig mit Freys sprachtheoretischer Einsicht zu tun hat. Wie gesagt wirkt sich das Sagen verunsichernd auf jede Position aus, auch auf die Gewissheit des Postulates selbst, das diese Tatsache formuliert. Aus diesem Grund wird weder die eine noch die andere der beiden Vorgehensweisen dem literarischen Text gerecht, der sich ja nach Frey gerade dadurch auszeichnet, dass er keine Position vertritt. Wer deshalb literarische Texte mit einer These aufschlüsselt, engt sie auf einen Standpunkt ein und droht dabei aus dem Blick zu verlieren, was seine Gewissheit erschüttern könnte.

12 Wolfgang Ullrich: *Des Geistes Gegenwart. Eine Wissenschaftspoetik*, Berlin 2015, S. 18–20.



Wer aber umgekehrt durch eine vollständige Auflistung des Materials das Reduzieren des Textes auf eine These und ihre Schlussfolgerungen umgeht, verschafft zwar all seinen Möglichkeiten Raum, setzt dabei aber die Erkenntnis, dass Texte nicht in einem Sinnzusammenhang aufgehen, absolut. Frey entzieht sich der Entscheidung für eines der beiden Verfahren, indem er eine exemplarische Problemstellung des literarischen Textes aufgreift, ihre Implikationen entfaltet und deren Konsequenzen bis an die Grenzen des logisch Denkbaren verfolgt. Im Aufsatz über Rimbaud ist sein Vorgehen zu beobachten. Freys Verständnis von *L'Éternité* beruht auf der Analyse der beiden Eingangsverse und ihres Konflikts. Bei dieser Lektüre kommt es sehr wohl zu einer Ermittlung von Sinn. Doch die Frage, wie das Gedicht den Zustand der Ewigkeit an jeder Stelle zu einer Erfahrung macht, lässt, wie gesagt, zwei widersprüchliche Lektüren aufeinanderprallen, die sich dadurch beide als unhaltbar erweisen. Mit seinem Versuch, das Ganze als die Gleichzeitigkeit aller Möglichkeiten offen zu halten, verschafft Frey dem Sagen in der Dichtung Raum und lässt die Texte weiterreden, statt sie in einer einzelnen Deutung verkümmern zu lassen. Sein emphatischer Begriff von Dichtung trifft freilich nicht oder nur bedingt etwa auf den Realismus und Naturalismus zu, hingegen ist er in den Werken der Romantik, des Symbolismus, einigen Strömung der Moderne und der Postmoderne verwirklicht, auf die sich Frey in seinen Arbeiten denn auch überwiegend bezieht.

Für die Praxis des Lesens hat seine Auffassung von Literatur eine weitere Konsequenz, die er wie folgt formuliert: »Literatur über Literatur: das sind vielleicht Texte, deren Gesagtes als Figur für sein Gesagtwerden gelesen werden kann. [...] Die Interpretation [...] ist der Versuch, die Figur als solche zu erkennen und dadurch *aufzulösen* [Hervorhebung MK], dass sie auf die einmalige Art bezogen wird, in der in einem besonderen Text Rede sich als selbstbezogene konstituiert.«<sup>13</sup> Eine solche

13 Frey: *Studien über das Reden der Dichter*, a.a.O., S. 10.

Figur ist Rimbauds Satz: »Je est un autre«. An ihrem Beispiel führt Frey die Auflösung der Figur vor und beantwortet einher damit die Frage, die mit diesem Satz zwingend auftritt: Wenn die nicht instrumentale Rede unkontrolliert und unkontrollierbar ist, so scheint sie durch den Versuch, ihre Unbeherrschbarkeit zu sagen, unter Kontrolle gebracht zu sein. Damit gerät sie aber in Widerspruch zu dem, was sie sagt. Diesem Problem kann nicht mit einem Verzicht auf die Beherrschung der Rede abgeholfen werden. Dabei würde nicht die Unverfügbarkeit des Sagens, sondern die subjektive Nachlässigkeit das Wort führen.

»Je est un autre« ist nach Frey ein Satz, der sich diesem Dilemma entzieht, indem er gleichzeitig sein Gesagtes *ent*-sagt. Die gegenläufige Form dieser Rede kommt durch einen Verstoß gegen die Grammatik zustande. Korrekt müsste der Satz heißen: »Je suis un autre«. In diesem Fall wäre das Ich die sprechende Instanz, die ihre Rede vollständig beherrscht. Die zweite Möglichkeit, den Satz zu konstruieren, ist: »Le moi est un autre.« In dieser Variante fehlt die sprechende Instanz. Das Ich ist zu einem Objekt geworden, über das sich ohne Kontrollverlust reden lässt. In der Formulierung »JE est un autre« ist dagegen die sprechende Instanz so bezogen, dass sie sowohl der Sprechende als auch der Besprochene und damit keiner von beiden ist. Der Satz bleibt in der Schwebelage zwischen den beiden Versionen, ohne dass er in die eine Richtung festgelegt und damit verflacht wird. Dadurch zersetzt sich das Ich als sprechende Instanz. Für Frey ist das Entscheidende an diesem Vorgang, dass »die[se] Zersetzung nicht das Gesagte des Satzes [ist], sondern das, als was er geschieht«. <sup>14</sup> Bei diesem Geschehen öffnet sich das Gesagte auf das Abgründige des Entzogenen. Das Ich wird in dieses hineingezogen, und auf diese Weise ereignet sich sein Kontrollverlust. Der Kontrollverlust ist ein Effekt des Sagens.

Das Sagen kommt auch in der besonderen Kraft zum Zug, die den Satz »Je est un autre« vor allen anderen Äußerungen in

14 Ebd., S. 96.

der *Lettre du Voyant* auszeichnet. Nach Frey hebt sich dieser Satz wie »ein Farbfleck vom grauen Grund«<sup>15</sup> des übrigen Textes ab, und zwar so sehr, dass er den Lesern als isolierter im Gedächtnis bleibt. Die Kraft, die er ausstrahle, überwältige den Leser, bevor er verstehe, was in ihm gesagt werde. Diese Gewalt seiner Wirkung gründe im Abgründigen des Entzogenen, dem sowohl der Redende als auch die Lesenden ausgesetzt seien.

Freys Bevorzugung von exemplarischen Textstellen, sein Glaube »an die Strahlkraft der Einzelheiten«,<sup>16</sup> wie er diese Neigung in seinem Buch *Dante* bezeichnet, enthüllt durch die dem Satz Rimbauds attestierte Wirkungsmacht eine zusätzliche Bedeutung. Die Analyse solcher Textstellen rüttelt durch das Ergebnis ihrer Unentscheidbarkeit zwar am Denkmalcharakter der Literatur, führt die fehlende Absicherung all unserer sinnermittelnden Anstrengungen vor Augen und legt die Abgründigkeit der Sprache offen. All das geschieht aber ebenso um der Magie der Literatur willen, werden doch so die Hindernisse beseitigt, die den unaufhörlichen Revolutionen von Freys Denken um die entzogene Mitte des Sagens im Weg stehen.

Bis jetzt ist deutlich geworden, wie Freys Lektüren die Poetizität der Literatur zur Geltung bringen. Nun fragt sich, wie seine eigene literaturwissenschaftliche Rede zu situieren ist. Ist sie noch wissenschaftlich – und wenn ja, in welchem Sinn?

In den *Studien über das Reden der Dichter* postuliert Frey, dass wir die Literaturwissenschaft brauchen, weil sie etwas leistet, das der literarische Text nicht auch noch verwirklichen kann. *Wie* nämlich in Rimbauds Satz »JE est un autre« das Gesagte durch die Art und Weise seines Sagens rückgängig gemacht wird und *wie* der Satz dazu führt, dass der sprechenden Instanz dabei die Kontrolle entgleitet, kann vom literarischen Text nicht mehr selber gesagt werden. Dies zu ermitteln,

15 Ebd., S. 93.

16 Hans-Jost Frey: *Dante. Fünfundzwanzig Lesespäne*, Basel 2008, S. 12.

ist die Leistung der Literaturwissenschaft. Sie hat die Aufgabe, das, was sich in der Poesie verdichtet und in Dunkelheit hüllt, zu entfalten und zu erhellen.

Diese Entfaltung geschieht bei Frey durch ein sorgfältig und stringent durchgeführtes begriffs- und sprachlogisches sowie ein äußerst sprachsensibles Denken, das mit Rücksicht auf seinen Gegenstand im besten Sinn wissenschaftlich ist. Aber dieses Denken bleibt von seinem sprachtheoretischen Ansatz nicht unberührt. Indem es die Unhaltbarkeit der den Text strukturierenden Positionen zum Vorschein bringt, stößt es an die Grenze des Verstandes und sprengt den Rahmen des Wissenschaftlichen. Allerdings ist das Sprengen dieser Grenze keine Strategie des Interpretens. Das würde voraussetzen, dass bekannt ist, wo die Grenze liegt. Sie erscheint aber erst, nachdem sie bereits überschritten ist, denn das Sagen zieht die Grenze unvorhersehbar und immer nur in einer singulären Rede.

Eine literaturwissenschaftliche Praxis, die sich innerhalb des konzeptuellen Denkens bewegt, steht in einem ironischen Verhältnis zu ihrem Gegenstand, muss sie sich doch der Mittel bedienen, die von der Literatur selbst in Frage gestellt werden. Indem jedoch Frey das konzeptuelle Denken an seine Grenze treibt und es so zu transzendieren versucht, berührt sich seine Rede mit derjenigen der Dichtung. Seine Form von Literaturwissenschaft kann als Revolution in Permanenz bezeichnet werden. Freys Lektüren stürzen die Ordnungen – auch diejenigen der Literaturwissenschaft – nicht absichtlich um. Vielmehr untergräbt die Aufmerksamkeit auf das an ihrer Rede beteiligte Sagen die Voraussetzungen jeder Ordnung, auch der gesellschaftlichen – und nicht zuletzt derjenigen, die seine Texte selber aufstellen. Eine solche Praxis ist zutiefst anarchisch. Sie kommt nie zur Ruhe, zu keinem endgültigen Abschluss. »Schreiben ist Weiterschreiben. Wenn es aufhört, hat es sich verspielt«,<sup>17</sup> sagt Frey.

Die ständige Bewegung von Freys Denken bringt eine Reihe von Besonderheiten seiner Schriften hervor, die es zu erwähnen

17 Hans-Jost Frey: *Der unendliche Text*, Frankfurt am Main 1990, S. 262.

gilt. Seinem sprachtheoretischen Ausgangspunkt Rechnung tragend, stützt sich Frey mit Zurückhaltung auf Fachbegriffe, die sich in akademischen Kreisen etabliert haben. Weil sich Wörter verändern, wenn sie wiederholt werden und in einem neuen Kontext zur Sprache kommen, stellt sich der Rückgriff auf vermeintlich wissenschaftlich geklärte Begriffe und Theorien als problematisch und gegenüber der Wirksamkeit des Sagens sogar als hinderlich heraus, denn dieses Sagen bekundet sich in der poetischen Genauigkeit der Wörter, »welche die Wörter nicht zu Termini verengt, sondern sie in ihrer wörtlichen Weite genau nimmt«. <sup>18</sup>

Zwar verfügt gerade Frey über ein enormes theoretisches Wissen, von seinem literaturwissenschaftlichen Rüstzeug ganz zu schweigen. Er stellt es aber nicht als Gerüst vor das Werk, um dieses nach dessen Vorgaben zuzurüsten. Seine fachliche und theoretische Versiertheit schlägt sich in der Präzision und Differenziertheit des Lektüreprozesses nieder, und seine Kenntnisse verwickeln sich in die Fragen, die der Text aufwirft, wodurch sie sich mit zusätzlichem Sinn anreichern. Vor allem verdanken seine Schriften dem Verzicht auf theoretischen Ballast eine ihrer größten Stärken: ihre Anfänglichkeit. Frey versucht seine Lektüren bei Null anzufangen und verwendet dabei das Vokabular der gewöhnlichen Sprache. Bei Null anfangen heißt, dass seine Satzungen sowie die Wörter der Alltagssprache einer sorgfältigen Reflexion unterzogen werden, bei der diese Wörter ihre Selbstverständlichkeit verlieren und die Vorannahmen seiner Satzungen ebenso ans Licht kommen wie auch die Bedingungen, unter denen sie sich als haltbar oder unhaltbar erweisen.

Freys Texte charakterisieren sich überdies durch ihre paradoxen Formulierungen, die eine sprachliche Kurzform der Unentscheidbarkeit sind. In manchen seiner Aufsätze – so zum Beispiel im Vorspann zum Kapitel »Spielen« in *Der Unendlichen Text* – wachsen die einzelnen Sätze zu Aphorismen aus, die hier, ganz in Übereinstimmung mit dem Thema, auch von

18 Hans-Jost Frey: *Lesen und Schreiben*, Basel 1998, S. 18.

Wortspielen – einer zusätzlichen Spielart des Sagens – durchsetzt sind:

»Das Spiel verläuft unberechenbar und könnte immer auch anders verlaufen. Aber der andere Verlauf ist beim Spiel – weil es nur ein Spiel war – nicht verpasst, sondern bleibt möglich und nachholbar. Kein Spielverlauf ist endgültig. Er wäre nicht mehr spielerisch, würde er nicht aufs Spiel gesetzt.«<sup>19</sup>

Ein weiteres von Frey bevorzugtes Verfahren sind die vielen Variationen jeweils eines einzigen Gedankens, in dem dessen subtilste Implikationen entfaltet werden. So zum Beispiel in einem Abschnitt über das Ich des Autors, bei dem dieses schrittweise ein anderes wird:

»Was redet, ist nicht ein anderes Ich, sondern ist bezüglich jeglichem Ich anders. Wenn es redet, so redet es zwar nicht ohne mich, aber Ich geht redend in anderes über. Ich ist, wenn es redet, immer schon ein anderes. Ich ist nicht vorgängig der Rede, was es in ihr ist. Es gibt kein bestimmbares Ich, das da ist und das Wort ergreift. Redend gibt es sich aus der Hand und überliefert sich der Sprache. Ich geschieht als redendes. Als im Reden geschehendes, müsste Ich dann aber in der Rede seiner selbst habhaft werden können, sich als redendes verstehen und im Reden zu sich kommen. Ich kommt aber nicht zu sich als zu dem, was es immer schon war und vielleicht nur nicht kannte, denn es war noch nicht es selbst, bevor es redete. Ich wird erst es selbst, indem es redend geschieht, und es kann deshalb zu sich nur als zu dem kommen, was es redend wird.«<sup>20</sup>

Wie überall verbinden sich die Variationen von Freys Gedanken auch in diesem Zitat mit häufigen Wortwiederholungen,

19 Frey: *Der unendliche Text*, a.a.O., S. 262.

20 Frey: *Studien über das Reden der Dichter*, a.a.O., S. 94.

wodurch die Rede auf sich selbst aufmerksam macht und sich die Bedeutung der Wörter verstärkt oder entleert, erneuert und verschiebt. Variationen und Wiederholungen sind Verfahrensweisen, die zwar zur Klärung von Fragen dienen, die der literarische Text aufwirft. Sie tragen aber auch zur Verdichtung und Rhythmisierung von Freys Sätzen bei, die darauf angelegt sind, ihrerseits genau gelesen zu werden.

Angeregt durch die dialogisch gestalteten Eingangsverse von *L'Éternité* erprobt Frey in den *Studien über das Reden der Dichter* auch den Dialog als Form der literaturwissenschaftlichen Lektüre. Im Dialog wird die Denkrichtung der Gesprächspartner durch die Interventionen des jeweils anderen regelmäßig unterbrochen. In der Unterbrechung kommt das Unberechenbare des Sagens ins Spiel. Dieses bringt überraschende Gedanken hervor und bereichert das Verständnis des zu interpretierenden Textes. Aber auch das Gespräch selber wird zum Thema. Die ins Bewusstsein gehobenen Gesprächsschritte nehmen ihrerseits Einfluss auf die weitere Entwicklung des Dialogs. Dadurch bewegt sich das Gespräch nicht mehr ausschließlich vorwärts, sondern greift, angestoßen von den Erkenntnissen über seinen Verlauf, diskontinuierlich in unterschiedliche Richtungen aus. In einer weiteren Steigerung seiner Reflexionen führt Frey damit vor, was er andernorts als den Rhythmus des Schreibens umschreibt:

»Das [rhythmische] Gesetz wird ihm [dem Schreiben, MK] nicht von außen, etwa vom Schreibenden, gesetzt, der sich ja im Gegenteil bis zum einem gewissen Grad der vor sich gehenden Sprachbewegung überlässt [...]. Das rhythmische Gesetz [...] lässt in jedem Augenblick der Textentstehung das Bevorstehende aus dem hervorgehen, was schon dasteht. [...] Die Kraft, die das Schreiben bewegt und dem Redefluss sein manchmal bis ins Abgründige sinkendes Gefälle gibt, ist eine rhythmische.«<sup>21</sup>

21 Frey: *Lesen und Schreiben*, a.a.O., S. 46f.

Die Verwandlungen, die Freys Schriften in Bezug auf das Denken über Literatur anstoßen, verdanken sich vor allem dieser rhythmischen Kraft. Der Rhythmus nimmt in den unterschiedlichen Formen Gestalt an, in denen jeweils »das Bevorstehende aus dem hervorgeht, was schon dasteht«. Es sind die Formen, durch die das Sagen zur Auswirkung kommt. Einige davon sind auf diesen Seiten zur Sprache gekommen. Der Rhythmus ist das Gesetz, durch welches das Sagen mehr ist als nur das Unterhöhlen bestehender Ordnungen. Was ist dieses »mehr als«? Frey zufolge »zersplittert« im »Anderswo« der Literatur »die in ihrem gesprochenen Fehlen geballte Kraft das Gewohnte und zeichnet den Stern, dessen Linien alles mit allem verbinden, an den Himmel der Abwesenheit.«<sup>22</sup>

22 Frey: *Vier Veränderungen über Rhythmus*, a.a.O., S. 209.



## Gérard Genette

»*Ici donc, ici seulement –  
par la métaphore,  
mais dans la métonymie –,  
ici commence le Récit.*«\*

### Klaus Müller-Wille

Als geschulter Rhetoriker lässt Gérard Genette seine Artikel, Kapitel und Bücher häufig mit verblüffenden Volten enden, welche es erlauben, die entwickelte Argumentation unter einem gänzlich neuen und überraschenden Blickwinkel wahrzunehmen. Dies gilt im besonderen Ausmaß für seinen zunächst 1970 in der Zeitschrift *Poétique* veröffentlichten Aufsatz »Métonymie chez Proust, ou la naissance du Récit«, der mit dem im Titel dieses Artikels zitierten Satz endet.

Im Gegensatz zu Genettes klassischen Studien *Mimologiques. Voyage en Cratylie* (1976), *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) und *Seuils* (1987) sowie im Gegensatz zu den im Rahmen der *Figures* veröffentlichten narratologischen Studien, die gerade im deutschsprachigen Raum unter dem Titel *Die Erzählung* (1994) eine weite Verbreitung gefunden haben, scheint die Bedeutung des Metonymie-Aufsatzes, den Genette 1972 ebenfalls im Rahmen der Essay-Serie *Figures III* wiederveröffentlicht, für den deutschen Leser vernachlässigbar zu sein.<sup>1</sup> So liegt er meines Wissens auch nur in einer einigermaßen entlegenen Übersetzung im Rahmen einer von Helmut Hatzfeld edierten Anthologie zur *Romanistischen Stilforschung* vor.<sup>2</sup> Die

\* Gérard Genette: »Métonymie chez Proust, ou la naissance du Récit«, in: *Poétique*, Heft 2 (1970), S. 156–173, hier S. 173.

1 Vgl. Gérard Genette: »Métonymie chez Proust«, in: ders.: *Figures III*, Paris 1972, S. 41–63.

2 Vgl. Gérard Genette: »Metonymie bei Proust oder die Geburt der Erzählung«, übers. von Hartmut Köhler, in: Helmut Hatzfeld (Hg.):

Übersetzungssituation täuscht jedoch. Sicherlich verfügen die oben genannten Studien Genettes über eine außerordentliche terminologische Wirkungsmächtigkeit. Aus einer genuin theoriegeschichtlichen Perspektive muss der Metonymie-Aufsatz Genettes dagegen zu seinen wichtigsten und einflussreichsten Studien gezählt werden. Genau dies möchte ich im Folgenden nachzuweisen versuchen. Dabei werde ich zunächst die Argumentation Genettes paraphrasieren, die er in engem Dialog mit Stephen Ullmann entwickelt. Der zweite Abschnitt ist der fulminanten Rezeption des Essays durch Paul de Man und andere Vertreter des Poststrukturalismus gewidmet. Schließlich sollen in einem dritten Abschnitt neue Perspektiven entwickelt werden, die sich allein auf den im zitierten Satz angerissenen Gedanken einer Geburt der Erzählung beziehen.

### **Von Chamäleonkirchtürmen, amphibischen Landschaften und anderen Kristallisationspunkten (Genette liest Ullmann und Proust)**

1957 publizierte der in England lehrende ungarische Linguist Stephen Ullmann mit *Style in the French Novel* einen Klassiker der durch Saussure inspirierten linguistischen Literaturwissenschaft. Insbesondere das Kapitel zu synästhetischen Erfahrungen bei Proust bewirkte eine rege Debatte in der zeitgenössischen Romanistik.<sup>3</sup> Dabei beginnt das Kapitel gänzlich unspektakulär mit einer Untersuchung von Sinneswahrnehmungen in der *Recherche*: Ullmann versucht wenig überraschend nachzuweisen, dass sich Proust mit seinem Interesse für warme Stimmen, süße Töne, kalte Farben etc. an den bekannten synästhetischen Verfahren der Symbolisten orientierte. Wie diese bemühe sich Proust darum, Gerüche, Geschmackserfah-

*Romanistische Stilforschung*, Darmstadt 1975, S. 371–400.

3 Vgl. Stephen Ullmann: »Transposition of Sensations in Proust's Imagery«, in: ders.: *Style in the French Novel*, Oxford <sup>2</sup>1964, S. 189–209.

rungen, taktile Erlebnisse, akustische Eindrücke und visuelle Wahrnehmungen in  beraschende metaphorische Wechselverhältnisse zueinander zu setzen.

Die Analyse der entsprechenden Tropen bei Proust f hrt Ullmann dann allerdings zu einer ganzen Reihe von faszinierenden Detailbeobachtungen, die er unter Zuhilfenahme des Begriffs einer metonymisch-metaphorischen Transposition zu beschreiben versucht. Als einfachstes Beispiel für die entsprechenden Ausdrücke, für die sich Ullmann interessiert, sei auf die »sécheresse brune des cheveux« verwiesen, mit welcher der Erzähler die Haarpracht Albertines in einer Kombination von taktilen und visuellen Eindrücken synästhetisch zu beschreiben versucht.<sup>4</sup> Die »braune Trockenheit der Haare« stellt (im Gegensatz zur »Trockenheit der braunen Haare«) nicht nur eine klassische Hypallage dar, in der die Beziehungen zwischen den Wörtern verschoben wird. Mit dem Attribut »braun« wird darüber hinaus metonymisch auf die Haare selbst verwiesen. Selbstverständlich begnügt sich Ullmann nicht mit diesem Beispiel. Seine Exempel für entsprechende metonymisch-metaphorische Transpositionen bei Proust reichen von »la surface azur e du silence«, die unter dem Sonntagshimmel Combrays herrsche, über »la fra cheur ombreuse et dor e des bois« bis hin zum »tintement timide, ovale et dor e de la clochette«, das an anderer Stelle als »ferrugineux« beschrieben wird.<sup>5</sup>

In der Beschreibung der entsprechenden stilistischen Phänomene lehnt sich Ullmann an klassische Dichotomien bei Saussure an, denen zufolge die Metapher als rhetorische Verkörperung eines auf Similarit t gründenden paradigmatischen Sprachprinzips begriffen wird, während er die Metonymie über Kontiguität und Syntagma zu definieren versucht. Folgt man der impliziten Logik von Ullmanns Argumentation, dann wer-

4 Proust zitiert nach ebd., S. 194. Die Textstellen aus *A la recherche du temps perdu* werden in diesem Zusammenhang bewusst nach der Wiedergabe in den behandelten Sekund rtexten zitiert.

5 Proust zitiert nach ebd., S. 194 und S. 197.

den die Metonymien bei Proust als Sprachprinzip durch die alles dominierende Metapher aufgesogen. Entsprechend leitet Ullmann das Proust-Kapitel eines Nachfolgebandes *The Image in the Modern French Novel* (1960) auch mit dem berühmten Diktum Prousts ein, dass allein die Metapher dem Stil eine Art Ewigkeit verleihen könne.<sup>6</sup>

Genau hier nehmen Genettes Überlegungen ihren Ausgangspunkt, wobei Genette das Fortwirken metonymischer Übertragung *in* der Metapher beziehungsweise das Fortwirken metaphorischer Übertragungen *in* der Metonymie bei Proust weitaus subversiver zu begreifen versucht als Ullmann.<sup>7</sup> Er geht zunächst auf eine ganze Serie von Kirchturm-Beschreibungen bei Proust ein, denen auch Ullmann einen Abschnitt in seiner Studie zu den Sprachbildern im französischen Roman widmet,<sup>8</sup> und vergleicht zunächst die metaphorischen Kirchturmschilderungen von Saint-André-des-Champs und Saint-Mars-le-Vêtu, die deutlich durch die jeweilige ländliche oder maritime Umgebung der Kirchen geprägt und ergo durch das metonymische Prinzip der Kontiguität dominiert werden. Denn während die »ziselierten und kräftigen Türme« (»les deux clochers ciselés et rustiques«) von Saint-André-des-Champs »spitz, geschuppt, vielzellig, zerklüftet, goldgelb und knötchenbesetzt wie die Weizenähren« (»effilés, écailleux, imbriqués d'alvéoles, guillo-

6 Vgl. Stephen Ullmann: »The Metaphorical Texture of a Proustian Novel«, in: ders.: *The Image in the Modern French Novel*, Oxford 1963, S. 124–238, hier S. 124.

7 Die Argumentation im Metonymie-Aufsatz ist eigentlich nur vor dem Hintergrund der Diskussionen zu verstehen, die Genette im ebenfalls 1970 erstpublizierten Artikel »La rhétorique restreinte« entwickelt, in *Figures III* nicht von ungefähr direkt vor »Métonymie chez Proust« platziert. In diesem Artikel beklagt sich Genette zum einen über die Verkümmern rhetorischer Debatten, die sich schließlich in der Auseinandersetzung um simple Dichotomien wie eben derjenigen von Metapher und Metonymie erschöpfen. Zum anderen aber wendet er sich direkt gegen die implizite Hierarchie, mit der viele Rhetoriker für die Überlegenheit der Metapher plädieren. Vgl. Gérard Genette: »La rhétorique restreinte«, in: ders.: *Figures III*, a.a.O., S. 21–40.

8 Vgl. den Abschnitt »Churches, Steeples, Stained Glass Windows«, in: Ullmann: *The Image*, a.a.O., S. 200–204.

ch s, jaunissants et grumeleux, comme deux  pis«) erscheinen, werden die »zwei alten Glockentürme« (»les deux antiques clochers«) von Saint-Mars-le-Vêtu vom Erzähler der *Recherche* mit »alten spitzm uligen Fischen« verglichen, »die mit Schuppen wie mit Dachschindeln überdeckt, bemoost und rostrot, unbeweglich in einem durchsichtigen blauen Wasser schwebten« (»avaient l'air de vieux poissons aigus, imbriqu s d'écailles, moussus et roux, qui, sans avoir l'air de bouger, s' levaient dans une eau transparente et bleue«).<sup>9</sup>

Anhand einer ganzen Serie weiterer Kirchturm-Beispiele gelingt es Genette schließlich aufzuzeigen, wie bewusst Proust dieses Prinzip einsetzt. Mehr noch: Die dem »*topos du clocher-cam leon*« folgende Serie korrespondiert mit metaphorischen Landschaftsbeschreibungen und Interieurs, die ebenfalls metonymisch von der unmittelbaren Umgebung geprägt werden.<sup>10</sup> So weist Genette unter anderem nach, wie sich die Natur rund um Balbec in der *Recherche* in einen »paysage amphibie« verwandelt:<sup>11</sup>

»à Balbec, le terme dominant de la métaphore est presque toujours la mer, partout y éclate, comme le dira Proust à propos des tableaux d'Elstir, la ›force de l'élément marin‹. [...] Un réseau continu d'analogies, dans le paysage ›réel comme dans sa repr sentation picturale, s'efforce de ›supprimer toute démarcation‹ entre la mer et tout ce qui la fréquente ou l'avoisine: les poissons qu'elle contient et qu'elle nourrit.«<sup>12</sup>

Treffend fasst Genette zusammen, dass Prousts Metaphern einem »*fétichisme du lieu*« und somit einem grundlegend met-

9 Alle Proust-Stellen zitiert nach Genette: »Métonymie chez Proust«, a.a.O., S. 157.

10 Ebd., S. 158.

11 Ebd., S. 165.

12 Ebd., S. 164.

onymischen Prinzip folgen.<sup>13</sup> Die Ähnlichkeitsrelationen, die Proust mit Hilfe seiner metonymischen Metaphern oder metaphorischen Metonymien produziert, gehen somit weniger auf dessen ingeniose Einbildungskraft denn auf konkrete räumlich-zeitlich begründete Beziehungsverhältnisse zurück. Die Konsequenzen dieser Beobachtung bringt Genette wohl nicht von ungefähr in einem Bandwurmsatz zum Ausdruck, in dem er auf mehrere, um die Begriffe ›justesse‹ und ›authenticité‹, ›ressembler‹ und ›assembler‹ kreisende Chiasmen zurückgreift, um die weitreichenden poetologischen Auswirkung dieser Form von Metaphern zu umreißen, die durch Metonymien begründet werden:

»Dans tous ces cas, la proximité commande ou cautionne la ressemblance, dans tous ces exemples, la métaphore trouve son appui et sa motivation dans une métonymie: ainsi en va-t-il bien souvent chez Proust, comme si la *justesse* d'un rapprochement analogique, c'est-à-dire le degré de ressemblance entre les deux termes, lui importait moins que son *authenticité*, entendons par là sa fidélité aux relations de voisinage spatio-temporel, ou plutôt, comme si la première lui semblait garantie par la seconde, les objets du monde tendant à se grouper par affinités selon le principe, déjà invoqué par Jean Ricardou à propos des superpositions métonymico-métaphoriques chez Edgar Poe: qui se ressemble s'assemble (et réciproquement).«<sup>14</sup>

Schon das im Titel meines Aufsatzes wiedergegebene Zitat deutet an, dass sich Genette keineswegs mit der hier umrissenen fundamentalen rhetorischen Fragestellung nach dem in vielerlei Hinsicht intrikaten Wechselverhältnis zwischen Metapher und Metonymie begnügt. Ausgehend von den Detailobservationen entwickelt er Spekulationen, welche die Gesamt-

13 Ebd., S. 160.

14 Ebd., S. 159.

komposition der *Recherche* betreffen. In Anlehnung an die berühmte Madeleine-Episode, in der sich Proust ebenfalls einer metonymisch-metaphorischen Transposition bedient, entfaltet Genette zunächst die gedächtnis- und zeittheoretischen Konsequenzen, die sich aus der subtilen Verschränkung von Metonymie und Metapher, Figur und Tropus bei Proust ableiten lassen. Während das metaphorische Verlangen darauf abzielt, unterschiedliche Sinneswahrnehmungen und unterschiedliche Zeitebenen in der Augenblicklichkeit einer Pr senzerfahrung zu verschmelzen, zielen die metonymischen Verschiebungen darauf ab, die vergehende, flüchtige Zeit erfahrbar zu machen:

»Cet effet paradoxal de la réminiscence, qui est tout à la fois d'immobilisation et d'impulsion, arrêt brusque, béance traumatique (quoique ›délicieuse‹) du temps vécu (c'est l'extase métaphorique) et épanchement aussitôt irrépressible et continu du temps ›retrov , c'est-à-dire rev cu (c'est la contagion métonymique) s'indiquait déjà d'une manière décisive dans une phrase qui sert d'épigraphe   *Jean Santeuil*: ›Puis-je appeler ce livre un roman? c'est moins peut-être et bien plus, l'essence même de ma vie recueillie sans rien y mêler, dans *ces heures de déchirure où elle découle*.«<sup>15</sup>

Selbstverständlich orientiert sich Genette mit der umrissenen Opposition zwischen Metapher und Metonymie an den bekannten Studien von Roman Jakobson. Dennoch gelangt er mit seinem genuinen Interesse am spezifischen Zusammenwirken von Metapher und Metonymie bei Proust zu durchaus eigenwilligen Resultaten, die über Jakobsons Beobachtungen hinausgehen.<sup>16</sup> Dies gilt insbesondere für sein Bestreben, die

15 Ebd., S. 172.

16 Nochmals sei in diesem Zusammenhang auf den Aufsatz »La r torique restreinte« verwiesen, in dem sich Genette auch über Jakobson und dessen hölzerne Gegenüberstellung der beiden Sprachprinzipien lustig macht, insbesondere da diese zusehends in beliebigen Oppositionen wie etwa diejenigen von Poesie und Prosa, Romantik und Realis-

rhetorische Analyse von Tropen und Figuren für fundamentale zeittheoretische Fragestellungen zu nutzen, mit deren Hilfe er nichts anderes als die ästhetische Eigenzeit der *Recherche* offenzulegen versucht:

»Sans métaphore, dit (à peu près) Proust, pas de véritables souvenirs, nous ajoutons pour lui (et pour tous): sans métonymie, pas d'enchaînement de souvenirs, pas d'*histoire*, pas de roman. Car c'est la métaphore qui retrouve le Temps perdu, mais c'est la métonymie qui le ranime, et le remet en marche: qui le rend à lui-même et à sa véritable ›essence‹, qui est sa propre fuite et sa propre Recherche.«<sup>17</sup>

Schließlich nutzt Genette diese Überlegungen, um ein anderes Verständnis der Erzählung zu entwerfen. Bevor ich jedoch auf diese abschließende Reflexionsschleife eingehe, möchte ich ganz kurz auf die eingangs angedeutete theoriegeschichtliche Auswirkung des Artikels eingehen.

### **Von der Metonymie in der Metapher zu einer anderen Theorie des Lesens (de Man liest Genette)**

Zu den prominentesten Lesern des Artikels zählt Paul de Man, der zuerst 1972 in einem auf Französisch verfassten Artikel auf Genettes »meisterhafte Entwicklung« der Polarität Metapher-Metonymie hinweist und dann in einer längeren Fußnote des entsprechenden (von ihm selbst übersetzten) Proust-Kapitels in *The Allegories of Reading* (1979) kritischer auf Genettes Überlegungen eingeht.<sup>18</sup> Dabei entgeht es de Man natürlich nicht, dass die berühmte Schilderung der Leseszene im ersten

mus, Idealismus und Materialismus etc. genutzt werden. Vgl. Genette: *Figures III*, a.a.O., insb. S. 34.

17 Ebd., S. 173.

18 Für den Hinweis auf die französische Originalfassung von de Mans Artikel sowie für weitere Anregungen danke ich Thomas Fries.



Band der *Recherche*, in der Marcel die K hle eines Zimmers aufsucht, um die Atmosphäre des Sommers über den Akt der Lektüre mit allen Sinnen intensiver zu erfahren, genau der Logik einer merkwürdigen Überkreuzung von Außen- und Innenräumen folgt, die Genette in seiner Lesart der meeresdurchfluteten Interieurs von Balbec produktiv gemacht hat:

»Deux chaînes associatives de polarités se sont constituées, apparemment incompatibles entre elles: l'une, engendrée par la notion du ›dedans‹ et régie par l'›imagination‹, possède les attributs de la fraîcheur, du repos, de la totalité; l'autre, liée au ›dehors‹ et régie par les ›sens‹, les attributs contraires de la chaleur, de l'activité, de la fragmentation. Mais la possibilit  d'un relais permet de mettre en circulation ces propriétés d'abord statiques, au point qu'elles puissent s'échanger, se substituer, se croiser entre elles, réconciliant les incompatibilités pourtant reconnues des mondes intérieurs et extérieurs.«<sup>19</sup>

De Man nutzt Genettes Vorarbeiten, um eine entscheidende Differenz zwischen ihren grundlegenden rhetorischen Interessen zu markieren. Dabei unterstellt er Genette, sich nach einem »model of happy totalization« zu richten, das in dem Bemühen gipfele, Metapher und Metonymie in Form einer »liaison« oder eines »marriage« zu versöhnen.<sup>20</sup> Dagegen zielt de Mans Lektüre der Leseszene darauf ab, dass Proust als *auteur* die Vorstellung von Marcel als *narrateur*, der von einer gelungenen (metonymisch-metaphorischen) Substitution von Innen- und Außenraum, Imagination und Realit , möglicher und aktueller Handlung durch den Akt der Lektüre träumt, nur inszeniere, um sie

19 Paul de Man: »Proust et l'allégorie de la lecture«, in: *Mouvements premiers.  tudes critiques offertes   Georges Poulet*, Paris 1972, S. 231–250, hier S. 234.

20 Paul de Man: »Reading (Proust)«, in: ders.: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, London 1979, S. 57–78, hier S. 60 (neu hinzugefugte Fußnote 5).

durch die spezifische rhetorische Gestaltung der entsprechenden Beschreibungen gezielt zu unterlaufen. Die grundlegende Dekonstruktion der eskapistischen Lektüre werde durch eine Verwendung von Metaphern und Metonymien bewerkstelligt, die sich nicht mehr gegenseitig komplettierten, sondern die in einem nicht auflösbaren Austausch- und Widerspruchsverhältnis zueinanderständen:

»Cette structure est complexe mais caractéristique du langage proustien. Dans un passage qui contient des métaphores réussies, c'est-à-dire séduisantes et « vraies » et qui par ailleurs affirme explicitement la supériorité poétique et épistémologique de la métaphore sur la métonymie, la conviction est emportée par un jeu de figures dans lequel une structure métonymique se déguise savamment en métaphore. La lecture littérale qui favorise la métaphore au dépens de la métonymie et qui promet la satisfaction d'un désir d'autant plus séduisant qu'il est lui-même paradoxal, est déconstruite par une lecture qui consent à tenir compte de la r[h]étoricité inhérente au texte littéraire.«<sup>21</sup>

Bekanntlich wird de Man auf eine ganze Reihe entsprechender Oppositionsverhältnisse wie etwa diejenigen von Tropen und Figuren, Semiologie und Rhetorik, dem Sagen und Tun literarischer Texte zurückgreifen, um über die Aufmerksamkeit für eine entsprechende »Struktur der wechselseitigen Suspendierung, ja, der Entdeutung der einzelnen Bedeutungselemente sprachlicher Äußerungen« zu einer grundlegend neuen Bestimmung der Spezifik literarischer Sprache zu gelangen.<sup>22</sup> Schließlich wird er auch versuchen, Lektüre entsprechend nicht als Akt des Verstehens und der substituierenden Aufhebung, sondern

21 De Man: »Proust et l'allégorie de la lecture«, a.a.O., S. 239.

22 Werner Hamacher: »Unlesbarkeit«, in: Paul de Man: *Allegorien des Lesens*, übers. von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt am Main 1987, S. 7–26, hier S. 15.

im Gegenteil als eine fortlaufende – wiederholte und sich wiederholende – Konfrontation mit der Unlesbarkeit literarischer Texte zu definieren. So wird auch die *Recherche* selbst abschließend über die Bewegung einer »fuite du sens« definiert.<sup>23</sup>

Bei all dem scheint mir in diesem Zusammenhang entscheidend zu sein, wie eng sich de Man an Genettes grundlegenden Überlegungen zum Wechselverhältnis zwischen Metonymie und Metapher bei Proust orientiert. Dies lässt sich auch an seinem wohl bekanntesten Artikel »Autobiography as De-facement« illustrieren, der wie die *Allegories of Reading* ebenfalls 1979 erschien und der ohne Bezug auf Genettes Vorarbeiten nahezu unverständlich erscheinen muss.<sup>24</sup> In diesem Fall geht de Man auf Genettes Beschreibung einer anderen Schlüsselszene der *Recherche* ein, die dieser nutzt, um das Verhältnis zwischen Metapher und Metonymie bei Proust aus einem anderen Blickwinkel zu entfalten. Die Rede ist von der rund fünfzig Seiten umfassenden Passage in *Sodome et Gomorrhe I*, in der der Erzähler das Treffen von Jupien und Charlus im Hofe des Hauses Guermantes beobachtet, welche er fortlaufend mit der Szene der Befruchtung einer Orchidee der Herzogin durch eine Hummel vergleicht, die er angeblich im gleichen Hof wahrnimmt.

Aufgrund der spatio-temporalen Koordination der beiden Ereignisse haben wir es also wieder mit einer jener Verschränkungen von Metapher und Metonymie zu tun, die im Zentrum von Genettes Ausführungen stehen. In diesem Fall sieht Genette sich allerdings genötigt, eine längere Fußnote einzufügen, in der er der Frage nachgeht, ob die gesucht wirkende Behauptung einer räumlich-zeitlichen Nähe zwischen den metaphorisch verbundenen Ereignissen dazu beiträgt, den metaphorischen Effekt zu untermauern oder im Gegenteil zu unterlaufen:

23 De Man: »Proust et l'allégorie de la lecture«, a.a.O., S. 250.

24 Vgl. Paul de Man: »Autobiography as De-facement«, in: *MLN* 94, Heft 5 (1979), S. 919–930.

»Si du moins l'on se place à l'intérieur de la situation (fictive ou non) constituée par le texte. Il suffit au contraire de se placer à l'extérieur du texte (devant lui) pour pouvoir dire aussi bien que la concomitance a été ménagée *pour motiver la métaphore*. Seule une situation tenue pour imposée à l'auteur par l'histoire ou par la tradition, et donc pour (de son fait) non-fictive [...] impose en même temps au lecteur l'hypothèse d'un trajet (génétique) causaliste: métonymie-cause → métaphore-effet, et non du trajet finaliste: métaphore-fin → métonymie-moyen (et donc, selon une autre causalité, métaphore-cause → métonymie-effet), toujours possible dans une fiction hypothétiquement pure. Chez Proust, il va de soi que chaque exemple peut soulever, à ce niveau, un débat infini entre une lecture de la *Recherche* comme fiction et une lecture de la *Recherche* comme autobiographie. Peut-être d'ailleurs faut-il rester *dans ce tourniquet*.«<sup>25</sup>

De Man zitiert diese Fußnote in Gänze. Dabei interessiert er sich wenig überraschend für die von Genette entworfene Idee eines unabschließbaren Zwiespalts und die entsprechende Metapher eines Steckenbleibens in der Drehtür. Im Zusammenhang seiner Ausführungen über die Autobiographie jedoch nutzt de Man die Fußnote vor allem, um die üblichen Binarismen von Dichtung und Wahrheit, Fiktionalität und Faktualität, Authentizität und Fingiertheit, schreibende Ich und geschriebene Ich etc. zu umgehen, mit deren Hilfe man die Besonderheit der Gattung zu bestimmen versucht hat. Mit Rückgriff auf die komplexen und jeweils umkehrbaren Wechselverhältnisse zwischen Metapher und Metonymie, die Genette in der Fußnote entwirft, versucht de Man den autobiographischen Modus eher als Effekt einer spezifisch rhetorischen Dynamik zu begreifen. Da die Funktionsweise der entsprechenden rhetorischen Verfahren jedoch nicht endgültig bestimmt werden kann, kommt

25 Genette: »Métonymie chez Proust«, a.a.O., S. 162 [Fußnote].

de Man schließlich zu dem  beraschenden Ergebnis, dass die Autobiographie nicht als »Gattung oder Textsorte« sondern als »Lese- oder Verstehensfigur« definiert werden muss, die »in gewissem Maße in allen Texten auftritt.«<sup>26</sup> Auf diese Weise münden seine Überlegungen zu Genettes Artikel erneut in eine Reflexion von unterschiedlichen Lekt rverfahren, die sich entweder bei den Effekten tropologischer  bertragungsstrukturen aufhalten oder sich mit diesen lesend selbst konfrontieren:

»The difficulties of generic definition that affect the study of autobiography repeat an inherent instability that undoes the model as soon as it is established. Genette’s metaphor of the revolving door helps us to understand why this is so: it aptly connotes the turning motion of tropes and confirms that the specular moment is not primarily a situation or an event that can be located in a history, but that it is the manifestation, on the level of the referent, of a linguistic structure. The specular moment that is part of all understanding reveals the tropological structure that underlies all cognitions, including knowledge of self. The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions.«<sup>27</sup>

De Mans Abhängigkeit von Genettes Artikel ist nicht zuletzt von Jonathan Culler belegt worden, der in dem Kapitel »The Turns of the Metaphor« seines Klassikers *The Pursuits of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction* (1981) ebenfalls eine Argumentation entwirft, die von Ullmanns Stilanalysen über Genettes

26 »Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts.« Zitiert nach de Man: »Autobiography as De-facement«, a.a.O., S. 921.

27 Ebd., S. 922.

vermeintlichen Strukturalismus hin zu Paul de Mans Dekonstruktion reicht.<sup>28</sup> Cullers Ausführungen mögen helfen, das ›revolutionäre‹ Potential von Genettes Artikel zu umreißen, dessen Rezeption tatsächlich dazu beigetragen hat, einen grundlegend neuen Lektüremodus zu etablieren. Cullers Bemühen, die entsprechenden literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen in Form einer linearen Fortschritts Geschichte darzustellen, hat allerdings den Blick für andere Interpretationsmöglichkeiten des Textes verbaut. Es ist unnötig daran zu erinnern, dass Genettes Metonymie-Aufsatz keineswegs als Vorstudie zur Dekonstruktion publiziert wurde, sondern im Kontext seiner eigenen, weitaus nüchternen narratologischen Studien zur *Recherche*.

### **Von der Metonymie in der Metapher zu einer anderen Theorie des Erzählens (nochmals Genette)**

Angesichts der Bedeutung, die Genettes narratologische Studien in der internationalen Literaturwissenschaft gewonnen haben, ist es schon überraschend, dass bis heute weder eine englische noch eine deutsche Fassung vorliegt, die sich auch nur ansatzweise darum bemüht, die Textfassung genau wiederzugeben, mit der Genette selbst seine entsprechenden Überlegungen in der Essay-Sammlung *Figures I-III* (1967–1970) präsentiert. Dies gilt insbesondere für den dritten Band der Serie, der mit den Kapiteln zu Ordnung, Dauer, Frequenz, Modus und Stimme sozusagen das Herzstück seiner Erzähltheorie enthält.

Schon die paratextuelle Gestaltung dieses Bandes ist sehr interessant. Nach einer nüchtern gestalteten Titelei, die das in den Éditions du Seuil herausgegebene Buch einerseits in der Serie der *Figures* und andererseits in der von Hélène Cixous,

28 Vgl. Jonathan Culler: »The Turns of the Metaphor«, in: ders.: *The Pursuits of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, New York 1981, S. 188–209.

Tzvetan Todorov und Genette selbst herausgegebenen *Collection Poétique* verortet, folgt eine Seite, die eine eigenwillige Übersetzung aus Kafkas *Von den Gleichnissen* als Motto des Bandes präsentierte:

»Un autre dira:

– Je parie que c’est encore l  une figure.

Le premier r pondra:

– Tu as gagn 

Le second dira:

– Qui, mais h las! Sur le seul plan du symbole.

Le premier:

– Non, en réalité; symboliquement, tu as perdu.«<sup>29</sup>

Zunächst verweist das umgeformte Kafka-Zitat ganz generell auf die Differenz von wörtlicher und übertragener Bedeutung, dem sich Genette in *Figures III* aus sehr unterschiedlichen Blickwinkeln annähern wird. Gleichzeitig scheint Genette auch ganz bewusst mit der Übersetzung zu spielen. Denn wo Kafka wiederholend von »Gleichnis« bzw. »im Gleichnis« spricht, wandelt die Übersetzung die Begriffe in auffälliger Weise ab, in dem von »figure«, »plan du symbole« und »symboliquement« gesprochen wird. Angesichts der Tatsache, dass mit »La rhétorique restreinte« und »Métonymie chez Proust« gleich zwei der vier nachfolgenden Essays vom Verhältnis zwischen Metapher und Metonymie, Tropen und Figuren handeln, scheint mir die Wahl gerade dieser – die besondere sprachliche Gestaltung des Originals indirekt betonenden – Übersetzung kein Zufall zu sein. Auch die beiden einleitenden kurzen Essays »Critique et poétique« und »Poétique et histoire« werden von Genette genutzt, um auf zeitgenössische literaturwissenschaftliche Debatten und das neue, strukturalistisch bestimmte Interesse an rhetorischen Phänomenen zu verweisen. Nach den vier Artikeln folgt eine Vakatsseite, die es erlaubt, den mit einem eigenständigen

29 Kafka in Übersetzung zitiert nach Genette: *Figures III*, a.a.O., S. 6.

Titelblatt als »Discours du récit. Essai de méthode« angekündigten Teil als eigenständigen Abschnitt wahrzunehmen. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass der Teil mit »Avant-propos« und »Introduction« durch zwei Vorworte und ein Nachwort »Après-propos« gerahmt wird.

Insgesamt werden die bekannten narratologischen Ausführungen aus dem »Discours du récit« in der Fassung der *Figures III* also in einen deutlichen Kontext zu Problemstellungen der Rhetorik gesetzt. Dabei scheint gerade der Aufsatz »Métonymie chez Proust« eine Schlüsselstellung einzunehmen, da er von den in »La rhétorique restreinte« entwickelten Überlegungen zu generellen Entwicklungen in der Rhetorik zur Analyse der spezifischen Sprachbildlichkeit bei Proust übergeht. Vor allem aber leitet er mit dem im Titel dieses Aufsatzes zitierten letzten Satz des Artikels, den ich an dieser Stelle nochmals zitieren möchte, direkt zum zweiten Teil des Buchs über, der eben dem »Discours du récit« gewidmet ist:

»Sans métaphore, dit (à peu près) Proust, pas de véritables souvenirs, nous ajoutons pour lui (et pour tous): sans métonymie, pas d'enchaînement de souvenirs, pas d'*histoire*, pas de roman. Car c'est la métaphore qui retrouve le Temps perdu, mais c'est la métonymie qui le ranime, et le remet en marche : qui le rend à lui-même et à sa véritable ›essence‹, qui est sa propre fuite et sa propre Recherche. Ici donc, ici seulement – par la métaphore, mais *dans* la métonymie –, ici commence le Récit.«<sup>30</sup>

In der »Introduction« des »Discours du récit« scheint Genette direkt auf diesen Schluss von »Métonymie chez Proust« zurückgreifen zu wollen. Denn die Einführung setzt unmittelbar mit einer Definition des vieldeutigen Begriffs *récit* ein:

30 Ebd., S. 63.



»Nous employons couramment le mot (français) *rcit* sans nous soucier de son ambiguit , parfois sans le percevoir, et certaines difficultés de la narratologie tiennent peut-être à cette confusion.«<sup>31</sup>

Wie bei einigen anderen seiner zentralen Begriffsdefinitionen scheint Genette die Ambiguität von *rcit* nicht gänzlich aufheben zu wollen. Sicherlich bemüht er sich darum, mit *histoire* und *discours* zwei Phänomene von Erzählung zu unterscheiden, die gemeinhin unter dem unscharfen Begriff *rcit* zusammengefasst werden. Gleichzeitig aber führt ihn eine Binnendifferenzierung des *discours* dazu, zwischen der narrativen Aussage an sich und dem diese Aussage produzierenden Akt und somit zwischen *rcit* und *narration* im engeren Sinne zu unterscheiden. Auf diese Weise bleibt der Begriff *rcit* auch bei Genette doppeldeutig, was sich nicht zuletzt in der Tatsache andeutet, dass er im Folgenden in der Regel von »rcit, au sens restreint que nous assignons désormais à ce terme« spricht.<sup>32</sup>

Nun fragt man sich natürlich, auf welches Verständnis von *rcit* im Schlusssatz des Metonymie-Aufsatzes angespielt wird. Da das Wort in auffälliger Weise großgeschrieben wird, könnte man zunächst davon ausgehen, dass *Rcit* hier auf die Erzählung im allgemeinsten Sinne verweist (immerhin spielt auch Proust mit der Groß- und Kleinschreibung von zentralen Begriffen der *Recherche*). In diesem Fall leitet das im Aufsatz zum Ausdruck gebrachte Interesse am komplexen Wechselverhältnis zwischen Metonymie und Metapher zu der anschließenden Behandlung vom *rcit* (im allgemeinen Sinne) als komplexes relationales Wechselverhältnis zwischen *histoire*, *narration* und *rcit* (im engeren Sinne)  ber. Ja, folgt man der oben skizzierten Kapitelabfolge in *Figures III*, dann drängt sich der Verdacht auf, dass Genette die vier einleitenden Essays lediglich nutzt, um die durch ein eigenes Titelblatt hervorgehobene »eigentliche

31 Ebd., S. 71.

32 Ebd., S. 73.

Abhandlung »*Discours du récit*« literaturhistorisch zu verorten. Die vier Kapitel und insbesondere der Metonymie-Aufsatz würden in diesem Fall schlicht den Übergang von der Stilforschung der 1950er- und frühen 1960er-Jahre zum strukturalistischen Interesse an abstrakten relationalen Gefügen rekapitulieren. Offensichtlich haben die deutschen und englischen Übersetzer den Aufbau des Buches entsprechend interpretiert und sich folgerichtig entschlossen, nur den »eigentlichen« Hauptteil zu übersetzen.

Angesichts des sehr deutlich zum Ausdruck gebrachten Interesses an der Bedeutung von Relationen, die durch das schlichte Nebeneinander der Kontiguität bestimmt werden, scheint mir die angedeutete Interpretation der theoretischen Abhandlung allerdings zu kurz zu greifen. Es gibt gute Gründe, davon auszugehen, dass Genette die beiden durch rhetorische Fragestellungen geprägten Aufsätze »*La rhétorique restreinte*« und »*Métonymie chez Proust*« im ersten Teil bewusst den narratologischen Analysen des zweiten Teils gegenüberstellt, um zwei völlig verschiedene methodische Zugänge zu präsentieren, die auch mit ganz verschiedenen theoretischen Konzepten dessen einhergehen, was man als »Erzählung« bezeichnen kann. Der großgeschriebene Begriff *Récit* am Ende des ursprünglich mit dem Zusatz »ou la naissance du Récit« versehenen Metonymie-Aufsatzes würde sich dann nicht mit den im nachfolgenden »*Discours du récit*« entwickelten Definitionen von *récit* im engeren und weiteren Sinne decken.

Tatsächlich deuten die Reflexionen im Metonymie-Aufsatz auf ein überraschendes Verständnis von Erzählung hin, die sich – etwa in Form einer Serie von Chamäleon-Kirchtürmen – völlig vom Begriff der *histoire* und einer wie auch immer repräsentierten Handlung gelöst hat. Erzählung in diesem Sinne konstituiert sich nur vor dem Hintergrund eines komplexen Zusammenspiels von Figuren und Tropen. Genette selbst deutet im Aufsatz an, dass sich auch die Bestimmung der spezifischen Temporalität einer solchen Erzählung nicht mit den Formen von Temporalität deckt, die er im »*Discours du récit*«

 ber die Schlagwörter von Ordnung, Dauer und Frequenz entwickelt. Die Rezeption des Metonymie-Artikels durch de Man lässt weiterhin vermuten, dass sich auch die Kategorie der Stimme völlig anders denken ließe, wenn man sie nicht über die Relationen zwischen *narration* und *récit* (im engeren Sinne) beziehungsweise zwischen *narration* und *histoire*, sondern über das je spezifische Wechselverhältnis zwischen Tropen und Figuren definiert, das wiederum eine Erzählung in einem gänzlichen anderen Sinn (*Récit*) konstituiert.

Es ist zu bedauern, dass die Möglichkeiten dieser rhetorisch fundierten Narratologie, die Genette am Ende des Metonymie-Aufsatzes mit dem dreifach wiederholten deiktischen Hinweis – *ici, ici, ici* – auf ein rein sprachliches Geschehen skizziert, vielleicht auch aufgrund der merkwürdigen  bersetzungssituation nie voll ausgeschöpft worden sind.



»Apollo's oracle still controls our destiny.«\*

Thomas Fries

René Girards Beitrag zur berühmten Tagung vom Oktober 1966 in Baltimore (*The Languages of Criticism and the Sciences of Man*) nimmt aus verschiedenen Gründen eine Sonderstellung ein. Er gehörte, zusammen mit Richard Macksey und Eugenio Donato und als damaliger Vorsteher des Department of Romance Languages an der Johns Hopkins University, zu den Initiatoren und Organisatoren des Kongresses, seine doppelte Verwurzelung in Frankreich (mit persönlichen Beziehungen zu verschiedenen Teilnehmern) und den USA prädestinierte ihn für eine Vermittlerrolle zwischen dem oft zerstrittenen intellektuellen Paris<sup>1</sup> und *American Academia*, vor und während dem zweisprachigen Kongress.<sup>2</sup> Nach den »Opening Remarks« von Richard Macksey<sup>3</sup> war es offensichtlich Girards Aufgabe, die Finanzierung der Tagung (durch die Ford Foundation) und weitere institutionelle sowie persönliche Unterstützung zu verdanken, um dann

\* René Girard: »Tiresias and the Critic«, in: Richard Macksey und Eugenio Donato (Hg.): *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man* (1970), 40th Anniversary Edition, Baltimore 2007, S. 15–21, hier S. 20.

1 Vgl. Cynthia L. Haven: »The French Invasion«, in: dies.: *Evolution of Desire. A Life of René Girard*, Lansing, Michigan 2018, S. 121–146. Haven gibt eine Aussage von Macksey wieder: »He [Girard] already had some visibility. And yet he wasn't so senior that he had offended too many people in Paris, which was significant [...]. René was more aware of issues of civility than we were. He was older [43] and more established.« Ebd., S. 122.

2 Cynthia L. Haven überliefert zur »französischen Invasion« von Baltimore unzählige Anekdoten und Aussprüche. Vgl. zum Kongress an der Johns Hopkins University auch die Einleitung dieses Bandes.

3 Richard Macksey: »Lions and Squares: Opening Remarks«, in: Macksey und Donato (Hg.): *The Structuralist Controversy*, a.a.O., S. 1–14.

sogleich in das Thema der Tagung einzuführen und das Aufeinandertreffen von amerikanischen *Humanities* und *criticism* mit den *sciences de l'homme*<sup>4</sup> zu thematisieren. Diese Thematisierung und Problematisierung geschieht auf engstem Raum und begründet die Diagnose eines Wandels in den *Humanities*, den Girard mit großer Skepsis verfolgt. Seine Einschätzung wird dann, »through metaphor and myth«, an der Rolle des Tiresias (am Anfang von Sophokles' *König Ödipus*) vorgeführt und kritisch geprüft. Sie mündet im konstatierten Versagen (*failure*) des *Critic* Tiresias – also einer Negativfolie für den anstehenden Kongress und wohl auch für Girard selbst! – und, trotzdem, dem abschließenden Hinweis nicht nur auf die Risiken, sondern auch die Chancen eines solchen Unterfangens. Im Gegensatz zu den meisten anderen Teilnehmern hält sich Girard an die Vorgabe, Theorie und Textinterpretation zu verbinden – und trotz alledem ist sein Beitrag bei weitem der kürzeste von allen.

Doch die Sonderstellung geht noch weiter: Sprachtheorie und Strukturalismus, in fast allen anderen Beiträgen dominierend, werden von Girard ignoriert (obwohl er auch von ›Sprache‹ und ›Strukturen‹ spricht), dafür geht er aus von einem unmittelbaren Zugang und Zugriff zum (freilich selbst vermittelten<sup>5</sup>) literarischen Text. Und wenn sich Bezüge zu anderen Autoren im Umkreis der Konferenz (Michel Foucault, Jacques Derrida, Paul de Man) durchaus herstellen lassen, geschieht dies unter anderen Vorzeichen: Girards Kritik der *sciences de l'homme* erfolgt aus einer ganz anderer Perspektive, dasselbe gilt, in Bezug auf Derrida, für Girards »radically destructive reinterpretation«, auf die ich noch zu sprechen kommen werde; de Mans spätere Opposition von *Blindness and Insight* liegt ihm wohl am nächsten. Last but not least hält Girard, hier und in seinem langen noch folgenden Werk – und im Gegensatz wohl

4 Die *École pratiques de hautes études* in Paris war Mitorganisatorin der Tagung.

5 Wie in seinem bahnbrechenden Werk von 1961 gezeigt: René Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris 1961.

zu fast allen Autor(innen) der *sciences de l'homme* und der Geisteswissenschaften –, am *Zugriff* (*emprise*<sup>6</sup>) und am *Wissen* des Religiösen und des (davon konsequent zu unterscheidenden<sup>7</sup>) Mythologischen fest. Das alles demonstriert Girards konzentriertes Vorgehen auf kleinem Raum auf eindrückliche Weise.

Girards erster Blick gilt der versammelten Runde der amerikanisch-französischen Konferenz (und durch sie den *Humanities* überhaupt): Was verbindet ihre Teilnehmer,<sup>8</sup> was trennt sie, wie können sie »ein Gespräch sein«?<sup>9</sup> Was bringt Geisteswissenschaftler zusammen oder auseinander, was wollen sie, und was mögen sie nicht? Die Differenzen (auch als Gegenteil von »indifference«) überwiegen deutlich, selbst die Gemeinsamkeit ist ein Negativum, die Einheit des Wissens ein Konjunktiv:

»Quite a few disciplines are represented here. Our philosophical backgrounds are different; so are the methodologies in which we trust. We do not speak the same languages or, worse still, we use the same words but they do not mean the same things to all of us. Yet, we all have one thing in common. We do not like the distance between us, we do not like the indifference; we do not like the division of what we still have to call Knowledge, in the singular form, as if it were one.«<sup>10</sup>

6 René Girard: *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris 1999, S. 9 und S. 20: »Lentement mais irrésistiblement sur la planète entière, l'emprise du religieux se desserre. [...] Mon analyse, on le voit, n'est pas religieuse, mais elle débouche sur le religieux. Si elle est exacte, ses conséquences religieuses sont incalculables.«

7 Vgl. René Girard: »The Myth of Oedipus, the Truth of Joseph« (1985), in: ders.: *Oedipus Unbound: Selected Writings on Rivalry and Desire*, hg. von Mark R. Anspach, Stanford 2004, S. 107–113.

8 Referentinnen und Votantinnen gab es nicht.

9 Die Tagung stand unter dem Motto der Hölderlin-Verse: »... Seit ein Gespräch wir sind / Und hören können voneinander.« *Friedensfeier*, Dritter Entwurf: (»Versöhnender der du nimmer geglaubt«), V. 92f. Vgl. Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Michael Knaupp, München, Wien 1992, Bd. 1, S. 364 und S. 361.

10 Girard: »Tiresias and the Critic«, a.a.O., S. 16.

Girards holzschnittartige Sätze offenbaren eine pessimistisch anmutende Einschätzung der *Humanities*, besonders des *Critic*. Das war er ja selbst, zumindest bis ungefähr zu diesem Zeitpunkt, auch gewesen, den Übergang von der Untersuchung der Romane Prousts und Stendhals zur Analyse des Ödipus-Mythos (und damit auch in Richtung Anthropologie) hatte er ein Jahr zuvor in einem Vortrag und mit einem Aufsatz eingeleitet.<sup>11</sup> Das erklärt vielleicht Girards zwiespältige Haltung zu dem (von ihm maßgeblich mitorganisierten!) Symposium, das zu eröffnen er jetzt im Begriff ist. Und da ist der unvermittelte Zugriff auf die Literatur: Die Ausgangslage wird bestimmt durch eine *Plage*, eine Seuche von weit her, es ist die Ausgangssituation von König Ödipus, die sich *jetzt* wiederholt – und zugleich an eine viel kürzer zurückliegende, aber nur vermeintliche Plage erinnert: Freuds Kommen nach Amerika mit Psychoanalyse und dem Ödipuskomplex:

»[Girard:] ›When Freud came to the USA, he said, as he approached New York: I'm bringing the plague to them; but he was wrong. [...] But in 1966 we really brought the plague with Lacan and deconstructionism, at least to the universities.«<sup>12</sup>

Aus der Rückschau erscheint Girard als neuer Freud, der mit seinen Freunden (?) aus Paris tatsächlich die Plage nach Amerika brachte. Das Problem der Deutung, der Interpretation *ist selbst* die Plage, der Schwerpunkt des Konflikts verschiebt sich, von Tragödie der Schuld (mit der Frage nach Schuld und Schuldigem) zu einer Tragödie der Deutung, in welcher der vermeintlich Schuldige zum ›Sündenbock‹ gemacht wird, welchen die Kultur zu ihrem Fortbestand braucht. Tiresias und Ödipus

11 Vgl. René Girard: »Oedipus Analyzed« (Vortrag 1965), in: ders.: *Oedipus Unbound*, a.a.O., S. 28–58; ders.: »De l'expérience romanesque au mythe œdipien«, in: *Critique* 21 (November 1965), S. 899–924.

12 Cynthia L. Haven: *Evolution of Desire*, a.a.O., S. 124 (›The French Invasion‹).



erscheinen als zwei Interpreten, die sich darin unterscheiden, dass der eine die Erfahrung der Blendung schon hinter sich hat, während sie dem anderen – der seine Deutungskraft mit dem Lösen des Rätsels der Sphinx bereits bestätigt zu haben glaubt – noch bevorsteht. Genau dieser Unterschied bestimmt denn auch die andere Einschätzung der Psychoanalyse: Der relative Vorteil der Psychoanalyse besteht in ihrer Vorgabe, dass der Analytiker die Erfahrung, der sich der Analysand gerade aussetzt, bereits gemacht haben muss.<sup>13</sup> Zugleich erscheinen jetzt der Mythos, das Stück von Sophokles, das den Mythos thematisiert und dessen Wirkungskraft durch Demystifizierung bestätigt, Freuds Ödipus-Komplex, der die Tragödie remystifiziert, und Girards eigene bzw. die von ihm diagnostizierte Situation der Geisteswissenschaften in einer schicksalhaften Sukzession. Das ist für Girard die Ausgangslage in Baltimore 1966, wie sie bereits in den ersten Sätzen zum *Critic* und zum Symposium zum Ausdruck kommt<sup>14</sup> – das gerade mehr oder weniger hoffnungsvoll gestartet worden war.

Worin besteht das Übel, die *aktuelle Plage*? Girard nennt deutlich die »zentrifugalen« Tendenzen der *Humanities*; der Wille, sich dagegen zu behaupten, scheint auf unsicheren Füßen zu stehen, Hölderlins programmatische Verse treffen den realen Zustand nicht (aber viel eher dessen spätere Kommentare zu Sophokles, auf die Girard in seinem Vortrag von 1965 immer wieder hinweist).<sup>15</sup> Doch jene Institution, die das ändern möchte, die *École pratique des hautes études* in Paris,

13 »Oedipus Analyzed«, a.a.O., S. 39: »He [Tiresias] is thus akin to the psychoanalyst who boasts of but one superiority: that of having been psychoanalyzed himself.«

14 »An American author [John Crowe Ransom, *New Republic*, 30. März 1952] has defined our age as an age of criticism. To many of us, here, it looks more and more like the age of the symposium.« Girard: »Tiresias and the Critic«, a.a.O., S. 15.

15 »Oedipus Analyzed«, a.a.O., S. 46f.: »Hölderlins reflects upon Sophocles' play and puts his finger on the essential point. Oedipus, he tells us, interprets 'too infinitely' (*zu undeutlich deutet*) the oracle's words [...].« Von da an erfolgt eine laufende Auseinandersetzung mit Hölderlins späten Kommentaren zu Sophokles.

und mit ihr der Strukturalismus, den die Amerikaner an dieser Konferenz doch erst kennenlernen sollen), sind noch viel schlimmer, sie versuchen, den Unterschied zwischen *Humanities* und *sciences sociales* aufzuheben und sie unter dem gemeinsamen Dach der *sciences de l'homme* zu integrieren.

»Les *Sciences de l'Homme*, the Sciences of Man, is the current label for the new area of convergence, or at least of dialogue. The *Sciences de l'Homme* cut across what we still generally call the Humanities and the Social Sciences. The very idea of *Sciences de l'Homme* is a direct challenge to this distinction.«<sup>16</sup>

Der eher negative Zustand des Gesprächs der *Humanities* steht somit in Gefahr, von einem noch negativeren überrollt zu werden. (Girard ist kein Freund des deutschen Idealismus!) Ein fruchtbarer Dialog« zwischen *sciences de l'homme* (die ihrem Anspruch nach *Humanities* und *Social Sciences* umfassen) scheint schwierig, weil es aus dem Anspruch der *sciences de l'homme* keine Brücke zu schlagen und somit gar nichts zu verhandeln gibt: »As long as we talk in terms of ›bridging the gap‹ between the so-called two cultures, we remain the prisoners of this duality. From the perspective of the *Sciences de l'Homme*, there is no gap to bridge.«<sup>17</sup>

Der für Girard beunruhigende Wandel betrifft somit, aus heutiger Sicht, den zunehmenden Übergriff der Methodologie der Sozialwissenschaften – mit einem Anspruch, der sich in der Benennung *sciences de l'homme* (wie auch der ›Geisteswissenschaften‹) zu erkennen gibt – auf das, was jetzt noch (bzw. früher einmal) die *Humanities* sind (waren). Diesen beunruhigenden Wandel, in dem sich auch die für Girard zentrale Unter-

16 Girard: »Tiresias and the Critic«, a.a.O., S. 16.

17 Ebd.

scheidung Subjekt-Objekt verwischt,<sup>18</sup> möchte Girard genauer verstehen, und zwar, seiner Methode gemäß, nicht mit abstrakten Begriffen (die nur jene überzeugen würden, die bereits überzeugt seien), sondern im Rückgriff auf Bildlichkeit und Mythos. Sein eigenes Bild ist dabei schon eindrücklich genug: das imaginäre Piedestal der Geisteswissenschaften, »high above humanity«, zu dessen Füßen alle Wahrheit ausgebreitet liegt, verfügbar und ohne Limitationen von Raum und Zeit. Mit einem Wortspiel erklärt er dessen Fast-Unbesiegbarkeit gerade aus der Abstraktion (»invincible because invisible«) – und findet in Sophokles' Tragödie das Gegenstück zu diesem fast unbesiegbaren Glauben des Positivismus: Aus der Literatur selbst, nicht aus der Literaturwissenschaft ist die Gegenkraft zu gewinnen.<sup>19</sup>

Ich unterbreche hier Girard und halte einen Moment inne. Ein Mangel wird festgestellt (das fehlende oder defiziente ›Gespräch‹ in den *Humanities*), doch das *pharmakon*, das diesen Mangel bekämpfen oder beheben soll (die Überführung der Methodologie der *sciences sociales* in die *sciences de l'homme* unter Einbezug der *Humanities*), setzt einen noch fataleren Trend, den wir aus heutiger Sicht nur bestätigen können: Die Literatur wird zum ›Beispiel‹ für eine Methode der Literaturwissenschaft, der Mythos als ›wildes Denken‹ einer demystifizierenden Analyse zugeführt und die Religion zum ›Mythos‹. Diese Verlagerungen sind unverkennbar, sie werden auch immer wieder mehr oder weniger hilflos beklagt – und verstärken sich gerade auf diese Weise nur, wie Girard zu erkennen gibt. Handelt es sich also in dem von Girard festgestellten Wandel um ein letztlich unaufhaltsames Verhängnis, eine progressive Auflösung der Kultur, welche zu verteidigen die *Humanities* doch eigentlich angetreten sind? Es wäre an diesem Punkt wohl

18 »The Sciences of Man have altered, for the first time perhaps, a distinction between subject and object we have inherited from the nineteenth century.« Ebd.

19 »I find a counterpart, as I do to almost every great human situation, in the Oedipus myth and, more specifically, in the beginning of Sophocles' tragedy.« Ebd.

falsch, auf Einzelfälle zu zeigen, die das Gegenteil beweisen oder die Diagnose Girards zumindest in Zweifel ziehen sollen. Die Unsicherheit und Hilflosigkeit, die Girard in der Figur des Tiresias beschreibt, ist ja auf gewisse Weise seine eigene, indem er den *Critic* hinter sich lassen möchte, aber seinen neuen Platz in der Anthropologie noch nicht gefunden hat. Was verbindet die beiden? Es ist das bereits in *Mensonge romantique et vérité romanesque* eindrücklich vorgeführte mimetische Begehren, das Girard für sein Verstehen des Gewaltakts im Ursprung der Kultur<sup>20</sup> und des Fortlebens dieses Gründungsakts in der Kulturgeschichte braucht. Und auf gewisse Weise bestätigt gerade eine gewisse terminologische Unsicherheit in Girards Vorgehen (verschiedene Wertung von Begriffen, sich verschiebende Oppositionen, das ständige Rekurrieren auf ›Strukturen‹) die Präsenz eines mimetischen Begehrens in der von ihm so eindrücklich beschriebenen ›Plage‹ der Kritik: Das Begehren ist stärker als die sich aufdrängenden Einwände.

Mit der Polarität und Identität von Tiresias und Ödipus beschreibt und interpretiert Girard nun die aktuelle Situation der ›Humanisten‹. Ödipus erscheint als Prototyp des exakten Wissenschaftlers, als »exzellenter Forscher«, »the first Western hero of Knowledge«, der Objektives und Subjektives streng voneinander trennt (und seine Deutungskraft bereits unter Beweis gestellt hat); es lässt sich zunächst nichts gegen ihn sagen. Wie wird Ödipus es aufnehmen, fragt sich Girard, wenn Tiresias, der moderne *Critic* (dessen Rolle Girard nun mit einem *wir* übernimmt), ihn darauf hinweist, dass das Objekt seiner Suche weniger weit weg von ihm liegen könnte, als er glaubt? Ödipus wird, denkt Girard (und trifft genau so den ›gap‹ zwischen *Humanities* und dem Anspruch der Geisteswissenschaften), unsere (Tiresias') Wissenschaftlichkeit anzweifeln und unseren Einwand der Ethik oder der Metaphysik zuweisen: »He will

20 Vgl. *Violent Origins: Walter Burkert, René Girard and Jonathan Z. Smith on Ritual Killing and Cultural Formation*, hg. von Robert G. Hamerton-Kelly, Stanford 1987.

suspect a propensity to the irrational and a secret desire to reintroduce what he calls the ›subjective element‹ into the deadly seriousness of his objectivity.«<sup>21</sup> Er wird uns eine Vorliebe für das Vage, Esoterische nachsagen, dass wir die Fakten vernachlässigen – und nicht bemerken, dass diesen Fakten die täuschende Annahme einer ›absoluten Autonomie‹ zugrunde liegt. Die Aufforderung zu mehr Introspektion (im Stück: das Verbrechen, welches für die Plage verantwortlich ist, in sich selbst zu suchen) wird freilich, für sich genommen, fruchtlos sein, solange es nicht möglich ist, in den sich ständig verändernden Auseinandersetzungen mit Laios, Kreon und Tiresias sowohl die Vorstellung des Ichs, was es selbst ist,<sup>22</sup> wie seines Anderen radikal aufzugeben. Es wird nicht genügen, den Widerspruch aufzudecken und Ödipus darauf hinzuweisen, dass er das nicht ist, was er zu sein glaubt, und ist, was er nicht zu sein glaubt – und damit den gleichen Widerspruch in die anderen projiziert.

Girard sieht in der Situation des Tiresias vor Ödipus eine ›Allegorie‹ für die Situation des *Critic* gegenüber den *sciences humaines*. Er konstatiert ein doppeltes Verhängnis in der *Sprache*: Auf der einen Seite (des Tiresias) sieht er Psychoanalyse und Soziologie, welche davon ausgehen, dass die Sprache etwas anderes bedeutet als das, was die Sprecher zu sagen glauben (und Psychisches auf Sexualität, Soziales auf sozioökonomische Verhältnisse zurückführen), auf der anderen (des Ödipus) im Extremfall die Neo-Positivisten, welche sich weigern, sich auf das sprachliche Durcheinander und die endlose Debatte einzulassen, welches, aus ihrer Sicht, durch das Vorgehen der Tiresias-Kritiker überhaupt erst entstanden ist. Doch die Feststellung dieses Widerspruchs genügt nicht. Was beide Seiten verbindet, ist das Problem der Interpretation, eine Weiterentwicklung scheint nur auf dieser Schiene möglich.

21 Girard: »Tiresias and the Critic«, a.a.O., S. 17.

22 »Oedipus, to Tiresias, is a man who, at all times, is what he thinks he is not and is not what he thinks.« Ebd.

Hier kommen nun die *sciences de l'homme* (und mit ihnen wohl der Strukturalismus) ins Spiel. Sie interpretieren, so Girard, die Interpretation: »The *Sciences de l'Homme* are the redoubling of interpretation upon itself.«<sup>23</sup> Die Aussagen im Text und die einzelnen Aussagen über die Texte werden nicht für sich genommen und verstanden, sondern einem Begriffssystem unterworfen, das selbst einen Totalitätsanspruch erhebt. Und dagegen erhebt sich nun wieder der Verdacht der Nihilismus, des Vertrauensverlusts in die großen ›Schöpfungen des humanistischen Erbes‹, den der Kritiker vorbringt ...

Wie beendet Girard dieses ratlose Hin und Her des Humanisten Tiresias, das letztlich nur den weiteren Vorstoß der *sciences de l'homme* und des Neo-Positivismus begünstigt? Auf der einen, subjektiven Seite ist es die Einsicht, dass der Fortschritt des Nihilismus nur im Erkennen des eigenen Nihilismus zu bremsen ist: »The only way, perhaps, to stop nihilism is to recognize its presence and its significance within us.«<sup>24</sup> ›Nihilismus‹ ist nicht außerhalb, er findet jetzt statt – oder besser: hat bereits stattgefunden, in Mythos und Tragödie. Die Auseinandersetzung mit ihnen, mit den Texten, ist die Austragung des Konflikts in ›mir‹. Das verweist auf die objektive Seite der Texte: Nicht Tiresias spricht, als Interpret des Orakels, die Wahrheit aus (er ist auch nicht der »Briefträger der Wahrheit«),<sup>25</sup> sondern dieses selbst, und dessen Verkündung (die mit späteren Begriffen Girards wie ›Mimesis‹ und ›Sündenbock‹ näher zu kennzeichnen wäre) gilt auch für uns: »Apollo's oracle still controls our destiny.«<sup>26</sup> Doch die Wirkungsmacht dieses Orakels lässt sich nur mit einer »radikalen Destruktion« und Re-Interpretation der vorhandenen Deutungsmuster erfahren.

23 Ebd., S. 18.

24 Ebd., S. 19.

25 »The Truth of Tiresias, in Oedipus, remains a stillborn child, a dead letter which cannot get through to the hero or anyone else.« Ebd., S. 20.

26 Ebd.

»I am personally convinced that truly great work of arts, literature, and thought stem, like Oedipus' own reinterpretation of the past, from a genius's ability to undertake and carry out *a radically destructive reinterpretation* of his former intellectual and spiritual structures.«<sup>27</sup>

Mit dem »Genie« kann in diesem Fall nur der Dichter Sophokles gemeint sein, und seine »radikal-destruktive Re-Interpretation der früheren geistigen Strukturen« findet offensichtlich in und mit der Figur Ödipus und dessen Auseinandersetzung mit dem Orakel in der Tragödie statt. Mit anderen Worten: Erst die Tatsache, dass der Vortext (des Mythos) der Tragödie vorangeht, ermöglicht es, dass die Auseinandersetzung überhaupt stattfinden kann. Was mit der Figur des Ödipus in der Tragödie geschieht, Destruktion und Re-Interpretation, Selbstblendung und Weiterleben, ist von der Erfahrung des Autors in keiner Weise zu trennen, nur in dieser Erfahrung bestätigt sich die Wahrheit des Orakels – und die beständige Rückkehr zu den »wahrhaft großen Werken« als *Notwendigkeit*.

Für die Kritiker und ihr »Gespräch« sind damit Risiken und mögliche Chancen im Eingehen dieser Risiken (von denen Girard am Schluss seiner Eingangsrede spricht) deutlich genannt: als Herausforderung, die, ganz am Schluss, unsere gemeinsame Freude (»our common joy«) ausmacht. Die eine Chance ist die stete Rückkehr zu den »wahrhaft großen Werken«, die Erfahrung der fortlebenden Wahrheit des Orakels im radikalen Unterliegen der Deutungsmuster mit und in den Figuren des Textes. Beispiele dafür wären etwa Stendhals Julien Sorel oder Prousts Marcel.<sup>28</sup> Das ist wohl der Weg der Autoren. Die andere Chance – es ist nicht sicher, ob der Kritiker und Interpret sie wahrnehmen kann<sup>29</sup> – liegt darin, den Wahrheits-

27 Ebd., S. 20. Meine Hervorhebung.

28 Vgl. dazu Girard: »De l'expérience romanesque au mythe oedipien«, a.a.O., passim.

29 »This is the failure of Tiresias and it might be our own.« Girard: »Tiresias and the Critic«, a.a.O., S. 20.

anspruch des Interpreten Tiresias (durch ihn spreche der Gott Apollo) aufzugeben, seinen Glauben, mit seiner Demystifikation seien alle Rätsel gelöst oder lösbar. Was Tiresias im anderen (in Ödipus) erkennt, die Selbsttäuschung, sollte er in ihren Zeichen bei sich selbst deuten, wie kann er so begriffsstutzig sein, ausgerechnet das nicht zu sehen? »He [Tiresias], too, will believe that all riddles are solved, that all pitfalls are in the past. That is why Tiresias, too [as Oedipus], can be obtuse.«<sup>30</sup> Aus dieser Sicht ist das rücksichtslose Fragen des Ödipus, des »hero of Knowledge«, in keiner Weise zu fürchten,<sup>31</sup> sondern im Gegenteil für Tiresias, den Kritiker, die Chance, im und durch das Gedeutete die Destruktion und Re-Interpretation in sich selbst stattfinden zu lassen. Er soll Ödipus weder zurückweisen noch kopieren, sondern dessen hartnäckiges Fragen auf sich selbst anwenden, um so die Macht des Orakels, dessen Sprecher er zu sein glaubte, an sich selbst zu erfahren.

Michel Foucault (den Girard nebst Lévi-Strauss in seinem Text als Einzigen mit Namen nennt) ist mit seiner Kritik der *sciences humaines* der anerkannte Gegenspieler, gewissermaßen (in Girards Bild) der Ödipus des *Critic* Tiresias. Während bei Foucault die »radikal destruktive Re-Interpretation seiner früheren intellektuellen und geistigen Strukturen« in die Diskursanalyse (Interpretation der Interpretation) mündet, führt derselbe Vorgang Girard zu einer Anthropologie, die in den »wahrhaft großen Werken« der Weltliteratur die destruktive Gewalt des Mythos, das »Orakel Apollos«, sichtbar machen kann: mit der Notwendigkeit und der wiederholten Blindheit der Interpretation gegenüber dem Mythos bzw. den Werken.

30 Ebd.

31 »If we fear that the great works of Western civilization are threatened as they are submitted to a more searching and ruthless method of analysis, we unwittingly reveal the depth of our nihilism. This fear – we are now ready to see it – is unfounded.« Ebd., S. 19.



*»a harmonious disposition of unusually varied devices either on a strip of canvas or in a few lines of a notebook«\**

**Sandro Zanetti**

In seinem Aufsatz »On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters« vom Januar 1970 spricht Roman Jakobson von »unusually varied devices«, die ihm in der Analyse eines Gedichtes des Malers Paul Klee auffällig geworden sind. Dabei zeigt sich Jakobson von der Möglichkeit fasziniert, dass diese »ungewöhnlich vielfältigen Verfahren« ebenso »in ein paar Zeilen eines Notizbuches« wie »auf einem Streifen Leinwand« zu »einer harmonischen Anordnung« zusammenfinden können. Doch zunächst: Was ist mit diesen »Verfahren« bzw. »devices« gemeint? In wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive ist das englische ›device‹ wie der Begriff des ›Verfahrens‹ eine Behelfsübersetzung von russ. приём (›priëm‹) – einem Wort, das auch mit ›Kunstgriff‹ oder ›Machart‹ übersetzt wird.

Prägend für die Formale Schule, auch für Roman Jakobson, war der Verfahrens begriff, wie Viktor Šklovskij ihn in seinem frühen Aufsatz »Kunst als Verfahren« (Искусство как прием) von 1917 in die wissenschaftliche Diskussion eingeführt hat.<sup>1</sup> Šklovskij setzte jedoch für Kunst und Literatur insgesamt ein ganz bestimmtes Verfahren ins Zentrum: die später unter anderem von Bertolt Brecht prominent aufgegriffene

\* Roman Jakobson: »On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters«, in: *Linguistic Inquiry* 1, Heft 1 (January 1970), S. 3–23, hier S. 22.

1 Viktor Šklovskij: »Die Kunst als Verfahren« (russ. 1917), in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. von Jurij Striedter, München <sup>5</sup>1994, S. 5–35.

»Verfremdung« – остранение (›ostranenie‹).<sup>2</sup> In Übereinstimmung mit den zeitgenössischen Programmen futuristischer Poetik ging Šklovskij in den 1910er-Jahren davon aus, dass nur die Verfremdung bekannter alltäglicher Wahrnehmungsmuster und Kommunikationsformen ein neues ›Sehen‹ – видение (›videnie‹) – ermögliche: ein Sehen, das auf Irritation beruhe und deshalb nicht einfach in einem ›Wiedererkennen‹ – узнавание (›uznavanie‹) – bestehen könne.<sup>3</sup> In dem durch Verfremdung initiierten neuen Sehen sah Šklovskij die Hauptaufgabe der Kunst und der Literatur im Besonderen.

Jakobson dagegen ging es in den beeindruckend vielen Jahrzehnten seiner Forschungs- und Lehrtätigkeit, die ihn von Moskau über Prag und – auf der Flucht vor den Nationalsozialisten – ab 1941 schließlich in die USA führten, darum, den Verfahrens begriff im Kontext zeichenhafter Kommunikationsprozesse überhaupt zu klären: Was ist ein Verfahren? Welche *unterschiedlichen* Verfahren gibt es – im Bereich der Sprache, der Kunst, der Literatur? Und worin bestehen *poetische* Verfahren? An der traditionell hermeneutischen Frage nach dem jeweiligen *Sinn* – oder auch nur schon nach möglichen *Effekten* – eines poetischen Verfahrens oder einer spezifischen Komplexion scheint Jakobson hingegen auf den ersten Blick weitgehend uninteressiert gewesen zu sein. Um die werkinterne sowie die mögliche wissenschaftsgeschichtliche und poetologische Brisanz der Wendung von den »unusually varied devices« im 1970er-Aufsatz ermessen zu können, wird man

2 Ebd., S. 15: »das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ›Verfremdung‹«. Darüber hinaus spricht Šklovskij auch von einzelnen Verfahren (im Plural), die zum Effekt der Verfremdung beitragen können. Im späteren Aufsatz »Literatur ohne Sujet« (›Literatura vne ›sjužeta‹) von 1925 bestimmt Šklovskij dann den »Inhalt (daher die ›Seele‹) eines literarischen Werkes« als »die Summe aller darin angewandten stilistischen Kunstgriffe.« Viktor Šklovskij: »Literatur ohne Sujet«, in: ders.: *Theorie der Prosa*, übers. von Gisela Drohla, Frankfurt am Main 1966, S. 163–185, hier S. 165.

3 Vgl. ebd., S. 15, sowie dazu: Renate Lachmann: »Die ›Verfremdung‹ und das ›neue Sehen‹ bei Viktor Šklovskij«, in: *Poetica* 3 (1970), S. 226–249.

allerdings die Sinnfrage nicht ganz *ad acta* legen können. Dies schon deshalb nicht, weil diese in diesem späten Aufsatz selbst ihre Spuren hinterlässt, indem sie in erkennbarer Weise an die Grenzen des Verfahrensbegriffs rührt. Um diesen Zusammenhang nachvollziehen zu können, lohnt es sich, zunächst zu den wirkungsmächtigen Überlegungen Jakobsons zur »poetischen Funktion« (*poetic function*) zurückzukehren. Denn die poetische Funktion bezeichnet diejenige Dimension der Sprache, in der auch unterschiedliche (poetische) Verfahren im Einzelnen greifbar werden.

Jakobson trug die Überlegungen zur poetischen Funktion zuerst bündig 1958 als »Closing Statement« zu einer Tagung an der Indiana University zum Thema *Style in Language* vor. 1960 erschien der Beitrag erstmals unter dem Titel »Closing Statement: Linguistics and Poetics«. Er enthält die folgende berühmte Beschreibung der poetischen Funktion, die zugleich einen Einstellungswechsel vom Formalismus zum Strukturalismus markiert: »The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.«<sup>4</sup> Und der Nachsatz erklärt auch gleich, was es mit dem »Verfahren« (»device«) nun auf sich hat: »Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence.« Das Verfahren,

4 Roman Jakobson: »Closing Statement: Linguistics and Poetics«, in: Thomas A. Sebeok (Hg.): *Style in Language*, Cambridge, Mass., New York und London 1960, S. 350–377, hier S. 358. Dt.: »Linguistik und Poetik«, erweiterte Fassung, übers. von Stephan Packard, in: Roman Jakobson: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe*, gemeinsam mit Sebastian Donat hg. von Hendrik Birus, Bd. 1: *Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung*, Berlin, New York 2007, S. 155–216, hier S. 170: »Die poetische Funktion bildet das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination ab.« Die bekannte ältere Übersetzung von Tarcisius Schelbert übersetzt wörtlicher mit dem Verb »projizieren«: »Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination.« Roman Jakobson: »Linguistik und Poetik« (1960), übers. von Tarcisius Schelbert, in: Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main 1979, S. 83–121, hier S. 94.

das für die poetische Funktion gewissermaßen als Grundverfahren vor allen anderen Verfahren im Einzelnen bestimmend ist, besteht darin, dass ein bestimmtes Prinzip von Äquivalenz in eine *Sequenz* überführt und somit auch – wichtig für die Literaturwissenschaft – nachweisbar wird.

Im Aufsatz selbst wird von den möglichen ›Projektionen‹ paradigmatischer Äquivalenzprinzipien auf die syntagmatische Achse der Kombination vor allem das Verfahren des Reims als Beispiel hervorgehoben. Äquivalenz bedeutet in diesem Fall: Ähnlichkeit. Was sich reimt, ist sich vom Klang her ähnlich (und auf dieser Ebene von gleichem Wert). Es kann somit, nach dem Muster einer tatsächlichen Klangabfolge, als Beispiel für eine gelungene, eine realisierte Projektion ausgewählter klangäquivalenter Elemente von einem Paradigma (Achse der Selektion) auf ein Syntagma (Achse der Kombination) gelten. Welche Sinn-dimensionen sich aus diesem Vorgang wiederum erschließen oder ihm zugrunde liegen, ist nicht durch die Funktion selbst schon bestimmt, sondern allenfalls durch ihren spezifischen Einsatz.

Jakobsons Modell erwies sich in der Folge in mehrfacher Hinsicht als anschlussfähig – sogar gegenüber dem in der antiken Rhetorik formulierten Schema der Tropen (vertikale Orientierung, Ersatz) und Figuren (horizontale Orientierung, Abfolge).<sup>5</sup> Jakobson selbst hatte bereits in seiner zusammen mit Morris Halle verfassten Studie *Fundamentals of Language* von 1956 gezeigt, dass die beiden Tropen Metapher und Metonymie durch Häufung zu dominanten Textverfahren werden können. Sogar epochale Präferenzen sollten sich nach solchen Verfahren rekonstruieren lassen (die Metapher als Leittrope

5 Diese Ordnung ist in den Lehrbüchern der antiken Rhetorik keineswegs so eindeutig, wie sie hier (durch Jakobsons eigenen Systematisierungen hindurch) erscheint. Dieser Umstand war mit ein Grund, warum Gérard Genette in der strukturalistischen Interpretation der Rhetorik insgesamt eine Verkürzung der Rhetorik am Werk sah. Vgl. Gérard Genette: »La rhétorique restreinte«, in: ders.: *Figures III*, Paris 1972, S. 21–40.

in Romantik und Symbolismus, die Metonymie als Prinzip des Realismus). Mit dem späteren Begriff der »poetischen Funktion« wurde systematisch fassbar, dass *funktionale Ähnlichkeiten* nicht nur auf der Ebene des Klangs (mit Reim und Metrum als Folge) bestehen können, sondern auch zwischen ganz anderen *Prinzipien* von Ähnlichkeit, wie sie syntagmatisch etwa durch die Häufung von Metaphern oder Metonymien erkannt werden können. Mit anderen Worten: Für die mögliche Projektion von der Achse der Selektion (Paradigma) auf jene der Kombination (Syntagma) kommen ganz unterschiedliche Äquivalenzprinzipien infrage, nicht nur jene des Reims – und auch nicht nur jene der Metapher oder der Metonymie.<sup>6</sup> Die Verfahren im Einzelnen können also ganz und gar heterogenen Prinzipien folgen. Entscheidend ist nur, dass sie im Syntagma erkennbar werden – werden *müssen*, sofern über sie Aussagen getroffen werden können. Wo aber liegen ihre Grenzen?

Jakobson selbst beharrte bekanntlich darauf, dass die »poetische Funktion« sich auf Poesie nicht beschränken lasse und dass umgekehrt Poesie oder überhaupt Literatur mehr und anderes umfasse, als sich mit der »poetischen Funktion« erklären lässt.<sup>7</sup> Und doch war es immer wieder die Literatur und die Poesie im Besonderen, an der Jakobson sein Wissen über die Sprache erprobte, überprüfte, vertiefte. Die »Spürbarkeit der

6 Ralf Simon: »Was genau heißt: ›Projektion des Äquivalenzprinzips?‹ Roman Jakobsons Lehre vom Ähnlichen«, in: Martin Endres und Leonhard Herrmann (Hg.): *Strukturalismus, heute. Brüche. Spuren, Kontinuitäten*, Stuttgart 2018, S. 121–138.

7 »Any attempt to reduce the sphere of poetic function to poetry or to confine poetry to poetic function would be a delusive oversimplification. Poetic function is not the sole function of verbal art but only its dominant, determining function, whereas in all other verbal activities it acts as a subsidiary, accessory constituent. This function, by promoting the palpability of signs, deepens the fundamental dichotomy of signs and objects.« Jakobson: »Closing Statement: Linguistics and Poetics«, a.a.O., S. 356.

Zeichen«<sup>8</sup> (»palpability of signs«)<sup>9</sup> galt Jakobson als Kennzeichen der »poetischen Funktion« überhaupt, und diese öffnete im Prinzip ganz verschiedene Wege einer Plausibilisierung poetischer Strukturen in unterschiedlichsten Formen der Verwendung oder des Einsatzes von Sprache. Aus heutiger Perspektive gehören diese Wege nach wie vor zum unabgeschlossenen Projekt einer literaturwissenschaftlichen Bestimmung von Poetizität und somit auch von Literarizität, die hinter den Stand der mit Jakobsons Schriften erreichten Erkenntnis nicht zurückfällt.<sup>10</sup> Offen ist aber zugleich die Frage nach den analytischen Möglichkeiten und Grenzen des Verfahrensbegriffs geblieben – und damit auch nach dem Sinn, den eine an poetischen Verfahren orientierte Analyse von Literatur ergibt (oder nicht).

Als Jakobson im Januar 1970 in der Zeitschrift *Linguistic Inquiry* den Aufsatz »On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters« mit den eingangs zitierten Sätzen zu den »unusually varied devices« publizierte, lagen nicht nur seine Studien zum Doppelcharakter der Sprache<sup>11</sup> und zur poetischen Funktion schon gut ein Jahrzehnt zurück (Jakobson war bereits 73 Jahre alt). Auch seine Gedichtanalysen hatten teils – wie diejenige mit Claude Lévi-Strauss vorgenommene zu Bau-

8 »Indem sie [die poetische Funktion] das Augenmerk auf die Spürbarkeit der Zeichen richtet, vertieft diese Funktion die fundamentale Dichotomie der Zeichen und Objekte.« Jakobson: »Linguistik und Poetik« (Übersetzung von Schelbert), a.a.O., S. 94. Stephan Packard übersetzt dagegen »palpability« mit »Greifbarkeit«: »Indem diese Funktion die Greifbarkeit der Zeichen verstärkt, vertieft sie die grundlegende Dichotomie zwischen den Zeichen und den Gegenständen.« Jakobson: »Linguistik und Poetik« (Übersetzung von Packard), a.a.O., S. 168.

9 Jakobson: »Closing Statement: Linguistics and Poetics«, a.a.O., S. 356.

10 Vgl. Simon: »Was genau heißt: »Projektion des Äquivalenzprinzips?«, a.a.O.

11 Vgl. Roman Jakobson und Morris Halle: »The Twofold Character of Language«, in: dies.: *Fundamentals of Language*, Den Haag 1956, S. 90–96. Auf Deutsch: »Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik«, übers. von Georg Friedrich Meier, in: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983, S. 163–174.

delaires *Les Chats* von 1962<sup>12</sup> – bereits kanonischen Charakter. »On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters« besteht aus drei Teilen: einem zu William Blake, einem zu Henri Rousseau und einem zu Paul Klee. Um diesen dritten und letzten Teil, der auf Deutsch unter dem Titel »Der Maler Paul Klee als Dichter«<sup>13</sup> auch als separater Aufsatz erschien und im Englischen den Untertitel »Paul Klee's Octastich« trägt,<sup>14</sup> soll es im Folgenden gehen.

Jakobson beginnt damit, dass er zunächst das von Klee nur in handschriftlicher Form überlieferte Textgebilde, das ein Tagebucheintrag ist,<sup>15</sup> als Gedicht liest: Die typografische Umschrift, die Jakobson herstellt, ist zwar gut begründet, aber deswegen nicht schon selbstverständlich. In jedem Fall handelt es sich um eine *Transformation*, deren offensichtlichster Eingriff in die Vorlage darin besteht, dass Jakobson Zeilen – gattungsspezifisch gesprochen: Verse – herstellt, wo in der handschriftlichen Vorlage keine sind:

12 Roman Jakobson und Claude Lévi-Strauss: »Les chats« de Charles Baudelaire«, in: *L'Homme. Revue française d'anthropologie* 2 (1962), S. 5–21. Vgl. hierzu weiter den Beitrag zu Eco in diesem Band.

13 Roman Jakobson: »Der Maler Paul Klee als Dichter«, aus dem Englischen übers. von Grete Lübke-Grothues, in: ders.: *Hölderlin – Klee – Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte*, Frankfurt am Main 1976, S. 97–105. In der deutschsprachigen Ausgabe mit Jakobsons *Sämtlichen Gedichtanalysen* erscheint der (Teil-)Aufsatz unter dem Zwischentitel »Paul Klees Achtzeiler« wieder im ursprünglichen Zusammenhang: Roman Jakobson: »Zur Wortkunst von William Blake und anderen Dichter-Malern«, in: ders.: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen*, kommentierte deutsche Ausgabe, Bd. 2: *Analysen zur Lyrik von der Romantik bis zur Moderne*, gemeinsam mit Hendrik Birus hg. von Sebastian Donat, Berlin und New York 2007, S. 1–43 (zu Klee: S. 30–39).

14 Jakobson: »On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters«, a.a.O., S. 18–23.

15 *Tagebücher von Paul Klee 1898–1918*, hg. von Felix Klee, Köln 1957, S. 157 (Nr. 539). Neuausgabe: Paul Klee: *Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition*, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart, Teufen 1988, S. 180 (Nr. 539). Die folgende Abbildung stammt aus dem – auch von Jakobson verwendeten – Arche-Bändchen *Gedichte von Paul Klee*, hg. von Felix Klee, Zürich 1960, S. 56. Vgl. zur Handschrift auch Anm. 17.

539

Zwei Berge gibt es auf dem Welt ist und klar, den Berg der Tiere und  
 den Berg der Götter. Dazwischen überliefert das dämmerige Tal der Menschen.  
 Wenn einer einmal nach oben sieht, erlöst ihn ahnung eine unstillbare  
 Sehnsucht, die der Welt, dass er nicht weiss nach ihnen die nicht wissen,  
 das sie nicht wissen und ihnen, die wissen dass die wissen.  
 nach \* \*

Jakobson *legt* also zunächst das von ihm Gelesene als Achtzeiler und damit in formaler Hinsicht als Gedicht *fest*. Er ist nicht der erste, der dies tut; aber es scheint mit Blick auf Jakobsons tatsächliche Lesepraxis und seine Konzeption poetischer Verfahren doch wichtig, darauf hinzuweisen, dass es sich bei diesen Verfahren – und hier zudem bei der gattungsspezifischen ›Wiedergabe‹ eines Textes aufgrund einer handschriftlichen Überlieferung – um Typisierungen handelt. Diese erfolgen zwar nicht unabhängig von der handschriftlichen Vorlage, gleichzeitig aber enthalten sie einen Anteil an Konstruktion, der nicht vergessen gehen sollte.

Jakobson ›erkennt‹ also nicht einfach einen Achtzeiler, sondern er fabriziert ihn. Er setzt dabei zusätzlich Akzente, anhand deren sich die Betonung der Silben nachvollziehen lassen sollte.<sup>16</sup> Gleichzeitig nummeriert er die Verse und setzt Querstriche, mit denen er die von ihm so wahrgenommenen Halbversgrenzen markiert:

16 Es ist nicht unbemerkt geblieben, dass die von Jakobson gesetzten Betonungszeichen vor allem in den letzten Zeilen mit guten Gründen ganz anders gesetzt werden könnten, zum Beispiel so: »ihn, der weiss, dass er nicht weiss / nach ihnen die nicht wissen, dass sie nicht wissen / und nach ihnen, die wissen dass sie wissen.« Vgl. Jakobson: »Zur Wortkunst von William Blake und anderen Dichter-Malern«, S. 38 (Kommentar der Herausgeber). Zur Kritik an Jakobsons Metrikanalyse und der problematischen Gattungskonstruktion in diesem Fall vgl. ausführlich: Sebastian Donat: »Optische Rhythmen. Metriktheoretische Überlegungen zu Jakobsons Analyse einer Miniatur von Paul Klee«, in: *Visual Culture. Beiträge zur XIII. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Potsdam, 18.-21. Mai 2005*, hg. von Monika Schmitz-Emans und Gertrud Lehnert, Heidelberg 2008, S. 353–365.



»<sub>1</sub> Zwei Béрге gibt es | auf denen es héll ist und klár,  
<sub>2</sub> den Bérg der Tíere | und den Bérg der Götter.  
<sub>3</sub> Dazwíschen aber líegt | das dämmerige Tál der Ménschen.  
<sub>4</sub> Wenn éiner éinmal | nach óben síeht,  
<sub>5</sub> erfásst ihn áhnend | eine únstillbare Séhnsucht,  
<sub>6</sub> íhn, der wéiss, | dass ér nicht wéiss  
<sub>7</sub> nach íhnen die nicht wíssen, | dass síe nicht wíssen  
<sub>8</sub> únd nach íhnen, | die wíssen dass sie wíssen.«<sup>17</sup>

Was folgt, ist eine atemberaubende Klassifizierung aller möglicher Parallelismen, Korrespondenzen, Regelmäßigkeiten und Ordnungen, die Jakobson in dem Gedicht erkennt und die hier aufgrund ihrer schieren Fülle nicht wiedergegeben werden können. Er tut damit das, was er bereits in den vorangegangenen Analysen der Gedichte von William Blake und Henri Rousseau getan hat: Er bestimmt im Einzelnen die poetischen Verfahren *und* deren spezifisches Zusammenspiel (»interplay«),<sup>18</sup> indem er die Texte als Manifestation einer Verskunst *liest*. Die *Kunst* dieser Verskunst – der literarischen Überlieferungen notabene von Malern – besteht darin, dass durch die (ko-)produktiv zu ermittelnde Matrix des literarischen (Gedicht-)Textes hindurch eine dezidiert räumliche, ja eine figurale und darüber hinaus visuell darstellbare *Struktur* erkannt werden kann.

17 Ebd., S. 18. Die Handschrift ist an dieser Stelle in der deutschsprachigen Übersetzung, nicht aber in der englischen Vorlage mit abgebildet. Jakobson verweist allerdings explizit auf die Quelle: »see the autograph reproduced by the painter's son, Felix Klee 1960, 56.« Die Ausgabe von Felix Klee gibt das Gedicht in einer ganz anderen Vergestalt wieder (vier Strophen mit insgesamt zwölf Zeilen: 3 x 2 + 1 x 6), worauf Jakobson explizit eingeht, wobei er dagegen seine eigene Anordnung mit acht Zeilen plausibel zu machen versucht.

18 Die bemerkenswerte Charakterisierung dieses Zusammenspiels lautet in der unmittelbar vorausgehenden Rousseau-Analyse: »A multifarious interplay of concurrent similarities and divergences«. Jakobson: »On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters«, a.a.O., S. 17.

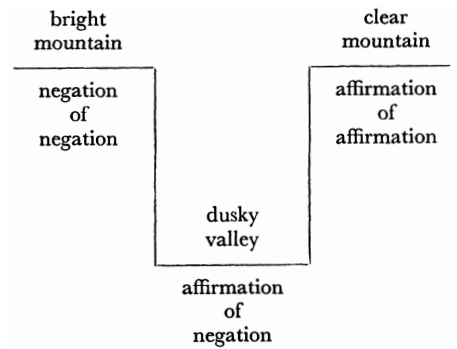
Nur lesen muss man diese Struktur können! In dem von Roland Barthes 1963 publizierten Aufsatz »L'activité structuraliste« kann man bereits mit der Überlegung vertraut werden, dass das strukturalistische Lesen vor allem ein Akt der Produktion – der produktiven Rezeption – ist.<sup>19</sup> Barthes betont sehr entschieden sowohl den intelligiblen als auch den konstruktiven Charakter dieses Vorgangs. Jakobson konzentriert sich dagegen im Falle der von ihm untersuchten (Gedicht-)Texte von Malern primär auf die visuelle Attraktivität der erkannten (literarischen) Struktur. Dadurch wird es ihm möglich, zwischen der künstlerischen Aktivität des ›dichterischen(?) Malens und derjenige des ›malenden‹ Dichtens eine Verwandtschaft zu sehen. Die Analogie oder der Parallelismus ist allerdings, wie angedeutet, ohne rezeptionsseitige Zutat nicht zu haben. Diese Tatsache wird von Jakobson zumindest in expliziter Form nicht eigens reflektiert. Aber in dem, was er tut, führt er die Bewegung der Parallelisierung doch vor: Jakobson wird selber, wenn nicht zum Maler, so doch zum Zeichner, zum Konstrukteur, zum (Theorie-)Architekten.

In seiner Nachzeichnung – einem Diagramm – der ganz und gar metaphorisch<sup>20</sup> gestalteten Modellwelt in den ersten drei ›Versen‹ von Klees (Gedicht-)Text hält Jakobson die vertikal und horizontal bipolare Struktur inklusive entsprechender Oppositionsbildungen fest. Zugleich macht Jakobson jedoch deutlich, dass die Tendenz zur Zweigliedrigkeit durch eine insgesamt dreigliedrige Struktur konterkariert und damit geöffnet, ja durchbrochen wird.<sup>21</sup>

19 Roland Barthes: »L'activité structuraliste« (1963), in: ders.: *Œuvres complètes. Édition établie et présentée par Eric Marty*, Paris 1993–1994, Bd. 1: 1942–1965, S. 1328–1333. Vgl. hierzu weiter den Beitrag zu Barthes in diesem Band.

20 Jakobson spricht von einem »purely metaphorical, spatial design of biblical stamp«. Jakobson: »On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters«, a.a.O., S. 19.

21 Abbildung aus: ebd., S. 20.



In der Folge ergänzt und verkompliziert Jakobson dieses Diagramm, indem er die formalen Merkmale und Implikationen der weiteren ›Verse‹ in ein erweitertes Schema übersetzt.<sup>22</sup> Das Ergebnis:

1st sentence	Beasts and gods	1. Initial 2. distich	I Externalized	Imagery
2nd sentence	Men Seclusion doom	3.	status	
3rd sentence: men in relation to beasts and gods		4. Central distich 5.	II Motion	
	Beasts and gods	6. 7. Terminal distich 8.	Internal status	Abstraction

Die vertikalen Ziffern in der Mitte geben, in Jakobsons Zählung, die Verse an. In das Kästchen mit der Bezeichnung »externalized status« ließe sich das in sich zwei- und dreigliedrige erste

22 Abbildung aus: ebd., S. 22.

Diagramm integrieren, wobei die Spannung zwischen bipolaren und tripolaren Strukturen über die ersten Verse hinaus in unterschiedlichen Konstellationen wiederkehrt und auch das Thema, den ›Inhalt‹ des Textes von Klee bestimmt. Darüber hinaus steht diese Spannung in einer Verbindung zu einer Grundproblematik der Malerei, mit der auch Klee zu ringen hatte: Das Verhältnis von zweiter und dritter Dimension, Fläche und Raum. Die Ordnungsprinzipien, aus denen das seinerseits zweidimensionale Schema von Jakobson gebildet ist, sind allerdings diejenigen, die er selbst definiert hat – man könnte auch sagen, dass er die vielfältigen poetischen Verfahren, die er bei Klee erkennt, hier so zur Darstellung bringt, dass er die *analytischen* Paradigmen (Satzstruktur, räumliche Metaphorik, Versaufbau, psychodynamisch-mentaler Status, Abstraktionsgrad) in ihrer denkbaren Vertikalität auf das – hier flächige – Syntagma eines zweidimensionalen Schemas projiziert und verteilt. Mit anderen Worten: Jakobson vollzieht auf der Ebene seiner Darstellung selbst einen poetischen (einen ›epistemo-poietischen‹) Akt, indem er seine analytischen Paradigmen in visuelle Syntagmen übersetzt. Man mag sich fragen: Ob er auch wusste, was er da tat?

Das Titelzitat gehört in diesen Zusammenhang. Es findet sich im letzten aus Jakobsons eigenen Sätzen bestehenden Abschnitt des Aufsatzes. Danach folgt ein langes – verhältnismäßig kryptisches – Zitat aus Klees Tagebüchern sowie das Schema, zu dem die folgenden Sätze eine durchaus merkwürdige Hinführung bilden.

»An astounding union of radiant transparency and masterful simplicity with multiform intricacy enables Klee the painter and the poet to deploy a harmonious disposition of unusually varied devices either on a strip of canvas or in a few lines of a notebook. The appended scheme may summarize those concurrent, binary and ternary arrangements of subject matter and grammatical expedients which lent depth and monumentality to the artist's verbal miniature

and which appear to exemplify Klee's dialectic of artistic markedness with his acute sense for correlations of dynamic and static, of bright and deep, of intensive and extensive, of grammatical and geometrical concepts, and, finally, of rule and overruling, all of which he intimated in his diary of 1908 (No. 832).«

Diese Sätze sind im Verhältnis zu den vorangegangenen beinhalten Systematisierungen geradezu schwärmerisch formuliert (»masterful simplicity with multiform intricacy«), terminologisch vergleichsweise unscharf (»depth and monumentality«) und insgesamt auffallend autorzentriert (»Klee's [...] acute sense for correlations of dynamic and static«). Dazu kommt, dass Jakobson die vorhin erwähnte Sinnfrage mit Blick auf die »unusually varied devices« nicht nur durch sein offenbar schon vorausgesetztes Verständnis von Harmonie im Grunde neutralisiert, sondern die mögliche Reichweite dieser Frage auch noch in der Hinsicht kappt, dass er auf eine weitere Explikation oder Interpretation schlicht verzichtet und – in einer ebenso fragwürdigen wie interessanten Volte – Klee selbst das Wort überlässt.<sup>23</sup>

Das Schema zum Schluss, gelesen als Darstellung der von Jakobson bei Klee entdeckten »unusually varied devices«, ist dabei in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Nicht nur, dass

23 Die folgenden Sätze Klees, die unmittelbar vor Jakobsons Schema stehen, taugen kaum als Erklärungen, wie Jakobson suggeriert, sie müssten vielmehr zuerst selbst in ihrer poetischen Rätselhaftigkeit und Thetik anerkannt und diskutiert werden: »Handlung sei außerordentlich und nicht Regel. Handlung ist aoristisch, muß sich abheben von Zuständlichem. Will ich hell handeln, so muß der Zustand dunkel zu Grund liegen. Will ich tief handeln, setzt das helle Zustände voraus. Die Wirkung der Handlung erhöht sich bei starker Intensität und kleiner Ausdehnung, aber auf geringer zuständlicher Intensität und großer zuständlicher Ausdehnung... Auf mitteltoniger Zuständlichkeit aber ist doppelte Handlung möglich, nach hell und nach tief hin gesichtete.« Zitiert nach: Jakobson: »On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters«, a.a.O., S. 22. Herkunft des Zitats: *Tagebücher von Paul Klee 1898–1918*, hg. von Felix Klee, Köln 1957, S. 239 (Nr. 832).

Jakobson an dieser Stelle den Modus des Argumentierens in Form von Sätzen zugunsten der Anfertigung eines mit einzelnen Wörtern versehenen visuellen Schemas verlässt (und zuvor noch Klee selbst zu Wort kommen lässt). Jakobson wirft mit der Anfertigung dieses Schemas auch die Frage auf, *wie* man in und mit der Sprache der Wissenschaft überhaupt künstlerischen Verfahren auf die Spur kommen kann, die sich ihrer systematischen, verfahrensorientierten Erfassung durch Sprache (und ebenso durch Bilder oder Klänge) zumindest immer ein Stück weit entziehen. Der Jakobson-Forschung ist in diesem Zusammenhang nicht entgangen, dass das Schema selbst eine Ähnlichkeit zu einigen der (späten) Gemälde Klees aufweist.<sup>24</sup> Die Beobachtung ist ebenso zutreffend, wie sie einem unheimlich vorkommen kann: Was geht in Jakobsons Aufsatz am Ende vor?

Jakobson folgt selbst der Aufforderung, die er als Anspruch dem Text von Klee zuschreibt: »The reader is called upon to proceed from spatial visions to stringent spiritual abstractions.«<sup>25</sup> Entscheidend für diese Abstraktionen ist allerdings, dass sie, schon bei Klee, nicht nur aus der Formulierung von Regeln (»rules«) besteht, sondern zugleich – entlang der Achse, die das Zweiteilige zum drei- oder mehrgliedrigen Schema erweitert oder unterbricht – aus einer *Verwerfung*: einer »überregelhaften« Dynamik, die Jakobson selbst im zitierten Schlussabsatz als »overruling« bezeichnet. Für die in diesem Band zu diskutierenden Revolutionen der Literaturwissenschaft ist diese Bewegung besonders interessant, weil sie *inmitten* der von Jakobson geradezu exzessiv betriebenen Formanalysen die methodologi-

24 Vgl. den Kommentar von Roger Lüdeke und Sebastian Donat in Jakobson: »On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters«, a.a.O., S. 4: »Motiviert und inspirierend scheint Jakobsons Analyserichtung schließlich durch den Stellenwert, den der Rhythmus auf der Ebene von Linie, Farbe und Fläche in Klees Kunstpraxis und -reflexion einnimmt. So scheint es auch kein Zufall, dass das Schaubild, in dem Jakobson die Ergebnisse seiner Untersuchung graphisch zusammenfasst [...], so nachdrücklich an die rhythmischen Farbkompositionen aus Klees mittlerer Schaffensphase erinnert.«

25 Ebd., S. 21.

schen Grenzen einer idealiter ausschließlich an der Identifikation und Auflistung poetischer Verfahren interessierten Literaturanalyse zu verdeutlichen hilft.

Der Vorzug des von Jakobson gewählten eigenen analytischen Verfahrens besteht darin, dass es überhaupt eine mögliche Grundlage dafür schafft, in einer entsprechenden Vorlage Muster zu erkennen, die sich dann in einem weiteren Schritt für eine Interpretation nutzen lassen. Allerdings passiert in Jakobsons Text selbst eine Form des »overruling« durch die Fülle und zugleich die gegenseitige Spannung der beobachteten »rules« (und deren »overruling«) in Klees Text. Was aber bedeutet dies für den offenbar anvisierten Übergang von einer reinen Textanalyse zu einer (hier merkwürdig suspendierten) Interpretation?

Gerade mit Blick auf die »unusually varied devices« in Klees Vorlage stellt sich doch die Frage, *wie* die Verfahren genau zusammenspielen – und was mit ihnen passiert, wenn sie sich *wechselseitig* durch eine Bewegung des »overruling« in Frage stellen, konterkarieren, überstimmen, verwerfen. Diese Frage aber lässt sich weder beantworten noch überhaupt sinnvoll stellen, wenn die Analyse im Modus der bloßen Identifikation (von Verfahren) verbleibt. Und der Sprung zum Kleezitat sowie zum Diagramm ist zwar gerade in seiner elliptischen Anordnung interessant, aber er bleibt im Text selbst unerklärt.

Jakobson selbst hat drei Jahre nach seinen Blake-Rousseau-Klee-Analysen deutlich gemacht, dass er nichts von jenem »subtilen und unfassbaren *je ne sais quoi*« halte, »aus dem die Poesie gemacht sein soll«. <sup>26</sup> Denn dieses »*Ich weiß nicht was*«, so Jakobson im 1973er-Postskriptum zum Band *Questions de poétique* weiter, bleibe »im wissenschaftlichen Studium der Sprache gleichermaßen unfassbar wie in jenem der Gesellschaft, des Lebens oder der Geheimnisse der Materie. Es ist

26 Roman Jakobson: »Postscriptum«, in: ders.: *Questions de poétique*, Paris 1973, S. 485–504, hier S. 487 (Übersetzung hier und im Folgenden von mir).

wirklich unnütz, mit wichtigtuersicher Miene das *Ich weiß nicht was* der unumgänglichen Annäherung der Wissenschaften entgegensetzen.«<sup>27</sup> Und andernorts, in den *Louvain Lectures* von 1972, scheint Jakobson noch weiter gegangen zu sein: »Ich glaube wirklich, dass eine vollständig objektive Textanalyse möglich ist, so weit wie eine objektive wissenschaftliche Interpretation im Allgemeinen möglich ist.«<sup>28</sup>

Doch steht der Schluss der Kleeanalyse in *einer* Linie mit diesem Glauben (»Ich glaube wirklich«), »eine vollständig objektive Textanalyse« sei »möglich«? Und was bedeutete eine derartige Textanalyse für die Interpretation, die Jakobson in der Kleeanalyse ja nicht einfach auslässt, sondern sprunghaft zumindest andeutet? Ein Lob (Klees), dann die Anführung eines (keineswegs selbstverständlichen) Kleezitats und darauf folgend die Anfertigung eines zugleich kleeähnlichen und nach Jakobsons eigenen Kriterien (Projektion) als »poetisch« klassifizierbaren Schemas – so liest sich das Ende der Kleeanalyse, die zugleich den Schluss des gesamten Aufsatzes von 1970 zu den Dichter-Malern bildet.

Eine Möglichkeit, den Schluss zu lesen, besteht darin, diesen in Verbindung zu sehen mit einer systematisch blinden Stelle, die Jakobson in seiner eigenen Analyse des Kleetextes zuvor nur beiläufig und versehen mit einem »vielleicht« (»perhaps«) streifte, ohne dass er sie wohl explizit mit seinem eigenen Vorgehen auch nur in Verbindung hätte bringen *können*. Die Spur dieser Verbindung ist in der Interpretation angelegt, die wieder-

27 Ebd.: »Mais ce *je ne sais quoi* reste également insaisissable dans l'étude scientifique du langage ou de la société ou de la vie ou des mystères de la matière. Il est vraiment inutile d'opposer d'un air important le *je ne sais quoi* à l'approximation inéluctable des sciences.«

28 Zitiert nach: Elmar Holenstein: »Einführung: Linguistische Poetik«, in: Jakobson: *Hölderlin – Klee – Brecht*, a.a.O., S. 7–25, hier S. 20. Die Nachschrift der *Louvain Lectures* scheint nur über eine in wenigen Exemplaren vorliegende Qualifikationsschrift der Universität Leuven zugänglich zu sein. Holenstein zitiert bzw. übersetzt daraus und macht folgende Angabe (ebd., S. 24): »Marleen Van Ballaer: *Aspects of the Theories of Roman Jakobson*, Memoir, Universiteit Leuven (België): Fakulteit der Wijsbegeerten en Letteren, 1973 (hektographiert)«.



rum Klees Text selbst vornimmt, indem dieser den »Menschen« und, genauer, den *einen* Menschen, wenn dieser »einmal nach oben sieht«, bestimmt als wissend, »dass er nicht weiß«, wohingegen die Tiere als nichtwissend, »dass sie nicht wissen«, und die Götter als wissend, »dass sie wissen«, definiert und interpretiert werden. Vollkommen zu Recht weist Jakobson darauf hin, dass in der Kombinatorik der möglichen Wissens- und Nichtwissens-Paarungen eine *vierte* fehlt, die aber, vielleicht, gleichermaßen im Menschen, jedenfalls aber in der Mitte zwischen Tieren und Göttern zu situieren wäre: *die Möglichkeit eines Nichtwissens (oder eines Nichtbewusstseins) vom eigenen Wissen*. Jakobson schreibt über das Tal der Menschen bei Klee:

»The valley is the only abode of the unsolvable antinomy between the two contraries, the awareness of one's own unawareness, which perhaps alludes to its likewise antinomic reversal, the tragic unawareness of one's own awareness.«<sup>29</sup>

Die Möglichkeit einer traditionell »tragisch« konnotierten »Umkehrung« (»reversal«) – um nicht zu sagen: einer Revolution – entspricht nun allerdings in ihrer gleichermaßen »unlösbaren Antinomie« wie auch in ihrem notwendig nur implizit artikulierten *je ne sais quoi* verblüffend genau dem, was Jakobson selbst am Ende des Aufsatzes eher andeutet, als dass er es explizit und in diesem Sinne bewusst machen würde (bzw. eben könnte): die Möglichkeit einer ebenso produktiven wie analytischen Auseinandersetzung mit literarischen und überhaupt künstlerischen Verfahren und ihren Grenzen, die *nicht* merkt, *dass* sie etwas weiß, oder genauer, die Möglichkeit einer Auseinandersetzung, für die das *Nichtwissen* des forschenden Subjekts darüber, *dass* es etwas weiß, nicht grundsätzlich ein Problem darstellt. Jakobsons Aufsatz lässt zum Schluss jeden-

29 Jakobson: »On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters«, a.a.O., S. 19.

falls den Gedanken zu, dass ein solches Nichtwissen nicht in jedem Fall »tragisch« ist, sondern ebenso gut bestimmt werden könnte als *Fortsetzung* oder – mit Walter Benjamin oder Aby Warburg gesprochen – als *Nachleben*<sup>30</sup> künstlerischer Artikulations- und Darstellungsformen, »either on a strip of canvas or in a few lines of a notebook«, im Bereich der Wissenschaft.

30 Vgl. zu den entsprechenden Theoriediskussionen und ihren Primärtexten: Daniel Weidner: »Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin«, in: ders. und Sigrid Weigel (Hg.): *Benjamin Studien 2*, München 2011, S. 161–178, und Georges Didi-Huberman: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.

»[L]a seule manière qu'a l'écrivain de participer  
à l'histoire devient alors la transgression [...]  
par une écriture-lecture.«<sup>\*</sup>

Sylvia Sasse

Das Zitat »Die einzige Art und Weise, die der Schriftsteller hat, um an der Geschichte teilzunehmen, besteht in der Transgression dieser Abstraktion« – gemeint ist die lineare Geschichte – »durch ein Schreiben-Lesen« stammt aus Julia Kristevas 1967 veröffentlichtem Artikel »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman«. Kristeva kam 1965 im Alter von vierundzwanzig Jahren mit einem Promotionsstipendium von Sofia (Bulgarien) nach Frankreich und studierte dort Literaturwissenschaft, unter anderem besuchte sie Seminare von Roland Barthes und Gérard Genette. Wie sie selbst erzählt, entstand aus einem Referat im Seminar von Barthes der bekannte Artikel »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman«, der 1967 in der Zeitschrift *Critique* erschien und die Bachtin-Rezeption im Westen überhaupt erst auf den Weg brachte, und zwar bevor Bachtins Schriften in Übersetzungen gelesen werden konnten.<sup>1</sup>

Kristeva schreibt in ihrem Text Bachtins Idee vom Dialogischen zu einer Theorie der Intertextualität um. Dabei handelt es sich selbst um eine *écriture-lecture*, ein Schreiben-Lesen, auch ein produktives Verlesen und Umschreiben von Bachtins

\* Julia Kristeva: »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman«, in: *Critique* 239 (April 1967), S. 438–465. Auf Deutsch: Julia Kristeva: »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«, übers. von Michel Korinman und Heiner Stück, in: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*, Frankfurt am Main 1978, S. 345–375.

1 Vgl. Michail M. Bachtin: »Beseda s Juliej Kristevoj«, in: *Dialog, Karnaval, Chronotop 2* (1995), S. 5–17, hier S. 6.

zentralen theoretischen Überlegungen. Wenn wir das Zitat für unseren Zusammenhang an einer Stelle etwas abändern, indem wir das Schreiben-Lesen auch als Voraussetzung von Theorie begreifen, dann lässt sich mit Kristevas theoretischem Entwurf auch die Frage stellen, inwieweit Literaturtheorie eine *écriture-lecture* ist, das heißt inwiefern sie intertextuell funktioniert. Ich werde dies an Kristevas Text selbst veranschaulichen, einem Text, der auf der genauen Lektüre anderer Texte beruht, der aber auch seinerseits – ganz im Sinne von Bachtin – Antworten hervorruft und den Begriff der Intertextualität in die französische poststrukturalistische Literaturtheorie einbringt.

Kristeva schreibt in »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman« selbst von einer Revolution: der Revolution, die das dialogische Denken Bachtins in der (strukturalistischen) Literaturwissenschaft ausgelöst habe. Dabei bezieht sie sich auf zwei Bücher Bachtins, die sie im russischen Original gelesen hat: *Problemy poëtiki Dostojevskogo* (*Probleme der Poetik Dostoevskijs*) in der Fassung von 1963 und auf die 1965 publizierte Studie *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* (*Das Schaffen von François Rabelais und die Volkskultur in Mittelalter und Renaissance*), die Bachtin Ende der 1940er-Jahre als Doktorarbeit in Moskau vorgelegt hatte.<sup>2</sup>

Was Kristeva macht, ist im wahrsten Sinne des Wortes ein Theorietransfer: Sie konfrontiert die französische Literaturwissenschaft mit einem völlig unbekanntem Autor, der die beiden auf Russisch zugänglichen Bücher in einer ganz anderen Zeit verfasst hatte, in den 1920er- und 1940er-Jahren. Der russische Philologe Sergej Bočarov, einer der Wiederentdecker Bachtins,

2 Die deutsche Übersetzung trägt einen leicht modifizierten Titel: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. von Gabriele Leupold, hg. von Renate Lachmann, Frankfurt am Main 1987. Über die Verteidigung der Doktorarbeit vgl. Michail M. Bachtin: »Das Lachen ist ein großer Revolutionär«. *Michail M. Bachtins Dissertationsverteidigung im Jahr 1946*, hg. und mit einem Vorwort von Sylvia Sasse, übers. von Anne Krier, Zürich 2015.

beschreibt Bachtins Situation ganz in diesem Sinne als werkbiografischen Anachronismus: »Bachtin schrieb für seine Zeit, gelesen wurde er zu einer anderen Zeit.«<sup>3</sup> In Bachtins Terminologie könnte man sagen, dass es sich nicht nur um einen Anachronismus, sondern um einen Anachronotopismus handelt, also um eine Verschiebung, die nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raum stattfand. Denn diskutiert wurde Bachtin zunächst nicht dort, wo er seine Texte verfasst hatte, in der Sowjetunion, sondern dort, wo seine Konzepte ein geradezu enthusiastisches ›Echo‹ fanden – auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs. Die Slavistin Renate Lachmann spricht in diesem Zusammenhang vom »geradezu gierigen Griff des Westens«, der nach der Wiederauflage des Dostoevskij-Buches 1963 und der Publikation des Rabelais-Buches 1965 erfolgte.<sup>4</sup>

Kristeva bezieht sich in ihrem Text aber nicht nur auf Bachtin, sondern auch auf Ferdinand de Saussures Linguistik und auf die Theorien der Formalen Schule, die ab 1912 unter anderem von Viktor Šklovskij, Boris Eĵchenbaum, Jurij Tynjanov verfasst wurden und damals in Russland eine radikale Wende in der Beschäftigung mit Literatur einläuteten. 1967 waren einige Texte der Formalen Schule in Frankreich bereits präsent durch die von Tzvetan Todorov herausgegebene Textsammlung *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, die 1965 in Paris mit einem Vorwort von Roman Jakobson erschienen war.

Kristeva ist also mit einer auf die Gemachtheit und Poetizität bzw. Selbstreferentialität des Werkes orientierten Literaturwissenschaft vertraut und hat die Texte zur »Kunst als Verfremdung«, zur »Kunst als Deautomatisierung von Wahrnehmung«,

3 Sergej Bočarov: »Sobytie bytija. O Michaille Michajloviče Bachtine«, in: Michail Bachtin: *Pro et contra. Tvorčestvo i nasledie M.M. Bachtina v kontekste mirovoj kul'tury*, Bd. 2, Sankt-Peterburg 2002, S. 277–294, hier S. 279.

4 Renate Lachmann: »Migration der Konzepte«, in: Gun-Britt Kohler (Hg.): *Blickwechsel. Perspektiven der slavischen Moderne für den internationalen literaturwissenschaftlichen Dialog*, WSA-Sonderband 78, München 2010, S. 19–44, hier S. 24. Vgl. Sylvia Sasse: *Michail M. Bachtin zur Einführung*, Hamburg 2011.

zur Literatur als »Erschwerung der Form« oder »Spürbarkeit der Form« (*oščitimost' formy*), zur Faktur, Materialität und zum anderen Sehen (*videnie*) gelesen. Sie kennt auch die Geschichte der Formalen Schule, den 1928 stattfindenden Übergang zum Strukturalismus, den Jurij Tynjanov und Roman Jakobson mit einem Manifest<sup>5</sup> einleiteten, dies aus konzeptuellen Gründen, aber auch, weil der Begriff Formalismus in der Sowjetunion zum Schimpfwort geworden war und Dichter und Theoretiker reihenweise wegen Formalismus angeklagt wurden. Viktor Šklovskij distanzierte sich 1930 sogar in einer Selbstkritik davon, dass er einmal gemeint habe, ein Kunstwerk bestehe aus einer »Summe von Verfahren«.<sup>6</sup>

Kristevas Lektüre ist aber nicht nur Theorietransfer, sondern auch eine höchst produktive Transformation von Bachtins Denken in eine strukturalistische, wenn nicht poststrukturalistische Lesart. Sie liest Bachtin fälschlicherweise als Fortführer, ja als Mitglied der Formalen Schule, in Wirklichkeit ist er deren Kritiker, mit dem sich nun 1967 das strukturalistische Denken nicht fortführen, sondern höchstens überwinden lässt. Bachtin kritisierte die Formale Schule sogar bereits explizit im 1924 geschriebenen Essay »Das Problem von Form, Inhalt und Material im Wortkunsstschaffen« (*»Problema formy, soderžanija i materiala v slovesnom chudožestvennom tvorčestve«*).<sup>7</sup>

Ungefähr zu jener Zeit, in der Kristeva ihren Text schreibt, sitzt Bachtin vor seinen Arbeitsheften und notiert resümierend seine »Beziehung zum Formalismus« und seine »Beziehung

5 Es handelt sich um den Text »Problemy izučenija literatury i jazyka« (*»Probleme der Literatur- und Sprachforschung«*), der aus neun Punkten besteht und 1928 in der Zeitschrift *Novyj Lef*, Nr. 12, S. 35–37 erschien.

6 Viktor Šklovskij: »Pamjatnik naučnoj ošibke«, in: *Literaturnaja gazeta*, Nr. 4, 27. Januar 1930, o.S.

7 Michail M. Bachtin: »Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunsstschaffen« (1924), in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Grübel, übers. von Rainer Grübel und Sabine Reese, Frankfurt am Main 1979, S. 95–153 (Michail M. Bachtin: »Problema soderžanija, materiala i formy v slovesnom chudožestvennom tvorčestve, in: ders.: *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975, S. 7–79).

zum Strukturalismus«. <sup>8</sup> Am Formalismus beklagt er »die Ignoranz des Inhalts«, die zu einer »Materialästhetik« geführt habe, das »Unverständnis gegenüber der Geschichtlichkeit und die mechanistische Wahrnehmung von Umbrüchen«. <sup>9</sup> Gegenüber dem Strukturalismus führt er kritisch die »Depersonalisierung« des Textes an, den »logischen Charakter der Beziehungen«, die Aufstellung »mechanistischer Kategorien wie Opposition, Kodewechsel«. <sup>10</sup>

Materialästhetik, Mechanik, A-Historizität, Isolation, Inhaltsvergessenheit, Komposition anstelle von Architektonik und Depersonalisierung: Das sind ungefähr die Stichworte, mit denen Bachtin seine Kritik an der »Formalen Schule« und am Strukturalismus formuliert. Er tut dies zunächst implizit in *Iskusstvo i otvetsvennost'* (*Kunst und Verantwortung*) sowie *Avtor i geroj v éstetičeskoj dejatel'nosti* (*Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*), 1924 dann in dem schon erwähnten Essay »Das Problem von Form, Inhalt und Material im Wortkunstschaffen«. Aber Julia Kristeva kann das nicht wissen, die Texte liegen, als sie ihren Text über Bachtin schreibt, noch unpubliziert in einem Koffer in der russischen Provinz.

Kristeva liest Bachtin fälschlicherweise nicht nur als Fortführer des Strukturalismus, als denjenigen, der den Strukturalismus »dynamisiert« habe, sondern sie liest ihn vor allem durch eine strukturalistische Brille, das zeigt sich in den typischen Begriffen und der damit verbundenen Verwissenschaftlichung der literaturtheoretischen Sprache, die Bachtin selbst nie betrieben hat. Das zeigt sich aber auch in der permanenten Verwendung des Wortes Struktur dort, wo Bachtin »Wort« oder

8 Michail M. Bachtin: »Rabočie zapisi 60-ch-načala 70-ch godov«, in: ders.: *Sobranie sočinenij*, Bd. 6, Moskva 2002, S. 434. Die Publikation dieser Aufzeichnungen auf Deutsch befindet sich zurzeit in Vorbereitung. Die deutschen Übersetzungen stammen im Folgenden von Anne Krier.

9 Ebd., S. 434.

10 Ebd.

»Äußerung« verwendet hätte, um den literarischen Sprechakt zu markieren. Sie schreibt:

»Bakhtine est l'un des premiers à remplacer le découpage statique des textes par un modèle où la structure littéraire n'est pas, mais où elle s'élabore par rapport à une autre structure. Cette dynamisation du structuralisme n'est possible qu'à partir d'une conception selon laquelle le ›mot littéraire‹ n'est pas un *point* (un sens fixe), mais un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures: de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur.«<sup>11</sup>

Kristeva übernimmt in diesem Zitat nicht nur die Idee des dialogischen Wortes, sondern erfindet auch die Idee einer dialogischen Struktur. Das ermöglicht es ihr nicht nur, den Strukturalismus zu dynamisieren, sondern Strukturen ebenfalls dialogisch zu denken. Bachtin tut das – ungefähr zur gleichen Zeit – selbst auch in seinen späten Notizen, etwa wenn er über die Dialogizität von Genres und Verfahren schreibt.<sup>12</sup>

An einer anderen Stelle des Textes zeigt sich die strukturalistische Brille noch deutlicher. Kristeva verwendet für ihre Argumentation ein Achsenmodell, mit dem sie versucht, die Beziehung zwischen »Dialog« und »Ambivalenz«, den beiden Kennzeichen poetischer Sprache, die Bachtin herausarbeitet, zu visualisieren. Sie liest also Bachtin durch Roman Jakobsons

11 Kristeva: »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman«, a.a.O., S. 439. Auf Deutsch: »Bachtin gehört zu den ersten, der die statische Zerlegung der Texte durch ein Modell ersetzt, in dem die literarische Struktur nicht *ist*, sondern sich erst aus der Beziehung zu einer anderen Struktur *herstellt*. Diese Dynamisierung des Strukturalismus wird erst durch eine Auffassung möglich, nach der das ›literarische Wort‹ nicht ein *Punkt* (nicht ein feststehender Sinn) ist, sondern eine *Überlagerung von Text-Ebenen*, ein Dialog verschiedener Schreibweisen: der des Schriftstellers, der des Adressaten, der des gegenwärtigen und des vergangenen Kontextes.« Kristeva: »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«, a.a.O., S. 346.

12 Vgl. hierzu den Artikel zu Bachtin in vorliegendem Band.



Methodik hindurch, durch Jakobsons Modell der zwei Achsen. Während Jakobson Poetizität als die Projektion der paradigmatischen Achse, der Achse der Selektion, auf die syntagmatische Achse, die Achse der Kombination erklärte,<sup>13</sup> sieht Kristeva bei Bachtin eine Koinzidenz von horizontaler Achse (Subjekt-Adressat) und vertikaler Achse (Text-Kontext):

»de sorte que l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur: le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte).«<sup>14</sup>

Die folgenreichste Transformation von Bachtins Theorie, die ebenfalls einer strukturalistischen Logik folgt, zeigt sich jedoch am nächsten Zitat. Kristeva schreibt:

»tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*.«<sup>15</sup>

Kristeva ersetzt den Begriff der Intersubjektivität durch den der Intertextualität. Diese Ersetzung ist selbst so etwas wie eine kleine Revolution, wenn man bedenkt, dass der Begriff der Intertextualität zu einem der erfolgreichsten Begriffe der

13 Vgl. hierzu den Beitrag zu Jakobson in vorliegendem Band.

14 Kristeva: »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman«, a.a.O., S. 440. »Diese Koinzidenz enthüllt eine wesentliche Tatsache: das Wort (der Text) ist Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen lässt.« Kristeva: »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«, a.a.O., S. 347f.

15 Kristeva: »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman«, a.a.O., S. 440f. »Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, und die Sprache lässt sich zumindest als doppelte lesen.« Kristeva: »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«, a.a.O., S. 348.

Literaturtheorie werden wird und die ihm zugrunde liegende Erkenntnis des permanenten Re-Writings von Literatur und Kultur nach wie vor – nicht nur in den Literaturwissenschaften – Gültigkeit besitzt. Die Transformation, die Kristeva hier vollzieht, ist ebenfalls einem strukturalistischen Blick geschuldet und verhält sich konträr zu Bachtins Intention, der ja gerade die »Depersonalisierung« des Strukturalismus beklagte. Kristeva wendet Bachtin – aus Bachtins Perspektive – gegen sich selbst, indem sie etwas, das Bachtin längst hinter sich gelassen hat, als etwas Neues liest.

Bei Bachtin selbst kommen beide Worte nicht vor, weder Intertextualität noch Intersubjektivität, auch wenn Bachtin sich in seinen frühen Schriften etwa mit der Phänomenologie von Edmund Husserl auseinandersetzt und dessen Konzept der »Horizontenerweiterung« in seiner Philosophie modifiziert. Kristevas Text jedoch suggeriert, zumindest in der Formulierung des oben genannten Zitats, dass Bachtin den Wechsel vom Subjekt zum Text bereits vollzogen habe. Diesem Missverständnis – ausgelöst durch die Lektüre des Textes von Kristeva oder ausgelöst durch Kristevas Lektüre von Bachtin – möchte ich kurz nachgehen.

Bachtin arbeitet zu jener Zeit, als Kristeva ihren Text schreibt, selbst an Notizen über das Dialogische des Wortes. Er versucht, seine frühen, nicht publizierten philosophischen Schriften zum Ereignishaften und Ethischen des Seins mit seinen Überlegungen zum dialogischen Charakter des Wortes zu verbinden. Im Grunde geht es ihm genau darum, das Intersubjektive des dialogischen Wortes zu unterstreichen. Bachtin hatte in seiner *Philosophie der Handlung*, die er um 1924 herum verfasst hat, die Wechselbeziehung von Ich und anderem untersucht und diese Wechselbeziehung später auf die Literatur bzw. auf das Wort als Äußerung übertragen.<sup>16</sup> In seiner *Philoso-*

16 Vgl. Michail M. Bachtin: *Zur Philosophie der Handlung*, übers. von Dorothea Trottenberg, mit einer Einleitung von Sylvia Sasse, Berlin 2011.

*phie der Handlung* unterschied er zwischen einem ästhetischen oder abstrakt-theoretischen und einem ethischen Akt. Im Hier und Jetzt sei es nicht möglich, den Anderen völlig zu durchdringen oder zu überblicken, immer bleibe dem Beobachtenden etwas verborgen. Jemanden zum Objekt zu machen, so Bachtin, könne man nur im Bereich der Theorie, der Ästhetik oder des Gesetzes. Nur dort sei es möglich, aus der Position der »Außerhalbfindlichkeit« heraus, den Anderen »abzuschließen«, einen Punkt zu setzen. Im Bereich der Ethik sei alles stets im Werden, dialogisch, unabschließbar, relational. Es ist Dostoevskij, bei dem Bachtin entdeckt, dass diese Ereignishaftigkeit des Lebens auch in künstlerischen Texten virulent bleiben kann. Dostoevskij übertrage die Beziehung zwischen Ich und Anderem, so Bachtins Beobachtung, in seinen Romanen auf die Beziehung zwischen Erzähler und Figur. »Das Ereignis des Lebens des Textes, d.h. sein eigentliches Wesen, entwickelt sich immer *an der Grenze zweier Bewusstseine, zweier Subjekte.*«<sup>17</sup> Deshalb seien die Romane von Dostoevskij bis in jedes Wort hinein dialogisch: Jede Figur und jedes Wort habe als Gegenüber immer schon eine andere Figur bzw. ein anderes Wort, auf das bzw. die hin eine Antwort stattfindet. Bachtin ist also gerade nicht derjenige, bei dem eine Intertextualität eine Intersubjektivität ablöst, vielmehr wird in den Text selbst die Idee der Intersubjektivität, der ereignishaften Korrelation von Ich und Anderem eingeschrieben. Dialogizität ist, wenn man so will, bei Bachtin tatsächlich durch Intersubjektivität gekennzeichnet, auch wenn Bachtin das Wort nicht verwendet.<sup>18</sup> Man

17 Michail M. Bachtin: »Das Problem des Textes (1959-1960)«, gekürzte Fassung, übers. von Sebastian Donat, in: *Texte zur Theorie des Textes*, hg. von Roger Lüdeke und Stefan Kammer, Stuttgart 2005, S. 172-183, hier S. 177 (russ. Michail M. Bachtin: »Problema teksta«, in: ders.: *Sobranie sočinenij*, Bd. 5, Raboty 1950-ch-načala 1960-ch godov, Moskva 1996, S. 306-328, hier S. 308).

18 Vgl. Alexander Haardt: »Michail Bachtin – ein Phänomenologe der Intersubjektivität?«, in: *Phänomenologische Forschungen* 5/2 (2000), S. 217-229, hier S. 219. Haardt liest Bachtin als Phänomenologen, und zwar wie Max Scheler als »anticartesianischen Phänomenologen« »im

könnte sagen, dass Bachtin Ende der 1960er-Jahre an einem anderen Punkt seiner Theorie ist, er möchte sie gerade vom Strukturalismus abgrenzen, während Kristeva versucht, diese für den Strukturalismus lesbar zu machen und dabei selbst eine Wende, hin zum Poststrukturalismus, einleitet. Denn indem Intertextualität die Vorstellung des Textes als Struktur dynamisiert, ermöglicht Kristeva es, Strukturen korrelativ, räumlich und differentiell zu denken.

Liest man Kristevas Text heute, dann ist dieser nicht nur ein Beitrag zur Etablierung einer Forschungsrichtung, der Intertextualität, sondern er zeigt zugleich, dass sich das, was Kristeva eine Revolution nennt, in der Intertextualität selbst verbirgt: ein raumzeitliches Verständnis von Text, das auf etwas schon Vergangenes zurückkommt, daran anknüpft, um am Vergangenen zu partizipieren oder es zu transformieren.<sup>19</sup> In Kristeva späteren Überlegungen zur Revolte, in denen sie das Wort in Re und Volte trennt, kommt sie noch einmal, ohne Bachtin zu nennen, auf das verräumlichte Denken zurück. Sie übersetzt Re-Volte im Anschluss an Augustinus als »rückschauende Umkehr«, also als eine Bewegung, die die Wendung an das Wieder knüpft, als verändernde Auseinandersetzung mit dem, was in die Geschichte eingegangen ist.<sup>20</sup> Das Revolutionäre sieht Kristeva 1967 nicht nur im Rückbezug, sondern im subversiven Rückbezug, dessen Ziel die Veränderung der Gegenwart ist. Wie schon Bachtin selbst verbindet sie die Konzepte des Dialogischen (Intertextualität) mit der Tradition des karnevalesken Denkens und der Karnevalisierung der Literatur. Für Kristeva zeigt sich im Kar-

Unterschied zur transzendental-idealistischen Phänomenologie des mittleren Husserl« (S. 218).

19 Vgl. die Weiterentwicklung des Konzeptes der Intertextualität hin zu einem Gedächtniskonzept in *Literatur und Kultur*: Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main 1990.

20 Julia Kristeva: *Die Zukunft einer Revolte*, übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt am Main 2016. (Das französische Original: *L'avenir d'une révolte*, Paris 1998.)

neualesken der Widerstand gegen die Gesetze von Grammatik und Semantik.<sup>21</sup>

Aus Kristeva Perspektive ist *réécriture* also immer auch Revolution. Und dabei richtet sich diese nicht nur auf die Gegenwart, sondern auch auf die potentielle Zukunft. Sie ist als potentieller Vorgriff, als potentielle Antwort auf Texte, die erst noch geschrieben werden müssen, denkbar. Denn der Raum, der sich durch die Intertextualität eröffnet, ist nach Kristeva die einzige Dimension von Texten, »in der sich die Bedeutung durch eine Verbindung von Unterschieden artikuliert«. <sup>22</sup> Wie bei Bachtin ist bei Kristeva nicht nur der Text, sondern auch das Wort verräumlicht, es existiere in drei Dimensionen, nämlich in der Korrelation von »Subjekt-Adressat-Kontext«. <sup>23</sup> Diese Überlegung ist für Kristeva wiederum der Versuch, den strukturalistisch aufgefassten Text nicht nur zu dynamisieren, sondern ihn zum Kontext hin zu öffnen. Setzt man diese Überlegung in Beziehung zu jenem Modell, das Bachtin in den frühen 1920er-Jahren entwickelt, dann entdeckt man auch hier eine Transformation von Bachtins Theorie – die Kristeva wiederum in Unkenntnis dieser frühen Schriften gemacht hat. Auch Bachtin sprach von der Dreidimensionalität von Texten, eine Dreidimensionalität, die er als Architektonik des Seinsereignisses bezeichnete. Sie besteht bei Bachtin aus den folgenden drei Wechselbeziehungen, die das Verhältnis von Ich und Anderem kennzeichnen: 1. Ich-für-mich (*ja-dlja-sebja*), der-Andere-für-mich (*drugoj-dlja-menja*) und Ich-für-den-Anderen (*ja-dlja-drugogo*). <sup>24</sup> Auch hier wird das Subjekt in Wechselbeziehung zum Anderen und zur Umgebung bzw. zum Kontext gesetzt, wobei Bachtin in seiner Ethik zwischen Horizont (*krugozor*) und Umgebung (*okruženie*) unterscheidet, indem er unter Horizont die

21 Vgl. Kristeva: »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«, a.a.O., S. 346.

22 Ebd., S. 347.

23 Ebd., S. 348.

24 Michail M. Bachtin: *Philosophie der Handlung*, übers. von Dorothea Trottenberg, Berlin 2011, S. 58.

Grenzzlinie der subjektiven Wahrnehmung versteht und unter Umgebung die empirische Umgebung, die nicht erst durch die Perspektive geschaffen oder vorgestellt wird.

Für Kristeva ist die Dreidimensionalität des Textes Voraussetzung für das, was sie nach Bachtin »Ambivalenz« nennt. Die Ambivalenz ist es, die das »Eindringen der Geschichte in den Text und des Textes in die Geschichte«<sup>25</sup> ermöglicht. Erst wenn das Wort, der Text in Beziehung zu einem anderen Text steht, kann er überhaupt Teil einer Geschichte werden bzw. sein.

Im Sinne einer *réécriture*, einer weiteren *écriture-lecture*, wird auch Kristevas Lektüre von Bachtin, ihre Idee der Intertextualität, um 1968 in Paris weitergetragen und umgeschrieben, so bei Gérard Genette, der für weitere Text-Text-Beziehungen analog zur Intertextualität Begriffe findet, unter anderem Transtextualität und Hypertextualität. Und auch Roland Barthes greift in »La mort de l'Auteur« und in einem Interview mit Georges Charbonnier über eine mögliche Theorie der Lektüre (1967), das am 24. Oktober 1967 auf *France Culture* ausgestrahlt wird, auf Überlegungen von Kristeva zurück. In diesem Gespräch erwähnt Barthes auch mehrfach den Begriff der Intertextualität, er sagt: »Wenn Sie so wollen, wäre es jetzt besser – und ich befürworte diese Art der Verlagerung des Vokabulars – von der ›Intertextualität‹ zu sprechen, anstatt von der ›Intersubjektivität‹, wie man es bislang mit Blick auf die Literatur getan hat. Es geht um Texte, die miteinander in einen Dialog treten, wobei Lesen und Schreiben eine Art fortgesetztes dialektisches Gewebe bilden.«<sup>26</sup> Oder an einer anderen Stelle: »Anders gesagt, die Intertextualität hört bei der Handlung des Autors nicht auf, sie verlängert sich in die Handlung der Leser.«

Barthes zitiert hier sehr direkt Kristevas Aufsatz, übernimmt regelrecht Vokabular und Argumentation, jedoch ohne

25 Ebd., S. 351.

26 »Roland Barthes im Gespräch mit Georges Charbonnier über eine mögliche Theorie der Lektüre (1967)«, in der Radiosendung *France Culture*, 24. Oktober 1967, übers. von Agathe Mareuge und Sandro Zanetti, in: *Sprache und Literatur* 47 (2018), S. 95–107, hier S. 104.

auf Kristeva oder Bachtin zu verweisen. Mit anderen Worten: Barthes macht den intertextuellen Charakter seiner Aussage nicht explizit, obwohl es ihm inhaltlich gerade um dialogische Beziehungen geht. Die spätere Intertextualitätstheorie würde hier von einem latenten Zitat sprechen, man könnte aber auch sagen, dass er beide einfach nicht erwähnt. Das mag dem Interview und der Situation geschuldet sein, stellt aber zugleich die Frage nach der Rolle von Intertextualität in der Theorie.

Eine weitere Transformation von Kristevas Bachtinlektüre findet sich bei Barthes dann ausgerechnet in »La mort de l'Auteur« (1967 engl., 1968 frz.), jenem Text, der die Autorschaftsdebatte in der Theorie über mehrere Dekaden bestimmt hat. Darin übt Barthes, wie schon Boris Tomaševskij und Michail Bachtin vierzig Jahre zuvor, Kritik an den naiven Versuchen, die »Erklärung eines Werks bei seinem Urheber« zu suchen.<sup>27</sup> Ähnlich wie Bachtin kommt er zu dem Schluss, dass an die Stelle des Autors die Sprache – Bachtin würde jedoch sagen die ›Äußerung‹ oder das ›Wort‹ – getreten ist und dieser nun nicht mehr als ihr Eigentümer gelten kann.<sup>28</sup> Dabei geht es Barthes wie Bachtin nicht um einen Gegensatz von Subjektivität und Objektivität in der Äußerung, sondern um die Feststellung, dass eine Äußerung nie originell sein kann, sondern immer schon ein »Gewebe von Zitaten« ist.<sup>29</sup>

Es ist kein Zufall, dass Barthes hier von einem Gewebe von Zitaten spricht – Kristeva schrieb in ihrem Artikel mit Bezug auf Bachtin von einem »Mosaik aus Zitaten«<sup>30</sup>, aus dem ein Text bestehe. Barthes schließlich verbindet den ›Tod‹ des Autors mit der Geburt des Lesers, da jedes Schreiben immer schon

27 Roland Barthes: »Der Tod des Autors«, übers. von Matías Martínez, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von Fotis Jannidis u.a., Stuttgart 2000, S. 185–193, hier S. 186. Vgl. hierzu den Beitrag zu Barthes in vorliegendem Band.

28 Vgl. ebd., S. 187.

29 Ebd., S. 190.

30 Ebd., S. 348.

mit einem Akt der Rezeption verbunden sei, mit einer *écriture-lecture*.<sup>31</sup>

Wie nun lässt sich das Insistieren auf Intertextualität in der Literatur mit der Frage, welche Rolle *écriture-lecture* als wissenschaftliche Vorgehensweise (gerade in der Autorschaftsdebatte) spielt, verbinden? Lässt sich das, was wir latente Intertextualität in der Literatur nennen, auch auf die Theorie übertragen? Oder wäre es angebracht, von einer Null- oder Minusintertextualität zu sprechen, in Anlehnung an den Begriff des Minusverfahrens (*minus-priem*) aus der Formalen Schule, der auf ein signifikantes Fehlen hinweist, ein Fehlen, das schlimmstenfalls die Ignoranz des Anderen oder das Vergessen des Anderen bedeutet.

Die Stärke von Bachtins, Kristevas und Barthes' Autorschaftskonzepten ist es ja gerade, Autorschaft nicht in der Originalität des Literarischen, sondern in der Geste des Bezugs zu suchen. Bachtin hatte in den 1960er-Jahren in seinen Notizen diesbezüglich formuliert: »Die Autorschaftsformen und insbesondere die ihnen entsprechenden Tonlagen sind im Wesentlichen traditionsgebunden und reichen weit in die Vorzeit zurück. Sie erneuern sich in neuen Situationen. Sie können nicht erfunden werden, genau so wenig wie die Sprache erfunden werden kann.«<sup>32</sup> An anderer Stelle macht Bachtin deutlich, dass die »Suche des Autors nach dem eigenen Wort« in diesem Sinne eine Suche nach dem Genre ist, nach Stil, Perspektive und Emotionalität.<sup>33</sup>

Von dort aus ist es zu Roland Barthes' berühmt gewordenem Artikel vom *Tod des Autors* und der darin artikulierten Aufwertung der Rezeption wiederum nicht weit. Bachtin sieht den Rezipienten zunächst in einer Position der Außerhalb-befindlichkeit, von der aus er, wie der Autor, den Text abschließt, seine Leerstellen oder Unbestimmtheitsstellen – ganz im Sinne

31 Vgl. Wolfgang Iser: »Die Appellstruktur der Texte« (1970), in: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik*, München 1975, S. 234–236.

32 Michail M. Bachtin: »Rabočie zapisi 60-ch-načala 70-ch godov«, in: ders.: *Sobranie sočinenij*, Bd. 6, Moskva 2002, S. 371.

33 Ebd., S. 412.



der Rezeptionsästhetik – ergänzt.<sup>34</sup> Während Bachtin sich durchaus Gedanken macht, was diese theoretische Erkenntnis für die eigene Schreibweise bedeutet (unter anderem geht es ihm um ein dialogisches Verhältnis zum Gegenstand Literatur, aber auch darum, selbst »unabgeschlossen zu bleiben«, »offen für den Anderen«),<sup>35</sup> bleiben Autorschaft und Intertextualität im Schreiben von Theorie oft ausgeblendet. Kristeva und Barthes beziehen Intertextualität nicht auf ihr eigenes Schreiben und verfahren höchst unterschiedlich. Dabei müsste man die Erkenntnis, dass Texte, wie Kristeva es formuliert, nur durch ein Schreiben-Lesen an der Geschichte teilnehmen, auch auf Theorie übertragen. Wenn man voraussetzt, dass jedes Schreiben auch ein Lesen beinhaltet, dann ist nicht nur die bloße Feststellung eines Schreiben-Lesens für den Eingang in die Geschichte relevant, sondern die Frage des *Wie*. Anders formuliert: Die von Kristeva entwickelte Intertextualitätstheorie zeigt auch, *wie* Theorie durch ein explizites oder verdecktes,

34 Vgl. Wolfgang Iser: »Die Appellstruktur der Texte«, a.a.O.

35 Wie schwierig es ist, in der Theorie eine Grenze zwischen (latenter) Intertextualität und Plagiat zu ziehen, musste gerade Bachtin bzw. seine Schriften selbst erfahren. Zeitweise hatte sich die Bachtinforschung in eine teils absurde Plagiatdetektei verwandelt, bei der nicht mehr zwischen unvollendeten, nicht für die Publikation fertiggestellten Schriften und der Arbeit der Herausgeber unterschieden wurde. Auch die Rekonstruktion der Autorschaft im Bachtinkreis konnte letztlich nicht im Detail nachvollzogen werden, dennoch wurden Beschuldigungen, Bachtin habe bei Valentin N. Vološinov und Pavel Medvedev abgeschrieben, ohne dies zu markieren, getätigt. Auf der 1999 in Sheffield organisierten Konferenz »In Abwesenheit des Meisters. Der unbekannte Bachtin-Kreis« war man sich schließlich einig, alle drei Autoren, Bachtin, Vološinov und Medvedev, als eigenständige Autoren zu führen und zu behandeln. Vgl. u.a. Vladimir M. Alpatov und Valentin N. Vološinov: *Bachtin i lingvistika*, Moskva 2005. Die »Entlarvung« Bachtins als Lügner, Betrüger und Plagiator durch die Schweizer Linguisten Jean-Paul Bronckart und Cristian Bota: *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*, Genève 2011 lässt sich am besten durch die Rezension von Sergej Zenkin: »Nekompetentnye razoblačiteli«, *NLO* 119 (2013), Heft 1, S. 358–366 kommentieren. Zu Bachtins plagiatverdächtigem Nutzen von Cassirers *Symbolischen Formen* vgl. Sasse, *Michail Bachtin zur Einführung*, Hamburg 2010, S. 63f. Die Diskussion zeigt jedoch, dass Autorschaft in der Theorie nach wie vor ein virulentes Thema ist.

manifestes oder ignorantens Schreiben-Lesen an der Geschichte teilnimmt. Dieses *Wie* ist Teil der Autorschaft von Theorie.

\*

Was passiert, wenn man schreibt, ohne zu lesen (nicht mehr nur konzeptuell, sondern existentiell), konnte man auch an den Reaktionen des internationalen Feuilletons auf die Pressemitteilung durch die bulgarische Dossier-Kommission im März 2018 ablesen. In der Mitteilung hieß es, Kristeva sei eine Spionin des bulgarischen Geheimdienstes gewesen. Die Schlagzeilen etwa »Fall einer poststrukturalistischen Ikone. Julia Kristeva war ein Spitzel des Geheimdienstes« (*NZZ*) oder »Julia Kristeva was communist secret agent, Bulgaria claims« (*Guardian*) wurden geschrieben, bevor man die Akte auch nur *gelesen* hatte. Nach der Lektüre der Akte, so hat der bulgarische Journalist Hristo Hristov, der seit Jahren die Akten des ehemaligen bulgarischen Geheimdienstes untersucht, betont, muss man jedoch feststellen, dass ein abschliessendes Urteil über die Akte von Kristeva gar nicht möglich sei.<sup>36</sup> Das Dossier mit dem Decknamen »Sabina« ist unvollständig, vermutlich wurde es von der Bulgarischen Kommunistischen Partei und der Dossierkommission nach 1989 illegal bereinigt, so wie es mit zweiundvierzig Prozent der Dossiers des Apparats geschehen ist: »Es handelt sich [...] um ein unvollständiges Dossier, es fehlen bestimmte Materialien, die sonst für eine Zusammenarbeit gemäß den eigenen Anforderungen der Staatssicherheit obligatorisch sind und die in der streng vertraulichen Instruktion für den operativen Bericht beschrieben werden.«<sup>37</sup> Hristov macht auf etwas aufmerksam, dass Bachtin wohl die Ethik der Lektüre genannt hätte, nämlich die Einsicht, dass es Texte gibt, die man nicht

36 Vgl. »Gefährliche Forschung. Sylvia Sasse und Ilijana Kamenova im Gespräch mit Hristo Hristov«, in: Kata Krasznahorkai und Sylvia Sasse (Hg.): *Artists & Agents. Performancekunst und Geheimdienste*, Leipzig 2019, S. 38f.

37 Ebd.

abschliessend interpretieren bzw. beurteilen kann. Was sich aber aus Kristevas Dossier unzweifelhaft herauslesen lässt, ist das Interesse des bulgarischen Geheimdienstes für die Theorie-  
debatten in den Pariser Kreisen, in denen Kristeva verkehrte. Die Vorstellung, dass die osteuropäischen Geheimdienste sich über Literaturtheorie informierten, diese überwachten, weil sie sie für potentiell gefährlich hielten, erinnert auf eine andere Weise an den tatsächlichen revolutionären oder subversiven Charakter des Denkens mit und über Literatur.



»[L]’*inconscient, c’est le discours de l’Autre.*«\*

**Johannes Binotto**

Als »gleichschwebende Aufmerksamkeit« hat Sigmund Freud in seinen Handreichungen zur psychoanalytischen Technik die Rezeptionshaltung der Psychoanalyse beschrieben.<sup>1</sup> Dass damit auch eine Aufmerksamkeit gegenüber unterschiedlichen medialen Formaten gemeint sein könnte, scheint indes nur wenigen aufgefallen zu sein. Umso stärker hat Friedrich Kittler darum am Psychoanalytiker Jacques Lacan dessen Formatbewusstsein hervorgestrichen, sei dieser doch »der erste und darum auch letzte Schreiber, dessen Schriften einfach *Schriften*, dessen Rundfunkinterview einfach *Radiophonie* und dessen Fernsehsendung einfach *Télévision* hießen.«<sup>2</sup> Doch während sich für Kittler in Lacans »Medienklartext seiner Titelgebung« vor allem zeigt, wie die Entwicklung der Psychoanalyse mit dem Ende des Schriftmonopols einhergehe, unterschlägt er dabei stillschweigend jene vierte Medienpraxis, die bei Lacan noch vor dem Schrift-Schreiben, dem Funk-Sprechen und dem Fern-Sehen kommt und die zugleich alle diese Praktiken und mithin die psychoanalytische Praxis überspannt und anleitet: die Text-Lektüre.

\* Jacques Lacan: »Le séminaire sur ›La lettre volée‹«, in: ders.: *Écrits*, Paris 1966, S. 11–61, hier S. 16. Dt.: Jacques Lacan: »Das Seminar über ›Der gestohlene Brief‹«, in: ders.: *Schriften I. Vollständige Ausgabe*, übers. von Hans-Dieter Gondek, Wien, Berlin 2016, S. 12–73, hier S. 18.  
1 Sigmund Freud: »Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung« (1912), in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 8: *Werke aus den Jahren 1909–1913*, London 1943, S. 375–387, hier S. 377.  
2 Friedrich Kittler: »Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschinen«, in: ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, S. 58–80, hier S. 64.

Nicht nur, dass der von Lacan für die psychoanalytische Bewegung der Nachkriegszeit geforderte »retour à Freud«<sup>3</sup> konkret eine Rückkehr zu Freuds Texten meinte, die es wieder und anders zu lesen gilt – auch Lacans eigene *Schriften* beginnen mit einer Lektüre. Seine 1966 herausgegebenen *Écrits*, ein wuchtiger Buchblock von über 900 Seiten, versammelt erstmals Lacans zuvor nur verstreut erschienene und mithin kaum aufspürbare Aufsätze und Seminartexte und wird bald zur publizistischen Sensation weit über die psychoanalytischen Kreise hinaus. Den Anfang dieses *opus magnum*, mit dem Lacan seine Lehre einer breiten Öffentlichkeit vorlegt, macht aber ausgerechnet »Le séminaire sur ›La lettre volée« – ein Leseseminar, in der allerdings weder ein Freud'scher noch sonst ein fachspezifischer Text untersucht wird, sondern die *short story* »The Purloined Letter« von Edgar Allan Poe. Während sich sonst in den *Écrits* die Abfolge der Texte nach der Chronologie ihres Entstehens richtet, springt dieses Seminar aus der Reihe und wird von Lacan, sogar gegen den Willen seines Verlegers François Wahl,<sup>4</sup> an die erste Stelle gesetzt, was die offenbar herausragende Bedeutung gerade dieses Textes noch betont. So macht schon ein Blick ins Inhaltsverzeichnis von Lacans *Schriften* klar, welche Leitfunktion nicht nur die Lektüre, sondern genauer: die *Literaturlektüre* für die Psychoanalyse einzunehmen hat und wie eng verwandt mithin psychoanalytische Interpretation und literaturwissenschaftliches Lesen sind.

Tatsächlich ist bereits Poes Erzählung, die dritte seiner Kriminalgeschichten um den Detektiv Auguste Dupin, ein hochgradig selbstreflexiver Text, in dem es unentwegt um Fragen der Lesbarkeit geht: Erzählt wird die Geschichte eines kompromittierenden Briefs, den ein hinterhältiger Minister aus dem Kabinett

3 Vgl. Jacques Lacan: »La chose freudienne ou Sens du retour à Freud en psychanalyse« in: ders.: *Écrits*, a.a.O., S. 401–436.

4 Vgl. Elisabeth Roudinesco: *Jacques Lacan. Bericht über ein Leben, Geschichte eines Denksystems*, Köln 1996, S. 484.

der Königin entwendet und vor ihren Augen gegen einen anderen austauscht – ein Vorgang indes, gegen den sich die Königin nicht wehren kann, weil sie sonst die Aufmerksamkeit des ebenfalls anwesenden, aber ahnungslosen Königs auf den heiklen Brief richten würde. Um sich gegen eine mögliche Erpressung zu schützen, lässt die Königin zwar in den folgenden Tagen die Wohnung des Ministers akribisch von der Polizei untersuchen, doch sind die Beamten nicht fähig, den gefährlichen Brief zu finden. Erst dem Detektiv Dupin gelingt es schließlich, diesen aufzuspüren, weil er erkennt, dass die beste Methode, den Brief zu verstecken, darin besteht, ihn gar nicht in einem jener Geheimverstecke zu deponieren, nach denen die Polizei sucht, sondern vielmehr offen auf der eigenen Briefablage (wenn auch umgestülpt, angerissen und mit neuem Siegel versehen) zu legen. Dort findet Dupin den Brief denn auch und erstattet ihn der Königin zurück, allerdings nicht ohne beim Minister seinerseits einen weiteren Brief als Ersatz zu hinterlassen.<sup>5</sup>

Poes Kurzgeschichte inszeniert also die Reise eines Textes, der von Hand zu Hand, von Figur zu Figur geht, ohne indes dabei je dessen Wortlaut anzugeben. So erfahren wir bis zum Schluss nicht, was in dem ominösen Brief, um den sich doch alles dreht, denn nun eigentlich steht. Mit gutem Grund. Offensichtlich hat der Brief ja ganz unterschiedliche Bedeutungen, je nachdem, wer ihn besitzt: Für die Königin bedeutet er eine intime Botschaft, für den König den Beweis der Untreue seiner Frau, und für den Minister bedeutet er Macht. Mit dem Wechsel von einer Person zur anderen kommt auch dem Brief eine andere Funktion zu: Zur Bedrohung für die Königin wird er erst in den Händen des Ministers, während dieser umgekehrt die durch den Brief verliehene Macht nur auskosten kann, solange der Brief noch nicht geöffnet und sein Inhalt nicht bekannt gemacht worden ist.

5 Vgl. Edgar Allan Poe: »The Purloined Letter«, in: *Poetry and Tales*, hg. von Patrick Quinn, New York 1984, S. 680–698.

Der ominöse Brief, der keinen bestimmbareren Inhalt hat, erweist sich damit für Lacan als »reiner Signifikant«, als schieres Zeichenmaterial, das alles und nichts bedeuten kann. Wie sehr eine solche Lesart des Briefes als bloßer Vertreter sprachlicher Zeichen bereits bei Poe angelegt ist, wird einem klar, wenn man bedenkt, dass das englische »letter« (ebenso wie das französische »lettre«) nicht nur Brief, sondern zugleich schlicht »Buchstabe« bedeutet. Statt über eine Bedeutung zu verfügen, die sich ein für alle Mal bestimmen ließe, fungiert Lacan zufolge der Signifikant des Buchstabens/Briefes bei Poe vielmehr als reines »symbole que d'une absence« – »Symbol nur einer Abwesenheit«. <sup>6</sup> Natürlich hat Lacan hier nicht nur Ferdinand de Saussures Definition des sprachlichen Zeichens als unselbstverständlicher Verbindung von Wortbedeutung (*signifié*) und Lautbild (*signifiant*) im Kopf, sondern insbesondere dessen epochemachende Überlegungen zum »sprachlichen Wert« (auf die er sich an anderer Stelle in den *Écrits* explizit und ausführlich bezieht). <sup>7</sup> »Dans la langue il n'y a que des différences« heißt es bei Saussure, <sup>8</sup> und entsprechend hat auch der reine Signifikant des Briefes keine ihm eigene Bedeutung, sondern nimmt diese erst in der Unterscheidung von anderen Signifikanten und im unterschiedlichen Gebrauch der Figuren an.

Dieser differierende Signifikant, der gerade *aufgrund* seiner Leere lauter neue (Be)Deutungen generiert, ist indes auch kennzeichnend dafür, wie das Unbewusste operiert. Das Unbewusste nistet Lacan zufolge nicht in einem verborgenen, gleichsam unterirdischen Winkel der Seele, wie es etwa der gerne irrtümlich als Synonym verwendete (indes bereits von Freud als irreführend abgelehnte) Begriff des »*Unterbewusstseins*« sugge-

6 Lacan: »Le séminaire sur ›La lettre volée‹«, a.a.O., S. 24. Dt.: Lacan: »Das Seminar über ›Der gestohlene Brief‹«, a.a.O., S. 29.

7 Besonders in: Jacques Lacan: »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, in: ders.: *Écrits*, a.a.O., S. 493–626.

8 Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale. Édition critique préparée par Tullio de Mauro*, Paris 1979, S. 166.



riert.<sup>9</sup> Das Unbewusste befindet sich nicht *unter* dem Bewusstsein, sondern ist in diesem selbst am Werk. Statt in einer angeblichen Innerlichkeit des Subjekts eingekapselt zu sein, äußert sich das Unbewusste gerade in jenen sprachlichen Prozessen, welche auch das Bewusstsein prägen. Bekanntlich erkennt Freud besonders prägnante Äußerungen des Unbewussten in Phänomenen wie dem Rebus des Traums, der Fehlleistung des Versprechers oder dem Witz, in lauter Phänomenen also, die sich nicht etwa jenseits der Sprache, sondern gerade in ihr und durch sie ereignen.<sup>10</sup> Und so geht auch Lacan davon aus, dass sich das Unbewusste insgesamt in den äußerlichen Sprachzeichen bemerkbar macht, welche zwischen den Subjekten zirkulieren, ohne dass diese sich dieser Eigenmächtigkeit der Zeichen wirklich bewusst wären. Die Figuren in Poes Erzählung meinen zwar, den Brief besitzen und für ihre Zwecke benutzen zu können. In Wahrheit aber ist es umgekehrt der Brief, welcher die Figuren in ihren Aktionsmöglichkeiten lenkt. Statt dass der Brief von einer Figur zur anderen wandert, werden viel-

9 Zur Kritik des Begriffs vgl. Sigmund Freud: »Eine Frage der Laienanalyse«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 14: *Werke aus den Jahren 1925–1931*, London 1948, S. 207–296, hier S. 225; Peter Gay (Hg.): *The Freud Reader*, New York 1995, S. 576; Johannes Binotto: »There Are No Subbasements. Zur Oberflächlichkeit von Film, Erinnerung und Unbewusstem«, in: Ute Holle und Matthias Witmann (Hg.): *Memoryscapes. Filmformen der Erinnerung*, Zürich, Berlin 2014, S. 181–198.

10 Lacan attestiert denn auch Freud an anderer Stelle der *Écrits*, mit seinen entsprechenden Untersuchungen zu diesen Phänomen letztlich Saussures Linguistik vorweggenommen zu haben: »Ne sont-ce pas là, en effet, les trois registres, objets des trois ouvrages primordiaux où Freud a découvert les lois de l'inconscient et [...] à enoncer ces lois dans leur détail, n'a fait que formuler avant la lettre celles que Ferdinand de Saussure ne devait mettre au jour que quelques années plus tard [...].« – »Sind das da in Wirklichkeit nicht die drei Register, Gegenstände der drei grundlegenden Werke, in denen Freud die Gesetze des Unbewussten entdeckt hat und [...] mit der Aussage dieser Gesetze in all ihren Einzelheiten nichts anderes getan hat als *avant la lettre* die Gesetze zu formulieren, die Ferdinand de Saussure erst einige Jahre später ans Licht bringen sollte [...].« Jacques Lacan: »La psychanalyse et son enseignement«, in: ders.: *Écrits*, a.a.O., S. 427–540, hier S. 446–447. Dt.: Lacan: »Die Psychoanalyse und ihre Lehren«, in: ders.: *Schriften I*. a.a.O., S. 514–540, hier S. 526.

mehr umgekehrt die Figuren durch den Brief auf neue Handlungspositionen gerückt. Marshall McLuhans durchaus ernst gemeinten Kalauer, wonach das Medium nicht nur »Message«, sondern auch »Massage« sei,<sup>11</sup> also nicht nur immer etwas anderes kommuniziert, als seine Benutzer meinen, sondern dabei eben diese Benutzer auch massiert und umformt,<sup>12</sup> das erfahren bereits Poes Figuren am eigenen Leib. Der verschlagene Minister etwa scheitert nicht zuletzt daran, dass er verkennt, wie sehr auch er jenem Signifikanten unterworfen ist, den er in seine Gewalt gebracht zu haben glaubt. Denn in dem Moment, in dem er den Brief entwendet, wird er selber zum potentiell Bestohlenen (was auch prompt eintritt). Im selben Augenblick, da er den Brief behündigt, begibt er sich in Tat und Wahrheit selber in dessen Hand.

Genau das ist auch gemeint mit jener kryptischen Formel, die das Zentrum dieses Textes wie auch der ganzen *Écrits* und mithin von Lacans Lehre darstellt: »[L]'inconscient, c'est le discours de l'Autre.« – »Das Unbewusste ist der Diskurs des Anderen.«<sup>13</sup> Statt in unserem Innern vergraben zu sein, kommt das Unbewusste von außen und vom Anderen her, wobei mit diesem Anderen nicht ein konkretes Gegenüber, sondern vielmehr die radikale Alterität des Zeichensystems an sich gemeint ist, das, was Lacan »das Symbolische« nennt. Dieses Symbolische beherrscht man nicht, sondern man ist ihm und seinen rätselhaften Signifikanten vielmehr ausgeliefert, ebenso wie man auch die eigene Sprache nicht erschaffen hat, sondern in sie eingesetzt, buchstäblich hineingeboren wird. Die Konfrontation mit Zeichen, deren Bedeutung einem ungewiss sind und die einen dabei aber gleichwohl strukturieren und bestimmen,

11 Vgl. hierzu den Beitrag von Stefanie Heine zu McLuhan/Fiore in diesem Band.

12 »All media work us over completely [...], they leave part of us untouched, unaffected, unaltered. The medium is the massage.« Marshall McLuhan, Quentin Fiore: *The Medium is the Massage*, New York 1967, S. 26.

13 Lacan: »Le séminaire sur ›La lettre volée‹, a.a.O., S. 16.

kennt tatsächlich jedes Kind: Bereits im Mutterleib hören wir Stimmen sprechen; über unseren Namen und symbolischen Platz im Familiengefüge wird schon diskutiert, noch ehe wir auf der Welt sind, geschweige denn selbst zu sprechen angefangen haben.

Doch diese radikale Andersheit des Symbolischen vermindert sich auch dann nicht, wenn wir nicht mehr Kind sind und glauben, die Sprache gelernt zu haben. Denn wenn die Zeichen sich gemäß Saussure nur über ihre gegenseitige Differenz bestimmen lassen und die sichtbaren Signifikanten nicht zwingend, sondern nur arbiträr jeweiligen Signifikaten zugeordnet werden, bleibt die angebliche »Ordnung« des Symbolischen für immer irritierend instabil. Nichts anderes zeigt sich denn auch alltäglich in der analytischen Praxis, wenn die Patientinnen und Patienten auf der Couch bezeugen, wie etwa ein scheinbar eindeutiges Wort ungeahnte Ängste bei ihnen auslösen kann und vermeintliche banale Phänomene zu symptomatisch überdeterminierten Zeichen werden, die es zu lesen gilt, ohne dass einem dabei passende Wörterbücher zur Verfügung stünden.

Die Literatur freilich weiß von solchen Möglichkeiten längst schon vor jeder Psychoanalyse: Denn dass sich die Worte nicht in einem einzigen lexikalischen Sinn erschöpfen, sondern sich umwerten und neu lesen lassen, ist in der dichterischen Praxis schlicht der Normalfall, und ein Text wie Poes Erzählung mit ihren wandernden und dauernd sich umschreibenden *Lettern* dupliziert damit eigentlich bloß auf der Ebene der Handlung, was Schreibende und Lesende ohnehin die ganze Zeit tun.

Dieses Rutschen der sprachlichen Zeichen zur Grundlage zu nehmen, das ist revolutionär für die Psychoanalyse, weil Lacan damit all jenen Tendenzen innerhalb des eigenen Fachs eine Absage erteilt, welche die analytische Praxis gerne als bloße Anwendung eines orthodoxen Wissens verstehen möchten. Tatsächlich gibt es bei Freud selbst solche Tendenzen, insbesondere etwa in jenen Passagen der *Traumdeutung*, wo er den Traumsymbolen bestimmte stereotype Bedeutungen zuweist

(ein Hut steht fürs Genital... etc.).<sup>14</sup> Doch demgegenüber setzt eine folgenreiche Fußnote Freuds (die auch von Lacan besonders hervorgehoben wird) einen ganz anderen Akzent, indem Freud hier nicht mehr die verborgene Bedeutung, sondern vielmehr die sprachlichen Umformungsprozesse selbst, welche die latenten Traumgedanken in Traumerzählungen verwandeln (die sogenannte »Traumarbeit«), als »das Wesentliche am Traum« deklariert.<sup>15</sup> Statt also ein Lexikon des Unbewussten liefern zu können, in dem sich die jeweilige Bedeutung eines Traumsymbols nachschlagen lässt, ist die Psychoanalyse vielmehr gezwungen, sich auf das unabschließbare Spiel der Signifikanten einzulassen, die von Analysant zu Analysantin und von Äußerung zu Äußerung in immer wieder neue Konstellationen treten und Bedeutungseffekte generieren, ohne allerdings in diesen imaginären Bildungen aufzugehen.

Die Unbändigkeit des Symbolischen, die von keiner imaginären Bedeutung gezähmt werden kann, zeigt sich letztlich auch darin, dass Lacan in einem der letzten Texte der *Écrits* den Freud'schen Satz »Wo Es war, soll Ich werden« eigenwillig umformuliert in »là où c'était, là comme sujet dois-je advenir.« – »Da, wo es war, da soll ich als Subjekt ankommen.«<sup>16</sup> Während Freuds ursprüngliche Formulierung gerne so verstanden wird, dass es in der Analyse darum gehen müsse, das unbewusste Es zu überwinden und an seiner Stelle die Herrschaft des bewussten Ichs zu installieren, fordert Lacan genau das Umgekehrte,

14 Vgl. Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Band 2/3: *Die Traumdeutung/Über den Traum*, London 1942, S. 365ff.

15 Ebd. Fußnote 2 auf S. 510f. Die beiden wesentlichen Verfahren der Traumarbeit, Verdichtung und Verschiebung, wird Lacan (im Anschluss an die Überlegung Roman Jakobsons) mit den rhetorischen Tropen der Metapher und der Metonymie identifizieren. Vgl. Roman Jakobson: »Two aspects of language and two types of aphasic disturbances« in: ders., Morris Halle: *Fundamentals of Language*. Reprint 2. rev. ed. 1971, Berlin, New York 2002, S. 67–96, insbesondere S. 95f.; Lacan: »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, a.a.O.

16 Jacques Lacan: »La science et la vérité«, in: ders.: *Écrits*, a.a.O., S. 855–877, hier S. 864.

nämlich dass sich das imaginäre Ich dorthin bewegen muss, wo das Es bereits ist. Das Bewusstsein soll erkennen, dass es in jene Signifikantenketten verstrickt ist, welche das Unbewusste bestimmen. Poes Geschichte und mithin die Literatur im Allgemeinen sind nichts anderes als der exemplarische Schauplatz, wo diese Bewegung andauernd stattfindet: Wo Literatur ist, muss Psychoanalyse ankommen!

Revolutionär für die *Literaturwissenschaft* ist das, weil Lacan damit der Dichtung attestiert, dass es in ihr um nichts weniger als das Ganze des Subjekts und seiner Psyche gehe. Die Dichtung mit ihren poetischen und rhetorischen Verfahren, ihren Möglichkeiten, Mehrdeutigkeiten zu produzieren und die anscheinend gültigen Wort- und Sinnbezüge neu anzuordnen, dient Lacan nicht nur als bloße Analogie für die Prozesse der Psyche. Vielmehr zeigt die Literatur diese Prozesse selbst und in Aktion. Der spielerische Umgang der Literatur mit den vermeintlichen Regeln der Sprache ist also eine durchaus ernste Sache, weil sich in ihnen, Lacan zufolge, nichts Geringeres als der stotternde Mechanismus eines unentwegt vom Unbewussten durchkreuzten Bewusstseins zeigt.

Lacans Bezugnahme auf die Literatur hat deshalb rein gar nichts mehr mit dem gemein, was man zuweilen leider bis heute unter psychoanalytischer Literaturwissenschaft versteht, nämlich mit dem Besteck psychoanalytischer Terminologie die Figuren einer Erzählung taxieren oder in Form einer biografischen Lektüre den literarischen Text als Indiz für allfällige Psychopathologien seines Autors oder seiner Autorin zu nehmen.<sup>17</sup> Auch deswegen ist es so bemerkenswert, dass die *Écrits*

17 Ein reduktionistisches Verfahren, das übrigens bereits Paul Ricœur in seinem 1965 – also gerade ein Jahr vor Lacans *Écrits* – erschienenen Buch *De l'interprétation* kritisiert. Vgl. Paul Ricœur: *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris 1965, S. 165f. Zum Überblick über die Geschichte der psychoanalytischen Literaturwissenschaft vgl. Eckart Goebel: »Literatur & Psychoanalyse: Historisch-systematische Einleitung«, in: Frauke Berndt und Eckart Goebel (Hg.): *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*, Berlin 2017, S. 3–42.

ausgerechnet mit Edgar Allan Poe beginnen, war dieser doch bereits Gegenstand von solchen psychoanalytisch-biografistischen Lektüren geworden.<sup>18</sup> Die reduktionistische Hermeneutik solcher Literaturdeutungen, welche Text und Autor gleichsam auf die Couch legen, lehnt Lacan freilich nicht nur deshalb ab, weil sie der Komplexität des literarischen Gegenstands, sondern auch (und vor allem), weil sie der Freud'schen Theorie nicht gerecht werden.

Der blinde Fleck diese Deutungen liegt mithin genau in ihrem Anspruch auf Deutungshoheit und im imaginären Glauben, die Psychoanalyse verfüge über einen Meisterdiskurs, der es ihr erlauben würde, quasi aus wissender Distanz *über* ihren Gegenstand zu urteilen. Ein solcher Anspruch erweist sich indes als genau so naiv wie der Minister in Poes Erzählung, der glaubt, die Bedeutung des Briefs für die Königin sehen und entsprechend ausnutzen zu können, dabei aber ganz und gar blind dafür ist, wie sehr er selber durch den Brief in eine Position der Hilflosigkeit gerückt wird.

Eine Außenposition, so hält Lacan stattdessen fest, *kann* es nicht geben: weder für die Figuren in Poes Erzählung noch für die Psychoanalyse. »[I]l n'y a pas de métalangage« – »es gibt keine Metasprache«,<sup>19</sup> so macht Lacan an anderer Stelle der *Écrits* (und notabene noch vor Jacques Derrida) unmissver-

18 Vgl. Joseph Wood Krutch: *Edgar Allan Poe: A Study in Genius*, New York 1926, sowie: Marie Bonaparte: *Edgar Poe. Étude psychanalytique*, Paris 1933. Dabei ist besonders auf letztere Studie hinzuweisen: Marie Bonaparte war nicht nur Analysantin, sondern zugleich auch wichtigste Gönnerin Freuds. Freud selbst schreibt denn auch für diese Studie ein Vorwort, in dem er allerdings bereits selbst warnt, »solche Untersuchungen sollten nicht das Genie des Dichters erklären«. Sigmund Freud: »Vorwort zu ›Edgar Poe, étude psychanalytique: par Marie Bonaparte«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 16: *Werke aus den Jahren 1932–1938*, London 1950, S. 276. Vgl. auch Shoshana Felman: »On Reading Poetry: Reflections on the Limits and Possibilities of Psychoanalytical Approaches«, in: John P. Muller und William J. Richardson (Hg.): *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytical Reading*, Baltimore 1988, S. 133–156, hier S. 138–143.

19 Jacques Lacan: »Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien«, in: ders.: *Écrits*, a.a.O., S. 793–827, hier S. 813.

ständig klar und beschreibt damit auch das grundlegende Dilemma der Psychoanalyse: Als ›talking cure‹ unterliegt sie unweigerlich selbst eben jenen Bewegungen der Sprache, die sie zu analysieren versucht. Schön darum auch, dass bereits der Begriff der ›Sprechkur‹ selbst nicht etwa vom Analytiker Freud, sondern von einer seiner Patientinnen stammt.<sup>20</sup> Im Übertragungsprozess der Signifikanten, in welche der Analytiker genauso eingespannt ist wie seine Patientin, gibt es keine etablierte Fachsprache, auf die man zurückgreifen könnte, vielmehr muss das psychoanalytische Sprechen erst und jedes Mal von den Analysierenden ebenso, wie von den Analysierten, neu erfunden werden.

Das ist aber nicht nur das (durchaus produktive) Dilemma der Psychoanalyse, sondern auch der Literaturwissenschaft, die sich ebenfalls der Paradoxie ausgesetzt sieht, bei ihrer Untersuchung von Texten notwendigerweise selber Texte zu Texten zu produzieren, ohne Abschluss. Die Unmöglichkeit einer Metasprache macht sich gerade auch in der Literaturwissenschaft bemerkbar und hat auch hier zur Folge, dass die Praxis der Literaturwissenschaft, ebenso wie die Praxis der Psychoanalyse, von Text zu Text und von Sitzung zu Sitzung neu entwickelt werden muss.

So dürfte denn klar geworden sein, warum die Psychoanalyse im Anschluss an Lacan nicht mehr nur einen möglichen Zugang zur Literatur unter anderen darstellt. Vielmehr scheint die eine ohne die andere Praxis gar nicht denkbar. Roland Barthes (in dessen Arbeiten es von expliziten und impliziten Verweisen auf Lacan nur so wimmelt) bezeichnet die Psychoanalyse Freuds und Lacans denn auch als jenen epistemischen Bruch, welcher maßgeblich daran beteiligt war, den Gegenstand der modernen Literaturwissenschaft, jenes Objekt namens ›Text‹ (im Unter-

20 Vgl. Sigmund Freud: ›Über Psychoanalyse‹, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 8: *Werke aus den Jahren 1909–1913*, London 1943, S. 1–60, hier S. 7.

schied zu dem von der Autorität des Schriftstellers kontrollierten »Werk«), überhaupt erst zur Erscheinung zu bringen.<sup>21</sup>

Die Lacan'sche Psychoanalyse versteht sich als Textanalyse, die indes nur entdeckt, was Texte, wie die von Edgar Allan Poe, bereits machen. Statt also dem einen das Primat vor dem andern zu geben, müssen Literatur und Psychoanalyse in »gegenseitiger Implikation« gesehen werden, wie es Shoshana Felman in ihren Ausführungen zu Lacans Poe-Lektüre formuliert<sup>22</sup> – und mithin als gegenseitiges Unbewusstes: »Literature is therefore not simply outside psychoanalysis, since it motivates and inhabits the very names of its concepts, since it is the inherent reference by which psychoanalysis names its findings. [...] We would like to suggest that, in the same way that psychoanalysis points to the unconscious of literature, *literature, in its turn, is the unconscious of psychoanalysis.*«<sup>23</sup>

Unweigerlich wird man diesen gegenseitig implizierten Praktiken der Psychoanalyse und Literaturwissenschaft, die sich nicht auf die Kontrollwarte einer Metasprache zurückziehen können, daraus den Vorwurf machen, keine ernsthafte Wissenschaft zu sein. Lacan indes erkennt gerade umgekehrt im Totalitätsanspruch eines positivistischen Wissenschaftsverständnisses einen fatalen Irrtum und mithin gar einen Zug ins Pathologische: So vergleicht er in den *Écrits* die sogenannten »exakten« empirischen Wissenschaften mit einer »paranoïa réussie«. <sup>24</sup> Das von den positivistischen Wissenschaften angestrebte Ideal einer lückenlosen Erklärung ist nämlich genau das, was auch für die Paranoia bezeichnend ist: Die sich verfolgt glaubenden paranoiden Patienten leiden nämlich nicht etwa

21 Roland Barthes: »texte (théorie du)«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2: 1966–1973, hg. von Éric Marty, Paris 1994, S. 1677–1689, hier S. 1679.

22 Felman: »On Reading Poetry«, a.a.O., S. 152f.

23 Shoshana Felman: »To Open the Question«, in: *Yale French Studies*, Heft 55/56 (1977), S. 5–10, hier S. 9f.

24 Jacques Lacan: »La science et la vérité« in: ders.: *Écrits*, a.a.O., S. 855–877, hier S. 874f.; vgl. dazu auch Dylan Evans: *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London 1996, S. 172–174.



unter einer Verunsicherung, sondern vielmehr an einem Übermaß an Gewissheit, die keine Zweifel und keine offenen Fragen mehr kennt, sondern das Subjekt vielmehr mit einem alles übergreifenden Sinn erstickt, wie es sich etwa besonders prägnant in der hermetischen Lückenlosigkeit von Verschwörungstheorien zeigt.<sup>25</sup> Oder anders gesagt: Die Paranoiden leiden an einem Mangel an Zweifel. Und umgekehrt: Dort, wo absolute Gewissheit angestrebt wird, ist die Paranoia nicht mehr fern.

Nicht umsonst ist eines der typischen Merkmale psychotischer Störungen die Unfähigkeit, Metaphern oder Sprichwörter zu verstehen.<sup>26</sup> Und so ist auch die paranoide Psychose, für die es nur uneingeschränkte Gewissheit geben darf, für den mehr- und uneindeutigen Gebrauch von Wörtern notwendigerweise taub – genau so, wie in Poes Geschichte die Polizei in ihrer paranoid-akribischen Totaluntersuchung der Wohnung des Ministers blind für den Signifikanten des Briefes ist. Die Polizei kann den Brief nicht finden, nicht obwohl, sondern gerade weil sie alles durch das Raster einer lückenlosen Empirie betrachtet. Mit Signifikanten aber, die sich nie positiv, sondern immer nur in Differenz, als »purloined letters«, als ent- und umgewendete und auf Abwege gebrachte Buchstaben aufspüren lassen, kann die Paranoia nichts anfangen. Was nicht ausgedeutet werden kann, erscheint ihr als wertloses Nichts, und so verkennen auch die paranoiden Beamten den hingeworfenen, zerrissenen Brief auf der Ablage als ein Nichts, einen bloßen Abfall: »*A letter, a litter, une lettre, une ordure*«. <sup>27</sup> Lacan ist die interessante Homophonie der beiden englischen Wörter für Brief (*letter*) und Müll (*litter*) nicht entgangen. Doch um sie zu hören, muss man ein durch Poesie geschärftes Gehör haben.<sup>28</sup> Gegenüber

25 Vgl. Lacan: *Le séminaire. Livre III: Les psychoses (1955–1956)*, Paris 1981, insbesondere S. 88f.

26 Vgl. dazu auch: Bruce Fink: *Eine klinische Einführung in die Lacanische Psychoanalyse*. übers. von Erik M. Vogt, Wien 2005, S. 125–132.

27 Lacan: »Le séminaire sur »La lettre volée«, a.a.O., S. 25.

28 Lacan verweist hier auch auf James Joyce, der ebenfalls mit der Homophonie zwischen »letter« und »litter« spielt, vgl. ebd.

den paranoisch-lückenlosen Wissenschaften positioniert sich die Psychoanalyse als eine andere Wissenschaft, eine Wissenschaft vom Signifikanten als Lücke, Rest und Abfall – als das, was gerade nicht aufgeht und sich nicht einfügt in die etablierten Deutungsmuster.

Auch die Literaturwissenschaft, will sie nicht zu einer paranoiden Hermeneutik der Eindeutigkeit verkrusten, wird keine andere Möglichkeit haben, als sich immer wieder auf eben jenen Rest einzulassen, der sich nicht in den Netzen einer abschließenden Deutung einfangen lässt, und sich mithin auf die differierenden Bewegungen dessen einzulassen, was sich der Eindeutigkeit widersetzt – auf jenes »pluriel du texte« wie das Barthes in *S/Z* nennt, den Text als Pluralität.<sup>29</sup>

Somit versteht man schließlich auch, warum Lacans *Écrits* möglicherweise so geschrieben sein *müssen*, wie sie geschrieben sind. Stilistisch eigenwillig, rätselhaft, obskur, verwickelt und oft geradezu empörend unverständlich, voller Sprachspiele und Fantasiewörter ähnelt dieses Buch einem poetischen Text viel eher als dem, was man gemeinhin unter »Wissenschaftsprosa« versteht. Doch obwohl sie alles andere als eine Anleitung sind, in der man das Wissen der Lacan'schen Psychoanalyse konsultieren und von dort auf literarische Gegenstände applizieren könnte, stellen die *Écrits* gleichwohl ein Lehrbuch dar, auch für die Literaturwissenschaft. Seine revolutionäre Lektion entfaltet sich dabei genau im Prozess des Lesens, in eben jenem Rutschen der Signifikanten, das in Lacans eigenen Texten nicht nur thematisiert und analysiert, sondern zugleich auch ausagiert wird und das uns als Lesende mitschlittern lässt, unsicher und tastend, von Seite zu Seite.

Wenn Lacan selber seine *Écrits* verballhornend eine unlesbare »poubellication« genannt hat,<sup>30</sup> eine Publikation also für den Abfalleimer (*poubelle*), dann sollte, wer das Buch vorschnell

29 Roland Barthes: *S/Z*, Paris 1970, S. 18.

30 Jacques Lacan: *Le séminaire. Livre XX: Encore (1972–1973)*, Paris 1975, S. 29.

und frustriert wegwerfen möchte, doch immerhin jenen ersten Text lesen, der uns klar macht, wie wichtig gerade vermeintlicher Abfall ist. Haben wir nämlich erst zu lesen anfangen, sind wir bereits ins Spiegelkabinett einer endlosen *mise-en-abyme* geraten: Mit den *Écrits* versuchen wir ein Buch zu entziffern, das sich nicht lesen lässt, an dessen Anfang wiederum der Autor eine Erzählung liest, die sich nicht zu Ende deuten lässt, in welcher die Figuren einen Brief zu behändigen versuchen, der ihnen immerzu entwischt. Doch gerade indem der Brief entwischt, reißt er die Figuren mit, verschiebt sie, gestaltet sie um, unbewusst. Und nicht nur sie, sondern auch die beiden Autoren, Poe und Lacan. Und uns dazu. Die Lesenden und die Schreibenden, die Psychoanalyse und die Literaturwissenschaft, sie alle bewegen sich auf der abweichenden Spur eines »discours de l'Autre«, eines Diskurses der niemals ist, sondern der laufend wird – immer wieder anders.



## Emmanuel Levinas

### »Il est difficile de pardonner à Heidegger.«\*

Philippe P. Haensler

Die *Quatre lectures talmudiques* von Emmanuel Levinas sind ein außerordentliches Buch. Am ›ordre du jour‹ der revolutionären 1960er-Jahre gemessen sind sie, entscheidend und durchaus entschieden, anders. Zunächst einmal liest man – das eigens für die Veröffentlichung im Jahr 1968 verfasste Vorwort bildet die Ausnahme – in ihnen nichts, was man nicht schon gehört haben, prinzipiell nicht schon wissen könnte: »*Les quatre leçons talmudiques réunies dans ce volume*«, so die (neue) Einleitung, »représentent le texte de conférences prononcées de 1963 à 1966 aux Colloques d'intellectuels juifs que la section française du Congrès juif mondial organise tous les ans depuis 1957, à Paris.«<sup>1</sup> Alles andere als neu ist auch der spezifische Modus der Textproduktion: Mit der Methode jener »partisans du structuralisme«,<sup>2</sup> die im Talmud eine Art »pensée ›sauvage‹«<sup>3</sup> wittern mögen, hat Levinas' Lesen-Schreiben, Erbschaft einer jahr-

\* Emmanuel Levinas: »Première leçon. Envers autrui«, in: ders.: *Quatre lectures talmudiques*, Paris 1968, S. 27–64, hier S. 56.

1 Emmanuel Levinas: »Introduction«, in: ders.: *Quatre lectures talmudiques*, a.a.O., S. 9–25, hier S. 9. »Die vier in diesem Band zusammengestellten Talmud-Lektionen entsprechen im Wortlaut vier Vorträgen, die von 1963 bis 1966 in Paris vor den seit 1957 jährlich stattfindenden, von der französischen Sektion des Jüdischen Weltkongresses organisierten Colloquien der jüdischen Intellektuellen gehalten worden sind.« Emmanuel Levinas: »Einführung«, in: ders.: *Vier Talmud-Lesungen*, übers. von Frank Miething, Frankfurt am Main 1993, S. 7–21, hier S. 7. Zur Publikationsgeschichte von Levinas' (insgesamt sechs) Talmud-Lektüren, die vor 1968 entstanden sind, vgl. Levinas: »Introduction«, a.a.O., S. 9; zu Levinas' Verhältnis zum *Colloques d'intellectuels juifs* und ihren Initianten, Léon Algazi und Emond Fleg, vgl. Salomon Malka: *Emmanuel Lévinas. La vie et la trace*, Paris 2002, S. 138.

2 Levinas: »Introduction«, a.a.O., S. 19.

3 Ebd.

tausendealten Tradition, nichts gemein. Anders: *Revolutionär* ist Levinas' Buch gerade insofern, als es im Angesicht der (literaturwissenschaftlichen) Revolutionen seiner Zeit – ›un-‹ und ›zeitgemäß‹, in einer Rückwältzung der Umwältzung – auf Eingedenken pocht.

Was für die *Quatre lectures* und ihr Publikationsdatum im Spezifischen gilt, trifft nicht weniger – wenn auch anders – auf Levinas' Beschäftigung mit dem Talmud im Allgemeinen zu. Der in Kaunas, einem der kulturellen Mittelpunkte des litauischen Judentums, geborene und aufgewachsene Levinas beginnt seine Karriere als Kommentator, ja – aber einer Textur, wie sie Tanach und Talmud auf den ersten Blick nicht fremder sein könnte: nämlich der Phänomenologie Edmund Husserls. (Levinas, der 1928 für zwei Semester nach Freiburg reist, kannte Husserl nicht nur aus dessen Texten, sondern auch privat gut; nicht nur im übertragenen Sinne darf hier von einem wichtigen ›Lehrer‹ gesprochen werden). Wenn auch, so Salomon Malka (von dessen wichtiger Biographie *Emmanuel Lévinas. La vie et la trace* der vorliegende Aufsatz immer wieder Gebrauch machen wird), mitnichten gesagt werden kann, dass Levinas seine jüdischen Wurzeln in dieser Schaffensperiode aus den Augen verloren, gar vergessen hätte,<sup>4</sup> so wird sich die entsprechende Beschäftigung (textuell) doch erst deutlich später niederschlagen. 1933, im Jahr der Machtergreifung durch die Nazis, wird der Husserl-Schüler Martin Heidegger, seinerseits ein zentraler philosophischer Bezugspunkt des frühen Levinas, in Freiburg zum Rektor gewählt und betont emphatisch die »Herrlichkeit [...] und die Größe« des nationalsozialistischen »Aufbruchs«.<sup>5</sup> 1940 gerät Levinas in Kriegsgefangenschaft. Nach seiner Befreiung 1945 muss er erfahren, dass seine Eltern und seine beiden Brüder – und mit ihnen fast das ganze

4 Malka: *Emmanuel Lévinas*, a.a.O., S. 168.

5 Martin Heidegger: *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität. Rede, gehalten bei der feierlichen Übernahme des Rektorats der Universität Freiburg i. Br. am 27.5.1933*, Breslau 1933, S. 22.

litauische Judentum – der Ausrottungspolitik der Nazis zum Opfer gefallen sind. Das Jahr dieser grauenhaften Nachricht wird auch das einer wichtigen Begegnung sein, nämlich den Auftritt eines neuen Lehrers markieren: Durch seinen Freund Henri Nerson macht Levinas Bekanntschaft mit dem sagenumwobenen Talmudisten Mordechai Schuschani und wird durch diesen (wieder) in die spezifische Text- und Kommentierungstradition des Judentums eingeführt.<sup>6</sup> Levinas' spätere ›eigene‹ Talmud-Lektüren verdanken sich – mit Blick auf ihre Existenz überhaupt, nicht weniger aber in Anbetracht ihrer konkreten Methodik – wesentlich diesem Unterricht, dieser Revolution des persönlichen Denkwegs.<sup>7</sup> Etwas vom Wenigen, was wir über die Identität Schuschanis, besser (un-)bekannt als ›Monsieur Chouchani‹, der keine eigenen Schriften hinterlassen, nie seinen echten Namen preisgegeben hat, mit Sicherheit wissen,<sup>8</sup> ist das Datum seines Todes: 26. Januar, 1968. Mit den *Quatre lectures* hat Levinas dem ehemaligen Lehrer ein Denkmal gesetzt – auch explizit: »[U]n maître prestigieux, M. Chouchani, dont nous apprenons le décès en Amérique du Sud pendant l'impression même du présent recueil, nous a montré ce que peut ici la vraie méthode.«<sup>9</sup>

In Levinas' doppelt (mit Blick auf die theoretischen Zeitgenoss\*innen wie auch hinsichtlich der eigenen Denk-Biographie) außerordentlichem Werk, das sich zudem einem in jeder Hinsicht außerordentlichen Menschen, Schuschani, verdankt, gibt es nun (seinerseits) eine Ausnahme: Die erste der

6 Vgl. Malka: *Emmanuel Lévinas*, a.a.O., S. 157–169 und *passim*.

7 ›Wesentlich‹, aber nicht ausschließlich. Tatsächlich ist in diesen Lektüren nicht zuletzt auch jener andere Lehrer Levinas', Husserl, anwesend: Die *Quatre lectures*, so ihr hebräischer Übersetzer, Daniel Epstein, konfrontieren die Leser\*innen gleichsam mit einer ›Midrash [rabbinische Schriftauslegung] phénoménologique‹. Zitiert nach: Malka: *Emmanuel Lévinas*, a.a.O., S. 137.

8 Zur Figur Schuschanis im Allgemeinen vgl. insbes. Salomon Malka: *Monsieur Chouchani. L'énigme d'un maître du XXe siècle*, Paris 1994.

9 Levinas: ›Introduction‹, a.a.O., S. 22. Ich folge hier wiederum einem Hinweis Malkas. Vgl. *Emmanuel Lévinas*, a.a.O., S. 139.

vier Lektüren, die – ursprünglich im Oktober 1963, im Rahmen der fünften Zusammenkunft des *Colloque* vorgetragene – »Première leçon. Envers autrui« ist als einzige schon einmal publiziert worden.<sup>10</sup> *Anders als die anderen* antizipiert sie, wie im Folgenden herausgearbeitet werden soll, aufs Genaueste, wovon sie thematisch handelt – und von welchen außerhalb jeder Ordnung, selbst der des Talmud, stehenden Menschen.

Der Anfang freilich ist gleich: Auftakt und Zentrum bildet, wie auch bei den anderen drei der *Quatre lectures*, eine kurze Passage aus der Mischna, der Niederschrift der mündlichen Toratradition, kombiniert mit den korrespondierenden Stellen in der Gemara, der zweiten, die Mischna ergänzenden bzw. kommentierenden Textschicht des Talmud. Bei der Mischna-Stelle im Falle von »Envers autrui« – die, wie alle in den *Quatre lectures* beigezogenen Passagen, dem Babylonischen Talmud entnommen ist – handelt es sich um einen (einzig) Satz aus dem der Vorbereitung und Durchführung des höchsten jüdischen Feiertags, dem Versöhnungsfest Jom Kippur, gewidmeten Traktat ›Joma‹. Die Stelle – deren Wahl aufs Direkteste auf das Thema des (kolloquialen) Rahmens, nämlich »Le pardon«, reagiert, in welchem Levinas sich ihr ursprünglich zuwendet – befasst sich mit dem Problemkomplex der Vergebung bzw. Vergebbarkeit und, spezifischer, deren *Bedingungen*. In der französischen Übertragung, wie sie in »Envers autrui« angeführt wird (und der auch die titelgebende Wendung des Vortrags entnommen ist), lautet sie wie folgt:

»Les fautes de l'homme envers Dieu sont pardonnées par le Jour du Pardon; les fautes de l'homme envers autrui ne lui

10 Emmanuel Levinas: »Envers Autrui. Commentaire talmudique«, in: Eliane Amado Lévy-Valensi und Jean Halpérin (Hg.): *La conscience juive face à l'histoire. Le pardon*, Paris 1965, S. 289–304.



sont pas pardonnées par le Jour du Pardon, à moins que, au préalable, il n'ait apaisé autrui ...»<sup>11</sup>

Das dazugehörige, naturgemäß weit umfangreichere Textmaterial aus der Gemara gliedert sich in der von Levinas getroffenen Auswahl grob in zwei Stücke: Ein erster Teil protokolliert die Lesarten und Diskussionsbeiträge verschiedener wichtiger Interpreten des Satzes; der darauffolgende, gleichsam hagiographische Teil gibt zweierlei Begebenheiten aus dem Leben des einflussreichen Gelehrten Abba Arikha, in der Gemara wie auch in Levinas' Kommentar kurz beim Ehrentitel ›Rav‹ (›Meister‹, ›Lehrer‹) genannt, wieder. Die zweite dieser Anekdoten – thematisch auf ebenjene Form des (anmerkenden) Lesens verweisend, der sie durch Levinas sogleich selbst unterworfen werden wird – ist die folgende:

»Rav commentait un texte devant Rabbi [Jehuda ha-Nasi]. Quand Rav Hiya entra, il reprit le texte dès le début. Entra Bar Kapra – il le reprit encore; vint Rav Simon, fils de Rabbi, et encore il le reprit. Vint alors Rav Hanina bar Hama et Rav dit: ›Combien de fois va-t-on revenir et se répéter?‹ Il ne revint pas au commencement. Rav Hanina en fut meurtri. Pendant treize ans, à la veille de *Kippour*, Rav allait (demander pardon) et Rav Hanina ne s'apaisait pas.«<sup>12</sup>

11 Levinas: »Première leçon«, a.a.O., S. 29. »[D]es Menschen Fehl gegen Gott verzeiht der Versöhnungstag; des Menschen Fehl gegen den anderen Menschen verzeiht der Versöhnungstag nicht eher, als er den Anderen besänftigt hat.« Emmanuel Levinas, »Erste Lektion. Dem Anderen gegenüber«, in: ders.: *Vier Talmud-Lesungen*, übers. von Frank Miething, Frankfurt am Main 1993, S. 23–55, hier S. 25.

12 Levinas: »Première leçon«, a.a.O., S. 30. »Rab kommentierte einen Text in Rabbis Beisein. Als Rav Chija eintrat, begann er mit dem Text von vorne. Darauf trat bar Kappara ein – er begann aufs neue. Da kam Rav Schimon (Simeon), Rabbis Sohn, und wieder fing er von vorne an. Da kam Rav Chanina bar Chama und Rab sagte: ›Wie oft soll ich noch anfangen und mich wiederholen?‹ Er begann nicht mehr von vorne. Rav Chanina war tödlich beleidigt. Dreizehn Jahre lang ging Rab am

Unmittelbar daran an- und die von Levinas gewählte Textpassage abschließend, konfrontiert die Gemara ihre Leser\*innen mit zwei Fragen und zwei Antworten. Dieser viergeteilte – seinerseits durch rabbinische Interpretations(an)gebote dreifach ergänzte – Kommentar zum vierfach unterbrochenen – doch eben nur dreimal wieder aufgenommenen – Kommentieren Rav's lautet:

»Comment Rav a-t-il pu procéder ainsi? Rav Yossi bar Hanina ne disait-il pas: »Quiconque demande à son prochain de le dégager ne doit pas le solliciter plus de trois fois?« – Mais Rav, c'est tout différent. / Et Rabbi Hanina, pourquoi a-t-il procédé ainsi? Rabah n'a-t-il pas enseigné: »On pardonne tous les péchés à quiconque laisse passer son droit?« – C'est que Rabbi Hanina vit un rêve où Rav était pendu à un palmier. Or, on dit: »Quiconque apparaît en rêve comme pendu à un palmier est promis à la souveraineté.« Il en a conclu que Rav serait chef d'école. C'est pourquoi il ne se laissa pas apaiser pour qu'ainsi Rav parte et enseigne à Babel.«<sup>13</sup>

Die erste der beiden (Leit-)Fragen (»Comment Rav a-t-il pu procéder ainsi?«) bzw. die Antwort auf sie (»Mais Rav, c'est tout différent.«) braucht für Levinas nicht eigens diskutiert zu werden: Rav ist der erste in der Reihe der sogenannten Amoräer, deren Mischna-Lektüren die Gemara bilden – in eins auch der letzte

Vorabend von Jom Kippur (zu ihm, um ihn zu besänftigen), aber er ließ sich nicht besänftigen.« Levinas: »Erste Lektion«, a.a.O., S. 26.

13 Levinas: »Première leçon«, a.a.O., S. 30f. »Wieso tat Rab das? Hatte Rav Jose bar Chanina nicht gesagt: »Wer immer seinen Nächsten bittet, ihn zu entbinden, soll ihn nicht mehr als dreimal angehen?« – Aber bei Rab ist das ganz anders. / Und Rav Chanina, warum verhielt er sich so? Hatte Rabah nicht gelehrt: »Man verzeiht allen Sünden dem, der nicht auf seinem Recht besteht?« – Weil Rabbi Chanina träumte, daß Rab an einer Palme hänge. Und da es heißt: »Wer immer im Raum an einer Palme hängend erscheint, ist zum Oberhaupt ausersehen«, schloß er, daß Rab eine Schule übernehmen sollte. Darum ließ er sich nicht besänftigen, damit Rab wegginge und in Babylon unterrichtete.« Levinas: »Erste Lektion«, a.a.O., S. 26.

Tannaim, letzter jener großen Meister, deren Lehrmeinungen die Mischna selbst konstituieren bzw. die die Mischna zu ergänzen, gar ihr zu widersprechen berechtigt sind. Ganz anders aber bei der zweiten Frage (»Rabbi Hanina, pourquoi a-t-il procédé ainsi?«): Die »explication que donne la Guemara de la conduite de Rav Hanina«, so Levinas, »me met mal à mon aise: [...] Histoire banale! / Ce qui est absurde. Il faut comprendre notre texte autrement.«<sup>14</sup>

Wohin führt dieser Ein- bzw. Anspruch, der, zumindest bei der ersten Lektüre, einer Abkehr vom Talmud, zumindest vom betreffenden Teil der Gemara, gleichkommt? Zunächst vielleicht einmal *zurück*: Denn ist solches – und mit ihm schlechterdings jedes – Anzweifeln der exegetischen Stichhaltigkeit und Autorität der Gemara, wenn nicht selbst »absurde«, nicht wesentlich gezeichnet von einer gewissen Ironie oder Dialektik – zumindest auf Gattungsebene, eingedenk jener Komplizierung der Ebenen und Gattungen, wie sie dem Talmud wesentlich zugehört? Lesend einen weiteren Bruch in den Faltenwurf des Talmud legend läuft die explizite Distanzierung von der in der Gemara gegebenen »explication de la conduite de Rav« auf ebendas hinaus, wogegen sie sich abgrenzt: einen Kommentar (zum Kommentar der Gemara [zum Kommentar Ravs]). (In einem späteren, der Lyrik Paul Celans gewidmeten Kommentar, der den – an ein Wortspiel Jacques Lacans erinnernden<sup>15</sup> – Untertitel *de l'être à l'autre* trägt, schreibt bzw. übersetzt Levinas: »[L]a terre s'est plissée dans le haut, s'est plissée une fois et deux fois et trois fois.«<sup>16</sup> Und Gleiches, *pli selon pli*, gilt auch

14 Levinas: »Première leçon«, a.a.O., S. 54.

15 Vgl. Jacques Lacan: »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, in: ders.: *Écrits*, Paris 1966, S. 493–528, hier S. 523.

16 Emmanuel Levinas: *Paul Celan, de l'être à l'autre*, Paris 2002, S. 33. Bei der zitierten Stelle handelt es sich um die Übersetzung einer Passage aus Celans »Gespräch im Gebirg«: »Es hat sich die Erde gefaltet hier oben, hat sich gefaltet einmal und zweimal und dreimal [...].« In: Paul Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. von Beda Allemann u.a., Frankfurt am Main 1983, Bd. III, S. 169–173, hier S. 170.

mit Blick auf Levinas' dreifaltige Arbeit bzw. Teilnahme an der Sedimentationsgeschichte der Talmudischen ›Lituraterre‹.)<sup>17</sup>

Kein einfacher Fall, wie Levinas fortfährt: »J'ai beaucoup peiné. J'ai raconté mes difficultés aux amis.«<sup>18</sup> Der Aufruf zum anderen Verständnis (»[i]l faut comprendre [...] autrement«) führt zur Verständigung mit den anderen – und so, wiederum bzw. *unter einem anderen Gesichtspunkt*, zurück zum Talmud. Tatsächlich nämlich ist die zum Interpretationsgebot zuge-spitzte Einsicht, dass der Text sich selbst nicht genüge, eine des Texts selbst – zumindest wenn es nach seinem Leser Levi-nas geht: »Le Talmud«, erklärt der unmittelbar folgenden Satz, »demande discours et société.«<sup>19</sup> Levinas' Kommentar – dessen spezifischer Titel, »Envers autrui«, sich so als Fingerzeig auf einen Wesenszug des Kommentierens (des Talmud) im Allge-meinen entpuppt – nimmt das ernst:

»J'ai justement parlé de ma déception à une jeune poétesse juive, Mme [Liliane] Atlan. Voici la solution qu'elle propose: dès qu'il est question de rêve, il est question de psy-choanalyse et d'inconscient. De psychanalyse, avant la lettre, certes: le Talmud – esprit qui lutte avec la lettre – n'aurait pu mener sa lutte s'il n'était pas toute la sagesse du monde avant la lettre.«<sup>20</sup>

*Einfall einer anderen* – und dies (mindestens) zweifach: Der Dialog mit der anderen Person (Person, deren Andersartigkeit

17 Vgl. Jacques Lacan: »Lituraterre«, in: ders.: *Autres écrits*, hg. von Jacques-Alain Miller, Paris 2001, S. 11–20.

18 Levinas: »Première leçon«, a.a.O., S. 54.

19 Ebd.

20 Ebd. »Von meiner Enttäuschung berichtete ich insbesondere einer jungen jüdischen Dichterin, Madame Atlan. Hier die von ihr vorgeschlagene Lösung: Sobald von Träumen die Rede ist, geht es um die Psychoanalyse und um das Unbewusste. Gewiss, um Psychoanalyse ›avant la lettre‹: Der Talmud – Geist im Kampf mit dem Buchstaben – könnte seinen Kampf nicht gekämpft haben, hätte er nicht aller Weisheit der Welt vorgegriffen: avant la lettre.« Levinas: »Erste Lektion«, a.a.O., S. 46.

gleichsam verdoppelt wird, insofern sie in der Levinas'schen Inszenierung eben auch die Rolle des *Anderen des Philosophen*, nämlich die der »poétesse« zu spielen hat), flicht in die Talmud-Exegese eine andere Wissenschaft, die Psychoanalyse, ein.

Bemerkenswert an dieser Einführung – nicht so sehr *in die* als *der Psychoanalyse in* das nunmehr mehrfach zersplitterte Sprechen über den Talmud – ist nun, dass sie sich mehr vielleicht als irgendeine andere Stelle in »Envers autrui« anbietet, ihrerseits psychoanalytisch gelesen bzw. *gehört* zu werden. Gehört – wie im therapeutischen Gespräch, in welchem die Analysand\*in via die Analytiker\*in wesentlich jemand Abwesenden adressiert – zum Dialog mit Liliane Atlan nämlich nicht noch eine dritte Person? Liest man die Stelle, insbesondere die mit ihr (performativ) gestiftete Nähe von »inconscient« und (wiederholter) »lettre«, vor dem Hintergrund des psychoanalytischen Diskurses der 1960er-Jahre in Frankreich, wird sie gleichsam zum Assoziations- bzw. Assonanzraum, in dem – unbewusst? – noch die Stimme eines ganz anderen Anderen spricht: die des Freud-Kommentators Lacan, namentlich Lacans in »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«. <sup>21</sup> Beim Buchstaben, »à la lettre«, genommen: »Voici la solution qu'elle propose: dès qu'il est question de rêve, il est question de psychanalyse et d'inconscient.« Die Zeit einer eigentlichen Antwort ist also noch nicht gekommen – ihre ›Zeit‹ oder eben, Augenblick des psychoanalytischen Ohrs, ihr ›instant‹: Die ›Lösung‹ des im Talmud aufgeworfenen Problems liegt zunächst einmal darin, dieses noch eine Weile in der Schwebel, ›en instance‹, zu lassen, auf dem Wort »question« zu insistieren.

Diese schwierige Insistenz, dieses schwierige Aus- und Beharren in der geteilten Talmud-Exegese wird wenige Zeilen

21 Zu den verschiedenen Nuancen des französischen Worts ›insister‹/›instance‹, wie sie im vorliegenden Text bereits relevant geworden sind, vgl. – neben Lacan – insbes. Jacques Derrida: *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris 1998.

später, gleichsam buchstäblich, *zu sich* finden – insofern nämlich, als für die ›Schwierigkeit‹ nun nicht länger ein anderer Ausdruck *ein-*, sondern sie schlicht und zweifach *aufund in sich selbst besteht*:

»Première difficulté: le bon vouloir de l'offensé. Nous n'en doutons pas étant donné la personnalité de Rav Hanina. Pourquoi se montre-t-il intraitable? C'est qu'il existe une autre difficulté: l'offensant est-il à même de mesurer l'étendue de ses torts? Savons-nous jusqu'où va notre malveillance? Et, dès lors, avons-nous véritablement le pouvoir de solliciter le pardon?«<sup>22</sup>

›Difficulté‹, als doppelte die Geste des zweifachen Pochens auf der »question« wiederholend, mündet so (wieder) in Fragen. Einzig, handelt es sich um *echte*? Ist die Antwort, zumindest auf die letzte, »avons-nous véritablement le pouvoir de solliciter le pardon?«, in Wahrheit, namentlich durch das »véritablement«, nicht schon vorweggenommen? Eine Stelle wenig später – sie schlägt die Brücke zu der den Atlan-Exkurs eröffnenden Lektürehypothese (»il est question de psychanalyse et d'inconscient«) und schließt diesen ab – scheint den Verdacht zu bestätigen:

»Deux conditions au pardon: le bon vouloir de l'offensé, la pleine conscience de l'offensant. Or, l'offensant est essentiellement inconscient: l'agressivité de l'offensant est son

22 Levinas: »Première leçon«, a.a.O., S. 55. »Erste Schwierigkeit: die Bereitschaft des Beleidigten. Daran zweifeln wir nicht, bei der Persönlichkeit Rav Chaninas, die wir kennen. Warum gibt er sich dann so unnachgiebig? Weil es eine zweite Schwierigkeit gibt: Ist der Beleidiger in der Lage, die Tragweite seines Unrechts zu ermessen? Wissen wir jemals, wie folgenschwer unser böser Wille ist? Und wenn dem so ist, können wir dann überhaupt wirklich um Verzeihung bitten?« Levinas: »Erste Lektion«, a.a.O., S. 47.

inconscient même. L'agression est l'inattention par excellence. Par essence le pardon serait impossible.«<sup>23</sup>

Ein (komparatistischer) Blick auf die textuelle Gesamtarchitektur von »Envers autrui« hilft, den genauen Einsatz – und die philosophische Tragweite – der so vorgeschlagenen Lesart der Stelle aus der Mischna zu ermessen. Gemäß der »explication«, welche die Gemara selbst anbietet, gründet die Unerbittlichkeit Haninas, wie wir lasen, in dessen traumhafter Vorahnung der zukünftigen Karriere seines Schülers. »Il faut comprendre notre texte autrement«, bemerkte Levinas dazu – und führt mit dem neuen Akzent (auf der »difficulté« des Verzeihens als zweifache) den Leser\*innen nun *in actu* vor Augen, wie genau eigentlich es diesen, seinen eigenen Satz zu verstehen gilt. Nämlich seinerseits »autrement« – oder, was beim »autrement« eben (nicht) dasselbe ist, *genau so*: Der in der Gemara vorgebrachten Interpretation (mit der die Reaktion Haninas zu einer »histoire banale« wird, wie Levinas es nannte) wird durch die zweite, am Vokabular der Psychoanalyse geschärfte Lesart nicht einfach eine *weitere*, vielmehr eine *andere*, das heißt *der Form nach* bzw. *kategorial andere*, hinzugefügt. Während die erste Lesart – ganz auf den Bereich dessen fokussiert, was Levinas (später) die »[p]remière difficulté« des Verzeihens nennt – die Mischna gewissermaßen wie eine Kriminalnovelle behandelt und nach den spezifischen (prinzipiell aber eben austauschbaren) Gründen für die Hartherzigkeit Haninas sucht, sieht die zweite Lesart – die Diskussion um eine genuin neue Ebene erweiternd – den Grund der ausgebliebenen Verzeihung *in der Struktur des Verzeihens selbst*. »Mon effort«, unterstreicht Levinas zu Beginn

23 Levinas: »Première leçon«, a.a.O., S. 55. »Zwei Bedingungen für die Vergebung: Bereitschaft des Beleidigten und volles Bewusstsein dessen, der beleidigt hat. Der Beleidiger aber ist sich im Wesen seiner Tat nicht bewusst: Die Aggressivität des Beleidigers ist vielleicht wesensgleich mit seiner Nichtbewusstheit. Aggression ist Unachtsamkeit par excellence. Im Wesen wäre demnach Vergebung unmöglich.« Levinas: »Erste Lektion«, a.a.O., S. 47.

seiner Talmud-Lektüre vorausblickend, »consiste toujours à dégager de ce langage théologique des significations qui s'adressent à la raison.«<sup>24</sup> Hier, mit der zweiten »difficulté« der Vergebung, zeitigt sich solches ›Adressieren‹ nun gleichsam in seiner empfindlichsten, *einschneidendsten* Form – insofern als es die (interpretatorische) ›Vernunft‹ mit ihrer *Endlichkeit*, den Willen zur vernünftigen »solution« mit deren Anderem, der *Aporie* bzw. dem *Paradox*, konfrontiert: Gemäß den oben zitierten Stellen kann – *de jure* – nur von einer Person um Verzeihung gebeten werden, die sich ihrer Taten bzw. deren Konsequenzen gänzlich bewusst ist (denn sonst wüsste sie schlicht nicht, worum sie bittet); doch wenn die Bittsteller\*in mit einem derartigen Bewusstsein bzw. mit solcher Bewusstheit ausgestattet wäre, hätte sie das zu Verzeihende gar nie erst begangen (die Bitte um Vergebung wäre – *de facto* – also unnötig bzw. gar nie vorgetragen worden). Kurz: *Wer der Vergebung bedürfte, ist außerstande, um sie zu bitten; wer um sie zu bitten vermöchte, hat sie nicht nötig.*

Einzig, so theoretisch scharfsinnig (und theoriegeschichtlich weitsichtig)<sup>25</sup> die Idee der inneren bzw. strukturellen Unmöglichkeit der Vergebung auch sein mag: Das letzte Wort hinsichtlich der versäumten Aussöhnung zwischen Rav und Hanina – Levinas' Verwendung des *conditionnel* »serait« deutet es bereits an – ist damit noch nicht gesprochen, möglicherweise nicht einmal das erste. Aufs Neue: »Il faut comprendre notre texte autrement.« Dieser Satz, der Levinas zum Gespräch mit der Dichterin und so zum Wissen um die wesentliche »difficulté« des Verzeihens führte, kehrt, wenn nicht in identischer

24 Levinas: »Première leçon«, a.a.O., S. 33.

25 Zu denken wäre hier insbesondere – die bei der Paraphrasierung von Atlans/Levinas' Position gewählten Formulierungen haben diesen Bezug bis zu einem gewissen Grade schon vorweggenommen – an die einflussreichen Ausführungen, die Derrida, in Auseinandersetzung mit Vladimir Jankélévitch, den (Un-)Möglichkeitsbedingungen der Vergebung widmen wird. Vgl. z.B. Jacques Derrida: *Pardonner. L'impardonnable et l'imprescriptible*, Paris 2012. Tatsächlich ist es übrigens Jankélévitch, der das Kolloquium von 1963 eröffnet. Vgl. dazu Levinas: »Première leçon«, a.a.O., S. 54.



Form, so doch als Echo oder Gespenst, nun noch einmal wieder: »Je sais gré«, heißt es im unmittelbaren Anschluss an die Ausführungen zur Deutung Atlans, »à ma jeune Diotime de m'avoir bien guidé (même si le rêve révélateur n'était pas dans l'histoire, rêvé par le patient). / Mais il y a peut-être toute autre chose là-dedans.«<sup>26</sup>

Dies ›ganz Andere‹ wird, in einer schwierigen und vorerst<sup>27</sup> letzten Wendung von Levinas' Text, ans Eigenste – einer Zeit und eines Datums, 1963, dem Thema »Le pardon« gewidmet – rühren. Ohne Überleitung, ohne Bruch im Sprechen, ja, nicht einmal der Zeilen, fährt Levinas fort:

»On peut à la rigueur pardonner à celui qui a parlé sans conscience. Mais il est très difficile de pardonner à Rav qui était pleinement conscient et promis à une grande destinée, prophétiquement révélée à son maître. On peut pardonner à beaucoup d'Allemands, mais il y a des Allemands à qui il est difficile de pardonner. Il est difficile de pardonner à Heidegger. Si Hanina ne pouvait pardonner à Rav, juste et humain, parce que c'était aussi le génial Rav, encore moins peut-on pardonner à Heidegger. Me voici ramené à l'actualité, aux nouvelles tentatives de dédouaner Heidegger, de dégager sa responsabilité, tentatives incessantes qui sont – il faut l'avouer – à l'origine du présent colloque.«<sup>28</sup>

26 Levinas: »Première leçon«, a.a.O., S. 55.

27 Der vorliegende Aufsatz konzentriert sich ganz auf Levinas' Lektüre des Talmud (und, überdies, auf ein ganz spezifisches Stratum dieser Lektüre). Der abschließende, einer Stelle im Tanach bzw. der Bibel gewidmete Teil von »Envers autrui« kann im gegebenen Rahmen nicht eigens behandelt werden – doch ist er genauso, vielleicht sogar noch wichtiger: In ihm wird die Frage der individuellen Schuld und Verantwortlichkeit zu der nach der kollektiven ausgeweitet bzw. zugespitzt.

28 Levinas: »Première leçon«, a.a.O., S. 55f. »Man kann zur Not demjenigen verzeihen, der ohne volles Bewusstsein seiner Verfehlung gesprochen hat. Doch es ist sehr schwer, Rab zu verzeihen, der in vollem Bewusstsein handelte und einer großen Karriere bestimmt war, die seinem Meister prophetisch offenbart wurde. Vielen Deutschen kann man verzeihen, doch es gibt Deutsche, denen man nur schwer

Wie in groben Strichen bereits skizziert wurde, unterhält die Form von Levinas' Lektüre (die, noch einmal, eben Kommentar zu einem Kommentar zu einem Kommentar bildet) eine überaus enge, in höchstem Maße motivierte Beziehung zu ihrem Gegenstand. Mit der eben zitierten Stelle wird diese (Wahl-)Verwandtschaft nun gewissermaßen auf die Spitze getrieben: Die angeführten, in vielerlei Hinsicht unvermittelten Sätze sind auch die allerletzten, die »Envers autrui« dem Schicksal Ravs widmet; was einen Kommentar der Stelle aus der Mischna zu liefern verspricht, ist seinerseits kommentierungsbedürftig.

*Die Hintergründe.* Levinas setzt Ravs Transgression gegenüber Hanina in ein analogisches Verhältnis zum monströsen persönlichen, (berufs-)politischen und – Trennung, wie sie eben nicht haltbar ist<sup>29</sup> – denkerisch-philosophischen Versagen Heideggers im Umkreis des deutschen Nationalsozialismus; aus den möglichen *tertia comparationis* dieses Bezugs sticht (mit Blick auf die Anekdote der Gemara, nicht zuletzt aber auch mit Blick auf Levinas' eigene Biographie) insbesondere Heideggers infame Abkehr von seinem ehemaligen Lehrer und Förderer, Edmund Husserl, heraus.

1919 übernimmt Heidegger in Freiburg die Nachfolge von Husserls erster Assistentin Edith Stein und wird so zu einem der engsten philosophischen Vertrauten des Gründervaters der Phänomenologie; 1923 folgt er einem – wesentlich durch die Bemühungen Husserls zustande gekommenen – Ruf an die Universität Marburg, um 1928 dann – wiederum leistet Husserl einen entscheidenden Beitrag – die Nachfolge des »Meis-

verzeihen kann. Es fällt schwer, Heidegger zu verzeihen. Wenn Chanina dem gerechten, humanen Rab nicht verzeihen konnte, weil er auch der geniale Rab war, dann kann man Heidegger umso weniger verzeihen.« Levinas: »Erste Lektion«, a.a.O., S. 48.

29 Insbesondere heute, fünfzig Jahre nach dem – zweiten – Erscheinen von »Envers autrui«, wo uns eine Fülle an neuem Textmaterial und, insbesondere, Heideggers *Schwarze Hefte* vorliegen.

ters« in Freiburg anzutreten (wovon Hanina träumt, wird in diesem Falle also sehr direkt in die Tat umgesetzt). 1933, wir haben darauf bereits hingewiesen, wird Heidegger in Freiburg zum Rektor gewählt; an der ideologischen Ausrichtung lässt er keinerlei Zweifel: »Der Führer selbst und allein ist die heutige und künftige deutsche Wirklichkeit und ihr Gesetz.«<sup>30</sup> Mit aller Deutlichkeit muss dabei festgehalten werden, dass Heideggers Antisemitismus und seine Verstrickung mit der Hitler-Diktatur mit Verweis auf berufspolitischen ›Opportunismus‹ nicht ansatzweise erfasst sind<sup>31</sup> (schon 1916 – und dies in unpolitisch-privatem Rahmen, in einem Brief an seine spätere Gattin Elfriede Petri – kann Heidegger etwa schreiben: »Die Verjudung unserer Kultur u. Universitäten ist allerdings schreckerregend u. ich meine die deutsche Rasse sollte noch soviel innere Kraft aufbringen um in die Höhe zu kommen«).<sup>32</sup>

Während der Aufstieg der NSDAP im Falle Heideggers die Krönung einer akademischen Karriere markiert, bedeutet er für den jüdischstämmigen Husserl die fast komplette Isolation: Zweimal – zunächst 1933; endgültig dann 1936, im Zuge der Nürnberger Gesetze – wird Husserl die Lehrbefugnis entzogen; in den letzten Jahren seines Lebens wird der ehemalige Ordinarius die Universität Freiburg nicht einmal mehr betreten dürfen. Zu der grausamen Marginalisierung seines einstmaligen Patrons hat der Schüler und Günstling seinen Teil beigetragen: sei es, nach der Übernahme von Husserls Lehrstuhl, durch Distanzierung, Gewährenlassen, Schweigen; sei es, schon vor der

30 Martin Heidegger: »Deutsche Studenten«, in: Guido Schneeberger (Hg.): *Nachlese zu Heidegger. Dokumente zu seinem Leben und Denken*, Bern 1962, S. 135f., hier S. 136.

31 Zu der durch Victor Farias' *Heidegger y el nazismo* in den späten 1980er-Jahren neu entfachten Debatte um Heideggers Verstrickung mit dem Nationalsozialismus bemerkt Levinas: »Après Farias, quelques détails se précisent, mais rien n'y est essentiellement inédit.« Und in einem späteren Interview sagt er, »qu'il avait su ou deviné l'engagement pro-nazi de Heidegger, peut-être même avant 1933«.

Zitiert nach: Malka: *Emmanuel Lévinas*, a.a.O., S. 171f.

32 Zitiert nach: Marion Heinz und Sidonie Kellerer (Hg.): *Martin Heideggers »Schwarze Hefte«*, Berlin 2016 [Onlinepublikation].

Emeritierung des Lehrers, durch schärfste Angriffe *ad hominem* (dies freilich, aus karrieristischen Überlegungen, hinter Husserls Rücken: besorgt, dass »der Alte« merken könnte, »dass ich ihm den Hals umdrehe – u[nd] dann ist es mit der Nachfolgerschaft aus«).<sup>33</sup>

Husserl stirbt 1938. Der Beisetzung bleibt Heidegger fern. Drei Jahre später – und insbesondere dieser Vorfall dürfte Levinas neben der berühmten Rektoratsrede von 1933 bekannt gewesen sein – erscheint die fünfte Auflage von *Sein und Zeit*, jenem Buch also, das zum ersten Mal in Husserls *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* publiziert worden war und von dem Husserl, unter systematischen Gesichtspunkten sehr zu Recht, hat sagen können, dass es schlicht in neuem, »tiefsinnig unklar[em]«<sup>34</sup> Gewand »meine eigene Lehre«<sup>35</sup> vorlege: Die ursprüngliche Widmung, »Edmund Husserl in Verehrung und Freundschaft zugeeignet«, fehlt. Die Verantwortung für diese Entscheidung wird Heidegger rückblickend an »Vorschlag und Wunsch von Niemeyer«<sup>36</sup> binden.

*Eine mögliche Lesart.* Während die Interpretation Atlans das Problem der (unmöglichen) Verzeihung als eines der *Struktur* visierte, wird der Fokus mit der Heidegger-Analogie nun (zurück) auf die im Vergebungsgeschehen involvierten *Menschen* verlagert. Vor diesem Hintergrund – und, insbesondere,

33 Brief Heideggers an Karl Löwith vom 8. Mai, 1923, zitiert nach: Christoph Jamme: »Phänomenologie. Das Gespräch mit Husserl von den Freiburger Vorlesungen bis zum ›Encyclopedia Britannica-Artikel«, in: Dieter Thomä (Hg.): *Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2003, S. 35–44, hier S. 40.

34 Randnotiz Husserls zu S. 13, am Rand oben seines Handexemplars von *Sein und Zeit*, zitiert nach: Roland Breuer: »Randbemerkungen Husserls zu Heideggers *Sein und Zeit* und *Kant und das Problem der Metaphysik*«, in: *Husserl Studies* 11 (1994), S. 3–63, hier S. 13.

35 Randnotiz Husserls zu S. 62, Z. 13–16 seines Handexemplars von *Sein und Zeit*, zitiert nach: ebd., S. 20.

36 Martin Heidegger: »Hinweise«, in: ders.: *Unterwegs zur Sprache* (= *Gesamtausgabe* 12), hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 2018, S. 259f., hier S. 259.

unter Berücksichtigung der Tatsache, dass er sich wieder auf den konkreten Inhalt von Haninas Traum beruft – kann Levinas' neuer, vergleichender Lektürevorschlag den Eindruck erwecken, dass er sich ebender (Gemara-konformen) Interpretation der Rav-Anekdote annähert, die ursprünglich für ›absurd erklärt worden war. Es gibt aber, mögen diese auch fein sein, entscheidende Differenzen. Bei der Erklärung in der Gemara fungiert der Traum Haninas – der mit »[c]'est pourquoi« eingeleitete Satz macht das klar – als *Grund* (für das Verhalten des *Lehrers*), wohingegen er in Levinas' Lesart – der Traum begegnet hier im Rahmen eines Relativsatzes – eher als *Illustration* (eines allgemeineren Wesenszugs des *Schülers*) dient.

Anders und konkreter: Während die ausgebliebene Versöhnung in ersterem Falle vor allem anderen vom Willen Haninas abhängt (Wille, den man, psychoanalytisch, als ödipale Angst vor dem denkerischen Erben oder aber, wohlwollender, als Versuch, dem Schüler zur eigenen Schule und Karriere zu verhelfen, lesen mag), wird in letzterem Falle die ›Genialität‹ Ravs unterstrichen – und so, deutlich stärker, die Belangbarkeit des Schuldigen. Noch einmal anders, abstrakter: Die beiden von Levinas herausgestellten ›difficultés/conditions‹ des Verzeihens werden gleichsam, unausgesprochen, durch eine dritte ergänzt bzw. ersetzt. Was die Rav-Anekdote ›eigentlich‹ vor Augen führt, wäre so nicht (ausschließlich), dass die Bitte um Vergebung an der *individuellen Bereitschaft* des Opfers oder aber dem Wesen der *Vergebung schlechthin* scheitern kann bzw. scheitern muss, sondern, dass es, in einem schwierigen Dazwischen, *Individuen* gibt, denen *schlechterdings* nicht zu verzeihen ist. (Die Rav-Anekdote wieder als das in den Blick nehmend, was sie ursprünglich ist, nämlich Zusatz zur Stelle aus dem Traktat ›Joma‹, ließe sich entsprechend sagen, dass der Sinn der Gemara hier darin bestehe, den allgemeinen Bedingungen der Versöhnung zwischen Mensch und Mensch, wie sie der Talmud beschreibt, eine Ausnahme, eine Art ›spezifische Bedingung allgemeiner Unmöglichkeit‹ entgegenzuhalten). Ein solches Individuum, eine solche Ausnahme ist der geniale Rav (bei dem, wie wir

lasen, ›alles anders ist‹), ist, in Verdeutlichung und gleichzeitig neuer Anwendung des Talmud, der Husserl-Schüler Heidegger. *Aber es steckt vielleicht etwas ganz Anderes dahinter*. Dass ›Anderes‹ dabei nichts weniger als das Andere des Kommentars (qua *Auslegung*, qua *Übersetzung* eines Texts in einen anderen) überhaupt bedeutet, dass die Wendung ›dahinter‹ – gleich dem entwendeten Brief Poes, der ›durchs Erscheinen sich versteckt‹<sup>37</sup> – hier die (Text-)Oberfläche meint: Das ist, vielleicht, das eigentlich Schwierige an Levinas' Satz.

In diesem Sinne zurück zum Anfang: Von den vier Texten, die 1968 in die Sammlung *Quatre lectures talmudiques* eingehen, ist ›Envers autrui‹, wie bereits eingangs bemerkt, der einzige, der zuvor bereits einmal publiziert worden war. Gleich – doch aus ganz anderen Gründen – wie das Erscheinungsjahr der *Quatre lectures* im Ganzen (Jahr der Revolutionen, Jahr des Ablebens Schuschanis) ist diese Wiederkehr von ›Envers autrui‹ sehr bedeutsam. Mit der Vervielfältigung seines Datums wird der Text doppelt zum *Nachdruck*, wird das Jahr 1968 zum Beharren: darauf, dass, was hier, im erneuerten Jetzt einer ›lecture‹, über ›pardon‹ gesagt wird, weiterhin zu sagen ist, vielleicht wesentlich zu sagen bleibt. Und eben das ist es auch, was Levinas' Lektüre mit dem Vergleich zwischen Rav und Heidegger nun ›selbst‹ zum Ausdruck bringt – und zwar zum Ausdruck bringt, indem sie etwas nicht sagt, indem sie sich einer bestimmten Aussage und mit ihr eines bestimmen Modus des Sprechens, wiederholt, enthält.

In einem Wort: Der Satz ›Il est difficile de pardonner à Heidegger‹ nimmt Stellung, doch fällt er keine *Entscheidung*. Über das Versagen Heideggers wird, zumindest für einen Augenblick (eines Satzes), dezidiert ohne Finalität gehandelt – und gerade deshalb mit nicht überbietbarer Schärfe. Bei der dritten Unterbrechung seiner Lektüre beginnt Rav, was ihm nicht verziehen werden soll, nicht noch einmal. Hier, gegen Ende von ›Envers

37 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1973, S. 185.

autrui«, wird die Zahl, umgekehrt, Ausdruck einer Geduld, zum schmerzvollen Insistieren (»difficile de pardonner à Rav [...] des Allemands à qui il est difficile de pardonner [...] difficile de pardonner à Heidegger«): darauf, nicht (Rechts-)Instanz zu werden, kein letztes Wort und Urteil zu sprechen. Dies nicht um die *Chance offenzulassen*, dass man Heidegger unter bestimmten Umständen, eines Tages doch verzeihen könnte, sondern, (nicht) im Gegenteil, um eine gewisse *innere Offenheit des Verzeihens selbst* zu betonen. »La recherche du pardon«, heißt es an früherer Stelle, »n'est jamais achevée«<sup>38</sup> – und nichts, keine Ordnung, nicht einmal die des Talmud, kann sie *erzwingen*; unter keinen Umständen hat die Bittsteller\*in ein *Recht*, erhört zu werden.<sup>39</sup> (Auch) davon spricht der Talmud, wenn er den außerordentlichen Rav, statt der vorgeschriebenen drei-, dreizehnmal und ohne Erfolg um Verzeihung bitten lässt – und spricht die Talmud-Lektüre »Envers autrui«, dessen Verfasser als einziger seiner Familie der Ermordung durch die Nazis entgangen ist, mitverfolgt, wie Heideggers Versagen vor und während des Krieges von lebenslangem Schweigen zur Shoah abgelöst wird.

Trotzdem bzw. gerade deshalb spricht Levinas' Satz nicht von ›Unmöglichkeit‹ – im Wissen, dass sich das ›Unmögliche‹ allzu leicht mit dem ›Einfachen‹ verschwistert, dass Schuld, wo apriorisch für unverzeihbar erklärt, Gefahr läuft, irgendwann *ad acta* gelegt zu werden, gar den Apologet\*innen in die Hände zu spielen? So wie bei Rav ›alles anders‹ ist, hat kaum ein anderer die (französische) Theoriebildung der Nachkriegsjahre stärker beeinflusst als Heidegger: Die Unmöglichkeit, von ›Unmöglichkeit‹ zu sprechen, ist – nicht zuletzt hinsichtlich der Literaturwissenschaft im engeren Sinne, insbesondere der germanistischen – auch sehr konkreter *Aufruf*. »[L]a fonction originelle de la parole«, schreibt Levinas an früherer Stelle, »ne consiste pas à désigner [...], mais à assumer pour quelqu'un

38 Levinas: »Première leçon«, a.a.O., S. 53.

39 Vgl. hierzu ebd., S. 56–58.

une responsabilité auprès de quelqu'un.«<sup>40</sup> Heidegger hat geschwiegen, ›gab‹, wie sich mit Celan sagen ließe, ›kein Wort her für das, was geschah‹, noch für sein eigenes Versagen:<sup>41</sup> Die nie vollendete Bemühung um Vergebung hat im Falle Heideggers

40 Ebd., S. 46.

41 ›Je ne sais pas quel mot‹, heißt es in Philippe Lacoue-Labarthes *Poésie comme expérience* an einer Stelle, ›Celan pouvait attendre. [...] Je ne le sais pas.‹ (Paris 1986, S. 57f.) Gegenstand ist Celans Gedicht ›Todtnauberg‹. Ein (einziges) Wort zum (und im) Hintergrund: Im Sommer 1967 liest Celan an der Universität Freiburg; im Publikum ist auch Heidegger – der den Dichter für den folgenden Tag in seine Todtnauberger Hütte einlädt. Vor einer Wanderung ins Hochmoor notiert Celan ins Gästebuch des Hauses: ›Ins Hüttenbuch, mit dem Blick auf den Brunnenstern, / mit einer Hoffnung auf ein kommendes Wort im Herzen / am 25. Juli 1967 Paul Celan‹. Paul Celan: *Lichtzwang. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, bearbeitet von Heino Schmuil unter Mitarbeit von Markus Heilmann und Christiane Wittkop, Frankfurt am Main 2001 (*Werke. Tübinger Ausgabe*), S. 48. ›Todtnauberg‹ nun ist der Ort, da dieser Eintrag – modifiziert, zer- und auf sieben Zeilen verteilt – wiederkehrt: ›die in dies Buch / geschriebene Zeile von / einer Hoffnung, heute, / auf eines Denkenden / kommendes / Wort / im Herzen‹. Ebd., S. 51. Lacoue-Labarthe fährt fort: ›Quelque chose me dit pourtant que c'est le mot le plus humble, et le plus difficile à prononcer [...]: le mot pardon. / C'est en face de ce mot que Celan nous a situés. Un signe?‹ *Poésie comme expérience*, a.a.O., S. 58. Kein ›Zeichen‹ vielleicht, aber doch bemerkenswert ist die Tatsache, dass ›Todtnauberg‹ am 1. August 1967 fertiggestellt, doch erst im folgenden Jahr zum ersten Mal publiziert werden wird – und dass so, als hätten sich Erst- und wiederholte Publikation abgesprochen, das Gedicht (Celans) und der Kommentar (Levinas') im selben Jahr 1968 (noch einmal) an die Öffentlichkeit treten. ›C'est ici, selon la formule en usage, qu'il faudrait ›entrer dans le commentaire.‹ Ebd., S. 37. In diesem spezifischen Fall freilich hieße das einzutreten in einen Prozess, wie er bei Celan in einem ganz konkreten Sinne schon am Werk ist. So wird ›kommendes Wort‹ in der letzten Vorstufe vor der Endfassung bereits bzw. noch durch das Gedicht selbst kommentiert, nämlich durch eine Anmerkung in Klammern (Anmerkung in Klammern, die ihrerseits, durch Wort- und Zeilenbruch, aufgespalten wird) auf-, räumlich wie (lese-)zeitlich von sich selbst getrennt: ›kommendes (un- / gesäumt kommendes) / Wort‹. Celan: *Lichtzwang*, a.a.O., S. 51. In welchem Verhältnis stehen diese gestrichene Klammer und Levinas' ›schwierige‹ Wortwahl? Dass ›Todtnauberg‹ und ›Envers autrui‹ (auch) im selben Jahr, 1968, publiziert werden, mag Zufall sein. Koinzidenz freilich ist nicht ohne Lesbarkeit – und muss hier gelesen werden: vielleicht als eine Art Koinzidenz. Ungesagtes erfüllt hier wie dort das Schreiben. Und wenn der Einschub ›(un- / gesäumt kommendes)‹ am Ende gestrichen wird, so doch nur um, gleich ›difficile‹, zu *bleiben*: Leer-



also gar nie erst begonnen – doch kann und darf sie deshalb nicht für beendet erklärt werden. Das ›Schwierige‹, durch keinen Kommentar zu beseitigende Schwierige an Levinas' außerordentlichem Satz ist diese unendliche Spannung, ist, unerbittlich einfach, ebendiese Wendung: Schwierigkeit, die das Gegenüber meint in seiner Verantwortlichkeit.

raum zwischen zwei Wörtern, »kommendes Wort«, Äußerung, die also ein Schweigen bricht.



## Marshall McLuhan und Quentin Fiore

»*The medium is the massage.*«\*

### Stefanie Heine

»Good Morning!« – diese Worte eröffnen Marshall McLuhans und Quentin Fiore's Buch *The Medium Is the Massage. An Inventory of Effects*, begleitet von einem Foto, das ein bedrucktes Eigelb auf einem Teller zeigt.<sup>1</sup> Gleich in der Begrüßung werden die Leser\*innen mit dem futuristischen Frühstücksei, das noch so roh wie die angedeutete Printtechnologie ist, dazu eingeladen, sich ein nicht mehr ganz fernes Morgen mit umwälzenden Entwicklungen vorzustellen – so zumindest will es der Kommentar im Quellenverzeichnis ganz am Schluss des Buches, in dem die fotografisch aufgetischte technische Vision erläutert wird: »A trademark is printed on a raw egg yolk by a no-contact, no-pressure printing technique. Imagine the possibilities to which this device will give birth!«<sup>2</sup> Schon hier wird eine der dominanten Gesten des Buchs sichtbar: mit Wortspielen und augenzwinkernden Kommentaren auf sich selbst verweisen und dadurch die Leser\*innen aktivieren. Nachdem diese das Foto vermutlich zuerst einmal vor den Kopf gestoßen hat – was es darstellen soll, ist nämlich auf den ersten Blick nicht ersichtlich –, müssen sie von ganz vorn nach ganz hinten blättern, um von dort aus wieder an den Anfang zu kommen, wo die beschriebene revolutionäre Drucktechnik auf einem Ei, der Verkörperung von »birth« schlechthin, imaginiert wird. Zugleich wird stolz, aber nicht ohne Selbstironie darauf hinge-

\* Marshall McLuhan und Quentin Fiore: *The Medium Is the Massage. An Inventory of Effects*, New York 1967, S. 26. Das Zitat ist gleichzeitig der Titel des Buches und kehrt darin in verschiedenen Variationen wieder.

1 Ebd., S. 1.

2 Ebd., S. 158.

wiesen, dass mit *The Medium Is the Massage* selbst ein bahnbrechendes Printprodukt geboren wurde.

Das Buch, ein Instant-Bestseller, der die Ideen des Medienpropheten McLuhan einem breiteren Publikum zugänglich machte, ist auch ein Meilenstein im Grafikdesign. Es verschreibt sich durch und durch dem Sichtbar- und Greifbarmachen. Eingängig und schwungvoll neuformulierte Kernthesen von McLuhans *Understanding Media* und *The Gutenberg Galaxy* treffen in vielfältig typographischer Gestaltung auf Fiore's Bildwelten: zusammengetragene Fotos und Fotomontagen, Zeichnungen, Illustrationen, Collagen. Damit leistet das Buch performativen Widerstand gegen eine zentrale Argumentation von McLuhan, die sich um Unsichtbarkeit dreht. In *Understanding Media* erörtert McLuhan ein Symptom, das er »Narcissus-narcosis«<sup>3</sup> nennt, und später wie folgt auf den Punkt bringt:

»man remains as unaware of the psychic and social effects of his new technology as a fish of the water it swims in. As a result, precisely at the point where a new media-induced environment becomes all pervasive and transmogrifies our sensory balance, it also becomes invisible.«<sup>4</sup>

*The Medium Is the Massage* führt verschiedene Medientechnologien illustrativ vor Augen und stellt einer dem Narzissussymptom entsprechenden »witless repetitive response to the unperceived«<sup>5</sup> eine geistreich-witzige Erwiderung entgegen. Damit sollen die Leser aus der Passivität gerissen werden. So gibt es zum Beispiel eine Doppelseite,<sup>6</sup> die erst entzifferbar wird, wenn man sich samt Buch vor einen Spiegel stellt. Beim Lesen der Spiegelschrift sieht

3 Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964), Toronto 1966, S. 63.

4 Marshall McLuhan: »Playboy Interview« (1969), in: Eric McLuhan und Frank Zingrone (Hg.): *Essential McLuhan*, London 1997, S. 233–269, hier S. 237.

5 McLuhan und Fiore: *The Medium Is the Massage*, a.a.O., S. 10.

6 Vgl. ebd., S. 54f.

man gleichzeitig sich selbst beim Miterzeugen von Bedeutung – als Gegenfigur zum betäubten Narziss.

In *The Medium Is the Massage* geht es allerdings nicht nur um das Entziffern von Bedeutung. Der Titel des Buches ist eine Umformulierung von ›the medium is the message‹, einer damals schon bekannten These McLuhans.<sup>7</sup> Auf die weiterführenden Implikationen dieser Variation wird im Buch selbst hingewiesen: Gleich nach dem Ei und der Titelei lesen wir auf der folgenden Doppelseite »...the massage?«<sup>8</sup> – dahinter eine Nahaufnahme von einer ans Ohr gelegten Hand, einer Geste des Horchens. »...the massage?«, haben wir recht gehört? Unseren Augen wird bildlich vorgeführt, was wir vielleicht gerade beim Lesen des Titels gedacht haben.

Die Doppelseite deutet allerdings noch auf weitere Sinne hin. Durch die Hand am Ohr wird besonders auch die Haptik betont. Wir sehen eine Berührung, dabei dominiert im Bild die Hand, also genau jener Körperteil, der bei einer Massage zum Einsatz kommt. Die titelgebende Wendung ›the medium is the message‹ ist nicht nur ein guter Wortwitz, der den Tonfall des ganzen Buchs vorwegnimmt; die neue Formulierung stellt eine bedeutende Erweiterung oder sogar ein Korrektiv der These ›the medium is the message‹ dar. Auch wenn es McLuhan selbst in diesem Satz eher um eine »Botschaftslosigkeit«<sup>9</sup> geht, suggeriert ›message‹ doch eine ganz bestimmte Kommunikations- und Rezeptionsform, die das Verstehen ins Zentrum rückt. McLuhans Aufruf, die Aufmerksamkeit auf die Medien selbst zu richten und nicht auf das, was diese inhaltlich übermitteln, ist allerdings primär ein Versuch, Medien in ihrer Funktionalität zu erörtern. Eine zentrale Beobachtung McLuhans hält fest, dass Medien Erweiterungen der menschlichen Sinne seien.<sup>10</sup>

7 Vgl. McLuhan: *Understanding Media*, a.a.O., S. 7–21. »The Medium Is the Message« ist dort der Titel des ersten Kapitels.

8 Ebd., S. 4f.

9 Dieter Mersch: *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg 2006, S. 114.

10 Z.B. McLuhan: *Understanding Media*, a.a.O., S. 35.

Umgekehrt nehmen Medien Einfluss auf die Menschen, nicht zuletzt auch auf ihre Körper und Wahrnehmungen. Genau in dieser Hinsicht wird die ›massage‹ zum besonders treffenden Schlagwort. In *The Medium Is the Massage* liest man: »All media work us over completely. They [...] leave no part of us untouched, unaffected, unaltered. The medium is the massage.«<sup>11</sup> Darauf kommt McLuhan auch in späteren Ausführungen wieder zurück, zum Beispiel: »the medium itself [...] is the message, *not* the content, and [...] the medium is also the *massage* – [...] all puns aside, it literally works over and saturates and molds and transforms every sense ratio.«<sup>12</sup>

Bekanntlich geht es McLuhan in diesem Kontext besonders um den Einfluss ›neuer‹ Medien und um verschiedene Medienumbrüche im historischen Überblick. Er war der bekannteste Repräsentant der Toronto-Schule,<sup>13</sup> mit der die »allgemeine Medientheorie« geboren wurde,<sup>14</sup> und seine Werke gaben »die eigentliche Initialzündung für neuere Medientheorie«,<sup>15</sup> wie Dieter Mersch schreibt. Über Literatur wird im Zusammenhang mit McLuhan heute allerdings wenig gesprochen,<sup>16</sup> ebenso selten sind seine Texte heutzutage Bestandteil von Lehrplänen in literaturwissenschaftlichen Studienprogrammen. Dabei wird oft vergessen, wie zentral die Literatur für McLuhan selbst war. Was seine akademische Ausbildung angeht, war McLuhan Literaturwissenschaftler: Er studierte in den 1930ern in Cambridge bei I.A. Richards, F.R. Leavis und anderen und war somit am

11 McLuhan: *The Medium Is the Massage*, a.a.O., S. 26.

12 McLuhan: »Playboy Interview«, a.a.O., S. 237f.

13 Für einen Überblick zur ›kanadischen Schule‹ siehe Mersch: *Medientheorien zur Einführung*, a.a.O., S. 90–130.

14 Mersch: *Medientheorien zur Einführung*, a.a.O., S. 90.

15 Ebd., S. 105–106.

16 Darauf weist auch eine Sammlung von McLuhans literaturwissenschaftlichen Texten hin, die nicht zuletzt versucht, ihn als ›distinguished and perceptive literary critic‹ stark zu machen: Eugene McNamara (Hg.): *The Interior Landscape. The Literary Criticism of Marshall McLuhan 1943–1962*, New York, Toronto 1969, S. VI.

Puls des *New Criticism*. McLuhan selbst verortet die Wurzeln seiner Medientheorien dort:

»After a conventional and devoted initiation to poetry as a romantic rebellion against mechanical industry and bureaucratic stupidity, Cambridge was a shock. Richards, Leavis, Eliot and Pound and Joyce in a few weeks opened the doors of perception on the poetic process, and its role in adjusting the reader to the contemporary world. My study of media began and remains rooted in the work of these men.«<sup>17</sup>

Auf den ersten Blick scheinen zwischen McLuhans Zugang – breite Beobachtungen und verallgemeinernde Behauptungen und Prognosen – und der *Close Reading*-Praxis des *New Criticism* Welten zu liegen. Allerdings ist die Stoßrichtung gar nicht so sehr unterschiedlich. Was die Vertreter des *New Criticism* auf der Mikroebene betrieben, also die Aufmerksamkeit weg von übermittelten Inhalten eines literarischen Texts und hin auf seine Form und sprachlichen Besonderheiten zu lenken, führt McLuhan mit der These ›the medium is the message‹<sup>18</sup> auf der Makroebene weiter.<sup>19</sup> Dabei impliziert McLuhans Fokus auf konkrete Medien anstelle von abstrakt gedachter Form auch, dass deren jeweils spezifische Materialität mitberücksichtigt wird.

17 McNamara (Hg.): *The Interior Landscape*, a.a.O., S. XII–XIV.

18 In einem sehr frühen Text aus dem Jahr 1943, einem *Close Reading* von Keats' Oden ganz in *New Criticism*-Manier, schreibt McLuhan: »The odes have no message. They are actions.« Ebd., S. 113.

19 Darauf wird zum Beispiel im Infotext der Marshall McLuhan Collection in Ottawa hingewiesen: »McLuhan's aesthetic approach has its roots in the New Criticism [...]. McLuhan developed an appreciation for the formal aspects of literature [...]. This critical stance informed McLuhan's famous aphorism, ›The medium is the message.« Library and Archives Canada: »Virtually Reconnecting Marshall McLuhan's Archives and Library«, 23. Januar 2017, [www.bac-lac.gc.ca/eng/discover/biography-people/mcluhan/Pages/mcluhan.aspx](http://www.bac-lac.gc.ca/eng/discover/biography-people/mcluhan/Pages/mcluhan.aspx) (aufgerufen am 16. September 2019).

In seinen Texten verweist McLuhan immer wieder auf die Literatur. Schriftsteller sind besonders interessant für ihn, da sie sich ihres eigenen Mediums und dessen Materialität bewusst sind. So liest man zum Beispiel über Flaubert, Rimbaud und Baudelaire: »They began to study the material with which they worked in order to be faithful to style. They deliberately began to study the matters, the materials with which they worked [...]. When they began to study these materials, they quickly discovered that the medium is the message or message.«<sup>20</sup> Eine besonders wichtige Rolle spielen Künstler im Kontext verschiedener Medienwenden wie zum Beispiel dem Aufkommen elektronischer Medien. »Artists in various fields are always the first to discover how to enable one medium to use or to release the power of another.«<sup>21</sup> Die Pioniere der Literatur zeichnen sich für McLuhan dadurch aus, dass sie empfänglich sind für neue mediale »environments« und diese in ihr Schaffen integrieren. So sieht er etwa in Joyce' Texten Eigenschaften von Fernsehen,<sup>22</sup> Radio und Zeitung.<sup>23</sup>

Im Gegensatz zu McLuhans theoretischen Schriften, die sich eher mit medialer Funktionalität und Wirkung auseinandersetzen, wird in *The Medium Is the Message* besonders die Schnittstelle von *Medialität* und *Materialität* betont und anders als jene ist das Buch selbst ein Kunstprodukt. Auch wenn es sich um keinen *per se* literarischen Text handelt, führt *The Medium Is the Message* genau die Aspekte der Literatur vor, die McLuhan an ihr besonders schätzt. Wenn es um die Frage nach den Potentialen von McLuhan für die heutige Literaturwissenschaft geht, so liegt es auf der Hand, dass seine Theorien und Beobachtungen Wege bereiten, um die neuen Medien, in denen Literatur

20 Marshall McLuhan: »The Medium Is the Message«, in: Stephanie McLuhan und David Staines (Hg.): *Understanding Me: Lectures and Interviews by Marshall McLuhan*, Toronto 2003, S. 76–97, hier S. 93.

21 McLuhan: *Understanding Media*, a.a.O., S. 62.

22 Ebd., S. 61.

23 Marshall McLuhan: »Joyce, Mallarmé, and the Press«, in: McNamara (Hg.): *The Interior Landscape*, a.a.O., 5–21, hier S. 17.



heute erscheint (z.B. im Netz, als Audio- oder E-Book) zu erforschen. Zudem sind McLuhans historische Medienanalysen für die Buchwissenschaft wichtig. Heute, wo sich das gedruckte Buch gegenüber dem digitalen gerade durch seinen Objektcharakter behauptet, das heißt zum Beispiel durch materielle und gestalterische Besonderheiten, die in E-Versionen nicht reproduzierbar sind, könnte Fiores revolutionäres Buchdesign wieder besonders relevant und aktuell werden.

Darüber hinaus führt das Buch direkt zu einigen Kernanliegen der Komparatistik. Als Werk, das optisch und inhaltlich den Nerv der Zeit trifft, stellt *The Medium Is the Massage* im gleichen Zug Lektüre- und Produktionsformen aus, die richtungweisend für die Komparatistik, insbesondere für die Medienkomparatistik sind. »The Medium is the Massage« is a look-around to see what's happening. It is a collide-oscope of interfaced situations.«<sup>24</sup> So widmet sich das Buch den Grenzflächen, Nahtstellen und Übergangszonen, wo verschiedene Medien, Kunstformen und Stimmen aufeinandertreffen.

Die Joyce'sche Idee vom ›collide-oscope‹ bringt auf den Punkt, wie *The Medium Is the Massage* operiert: Spielerisch entfaltet sich durch mehrfache Spiegelungen und Selbstreflexionen ein buntes, bewegliches Wirrsal von zusammenfügten Bildern und Textschnipseln. Wie beim Kaleidoskop eröffnen sich die beweglichen Formen in *The Medium Is the Massage* erst im (durchaus auch physischen) Interagieren der Rezipient\*innen, die so zu Mitproduzent\*innen werden. Ein ›collide-oskopisches‹, also multisensorisches Lesen, das neben übermittelten Inhalten auch die materiellen und multimedialen Aspekte der Literatur selbst sowie die physischen und sinnlichen Vorgänge, die bei jeder Lektüre mitspielen, berücksichtigt, gehört zu den ganz grundsätzlichen Verfahren der Vergleichenden Literaturwissenschaft.

Durch den Zusammenstoß von mehreren Autoren, verschiedenen Medien sowie ambivalenten Bedeutungen und Narrativen

24 McLuhan und Fiore: *The Medium Is the Massage*, a.a.O., S. 10.

wird *The Medium Is the Massage* zum künstlerischen Hybrid-Werk, das McLuhans Theorie performiert. Die ausgestellte Intermedialität, Mehrstimmig- und -deutigkeit kommt nicht nur erst durch eine genaue komparatistische Lektüre zur vollen Entfaltung, sie setzt eine solche vielmehr prinzipiell voraus.

*The Medium Is the Massage* ist ein Gemeinschaftswerk. McLuhans Rolle in der Zusammenarbeit war allerdings weniger federführend, als im Marketing für das Buch und in der Sekundärliteratur oft suggeriert wird. Aus dem Briefwechsel zwischen McLuhan und Jerome Agel, dem Produzenten des Buchs, geht hervor, dass McLuhan das geplante »illustrated mock-up of a book that we are developing based on your published work«<sup>25</sup> lediglich absegnen musste: »we'll be doing all the work; you'll be approving«.<sup>26</sup> In einem Brief an William Janovich bestätigt McLuhan das: »I didn't write anything for that book. It is excerpts with pictures.«<sup>27</sup>

Fiore erläutert in einem Interview, *The Medium Is the Massage* habe »no ›original‹ manuscript. The idea was to select some of McLuhan's ideas from previous publications and present them in isolated ›patches‹ on individual spreads with accompanying artwork.«<sup>28</sup> Die Textflicken sind allerdings nicht eins zu eins von McLuhans früheren Texten übernommen. Passagen, die auf bestimmte Stellen in *Understanding Media* und *The Gutenberg Galaxy* zurückgehen, sind verkürzt und salopper formuliert, oft finden wir völlig freie Zusammenfassungen von McLuhans Argumenten. Durch diese Methode wird eine klar

25 Jerome Agel an McLuhan am 14. September 1965 [ohne Titel]: Marshall McLuhan Collection at the Library and Archives Canada, Volume 18, File 10: Agel, Jerome B. – correspondence (1965–1969), unveröffentlicht.

26 Ebd. – Jerome Agel an McLuhan am 16. Dezember 1965. Reproduziert mit der freundlichen Genehmigung von Michael McLuhan.

27 Matie Molinar, Corinne McLuhan und William Toye (Hg.): *Letters of Marshall McLuhan*, Oxford 1987, S. 339.

28 J. Abbott Miller: »Quentin Fiore: Massaging the Message«, in: *Eye 8* (1993), Heft 2, nicht paginiert. [www.eyemagazine.com/feature/article/quentin-fiore-massaging-the-message](http://www.eyemagazine.com/feature/article/quentin-fiore-massaging-the-message) (aufgerufen am 16. September 2019).

zuschreibbare Autorschaft zusammen mit der Idee eines Originaltextes in Frage gestellt.

Dies wiederum wird im Buch selbst anhand einer historischen Beobachtung McLuhans thematisiert. Die Seiten 122 und 123 sind dem Wandel von Konzepten der Urheberschaft gewidmet: Autorschaft im Sinne einer individuellen intellektuellen Leistung sei eine recht neue Idee, die es vor dem Aufkommen von Drucktechnologien nicht gegeben habe. Während Texte im Mittelalter in »volumes of miscellaneous content, very much like ›jottings‹ in a scrapbook«<sup>29</sup> gesammelt wurden und die Autorschaft in der Überlieferung oft undurchsichtig blieb, hebt die Erfindung der Druckerpresse die Anonymität auf. Nun wird geistiges und kreatives Schaffen als Privateigentum angesehen.

In der Gegenwart finde wiederum eine Wende statt: Dank »instant publishing«-Verfahren könnten alle zu Autoren oder Verlegerinnen werden, sogar ohne selbst einen Satz geschrieben zu haben: »Take any books on any subject and custom-make your own book by simply xeroxing a chapter from this one, a chapter from that one – instant steal!«<sup>30</sup> Wie so oft bei McLuhan mündet ein medienhistorischer Abriss im emphatischen Umarmen der Gegenwart und ihrer neuen Technologien: »As new technologies come into play, people are less and less convinced of the importance of self-expression. Teamwork succeeds private effort.«<sup>31</sup>

Die neuen Technologien werden nicht selten als Wiederauferstehung bestimmter Wirkungen von früheren beschrieben. Wenn sich Fiore's Erläuterungen von *The Medium Is the Massage* als Text ohne Original und Flickwerk mit der Beschreibung von mittelalterlichen Werken – »volumes of miscellaneous content, very much like ›jottings‹ in a scrapbook« – deckt, so soll gerade die Aktualität des Buchs betont werden. Eine konstruierte Identität von Aussage und Aussageweise (the medium is, i.e. equals,

29 McLuhan und Fiore: *The Medium Is the Massage*, a.a.O., S. 122.

30 Ebd., S. 123.

31 Ebd.

the message) zeigt sich besonders in der eben zusammengefassten Passage selbst. Die ganze Doppelseite ist eine Collage von modifizierten Zitaten aus *The Gutenberg Galaxy*.<sup>32</sup>

Im zusammenwürfelnden Kopieren kommt es auch zum »instant steal«: Unter den von McLuhan entnommenen Stellen sind nämlich auch solche, die in *The Gutenberg Galaxy* als Zitate von E.P. Goldschmidts Buch *Medieval Texts and their First Appearance in Print* ausgewiesen sind. In dem Moment, wo sich *The Medium Is the Message* Richtung Plagiat bewegt, werden Züge betont, die literaturwissenschaftlich von Interesse sind: Es ist eine Assemblage von vielen Stimmen und Blicken, die auf die Illusion, dass ein Text jemand Bestimmtem gehören kann, hinweist und die Idee einer singulären Autorschaft mit einem Netz von Bezügen zwischen verschiedenen Texten konterkariert.

In der eben besprochenen Passage reflektiert das Buch auch seine eigene Medialität und deren Bezug auf neue Medientechnologien. Die Ausführungen zur Autorschaft werden eingeleitet durch ein überdimensionales Copyrightzeichen, dessen Größe dazu verleitet, den Blick auf die Form des Symbols zu richten: © ist auch eine Variation der graphischen Zirkelstrukturen, die sich durch das Buch ziehen: zum Beispiel das Ei am Anfang, der Fingerabdruck auf den Seiten 10 und 11 und die konzentrischen Kreise auf den Seiten 13 und 14.



Abb. 1: McLuhan und Fiore: *The Medium Is the Message*, S. 1, 11–12, 13–14, 122.

32 Vgl. ebd., S. 131–133.

Es liegt nahe, den Fingerabdruck an das Wort »You«<sup>33</sup> zu knüpfen, das auf den besagten Seiten zentral ausgestellt wird, und die Kreise mit der im Text thematisierten »electric information«<sup>34</sup> in Verbindung zu bringen. Letzteres wird besonders durch einen Blick in *Understanding Media* bestärkt, wo McLuhan »the concentric pattern« als »form inevitable to the electric age« beschreibt.<sup>35</sup> Hier wird ein assoziativer Wirbel in Gang gebracht. Das bedruckte Ei führt zum Fingerabdruck, auf den uns das Copyrightzeichen wieder zurückwirft – denn dieser stempelt Individualität auf wie die Signatur einer Autor\*in: Du und niemand anders bist Urheber\*in. Genau durch diesen nichtlinearen Sog sind wir mitten in »our electrically-configured whirl«<sup>36</sup>.

Halten wir uns vor Augen, dass dies in einem gedruckten Buch passiert. Obwohl McLuhan betont, dass er in seinen Analysen nicht bewerten möchte,<sup>37</sup> wird seine kritische Haltung zu Printmedien ebenso deutlich wie sein Optimismus gegenüber elektronischen. »The alphabet and print technology fostered and encouraged [...] a process of [...] detachment. Electric technology fosters and encourages involvement.«<sup>38</sup> Zusammen mit der Einführung des Alphabets reiße die Druckerpresse die Menschen aus einem akustischen Raum – »boundless, directionless, horizonless«<sup>39</sup> – in einen visuellen, der als »uniform«, »sequential«, »rational« und »logic[al]« beschrieben wird.<sup>40</sup> In der Gegenwart finde durch die elektronischen Medien eine Retribalisierung statt, wir seien wieder in einem unbegrenzten akustischen Feld von »simultaneous happening«.<sup>41</sup>

Genau dieses Feld wird in *The Medium Is the Massage* durch Drucktechnologie, alphabetische Schrift und Bilder evoziert:

33 Ebd., S. 12.

34 Ebd.

35 McLuhan: *Understanding Media*, a.a.O., S. 39.

36 McLuhan und Fiore: *The Medium Is the Massage*, a.a.O., S. 150.

37 Vgl. z.B. McLuhan: *The Gutenberg Galaxy*, a.a.O., S. 248.

38 McLuhan und Fiore: *The Medium Is the Massage*, a.a.O., S. 8.

39 Ebd., S. 48.

40 Ebd., S. 45.

41 Ebd., S. 63.

Das Medium massiert sich selbst – es formt die Wirkungen und Eigenschaften um, die ihm zugeschrieben werden. Indem das Buch *Züge* hervorhebt, die McLuhan an den elektronischen Medien beobachtet, leistet es formal Widerstand gegen zwei inhaltlich diskutierte Aspekte der Gegenwartsprognose. Erstens, und das wurde eingangs schon angesprochen, ist das Buch alles andere als blind gegenüber den neuen Medien. Zweitens orientiert es sich nicht an der jüngeren Vergangenheit, wie es auf den Seiten 74–75 heißt: »We look at the present through a rear-view mirror. We march backwards into the future.« *The Medium Is the Massage* richtet den Spiegel auf das (damalige) Jetzt (das wiederum die Rückkehr einer älteren Vergangenheit darstellt) sowie auf sich selbst – es ist sich seiner medialen Umwelt gleichsam bewusst wie seiner eigenen Medialität – und blickt somit in die Zukunft.

Das Neue kommt laut McLuhan genau dann zustande, wenn Medien aufeinanderprallen, was wiederum die Rezipient\*innen aus der Lethargie aufwecken soll:

»The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born. For the parallel between two media holds us on the frontier between forms that snap us out of the Narcissus-narcosis. The moment of the meeting of media is a moment of freedom and release from the ordinary trance and numbness imposed by them on our senses.«<sup>42</sup>

Ein solcher innovativer Clash wird in *The Medium Is the Massage* ganz besonders dort zelebriert, wo zwei von McLuhan oft besprochene Zitate aus *Finnegans Wake* zusammenmontiert werden mit Steve Schapiros Foto von einem Konzert, das *The Velvet Underground* im Rahmen von Andy Warhols immersivem Multimedia-Spektakel »Exploding Plastic Inevitable Show« gaben.<sup>43</sup>

42 McLuhan: *Understanding Media*, a.a.O., S. 63.

43 McLuhan und Fiore: *The Medium Is the Massage*, a.a.O., S. 108f.

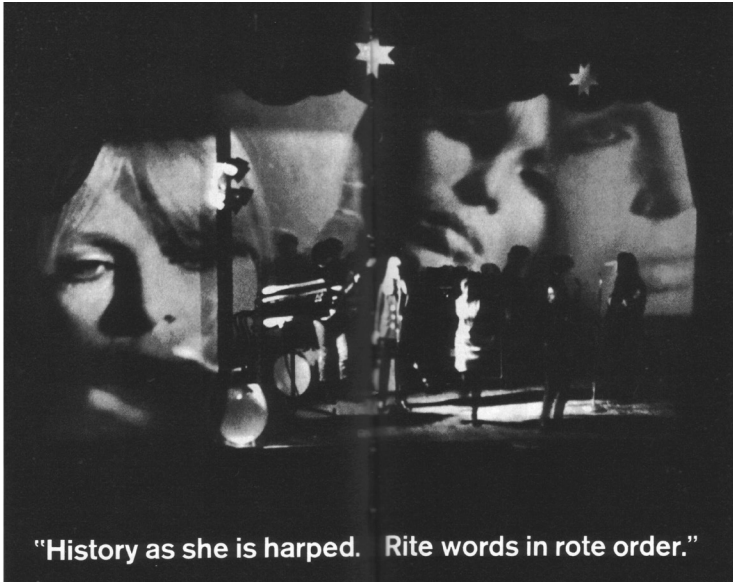


Abb. 2: McLuhan und Fiore: *The Medium Is the Massage*, S. 108–109.

Mit dem Foto, das 1966, im selben Jahr wie das Buch entstand, wird die Gegenwart gefeiert: *The Velvet Underground* und Andy Warhol verkörpern den Zeitgeist. Gleichzeitig kommt es mit der abgebildeten Live-Konzertsituation zu einer »rich resonance of the tribal echoland«. <sup>44</sup> Der akustische Raum, »perceived through the simultaneous interplay of all the senses«, <sup>45</sup> trifft in Warhols Setting auf einen durch elektronische Medien generierten visuellen: Die Performer\*innen sind umgeben von gigantischen Videoaufnahmen ihrer selbst.

All das erscheint im Buch *The Medium Is the Massage* als Foto, überlagert von Literatur. Nicht zuletzt reproduzieren die Worte von Joyce selbst noch einmal die abgebildeten Implikationen. »History as her is harped« (wie das Zitat richtig lautet) spielt in *Finnegans Wake* auf eine bardische und spezifisch

44 McLuhan: »Playboy Interview«, a.a.O., S. 240.

45 Ebd.

irische Geschichtsüberlieferung an. Dementsprechend bringt McLuhan das Zitat in seinen eigenen Texten mit Musik<sup>46</sup> und einer akustisch-lebendigen historischen Übermittlung<sup>47</sup> in Verbindung. *The Medium Is the Massage* inszeniert *The Velvet Underground* dann als moderne Barden mit E-Gitarre und -Orgel statt Harfe. In diesem Zusammenhang werden Joyce' »rite words in rote order« selbst zur Bühne, auf der sich eine mehrdeutige und -stimmige Performance von McLuhans Theorie abspielt. Laut ausgesprochen lässt sich der Satz auf mehrerlei Arten hören: ›rite words in rote order‹; ›rite words in wrote order‹; ›write words in wrote order‹; ›right words in wrote order‹.

In einer Diskussion der »non-literate idea of the ›power of words«<sup>48</sup> in *The Gutenberg Galaxy* fasst McLuhan folgende Behauptung von Jomo Kenyatta über die kenianischen Kikuyu mit »rite words in rote order« zusammen: »the correct use of magical words and their proper intonations, for the progress in applying magic effectively depends on uttering these words in their ritual order«.<sup>49</sup> Im Gegensatz zu den intonierten magischen Worten im Ritual (›rite words«) entspricht im McLuhan-Kosmos »rote order«, homophon zu »wrote order«, der mechanischen Wiederholungsstruktur von gedruckten Buchstaben. Allerdings wird durch die Homophonie der Imperativ der Gutenberg-Ordnung (›write words in wrote order) unterlaufen und der Korrektheitsanspruch einer schriftlich-linearen Logik (›right words in wrote order) ins Taumeln gebracht: Im geschriebenen Wort – ›the wrote word – »rote« wird das gesprochene ›wrote‹ hörbar. Durch das Zusammenstellen von »rite« und »rote« ist die klangliche Dimension der Sprache besonders betont, und es ergibt sich ein Effekt, den McLuhan bei Joyce

46 Marshall McLuhan: »James Joyce: The Trivial and the Quadrivial«, in: McNamara (Hg.): *The Interior Landscape*, a.a.O., S. 23–47, hier S. 46.

47 McLuhan: *The Gutenberg Galaxy*, a.a.O., S. 18.

48 Ebd., S. 19.

49 Ebd. – Es handelt dabei um ein Zitat im Zitat, denn McLuhan zitiert Kenyatta aus J.C. Carothers »Culture, Psychiatry and the Written Word«.



besonders schätzt: »The [...] simultaneous aspect of words leaps out at us (the literal sense of ›object‹) when they are used not as conventional signs.«<sup>50</sup> Es bleibt noch anzumerken, dass *The Medium Is the Massage* uns nicht ›right words in the right order‹ präsentiert. In *Finnegans Wake* erscheint »rite words by the rote order«<sup>51</sup> in Book I.6 und »History as her is harped«<sup>52</sup> mehr als 300 Seiten später in Book III.3. Das Echo von ›wrong‹ und ›right‹ wird besonders deutlich, wenn man den ganzen Satz in *Finnegans Wake* ansieht: »The ring man in the *rong* shop but the *rite* words by the rote order!«<sup>53</sup>

Um zu verdeutlichen, was oben schon anklang: *The Medium Is the Massage* ist ein Versuch, umzusetzen, was für McLuhan die Besonderheit von Kunst und Literatur ausmacht. Künstlerische Werke sind von sich aus revolutionär. Sie drehen sich im Aufsaugen von aktuellen Medien-Environments und im Vorausschauen auch zurück zu früheren Technologien. Dadurch öffnen sie sich und sprengen die Grenzen dessen, was laut McLuhan in der Regel ihr eigenes Basismedium ausmacht. Wenn zum Beispiel das geschriebene Wort, in dem für McLuhan die visuelle Dimension dominiert, hörbar wird, so ist ›sein‹ Medium überschritten. Hier wird deutlich, wie eng und undifferenziert McLuhans Definitionen zum Teil sind. Allerdings geht es ihm um eine Charakterisierung von Medien, wie sie uns im Alltag begegnen, was in der Kunst wiederum durchbrochen wird. In der Literatur gibt es bestimmte Techniken, die einen konventionellen Sprachgebrauch subvertieren: »One of the many techniques for freeing words from their conventional contexts is he pun and the ›slip‹ of the tongue or pen.«<sup>54</sup>

50 McLuhan: »James Joyce: The Trivial and the Quadrivial«, a.a.O., S. 45.

51 James Joyce: *Finnegans Wake*, hg. von Robert-Jan Henkes, Erik Bindervoet und Finn Fordhan, Oxford 2012, S. 167.

52 Ebd., S. 486.

53 Ebd., S. 167. Hervorhebung S.H.

54 McLuhan: »James Joyce: The Trivial and the Quadrivial«, a.a.O., S. 45.

Hier möchte ich noch einmal auf den Titel des Buchs zurückkommen. *The Medium Is the Massage* fällt genau in diese Kategorie der Wortbefreiung, die durch die Mehrdeutigkeit generiert und wodurch die literaturinterne ›Multimedialität‹ betont wird. Wie McLuhans Sohn Eric anmerkt, eröffnet das Wortspiel neue Lesarten: »Now there are four possible readings for the last word of the title, all of them accurate: ›Message‹ and ›Mess Age‹, ›Massage‹ and ›Mass Age‹.«<sup>55</sup> Der Titel gab auch Anlass zu verschiedenen, sich nicht deckenden Erzählungen darüber, wie er zustande kam. Besonderen Anklang fand eine, die auch Eric McLuhan in die Welt setzte:

»Actually, the title was a mistake. When the book came back from the typesetter's, it had on the cover ›Massage‹ as it still does. The title was supposed to have read ›The Medium is the Message‹ but the typesetter had made an error. When Marshall saw the typo he exclaimed, ›Leave it alone! It's great, and right on target!‹«<sup>56</sup>

Diese Version passt perfekt zu McLuhans Idee der Wortbefreiung: Die ›Message‹ hat sich beim Drucker selbständig gemacht und wurde versehentlich zur ›Massage‹ umgeformt. Ob es sich tatsächlich um einen Fehler handelte, kann allerdings nicht nachgewiesen werden. Edmund Carpenter, ein weiterer prominenter Vertreter der Toronto School of Communication Theory, berichtet etwas anderes: »The medium is the message‹ came from Sam Zacks. Marshall had been asked to explain his earlier phrase, to which Sam, who favored steam baths & massages replied: ›You mean, like a massage?‹«<sup>57</sup>

55 Erik McLuhan: »Commonly Asked Questions (and Answers)«, 2018, [www.marshallmcluhan.com/common-questions/](http://www.marshallmcluhan.com/common-questions/) (aufgerufen am 16. September 2019).

56 Ebd.

57 Edmund Carpenter: »That Not-So-Silent Sea«, in: Donald F. Theall (Hg.): *The Virtual Marshall McLuhan*, Montreal 2001, S. 235–262, hier S. 244.

Das erhaltene Archivmaterial legt nahe, dass es während der Produktion des Buchs, und zwar vor der Drucklegung, zur Änderung des Titels kam. Ende Mai 1966<sup>58</sup> fragt Jerome Agel McLuhan, ob er beim Titel »The Medium is the Massage« bleiben möchte, und fügt hinzu: »Fiore and I go for it, they go for it mildly, but there is no objection if this is your final decision.«<sup>59</sup> In einem nur fragmentarisch erhaltenen und nicht datierten Typoskript fehlen Referenzen auf »massage«, wo sie im Buch erscheinen – sie wurden also in einem späteren Schritt hinzugefügt.

Um es auf den Punkt zu bringen: Durch die verschiedenen Geschichten über seine Herkunft vollzieht sich im Titel eine weitere Kollision. Es zeigt sich also in ihm in kondensierter Form, was sich das Buch im Kreieren eines massageartigen Wechselspiels von Spannung und Entspannung zur Aufgabe nimmt und damit im besten Sinne »messy« erscheint – nicht zuletzt auch in der Art und Weise, wie durch Fiores Eingreifen und die Juxtaposition mit Bildern, die inhaltlich oft nicht übereinstimmen, McLuhans geschmeidig-glatte Theorien ironisiert und etwas holpriger werden.

»When two seemingly disparate elements are imaginatively poised, put in apposition in new and unique ways, startling discoveries often result.«<sup>60</sup>

58 Kurz vorher, am 7. Mai 1966, hielt McLuhan eine Vorlesung in New York mit dem Titel »The Medium is the Massage«.

59 Jerome Agel an McLuhan am 20. Mai 1966 [ohne Titel]: Marshall McLuhan Collection at the Library and Archives Canada, Volume 97, File 37: The Medium is the Massage – Correspondence 1966–1968, unveröffentlicht. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung von Michael McLuhan.

60 McLuhan und Fiore: *The Medium Is the Massage*, a.a.O., S. 10.

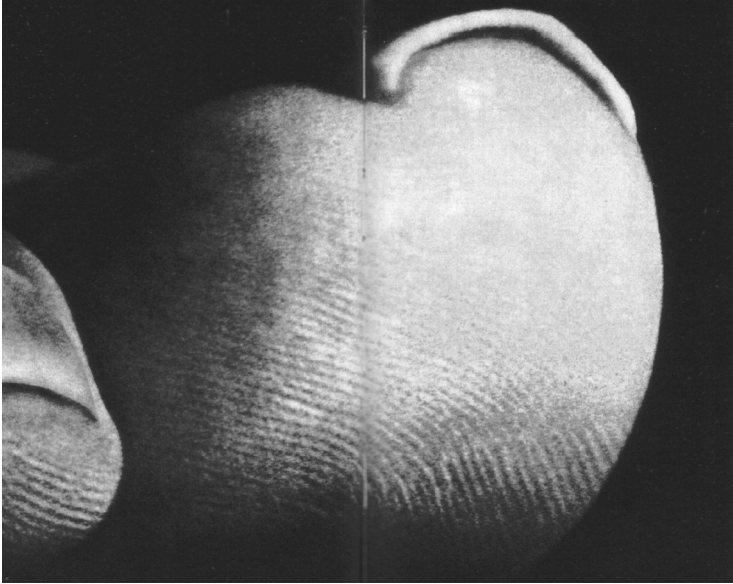


Abb. 3: McLuhan und Fiore: *The Medium Is the Massage*, S. 30–31.



Abb. 4: McLuhan und Fiore: *The Medium Is the Massage*, S. 32–33.

## Philippe Sollers

### »*Sommes-nous donc si sûrs de savoir écrire et lire?*«\*

#### Marco Baschera

Eine zugegebenermaßen eigenartige Frage, die Philippe Sollers gegen Ende seines Vortrags »Le roman et l'expérience des limites« stellt, den er im Dezember 1965, als Herausgeber der Zeitschrift *Tel Quel*, in Paris hielt und 1968 als Aufsatz in seinem Band *Logiques* publizierte. Bedenkt man die besondere Situation des Vortragenden sowie den Gebrauch des Pronomens *wir*, welches den Redner und das Publikum umfasst, so erhält die Frage einen leicht emphatischen Unterton, der sich durch den ganzen Vortrag hindurchzieht. Sie zielt auf einen anderen Umgang mit Literatur, der sie aus den Zwängen der sich anbahnenden Konsumgesellschaft befreien soll. Der Begriff »expérience« beinhaltet, mehr als der ihm entsprechende deutsche Begriff der »Erfahrung«, ein Moment des forschen Voranschreitens. Durch die Präzisierung von »expérience des limites« im Titel unterstreicht Sollers eine, wenn auch nicht im engeren Sinne existentielle Grenzsuche, so doch ein radikales Ausloten der Möglichkeiten, welche das Schreiben und die Schrift einem Autor bietet. Die Namen der Autoren, die gemäß Sollers, diese Radikalität der Literatur vorgelebt haben, sind unter anderem Dante, Sade, Mallarmé, Lautréamont, Joyce, Proust, Kafka und Artaud. Ihr Umgang mit Literatur, so sagt er, habe nicht darin bestanden, diese oder jene Begebenheit sich auszudenken und zu erzählen, sondern sei vielmehr durch folgende extreme Form von Erfahrung geprägt gewesen:

\* Philippe Sollers: »Le roman et l'expérience des limites«, in: ders.: *Logiques*, Paris 1968, S. 226–249, hier S. 247.

»une expérience abrupte et par définition inachevable qui ne pouvait qu'engager leur vie dans un risque fondamental; un acte qui ne consistait pas seulement à tracer des mots mais à renverser la perspective du monde où ils se trouvaient, et à en toucher concrètement par eux-mêmes les limites; – action qui peut s'énoncer de la triple façon: *«Qui écrit a affaire au tout.»* *«Qui n'écrit pas est écrit.»* *«Qui écrit rencontre la mort.»*<sup>1</sup>

Mit solchen Worten lehnt Sollers ein Literaturverständnis ab, das sich, seiner Ansicht nach, in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts in einer Art von »musée [...] infaillible des valeurs culturelles«<sup>2</sup> ausgebreitet habe. In diesem musealen Umgang mit Literatur, vor allem mit dem Roman, bilde sich der Mythos einer ganzen Gesellschaft ab. Der Mythos drücke der Gesellschaft selbst den Stempel des Romanhaften auf. Diese Entwicklung zeige sich nicht nur in der Ausbreitung und der Medialisierung des Literaturmarktes, sondern sie dringe auch bis in die intimsten Vorstellungen, die ein Individuum in Form einer fiktiven Romanfigur von sich selbst und seinem eigenen Leben mache, ein. Es herrsche in der Gesellschaft eine ästhetische Orientierungslosigkeit, in welcher alle möglichen Formen und Inhalte der Romane nebeneinander existieren könnten. Das Gesetz, das diesen Markt beherrsche, toleriere grundsätzlich nur Überschreitungen, die ihrerseits wiederum dieses Gesetz bestätigten. Dadurch erhalte die Romanproduktion etwas Maschinelles und zutiefst Kalkulierbares. In diesem Zusammenhang spricht Sollers von einer nicht allzu fernen Zukunft, in welcher die Menschen Maschinen bauen werden, mit der Erwartung, von diesen erlöst zu werden! Im Zuge solcher Vorhersagen skizziert Sollers die Apotheose eines konsumorientierten, »zivilisierten« Menschen, der seine totale Entfremdung als Freiheit und als psychische Kompensation erlebt.

1 Ebd., S. 242.

2 Ebd., S. 227.

Vor diesem Hintergrund liest sich das obige Zitat aus »Le roman et l'expérience des limites« als eine Aufforderung zum radikalen Bruch mit einem Verständnis von Literatur und Roman, das den Schriftsteller dazu verpflichtet, den Lesern immer wieder neue, spannende Geschichten zu erzählen. Als Beispiel für einen solchen Bruch führt Sollers die Romane des Marquis de Sade an, welche die Scheinheiligkeit einer ganzen Epoche schonungslos aufgedeckt hätten. In ihnen komme eine »volonté de *tout dire*«<sup>3</sup> zum Ausdruck. Die Tatsache, dass derjenige, der schreibt, mit allem konfrontiert ist (»Qui écrit a affaire au tout«), hat weniger damit zu tun, dass er mit allen moralischen und gesellschaftlichen Tabus brechen soll. Vielmehr gehe es beim Schreiben darum, die eingespielten, kulturellen Gewohnheiten hinter sich lassen und einen Schriftraum zu eröffnen, in welchem der Schreiber sich als Leser selbst begegnen kann. Dadurch verliert für den Schreibenden einerseits die Sprache den bloß sekundären Charakter eines Instruments, das nur der Mitteilung dienen soll. Andererseits geht für Sollers in dieser Selbstverdoppelung von Leser und Schreiber ein Drama innerhalb der sprachlichen Kommunikation auf, das nicht mehr durch die Klischees des kreativen Autors und des von ihm geschaffenen Werkes überspielt werden kann. Der Schreibende versteht sich Sollers zufolge nicht mehr als singulärer Urheber eines Textes, sondern, im Dialog mit der Sprache und mit sich selbst als Leser, eher als dessen Produkt: »il se rend donc sans cesse virtuel et pluriel par rapport à son écriture.«<sup>4</sup> Der Schriftsteller verliert dadurch die Position des einsamen Schöpfers fiktiver Welten. Seine literarische Rede wird mehrstimmig und dadurch von seiner biographisch bestimmten Person unabhängig. Zusätzlich existiert das, was man Werk nennt, in diesem Drama der Schrift nur virtuell. Denn seine Aktualisierung hängt von den jeweiligen, je verschiedenen Leseakten ab.

3 Ebd., S. 234.

4 Ebd., S. 235.

Dies erklärt den zweiten Satz aus dem vorhergehenden Zitat: »*Qui n'écrit pas est écrit.*« Versteht man den Schreibakt als eine riskante Öffnung auf einen letztlich unkontrollierbaren Dialog des Schreibenden mit sich selbst als Leser des eigenen Textes – der dadurch gerade das *Eigene* verliert –, wird dann auch verständlich, inwiefern derjenige, der weiterhin in der Illusion des singulären Schöpferaktes verharrt, von den unreflektierten, gesellschaftlichen Vorstellungen bezüglich Sprache und Kunst bestimmt und dadurch im eigentlichen Sinn *geschrieben* wird.

Der traditionelle, gesellschaftlich bestimmte Zugang zum Schreiben nach Sollers wird einerseits bestimmt durch das Vorhaben, eine innere oder äußere Realität, die nicht innerhalb der Sprache und der Schrift angesiedelt ist, im Roman auszudrücken. Andererseits gibt dieser Zugang vor, die dargestellte Realität sei jedem Leser unmittelbar zugänglich. In diesem Zusammenhang verweist Sollers auf einen Satz von Maurice Blanchot aus *La Part du feu*: »La recherche de la littérature est la recherche de ce moment qui la précède.«<sup>5</sup> Eine außersprachliche Realität, auf welche die literarische Rede verweist und die ihr insofern vorausgeht, ist nur als sprachliche, und das heißt in der Negation dessen zu haben, was sie scheinbar ist. Bedenkt man diese Besonderheit der Literatur nicht, so ist das, was man außersprachliche Realität nennt und was man vermeint, mittels der Sprache direkt ausdrücken zu können, nichts als eine Konvention, »une sorte de contrat tacite passé entre l'individu et son groupe social.«<sup>6</sup>

5 Ebd., S. 236. Bei Blanchot heißt es in »La littérature et le droit à la mort«: »Le langage de la littérature est [...]« (in: ders.: *La Part du feu*, Paris 1949, S. 316)! Dieser Zitierfehler weist auf eine Eigentümlichkeit der theoretischen Texte von Sollers hin. Sie besteht darin, andere Autoren zu zitieren, ohne jeweils genauere Angaben zu machen, woher diese Zitate stammen, so als wären diese Bestandteile seines eigenen literarisch-philosophischen Horizonts. Vermutlich unterstreicht dieser Gestus auch die Absicht Sollers, sich von akademischen Theoretikern abzusetzen und seine schriftstellerische Verve herauszustreichen.

6 Sollers: »Le roman et l'expérience des limites«, a.a.O., S. 236.



In diesem unsicheren und stummen Vertrag sieht Sollers die Macht einer sozialen Zensur am Werk, die versucht, die Individuen durch einen gesellschaftlich eingeübten Code des sprachlichen Zeichens von der Bewusstwerdung dessen abzuhalten, dass sie selber Zeichen sind unter anderen Zeichen, die ihrerseits Zeichen hervorbringen. Für Sollers ist Sprache das Medium, in dem wir uns bewegen und laufend verändern. Daher stellt sich die Frage der Literatur und des Romans nicht mehr mittels der Begriffe von *Autor* und *Werk*, sondern in der Spannung von *Schreiben* und *Lesen*, die einen neuen Raum eröffnet, in welchem die beiden Tätigkeiten gleichzeitig anwesend sind und sich gegenseitig voraussetzen.

Was nun an Überlegungen folgt, bezieht sich ausdrücklich auf die Arbeiten Derridas, namentlich auf die *Grammatologie*.<sup>7</sup> So stellt Sollers die Schrift weder als bloßes Bild noch als imitative und räumlich fixierende Verwandlung eines gesprochenen Wortes dar. Vielmehr verschränken sich in ihr Laut- und Schriftzeichen. Der Schriftraum sprengt die Vorstellung einer zeitlichen Abfolge, in welcher die gelesenen Worte als bloße lautliche Aktualisierung der Buchstabenfolge verstanden werden können. Durch solche Überlegungen bildet Sollers einen Begriff von literarischer Erfahrung aus, der in einem anderen Sinn an die *litterae* – die Buchstaben – erinnert, als dies der traditionelle Literaturbegriff tut, denn die literarische Erfahrung berührt jeden von uns – »elle touche *dans sa vie* chacun de nous«. <sup>8</sup> Dadurch erreicht das literarische Schreiben und die Erfahrung der Grenzen, die damit verbunden sind, jene Radikalität, die im früheren Zitat bereits zum Ausdruck kam. Sie

7 In einer Anmerkung verweist Sollers auf die *Grammatologie* von Derrida, die zwar erst 1967 erschienen ist, deren erster Teil – »L'écriture avant la lettre« – jedoch bereits im Dezember 1965 in der Zeitschrift *Critique* abgedruckt wurde.

8 Ebd., S. 238. In diesem Sprachgebrauch zeigt sich wiederum eine starke Emphase, etwas beinahe Heroisches und Pathetisches, das dem Leser – und Zuhörer – unter Umständen ein leises Lächeln entlocken könnte.

eröffnen einen neuen Bezug zur Sprache: »nous vivons dans le faux jour d'une langue morte aux significations bornées«, denn »nous manquons le jour dans la mesure où nous manquons la nuit que nous sommes«. <sup>9</sup> Die Öffnung auf die dem Bewusstsein abgewandten dunklen Seiten der Sprache verspricht auch einen anderen Zugang zu den hellen, aufklärerischen Aspekten des kontrollierten und bewussten Sprachausdrucks.

Dieser literarischen Grenzerfahrung liegt kein psychologisch fundiertes Subjekt mehr zugrunde, da sie eng an den Umgang mit einer Schriftlichkeit gebunden ist, die weit über das Verfassen eines Textes hinausgeht. So soll die Literatur »dire ce qu'elle fait tout en se faisant«. <sup>10</sup> Der Ausdruck dessen, was sie tut und wie sie sich ausbildet, kann nur dann Thema der Literatur sein, wenn das Bewusstsein besteht, dass sie selber dieses Tun und dieses Ausbilden *ist*. Sie vermag mit anderen Worten keine kritisch-begriffliche Distanz zu sich selbst einzunehmen, sondern bringt sich selbst in der unendlichen Spannung von Schreibendem und sich zugleich Lesendem hervor. Dadurch verunmöglicht sie eine idealisierende Identifikation des Lesers mit Figuren, deren Tod in der Fiktion dargestellt ist und dank derer der Leser der Illusion verfällt, dem eigenen Tod entgehen zu können. Denn der dargestellte Tod kann eine gewisse Verfügbarkeit suggerieren, die der Leser irrtümlicherweise auf seinen eigenen Tod überträgt. Vielmehr ist diese Frage nach dem Tod, auch dem eigenen, in Form des Dialogs zwischen Schreib- und Leseakt der Sprache selbst eingeschrieben. <sup>11</sup> »*Qui écrit ren-*

9 Ebd., S. 240. Solche Zitate weisen auf den Umgang von Sollers mit Autoren wie Nietzsche, Freud, Bataille sowie den Surrealisten hin.

10 Ebd., S. 244.

11 Vgl. Hans-Jost Frey: *Maurice Blanchot. Das Ende der Sprache schreiben*, Basel, Weil am Rhein 2007. Frey geht in dieser Studie der Bedeutung nach, die Blanchot der Schrift und der Literatur in Zusammenhang mit dem Tod verleiht. Da die Schrift nicht im verlautbarten Sinn aufgeht, bleibt in ihr ein unsagbarer Rest, der durch keine Interpretation verfügbar gemacht werden kann. Daher kann das Ende, zum Beispiel eines Lebens, nicht gesagt, sondern nur geschrieben werden, und zudem hat, gemäß Blanchot, »die Sprache der Literatur es mit dem Unsagbaren zu tun«. Ebd., S. 21.

*contre la mort*«, wie es an dritter Stelle im früheren Zitat heißt. Sollers vergleicht die Präsenz des Todes in der Sprache und im Schreiben mit einer Schachpartie, in welcher »chacun de nos gestes un *acte écrit*, la fiction même (et la réalité) de notre existence«<sup>12</sup> ist. Die Sprache – *le langage* – scheint uns im selben Maße hervorzubringen, wie wir sie produzieren.

Diesen Knoten, in welchem unser Leben und das Schreiben ineinander übergehen, bezeichnet Sollers mit der (Mallarmé entlehnten) Bezeichnung »*centre de suspens vibratoire*«. <sup>13</sup> Sie verweist auf die immanente Körperlichkeit der literarischen Grenzerfahrung. Diese Erfahrung hat primär damit zu tun, dass Sprache immer auch schon gesprochene oder geschriebene ist, das heißt durch unseren Körper hervorgebracht wird. Die Sprache als abstraktes, mentales Zeichensystem gibt es nicht. Diesen elementaren Befund versucht in den Augen Sollers' eine ganze Literaturproduktion seiner Zeit zu vertuschen. Als Konsequenz davon sieht Sollers die Verdrängung der Sexualität und des Todes aus dem Schreibprozess, die beide unter das Verdikt einer übermächtigen sozialen Kontrolle fallen. Die Missachtung und Übertretung dieses Tabus muss sich gemäß Sollers in der Sprache des Autors selbst vollziehen und kann nicht nur ihr Thema sein. Dies bedeutet, dass Literatur nicht nur immer auch sich selbst zum Gegenstand hat, sondern überdies sich selbst als Bedeutung hervorbringt. Auch hier verweist Sollers wieder auf Blanchot und dessen Aufsatz »*La littérature encore une fois*«: »*Toute œuvre littéraire a toujours pour sens le plus intérieur la ›littérature‹ qui se signifie elle-même.*«<sup>14</sup> Bedeuten

12 Sollers: »*Le roman et l'expérience des limites*«, a.a.O., S. 245.

13 Ebd., S. 243.

14 Ebd., S. 247. Auch hier ist Sollers wieder ein Zitierfehler unterlaufen. Bei Blanchot heißt es: »*qui se signifierait elle-même*«! Maurice Blanchot: »*La littérature encore une fois*«, in: ders.: *L'Entretien infini*, Paris 1969, S. 595. Die Möglichkeitsform, die auf eine gewisse Vorsicht und Diskretion von Seiten Blanchots verweist, wird von Sollers ganz einfach unterschlagen. Er versteht sich als Herold einer ganzen Generation von avantgardistischen Schriftstellern und Intellektuellen und vor allem von seiner Truppe, der Gruppe *Tel Quel*!

die literarischen Werke sich selbst und nicht mehr die Welt, die Psyche der Menschen usw., so treten sie zuerst einmal aus der Zeit und der Geschichte, in der sie verfasst werden, heraus. Sie schaffen in sich eine Vorstellung von Räumlichkeit, die nicht mehr nur der chronologischen Zeit unterworfen ist, sondern eine eigene Zeitlichkeit der Schrift hervorbringt. Von diesem virtuellen Raum sagt Sollers das Folgende:

»Celui qui écrit devient autre pour cet autre à soi-même que doit devenir celui qui lit; la règle, entre eux, est celle d'un isolement et d'un anonymat sans retour où tout est, en propres termes, remis en cause; retranchement qui n'est pas celui de la solitude ou de l'individualisme esthétique, mais au contraire, celui de tout langage confronté à sa propre disparition.«<sup>15</sup>

Mit diesen etwas sibyllinischen Worten, unterstreicht Sollers zuerst die Bedeutung der Verdoppelung des Schriftstellers in einen schreibenden und einen lesenden Pol. Diese findet jedoch nicht mehr innerhalb eines abgesteckten Rahmens der gesellschaftlich vermittelten literarischen Kreativität statt. Konstituiert sich der lesende Part als das Gegenüber des schreibenden zu einem Selbst – »un autre à soi-même« –, so wird der schreibende zum andern des lesenden, das heißt zu einem andern des andern. In dieser unendlichen Annäherung, die zugleich eine unendliche Entfernung ist, isoliert sich der Schriftsteller. Er wird sich selbst gegenüber anonym. Mit anderen Worten: Er verliert sozusagen den bürgerlichen Namen, den er trägt und der ihn innerhalb einer Gesellschaft und einer Zeit festschreibt. Dieser Rückzug ist jedoch verschieden von jenem des genialen romantischen Schriftstellers, der weitab vom Lärm der Menge einsam seine Spuren aufs Papier legt. Vielmehr ist es der Rückzug der Sprache (*langage*) selbst, die eng mit dem Schriftsteller als »centre de suspens vibratoire« verknüpft ist, welches seinen

15 Ebd., S. 247.

eigenen Tod immer auch schon als sprachlichen Horizont in sich trägt. So ist die literarische Sprache, die gemäß einem idealistischen Verständnis unsterblich sein soll, durch die Schrift jeweils ihrem eigenen Verschwinden ausgesetzt. Daraus zieht Sollers für das schreibende Subjekt die folgende Konsequenz: »*Nous disons que chacun a le droit de vivre le récit de sa vie en fonction de sa mort, et nous disons que ce récit n'est enraciné nulle part ailleurs que dans la langue.*«<sup>16</sup>

In der Verbindung von *nous* und *chacun* klingt wiederum der leicht heroische Ton der literarischen Avantgarde an, die, vorausstürmend, den Menschen den Weg in eine freiere Zukunft bahnen soll. Interessant ist der Wechsel von *langage* zu *langue*. In der Einzelsprache (*langue*), in der der Schriftsteller jeweils schreibt, verschwindet die Sprache an sich (*langage*). Dieser Wechsel kündigt den Satz an, den ich als Titel für meinen Aufsatz gewählt habe. Zuerst erinnert Sollers, indem er eine berühmte *Pensée* von Pascal umspielt, dass »*la langue a sa raison que la raison ne connaît pas*«. <sup>17</sup> Das heißt, dass die Sprache, die wir sprechen und schreiben, über Einsichten verfügt, die unserem vernünftigen Denken versperrt bleiben. Diese Einsicht überträgt Sollers auf den *Roman*, den er in Anführungs- und Schlusszeichen setzt, weil dieser nun nichts mehr mit der gängigen Vorstellung des Romans zu tun hat. Gemäß Sollers gilt für letztere: »*la langue a sa fiction que la fiction ignore.*«<sup>18</sup> Diese Fiktion, in der wir, ohne es zu wissen, unser Leben verbringen, ist jene der Schrift und der Lektüre. Und so taucht die Frage auf: »*sommes-nous donc si sûrs de savoir écrire et lire?*« Oder anders formuliert: Sind wir sicher, dass man uns nicht beigebracht hat, gerade *nicht* unser Leben zu lesen und zu schreiben? Und dies von dem Moment an, als man uns sagte, man sei nun befähigt, zu lesen. Aber was könnte Lesen und Schreiben in dieser neuen Form am Ende des Vortrags noch bedeuten?

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd.

Sollers greift die konkrete Situation seiner Zuhörer auf, die seinem Vortrag folgen! Er fragt sie, was sie in diesem Moment gerade tun. Ob sie sich auch und gerade in einem solchen Moment des ständigen Schreibens und Lesens bewusst seien? Um seinen Worten zu folgen – »pour m’entendre«<sup>19</sup> –, müssten die Zuhörer im gleichen Moment das, was er sage, erfassen – »enregistrer«.<sup>20</sup> Die Verwendung von »enregistrer« weist bereits von der Wortbedeutung her in Richtung einer Aufzeichnung und eines schriftlichen Registrierens. Diese Vorstellung von einer Schriftlichkeit, die sich in der akustischen Wahrnehmung einer mündlichen Rede bildet, verweist auf jenen erweiterten Schriftbegriff, wie ihn Sollers in diesem Vortrag bereits vorgestellt hat. Die Wahrnehmung produziert im Zuhörer gleichzeitig die Vorstellung einer Lektüre dieser mündlichen Schrift, die, gemäß Sollers, in jedem Zuhörer durch seine je eigenen Kategorien erfolgt. Dadurch bilde sich in jedem Zuhörer ein je eigenes Verständnis des *einen* Vortrags aus. Das Gemeinsame, das alle Zuhörer teilen, nämlich der eine Vortrag, den Sollers hält, fächert sich somit in so viele verschiedene Schrift- und Leseprozesse auf, wie es Zuhörer hat. Sollers nennt dieses *Registrieren* einer mündlichen Rede ein Schreiben ohne Schreibinstrumente. Mit Mallarmé setzt er es mit einer bestimmten Form von Denken gleich.<sup>21</sup> Der *eine* Vortrag existiert als ein mit sich selbst Identisches und jederzeit Wiederholbares, *als* ein in sich Identisches, nicht. Anders gesagt, bildet sich in der Art und Weise, wie dessen zugleich akustische wie auch mentale Wahr-

19 Ebd. – Da das französische »entendre« zugleich »hören« wie auch »verstehen« bedeutet, setzt Sollers durch die Verwendung dieses Verbs das soeben erwähnte Verhältnis von Sprache und Fiktion um. In der – zuerst einmal rein akustisch verstandenen – Sprache murmelt ein Verständnis mit, das ich als Hörender wohl sinnlich erfahren, aber (noch) nicht verstehen kann. Insofern entfaltet sich »entendre« immer in der Differenz zwischen einem rein akustischen und einem mentalen Verständnis.

20 Ebd.

21 So sagt Sollers (ebd., S. 248): »Penser, dit Mallarmé, est écrire sans accessoire.«

nehmung sich in jedem Zuhörer verschieden einschreibt, eine ständig lebendige Form von Schrift aus.

Abschließend kann man sagen, dass sich, Sollers zufolge, für den Zuhörer seines Vortrags eine Verschmelzung von Leben und Schrift zeigt. Das Leben setzt er in Anführungs- und Schlusszeichen, um zu markieren, dass es sich dabei nicht um das biographisch verstandene Leben eines Individuums handelt.<sup>22</sup> Seiner Meinung nach führt der Schriftsteller, der um diese Verschmelzung weiß, jedermann vor, dass er im Grunde genommen nichts anderes ist als ein je singuläres, immer schon im Konkreten agierendes System von Schrift/Lektüre – »un système écriture/lecture«.<sup>23</sup> Dieses Wissen ist jedoch kein privilegiertes, das den Schriftsteller auszeichnen könnte. Vielmehr geht es darum: »d'essayer de découvrir ce que tout le monde sait et que personne ne peut dire«.<sup>24</sup> In dieser Spannung zwischen diffusem, von jedermann spürbarem Wissen und der Unmöglichkeit, es je aussprechen zu können, tut sich für Sollers ein neuer, sehr lebendiger Begriff von Schrift und damit verbunden von Literatur auf.

Ganz am Schluss stellt er fest, dass angesichts dieser Verschmelzung von Leben und Schrift alle Versuche einer Unterteilung der Literatur in Gattungen hinfällig werden, selbst jene einer Trennung von Roman und Poesie. Es gehe vor allem darum, sich nicht dem Diktat der Gesellschaft zu beugen, deren Marktgesetze die Ausrichtung der literarischen Aktivität zu bestimmen versuchten. Im Zuge dieses Widerstandes solle die gängige Beziehung zwischen dem Schriftsteller, seinem Werk und der Literaturkritik durch die beweglichere Konstellation von Schrift, deren Lektüre, der Fiktion und dem Denken abgelöst werden. Diese Konstellation beinhalte eine unpersönliche, jedoch notwendige Bewegung, in deren Rahmen das literarische Schreiben eng mit dem Denken verbunden sein müsse.

22 »[L]a vie et l'écriture se confondent [...].« Ebd., S. 248.

23 Ebd.

24 Ebd.

Und im gleichen Maße solle das, was man Realität nenne, vom Verhältnis von Schrift und Lektüre her gedacht und durchdrungen werden. Sollers endet mit einer kämpferischen Hommage an den 1962 verstorbenen Georges Bataille, dem er diesen Vortrag widmet und in dessen Schriften er eine Verkörperung der *expérience des limites* sieht.



»*Interpretation* [...] *violates Art.*«\*

Rahel Villinger

Das Zitat, das diesem Beitrag den Titel gibt, entstammt Susan Sontags Essay »Against Interpretation«, dem wohl bekanntesten Text aus der berühmten Aufsatzsammlung der Autorin von 1966.<sup>1</sup> ›Violation‹, das Substantiv des darin verwendeten Verbs, bedeutet ›Verletzung‹ oder ›Vergewaltigung‹, aber auch die Übertretung, den Bruch oder den Verstoß gegen ein Gesetz, die Schändung oder Entweihung eines Körpers, eines Orts oder einer heiligen Stätte.<sup>2</sup> Der Vorwurf oder die Anklage von Sontags provokanter Polemik gegen die Hermeneutik, deren kritischer und performativer Begründung ich hier nachgehen werde, lautet: Interpretation vergewaltigt Kunst. Denn Worte, auch Worte der ›bloßen‹ Interpretation von Kunst, bleiben nie wirkungslos. Sie tun etwas, sie können angreifen, verletzen, zerstörerische Gewalt ausüben – das ist der Ausgangspunkt des Arguments einer Autorin, die in die Schule Austins ging.<sup>3</sup>

\* Susan Sontag: »Against Interpretation«, in: dies.: *Against Interpretation and Other Essays*, London, New York 1966, S. 3–14, hier S. 10.

1 »Against Interpretation« wurde 1964 verfasst und im selben Jahr in der *Evergreen Review* erstmals publiziert. Vgl. Susan Sontag: »A Note and Some Acknowledgments«, in: dies.: *Against Interpretation and other Essays*, a.a.O., S. IX–XI, hier S. XI.

2 Vgl. Peter Terell u.a.: *Pons Collins German-English English-German Dictionary Unabridged*, Stuttgart, Dresden 1991, S. 779.

3 Nach Abbruch eines 1954 begonnenen Masterstudiums in Anglistik absolvierte Sontag von 1955–57 an der Harvard University das Masterprogramm in Philosophie. 1955 hatte John Langshaw Austin sein 1962 veröffentlichtes Buch *How to Do Things with Words* als Vorlesung in Harvard gehalten, Sontag hat sie also möglicherweise dort schon gehört. Gesichert ist jedenfalls, dass die damals 24-Jährige im Rahmen eines Studienaustauschjahres im Herbst 1957 bei Austin in Oxford Seminare besucht hat. Vgl. Carl Rollyson und Lisa Olson: *Susan Sontag. The Making of an Icon*, revised and updated edition, Jackson 2016.

»Against Interpretation« richtet sich damit nicht nur gegen die hermeneutische Praxis, sondern allgemeiner auch gegen eine bestimmte Spielart von Theorie, die in der Folge genauer zu betrachten sein wird.<sup>4</sup>

Wie ich zeigen möchte, gehört Sontags heute klassischer Text insofern zu den ›Revolutionen‹ der Literaturwissenschaft der 60er- und 70er-Jahre des letzten Jahrhunderts, als er Literatur als *Kunst* und entsprechend Literaturwissenschaft, erinnernd an Nietzsche, als eine ästhetische Wissenschaft begreift und ernst nimmt.<sup>5</sup> Wenn sich dabei zugleich die Bedeutung dessen, was ›Literatur‹ heißt, ändert und erweitert, so wird Literatur in »Against Interpretation« auch zum Paradigma der verschiedenen traditionell unterschiedenen Künste und Kunstformen (beispielsweise möchte Sontag die Bildkunst des Films und andere performative Zeitkünste dezidiert als ›Literatur‹ ver-

4 Mit »hermeneutischer Praxis« ist hier und im Folgenden keine historisch spezifische Praxis gemeint, sondern ganz allgemein das, was Sontag in »Against Interpretation« unter »Interpretation« versteht. Aus folgendem Grund unterscheide ich in vorliegendem Aufsatz terminologisch nicht streng zwischen ›Interpretation‹ und ›Hermeneutik‹ und ihren Derivaten: Wie ich zeigen möchte, impliziert nach Sontag *jede* interpretatorische Praxis – bewusst oder unbewusst, willentlich oder ungewollt – einen quasi-hermeneutischen Begriff (und das heißt: eine *Theorie*) von dem Wesen eines Kunstwerks als etwas Verstehbarem und daher Auszulegendem. Für Sontag besteht also ein intrinsischer Zusammenhang zwischen einer seit der Antike existierenden *Praxis* der Auslegung (»Interpretation«) und eines darin implizierten Werkverstehens als eines *Textverstehens* – das immer auch eine Theorie darüber enthält, was ein Text, das heißt, was Dichtung bzw. Kunst überhaupt sei, denn alle Kunstformen werden hier zu Formen *verstehbarer Texte*. Aus Sontags Kritik dieses Zusammenhangs, den »Against Interpretation« gleichsam von innen heraus revolutionär umstürzen will, resultiert dann wiederum eine (für die Autorin positive) Nichtunterscheidung zwischen Literatur (im engeren Sinn, als eine spezifische Kunstform) und Kunst im weiteren Sinn (als Überbegriff verschiedener Kunstformen, unter denen Literatur nur eine von vielen ist).

5 Nietzsche spricht im ersten Satz der *Geburt der Tragödie* von einer »ästhetische[n] Wissenschaft«. Vgl. Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, in: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg): *Kritische Studienausgabe (KSA)*, Bd. 1, München 1999, S. 25.

standen wissen<sup>6</sup>). In »Against Interpretation« findet die junge Autorin zu ihrem charakteristischen polemisch-insistierenden Stil eines *literary criticism* (ein Terminus, der sich, wie Szondi bereits 1962 bemerkte, im Deutschen kaum angemessen übersetzen lässt<sup>7</sup>), der selbst performativ argumentiert. Dies geschieht im Rahmen einer Einbeziehung von *low* und *high art* bzw. einer Ausweitung der literaturwissenschaftlichen Aufmerksamkeit auf verschiedenste Felder und Gegenstände von Kultur und historischen Lebensformen, die Sontag aus heutiger Sicht auch als Vorläuferin einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft erscheinen lassen. Ähnlich wie später bei Foucault entspringt dieser literaturwissenschaftliche Ansatz einer Verbindung von Ästhetik und genealogischer Kritik.

Obwohl Sontag in vielerlei Hinsicht an Nietzsche orientiert ist (darauf komme ich zurück), kann das, was ich mit genealogischer Kritik bei Sontag meine, zunächst am besten in Bezug auf Marx' Begriff der genealogischen Kritik erläutert werden, den dieser in seiner »Kritik des Hegelschen Staatsrechts« entwickelt. Marx unterscheidet dort eine »vulgäre« oder »dogmatische« Kritik, die mit ihrem Gegenstand »kämpft«, ihn also bloß von außen angreift, von »wahre[r] Kritik«. Diese zeige »die innere Genesis« von ihr als widersprüchlich erkannter Phänomene auf: »Sie beschreibt ihren Geburtsakt« (das heißt den Geburtsakt solcher widersprüchlicher Phänomene), »sie erklärt sie, sie begreift ihre Genesis, ihre Notwendigkeit.«<sup>8</sup> Ebendies tut Sontag, wenn sie den »Geburtsakt« der Auslegung von Kunst in der Lehre der Mimesis nach Platon beschreibt und dadurch, wie ich nun zeigen möchte, einen jeder Interpretation inhärenten (und

6 Vgl. Sontag: »Against Interpretation«, a.a.O., S. 12, Anmerkung.

7 Vgl. Peter Szondi: »Über philologische Erkenntnis« (1962/1967), in: ders.: *Schriften I*, hg. von Jean Bollack u.a., Frankfurt am Main 1978, S. 263–286, hier S. 264.

8 Karl Marx: »Kritik des Hegelschen Staatsrechts«, in: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke*, Berlin 1977–1979, Bd. 1, S. 203–333, hier S. 296.

in diesem Sinne notwendigen oder wesentlichen) Widerspruch aufweist, der zur *violation*, zur Vergewaltigung von Kunst führt.

Die interpretierende Umgangsweise mit Kunst gründet sich nach Sontag auf der Annahme, dass ein Kunstwerk primär aus intelligiblem Inhalt, aus interpretierbarer Bedeutung bestehe. Das ist für Sontag die Haupteigenschaft (»the main feature«) der platonischen Lehre von der Mimesis, die in der modernen Gegenwart fortlebe.<sup>9</sup> Weil die platonische Theorie der Mimesis<sup>10</sup> Kunst nämlich primär als inferiores Abbild, als imperfekten Spiegel der (an sich intelligiblen) Realität verstehe, bedürfe Kunst – seit der Geburt dieser Theorie aus dem Geist der Philosophie – der Rechtfertigung. Entweder einer Rechtfertigung dafür, weniger intelligibel als die Realität selbst zu sein, oder einer Rechtfertigung dafür, weniger moralisch zu sein, als es die Realität idealerweise sein sollte. Es ist diese Gerichtsbarkeit von Kunst, die nach Sontag überhaupt erst die Vorstellung eines an ihr isolierbaren Bedeutungskerns, eines *wesentlichen* Gehalts produziert:

»It is through this theory [»the Greek theory of art as mimesis or representation«] that art as such – above and beyond given works of art – becomes problematic, in need of defense. And it is the defense of art which gives birth to the odd vision by which something we have learned to call ›form‹ is separated off from something we have learned to call ›content‹, and to the well-intentioned move which makes content essential and form accessory.«<sup>11</sup>

9 Sontag: »Against Interpretation«, a.a.O., S. 4.

10 Sontag geht es, wie mir scheint, richtigerweise um eine Aufdeckung impliziter hermeneutischer Annahmen in einer Tradition der europäischen Geistesgeschichte *nach* Platon bzw. im Platonismus – und nicht um eine philologisch genaue Platonkritik als solche. Dass Platons Theorie der Dichtkunst in der *Politeia* und anderen Schriften viel differenzierter ist als die von Sontag hier karikaturartig überzeichnete Lehre der Mimesis, dürfte der Autorin durchaus bewusst gewesen sein.

11 Ebd.

Das hermeneutische Denken eines intelligiblen Gehalts von Kunst hat Sontag zufolge also seinen Ursprung in der Rechtfertigungsnot der Kunst. Und umgekehrt – hier zeigt sich der Zirkel oder der ursprüngliche Widerspruch, die Falschheit in der Genesis von Interpretation und Hermeneutik – hat man sich einmal in die Annahme eines gegebenen auszulegenden Inhalts verbissen, scheint die Aufgabe der Interpretation notwendigerweise beurteilende Auslegung, das heißt Rechtfertigung des Kunstwerks zu sein. Denn wenn die Auslegung verstehen will, was ein Kunstwerk sagt, weil sie davon ausgeht, dass es etwas Verständliches geben *müsse*, was es sagt, will oder muss sie auch *verständlich machen*, rechtfertigen, das heißt: *richtigstellen*, was es sagt. All das folgt aus der Idee, dass ein Kunstwerk *per definitionem* etwas zu sagen habe, ja dass es im Wesentlichen aus gar nichts anderem bestehe als aus einem propositionalen Gehalt, den es darstelle oder zumindest: eigentlich darstellen solle. Sontag formuliert zugespitzt:

»None of us can ever retrieve that innocence before all theory when art knew no need to justify itself, when one did not ask of a work of art what it *said*, because one knew (or thought one knew) what it *did*. From now to the end of consciousness, we are stuck with the task of defending art. [...] [For] [w]hat the overemphasis on the idea of content entails is the perennial, never consummated project of *interpretation*. And, conversely, it is the habit of approaching works of art in order to *interpret* them that sustains the fancy that there really is such a thing as the content of a work of art.«<sup>12</sup>

Ähnlich wie Nietzsches *gendering* der Wahrheit als »Weib«<sup>13</sup> dazu dient, die affektiven Dimensionen (Verführung, Eroberung, Streben nach bzw. Stabilisation von Macht und Herrschaft) aufzudecken, die scheinbar rein theoretischen Prakti-

12 Ebd., S. 4f.

13 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, KSA, a.a.O., Bd. 5, S. 11.

ken und Weltverhältnissen (wie der europäischen Philosophie und Geistesgeschichte insgesamt) zugrunde liegen, stellt auch Sontags Charakterisierung von Kunst als »rein, »unschuldig«, »verführerisch«, unergründlich – das heißt aus Sicht der dominanten männlichen Geschlechtertheorien seit der Antike: als *weiblich* – ein Gewaltverhältnis aus. Mit der Klage über den Verlust einer unvordenklichen Unschuld, der »innocence before all theory«, wie es im obigen Zitat heißt, bringt Sontag die Gewalt einer ursprünglich affektiven Beziehung von Interpretation und Kunst, von Theorie und Kunst zur Sprache. Sie zeigt, im Sinne einer »wahren« Kritik nach Marx, die Akte der Unterdrückung und Zerstörung desjenigen auf (bei Marx: das Recht, bei Sontag: die Kunst, deren Begriff aus der Theorie der Mimesis geboren wird), an dessen Ursprung die genealogische Kritik einen Widerspruch entdeckt.

Die zentrale These von »Against Interpretation« lässt sich damit wie folgt zusammenfassen: Jeder Akt der deutenden Auslegung eines Werks, ja jede noch so theoretische Anstrengung, Kunst überhaupt *als solche* – Kunst an sich – zu denken, wird unmittelbar praktisch, wird handgreiflich, gewalttätig. Sie vergeht, sie verschuldet sich an Kunst – und zwar gerade dann, wenn sie mit einem Anspruch auf Reinheit auftritt (die Reinheit des Denkens, der reinen Theorie, der bloßen Interpretation – oder die Reinheit der christlichen Moral), wenn sie die ursprünglich ästhetischen, die sinnlich-affektiven Dimensionen ihrer Beziehung zur Kunst verdrängt, verleugnet oder negiert. Das zeigt sich in den zwei historischen Phasen interpretatorischer Praxis und an den in ihnen aufkommenden Formen der Auslegung, die Sontag für ihre Zwecke nun unterscheidet, auf verschiedene Weise.

Sontag beschreibt zunächst die Genealogie einer der historisch frühesten Formen der Interpretation, die hellenistische und jüdisch-christliche Auslegung der heiligen Schrift oder anderer religiöser oder moralischer Schriften. Diese Formen

verhüllen und verdecken eine »Erotik der Kunst«<sup>14</sup>: Die buchstäbliche, sinnlich-erotische Bedeutung von Texten, die durch die Zeiten hindurch erhalten und tradiert werden sollen, wird in spätantiken Schriftkulturen von anderen, frommeren, oft moralistischen Lesarten überlagert. Aus Ehrfurcht (»piety«) vor einem schützenswerten Text wird hier die wörtliche Bedeutung mit übertragenen Bedeutungsschichten umkleidet, immer eine Bedeutung auf der anderen errichtet.<sup>15</sup> Sontags Rede gegen die Interpretation führt auf diese Weise die vormoderne Spielart des Kommentierens und Auslegens, der es um ein rechtes Deuten, um ein Richtigstellen von Bedeutung im (christlich-)moralischen Sinn geht, zurück auf die Verführungskraft der Kunst (der poetischen Dichtkunst). Denn Kunst soll sich durch diese Praxis der Deutung ja verhüllen, rechtfertigen für etwas, das ihr überhaupt erst durch die interpretierende Vergewaltigung angetan wurde. Denn erst ab dem Moment, ab dem überhaupt von ihrer (Un)Schuld die Rede ist, hat Kunst, mit den Worten des obigen Zitats, ihre unvordenkliche Unschuld und Reinheit (*vor* der Theorie, *vor* dem Begriff) verloren: ab dem Moment, an dem sie sich rechtfertigen muss für etwas, das sie angeblich sagt.

\*

Während die antike Form von Hermeneutik gleichsam in die Höhe baute, *aufbaute* auf dem Text, trägt die moderne Form der Interpretation, der sich Sontag in einem zweiten Schritt zuwendet, Bedeutungsschichten von Texten *ab*. Dadurch zerstört die moderne Auslegungsweise die konkrete sinnlich-phänomenale Verfasstheit von Kunst nun aber restlos: »the modern style of interpretation excavates, and as it excavates, destroys; it digs ›behind‹ the text, to find a sub-text which is the true one.«<sup>16</sup> Bei

14 Sontag: »Against Interpretation«, a.a.O., S. 14.

15 Vgl. ebd., S. 6.

16 Ebd.

der modernen, für Sontag prototypisch durch Freud exemplifizierten Form der Interpretation handelt es sich also nicht mehr, wie in der vormodernen Auslegung der Schrift, um Umkleidung, Überlagerung und Übertragung von sinnlicher Bedeutung. Es handelt sich vielmehr effektiv um eine *Substitution* des sinnlich manifesten Phänomens durch seine ›Wahrheit‹. Das sinnliche Phänomen wird nun restituiert, ja ersetzt durch die Theorie der Interpretation.

»All observable phenomena are bracketed, in Freud's phrase, as *manifest content*. This manifest content must be probed and pushed aside to find the true meaning – the *latent content* – beneath. [...] [T]o interpret, [in this case], is to restate the phenomenon, in effect, to find an equivalent for it.«<sup>17</sup>

Sontag findet die aggressivere Form eines verdeckten oder umgekehrten Platonismus also nicht in der Spätantike oder im christlichen Mittelalter, sondern in der Moderne. Hier geht es nicht mehr um ein Errichten von moralischem Schriftsinn, sondern um ein Freilegen einer verborgenen *Wahrheit*, letztlich um die Wahrheit einer Theorie der sinnlichen Lebenswelt. Darum erscheint die Welt der Moderne verarmt und sinnlich leer (›impoverished«; ›depleted«): Nicht über, sondern *unter* ihr wurde eine unsinnliche Schattenwelt wahrer Bedeutungen errichtet. Interpretation wird in der Moderne so zur »Rache des Intellekts« an der Kunst, ja zur »Rache des Intellekts an der Welt«.<sup>18</sup>

Zusammengefasst führen die Punkte der Anklage des »Philistertums der Interpretation«, das für Sontag in der zeitgenössischen literaturwissenschaftlichen Hermeneutik seinen Höhepunkt erreicht, auf die These der Reduzierung eines Kunstwerks auf einen propositionalen Gehalt, auf das, was uns

17 Ebd., S. 7.

18 Ebd.



ein Kunstwerk angeblich *sagt*. Dabei geht es entweder, in der Antike, um die Moralität dieses Gehalts oder, in der Moderne, um die Verifikation einer Wahrheit (einer Theorie). Durch solche Reduktion ist Kunst gefahrlos (»tame[d]«), kontrollierbar (»manageable«) und benutzbar gemacht (»makes art into an article for use«), ja zuletzt ersetzbar durch die Theorie selbst, die an ihr ihre Macht ausübt und expandiert.<sup>19</sup> Wenn Sontag in diesem Zusammenhang schreibt, »real art has the capacity to make us nervous«, dann wird mit dieser Behauptung zugleich eine zutiefst kunstphilosophische Frage gestellt: Denn was ist oder was wäre »real art«, wirkliche Kunst? Was ist oder was wäre Kunst wirklich, vor ihrem Befall durch das blutsaugende Verstehen, die »leeches«<sup>20</sup> der Theorie? Diese Frage nach dem, was sie wirklich ist oder genauer, was sie *wäre*, als »brute object«,<sup>21</sup> in der sinnlichen Unmittelbarkeit, Nacktheit und Kraft vor der Theorie, vor dem Begriff, den sich die westliche Tradition von Kunst gemacht hat – das ist das Geheimnis, aus dem Sontags Kritik ihre Antriebskraft gewinnt.

Die Essaykunst der jungen Autorin erreicht ihren Höhepunkt darin, dass sie *zeigt* (nicht: sagt), dass es auf diese Frage keine theoretische oder praktische Antwort geben kann, zumindest dann nicht, wenn die Theorie der Kunst bzw. die Praxis von Kunstkritik- und wissenschaften den Grundannahmen einer quasi-platonischen Philosophie der Mimesis verhaftet bleiben. Denn diese implizieren, wie wir gesehen haben, das Denken eines aussagbaren Gehalts von Werken. Im Ausgang von der ausgesprochenen oder unausgesprochenen Annahme eines wesentlich intelligiblen Sinngehalts wird aber eine vulgär-abstrahierende Trennung von (vernünftigen) Gehalt und (sinnlicher) Form in der Praxis der Interpretation ebenso unvermeidlich wie in ihrer Theorie (Hermeneutik). Diese Paradoxalität steht auch in Sontags zweitem berühmten Essay »On

19 Vgl. ebd., S. 8–10.

20 Ebd., S. 8.

21 Ebd., S. 9.

Style« im Mittelpunkt. Vor der Folie der hermeneutischen Problematik sind für Sontag die Begriffe der Form und des Stils als analog zu betrachten.<sup>22</sup> Daher führt auch die Behandlung des Stils auf die Fragwürdigkeit der dualistischen Unterscheidung von Form und propositionalem Gehalt im Denken von und im Umgang mit Kunst:

»What haunts all contemporary use of the notion of style is the putative opposition between form and content. [...] [*S*]tyle [...] [*here*] functions like the notion of form [...]. No affirmation of the organic relation between style and content will really carry conviction – or guide critics who make this affirmation to the recasting of their specific discourse – until the notion of content is put in its place. [...] What is ›content? Or, more precisely, what is left of the notion of content once we have transcended the antithesis of style (or form) and content? [...] *Until this [...] is acknowledged and properly explored, it is inevitable that critics will go on treating works of art as ›statements‹ [...] being made in the form of a work of art.*«<sup>23</sup>

Auch, oder vielleicht gerade Kritiker, die eine lebendige, untrennbare Beziehung von ›Form‹ und ›Gehalt‹ als selbstverständlich unterstellen, fallen in der Praxis der Interpretation von Werken, so Sontag, unvermeidlicherweise zurück in ihre falsch-abstrakte Trennung, in die Auffassung eines Kunstwerks als einer bestimmten, in der Form des Kunstwerks verschlüsselten und von der Deutung zu *entschlüsselnden* Aussage. Solange nicht eine völlig andere Antwort auf die Frage: »Was

22 »An artist's style is, from a technical point of view, nothing other than the particular idiom in which he employs the *forms* of his art. It is for this reason that the problems raised by the concept of ›style‹ overlap with those raised by the concept of ›form‹, and their solutions will have much in common.« Susan Sontag: »On Style«, in: dies.: *Against Interpretation and Other Essays*, a.a.O., S. 15–36, hier S. 34.

23 Ebd., S. 20f., Hervorhebung durch Kursivierung R.V.

ist der wesentliche Gehalt von Kunst?« – oder genauer: »Was ist Kunst, wirklich?« – gegeben wird, ja solange überhaupt noch mit den Oppositionsbegriffen von ›Form‹ und ›Gehalt‹ operiert wird, bleibe ein solcher Rückfall unumgänglich.

»Everyone is quick to avow that style and content are indissoluble, that the strongly individual style of each important writer is an organic aspect of his work and never something merely ›decorative‹. In the practice of criticism, though, the old antithesis lives on, virtually unassailed. Most of the same critics, who disclaim, in passing, the notion that style is an accessory to content maintain the duality whenever they apply themselves to particular works of literature. [...] Merely by employing the notion [of the ›style‹ or the ›form‹ of an individual work], one is almost bound to invoke, albeit implicitly, an antithesis between style [or form] and something else.«<sup>24</sup>

\*

Sontags Antwort auf die ›kunstvernichtenden‹ Verfahrensweisen von hermeneutischer Theorie und Interpretation ist der Versuch einer Umwertung der Werte in dem Sinne, wie sie Nietzsche in der »Vorrede« zu seiner *Genealogie der Moral* erläutert. Nietzsche schreibt an der zentralen Stelle der »Vorrede«:

»[W]ir haben eine *Kritik* der moralischen Werthe nötig, *der Werth dieser Werthe ist selbst erst einmal in Frage zu stellen* – und dazu thut eine Kenntniss der Bedingungen und Umstände noth, aus denen sie gewachsen, aus denen sie sich entwickelt und verschoben haben [...], wie eine solche Kenntniss weder bis jetzt da war, noch auch nur begehrt worden ist. Man nahm den *Werth* dieser ›Werthe‹ als gegeben, als thatsächlich, als jenseits aller In-Frage-Stellung; man hat bisher auch nicht im Entferntesten daran gezwei-

24 Ebd., S. 15f.

felt und geschwankt, ›den Guten‹ für höherwertig als ›den Bösen‹ anzusetzen [...]. Wie? wenn das Umgekehrte die Wahrheit wäre? Wie? wenn im ›Guten‹ auch ein Rückgangssymptom läge, insgleichen eine Gefahr, eine Verführung, ein Gift [...]?»<sup>25</sup>

Kritische Genealogie nach Nietzsche heißt also gerade nicht, in den historischen Ursprüngen eines kulturellen Gegenstands, einer Praxis oder eines Weltverhältnisses nach dessen (begrifflichem) Wesen zu suchen. Sie besteht vielmehr darin, die affektiven Wertungen aufzudecken, die mit der Genese der in Frage stehenden Praxis im kulturellen Bewusstsein einhergingen. Dadurch werden solche Wertungen als kontingente und perspektivische Setzungen, als von Menschen gemachte und deshalb nicht notwendigerweise bestehende Tatsachen offenbar. Die Annahme quasi metaphysisch gegebener Werte wird damit ihrer Grundlage entzogen. Auf diese Weise ermöglicht historisch-kritische Kulturanalyse qua Genealogie eine Umwertung der Werte.

Für Sontag wird es in »Against Interpretation« erst nach knapp zwei Dritteln des Textes möglich, überhaupt die Frage nach einer anderen, nicht usurpatorischen Kunstkritik und Literaturwissenschaft (»criticism«) zu stellen, die Kunst nicht durch interpretierbaren Sinn kolonialisiert. Raum dafür hat die genealogische Polemik gegen die Hermeneutik geschaffen, die gezeigt hat, dass die tiefsitzende Vorstellung vom Kunstwerk oder Text als Darstellung eines sinnvollen Gehalts im (kaum durchdringlichen, faltenreichen, verführerischen, letztlich aber ›bloß äußerlichen‹) ›Kleid‹ seiner sinnlichen Form von Diskursen und Praktiken des Umgangs mit Schrift geschaffen wurde und sich nicht auf ontologische Gegebenheiten stützen kann. Erst wenn diese Vorstellung als das, was sie ist, nämlich als Produkt einer vorherrschenden westlichen Metaphysik und

25 Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*, KSA, a.a.O., Bd. 5, S. 253.

christlicher Moral entlarvt wird, kann überhaupt nach dem *Wie* einer anderen Beziehung zu Kunst gefragt werden.

»I am not saying that works of art are ineffable, that they cannot be described or paraphrased. They can be. The question is how. What would criticism look like that would serve the work of art, not usurp its place?«<sup>26</sup>

Hier ist nun nicht mehr vom »Interpretieren« als der Aufgabe von Literaturwissenschaft die Rede, sondern vom »Beschreiben« und »Paraphrasieren«. In der vorsichtigen Form einer Frage nach einer »dienenden« Herangehensweise ist damit bereits eine alternative Verfahrensform und Zielsetzung einer genuin ästhetischen Wissenschaft anvisiert. Die Aufforderung, sich auf das »Beschreiben« oder »Paraphrasieren« von Worten, Formen, Bildern, Materialien und sinnlichen Oberflächen zu beschränken, wie Sontag es im weiteren Verlauf des Essays nun an einer Reihe von Beispielen vorführt, statt in sie einen vermeintlich verborgenen Tiefsinn gewaltsam hineinzudeuten, erinnert an ein weiteres Diktum Nietzsches aus der »Vorrede« zur *Genealogie der Moral*, das Sontag zweifellos bekannt war. Nietzsche nennt dort die »Kunst« des Lesens, die »heutzutage gerade am Besten verlernt worden« sei, »das Wiederkäuen«.<sup>27</sup> An einer anderen oft zitierten Stelle definiert der Altphilologe »Philologie [...] in einem sehr allgemeinen Sinne [als] [...] die Kunst, gut zu lesen« und versteht darunter die Fähigkeit,

»Thatsachen ablesen [zu] können, *ohne* sie durch Interpretation zu fälschen, *ohne* im Verlangen nach Verständniss

26 Sontag: »Against Interpretation«, a.a.O., S. 12.

27 Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral, KSA*, a.a.O., Bd. 5, S. 256. Wolfram Groddeck verdanke ich den Hinweis auf die Resonanz dieses und der folgenden zwei Nietzsche-Zitate in Sontags Text. Vgl. zu Nietzsches Philologiebegriff Wolfram Groddeck: »Nietzsche lesen«, in: *Nietzsche-forschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft*, Jhg. 25 (2018), Heft 1, S. 31–42.

die Vorsicht, die Geduld, die Feinheit zu verlieren. Philologie als *Ephexis* in der Interpretation: handle es sich nun um Bücher, um Zeitungs-Neuigkeiten, um Schicksale oder Wetter-Thatsachen, — nicht zu reden vom ›Heil der Seele‹ ...«<sup>28</sup>

Nietzsche selbst war der Meinung, dass eine solche Kunst der Philologie, die auf alle möglichen Gegenstände der Kultur und Natur anzuwenden sei, ihr Ziel, die »Ephexis«, das Hinauszögern der Interpretation, wahrscheinlich nie vollkommen erfüllen könne.<sup>29</sup> Die Interpretation eines Texts lässt sich durch die hohe Kunst des Lesens eben nur so weit als möglich hinauszögern, im strengen Sinn aber niemals *ganz* hinauszögern, es sei denn man verstünde unter Philologie nur noch den unendlichen Aufschub einer Lektüre (und auch diese Position ist in der Folge Nietzsches vertreten worden). Sontag gehört aber zweifellos zu denjenigen Leserinnen Nietzsches, die darin mit ihm einer Meinung waren: Dass schon die Paraphrase eines Satzes eine bestimmte Interpretation ist, ja dass schon das bloße »Ablesen« eines Texts unvermeidlich ein je perspektivisches Verständnis und damit eine gewisse Auslegung durch die Leserin mit sich bringt. Sontags Essays zeigen, wie sehr sie sich dieser Tatsache bewusst ist. Sie nimmt die unverzichtbare subjektive Verantwortung von Lektüreurteilen auf sich, ohne damit einer individuellen Beliebigkeit Raum zu geben.

Absolute Sinnfreiheit gibt es nicht. Umso mehr geht es für Sontag darum, sich der paradoxen, der unendlichen Aufgabe bewusst zu bleiben, die daraus entsteht, dass »Autonomie der Kunst« in einem absoluten Sinne eben gerade das bedeuten würde: »its freedom to ›mean‹ nothing«. <sup>30</sup> Ästhetische Autono-

28 Nietzsche: *Der Antichrist*, KSA, a.a.O., Bd. 6, S. 233.

29 In einer Notiz aus dem Frühjahr 1888 schreibt Nietzsche: »Das nenne ich den *Mangel an Philologie*: einen Text als Text ablesen können, ohne eine Interpretation dazwischen zu mengen, ist die späteste Form der ›inneren Erfahrung‹, — vielleicht eine kaum mögliche...« (*Nachgelassene Fragmente 1887–1889*, KSA, a.a.O., Bd. 13, S. 460).

30 Sontag: »On Style«, a.a.O., S. 28.

mie ist hier nicht mehr verstanden als symbolische Figur der sittlichen Selbstbestimmung des vernünftigen Subjekts, als freie oder freiwillige Einheit von Vernunft und Sinnlichkeit. Der Begriff der ästhetischen Autonomie meint nach Sontags Umwertung seiner Bedeutung nun vielmehr die Sinn- und Zweckfreiheit von Kunst – oder zumindest: ihre *Unbestimmtheit* und Freiheit von der Verpflichtung, sich auf einen bestimmten Sinn zu reduzieren – und in diesem Sinne auch eine Unterbrechung herrschender zweckrationalistischer Verhältnisse, in dem jedem Objekt eine bestimmte angebbare Bedeutung, ein Nutzen oder Wert zukommen soll. Die Frage ist damit: Was wäre die revolutionäre Form eines *literary criticism*, der Kunst auf diese Weise befreien, frei sein lassen würde?

\*

Eine erste Maxime der Antihermeneutik Sontags lautet Widerstand (»resistance«): »[T]he temptation to interpret [*Last Year at Marienbad*] should be resisted.«<sup>31</sup> Solche Widerstandskraft gegen die Verführung zur Interpretation<sup>32</sup> kann durch das Bewusstsein gestärkt werden, dass ein Kunstwerk zunächst einmal ein ganz unmittelbar sinnlich erfahrbares Ding, ein realer, einzigartiger Teil unserer Welt ist – und nicht primär bloß das Abbild oder der Kommentar eines solchen Teils. »A work of art *is* first of all an object, not an imitation«<sup>33</sup>, schreibt Sontag, und weiter:

31 Sontag: »Against Interpretation«, a.a.O., S. 9.

32 Kunstwerke spielen mit dieser Verführung, wenn sie die Versuchung des Interpretierens in dem Maße anstacheln, in dem sie eine eindeutige Lesart verweigern. Der Film *L'Année dernière à Marienbad* von Alain Resnais ist dafür ein sehr gutes Beispiel und von Sontag an dieser Stelle zweifellos auch aus diesem Grund als solches gewählt. Interessant ist an dem Beispiel zudem, dass *L'Année dernière à Marienbad* auf einer literarischen Vorlage beruht, in gewissem Sinn also selbst eine Umschreibung oder Paraphrase der Art betreibt, wie sie Sontag für einen *literary criticism* vorschwebt.

33 Sontag: »On Style«, a.a.O., S. 30.

»[A] work of art is an experience, not a statement or an answer to a question. Art is not only about something; it is something. A work of art is a thing in the world, not just a text or commentary on the world.«<sup>34</sup>

Im Kontext von in den 1960er-Jahren neu aufkommenden Kunstströmungen wie der *conceptual art* richtet sich Sontags Manifest für eine ästhetische Wissenschaft nicht nur gegen die traditionelle Auffassung von Kunst als Nachahmung, Abbild oder Darstellung von Welt. Sontag argumentiert im selben Atemzug auch dagegen, Kunst auf ein bloßes *statement*, einen Kommentar oder einen Gedanken zu reduzieren. Beide Auffassungen wurzeln für sie letztlich noch immer in einer quasi-platonischen Weltanschauung, für die Realität wesentlich aussagbarer Gehalt ist. Zuallererst muss also die Abwesenheit oder zumindest die Nicht-Voraussetzbarkeit eines solchen Gehalts ausgehalten werden:

»[T]he sense in which a work of art has no content is no different from the sense in which the world has no content. Both are. Both need no justification; nor could they possibly have any.«<sup>35</sup>

Ein nächster Schritt besteht darin, Sensibilität für Verfahren und Strategien zeitgenössischer Kunst(formen) zu entwickeln, die gerade dadurch oder darin als Kunst zu verstehen sind, dass sie sich jeder möglichen Interpretation entziehen (Beispiele für solche Verfahren bzw. Strömungen sind nach Sontag Abstraktion, Parodie, Pop Art, avantgardistische Formexperimente u.a.):<sup>36</sup>  
»[A] great deal of today's art may be understood as motivated by

34 Ebd., S. 21.

35 Ebd., S. 27.

36 Über den französischen Symbolismus, der für Sontag ein herausragendes künstlerisches Beispiel eines solchen Entzugs darstellt, schreibt die Autorin: »to put silence into poems and to reinstate the magic of the word« (Sontag: »Against Interpretation«, a.a.O., S. 10).



a flight from interpretation.«<sup>37</sup> Auch Filmen von Bergman, Truffaut, Godard, Bresson, Ozu und anderen gelinge es auf ästhetisch überzeugende Weise, der Interpretation zu entkommen. Und das heißt für Sontag mit anderen Worten: Es gelinge ihnen, »einfach zu sein, was sie sind« – das heißt: nicht primär bloß der äußerliche Träger einer tiefsinnigen Bedeutung, sondern klare, unvermittelte, sinnlich bewegte und erfüllte Oberfläche, die ästhetisch unmittelbar ansprechend ist, ohne etwas Bestimmtes sagen zu wollen oder gar zu müssen.<sup>38</sup>

Wenn Sontag den Film an dieser Stelle zu den *literarischen* Kunstformen zählt,<sup>39</sup> ist dies auch ein Aufruf zu einem völlig anderen Verständnis der Literatur bzw. Dichtkunst als einer der traditionell unterschiedenen Formen ›hoher‹ Kunst. Weil Filme noch nicht – wie beispielsweise die kanonischen Werke der klassischen literarische Moderne, wie Kafka, Beckett oder Proust – von ›dicken verkrusteten Schichten der Interpretation«<sup>40</sup> zugekleistert und konserviert seien wie tote Fossilien, eröffnen sie Sontag zufolge noch den unverstellten Zugang zum sinnlich verfassten Werk ›an sich‹ (zu diesem Ausdruck gleich mehr). Sontags antihermeneutischem *literary criticism*, der diesem neuen Werkbegriff entsprechen soll, ist es auch um eine historische Genealogie der sinnlichen Vermögen von Ästhetik im Sinne von *aisthesis* (Wahrnehmung) zu tun.

Im Argument des Essays zeigt sich an dieser Stelle eine Bewegung der chiasmatischen Umkehr und Verschränkung von Positionen wie beispielsweise hoch/tief, hoch/niedrig, innen/außen, Hülle/Gehalt und Transparenz/Opazität, die im Text immer wieder auftaucht. In der folgenden Passage, die sich über den Bruch zweier voneinander getrennter Textabschnitte hinweg erstreckt, vollzieht sich ein solcher untergründiger Übergang, zweifellos eine Anspielung auf eine revolutionäre

37 Ebd.

38 Vgl. ebd., S. 11.

39 Vgl. ebd., S. 121.

40 Ebd., S. 8.

Umwälzung/Aufhebung der kantischen Unterscheidung, von phänomenaler Oberfläche bzw. bloßer sinnlicher Erscheinung und Werk bzw. »Ding an sich« (»thing in itself«):

»[V]aluable would be acts of criticism which would supply a really accurate, sharp, loving description of the appearance of a work of art [...] [,] essays which reveal the sensuous surface of art without mucking about it. [...] Transparency is the highest, most liberating value in art – and in criticism – today. Transparency means experiencing the luminousness of the thing in itself, of things being what they are.«<sup>41</sup>

Sontag fordert, Kunst durch subtile Kommentierung, durch genaue und wiederholte Betrachtung und Beschreibung ihrer schillernden sinnlichen Erscheinungsweisen und verkörperten Oberflächen realer, wirklicher zu machen. »[T]o make work of arts – and, by analogy, our own experience – more, rather than less, real to us.«<sup>42</sup> Hier wird der Platonismus der Hermeneutik noch einmal, zum zweiten Mal, umgekehrt: Während Kunstwerke nach der antiken Lehre von der Mimesis nur der schwächste, unterste Abglanz der höchsten Form von Realität, der Idee sind, während die Theorie der Interpretation, in der diese Lehre in verdeckter, dafür aber umso wirkmächtigerer Form fortlebt, die sinnliche Welt durch ein Schattenreich ideeller Bedeutungen unter der Oberfläche der Erscheinung ersetzt, um dort die Wahrheit zu entdecken, soll die *Wirklichkeit* der Kunst nach Sontag nun durch einen revolutionären *criticism* wieder befreit und restituiert werden. Und zwar so, dass dabei der sinnliche Schein selbst als Realität, als Sein des Dings an sich erfahrbar wird.

Aufgabe einer befreienden Literaturwissenschaft wäre demnach, erstens, zu zeigen, *wie* ein Werk *ist*, *was es ist* – durch prioritäre Hinwendung zu den ästhetischen, nicht diskursiven

41 Ebd., S. 13.

42 Ebd., S. 14.

Formen der Darstellung und Verfahrensweisen eines Kunstwerks – und sodann, noch grundsätzlicher, zu zeigen, *dass* ein Werk *ist, was es ist* – anstatt zu interpretieren, *was es bedeutet*.<sup>43</sup> Diese tautologische Forderung nach einem Beweis des historisch-konkreten So-Seins eines sinnlichen Dings (»show [...] *that it is what it is*«), der theoretisch unmöglich ist, kann sich nur im möglichst genauen Auffassen und Beschreiben seiner singulären, nie vollständig aussprechbaren sinnlichen Verfasstheit (seiner ästhetischen Erfahrung) erfüllen, die prinzipiell kein Ende haben kann, unendliches Unterfangen bleibt.<sup>44</sup> In *On Style* spricht Sontag diesbezüglich von einem »re-cording«, »de-vouring«, »trans-figuring«, oder »processing of the sensible experience of a work of art«.<sup>45</sup>

\*

Nachdem sich Sontag durch die *tabula rasa* ihrer genealogischen Kritik der Hermeneutik einen vorurteilsfreien Raum für andere mögliche Verständnisse von Kunst bzw. Literatur und *literary criticism* geschaffen hat, befinden sich ihre Texte sozusagen an einem Nullpunkt der Gegenwart. Anstatt das logische Gefüge einer (negativen) Dialektik, einer Kritik der europäischen Vernunft weiter zu entfalten, begründen sich starke positive Setzungen ab diesem Punkt in der unmittelbaren Evidenz exemplarischer ästhetischer Urteile über singuläre Einzelwerke. Sontags Aufsätze binden die essayistische Form der kunsttheoretischen Abhandlung auf diese Weise unauflöslich

43 Vgl. ebd.

44 »In the strictest sense, all contents of consciousness are ineffable. Even the simplest sensation is, in its totality, indescribable. Every work of art, therefore, needs [also] to be understood [...] as a certain handling of the ineffable. In the greatest art, one is always aware of things that cannot be said (rules of ›decorum‹), of the contradiction between expression and the presence of the inexpressible. Stylistic devices are also techniques of avoidance. The most potent elements in a work of art are, often, its silences.« Sontag: »On Style«, a.a.O., S. 36.

45 Ebd., S. 26.

an die konkrete Praxis literarischer Kritik. Dabei argumentiert die Autorin einerseits mit Beispielen aus der klassischen Literatur der Moderne, die sie bei ihren Lesern als bekannt voraussetzen kann, andererseits mit Beispielen neuer Kunstproduktionen (auch der sogenannten *low arts*). So soll zunächst über die oben beschriebene Rückgewinnung einer Sensibilität für ästhetische (Oberflächen-)Formen und Phänomenalitäten von Artefakten ein Zugang zu demjenigen historisch-kulturell Singulären gefunden werden, das ein Einzelwerk durch oder in seine(r) irreduzibel konkrete(n) Verfasstheit bezeugt (»witnessing«):

»[I]f *Hamlet* is ›about‹ anything, it is about Hamlet, his particular situation, not the human condition. A work of art is a kind of showing or recording or witnessing which gives palpable form to consciousness; its object is to make something singular explicit.«<sup>46</sup>

Man würde Sontags Polemik gegen die Hermeneutik aber missverstehen, sähe man das Ziel ihrer Forderung der »restitution« einer »erotics of art« darin, die kritische Beschäftigung mit Kunst nun umgekehrt auf ein Aufgehen im unaussprechlichen Nachvollzug einer bloß individuellen ästhetischen Erfahrung von unendlich singulären Sinnlichkeiten zu reduzieren. Wenn sich Sontag in ihrer Suche nach einer Literaturwissenschaft als genealogischer Ästhetik an Vorbildern wie Auerbachs *Mimesis*, Benjamins Erzähleraufsatz, Barthes' Buch über Racine sowie den Essays über Robbe-Grillet orientiert, weil sie darin den Versuch als gelungen ansieht, einer abstrakten Trennung von Form und Gehalt zu entgehen, indem »considerations of content« in solche der Form aufgelöst werden und *vice versa*,<sup>47</sup> so tut sie dies deshalb, weil Ästhetik in ihrem Verständnis stets Geschichts-

46 Ebd., S. 29. Und weiter: »What a work of art does is to make us see or comprehend something singular, not judge or generalize.« Ebd.

47 Vgl. Sontag: »Against Interpretation«, a.a.O., S. 12f.

und Kulturkritik einschließt. Die Aufgabe einer emphatischen *Kunstwissenschaft*, die zugleich historisch-kritische Kulturwissenschaft ist, beginnt daher auch mit einer genealogischen Kritik des Subjekts: Sie muss zuallererst die Sinnlichkeit des Subjekts, das Vermögen ästhetischer Rezeptivität selbst als historisch bedingt erkennen und entsprechend historisieren – anstatt, wie es die Hermeneutik so lange getan hat, Ideen, Begriffe, Aussagen und Bedeutungen zu historisieren:

»Interpretation must itself be evaluated, within a historical view of human consciousness.«<sup>48</sup>

»[I]t is in the light of the conditions of our senses, our capacities (rather than those of another age), that the task of the critic must be assessed.«<sup>49</sup>

Sontags frühe Essays stellen sich der »extrem schweren« (»extremely hard«)<sup>50</sup> Herausforderung, ästhetische Wissenschaft mit genealogischer Geschichts- und Kulturkritik zu verbinden, ohne dass künstlerische Formen in diesem Unternehmen letztlich doch wieder zum Sekundären, bloß Äußerlichen werden. Die Aktualität dieser Arbeiten zeigt sich daran auf hervorragende Weise. Für die heutige Literaturwissenschaft, die sich dezidiert als Kulturwissenschaft und Poetologie des Wissens versteht, gibt es wohl kaum eine größere Gefahr als die, Literatur wieder zu reduzieren auf darstellende Träger bestimmter wissenschaftsgeschichtlicher Aussagen. Auch die noch so große Emphase der theoretischen Irreduzibilität nicht-diskursiver Formen und Verfahren der Darstellung auf propositionale Gehalte (die Anders-Gegebenheit eines ästhetischen Wissens in nicht-begrifflicher Form) vergibt sich ihre Erkenntnis, wenn sie mit diesem Anderen der Kunst nichts anderes mehr anzufangen

48 Ebd., S. 7.

49 Ebd., S. 14.

50 Sontag: »On Style«, a.a.O., S. 16.

weiß, als es dann doch wieder in gegebene Kategorien begrifflichen Wissens zu übersetzen. Der Platonismus lauert immer und überall. Mit Sontag müsste ein Widerstand dagegen damit beginnen, die Widerständigkeit – gegenüber Deutung und Generalisierung – des künstlerisch, historisch und kulturell Singulären an Kunstwerken und anderen Artefakten zu denken, ohne die Begegnung mit Kunst auf eine Erfahrung individueller Befindlichkeit oder Ästhetizismus zu reduzieren.

»*Tout texte est un produit productif.*«\*

Evelyn Dueck

Im Frühjahr 1969 veröffentlichte der Genfer Mediziner und Literaturwissenschaftler Jean Starobinski in der französischen Zeitschrift *Tel Quel. Science / Littérature* einen dialogischen Kommentar zu einer Reihe von bis dahin unveröffentlichten Notizen über das Anagramm des ebenfalls aus Genf stammenden Linguisten Ferdinand de Saussure (1857–1913). Bereits fünf Jahre zuvor hatte Starobinski in einem Artikel im *Mercure de France* die Aufmerksamkeit auf Saussures intensive Auseinandersetzung mit dieser Figur gelenkt, bei der durch die Umstellung der Buchstaben eines Wortes oder Satzes ein neues Wort oder ein neuer Satz gebildet wird (von griechisch *anagraphein*, umschreiben). Bis zu diesem Zeitpunkt war Saussure in erster Linie Sprachwissenschaftlern für seine frühen Monographien über den Ursprung der indoeuropäischen Sprachen – *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* (1878), *L'emploi du génitif absolu en sanskrit* (1881) –, vor allem aber für den von zwei ehemaligen Studenten 1916 veröffentlichten *Cours de linguistique générale* bekannt, den Saussure in den Jahren 1907 bis 1911 an der Universität Genf gehalten hatte.<sup>1</sup>

\* Jean Starobinski: »Le texte dans le texte. Extraits inédits des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure«, in: *Tel Quel* 37 (printemps 1969), S. 3–33.

1 Michel Arrivé unterstreicht, dass diese Fassung nicht den Wortlaut der Vorlesung wiedergibt. Vgl. Michel Arrivé: »L'anagramme au sens saussurien«, in: *Linx. Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre*, Heft 60 (2009), S. 17–30, hier S. 18. Auch Ludwig Jäger schreibt, dass weder Charles Bally noch Albert Sechehaye an der Vorlesung von Saussure teilgenommen und »ihre ›Edition‹ mehr oder minder brachial und mit Hilfe der Saussure-Witwe Marie gegen alternative Versuche von Saussure-Schülern durchgesetzt« hatten. Jäger zeigt, dass zentrale Postulate des *Cours* auf Bally und Sechehaye zurückgehen. Vgl.

Ab Mitte der 1960er-Jahre wurden Saussures Schriften dann vor dem Hintergrund der Frage rezipiert, ob die vor allem im *Cours* entwickelte Semiologie als Grundlage und Vorläufer des interdisziplinären Strukturalismus zu verstehen sei.<sup>2</sup> Im Umgang mit literarischen Texten zielt der Strukturalismus dabei auf ein Abwenden von der inhaltlichen, genetischen oder kontextuellen Interpretation und die Hinwendung zur Beschreibung der Vorgänge auf der formalen Ebene der Zeichen. Die Beschäftigung mit der Form eines Textes ist dabei nicht neu, wohl aber die Annahme, über die auch bisher betrachteten Regelmäßigkeiten wie das Versmaß oder das Metrum hinaus ließen sich Strukturen – und das heißt nach der etymologischen Bedeutung von *structura*: Ordnungen – feststellen, deren Aussagekraft weit über den einzelnen Text, ja über im engeren Sinne sprachliche Gebilde hinausreiche.<sup>3</sup> Als ihre primäre Aufgabe sieht die strukturalistische Literaturwissenschaft somit nicht die inhaltliche Interpretation oder literaturhistorische Einordnung eines Textes, sondern die Aufdeckung und Beschreibung der ihm zugrunde liegenden Ordnungen.

Im Folgenden wird gezeigt, wie Saussure ausgehend von der Beobachtung einer lautlichen Regelmäßigkeit in antiken Versen die anagrammatische Struktur ganzer Textgruppen aufdeckt und dabei in Konflikt mit der Prämisse einer genetischen Entstehung dieser Wiederholungen gerät. Gerade dieser

Ludwig Jäger: »Mythos *Cours*. Saussures Sprachidee und die Gründungslegende des Strukturalismus«, in: Martin Endres und Leonhard Herrmann (Hg.): *Strukturalismus, heute: Brüche, Spuren, Kontinuitäten*, Stuttgart 2018, S. 11–28, hier S. 11.

2 Vgl. Martin Endres und Leonhard Herrmann: »Strukturalismus, heute. Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Strukturalismus, heute: Brüche, Spuren, Kontinuitäten*, Stuttgart 2018, S. 1–9, hier S. 2–5.

3 Spielt für Saussure der Begriff der »structure« nur eine untergeordnete Rolle, nimmt er in den Studien der russischen Formalisten und der Prager Schule ab 1926 eine zentrale Stellung ein. Sein Anwendungsbereich erweitert sich mit Claude Lévi-Strauss' *Anthropologie structurale* ab 1950 maßgeblich. Die zweite Studie Starobinskis zu den Anagrammen ist ein Beitrag für die Festschrift zu Roman Jakobsons 70. Geburtstag (*To honor Roman Jakobson*, Den Haag, Paris 1967).



Konflikt – der Saussure letztlich zur Aufgabe seines Forschungsprojektes bewegt – wird zum Ausgangspunkt von Starobinskis dialogischem Kommentar. Dieser befasst sich nun nicht mehr mit Fragen der lateinischen Metrik, sondern nimmt Saussures Erweiterung des Textkorpus auf und stellt die Frage, inwiefern es sich bei dieser vielen Texten scheinbar gemeinsamen Wiederholungsstruktur um ein produktives, gleichsam ›natürliches‹ Potential von Texten handelt, welches durch poetische Verfahren wie den Reim oder das Metrum aktiviert wird: »tout texte est un produit productif«. Starobinskis Saussure-Lektüre überschreitet damit das enge Verständnis von Struktur als einer statischen, ahistorischen Ordnung und kommt in einem Bogen von den Fragen der Literaturtheorie zur Definition des Anagramms als poetischer Figur zurück.

In insgesamt fünf Zeitschriftenpublikationen der Jahre 1964 bis 1970 und dem diese zusammenführenden und neu anordnenden Buch *Les mots sous les mots* (1971) zeigt Starobinski, wie intensiv sich Saussure zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Anagramm beschäftigt.<sup>4</sup> Zwischen 1905 und 1909 entstehen etwa einhundert Hefte mit Notizen für ein letztlich aufgegebenes Forschungsprojekt, von denen bis heute nur ein kleiner Teil veröffentlicht wurde.<sup>5</sup> Ausgangspunkt von Saussures Überlegungen ist die antike Versform des Saturniers (*versus saturnius*), die nur in wenigen Beispielen überliefert und deren metrische Bestimmung bis heute umstritten ist. Saussure nimmt an, dass für die Charakterisierung dieser Verse nicht die Metrik entscheidend ist, sondern phonetische Wiederholungsstrukturen: »il s'agit de la répétition, en chaque

4 Vgl. Jean Starobinski: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris 1971. Gandon weist darauf hin, dass obgleich Saussure ›un anagramme‹ (maskulin) schreibt, dies in der Sekundärliteratur häufig zum korrekten ›une anagramme‹ (feminin) geändert wird. Vgl. Francis Gandon: *De dangereux édifices. Saussure lecteur de Lucrèce. Les Cahiers d'anagrammes consacrés au De rerum natura*, Paris 2002, S. 7.

5 Zur Genese der Notizen vgl. Arrivé: »L'anagramme au sens saussurien«, a.a.O., S. 19f.

vers, de tout phonème, indifféremment voyelle ou consonne, en nombre pair: 2, 4, 6, etc.«<sup>6</sup>

Saussure interessiert sich besonders für den Fall, in dem die wiederholt auftauchenden Phoneme als die Fragmente eines Wortes (oder Namens) identifizierbar sind, ohne dass dieses im Text je als Ganzes vorkommt. Saussure bezeichnet diese Wörter als »thème«, »mot-thème« oder »mot-type«<sup>7</sup> und sieht in ihnen den genetischen und sogar intentionalen Ursprung des Saturniers:

»Le poète doit donc, dans cette première opération, mettre devant soi, en vue de ses vers, le plus grand nombre de *fragments phoniques* possibles qu'il peut tirer du thème; par exemple, si le thème, ou un des mots du thème, est *Hércolei*, il dispose des fragments *-lei-*, ou *-cǔ-*; ou avec une autre coupe des mots, des fragments *-ǒl-* ou *ēr*; d'autre part de *rc* ou de *cl*, etc.«<sup>8</sup>

Um seine These zu belegen, zieht Saussure weitere antike Texte hinzu und untersucht sie nach derselben Wiederholungsstruktur:

»Par exemple, le texte du *De rerum natura* de Lucrèce lui donne l'occasion de déceler inlassablement le nom, à peine »crypté« tant il paraît lisible, d'*Aphrodite*, ainsi que d'autres noms propres, comme *Iphianassa* (autre nom d'Iphigénie), ou, à peine plus rarement, d'éléments appartenant à d'autres classes linguistiques.«<sup>9</sup>

6 Ebd., S. 19.

7 Bis hin zu »microrécits«. Ebd., S. 24f. »La technique d'analyse anagrammatique vise à extraire des mots-thèmes, mais en aucun cas ces derniers ne représentent le sens »profond« de la séquence.« Francis Gandon: »Le dernier Saussure: Double articulation, anagrammes, brahmanisme«, in: *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies*, Heft 133 (2001), S. 69–78, hier S. 73.

8 Starobinski: *Les mots sous les mots*, a.a.O., S. 23f.

9 Arrivé: »L'anagramme au sens saussurien«, a.a.O., S. 21. »Peu après la crise de 1906, le voyage en Italie ranime l'intérêt de Saussure pour

Da es sich dabei um fragmentarische und nicht lineare Wiederholungen handelt, die zudem über ganze Textpassagen oder sogar Texte verteilt sind, erwägt Saussure den Begriff ›paragramme‹.<sup>10</sup> Mit der ebenfalls verwendeten Bezeichnung ›hypogramme‹ sieht er den Aspekt betont, dass die Wiederholung der einzelnen Teile das Ausgangswort aufwerte oder unterstreiche:

»il s'agit bien dans ›l'hypogramme‹ de souligner un nom, un mot, en s'évertuant à en répéter les syllabes, et en lui donnant ainsi une seconde façon d'être, factice, ajoutée pour ainsi dire à l'original du mot.«<sup>11</sup>

Mit dieser Ausweitung der Analyse auf einen immer größeren Korpus, in dem die Paragramme ebenfalls »courent et ruissellent«,<sup>12</sup> stellt sich Saussure jedoch immer dringlicher die Frage, ob es sich tatsächlich um ein autorintentionales Verfahren handelt:

»Quand un 1<sup>er</sup> anagramme apparaît, il semble que ce soit la lumière. Puis quand on voit qu'on peut en ajouter un 2<sup>e</sup>, un 3<sup>e</sup>, un 4<sup>e</sup>, c'est alors que, bien loin qu'on se sente soulagé de tous les doutes, on commence à n'avoir plus même de confiance absolue dans le premier [...].«<sup>13</sup>

l'épigraphie, à un tel degré que cet intérêt devient révélation: la révélation anagrammatique; la sensibilité du Genevois s'exerce à l'égard d'une loi d'airain semblant régir inscriptions épigraphiques et poésie saturnienne: une rigoureuse parité affectant l'ensemble des voyelles et consonnes envisagées séparément vers par vers.« Gandon: »Le dernier Saussure«, a.a.O., S. 71.

10 Starobinski: *Les mots sous les mots*, a.a.O., S. 31.

11 Ebd., S. 31. Vgl. Gandon: »Le dernier Saussure«, a.a.O., S. 75f.

12 Starobinski: *Les mots sous les mots*, a.a.O., S. 116. Ausführlicher befasst sich Starobinski mit dieser Frage im Abschnitt »La prolifération« in *Les mots sous les mots*. Vgl. ebd., S. 111–120.

13 Ebd., S. 132. Starobinski unterstreicht: »*Mais Saussure ne se dissimule pas l'objection évidente: l'hypogramme, lu à partir du texte, n'est-il pas une construction arbitraire, née du caprice du lecteur, et reposant sur la distribution fortuite des phonèmes dans le texte? N'est-il pas trop facile d'obtenir partout des hypogrammes? C'est à ces objections qu'il cherche*

Nachdem Saussure auf einen Brief vom 6. April 1909 an den Latinisten und Dichter Giovanni Pascoli (1855–1912) mit der Bitte, seine Beobachtungen aus der Sicht des zeitgenössischen Autors lateinischer Verse zu bestätigen, offenbar keine Antwort erhält, gibt er seine Forschungen zum Anagramm im Frühjahr 1909 auf.<sup>14</sup>

Auch Starobinski beendet seinen dialogischen Kommentar der Notizen Saussures in »Le texte dans le texte« mit dessen Suche nach »äußeren Beweisen«.<sup>15</sup> Er verschiebt dabei den Blickwinkel und stellt die Relevanz der Unterscheidung von Absicht und Zufall für die Validität linguistischer Forschung in Frage:

*à répondre presque partout [...].« Starobinski: »Le texte dans le texte«, a.a.O., S. 27. In einer neueren Studie, die Saussures Notizen in einer psychologischen und neurowissenschaftlichen Perspektive liest, führt Federico Bravo aus: »Car la question qui, au fond, sous-tend toute la réflexion de Saussure est celle de la légitimation d'une démarche qui, paradoxalement, voue un attachement absolu à la lettre mais qui, en même temps, semble ouvrir la porte à la manipulation du texte, le problème étant de savoir où se termine l'anagramme en tant que procédure de l'écriture et où commence, à la réception, la spéculation du lecteur.« Federico Bravo: *Anagrammes. Sur une hypothèse de Ferdinand de Saussure*, Limoges 2011, S. 16f.*

14 Am 19. März 1909 wendet sich Saussure in einem ersten Brief an Pascoli. Er fragt dort explizit nach einer bewussten Intention: »Certains détails techniques qui semblent observés dans la versification de quelques modernes sont-ils chez eux purement fortuits, ou sont-ils voulus, et appliqués de manière consciente?« Starobinski: »Le texte dans le texte«, a.a.O., S. 30. Im zweiten Brief unterstreicht Saussure seine Frage mit einem Beispiel aus Pascolis Dichtung und deutet an, dass er von dessen Antwort seine These abhängig macht: »Deux ou trois exemples suffiront pour vous mettre au fait de la question qui s'est posée devant mon esprit, et en même temps pour vous permettre une réponse générale, car si c'est le hasard seul qui est en jeu dans ces quelques exemples, il en résulte avec certitude qu'il en est de même dans tous les autres. [...] 1. Est-ce par hasard ou avec intention que dans un passage comme *Catullovalvos* p. 16 le nom de *Falerni* se trouve entouré de mots qui reproduisent les syllabes de ce nom.« Ebd., S. 30f.

15 »Si nombreux que fussent les indices internes de la composition hypogrammatique, Ferdinand de Saussure ne voulait pas s'en contenter. Il restait préoccupé par la nécessité de la preuve externe. Les évidences internes pouvant être des suppositions du lecteur aussi bien que des sous-basements intentionnels de la mise en œuvre, il importait d'établir par des témoignages directs, l'intention anagrammatique.« Ebd., S. 29.

»Pourquoi ne pas, en l'occurrence, congédier aussi bien le hasard que la conscience?«<sup>16</sup> Fragend stellt er damit die Möglichkeit in den Raum, Texte könnten ganz unabhängig von einer Autorintention oder einer in bestimmten Zeiten und Kulturen dominanten Form nach ihren Wiederholungsstrukturen untersucht werden.<sup>17</sup> Entscheidend sei nicht die bewusste Absicht, sondern das beobachtete Gleichmaß: »l'anagramme peut néanmoins être considéré comme une régularité (ou une loi) quasi naturelle...«<sup>18</sup>

Wie Saussure geht es Starobinski jedoch nicht um eine Wiederholungsstruktur, die sich notwendig aus der begrenzten Anzahl der Phoneme einer bestimmten Sprache ergibt. Beide sehen den Ausgangspunkt der anagrammatischen Iteration nicht im Alphabet, sondern in einem ersten Wort (»première parole«), dessen Phoneme im jeweils untersuchten Text beständig wiederholt werden.<sup>19</sup> Wie Saussure versteht Starobinski diese Priorität durchaus genetisch, wenn er annimmt, dass ein erstes Wort die ›Infrastruktur‹ des jeweiligen Textes oder Textabschnitts bestimmt habe und durch die Wiederholung seiner einzelnen Elemente nun verstärke: »Pourquoi n'existerait-il pas une itération, une palilalie normales, qui projetteraient et redoubleraient dans le discours les matériaux d'une première parole à la fois non prononcé et non tue?«<sup>20</sup> Im Wort ›Infrastruktur‹ klingt an, dass Starobinski das Verhältnis dieses ersten Wortes zum Text auch topologisch fasst. So definiert er den *discours* als eine Einheit, die über einer anderen liegt bzw. von der aus eine ›Probe‹ einer darunter liegenden Einheit genommen werden könne: »On en vient ainsi à constater que tout discours est un

16 Ebd., S. 31–32.

17 Als Beispiel dienen Saussure die Schriften und Briefe Julius Caesars, dem er eine unbewusste, kulturell bedingte Verwendung der Regeln unterstellt, da dieser sich nur wenig Zeit zum Schreiben genommen habe. Vgl. ebd., S. 25f. und S. 28.

18 Ebd., S. 32.

19 Ebd.

20 Ebd. Ausführlicher beschäftigt sich Starobinski mit der Frage der Genese im Abschnitt »La question de l'origine« in *Les mots sous les mots*. Vgl. Starobinski: *Les mots sous les mots*, a.a.O., S. 59–107.

ensemble *qui se prête au prélèvement d'un sous-ensemble [...]*.«<sup>21</sup> Diese tiefere Einheit liege jedoch nicht offen zu Tage. Sie müsse vom Lesenden zu einem Ursprung (»*l'antécédent de l'ensemble*«) oder in einen Untergrund (»*le contenu latent ou l'infrastructure de l'ensemble*«) verfolgt werden.<sup>22</sup>

Diese Vorstellung einer mehrere Ebenen umfassenden Struktur prägt auch die formale Gestaltung von Starobinskis »*Le texte dans le texte*«. Sein dialogischer Kommentar besteht aus teilweise mehrere Seiten umfassenden Zitaten, die entweder *in recte* oder in Saussures Handschrift als Faksimile gedruckt sind.<sup>23</sup> Dazwischen – durch jeweils eine Leerzeile abgesetzt – befinden sich Starobinskis Kommentare in kursivem Druck. Gleich zu Beginn verweist er auf die materielle Beschaffenheit von Saussures Manuskriptseiten und macht diese so zum sichtbar-unsichtbaren Ausgangspunkt seines Kommentars: »*Sur une feuille déchirée, non datée, l'on trouve cette note de Ferdinand de Saussure: / absolument incompréhensible si je n'étais obligé de vous avouer que j'ai une horreur malade de la plume*«. <sup>24</sup> Diese Notiz beginnt mit einem abgebrochenen, fragmentarischen Satz, in dem Saussure seine Angst vor dem Schreibinstrument mit der Schwierigkeit erklärt, in der Linguistik eine klare Theorie zu formulieren, und sie endet mit dem Eingeständnis: »*entre le commencement et la fin d'une phrase, on est cinq ou six fois tenté de refaire*«. <sup>25</sup> Starobinski sieht Saussures Leistung darin, trotz dieser Verunsicherung einen *vor* dem fragmentarischen Anfang liegenden Ursprung zumindest gedacht zu haben. Er führt als Beispiel eine Notiz Saussures über die Definition des Begriffs *discours* an:

21 Starobinski: »*Le texte dans le texte*«, a.a.O., S. 33.

22 Ebd., S. 33. Ein Aspekt, den auch Saussure in zahlreichen Notizen unterstreicht und den Jäger als zentrale Frage seiner Forschungen betrachtet. Vgl. Jäger: »*Mythos Cours*«, a.a.O., S. 22f.

23 Auf Seite 14 geht Saussure sogar mitten im Satz vom Druck ins Faksimile über. Vgl. Starobinski: »*Le texte dans le texte*«, a.a.O., S. 14.

24 Ebd., S. 3. Am Ende seines Kommentars verweist Starobinski noch einmal auf die materielle Beschaffenheit von Saussures Notizen. Vgl. ebd., S. 30.

25 Ebd., S. 3.

»le discours consiste, fût-il rudimentairement et par des voies que nous ignorons, à affirmer un lien entre deux des concepts qui se présentent revêtus d'une forme linguistique, pendant que la langue ne fait préalablement que réaliser des concepts isolés, qui attendent d'être mis en rapport entre eux pour qu'il y ait signification de pensée.«<sup>26</sup>

Der Diskurs (*discours*) entsteht aus der Realisierung einer Verbindung von sowohl zeitlich als auch räumlich vorgelagerten Konzepten (*concepts*). Aus einzelnen Wörtern wird ein Satz, aus fragmentarischen Notizen eine Theorie. Anders als Saussure, der lediglich Zweifel an den Möglichkeiten seines Fachs äußert, bezeichnet Starobinski diese genetische Annahme als Abstraktion: »*L'audace de Saussure consiste à traiter cette abstraction comme un matériau concret, une materia prima.*«<sup>27</sup> Erst diese Hypothese einer zeitlichen Entwicklung erlaube es Saussure, Gesetze (*lois*) für die Entstehung des Diskurses als einer vorliegenden Struktur zu formulieren.<sup>28</sup>

Diese Annahme, es handele sich hierbei um ein hypothetisches Modell, entwickelt Starobinski nun in seinen Kommentaren produktiv weiter. Sieht Saussure seine Aufgabe in der Aufdeckung von Gesetzen für den Übergang einzelner Sprachelemente in den *discours*, so versteht Starobinski dies als vom *discours* ausgehende, rein gedankliche Leistung des Linguisten, die sowohl die Ebene der Regeln als auch diejenige der Konzepte erst entstehen lässt. Auch Saussures Bemühungen um einen textexternen, autorintentionalen Beweis seiner Forschungen lassen sich so als hypothetisches Modell lesen.<sup>29</sup> Starobinski veranschaulicht diese Lektüre anhand von

26 Ebd., S. 4.

27 Ebd.

28 Vgl. ebd.

29 Auch Starobinski lässt jedoch die Frage keine Ruhe. 1995 schließt er aus Analysen barocker Werke, es gebe doch so etwas wie ein bewusstes, für eine bestimmte Zeit typisches Verfahren. Vgl. Gandon: *De dangereux édifices*, a.a.O., S. 37–41.

Saussures Überlegungen zur Legende. Auch hier nimmt der Genfer Linguist an, diese seien – nun auf einer inhaltlichen Ebene – aus einer begrenzten Anzahl von Symbolen zusammengesetzt: »La légende se compose d'une série de symboles, dans un sens à préciser.«<sup>30</sup> Um die Regeln dieser Verbindung beschreiben zu können, müssen in einem ersten Schritt deren Elemente (trotz aller Variationen) identifiziert werden: »Il n'y a aucune méthode à supposer que le symbole doive rester fixe, ni qu'il doive varier indéfiniment, il doit probablement varier dans de certaines limites.«<sup>31</sup> Wie im Fall des Anagramms mündet Saussures Versuch, dies an einem Beispiel zu veranschaulichen, in eine scheinbar nicht begrenzbar Aufzählung:

»Au bout de quelque temps: ...*elle* est la 10<sup>e</sup> de l'alphabet... mais ici déjà ELLE commence à supposer une unité que / Où est maintenant l'identité? On répond en général par sourire, comme si c'était en effet curieuse, sans remarquer la portée philosophique de la chose, qui ne va à rien de moins que de dire que tout symbole, une fois lancé dans la circulation – or aucun symbole n'existe que parce qu'il est lancé dans la circulation – est à l'instant même dans l'incapacité absolue de dire en quoi consistera son identité à l'instant suivant.«<sup>32</sup>

Saussures Zweifel, der sich in der unterschiedlichen Typographie des Personalpronomens »elle« spiegelt, stellt die Annahme einer auch nur annähernd stabilen Struktur ebenso in Frage wie diejenige einer rekonstruierbaren Entwicklung: »Donc en principe, on devrait purement renoncer à suivre, vu que la somme des modifications n'est pas calculable.« Saussure bemerkt, dass dem Linguisten lediglich die Hoffnung bleibe, doch irgendwann eine Regelmäßigkeit bestimmen zu können (»on

30 Starobinski: »Le texte dans le texte«, a.a.O., S. 5.

31 Ebd.

32 Ebd.



peut relativement espérer«).<sup>33</sup> Allerdings öffnet erst Saussures Aufzählung den Blick auf diese ebenso beständige wie unvorhersehbare Veränderung. Folglich sieht Starobinski in den von Saussure aufgezählten Variationen des Symbols keine Infragestellung von dessen Ausgangsthese, sondern die Formulierung eines zwar hypothetischen, aber doch für die Erforschung von Legenden produktiven Modells. Dieses zeige, dass allen Legenden durchaus eine Konstante gemeinsam sei: die ständige, produktive Veränderung der sie zusammensetzenden Symbole in jedem neuen *discours narratif*:

*»Dans l'agencement narratif, le symbole-matériau n'est pas seulement utilisé, il subit une transformation. Car l'agencement est modifiable, et devient lui-même modifiant. [...] Il faut donc considérer le sens comme un produit – comme le produit variable de la mise en œuvre combinatoire – et non comme une donnée préalable ne variantur.«<sup>34</sup>*

Dasselbe gilt für Saussures Notizen über das Anagramm. Auch hier sucht der Linguist ausgehend von der Beobachtung einer lautlichen Regelmäßigkeit nach identifizierbaren Elementen (Phoneme, *mot-thème*) und in einem zweiten Schritt nach Regeln für deren Verknüpfung.<sup>35</sup> Als das Ziel, hierfür ›Gesetze zu formulieren, von der großen Anzahl der Wiederholungen in Frage gestellt wird, liegt für Saussure die einzige Rettung im

33 Ebd.

34 Ebd., S. 6.

35 Am 14. Juli 1906 schreibt Saussure in einem Brief (den Starobinski in Faksimile zitiert): »Avant même de répondre aux observations très justes que vous faites, je puis vous annoncer que je tiens maintenant la victoire sur toute la ligne. J'ai passé deux mois à interroger le monstre, et à n'opérer qu'à tâtons contre lui, mais depuis trois jours je ne marque plus qu'à coups de grosse artillerie. Tout ce que j'écrivais sur le mètre dactylique (ou plutôt Spondaïque) subsiste, mais maintenant c'est par l'Allitération que je suis arrivé à tenir la clef du Saturnien, autrement compliquée qu'on ne se le figurait.« Ebd., S. 7.

Nachweis einer »intention anagrammatique«.<sup>36</sup> Für Starobinski liegt Saussures Leistung hingegen nicht in diesem Versuch, die Autorintentionalität der anagrammatischen Struktur nachzuweisen, sondern in der Entwicklung eines Modells, welches nicht nur die Charakterisierung des *Saturniers* ermöglicht, sondern auch einen zentralen Aspekt des *discours* erst sichtbar macht:

*»Ceci conduit à se demander si, réciproquement, tout discours ayant provisoirement le statut d'ensemble ne peut pas être regardé comme le sous-ensemble d'une ›totalité‹ encore non reconnue. Tout texte englobe, et est englobé. Tout texte est un produit productif. La recherche doit se poursuivre.«<sup>37</sup>*

Saussures Notizen zum Anagramm lassen sich so als »texte sous le texte«, als »mot-thème« von Starobinskis Lektüre verstehen, die in die Formulierung eines allen Texten zugrunde liegenden – auf versteckt-offene Weise in ihnen sichtbar bleibenden – poetischen Prinzips mündet.<sup>38</sup> Starobinski führt so seine Leser zurück zum Wort ›Anagramm‹, welches nicht in erster Linie das *Resultat* der Permutation bezeichnet, sondern die produktive Veränderung eines Wortes oder Namens in ein aus den gleichen Buchstaben bestehendes, anderes Wort bzw. anderen Namen. Starobinskis Kommentar lässt sich also durchaus im Kontext der zeitgenössischen, strukturalistischen Literaturtheorien lesen, insofern er in Saussures Notizen den Versuch sieht, ein weit über die antike Metrik hinausreichendes Modell zu entwickeln, welches Texte als eine sich aus der Verbindung

36 Ebd., S. 29. In seinem Brief an Pascoli erwägt Saussure auch den Nutzen der Wahrscheinlichkeitsrechnung, die ihm aber weit schwieriger zu realisieren scheint als die Befragung des Dichters. Vgl. ebd., S. 31.

37 Ebd., S. 33.

38 Endres und Herrmann weisen am Beispiel von Derridas Schriften darauf hin, dass der Poststrukturalismus diese im Strukturalismus angelegten Überlegungen herausgreift und zu einer Unmöglichkeit fester Strukturen radikalisiert. Vgl. ebd., S. 2.

von einzelnen Elementen ergebende Wiederholungsstruktur beschreibbar macht. Diese Struktur bedarf, in Starobinskis Lektüre, jedoch keiner Autorintention oder textexternen Beweise, sondern wird als gleichsam »natürliches« Charakteristikum jedes Textes gedeutet, welches die Dichtung beispielsweise durch Reim und Metrum gleichsam aktiviert. Wenn Starobinski Saussures Unterscheidung von *concept* und *discours*, von *langue* und *parole*, als Abstraktion bezeichnet, welche die Hypothese eines diachronen Weges von den einzelnen Elementen zu ihrer Verbindung im *discours* erst denkbar mache, nimmt er aber auch Überlegungen des Genfer Linguisten auf, die vom Strukturalismus eher verdeckt und in der Saussure-Forschung erst in den letzten Jahren wieder intensiver diskutiert werden.<sup>39</sup> Im Einklang mit diesen aktuellen Tendenzen der Forschung zeigt Starobinskis Saussure-Lektüre, wie die Schriften des Genfer Linguisten zu einem zentralen Ausgangspunkt des Strukturalismus werden konnten, und er macht zugleich deutlich, wie sie den Strukturalismus bereits an diesem Ausgangspunkt überschreiten.

39 Vgl. Jäger: »Mythos *Cours*«, a.a.O., S. 18–21.



Peter Szondi

**»Das philologische Wissen hat seinen  
Ursprung, die Erkenntnis, nie verlassen,  
Wissen ist hier perpetuierte Erkenntnis –  
oder sollte es doch sein.«\***

### Wolfram Groddeck

Dass Peter Szondis »Traktat über philologische Erkenntnis«, der erstmals 1962 in der *Neuen Rundschau* erschienen ist und der schließlich 1967 in Szondis *Hölderlin-Studien* gedruckt wurde, als ein revolutionärer Text der Literaturwissenschaft bezeichnet werden kann, scheint heute nicht unmittelbar evident zu sein. Gerade im Kontext der fünf Aufsätze zu Hölderlin, die sich doch deutlich im Diskussionszusammenhang der fünfziger Jahre bewegen und sich auf Interpretationen von Beda Allemann, Wolfgang Binder, Friedrich Beißner und anderen Koryphäen der damaligen Hölderlinforschung beziehen, hat auch die vorangestellte methodologische Reflexion über Philologie anscheinend schon eine leichte historische Patina angenommen.

In dem 2014 erschienenen Band *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*, herausgegeben von Nicolas Berg und Dieter Burdorf, finden sich drei Beiträge zu Peter Szondi, ganz am Schluss der Bestandsaufnahme dessen, was hier als »Kritische Theorie« zusammengefasst wird. Nach einem Aufsatz von Andreas Isenschmid, der, aus dem unveröffentlichten Material des Marbacher Archivs schöpfend, sich dem literaturwissenschaftlichen

\* Peter Szondi: »Über philologische Erkenntnis«, in: ders.: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über Philologische Erkenntnis*, Frankfurt am Main 1967, S. 9–34, hier S. 11.

Frühwerk Szondis widmet, folgt Dieter Burdorf, der in seinem Aufsatz mit dem wohl unfreiwillig melancholischen Titel »Der letzte Textgelehrte« das Verhältnis von Gesamtwerk und Leben bei Szondi beleuchtet. Burdorf zitiert als Gewährsmann Christoph König: »Peter Szondi ist eine Leitfigur der Literaturwissenschaft bis heute.«<sup>1</sup> Burdorf spart bei seiner Gesamtwürdigung des Werks von Szondi den Aufsatz »Über philologische Erkenntnis« aus, weil diesem der letzte Beitrag in dem Band *Textgelehrte* gewidmet ist, der von Thomas Sparr stammt. Sparr widmet sich dem Traktat, den er in einen historischen Kontext stellt, mit Querbezügen zu anderen Texten und Briefen Peter Szondis. Demgegenüber bleibt die »Relektüre« des Traktat-Textes selbst eher selektiv. Der Versuch – wie es Szondi selbst in einem Brief an Adorno formuliert –, »den Begriff des philologischen Wissens« von seinen »inneren Widersprüchen her zu sprengen«, ist für Sparr Geschichte: »Was damals als explosiv erscheinen konnte, ist freilich heute Allgemeingut.«<sup>2</sup>

Davon kann keine Rede sein. Thomas Schestag hat in einem sechs Jahre zuvor erschienenen Aufsatz<sup>3</sup> mit dem Titel »Philologie, Erkenntnis« eben diese Sprengkraft in einer virtuosen und sehr erhellenden Dekonstruktion der Begriffe »Philologie« und »Erkenntnis« vorgeführt. Demgegenüber wirkt die historisierende Vereinnahmung Szondis und insbesondere seines Traktats durch eine an Institutionen orientierte, heutige literaturwissenschaftliche Hermeneutik eher hilflos-konservativ. Nicht zufällig erklärt Burdorf im genannten Artikel die Ausführungen von Schestag lapidar für »unbrauchbar«.<sup>4</sup>

1 Dieter Burdorf: »Der letzte Textgelehrte. Bemerkungen zu Peter Szondi«, in: Nicolas Berg und Dieter Burdorf (Hg.): *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*, Göttingen 2014, S. 409–425, hier S. 411.

2 Thomas Sparr: »Peter Szondi: Über philologische Erkenntnis«, in: Berg und Burdorf (Hg.): *Textgelehrte*, a.a.O. S. 427–438, hier S. 427 (das Zitat stammt aus dem Brief an Adorno ebd.).

3 Thomas Schestag: »Philologie, Erkenntnis«, in: *Neue Rundschau* 119 (2008), S. 128–143.

4 Burdorf: »Der letzte Textgelehrte«, a.a.O., S. 417, Anm. 33.

Aber aller späteren Wertungen ungeachtet: Szondis Traktat »Über philologische Erkenntnis« hatte auf mich eine durchaus revolutionäre Wirkung, als ich ihn Anfang der siebziger Jahre zum ersten Mal las. Diese frühe Lektüreerfahrung hat mein Verständnis von Literaturwissenschaft mehr geprägt als irgendein anderer Text der Literaturtheorie.

Die Frage jedoch bleibt: Was gibt uns dieser Traktat, mehr als fünf Jahrzehnte nach seiner Ausformulierung, heute zu verstehen? – Ich glaube, es ist ein radikaler Anspruch, der sich heute nicht so sehr in den methodischen Maximen zeigt, die Szondi hier der zeitgenössischen Literaturwissenschaft zu bedenken gibt, etwa zur Problematik der Textinterpretation mittels Parallelstellen oder aufgrund von Vorstufen. (Wobei ich dazu gleich einräumen muss, dass dort, wo es heute überhaupt noch um konkretes Textverstehen geht, gerade diese methodische Vorsicht keineswegs selbstverständlich geworden ist.) Der springende Punkt, den ich meine, zeigt sich im Zitat, das ich als Titel gewählt habe:

»Das philologische Wissen hat seinen Ursprung, die Erkenntnis, nie verlassen, Wissen ist hier perpetuierte Erkenntnis – oder sollte es doch sein.«

Bevor ich mich auf dieses Zitat, seinen Kontext und seine heutige Bedeutung genauer einlasse, möchte ich noch einen weiteren Satz zitieren, den Peter Szondi selber – in der achten Fußnote – *zitiert*. Es ist ein Satz von Friedrich Schleiermacher, den ich der Redlichkeit halber und mit einer gewissen apotropäischen Vorsicht hier anführen muss. Szondi schreibt:

»Schon Schleiermacher schreibt, es geschehe so leicht, daß ganz falsche Vorstellungen mit einzelnen Sätzen eines Schriftstellers verbunden werden, wenn man die Sätze aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen nun als Belege oder Beweisstellen einem andern Zusammenhang einverleibt, und es kommt auch so häufig vor, daß nur

zu verwundern ist, wie diese Treue der Citatoren noch nicht sprüchwörtlich geworden ist.«<sup>5</sup>

So wäre also dem italienischen »Sprüchwort« *traduttore traditore* noch ein dazu-erfundenes beizugeben: *citatore traditore*...

Um den Zusammenhang des Zitats zur »perpetuierten Erkenntnis« mit dem Traktat wenigstens kurz zu skizzieren: Szondi geht es in seinem »Traktat über philologische Erkenntnis« um die Bestimmung der Literaturwissenschaft als einer Wissenschaft mit eigenen Gesetzen, die sich als *Geisteswissenschaft* von den *Naturwissenschaften* und als *Kunstwissenschaft* von der *Geschichtswissenschaft* unterscheidet. Literaturwissenschaft soll eine Wissenschaft sein, die nicht sosehr allgemeine Prinzipien erkennt, sondern vielmehr das Individuelle, das Singuläre des Sprachkunstwerks verstehen will. Insofern zeigt sich im Traktat Szondis ein ganz eigener Ansatz, der die Hermeneutik zwar zur allgemeinen wissenschaftlichen Grundlage hat, zugleich aber auf dem Individuellen des besonderen literarischen Textes beharrt und zur Infragestellung der traditionellen Hermeneutik führt.

Aber es geht nicht nur um das Verstehen, es geht um eine besondere Form des Wissens, um das *philologische Wissen* und um dessen Ursprung. Der Schluss des dem – von mir als Titelzitat gewählten – Satz vorangehenden Abschnitts erläutert diesen Wissensbegriff:

»Dem philologischen Wissen ist ein dynamisches Moment eigen, nicht bloß weil es sich, wie jedes andere Wissen, durch neue Gesichtspunkte und neue Erkenntnisse ständig verändert, sondern weil es nur in der fortwährenden Konfrontation mit dem Text bestehen kann, nur in der ununter-

5 Szondi: »Traktat«, a.a.O., S. 19. Szondi zitiert nach: Friedrich Schleiermacher: »Die Akademiereden von 1829«, in: ders.: *Hermeneutik*, hg. von Heinz Kimmerle, Heidelberg 1959, S. 121–157, hier S. 143.



brochenen Zurückführung des Wissens auf Erkenntnis, auf das Verstehen des dichterischen Wortes.«<sup>6</sup>

Der »Ursprung« des »philologischen Wissens« ist also das »Verstehen des dichterischen Wortes«, und in diesem Verstehen liegt der Ursprung einer Erkenntnis, den das »philologische Wissen« nie »verlassen hat«, weil diese Erkenntnis eine »perpetuierte« ist oder – wie Szondi fast schon resigniert hinzusetzt – sein »sollte«.

»Erkenntnis« meint nicht nur das *Resultat* eines Erkenntnisprozesses, sondern zugleich auch den *Prozess* selbst. Daher sagt Szondi – in expliziter Bezugnahme auf Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* – von der Philologie, dass sie »keine Lehre, sondern eine Tätigkeit« sein soll.<sup>7</sup>

Szondi verwendet die Formel von der »perpetuierten Erkenntnis« insgesamt dreimal im Text des Traktats. So auch, gleichsam als Quintessenz, in dem Abschnitt über »Ambiguität«. Hier exemplifiziert Szondi die Problematik der Doppeldeutigkeit eines Textes an einer Stelle aus Kleists *Amphitryon*, wo dem Sosias, der selber höchst verwirrt ist, ein Satz in den Mund gelegt wird, der auf zweifache Weise deutbar zu sein scheint: als eine ungewöhnliche syntaktische Konstruktion oder aber als ein Verstoß gegen die Grammatik, als Kasusfehler. Entscheidend ist hier zunächst die methodische Folgerung, wie sie der Autor des Traktats darlegt:

6 Szondi: »Traktat«, a.a.O., S. 11.

7 Ebd., S. 12. – PD Dr. Felix Christen, Zürich, macht mich in diesem Zusammenhang auf einen Gedanken in einer Nachlassnotiz von Immanuel Kant aufmerksam, den Hannah Arendt mit einem evidenten Bild weiter bedacht hat: »Ich billige nicht die Regel, wenn man im Gebrauch der reinen Vernunft vorher etwas bewiesen hat, dieses nachher wie einen festen Grundsatz nicht mehr in Zweifel zu ziehen.« Immanuel Kant: *Gesammelte Schriften* (Akademie-Ausgabe), Bd. XVIII, Berlin 1928, S. 62f., Nr. 5019. Auf ebendiese Nachlassnotiz bezieht sich Arendt: »Daraus folgt, daß das Geschäft des Denkens dem der Penelope ähnelt, die jeden Morgen ihre Handarbeit des vergangenen Abends wieder auflöst.« Hannah Arendt: *Vom Leben des Geistes*, 4. Aufl., München 2008, S. 93.

»Solche Ambiguität gilt dem Philologen leicht als Skandalon. Aber wenn es auch seine Aufgabe ist, die Verhältnisse des Textes zu erkennen und das Problem zu lösen, so kann doch die Lösung nicht darin bestehen, daß eine Doppeldeutigkeit, die dem Text selber angehört, aus der Welt geschafft wird. Die philologische Lösung darf sich nicht an die Stelle des Problems setzen, vielmehr muß der Satz des Sosias, sooft er vernommen wird, die Frage von neuem aufwerfen. In diesem Sinn war die These gemeint, philologisches Wissen sei perpetuierte Erkenntnis.«<sup>8</sup>

Die Selbstzitation der Maxime, »philologisches Wissen sei perpetuierte Erkenntnis«, stößt noch eine zweite Frage an, die zum kritischen Verständnis des Traktats beitragen dürfte: Was versteht der Autor des Traktats überhaupt unter »philologisch«? Das ist nun bei Gott ein »weites Feld« möglicher Bedeutungen, das kaum jemand auszumessen in der Lage sein dürfte.<sup>9</sup>

Laut Ausweis des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* ist der älteste Beleg des Wortes Philologie in Platons *Theaitetos* zu finden.<sup>10</sup> Hier bedeutet das Wort φιλολογία noch etwas ganz Unspezifisches, Schleiermacher übersetzt es an dieser Stelle mit »Redelust«. Das Unspezifische im Wort »Philologie« bleibt nicht nur in der gesamten Antike und der Neuzeit bis ins 18. Jahrhundert bestehen, die Uneindeutigkeit des Philologie-Begriffs wirkt bis heute nach. Es gibt die klassische Philologie, die Altertumswissenschaft und Textkritik umfasst. Dann die Neuphilologie, die allgemein jede wissenschaftliche Beschäftigung mit neuerer Literatur meinen kann, auch die Kulturwissenschaften, im Spezielleren aber *Hermeneutik* und *Textkritik* oder Editionsphilologie.

8 Szondi: »Traktat«, a.a.O., S. 27.

9 Vgl. hierzu die konsequent prozessuale Begriffsanalyse im Aufsatz von Schestag: »Philologie, Erkenntnis«, a.a.O.

10 Platon: *Theaitetos*, 146a. – Hinweis darauf im Artikel »Philologie« (von Axel Horstmann) im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Sp. 552–572, Basel 1989.

Peter Szondis Auffassung von ›Philologie‹ scheint zunächst gleichbedeutend mit ›Hermeneutik‹ zu sein und er bezieht sich auch mehrmals auf Friedrich Schleiermacher. Schleiermacher selbst unterscheidet bekanntlich zwischen Hermeneutik und Kritik, das heißt Textkritik. In dem 1838 posthum publizierten Buch *Hermeneutik und Kritik* lesen wir<sup>11</sup> zur Zusammengehörigkeit und Unterscheidung beider »philologische[r] Disciplinen«:

»Hermeneutik und Kritik, beide philologische Disciplinen, beide Kunstlehren, gehören zusammen, weil die Ausübung einer jeden die andere voraussetzt. Jene ist im allgemeinen die Kunst, die Rede eines andern, vornehmlich die schriftliche, richtig zu verstehen, diese die Kunst, die Ächtheit der Schriften und Schriftstellen richtig zu beurtheilen und aus genügenden Zeugnissen und Datis zu constatiren. Da die Kritik die Gewichtigkeit der Zeugnisse in ihrem Verhältniß zum bezweifelten Schriftwerke oder zur bezweifelten Schriftstelle nur erkennen kann nach gehörigem richtigem Verständniß der letzteren, so setzt ihre Ausübung die Hermeneutik voraus. Wiederum, da die Auslegung in der Ermittlung des Sinnes nur sicher gehen kann, wenn die Ächtheit der Schrift oder Schriftstelle vorausgesetzt werden kann, so setzt auch die Ausübung der Hermeneutik die Kritik voraus. Die Hermeneutik wird billig vorangestellt, weil sie auch da nöthig ist, wo die Kritik fast gar nicht Statt findet, überhaupt weil Kritik aufhören soll ausgeübt zu werden, Hermeneutik aber nicht.«<sup>12</sup>

11 Für den Hinweis auf diese wichtige Stelle bin ich Dr. Janina Reibold, Heidelberg, zu großem Dank verpflichtet.

12 Text nach der Erstausgabe im *Deutschen Textarchiv*: [www.deutschestextarchiv.de/schleiermacher\\_hermeneutik\\_1838/27](http://www.deutschestextarchiv.de/schleiermacher_hermeneutik_1838/27) (aufgerufen am 12. September 2019). Neuausgabe: Friedrich Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*, hg. und eingeleitet von Manfred Frank, Frankfurt am Main 1977 (Zitat S. 71).

Die für die Praxis der neueren hermeneutisch orientierten Literaturwissenschaft folgenreiche Aussage Schleiermachers über den Vorrang der Hermeneutik vor der Textkritik – »weil Kritik aufhören soll ausgeübt zu werden, Hermeneutik aber nicht« – wirkt auch in Szondis Traktat nach. Er geht in seinen subtilen Überlegungen zu Hölderlins »Friedensfeier« und zur sogenannten »Feiertagshymne« von einer gesicherten Textbasis aus und plausibilisiert daran seine Kritik der Parallelstellenmethode und komplementär dazu auch die Kritik der Lesartenmethode.<sup>13</sup>

Szondi geht im Fall seiner Erläuterungen des Ambiguitäts-Problems – und damit kehre ich wieder zum Thema der ›perpetuierten Erkenntnis‹ zurück – von einer Stelle aus Kleists *Amphitryon* aus, allerdings ohne Angabe der zitierten Ausgabe. Es geht um die Antwort des Sosias zu Beginn des zweiten Aktes, wo er dem Amphitryon berichtet:

»Ging ich

Durch eine Höllenfinsterniß, als wäre  
Der Tag zehntausend Klaftern tief versunken,  
Euch allen Teufeln, und den Auftrag gebend,  
Den Weg nach Theben, und die Königsburg.«<sup>14</sup>

Die Schwierigkeit der Stelle ergibt sich zunächst aus der Partizipkonstruktion »Euch allen Teufeln, und den Auftrag gebend«, die in den Aussagesatz »Ging ich [...] Den Weg nach Theben« eingeschoben wird. Die Frage ist nun, ob der Schluss »und die

13 Ganz anders stellt sich Szondis Verhältnis zur editorischen Textkritik in den Vorlesungen zu Hölderlin dar, die den *Hölderlin-Studien* – nicht aber dem Text des »Traktats« – vorangegangen sind. Hier finden sich in Hinblick auf die »Feiertagshymne« ausführliche Anmerkungen zur Textkritik, die bezogen auf die weitere Entwicklung der Hölderlin-Edition absolut antizipatorisch wirken. Vgl. Peter Szondi: *Einführung in die literarische Hermeneutik. Studienausgabe der Vorlesungen Band 5*, hg. von Jean Bollack und Helen Stierlin, Frankfurt am Main 1975. S. 217–219 sowie S. 300–314.

14 Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke* (Berliner Ausgabe), hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Frankfurt am Main 1991 (BKA I/4 *Amphitryon*), Zitat S. 41f.

Königsburg« zu dem Aussagesatz »Ging ich [...] den Weg« zu beziehen ist oder ebenfalls auf den Fluch: »Euch allen Teufeln, und den Auftrag gebend«. Im ersten Fall wäre es ein Casusfehler, denn es müsste ja heißen: »Den Weg nach Theben und *der* Königsburg«. Im andern Fall haben wir es mit einer sehr kühnen, verwirrten Satzstellung zu tun.

Die beiden möglichen ›Deutungen‹ der Textstelle, die Szondi als gleichwertig behandelt, um zu seiner hermeneutischen Bestimmung der Ambiguität zu gelangen, liegen aber nicht auf derselben Ebene. Die Frage, ob es statt »*die* Königsburg« richtig »*der* Königsburg« heißen müsste, ist ein Problem der *Textkritik*. Szondi bemerkt hierzu, ohne seine Quelle zu benennen:

»Man hat hier von einem Casusfehler gesprochen, müsse es doch heißen *den Weg nach Theben und der Königsburg*, und den Grund im französischen Vorbild gesucht, dem die Deklination fremd ist.«<sup>15</sup>

Es ist zunächst durchaus legitim *so*, nämlich textkritisch, zu fragen, weil zum *Amphitryon* kein Autograph erhalten ist und weil Kleist auch keinerlei Einfluss auf den Druck hatte, denn er saß zu dieser Zeit gerade in Gefangenschaft.<sup>16</sup> Man hätte also die Möglichkeit, ja die Verpflichtung zu prüfen, ob der Text an dieser Stelle zu emendieren sei; dazu müsste man ihn aber kritisch-hermeneutisch reflektieren. Ist es ein Überlieferungsfehler, weil der Setzer ein vielleicht in der Handschrift stehendes »*der* Königsburg« als ein Versehen gedeutet und stillschweigend zu »*die* Königsburg« korrigiert hat? Oder ist es gar ein Grammatikfehler des Autors?

15 Szondi: »Traktat«, a.a.O., S. 27. Es ist mir nicht gelungen, herauszufinden, wer hier mit »man« gemeint ist; jedenfalls kenne ich keine Edition des *Amphitryon*, wo der Wortlaut zu »und *der* Königsburg« emendiert worden wäre.

16 Kleist: BKA I/4, a.a.O., S. 145, Nachwort.

Beide textkritischen Erklärungsversuche werden jedoch hinfällig, wenn man erkennt, dass Kleist an dieser Stelle die rhetorische Figur der *Synchyse*<sup>17</sup> realisiert, die – wenn man sie erkannt hat – die folgende defigurierte Paraphrase erlaubt: ›Ich ging den Weg nach Theben, Euch, den Auftrag und die Königsburg allen Teufeln gebend‹.

Es besteht an dieser Kleist-Stelle also, wenn man sie so liest, keine Ambiguität, sondern es zeigt sich vielmehr in der Lektüre Szondis ein Konflikt, der die exemplarisch reflektierte Kleist-Stelle gerade darum interessant macht: Es ist der Konflikt zwischen Hermeneutik und Rhetorik, eine Erbschaft sozusagen der alten Rivalität von Philosophie und Rhetorik. An anderer Stelle des Traktats, wo Szondi die Problematik der Parallelstellenmethode exponiert und sich auf Schleiermacher bezieht, kritisiert er diesen mit dem Argument, er gebe

»keine hermeneutische Lösung des Problems, vielmehr wird die Verantwortung auf die Rhetorik übertragen. Diese steht für die Hermeneutik ein, insofern das Funktionieren der Parallelstellenmethode auf die Annahme gegründet wird, daß jeder Text der Forderung der Rhetorik entspricht, ein Wort dürfe im selben Zusammenhang nicht zweierlei bedeuten.«<sup>18</sup>

Die Kritik an der Argumentation Schleiermachers ist hier in Hinblick auf die Eindeutigkeitsforderung absolut berechtigt. Aber die Verwendung des Begriffs »Rhetorik« ist zum einen etwas unterkomplex und zum anderen dient der Begriff, der in Schleiermachers Argumentation gar nicht verwendet wird, als grundlegender Einwand. Das ist insofern interessant, als die

17 Vgl. Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik*, 4. Aufl., München 1971, § 334, S. 109: »Die *mixtura verborum* (*synchysis*) ist ein durch die (meist wiederholte) Verwendung der Anastrophe und des Hyperbaton bewirktes Chaos der Wortfolge im Satz. Zweck der Figur ist das verfremdende Spiel mit der *obscuritas*«.

18 Szondi: »Traktat«, a.a.O., S. 26.

systematische Wiederentdeckung der literarischen Rhetorik erst nach Szondis Text begann und sich in den folgenden Jahrzehnten zu einer eigenen literaturwissenschaftlichen Disziplin entwickelte, die aufgrund ihrer umfangreichen Taxinomie nun zweifellos auch anti-hermeneutische Züge erkennen lässt.

Der Ort von Szondis theoretischem Denken ist eine neue literarische Hermeneutik, als deren Begründer er in der Germanistik und Komparatistik angesehen werden kann. Insofern ist der Beginn des *Traktats* programmatisch:

»Ein Satz aus Schleiermachers ›Kurzer Darstellung des theologischen Studiums‹ gibt nicht nur an, was hier unter ›Erkenntnis‹ verstanden werden soll, er weist auch schon den Weg dorthin, wo sich deren Problematik für die Literaturwissenschaft verbirgt: ›Das vollkommene Verstehen einer Rede oder Schrift ist eine Kunstleistung und erheischt eine Kunstlehre oder Technik, welche wir durch den Ausdruck Hermeneutik bezeichnen‹.<sup>19</sup>

Revolutionär dürfte in dieser Bezugnahme auf Schleiermacher die Vorstellung sein, dass »Verstehen« eine »Kunstleistung« zu sein habe. Auch wenn diese Hervorhebung der »Kunstlehre« an die *Kunst der Interpretation* Emil Staigers erinnert, bei dem Peter Szondi ja immerhin promoviert hat, so möchte ich hier festhalten, dass es sich bei Szondis Literaturwissenschaft um eine andere »Kunst« handelt.

Irritierend wirkt zunächst in der Zitierung Schleiermachers die Insistenz auf dem »vollkommenen Verstehen einer Rede oder Schrift«. Szondi geht zwar auf diesen Aspekt nicht weiter ein, ja das Konzept einer »perpetuierten Erkenntnis« steht in einer grundsätzlichen Spannung zu diesem fundamental-

19 Zitiert in: Szondi: »Traktat«, a.a.O., S. 9. Szondi zitiert nach: Friedrich Schleiermacher: »Einleitung« in: ders.: *Hermeneutik*, a.a.O., S. 9–24, hier S. 20.

hermeneutischen Anspruch ebenso wie die Ausführungen zum Problem der Ambiguität. Damit, mit dem Ideal einer »perpetuierten Erkenntnis« des dichterischen Wortes, imaginiert Szondi eine Hermeneutik, die es eigentlich »nicht gibt«:

»Daß es eine theoretische Hermeneutik im germanistischen Bereich nicht gibt, könnte mit ihrem reflexiven Wesen zusammenhängen. In der Hermeneutik fragt die Wissenschaft nicht nach ihrem Gegenstand, sondern nach sich selber, danach, wie sie zur Erkenntnis ihres Gegenstands gelangt.«<sup>20</sup>

Szondis »theoretische Hermeneutik« ist eine *reflexive* Wissenschaft, die nach sich selber fragt, bevor und während sie sich auf ihren Gegenstand einlässt. Sie kann – wie Szondi mit einer Formulierung von Adorno sagt – »wirkliche Erkenntnis nur von der Versenkung in die Werke, in ›die Logik ihres Produziert-seins‹ erhoffen.«<sup>21</sup>

Wie verletzlich dieser Umgang mit dem sprachlichen Kunstwerk ist, das nicht als »Exemplar«, sondern als »Individuum«<sup>22</sup> wahrgenommen wird, zeigt sich in der Abgrenzung Szondis gegen »Überinterpretation«, die sich in einer symptomatischen Klammerbemerkung verrät: »(es gibt keine ›Überinterpretation‹, die nicht auch schon falsch wäre)«. <sup>23</sup> Hierin spricht sich die Befürchtung aus, dass die radikale *Versenkung* ins Kunstwerk willkürlich, also doch unwissenschaftlich erscheinen könnte.

Indem der Hermeneut – den es ›nicht gibt‹, damals nicht und auch heute nicht – sich dergestalt dem »Absolutheitsanspruch« des sprachlichen Kunstwerks aussetzt, erkennt er am poetischen Text Züge, die sich auch einem – demgegen-

20 Szondi: »Traktat«, a.a.O., S. 9.

21 Ebd., S. 30, Zitat im Zitat: Th. W. Adorno: »Valéry's Abweichungen«, in: *Noten zur Literatur II*, Frankfurt am Main 1961, S. 42–94, hier S. 43.

22 Szondi: »Traktat«, a.a.O., S. 20.

23 Ebd., S. 14.



über oberflächlich wirkenden – *Close Reading* nie erschließen werden.

Um als Philologe und Literaturwissenschaftler bestehen zu können, gibt es die Sicherheiten und die Regeln, die um das Geschehen einer »Versenkung« ins Kunstwerk schützend herumstehen. Sie schützen nicht nur davor, dass die immer wieder erneuerte Erkenntnis am Kunstwerk einer von außen herangetragenen Methodenkritik zum Opfer fällt. Die Regeln und methodischen Reflexionen sorgen auch dafür, dass sich der Hermeneut, den es nicht gibt, einer intellektuellen Disziplin unterzieht, einer sehr wohl auch perpetuierten Disziplin. Diese Disziplin beweist sich auch in den luziden und nach wie vor dringlichen Methodenreflexionen über die Lektüremethode mittels »Parallelstellen« und »Lesarten«.

Mit der »Lesarten«-Methode – den Begriff der »Lesart« übernimmt Szondi aus der *Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe* von Friedrich Beißner – ist eine Variantenkritik gemeint, die aus der Textgenese eines Werkes auf die Bedeutung des vollendeten Textes schließt. Wer sich einmal auf die reiche Welt der Textgenese eingelassen hat, weiß, wie schwierig es ist, um den Sinn einer Textstelle zu erkennen, den verführerischen Schluss von der Bedeutung in der Vorstufe auf die des späteren Textes *nicht* zu ziehen.

Ich möchte zur Erläuterung dieser Problematik nicht Hölderlin beiziehen, obwohl Beißners Edition dieses »weite Feld« mit der Stuttgarter Ausgabe eröffnet hat, sondern auf die Lyrik Georg Trakls, die inzwischen in zwei historisch-kritischen und die Genese der Texte erschließenden Editionen vorliegt.<sup>24</sup>

24 Georg Trakl: *Dichtungen und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Walther Killy und Hans Szklenar, 2 Bände, Salzburg 1969. Und Georg Trakl: *Sämtliche Werke und Briefwechsel* (Innsbrucker Ausgabe), Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Eberhard Saueremann und Hermann Zwerschina, 6 Bände, Frankfurt am Main 1995–2015.

Die erste Strophe des Gedichts »Passion«, das in Trakls letztem Gedichtband *Sebastian im Traum* gedruckt wurde, lautet:

»Wenn Orpheus silbern die Laute rührt,  
Beklagend ein Totes im Abendgarten,  
Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen?  
Es rauscht die Klage das herbstliche Rohr,  
Der blaue Teich,  
Hinsterbend unter grünenden Bäumen  
Und folgend dem Schatten der Schwester;  
Dunkle Liebe  
Eines wilden Geschlechts,  
Dem auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht.  
Stille Nacht.«<sup>25</sup>

Die »Stille Nacht« am Ende der ersten Strophe wurde von manchen Interpreten als Hinweis auf das christliche Weihnachtsfest aufgefasst. Den »Beweis« dafür zieht man aus den Vorstufen. Denn zu dem Gedicht »Passion« gibt es nicht nur komplexe Entwürfe, sondern sogar eine früher gedruckte Fassung, die in der Zeitschrift *Der Brenner* erschienen ist.<sup>26</sup> Hier ist der Anfang des Gedichts in fünf strophische Abschnitte gegliedert, und der vergleichbare Abschnitt lautet:

»Dunkle Liebe  
Eines wilden Geschlechts,  
Dem auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht.

O, daß frömmer die Nacht käme.  
Kristus.«

25 Georg Trakl: »Passion«, in: ders.: *Sebastian im Traum*, Leipzig 1915, S. 55f.

26 Vgl. Trakl: *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, Der Brenner-Druck, a.a.O., S. 119.

Nach den strengen Regeln von Peter Szondi darf hier nicht die frühere »Lesart« – »O, daß frömmere die Nacht käme. / Kristus.« – als Beweis dafür herangezogen werden, dass in der späteren Fassung des Gedichts der verdichtete Nominalsatz »Stille Nacht« eigentlich Weihnachten meinte. Eine genauere Versenkung in den letzten Druck des Gedichtes »Passion« macht evident, dass hier nicht von Weihnachten die Rede ist, sondern eben von einer »stillen Nacht«. Allerdings zeigt schon die doppeldeutige Überschrift des Gedichts, »Passion«, dass hier in Hinblick auf das ganze Gedicht auch eine Ambiguität des Poetischen am Werk ist, die sich ebenso sehr auf die Leidensgeschichte Christi wie auf eine sexuelle Leidenschaft zwischen den Geschwistern, dem »wildem Geschlecht«, beziehen lässt.

Dass solche Lektüren möglich sind, hängt mit der Entwicklung der historisch-kritischen Editionen zusammen, die in der Nachfolge Beißners seit den sechziger Jahren erarbeitet wurden und die eine eigene fachgeschichtliche Entwicklung der textgenetischen Lektüremethode provoziert haben. Die Editions-wissenschaft ist aber auch eine Voraussetzung dafür, dass die »Parallelstellenmethode«, diese alte hermeneutische Lektüertechnik, an Wichtigkeit und Beliebtheit enorm und ganz unreflektiert zugelegt hat. Und dies vor allem durch die neuen Möglichkeiten der Volltextsuche in digitalisierten Texten. Das sind Möglichkeiten, die den Begriff des Lesens selbst verändern und auch die Bedeutung der Editionsphilologie tangieren, will sagen die Textkritik im hermeneutischen Verstande.

Der forcierte Ausbau der *Digital Humanities* mit den gigantischen Verwaltungsphantasien mittels *Big Data* ist im Grunde der Endzustand der »Parallelstellenmethode«. Das *Distant Reading* ist nicht der Gegensatz zum *Close Reading*, sondern das Ende der Hermeneutik, der Geisteswissenschaften und der Philologie überhaupt. Auf dem Hintergrund der »industriellen Revolution 4.0« stellt sich die Etablierung der *Digital Humanities* als eine revolutionäre Bewegung dar, die die Geisteswissenschaften nicht nur umbenennt, sondern vielmehr abschafft in der Faszination einer endlich exakten, technisch

beherrschbaren Textwissenschaft. Dagegen stellt sich Szondis »Traktat über philologische Erkenntnis« als ein konservatives, ja gegenrevolutionäres Konzept dar. Und genau darin liegt seine revolutionäre Kraft heute – sein springender Punkt.

*»Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée [...] face à un événement en apparence surnaturel.«\**

**Christine Lötscher und Daniel Illger**

Tzvetan Todorov ist der einzige Forscher in der Geschichte der Literaturwissenschaft, der ein gesamtes Genre anhand eines einzigen Kriteriums zu definieren unternommen hat: »Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.«<sup>1</sup> An diesem Satz arbeitet sich die Fantastikforschung seit fast fünfzig Jahren ab, und immer noch inspiriert er zu neuen Lesarten. Heute würde man allerdings eher von einem Modus als von einem Genre sprechen,<sup>2</sup> denn das Fantastische ist ein Moment, im Idealfall ein Zustand der Verunsicherung, der Verstörung, der sich in jedem Genre einstellen kann.<sup>3</sup> Er ergreift die Protagonisten eines Textes und – das ist entscheidend – dessen Leserinnen und Leser. Die Irritation entsteht gemäß Todorov aus der literarischen Gestaltung einer radikalen epistemologischen Überforderung. Das Wissen um die Wirklichkeit, in der sich eine Erzählung ereignet, wird durch das Fantastische auf eine Weise in Frage gestellt, die keine Antwort erlaubt. Eine rationale Erklärung ist ausgeschlossen, und doch ist die übernatürliche Beweislage zu dünn, als dass sie die Anerkennung

\* Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, S. 29. Dt.: *Einführung in die fantastische Literatur*, übers. von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur, München 1972, S. 26.

1 Ebd.

2 Vgl. Hermann Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*, Berlin 2016, S. 96f.

3 In der Gegenwartsliteratur versucht vor allem der Kriminalroman, den Riss in der Realität durch fantastische Unschlüssigkeit erfahrbar zu machen. Vgl. dazu die ersten Bände von John Connollys *Charlie Parker*-Reihe und Sara Grans Krimis um Claire de Witt.

einer anderen, von Magie oder Geistern oder Teufeln geprägten Realität ermöglichen würde. Naheliegender Ausweg ist der Wahnsinn – Nathanael, der Protagonist von E.T.A. Hoffmanns wohl bekanntester Erzählung, *Der Sandmann*, macht es vor.

Der labile fantastische Zustand besteht allerdings gerade darin, die Ambivalenz auszuhalten. Diese Erkenntnis ist denn auch, zumindest aus heutiger Sicht, das Revolutionäre an Todorovs Theorie. Dazu gehört, dass seine Analyse ohne die Dramatik und Überreiztheit auskommt, die der fantastischen Literatur selbst eignet. Nicht etwa die Begegnung mit Drachen und Einhörnern, Gespenstern und Vampiren, bössartigen Maschinen und Tentakelmonstern aus dem All macht das Fantastische aus, sondern die Unschlüssigkeit darüber, was es denn eigentlich sei, was eine literarische Figur und die Lesenden gerade zu erleben im Begriff sind – und was das für ihre Wahrnehmung von Wirklichkeit zu bedeuten habe.

Todorovs Kriterium unterscheidet sich grundlegend von den Kategorien, mit denen in Genretheorien üblicherweise operiert wird.<sup>4</sup> Weder macht er das Fantastische am Vorkommen übernatürlicher Figuren und Topoi wie Doppel- und Wiedergängern, Teufelspakten, Hellscherei und Magie, Familienflüchen oder uralten Orten voller Geheimnisse fest<sup>5</sup>, noch argumentiert er psychologisch-produktionsästhetisch mit dem labilen Geisteszustand einzelner Autoren.<sup>6</sup> Ebenso wenig spricht er von einem Ordnungskonflikt, bei dem eine naturwissenschaftlich-ratio-

4 Zur Geschichte der Fantastiktheorien vgl. Hans Richard Brittnacher und Markus May: »Phantastik-Theorien«, in: dies. (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2013, S. 189–197.

5 Vgl. Louis Vax: *L'art et la littérature fantastique*, Paris 1960. Vax legte die Grundlage für thematisch orientierte Definitionen des Fantastischen.

6 Pierre Georges Castex leitet das Fantastische aus der tendenziell pathologischen Disposition moderner Künstler ab, die angesichts von mit den Gesetzen der Logik unvereinbaren Erfahrungen zu literarischen Exaltationen neigen. Das Fantastische entstehe aus dem Traum, dem Aberglauben, der Angst, der Reue, der nervlichen oder geistigen Überanspannung, dem Rausch und allen krankhaften Zuständen. Es wird hier als literarisches Verfahren der Krisenbearbeitung gedeutet.

nale Weltsicht gegen die Fantastereien überreizter Gemüter in Stellung gebracht werden soll, auch wenn ihm genau dies immer wieder unterstellt wird.<sup>7</sup> Es ist zwar unbestritten, dass das Fantastische, wie Peter von Matt argumentiert, Newton voraussetzt,<sup>8</sup> doch sieht Todorov im Fantastischen weniger eine Auseinandersetzung mit dem Spannungsverhältnis von Vernunft- und Geisterglaube als eine existentielle Verstörung. Das Instrumentarium des Märchenhaften und des Schaurigen eignet sich besonders gut dazu, die fantastische *hésitation* zu produzieren und für die Leserinnen erfahrbar zu machen.

Die drei erwähnten Ansätze prägten die französische Fantastiktheorie der 1960er-Jahre, auf die Todorov mit seiner *Introduction à la littérature fantastique* von 1970 reagierte, um die Diskussion mit frischem Wind und durch seine strukturalistische Herangehensweise mit mehr Nüchternheit und Präzision zu versorgen.<sup>9</sup> Seinen Ansatz hatte er im Umfeld von Roland Barthes und Gérard Genette und in Auseinandersetzung mit den russischen Formalisten entwickelt, deren Texte er nach

Vgl. Pierre Georges Castex: *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris 1951.

7 Die Opposition von Fantastik gegenüber den Leitdiskursen des Rationalen und Logischen in der Moderne ist als Element des Fantastischen immer noch aktuell. Vgl. Brittnacher und May: »Phantastik-Theorien«, a.a.O., S. 189f. Insbesondere Roger Caillois' Definitionsversuch von 1958 (*Anthologie du fantastique*, erneuert 1966 in: *Images, Images*) bestimmt das Fantastische richtungsweisend als Ergebnis eines Ordnungskonfliktes zwischen einer Welt des Wunderbaren und einer des Normalen. Dabei betont er die geschichtsphilosophische Dimension des Konflikts: Was in einer wundergläubigen Zeit als normal erlebt werden durfte, muss einer den Gesetzen der Vernunft verpflichteten Welt als skandalös erscheinen. Daraus ergibt sich eine tendenziell motivgeschichtliche Definition des Phantastischen, welche die Schauerfantastik und damit die Fantastik des 19. Jahrhunderts zum Paradigma erhebt.

8 Vgl. Peter von Matt: *Hoffmanns Nacht und Newtons Licht. Eine Abschiedsvorlesung*, München 2002, S. 127–147.

9 Vgl. Brittnacher und May: »Phantastik-Theorien«, a.a.O., S. 189; Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, a.a.O., S. 31.

Frankreich vermittelt hatte.<sup>10</sup> Dabei grenzte er sich von den psychoanalytischen Ansätzen ab, welche die französische Fantastiktheorie der 1960er-Jahre prägten, und hob die Fantastik zum ersten Mal auf die Ebene einer ästhetisch und literaturwissenschaftlich relevanten Kategorie.<sup>11</sup>

Dabei verwickelte sich Todorov selbst in eine ganze Reihe von Widersprüchen, die es Interpretinnen und Interpreten schwer machen, die Eleganz und Klarheit, vor allem aber die insistierende Lebendigkeit seines Kerngedankens zu würdigen und ihn anhand neuerer fantastischer Texte produktiv weiterzuentwickeln.<sup>12</sup> Dabei gibt es zwei Hauptprobleme, die sich beide am zentralen Satz seiner *Introduction* festmachen lassen: »Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.«<sup>13</sup> Indem er die Unschlüssigkeit an eine im Text konstruierte Person zurückbindet – den Protagonisten und die implizite Leserin –, rückt er die äußerst produktive Verbindung von Affektpoetik und Gemachtheit des Textes in den Fokus. Anstatt aber, wie man erwarten könnte, auf den *discours* einzugehen, auf Fokalisierungswechsel, Sprünge und Brüche,

10 Vgl. Tzvetan Todorov (Hg./Übersetzer): *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*, Paris 1965.

11 Vgl. Brittnacher und May: »Phantastik-Theorien«, a.a.O., S. 190.

12 Renate Lachmann erklärt Todorovs Theorie für passé, weil die *hésitation* in der neueren und Gegenwartsfantastik keine Rolle mehr spiele: »Die literarische Tatsache, dass die Unschlüssigkeit in der Neophantastik aufgegeben und nur bei einigen Vertretern des Neo-Gothic und der Science-fiction eine gemäßigte Doppelrolle spielt, bedeutet zum einen, dass das hermeneutische Spiel erklärlich-unerklärlich (natürlich-übernatürlich) ausgereizt ist und sein innertextliches Spannungsmoment verloren hat, zum anderen, dass der Verzicht auf lebensweltliche Plausibilität die unumwundene Einstellung auf die andersgesetzliche Ordnung verlangt, in die die Realien und die normalen Verhältnisse eingespannt sind. Die Neophantastik ist weder mit Caillois' noch mit Todorovs Kriterien zu fassen. Die unmöglichen Welten lassen – hermetisch geschlossen – weder das Widerspiel von Alltag und Einbruch des Anderen noch eine *hésitation* zu.« Lachmann: *Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt am Main 2002, S. 97.

13 Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, a.a.O., S. 29.



ruckartige Wechsel im Tempo und andere Strategien der Irritation, konzentriert er sich scheinbar auf die Ebene der Repräsentation und fragt, was die Figuren über den Realitätsstatus der Gespenster, Monster und verfluchten Behausungen wissen. Dass gerade die Ambivalenz dieses Wissens oder Unwissens ein Produkt ästhetischer Verfahren ist, lässt er zwischen den Zeilen stehen.

»Le texte littéraire n'entre pas en relation de référence avec le ›monde‹, comme le font souvent les phrases de notre discours quotidien, il n'est pas ›représentatif d'autre chose que lui-même. En cela la littérature ressemble, plutôt qu'au langage courant, aux mathématiques: le discours littéraire ne peut pas être vrai ou faux, il ne peut être que valide par rapport à ses propres prémisses.«<sup>14</sup>

Wenn man die oben zitierte Passage so versteht, dass im Moment der *hésitation* nicht die Verfasstheit der realen Welt und ihre literarische Repräsentation zur Debatte steht, sondern einzig die Gemachtheit des fiktionalen Textes mit seiner Eigengesetzlichkeit, befreit sich Todorovs Ansatz auf einen Schlag von der faden, schalen Patina, die er über die Jahre in der Rezeption angesetzt hat. Die Unschlüssigkeit der Leserin unterliegt einem affektpoetischen Kalkül, das sich vollständig an der Struktur des Textes auffalten lässt. Es braucht keine Bezugnahme auf irgendeine reale, alltägliche, außerliterarische Welt, damit Todorovs Fantastiktheorie wirksam werden kann.

Das zweite Hauptproblem entzündet sich an Todorovs berühmt gewordenem Schema, in dem er vier Kategorien im Umfeld des Fantastischen voneinander abgrenzt. Damit lädt er zur Taxonomisierung des Fantastischen und seiner Nachbargenres ein, des Unheimlichen und des Wunderbaren:<sup>15</sup>

14 Ebd., S. 14.

15 Ebd., S. 49.

étrange pur	fantastique-étrange	fantastique-merveilleux	merveilleux-pur
-------------	---------------------	-------------------------	-----------------

Das, was Todorov eigentlich interessiert, nämlich das unvermischt Fantastische – *le fantastique pur* –, nimmt in seinem Schema keinen eigenen Raum ein, sondern ist am Übergang zwischen dem Fantastisch-Unheimlichen und dem Fantastisch-Wunderbaren angesiedelt:

»Le fantastique pur serait représenté, dans le dessin, par la ligne médiane, celle qui sépare le fantastique-étrange du fantastique-merveilleux; cette ligne correspond bien à la nature du fantastique, frontière entre deux domaines voisins.«<sup>16</sup>

Die Darstellung des Fantastischen als Linie betont den Balanceakt, den ein Text zu leisten hat, wenn er darauf zielt, die Ambivalenz lebendig zu halten – intradiegetisch ebenso wie wirkungsästhetisch. Entscheidend ist dabei die Verbindung zwischen dem intradiegetischen Erleben der Figuren und dem der Leserinnen:

»Qui hésite dans cette histoire? On le voit tout de suite: c'est [...] le héros, le personnage. C'est lui qui, tout au long de l'intrigue, aura à choisir entre deux interprétations. Mais si le lecteur était prévenu de la «vérité», s'il savait dans quel sens il faut trancher, la situation serait toute différente. Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages; il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés.«<sup>17</sup>

Todorov ergänzt, dass es sich nicht um einen realen, konkreten Leser handelt, sondern um die Funktion des impliziten Lesers im Text: »la perception de ce lecteur implicite est inscrite dans

16 Ebd.

17 Ebd., S. 35f.

le texte, avec la même précision que le sont les mouvement des personnages.«<sup>18</sup>

Hier ergibt sich ein ähnliches Problem wie bei der Rückbindung der *hésitation* an die Wahrnehmung eines Subjekts. Jeder Systematisierungsversuch birgt die Gefahr, Texte sozusagen als Selbstzweck in die Kategorien des Wunderbaren, des Unheimlichen und des Fantastischen einzuteilen und nach getaner Arbeit die Hände zufrieden in den Schoß zu legen. Gewonnen ist damit letztlich nichts, wie die Fantastikforschung seit Todorov immer wieder aufs Neue belegt hat. Es hat sich eingebürgert, praktisch jede Arbeit zu einem Thema der fantastischen Literatur, ob es sich nun um sogenannte Fantasy, Science-Fiction oder Spielarten des Horrors handelt, mit einer Diskussion von Todorovs Theorie zu beginnen, um sie alsbald zugunsten einer »maximalistischen« Definition – wo immer die Naturgesetze der alltäglich-empirischen Realität in einem Text verletzt werden, haben wir es mit Fantastik zu tun<sup>19</sup> – zu verwerfen. So geistert Todorov selbst wie ein lebender Toter durch die Fantastikforschung und kommt nicht zur Ruhe.

Paradoxerweise manifestiert sich gerade in diesem Nicht-zur-Ruhe-Kommen das Revolutionäre seiner Theorie. Mit dem Konzept der *hésitation* trifft er einen Nerv des Fantastischen, der Fragen berührt, die weniger auf Genretheorie zielen denn auf die Möglichkeiten fiktionalen Erzählens überhaupt, wenn es um die Beschaffenheit der Wirklichkeit geht. Todorovs Fantastiktheorie behält dann ihr revolutionäres Potential, wenn man sie immer wieder neu liest, als lebendigen Text, und die Unklarheiten nicht als Ungenauigkeiten oder unzulässige Widersprüche aus der Welt zu schaffen versucht.<sup>20</sup> Gerade heute, wo

18 Ebd.

19 Brittnacher und May: »Phantastik-Theorien«, a.a.O., S. 191.

20 Uwe Durst hat einen Versuch gemacht, Todorovs Theorie in ein taxonomisches System zu überführen, wobei sein Verdienst vor allem darin besteht, mit dem Begriff des Realitätssystems eine bei Todorov unklare Abgrenzung zur außerliterarischen Wirklichkeit vorzunehmen. Vgl. Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, Berlin 2007.

das Fantastische die Tendenz hat, sich jenseits der genannten Genres in literarische Texte einzuschleichen, stellt Todorovs Theorie ein Analyseinstrumentarium bereit und entfaltet sein Potential, die Diskussion über das Fantastische aus ihrer Aporie zwischen Genretaxonomie und Repräsentation von außerliterarischer Wirklichkeit zu befreien.

Der Kurzschluss in der Rezeption von Todorovs *hésitation* besteht darin, dass man diese immer in erster Linie auf das Wissen oder Nichtwissen der Figuren bezogen und dabei die Leseerfahrung nur insoweit berücksichtigt hat, als sie sich parallel zur Handlungsebene entwickelt. Doch das Revolutionäre an Todorovs Theorie zeigt sich gerade in Texten, in denen die Figuren glauben verstanden zu haben, wie ihnen geschehen ist, die Leserinnen aber umso verwirrter zurückbleiben. Dabei löst sich das Fantastische keineswegs auf. Es realisiert sich als ein Prozess, in dessen Verlauf die Texte konfligierende, unvereinbare, inkommensurable Markierungen von Wirklichkeiten und Realitätsbezügen vornehmen und damit über ihren gesamten Verlauf hinweg die affektive Verstörung der Leserinnen produzieren. – Was das bedeutet, soll nun an einer analytischen Skizze aufgezeigt werden, die sich einem der Hoffmann'schen *Nachtstücke* widmet, jedoch nicht dem *Sandmann*, sondern einem sehr viel unbekannteren Text, der 1817 im zweiten Teil der *Nachtstücke* erschien.

*Das Gelübde* spielt zunächst in einem polnischen Grenzstädtchen. Erzählt wird, wie die Familie des »alten teutschen Bürgermeisters«<sup>21</sup> Besuch von der Äbtissin des Zisterzienserklusters erhält. Die Nonne ist allerdings nicht alleine; in ihrer Gesellschaft befindet sich »eine hohe jugendliche Gestalt mit dichtverhülltem Antlitz«. <sup>22</sup> Die Bürgermeisterfamilie nimmt die Fremde, die sich Cölestine nennt, in ihrem Haus auf, obgleich sie den braven Leuten nicht ganz geheuer ist. So weigert sich

21 E.T.A. Hoffmann: »Das Gelübde«, in: ders.: *Nachtstücke. Erster und zweiter Teil*, München 1984, S. 243–270.

22 Ebd., S. 243.

Cölestine, ihre Schleier abzulegen, und besteht ungeachtet ihrer Schwangerschaft – denn es wird bald klar, dass sie »guter Hoffnung« ist – darauf, in einer kargen Kammer zu wohnen und strenge Askese zu üben, bis »die dringendsten Vorstellungen des Alten, daß ihr Zustand, das Wesen, das in ihr lebe, bessere Kost fordere« sie davon überzeugen, »zuweilen Fleischbrühe und etwas Wein zu genießen«. <sup>23</sup> Bei verschiedenen Gelegenheiten erhaschen sowohl Frau als auch Tochter des Bürgermeisters einen Blick unter die Schleier, doch das trägt keineswegs zu ihrer Beruhigung bei. Im Gegenteil, denn die eine erschaut ein »totenbleiches«, die andere ein »marmorweißes Antlitz [...], aus dessen tiefen Augenhöhlen es seltsam hervorblitzte«, <sup>24</sup> sodass schließlich der Bürgermeister selbst, ebenso wie seine Angehörigen, »das verstörende Wesen, trotz aller Frömmigkeit, die es bewies, fort aus seinem Hause« wünscht. <sup>25</sup>

Erst nachdem Cölestine ein »gesundes holdes Knäblein« zur Welt gebracht hat, <sup>26</sup> bessert sich das Verhältnis der Familie zu ihrem seltsamen Gast. Allerdings besteht die fremde Frau nach wie vor darauf, ihre Schleier zu tragen – und es vergehen noch »Wochen und Monate«, ohne dass sie, »wie der Bürgermeister geglaubt hatte«, abgeholt wird. <sup>27</sup> Eines Frühlingstages, als die Bürgermeisterfamilie gerade von einem Spaziergang heimkehrt, kommt es zur Katastrophe: Plötzlich taucht ein Reiter auf (es handelt sich um einen »Offizier von der französischen Järgergarde mit vielen Orden geschmückt«), <sup>28</sup> der wie rasend ins Haus stürzt, die Tür zu Cölestines Zimmer einschlägt, dieser gewaltsam ihr Kind entreißt und mit dem Knaben die Flucht ergreift. Daraufhin findet die Frau des Bürgermeisters »Cölestinen mitten im Zimmer gleich einer Statue mit herabhängenden Armen lautlos stehend«; sie ist »in einen automatenähnli-

23 Ebd., S. 246f.

24 Ebd., S. 247.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 248.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 249.

chen Zustand gesunken, der die Hausfrau mit neuer Angst und Pein erfüllte«. <sup>29</sup> Nachdem die Fremde dann endlich abgeholt und ins Zisterzienserkloster zurückgebracht worden ist, fühlen sich der Bürgermeister und seine Angehörigen, »als erwachten sie nun erst aus einem bösen spukhaften Traum, der sie sehr geängstet«. <sup>30</sup>

So endet der erste Teil von Hoffmanns Erzählung. Der zweite, indes nicht als solcher markierte Teil beginnt mit der Mitteilung, dass, bald nach den geschilderten Ereignissen, in dem Kloster, das Cölestine als Zuflucht diente, »eine Logenschwester mit ungewöhnlicher Feierlichkeit begraben« wurde, worauf sich »das dumpfe Gerücht« erhob, »daß diese Logenschwester die Gräfin Hermenegilda von C. gewesen«. <sup>31</sup> Hoffmann fährt nun fort, indem er die bittere Geschichte jener Gräfin erzählt, welche freilich – was die Leserin sogleich ahnt – mit dem merkwürdigen Gast der Bürgermeisterfamilie identisch ist. Er bedient sich einer Analepse, um zu enthüllen, wie es zu Hermenegildas Schwangerschaft kam und weshalb sie sich eine solch harsche Buße auferlegte. Dabei ist ihr Niedergang eng verbunden mit jenem ihres Heimatlandes Polen, der sich im Anschluss an das Scheitern des Kościuszko-Aufstands von 1794 vollzog.

Wollte man das, was Hoffmann im Verlauf der Analepse schildert, aus der Perspektive des psychologischen Realismus erklären, so müsste man sagen: Es ist die Krankheitsgeschichte einer labilen Frau, die Opfer eines Mannes wird, der ihr seelisches Leiden ausnutzt, um sie zu verführen. Die Eindeutigkeit dieses Befunds ist jedoch das Ergebnis der Hoffmann'schen Erzählstrategie, die eben suggeriert, dass das, was im zweiten Teil von *Das Gelübde* berichtet wird, eine Erklärung für die Vorkommnisse des ersten Teils abgibt. Schließlich ist es ja ein Augenzeuge, nämlich Graf Nepomuk, Hermenegildas Vater, der sich anschickt, »das besondere Verhängnis zu offenbaren«,

29 Ebd., S. 250.

30 Ebd.

31 Ebd.

das über seiner Tochter gewaltet hat<sup>32</sup> – ohne freilich selbst als Erzähler fokalisiert zu werden. Die Instanz, die für die Wahrscheinlichkeit des Berichts einzustehen scheint, fällt also faktisch als Bürge aus. Dieser Kniff Hoffmanns, den man leicht überliest, mag schon darauf hinweisen, dass hier ein perfides Spiel mit der Leserin getrieben wird. So entstehen gerade aus der psychologischen Eindeutigkeit jene Brüche, die, als Leseerfahrung, das ergeben, was Todorov *hésitation* nennt. Entscheidend ist hierbei, dass das Schwanken, das Zögern, das Zaudern der Leserschaft in einer zeitlichen Gestaltetheit hervortreten: Über die Dauer der Lektüre hinweg entfaltet sich *Das Gelübde* als ebenso insistierender wie unausgesprochener Konflikt zwischen inkommensurablen Wirklichkeitsordnungen, weshalb die *hésitation* ihre Macht schließlich nicht nur in der intellektuellen Verunsicherung, sondern auch und vor allem in der affektiven Verstörung der Leserin erweist.

Was wird nun im zweiten Teil von Hoffmanns Erzählung berichtet? Hermenegilda ist eine glühende Patriotin. Diese Leidenschaft teilt sie mit ihrem Bräutigam *in spe*, dem Grafen Stanislaus, dem allerdings das Missgeschick widerfährt, die Schlachten des Befreiungskrieges (wiewohl verwundet) zu überleben. Den Mangel an Heroismus, der in seinem fortgesetzten Dasein zum Ausdruck kommt, verzeiht ihm Hermenegilda nicht; »mit beinahe höhnender Verachtung« empfängt sie Stanislaus, der, solcherart geschmäht, »[m]it dem Schwur der Treue bis in den Tod« in französische Kriegsdienste tritt.<sup>33</sup> Schon bald aber bereut Hermenegilda ihr Verhalten: »kaum waren einige Tage vergangen, als sie sich von solch unaussprechlicher Sehnsucht befangen fühlte, wie sie nur die glühendste Liebe erzeugen kann.«<sup>34</sup> Doch Stanislaus ist und bleibt fern, und Hermenegildas »überreizter Zustand« scheint nachgerade überzugehen »in wirklichen hellen Wahnsinn, der sie zu

32 Ebd., S. 251.

33 Ebd., S. 252.

34 Ebd., S. 253.

tausend Torheiten trieb«<sup>35</sup> – so behandelt sie die Puppe eines Ulanen, als ob es sich dabei um den geliebten Stanislaus handeln würde, wirft den Holzsoldaten aber ins Feuer, weil er keine patriotischen Lieder singen mag.<sup>36</sup>

Noch größeres Unglück bahnt sich an, als Graf Xaver, der jüngere Vetter von Stanislaus, auf dem Landgut eintrifft, wo Hermenegilda weilt. Xaver sieht Stanislaus nämlich zum Verwechseln ähnlich. Er hat auch einen Brief von Stanislaus dabei, kommt jedoch zunächst nicht dazu, ihn zu übergeben, weil Hermenegilda gewissermaßen die Botschaft mit dem Botschafter verwechselt, Xaver also für ihren Geliebten hält und sich ihm in die Arme wirft, nur um nach der Aufklärung des Missverständnisses in »Scham und bitterm Schmerz« zu versinken.<sup>37</sup> In der Folge entspinnt sich ein merkwürdiges Verwirrspiel, bei dem Xaver zusehends die Rolle von Stanislaus übernimmt – und dies nicht ungern, da er sich selbst »bis zum Wahnsinn in Hermenegilda, die Braut des verwandten Freundes verliebt«<sup>38</sup> –, wohingegen Hermenegilda immer rückhaltlos ihre Liebe zu Stanislaus beteuert, zugleich jedoch handelt, als wäre Xaver ihr Bräutigam. Dass Hermenegilda nach einer Weile schwanger wird, dass Xaver bekennt, der Vater des Kindes zu sein – von der irrigen Hoffnung bewegt, man werde ihm die Gräfin zur Frau geben, sowie sich alles aufgeklärt hat – und dass Hermenegilda am Ende nur der Weg ins Kloster bleibt, angesichts ihres Wahns und des drohenden Skandals, scheint eine unausweichliche Konsequenz des skizzierten Verwirrspiels, bei dem, im selben Maß, wie die Ich-Positionen sich auflösen, die zerstörerische Macht des Begehrens umso deutlicher hervortritt.

Nun ist es Hoffmann keineswegs darum zu tun, die Dämonie der Sexualität offenzulegen. Vielmehr zielt seine Konstruktion darauf, die erwähnten Brüche und Widersprüche im sel-

35 Ebd.

36 Vgl. ebd., S. 254.

37 Ebd., S. 255.

38 Ebd., S. 256.



ben Zug zu *verhüllen* wie zu *enthüllen*, sodass eine fantastische Epistemologie ins Werk gesetzt wird, zu deren Bestandteilen noch die Frage zählt, ob der Eros himmlischen, höllischen oder schlicht physiologischen Ursprungs ist. Diese Epistemologie, um es noch einmal zu betonen, realisiert ihre Wirkungsmacht als Erfahrung einer poetologischen Konstruktion, die sich in der Zeitlichkeit des Leseaktes entfaltet. Während der erste Teil von *Das Gelübde* viel Mühe darauf verwendet, eine mysteriös-schauerliche Atmosphäre zu gestalten, deren Zentrum Cölestine als lebende Tote oder leibhafte Geistererscheinung bildet, mutet der zweite Teil der Erzählung sehr viel distanzierter an, wirkt stellenweise wie ein Krankheitsbericht. Der Inkommensurabilität der sprachlichen Mittel entspricht die Parallelität der Wissensordnungen: das Gespensterwissen geht nicht auf im Wissen um die psychologisch-medizinischen Bedingtheiten.

Wenn wir gegen Ende der Erzählung erfahren, dass sich Hermenegilda eine »blasse Totenlarve« aufsetzt, damit ihr »engelschönes Antlitz auf immer verschlossen« sei, weil es ihre Schönheit war, die »den Teufel anlockte«,<sup>39</sup> so ist der religiöse Wahn und Fanatismus, der in einer solchen Handlung zum Ausdruck kommt, zwar schon erschreckend genug. Es bleibt aber ein großer Rest Unbehagen, wenn man versucht, im Rückblick den jenseitigen Schauer weg zu vernünfteln, den die Frau und die Tochter des Bürgermeisters beim Anblick von Cölestines versteinertem, fahlem Totengesicht sowie ihrer entseelten Automatenhaftigkeit empfanden. Zu machtvoll ist der Eindruck, den *Das Gelübde* in seinem ersten Teil erweckt: Dass Cölestine nämlich schon zu Lebzeiten in eine trostlose Anderswelt übergegangen ist, die sehr wenig mit christlichen Heilshoffnungen zu tun hat. Ebenso tritt in der kleinen Coda, mit der Hoffmann seine Erzählung beschließt, eine Grausamkeit zutage, die im Verhältnis zum realistischen Gehalt des Textes gewissermaßen als fluchhafter Überschuss erscheint. Dies betrifft den Umstand, dass das von Xaver geraubte Kind (denn

39 Ebd., S. 269.

natürlich ist er der Offizier, der in Cölestines Gemach eindringt) an Erfrierungen zugrunde geht, noch ehe sein Vater es »in die Hände einer vertrauten Frau zur Pflege« geben kann; es betrifft desgleichen die bittere Reue, die Xaver dazu treibt, sich als Mönch in ein Kloster bei Neapel zurückzuziehen<sup>40</sup> – denn in psychologischer Perspektive wird diese Reue ebenso wenig durch den Erzähler plausibilisiert wie zuvor das wahnhafte Begehren des Grafen oder sein Verlangen, Cölestines Kind an sich zu bringen.

Auf der Ebene der Gemachtheit des Textes entspricht Todorovs *hésitation* so gesehen weniger ein Entweder-Oder, sondern ein Sowohl-als-auch: ein Nebeneinander unvereinbarer Wissensordnungen und Wirklichkeitskonzepte, die über die Dauer der Lektüre hinweg poetologische Gesetzmäßigkeiten herausbilden, welche von der Leserin als Verfasstheit der jeweiligen literarischen Welt wahrgenommen werden, obgleich sie sich keineswegs in jedem Fall aufschlüsseln lassen.

Dieses Gestaltungsprinzip macht vor allem auch die in perspektivischer Vervielfältigung wiederholte Schlüsselszene der Erzählung greifbar. Im Gartenpavillon wird Hermenegilda von einer Vision heimgesucht, die sich als mystische Hochzeit nach Gespensterart beschreiben ließe. In dieser Vision – sie selbst nennt ihren Zustand »waches Träumen« – ist die Gräfin wieder mit Stanislaus vereint, in einer Feldhütte beim Schlachtfeld, wo sie ihn heiratet und sich ihm anschließend hingibt: »nie gefühltes namenloses Entzücken des beglückten Weibes durchbebte mein Inneres«. <sup>41</sup> Sie sinkt in Ohnmacht, erwacht wieder und begreift, noch immer in ihrer Vision befangen, dass Stanislaus gefallen ist. Daraufhin trifft sie den Entschluss, von nun an wie eine Witwe zu leben; das Kind, das in ihr heranwächst, hält Hermenegilda für eine Frucht jener geheimnisvollen Vereinigung mit Stanislaus, eine Art Fortführung und Verstetigung

40 Ebd., S. 270.

41 Ebd., S. 260.

des Augenblicks ihres »höchsten irdischen Glücks«.42 Als Xaver später versucht, sie dazu zu bewegen, ihn zu heiraten, reagiert sie »mit Abscheu und Verachtung« – woraufhin der Möchtegern-Ehemann nicht nur Hermenegilda selbst, sondern auch ihren Verwandten seine eigene Fassung der Szene im Pavillon unterbreitet, die darauf hinausläuft, dass die halluzinierende Gräfin ihn, Xaver, als ihren Gatten und Liebhaber erwählte, mit-hin zum Vater ihres Kindes machte:

»Dann kniete sie nieder, ich tat ein gleiches, sie betete, und ich bemerkte bald, daß sie im Geiste einen Priester vor uns sah. Sie zog einen Ring vom Finger, den sie dem Priester darreichte, ich nahm ihn und steckte ihr einen goldenen Ring an, den ich von meinem Finger zog, dann sank sie mit der inbrünstigsten Liebe in meine Arme.«43

Nicht nur das aufgeklärte Gemüt des heutigen Publikums dürfte dieser Lesart zuneigen – auch Hoffmanns Erzählung selbst scheint sich auf die Seite von Stanislaus' Vetter zu schlagen. Allzu eindeutig ist die Beweislage, was Hermenegildas Wahnsinn betrifft. Doch abgesehen davon, dass Xaver in *Das Gelübde*, dem Wahrheitsanspruch seiner Worte zum Trotz, eben zugleich auch die Schurkenrolle spielt, gibt es ein wuchtiges Irritationsmoment: Als der vorübergehend absente Xaver auf das Gut zurückkehrt, bestätigt er nämlich – noch vor seinem missglückten Heiratsantrag –, dass Stanislaus gestorben ist. Eine adelige Dame, die für Hermenegilda eine Art Ersatzmutter darstellt44 und schon die längste Zeit versucht hat, die Wahrheit über die rätselhafte Schwangerschaft in Erfahrung zu bringen, gerät daraufhin in einen Zustand heiligen Schreckens, als sie begreift, »daß Stanislaus' Todestag gerade mit Hermenegildas Angabe zusammentraf, daß sich alles so

42 Ebd., S. 263.

43 Ebd., S. 268.

44 Vgl. ebd., S. 261.

begeben, wie sie es in dem verhängnisvollen Augenblick geschaut hatte.«<sup>45</sup>

Offenkundig ist die Frage, wie man dieses Irritationsmoment auffasst, von entscheidender Bedeutung für die Interpretation des Textes. Schließlich legt er es eindringlich nahe, dass Hermenegildas Vision nicht, oder nicht *nur*, als Hervorbringung eines zerrütteten Geistes verstanden werden sollte. Daraus folgt, mit anderen Worten, dass Stanislaus für die Leserin weiterhin als Vater von Hermenegildas Kind in Frage kommt. Umso bemerkenswerter ist darum, dass jene Irritation nahezu unkommentiert bleibt, sowohl was den Erzähler als auch was die Figuren betrifft, und für den weiteren Handlungsverlauf nicht die geringste Rolle spielt. Zweifellos ist das kein Zufall. Die Leserin wird alleingelassen mit dem insistierenden, unauflösbaren Geheimnis von Hermenegildas Vision. An diesem Alleinsein erweist sich die Macht des Fantastischen, wie Todorov es versteht: als *hésitation*, die über den Text hinausreicht und an die Grenzen des Denkens rührt.

45 Ebd., S. 266.

## Zu den Autorinnen und Autoren

**Marco Baschera** studierte in Zürich, Bordeaux und Paris (ENS) Französisch, Literaturkritik und Vergleichende Literaturwissenschaft. Er wurde 1987 im Bereich der modernen Französischen Literatur mit der Arbeit *Das dramatische Denken. Studien zur Beziehung von Theorie und Theater anhand von Kants Kritik der reinen Vernunft und Diderots Paradoxe sur le comédien* (publiziert 1989) promoviert und habilitierte sich 1995 in Französischer und Vergleichender Literaturwissenschaft mit der Studie *Du masque au caractère: Molière et la théâtralité* (publiziert 1998). 2001 nahm er eine Gastprofessur an der University of Ann Arbor (Michigan) wahr. Er ist Titularprofessor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Neuere Französische Literatur an der Universität Zürich. Publikationen (Auswahl): (Hg.) *Mehrsprachiges Denken – Penser en langues – Thinking in languages*, Köln 2009 (*Figurationen* 1&2/09); (Mithg.) *Lingue al limite*, Coira 2001 (*Quaderni grigionitaliani* 80); (Mithg.) *Zwischen den Sprachen / Entre les langues. Mehrsprachigkeit, Übersetzung, Öffnung der Sprachen / Plurilinguisme, traduction, ouverture des langues*, Bielefeld 2019.

**Jürg Berthold** studierte Philosophie, Germanistik und Komparatistik in Zürich und Bristol. Die Promotion erfolgte 1991, die Habilitation 2009. Er ist Titularprofessor für Philosophie an der Universität Zürich. Publikationen (Auswahl): *Althusserlektüren. Lektüre/Ideologie/Didaktik in Louis Althusser's Diskurs*, Würzburg 1992; *Kampfplatz endloser Streitigkeiten. Studien zur Geschichtlichkeit der Philosophie*, Basel 2011; *Stimmen. Aus dem beschädigten Selbstverständnis der Philosophie*, Basel 2011; (Mithg.) *Presence. A Conversation at Cabaret Voltaire*, Berlin 2016; »Kunst der Kontingenz: Überlegungen zu einem Projekt von Rimini Protokoll«, in: Marc Caduff, Stefanie Heine und Michael Steiner (Hg.): *Die Kunst der Rezeption*, Bielefeld 2015, S. 55–67; »Oder Verzeihen. Überlegungen zu einer Philosophie der Vergebung«, in: Josette Baer und Wolfgang Rother (Hg.): *Verbrechen und Strafe*, Basel 2017, S. 193–214.

**Johannes Binotto** studierte Germanistik, Anglistik und Philosophie in Zürich, die Promotion mit einer interdisziplinären Studie über die Räumlichkeit des Unheimlichen in psychoanalytischer Theorie, bildender Kunst, Literatur und Film erfolgte 2011. Nach Lehrtätigkeiten an den Universitäten Zürich, Basel und Luzern ist er Dozent für Filmtheorie an der Hochschule Luzern Design+Kunst sowie Lehrbeauftragter am Englischen Seminar der Universität Zürich und freier Autor. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Psychoanalyse und Technikphilosophie.

## Zu den Autorinnen und Autoren

Das aktuelle Forschungsprojekt »Mittel der Entstellung« untersucht die Eigendynamik filmtechnischer Verfahren als Schauplätze eines Unbewussten der Technik. Publikationen (Auswahl): »Übertragungsstörungen. Psychoanalyse als Tontechnik« in: *Journal für Psychoanalyse* 59 (2018); (Hg.) *Film/Architektur. Perspektiven des Kinos auf den Raum*, Basel 2017; *TAT/ORT. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*, Zürich, Berlin 2013. Homepage: [www.medienkulturtechnik.org](http://www.medienkulturtechnik.org).

**Charles de Roche** studierte Germanistik, Vergleichende Literaturwissenschaft und englische Literatur in Zürich. Nach einem Forschungsaufenthalt 2002/03 in Bremen als freier Mitarbeiter der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe habilitierte er sich 2004 in Zürich und unterrichtet dort seither als Privatdozent/Titularprofessor in Allgemeiner und Vergleichender sowie Neuerer deutscher Literaturwissenschaft. Buchpublikationen: *Friedrich Hölderlin: Patmos. Das scheidende Erscheinen des Gedichts*, München 1999; *Literaturgeschichte der Unschuld. Das Motiv der Unschuld und die Grenzen des fiktionalen Textes*, München 2006; *Monadologie des Gedichts. Benjamin, Heidegger, Celan*, Paderborn 2013. Aktuelle Forschungsinteressen gelten Beziehungen zwischen Poetik und Psychoanalyse, Fragen der Poetik des Autobiographischen und der Beziehung von Stimme, Artikulation und Rhythmus in der Poesie.

**Evelyn Dueck** studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Erfurt, Montpellier und Aix-en-Provence. Die Promotion im Cotutelle-Verfahren mit einer übersetzungswissenschaftlichen Arbeit zu den französischen Übersetzungen von Paul Celans Lyrik erfolgte 2011. Von 2012 bis 2015 war sie Postdoktorandin an der Universität Neuchâtel und von 2015 bis 2018 Advanced Postdoc.Mobility-Stipendiätin des Schweizerischen Nationalfonds. Nach Aufhalten an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und der University of Pennsylvania war sie von 2018 bis 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Zürich und ist seit 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Lausanne. Zu den Forschungsschwerpunkten gehören die literarische Epistemologie der europäischen Aufklärung, die Übersetzungsgeschichte und -theorie sowie die deutschsprachige Exilliteratur. Publikationen (Auswahl): *L'étranger intime. Les traductions françaises de l'œuvre de Paul Celan (1971–2010)*, Berlin u.a. 2014; (Mithg.) »Der Augen Blödigkeit«. *Sinnestäuschungen, Trugwahrnehmung und visuelle Epistemologie im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 2016.

**Thomas Fries** studierte Germanistik, Komparatistik, Romanistik und Philosophie in Zürich, Paris und Berlin. Es folgten Forschungsaufenthalte in Paris und in den USA (Yale University, New Haven). Die Promotion erfolgte 1972, die Habilitation 1990. Er ist Titularprofessor

für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Neuere Deutsche Literatur an der Universität Zürich. Publikationen (zuletzt): »Robert Walsers Mikroprogramm 385«, in: Stefanie Heine und Sandro Zanetti (Hg.): *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*, München 2017, S. 83–94; »Philologische und poetische Relativität: Von Kafka über Brod und Politzer zu Einstein und Bachtin«, in: Luisa Banki und Michael Scheffel (Hg.): *Lektüren: Positionen zeitgenössischer Philologie*, Trier 2017, S. 165–189; »Jean-Jacques Rousseau: Entfremdung, das Politische im Kleinstaat und der Anspruch der Menschheit«, in: *CH-Studien. Zeitschrift zur Literatur und Kunst der Schweiz* 1 (2017), online: [ch-studien.uni.wroc.pl.](http://ch-studien.uni.wroc.pl/); »Duell mit Variationen: Goethe und Kleist«, in: *Variations* 26 (2018), S. 39–54.

**Wolfram Groddeck** studierte in Basel und Berlin Germanistik, Musikwissenschaft, Geschichte und Philosophie. Von 1976 bis 1979 war er Mitarbeiter von D.E. Sattler an der *Frankfurter Hölderlin-Ausgabe*; er promovierte 1979, wurde im selben Jahr Assistent am deutschen Seminar der Universität Basel und habilitierte sich dort 1986 mit einer Arbeit über Friedrich Nietzsches *Dionysos-Dithyramben*. Von 1986 bis 2006 war er Extraordinarius für Rhetorik und Textkritik an der Universität Basel, 1996 gründete er mit Roland Reuß und Walter Morgenthaler das Heidelberger *Institut für Textkritik*. 1997 bis 2005 nahm er mehrere Gastprofessuren an der Johns Hopkins University in Baltimore und an der University of Michigan in Ann Arbor wahr. 2006 wurde er zum Ordinarius an der Universität Zürich berufen. 2014 wurde er emeritiert. 2006 begann er mit Barbara von Reibnitz die *Kritische Robert Walser-Ausgabe* mit Arbeitsstellen an der Universität Basel und der UZH (zwanzig Bände bisher). Publikationen (Auswahl): *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Frankfurt am Main, Basel 1995, <sup>2</sup>2008; *Hölderlins Elegie »Brod und Wein« oder »Die Nacht«*, Frankfurt am Main, Basel 2012, <sup>2</sup>2015.

**Fritz Gutbrodt** studierte Germanistik, Anglistik und Vergleichende Literaturwissenschaft in Zürich und Hull. Promotion 1987, Habilitation 1998. Nach einem Forschungsjahr an der Cornell University (1988–1989) lehrte er als Assistant Professor an der Johns Hopkins University in Baltimore (1989–1994). Er ist Titularprofessor für Neuere Literaturen in englischer Sprache und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Zürich und war Associate Fellow am Collegium Helveticum der ETH und Universität Zürich (2004–2009). Seit 1996 ist er Managing Director bei Swiss Re, einer globalen Rückversicherungsgesellschaft, wo er den Swiss Re Center for Global Dialogue aufbaute und jetzt das Chairman's Office leitet. Forschungsthemen: Animals in the Human-

ties, Imagination and Science. Publikation: *Joint Ventures: Authorship, Translation, Plagiarism*, Bern, New York 2003.

**Philippe P. Haensler** studierte Philosophie, Neuere Deutsche Literatur und Komparatistik in Heidelberg und Zürich. Seit 2016 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Zürich (Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft); daneben arbeitet er als freier wissenschaftlicher Übersetzer. Jüngste Publikationen: »Stealing Styles. Goldsmith and Derrida, Place and Cixous«, in: *Orbis Litterarum* 74:3 (2019), S. 173–190; »Poetik der Anstiftung. Zum Verhältnis von Schreibhemmung und Übersetzung nach Freud und Merleau-Ponty«, in: Marco Baschera, Pietro De Marchi und Sandro Zanetti (Hg.): *Zwischen den Sprachen / Entre les langues. Mehrsprachigkeit, Übersetzung, Öffnung der Sprachen / Plurilinguisme, traduction, ouverture des langues*, Bielefeld 2019, S. 121–152; Übersetzung aus dem Französischen (zusammen mit Sebastien Fanzun): Emmanuel Levinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, Wien 2019.

**Stefanie Heine** studierte Englisch, Philosophie sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Zürich und schloss dort 2012 ihre Promotion über Virginia Woolf und impressionistische Malerei ab. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin (Oberassistentin) an der Universität Zürich (Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft) und absolvierte zuvor einen dreijährigen Forschungsaufenthalt (SNF) an der Universität Toronto. Das Habilitationsprojekt zur Poetik des Atems steht kurz vor Abschluss. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Atem in Literatur und Kunst, Körper und Materialität der Sprache. Publikationen (Auswahl): *Visible Words and Chromatic Pulse. Virginia Woolf's Writing, Impressionist Painting, Maurice Blanchot's Image*, Wien 2014; (Mithg.) *Die Kunst der Rezeption*, Bielefeld 2014; (Mithg.) *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*, Paderborn 2017; (Mithg.) *Reading Breath in Literature*, London 2018.

**Franziska Humphreys** studierte Komparatistik, Französische Philologie und Kunstgeschichte in München und Paris. Nach dem Abschluss ihrer Promotion im Cotutelle-Verfahren trat sie 2014 ein DAAD-Fachlektorat an der École des Hautes Études en Sciences Sociales sowie der Fondation Maison des Sciences de l'Homme in Paris an. Ihre aktuellen Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Epistemologie der Übersetzung sowie der Literaturwissenschaft an der Schnittstelle von Psychoanalyse und Medientheorie. Publikationen (Auswahl): *Im Antlitz der Sprache. Michel Foucaults Schriften zur Literatur (1961–1969)*, Berlin 2016; »Without Image – Refuge of all Images: On Some of Walter Benjamin's Dream Narratives«, in: *Orbis Litterarum*



## Zu den Autorinnen und Autoren

74:1 (2019), S. 32–43; »Ausgelesene Dinge und Zustände – Ce que lire peut dire après Nietzsche«, in: Isabelle Alfandary, Marc Goldschmidt (Hg.): *L'énigme Nietzsche*, Paris 2019.

**Daniel Illger** studierte Filmwissenschaft, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Philosophie in Berlin und Münster. Von 2007 bis 2010 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« der Freien Universität Berlin und von 2011 bis 2014 Projektkoordinator am ebenfalls dort angesiedelten Exzellenzcluster »Languages of Emotion«. Nach drei Jahren als freier Schriftsteller hat er von 2017 bis 2019 an der Kollegforschungsgruppe »Cinepoetics – Poetologien audiovisueller Bilder« gearbeitet; es folgte eine Gastprofessur am Seminar für Filmwissenschaft der FU ab Wintersemester 2019/20. Er hat zu den Stadtinszenierungen des italienischen Nachkriegskinos seine Dissertation geschrieben und habilitiert sich mit einer Studie zum Fantasy-Modus im Videospiel. Bei Klett-Cotta erschien die *Skargat*-Trilogie (Stuttgart 2015–2017). Publikationen (Auswahl): *Heim-Suchungen. Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*, Berlin 2009; *Unter grünen Sonnen. Poetik und Politik der Fantasy am Medium Videospiel*, Berlin, Boston 2020 (in Vorbereitung).

**Monika Kasper** studierte Germanistik, Komparatistik und Philosophie in Zürich. Die Promotion erfolgte 2000. Von 1993 bis 2016 war sie zuerst Assistentin, dann Oberassistentin und Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Abteilung für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Literatur und bildende Kunst, Mythos und Mythologie, Literatur und Bewegung. Publikationen (Auswahl): »Das Gesez von allen der König«. *Hölderlins Anmerkungen zum Oedipus und zur Antigonä*, Würzburg 2000; »Wer ist vers – Rilkes poetische Ursprache«, in: Florian Bissig u.a. (Hg.): *Variations* 22 (2014), S. 91–104; *Wirklichkeit und Wahn. Van Gogh in Literatur und Philosophie*, Würzburg 2019.

**Christine Lötscher** studierte Germanistik und Geschichte in Zürich und arbeitete zunächst als Feuilletonredakteurin und Literaturkritikerin. Die Promotion mit einer Studie über das Zauberbuch als Denkfigur in der fantastischen Literatur erfolgte 2014. Sie war Mitarbeiterin im SNF-Projekt »Poetiken des Materiellen« an der Universität Zürich und habilitierte sich nach einem Forschungsaufenthalt bei der Kollegforschungsgruppe »Cinepoetics. Poetologien audiovisueller Bilder« der FU Berlin mit der Monografie *Die Alice-Maschine. Figurationen der Unruhe in der Populärkultur* 2019 in Zürich. Dort unterrichtet sie als Privatdozentin am Institut für Sozialanthropologie und empirische

## Zu den Autorinnen und Autoren

Kulturwissenschaft – Populäre Kulturen. Ihre aktuellen Forschungsschwerpunkte liegen an der Schnittstelle von Literatur- und Medienwissenschaft sowie im Bereich der Kinder- und Jugendmedienforschung. Publikationen (Auswahl): *Das Zauberbuch als Denkfigur*, Zürich 2014; (Mithg.) *Filmische Seitenblicke. Cinépoetische Exkursionen ins Kino von 1968*, Berlin 2018.

**Klaus Müller-Wille** studierte Skandinavistik, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in Kiel und Göteborg. Die Promotion erfolgte 2003. Von 1998 bis 2007 war er Assistent an der Abteilung für Nordische Philologie des Deutschen Seminars der Universität Basel. Seit 2008 lehrt und forscht er als Professor für Nordische Philologie an der Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Skandinavische Romantik, skandinavische Avantgarden, Materialitätstheorien, Theorien von Schrift und Schreiben. Publikationen (Auswahl): *Schrift, Schreiben und Wissen. Zu einer Theorie des Archivs in Texten von C.J.L. Almqvist*, Tübingen 2005; *Sezierte Bücher. Hans Christian Andersens Materialästhetik*, Paderborn 2017; (Mithg.) *Skandinavische Schriftlandschaften*, Tübingen 2017.

**Barbara Naumann** studierte Germanistik, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Anglistik und Philosophie in Tübingen, Chicago und Berlin. Promotion (1988) und Habilitation in der AVL (1996) am Szondi-Institut der FU Berlin; dort war sie bis 1996 auch Hochschulassistentin. Nach einer Professur an der Universität Hamburg (1998–2000) lehrt sie seit 2000 als Ordinaria für Neuere deutsche Literatur an der Universität Zürich. Sie ist Herausgeberin der Zeitschrift *figurationen*. Zudem leitete sie von 2005 bis 2008 das Kuratorium des damaligen Seminars für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Zürich. Publikationen (Auswahl): *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart 1990; (Mithg.) *Intermedien. Artistische und kulturelle Dynamiken des Austauschs*, Zürich 2010; *Bilddämmerung. Bildkritik im Roman*, Basel 2012.

**Sylvia Sasse** studierte Slavistik und Germanistik in Konstanz und St. Petersburg (1990–1996). Sie wurde 1999 in Konstanz promoviert und habilitierte sich 2005 an der FU Berlin. Nach Forschungs- und Lehrtätigkeiten an der FU Berlin (1999–2001), ZFL Berlin (2001–2005), UC Berkeley (2002–2003) wurde sie 2005 als Professorin (W3) für Ostslavische Literaturen an die HU Berlin berufen, seit 2009 ist sie Ordentliche Professorin für slavistische Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Aktuell forscht sie zu Desinformation, Performance Art und ›subversiver Affirmation‹. Publikationen (zuletzt): (Mithg.) *Ästhetische*

*Theorie*, Zürich, Berlin 2019; (Mithg.) *Artists & Agents. Performancekunst und Geheimdienste*, Leipzig 2019.

**Anja Nora Schulthess** studierte Philosophie, Filmwissenschaft, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Kulturanalyse, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Gender Studies an der Universität Zürich. Von 2017–2019 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im SNF-Projekt *Die Dada-Generationen nach 1945. Avantgardismus und Modernität in der Literatur der Nachkriegszeit* an der Universität Zürich (Abteilung für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft). Ihre Masterarbeit zu den Untergrundzeitungen der Zürcher Jugendbewegung wurde mit dem Jahrespreis des Schweizerischen Sozialarchivs (2019) ausgezeichnet und erscheint im Frühling 2020 im Limmat Verlag. Derzeit Ausarbeitung eines Forschungsprojekts zur ersten Punk- und New Wave-Welle in der Schweiz. Freischaffende Autorin und Texterin.

**Rahel Villinger** studierte von 2001 bis 2011 Philosophie, Germanistik und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Berlin (Magister Artium 2006), Princeton (Promotion 2012) und an der University of Chicago. Von 2011 bis 2017 war sie Mitarbeiterin am NFS/SNF *eikones* der Universität Basel und von 2013 bis 2017 ebenda Co-Leiterin des Moduls *Form und Bild in der Moderne* sowie Lehrbeauftragte am Deutschen Seminar und am Philosophischen Seminar. Anschließend hatte sie von 2017 bis 2019 die Oberassistentin der Abteilung für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Zürich inne. Seit 2019 ist sie Oberassistentin für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft am Deutschen Seminar der Universität Basel. Publikationen (Auswahl): *Kant und die Imagination der Tiere*, Konstanz 2018; (Mithg.) *Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Moderne*, Paderborn 2019.

**Sandro Zanetti** studierte Germanistik, Geschichte und Philosophie in Basel, Freiburg im Breisgau und Tübingen (1993–1999). Nach Forschungs- und Lehrtätigkeiten in Frankfurt am Main (1999–2001), Basel (2001–2007, Promotion 2005), Berlin (2006–2008) und Hildesheim (2008–2011, Juniorprofessur, Habilitation 2010) lehrt und forscht er seit 2011 als Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Die aktuellen Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Produktionsästhetik, der literarischen ›Glokalisierung‹ sowie der Poetik der (Un-)Wahrscheinlichkeit. Publikationen (Auswahl): »zeitoffen«. *Zur Chronographie Paul Celans*, München 2006; *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*, München 2012; (Hg.) *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagen-texte*, Berlin 2012; (Mithg.) *Ästhetische Theorie*, Zürich, Berlin 2019.



## Namenregister

- Abraham, Nicolas 14, 41–55  
Adorno, Gretel 22, 28, 60, 390  
Adorno, Theodor W. 9, 14, 21, 22,  
28, 57–74, 182, 235, 246, 390,  
462, 472  
Agamben, Giorgio 128, 129, 180,  
181, 184, 186  
Agel, Jerome 402, 411  
Alewyn, Richard 21, 27  
Allemann, Beda 54, 379, 461  
Allen, Gwen 105  
Alpatov, Vladimir Mikhaylovich  
353  
Althusser, Louis 9, 75–85  
Arendt, Hannah 465  
Arikha, Abba (Rav) 377  
Arns, Inke 184  
Arrivé, Michel 447, 449, 450  
Artaud, Antonin 215, 216, 270,  
413  
Atlas, Liliane 380–382, 384, 385,  
388  
Auerbach, Erich 444  
Austin, John Langshaw 33, 425  
  
Bachelard, Gaston 78  
Bachtin, Michail M. 87–101,  
339–354  
Bally, Charles 447  
Balzac, Honoré de 112–116  
Bar Kappara, Rabbi 377  
Baring, Edward 211, 212, 220  
Barker, Michael 17  
Baron, Salo Wittmayer 27  
Barthes, Roland 9–11, 18, 20,  
29, 32, 98, 103–121, 124,  
200, 244, 245, 247, 330, 339,  
350–353, 367, 368, 370, 444,  
479  
Baschera, Marco 139–151,  
413–424, 493, 496  
  
Bataille, Georges 210, 418, 424  
Baudelaire, Charles 34, 58,  
123–125, 129–132, 135, 137,  
224–231, 236, 326, 327, 400  
Baudrillard, Jean 181, 182  
Baumgart, Reinhard 252  
Becker, Jürgen 252  
Beckett, Samuel 105, 190, 441  
Beißner, Friedrich 461, 473, 475  
Benjamin, Walter 22, 28, 36, 38,  
45, 58, 65, 67, 71, 160, 161,  
204–206, 208, 214, 338, 444  
Benveniste, Émile 10, 123–137  
Berg, Nicolas 461, 462  
Bergmann, Ingmar 441  
Bernet, Rudolf 218  
Bertens, Hans 242  
Berthold, Jürg 75–85, 493  
Bertolazzi, Alessandro 84  
Bezzola, Reto R. 33  
Bident, Christophe 7  
Binder, Wolfgang 461  
Binotto, Johannes 357–371, 493  
Binswanger, Ludwig 156  
Blake, William 321, 326–330,  
333–335, 337  
Blanchot, Maurice 7, 110, 113,  
139–151, 156, 274, 381, 416,  
418, 419  
Bloch, Ernst 28  
Bloom, Harold 154  
Bočarov, Sergej 340, 341  
Boehlich, Walter 26, 27  
Boétie, Étienne de la 80  
Bolens, Guillemette 132  
Bollack, Jean 33, 37, 427, 468  
Bollnow, Otto Friedrich 98  
Bonaparte, Marie 366  
Bonney, Claude 258, 259  
Borges, Jorge Luis 189, 261  
Böschenstein, Bernhard 33

## Namenregister

- Bota, Cristian 353  
Bourdieu, Pierre 29  
Braque, Georges 63  
Brassens, Georges 79  
Braudel, Fernand 18  
Bravo, Federico 452  
Brecht, Bertolt 84, 115, 321, 327, 336  
Bresson, Robert 441  
Brežnev, Leonid 88  
Brinkmann, Rolf Dieter 252  
Brittnacher, Hans Richard 478–480, 483  
Brodskij, Iossif 88  
Bronckart, Jean-Paul 353  
Brueghel, Pieter 262  
Brunswick, Ruth Mack 41  
Bruzina, Roland 217  
Burdorf, Dieter 461, 462  
Burger, Heinz Otto 21  
Burkert, Walter 316  
Burroughs, William S. 105, 251  
Busoni, Ferruccio 64  
Butler, Judith 204  
Butor, Michel 105
- Caesar, Gaius Iulius 453  
Cage, John 105  
Caillois, Roger 479, 480  
Canguilhem, Georges 78  
Carpenter, Edmund 410  
Carroll, Lewis (Dodgson, Charles L.) 189  
Caruso, Paolo 224, 225, 227  
Cassirer, Ernst 353  
Castex, Pierre Georges 478, 479  
Celan, Paul 30, 54, 125, 126, 235, 379, 391, 392  
Chapsal, Madeleine 192  
Charbonnier, Georges 115, 117, 350  
Christen, Felix 465  
Chruščev, Nikita 88  
Cixous, Hélène 302
- Connolly, John  
Conrady, Karl Otto 24  
Culler, Jonathan 301, 302  
Cunningham, Mercier Philip (Merce) 105
- Dante Alighieri 274, 283, 413  
de Bens, Els 36  
de Heusch, Luc 18  
de Man, Paul 13, 18, 19, 32–37, 82, 129, 153–174, 290, 296–302, 307, 310  
de Roche, Charles 41–55, 494  
de Sade, Donatien Alphonse François (Marquis) 191, 194, 413, 415  
Debord, Guy 175–188  
Debussy, Claude 64  
Deleuze, Gilles 16, 20, 189–201  
Derrida, Jacques 14, 16, 18–20, 32–36, 44, 52, 58, 81, 128, 135, 153–158, 161, 164–166, 170, 172, 203–221, 224, 310, 381, 384, 417, 458  
des Malpeines, Marc-Antoine Léonard 214  
Descombes, Vincent 9  
Didi-Huberman, Georges 338  
Dilthey, Wilhelm 97, 98  
Djoufack, Patrice 126  
Donat, Sebastian 334  
Donato, Eugenio 9, 10, 15, 17–19, 309  
Donoghue, Denis 33, 34  
Dostoevskij, Fëdor 87–89, 93, 94, 100, 341, 347  
Dobrovsky, Serge 18  
Duchamp, Marcel 98, 105, 107, 108  
Dueck, Evelyn 447–459, 494  
Duras, Marguerite 7  
Durst, Uwe 483  
Dymšyc, Aleksandr 88, 89

## Namenregister

- Eco, Umberto 14, 106, 223–239, 327  
Einstein, Albert 94, 144  
Ejchenbaum, Boris 341  
Eliot, Thomas Stearns 241, 243, 244, 251, 253, 399  
Endres, Martin 60, 448, 458  
Epstein, Daniel 375
- Farias, Victor 387  
Feldman, Morton 105  
Felman, Shoshana 366, 368  
Felsch, Philipp 13  
Feuerbach, Ludwig 78, 177, 178, 183  
Fiedler, Leslie 14, 241–255  
Fink, Bruce 369  
Fiore, Quentin 105, 362, 395–412  
Flaubert, Gustave 115, 400  
Foucault, Michel 9, 14, 16, 18, 20, 29, 81, 104, 109, 129, 224, 225, 257–272, 310, 320, 427  
Frank, Manfred 200  
Freud, Sigmund 28, 41–50, 212–215, 217, 219, 312, 313, 357, 358, 360, 361, 363–367, 379, 381, 418, 432  
Frey, Hans-Jost 36, 82, 273–288, 418  
Fricke, Gerhard 23  
Fricke, Harald 116  
Fries, Thomas 7–39, 77, 79, 153–174, 296, 309–320, 494  
Frye, Northrop 19, 247
- Gadamer, Hans-Georg 19, 33–36, 98  
Gandillac, Maurice de 205, 220  
Gandon, Francis 449–451, 455  
Gay, Peter 361  
Genette, Gérard 19, 29, 33–35, 289–307, 324, 339, 350, 479  
Gerber, Gustav 159  
Gerstenmaier, Eugen 27
- Ginsberg, Allen 242  
Girard, René 17, 18, 309–320  
Godard, Jean-Luc 186, 441  
Goebel, Eckart 365  
Goethe, Johann Wolfgang von 8, 72  
Goldmann, Nahum 27  
Goldmann, Lucien 15, 18  
Goldschmidt, Ernst Philip  
Gran, Sara 477  
Green, André 212, 214,  
Greimas, Algirdas Julien 29  
Grésillon, Almuth 137  
Gris, Juan 63  
Groddeck, Wolfram 437, 461–476, 495  
Grotzer, Peter 33, 35  
Guattari, Félix 190, 199  
Gubar, Susan 254, 255  
Gutbrodt, Fritz 241–255, 495
- Haardt, Alexander 347  
Habermas, Jürgen 21  
Haensler, Philippe P. 153, 203–221, 373–392, 495  
Halle, Morris 324, 326, 364  
Hamacher, Werner 36, 298  
Hamel, Jean-François 7  
Hanina ben Dossa 377–379, 382–386, 388, 389  
Haraway, Donna Jeanne 250  
Hartman, Geoffrey 154  
Hassan, Ihab 242  
Hatzfeld, Helmut 289  
Haven, Cynthia L. 17, 20, 309, 312  
Heath, Stephan 103  
Hefner, Hugh 251  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 20, 32, 60, 64, 78, 136, 177, 183  
Heidegger, Martin 10, 82, 373, 374, 385–392  
Heine, Stefanie 223–239, 362, 395–412, 493, 494, 496

- Heissenbüttel, Helmut 252  
 Henß, Rudolf 12  
 Herrmann, Leonhard 448, 458  
 Hitler, Adolf 25, 27, 32, 387  
 Hiya bar Abba, Rav 377  
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 478, 479, 484, 486–489, 491  
 Hölderlin, Friedrich 16, 156, 270, 311, 327, 336, 461, 468, 473  
 Holenstein, Elmar 336  
 Holland, Norman 18  
 Hoppenot, Éric 7  
 Horkheimer, Max 27, 28, 182  
 Horstmann, Axel 466  
 Howard, Richard 103, 105  
 Hristov, Hristo 354  
 Huelsenbeck, Richard 105  
 Humphreys, Franziska 257–272, 496  
 Husserl, Edmund 156, 209, 214, 217–220, 346, 348, 374, 375, 386–389  
 Hutcheon, Linda 242  
 Huyssen, Andreas 242  
 Hyppolite, Jean 15–18, 20, 32, 220
- Illger, Daniel 477–492, 496  
 Iser, Wolfgang 352, 353
- Jäger, Ludwig 447, 454, 459  
 Jakobson, Roman 18, 128, 129, 224–231, 295, 321–338, 341, 342, 344, 345, 364, 448  
 James, Henry 16, 17  
 Jameson, Frederic 242  
 Jankélévitch, Vladimir 384  
 Jannidis, Fotis 109, 116  
 Janovich, William 402  
 Jaspers, Karl 27, 98  
 Jauß, Hans Robert 33, 34, 36  
 Jehuda ha-Nasi, Rabbi 377  
 Joyce, James 228, 369, 400, 401, 406, 408, 409
- Jung, Carl Gustav 247
- Kafka, Franz 190, 303, 413, 441  
 Kahnweiler, Daniel-Henry 62–64  
 Kaiser, Gerhard 23, 25  
 Kamenova, Ilijana 354  
 Kamuf, Peggy 155  
 Kant, Immanuel 465  
 Kappelhoff, Hermann 477  
 Kasper, Monika 273–288, 497  
 Keats, John 399  
 Kenyatta, Jomo 408  
 Kierkegaard, Søren 10, 190  
 Kiesinger, Georg 22  
 Killy, Walther 24, 473  
 Kittler, Friedrich A. 357  
 Klee, Paul 63, 67, 68, 321, 327–337  
 Kleinbeck, Johannes 220  
 Kleist, Heinrich von 8, 465, 468–470  
 Koch, Franz 23  
 König, Christoph 22, 23, 462  
 Kracauer, Siegfried 28  
 Krafft-Ebing, Richard von 191, 193  
 Krause, Daniel 254  
 Kristeva, Julia 14, 20, 87, 99, 128, 135, 224, 339–355  
 Kroeber, Alfred Louis 238, 239  
 Krutch, Joseph Wood 366  
 Kubler, George 105  
 Kuhn, Hugo 23–25  
 Küntzel, Heinrich 164
- Lacan, Jacques 10, 14, 18, 19, 29, 81, 224, 312, 357–371, 379–381  
 Lachmann, Renate 88, 91, 92, 100, 322, 340, 341, 348, 480  
 Lacoue-Labarthe, Philippe 392  
 Lämmert, Eberhard 24, 25  
 Laplatine, Chloé 123–125  
 Lausberg, Heinrich 158, 470



## Namenregister

- Lautréamont, Comte de  
(Ducasse, Isidore Lucien)  
261, 414
- Leavey, John P. 206
- Leavis, Frank Raymond 398–399
- Lebrave, Jean-Louis 137
- Léger, Fernand 63
- Leiris, Michel 7
- Lennon, John 105
- Lessing, Gotthold Ephraim 63
- Lévi-Strauss, Claude 18, 20, 29,  
171, 215, 224, 225, 227–239,  
320, 326, 327, 448
- Levinas, Emmanuel 82, 373–393
- Logie, John 105
- Lötscher, Christine 477–492, 497
- Löwith, Karl 388
- Lüdeke, Roger 334
- Lugowski, Klemens 23
- Luhmann, Niklas 231
- Lukács, Georg 156, 183
- Lukrez (Titus Lucretius Carus)  
169
- Lytard, Jean-François 242
- Mack Brunswick, Ruth 41
- Macksey, Richard 9, 15, 17–20,  
32, 309
- Malka, Salomon 373–375, 387
- Mallarmé, Stéphane 32, 106,  
114–116, 153, 156, 269–270,  
278, 400, 413, 419, 422
- Mann Golo 27
- Mann, Thomas 241, 251
- Marcus, Greil 176, 181, 186, 187
- Marietti, Angèle (Kremer-Marietti  
A.) 159
- Marx, Karl 77, 78, 82, 144, 177,  
183, 427, 430
- Mascolo, Dionys 7
- May, Karl 252
- May, Markus 478–480, 483
- McLuhan, Eric 396, 410
- McLuhan, Marshall 105, 362,  
395–412
- McNamara, Eugene 398
- Medvedev, Pavel 353
- Melville, Herman 190
- Merleau-Ponty, Maurice 200
- Mersch, Dieter 117, 397, 398
- Meschonnic, Henri 126
- Miller, Hillis J. 33, 34, 154
- Minkowski, Hermann 94
- Mirabeau, comte de 8
- Morazé, Charles 18
- Mosès, Stéphane 125
- Müller-Wille, Klaus 289–307, 497
- Naumann, Barbara 57–74, 498
- Nerson, Henri 375
- Newton, Issac 479
- Nietzsche, Friedrich 10, 20, 89,  
99, 146, 158–161, 171, 172,  
190, 197, 267–269, 297, 418,  
426, 427, 429, 435–438
- Novalis (Georg Philipp Friedrich  
von Hardenberg) 58
- O'Doherty, Brian 105, 108
- Olson, Lisa 425
- Ozu, Yasujiro 441
- Panagiotidis, Alexia 39
- Pardini, Samuele F. 242
- Pascal, Blaise 78, 79, 421
- Pascoli, Giovanni 452, 458
- Peeters, Benoît 7, 9, 35, 204, 212,  
218
- Peirce, Charles Sanders 16, 229
- Petri, Elfriede 387
- Picasso, Pablo 63, 144
- Pichler, Axel 60
- Platon 427, 428, 466
- Poe, Edgar Allan 53, 54, 159, 294,  
358–363, 365, 366, 368, 369,  
371, 390

## Namenregister

- Pombo Nabais, Catarina 190  
Poulet, Georges 18, 33, 34, 156,  
166, 297  
Pound, Ezra 399  
Proust, Marcel 16, 115, 173, 174,  
190, 195–200, 241, 252,  
289–300, 303–306, 312, 319,  
413, 441
- Quintilianus, Marcus Fabius 158
- Rabelais, François 87, 88, 100,  
340, 341  
Racine, Jean 444  
Rameau, Jean-Philippe 166  
Rancière, Jacques 178, 180, 181,  
195  
Ransom, John Crowe 244, 313  
Rauschenberg, Robert 105  
Rebentisch, Juliane 178, 181, 182  
Reibold, Janina 467  
Resnais, Alain 439  
Rheinberger, Hans-Jörg 203, 207  
Ricardou, Jean 294  
Richard, Jean-Pierre 34  
Richards, Ivor Armstrong 244,  
398, 399  
Richter, Hans 106  
Ricœur, Paul 365  
Rilke, Rainer Maria 64, 297  
Rimbaud, Arthur 273, 275–279,  
281–283, 400  
Robbe-Grillet, Alain 106, 444  
Rollyson, Carl 425  
Rorty, Richard 10  
Rosolato, Guy 18  
Ross, Werner 25  
Roth, Philip 251  
Roudinesco, Elisabeth 358  
Rousseau, Henri 327, 329, 335  
Rousseau, Jean-Jacques 129,  
153–154, 156–160, 162–166,  
169–173, 178, 184, 208–211,  
213–216, 297
- Roussel, Raymond 258  
Rousset, Jean 34  
Rüdiger, Horst 29  
Ruwet, Nicolas 18
- Sacher-Masoch, Leopold von  
189–195, 198  
Said, Edward 18, 34  
Sartre, Jean-Paul 200  
Sasse, Sylvia 87–101, 117, 184,  
339–355, 498  
Saussure, Ferdinand de 20, 21,  
45, 52, 95, 126–128, 233–235,  
290, 291, 341, 360, 361, 363,  
447–459  
Scheler, Max 347  
Schestag, Thomas 462, 466  
Schiesser, Giaco 109, 116  
Schiller, Friedrich 31  
Schleiermacher, Friedrich 463,  
464, 466–468, 470, 471  
Schmidt, Arno 252  
Schnabel, Gudrun 23  
Schneider, Hans-Ernst (Schwerte,  
Hans) 22  
Schobinger, Jean-Pierre 82  
Scholem, Gershom 27, 58  
Schönberg, Arnold 144  
Schotte, Jacques 34  
Schulthess, Anja Nora 175–188,  
498  
Schuschani, Mordechai (Mon-  
sieur Chouchani) 375, 390  
Schüttpelz, Erhard 116  
Secheyay, Albert 447  
Seitter, Walter 257  
Shakespeare, William 444  
Simon, Anne 200  
Simon, Ralf 325  
Singleton, Charles Southward 19,  
32–34  
Sinjavskij, Andrej 88  
Šklovskij, Viktor 89, 321, 322, 341,  
342

## Namenregister

- Sloterdijk, Peter 81  
Smith, Jonathan Zittel 316  
Sollers, Philippe 20, 413–424  
Sontag, Susan 14, 106, 108, 224, 425–446  
Sophokles 310, 313, 315, 319  
Sözer, Önay 206  
Sparr, Thomas 462  
Spinoza, Baruch de 78, 81, 82, 85  
Spitzer, Leo 21  
Spivak, Gayatri Chakravorty 203, 204, 207  
Spoerri, Theophil 34  
Srivastava, Prem Kumari 242, 246, 247  
Stahlhut, Heinz 175, 185  
Staiger, Emil 30, 31, 33–35, 471  
Stalin, Iosif Vissarionovič 88  
Starobinski, Jean 33, 34, 126, 154, 156, 157, 166, 447–459  
Stein, Edith 386  
Stendhal (Beyle, Henri) 312, 319  
Stingelin, Martin 200, 257  
Stockhammer, Robert 28  
Stravinsky, Igor 64  
Swift, Jonathan 241  
Szondi, Peter 7, 13, 14, 21, 27–31, 36–38, 60, 72, 73, 427, 461–476  
  
Tanner, Tony 34  
Tiedemann, Rolf 60  
Todorov, Tzvetan 18, 29, 303, 341, 477–492  
Tomaševskij, Boris 351  
Tomkins, Calvin 108  
Torok, Maria 14, 41–55  
Trakl, Georg 473, 474  
Truffaut, François 441  
Twain, Mark 246  
Tynjanov, Jurij 341, 342  
  
Uchtomskij, Aleksej A. 94  
Ullmann, Stephen 290–292, 301  
  
Ullrich, Wolfgang 280  
Unsel, Siegfried 28  
  
Valéry, Paul 115, 164, 241, 472  
Vax, Louis 478  
Vernant, Jean-Pierre 15, 18, 19, 33, 34  
Vian, Boris 247, 252  
Villinger, Rahel 425–446, 499  
Vološinov, Valentin Nikolaevič 95, 96, 353  
Voltaire (François-Marie Arouet) 166  
von Matt, Peter 489  
von Polenz, Peter 21, 24  
von Wiese, Benno 12, 22, 23, 26  
  
Wagner, Richard 64  
Wahl, François 358  
Walser, Martin 252  
Walther, Danny 252, 253  
Warburg, Aby 338  
Warburton, William 214  
Warhol, Andy 105, 406, 407  
Wehrli, Max 13, 25, 30, 31  
Weidner, Daniel 338  
Wilkinson, Elizabeth Mary 25, 26  
Williams, William Carlos 131  
Winchell, Mark Royden 244  
Wittgenstein, Ludwig 82, 465  
Wolter, Naomi 39  
Wygotski, Lew 133  
  
Yeats, William Butler 153  
  
Zacks, Sam 410  
Zanetti, Sandro 7–39, 98, 103–137, 189–201, 223–239, 252, 321–338, 350, 494, 496, 499  
Zenkin, Sergej 353  
Zischler, Hanns 203, 207  
Zittel, Claus 60  
Zweifel, Stefan 178, 179, 181, 182, 185









Reihe **DENKT KUNST** des Instituts für Theorie (ith) der  
Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und des Zentrums Künste  
und Kulturtheorie (ZKK) der Universität Zürich.

1. Auflage

ISBN 978-3-0358-0217-7

© DIAPHANES, Zürich 2019

Alle Rechte vorbehalten

Coverabbildung: Foto mit Seiten aus der  
Zeitschrift *Tel Quel* (Sandro Zanetti)

Lektorat: Alexia Panagiotidis

Layout, Satz: 2edit, Zürich  
Druck: Steinmeier, Deiningen

[www.diaphanes.net](http://www.diaphanes.net)