

LIT  
ERA  
TUR

2023 | 5

*Nach-  
wuchs*



# Inhalt

Editorial .....S. 2

## I. Abschnitt: Lesen

ALEXANDER WASZYNSKI

Bausatz für eine Theorie des Lesens .....S. 4

YANIK AVILA

Das Trauerpiel(-)Buch – mit Benjamin, mit Menke... .....S. 6

THERESA NIEDERMEIER

Da wird (k)ein Schuh draus: Einige Überlegungen zum Lesen und/als Handwerken  
in Bezugnahme auf Bettine Menkes „Ornament, Konstellation, Gestöber.“ .....S. 8

FELIX HAENLEIN

Einbrüche ins Lesen. Wenn sich das Eis zwischen die Zeilen schiebt .....S. 11

JANA MANGOLD

Überhaupt erst einmal lesen. Samuel Weber: *Freud-Legende* (1979).....S. 14

LUISE HOFFMANN

Göttliche Frauen männlich gelesen. Der Raub der Proserpina in Ovids *Metamorphosen* .....S. 17

## II. Abschnitt: Bühnen & Szenen

TOBIAS FUNKE

Die Grenzen der Bühne.....S. 20

MATTIAS ENGLING

Was ist das gestische Theater? .....S. 22

JOHANNA KÄSMANN

Off the record. Jenseits des Berichts.....S. 24

VERENA GOLD

Agon und Theater: ‚Exits and entrances‘ im transitorischen Raum.....S. 27

RENÉ PORSCHEN

Von Molchen, Menschen und Maschinen. Pavel Kohouts Theateradaption von Karel Čapeks  
*Der Krieg gegen die Molche* (1963/1935) .....S. 30

## III. Abschnitt: Rezensionen

JESSICA MAASSEN

„No one used to have to deal with this much future“. Clare Pollards *Delphi*. Ein Spiel der  
Zukünftigkeiten zwischen Inzidenzen, Prognosen, Kartenlegen und Orakelsprüchen .....S. 34

JANNE LILKENDEY

Sie haben ähnliche Sorgen. Sisi, Harry und Familie.....S. 38

CELINA STEHR

Hassend aus der Ohnmacht heraus. Şeyda Kurts *Hass. Von der Macht eines widerständigen Gefühls* .....S. 41

# Editorial

Liebe Leser·innen,

der Begriff ‚Nachwuchs‘ ist im akademischen Raum nicht ganz unproblematisch, betont er doch allzu deutlich die Tatsache, dass da jemand ist, der oder die noch nicht ganz dazu gehört. Denn wer zum ‚Nachwuchs‘ zählt, ist nicht ganz ausgewachsen, nicht gänzlich angekommen, hat den entscheidenden Schritt noch nicht gemacht, sondern verharrt an der Schwelle – nicht selten im Prekären. Dort hat der Nachwuchs zwar Zugriff auf eine breite Förderlandschaft und genießt einen gewissen Welpenschutz, doch ob er jemals die wissenschaftliche Volljährigkeit erreicht, bleibt fraglich. Denn in der akademischen Welt zählt man so lange zum Nachwuchs, bis man eine der wenigen unbefristeten Professuren oder eine äquivalente Anstellung erreicht hat. Mehrjährige Berufserfahrung, Promotion und Habilitation spielen dabei zwar durchaus eine entscheidende Rolle, sind aber keine Garantie für eine Festanstellung. Oft genug heißt es – auch nach Jahren oder Jahrzehnten in der Wissenschaft – immer noch weiterwachsen: veröffentlichen, vernetzen, verausgaben. Eine Logik, die es vor dem Hintergrund eines immer problematischer werdenden Wachstumsbegriffs durchaus zu hinterfragen gilt. Daher kehren wir an dieser Stelle der Wissenschaft zumindest zeitweilig den Rücken und wenden uns der Botanik zu.

Hier, im Bereich der Pflanzen, ist ‚Nachwuchs‘ nochmal anders konnotiert. ‚Nachwachsen‘ kann dort nur etwas, das beschnitten, gekürzt oder auf andere Weise abgetrennt wurde. Der Nachwuchs füllt dann eine Lücke, die die Richtung seines Wachstums vorgibt, doch diese letztlich nicht in Gänze bestimmen kann. Nachwuchs, Grünbedaumte mögen dies bestätigen, lässt sich nie gänzlich einhegen und sucht sich immer wieder aufs Neue seinen eigenen Weg. Notwendig sind hierfür lediglich, doch darin besteht die gro-

ße Kunst, klimatisch günstige Bedingungen, die Eröffnung eines Raums, den es braucht, um zu wachsen. Diesem Raum ist unsere diesjährige Ausgabe gewidmet. Denn mit der Veröffentlichung des Heftes endet auch das letzte Universitätssemester (oder zumindest die Vorlesungszeit) von Bettine Menke als Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt. Damit beginnt nicht nur ein neuer Ab-Schnitt für die Erfurter Literaturwissenschaft, sondern im Besonderen für das Nachwuchskolleg Texte. Zeichen. Medien., welches dieses Heft herausgibt. Deswegen richten wir in diesem Heft den Blick auf den Nachwuchs, dem Bettine Menke stets in besonderer Weise verpflichtet war.

Die vorliegende Ausgabe der LIT ERA TUR versammelt in diesem Sinne Texte von sogenannten ‚Nachwuchswissenschaftler·innen‘, die in den letzten Jahren in der Literaturwissenschaft der Universität Erfurt gearbeitet, studiert oder promoviert haben und dabei von Bettine Menkes Wissen profitieren durften. Dieses Heft ist folglich deutlich literaturwissenschaftlicher angelegt als vergangene und kommende Ausgaben (die sich erneut den Rezensionen verschreiben werden). Neben den traditionellen Rezensionen zu aktuellen Neuerscheinungen stehen in diesem Heft daher Beiträge, die auf sehr unterschiedliche Weise das Engagement Bettine Menkes für den wissenschaftlichen Nachwuchs verdeutlichen und würdigen. Wir hoffen, dass unsere kurzen Lektüren – die auch einem nicht-literaturwissenschaftlichen Publikum ans Herz gelegt sind – Bettine Menkes Einfluss auf unser Denken nicht nur dokumentieren, sondern auch einen positiven Begriff von ‚Nachwuchs‘ durchschimmern lassen – ein Nachwuchern auf jenem Ab-Schnitt, den ihre Emeritierung für uns bedeutet.

*Tobias Funke & Mattias Engling*

## I. Abschnitt Lesen



# Bausatz für eine Theorie des Lesens

Von Alexander Waszynski

Gäbe es eine Rangliste der in den Geisteswissenschaften meistbeforschten Gegenstände, rangierte der Begriff der Nachahmung gewiss weit oben. Ich habe einen Verdacht, warum das so ist: Wer über das Nachahmen spricht, gibt sich unverdächtig, es selbst derweil schon zu tun. Könnte es sich um eine der vielen Urszenen kritischer Wissenschaft handeln? Sie beruhte auf einem Reinheitsgebot: sich nicht anzustecken, sich nicht vollends einzulassen auf das Beforschte. Man kann das auch Distanzgebot nennen – wie auch immer: Es bereitet den Philologien Probleme, weil sich Liebhaberinnen von Texten, Zeichen und Medien nämlich fortwährend ihre wenigen Nasen an einer Art Scheibe plattdrücken müssen, die ihnen Leib und Leben sichert. Vorsicht vor den wilden Texten!

Mit einem Buch über Mimesis, das ein anderes weitgehend nachahmte, wäre kein Blumentopf zu gewinnen. Natürlich stehen und entstehen Texte in Konstellationen und natürlich wollen wir verstehen, welche es sind. Aber bitte mit Bedacht und nur unter Mitnahme von Begriffen, die jederzeit aus der Pistole geschossen kommen können, um das Phänomen notfalls zu erlegen. Intertextualität! Rezeptionsgeschichte! Handbibliothek!

Hier sind die Dinge, die ich recht gern – und zwar aus zweiter Hand – zur Nachahmung empfehlen möchte: Texte, erstens, selbst als Konstellationen aufzufassen, als flüchtige, durch Leerräume gebildete Anordnungen; zweitens, sich nur munter darunter zu mischen; und drittens, eher nachahmend, eher konstellativ zu lesen. Wie anders sollte es gehen in einem Fach wie der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, das sogar so sehr Konstellation ist, dass man es schon beinahe nicht mehr merkt. Aber die Sterne stehen eben, wie sie nun einmal stehen. Deswegen rate ich zur behutsamen Anwendung.

Anders als heimliche Leserinnen müssen öffentliche Leserinnen über ihr Lesen schreiben. Sie müssen schreibend lesen. Sonst kann nicht gelesen werden, was und wie gelesen worden ist. Zum Ver-

gleich: als ob bei einem Klavierkonzert keine andere Art des Zuhörens als das Verfassen und Aufführen eben eines Klavierkonzerts zugelassen wäre.

Die höchste Kunst öffentlichen Lesens ist die Paraphrase. Alle anderen Formen der Auseinandersetzung (Interpretieren, Verstehen, Analysieren ...) zehren davon, dass sich etwas mit anderen oder auch annähernd den gleichen Worten noch einmal sagen lässt. Man darf in diesen Gefilden nicht zimperlich sein, weder im Wiedergeben noch im Nehmen.

Wer sich einem Text schreibend nähert, ähnelt den eigenen Text dem anderen an, ahmt ihn, im mühsamen Zickzack zwischen Indikativ und Konjunktiv, stets ein wenig nach. Man nähert sich an, indem man die Distanz der Texte, in der sie zu sich selbst stehen, ausbaut. Das ist ein Akt wissenschaftlicher Redlichkeit, der gegenüber dem Wertpapierhandel auf Distanz (Wo versteckt sie sich wohl, die Beute?) nicht geringzuschätzen ist.

Studieren ist oft Nachahmen, ebenso ist es das Lehren. Kiloweise häufen sich irgendwann die Texte auf. Von manchen weiß man, dass man sie nie mehr sehen, höchstens schleppen wird. Andere begleiten einen jahrzehntelang, über alle akademischen Zäsuren hinweg. Der schwelkenkundige Walter Benjamin hat in einer Glosse mit dem Titel „Frühstücksstube“ bemerkt, dass von den Träumen nicht nüchtern erzählt werden könne. Und Umschlagplätze braucht es. Nur „vom anderen Ufer, von dem hellen Tage aus“ dürfe der „Traum aus überlegener Erinnerung angesprochen werden“.[1]

Da auch ich etwas zur kritischen Infrastruktur beisteuern möchte, unterbreite ich hier folgenden Vorschlag: Bei Verlassen der Hochschule sollen keine Urkunden mehr, stattdessen Bausätze ausgegeben werden: mobile Planetarien für Lesende zum Selbstaufbau. Was hochtrabend klingt, sind architektonisch betrachtet bloß einfache Kuppelzelte. Einzelstücke, versteht sich. Sie werden mit einer Haut aus Papier bespannt.

Jede Idee hat einen pragmatischen Haken, so auch diese. Denn das Kuppeldach wäre bedruckt

mit allen während der Hochschulzugehörigkeit durchgearbeiteten Texten, invers jedoch: die Schrift als Weiß in schwarzem Grund (die meisten Gründe sind ja dunkel). Nun suche man eine Wiese in der Brandenburger Provinz, einen Nordseestrand oder einen Festplatz auf. Dann Gestänge und Himmel zusammensetzen, hineinlegen, schließlich das Tageslicht das Übrige tun lassen. Besondere Verdienste können durch Beigabe eines Opernglases geehrt werden. Zwei Dinge sehen Sie: den gestirnten Himmel über Ihnen und die Welt der Texte in Ihnen. So, und nun behaupte noch einer, es brauche keine Sterndeuter, die den Lauf des Lebens aus dem der Himmelskörper ablesen.

Ich weiß nicht mehr, wo ich lag oder saß, als ich vor zwölf, dreizehn Jahren einen Sammelbandbeitrag von Bettine Menke las, der zu denen gehört, die einen lange begleiten: „Magie“ des Lesens – Raum der Schrift. Über Lektüre und Konstellation in Benjamins Lehre(n) vom Ähnlichen“. Ich weiß nur, dass er damals, im lesenden Schreiben über Benjamins kleine Prosa, der Orientierung in diesem Mikrokosmos sehr zuträglich gewesen ist. In der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, heißt es in diesem Aufsatz, gehören „Lesen und Schreiben zu den zentralen Modi des ‚mimetischen‘ Verhaltens ...“.[2] Es meint, sich einer Sache anzunähern, die dem Nachahmenden ganz unähnlich scheint: einer Gardine, einem Tisch oder, diese Fähigkeit rechnet Benjamin den „alten Völkern“ zu, Sternbildern: „Man muß, grundsätzlich, damit rechnen, daß Vorgänge am Himmel von früher Lebenden ... nachahmbar waren“.[3] Den Späteren bleiben das mimetische Vermögen des verspielten Kindes und, so die für eben diese Späteren als Rätsel vorbereitete Konjunktion, die Sprache als Leitfaden, unsinnliche Ähnlichkeiten zu ergründen.

Vermittelt über den Blick, der, indem er Sternblicke erwidert, die Konstellation miterzeugt, erschließt Menke in Benjamins Texten eine „Theorie der Lektüre und der Schrift“.[4] Denn auch die Schrift ist Konstellation. „Auf der Weiße des Papiers, auf dem der Text sich anordnet, wiederholt sich negativ die Schwärze der Nacht und die Konstellation der Lichtpunkte der Sterne“.[5]

Als ich später meine Zelte abbrach, um in Erfurt über Hans Blumenbergs *Lesbarkeit der Welt* zu arbeiten, ging es nie darum, den Begriff der Lesbarkeit bei Blumenberg zu kommentieren (sofern

es dort einer ist). Es ging darum, anhand einer bestimmten Anordnung seiner Texte eine Theorie der Lektüre und der Schrift zu ermitteln. Eine solche gibt es dort ebensowenig, allerdings nur sofern etwas ausdrücklich benannt worden sein muss, damit davon andernorts die Rede sein darf: eine Vorgabe, die sich mit Blumenberg, dem Kenner des Unausdrücklichen, genüsslich bestreiten ließe.

Menkes Essay nutzt Benjamins ‚Jetzt der Lesbarkeit‘, um das Augenblickhafte zu betonen. Das Lesbare kommt dem Lesen zuvor und tritt doch erst im Lesen zusammen. Zu seinen Gunsten ist anderes auf Abstand zu halten: „Jede Lesbarkeit ist zugleich bestimmt durch die sie nicht nur begleitenden, sondern gerade als ausgeschlossene bestimmenden Unlesbarkeiten.“[6] Eine Annäherung an Texte kann und sollte mit diesem Satz beginnen; aber das Ausgeschlossene wird anders zugänglich oder ist es womöglich anderen noch. Die „negative Lesbarkeit (nicht: Unlesbarkeit)“[7] hält im Spiel, was der Aufmerksamkeit zu entweichen droht, öffentlich auszutesten durch einen Blick auf das Himmelszelt der kleiner werdenden Fächer, in das auch für die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft ein Stern eingelassen ist. ✎

[1] Walter Benjamin: Einbahnstraße, GS IV/1, Frankfurt/M. 1991, S. 83–148, hier: S. 86.

[2] Bettine Menke, ‚Magie‘ des Lesens – Raum der Schrift. Über Lektüre und Konstellation in Benjamins Lehre(n) vom Ähnlichen, in: Namen, Texte, Stimmen. Walter Benjamins Sprachphilosophie, hg. v. Thomas Regehly, Stuttgart: 1993, S. 109–137, hier: S. 116.

[3] Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, GS II/1, Frankfurt/M.: 1991, S. 204–210, hier: S. 206.

[4] Menke: ‚Magie‘ des Lesens, S. 109.

[5] Ebd., S. 117.

[6] Ebd., S. 122.

[7] Alexander Waszynski: Lesbarkeit nach Hans Blumenberg, Berlin/Boston: 2021, S. 185.

# Das Trauerspiel(-)Buch – mit Benjamin, mit Menke...

Von Yanik Avila

„Manche Bücher sind unverdienterweise vergessen, aber keines ist unverdienterweise unvergessen.“ – Mit diesem Zitat von W. H. Auden endet der erste Teil von Hannah Arendts *The Life of the Mind*, einer Untersuchung über das Leben des Geistes, die nun eben in ihrem ersten Teil *Das Denken* zum Gegenstand hat. Denken – diese merkwürdige ‚Tätigkeit‘ jenseits allen Tuns, schafft, so Arendt, einen ebenso merkwürdigen Ort in der Zeit, oder vielmehr: Es „schlägt“ „einen zeitlosen Pfad ... in die Welt von Raum und Zeit.“ Diese letzten Zeilen des Buches, das großräumige historische Zusammenhänge in den Blick nimmt, handeln vom Jetzt, von Arendts Gegenwart, aber auch vom Verlust einer Kontinuitäts Erfahrung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und von der Möglichkeit einer *Rettung* des Gewesenen jenseits der ‚Tradition‘: einer Vergangenheit als zerstückelter, fragmentierter und jeder Gegenwart aufs Neue zur Anverwandlung aufgegeben.

In dieser Charakterisierung des Denkens, und eines Umgangs mit Autorität und Vergangenheit, mit der Autorität *der* Vergangenheit, ist ein bestimmter Ton nicht zu überhören; ein Ton, der im Konzert der kritischen Theoretiker des 20. Jahrhunderts unlösbar mit dem Namen Walter Benjamins verbunden ist.

Und nicht umsonst zieht sich diese Denkfigur auch durch Arendts posthumen Essay über ihren Freund. Dort findet sich auch ein Shakespeare-Zitat, das den ‚Perlentaucher‘ Benjamin würdigt: den Sammler, der der Dingwelt in den Prozessen der Transformation, ihrer Verwitterung und Versteinigung, auf der Spur ist – sowie dem eigentümlichen Wert, den die Dinge in diesen Prozessen gewinnen:

*Full fathom five thy father lies,  
Of his bones are coral made,*

*Those are pearls that were his eyes.  
Nothing of him that doth fade  
But doth suffer a sea-change  
Into something rich and strange.*

Wer so auf Größen wie Kultur und Tradition, auf Autorität und (insbesondere literarische) Kanonizität blickt, hat jenen naturgeschichtlichen Blick, den Benjamin spätestens seit seiner Habilitationsschrift über das deutsche Barocktrauerspiel zu einem zentralen Werkzeug kritischen Denkens entwickelt hat. Dieser Blick hat es mit einer Vergangenheit zu tun, die sich gleichsam in jenen Materialien artikuliert, die jenseits des tradierten Kanons auf die Gegenwart gekommen sind: dem Abhub der Erscheinungswelt (Freud), den liegengebliebenen Halbfabrikaten und Bruchstücken, unverarbeitet durch die akkreditierten Institutionen der Gedächtnisverwaltung.

Die Behauptung, dass kein Buch unverdienterweise unvergessen ist – diese Behauptung eines eigentümlichen Für-sich-Sprechens, eines unbedingten Geltungsanspruchs der bloßen Faktizität eines tradierten Textes: sie wirft unweigerlich eine Folgefrage auf: *wie* zu erinnern sei? Denn offensichtlich gibt es ein geheimnisvolles Kraftfeld zwischen den

Polen von Vergessen und Erinnern, in dem mitunter auch ein Vergessen *durch* Erinnern vorkommt. Der mittlerweile kanonische Status von Benjamins eigenem Buch – das als Habilitationsschrift gescheitert ist – mag als äußerliche Erinnerung an den Umstand dienen, dass eben auch dieser Text einen Ort in diesem Kraftfeld besetzt; einen Ort, der danach verlangt, immer neu bestimmt zu werden.

Als für mich Walter Benjamin zwar schon ein Name mit gewissem Faszinationspotential war, doch

noch kaum ein Begriff und schon gar nicht Kürzel für ein Forschungsfeld – also in einer inzwischen schon relativ weit zurückliegenden Vergangenheit – fand ich mich als Studierender an der Universität Zürich in einem Workshop mit einer Gastreferentin. Der Gegenstand war Walter Benjamins *Trauerspielbuch*, und der Name der Referentin lautete Bettine Menke. An die situativen Rahmenbedingungen meiner Teilnahme habe ich kaum mehr Erinnerung, nur, dass sie einigermaßen spontan und ich demnach weitestgehend unvorbereitet war, und mich deshalb auf die Rolle des passiven Zaungastes zurückzog. Auch haben sich keine Notizen über die fast anderthalb Dekaden seither erhalten; aber umso nachhaltiger haben sich ein paar Eindrücke in mir festgesetzt und über die Jahre weitergewirkt: Eindrücke, möchte ich sagen, die mit der Haltung gegenüber Texten zu tun haben.

Diskussionsgrundlage waren damals Auszüge aus einem Buch, das im Erscheinen begriffen war, für welches das Imprimatur aber noch ausstand, das also zumindest de jure noch offen für Eingriffe war. Das *Trauerspiel-Buch*, wie der Titel dieser Monographie über Benjamins Trauerspielbuch lauten würde, hatte – und hat – den Anspruch, mit den methodologischen Vorgaben, die Benjamins Studie über das deutsche Barocktrauerspiel entwickelt (und dies explizit in der Vorrede) ernst zu machen und diese Vorgaben in der Lektüre des Buches zu erproben. Die kontraintuitive Konsequenz daraus betrifft auch den bisher in der Forschung dominanten Fokus auf der ‚erkenntniskritischen Vorrede‘. Dieser ausschließlichen Fokussierung stellt Menkes Text einen Ansatz gegenüber, der dem materialen Teil dieses Werkes gerecht zu werden versucht, den Sachgehalten also, mit denen sich Benjamins Text auseinandersetzt. Mit anderen Worten: Es geht nicht nur ums Arbeiten zum oder über das Trauerspielbuch, sondern um eine ‚Arbeit mit dem *Trauerspielbuch*‘, um eine Arbeit also, welche Benjamins Text als Beitrag zur Erforschung des Barocktrauerspiels ernst nimmt. Die von einseitigen Fixierungen (Philosophie) und Abwehr-

mechanismen (Barock-Philologie) bestimmte Nachgeschichte des Trauerspielbuches ist damit für die Lektüre von zentraler Relevanz. Und diese Lektüre ist zunächst auch ebendies: ein Einspruch gegen bereits bestehende und Geltung beanspruchende, das Forschungsfeld bestimmende Lesarten. Dabei ist es gerade Benjamins Darstellungskonzeption, die eine ‚lese-praktische Einsicht‘ eröffne, welche, so Menke, darin besteht, „dass ein Text als seine nicht-lineare ‚Geschichte‘ unauflösbar widerstreitender Lektüren in deren Konfiguration aufzufassen ist.“

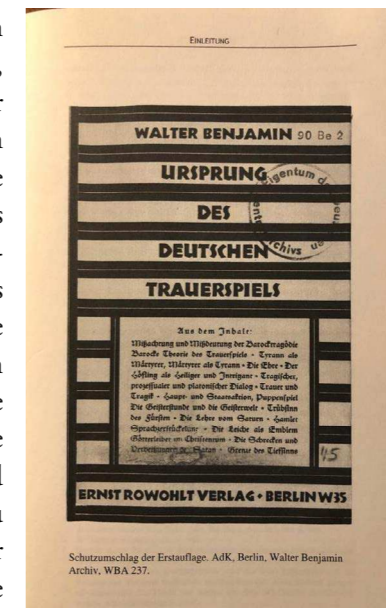
Wie das Denken, so ist wohl auch das Lesen allzu oft von dem Vorurteil betroffen, das Gegenteil von Praxis zu sein: bloße passive Rezeptivität eines An-sich-Seienden. Demgegenüber steht eine Lesehaltung, die der Implikation der Lektüre in das Zu-Lesende konsequent Rechnung zu tragen beansprucht und dadurch in jedem ihrer Einsätze auch die geschichtlichen Koordinaten des Feldes, in dem Zu-Lesendes überhaupt Gestalt annehmen kann, verändert. Als Aufgabe der Philologie, und für den Stellenwert des Trauerspielbuches im Trauerspielbuch, formuliert Bettine Menke dies so: „Das *Trauerspielbuch* in seiner Relevanz für die Philologie der barocken Dichtungen wahrzunehmen, heißt, seine Herausforderung *an* die Philologie anzunehmen.“

Hannah Arendt spricht mit Blick auf jenen zeit- und raumlosen ‚Ort‘ des Denkens, der auch der Ort oder Nicht-Ort der Gegenwart ist (– und der mit Benjamins ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘ in einer spannungsgeladenen

Konstellation kommuniziert), von einer „Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft“. – Bettine Menkes Trauerspiel-Buch, das bei mir inzwischen mit Zetteln vollgeklebt auf dem Schreibtisch liegt, ein paar Jahre gereift, aber bei weitem nicht überholt, vielmehr zum stetigen Begleiter und Arbeitsinstrument geworden, markiert diese Lücke im Buch-Titel durch einen Bindestrich, der nicht aufhören wird, zu denken (und das heißt: sich zu lesen) zu geben. ✂



Bettine Menkes Trauerspiel-Buch über Walter Benjamins „Trauerspielbuch“



Coverabbildung von Benjamins „Trauerspielbuch“ in Menkes Trauerspiel-Buch

## *Da wird (k)ein Schub draus:*

*Einige Überlegungen zum Lesen und/als Handwerken in Bezugnahme auf Bettine Menkes „Ornament, Konstellation, Gestöber.“*

*Von Theresa Niedermeier*

Es gibt eine Besonderheit in der Lehrzeit von Handwerker:innen, zu der es in anderen (Aus-)Bildungsbereichen kein richtiges Komplement zu geben scheint: Das Kehren der Werkstatt. Aus dem universitären Kontext kommend, der seinerseits an Hierarchisierungsmechanismen nicht arm ist, empfinde ich die täglich zu absolvierende Pflicht zwar mitunter als lästig, erledige sie jedoch unaufgefordert und ohne jedes Murren. *Lehrjahre sind keine Herrenjahre*, sagt man, und keine Tätigkeit verweist den (meist jungen) Menschen so sehr auf die Stelle des Stifts (die eben nicht diejenige des Herren bzw. Meisters ist) wie das Zusammenkehren. Es ist ein notwendiges Übel, durch das man hindurchmuss, ehe man als Gesell:in die ‚richtigen‘ Arbeiten erledigen darf. Kein:e Handwerker:in bleibt von dieser Phase des Übergangs verschont – weshalb die geschilderte Praxis auch nicht im eigentlichen Sinne als ungerecht zu bezeichnen ist (selbst wenn man an manchen Tagen so fühlen mag). Das Problem ist vielmehr ein anderes: Als Zusammenkehrende kommt man zwangsläufig zu spät an den Ort des Geschehens. Wenn die Auszubildenden anfangen zu kehren, dann ist das Hand-Werk bereits vollzogen, die – in meinem Fall – fertigen Maßschuhe sind ausgeleistet und befinden sich vielleicht schon an den ihnen zgedachten Füßen. Was liegen bleibt, ist Überflüssiges, ist Abfall: Schleifstaub, Kork-, Leder- und Kunststoffreste, die niemand mehr braucht. Wie man einen Schuh baut, wird man jedenfalls nicht lernen, indem man drei Jahre nur zusammenfegt. *Das richtige Lernen beginnt erst nach der Ausbildung*, lautet eine andere Binsenweisheit. Aber was genau lernt man dann eigentlich während einer Ausbildung? Und wozu lernt man es – wenn nicht für eine Zeit ‚Danach‘?

Die Frage nach der Funktionsweise von (Aus-)Bildung (im Sinne einer Übersetzung) beschäftigte mich bereits am Ende meines Masterstudiums und bringt mich zurück in Bettine Menkes „Ben-

jamin Lesen“-Seminar aus dem Wintersemester 2018/2019. Soweit ich mich erinnere, bestand die Teilnehmerschaft im Wesentlichen aus einer recht übersichtlichen Gruppe von Freund:innen, alle mehr oder weniger in den letzten Zügen ihres Studiums. Während einige an ihrer Masterarbeit schrieben, waren andere bereits am Planen und Bewerben für zukünftige Tätigkeiten und Projekte. Ambitionierte Mittzwanziger, könnte man meinen, die auf dem Weg waren, das zu tun, wozu man bzw. sie sich (aus)gebildet hatte(n): ‚Ihre‘ Stelle im (Berufs-)Leben einzunehmen. Eine ganz andere, mir heute näherliegende Bildbeschreibung wäre die folgende: Dargestellt ist eine (eigentlich kaum mehr als solche zu erkennende) Gruppe junger Menschen, die mit aufgerissenen Augen und offenen Mündern versucht, im Schutzraum des Augenblicks zu verharren, während bereits ein Sturm ansetzt, sie in alle Himmelsrichtungen davonzutragen.[1] Und so gestaltete sich das Seminar als Versuch des Zusammen-Lesens in mehrerer Hinsicht: Als Versuch, schnell noch etwaige Überreste des ab- bzw. zusammenbrechenden Studiums zusammen zu klauben. Aber auch als Versuch, diese Trümmer zusammen (d.h. in Bezug der Gruppe aufeinander) zu lesen. Ich erinnere mich an eine intensive, aber auch kräftezehrende Zeit.

Es gibt Situationen, in denen in der Werkstatt ein veritables Chaos ausbricht, nämlich dann, wenn alle verfügbaren Auszubildenden in der Schule, im Urlaub oder krank sind. Auf dem Boden türmt sich der Müll, die Arbeitsplätze sind verschmiert, die Staubbeutel der Ausputzmaschinen quellen über. Das Handwerk wird durch das gestört, was es *eigentlich*, um sich als solches konstituieren zu können, absondern bzw. abtrennen muss: den Abfall. Der Abfall bedingt das Werkstück, insofern er das ist, was abgehobelt, abgeschliffen bzw. abgeschnitten werden muss, damit – wie man so schön sagt – ein Schuh draus wird. Wie entscheidend die-

se Scheidung zwischen Werkstück und Abfall ist, wird deutlich, wenn man das erste Mal versucht, einen Schuh *plan* (d.h. auf Stand) zu schleifen. Nimmt man mit dem Schleifband an der ein oder anderen Stelle nur einen Millimeter zu viel bzw. zu wenig ab, dann kipgelt der Schuh. Für Lernende wie mich, die sich zunächst schwer bei dieser (Ent-)Scheidung tun, gibt es einen einfachen, aber effektiven Trick: Man platziert den zuvor gründlich entstaubten Schuh auf einen möglichst staubigen Untergrund und betrachtet danach die Unterseite des Schuhbodens. Der Staub, der sich an einigen Stellen festsetzen wird, verweist darauf, dass der Schuh an diesen Stellen den Untergrund berührt, staubfreie Stellen wiederum lassen ein lokales Inder-Luft-Hängen des Schuhbodens vermuten. Markiert findet sich auf diese Weise das Zuviel (im Falle der staubigen Stellen) bzw. Zuwenig (im Falle der staubfreien Stellen), welches abgeschliffen bzw. mit zusätzlichem Material gefüllt werden muss, um den Schuh zum Stehen zu bringen. Wird das nicht getan, drängt sich das, was als Abgetrenntes das Funktionieren des Werkstücks überhaupt erst bedingt, im Modus einer Störung in die Wahrnehmung: der Schuh kipgelt. Als Kehrseite und somit Bedingung des Werkstücks kann der Abfall aber auch betrachtet werden, insofern er entsorgt (verdrängt) werden muss, um den Handwerksbetrieb weiter am Laufen zu halten. Anderenfalls besteht die Gefahr der Verschmutzung. Empfindliches Oberleder sollte man tunlichst nicht an einem Arbeitsplatz zuschneiden, auf dem zuvor mit Klebstoff hantiert wurde. Und spätestens wenn die Staubbeutel der Ausputzmaschinen derart gefüllt sind, dass sie keinen Schleifabfall mehr aufzunehmen in der Lage sind und sich die Schleifenden (mitsamt ihrer auszuführenden Tätigkeit und dem anzufertigenden Werkstück) in einer großen Staubwolke zu verlieren drohen, wird deutlich, welch subversives Potenzial dem Abfall in seinem Funktionieren (bzw. Nicht-Funktionieren) als Ab-Fall innewohnt. Handwerken wäre vor diesem Hintergrund weder zu verstehen als linearer Prozess der Akkumulation (im Sinne eines Aufbaus) noch als Umsetzung bzw. Abbild eines zuvor entworfenen Plans, sondern als Akt der Ent-Scheidung. Und das jeden Augenblick von Neuem.

Denke ich zurück an meine ersten Semester an der Universität, dominiert ein Bild der absoluten Überforderung. Als Literaturwissenschaftler:in hat

man nie genug gelesen – und das notwendigerweise. Jede Entscheidung für eine Lektüre beinhaltet zwangsläufig die Entscheidung gegen zahllose andere Texte, die man stattdessen hätte lesen können. Was also lesen? Und wozu? Manchmal hilft so etwas wie ein Seminarplan. Er suggeriert einen Plan. Bettine Menkes Seminarpläne sehen wie folgt aus: Zu lesen ist in der Regel ein ‚Pflichttext‘, welchem mitunter eine nicht unbeträchtliche Menge an Textmaterial beigelegt ist, das zusätzlich gelesen werden *kann* (Ich erinnere das so genau, weil ich als wissenschaftliche Hilfskraft selbstverständlich *alle* Texte zu scannen hatte). Es hat lange gedauert, all das Hingeworfene nicht primär als Zumutung zu begreifen, sondern als Eröffnung eines Möglichkeitsraums, der – je nach Zusammenstellung – für eine Vielzahl von Lesarten (ein) zu stehen in der Lage ist. Ein Verfahren der Lektüre, das sich in eine solche Überforderung, in ein solches – wie sie es selbst mit Bezugnahme auf Benjamin nennt – „Gestöber der Lettern“[2] hineinbegibt, beschreibt (und vollzieht) Bettine Menke in ihrem Beitrag „Ornament, Konstellation, Gestöber.“ für die Konferenz „Zeichen zwischen Klartext und Arabeske“ des Konstanzer Graduiertenkollegs. Lesen führt sie darin parallel mit „etwas als Konstellation wahrnehmen“[3] und verweist in diesem Zusammenhang auf Sternbilder und Ornamente, die sich im Modus einer (Ent-)Scheidung, als Heraus-Lesen konstituierten: „das heißt, daß Lesen unterscheidend, aufteilend, zergliedernd entscheidet über ‚Elemente‘ und Hintergrund, vor dem diese sich abheben, und sie in der lesend, mit der Entscheidung über Element und Zwischenraum, erst erstellten Fläche einander zuordnet.“[4] Der Unterscheid zwischen Bild und Hintergrund, zwischen Schrift und Kritzel (und auch derjenige zwischen Werkstück und Abfall) – so die These – konstituiert sich also überhaupt erst im bzw. durch den Augenblick des Herauslesens. Als Akt der Fest-Stellung suspendiert diese (Ent-)Scheidung jedoch zwangsläufig andere Lesbarkeiten, die, als in den Hintergrund verdrängte, das ‚Funktionieren‘ der Lektüre überhaupt erst ermöglichen – und dadurch gleichzeitig bedrohen. „Lesen könnte gerade dies lesen“, schlägt Menke im Anschluss an diese Überlegung vor: „die jede Lesbarkeit, Arretierung und Unterbrechung, begleitenden und bedingenden Un-Lesbarkeiten.“[5] In ihren Seminaren lenkt(e) sie daher den Blick immer wieder auf

das Irritierende, das *Schiefe* und *Gesperrte*, welches sich – ähnlich wie der kippelnde Schuh – im Modus einer Störung zu erkennen gibt: Was sich als Bildbeschreibung generiert, liest sich dann plötzlich als Collage,[6] im – nur vermeintlichen – Schachautomat findet sich ein „buckliger Zwerg“ versteckt und die „messianische Kraft [...], an welche die Vergangenheit Anspruch hat“, erweist sich als eine (immer schon) „schwache“[7] – insofern sie, um als solche zu ‚funktionieren‘, immer auch ausbleiben könnte.

An manchen Tagen will mir in der Werkstatt einfach nichts gelingen. Ich verschleife mein anzufertigendes Werkstück und muss den Verschleiß ein ums andere Mal mit neuem Material auffüllen. In diesen Momenten nimmt mich mein betreuender Geselle zur Seite und erzählt mir ausufernd von den – gerne auch in der näheren Vergangenheit liegenden – Handwerksunfällen seinerseits. Es sind Geschichten von ruinierten Oberlederschäften, von in der Bettung vergessenen Nägeln und von Schuhen, die in einer Sekunde der Unaufmerksamkeit von der Schleifmaschine geschluckt wurden. Häufig klinken sich dann weitere Kolleg:innen in unser Gespräch ein, die mit ganz ähnlichen Erzählungen aufzuwarten wissen. Gerne werden bei dieser Gelegenheit auch die Narben vergangener Verletzungen begutachtet. Am Ende lachen wir herzlich. *Es ist noch kein Meister vom Himmel gefallen*, sagen sie. Sie sagen das, um die Spannung aus der Situation zu nehmen und um mich aufzuheitern. Gleichzeitig verweist der Satz aber auch auf jenes Verdrängte, welches das Handwerk gleichermaßen bedingt wie bedroht: im Sinne einer (zumindest potentiell möglichen) Verschmutzung oder Verletzung. Nichts ist je einfach so vom Himmel gefallen. Alles hat immer eine Kehrseite.

Was also habe ich in meinem Literaturwissenschaftsstudium gelernt für mein (Berufs-)Leben – das heute nur noch sehr marginal mit dem zu tun hat, womit ich mich fünf Jahre lang intensiv beschäftigte? Am ehesten wäre dies wohl (mit Bettine Menke) zu bezeichnen als eine Sensibilität hinsichtlich der ‚jede Lesbarkeit, Arretierung und Unterbrechung, begleitenden und bedingenden Un-Lesbarkeiten‘. Als Modus der Wahrnehmung, der auf das Verdrängte zielt, macht ein derart verfahrenes Lesen es möglich, Narben, Verletzungen und Verletzbarkeiten in den Blick zu nehmen. Es ist ein

Lesen, durch das sich das Lachen Bahn bricht und das Staub aufwirbelt, sodass „Worte ihren Umriß verlieren und sich kein Bild mehr klärt“.[8] ☞

[1] Vgl. Walter Benjamin: Gesammelte Werke, hrsg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Band I/2, Frankfurt/M.: 2008 [1991], S.697–698.

[2] Bettine Menke: Ornament, Konstellation, Gestöber, in: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs, hg. v. Susi Kotzinger und Gabriele Rippl, Amsterdam/Atlanta: 1994, S. 324.

[3] Ebd., S. 313.

[4] Ebd., S. 316.

[5] Ebd., S. 317.

[6] Vgl. Walter Benjamin: Gesammelte Werke, Band I/2, S.697.

[7] Ebd., S. 693–694.

[8] Menke: Ornament, S. 325.

## Einbrüche ins Lesen.

### Wenn sich das Eis zwischen die Zeilen schiebt

Von Felix Haenlein

Wer viel liest, kann sich nicht immer an alle Inhalte des Gelesenen erinnern. Oft lässt sich nichts Genaueres mehr über die Geschichte sagen, manchmal verschwinden ganze Texte aus dem Gedächtnis. Dafür kommt es aber auch immer wieder vor, dass eine deutliche Erinnerung daran zurückbleibt, dass das eine oder andere Buch gelesen wurde – mit allen Sinneseindrücken die dazugehört haben. Meine Lektüre von Salman Rushdies *Die Satanischen Verse* wird zum Beispiel für immer verbunden bleiben mit langen Sommerferienabenden, dem Gefühl der kühlen Kunstleder-couch, auf der ich währenddessen lag, und dem Geschmack des billigen Aldi-Eistees, der aber immerhin noch wenig genug Zusatzstoffe beinhalten, um regelmäßig im Kühlschrank schlecht zu werden. Einige Bücher haben sich Musikalben einverleibt: Zu den *Satanischen Versen* gehört *Shadows of The Sun* von Ulver, zu Rushdies *Wut* Agallochs *Ashes Against the Grain* und zu Aldous Huxleys *Schöne neue Welt* Tiamats *Wildhoney* (bedauerlicherweise gehört zu dem Album auch noch *Eisfieber* von Ken Follett). Zu Isabell Allendes *Das Geisterhaus* gehört dann gar keine Musik mehr, dafür aber die Erinnerung an einen alten Heizstrahler, dessen Hitze so einige Taschenbuchklebbindungen gelöst hat.

Was auch immer es mit diesen seltsamen Erinnerungsverknüpfungen auf sich hat – sie weisen darauf hin, dass sich im Prozess der Lektüre immer etwas zwischen die Zeilen schieben kann, das von woanders kommt und auf das weder Autor:innen noch Leser:innen den geringsten Einfluss haben. Denn natürlich entscheidet man sich dafür, welche Musik zum Lesen läuft und welche Gummibärchen man unterdessen isst, aber die über Jahrzehnte bestehende Verknüpfung stellt sich deswegen noch lange nicht ein.



Ein besonders interessanter Fall der Einmischung in den Prozess der Lektüre findet sich im Reisebericht Julius Payers, den er nach der Österreichisch-Ungarischen Nordpolexpedition (1872–1874) verfasste. Die Expedition war aufgebrochen, um das Nordische Eismeer zu erkunden. Das Schiff fror schon nach kurzer Zeit fest, sodass es monatelang unsteuerbar durch das Eismeer driftete, bis die Mannschaft es schließlich nach zwei Jahren aufgab und sich zu Fuß auf den Rückweg machte, den wie durch ein Wunder alle überlebten. Und wer über Monate nur von Eis umgeben ist, sollte für Unterhaltung sorgen – das wussten nicht erst die Teilnehmer dieser Expedition. Payer kommt im Laufe seines Berichtes immer wieder auf die mitgebrachten Bücher zu sprechen.

Dort, in der Tiefe zweier Colonnen, lagert, eine Reserve ungezählt, die Bibliothek [...]. Neben wissenschaftlichen Werken von pelzgehüllten Nordpolfahrern stehen die Petermann'schen ‚Mittheilungen‘, welchen die heiße Wüstenluft entströmt; der friedliche Stifter neben Weber's ‚Weltgeschichte‘, zwischen Milton's ‚Verlorenem Paradiese‘ und Shakespeare's unsterblichen Werken die Sippe der Romane.[1]

Doch sind die Bücher nicht nur zur Unterhaltung an Bord und schon gar nicht tauchen sie von ungefähr in Payers Bericht auf. Sie sind zugleich Handapparat für die Reisenden und Lektürehinweis für die Lesenden des Berichtes. Bettine Menke hat in *Die Polargebiete der Bibliothek* gezeigt, inwiefern Polarfahrer, die ja gern von sich behaupten, als erste irgendwas zu erreichen oder zu entdecken, immer schon auf den Spuren derjenigen wandelten (und deren Bücher mitführten), die das bereits vor ihnen versucht hatten, wodurch sich die Behauptung

tung unweigerlich selbst negiert. „Das Polargebiet dementiert als *Bibliotheksphänomen*, das es doch ist, durch seine intertextuelle Verfaßtheit das, was in ihm aufgefunden werden sollte, den Ort ohne Spuren und *topos* der Spurlosigkeit.“[2]

Der Effekt, der sich einstellt, ist, dass wir in solchen Berichten nicht nur auf inhaltlicher Ebene eine Reise und deren Ergebnisse erzählt bekommen, sondern auch von den Schwierigkeiten des Aufschreibens dieser Ergebnisse gesprochen wird, von Verortungen und Kontextualisierungen des eigenen Schreibens (wie etwa durch die Kennzeichnung der eigenen Lektüre in der Beschreibung der Bordbibliothek), oder auch von der Widerständigkeit des Gebiets, das man entdecken möchte. Davon kann man in einer weiteren Passage aus Payers Bericht lesen, in der das Eis ihn offenbar nicht lesen lassen will.

Als Payer von einer Schlittenreise berichtet, während der die Ausdehnung des Franz-Josef-Landes nach Norden hin untersucht werden sollte, erzählt er auch, „daß wir einen mitgenommenen Band von Lessing zu lesen versuchten; wir gaben es bald wieder auf, weil wir zur Einsicht kamen, in diesem Zustand nicht hinreichend denkfähig zu sein.“ (P 290) Lessing kann also zum einen trotz des ‚mitgenommenen‘ Bandes nicht gelesen werden aber zum anderen wohl auch, *weil* der Band ‚mitgenommen‘ ist – der Nordpol ist nicht nur nicht der Ort, an dem nicht gelesen werden kann, er ist auch der Ort, an dem das Buch nicht gut aufgehoben ist. Das ‚mitgenommene‘ Buch weist diejenigen, die es lesen, dauernd auf die sie umgebende Unwirtlichkeit hin. Die zuvor noch als für den Nordpolfahrer ‚unbeschreiblich wohlthätig‘ bezeichnete Literatur kann im äußersten Norden nicht mehr gelesen werden, weil die Erfordernisse der Umgebung (und das Insistieren der beschädigten Seiten in seinen Händen) den Menschen zu sehr in dessen Konzentration auf den Text stören.

Die Nordpolregion ist, das macht Payers Buch an vielen Stellen deutlich, kein Ort für Bücher, kein Ort für die Lektüre. Nach einer anstrengenden Bärenjagd schreibt er in sein Tagebuch:

Sie sind erlegt, und wieder legen wir uns in den Zellen zur Ruhe. Aber noch lesen wir wieder eine Zeitlang das Begonnene weiter, Rohlf's Africa. Es sind Züge der Natur, wel-

che die Phantasie hier im Eise stärker erregen, als irgendwo anders. So lesen wir von der herrlichen Allee der Brodfruchtbäume, dem ewig saftgrünen Teppiche des Bahamagrases, auf welchem zahme Gazellen sich tummeln, im Hintergrunde die tiefblauen Lagunen von einem palmenbewachsenen – – –. Da, in der tiefen Einsamkeit der Mitternacht prasselt die Holzwand des Schiffes dicht neben dem Ohr, das Eis regt sich! – – – „Sandgürtel begrenzt, ganz in weiter Ferne die tobende Barre, jenseits im unendlichen Ocean die stolzen Dreimaster, welche ihre Ladungen – – –“. Wieder jenes unheimliche Knistern im Holze; jetzt aber kracht auch des Schiffes ungeheurer Resonanzboden, und, wie so oft schon, ruft die Wache die Meldung herab, daß Alles in furchtbarer Bewegung sei.[3]

Payer zitiert hier in seinem Expeditionsbericht, sich selbst aus seinem eigenen Tagebuch zitierend, Gerhard Rohlf's *Land und Volk in Afrika*. Die Szene lässt sich als ein Einbruch des Eises in den Lesevorgang beschreiben. Die Aneinanderreihung mehrerer Gedankenstriche, die wie kleine Eisschollen in den Text getrieben sind, markiert den Übergang von der Aufmerksamkeit für Rohlf's Text hin zur Eispressung, die sich zwischen die Schilderung aus dem Süden schiebt.

Gedankenstriche sind ‚wie‘ [...] Zeichen für Annotationen, die woanders, in einem anderen Raum, am Rande, unterm Strich stehen, graphische Operatoren von Unterbrechungen, für Digressionen. [...] Nicht nur die Bezüge, über den Rand des Textes hinaus, auf andere Texte, auf die realen und virtuellen Bibliotheken und die vorausgehenden diskursiven Ordnungen, die in den Fußnoten einen Ort (zugewiesen) bekommen, sondern auch die graphische Markiertheit, die von der genuinen Nicht-Sprechbarkeit des Textes spricht, sind mit den Gedankenstrichen (*dashes*) *im Innern* des Textes anwesend, haben sich als Marker der Heterogenität *in ihm* eingenistet.[4]

Zunächst paraphrasiert Payer das Gelesene (auch, wenn es sich um eine beinahe wörtliche

Wiedergabe handelt), bis zu den ersten drei Gedankenstrichen, die die laut tönende Bedrohung der Eispressungen einbrechen lassen. Darauf folgen vier(!) Gedankenstriche, die nun also anzeigen, dass der Übergang von der realen Bedrohung zur Lektüre mehr erfordert als der umgekehrte Übergang. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die nun wörtliche und durch Anführungszeichen als Zitat ausgewiesene Fortführung von Rohlf's Text. Dadurch wird der Text als laut gesprochener und gegen die Lautstärke der Eispressungen *angesprochener* gekennzeichnet. Die Oberhand scheint jedoch das Eis zu behalten, da ja auch das Zitat abbricht und daran anschließend geschildert wird, wie die Mannschaft zur Sicherheit das Schiff verlassen muss. Es scheint also so zu sein, als beanspruche das Eis seinen Platz in Payers Bericht durch die Störung, um die Aneignung durch den Entdecker zu verhindern. Und selbstverständlich bricht hier nicht nur das Eis als Naturphänomen durch, sondern als ein intertextuelles Phänomen, etwa um das Erhabene aufzurufen, dem der Mensch inmitten all des Eises begegnet. Als solches verunmöglicht es auch (plötzlich selbst zum Akteur geworden) eine kohärente Erzählung ohne Unterbrechung.

„Gedankenstriche organisieren und markieren die Fügung, die sich nicht zur Ganzheit zusammenschließt; sie ‚sprechen‘ vom Einlaß eines Heterogenen, das angebunden wird und dessen Einschaltung eine nicht integrierte Unterbrechung bleibt“.[5] Dadurch wird der Text aber umso interessanter, weil sich im Einbruch von diesen anderen Texten das Phantastische zwischen den Texten entfalten kann, wie Michel Foucault zum Bibliotheksphänomen ausführte: „Man trägt das Phantastische nicht mehr im Herzen, man erwartet es auch nicht mehr von den Ungereimtheiten der Natur; man schöpft es aus der Genauigkeit des Wissens; im Dokument harrt sein Reichtum. Man... muß lesen.“[6]



Payers Reisebericht war der Forschungsgegenstand meiner Masterarbeit. Über scheinbar unzusammenhängende Erinnerungen zu diesem Text gäbe es daher noch viel zu sagen. Solche Erinnerungen gehabt zu haben, würde ich auch Payer unterstellen, der sicherlich nie wieder in Rohlf's Buch über Afrika lesen konnte, ohne an das unerbittliche

Eis zu denken, das sich in seinen Lesevorgang eingemischt hat.

Es ist eine ähnlich schöne Beschäftigung wie das Lesen, ein Buch in die Hand zu nehmen und sich an die Dinge zu erinnern, die damit lose verbunden sind, ohne es überhaupt aufzuschlagen – häufig sind es scheinbar belanglose Zufälligkeiten, oft aber auch schöne Erinnerungen an Seminare, Haus- und Abschlussarbeiten.

Viele davon stehen jetzt auch (und nur für mich) in Payers Reisebericht über die Österreichisch-Ungarische Nordpolexpedition und vielleicht promoviere ich nicht zuletzt deshalb über Adalbert Stifter, weil Payer ihn in seiner Bordbibliothek dabei hatte. 🐾

[1] Julius Payer: Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition in den Jahren 1872–1874, Wien: 1876, S. 74–75.

[2] Bettine Menke: Die Polargebiete der Bibliothek. Über eine metapoetische Metapher, in: DVjs 4/2000, S. 545–599, hier: S. 571.

[3] Payer: Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition, S. 89–90.

[4] Bettine Menke: – Gedankenstriche –, in: Bernhard Metz/Sabine Zubarik (Hg.): Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten, Berlin: 2008, S. 169–190, hier: S. 171–172.

[5] Ebd., S. 184.

[6] Michel Foucault, zit. n. Menke: Die Polargebiete, S. 591.



# Überhaupt erst einmal lesen.

Samuel Weber: Freud-Legende (1979)

Von Jana Mangold

In einer kürzlich geführten Diskussion mit Kolleg:innen fiel der Satz: „Heute braucht man den Namen Freud gar nicht mehr zu erwähnen in Seminaren, weil er anders als in den 1990er Jahren auf vollkommene Abwehr stößt.“ Auf meine überraschte Nachfrage erhielt ich zwei Antworten: „Wenn man ‚Freud‘ sagt, heißt es gleich frauenfeindlich, geht gar nicht.“ Und: „Zurecht. Die psychoanalytischen Konzepte bieten doch nur Erzählungen an, die auf das Individuum abwälzen, was in Wahrheit das Problem einer klassistischen Gesellschaft ist und dort angegangen werden müsste.“[1]

Die kurze Unterhaltung trat für mich eine Kaskade von Gedankenketten und auch Emotionen los. Mit Sigmund Freud verband ich vor dem Hintergrund der geäußerten, nachvollziehbaren Vorwürfe plötzlich merkwürdig wirkende Attribute wie mütterlich-zugewandt, unbestechlich, zerrissen und schließlich auch sexy. Es gibt ja dieses Foto: S.F. seitlich aufgenommen, lässig die Zigarre haltend, der Bart akkurat gestutzt, und dieser durchdringende Blick in die Kamera. – Ich fragte mich kurz, ob dieses Foto meine gesamte Freud-Rezeption unlauter beeinflusst haben mag. Weitere unlautere Einflüsse fielen mir ein: Irving D. Yaloms *Und Nietzsche weinte* (1992) und andere Geschichten und Ratgeber Yaloms aus der Psychotherapie, die mich insbesondere in ihrem Rückbezug auf Freuds Schriften immer angesprochen hatten. Kurz darauf fielen mir immerhin noch wissenschaftlich weniger fragwürdige Argumente ein: *Die Traumdeutung* (1900). Ich erinnerte mich lebhaft an mein Erstaunen über und meine Bewunderung für – ich gebe es zu – den Autor des Textes, als ich nach Jahren des Immer-nur-davon-gehört-Habens dieses Buch Freuds zur Hand nahm. Hier trat ein Suchender, Verletzlicher und keinesfalls ein männlich-dominierender Kategorisierer vor die Augen der Lesenden. Die Selbstanalysen und die damit einhergehende Offenheit über Unsicherheiten, Gefühle des Neids, der Missgunst und der Angst beeindruckten mich tief an diesem

Buch. Auch über Diskriminierungen der Jüd:innen an den Akademien und Freuds Zorn darüber ist darin zu lesen. Dass in der Psychoanalyse kein Platz für das Gesellschaftliche ist, scheint mir daher vor-schnell geurteilt.

Die ersten beiden Einlassungen in Verteidigung Freuds habe ich in der eingangs erwähnten Diskussion selbstredend weggelassen. Aber von meiner Traumdeutungslektüre habe ich kurz berichtet. Und ich erhielt Bewunderung, weil ich dieses ganze dicke Ding gelesen hatte. So fragte ich mich, ob der Eindruck, heute unmöglich noch mit Freud arbeiten zu können, vielleicht auch daher rührt, dass Freuds Texte gar nicht gelesen werden. Offenbar war ich ja in dieser gelehrten Runde die Einzige, die die *Traumdeutung* überhaupt erst einmal gelesen hatte.

Und genau das wiederum – bzw. genau das, noch einmal komplizierter – hatte ich schon einmal gelesen, und zwar in Samuel Webers *Freud-Legende* von 1979.[2] Leider fiel mir dieser Verweis im Eifer der Diskussion nicht sofort ein. Der Nachhall des Kolleg:innengesprächs führte aber dazu, dass ich Webers *Vier Studien zum psychoanalytischen Denken* (so der Untertitel der überarbeiteten Auflage) erst einmal richtig las.[3] Und tatsächlich: Mit Weber lassen sich die vorgebrachten Vorwürfe gegenüber Freud und dem Projekt der Psychoanalyse am schriftlichen Material überprüfen. Gleich zu Beginn stellt Weber die Frage, die Studierende in den 2020er Jahren offenbar stellen: „Soll Freud überhaupt noch gelesen werden?“ Und er antwortet: „Doch‘ [...], ‚es ist selbstverständlich, daß alle, die sich für die Psychoanalyse interessieren, auch Freud einmal lesen werden.‘ Einmal, selbstverständlich. Gerade darin aber liegt das Problem: Genügt es, diese Texte einmal gelesen zu haben, wo diese Lektüre selbst als eine Selbstverständlichkeit gilt?“ Ihre Antwort führt die Frage schon mit: Weder genügt es, Freuds Texte einmal zu lesen, noch genügt es, sie selbstverständlich zu lesen: „Denn eine Lektüre, die

selbstverständlich ist, wird leicht zu einer Lektüre von Selbstverständlichkeiten. Was sich dabei von selbst zu verstehen scheint, ist, daß die Freud’schen Texte einen Sinn haben, der sich von seiner textuellen Artikulation ablösen läßt, nachdem man dieses Sinnes habhaft geworden ist.“[4]

Weber hingegen liefert in seinen vier Studien durch sorgfältige, überkreuzende Lektüre der sich auch gegenseitig verändernden Texte Freuds den Nachweis der Ungesicherheit ihres Sinns und damit der Ungesicherheit der psychoanalytischen Theorie und Theoriebildung selbst. Mit Weber wird Freuds Psychoanalyse zu einem grundlegend selbst-differenten Text, dessen Ziel es ist, eine grundlegende Selbstdifferenz des abendländischen Subjekts zu begründen. Darin allerdings muss er sich selbst immer wieder den Gesetzen der Ver- und Entstellung ausliefern. Anstelle einer Sinnexegese stellt Weber die Frage, wie sich Freuds Texte überhaupt lesen lassen. Und er schlägt vor, „Freuds Texte zu lesen, wie sie selbst den Traum lesen: [...] um die Bewegungsgesetze nachzuzeichnen, die jenen Inhalt hervorbringen – aber auch verstellen.“[5]

Eine solche problematisierende Lektüre setzt an den Stellen der Freud’schen Texte an, wo diese kompliziertere Annahmen voraussetzen, „als es auf den ersten Blick scheinen mag“, [6] auf seltsame Zeitlogiken rekurren [7] oder selbst implizit bestimmte Fragen stellen. [8] Weber bleibt dabei immer eng am Text und liest die Fragen nicht in die Texte hinein, sondern diesen ab. Die zweifelsohne brisanteste Frage ist die nach dem Theorie-Status der Psychoanalyse selbst und damit einhergehend die nach Methode und Begriff der Deutung. Weber kommt auf diese Fragen in jeder seiner Studien zurück. Die erste zeichnet die Ausschlüsse und Absetzungen von Freuds Metapsychologie ausgehend von den Spaltungsbewegungen in der Psychoanalyse zwischen 1910 und 1920 nach. Die zweite widmet sich der Frage des Sinnbegriffs in Traumdeutung und Psychoanalyse. Die dritte ordnet die Erarbeitung des Todestribs und des Wiederholungszwangs dem Begehren, dem noch der Analytiker selbst unterliegt und das in diesem Fall Namen vergibt und Geschichten erzählt, zu. Und die vierte problematisiert das Darstellungsmedium der Sprache, von woher der psychoanalytisch untersuchte Witz (im Präsens) seine desorganisierende Kraft bezieht.

Bei der Lektüre einer Passage um den „Nabel

des Traums“ im siebten Kapitel der *Traumdeutung* zeigt Weber, wie zwischen den Sprachen der deutschen Originalversion und der englischen *Standard Edition*, die seinen Lektüren zugrunde liegen, das „[A]ufsitz[en]“, die „netzartige Verstrickung“ und die „dichtere Stelle dieses Geflechts“, [9] die auf den vermeintlich „beruhigende[n] und vertraute[n]“ [10] Nabel folgen, die „merkwürdige[] Figur“ des Thallus ins Spiel kommt, die „nur in *Negationen* artikuliert werden“ kann. [11] Der Nabel gerät dabei ‚nicht einfach‘ zum „Abgrund eines abwesenden Zentrums“, wie es Jacques Lacan gefasst (und mit Weber die Radikalität der Figur damit auch eingefasst) hat, sondern gleicht einer Erhöhung und Verzweigung, die „schon den Begriff des Sinns vor unseren Augen“ verändern: „Denn die Verzweigungen von Freuds Beschreibungen des Traumnabels legen nahe, daß Deutung in einer Art von kalkulierter Täuschung ihren Ursprung und ihr Ziel hat: in einer Haltung, die notwendigerweise und wesentlich ein Betrug und vielleicht auch eine Zumutung ist.“ [12] Das erinnert mich an die heutigen Einwände gegen Freud.

Immer wieder kommt Weber auf die Ungeheimheiten und das Uneinholbare aller Theoretisierungsversuche des Unbewussten in Freuds Texten zurück. Das Freud’sche Projekt hat sich von Beginn an „der traditionellen Grundlage theoretischer Legitimation beraubt: des Bezugs auf ein gegebenes, selbstidentisches und verallgemeinerbares Objekt“. [13] Und so muss die psychoanalytische Deutung ebenso wie ihr Objekt (wenn es denn bar seiner westlichen wissenschaftlichen Eigenschaften noch als solches gelten kann) Träumende und über Witze Lachende, Analytiker:innen und ihre Leser:innen immer wieder in die Irre führen. Weber geht es aber nicht darum die Psychoanalyse „zu einer bloßen und schlichten Pose abzuwerten“, sondern es gilt, „darauf zu achten, wie eine Theorie, die versucht, dem Unbewußten Rechnung zu tragen, unvermeidlich gezwungen ist, sich selbst durchzusetzen“. [14]

Und so berichtet Weber, dass es Zeiten gibt, zu denen „es wieder Mode geworden ist, die Psychoanalyse im Namen einer ‚Realität‘ zu kritisieren“. 1979 bringt er dagegen in Stellung, dass diese Kritik „die komplexe Struktur jener Konflikte und Schwierigkeiten“ der Freud’schen Theoriebildung „verleugnet“. Gerade an den komplizierteren Stellen „geht jene Theorie nicht einfach bestätigt“ aus

den selbst gestellten Fragen „hervor, sondern wird eher in Frage gestellt. An dieser Bereitschaft, sich in Frage stellen zu lassen, mißt sich die Fähigkeit des Freud'schen Denkens, der Problematik des Anderen sich denkend auszusetzen.“[15]

2023 muss man sich mit Weber nicht der Bewunderung für die Freud'sche Theorie hingeben. (Aber man dürfte.) Man kann sich jedoch in den 2020er Jahren (immer noch) mit und von Weber zum genauen, zum erneuten oder zum Überhaupterst-einmal-Lesen und zum Annehmen der Zumutungen eines solchen Lesens animieren lassen. In den 2010er Jahren wurde ich selbst durch Bettine Menke zu dieser Praxis animiert und auf Webers Buch aufmerksam gemacht. Überhaupt erst einmal lesen müssen! – könnte eine Maxime für die Arbeitsweise Bettine Menkes abgeben, sowohl hinsichtlich ihrer eigenen Schriften, als auch hinsichtlich ihrer Lehr- und Anleitungspraxis für Doktorand-innen. Dank dieser Maxime und (diverser) Lektüreempfehlungen (inkl. Weber) gelangte ich zu einem Zugang zu einem anderen angefochtenen Textkonvolut, das die Grundlage meiner Dissertation bilden sollte. Schließlich aber kamen meine eigenen Schreibversuche in den Genuss einer solchen Lektüre. Denn es gab keine Arbeitssitzung oder Konsultation bei Bettine Menke ohne vorher Fragmente, Rohfassungen oder schriftliche Lektüreverversuche bei ihr abzugeben. Belohnt wurde dies mit einer genauen, problematisierenden Lektüre. Keine Selbstverständlichkeit. 🌸

[1] Diese Stimme empfahl sogleich: Didier Eribon: *Echapper à la psychanalyse*, Paris: 2005.

[2] Samuel Weber: *Freud-Legende. Drei Studien zum psychoanalytischen Denken*, Olten u. Freiburg i. Br.: 1979. Die Library of Congress datiert die englischsprachige Ausgabe auf 1982. Ob dies die Erstausgabe ist, war nicht herauszufinden

[3] Samuel Weber: *Freud-Legende. Vier Studien zum psychoanalytischen Denken*, Wien: 1989, 2. vollstd. überarb. und erw. Aufl. Ich zitiere aus dieser Ausgabe.

[4] Ebd., S. XI.

[5] Ebd., S. XII.

[6] Ebd., S. 21.

[7] Ebd., u.a. S. 70, 178.

[8] Ebd., u.a. S. 12, 89, 145.

[9] Sigmund Freud, zit. n. ebd., S. 77.

[10] Ebd., S. 78.

[11] Ebd., S. 84.

[12] Ebd., S. 85.

[13] Ebd., S. 32.

[14] Ebd., S. 117.

[15] Ebd., S. 174.

## *Göttliche Frauen männlich gelesen* *Der Raub der Proserpina in Ovids Metamorphosen*

*Von Luise Hoffmann*

Ein Mythos der in den bekannten antiken Werken und Überlieferungen sehr wenig rezipiert wurde und dafür in der Gegenwartsliteratur umso mehr Beachtung erhält, ist die gewaltvolle Aneignung Proserpinas durch ihren göttlichen Onkel Hades. Publius Ovid Naso, oder kurz Ovid, wie er im deutsch- und englischsprachigen Raum veröffentlicht wird, widmet dem Raub der Göttin immerhin ein paar kurze Seiten im fünften Buch seiner bekannten *Metamorphosen*. Seine Version richtete sich, wie für die Wirkungszeit Ovids üblich, ausschließlich an ein aristokratisches, männliches Publikum. Heutige Neuinterpretationen des Mythologems passen sich an die #metoo-Bewegung an und entwickeln damit eine neue und andere Lektüre von ‚Weiblichkeit‘, als sie sich in den primär männlich gelesenen Texten Ovids ergibt. Die Popularität der modernen Mythenrezeptionen lässt sich einfach damit erklären, dass sich in ebendiesen die rhetorische Figur der Weiblichkeit vollständig gegensätzlich zu der in den antiken Werken präsentiert. Hierbei, und das macht Bettine Menke in ihrem Aufsatz im Rhetorik-Jahrbuch zum Thema *Rhetorik und Gender* klar deutlich, muss darauf geachtet werden, dass sich Weiblichkeit nicht als natürliche Kategorie verstehen lässt, sondern als eine rhetorische. Sie ist insofern nicht abhängig davon, ob sich der Text an eine männliche (wie bei Ovid) oder an eine primär weibliche Leser-innenschaft (wie die modernen Abhandlungen der antiken Mythen) richtet. Denn diese Kategorisierung selbst ist schon Produkt des subjektiv entworfenen Konstrukts und des Verständnisses von Männlichkeit und Weiblichkeit.

Ovids Raub der Proserpina (in der englischen Übersetzung: *The Rape of Proserpine*) ist nicht nur eine männlich entworfene Rezeption des Unterweltmythos, sondern ebendiese, titelgebende Proserpina eine von einem Mann entworfene Frau. „She was playing, picking violets or shining lilies. With childlike eagerness she gathered the flowers.“[1] Die Einführung der weiblichen Protagonistin entspricht allen damals vorherrschenden Ansprüchen des Weiblich-Seins. Proserpina ist jung, rein, wirkt kindlich naiv

und ist fast noch ein Mädchen – „childlike“. Dieser mit positiv konnotierten Adjektiven bestückten rhetorischen Beschreibung steht für die Leser-innen die Einführung des Gottes Pluto gegenüber. Völlig konträr kommt „the tyrant [...] from his dark dwelling and, in his chariot drawn by black horses, [he] was driving around.“[2] Es werden zwei Oppositionen einander gegenübergestellt. Nicht nur eine männliche Figur gegenüber einer weiblichen, sondern gleichsam impliziert ist die Gegenüberstellung der Lektüre von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“. Wobei sich letztere erst eben durch die Lektüre des Ersteren erschließt. Nach Bettine Menke ist die männliche Lesbarkeit der Frau als Metapher an die konkurrierende Darstellung und hierarchisierte Opposition der beiden Geschlechter im literarischen Text gebunden. Pluto thront klar über Proserpina, er bemächtigt sich ihrer nicht nur durch den Raub, sondern wirkt in seiner Einführung innerhalb des ovidischen Textes als das ekphrastisch präsentierte Gegenteil der jungfräulichen und zerbrechlichen Göttin. Doch die zarte Konstitution Proserpinas und ihr sinnbildliches Wirken als die reine Frau offenbart sich eben erst im direkten Vergleich zu dem Männlichkeit konstituierenden Pluto.

Proserpinas einzige Möglichkeit, dem Reich der Toten und somit symbolisch auch ihrem eigenen Tod durch die Vermählung mit Pluto zu entkommen, ist geknüpft an eine orale Nicht-Aufnahme. Die Bedingung, welche ihr von Jupiter, ihrem Vater und dem mächtigsten aller männlichen Götter, gestellt wird, lautet: „no food shall pass her lips in that other world“,[3] wobei diese andere Welt selbstverständlich nur den männlichen Herrschaftsbereich des Unterweltgottes meinen kann und eine Nicht-Aufnahme dieser Proserpinas weibliche Reinheit erhält. Um ihrer Freiheit Willen, darf sie nichts von der naturentsprungenen Nahrung der Unterwelt aufnehmen. Jupiter bedingt, dass sie die Reinheit selbst bleiben muss, gar jungfräulich soll ihr Inneres verbleiben. Über diese Bedingung allerdings wird die junge Göttin selbst nicht unterrichtet und wird von dem männlichen Herrscher des Olympos ahnungslos gelassen. Die Figur

der Proserpina wirkt hier durch Ovid als verkörperte Naivität, während zwei andere Götter über ihr Schicksal richten. Dieses Schicksal wird sie im weiteren Verlauf des Mythologems wiederum in männlicher Form einholen. Bevor Proserpina den Tartarus verlässt, wird Pluto sie zwingen, etwas zu sich zu nehmen – einen winzigen Fruchtkern. Dieser Granatapfelkern wird mit dem Eintreten in Proserpinas Körper ein allegorisches Bild für die körperliche Bemächtigung selbiger durch den männlichen Samen seitens Pluto. Fortan ist sie mit ihm und seinem düsteren Zuhause verbunden, fast innerlich davon infiziert und verdorben und wird sich, so der Mythos, nicht wieder vollständig davon trennen können. Für die Hälfte des Jahres wird Proserpina zur Königin der Unterwelt und steht auch hier im direkten Vergleich zu Pluto, denn die ihr zuvor von Ovid zugeschriebenen Eigenschaften verliert sie dennoch nicht. Allerdings hat das Männliche über das Weibliche triumphiert.

Wird die Frau als rhetorische Figur gelesen, zeigt sich ebendiese hierarchische Opposition in der Gegenüberstellung beider Geschlechter deutlich, doch nicht nur hier, sondern gleichsam in der Dominanz des Signifikats über den Signifikanten. Bezeichnendes thront über Bezeichnetem. Das Männliche (das Bezeichnete) lässt sich nur über das Lesen des Weiblichen (dem Bezeichnenden) verstehen und erschließen. Das Weibliche wird gebraucht um das Männliche überhaupt erst zu entwerfen.

Jedoch nicht nur Proserpina, sondern gleichsam ihre Mutter Ceres, römische Göttin der Fruchtbarkeit und des Ackerbaus, wird in Ovids fünftem Buch zu einer interessanten Lesefigur der Weiblichkeit. Es lässt sich nicht nur die Relation zwischen weiblich und fruchtbar erkennen, sondern gleichzeitig genau wie bei Proserpina ein direkter Vergleich zu der bereits im Text ausführlich angesprochenen konstruierten Männlichkeit in Form von Pluto und Jupiter. Um ihren Unmut über den Verlust ihrer Tochter zu verdeutlichen, verdammt Ceres die Menschheit zu anhaltendem Hunger und durch den Entzug der von ihrer Gunst abhängigen Fruchtbarkeit zu einem Mangel an Nahrungsmitteln. Die Natur scheint sich der trauernden Mutter anzuschließen und wird ganz und gar von ihr kontrolliert. Ceres' Weiblichkeit, ganz und gar sie selbst, fällt mit der Natur ineinander. „Wo im Mythos vom ‚Naturwesen Frau‘ Natur, Eros und Tod zusammenfallen, wird die Frau ‚Wunsch und Schreckbild‘ zugleich“, so Menke, und dies lässt sich zweifellos in den als Metaphern konstruierten weiblichen Figuren des Textes finden. In der rhetorischen Figur der Pro-

serpina fallen Eros und Tod unbestreitbar, verkörpert durch Plutos „Aufgabe“ in der Götterwelt und dessen Mann-Sein und Begehren, zusammen. In der Lesart der göttlichen Mutter wiederum lässt sich eine Verwebung der Natur mit dem Tod finden, denn während der Trauer um ihre geraubte Tochter lässt Ceres das fruchtbare Land unfruchtbar werden und die Natur vorübergehend sterben. Sie wird ein Schreckbild der Menschheit, vor dem sich dann später selbst Jupiter fürchten wird – ihr daraufhin sogar das scheinbar entgegenkommende Angebot macht, ihre Tochter wiederzuerlangen. Dieses Angebot allerdings, ist, wie bereits festgehalten, nicht ohne ein Teilopfer der Weiblichkeit Proserpinas erfüllbar.

Abschließend, und diese Feststellung lässt sich unbestreitbar auf viele weitere Darstellungen von Weiblichkeit und Frauen in antiken griechischen oder römischen Mythen übertragen, dominiert die männliche Figur zumeist die weibliche/n, doch ‚Weiblichkeit‘ wiederum dominiert in seiner Funktion als Signifikant die ‚Männlichkeit‘ (die als Signifikat ohne den Signifikanten nicht mehr auskommen kann). ‚Weiblichkeit‘ als rhetorisches Konstrukt gibt der ‚Männlichkeit‘ erst ihre Bedeutung, welche sich ebenso als rein rhetorisches Konstrukt in eben jenem direkten Vergleich beider erst erkennen lässt. Das Männliche bzw. die männlichen Figuren erhalten mit der (Ver-)Fügungsgewalt über ihre weiblichen Gegenspielerinnen eine Zuschreibung aller Eigenschaften, welcher sie sonst entbehren oder ihnen durch den/die Autor-in vorenthalten werden. ‚Die Frau‘ wird somit immer die Opposition des Mannes sein und verkörpern, was ihm an Charaktereigenschaft oder physischem Aussehen fehlt. Das Männliche muss sich über das Weibliche stets seiner selbst versichern und kann sich nur über dieses konstruieren. Überwiegend bilden die alten Mythen keine von aufrichtiger Liebe gezeichneten Beziehungen zwischen den spiegelbildlichen Geschlechtern ab, sondern lassen diese durch zerstörerischen Eros entstehen, der vor allem dazu dient, die narzisstische Befriedigung der Figur des Mannes zu erfüllen. Die Aneignung der Frau und deren Weiblichkeit geht stets einher mit männlicher Macht und Gewalt, selbst in den kleinsten Gesten, wie dem Verzehren eines Granatapfelkerns. ☞

[1] Ovid: Metamorphoses, übers. v. Mary M. Innes, London u.a.: 1955, S. 126.

[2] Ebd., S. 127.

[3] Ebd., S.130.

## II. Abschnitt

### Bühnen & Szenen



# Die Grenzen der Bühne

Von Tobias Funke

Theater ist eine merkwürdige Sache. Viele (oder manchmal auch nur wenige) Menschen kommen zu einer vereinbarten Zeit an einem vereinbarten Ort zusammen, setzen sich gemeinsam in einen Raum und schweigen (meistens zumindest) für 60 oder manchmal viel, viel mehr Minuten während vorne eine andere Gruppe Menschen spricht, gestikuliert, schreit, schweigt, lacht und weint – kurz: sie spielen; sie tun so, *als ob*. Durch diesen Zustand werden die normalerweise gültigen Regeln scheinbar aufgehoben und durch neue ersetzt, die aber nur temporär und vor allem nur hier an diesem Ort gelten. Je nach Aufführung können die Personen auf der Bühne sich nicht nur ganz anders verhalten, als sie es außerhalb des Theaters tun würden, sie können auch (zum Teil) sehr viel weiter gehen, als es sonst Normen und Regeln erlauben würden.

Ausgehend von dieser Beschreibung interessiert mich am Theater besonders, wo eigentlich die Grenzen dieses seltsamen Phänomens verlaufen. Wesentlich dafür ist die Aufteilung in eine Bühne und eine Hinterbühne oder allgemeiner: ein *On* und ein *Off*. Selbst wenn wir zunächst alle Aufführungen ausklammern, die beispielsweise im öffentlichen Raum stattfinden oder in einem Theater, das über keinen Backstagebereich verfügt, ist trotzdem nicht so ganz klar, wo sich beide abtrennen lassen. Von unterschiedlichen Plätzen im Theater kann man unterschiedlich viel von der Bühne sehen. Da offenbart sich schon das erste Problem. Wenn eine Figur auftritt, wo beginnt dann der Auftritt? Dort, wo ein-e Zuschauer:in sie sehen kann oder wo alle sie sehen können? Dort, wo eine Tür auf den Bühnenbereich durchschritten wird, über der vom Backstage aus sichtbar geschrieben steht: „Leise sein – Aufführung!“? Selbst wenn man die Spielenden außen vor lässt und eine Definition über das Publikum versucht, wird es nicht einfacher. Bekanntermaßen ist eine Aufführung ohne Publikum nur eine weitere Probe, jedoch markiert auch die Präsenz eines Publikums nicht genau, wo Theater beginnt. Meistens läuft es so: Alle betreten nach und nach den Publikumsraum und das Licht wird gedimmt – *es geht los*. Aber es kann auch schon

beim Eintreten jemand auf der Bühne sein, es kann schon Musik laufen, vielleicht fängt schon im Einlassbereich jemand an zu spielen und leitet das Publikum in den Saal oder, oder, oder.

Für mich spielt diese Grenze vor allem dann eine Rolle, wenn ich mich frage, inwiefern wir das Verhalten der Spielenden auf der Bühne anders betrachten und bewerten, weil es im Theater stattfindet. Warum reagieren wir beispielsweise auf Gewalt auf der Bühne anders als außerhalb des Theaterraums? Um die Aufteilung dieses Ortes genauer zu verstehen, möchte ich einen Blick auf einen Text Bettine Menkes werfen, der den kurzen, aber passenden Titel *On/Off* trägt. Während die Frage nach der Bewertung der Handlung oder des Gesagten dort zunächst keine so große Rolle spielt, fügt der Text der bisher skizzierten Problematik noch einiges an Komplexität hinzu. Wir haben bis hierhin die Aufteilung in *On* und *Off* vom Raum her gedacht – irgendwo gibt es eine Grenze, die den Raum des Theaters in *On* und *Off* trennt und der Auftritt beginnt, sobald das *On* betreten wird. Bettine Menkes Text stellt diese Ordnung nun um. Vielleicht macht es mehr Sinn, das *On* vom Auftritt aus zu denken? Der Schauplatz Bühne erlaubt zwar erst den Auftritt, aber die Bühne wird erst wirklich *onstage* durch den Auftritt, da ihr vorher jegliche körperliche (und figürliche) Präsenz fehlt. Auftreten – sich als Figur zu erkennen geben – erzeugt den theatralen Moment. Erst durch den Auftritt einer Figur wird das *On* ein *On*. Wenn die Intendantin vor der Aufführung die Bühne betritt, um beispielsweise das Fehlen einzelner Spieler:innen mitzuteilen, dann ist die Bühne zwar von jemandem betreten worden, aber diese Art von Auftritt erzeugt noch nicht das theatrale *On*. Theater beginnt, wenn jemand sich nicht als *sich selbst* präsentiert, so wie er oder sie da draußen im *Off* ist, sondern wenn mit der Figur die Bühne schlagartig zum *On* wird. Jetzt haben wir die klare Trennung, die leider auch wieder nicht so klar ist.

Denn selbst wenn man vom Auftritt denkt, ist nicht definierbar, wo welcher Teil des Theaters beginnt. Wie werden die Spielenden zu Figuren? Sie

müssen sich abgrenzen von ihrer Person außerhalb des Theaters. Doch so wie ihr Körper auch als Figur immer noch Körper der jeweiligen Person ist, schleppt sich mit den Spielenden auch immer etwas vom *Off*, also von da draußen, mit in das Theater selbst. Man kann nur in Abgrenzung von dem Draußen auf die Bühne treten. So wie die Körper auf der Bühne gleichzeitig Körper der Spielenden, aber auch Körper der Figuren sind, bleibt auch immer ein Stück *Off* beim Auftritt ins *On* kleben. Das spielt sich auch im Titel von Menkes *On/Off* ab. Der Schrägstrich trennt zwar, aber verbindet auch beide Wörter. Beide existieren nur in Relation und können sich gar nicht voneinander abtrennen. Genau genommen existieren *On* und *Off* nur *wegen* ihrer Abtrennung voneinander. Beide sind nur möglich, indem sie unaufhörlich aufeinander verweisen.

Spannend wird es besonders, wenn das Theater diese Beziehung selbst reflektiert. Hamlet sein ist das Eine – und auch das geht nur in Abgrenzung zum Außerhalb des Theaters, indem man sich selbst im *Off* lässt und zu Hamlet *wird*. Was aber passiert mit dem Auftritt und der Trennung von Bühne und Nicht-Bühne, wenn beispielsweise in Heiner Müllers *Hamletmaschine* die Hamlet-Figur am Anfang sagt: „Ich war Hamlet.“ Im Laufe des Stücks legt die Figur ihre Rolle ab, bleibt aber trotzdem Figur, wenn auch eine andere. Jeder Satz, den dieser Nicht-Hamlet spricht, ist schon vorgeschrieben und schon Skript gewesen. Müllers (Nicht-)Hamlet trennt sich aber nicht nur ab von einer Welt *da draußen*, sondern auch von einem Hamlet, der eigentlich nur im Theater selbst existiert. Diese Art des doppelten Spielens, das die eigene Figur ablegt und trotzdem immer Figur bleibt und genau in seiner Unentscheidbarkeit seine Kraft findet, ist das Theater. Auch wenn es auf den ersten Blick ein sauber abtrennbarer Ort ist, ist das, was dort passiert immer mit dem verknüpft, was da draußen ist. Doch wo ist der Ort der Figur? Wo spricht die Figur und wo sprechen die Spielenden? Können Letztere überhaupt auf der Bühne sprechen und nicht Figur sein? Was machen wir mit einem Verhalten, welches wir außerhalb des Theaters niemals dulden würden, wenn es von einer Figur ausgeht? Wer ist verantwortlich für diese Rede und dieses Handeln – die Figur im *On* oder das Team des Theaters im *Off*? Dass diese Fragen nicht beantwortbar und diese Grenzen weder fixierbar noch aufhebbar sind, macht das Theater zu dem Ort, der er ist. Es

bindet in der Trennung die Räume aneinander und eröffnet Perspektiven, die es nur hier geben kann. Zum Schluss soll Bettine Menkes Text hier selbst die Bühne gegeben werden, aus dem *Off* des indirekten Zitats und Verweisens in das *On* seiner eigenen Sprache:

☞

Alle ‚Präsenz‘ auf der Bühne ist (wie diese selbst) „split between both here and everywhere“, und ‚vor Ort‘ ans ausgeschlossene und abgeschiedene *Anderswo* verwiesen, nie ganz anwesend, *zwischen* sowohl hier und überall (*anderswo*). [...] Die „Gestalt“, die als Figur für den Auftritt ausgemacht wird und ihn als dramatischen allein erlaubt, realisiert sich, Lehmann zufolge, „immer nur ‚in der Ankunft‘“, also im Aufschub, im Entzug der abgeschlossenen Darstellung. [...] Und zum anderen ist das im Rahmen des theatralen Geschehens Auftretende als (zur darstellenden Verkörperung) figuriertes Gestalthaftes, als das Lesbare, Menschenähnliche an einen abgeschnittenen Hintergrund des Ungestalten und Gestaltlosen verwiesen (jenes *Toten-Reich*, aus dem die ‚Stimmen‘ zu ihrem Auftritt auf die gegenwärtige Szene exzitiert werden mögen), das im *Off* liegend, knapp hinter dem Bühnenrand vermutet werden muss, wohin alle (Personen und Schauspieler) abgehen.[1] ☞

[1] Bettine Menke: *On/Off*, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin: 2014, S. 180–188, hier: S. 185–186.

# Was ist das gestische Theater?

Von Mattias Engling

Wenn mich jemand nachts um drei wecken und mit der Frage konfrontieren würde: „Herr Engling, was ist das gestische Theater?“, würde meine Antwort wohl keine philosophische Informiertheit ausweisen. Stattdessen würde ich mir die Bettdecke über den Kopf ziehen, etwas Unverständliches in mein Kopfkissen nuscheln und hoffen, dass es sich bei der nächtlichen Begegnung nur um einen bösen Traum handelt. Ich würde also exakt jene Gesten wiederholen, die ich auch auszuführen pflege, wenn meine Tochter am Wochenende morgens um fünf neben unserem Bett steht und fragt: „Papa, können wir jetzt spielen?“ In der Hoffnung, dass die so performte Differenz in der Wiederholung dem nächtlichen Besuch als Antwort auf seine Frage genügt, würde ich anschließend vorsichtig unter meinem Kissen hervorlugen und feststellen: Es war nur ein böser Traum.



Der Satz, um den es im Folgenden geht, steht am Anfang des zweiten Absatzes von Walter Benjamins berühmter Abhandlung zum epischen Theater Bertolt Brechts und lautet: „Das epische Theater ist gestisch.“ Ganz ähnlich findet er sich auch in der zweiten Fassung des Textes. Dort heißt es am Schluss von Absatz V: „Im übrigen ist das epische Theater per definitionem ein gestisches.“ Die damit einhergehende Verschiebung ist – wie ich im Folgenden zeigen möchte – kein Zufall, sondern für die Geste selbst konstitutiv.

Das zu Lebzeiten unveröffentlichte Manuskript *Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht*, das 1931 als Besprechung einer Aufführung von Brechts *Mann ist Mann* in der Frankfurter Zeitung erscheinen sollte, jedoch noch im Druck von der Redaktion gestoppt wurde, ist nicht nur eine Auseinandersetzung mit der brechtschen Theaterpraxis, sondern dessen Fortschreibung mit und innerhalb Benjamins eigener Theatertheorie. So enthält der Aufsatz in Essenz bereits eine Vielzahl von Aspekten, die für Benjamins Auseinandersetzung mit Brecht

maßgeblich sein werden. Grundzüge des epischen bzw. gestischen Theaters,[1] wie die Unterbrechung der Handlung, die Entdeckung der Zustände und das Staunen als die dem Theater angemessene Rezeptionshaltung, sind in der Denkfigur der Geste bereits enthalten. Dabei zeichnet sich die Geste als Material des epischen Theaters durch ihre relative Unverfälschbarkeit aus, was sie als abgeschlossenes Formelement innerhalb des lebendigen Flusses der Handlung fixierbar macht. In der zweiten Fassung des Textes, die 1939 und damit acht Jahre später in der von Thomas Mann herausgegebenen Exilzeitschrift *Maß und Wert* erschienen ist, stellt Benjamin daher in aller Deutlichkeit die Zitierbarkeit der Geste als deren wesentliches Funktionsmerkmal heraus. Denn wie das Zitat lässt sich die Geste anhand bestimmter Fixpunkte erkennen, die sie als eigenständiges Formelement innerhalb einer Handlung beziehungsweise eines Textes hervortreten lassen. Ihre Abgeschlossenheit ermöglicht es der Geste gewissermaßen zu wandern, in andere Sinnzusammenhänge gerückt und damit verschoben und auch verändert zu werden. Die sich in der Geste ausdrückende Medialität von Gebärden ergibt sich demnach aus ihrer Wiederholbarkeit. Da die Wiederholung jedoch nie die Wiederholung ihrer selbst sein kann, da sie dem Medium der Zeit unterliegt, tritt sie notwendigerweise als Differenz in Erscheinung. (Man kann nie zweimal in denselben Fluss steigen, genauso wenig, wie man sich nie zweimal auf dieselbe Art die Bettdecke über den Kopf ziehen kann.) Genau darin aber liegt ihr politisches Potential. Indem die Geste in ihrer Wiederholbarkeit immer auch ihre eigene Kontingenz ausweist, trägt sie stets auch die Möglichkeit eines Anders-Werdens in sich. Die in der Geste gegebene Möglichkeit der Öffnung ergibt sich daher paradoxerweise aus der Geschlossenheit der Geste selbst. Erst die Wiederholbarkeit ermöglicht ihre Differenz.

Die Tatsache, dass sich der eingangs zitierte Satz der ersten Fassung in der zweiten Fassung von Benjamins Abhandlung nicht einfach wiederholt, sondern in der Wiederholung umschreibt, ist daher

kein Zufall. Vielmehr liegt das Verfahren, das Benjamin anhand der Geste als formgebendes Prinzip des brechtschen Theaters analysiert, auch seinem eigenen Schreiben zugrunde. Denn in der Verschiebung von auftaktgebender Definition zu nachträglicher Anmerkung beziehungsweise abschließender Zusammenfassung, wird in Benjamins Schreiben die Funktionsweise der Geste selbst sichtbar, die analog zum Zitat einen je anderen Stellenwert innerhalb des ihr zugewiesenen Funktionszusammenhangs einnehmen kann. Konkret liegt der Unterschied im hier gewählten Beispiel darin, dass Benjamin in der ersten Fassung von *Was ist das epische Theater?* zentrale Merkmale seiner Bestimmung vom Begriff der Geste herleitet, während er in der zweiten Fassung den genau umgekehrten Weg geht: vom Stauen als die dem Theater angemessene Rezeptionshaltung über die Entdeckung der Zustände qua Unterbrechung der Abläufe zum zitierbaren Gestus, der nicht mehr am Anfang des epischen Theaters steht, sondern es nunmehr „im übrigen“ definiert.

Zwischen der definitorischen Setzung der ersten Fassung und dem vorsichtiger formulierten „per definitionem“ der zweiten liegt jedoch nicht einfach nur eine zeitliche Differenz von acht Jahren, sondern mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten und dem daraus resultierenden Exil für Brecht und Benjamin vor allem immense politische Verschiebungen. Vor diesem Hintergrund teilt sich in der umschreibenden Wiederholung von Benjamins Definition des epischen Theaters als gestisches daher implizit auch eine Kritik an der apodiktischen Formulierungsgeste der ersten Fassung mit. Denn während diese vorgab, zu wissen, was das epische Theater ‚ist‘ (nämlich gestisch), macht Benjamin in der zweiten Fassung deutlich, dass es sich dabei lediglich um eine Definition handelt, die zwar einen methodischen jedoch keinen Absolutheitswert beanspruchen kann. Schließlich zeichnet sich das Zitat strukturell vor allem dadurch aus, zu sich selbst in Differenz treten zu können, wodurch es den feststellenden Charakter des Definitorischen notwendig unterläuft. Indem Benjamin die Definition des epischen Theaters als Zitat auftreten lässt, stellt er demnach gleichzeitig ihren Setzungscharakter in Frage. Gestisch ist das epische Theater daher nicht mehr an sich, sondern nur noch „per definitionem“. Denn was das epische Theater ist, lässt sich nicht festschreiben, sondern bleibt abhängig von seiner

jeweiligen Praxis. Mehr noch als eine Definition des epischen Theaters wird in Benjamins Eigenzitat daher die Geste selbst als grundlegendes Formprinzip der dem Theater eigenen Medialität sichtbar.

„Im übrigen“ liegt zwischen der ersten und zweiten Fassung von *Was ist das epische Theater?* Benjamins viel diskutierter Vortrag *Der Autor als Produzent*, der 1934 als Manuskript für einen Vortrag am *Institut zum Studium des Fascismus* in Paris verfasst, jedoch ebenfalls erst posthum erschienen ist. Auch hier greift Benjamin auf Formulierungen seiner ersten Abhandlung zum epischen Theater Brechts zurück, die er zitierend aufgreift, um seine Argumentation zu stärken, der zufolge kein Produktionsapparat beliefert werden soll, ohne ihn zu verändern. Benjamins Schwerpunkt verschiebt sich dabei vom zitierbaren Gestus auf das Verfahren der Montage, das auf ähnliche Weise wie Zitat und Geste den Zusammenhang des Montierten unterbricht. Brechts episodisch vorrückendes Theater steht daher in einer technischen Nähe zu den damals neuen Medien wie Funk und Film. Denn analog zur Geste kann das Schnittbild einer Filmrolle als einzelnes Element aus dem Fluss der Bewegung herausgelöst werden. Das Montierte trägt daher immer auch das Potential seiner Um-Montierung und damit die Möglichkeit eines Anders-Werdens in sich. Entscheidend ist hier wie dort, dass die Geste nicht nur die Handlung, das Zitat nicht nur den Text und das Schnittbild nicht nur den Film unterbricht. Zwar tun sie das, jedoch noch mehr: Sie unterbrechen sich selbst, indem sie durch ihre Wiederholbarkeit über sich selbst hinausweisen und auf diese Weise die Möglichkeit der Veränderung in sich tragen. ✎

[1] Um Verwechslungen mit dem sogenannten epischen Theater als vermeintlichen Gattungsbegriff zu vermeiden, präferiert Bettine Menke im Kontext von Benjamins Aufsatz den Begriff des gestischen Theaters. Vgl. Bettine Menke: *Geste und Zitierbarkeit*, der Anhalt der Kritik. *Theater als ‚kritische Praxis‘*, S. 1. Online: [https://www.uni-erfurt.de/fileadmin/fakultaet/philosophische/Literaturwissenschaft/Allgemeine\\_und\\_vergleichende\\_Literaturwissenschaft/Menke\\_Publikationen/Menke\\_Geste\\_und\\_Zitierbarkeit.pdf](https://www.uni-erfurt.de/fileadmin/fakultaet/philosophische/Literaturwissenschaft/Allgemeine_und_vergleichende_Literaturwissenschaft/Menke_Publikationen/Menke_Geste_und_Zitierbarkeit.pdf). Die leicht geänderte englische Fassung des Textes („Gesture and Citability: Theater as Critical Praxis“), ist erschienen in: Sami Khatib (u.a.) (Hg.): *Critique. The Stakes of Form*, Zürich: 2020, S. 261–296.

# Off the record. Jenseits des Berichts

Von Johanna Käsmann

„Was gibt es Graueres, Verstaubteres, Schnöderes als Aktenstapel?“[1]

Bruno Latour erwartet auf diese Frage keine Antwort. Da sie uns einen längst vertrauten Akten-Topos vorstellt, ist sie wohl eher rhetorisch gemeint. Es ist eine Frage, die man sich auch bei der Koordination eines Nachwuchskollegs und der damit verbundenen Bürokratie nur allzu oft stellen kann. Die Verwaltung rund um das literaturwissenschaftliche Kolleg *Texte. Zeichen. Medien.* hat sich zwar in den digitalen Raum verschoben, doch die Folgen sind ganz ähnlich: Daten werden immer wieder neu erhoben, gespeichert und übertragen. Berichte verwalten, bearbeiten, ordnen Daten ein und werden in Ordnern abgelegt.[2] Ordner füllen nicht mehr Regale, sondern Speicherplatz. Von der eigentlichen Forschungsarbeit abgelenkt werden Formulare ausgefüllt und Berichte geschrieben, nur um dann festzustellen, dass die nächsthöhere Verwaltungsebene im Laufe der Zeit immer weitere Angaben ‚benötigt‘. Es ist ein aus der Zeit gefallener Topos, der in der Bürokratie zwar immer noch allgegenwärtig ist, der aber ebenfalls Staub anzusetzen scheint.



Ihren schnöden Charakter verlieren die Akten jedoch, wenn sie Wissen über Personen enthalten und Betroffenen die Einsicht verwehrt bleibt. Geradezu bedrohlich werden Akten, wenn ein Staat in ihnen Wissen zur Überwachung seiner Bürgerinnen sammelt. „Der Staat legt Akten an, die Gesellschaft verlangt sie heraus“,[3] akzentuiert Cornelia Vismann und weist damit eine Grenze aus, an der sich die Interessen von Staat und Bevölkerung entgegenstehen. Kaum ein Verlangen war so groß wie das der ehemaligen DDR-Bürgerinnen, die nach 1990 ihre Akten aus dem ehemaligen Ministerium für Staatssicherheit einsehen wollten. Über Jahrzehnte hinweg konstituierte die Stasi eine komplexe inoffizielle „Akten-Wirklichkeit“,[4] die Auswirkungen auf die Bürgerinnen hatte, ohne dass diese für sie einseh-

bar war. Die Akten enthielten ein umfangreiches Wissen und ‚schmutzige Wahrheiten‘ über geheimdienstliche Machenschaften, die sich bis in die alternative Literatur hinein erstreckten. So wurden die alternativen Schriftsteller aus dem Prenzlauer Berg, Sascha Anderson und Rainer Schedlinski, als inoffizielle Mitarbeiter der Stasi enttarnt. „Die schöne Fiktion vollkommener lebensweltlicher Autonomie und Souveränität der alternativen Kunstszene der DDR war damit zerstört“[5] und ließ sich schließlich als eine solche erkennen.

Das plötzliche Umschlagen von Nicht-Wissen in Wissen bot nun wiederum spannenden Stoff, der wie dafür geschaffen war, selbst Literatur zu werden. Als 1993 der Roman „*Ich*“ von Wolfgang Hilbig erschien, verhandelte er eben jene Akten-Wirklichkeit der alternativen Szene und überführte die Stasi-Akten in Literatur. Zentrum des Romans ist die Figur eines Schriftstellers, der in der alternativen Szene zugleich als IM agiert. Aus seinem geheimdienstlichen und literarischen Arbeiten konstituiert sich ein Schauplatz von komplexen und sich durchdringenden Schreibprozessen.[6] Paradigmatisch hierfür sind die ersten Sätze des Romans, die mit dem geheimdienstlichen Terminus „Der Vorgang“ überschrieben sind. Das schreibende Ich tritt als Stasi-Mitarbeiter und Zielperson zugleich auf:

Jetzt bewege ich mich wieder um meine kalten Ecken. Ich bin wieder auf dem Weg, doch ich werde darüber nicht berichten. [...] [D]iesmal nicht, denn es ist soweit, daß ich sagen müßte, es gehöre zu meinem Wesen, auf dem Weg zu sein. [...] [Z]u meinem Wesen gehört eine Vorliebe für die sogenannten kleinen Schritte; ich könnte sagen, ich bin nicht der Mensch, der sich auf Biegen und Brechen durchsetzt. Ich bin nicht eben das, was man als skrupulös diagnostiziert, doch ich wäge die Schritte ab, die ich unternehme, – die meisten jedenfalls, aber dazu noch später.

Dennoch gelingt es mir öfter als gewöhnlich, mit dem Kopf durch die Wand zu kom-

men. Und es ist mir im Grunde leicht gewesen, das meiste zu erreichen.[7]

Die gegenwärtige Bewegung des Ich wird durch den Zusatz „wieder“ ein Stück weit zurückgenommen. Das Einsetzen des Berichts markiert auf seinem Weg eine schwer zu lokalisierende Stelle. Die doch sehr vagen Angaben der „kalten Ecken“ erscheinen dem Protagonisten bereits zu viel. Er bewegt sich lieber abseits seiner eigenen Aufzeichnungen, *off the record*. Es ist ein „innerdiegetische[s] Off“, [8] wie es Bettine Menke formuliert, das als vertrauliche Information nun von der Diegese ausgeschlossen werden soll. In der Akzentuierung auf „diesmal“ möchte sich das Ich offenbar vor den vergangenen Berichtszwängen als Stasispitzel schützen und aus den gewohnten Schreibautomatismen ausbrechen. Anlass für diese Vorsichtsmaßnahme ist seine Entwicklung zu einer sich stetig bewegenden Figur, die er emphatisch mit „es ist soweit“ ankündigt.

Ob nun das „Wesen, auf dem Weg zu sein“, zur geheimdienstlichen Einordnung einer Zielperson dienen kann, sei erst einmal dahingestellt. Diese Beschreibung folgt vielmehr einer Strategie, die der Protagonist heimlich mit seinem Schreiben verfolgt. Man könnte es als ein zweites *Off-the-record* bezeichnen, das selbst nicht Berichtsgegenstand wird.[9] Zwar beginnt er über sein Wesen zu schreiben, aber ohne – und das ist auffällig – auf seinen aktuellen Status einzugehen. Es ist eine kleine Verschiebung, die die Strategie im zweiten Off zu verdecken versucht. Der Protagonist wagt eine Gratwanderung zwischen genügend Informationen, die das Aufklärungsverlangen der Stasi befriedigen, und vagen Betrachtungen, die keine weitere Aufmerksamkeit generieren. Da er der Überwachung nicht entkommt, lenkt er sie um, sodass sein Bericht nicht allzu viel verrät. Demgemäß kommt der Protagonist zu diffusen und völlig nichtsagenden Beschreibungen: Seine Schritte sind nicht großspurig, er setzt sich nicht unter allen Umständen durch. Obwohl er sie durchaus abwägt, sind sie nicht genaustens überlegt.

Gerade begonnen, die eigenen Verhaltensmuster weiter auszuführen, unterbricht sich der Protagonist nach ein paar Zeilen, als seien die verhandelten vorsichtigen Schritte nun auch im Schreiben geboten. Das Komma grenzt die Schritte ab, der Gedankenstrich kündigt eine Abweichung an. Er fügt die Abweichung zum Text hinzu, versetzt sie in sein Inneres

und schreibt sich gleichzeitig „als Marker der Heterogenität in ihm“[10] ein. Als die „typographische Figur der artikulierenden Lücke und zugleich die Brücke, die der Artikulation Gestalt und Halt gibt“, [11] zeigt der Gedankenstrich zwar einen Gedanken an, führt ihn aber nicht weiter aus. Er ist ein Zeichen, dessen Bedeutung abwesend ist. Er strukturiert den Bericht, indem er die unvorsichtigen Schritte von den vorsichtigen trennt und eine Relation herstellt, die Kluft dazwischen bleibt aber bestehen. Dabei zieht der Gedankenstrich die Aufmerksamkeit auf sich. Das Verschwiegene jenseits des Textes tritt durch ihn deutlich hervor, bleibt jedoch als unverfügbarer Rest bestehen. Mit der Bemerkung, „aber dazu noch später“, verweist der Protagonist auf einen weiteren Bericht, den er auf einen nicht bestimmten Zeitpunkt verschiebt. Die Ankündigung funktioniert als eine Art Teaser, der kurz Aufmerksamkeit auf das lenkt, was zunächst aus der narrativen Logik herausfällt und vermeintlich an anderer Stelle berichtet werden soll. Der Gedankenstrich ruft dabei ein größeres Ordnungsprinzip auf, er strukturiert nicht nur die Seite[12] und den Bericht, sondern auch schon die gesamte „*Ich*“-Akte. Liest man den Gedankenstrich als bürokratischen Operator, kommt die von ihm eingeleitete Bemerkung einem Aktenvermerk gleich. Er gibt Auskunft über die „*Ich*“-Akte und verweist auf weitere Berichte im Operativen Vorgang, denn „[j]eder Aktenvermerk enthält indirekt einen Befehl“. [13] Der Gedankenstrich ist ein aktenkundiger Imperativ zum Weiterschreiben, zum Vervollständigen der Akte, dennoch wird die Ankündigung eines späteren Berichts vom schreibenden Protagonisten nicht eingelöst (oder zumindest wird an keiner Stelle im Roman nochmal explizit auf die unvorsichtigen Schritte des Anfangs referiert). Der Aktenvermerk macht den Eindruck der aufklärerischen Akribie, läuft aber ins Leere. Ebenso wie die Gratwanderung scheint der Gedankenstrich einer Verschleierungsstrategie zu folgen, durch die der Protagonist etwas geheim halten kann.

Der Übergang vom Bericht über den durch den Gedankenstrich angezeigten Exkurs[14] bis zum Bericht zurück geht nur holprig vonstatten. Das Gewohnte wird zwar wieder aufgegriffen, jedoch in einen veränderten Kontext gestellt. Während der Protagonist vorher über sein gewohntes Verhalten berichtet, scheinen die Resultate dieses Vorgehens entgegen aller Wahrscheinlichkeit ungewöhnlich

oft zum Erfolg zu führen. Die kleinere und leicht zu überlesene Verschiebung steht nur assoziativ in Verbindung zum Vorausgegangenen. Innerhalb des Exkurses zwischen Gedankenstrich und Zeilenumbruch scheint etwas im Denken des schreibenden Protagonisten passiert zu sein, das diese Bewegung evoziert hat und nicht mehr genau auf den Ausgangspunkt des Weges zurückführt. Was er jedoch mit dieser Form des Schreibens verbergen möchte, bleibt unklar.



Die Rückführung an den Ausgangspunkt – die Koordination des Nachwuchskollegs und deren Bezug zur Universitätsbürokratie – lässt sich ähnlich wie in Hilbigs Roman wohl nicht reibungslos gestalten. Das Aufzeigen von Äquivalenzen zum ostdeutschen Geheimdienst wäre doch reichlich überzogen. Vermutlich hätte es sich Bettine Menke, die jahrelang die Sprecherin des Nachwuchskollegs war, ohnehin gewünscht, sich lieber außerhalb der Bürokratie bewegen zu können. Ich erinnere mich noch: Als sie einem Doktoranden das Formular zur jährlichen Bestätigung der Mitgliedschaft im Nachwuchskolleg unterschrieb, schaute sie etwas ratlos auf die Aufforderung, neben ihrer Unterschrift zusätzlich noch mit einem Stempel die Mitgliedschaft zu beglaubigen. Kurzerhand skizzierte sie etwas auf das Formular, drehte es um und präsentierte uns lächelnd ihren Entwurf eines Kollegstempels. Das Formular wurde ohne Beanstandung akzeptiert. Bettine Menke befolgte zwar die Anweisungen, hinterfragte aber mit ihrem kreativen Beitrag zugleich die wuchernde Dimension der Verwaltung. Sie fügte sich in die Bürokratie ein, allerdings nicht ohne die stets neu entstehenden Offs der Universitätsbürokratie immer gleich mit zu vermerken. Da dieses Formular für alle Kollegiat-innen jedes Jahr neu ausgefüllt werden musste, bot sich potenziell immer wieder die Gelegenheit, diesen subversiven Stempel zu wiederholen, bis jetzt das neueste Formular nur noch eine Unterschrift der Sprecher-innen verlangt. ✎

[1] Bruno Latour, zit. n. und übers. v. Alexandra Kemmerer: Akten, in: Marcel Lepper/Ulrich Raulff (Hg.): Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart: 2016, S. 131–143, hier: S. 134. Im Original von Bruno Latour: La fabrique du droit. Une ethnographie du conseil d'état. Paris: 2002, S. 83.

[2] Vgl. Cornelia Vismann: Akten. Medientechnik und Recht, 3. Aufl., Frankfurt/M.: 2011, S. 7–8.

[3] Ebd., S. 300.

[4] Ebd., S. 90.

[5] Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage, 4. Aufl., Berlin: 2009, S. 14.

[6] Die Lektüre, die die Bewegung des Protagonisten zu Romanbeginn herausstellt, habe ich an anderer Stelle verfolgt. Sie soll hier zugespitzt und hinsichtlich des Akten-Topos weitergeführt werden. Vgl. Johanna Käsmann: Schreiben zwischen On und Off. „Ich“ von Wolfgang Hilbig, in: Jutta Müller-Tamm/Lukas Regeler (Hg.): DDR-Literatur und die Avantgarden, Bielefeld: 2023, S. 213–230, hier: S. 217–219.

[7] Wolfgang Hilbig: „Ich“, 7. Aufl., Frankfurt/M.: 2012, S. 7.

[8] Bettine Menke bezeichnet dieses Off als „das Off der Darstellung“. Bettine Menke: On/Off, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.): Auftreten. Wege auf die Bühne, Berlin: 2014, S. 180–188, hier: S. 180, 184.

[9] Dieses Off nennt Bettine Menke „das faktische Off der Bühne“. Menke: On/Off, S. 184. Dieses Off bezieht sich auf einen vom Ich bewusst verschwiegenen und „im Roman nicht sichtbaren, aber dennoch der Fiktion angehörigen Schreibort“ (Käsmann: Schreiben zwischen On und Off, S. 220).

[10] Bettine Menke: – Gedankenstriche –, in: Bernhard Metz/Sabine Zubarik (Hg.): Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten, Berlin: 2008, S. 169–190, hier: S. 172.

[11] Gerhard Poppenberg: Über „– Gedankenstriche –“, in: Helga Lutz/Nils Plath/Dietmar Schmidt (Hg.): Satzzeichen. Szenen der Schrift, Berlin: 2017, S. 88–93, hier: S. 91.

[12] Mit dem Gedankenstrich thematisiert sich der Text selbst, indem er in seiner schriftlichen Verfasstheit hervortritt und auf die „typo-graphische An-Ordnung (auf) der Seite“ verweist. (Menke: – Gedankenstriche –, S. 171).

[13] Vismann: Akten, S. 23.

[14] Vgl. Menke: – Gedankenstriche –, S. 179–181.

## Agon und Theater: ,Exits and entrances‘ im transitorischen Raum

Von Verena Gold

Alle Bilder werden verschwinden.



Ein Bild: Als ich vor gut einem Jahr einen Raum betrete, sitzt darin in der ersten Reihe eine Frau mit kurzen Haaren. Sie grüßt freundlich. Dann weist sie mich scharf zurecht, dass ich auf den Stuhl des Moderators zusteure, wo ich doch auf die Rolle der Vortragenden gebucht bin. Sie ist mir nicht unsympathisch. Die Vorstellung hat begonnen.

Wettkampf, Gericht und Theater gehen ursprünglich vom gleichen topographischen Ort der kultischen und politischen Versammlung aus. Die „große agonale Dreiheit griechischen Lebens“ nennt Walter Benjamin das nach Jacob Burckhardt. „Agon und Theater“ lautet Florens Christian Rang's Notiz, die den Austausch zwischen ihm und Walter Benjamin zum Konzept der Tragödie einleitet. Rang hält fest: „Agon kommt vom Totenopfer. Der zu Opfern darf entlaufen, wenn er schnell genug“.

„Agon und Theater“ lautet Rang's Notiz. „Agon und Theater“ lautet aber auch der Titel von Menkes Aufsatz, in dem sie diesen aitiologischen Fiktionen Rang's und Benjamin's nachgeht, die sie hinsichtlich der Tragödie und des griechischen Theaters entwerfen. Menkes Text stellt eine der „Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden“ dar, die der Sammelband „Flucht und Szene“ unter ihrer und Juliane Vogels Herausgeberschaft abbildet.

Im Athen des 4. und 5. Jahrhunderts sollen sich erst das Theater, dann das Stadion von der Agora, dem kultischen und politischen Versammlungsort gelöst haben. Während sich der Circus als „die bauliche Fixierung des Rundlaufs“ (Rang) verstehen lässt, wird beim Theaterbau nun der „agonale Lauf anders konzipiert“: Im Halbkreisbau des Theaters ist

eine „Durch-Schneidung des Runds“ erfolgt. Die „Unter-Scheidung des ‚Theater-Halbcircus‘“ ist damit vollzogen, formuliert Bettine Menke in der ihr typischen Manier der Wortschneidungen und -scheidungen.

Die Bauform des antiken Theaters schafft neue Bedingungen: Es gibt nun plötzlich, in den Worten Rang's, „aus diesem Kreise einen Ausgang“. Und: „Der agonale Lauf [...] im Theater schneide[t] das Amphitheater des beliebig zeitlangen Wettlaufs entzwei und setzt die räumliche Grenze der Skene.“

Damit sind gleichzeitig zwei Grundelemente des Theaters entstanden, die auf den ersten Blick gegensätzlich scheinen: Flucht und Szene. Bettine Menke hebt diese Doppelung hervor: „Die Sch(n)eidung, die sich durch den Zirkel legt, schafft das Off, andere Orte, an die abgegangen werden kann, und im Bezug auf dieses den szenischen Darstellungsort.“

Vielleicht liegen jedem Heraustreten, jeder Selbstpräsentation, jedem Betreten eines ‚szenischen Darstellungsortes‘ Züge dieser Dreiheit Wettkampf, Gericht und Theater zugrunde. Im „dramatischen Auftritt [soll] ein ‚Niemand‘, das ungewisse Ungestaltete, zum ‚Jemand‘, zur ‚artikulierten Gestalt‘ (Vogel) werden“. Im Auftritt scheint die Möglichkeit des Laufs um den Altar bis zum Ausgang auf, die Möglichkeit eines Aufschubs. Wie auf der Bühne „stehen Ansprüche aufs Bleiben, auf Schutz, daher zuvorderst auf Sprecherpositionen, Instanzen der Sprechakte zur Verhandlung, und derart auf dem Spiel.“

Bettine Menke und Juliane Vogel beschreiben das Theater als transitorischen Raum: vorübergehender Aufenthalt, Fluchtauftritt im Zwischenraum, Theater der Fliehenden. Gilt das für jede Bühne, vor jeder Kulisse?



Bewegte Bilder: Mittwochmorgen. Züge und Straßenbahnen rollen an. Die Kulisse Universität wird betreten. „Die *skēnē* – ein bergender und schützender ‚leichter Unterschlupf‘, so Jean-Luc Nancy – gibt mit dem Ort des Rückzugs den des Erscheinens, ‚und vor diesem Ort [...] präsentieren sich die Schauspieler‘, die sich, die im öffentlichen Darstellungsraum unter den Augen aller als andere (sich) zeigen, an diesen anderen Ort zurück- und der Sichtbarkeit entziehen (können)“. Mittwochabend. Abfahrt nach Hause. „Die Szene ist den fliehend Auftretenden eingeräumt nur im Transit“.

Die Universität als Bühne: Die „Darstellung“ der Protagonisten bestimmt durch die sowohl räumlich-physische als auch symbolische Praktik des Kommens und Gehens“. Die Universität als geschäftiger Ort der „exits and entrances“, des „coming and going“. Die Universität aber auch als Verbindungsort der Ankommenden und der Abgehenden. Die „Darbietung als Geschehen ‚in action‘: *im* Kommen und Gehen, *im* Passieren, *in taking place* (Samuel Weber)“.

Die Universität auch als Haltepunkt, als Ruhepol. Menke beschreibt den „Zeit-Raum“ des Theaters mit den Worten Cornelia Vismanns als „Aufschub“, als „Spielraum“, als „Innehalten“. Mit Juliane Vogel spricht sie vom „Ruhepunkt“, vom „befristeten Innehalten auf der Flucht“, vom „Rastplatz“.

*Auch werden sich auf einen Schlag alle Wörter auflösen, mit denen man Dinge, Gesichter, Handlungen und Gefühle benannte, mit denen man Ordnung in die Welt gebracht hat, die das Herz höher schlagen und die Scheide feucht werden ließen.*



Zum ersten Bild und Text: Ich stelle dem Gremium, unter anderem der Frau mit den kurzen Haaren, mein Dissertationsprojekt vor. Es spürt infamierten Romanfiguren und infamen Erzählstimmen nach. Es hält unerhörte und flüchtige Figuren fest, die in ihrem Verschwinden gezeigt werden und sich zeigend bereits verschwinden.

Mit der Ich-Figur in Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“ begegnet eine Schwellenfigur im transitorischen Raum. Sie betritt die Szene fliehend, „in höchster Angst und fliegender Eile“. „[In] höchster Angst und fliegender Eile“ ist sie auch noch in ihren letzten Momenten, nach über 300 Seiten. Ihr Verschwinden ist in ihrem Erscheinen schon angelegt, wird hier schon sichtbar.

Den drei Kapiteln ist wie drei Akten ein Figurenverzeichnis vorangestellt. Eine Vor-Rede leitet als Prolog ein. Erzählen wird nur möglich in einem „Heute“, dem Heute, „das nur Selbstmörder verwenden dürften“. Zur „Einheit des Ortes“ kommt die Ich-Figur durch einen „milden Zufall“: In einem kleinen Stück der Ungargasse in Wien findet sie ihr persönliches Asyl: Ruhepunkt, Spielraum, Aufschub.

Der Roman folgt nicht zufällig dem Aufbau der Tragödie, er greift nicht zufällig auf die Grundbedingungen des griechischen Theaters zurück, die Menke mit Rang und Benjamin verdeutlicht. Flucht und Szene sind die Bedingungen seiner Narration. Ein Roman als Theaterstück, als transitorischer Raum: vorübergehender Aufenthalt, Fluchtauftritt im Zwischenraum, Theater der Fliehenden.

Im Text entsteht eine Figur mit großer Präsenz, mit großer Eloquenz. Sie zeigt sich, tritt heraus, löst sich vom Hintergrund ab, wagt sich, tritt den Lauf an – aber als fliehende, als flüchtige Figur, die nicht fassbar, nicht haltbar ist, die sich ungesehen zeigt und unerhört hörbar macht.

Denkbar ist das Erzählen vom Ich nur in „Beklommenheit, Staunen, Grauen, Zweifel, Unsicherheit“, behauptet Bachmann. Das ‚irre Vergnügen‘ eines entdeckten und gleichzeitig bloßgestellten Ich ist gleichzeitig ‚zum Verrücktwerden‘.

Die Figur hat keinen Namen, aber viele Worte. Sie wird als Jemand in ihrer autodiegetischen Erzählstimme sichtbar und bleibt doch Niemand des Textes. Bilder und Worte werden von ihr umkreist und nicht gefunden. Worte und Bilder entstehen und werden wieder ausgelöscht.



Bildfolge: Bettine Menke in der Diskussion eingereicherter Kapitel in der „Schreibwerkstatt“, im „Abendkolloquium“ bei der Kommentierung der Vorträge, bei Workshops und Tagungen, am Schreibtisch in ihrem Büro bei der Besprechung eines Exposés, beim Abendessen im Geplauder über das Wohnen hier und dort und die Zubereitung von Hummus.



Konturen: Was die Lektüre von „Malina“ verdeutlicht: Der Abgang der verschwindenden und schließlich verschwundenen Figur ist in ihrem Auftritt bereits angelegt. In ihrem „Zwischen-Zeit-Raum“ nimmt sie aber eine verblüffende Präsenz ein und gestaltet die Szene. Das ist zum Verrücktwerden. Das ist vor allem: ein irres Vergnügen.

Beim Zuklappen des Buches ist außerdem völlig klar: Wo Erscheinen und Verschwinden zwangsläufig zusammenhängen, bleiben Szenen einer Fliehenden, bleibt die Verschwindende präsent – auch wenn sie nicht mehr vor Ort ist.

*Gibt es ein Vermächtnis?  
Was willst du mit einem Vermächtnis? Was meinst du damit?*

Rang hält fest: „Agon kommt vom Totenopfer. Der zu Opfernde darf entlaufen, wenn er schnell genug.“ Benjamin geht davon aus, dass die Tragödie immer nur einen Aufschub der Einlösung der bereits festgelegten Entscheidung bedeutet, dass sie einen Entscheidungsspielraum sichtbar macht, der den Ausgang nicht verändern kann. „Entkommen wird hier nicht“, hält Menke die Drastik dieser Aussage fest. Rangs Vorstellung ist freilich eine ganz andere: Der „Entlaufene [...] ist freier Mensch.“ Was, wenn er dieses Mal Recht hätte? 🌿

Kursive Zitate aus:

Annie Ernaux: *Die Jahre*.

Ingeborg Bachmann: *Malina*.



# Von Molchen, Menschen und Maschinen

Pavel Kohouts Theateradaption von Karel Čapeks *Der Krieg gegen die Molche* (1963/1935)

Von René Porschen

„everything that takes place on stage relates constitutively, to what has taken and will take place off-stage“  
– Samuel Weber

In *Maschine und Melodram. Wie Tiecks Der gestiefelte Kater das Theater vorführt*[1] hat Bettine Menke hervorgehoben, dass die Theateradaption (1797) des beliebten Märchens ein Stück ist, das das „Schauspiel und seine Rahmungen“[2] auf der Bühne reflektiert und durch inszenierte Störungen, offene Rollenbrüche etc. dessen u. A. personale Bedingungen zur Schau stellt. Ähnliche Phänomene lassen sich auch in Pavel Kohouts Theateradaption [3] von Karel Čapeks satirischem Roman *Der Krieg mit den Molchen* (1935, orig. *Válka s mloky*) beobachten. Auch Kohouts Stück bezieht den Publikumsraum in das Bühnenspiel mit ein und erweitert sich schließlich auf theatertechnische Bedingungen räume off-stage. Allerdings verabschiedet die Adaption des Molchkrieges das Konzept der Souveränität der Zuschauerinnen. Vielmehr verlässt es sich auf das anonyme Element des Wassers und seiner amphibischen Bewohner, um Theater Räume und Theater-Mechanismen zu stören,[4] auf der Bühne zu exponieren und schlussendlich die Existenzbedingungen des Theaterspiels selbst zu thematisieren.

Kohouts *Der Krieg mit den Molchen* problematisiert die Bedingungen des Spiels, der theatralen Illusion und ihrer Brechung aber nicht allein als Bedingung des Ortes Theater, sondern erweitert diese zudem auf einen globalökologischen Bezugsrahmen. Als frühe ‚Ökofiktion‘ problematisiert das Theaterstück die adäquate Darstellbarkeit ökologischer Krisen und Weltuntergangsszenarien unter den Bedingungen eines Theaters in klimatischen Krisenzeiten. Es inszeniert sich dabei als eine Art Rückschau auf die fatalen Ereignisse und Zusammenhänge, die mit der Entdeckung und Ver-

sklavung einer intelligenten Spezies urzeitlicher Riesensalamander beginnen und schließlich zur allmählichen Auslöschung der einst dominierenden menschlichen Gesellschaften führen. Dies bewerkstelligen die sich schnell entwickelnden Amphibien durch stetes Abtragen der Landflächen. Die Salamander metaphorisieren dabei sowohl eine (Unter-) Brechung der menschlichen Vorherrschaft als auch der theatralen Konvention, des Spiels und seiner Bedingungen. Die Bühnenflutung ist die sukzessive Auslöschung des medialen Raums.

Während die Menschheit zunehmend die Kontrolle über die Molche verliert, diese sich zunehmend gegen den einstigen Machinator Mensch richten, richtet das Stück den Blick der Zuschauenden nicht allein auf einen ökokritizistisch lesbaren Sintflut-Topos: Der Mensch, der sich durch kapitalistische Ausbeutung an der Natur versündigt und schließlich im biblischen Bilde davongeschwemmt wird. Vielmehr installieren die Molche mit der Landflutung ein Spiel im Spiel, das schließlich im Aufschlagen der Bühne[5] – eben durch Einschlagen seiner illusorischen Mechanismen sowie der Konventionen des Spiels – kulminiert. Die Flutung holt nicht nur Unzeigbares, Einmaliges und das Spiel nachhaltig Störendes und schließlich Beendendes auf die Bühne, sie exponiert damit auch die „offenkundige[] Technik“[6] des Raumes der theatralen Abbildung und seiner physisch-technischen Bedingungen. Wo kein Land mehr ist, kann keine Bühne gehalten werden. Wo keine Bühne gehalten wird, kann kein Theaterstück fortgeführt werden. Wo kein Theaterstück fortgeführt werden kann, kann der Verlust seiner räumlichen und ontologischen Bedingungen nicht mehr diskutiert werden...

Am deutlichsten zeigt sich dies in einer Beredigungsszene, in der „der Schauspieler der [sic] den Powondra spielt – aus seinen Hosenbeinen tropft Wasser, er nimmt die Perücke ab [– aus dem

Grab steigt]“[7] und mit den Worten „Ich muß um Entschuldigung bitten... aber dort unten dringt Wasser ein...“[8] die „geschlossene Illusion und affektive Teilhabe“[9] der Zuschauenden bricht. Dieser Bruch richtet den Blick nicht nur auf die Bedingungen des Spiels – nämlich, dass der Bühnenbereich nach Möglichkeit eben nicht havariert – sondern auf die tendenzielle Verunmöglichung der theatralen Abbildbarkeit rapider räumlicher Veränderungen, die off-stage stattfinden und somit das Geschehen on-stage konstituieren. Bettine Menke verdeutlicht hierzu:

Indem sie die ‚innere‘ Schließung der dramatischen Illusion unterbricht, ja demontiert, lässt sie die Theatralität des Theaters, das Medium hervortreten, das mit der inneren Kohärenz der Darstellung [...] vergessen, eskamotiert oder verstellt sein sollte.[10]

Das Spiel verliert an Kohärenz bzw. muss einem neuen Spiel, dem Spiel mit demjenigen Platz machen, was auf der Bühne nicht explizit gezeigt werden kann. Diese Abwandlung ist weniger Abwendung als Hinwendung auf den Raum des Mechanismus, den Publikumsraum, Requisitenraum – „Franta: Moment... was ist denn los? (Aus der Kulisse kommen nach und nach weitere Schauspieler der Komödie) / Schauspieler Bondy: Entschuldigen Sie, aber in der Garderobe ist Wasser!“[11] – und auch deren globalökologische Bedingungen.

Der sich im Stück ausbreitende – durch den Wassereintrich metaphorisierte –, eigentlich bereits allumfassende Mechanismus ökologischer Zwänge, Dynamiken und Netzwerke ist hier also gerade nicht der, der auf dem Theater ausgestellt wird. Er ist vielmehr der, der das Theater einspannt, umflutet und somit nur im Bruch und der Auslösung des illusorischen Spiels und in der Hinwendung auf das off sichtbar wird. Indem sich das Theater selbst negiert, seine Zerstörung simuliert und seine Einbettung in das Nicht-Abbildbare bezeugt, exponiert es zugleich sein darstellerisches Potenzial auf Netzwerke und Zusammenhänge, die es nicht explizit zeigen kann – geologische, ökologische und globale Zusammenhänge, die realiter auf fatale Weise manipuliert werden, deren Einfluss gleichsam auf fatale Weise ignoriert wird. ☞

[1] Bettine Menke: *Maschine und Melodram. Wie Tiecks Der gestiefelte Kater das Theater vorführt*, in: Bettine Menke/Wolfgang Struck (Hg.): *Theatermaschinen – Maschinentheater. Von Mechaniken, Machinationen und Spektakeln*, Bielefeld: 2022, S. 231–261.

[2] Ebd., S. 231.

[3] Pavel Kohout: *Der Krieg mit den Molchen (Válka s mloky). Musical-Mystery in zwei Teilen. Nach dem gleichnamigen Roman von Karel Čapek*, Köln: 1963.

[4] Vgl. ebd., S. 98.

[5] Vgl. Menke: *Maschine und Melodram*, S. 231.

[6] Ebd.

[7] Kohout: *Der Krieg mit den Molchen*, S. 98 (Regieanweisung).

[8] Ebd.

[9] Menke: *Maschine und Melodram*, S. 233.

[10] Samuel Weber, zit. n. ebd.

[11] Kohout: *Der Krieg mit den Molchen*, S. 98.

*III. Abschnitt  
Rezensionen*



## „No one used to have to deal with this much future“ Clare Pollards *Delphi* (2022) ein Spiel der Zukünftigkeiten zwischen Inzidenzen, Prognosen, Kartenlegen und Orakelsprüchen

Von Jessica Maaßen

Den letzten Situationsbericht zu COVID-19 mit der 7-Tages-Inzidenz für Deutschland veröffentlichte das Robert Koch Institut am 21. April dieses Jahres, drei Tage später wurde die Erfassung ganz eingestellt. Vorbei sind nun also die Tage, an denen die einen regelmäßig die Inzidenzen über ihre Smartphones aufrufen, die anderen Zero-Covid-Strategien in den Bereich des Unmöglichen gerückt sahen und auch diejenigen, welche von all diesen Berechnungen am liebsten rein gar nichts mitbekommen hätten, sich ihnen doch nicht entziehen konnten. Die neusten Zahlen der Pandemie traten einem unwillkürlich an jeder Ecke entgegen, sei es auf Titelseiten diverser Zeitungen, in der Nachrichtenleiste, die in Dauerschleife über den TV-Bildschirm lief oder aufgeschnappt aus mitgehörten Gesprächen in der Straßenbahn; Hochrechnungen und Prognosen war nicht zu entkommen. Nun, wo die Zeit, in der man über das Ende der Pandemie spekulierte und heiß diskutierte, wie genau ein solches Ende aussehen könnte, vorüber ist, begegnet Europa einer neuen Corona-Welle, allerdings im Bereich der Literatur. Immer mehr Romane erscheinen, die sich mit der jüngsten Pandemie auseinandersetzen – während zu Beginn der COVID-Krise Klassiker wie Camus' *Die Pest* oder Boccaccios *Decamerone* wieder aus den Bücherregalen gezogen wurden, stellen sich ihnen nun zahlreiche Texte an die Seite, die von Lockdowns, Masken, Hamsterkäufen und Querdenker:innen erzählen. Die neueste Variante dieser Texte hat sich nun von England ausgehend auch in Deutschland zunehmend ausgebreitet.

In Ali Smiths abschließendem Teil ihrer Jahreszeiten-Tetralogie *Summer* (2020) bricht bereits die Pandemie ein, das nun erschienene Sequel *Companion Piece* (2023) verhandelt Fragen nach Gemeinschaft, die sich nach Monaten des Lockdowns virulent stellen. Fragen, die auch in weiteren COVID-Romanen stark im Fokus stehen. Sarah

Halls *Burntcoat* (2021) dramatisiert den Rückzug in die Paarbeziehung und treibt diese romantische Verkapselung bis zum Äußersten. Die Bildhauerin Edith lebt über längere Zeiträume in ihrem Atelier im ländlichen Schottland. Als die Pandemie sich rasend auszubreiten beginnt, Panik in den Städten ausbricht, Plünderungen zunehmen und die Regierung mit Militärpräsenz und Ausgangssperren autoritär durchgreift, bietet die Protagonistin dem Mann, den sie gerade erst kennengelernt hat, an zu ihr aufs Land zu ziehen. Eingesponnen im Kokon ihrer Beziehung wägen sich beide in Sicherheit; eine Sicherheit, die allerdings zerbricht als ihr Partner nach einem kurzen Aufenthalt in der Stadt krank zurückkehrt. Hall imaginiert einen schlimmeren Verlauf der Pandemie, spitzt die Entwicklungen apokalyptisch zu. In dem Bewusstsein darum, dass alle Infizierten an dem Virus sterben werden, lösen sich beide Figuren des Romans in einem erotischen Fieber förmlich ineinander auf. Angesteckt von ihrem Partner und so zum Tode verurteilt, gibt der Roman die Erinnerungen einer sterbenden Frau wieder, die als letzte künstlerische Arbeit ein Denkmal für die Verstorbenen der Pandemie schafft. In *The Fell* (2022) von Sarah Moss treibt die Enge während der Isolierung in der eigenen Wohnung die Protagonistin in die Natur. Einem Impuls folgend bricht sie zu einer Wanderung ins nahegelegene Moor auf. Doch als die Figur sich bei einem Sturz schwer verletzt, wird die Abwesenheit anderer Menschen dramatischer als sie in der pandemiebedingten Selbstisolierung jemals war. Zum Glück wurde die Hauptfigur bei ihrem Aufbruch in die Natur von ihrer Nachbarin am Fenster beobachtet, die eine Suchaktion mit gemeinschaftlicher Beteiligung in die Wege leitet. Auch in Daisy Hildyards pastoralem Roman *Emergency* (2022) wird die Natur zur Akteurin. Die Ich-Erzählerin beginnt im Lockdown alte Fotoalben durchzublättern und

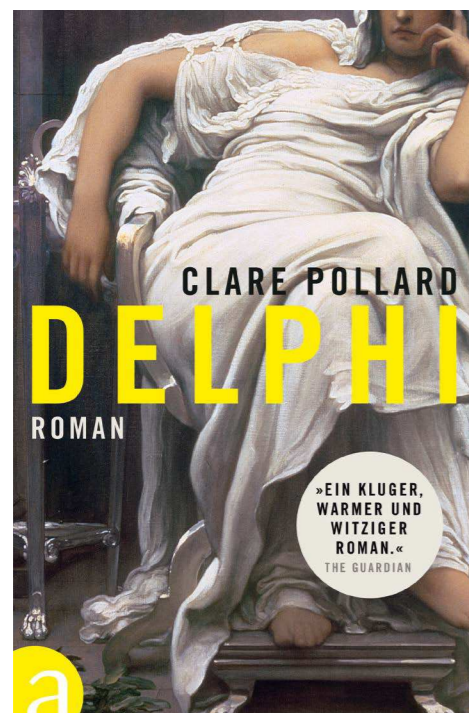
erinnert sich zurück an ihre Kindheit im ländlichen Yorkshire. Fortan wird Natur imaginiert und zu einem sentimental Fluchtpunkt des beengenden Pandemie-Alltags. Abkapselung, Ausschluss und Flucht aus den Städten verbinden die meisten neu erschienenen Corona-Romane miteinander und beziehen sie zugleich zurück auf ältere Pandemie-Texte, wie Boccaccios *Decamerone*. Fragen des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft, von (vermeintlich geschütztem) Innen und (bedrohlichem) Außen werden in allen genannten Texten drängend.

Clare Pollards Romandebüt *Delphi* (2022) nimmt hier eine etwas andere Position ein und bricht klassische Erzählmuster pandemischer Texte spielerisch auf. Die Handlung setzt mit der Ungewissheit um eine geplante Reise nach Griechenland ein: ein lang geplanter Familienurlaub, der gleichzeitig eine Forschungsexkursion zum Orakel in Delphi beinhalten soll. Es braucht wenig seherischen Fähigkeiten, um diese Reise angesichts zunehmender Krankheitsfälle und einsetzender Reiseverbote in unbestimmte Ferne rücken zu sehen. Schneller als ihr lieb ist, richtet sich die namenlose Ich-Erzählerin des Romans im sogenannten „New Normal“ ein, sammelt online Material, statt über antike Tempelanlagen zu spazieren und schlägt die Zeit im Homeoffice tot – „work for me currently means sitting at the kitchen table getting through two cafetières of coffee by myself.“ Die Protagonistin in *Delphi* ist Dozentin für Altphilologie und arbeitet aktuell an einer neuen Monographie – „I am researching prophecy in the Ancient world, for what I hope might be my next book.“ Doch nicht nur der geplante Trip nach Griechenland wird auf eine ungewisse Zukunft verschoben, die Beschäftigung mit antiken Verfahren der Prophezeiung wird immer wieder unterbrochen von Hochrechnungen, Prognosen und Aussichten in Hinblick auf die COVID-19 Pandemie. Denn plötzlich ist die Beschäftigung mit der Zukunft überall, scheint unausweichlich zu werden – „No one used to have to deal with this much future. We all have to live with this rising tide of future.“ Diese neue, scheinbar nie dagewesene Fixierung auf die Zukunft ist besessen von Zahlen. Stetig prasseln neue Zahlen über diverse Medien und mobile Geräte auf einen ein. „Prediction by data is humanity's most accurate prophetic system, but it can't cope with indi-

viduals. It doesn't work with individuals.“, stellt die Ich-Erzählerin prägnant fest. Und dies ist wohl die Leistung von Literatur, von der Welle an Neuerscheinung pandemischer Romane: der Versuch eine Vielzahl individueller Erfahrungen hinter all den gesichtslosen Zahlen erzählbar zu machen. Die einzelnen privaten Krisen hinter den globalen Krisen wieder in den Blick zu rücken. Und so erzählt *Delphi* neben der COVID-Krise vor allem von diesen Krisen im Privaten und dem Versuch einen Umgang mit ihnen zu finden.

Im Gegensatz zur überwiegenden Mehrheit pandemischer Neuerscheinungen bleibt in Clare Pollards Roman der Rückzug aufs Land aus. „London feels awash with cortisol“, beobachtet die Erzählerin eine Stadt und ihre Einwohner:innen im Ausnahmezustand. Gemeinsam mit ihrem Ehemann Jason und dem gemeinsamen, zehnjährigen Sohn Xander bleibt die Ich-Erzählerin in der Metropole und lernt den kleinen eigenen Garten zu schätzen wie nie zuvor. Zwischen Zoom-Konferenzen, Homeschooling und Online-Recherchen fernab geschlossener Bibliotheken, nimmt die Zeit für die Arbeit am eigenen Buchprojekt stetig ab, während die Sorge um den asthmakranken, leicht depressiv wirkenden Sohn zunimmt. Zu Beginn der Pandemie pumpt das Cortisol auch noch durch die Adern der Erzählerin. Sie hat – wie so viele – das Gefühl einen historischen Moment zu erleben, der sie aus dem stellenweise monotonen Alltag reißt: „In a way I am also thrilled because something is happening. Everyone is thrilled, actually! We are so bored of our unreal lives it is a change, at least; it is history happening.“ Doch die Kurve der Begeisterung bricht ein, schleichend werden die privaten Zukunftsängste immer lauter – „Recently, I have begun to fear the future.“, gesteht die Ich-Erzählerin sich selbst und den Leser:innen ein. „This year I am forty-five, and for the last decade I have taught Classics on a part-time contract at a good university; have translated from the German, some prize-winning novels, although my name is rarely mentioned in the reviews. I am, I suppose, at the peak of my career. But both my jobs feel underpaid and undervalued, reliant on me putting in wageless hours through love.“ Nicht nur beruflich erfährt die Protagonistin zu wenig Wertschätzung, auch privat übernimmt sie den Großteil der Care-Arbeit ohne wirkliche Wertschätzung. Überarbeitung, fehlen-

de Privatsphäre und Sorgen führen in eine Mid-life-Crisis, die ihren Höhepunkt in einer Affäre mit einer nicht-binären Person aus dem universitären Umfeld erlebt. Ihr Mann Jason verschwindet abends immer öfter bei einem Freund, kehrt oft nach Alkohol riechend erst spät zurück und schläft eines Abends gar betrunken auf der Fußmatte vor der Haustür ein. Der gemeinsame Sohn Xander verlässt eigentlich nur noch für die Mahlzeiten sein Zimmer. Die meiste Zeit verkriecht er sich stundenlang im Kinderzimmer, um sich in Computerspielen als Avatar eine neue Identität zu geben und in andere Welten zu tauchen, statt seine Schulaufgaben zu bearbeiten. Zugleich verbringt seine Mutter im Zimmer nebenan ebenso viel Zeit mit dem Verschlingen von zahllosen Episoden neuer Serien auf Netflix und diverser Programminhalte im TV. Prägnant spitzt die Erzählerin zu: „only the virtual world seems to offer escape.“ Ein medialer Eskapismus, den wohl kein Roman über die COVID-Krise je realistisch wird einfangen können, wie der Text mit einer deutlichen metareflexiven Ironie herausstellt: „In many ways a writer will never be able to truly capture lockdown because they will never be able to capture with the amount of granular detail the sheer number of television shows that people watch. Six hours and twenty-five minutes each day. Fourty-five hours a week. And more than that, the writer won't capture what it means to watch



TV for more than six hours a day but also be looking at your phone at the same time, the emails or WhatsApp or online shopping; doomscrolling.“ Auch die Beschäftigung der Protagonistin mit Verfahren der Prophezeiung wird immer mehr zur Obsession und gleichzeitig zu einer Realitätsflucht. Ob das Legen von Tarotkarten, die Beschäftigung mit Astrologie, Beobachtungen des Vogelflugs oder Zukunftsprognosen per Münzwurf, immer neue Arten der Deutung erregen ihre Faszination. Wie Xander den Controller seiner Videospiel-Konsole nicht weglegen kann, wird das Spiel mit der Zukunft für die Erzählerin zunehmend zur Sucht – „The trouble is, it's too easy if you don't like the fortune to just do it again and again. I feel like an addict in an arcade, pushing in coin after coin, waiting for those cherries to line up. Like I'm chomping fortune cookie after cookie to get to words I want.“ Doch während die Figur den Entwicklungen der Pandemie und ihren Auswirkungen auf das eigene Leben ausgeliefert zu sein scheint, den ständigen Hochrechnungen und Prognosen nur passiv zusehen kann, wird sie bei ihrer Beschäftigung mit Zukunftsdeutungen zur handelnden Akteurin. Wenn sie im Verlauf der Handlung vorhersagt, wie Trump sich weigern wird, das Weiße Haus zu räumen, identifiziert sich die Protagonistin mit dem Orakel von Delphi. „[T]he famous oracle of Delphi. By custom, she was an older woman – what we might call middle-aged.“ und somit genau in der Lebensphase, welche die Erzählerin krisenhaft durchläuft. Pollards Roman macht den Sog, den esoterische Bewegungen während der Pandemie ausgeübt haben, nachvollziehbar, und dies stets mit der nötigen Ironie als Mittel der kritischen Distanznahme. Im Roman wird das Deuten zu einem Umgang mit einem Zuviel an Zukunft, einem Übermaß an erschreckenden Szenarien. Setzt die Romanhandlung mit einem emphatischen Ausruf der Ablehnung alles Zukünftigen ein – „I am sick of the future. Up to here with the future. I don't want anything to do with it; don't want it near me.“ – findet die Protagonistin im Verlauf zu einer Form der Akzeptanz. Pollard betrachtet das Thema der Zukunftsdeutungen dabei ohne jeglichen Bezug zu Querdenker-innen und Verschwörungsschwurbler-innen, zeigt viel mehr auf, wie wir wohl alle in verschiedenen Lockdowns einen Umgang mit einem „Zuviel an Zukunft“ gesucht haben. Der spielerische Umgang der Protago-

nistin mit Zukunftsprognosen wird auch auf textueller Ebene aufgegriffen – so trägt jedes Kapitel des Romans eine griechische Bezeichnung für die Art der Zukunftsdeutung. Stellenweise wird die Erzählerin hier kreativ, wenn sie etwa „Videomancy: Prophecy by Electronic Visual Medium“ kreiert oder „Googlemancy: Prophecy by Strangers“ erfindet.

↻

Spannungen zwischen Individuum und Gesellschaft, dem vermeintlich Fremden und dem Vertrauten, welche alle betrachteten pandemischen Texten verhandeln, spürte auch Bettine Menkes Seminar „Seuchen, Pest, Epidemien. Zu Verhandlungen von Innen und Außen in literarischen, historiographischen, agitatorischen Texten und Filmen“ (WiSe 21/22) nach und prognostizierte hier gewissermaßen die Thematiken der Welle an COVID-Romanen, die erst noch kommen sollte.

Dabei greift insbesondere Clare Pollards *Delphi* gleich mehrere Themenschwerpunkte auf, die Bettine Menkes Seminare über die vergangenen Jahre auf vielfältige Weise gesetzt haben und von denen ich einige im Verlauf meines Studiums besucht habe. So etwa zu Literatur und/als Spiel, mit deutlichen Verweisen auf Glücksspiele, die auch Pollard zwischen Zufall, Kalkül und Prognose situiert oder zur Gegenwärtigkeit der Krise(n). Auch mit Referenzen aufs Theater spart Pollard nicht, wenn sie etwa mit Blick auf den Lockdown ausstellt: „Tragedy is all about unity of place. This year every family gets its own tiny tragedy. A small cast of actors, and social media as chorus.“

Es dürfte jedoch schwerfallen, nach einem Studium bei Bettine Menke Texte zu finden, die nicht auf die eine oder andere Art und Weise Bezüge zu Seminarthemen haben. Und gute Seminare sind wohl nie abgeschlossen, auch wenn man sie nicht mehr wöchentlich besucht, das Weiterdenken im Anschluss an ein gutes Seminar endet nicht, es geht weiter außerhalb des Seminarraums – in Gesprächen mit Freund-innen und Kommiliton-innen, im Stöbern durch Buchhandlungen, in der Ideenfindung für eigene Projekte.

Treffenderweise leitet sich der Begriff Seminar aus dem lateinischen *Seminarum* ab und vom Verb *seminare* für säen und bezeichnete zunächst eine Pflanzstätte: einer Pflanzschule gleich säten auch

Bettine Menkes Seminare zahlreiche Ideen für wissenschaftliche Arbeiten, Dissertationen und Projekte, deren Verästelungen hoffentlich noch üppig weitersprießen und Früchte tragen werden – 🌱

Clare Pollard:

Delphi  
Fig Tree 2022. 208 Seiten, ca. 13,- Euro  
ISBN: 978-0-241-55853-9

Delphi  
*Deutsche Ausgabe übers. aus dem Englischen von Anke Caroline Burger*  
Aufbau, 2023. 222 Seiten, 22,- Euro  
ISBN: 978-3-351-03971-4

## Sie haben ähnliche Sorgen. Sisi, Harry und Familie

Von Janne Lilkendey

In der Populärkultur boomt die Monarchie, und das nicht erst seit kurzem. In einigen von Netflix' erfolgreichsten Serien wie *The Crown*, *Bridgerton* und *Die Kaiserin* wandeln Figuren royalen Geblüts. Besonders die Ikone Sisi erlebt einen neuen Frühling: Die Sisi-Serie, eine deutsche Produktion, schien eine Zeitlang sogar die Chance auf eine Auslands-Oscarnominierung zu haben. Zeitlich kurz darauf folgend erschienen dann 2022/23 nicht nur ein, sondern gleich zwei Kinofilme über das Leben der Kaiserin: *Corsage* und *Sisi & Ich*. Es mangelt also nicht an Material, um Sisi mit anderen Sissis und Sisis zu vergleichen und den kulturellen Orbit um Karen Duves gut recherchierten Roman, der die Kaiserin ein kleines Stück ihrer Regentschaft begleitet, nachzuzeichnen. Aber – weil es ein bisschen interessanter sein könnte und vielleicht auch, damit ich eine der jüngst weltweit aufmerksamkeitsheischendsten Bucherscheinungen nicht nur aus voyeuristischer Neugierde gelesen habe, versuche ich hier einen unkonventionelleren Sprung: Prinz Harrys *Spare* und Duves *Sisi* zusammenzudenken.

*Sisi* (2022) ist ein detailverliebter Roman der Hamburger Schriftstellerin Karen Duve. Dessen Erzählstimme heftet sich eng und unbemerkt an die Fersen der Kaiserin und bricht ab und an zu Abstechern auf, um andere Figuren ihrer Umwelt zu beleuchten. Darunter sind etwa die Kaiserinnen-nichte Marie-Luise, die Hofdame Festetics und die Geliebte des Kaisers Anna Heuduck. Im mittleren Alter besticht Sisi, die mittlerweile sogar Großmutter geworden ist, immer noch durch ihre Schönheit und Sportlichkeit. Anderes scheint sie zum Unmut des Kaisers und der allgemeinen Öffentlichkeit auch nicht von Dauer zu interessieren. Mit Ausnahme der Pferde natürlich: Bei den Jagden und im Reitsport findet die Kaiserin jene Freiheiten, die ihr sonst als Frau und dann noch in dieser Position verwehrt sind. In aller Ruhe zeigt Duve die Kaiserin als komplexe und schwierige Persönlichkeit, die mit der Romy-Schneider-Version der Sissi wenig zu tun hat.

*Spare* (2023) ist die Autobiografie Prinz Harrys, Sohn des derzeitigen englischen Königs Charles und

dessen verstorbener Ex-Frau Diana. Er ist der Bruder des Thronfolgers William, sein einstiger ‚Ersatz‘ oder die ‚Reserve‘, wie der Titel überdeutlich feststellt, bis William selbst Kinder bekam. An diesem Verhältnis arbeitet sich Harry durch seinen Ghostwriter J. R. Moehringer ab. Er berichtet über eine schwierige Kindheit, den traumatisierenden Tod der Mutter, eine Jugend unter immensem Druck der royalen Pflichten im Blitzlicht der Kameras, Angriffe auf ihn und seine Frau Meghan durch die Boulevardpresse und die weiteren Gründe seines Ausstiegs aus der offiziellen Prinzenrolle, die zum Umzug seiner jungen Familie nach Los Angeles führten. Ausschnitte aus dem Text tobten im Januar durch die Klatschblätter, weil Harry privat erscheinende Details nicht zurückhielt.

Ein kleiner Hinweis darauf, dass Duves *Sisi* und Moehringers *Harry* trotz kontextueller Entfernung etwas miteinander zu tun haben könnten, findet sich bereits im ersten Kapitel von Duves Roman. Wir befinden uns möglicherweise nicht zufällig in England, bei der Fuchsjagd, auf dem Anwesen der Spencers (Dianas Mädchennamen). Blättert man bis zum Ende der Publikation fällt in den angefügten Quellenangaben folgender Titel ins Auge: *Diana und Sisi. Zwei Frauen – ein Schicksal*, von Renate Daimler. Ähnlich sind sich die Frauen tatsächlich, vor allem in der Hinsicht, dass ihr Schicksal als idealisierte Schönheiten und tragische Figuren bis heute viel Potenzial für Gerüchte, Mythen und Verschwörungstheorien bietet. Und genau hier sitzt auch der geteilte Reiz, sich Duves und Harrys Buch zu kaufen. Sie versprechen einen Einblick, sie bedienen die Hoffnung eine neue Sicht in eine bislang exklusive Welt zu ergattern.

Beide Texte wissen um die Hoffnung der Leserinnen, mit ihnen durch ein Schlüsselloch linsen zu können, um sich an der Grandesse aber auch dem moralischen Schmutz der Reichen, Schönen und in der traditionellen Vorstellung von Geburt an ‚Besseren‘ zu ergötzen. Sie bedienen und enttäuschen jene Sehnsüchte gleichermaßen. So sind beide Texte überaus sorgsam in der Beschreibung der Atmosphären und Umgebungen – von opulenten Innenarchitek-

turen, von prunkvollen Feiern, Kleidern und von Reisen. Auch nehmen sie sich Zeit, private Szenen nachzuerzählen, die nicht immer ein gutes Licht auf die Beteiligten werfen. Beide Publikationen bieten Anlass zur Entrüstung über grausame Hierarchien, über Standesdünkel, Sexismus und Rassismus und sind so, auf verschiedene Weisen, inhärent antimonarchistisch. Es spielen demnach beide, Harrys Text aufgrund der aktuellen Brisanz noch mehr, mit der Erwartung ein ‚Enthüllungsbuch‘ zu sein. Doch erfahren wir wirklich Neues?

Die Lektüre von Duves *Sisi* ist zweifellos nicht nur unterhaltsam, sondern bildend; Leserinnen lernen etwa zahlreiche ihrer Zeitgenossinnen und deren Gepflogenheiten kennen. Indem Duve ihre Sisi mit anderen weiblichen Figuren kontrastiert, werden die Privilegien der Kaiserin überdeutlich, ohne dass das deren persönliches Leid relativiert. Außerdem erfährt man mehr über die immense soziale Bedeutung der Jagd, welche es ermöglichte, die engen Regeln der Standesordnung zu durchbrechen. Genauso interessant sind Harrys Beschreibungen von Abhängigkeiten, die damit einhergehen als Windsor aufzuwachsen. Etwa erläutert er einen sogenannten ‚Pakt‘ der Royals mit den Medien anschaulich (regelmäßige Informationen bzw. Fotografien im Austausch für positive Berichterstattung) oder die Auswirkungen der bis weit ins Erwachsenenalter reichenden finanziellen Vormundschaft seines Vaters über seine Ausgaben. Allerdings kann man die schwierige Kaiserin und die Umstände ihres Lebens in der *Sisi*-Ausstellung in Schönbrunn hinreichend kennenlernen und bevor Harry seine Autobiografie veröffentlichte, gab es bereits zahlreiche offizielle und inoffizielle Berichte über die Gründe seines Ausscheidens, darunter ein Oprah-Interview und eine Netflix-Doku. Der echte Witz der Publikationen entsteht eher dadurch, dass sie mit der Sehnsucht der Leserinnen nach Geheimnishaftung ihren Spott treiben.

Die Erzählweisen verschreiben sich dem Kuckuck-Spiel. Duve legt immer wieder Erzählstränge an, wie etwa ein erotisches Verhältnis Sisis mit ihrer Vorleserin, um diese dann als offene Fragen, umhergeisternde Gerüchte oder Unterstellungen stehen zu lassen. Der Ghostwriter Moehringer wählt eine andere Strategie und macht Harrys delikate Berichte gleichzeitig unangreifbar und harmloser, indem er sie unter der Formel: ‚his truth‘ verarbeitet. Dabei wird im Text zusätzlich die unstete Performance von

Harrys Gedächtnis hervorgehoben. Mal wird seine fotografische Erinnerung von Räumen betont, mal auf den Verlust zahlreicher Kindheitserinnerungen durch die bestehende Traumatisierung verwiesen. Ein anderes Mal heißt es wiederrum, er könne sich Gesichter nicht merken. Durch diese trickreichen Einstellungen bleiben Leserinnen während der Lektüre gespannt am Ball. Ein umfassender Zugang steht ihnen aber nicht zur Verfügung.

Beide Texte diskutieren das Thema Verfügbarkeit aber nicht nur durch ihre Erzählweise. In ihnen erscheinen die Royals als Gejagte. Sisi wurde mit 16 in eine Position verheiratet, die sie durch ein enges Korsett aus Regeln geradezu erstickt. Schafft sie sich Freiräume, wird sie immer wieder eingefangen. Die Monarchie verlangt, dass sie sich fügt und ihr gesamtes Leben dem Kaiserreich zur Verfügung stellt. Harry wurde in eine Position geboren, in der er sich laut eigenen Worten wie ein Gefangener fühlte. Gejagt wird er seit seiner Geburt von der Presse, die es als ihr Recht sah und sieht, über die intimsten Details seines Lebens zu verfügen und sie zu verwerten. In nur kurzzeitig erfolgreichen Versuchen, diesen Zugriffen zu entgehen, werden Sisi und Harry buchstäblich selbst zu Jagenden. Sisi genießt Freiräume bei Fuchs- und Treibjagd, darunter auch das Töten der Tiere und wildes Reiten, welches Pferde zuhaufl zugrunde richtet. Harry genießt die militärische Gemeinschaft. Krieg führen, fernab von Hof und Presse,



tut ihm privat richtig gut. Es sind brutale und fragile Schutzräume, die nur auf Kosten anderer existieren.

Am meisten überraschen die Lektüren dann aber doch damit, dass die unwahrscheinliche Situation der Protagonist:innen den Lesenden Empathie abringt. Denn hier und heute, in einer turbokapitalistischen Gesellschaftsrealität, kennen die meisten den Druck, unter steter Beobachtung zu stehen, performen wie repräsentieren zu müssen, Rollen gerecht zu werden – verfügbar zu sein. Die meisten werden auch den Wunsch auszubrechen kennen. Aber wie eigentlich? Darauf fallen allgemeine Antworten schwer und die exklusive wie privilegierte Lebenssituation der Royals taugt nur sehr bedingt zum Vergleich. Duves und Harrys Publikationen ähneln sich allerdings auch in ihren Fluchtentwürfen. Nach der unsympathischen Lösung, selbst zur Waffe zu greifen, bringen sie den Schutzraum Familie ins Spiel. Für Sisi bietet die Gemeinschaft ihrer Geburtsfamilie zumindest mehr Intimität als am österreichischen Hof sonst möglich ist. Doch es wird klar, dass es sich hier trotzdem um von Rivalität geprägte, nicht immer zuverlässige Bindungen handelt. Harrys Geburtsfamilie ist überhaupt erst sein Problem, die finalen Dialoge führen zur weiteren Entfremdung. Eine weitere Option wird in beiden Texten entfaltet: die Wahlfamilie. Bei Harry siegt die Romantik: im Kitsch um Meghan, ihn, seine Kinder – und die teure Villa in Los Angeles – liegt die Hoffnung seiner Flucht. Duve bleibt da skeptischer. Sie lässt Sisi an Weihnachten mit ihren engsten Bediensteten zusammensitzen. Sisi spricht emotional: sie hoffe, sie vier blieben immer zusammen – eine loyale Gemeinschaft, die, wie Duve deutlich schreibt, nur existiert, weil die vier dafür bezahlt würden, ausschließlich die Kaiserin zufriedenzustellen. Auch in solchen lakonischen Beschreibungen liegt der Reiz von Duves Roman, der besonders mit Spare als (optionale) Begleitlektüre großen Spaß macht. ✨

Karen Duve:  
Sisi  
Galiani Verlag, 2022. 416 Seiten, 26,- Euro  
ISBN: 978-3-869-71210-9

Prinz Harry [und J. R. Moehringer]:  
Reserve  
Übers. aus dem Englischen von Stephan Kleiner, Katharina Martl,  
Johannes Sabinski, Anke Wagner-Wolff und Alexander Weber  
Penguin Verlag, 2023. 512 Seiten, 26,- Euro.  
ISBN: 978-3-328-60292-7

## *Hassend aus der Ohnmacht heraus.*

Şeyda Kurts Hass. Von der Macht eines widerständigen Gefühls

Von Celina Stehr

„Wer hasst, muss sich in einem Ozean aus möglichen Reaktionen auf die Welt zurechtfinden.“ (S. 14)

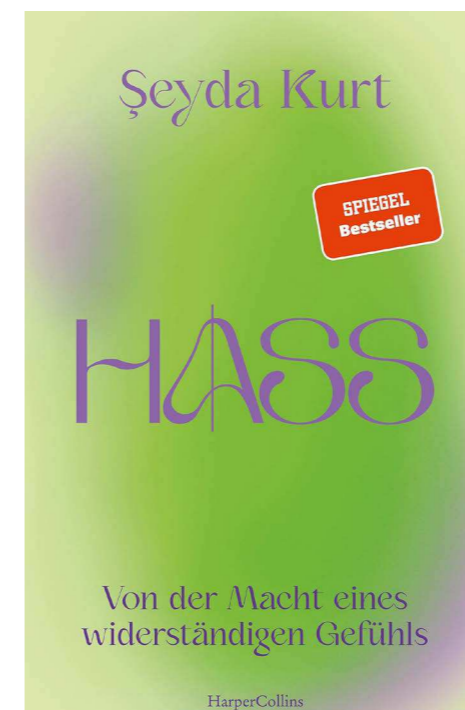
Hass, das Gefühl, das man nie haben soll und das einen zu einem schlechten Menschen macht. Doch wen oder was hassen wir? Wodurch wird dieses starke Gefühl hervorgerufen?

*Hass*, Şeyda Kurts zweites Buch, ist eine fragmentarische Collage und bietet die ambivalente Darstellung der Hassenden und der Gehassten – mit der zentralen Frage nach dem Umgang mit dem Hass. Wie schon in Kurts erstem Buch, *Radikale Zärtlichkeit*, werden die Emotionen nicht rein auf sentimentaler Ebene, sondern als strategische Handlungsfelder betrachtet, die einen Diskurs eröffnen. Im Blick auf den Hass kann nicht von der Geschichte des Hasses gesprochen werden, sondern von dem Hass als widerständigem Gefühl, das sich individuell und auch in Momenten der Nähe äußern kann. Simultan wird der Hass als Element begriffen, das die Menschheit von Anfang an beschäftigt und verändert hat. „Der Hass kann transformieren. Mich interessiert

der Hass zwar auch als eine unterdrückerische, doch viel mehr als eine widerständige Handlungsform.“ (S. 15)

Somit eröffnet Kurt die Perspektive auf den Hass nicht als alleiniges Instrument des Machtmissbrauchs, als Kontrolle der Unterdrückten und dem Machterhalt der Unterdrückenden, sondern zeigt, dass Hass eine notwendige Gegenreaktion auf Ökonomie, Staatsformen und Herrschaftssysteme darstellt. Hier wird der Hass für gewöhnlich ausgeblendet und in den Hintergrund gedrängt, denn es wird davon ausgegangen, dass von Hass eine Gefahr für das System ausgeht. Kurt zeigt infolgedessen die unterschiedlichen Modi des Hasses auf, wodurch ein Differenzierungsfilter aufgebaut wird. Es wird von einem Hass gesprochen, der entmenschlicht und systematisch hervorgebracht wurde, einem Hass, der auf Selbsthass und Gleichgesinnte zielt und das Feindbild durch ständige Konkurrenz aufrechterhält. Der Hass als politischer Selbsthass, der durch Unterdrückung und Rassifizierung evoziert wird. Der Modus des Nicht-hassen-dürfens, welcher den eigenen Widerstand erstickt und der letzte Modus des Hasses, der eine selbstermächtigende Antwort auf jegliche Unterdrückung ist. Dabei wird auf die gesellschaftlichen und systematischen Machtstrukturen hingewiesen, die diese Formen des Hasses aufrechterhalten. Doch die Art von Hass in Form der Selbstermächtigung, wird bei Kurt als produktiver Hass mit dem Potenzial zur Erhebung gegen jegliche Unterdrückung gesehen. Denn „wer hasst, hat noch nicht aufgegeben.“ (S. 50)

Die Formen des Hasses stehen in Verbindung zu einer Sprachlosigkeit, die als Träger für diese emotionale Kategorisierung des Hasses fungiert. „Ich habe keine Worte, um mich zu verteidigen. Mir bleibt nur, mit Hass erfüllt zurückzuschauen.“ (S. 59) Die doppelte Wirkung des Hasses äußert sich einerseits als Überforderung, welche zu einer Sprachlosigkeit führen kann und andererseits kann der Hass allein, auch ohne Worte, wirksam werden. Diese Gewich-



tigkeit des Hasses äußert sich in der radikalsten Ablehnung, welche nicht durch einfache Argumente entkräftet werden kann. Es wird jedoch verdeutlicht, dass die Schwere des Hasses nicht allein in der aktiven Handlung des Hassens liegt, sondern auch in der Offenbarung und in dem Eingeständnis anderen gegenüber. In einer Gesellschaft, in der Menschen als liebende und gute Wesen vermarktet werden und der Hass als das ultimativ Schlechte beurteilt wird, bedeutet ein Gefühl des Hasses eine Abwertung der hassenden Person zu einem schlechten Menschen. Für Kurt besteht der Schritt des Hasses in der Überwindung des Schamgefühls, als „hassend, gehässig, hässlich, rachsüchtig“ (S. 77) wirken zu können. In Bezug auf Hass und Hässlichkeit werden Sprachanalysen vorgenommen, die herausstellen, dass der Wortstammbaum, die unterschiedlichen Bedeutungsebenen und die konnotierten Zuordnungen des Hässlichen als etwas Schlechtes und, dass im Gegensatz dazu, das Schöne als etwas Gutes wahrgenommen wird. Diese ambivalente Bewertung zeigt sich in der Betrachtung des Hasses und in dem gesellschaftlichen Umgang mit Emotionen. Es besteht ein Dualismus von Hässlichkeit und Schönheit und der zugeschriebenen Bewertung von Böse und Gut, sodass auf eine Korrelation zwischen Körperlichkeit und Charakter geschlossen wird, dem guten Schönen und dem bösen Hässlichen. „In Konsequenz hat das hässliche und hassenswerte Gegenüber keine Daseinsberechtigung.“ (S. 80)

Mit der Zuschreibung von Hässlichkeit wird vor allem bei der Betrachtung der Körperlichkeit eine Markierung vorgenommen, die zur prozesshaften Zersetzung von jener (Körperlichkeit) führt. „Blick für Blick, Erinnerung für Erinnerung, Erniedrigung für Erniedrigung, Trauma für Trauma.“ (S. 81) Mit der Emotionalität des Hasses entsteht zusätzlich zur Sprachlosigkeit auch eine Handlungsunfähigkeit. Um dieser Machtlosigkeit zu entkommen, spricht Kurt von einem strategischen Hass. Dieser entsteht durch Erfahrungen von patriarchaler, rassistischer oder individueller Unterdrückung, die sich gegen das eigene Individuum und den Körper richten und die strategischen Hass auslösen. Sie dienen als Verbindungsstück und führen zum Zusammenschluss von Betroffenen.

Es wird deutlich, dass dieses Bündnis zur Verarbeitung und zum kollektiven Widerstand notwendig ist, um eine anhaltende Grenzüberschreitung zu bezwecken und Ungerechtigkeiten und systematische Benachteiligung zu bekämpfen.

„Der strategische Hass ist ein Werkzeug, eine Methode der Selbstverteidigung, die dabei helfen kann, weiterzukämpfen, selbst wenn kein Ende in Sicht und keine Hoffnung zu greifen ist.“ (S. 114)

Şeyda Kurt schafft es, als Kulturjournalistin mit ihrem vielfältig politischen, feministischen und gesellschaftskritischen Blick ein Diskursfeld zu eröffnen und durch diverse Beispiele und der Ausarbeitung der Vergangenheit ein breites Spektrum an Wissen zu sammeln, das den Lesenden einen nachvollziehbaren Prozess der Entwicklung des Hasses aufzeigen kann. Von der klassischen Philosophie und Abgrenzung der Aufklärung von Richtig und Falsch bis hin zu neueren Auseinandersetzungen mit patriarchalen Systemen, in denen „weibliche Sanftigkeit“ als unabdingbare Kompetenz für das weibliche Dasein steht und gleichzeitig abgewertet wird. All diese Beispiele bringen Wut und Hass hervor und wandelt sich von einer Gehässigkeit und Hässlichkeit zu einem notwendigen Mittel des Widerstandes. ✨

Şeyda Kurt:  
Hass. Von der Macht eines widerständigen Gefühls  
HarperCollins, 2023. 208 Seiten, 18,- Euro.  
ISBN: 978-3-365-00158-5

LIT ERA TUR gibt es auch online.

Ihr findet uns unter: <https://www.uni-erfurt.de/philosophische-fakultaet/seminare-professuren/literaturwissenschaft/forschung/nachwuchskolleg/lit-era-tur>

Dort könnt ihr die aktuellen Ausgaben und das vollständige Archiv der vorangegangenen Ausgaben lesen.

## Impressum

LIT ERA TUR.  
Zeitschrift für Literaturkritik.  
Online unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:547-202300124>

## Kontakt

EPPP Graduiertenkolleg  
Texte. Zeichen. Medien.  
Nordhäuser Straße 63  
99089 Erfurt

## Herausgeber dieser Ausgabe

Tobias Funke, Mattias Engling

## Weitere Verantwortliche

Yanik Avila, Verena Gold, Felix Haenlein,  
Johanna Käsmann, Janne Lilkendey,  
Jessica Maaßen, René Porschen

## Weitere Autor:innen

Luise Hoffmann, Jana Mangold, Theresa Niedermeier,  
Celina Stehr, Alexander Waszynski

## Lektorat

Yanik Avila, Felix Haenlein, Johanna Käsmann

## Satz und Gestaltung

Felix Haenlein

## Abbildungen

Die Rechte für die Coverabbildungen liegen bei den Verlagen, die Illustrationen zu Beginn jedes Abschnitts wurden mithilfe von DALL·E erstellt, die Fotos auf den S. 6 u. 7 hat der Autor des Artikels angefertigt, die Abbildung auf dem Titelblatt stammt von Pixabay.com.

## Druck

CityDruck&Verlag GmbH Erfurt  
Auflage: 300 Exemplare

Finanziert aus Mitteln des EPPP-Graduiertenkollegs  
Texte. Zeichen. Medien.

## ISSN

Print 2940-9373  
Online 2940-9381

## DOI

10.22032/dbt.55672

## URN

urn:nbn:de:gbv:547-202300124

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

LIT  
ERA  
TUR

2023  
#5

# TEXTE. ZEICHEN. MEDIEN.

## LITERATURWISSENSCHAFT. UNIVERSITÄT ERFURT

Das Nachwuchskolleg Texte. Zeichen. Medien. repräsentiert die Graduiertengruppe des Forums Texte. Zeichen. Medien.

Unsere Gruppe vereint Mitglieder der Fachrichtungen Allgemeine und Vergleichende, Amerikanistische, Anglistische, Neuere Deutsche, Romanistische und Slawistische Literaturwissenschaft. Als professorale Mitglieder nehmen im aktuellen Sommersemester apl. Prof. Dr. Dietmar Schmidt und Prof. Dr. Wolfgang Struck regelmäßig an unseren Treffen teil. Sprecher:innen des Nachwuchskollegs sind Prof. Dr. Bettine Menke und apl. Prof. Dr. Dietmar Schmidt.

In einer 14-tägig im Semester stattfindenden Schreibwerkstatt besprechen wir in der Regel ein bis zwei Textvorlagen unserer Mitglieder. Kritik, Anregungen, Strukturierungshilfen und Lektürehinweise sind die wesentlichen Ziele dieser Werkstattgespräche.

MA-Studierende, die sich für eine Promotion in unserem Graduiertenkolleg interessieren und schon erste Ideen für ein Promotionsprojekt haben, sind herzlich dazu eingeladen, bereits im Semester vor dem Abschluss probeweise an unseren Sitzungen teilzunehmen.

Weitere Infos zu uns, unseren Projekten und wie ihr mit uns Kontakt aufnehmen könnt, erfahrt ihr unter:

<https://www.uni-erfurt.de/philosophische-fakultaet/seminare-professuren/literaturwissenschaft/forschung/nachwuchskolleg>





I S S N 2 9 4 0 - 9 3 8 1 ( o n l i n e )