

Literarische Organotechnik

spectrum Literaturwissenschaft/ spectrum Literature

Komparatistische Studien/Comparative Studies

Herausgegeben von/Edited by
Moritz Baßler, Werner Frick,
Monika Schmitz-Emans

Wissenschaftlicher Beirat/Editorial Board
Peter-André Alt, Aleida Assmann, Marcus Deufert,
Terence James Reed, Simone Winko,
Bernhard Zimmermann

Band 79

Literarische Organotechnik

Studien zu einer Diskurs- und Imaginationsgeschichte

Herausgegeben von
Lars Koch, Sarah Neelsen und Julia Prager

DE GRUYTER

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 317232170 – SFB 1285.

Die vorliegende Publikation ist im Rahmen der Tätigkeit des Herausgebers Lars Koch an der Technischen Universität Dresden, Professur für Medienwissenschaft und Neuere deutsche Literatur, erstellt worden und wurde von der Technischen Universität Dresden finanziell unterstützt.

Gefördert mit Mitteln des »Centre d'études et de recherche sur l'espace germanophone« (CEREG) der Universität Sorbonne Nouvelle in Paris.



ISBN 978-3-11-077529-7

e-ISBN (PDF) 978-3-11-077531-0

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-077532-7

ISSN 1860-210X

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110775310>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2024931170

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2024 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2024 Lars Koch, Sarah Neelsen und Julia Prager, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Druck: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhalt

Lars Koch, Sarah Neelsen und Julia Prager

Einleitung — 1

Mittelalter

Nadine Lordick

Das Dämonische und die Technik. Reflexionen über eine technisierte Hölle in Albers von Windberg *Vision des Thugdalu*s — 21

Falk Quenstedt

Organotechniken der Mobilität im höfischen Roman — 39

18.–19. Jahrhundert

Sebastian Donat

Urei, garstiges Gezücht und Emporsteigerung: Organische und technische Perspektiven auf Überlagerungen und Wechselwirkungen bei Goethe — 69

Cyril de Beun

Organotechnische Vermittlungen. Spannungsverhältnisse zwischen Rhetorik und Interdiskursivität in der Vormärzpublizistik und Literaturtheorie — 85

Niels Werber

Koevolutionen von Menschen und Maschinen: Samuel Butlers *Erewhon* — 101

20.–21. Jahrhundert

Lars Koch

Materialschlacht, organische Konstruktion und ontologische Sinnverschiebung: Semantiken der medientechnischen Kopplung bei Ernst Jünger — 117

Barbara Di Noi

Organismus und Maschinerie in Benjamins *Passagen-Werk* — 153

Monika Szczepaniak

Aero-Logik der Literatur. Eine organotechnische Perspektive — 173

Bernhard Stricker

„Abgemagerte“ Form. Zeitbeherrschung in Kafkas *Hungerkünstler* — 193

Teresa Kovacs

Quantum Texturen. Eigenartige Lebendigkeit in Elfriede Jelineks Theater der Leere — 221

Rebecka Dürr and Vadim Keylin

“Be {B}{t}. Be poet”: Beatboxing as a Poetic Device — 239

Künstlerische Positionen

Daniel Falb

32 Sätze für Omar und Bell — 259

Sarah Neelsen

„Die Möglichkeit, ein- und ausgeschaltet zu werden, ist ein gravierender Unterschied“

Interview zur Produktion *Alan T.* mit Frank Witzel — 277

Julia Prager, Lars Koch

„Der Phantomschmerz, der eintritt, wenn das Handy verloren ist“

Interview zur Produktion *Uncanny Valley* mit Stefan Kaegi
(Rimini Protokoll) — 289

Beiträger:innen — 303

Lars Koch, Sarah Neelsen und Julia Prager

Einleitung

Von lebendigen Mechanismen, gläsernen Bienen und Oncomäusen. Annäherungen an eine literaturwissenschaftliche Organotechnoscience

Die merkwürdigen Figurationen des „lebendigen Mechanismus“ (Marx), der „gläsernen Biene“ (Jünger) und der „OncoMouse™“ (Haraway), die hier nur exemplarisch für eine Vielzahl vergleichbarer sprachlicher Fügungen von Organizität und Technizität im Titel angeführt sind, zeigen auch ohne nähere Beschäftigung mit ihren jeweiligen Gebrauchsweisen eine Verkoppelung auf, der nicht ohne Weiteres beizukommen ist. Alle drei Figurationen widerstehen einfachen Vorstellungen von Animismus einerseits und Maschinismus andererseits. Ihre eigentümliche Gestaltförmigkeit stellt Bereiche von „toter“ Technologie und „lebendigem“ Organismus nicht nur in einen Zusammenhang, sondern die jeweiligen Attribute auch grundsätzlich in Frage.

Beim näheren Betrachten ihrer Funktionen im literarischen wie nicht-literarischen Text fällt bei allen dreien, in unterschiedlichen Zeit-Räumen situierten Fügungen eine kritische Dimension hinsichtlich des Zusammenwirkens von Produktion und Lebenswirklichkeit auf: So stellt Karl Marx im Angesicht der fortschreitenden Industrialisierung und insbesondere Kapitalisierung des 19. Jahrhunderts den „lebendigen Mechanismus“ der Manufaktur dem „toten Mechanismus“ der Fabrikarbeit gegenüber (Marx 2018, 490). Er nimmt dabei in kritischer Weise Bezug auf Andrew Ure, der die Fabrik in für Marx unzulässig affirmativen Worten beschreibt „als einen ungeheuren Automaten, zusammengesetzt aus zahllosen mechanischen und selbstbewußten Organen, die im Einverständnis und ohne Unterbrechung wirken, um einen und denselben Gegenstand zu produzieren, so daß alle diese Organe einer Bewegungskraft untergeordnet sind, die sich von selbst bewegt“ (Marx 2018, 485).

Die gläsernen Bienen in Ernst Jüngers gleichnamiger Zukunftserzählung von 1957, die als Mikroroboter „zu allen möglichen Verrichtungen“ in den Zapparoni-Werken gebaut wurden, seien dem Ich-Erzähler zufolge in den Haushalten, der Industrie oder der Wirtschaft ebenso „unersetzlich geworden“ (Jünger 1957, 10) wie sie bei dem Beobachter ihres Tuns Gefühle von Bedrohlichkeit und Überwachung

Lars Koch, Sarah Neelsen und Julia Prager, Dresden/Paris

auslösen. So könnten die technischen Bienen etwa zur unentwegten Sammlung von Daten und Akten – etwa der Beschäftigten Zapparonis – genutzt werden. Mit der Gestalt der gläsernen Bienen, die das Register der „Natur“ auf poietische Weise mit jenem der „Technik“ verbindet, entwirft Jünger schon sehr früh das Bild einer Sozialkonfiguration, deren im Text exemplarisch verhandelte Unwahrnehmbarkeit auf eine Relation zwischen „Kybernetik“, „Computer“ und „Kontrollgesellschaft“ vorausgreift, die sich durch das 20. Jahrhundert hindurch weit über die Grenzen des Fabrikraums hinaus zu einer grundlegenden technologischen Bedingung der gegenwärtigen Welt ausdehnen wird (vgl. Werber 2017; Hörl 2011).

Im Zusammenhang der Analyse der Technowissenschaftskultur der Gegenwart erzählt Donna Haraway wiederum vom ersten patentierten Säugetier, um aufzuzeigen, wie die kreatürlichen Eigenschaften der für die Krebsforschung mehr entwickelten, denn gezüchteten „OncoMouse™“ (vgl. Haraway 1996) durch machtvolle Biopolitiken technisiert und dabei blockiert werden. Die von der biotechnischen Forschung präsentierte und qua notarieller Beglaubigung als Eigentum ausgewiesene „Natur“ ist hier eine synthetische, hervorgegangen aus einer „Herstellungs-wirklichkeit“, in der massiv beschleunigte Hybridisierungsprozesse – von Mensch, Tier und Maschine, von Organischem und Anorganischem, von Materiellem und Information – zusammenkommen (vgl. Hoppe 2021, 192–194). Aufgeworfen werden damit Fragen nach den ethischen Dimensionen jener gegenläufigen Bewegungen, die das Leben des einen Wesens zugunsten des anderen eben nicht nur aufs Spiel setzen, sondern in seiner Technisierung immer schon aussetzen.

Was mit diesen Beispielen außerdem deutlich wird, ist eine affektive Dimension, die aus der figurativen Verkopplung der Bereiche von Organizität und Technizität hervorgeht. Denn die *nicht nur* technische, aber auch *nicht nur* organische Gestalt-werdung wirkt affektiv, indem die mitunter bedrohlich anmutende Technologie in ihrer Verschaltung mit organischen Körpern je nach Erzählzusammenhang und historischer Situierung geradezu unheimlich erscheint, weil sie ihren „dienenden“ Charakter abstreift. Geht der von der autonomen Verfügungsmacht des Subjekts her vorgestellte Zuhandenseitscharakter von Technik verloren, dann erscheint der vormals von der Handhabung der Technik profitierende Mensch nunmehr als ihr unterworfenes Objekt (siehe auch Werber und Koch in diesem Band). Entsprechende Selbstbeschreibungen eines technik- und oftmals damit verbundenen kapitalis-muskritischen Diskurses zeichnen den Prozess beschleunigter Technisierung seit dem 18. Jahrhundert als ein voranschreitendes Verfallsgeschehen, in dem der Mensch, wie er im humanistischen Denktraditionen als Zentrum der Welt entworfen wurde, seinem eigenen Verschwinden entgegengeht. Parallel zu dieser letztlich angstbesetzten Rede von einem drohenden Verlust des Humanums artikulieren sich, forciert durch neue Möglichkeiten der Biotechnologie, seit der Jahrtausendwende, Hoffnungen auf eine transhumanistische Steigerung menschlicher Möglichkeiten,

die das vermeintliche Skandalon der organotechnischen Verbindung als Chance begreifen, neue Potenziale zu erschließen und eine neue Entwicklungsstufe des Mehr-als-Menschlichen zu erreichen (vgl. Koch 2010). In der organisch-technischen Verbindung, in der die Technik in das Organische eindringt und die Neuzeit über dominierende ontologische Hierarchien „eines mit Werkzeugen arbeitenden Menschen“ (Simondon 2011, 80) erschüttert, potenziert sich damit der zwischen Faszination und Verunsicherung oszillierende Effekt einer Überschreitung, die in der Reflexion des ausstattungsarmen und unabgeschlossenen Menschen in der philosophischen Anthropologie des 20. Jahrhunderts schon weitgehend aller Souveränitätsphantasmen entkleidet worden war (vgl. Fischer 2009).

Mit Blick auf derartige historische wie gegenwärtige Problematisierungen vermeintlich eindeutiger Ontologien fällt eine vielfach gezogene Binnendifferenzierung des Bereichs des Organischen in eine anthropozentrische Unterteilung von Mensch und Nicht-Mensch ins Auge: Während sich die diskursive Sonderstellung des Menschen auch darin dokumentiert, wie hoch-affektiv aufgeladen Szenen seiner Post-souveränisierung entworfen werden, zeigt sich die Imagination nichtmenschlicher Technik-Natur-Relation meist – wie das Beispiel Jünger indes zeigt: nicht immer – weniger angstbesetzt als dies bei der Grenzdiffusion zwischen Menschlichem und Technischen zu beobachten ist. So erscheinen beispielsweise Verschaltungen von Tieren und Maschinen, die Beiträge dieses Bandes bereits im Mittelalter ausmachen, in einer zunehmend ökonomisierten Sphäre eher als konsequente Fortführung, denn als bedrohlicher Kategorienfehler. Mittelalterliche „Elephantenfahrzeuge“ (Quenstedt in diesem Band) stellen die fortschreitende, wörtlich genommene Mobilmachung menschlicher Übermacht aus, die später dann in der OncoMouse™ kulminierte. Es ließe sich hinsichtlich der je historischen technischen Neuerungen also umgekehrt auch von einer gewissen Verlebendigung der Technologie sprechen, und zwar insfern, als sie Tieren gleich zähm- und domestizierbar erscheint. Gleichzeitig zeigen bestimmte Selbsttechniken der Vermessung und Mediatisierung des menschlichen Körpers, wie sie sich nicht nur anhand aktueller Entwicklungen von Life Data (Döring 2020), sondern auch am ‚analogen‘ Beispiel des „Hungerkünstlers“ (Stricker in diesem Band) ablesen lassen, eine paradoxe Bewegung der Selbstdressur auf, in der sich in der organisch-technischen Verschränkung eine neuerliche Geist-Körper-Dichotomie auftut.

In einer wieder anderen Wendung darf nicht aus dem Blick geraten, dass sich der Bereich des Menschlichen keineswegs als homogener behaupten lässt und auch „Menschen“ das Mensch-Sein zu allen historischen Zeiten immer wieder aberkannt wird, sie als Arbeits- und Kriegsmaschinen missbraucht, als ebenfalls dem Menschlichen entzogene Tiere gerahmt und unterworfen werden (vgl. Mbembe 2014). Auch der gefolterte Körper, der innerhalb historischer und aktueller Strafmaschinerien zumeist gequält, jedoch vielfach dem Tode entzogen bleiben soll, zeigt

sich in besonderer Weise als mechanisierter (vgl. Lordick in diesem Band). Somit unterliegt der hier aufgerufene Mensch immer schon einem mächtvollen System des Ein- und Ausschlusses in Bezug auf Geschlecht, Begehrten, Ethnizität, Klasse, Religion etc. Die „fragwürdigen Figur“ des Menschen auch weiterhin in den Blick zu rücken, mag „unangemessen anthropozentrisch“ (Braidotti 2014; Heßler und Ligierie 2020) erscheinen, bleibt in diesem Zusammenhang aber notwendig.

Machen manche historische und/oder spektakuläre Grenzüberschreitungen noch staunen oder werden als bedrohliche Infragestellung eines menschlichen Exzessionalismus betrachtet, so zeigt sich die Verschaltung von Mensch und Technologie im digitalen Kommunikationszeitalter mehr als Normalfall denn als Ausnahme. Auch hier ließe sich fragen, inwieweit solche Technologisierung von Körpern vor allem in populären Diskursen wiederum als eine prosthetische Erweiterung (McLuhan 1964, 156) wahrgenommen wird und dementsprechend im Vorstellungshaushalt der Gesellschaft wieder der „menschliche“ Körper paradoxerweise als dominant erscheint. Gegenläufig dazu betonen Perspektiven auf die seit den 1950er Jahren zu konstatierende Kybernetisierung der Welt das Ende der Sonderstellung des Menschen, insofern nunmehr ein voranschreitender Prozess zur „kognitivistische[n] ‚Menschenfassung‘ in logischen Schaltungen“ zu konstatieren sei (Pias 2004, 14), die in den letzten Jahren in ein gesellschaftsübergreifendes Programm sozialtechnologischer ‚Smartness‘ gemündet zu sein scheint (vgl. Halpern und Mitchell 2023).

Zurückkommend auf die figurative Darstellung dieser vielfachen Verschaltungen und ihre jeweiligen affektiven wie mächtvollen Rahmungen lässt sich feststellen, dass das bedrohliche wie auch enthusiastische Moment technologischer Grenzübertretung mit ihnen verstärkt oder eben auch abgeschwächt wird. Den im Einzelfall spezifisch zu kontextualisierenden Figuren der Hybridisierung von Techni- und Organizität kommt auf diese Weise eine bestimmte Vermittlungsfunktion zu, die das jeweilige Publikum affizierend adressiert (vgl. de Beun in diesem Band). Es ließe sich somit sagen, dass jeder dieser Figuren sowohl in ihren literarischen wie auch nicht-literarischen Kontexten eine geradezu poetische Funktion anhaftet, etwas affektiv zu rahmen, dabei zu verstellen oder eben auch zu entbergen und damit den Möglichkeits- und Gefahrensinn der Gesellschaft zu stimulieren.

Wenn dieser Band also die Aufmerksamkeit von der einfachen Feststellung einer zunehmenden Verschränkung von Bereichen des Organischen und Technischen hin zu den jeweiligen textuellen Modi dieser Relationierung und insbesondere ihrer sprachlichen Figuren verlagern möchte, dann steht folgende Annahme im Vordergrund: Die zahlreichen Figuren, die dieses Verhältnis vielgestaltig zur Darstellung bringen, sind keinesfalls nur als „Kopfgeburen“ vergleichbar mit anderen literarischen Chimären zu betrachten. Vielmehr nehmen sie als prekäre

Grenzbewohner vermeintlich eindeutig unterscheidbarer ontologischer Zonen eine Rolle ein, die weit über das reine Ornament oder dem Bereich der Science-Fiction zurechenbaren Formen des Amüsements sowie der dystopischen Warnung hinausgeht. Gläserne Biene, OncoMouse™ und lebendiger Mechanismus sind tatsächlich nicht allein als sprachspielerische Kunstfertigkeiten oder bloß spektakuläre Visualisierungen von Alterität zu betrachten, sondern erweisen sich aufgrund ihres non-binären Irritationsmoments als kulturell produktive Wissens- oder Denkfiguren, die genau jene Praktiken der Grenzziehung und deren politisch-normative, epistemologische und ästhetische Implikationen thematisieren, denen sie in ihrer verweigerten Identität zuwiderlaufen.

Der Rückgriff auf die Denkfigur eröffnet einen besonders fruchtbaren Reflexionsraum. So weist Jutta Müller-Tamm darauf hin, dass die Denkfigur, deren Verhältnis zu Begriff, Metapher, Bild, Schema, Idee, Modell produktiv ungeklärt bleibt, in ihrer organisierenden Funktion Denk-, Wissens- und Sagbarkeitszusammenhänge stiftet. In ihrer (sich) ausstellenden Funktion erlaubt sie es gleichzeitig, ihre Vermischungs- und Verhältnisgeschichte zu hinterfragen (Müller-Tamm 2014). Von besonderem Interesse für die hier angestellten Überlegungen ist außerdem das performative Potential, das sich in der Figur(ation) hervortut (Brandstetter und Peters 2002). Ihre Performativität drückt sich auch darin aus, etwas vorzustellen, das in der außertextuellen Realität entweder (noch) nicht oder nur anders zu haben ist, womit ihr eine erstaunlich wirkmächtige, wirklichkeitsherstellende Funktion zukommt. Im sogenannten ‚Anthropo-‘ oder ‚Chtuluzän‘ dienen organotechnische Denkfiguren dazu, zwischen verschiedenen Wissensbereichen und den dort vorherrschenden Begriffspolitiken zu übersetzen (Philosophie, Wissenschaftssoziologie, Anthropologie, Physik, Chemie, Biologie, Kultur- und Medienwissenschaften) und zwischen den Polen von Mentalem und Materiellem, von Sinn und Sinnlichem, Denken und (Un-)Anschaulichem, Prozessualität und Gestalthaftigkeit zu vermitteln. Wie zuvor an den historischen wie aktuellen Beispielen der von Marx, Jünger und Haraway eingesetzten Figuren bereits aufgezeigt wurde, lässt sich eine solche Vermittlungstätigkeit nicht von machtvollen Dimensionen der Affizierung und damit auch der Wertung abkoppeln (vgl. hierzu auch Donat in diesem Band).

Eine zweite leitende Annahme besteht darin, dass Literatur und Literaturwissenschaft als zentrale Orte der Transformationen und Grenzverhandlungen von Organizität und Technizität anzusehen sind. Literatur und ihre Wissenschaft gestalten sich transdisziplinär und speisen sich von technischen wie organischen Figuren, Metaphern, Narrativen und Modellen aus den Bereichen Philosophie, Wissenschaftssoziologie, Anthropologie, Physik, Chemie und Biologie oder aus den Kultur- und Medienwissenschaften (prominent etwa in Gestalt des Prinzips der Wahlverwandtschaften bei Goethe, des Verhältnisses von Kybernetik und Konstruktivismus bei Glasersfeld oder des Rhizoms als Textanalysemodell bei Eco).

Neuere und neueste Ansätze im Diskurs über Literatur arbeiten mit und entlang von Figurationen wie Hybrid (u.a. Mecklenburg 2008), Propfung (Wirth 2011), Schwarm (Horn und Gisi 2009; Felber und Kovacs 2015), Netzwerk (Kaufmann 2007) oder Diffraktion (Kaiser und Thiele 2017; Merten 2018) und Interferenz (Donat et al. 2018), um spezifische Schreibverfahren sowie deren mediale Dimensionen in Szene zu setzen und dergestalt sicht- bzw. beschreibbar zu machen.

Aufgrund dieser Annahmen erweist sich ein Ansatz zur Befragung dieser Verhältnisse als fruchtbar, mit dem die Aufmerksamkeit von der einfachen Bezeichnungspraxis in Literatur und Literaturwissenschaft auf die Genese der Gestaltwerdung oben genannter Figurationen verschoben wird. Auf diese Weise kommt insbesondere auch die historische Entwicklung des Verhältnisses von Organischem und Technischem in den Blick. Insofern sich keine egalitäre Verschaltung dieser Bereiche voraussetzen lässt, gilt es, anhand konkreter historischer Situationen und mediengeschichtlicher Prozesse situative Hegemoniebildungen und Vormachtstellungen des einen Bereiches über den anderen nachzuvollziehen. Insofern interessiert sich dieser Band in besonderer Weise für den Entwurf von Denkfiguren dieser Verbindung, die aus verschiedenen Zusammenhängen von konkreten (medien)geschichtlichen Zäsuren, gesellschaftlichen wie technologischen Entwicklungen hervorgehen und in der Literatur(wissenschaft) wirksam werden.

Werden unter der Perspektive der Denkfigur Prozesse der Genese von literaturwissenschaftlichen Beschreibungsvokabularen selbst zum Gegenstand der Betrachtung, dann fallen auch verstärkt Rupturen, mitunter sogar Kontroversen im Gebrauch von aus den Bereichen Organizität und Technizität transferierten Figurationen ins Auge. Organisches und Technisches überlagern sich, interferieren, tauschen die Plätze. Solche Bewegungen werden beispielsweise auch dann offensichtlich, wenn bestimmte Varianten medialer und technisch evozierter Schreibverfahren (etwa im Zusammenhang von Hypertexten) im Nachgang von Deleuze und Guattari mit einem der Botanik entlehnten Vokabular als rhizomatische Gebilde und Dynamiken gefasst werden (Deleuze und Guattari 1992; Hyun-Joo 2007).

Das Anliegen dieses Bandes besteht dementsprechend darin, mit den hier versammelten Beiträgen ein möglichst breites Spektrum der Aushandlung von Organotechnizität in Literatur und Literaturwissenschaft aufzurufen und diachronisch auszufalten. In dieser Hinsicht knüpft sein Vorhaben an verschiedene Forschungsstränge an, die sich im vergangenen Jahrzehnt in den Geistes- und Kulturwissenschaften heraustraktallisiert haben. Zunächst erscheinen zwei leitende Hypothesen der Technikgeschichte als besonders anslussfähig, die sich folgendermaßen kondensieren lassen: erstens, dass der Beginn der Mensch-Maschine-Interaktion mindestens auf die industrielle Revolution zurückgeführt werden kann, die somit auch als wesentlicher anthropologischer Einschnitt zu betrachten ist

(Liggieri und Müller 2019) und zweitens, dass auch die häufig getrennt voneinander betrachteten Bereiche von Kunst und Technik auf eine lange gemeinsame Geschichte zurückblicken können (Bushart und Leonhard 2020–2023). Allerdings ist die zunehmende Digitalisierung der Oberflächen dabei, die Spuren dieses Miteinanders aufzulösen und somit seine Wahrnehmung grundlegend zu verändern, wie das Beispiel der Druckgraphik zeigt. In der Frühen Neuzeit belegten Spuren des Messers oder Grabstichels an der dreidimensionalen Oberfläche den vollzogenen Arbeitsprozess und ließen sich noch als vielfältiges Bild von Autorschaft auslegen, während das Miteinander von Hand und Instrument in zweidimensionalen späteren Drucken unsichtbar zu werden droht.

Hervorzuheben sind auch jene Auseinandersetzungen im Rahmen einer Hybridisierung von Organischem und Technischem, die den künstlichen Körper (etwa Androide, Golems, Cyborgs, Automaten) in den Fokus stellen. Eine solche Pointierung erfolgt auch im vorliegenden Band: Der hybride Menschenkörper als prothetischer, der beispielsweise im Zuge des Ersten Weltkrieges zunächst nur in seine vormaligen Fähigkeiten zurückversetzt werden soll, wird mittels immer neuer Prothesentechnik zunehmend über seine „normalen“ Fähigkeiten hinaus optimiert (Harrasser 2016) und für „posthumane“ Zeiten vorbereitet. Drei Beiträge beleuchten verschiedene körperliche und diskursive bzw. ikonografische Kombinationen wie etwa den Ritter in der mittelalterlichen Literatur, als Symbiose aus (gepanzertem) Menschen und Tier (Quenstedt), den Soldaten des Ersten Weltkriegs als einem paradigmatischen Gefüge von Materiellem und Menschlichem bei Ernst Jünger (Koch), oder den Flieger als faszinierende Illusion von Körperlosigkeit, die ihm seine Schwerelosigkeit verleiht (Szczepaniak).

Mit Blick auf die Literatur lässt sich in diesem Zusammenhang feststellen, dass bereits frühe Ausformungen automatisierter Körper (ikonisch Olimpia in E.T.A Hoffmanns *Der Sandmann*) eine starke, oft bedrohlich gerahmte und/oder dienstbar gemachte Feminisierung aufweisen, die sich bis zu heutigen technologischen Ausformungen wie Siri und Alexa oder Sexbots und Tulpas durchsetzt (Durham 2016). Der spezifische Einsatz von Stimmen kann dabei als ein wichtiges Element dieser Entwicklung gelten. Die Stimme wird in ihrer Funktion als traditionelle Unterscheidung von Mensch und Maschine in künstlerischen Produktionen hinterfragt (Kaegi und Witzel in diesem Band), wenn etwa menschliche (entstellte) Stimmen, Robotern verliehen werden, oder im Gegenteil Menschen elektronische Klänge beim Beatboxen nachahmen (Keylin und Dürr in diesem Band). In anderen radikalen Ansätzen wird die klar identifizierbare Sprechinstanz sogar entzogen und kann das, was zuvor als still und unbewegt betrachtet wurde, Gemurmel und Geräusche produzieren (Kovacs in diesem Band).

Zuletzt ist der Einfluss der *Environmental Humanities* in den meisten der hier versammelten Beiträgen nicht zu erkennen. Als Erkundung alternativer Formen

des Miteinanders jenseits einer Differenzierung von Mensch und Nicht-Mensch oder von Weltordnungen, an deren Spitze eben nicht mehr der Mensch stünde (Choné et al. 2019), bietet dieser Forschungsbereich fruchtbare Ansätze um die neuen Konstellationen von Organischem und Technischem über die traditionelle Dualität hinaus zu erkunden. Vor allem wurde die Frage nach den ökologischen Genres (Zemanek 2018) virulent, die zusammen mit den oben genannten Denkfiguren entstehen. Daran wird u. a. deutlich, wie neue (ästhetische) Formen anderen Denkmustern entsprechen, aber sich auch hervorbringen. Wie Schmidgen et al. (2023) unter Beweis stellen, lassen sich tradierte philosophische Ansätze zu Animismus und Maschinismus nicht zuletzt durch künstlerische Mittel und ihre Art und Weise, soziale, räumliche und dynamische Prozesse zu erkunden, überdenken.

Aufbau und Beiträge des Bandes

Anknüpfend an einen kurzlebigen Begriff der 1990er Jahre, und zwar jenen der „Technoscience“ (Latour 1987; Angerer 1999), schlägt der Band die experimentelle Perspektive einer literaturwissenschaftlichen „Organotechnoscience“ vor, unter der die jeweiligen Analysen der einzelnen Beiträge in vielfältiger Weise angestellt werden. Mit dieser Wortfügung soll nicht unbedingt ein harter Paradigmenwechsel beschworen, sondern vielmehr der Versuch gemacht werden, verschiedene Wendes im Sinne Doris Bachmann-Medicks nachzu vollziehen und Wendepunkte auszumachen (*turns*, Bachmann-Medick 2017), die das jeweilige Zusammenkommen von Organischem und Technischem in der Literatur und ihren Wissenschaften prägen. Was im Vorangegangenen anhand einzelner Figuren schlaglichtartig nachvollzogen wurde, zeigt sich auch in den verschiedenen literatur- und kulturwissenschaftlichen Bezeichnungspraktiken jener Betätigungsfelder, die diesen Zusammenhang rahmen: Im Spiegel von neuesten sozial-medialen Entwicklungen (*social media* bis zu KI) einerseits sowie von einem weiter erstarkenden Interesse an Ökologie bzw. *Ecocriticism* (Klimaschutz/Schutz der menschlichen wie nicht-menschlichen Natur und damit verbundenen technischen Innovationen) andererseits erscheinen technische und organische Verbindungen als noch enger verflochten bzw. als „intra-agierend“ (vgl. Barad 2007; Latour 2015; Haraway 2016; Angerer 2017). Zuvor noch undenkbare Assoziationen wie „naturecultures“ (Haraway 2003) oder Relationen wie „écotechnie“ (Nancy 2006) fordern ihrerseits die Ära der „Technoscience“ heraus.

Zu bemerken ist hierbei, dass der epochale Begriff „Technoscience“ seinerzeit vor allem kritisch eingesetzt wurde, um vor der zu großen Nähe von Technik, Wissenschaft und Industrie, bzw. vor der Vormachtstellung des Fortschrittsglau bens über ethische Fragen zu warnen. Demgegenüber bezeichnet die viel ge-

bräuchlichere Rede von der „Technosphäre“ mitunter auch eine „voranschreitende Evolution der Medien“, die eine „Flut an Interface- und Displaytechnologien“ und somit auch neuartige „multi-modale Repräsentationsformen“ hervorbrachte (Grabbe, Kruse und Schmitz 2019). Eben diese Dimension wie auch die in diesem Beispiel ebenfalls hervortretende neuerliche Vermittlungsfunktion der nur „beschreibend“ eingesetzten Bilder und Figuren im Schwellenbereich des Organisch-Technischen erweist sich für die Perspektive der „Organotechnoscience“ als interessant und zeigt gleichzeitig auf, inwiefern diese eine ergänzende wissenspolitische Funktion einnimmt.

Das Vorhaben des Bandes lässt sich somit dahingehend zusammenfassen, eben keine epochalen Umbrüche behaupten oder nachweisen, sondern vielmehr unter der experimentellen Perspektive der „Organotechnoscience“ einen tentativen Erprobungsraum eröffnen zu wollen. In diesem Setting können einzelne Ereignisse der literarischen und literaturwissenschaftlichen Verflechtung von Organischem und Technischem beispielhaft entlang ihrer historischen Einbettung, ihrer eingesetzten Figuren und ethischen wie politischen Implikationen betrachtet werden. Erst in der Zusammenschau dieser vielfältigen Einsätze, die die Beiträge in diesem Band über neun Jahrhunderte hinweg punktuell verfolgen, wird die Produktivität einer solchen Perspektive sichtbar. Wenn die Diskussion also mit dem Zeitraum des Mittelalters einsetzt, dann markiert diese Situierung keinen Anfang einer epochalen Wende. Es wäre ebenso lohnenswert, etwa europäische wie nicht-europäische antike Ausformungen dieses Komplexes zu betrachten. Dementsprechend versteht sich der Band als Anregung, weitere Untersuchungen anzustellen und zu einer weiteren Diskussion, auch über Perspektiven des „globalen Nordens“ hinaus, beizutragen.

Für die Möglichkeit, diesen Einsatz ergebnisoffen zunächst im Rahmen einer internationalen Tagung zu erproben und deren Ergebnisse mit diesem Band einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren, danken die Herausgeber:innen nicht nur den Beitragenden, sondern insbesondere auch ihren Fördergebern, namentlich der Deutschen Forschungsgemeinschaft und dem Dresdner Sonderforschungsbereich 1285 „Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung“ sowie der Forschungsgruppe CEREG (Centre d'études et de recherche sur l'espace germanophone) der Université Sorbonne Nouvelle.

Im Folgenden werden die einzelnen Beiträge vorgestellt. Aufgrund der vielfältigen Einsatzpunkte und historischen Verortungen bietet sich eine chronologisch jedoch nicht fortlaufend verfahrende Anordnung an. Dementsprechend steht am Anfang dieser Auseinandersetzung im Abschnitt „Mittelalter“ der Beitrag von NADINE LORDICK (Bochum) zum Dämonischen des Technischen in Alber von Windbergs *Vision des Trugdalu*s. Detailreich wird herausgearbeitet, wie die darin dargestellten Höllenstrafen mittels organisch-technischer Hybride ausagiert werden,

um in größtmöglichem Sinn abschreckend zu wirken und bestehende Machtverhältnisse zu stabilisieren: Folternde Ungeheuer treten als Mischwesen von tierähnlichen, jedoch mit eisernen Klauen, Haken oder Schnäbeln bestückten Figuren auf die Szene des Textes. Ihre auf Effizienz abzielende „Höllenarbeit“ wie auch ihre automatenhafte, repetitive Vorgehensweise korrespondiert dem Bild einer Fabrik, in der auch die unendlich versehrbaren, weil niemals sterbenden Körper der Gefolterten in vergleichbarer Weise automatisiert werden. Damit stellt Lordick unter der Perspektive der Organotechnoscience der Hölle als Raum der ‚ultimativen Leiblichkeit‘ einen ergänzenden Bezugsraum zur Seite, der für weitere Verhandlungen zeitgenössischer Szenarien des Grauens im Zusammenhang von Ökonomie und Bestrafung produktiv werden kann.

Auch FALK QUENSTEDT (Berlin) nimmt die vielfältigen Hybridkonstruktionen von Tier und Technik des Mittelalters auf und verweist ebenfalls auf damit verbundene Effizienzbemühungen und Produktionssteigerungen. Im Mittelpunkt der Betrachtungen steht ein in besonderer Weise komplexes Gefüge aus Technik, Mensch und Tier, und zwar jenes des (Panzer-)Ritters. Den unter anderem von Karen Barad und Donna Haraway verwendeten Begriff des „Apparats“ aufnehmend, arbeitet Quenstedt das Wirkgefüge heraus, das die Figur des Ritters als Protagonisten des höfischen Romans konstituiert. Dass dieses Gefüge weit mehr ist als die einfache Verkoppelung von Organischem und Technischem, zeigt der Beitrag auf, indem er die Bedeutsamkeit von Mobilität für die mittelalterliche höfische Kultur zum Anlass nimmt, seine diskursiven, ethischen wie machtpolitischen Dimensionen zu diskutieren. Dieses Gefüge tritt auch in anderen Beispielen einer zum Zweck der Mobilisierung angestellten Technisierung von Tieren hervor. So werden etwa „Elefantenfahrzeuge“ als Apparaturen vorgeführt, die aufgrund ihrer Größe und Kraft einerseits, aber eben auch durch ihre Domestizierung andererseits in der Lage sind, „ganze Architekturen in Bewegung zu versetzen und dadurch den Hof selbst zu mobilisieren“. Mit diesem Beispiel verdeutlicht sich die Relation zwischen historischen Phänomenen und aktuellen Diskursen. Dies stellt der Beitrag explizit heraus, wenn einmal mehr die für die Krebsforschung gezüchtete, patentierte und somit verbreitete OncoMouse als Bezugsfigur angeführt wird.

Dass im Gegensatz zu den mittelalterlichen Figurationen des Staunen- und Fürchten-Machens im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert nun ganz konkrete Denkfiguren aus dem Bereich des Organischen und Technischen entworfen werden, um verschiedenste Phänomene der Wechselwirkung auch im Bereich der Literatur fassbar zu machen, arbeitet SEBASTIAN DONAT (Innsbruck) im ersten Beitrag dieses historischen Abschnitts u. a. am Beispiel von Goethes Einsätzen von „Ur-Ei“ und „Gezücht“ heraus. Die beiden bildhaften, aus dem Bereich des Organischen entlehnten Figuren stehen in Goethes Denken und Schreiben im Zusammenhang mit technischen Vorgängen der Spiegelung, welche wiederum in seinen naturwis-

senschaftlich ausgerichteten Auseinandersetzungen mit optischen Phänomenen entfaltet werden. Anhand zahlreicher literarischer wie nicht-literarischer Texte zeichnet der Beitrag nach, wie Goethe in seiner Beschäftigung mit verschiedenen Überlagerungs- und Verschränkungsbewegungen in den Bereichen von Weltliteratur, Gattung (Parodie) oder Rezeption diese nicht nur beschreibt und in der gewählten Bildsprache vor Augen stellt, sondern auch bewertet. Während etwa in seinen Ausatz über die „Ballade“ (1821) das Ur-Ei, das „bebrütet“ wird und schließlich „auf Goldflügeln in die Lüfte“ emporsteigt, in überaus positiver Weise Phänomene der Überlagerung und Verschränkung mit organischer Entwicklung relationiert, zeigt das „Gezücht“ in seiner pejorativen Rahmung einen Umschlag ihrer Bewertung an. Um die beiden grundlegenden Beobachtungen eines Nebeneinanders von organischen und technischen Bildbereichen in Goethes Beschreibung von Wechselbeziehungen einerseits und die große Spannweite in seiner Bewertung andererseits beschreiben und einordnen zu können, etabliert Donat wiederum im Rückgriff auf Goethe die Interferenz als eine konzeptionelle Metaebene literaturwissenschaftlicher Betrachtung.

Auch CYRIL DE BEUN (Leuven) lässt seinen Beitrag mit einem Verweis auf Goethes Schaffen beginnen, wenn er am Beispiel der Figur des Homunculus die (literarische) Faszination für organotechnische Konstellationen im 18. Jahrhundert hervorhebt, die sich u. a. im Automatenbau zeigt. Jedoch richtet sich das weitere Interesse nicht auf literarische Texte, sondern auf rhetorische Phänomene der Hybridisierung des Organischen und Technischen im Bereich der Journalistik. Im Fortgang der sogenannten Sattelzeit entwerfen insbesondere journalistische Organe, wie etwa Johann Friedrich Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände*, ein ganzes Arsenal an Stilmitteln, um die in den jeweiligen Spezialdiskursen etablierten Zusammenfügungen von Organischem und Technischem der neu entstandenen bürgerlichen Öffentlichkeit zu vermitteln. So werden bestimmte Analogien, Metaphern und andere Formen bildlicher Sprache als „literarisch-ästhetische Schnittpunkte“ entwickelt, in denen zwei oder mehr Spezialdiskurse wie etwa jene von Medizin oder Politik zu Interdiskursen verkoppelt werden. Beispielsweise wird anhand des Wortes „Animpfen“ herausgearbeitet, wie zeitgenössische Kritik am politischen System, das mitunter als „toter Mechanismus“ beschrieben wird, mit der damaligen medizinischen Entwicklung von Impfungen verkoppelt wird. Eine Verbindung, die mit Blick auf die Covid-19-Pandemie überaus aktuell erscheint.

Eine weitere Wende in der historisch-medialen Entfaltung von organotechnischen Gefügen unternimmt NIELS WERBER (Siegen) mit einer kleinen Genealogie der „Organprojektionstheorie“. Hierfür folgt der Beitrag nicht nur Spuren bei Freud, Kapp und McLuhan, sondern spürt auch deren vorwegnehmende Aufnahme und gleichzeitige Umwendung in Samuel Butlers 1872 veröffentlichten Roman *Erewhon* auf. Aufgezeigt wird, inwiefern McLuhans bekannte Äußerung, Medien seien die

Erweiterungen der menschlichen Sinne und des menschlichen Körpers, schon bei Freud anklingt, wenn dieser den technikaffinen Menschen als eine Art „Prothesengott“ vorstellt. Was Freud als Prothesen bezeichnet, wird bei Kapp zu Projektionen der Organe. Mit ihnen wehrt sich der hilflos geborene Mensch gegen eine feindliche Natur; seine Werkzeuge dienten ihm, um zu überleben und zu herrschen. In dieser Linie der leistungs- und machtsteigernden Funktion operieren dann auch die herangezogenen Metaphern und Figuren des so gedachten Organotechnischen, wenn etwa die Faust des Boxers als Hammer beschrieben wird. Umgekehrt erscheinen Defizite des Technischen anthropologisiert, wenn das Telegraphennetz Fieber hat oder der Motor Launen. Dass Butlers Roman die Überlegungen zu einer maschinellen Erweiterung nicht nur vorwegnimmt, sondern kritisch wendet, indem die bloß dem Menschen dienende Funktion der Maschinen in Frage gestellt wird, fasst Werber als besondere Pointe des literarischen Textes auf. Fluchtrouten zu aktuellen Theorieangeboten werden sichtbar, wenn *Erewhon* vorführt, wie gerade die „Akkumulation von immer weiteren Maschinen als Erweiterungen des Menschen, die andere Theorien des 19. und 20. Jahrhunderts als Fortschritt gefeiert haben, [...] zu sozio-organischen Ensembles [führen], deren der Mensch nicht länger Herr sein kann.“

Eben diese Umkehr der Wertigkeit in den Gefügen von Mensch und Nicht-Mensch nimmt LARS KOCH (Dresden) auf, wenn er Ernst Jüngers Nachdenken über die technologischen Formatierungen des Soldaten in den Materialschlachten des Ersten Weltkriegs in den Blickpunkt rückt und damit den Übergang zum Abschnitt „20.–21. Jahrhundert“ markiert. Jüngers Kriegsschriften liest Koch als einen Versuch, im geschichtsphilosophisch aufgeladenen Entwurf einer „organischen Konstruktion“ Restpotenziale menschlicher Souveränität gegen die faktische Unterwerfung des Menschen in den Materialschlachten der Westfront zu verteidigen. Dass dieses anthropo-politische Programm der 1920er und frühen 1930er Jahre, welches eine funktionale Differenz zwischen soldatischen Geist und körper-technologischen Materialität behauptet, nicht auf Dauer durchzuhalten war, zeigt Koch exemplarisch an Jüngers Roman *Gläserne Bienen* von 1957. Nach zwei Weltkriegen, den Atom-Bomben von Hiroshima und Nagasaki und angesichts einem in immer weitere Lebensbereiche ausgreifendem „technischen Gestell“ kommt der ehemalige Frontoffizier hier zu einer kulturpessimistischen Antwort auf die „Frage nach der Technik“ (Heidegger), die die Antiquiertheit tradierter Subjekt-Objekt-Relationen im Bild des sich quasi selbstorganisierenden Schwärms von automatischen Bienen zeitdiagnostisch vorführt.

Der Beitrag von BARBARA DI NOI (Mailand) widmet sich dann kleinteilig den vielfachen Interferenzen von Organischem und Technischem in Walter Benjamins *Passagen-Werk*. Von seiner Entstehungszeit her betrachtet (1928–1929 und 1937–1940) wäre dieser Text chronologisch Kafkas *Hungerkünstler* nachzuordnen, dem

sich ein weiterer Beitrag widmet. Allerdings besteht das *Passagen-Werk* vorwiegend aus einer Montage von Zitaten aus dem vorangegangenen Jahrhundert bzw. aus einem längeren Essay zum französischen Dichter des vorangegangenen Jahrhunderts Charles Baudelaire, weshalb er in dieser historischen Anordnung früher angeführt wird. Dies korrespondiert auch dem Anliegen des Beitrags, die Frage der Dialektik der Zeit in den Blick zu nehmen. Oder mit anderen Worten mit Benjamin danach zu fragen, wie Vergangenheit und Jetztzeit einander durchdringen. Benjamins Jetztzeit ist eine des rasanten technischen Wandels, der von der Gesellschaft in ambivalenter Weise wahrgenommen wird. Sie sieht nicht nur Fortschritt, sondern auch sprunghafte, diskontinuierliche Ähnlichkeiten zum Vergangenen. Wie Di Noi darlegt, steht die neue Architektur aus Stahl und Glas für die Überlagerung von Organischem und Technischem. Die Pariser Passage, als Figuration der Moderne, erlaubt es Benjamin, neben der Dialektik der Zeit auch ein dialektisches Verhältnis zwischen Technik und (menschlicher) Natur aufzuzeigen: Einerseits werden menschliche Wahrnehmungen stets von der Technik modifiziert, andererseits sind es menschliche Träume, die immer wieder neue technische Erfindungen hervorbringen. Di Noi zieht hier Benjamins Begriff der „Innervation“ heran, um darzulegen, wie sich die Menschheit und die menschliche Wahrnehmung die technischen und optischen Erneuerungen einverleiben. So ist es zwar die Technik, die immer neue Formen produziert (auch ohne menschliches Zutun) und die Kunst übertrumpft, doch ihr dialektisches Moment liegt darin, dass sich diese Formen uns mit der Zeit tatsächlich als „Naturformen“ erschließen.

MONIKA SZCZEPAÑIAK (Bydgoszcz) wirft ihrerseits die Frage auf, wie sich eine „Aerologik“ der Literatur gestalten ließe, nachdem der technische Fortschritt den Traum des Fliegens hat wahr werden lassen. Am 25. Juli 1909 überquerte Louis Blériot zum ersten Mal den Ärmelkanal mit einem Motorflugzeug; eine technische Revolution, die viele begeisterte Künstler:innen (nicht zuletzt die italienischen Futuristen) inspirierte und zu ästhetischen Innovationen bewegte. Das Fliegen avancierte zum Inbegriff des technischen Zeitalters und überlagerte sich mit mythischen Vorstellungen (Ikarus), die bislang für die Kunst des Federführens identitätsstiftend waren. Am Beispiel von Texten zahlreicher Autor:innen (u. a. Rose Ausländer, Ingeborg Bachmann, Johannes Becher, Marcel Beyer, Robert Walser und Hélène Cixous) zeigt Szczepaniak, wie die Aeronautik des 20. Jahrhunderts das Selbstverständnis der Literatur zugleich beflügelt und grundlegend verändert hat. Im Rahmen dieser neuen Aerologik beschwingt nun nicht mehr die Inspiration als göttlicher Atem die Kreativität der Schreibenden. Vielmehr sind es die mechanischen Instrumente, die an seine Stelle treten und damit das Verhältnis von Menschlichem und Göttlichem unter jenes von Mensch und Maschine unterordnen.

Dass die Perspektive einer literaturwissenschaftlichen Organotechnoscience auch Umbrüche in der Gattungspoetik evoziert, zeigt der anschließende Beitrag von

BERNHARD STRICKER (Dresden). Er widmet sich hierfür Kafkas Erzählung *Ein Hungerkünstler* (1922) und arbeitet sich an einer von Gerhard Neumann formulierten These zu Kafkas Schreiben ab: Kafkas drei unvollendeten Romane zeugten von der Unmöglichkeit, Leben weiterhin so zu erzählen – wie es etwa noch dem Bildungsroman gestattet war –, als entwickelte es sich organisch aus einer Keimzelle heraus. So gesehen würden sich die drei Romanfragmente zu dem zusammenhängenden Komplex *eines* unvollendeten Bildungsromans fügen. Die kleinen Formen Kafkas erscheinen so wie Verkleinerungen des Bildungsromans. Im Verlauf seiner Analyse revidiert der Beitrag Neumanns These exemplarisch anhand des *Hungerkünstlers* dahingehend, das vermeintliche Scheitern als eine andere Form des Gelingens umzuwenden. Hierfür wird zunächst erörtert, inwiefern die scheinbar rein organische Kunst des Hungerns eigentlich allein durch die medizinische Messung seiner Konsequenzen zum Vorschein kommt, so dass von einer konstitutiven Rolle der Technik für die Anthropogenese gesprochen werden kann. Das Ereignishafte des Hungerns wird somit erst durch Medien fassbar. So gilt auch Kafkas Protagonisten das Hungern als „reines Medienereignis“. Der Mensch selbst wird erst zum Menschen durch seine technologische Veräußerlichung. Gleichzeitig schlägt das künstlerische Experiment in die Selbstabschaffung des Hungerkünstlers um, der durch die lineare Zeitmessung auf den zyklischen Biorhythmus des Essens und somit auch auf seine Menschlichkeit verzichtet. Die Technik verfügt am Ende über ihn und führt ihn hin zum Sich-Selbst-Unverständlich-Werden. Während der Bildungsroman also dem Ideal der Selbsterkenntnis verschrieben bleibt, zeigt Kafkas ‚abgemagerte‘ Form vielmehr das „Zerrieben-Werden“ an den eigenen Lebenszielen auf.

Die letzten zwei Beiträge dieses Abschnitts zeichnen neueste Entwicklungen der Perspektivverschiebung zu Beginn des 21. Jahrhunderts nach. TERESA KOVACS (Bloomington) schöpft ihr theoretisches Instrumentarium aus den Schriften der Naturwissenschaftler:innen Karen Barad und Niels Bohr, die sich beide mit Quantenphysik auseinandersetzen, und schreibt ihren Beitrag somit in die Bewegung des *Ecocriticism* ein. Im Lichte von Elfriede Jelineks Theaterstück *Kein Licht* (2011), entstanden nach der Atomkatastrophe von Fukushima, sowie essayistischer Texte der Autorin über die von ihr begründete Gattung des „Parasitärdramas“, führt Kovacs aus, was eine „wuchernde Textur“ sein könnte. Selbst wenn Dichotomien wie lebendig/unlebendig, organisch/anorganisch in Jelineks Werk herbeizitiert werden, so kann ihr Schreiben nur jenseits davon verstanden werden. Das von ihr oft beschworene Nichts, das Kovacs dazu führt, ihre Ästhetik als „Theater der Leere“ zu bezeichnen, ist der eigentliche Ursprung des Lebendigen und nicht des Todes. Das bislang als rein menschlich betrachtete Sprechen ist nicht mehr exklusiv an den Menschen gebunden, es wird gesprochen und zwar von allen Seiten der Natur her.

Was früher im Sinne eines Kraftfeldes von Artikulation, Neuerfindung und Spaltung dem Bereich von Kultur zugerechnet wurde, trifft nun auch für die Natur zu.

Einem wieder anderen Genre und einer weiteren Verknüpfungsweise von Organischem und Technischem wenden sich dann VADIM KEYLIN und REBECKA DÜRR (beide Hamburg) zu, indem sie Formen des Beatboxen in der zeitgenössischen Lyrik, sowohl im Slam und der Spoken Word Poetry als auch in der experimentellen Sound Poetry, erkunden. Während Beatboxen, d.h. der Ersatz von (elektronischen) Instrumenten durch den menschlichen Körper und insbesondere die Stimme, in den 1970er und 1980er Jahren vor allem in Hip-Hop und Rap aus ökonomischen Gründen eingesetzt wurde, gilt es heute als Mittel eines Maschine-Werdens des Körpers. Das lyrische Ich wird durch ein Cyborg-Subjekt ersetzt. In ihrem posthumanistischen Ansatz fokussieren Keylin und Dürr auf die Stimme, die nun kein Alleinstellungsmerkmal des Menschen mehr sein kann; auch weil sie im Bereich des Beatboxen nicht mehr dem Ausdruck von Emotionen gilt.

Mit der Verabschiedung von Subjektivität durch die Inkarnation der Maschine im menschlichen Körper lässt sich der Bogen zurück zu Walter Benjamin schlagen und zugleich die ungemeine Dynamisierung der Denkfigur von Organischem und Technischem im Laufe des 20. und des 21. Jahrhunderts messen: In seinem Kunstwerk-Essay verkündete Benjamin das Verschwinden des Künstlers durch die Vervielfältigung des Kunstwerkes und die Verselbständigung der Technik. Ab nun sei er nur noch als Maske vorhanden, bzw. als Spur durch technische Mittel wie Photographie und Film zum Vorschein zu bringen.

Die hier angesprochene und auch im Titel des Bandes angezeigte Bewegung über den Menschen und das mit ihm jeweils variabel verbundene „Menschliche“ hinaus, nehmen in besonders eindrücklicher Weise drei künstlerische Produktionen aus den Bereichen Theater/Performance und Literatur auf, die im Band als eine Art „Werkstattberichte“ präsentiert werden. Daniel Falb, Stefan Kaegi und Franz Witzel kommentieren das Verhältnis von Organischem und Technischem am Beispiel ihrer medial different operierenden Arbeiten: dem Gedicht *32 Sätze für Omar und Bell* (2020), dem Musiktheater *Alan T.* (2021) und der Theaterproduktion *Uncanny Valley* (2018).

DANIEL FALB zeichnet in seinem Gedicht die Genealogie des Fleischersatzes nach, verstanden als technowissenschaftliche Behandlung und Erzeugung von Organischem. Er kombiniert (teils mit DeepL übersetzte) „Textfetzen“ aus dem Bestseller von Frances Moore Lappé *Diet for a Small Planet* mit Werbetexten US-amerikanischer Hersteller von „organlosen Körpern“, bzw. Ersatzproteine, die er seiner Lyrik einverleibt. Vers für Vers folgt man dem Weg der anorganisch gewordenen Nahrung durch den Leib zweier Adoptivkinder, denen das lyrische Ich Essen zubereitet hat. Wie eine umgekehrte Nahrungspyramide entfaltet sich sein Text auf

der Buchseite, zeigt zugleich den großen Satz ins Ungewisse und die schrumpfenden Sätze zusammenhängender Organismen in der (zukünftigen) Agrikultur.

FRANK WITZEL schrieb für das Musiktheater von Pierre Jodlowski *Alan T.* das Libretto, auf das er im Gespräch mit Sarah Neelsen zurückkommt. Dem von Alan Turing erfundenen Test, der dazu dient, Maschinen von Menschen zu unterscheiden (oder auch nicht), wird Alan T. am Ende seines Lebens nun selbst unterzogen. Die Konfrontation der zwei auftretenden Stimmen, der menschlichen Live-Stimme einerseits und der verzerrten, aufgezeichneten Computer-Stimme andererseits, wird auf der Bühne von einem komplexen Miteinander von klassischen und elektronischen Instrumenten gespiegelt. Indem Witzel sich das Fragespiel des Tests aneignet, lotet er mögliche Unterscheidungen zwischen Mensch und Maschine aus, u. a. die Fähigkeit zu lügen, sich zu tarnen oder an- und ausgeschaltet zu werden. Turings Körper, dessen Genderidentität durch chemischen Eingriff verändert wurde, wird selbst zum Schlachtfeld organischer und technischer Kräfte.

Im Gespräch mit Julia Prager und Lars Koch geht STEFAN KAEGI auf die Entstehung der Produktion *Uncanny Valley* ein, in der ein Humanoid des Schriftstellers Thomas Melle von sich selbst erzählt oder fabuliert und dabei ebenfalls vielfache Bezüge zu Alan Turings Test zur Differenzierung von Mensch und Maschine herstellt. Zugleich stark naturalistisch gestaltet und doch als Produkt von Technologie erkennbar, löst der Roboter bei allen Beteiligten (Thomas Melle, Produktionsteam, Publikum) zugleich Unbehagen wie eine Form von Mitgefühl aus. In ähnlicher Weise wie bei *Alan T.*, wo das Miteinander verschiedener Medien die zentralen Fragen „Wer spricht? Was ist mit der Stimme?“ aufwirft, geht es auch dieser Produktion um weit mehr, als die technische Allmacht unter Beweis zu stellen: Während der Humanoide auf der einen Seite als Stellvertreter des körperlich allfälligen Menschen auf die Bühne kommt, weist er selbst Spuren seiner Alterung auf. Verhandelt wird die Exposition von jemandem, dessen Status als solcher ungewiss bleibt.

Somit lenken die abschließenden Ausblicke auf künstlerische Auseinandersetzungen noch einmal die Aufmerksamkeit auf die ethischen Belange dieser vielfältigen Diskussionen, in deren Mannigfaltigkeit sich erst die Produktivität einer vom Organisch-Technischen aus gerichteten Perspektive entfaltet.

Literaturverzeichnis

- Arns, Inke und Marie Lechner. *Computer grrrls. Histoire·s, genre·s, technologie·s*. Gaité lyrique/ Hartware MedienKunstVerein Dortmund. Ausstellung vom 14. März bis 14. Juli 2019.
- Bachmann-Medick, Doris. „Übersetzung als kulturelle Praxis und Analysekategorie – Facetten eines „Translational Turn““. *Über-Setzen. Sprachenvielfalt und interkulturelle Hermeneutik*. Hg. Gabriele Münnix. Freiburg: Verlag Karl Alber, 2017. 296–318.
- Brandstetter, Gabriele und Sibylle Peters (Hrsg.). *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- Bushart, Magdalena und Karin Leonhard. *Dimensionen der techne in den Künsten. Erscheinungsweisen – Ordnungen – Narrative*. DFG-Projekt 2020–2023 an der TU Berlin.
- Choné, Aurélie, Tim Freytag, Philippe Hamman und Evi Zemanek. „Les humanités environnementales. Circulations et renouvellement des savoirs en France et en Allemagne“. *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* 51.2 (2019).
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Berlin: Merve Verlag, 1992.
- Durham, Meenakshi Gigi. *Technosex: Precarious Corporealities, Mediated Sexualities, and the Ethics of Embodied Technics*. Cham: Springer International Publishing, 2016.
- Fischer, Joachim. *Philosophische Anthropologie. Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*. Freiburg/München: Alber, 2009.
- Grabbe, Lars Christian, Patrick Rupert-Kruse und Norbert M. Schmitz. *Image Evolution. Technological Transformations of Visual Media Culture*. Marburg: Büchner-Verlag, 2019.
- Halpern, Orit und Robert Mitchell. *The Smartness Mandate*. Cambridge/MA: The MIT Press, 2023.
- Haraway, Donna. *Modest Witness@Second Millennium. FemaleMan© Meets Oncomouse™*. New York: Routledge, 1996.
- Harrasser, Karin. *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*. Berlin: Vorwerk 8, 2016.
- Hoppe, Katharina. *Die Kraft der Revision. Epistemologie, Politik und Ethik bei Donna Haraway*. Frankfurt/M.: Campus, 2021.
- Hyun-Joo, Yoo. *Text, Hypertext, Hypermedia. Ästhetische Möglichkeiten der digitalen Literatur mittels Intertextualität, Interaktivität und Intermedialität*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Kaufmann, Stefan. „Einleitung. Netzwerk - Methode, Organisationsmuster, antiessentialistisches Konzept, Metapher der Gegenwart“. *Vernetzte Steuerung. Soziale Prozesse im Zeitalter technischer Netzwerke*. Hg. Stefan Kaufmann. Zürich: Chronos, 2007. 7–21.
- Koch, Lars. „Neue Regeln für den Menschenpark? Zur Konvergenz von Biotechnologie, Ökonomie und Gouvernementalität in aktuellen Anthropologie-Debatten“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 157 (2010): 76–100.
- Liggieri, Kevin und Oliver Müller (Hg.). *Mensch-Maschine-Interaktion: Handbuch zu Geschichte – Kultur – Ethik*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2019.
- Marx, Karl. *Das Kapital I. Der Produktionsprozess des Kapitals*. Leipzig: Zweitausendeins, 2018.
- Mbembe, Achille. *Kritik der schwarzen Vernunft*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: New American Library, 1964.
- Meier, Salomé (Hg.). „Technology through Gender“. *Variations* 28 (2021).
- Müller-Tamm, Jutta. „Die Denkfigur als wissensgeschichtliche Kategorie“. *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur* (spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature; Bd. 42). Hg. Nicola Gess und Sandra Janßen. Berlin & Boston: de Gruyter, 2014. 100–122.

- Pias, Claus. „Zeit der Kybernetik – Eine Einstimmung“. *Cybernetics – Kybernetik. Die Macy-Konferenzen 1946–1953*. Bd. 2: Essays und Dokumente. Hg. Claus Pias. Berlin und Zürich: Diaphanes. 9–41.
- Schmidgen, Henning, Mathias Schönher und Jenny Brockmann. *Animismus/Maschinismus. Konfigurationen der Kritik zwischen Wissenschaft, Kunst und Technik*. DFG-Projekt 2023–2026 an der Bauhaus Universität Weimar.
- Simondon, Gilbert. „Einleitung zu ‚Die Existenzweisen technischer Objekte‘ (1958)“. *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1 (2011): 75–82.
- Zemanek, Evi. *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2018.

Mittelalter

Nadine Lordick

Das Dämonische und die Technik. Reflexionen über eine technisierte Hölle in Albers von Windberg *Vision des Thugdalu*s

Nein, eher erfaßte mich jetzt wieder Angst – jetzt, wo das Licht schwächer wurde und wäßrig durch die grauen Fenster eindrang –, Angst, mich zwischen diesen Tierleibern zu verstecken, um sie dann womöglich im Dunkeln, unter dem Strahl meiner Taschenlampe, wieder zum Leben erwachen zu sehen, keuchend mit schwerem, tellurischem Atem, Knochen und Einge- weide entblößt von Haut, knirschend und stinkend nach öligem Geifer. In dieser Ausstellung, die ich langsam anfing, obszön zu finden, [...] zwischen diesen skelettierten Manifestationen einer puren abstrakten Funktionalität, diesen Automaten, gemacht zum Zerquetschen, Zersägen, Zerbrechen, Zerschneiden, fähig zu beschleunigen, zu stocken, aufzuheulen, zu ächzen, sich zu zergliedern wie beschädigte Marionetten, Trommeln zu wirbeln, Frequenzen zu konvertieren, Energien zu transformieren, Schwungräder sausen zu lassen ... wie sollte ich da überleben? Sie würden mich angreifen, aufgestachelt von den Herren der Welt, die sie so gewollt hatten, um vom Irrtum der Schöpfung zu sprechen, als unnütze Apparate, Idole der Herren des niederen Universums – wie würde ich ihnen widerstehen können, ohne zu schwanken?

Umberto Eco: *Das Foucaultsche Pendel* (1989, 18–19)

1 Das Dämonische und die Technik

Der Protagonist in Umberto Ecos *Das Foucaultsche Pendel* befindet sich am Anfang des Romans im Musée des Arts et Métiers in Paris, einem Wissenschafts- und Technikmuseum, in dem sich auch das dem Roman seinen Namen gebende Foucaultsche Pendel befindet. Um sich herum erblickt er eine Vielzahl historischer Apparate und Maschinen, die ihm in seinem erregten Gemütszustand als monströse Gestalten und Ungeheuer erscheinen. Unberechenbare Triebe wilder Tiere vermischen sich sprachlich mit den technisch-mechanischen Vorgängen der Maschinen: Sie zerquetschen, zersägen, zerbrechen, zerschneiden, zergliedern. Die von ihren Erfinder:innen in „pure[r] abstrakte[r] Funktionalität“ geschaffenen Automaten überschreiten die Grenze zwischen Leben und Tod, an der sich auch der Protagonist gefangen sieht. Das Museum, an dem sich der Höhepunkt der Handlung abspielt, wird zu einem dämonischen Raum der Unwägbarkeit, situiert außerhalb der diesseitigen Welt.

Nadine Lordick, Bochum

Das Motiv der von menschlicher Handwerkskunst erschaffenen Maschine, die ihm zur Gefahr wird, ist alt und wird unlängst durch Fortschritte im Bereich Künstlicher Intelligenz beflügelt. Dabei wird die Technik – auch sprachlich – oft dämonisiert. So ließ Elon Musk 2014 auf einem Symposium verlauten: „With artificial intelligence, we are summoning the demon“ (Washington Post 2014; vgl. auch Cook 2018).

Die christlich-religiöse Konnotation, die die Diskussionen um den technischen Fortschritt begleitet, ist vielfach begründbar: Technik, die so weit fortgeschritten ist, dass sie nur noch von wenigen verstanden wird, gerät in den Bereich des Numinosen (Otto 1917), ist sie doch ebenso erschreckend wie faszinierend. Gleichzeitig berührt sie den Schöpfungsmythos, indem der Mensch gottähnlich zu werden und Wesen nach seinem eigenen Abbild zu erschaffen versucht. Technik ist „dämonisch“, wenn sie in ihrem Fortschritt unkontrollierbar wird und der Mensch ihr wie einer bösen Macht ausgeliefert ist, die er nicht erklären und nicht bezwingen kann; wie der in diesem Zusammenhang so oft zitierte Computer HAL 9000 aus Stanley Kubricks 2001: *Odyssee im Weltraum* oder die Künstliche Intelligenz GLaDOS aus dem Videospiel *Portal*. Das Aufbegehren des Menschen, der sich durch Wissen und Technik von göttlicher Autorität unabhängig macht, dafür jedoch bestraft wird, ist auch schon im antiken Mythos präsent, und nicht zuletzt ist die Passage der Genesis, in der die Menschen vom Baum der Erkenntnis essen und aus dem Paradies vertrieben werden, auch als Paradigma für Wissenschafts- und Technikfeindlichkeit gelesen worden (Willmes 2008; Speer und Schneider 2022, XIV).

Auch in der mittelalterlichen Literatur gab es Korrelationen zwischen dem Technischen und dem Dämonischen: Oft waren die besonders ausgefallenen Ingenieure in Erzählungen Zauberer, die sich sowohl auf Magie, Nekromantie, Wahrsagerei als auch auf technische Wunderwerke und listige Handwerkskunst verstanden (Ernst 2003, 125, 169–170; Buhr 2013, 90). Technischer Erfindungsreichtum wurde jedoch durchaus ambivalent, nicht eindeutig negativ bewertet (Friedrich 2003, 96–99; Petersen 2013), obwohl die *curiositas* seit Augustinus als illegitimes Streben nach Wissen – auch im technischen Bereich – galt und entsprechend als Sünde verurteilt wurde (Speer und Schneider 2022, XV–XVI). Gerade die Vertreibung aus dem Paradies wurde auch als Legitimation für technischen Fortschritt, sogar als Notwendigkeit dafür gewertet: Nach dem Sündenfall sah sich der Mensch der Natur ausgeliefert, in der er sich mittels der ihm von Gott gegebenen technischen Fertigkeiten behaupten musste (Stöcklein 1969, 40–42, 45–46). Die Auseinandersetzung mit Technik und ihrer Bedeutung in mittelalterlicher Literatur erweist sich als komplex – nicht anders als heute.

In diesem Beitrag möchte ich einigen der vielfältigen Verflechtungen zwischen dem Technischen und dem Dämonischen nachgehen. Im Vordergrund stehen dabei Formen der Hybridität, wie sie im Zitat aus *Das Foucaultsche Pendel* anklingen: Das

Zusammenspiel des Lebenden und des Anorganen, des Ungeheuren und des Technischen, wie es sich mit der Denkfigur der ‚Organotechnizität‘ fassen lässt, in einem dämonisierten Raum. Grundlage dafür ist ein Text aus dem 12. Jahrhundert, die Vision eines Ritters namens Tnugdalus, der in Begleitung eines Engels Hölle und Himmel durchschreitet. Ziel dieses Beitrags ist es, aufzudecken, was die Darstellung des Höllenraumes in der Vision des Tnugdalus mit dem heutigen Diskurs einer ‚dämonischen Technik‘ verbindet: Welche Assoziationen sind es, die den Raum der Hölle kennzeichnen, die sich auch in heutigen Technikdiskursen identifizieren lassen?

Der Fokus des Beitrags wird auf der Konzeption der Höllenstrafen liegen. Insofern werden einige der Höllenstrafen detailliert wiedergegeben.

2 Technik als Reflexionsbegriff

Den Begriff ‚Technik‘ zu definieren, ist nicht gerade leicht. Er umfasst sowohl Artefakte, Handeln als auch Wissen (Degele 2002, 19–20). Ein Gegenstand kann Technik sein: „Technik ist ein *Artefakt*: ein Nagel, ein Fahrrad oder Atomkraftwerk. Das Artefaktverständnis ist das klassisch ingenieurwissenschaftliche, mit dem man Maschinen, Lärm und Gestank assoziiert“ (Degele 2002, 19). Technik bezeichnet aber auch *Techniken*, also technische Handlungen: So bezeichnen wir das Schreiben als eine Kulturtechnik, Tänzer:innen verfügen über artistische Techniken, oder man eignet sich Techniken des sozialen Umgangs an. Ein dritter Aspekt, Wissen, ist das, was auch als *Technologie* bezeichnet wird: „Dies umfasst vor allem das ingenieur- und naturwissenschaftliche Wissen, im weitesten Sinn aber auch das Know-how, das hinter der Entwicklung oder Nutzung von jeglichen Artefakten oder Handlungsweisen steckt“ (Degele 2002, 20). Was diese Aspekte eint, ist, dass es jeweils um Artefakte, Wissen oder Handlungen geht, die *als Mittel zu einem Zweck dienen* (Poser 2016, 17–18; Irrgang 2011, 335).

Verfolgt man jedoch verschiedene Diskurse über Technik, wird schnell deutlich, dass für die Definition ‚Mittel zu einem Zweck‘ weder eine notwendige noch eine hinreichende Bedingung ist.

Wenn es beispielsweise um Technik und Maschinen in der Literatur des Mittelalters geht,¹ dann werden zumeist Automaten in den Blick genommen, die über verschiedenste literarische Gattungen hinweg ein präsentes Motiv bilden. Als Au-

1 Der Begriff ‚Technik‘ in seiner heutigen Konnotation existierte im Mittelalter nicht (Popplow 2010, 42, 110–111); Handwerk und technisches Können wurden unter den *artes mechanicae* verhandelt, die ambivalent bewertet wurden (Petersen 2013; Popplow 2010, 42–43). Für technische Geräte gab es unterschiedliche Begriffe wie *instrumentum*, *artificium*, *ingenium* und *machina* (Popplow 2010, 43).

tomaten werden in der Regel sich selbst bewegende, durch Mechanik oder Magie betriebene Apparate bezeichnet, die sich unterschiedlich klassifizieren lassen – als militärische Automaten, magische Automaten, memoriale Automaten usw. (Buhr 2013, 88–91; Ernst 2003). Oft sind die in der erzählenden Literatur beschriebenen Automaten eher Kunstwerke als Werkzeuge: Mechanische Puppenspiele mit sich bewegenden Figuren, singenden Vögeln, von selbst spielenden Instrumenten usw. In der höfischen Sphäre dienen sie der Repräsentation von Macht (Friedrich 2003, 93) und gelten „nicht der Kompensation physischer Mängel, sondern der Steigerung des Lebensgefühls. Eben nicht im Kontext von Arbeit, vielmehr in dem der Rekreation entwerfen die Epen eine zentrale Funktion der technischen Apparaturen“ (Friedrich 2003, 96). Dabei wurden die Automaten durchaus ambivalent bewertet: „Die Verfügung über Automaten operiert traditionell auf der Grenze von Legitimität und Illegitimität, sich fügender und überschreitender Mimesis. [...] Der Vorgriff der Imagination, das Ausphantasieren des technisch Wünschbaren, operiert auf der Grenze von Herrschaft und Hybris“ (Friedrich 2013, 56). Automaten erscheinen in der mittelalterlichen Literatur oft an Grenzorten – dämonischen (vgl. Friedrich 2013, 65) und paradiesischen. Sie markieren Räume als fremd und machen Grenzerfahrungen möglich. Durch die Nähe zwischen dem irdischen Paradies (welches geographisch im Osten verortet wurde) und den östlichen Regionen der Erde, aus denen viele der (exotisierten) technischen Kunstwerke stammen sollten, fand eine Vermischung des Diesseitigen und Jenseitigen statt, die sich vor allem in Reiseerzählungen niederschlägt (beispielsweise im *Herzog Ernst*, der *Reise des Sankt Brandan*, dem *Alexanderroman* und anderen; umgekehrt werden auch höfische Räume, in denen Automaten als ästhetische Objekte ausgestellt werden, in die Nähe des Paradieses gerückt [Friedrich 2003, 95–96, 99; Stöcklein 1969, 53–55]). Dass die Räume gleichzeitig als dämonisch wie als paradiesisch erscheinen können, wie etwa in der Grippia-Episode des *Herzog Ernst* oder auf der Insel der Walscherande in der *Reise des Sankt Brandan*, zeigt die numinose Qualität dieser Räume, die so faszinierend wie furchteinflößend sind.

Automaten und technische Konstruktionen begegnen in der mittelalterlichen Literatur in unterschiedlichsten Kontexten. Als Nachahmung der Natur (Friedrich 2003, 94, 103; Friedrich 2013, 48–49) und in dem Anspruch, kunsthandwerkliches Geschick in aufwendigen mechanischen Inszenierungen zu beweisen, haben viele der (literarischen) Automaten eine andere Funktion als ‚Technik‘ im oben beschriebenen Sinn. Dennoch werden sie in ihrer selbstaktiven, Energie transformierenden, wiederholbaren Bewegung als technische Apparate aufgefasst, selbst wenn nicht klar ist, ob diese Bewegungen auf Mechanik oder Magie zurückzuführen sind. Es herrscht ein Ringen um den Begriff der Technik. Wie lässt sich mit dieser Uneindeutigkeit umgehen?

Ich möchte im Folgenden den Begriff ‚Technik‘ als Reflexionsbegriff nutzen, wie es Alfred Nordmann in seiner Einführung in die Technikphilosophie vorschlägt:

Wenn Technik das ist, was wir meinen, wenn wir allgemein über Technik reden, dann interessiert sich Technikphilosophie zunächst einmal für diese Reflexionsbewegungen und dafür, wie sie uns von einem unreflektierten Vorverständnis zu Fragen darüber führen, auf welche Weise unser Verhältnis zur Welt über die Technik organisiert ist [...].

Wenn Technik als Reflexionsbegriff aufgefasst wird, geht es also nicht darum, mit einem bestimmten Gegenstandsbereich namens Technik begrifflich fertig zu werden. Vielmehr dienen die Erfahrung mit Technik und die Reflexion auf diese Erfahrung als ein Anstoß, neue Fragen und vielleicht auch Forderungen zu stellen (Nordmann 2008, 13–14).

In diesem Sinne verstehe ich auch meinen Beitrag als eine Reflexion über das Verhältnis von Technischem und Dämonischen in einer mittelhochdeutschen Visionserzählung. In der Vision des Tnugdalu gibt es keine Automaten, aber dennoch verschiedene Elemente, die in den Bereich des Technischen verweisen. Der Begriff ‚Technik‘ dient als heuristisches Raster, durch den einige zentrale Aspekte der Hölle beschreibbar sind, die mit heutigen Vorstellungen einer dämonischen Technik korrelieren. In meinem Beitrag versuche ich, eine umgekehrte Perspektive als diejenige einzunehmen, mit der mittelalterliche Automaten betrachtet werden: Nicht, inwiefern sich eine Maschine² als Nachahmung der Natur erweist, sondern inwiefern das Natürliche (Organische? Lebende?) Maschinenhaftes inkorporieren kann³ – und inwiefern sich dadurch Logiken eines Raumes offenbaren, in dem sich die Grenzen zwischen dem Dämonischen und Technischen verflüssigen.

2 Im heutigen Sinne; das Wort *machina* bezeichnet im Mittelalter nicht in erster Linie Maschinen, sondern große, stabile Konstruktionen (z. B. Baugerüste). Die heutige Bedeutung differenziert sich erst im 16. Jhd. aus (Popplow 2010, 44). Laut Stöcklein bezeichnet *machina* im 16. und 17. Jahrhundert „jede[n] Kunstgriff, auch die List und Ränke bei Hofe, alle Machenschaften überhaupt; die äußersten Mittel, die solche Kunstgriffe ermöglichen; schließlich auch deren Ergebnis: besonders kunstvolle, komplizierte Gerätschaften und neuartige Produkte“ (Stöcklein 1969, 33).

3 Ähnlich argumentiert Udo Friedrich über die Darstellung domestizierter Tiere in Herrschaftsinzenierungen: „Indem Lebendiges, ja Wildes stillgestellt und der Macht des Herrschers unterworfen wird, mutiert der natürliche Körper zur funktionalen Maschine, triumphiert Kultur über Natur. [...] Der Grenzfall herrschaftlicher Macht bezeugt sich darin, dass er Lebendiges zur Plastik umzuformen versucht, zum automatisierten Leben. Die Verdinglichung der Katze im herrschaftlichen Dienst, ihre Reduktion auf eine einzige Funktion, kann als erneute Umkehrung des Kunstdideals als *imitatio naturae* gesehen werden. Die Natur passt sich der Technik an. [...] Beide Beispiele verweisen aber schon auf ein weiteres Telos des Automatendiskurses: dass die Macht automatisierter Technik nicht nur in Bezug auf künstliche Gebilde, sondern auch auf lebendige Wesen ausphantasiert wird.“ (Friedrich 2013, 59) Besonders passend erscheint auch das von ihm an anderer Stelle diskutierte Beispiel der Taube aus der *Reise des Sankt Brandan*, die auf einen funktionalen

3 Die *Vision des Tnugdalu*s des Alber von Windberg und der Raum der Hölle

Jenseitsvisionen waren ein beliebtes Genre im Mittelalter; die ersten Visionen entstanden schon im Frühchristentum (so etwa die *Visio Pauli* im 2. Jahrhundert nach Christus, Angenendt 1997, 695). Während die Visionen zunächst noch auf Ablehnung bei den frühchristlichen Autoritäten stießen, wurden sie von Gregor dem Großen schließlich legitimiert und fanden von da an weite Verbreitung (Angenendt 1997, 695–697, 700). Das bekannteste Werk der Visionsliteratur – oft auch als ihr Kulminationspunkt bezeichnet – ist Dantes *Göttliche Komödie*. Die Jenseitsvisionen erzählen von Menschen, denen Gott es erlaubt, einen Blick ins Jenseits zu werfen, um ihre Eindrücke im Nachhinein anderen Menschen zu schildern und festzuhalten. Besonders detailreich beschrieben die Visionär:innen dabei die Höllenqualen. Arnold Angenendt hält fest, dass die Visionen dabei selten metaphorisch arbeiten (wie es in der Bibel der Fall ist), sondern den jenseitigen Raum ganz konkret ausmalen: „In den Visionen erscheint das Jenseits nicht als andersartig, sondern wie ein zweites oder auch verlängertes Diesseits“ (Angenendt 1997, 703). Nach der Jenseitsreise kehren die Entrückten zurück, um vor den jenseitigen Strafen zu warnen: In der Regel hatten die Visionen einen didaktischen Anspruch, sie sollten zu einem gottesfürchtigen Leben aufrufen (die Grundlage dafür als Legitimation von Jenseitsvisionen legte ebenfalls Gregor der Große, Angenendt 1997, 696).

Dies gilt auch für die lateinische *Visio Tnugdali* eines Bruder Marcus aus Regensburg, verfasst nach eigener Angabe im Jahr 1149, die lange Zeit ein regelrechter Bestseller war. So sind über hundertfünfzig lateinische Handschriften erhalten, dazu Drucke und Übertragungen in fast alle europäischen Volkssprachen (Düwel 2021, 88). Es gibt eine deutsche Bearbeitung eines Alber von Windberg, die in einer Handschrift zusammen mit weiteren religiösen Texten überliefert ist (Wien, Österr. Nationalbibl., Cod. 2696). Sie entstand wahrscheinlich am Ende des 12. Jahrhunderts (Pfeil 1999, 25–27), also nicht lange nach der lateinischen Vorlage. Auf diese deutsche Bearbeitung beziehe ich mich in diesem Beitrag.

Zum Inhalt: Tnugdalu, ein zwar beliebter, aber zu sehr dem Weltlichen zugewandter Ritter, fällt bei einem Festmahl um, als wäre er tot. Seine Seele wird von seinem Körper getrennt; Dämonen versuchen, sie mit sich in die Hölle zu ziehen, aber ein Engel kommt Tnugdalu's Seele zur Hilfe. Dieser führt die Seele durch die verschiedenen Regionen der Hölle, dann durch einen fegefeuerartigen Zwischenort

Mechanismus – jeden Tag den Mönchen eines Klosters Speise zu bringen – reduziert wird (Friedrich 2013, 61–62).

und schließlich in den Himmel. Danach kehrt Tnugdalu's Seele in seinen Körper zurück. Tnugdalu, jetzt über die jenseitigen Schrecken der Hölle und die Wonne des Himmels informiert, ändert sein Leben daraufhin vollständig. Zur Mahnung aller anderen Gläubigen erzählt er die Geschichte seiner Reise.

Typisch für die Jenseitsliteratur ist der Engel, der Tnugdalu zur Seite gestellt wird, und ihm als *angelus interpres* im demonstrativen Dialog alle Orte genau erklärt, die sie durchschreiten (zur Funktion des demonstrativen Dialogs und dem *angelus interpres* s. Benz und Weitbrecht 2011, 233, 239). Die Reise ist eine Konversionsgeschichte: Tnugdalu ist am Anfang der Erzählung noch den weltlichen Gewinnen zugewandt, erst die Erfahrungen in Himmel und Hölle lassen ihn erkennen, dass er sein Verhalten ändern muss. Das Jenseits wird zum Konversions- und Kompensationsraum (Weitbrecht 2011, bes. 152–153). So erfährt Tnugdalu am eigenen Leib, was die Höllenstrafen bedeuten: An einigen Stationen muss Tnugdalu sie selbst über sich ergehen lassen. An Tnugdalu wird demnach vorgeführt, was auch Ziel des Textes ist: Einen Lebenswandel hin zu einem gottesfürchtigen Leben zu veranlassen, damit die Rezipient:innen später am Lohn des Himmels teilhaben können und nicht die Strafen der Hölle ertragen müssen.⁴

Die Hölle in der Vision des Tnugdalu ist, wie für die Visionsliteratur des Mittelalters typisch, drastisch und graphisch geschildert. Die gepeinigten Seelen müssen schmerzhafte Strafen über sich ergehen lassen, die detailliert ausgemalt werden. Der Raum der Hölle ist in Stationen entworfen: Nacheinander passieren Tnugdalu und sein begleitender Engel einzelne, räumlich insular und streng abgegrenzt erscheinende Straforde (Spilling 1975, 49, 60–61). Bei jeder Station erklärt der Engel Tnugdalu, um was für eine Art von Strafe es sich handelt und welche Sünder:innen diese über sich ergehen lassen müssen. Die Hölle ist partikularisiert, aber die einzelnen ‚Einrichtungen‘ in ihr dienen alle einem gemeinsamen, übergeordneten Zweck, nämlich der Herstellung der göttlichen Ordnung – durch die Bestrafung (und, in den himmlischen Orten, die Belohnung) der Menschen für ihr abweichendes (oder vorbildliches) Verhalten. Die Ordnung spiegelt sich symbolisch im Raum (Spilling 1975, 65). Entsprechend gibt es für unterschiedliche Arten von Sünden auch unterschiedliche Arten der Bestrafung. Dabei weisen die Straforde vielfältige Konstruktionen auf: Tnugdalu erblickt zu Beginn eine große Eisen scheibe, die Seelen schmelzen lässt, später überquert er eine mit Dornen besetzte Brücke mit einer (von ihm gestohlenen) Kuh und wird in den Schlund eines Un

⁴ Die Hölle ist damit „dreifach ein Kompensationsraum: Für die Jenseitsbewohner, die dort ihre Sünden büßen, für den Jenseitsbesucher, der diese Strafen betrachtet und darüber sein eigenes Verhalten reflektieren muss. Nicht zuletzt ist aber über eine heterotope Verschaltung von Diesseits und Jenseits immer auch die Rezeptionsgemeinschaft selbst vom Bericht des Jenseitsreisenden direkt betroffen, und dient die Reise durch das Jenseits dem ‚Nutzen des Nächsten‘.“ (Weitbrecht 2011, 158)

geheuers geworfen, dessen Mund von zwei Riesen aufgesperrt wird. Daneben gibt es eine Reihe von Ungeheuern, die die Hölle bevölkern und ihrerseits die sündhaften Seelen peinigen. Als Beispiel sei das Ungeheuer auf dem Eissee beschrieben:

dar nāch vile schier
 funden sī aber ein tier,
 daz was harte eislich.
 den sēlen was ez schedelich,
 ez was unsüze;
 und hete zwēne füze,
 und het zwō vedere
 swartz sam ein ledere;
 dā mite was ez bevangen.
 einen hals het ez langen,
 sīn snabel der was īsnin.
 ez mochte vil wol sīn
 des übelen tiuvels bilde.
 ein michel gevilde
 hete ez bevangen dā,
īsnīn wāren sīne klā (Tnugdalu, V. 995–1010).

Danach fanden sie bald ein wildes Tier, das war abscheulich. Den Seelen fügte es Schaden zu, es war lieblos; und hatte zwei Füße und zwei Flügel, schwarz wie Leder; damit war es umfangen. Es hatte einen langen Hals und sein Schnabel war eisern. Es sah ganz wie der üble Teufel aus. Es nahm dort eine große Fläche ein, eisern waren seine Klauen (Übersetzung N.L.).

Ununterbrochen verschlingt das *tier* Seelen, während ihm Feuer aus dem Rachen brennt. Die gefressenen Seelen passieren den Bauch des Ungeheuers und werden von ihm auf den gefröreren See ‚geboren‘; dort angelangt, gebären sie selbst wiederum Wesen mit scharfen Schnäbeln und Schwänzen, die die Seelen zerreißen und zerstechen. Selbst die Schamteile der gepeinigten Seelen verwandeln sich in Schlangen. Der Strafart gilt den Seelen sündiger Mönche und Nonnen, wie der Engel Tnugdalus auf dessen Nachfrage hin erklärt. Diesen Sünder:innen ist ein besonders schlimmes Schicksal in der Hölle zugedacht, weil sie sich – dadurch, dass sie es als Geistliche besser hätten wissen müssen – eines besonders verwerflichen Vergehens schuldig gemacht haben.

Die höllischen Strafen sind in erster Linie körperliche Folter. Folter zielt auf Homogenisierung, sie zieht eine Grenze zwischen dem Gewünschten und Unerwünschten, indem sie das Letztere bekämpft (Burschel, Distelrath und Lembke 2000, 3–4). In der Hölle wird eine perfekte Ordnung imaginiert (Weitbrecht 2011, 141–150): Keine gute Tat und kein Vergehen bleibt unentdeckt, für jede Norm gibt es einen entsprechenden Belohnungs- oder Strafmechanismus. Folter stabilisiert durch die Verbreitung von Angst geltende Normen und Machtverhältnisse (Bur-

schel, Distelrath und Lembke 2000, 4). Diese Wirkung soll auch die Imagination der Höllenstrafen bewirken, von denen Visionär:innen berichten. In ihrer Ausrichtung auf den Körper offenbart Folter auch die in einer Gemeinschaft vorherrschenden Körperkonzepte (Burschel, Distelrath & Lembke 2000, 4). In den Strafen der Hölle, wie sie in der Vision des Tnugdalu und anderen Texten dieser Gattung beschrieben werden, sticht die Konzentration auf körperlichen Schmerz hervor, wie sie auch beim hier beschriebenen Ungeheuer auf dem Eis zutage tritt. Hartmut Böhme beschreibt die Hölle als Raum der „ultimativen Leiblichkeit“: Die schmerzempfindenen Sinne der Menschen sind bis aufs Äußerste geschärft, der Leib kann *ad infinitum* gefoltert, dabei verdaut, zerstückelt und zerstört werden, ohne dass dadurch der Tod eintritt (Böhme 2000, 68–69; Düwel 2021, 86). Stattdessen *itniuwen* (V. 1026) – „erneuern“ – sich die Körper der Seelen in der Hölle, damit sie immer wieder aufs Neue gepeinigt werden können. Jan Emerson stellt mit Bezug auf die Forschung von Caroline Walker Bynum heraus, dass die Strafen, die die Seelen in der Hölle erleiden müssen, stark von den Aspekten Zerfall und Zerteilung geprägt sind. Der Leib in der Hölle der *Visio Tnugdali*, so Emerson, ist der Gegensatz zum Auferstehungsleib, der Leib, der den gottesfürchtigen Christ:innen versprochen wird, sobald das Ende der Welt anbricht und Gottes Himmel auf Erden herrscht: Der Auferstehungsleib ist erlöst von allen körperlichen Bedürfnissen; der Leib in der Hölle ist Leib unter allen negativen Vorzeichen der Körperlichkeit (Emerson 2000, 5, 10).

4 Ungeheuer oder Maschine? Die Hölle als technisierter Raum

Wie die Seelen in der Hölle, zeichnen sich auch die strafenden Ungeheuer, die Tnugdalu auf seiner Reise zu sehen bekommt, durch eine gesteigerte Körperlichkeit aus, und haben oft mehr als eine gewöhnliche Anzahl von Gliedmaßen, die sie zur Strafanwendung nutzen. So auch der Teufel, also Luzifer selbst, den Tnugdalu am Ende seiner Reise durch die Hölle zu Gesicht bekommt. Er liegt auf einem Rost über einer finsternen Grube, wo Dämonen mit Blasebälbern Feuer anfachen. Er ist mit eisernen Ketten gefesselt und wird mit geschmolzenem Blei gequält. Gleichzeitig hat er selbst Glieder an seinem Körper, mit denen er die Seelen, die sein Leid an diesem Ort teilen, peinigt: *er het vil der hende, / an des libes ende / einen vreislischen zagal, / der het manegen isninen nagel, / manegen hâken krumben, / dâ mit er die tumben / quelt und stichet* (V. 1301–1307 [Er hat viele Hände und am Ende seines Leibs einen schrecklichen Schweif, an dem sind viele eiserne Nägel und krumme Haken, mit denen er die Törichten quält und sticht (Übersetzung N.L.])]. Diese Körperteile, die der Teufel hat – der ansonsten von Kopf bis Fuß *in menschlichem*

bilde (V. 1298–1299), also als Abbild eines Menschen, erscheint – dienen, wie im von Arnold Gehlen beschriebenen Prinzip der Technik als ‚Organverlängerung‘ oder sogar ‚-überbietung‘ (Poser 2016, 107–108), einem bestimmten Zweck: Sie sind in größtmöglicher Effizienz darauf ausgerichtet, möglichst viel Schmerz zuzufügen. Eisen, Blei und Haken, aber auch Feuer, sind Folterinstrumente, die aus den Körpern der Ungeheuer wachsen, um einen größtmöglichen Effekt der Folter (und der durch sie evozierten Angst bei den Rezipient:innen) zu erzielen. Die Ungeheuer sind Chimären, Hybridwesen, die sich aus Organischem und Anorganischem zusammensetzen. Sie sind aber nicht nur in ihrer Körperlichkeit in einer Sphäre zwischen dem Lebenden (Organischen) und Toten (Anorganischen) verortet. Auch ihr Dasein ist auf einen einzelnen, festgelegten Zweck gerichtet: Wie Automaten bewegen sie sich repetitiv auf vorgeformten Bahnen, um in immerwährender Bewegung die immer gleiche Folter zu vollziehen; sie erscheinen willen- und intentionslos. So, wie die Automaten in den höfischen Räumen der mittelalterlichen Literatur die Natur nachahmen, inkorporieren die Ungeheuer in der Hölle das Mechanische von Maschinen.

Tnugdalu begegnet auf seiner Reise durch die Hölle nicht nur Ungeheuern, sondern sehr verschiedenen Konstruktionen, durch die die Seelen der Sünder:innen gequält werden. Diese insularen Straforde, die Tnugdalu und der Engel nach und nach abschreiten, weisen die Funktionslogik von Maschinen auf: Konstruiert sind sie zweckgerichtet und effizient, die Seelen werden innerhalb bestimmter Routinen immer wieder aufs Neue gemartert, ohne, dass es zu Variation kommt. Die Strafen sind Vorrichtungen, die mechanisch sehr präzise auf die Seelen einwirken; präzise in dem Sinn, dass die Strafe genau angepasst ist an das zu bestrafende Vergehen. Gleich Maschinen in einer Fabrik produzieren die Strafeinrichtungen der Hölle ein immer identisches Produkt: Die Strafe ist für alle Seelen, die sie erleiden, gleich. Das ist vor dem Hintergrund der christlichen Jenseitsvorstellungen wichtig: Sonst wäre die Strafe ungerecht.

Durch die repetitive Mechanik der Straforde wird auch das Konzept der ewigen Gefangenschaft der Sünder:innen in der Hölle akzentuiert. Die Seelen sind in der Vision des Tnugdalu in ständiger Bearbeitung: Sie leiden nicht einfach in einem ewigen Feuer (wie es durchaus aus Höllenvisionen bekannt ist), sondern werden durch die höllische Maschinerie durchgeschleust und so in ständiger Bewegung gehalten, die kein Ausbrechen zulässt. Anders als bei einem Produkt, das die Fabrik zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung verlässt, werden die Seelen jedoch Teil der Maschinerie und bilden eine Symbiose mit ihren Folterinstrumenten – nicht selten in einem ganz organischen Sinne, wenn sie verdaut und wieder ausgeschieden werden – und werden auch auf diese Weise hybrid.

Zentral ist auch die Spiegelung der Sünde, die der Engel Tnugdalu an jeder Station erklärt. Trotz der symbolischen Reproduktion des Vergehens durch die

Strafe (so etwa das gebärende Eismonster für die unkeuschen Nonnen und Mönche, deren Geschlechtsteile sich in Schlangen verwandeln) ist die Erläuterung des Engels nötig, um die Strafe zu erklären. Die Spiegelung ist ein wichtiges Prinzip der Höllenstrafen (begründet im *ius talionis*, vgl. Schwienhorst-Schönberger 2006, 700–701; Düwel 2021, 86), liegt aber nicht immer auf der Hand. Der Engel (und in einigen Fällen auch die Erzählinstanz) muss das in den Strafen symbolisierte Vergehen offenbaren, er legt das darin gespeicherte Wissen offen. Ganz am Anfang der Reise erblickt Tnugdalu beispielsweise eine riesige, eiserne Scheibe über einer glühenden Grube. Dämonen ergreifen die Seelen ringsherum und werfen sie auf die Scheibe, wo diese schmelzen „wie das Wachs durch einen Beutel“ (*als daz wahs durch den biutel tuot*, V. 576). Dann werden ihre Körper erneuert (*sô werdents aber wider ganz*, V. 577) und das Ganze geht von vorne los. Einleitend heißt es: *Nu vernemet von der bütze, / wie man die nütze* (V. 561–562) [Nun hört von der Grube, wie man diese nutzt (Übersetzung N.L.)] – was folgt ist also, überspitzt gesagt, eine Gebrauchsanleitung.

Was Tnugdalu in der Hölle vorfindet, lässt sich damit beinahe als ‚Strafindustrie‘ beschreiben. In einem arbeitsteiligen Prozess wird Strafe nach Maß produziert. Die Logiken, die hinter diesem Prozess liegen (Repetition, Zweckgerichtetheit, Gleichheit des Produkts, Bewegung), korrespondieren mit der Logik der Strafe, die die göttliche Ordnung reproduziert.

Wer ist der Ingenieur, der sich die Strafen der Hölle erdacht und die Hölle auf diese Weise eingerichtet hat? Auf intradiegetischer Ebene ist Gott der Ingenieur. Gott ist der *deus artifex* der *machina mundi* (Popplow 2010, 112). Die oben beschriebene Funktionsweise der Hölle ist für das christliche Gottesbild auch insofern zweckdienlich, als dass zwischen der Strafe und ihrem Urheber eine Entfremdung stattfindet. Wie bei der Benutzung eines Werkzeugs tritt etwas Drittes zwischen das arbeitende Subjekt und das bearbeitete Objekt. Die Hölle ist an Praktiken der Folter angelehnt, aber die Folter wird delegiert und durch die Mechanik der Strafen entpersonalisiert. Die Abwesenheit Gottes (als Präsenz, nicht als göttliche Ordnung⁵) ist ebenso Strafe für die Seelen wie der physische Schmerz. Diese Abwesenheit ist durch die Art und Weise, wie die Hölle konstruiert ist, nicht abstrakt, sondern ganz konkret gedacht. In jeder Strafe wird sie deutlich: Die Hölle ‚läuft von alleine‘, ist automatisiert. Dadurch wird die Abwesenheit Gottes in besonderer Weise exponiert.

⁵ So schreibt Hartmut Böhme: „[W]ährend umgekehrt die Zustände der Angst und Qual in der Hölle keineswegs, wie oft behauptet, nur als Gottesferne, sondern im Gegenteil auch als besonders dichte Nähe des Göttlichen verstanden werden können“ (Böhme 2000, 66–67). Hier wäre wohl zu differenzieren, dass in der Hölle die Erfahrung der absoluten göttlichen Ordnung eintritt, die gleichzeitig aber mit einer Ferne zum personal gedachten Gott einhergeht.

Der Himmel ist der genaue Gegensatz dieser Abwesenheit Gottes: Der Himmel ist seine völlige Anwesenheit, die Erfüllung der menschlichen Sehnsucht nach Einheit mit dem göttlichen Wesen (Kehl 2006, 117–119). Auch das wird in Tnugdalu's Vision deutlich. Tnugdalu bekommt nicht nur die Hölle zu Gesicht, in der er selbst einige Strafen über sich ergehen lassen muss, sondern auch die jenseitigen Lohnorte. Im Himmel darf er Gott selbst und, mit ihm, den ganzen Kosmos unter sich erblicken – und erreicht damit, was unter dem Verdikt der *curiositas* verurteilt wird: Vollständiges Wissen (V. 2027–2032). Ab jetzt ist er, was explizit formuliert wird, nicht mehr auf die Lehre des Engels angewiesen (V. 2032).

Auch bei der Darstellung der Lohnorte greift der Verfasser Bilder auf, die schon lange vor der *Visio* tradiert werden. So schreiten Tnugdalu und der Engel an edelsteinbesetzten Mauern vorbei, die durch die Offenbarung des Johannes zur Ausstattung des himmlischen Jerusalem gehören (Offb 21,11–27). Überall, wo sie hinkommen, herrscht Wohlgeruch, ganz im Kontrast zur Finsternis und dem Gestank der Hölle. Statt Lärm und Geschrei ertönt himmlischer Gesang. Statt Feuertümpeln, Blei und Eisen gibt es Vögel, fruchttragende Bäume und Blumen. Der Himmel, also der Ort der expliziten Anwesenheit Gottes, ist in erster Linie geprägt durch die Natur, er erinnert an den Garten Eden. Aber die Natur erscheint als domestizierte Natur: Der Himmel ist ein bedacht angelegter Garten, keine Wildnis (Lehner und Nix 2018, 44; Emerson 2000, 18–19).⁶ Lehner und Nix sprechen in diesem Zusammenhang von „zivilisatorisch“: „Bei der Beschreibung beider Jenseitsregionen zeigen sich zivilisatorische und natürliche Elemente“ (Lehner und Nix 2018, 44). Spilling bezeichnet die himmlischen Lohnorte als *campus letitie* in Abgrenzung zum *locus amoenus*, welcher Erquickung für einen irdischen Körper biete, während der Himmel

ein zum Entzücken der Seele angelegter Garten [ist], d.h., seine Wirkung richtet sich allein auf die Wahrnehmung durch die Sinne. Müdigkeit und Ausrufen, Durst und Erquickung [...], Gegensätze, die dem Wanderer einen Locus amoenus zum Labsal für Leib und Seele machen, kennt die himmlische Pflanzung nicht; Annehmlichkeiten, die man sich hier nur allzu gern gefallen ließe, haben dort ihren Sinn verloren, da die körperlosen Seelen alle Mühsal dieses Lebens hinter sich zurückgelassen haben und in paradiesischen Gefilden ein ausnahmslos wonnevoll Dasein führen (Spilling 1975, 62–63).

⁶ Im Kloster wurde die Arbeit im Garten ebenfalls mit der Herstellung eines irdischen Paradieses in Verbindung gebracht: „Während die antike Theorie hier ein Modell der Naturüberwindung bietet, das auch im Mittelalter noch rezipiert wird, formulieren monastische Programme zugleich ein Modell friedlicher Koexistenz von Natur und Technik. Wie der höfisch-technische Raum kann auch der Klostergarten als *simulachrum paradisi* bezeichnet werden [...]“ (Friedrich 2003, 99, auch 100, 114).

Der Raum des Himmels ist also kein rein natürlicher Raum, auch er vereint Künstliches und Natürliches; im Gegensatz zur Hölle ist er aber ein völlig statischer Raum, während die Hölle durch Bewegung und Dynamik geprägt ist (Emerson 2000, 18, 26).

Die Hölle ist der Raum der völligen Zweckgerichtetheit, während der Himmel der Raum des völligen Selbstzwecks ist. Da die Seelen der Seligen im Himmel keine Bedürfnisse mehr haben, braucht es auch keine Mittel, diese zu erfüllen; letztendlich sind all die schönen Annehmlichkeiten des Himmels reine Zierde. Das einzige Bedürfnis, das noch existiert, nämlich das nach dem Lob und der Einheit Gottes, ist erfüllt. Die Hölle ist hingegen ein Raum, in dem ohne Unterbrechung etwas *hergestellt* wird, sie ist ein Raum ewiger Prozesshaftigkeit. Die Strafen der Hölle werden von den Seelen nicht nur passiv ausgehalten, sondern sie werden von den Strafinstanzen aktiv hergestellt.

Heutige Technikkritik beschwört die Angst vor der Sinnentlehrung, beispielsweise durch die Delegation aller menschlichen Tätigkeiten an Maschinen oder durch den Konsum von in Massen produzierter Güter. Gerade dies scheint mir mit der „mechanischen“ Hölle verwandt. Die Schmerzen, die die Seelen in der Vision des Tnugdalu erleben, sind nur ein Aspekt der Strafe; die Hoffnungslosigkeit, die die Seelen durch die Entpersonalisierung in einer „Massenabfertigung“ innerhalb der Straforde erfahren, bietet eine weitere, ganz andere Art von Schrecken. Ist der Himmel ein völliges Aufgehen in Gott, dem Sinn an sich, zeigt die Hölle das Verschmelzen des Ichs mit seiner ewigen Strafe, in einem Kontext, in dem dieses Ich keinen Sinn mehr produzieren kann.

Gerade die Entpersonalisierung der Seelen wird an einem Strafort ersichtlich, der ganz explizit dem handwerklichen Bereich zugeordnet ist. Neben den genannten, auf dem Begriff der „Technik“ fußenden Reflexionen über das Maschinenhafte der Strafen, gibt es in der Hölle auch Elemente, die durch Assoziationen von Feuer, Blei, Eisen, von Hämmern und Werkzeugen auf einen handwerklich-technischen Bereich (den mittelalterlichen *artes mechanicae*, Petersen 2013) verweisen.

Einer der letzten Straforde, die Tnugdalu zu sehen bekommt, ist eine Schmiede: Hier werden die Seelen vom Schmiedemeister Vulkan und anderen Teufeln erhitzt und auf Ambossen mit Hammer und Werkzeug bearbeitet, bis sie schließlich in der Esse geschmolzen werden und – wieder in ewiger Repetition – der ganze Prozess von vorne losgeht. In der Schmiede werden bis zu hundert Seelen zusammenge schmolzen und -gehämmert, bis sie einen undefinierbaren Seelenklumpen bilden. Hier zeigt sich die Entpersonalisierung und Deindividualisierung der Seelen durch die Strafe am deutlichsten.

Die Schmiede als Strafort in der Hölle ist ein „gängiges Bild innerhalb der Visionsliteratur“ (Lehner und Nix 2018, 134; Spilling 1975, 123; Dinzelbacher 1981, 95–

98; siehe auch Lehner und Nix 2018, 27, die auf die Ähnlichkeit zu Vulcanus in Vergils *Aeneis* hinweisen) und wird auch im weit verbreiteten Lehrwerk *Lucidarius* geschildert. Dort heißt es, dass sich im Ätna Schmiede befinden, darunter auch *wulcanuf, der der helle porten phliget* [Vulkan, der sich um die Tore der Hölle kümmert] (*Lucidarius*, I.61).

Vulkan – Hephaistos, das ist einer der ersten Ingenieure schlechthin: Mit seiner Schmiedekunst brachte er es sogar zustande, einen künstlichen Menschen zu erschaffen; Pandora, die schließlich – ausgelöst durch die *curiositas* des Epimetheus (Speer und Schneider 2022, XIV) – das Unheil über die Welt bringt. Technik hat immer auch etwas Prekäres, etwas, das nicht nur von Nutzen sein, sondern auch Unheil bringen kann.

5 Ausblick

Ein Blick auf einen mittelhochdeutschen⁷ Text mithilfe des neuzeitlichen Begriffs der Technik könnte leicht als ein Unterfangen gewertet werden, das Produkt eines heutigen ‚Technikchauvinismus‘ (Broussard 2019, 7–8) ist: eine Perspektive, die der gegenwärtigen Obsession mit Technik entspringt und in der technologischer Fortschritt zum dominanten Narrativ der Verfügung über die Welt geworden ist. Wie Donna Haraway jedoch in *A Cyborg Manifesto* (1991) gezeigt hat, kann in der Irritation, die durch die Technik hervorgerufen wird, auch der Impuls stecken, um Grenzen und Kategorien zu hinterfragen, zu verflüssigen oder ganz zu verwischen. Irritation ist eine der Bedingungen für Reflexion, durch die sich Dinge neu konstituieren können. So wurde jüngst das produktive Potential, dass die Auseinandersetzung mit dem Dämonischen birgt, in dem Sammelband *Der Teufel und seine poietische Macht in literarischen Texten vom Mittelalter zur Moderne*, herausgegeben von Jutta Eming und Daniel Fuhrmann (2021), aufgezeigt, in dem die Beitragenden den Blick nicht auf den Teufel in seiner Historie als Repräsentant des Bösen

7 Ein genauer Vergleich, besonders auf Ebene des *discours*, zwischen der lateinischen *Visio Tnugdali* mit der Bearbeitung Albers könnte die hier vorgebrachten Reflexionen schärfen. Wie Brigitte Pfeil herausgearbeitet hat, unterscheiden sich die beiden Texte hinsichtlich der Konzepte von Reue, Buße, Strafe und Läuterung (1999, 183–188). In Albers Version erscheinen die Strafen stärker funktionalisiert (Pfeil 1999, 183). Julia Weitbrecht hebt zudem hervor, dass Alber stärker auf das Kollektive abhebt (2011, 175–178). Neben der stärkeren Funktionalisierung der Wege zwischen den Strafarten und der Bewegung durch den Raum (Weitbrecht 2011, 161–164, 174–175) ist ein weiterer wichtiger Unterschied, dass nicht nur Tnugdalu und sein Engel die Hölle durchschreiten, sondern dass alle Seelen den Pfad durchlaufen müssen (Visio Tnugdali, Kap. 4,7). Der Raum der Hölle erhält dadurch stärker den Charakter eines ‚Fließbandes‘, aus dem die sündigen Seelen normiert hervorgehen.

richten, sondern auf die narrativen Möglichkeiten, die durch die Begegnung mit ihm freigesetzt werden. Ich hoffe, dass die Reflexionen anhand des ‚Technik‘-Begriffs in diesem Beitrag den Blick dafür öffnen konnten, dass die Kategorien Lebend–Tot, Paradiesisch–Dämonisch, Künstlich–Natürlich, nicht inhärent widersprüchlich sind, dass sie nicht nur als Dichotomien und als Grenzziehungen, sondern ebenso hybrid, als Sowohl-als-auch, in Erscheinung treten können. Das Dämonische und die Technik sind in vielfältiger Hinsicht miteinander verwoben; die Hölle im Jenseits der *Vision des Thugdalu*s spiegelt sich in der Hölle, die der Protagonist in *Das Foucaultsche Pendel* im diesseitigen Raum des Technimuseums heraufbeschwört, aber das Bild ist *spiegelverkehrt*: Hier Ungeheuer, die wie Maschinen funktionieren, dort Maschinen, die zu Ungeheuern werden. Es erscheint reizvoll, diesen Spiegelungen mithilfe der Denkfigur der ‚Organotechnoscience‘, in der die Grenzen zwischen dem Organischen und dem Technischen verwischen, auch in anderen Texten nachzugehen.

Literaturverzeichnis

- Angenendt, Arnold. *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
- Buhr, Christian. „*dar nach underkusten sich diu bilde mê danne tûsent stunt*. Automaten und Sprechpuppen in der deutschen und französischen Literatur des hohen Mittelalters“. *Technik und Science-Fiction in der Vormoderne*. Hg. Brigitte Burrichter und Dorothea Klein. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018. 87–108.
- Benz, Maximilian, und Julia Weitbrecht. „Die Formierung des Jenseits als Bewegungsraum in Jenseitsreisen der Spätantike und des Mittelalters („Paulus-Apokalypse“, „Visio Pauli“, „Visio Thugdali“)“. *Mittelalteinisches Jahrbuch* 46 (2011): 229–243.
- Böhme, Hartmut. „Himmel und Hölle als Gefühlsräume“. *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. Hg. Claudia Benthien, Anne Fleig und Ingrid Kasten. Köln u.a.: Böhlau, 2000. 60–81.
- Broussard, Meredith. *Artificial Unintelligence. How Computers Misunderstand the World*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2019.
- Cook, Jonathan. „A Demonology of Artificial Intelligence: How to get Past the Fear and Enjoy the Shadowy Embrace of AI“. *Becoming Human: Artificial Intelligence Magazine* (10. September 2018). <https://becominghuman.ai/a-demonology-of-artificial-intelligence-7de76284c719> (29. September 2022).
- Degele, Nina. *Einführung in die Techniksoziologie*. München: Fink, 2002.
- Der deutsche ‚Lucidarius‘. Band 1. Kritischer Text nach den Handschriften. Hg. Dagmar Gottschall und Georg Steer. Tübingen: Max Niemeyer, 1994.
- Dinzelbacher, Peter. *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*. Stuttgart: Anton Hiersemann, 1981.
- Düwel, Klaus. „Straf- und Lohnorte in der ‚Visio Thugdali‘ und ihren volkssprachlichen Bearbeitungen in Deutschland und Skandinavien (12./13. Jahrhundert)“. Klaus Düwel. *Streifzüge durch die deutsche Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Kleine Schriften zur Germanistik*. Hg. Heike Sahm. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2021. 85–98.

- Eco, Umberto. *Das Foucaultsche Pendel*. München, Wien: Carl Hanser, 1989.
- Emerson, Jan Swango. „Harmony, hierarchy, and the senses in the Vision of Tundal“. *Imagining Heaven in the Middle Ages: A Book of Essays*. Hg. Jan Swango Emerson und Hugh Feiss. New York, NY: Garland, 2000. 3–46.
- Eming, Jutta, und Daniela Fuhrmann (Hg.). *Der Teufel und seine poetische Macht in literarischen Texten vom Mittelalter zur Moderne*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021. <https://doi.org/10.1515/9783110667189>
- Ernst, Ulrich. „Zauber – Technik – Imagination. Zur Darstellung von Automaten in der Erzählliteratur des Mittelalters“. *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Hg. Klaus Grubmüller und Markus Stock. Wiesbaden: Harrassowitz, 2003. 115–172.
- Friedrich, Udo. „*Creatio – imitatio – imaginatio*: Zu den Grenzen von Natur und Technik in der Literatur der Vormoderne“. *Technik und Science-Fiction in der Vormoderne*. Hg. Brigitte Burrichter und Dorothea Klein. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018. 45–69.
- Friedrich, Udo. „*Contra naturam*. Mittelalterliche Automatisierung im Spannungsfeld politischer, theologischer und technologischer Naturkonzepte“. *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Hg. Klaus Grubmüller und Markus Stock. Wiesbaden: Harrassowitz, 2003. 91–114.
- Haraway, Donna. „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century“. Donna Haraway. *Simians, Cyborgs and Women: Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991. 149–181.
- Irrgang, Bernhard. „Technikphilosophie“. *Philosophie. Geschichte – Disziplinen – Kompetenzen*. Hg. Peggy H. Breitenstein und Johannes Rohbeck. Weimar: J. B. Metzler, 2011. 335–433.
- Kehr, Medard. „Himmel. III. Systematisch-theologisch“. *Lexikon für Theologie und Kirche* 5 (2006): 117–119.
- Marcus von Regensburg. *Visio Tnugdali. Vision des Tnugdal*. Eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Hans-Christian Lehner und Maximilian Nix. Freiburg im Breisgau u. a.: Herder, 2018.
- McFarland, Matt. „Elon Musk: ‚With artificial intelligence we are summgong the demon.‘“ *The Washington Post* (24. Oktober 2014). <https://www.washingtonpost.com/news/innovations/wp/2014/10/24/elon-musk-with-artificial-intelligence-we-are-summoning-the-demon/> (29. September 2022).
- Nordmann, Alfred. *Technikphilosophie zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2015.
- Otto, Rudolf. *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Breslau: Tewwendt & Granier, 1917.
- Petersen, Stefan. „Die Sieben praktischen Künste. Begriff und Konzept der *mechanica* bei früh- und hochmittelalterlichen Autoren“. *Technik und Science-Fiction in der Vormoderne*. Hg. Brigitte Burrichter und Dorothea Klein. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018. 1–16.
- Pfeil, Brigitte. *Die ‚Vision des Tnugdalu‘ Albers von Windberg. Literatur- und Frömmigkeitsgeschichte im ausgehenden 12. Jahrhundert. Mit einer Edition der lateinischen ‚Visio Tnugdali‘ aus Clm 22254*. Frankfurt/M. u. a.: Lang, 1999.
- Popplow, Marcus. *Technik im Mittelalter*. München: C. H. Beck, 2010.
- Poser, Hans. *Homo Creator. Technik als philosophische Herausforderung*. Wiesbaden: Springer VS, 2016.
- Speer, Andreas, und Robert Maximilian Schneider. „*curiositas* – zur Einführung“. *Curiositas*. Hg. Andreas Speer und Robert Maximilian Schneider. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022. XIII–XXIII.
- Spilling, Herrad. *Die Visio Tnugdali. Eigenart und Stellung in der mittelalterlichen Visionsliteratur bis zum Ende des 12. Jahrhunderts*. München: Arbeo-Gesellschaft, 1975.

- Stöcklein, Ansgar. *Leitbilder der Technik. Biblische Tradition und technischer Fortschritt*. München: Moos, 1969.
- Schwienhorst-Schönberger, Ludger. „Ius talionis“. *Lexikon für Theologie und Kirche* 5 (2006): 700–701.
- Visio Tnugdali. Lateinisch und Altdeutsch*. Hg. Albrecht Wagner. Erlangen: Andreas Deichert, 1882.
- Weitbrecht, Julia. *Aus der Welt. Reise und Heiligung in Legenden und Jenseitsreisen der Spätantike und des Mittelalters*. Heidelberg: Winter, 2011.
- Willmes, Bernd. „Sündenfall“. *WiBiLex* (November 2008). <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/31958/> (29. September 2022).

Falk Quenstedt

Organotechniken der Mobilität im höfischen Roman

Moderne Technikbegriffe blenden die Rolle von Tieren und allgemein Organischem für technische Prozesse weitgehend aus: Beide werden als natürliche Ressourcen betrachtet, die ähnlich wie spezifische Materialien oder vorfindliche Räume und natürliche Vorgänge von Techniken genutzt werden, diese aber kaum nennenswert prägen und ihrerseits von ihnen unberührt bleiben (vgl. Ferrari 2013). Wenn es denn aber technikgeschichtlich zutrifft, dass der primäre „Beitrag des lateinischen Mittelalters zur Entwicklung der Technik [...] in der zunehmenden und ständig verbesserten Ausnutzung des Tieres, des Windes und des bewegten Wassers“ (Wieland 1983, 258) besteht, so ist zumindest anzunehmen, dass die Beteiligung von organischen und tierischen Faktoren an technischen Gefügen im Mittelalter anders bewertet wird als in der Moderne, doch ist das keinesfalls ausgemacht. Folgt man der Argumentation des Wissenschaftshistorikers und Soziologen Bruno Latour, zeichnet sich die Moderne gerade durch eine konstitutive Blindheit für organische und animalische Elemente von Technik aus, worin er einen Effekt der ‚Reinigungspraktiken‘ der Modernen sieht, die in der Selbstbeschreibung ihres Tuns Elemente von Kultur und Natur, von Menschlichem und Nicht-Menschlichem, von Diskursivem und Materiellem penibel trennen, nur um sie in der Praxis umso besser miteinander vermischen zu können (Latour 2008; 2014). Unter dem Eindruck dieser und anderer Impulse haben die Science- und Technology Studies die Rolle nicht-menschlicher Faktoren bei der Herausbildung von Techniken und als elementare Bestandteile von ihnen genauer untersucht und dadurch teilweise überhaupt erst in das Bewusstsein gerückt (vgl. die Einleitung in Bauer, Voigt, und Lemke 2017). Besonders Vertreter:innen der feministischen Wissenschaftsforschung nehmen gezielt organotechnische Gefüge in den Blick, um den Anteil etwa von Tieren in Erkenntnisprozessen zu würden. So widmet sich Donna Haraway in ihren Arbeiten z. B. der ‚OncoMouse™‘, einer zu Forschungszwecken genetisch modifizierten und als solche 1984 patentierten Hausmaus (Haraway 1997, 82; Hoppe 2021, 190–195), oder dem Einsatz von Brieftauben bei Luftverschmutzungsmessungen (Haraway 2016, 9–29).

Diese theoretischen Umorientierungen erlauben einen objektiveren Blick auch auf Darstellungen von Technik im für gewöhnlich als vor- oder nichtmodern verstandenen Zeitraum des Mittelalters, also den tausend Jahren zwischen 500 und

Falk Quenstedt, Berlin und Greifswald

1500: Inwiefern wird hier die Bedeutsamkeit von Tieren und anderen nichtmenschlichen Faktoren in technischen Gefügen registriert? Wie und wo wird Technik im Mittelalter überhaupt thematisiert? Handelt es sich nicht um eine technikferne Epoche?

Zumindest an technischen Innovationen ist das lateinische Mittelalter keinesfalls arm. Die zahlreichen, oft auf Transfers aus der arabischen Welt beruhenden Neuentwicklungen – etwa im Transportwesen (Kanäle, Schiffstypen, Kompass), bei der Militärtechnik (Fernwaffen, Burgenbau, Belagerungsgerät), im Handwerk (Glas, Textilien, Buchdruck), in Landwirtschaft und Bergbau (der ‚schwere Pflug‘, Mühlen, Wasserhebewerke, Metallverarbeitung), im Bauwesen (Gotik), bei Messtechniken (mechanische Uhren, Astrolab) oder mit Erfundung der Brille auch im Alltag gelehrter Personen (Popplow 2010, 48–104; Frugoni 2003; Lindgren 1996) – lassen kaum auf eine grundlegende Technikfeindlichkeit des Mittelalters schließen (vgl. Finkele 2012, 13; Wieland 1983, 258–259; anders: Le Goff 1970, 339). Trotzdem war die überwiegende Mehrheit „mittelalterliche[r] Zeitgenossen weit seltener und mit weit weniger technischen Gerätschaften konfrontiert als die Menschen nachfolgender Epochen“ (Popplow 2010, 7) – was freilich davon abhängt, was als Technik begriffen wird, und was nicht. Auch ist es für Wissenspraktiken der Vormoderne kennzeichnend, dass epistemische Geltung eher durch Stabilitätsbehauptungen als durch die Betonung von Innovativität hergestellt wird, obwohl faktisch in oft langfristigen, subkutan verlaufenden, Vorhandenes ausdifferenzierenden und transkulturell hybridisierenden Prozessen ein nachhaltiger Wissenswandel stattfindet (Schmidt et al. 2021; Cancik-Kirschbaum et al. 2015). Hinzu kommt die bis ins Spätmittelalter nur sporadisch erfolgte Verschriftlichung von Wissensbeständen der *artes mechanicae* (Popplow 2016, 752–753), was den heutigen Blick möglicherweise verzerrt. All das sind Gründe dafür, dass ein „eigenständiger Technikdiskurs“ erst in der Frühen Neuzeit erkennbar wird und Thematisierungen von Technik im Mittelalter eingebettet in andere Diskurse erfolgen, deren Zwecke jeweils im Vordergrund stehen (Friedrich 2003, 91).

1 Automaten und Apparate

Einer dieser Diskurse ist die höfische Erzählliteratur des späten 12. und des 13. Jahrhunderts, die ein großes Interesse an der *material culture* der höfischen Adelskultur zeigt (vgl. etwa Ott 2018) – und damit auch an ihrer ‚Technosphäre‘. Diese Erzähltexte entwerfen zahlreiche staunenswerte technische Gefüge – wie anthropomorphe Automaten, mühlenartige Wehranlagen oder ausgeklügelte Brunnensysteme. Solche „schöne[n] Maschinen“ (Eming 2006) werden insbesondere im Kontext des Wunderbaren dargestellt, das als eine ebenso ästhetisch wie

epistemisch verfasste poetische Konfigurationen verstanden werden kann (Eming et al. 2018) und für mittelalterliche Thematisierungen von Technik eine regelrechte Fundgrube bildet. Die immer mobilen ritterlichen Helden der höfischen Romane treffen in fernen, oft orientalischen Regionen oder ‚Anderswelten‘ (Klinger 2018) auf ganz unterschiedliche Automaten, verstanden als mechanisch oder magisch angetriebene ‚Selbstbeweger‘ (von gr. *automatos*, ‚von selbst bewegend‘; vgl. Finkele 2012, 13, Anm. 9). Diese Konstruktionen lösen bei den Figuren Verwunderung oder gar Schrecken aus und sollen vermutlich das Publikum zum Staunen anregen. Innerhalb der Erzählwelten übernehmen Automaten dabei vielfältige Zwecke: Als Grabmäler erinnern sie an Vergangenes; als bewaffnete Statuen oder tödliche Mühlräder behindern sie den Zugang zu exklusiven Räumen; als baumartige Musikautomaten dienen sie der höfischen Repräsentation; oder sie unterstützen als ganze Ensembles tanzender und singender Plastiken die Heilung menschlicher Figuren (vgl. die Überblicke bei Ernst 2003b; 2003a). Eine mittlerweile umfangreiche Forschungsdiskussion (vgl. etwa Hammerstein 1986; Grubmüller und Stock 2003; Zimmermann 2011; Finkele 2012; Truitt 2015) hat die Automaten der höfischen Erzähltexte auf Darstellungskonventionen, narrative Funktionen und kulturelle Semantiken hin untersucht, wobei besonders die „produktiven Energien“ der Automendarstellungen bei der Bearbeitung der Grenze zwischen Natur und Kultur deutlich wurden (Friedrich 2018, 46).

Das Interesse der Forschung für mittelalterliche Technikdarstellungen in höfischen Erzähltexten richtet sich vor allem auf Automaten und deren Künstlichkeit. Viele Technikdarstellungen binden organische und insbesondere tierische Materialien (Textilien, Beschreibstoffe, Horn etc.) ein. Bei einigen spielt dabei dezidiert die Ausnutzung der Kraft von Tieren – etwa von ‚Zugtieren‘ – eine wichtige Rolle. Da es sich dann aber dem Kriterium der Selbstbewegtheit folgend nicht mehr im strengen Sinne um Automaten handelt, hat die einschlägige Forschung solchen Organotechniken bislang eher wenig Aufmerksamkeit gewidmet – auch wenn sich viele der ‚Selbstbeweger‘ im Lauf der Erzählungen schließlich als im Verborgenen von Menschen oder Tieren angetrieben entpuppen.¹

¹ Ausnahmen sind im Bereich der Darstellung magischer ‚Techniken‘ zu beobachten, so wurde etwa ein in verschiedenen Texten des späten 13. Jahrhunderts auftretender Magier namens Savilon oder Zabulon, der für einen Schadenszauber seinen eigenen Körper in einen Zustand zwischen Leben und Tod versetzt und mit verschiedenen anderen Entitäten wie Schriftstücken, Dämonen und Automaten vernetzt, als ‚Cyborg‘ beschrieben (Strohschneider 2006, 38, 41, 45). Der Begriff der ‚Cyborg‘ wird auch im Dissertationsprojekt von Antonia Murath aufgegriffen, hier in theoretischer Anlehnung an Donna Haraway, um materielle und textile Vernetzungsstrukturen bei der Darstellung weiblicher Figuren im höfischen Erzählen zu beschreiben, URL: https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we04/aedls/mitarbeiter_innen/wimi/murath/index.html (22. Februar 2024).

Wie an der oft fernen Herkunft der Automaten deutlich wird, ist eine über den vertrauten Raum des Eigenen hinausgreifende Mobilität eine Voraussetzung dafür, sie antreffen zu können. Nun bildet Mobilität nicht nur ein zentrales Merkmal mittelalterlicher Herrschaft (Bumke 1987, 71–76), sondern ist insgesamt kennzeichnend für bestimmte Personengruppen in mittelalterlichen Gesellschaften (Depreux et al. 2021, 40–41). Gerade für die höfische Adelskultur ist das Reisen ein selbstverständlicher Teil des Lebens, nicht nur im Zusammenhang von Kriegsführung und Söldnertum, sondern auch im Kontext der höfischen Festkultur, des Turnierwesens, für Zwecke der Bildung oder des Pilgerns (Paravicini 2011, 18–19).

Im Zentrum dieser Entwicklungen steht ein Gefüge aus Mensch, Tier und Technik, nämlich der Panzerreiter². Ab dem 12. Jahrhundert wird diese „kulturhistorische Symbiose aus Mensch und Tier“ (Friedrich 2009, 230) oder „equine assemblage“ (Cohen 2003, 49) als ‚Ritter‘ zunehmend idealisiert und im Ritterstand institutionalisiert, wobei die höfische Literatur eine Schlüsselrolle innehält. Die mediävistische Forschung konnte vielfach zeigen, dass höfische Erzähltexte die kulturellen Praktiken und Wertvorstellungen der Adelsgesellschaft nicht nur propagieren, sondern auch auf ihre Mängel und Aporien hin befragen (vgl. etwa Müller 2007). Da sich an die Figur des Ritters Wertigkeiten knüpfen, die ebenso durch sprachlich vermittelte ethische Größen wie durch Habitusformen, durch das Züchten und Trainieren von Tieren oder die Kultivierung von Dingen getragen werden, wobei eben auch im engeren Sinne technische Elemente wie Waffen oder die Rüstung eine zentrale Rolle spielen (Brüggen 2016), wird sie als ein Hybrid im Sinne Latours erkennbar: Der Ritter konstituiert sich in und durch ein Wirkgefüge, das aus ebenso diskursiven wie materiellen, menschlichen wie nicht-menschlichen und belebten wie unbelebten Elementen besteht und damit als Organotechnik beschreibbar wird.

Beispiele für erzählte organotechnische Gefüge im höfischen Roman lassen sich schnell beibringen, etwa in den Artusromanen Hartmanns von Aue.³ Im *Iwein* (um 1200, zitierte Edition: Cramer 2001) stoßen nacheinander zwei Ritter, die sich auf der Suche nach *âventiure* befinden, in einer andersweltlichen Wildnis auf eine Quelle und auf eine kunstvolle, aus Marmor und Edelsteinen konstruierte Brunnenanlage, die von einer Linde voller Singvögel beschirmt wird; auch hängt von einem ihrer Äste ein goldenes Becken herab (*Iwein*, V. 565–597). Wenn man mit diesem Behältnis Quellwasser schöpft und auf den Stein gießt, wird ein Mechanismus in Gang gesetzt:

² Zu späteren Entwicklungen dieses organotechnischen Gefüges von Mensch, Tier und Technik siehe auch Lars Kochs Beitrag im vorliegenden Band zu Ernst Jüngers Schriften über den Ersten Weltkrieg.

³ Es handelt sich bei Hartmans von Aue *Erec* und *Iwein* um Adaptionen altfranzösischer Prätexte von Chrétien de Troyes.

Augenblicklich bricht ein apokalyptisches Unwetter los, das die Vögel vertreibt, den umliegenden Wald verwüstet und die darin lebenden Tiere in die Flucht zwingt, schließlich auch den zornigen und kampflüsternen Landesherren herbeieilen lässt (*Iwein*, V. 629–702). Die gesamte Konstruktion dieses Ensembles der sogenannten ‚Gewitterquelle‘ ist darauf angelegt, natürliche und künstliche Elemente (Baum und Brunnen), belebte und unbelebte Materie (Holz und Vögel, Stein und Edelmetalle) sowie natürliche und soziale Kräfte (Wetter und Ritter) als miteinander vernetzt zu zeigen. Eine in ähnlicher Weise Verwunderung und Irritation provozierende Beschreibung findet sich auch in Hartmanns *Erec* (um 1180/1190, Edition: Scholz 2004). Hier ist es ein Wunderpferd, in dem sich nicht nur Kunst und Natur, Edelmetalle und der Körper des Tiers miteinander verbinden, sondern – wie auch bei der Gewitterquelle – insgesamt verunklart wird, ob es sich intradiegetisch um ein Lebewesen oder um einen Automaten handelt (*Erec*, V. 7188–7816).

Zeigen höfische Erzähltexte also eine Tendenz, wie die große kulturelle Signifikanz der Figur des Ritters und die genannten Beispiele vermuten lassen, organotechnische Hybride in ihrem Hybridstatus zu registrieren und auszustellen? Ziehen sie dabei epistemische und technische Grenzen – wie Latour den Vor- oder Nicht-Modernen unterstellt, bei denen er allgemein eine Skepsis gegenüber den Hybriden registriert? Diesen viel zu großen Fragen kann hier nur in exemplarisch und schlaglichtartig nachgegangen werden. Ich greife daher zwei Gegenstandsbereiche des Organotechnischen heraus, die mir für eine Suche nach Beantwortung aussagekräftig erscheinen, wobei für beide Bereiche Mobilität kennzeichnend ist.

Zum einen möchte ich ‚technikutopische‘ Imaginationen von Fahrzeugen betrachten, die eine besonders bequeme oder besonders schnelle und ausgedehnte Mobilität ermöglichen. Vor dem Hintergrund der Bedeutsamkeit von Mobilität für die höfische Kultur, und hinsichtlich des Umstands, dass diese wesentlich von Tieren ‚mitgetragen‘ wird, mag es kaum verwundern, dass diese Technikimaginationen Tieren viel Aufmerksamkeit schenken – ähnlich wie dies auch beim schon angesprochene Wunderpferd im *Erec* der Fall ist. Hierfür ziehe ich Stellen aus mehreren Texten heran, dem *Straßburger Alexander* (um 1170), dem *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg (um 1210–1220), dem *Alexander* Ulrichs von Lichtenstein (um 1270) und dem *Jüngeren Titurel* des Albrecht (um 1260–1275).

Zum anderen möchte ich Imaginationen von Automaten untersuchen, die als Elemente eines umfassenderen künstlich-natürlichen ‚Ökosystems‘ fungieren – wie das bei der Darstellung der Gewitterquelle im *Iwein* schon erkennbar war. Ich beschränke mich dabei auf die Betrachtung eines liturgischen Zwecken dienenden Automatensembles, das den Sakralraum des Gralstempels, wie ihn der *Jüngere Titurel* beschreibt, umfassend belebt. Dabei konzentriere ich mich besonders auf den vom Text wohlkalkulierten und reflektierten Einsatz von Edelsteinen, deren Kräfte durch adäquate Kombinatorik und die Vermittlung naturkundlichen Wissens, wie

der Text mehrfach zum Ausdruck bringt, erst aktiviert werden müssen. In beiden Gegenstandsbereichen, so möchte ich zeigen, wird organischen Elementen in technischen Gefügen nicht nur ein Akteursstatus zugestanden; vielmehr sind diese animalischen oder mineralischen Akteure grundlegend für ihr Funktionieren. Nichtsdestotrotz geht damit nicht durchgehend eine Grenzziehung im Hinblick auf die Leistungsfähigkeit von Technik einher – die Texte kommen vielmehr zu ganz unterschiedlichen Lösungen.

Um diese gegenseitigen Durchdringungen von Materialität, Ethik und Ästhetik der zu untersuchenden Organotechniken auf den Begriff bringen zu können, knüpfe ich an das Konzept des ‚Apparats‘ an, wie es in der feministischen Wissenschaftsforschung entwickelt wurde. Prominent hat den Begriff des Apparats vor allem Karen Barad (Barad 2012, 20–32) in die Theoriebildung eingebracht, wobei sie ihn von Donna Haraway (Haraway 1991, 200) und der Literaturwissenschaftlerin Katie King (King 1987) aufnimmt und weiterentwickelt. In Barads Programm eines ‚agentiellen Realismus‘ fungieren materiell-diskursive Praktiken oder ‚Apparate‘ als die eigentlichen Orte, an denen – durch die Interaktion (oder ‚Intraaktion‘) mehrerer Faktoren (oder ‚Relata‘) – Individuierungen von Subjekten und Objekten sowie Grenzziehungen wie die zwischen Natur und Kultur durch ‚agentielle Schnitte‘ erst hervorgebracht werden (Barad 2012, 31–32; vgl. Hoppe und Lemke 2015, 265–269).⁴ Mir scheint der ‚Apparat‘-Begriff vor allem deshalb anschlussfähig, weil er nicht nur technische, sondern – man denke etwa an den Apparat einer Edition oder an eine Zusammenstellung von Büchern – auch sprachliche, textuelle und epistemische Semantiken einschließt und daher besonders geeignet ist, materielle, ethische und eben auch literarische Aspekte in ihrem wechselseitigen Zusammenhang zu untersuchen. Der Ritter als agierender Protagonist eines höfischen Romans in einer je spezifischen Situation der Handlung kann in diesem Sinne als ‚Apparat‘ begriffen werden, zu dem dann nicht nur die – wie oben angesprochen – materiellen, habituellen und ethischen Relata gehören, sondern auch literarische Größen wie Prätexte, Handlungsschemata, Erwartungshaltungen und Wissenshorizonte des Publikums oder Verfahren der Aufmerksamkeitsbindung.

⁴ Um diese Konzeption epistemologisch zu fundieren, greift Barad auf Niels Bohr und dessen quantenphysikalisches Komplementaritätsprinzip zurück (Hoppe und Lemke 2021, 61); es besagt, dass Teilchen in Abhängigkeit vom Setting der Laboreinrichtung unterschiedliche Eigenschaften zeigen, der Gegenstand sich also nach Maßgabe des verwendeten Untersuchungsapparats verändert.

2 Mobilisierung des Hofes

Die Schutz- und Mobilitätsfunktion des Apparats aus Reiter, Pferd und Rüstung kann im Modus des Wunderbaren reflektiert und technisch ausimaginiert werden, etwa wenn in einem meist als Indien bezeichneten ‚Mirabilienorient‘ (Herweg 2010, 262–267; Quenstedt 2018) verortete Fabeltiere wie Elefanten oder Greifen – riesige Mischwesen aus Adler und Löwe – zur Grundlage von Organotechniken werden.⁵ Anders als Pferde, die nur einzelne männliche oder weibliche höfische Figuren transportieren können, sind Elefanten, eingesetzt als Zug- und Reittiere, durch ihre Größe und Kraft in der Lage, ganze Architekturen in Bewegung zu versetzen und dadurch den Hof selbst zu mobilisieren, insbesondere den luxuriösen höfischen Innenraum. Die hier betrachteten Darstellungen solcher Elefantenfahrzeuge verbinden sie dabei in auffälliger Weise mit weiblichen Figuren. Werden statt Elefanten Greifen als Antriebsaggregate genutzt, eröffnet das den höfischen Akteuren die Möglichkeit, nicht nur fremde Länder, sondern – wie es Ulrich von Etzenbach in seinem *Alexander* (UAlex, zitierte Edition: Toischer 1888) nennt – auch die „lüfte“ (UAlex, V. 24685) zu erkunden und als Bewegungsraum nutzbar zu machen. Sowohl die Elefanten- als auch die Greifenapparate sind dabei mit Erzählungen der Herrschaft über orientalische Reiche verknüpft; damit einher geht ein Transfer von Ressourcen (nicht nur der Tiere selbst) und von Wissen, der die Organotechniken ermöglicht.

Der früheste deutschsprachige Alexanderroman, der von den Eroberungs- und Erkundungszügen des antiken Herrschers im Orient erzählt – von einem Kleriker namens Lamprecht auf Grundlage mehrerer Vorlagen verfasst und nach dem Aufbewahrungsort des Überlieferungsträgers als *Straßburger Alexander* (SAlex, zitierte Edition: Lienert 2007) bezeichnet –, lässt seinen Protagonisten einen Brief verfassen, in dem er seinem Lehrer Aristoteles und seiner Mutter Olympias von seinen Erfahrungen in der Ferne berichtet. An einer der letzten Stationen wird Alexander von der mächtigen und klugen Königin Candacis mit allen Ehren an ihrem Hof empfangen, wobei Alexander nicht als er selbst auftritt, sondern unter der vorgespiegelten Identität eines seiner Untergebenen. Candacis durchschaut dieses Inkognito allerdings von Anfang an. Breit schildert Alexander in seinem Brief den Palast der Königin mit seinen kunstvollen Sälen und den dort aufgestellten Automaten, schließlich eine Folge staunenerregender Kemenaten, die wie eine frühe Form späterer Wunderkammern wirken (vgl. Sablotny 2022; Renz 2022, 53–

⁵ Zu mittelalterlichen Wissenstraditionen und Ikonographie von Elefanten vgl. Hünemörder 1986; Druce 1919, zu Greifen: McConnell 1999; Armour 2009.

59). Den Höhepunkt der Palastbesichtigung, zugleich Umschlagspunkt der Handlung, bildet der Anblick einer mobilen Raumkonstruktion:

Dô leitte si [Candacis] mih [Alexander] dannen
 in eine kemenâten hô,
 di was gemachit alsô
 von starken balken veinen,
 grôzen und niwit cleinen,
 di meisterde di frowe.
 Man mohte dar ane scowen
 manige list besunder.
 Dâ wâren gesazt under
 starkir radere viere.
 Starker elfentiere
 sehs unde drizich
 (daz was vil hêrlîch)
 zugem di kemenâten.
 Diz hatte al berâten
 di wîse kuninginne (SAlex, V. 5652/6100–5667/6115).

Dann führte sie mich fort in eine hohe Kemenate, die war so aus mächtigen Ebenholzbalken erbaut, großen, nicht kleinen, die [Kemenate] hatte die Herrin gestaltet. Man konnte daran viele besondere Kunstfertigkeiten betrachten. Darunter befestigt waren da vier gewaltige Räder. Sechsunddreißig Elefanten (das war ganz herrlich) zogen die Kemenate. Dies alles hatte die kluge Königin angeordnet (Übersetzung Lienert).

Alexander, der zuvor stumm bleibt, meldet sich nun zum ersten Mal selbst zu Wort, und äußert den Wunsch, die Elefantenkemenate oder -kutsche möge bei ihm und seiner Mutter in Griechenland sein (SAlex, V. 5668/6116–5676/6124). Alexander formuliert diesen Wunsch sicher nicht zufällig in Bezug auf ein mobiles Objekt (Eming 2015, 81–82). Implizit negiert seine Aussage den Machtanspruch der Königin, legt sie doch nahe, dass Alexander über die Mittel verfügt, die Vorrichtung rauben zu können. Es ist die überlegene und vorausschauende Klugheit der Königin, die sie in die Lage versetzt, sich zu wehren: Weil sie bei erster sich bietender Gelegenheit ein Portrait Alexanders hat anfertigen lassen, kann sie das Inkognito lüften – und Alexander sitzt in der Falle. Candacis erweist erneut ihre Klugheit und sich damit als die rechtmäßige Besitzerin des Elefantenmobilis, das sie ja auch selbst kreiert hat. Der Konflikt löst sich anschließend in Wohlgefallen auf, indem Candacis und Alexander eine Liebesbeziehung eingehen. Das bedrohliche Potential der klugen Herrscherin, das vor allem in ihren kunstvollen Technologien und ihrer Verfügungsmacht über Tiere wie die Elefanten zum Ausdruck kommt, wird somit über die höfische Liebe eingehetzt. Das Elefantengefährt der Königin findet sich bereits, wenngleich deutlich knapper erzählt, in der aus dem Griechischen übersetzten lateinischen Vorlage des *Straßburger Alexander*, wobei der Held hier auch Zeuge der

Bewegung der Konstruktion wird (Kirsch 1981, 112). Im griechischen Alexanderroman wird zudem noch gesagt, dass das Gefährt dem König (dem Vater der Candacis?) als Wohnung dient, wenn er in den Krieg zieht (Pseudo-Kallisthenes 1978, 67). Die mittelalterlichen Texte überliefern diese Aussage nicht mehr – und machen die Elefantenkemenate so zu einem weiblich besetzten Fortbewegungsmittel; ausdrücklich wünscht sich Alexander, dass es bei seiner *Mutter* in Griechenland wäre.

Die Elefantenkemenate der Candacis bleibt kein Solitär in der höfischen Literatur. Der *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg (W, zitierte Edition: Seelbach und Seelbach 2014), ein etwa vierzig oder fünfzig Jahre später entstandener Artusroman, der bis in das Druckzeitalter hinein breit rezipiert wurde, stellt ebenfalls eine Konstruktion dar, die auf einem Elefanten basiert. Sie begegnet im letzten Teil des Romans. Zuvor hat der Held – nach vielen Abenteuerepisoden, die insgesamt ein großes Interesse am Technischen zeigen – seine Hauptaufgabe gelöst, nämlich das Land Korntin von einem muslimischen („heidnischen“) und teufelsbündnerischen Usurpator zu befreien. Zur Belohnung darf Wigalois die Erbin des Landes, Larie, heiraten, und beide werden zu König und Königin gekrönt.

Zur Hochzeitsfeier reist auch ein Herrscher aus der Ferne an, Rîâl, der König des in der Nähe des Lebermeers gelegenen Landes Jeraphîn, der von Wigalois wieder mit seinem Land belehnt werden möchte (W, V. 9057–9062). Dieser Rîâl, dessen Konfession ungeklärt bleibt, führt zwanzig Elefanten mit sich, die nicht nur seinem gesamten Gefolge als Reittiere dienen, sondern darüber hinaus zahlreiche kostbare Stoffe wie Pelze und Seiden transportieren (W, V. 9073–9077). Die Erzählinstanz behauptet, dass es in Jeraphin keine Pferde gibt und man stattdessen Elefanten züchtet („daz selbe lant hât rosse niht, / niwan helfande; / die ziehents in dem lande“, W, V. 9070–72).

Doch werden die Feierlichkeiten durch die Nachricht der Ermordung eines Verwandten gestört. Man gelobt Rache – und eine kreuzzugsartige militärische Kampagne wird auf die Beine gestellt. Damit der neue König seine Frau immer mit sich führen kann, greift er auf die ihm nun zur Verfügung stehenden Elefanten zurück und lässt für Larie ein „kastel“ bauen, das auf dem Rücken eines Elefanten installiert werden kann (W, V. 10342–10350). Die Darstellung von Elefanten mit einem beweglichen Kastell auf dem Rücken sind in Illustrationen von Alexanderromanen (vgl. Hünemörder 1986) und später auch auf Kartendarstellungen häufig zu finden. Der Hinweis, dass zwischen dieser Konstruktion und dem Rücken des Elefanten „pfelle von Alexandrîe“ (W 10342, „Seiden aus Alexandria“) drapiert sind, spielt wohl auf die Alexandertradition an – die gebildeten Personen im Publikum mögen die Allusion erkannt haben.

Das Elefantenkastell, in dem zusätzlich zu Larie noch zwölf Jungfrauen reisen, wird ausführlich beschrieben (W, V. 10351–10379). Im Zuge der Darstellung der alle Sinne ansprechenden und alle Annehmlichkeit garantierenden Ausstattung rücken

einzelne besondere Dinge in den Fokus. So ist im Zentrum des mit Seidenteppichen ausgelegten und vielfarbigen Seidenstoffen ausgekleideten Innenraums des „kastel“ ein ebenfalls seides „mückennetze“ (W, V. 10360) angebracht. Darunter hängt an einer Goldkette ein Bergkristallgefäß, dessen Inhalt Wohlgeruch verströmt und das mit einem Rubin verschlossen ist, der wie eine Kerze die Nacht erleuchtet. Am Netz selbst hängen goldene Glöckchen. Rundherum sind Betten aufgestellt, Wände und Böden sind mit Blumen geschmückt. Bei Tag scheint das Sonnenlicht durch gläserne Fenster herein (W, V. 10389–10400). Mit seiner luxuriösen Ausstattung wirkt das Elefantenmobil geradezu wie ein mittelalterlicher Orientexpress.

Auf den „balsam“ (W, V. 10264) oder auch die „salbe“ (W, 10280) im Kristallgefäß geht die *descriptio* näher ein: Der Wohlgeruch bessert nicht nur die Luftqualität auf, sondern wirkt auch auf die Stimmung und die Gesundheit der Reisenden ein. Es gibt kein Unglück oder Leid, das der Duft nicht auflösen, keine Krankheit, die er nicht lindern würde (W, V. 10368–10376). Auch über die Herkunft der Salbe wird informiert. Sie stammt aus der „heidenschaft“ (W, V. 10282, dem ‚Gebiet der Muslime/Heiden‘ oder dem ‚Orient‘), und zwar „von des Alten lant“ (W, V. 10381), also aus dem Land des ‚Alten vom Berge‘. Der Text spielt hier offenbar auf die Assassininlegende an, wobei es sich um einen erstaunlich frühen Beleg dieser Legende handelt. Sie erzählt davon, dass ein in Syrien beheimateter Herrscher ein künstliches Paradies erbaut und Drogen eingesetzt habe, um junge Männer einer ‚Gehirnwäsche‘ zu unterziehen und so zu bedingungslosen Auftragsmörtern zu machen.⁶ Die Anspielung mag dazu dienen, die Behauptung über die Wirksamkeit der Substanz zu plausibilisieren, wirft aber ein ambivalentes Licht auf den Elefantenapparat, dessen Innenraum damit auch zu einem künstlichen Paradies stilisiert wird. Das Elefantenkastell wurde in der Forschung bislang eher am Rande betrachtet und etwa als orientalisierendes Ornament der Herrschaft des Helden gedeutet (Eming 1999, 220) oder als Chiffre der auffälligen Passivität und finalen Stillstellung der zentralen Frauenfigur Larie (Oehme 2016, 114). Durch mögliche Anspielungen auf Grabarchitekturen an anderer Stelle im Text und zu Intertexten wurde es auch als eine Art Mausoleum gelesen (Lembke 2020, 155–156).

In dem imposanten Fortbewegungsmittel verbinden sich somit unterschiedlichste Aspekte: der Luxus der höfischen Adelskultur, die nicht nur im Medium des

⁶ Die Legende erlangte erst mit Marco Polo im späten 13. Jahrhundert größere Bekanntheit in Lateineuropa. Etwa zwanzig Jahre vor Entstehung des *Wigalois* taucht sie im Reisebericht eines deutschsprachigen Gesandten, Burchard von Straßburg, auf (Thomsen 2018); in der Zeit um 1200 bildet sich dann, offenbar auch im Kontext des dritten Kreuzzugs, eine Legende heraus (Daftary 1995, 111). Sie basiert auf militärischen Taktiken der von den sunnitischen Muslimen, mit denen die Kreuzfahrerstaaten in Kontakt waren, als Sekte angesehenen Nazariten, die im syrischen Bergland ansässig waren (Thomsen 2018, 271–272).

Literarischen auf globale Handelsnetzwerke zugreift und Dinge und Materialien verschiedenster Herkunft miteinander verflieht; naturkundliche Wissenstraditionen über die orientalische Ferne und ihre Wesen und Substanzen; Ikonographien von Macht und Herrschaft sowie literarische Vorbilder, die aufgegriffen und überboten werden oder auf die angespielt wird. Als Fortbewegungsmittel kann der Elefantenapparat als Ausdruck eines Eskapismus der höfischen Adelskultur gelesen werden, die von einer (weiblichen) Mobilität träumt, die gänzlich unbeeinträchtigt bleibt von den unerwünschten Zumutungen der Natur (wie Krankheit oder schlechtes Wetter), selbst wenn als Grundlage dafür ein exorbitantes Tier dient. Im Komfort, den der Apparat erzeugt, liegt aus Sicht des Ritters ein Problem, denn er würde die männliche adelige Mobilität vor der für eine Bewährung – etwa auf *aventure* – notwendigen Gefahr bewahren. Es ist daher nur konsequent, dass das Elefantenmobil von mehreren Artusrittern zu Pferde eskortiert wird. Die Bindung an weibliche Figuren und eine orientalisierende Motivik scheint für die Möglichkeit der Imagination dieser Organotechniken des Mobilen eine wichtige Voraussetzung zu sein. Auch stören verschiedene Motiviken des Sterbens – wie die Anspielung auf die Assassinen oder die Analogien zu Grabarchitekturen – diese Utopie. Solche Ambiguierungen in der Darstellung von Räumen, Figuren und Dingen – auch im Sinne höfische Idealität – sind durchaus kennzeichnend für den *Wigalois* (vgl. etwa Haug 1992, 263–264; Linden 2016, 224). Der Apparat registriert die Hybridisierung von Natur und Kultur und entwickelt daraus Fantasien der Naturbeherrschung. Durch die Vergeschlechtlichung und die Allusionen auf den Tod signalisiert der Text aus ritterlich-androzentrischer Perspektive, dass ein solches organotechnisches Bemühen um eine Trennung von Natur und Kultur zum Scheitern verurteilt ist.

3 Grenzen der Welterfahrung

Ein weniger zweideutiges Scheitern seines Helden zeigt der Alexanderroman Ulrichs von Etzenbach (*UAlex*, zitierte Edition: Toischer 1888), wenn er seinen Helden mithilfe von Greifen den Luftraum erkunden lässt. Vor allem das 10. Buch des Romans, in dem auch der Greifenflug erscheint, erzählt von Alexanders Suche nach Mirabilien in Indien, wobei der Text die ‚Höfisierung‘ der Ferne noch stärker betreibt als der *Straßburger Alexander* in der Candacis-Episode.⁷ Ulrichs Erzählung

⁷ Ulrichs *Alexander* entsteht am Königshof in Prag, wahrscheinlich im Auftrag der Přemysliden Ottokar II. und Wenzel II. Als Vorlage diente die *Alexandreis* Walthers von Châtillon, für das 10. Buch greift Ulrich aber auf eine Fassung der *Historia de preliis*, also der lateinischen Übersetzung des griechischen Alexanderromans, zurück, wobei er den Text um einige Mirabilien erweitert und vorhandene ausbaut (vgl. zum 10. Buch: Finckh 2000; Kugler 1996; Zacher 2009).

vom Greifenflug (*UAlex*, V. 24681–24832), der in der mittelalterlichen Alexanderikonographie und -literatur weit verbreitet ist (Kugler 1987), erfolgt in für meine Fragestellung zentralen Aspekten gegen die Tradition, insbesondere hinsichtlich der Bedeutung, die sie den Tieren verleiht.

Nachdem Alexander mit einer Tauchglocke den Meeresboden erforscht hat und einer höfischen Öffentlichkeit im Palast des persischen Herrschers Porus davon erzählt, will er nun auch die „wunder“ der „lüfte“ (*UAlex*, V. 24685) erfahren. Alexander befragt seine Gelehrten, wie das zu bewerkstelligen sei, jedoch sind diese ratlos. Allein ein „meister“ (*UAlex*, V. 24696) im Dienst des Porus, der zwei Greifen sein Eigen nennt, weiß zu helfen (möglicherweise verweist der Begriff „meister“ hier auf ein praktisches Wissen im Kontext der *artes mechanicae*). Wie im *Wigalois* und im *Straßburger Alexander* ist es die Herrschaft über ‚orientalische‘ Reiche und die damit zusammenhängende Verfügungsgewalt über Fabeltiere, die dem Protagonisten die Konstruktion und Anwendung des Apparats ermöglicht. Doch der Besitz allein reicht nicht aus, die Tiere müssen auch trainiert werden: Der *meister* hat die Greifen von klein auf gezähmt, so dass sie sich durch Fressköder steuern lassen (*UAlex*, V. 24694–24700). Es handelt sich offenbar nicht um ‚wilde‘ Greifen. Erst auf Grundlage dieser Voraussetzungen kann nun das Ingenium Alexanders zum Einsatz kommen: Er lässt ein „gesæze“ (*UAlex*, V. 24704) oder „gestüele“ (*UAlex*, V. 24707) anfertigen und mithilfe von „starc keten“ (*UAlex*, V. 24705) an die Greifen schmieden (wie genau, wird nicht klar). Die Erzählinstanz verurteilt dieses Tun eindeutig als Maßlosigkeit (*UAlex*, V. 24700–24002). Alexander setzt sich in das Gestühl, stellt zwei Pfähle auf, an deren Spitze Köder befestigt sind, und bewirkt so, dass die Greifen die Konstruktion in die „lüfte zugen“ (*UAlex*, V. 24714), bis der Apparat „an daz hoeste“ (*UAlex*, V. 24715) kommt. An diesem nicht näher spezifizierten Ort maximaler Höhe berichtet die Erzählinstanz, was Alexander sieht und welche Wirkung das Gesehene auf ihn hat:

niht mē wunder er vernam
 wenn daz daz ertrich ummegienc
 wazzer und daz gar bevienc,
 und daz der erde breite
 úf der wazzer geleite
 swebt als ein cleiner huot.
 daz bräht im wunderlichen muot,
 er gedâhte wâ in solden
 die grîfen setzen, sô sie wolden
 sich ze tale lâzen:
 in düht niht ze mâzen
 daz sie stat möhten hân,
 sô sie sich wolden nider lân;
 sô gar an den stunden

dûht in die werlt verschwunden,
 daz sie niht wenn wazzer wäre:
 daz was sîm gemüete swære [...] (UAlex, V. 24716–24732).

An Wundern erfuhr er nur, dass das Wasser das Erdreich umfloss und es umfing, und dass die Erde in ihrer Größe auf dem Wasser wie ein kleiner Hut schwamm. Das versetzte ihn in eine seltsame Stimmung. Er dachte, wohin sollten ihn die Greifen setzen, wenn sie sich zu Tale hinablassen wollten. Ihm erschien es aufgrund ihrer Größe nicht möglich, dass sie genug Platz haben könnten, wenn sie landen wollten; in diesem Moment erschien es ihm, als wäre die Welt verschwunden, dass sie nichts als Wasser wäre: das versetzte ihn in eine traurige Stimmung (Übersetzung F.Q.).

Alexanders Verzweiflung, so wird weiterhin gesagt, röhrt außerdem daher, dass er nicht mehr wisse, was er – wenn er denn überhaupt überleben sollte – noch erobern könnte. Im Selbstgespräch stellt er fest, dass sein Wunsch, die gesamte Welt „ervarn“ (UAlex, V. 24737) zu wollen, nun in Erfüllung gegangen sei – doch Freude bereite ihm das nicht.⁸ Im Gegenteil, es stellt sich eine allumfassende Hoffnungslosigkeit („zagheit“, UAlex, V. 24742) ein, die es ihm verunmöglicht, überhaupt noch Wunder erfahren zu können.

Der von den Tieren getragene Apparat zeigt Alexander die enorme Ausdehnung der unbewohnbaren Meerewelt im Verhältnis zum verschwindend kleinen Umfang des bewohnten Festlands, was sein Weltverhältnis grundlegend verändert: Die bewohnte Welt erscheint ihm nicht nur winzig, sondern kommt ihm ganz buchstäblich abhanden, so dass es für ihn unvorstellbar wird, dass die Greifen darauf noch genug Platz zum Landen finden könnten. Mit dem Weltverlust büßt Alexander auch die Fähigkeit zum Staunen ein. Das wiederum versetzt ihn einen Zustand schwermütiiger Apathie und Indifferenz. Da ist es nur konsequent, dass Alexander das Steuer gänzlich den Greifen überlässt. Er lässt sich einfach treiben. Es ist schließlich allein das Nachlassen der Kraft der Tiere und ihre „witze“ („Verstand“, „Klugheit“ oder „Einsicht“, UAlex, V. 24745), die ihn auf die Erde und in die Behütetheit des Höfischen zurückführen:

den grifen tet die müede wê,
 auch twanc des ir witze kreftige hitze,
 daz sie sich mit dem werden
 liezen ze der erden
 ûf ein castel (als ich las),

⁸ „als vor sprach der genende [Alexander], / daz er al der werlede ende / wolt ervarn und besehen, / daz was im aldâ geschehen. / da wurden erfüllet sîne wort: / er sach dâ al der werlede ort, /daz in doch fröute cleine.“ (UAlex, V. 24735–24741; „Wie zuvor sprach der Genannte [Alexander], dass er die ganze Welt erfahren und besehen wollte, das war ihm dort geschehen. Dort wurden seine Worte erfüllt: Er sah dort die ganze Welt, doch freute ihn das wenig“).

dâ Candacis inne was,
In (sic) einem grasegarten (UAlex, V. 24744–24751).

Den Greifen setzte ihre Erschöpfung zu, auch drängte die große Hitze [an der Sphärengrenze zum Feuerhimmel] sie zu der Einsicht, sich mit dem Ehrenvollen [Alexander] auf die Erde niederzulassen, und zwar in ein Schloss (wie ich gelesen habe), in dem sich Candacis in einem Grasgarten aufhielt (Übersetzung F.Q.).

Wie im *Straßburger Alexander* löst sich also auch in Ulrichs *Alexander* die vom Apparat mitherbeigeführte existentiell bedrohliche Situation in Wohlgefallen auf. Bei Ulrich wird sie, da Alexander auf dem Luftweg ungesenen in Candacis' Privatbereich gelangt, zur willkommenen Gelegenheit, eine geheime Liebesbeziehung auszuleben (UAlex, V. 24752–24776). Doch gibt die ungewöhnliche Situation der Königin auch Gelegenheit zum Spott: Als Candacis Alexander fragt, wer ihn bloß in ihren Garten gebracht habe, zeigt er auf die Greifen und antwortet: „frouwe, daz haben dise tier“ (UAlex, V. 24765). Kurz darauf lässt es sich die Königin nicht nehmen, vor ihrem Hof diese Verkehrung noch einmal hervorzuheben: „zwêne griften habent brâht / Alexandern. wer hæt des erdâht, / daz er sich lieze vüeren?“ (UAlex, V. 24785–24787); „Zwei Greifen haben Alexander gebracht. Wer hätte je gedacht, das er sich führen lasse?“. Alexander, der Beherrscher der Welt, ist also während des Flugs zum Beherrschten geworden. Damit registriert der Text nicht etwa beiläufig den Akteursstatus der Tiere im Gefüge des Apparats, sondern stellt diesen deutlich und wiederholt aus, wenngleich mit spöttischer Absicht. Der Zweck besteht darin, eine Grenze menschlichen Handelns zu markieren, die Alexander an dieser Stelle eindeutig überschreitet. Das Besondere ist aber, dass diese Grenze als eine Grenze der Wahrnehmungsfähigkeit dargestellt wird (vgl. Zacher 2009, 230). Alexander macht eine Erfahrung der Begrenztheit, die ihn in eine Verfassung vollkommener Handlungsunfähigkeit versetzt – und nur die Tiere können ihn wieder auf den Erdboden zurückholen.

4 Globale Mobilität und Herrschaft

Ich möchte mich zwei letzten Apparaten zuwenden, die ebenfalls Formen außergewöhnlicher Mobilität darstellen – von beiden wird innerhalb des *Jüngeren Titurel* (JT, zitierte Edition: Nyholm 1955–1995) erzählt. Dabei steht einerseits der Aspekt einer weltweiten, regelrecht globalen Beweglichkeit im Zentrum, andererseits eine durch Bewegung zum Ausdruck kommende Lebendigkeit des Künstlichen. Beide Aspekte verbinden sich mit Imaginationen einer organotechnisch bewerkstelligten Bewegung durch die Luft von eigentlich nicht flugfähigen Wesen und Objekten. Bei dem ersten Apparat handelt sich um eine Art Flugzeug, das durch Greifen ange-

trieben wird, beim zweiten Apparat um einen Sakralbau, dessen kunstvolle, von Edelmetallen und Edelsteinen nur so strotzende Ausstattung lebendig zu sein scheint und insofern die literarische Imagination eines künstlichen ‚Ökosystems‘ darstellt. Beide Apparate erscheinen in einem als Summe höfischen Erzählens und Wissens konzipierten, in den Jahren vor 1270 von einem sonst unbekannten Albrecht verfassten Romanepos, das die *Titurel*-Fragmente Wolframs von Eschenbach (sowie dessen *Parzival* und *Willehalm*) aufgreift und ausschreibt, weshalb die Dichtung als *Jüngerer Titurel* bezeichnet wird. Die unmittelbare Verknüpfung des Personals der Artus- und Gralsgesellschaft und der sich um sie rankenden Erzählungen mit historisch-heilsgeschichtlichen Ereignissen sowie dem realen geografischen und ‚globalen‘ Raum ist ein zentrales Bearbeitungsprinzip des *Jüngeren Titurel*. Allerorten lässt der Text einen universalen Anspruch erkennen, will ‚Weltgedicht‘ (Ebenbauer 1993, 359) sein.⁹

Das Greifenflugzeug gibt der Erzählung die Möglichkeit, Figuren, die einerseits in einem europäisch-arturischen, andererseits in einem indischen oder fernöstlichen Raum agieren, miteinander in Kontakt treten zu lassen. Die Verknüpfung dieser Räume findet sich bereits im *Parzival* und in den *Titurel*-Fragmenten Wolframs von Eschenbach, wird dort aber nicht geografisch und transporttechnisch erklärt; die aus der indischen Ferne stammenden Figuren tauchen einfach am Artushof auf oder sind als Absender:innen von Briefen und Gaben präsent (vgl. Kugler 1990). Allgemein ist der *Jüngere Titurel* darum bemüht, bei Wolfram im Dunkeln belassene Aspekte des Geschehens und der Darstellung erzählerisch und naturkundlich aufzuklären, zu deuten und zu vereinheitlichen (Neukirchen 2006). Die Konstruktion der Organotechniken dient ebenfalls diesem Zweck.

Das Greifenflugzeug ähnelt in seiner Anlage dem Elefanten-Mobil des *Straßburger Alexander*. Die Wahl seiner Zugtiere erlaubt es aber nicht nur, größere Kutschen zu ziehen, sondern diese nun auch durch die Luft zu befördern. War beim Greifenflug in Ulrichs *Alexander* der Aufstieg in der Vertikale ausschlaggebend, wird nun ein Fliegen in der Horizontale gedacht. Auch der Flugapparat des *Jüngeren Titurel* ist mit der Alexander-Tradition verknüpft (Kragl 2010, 171–172), denn Alexanders Greifenflug bildet den historischen und wissensgenealogischen Bezugspunkt des Apparats.

In der Nähe des Artushofes trifft der Protagonist der Binnenhandlung des *Jüngeren Titurel* namens Tschinotulander auf zwei Riesen in prachtvollen Rüstungen, die aus einem idealen Land in Indien stammen, das die beiden selbst ‚Paradies‘ nennen. Diese Denomination sorgt anfangs für Spannung in der Episode, denn

⁹ Karl Rosenkranz hat den *Jüngeren Titurel* mit Dantes *Divina Commedia* verglichen, vgl. Wyss 1993, 95, 98–100.

weder das Publikum noch der Protagonist, aus dessen Sicht die Begegnung geschildert wird, können wissen, wer diese Riesen sind. Als einer der beiden Riesen, die den Helden sogleich angreifen, den Schlachtruf „Paradis“ (JT, Str. 4749) ausstößt, ist Tschinotulander höchst beunruhigt, denn wenn sie wirklich aus dem Paradies stammen, muss es sich wohl um die von Gott dorthin entrückten Propheten Henoch und Elija (JT, Str. 4750) handeln. Soll Tschinotulander etwa gegen Gott kämpfen (JT, Str. 4751–4753)? Als die Riesen in der Folge neben „Paradis“ auch die Schlachtrufe „Tasme“, „Vriende“ und „Tabrunit“ (JT, Str. 4755) verlauten lassen – alles Ortsnamen, die von vorhergehenden Orientfahrten des Protagonisten bereits bekannt sind – begreift der Held, dass es sich um ‚Heiden‘ handeln muss, die in seiner Logik keinesfalls von Gott gesandt sein können. Nach einigem Hin und Her besiegt Tschinotulander die Riesen.

Das anschließende Gespräch klärt über ihre Herkunft und den Grund ihres Aufenthalts an diesem Ort auf. Die beiden Riesen kommen tatsächlich aus einem Land namens ‚Paradies‘ (JT, Str. 4801); allerdings handelt es sich nicht um „daz rechte, daz Adam verworhte mit unprise“ (JT, Str. 4814) („das echte, das Adam durch seine Sünde verwirkte“), sondern um ein Königreich in „India diu dritte, ein ende gar der welde“ (JT, Str. 4818; „im dritten Teil Indiens, am Ende der Welt“). Die Namensgebung erklären die Herrscher damit, dass sie ihr Reich mit „listen“ (JT, Str. 4817) („Klugheit“) so eingerichtet haben, „daz iz sich wol dem paradis gelichtet“ (JT, Str. 4817) („dass es dem Paradies gleicht“). Grundlage ihres Wohlstands aber ist eine Flugtechnik: Die Riesen stammen von Alexander dem Großen ab (JT, Str. 4805). Ihre Vorfahren haben den Greifenflug – und das heißt wohl auch: die Züchtung und Zähmung der Greifen – so perfektioniert (JT, Str. 4802, 4815), dass sie in der Lage sind, vier Ritter samt Pferden eine Woche lang in der Luft zu halten (JT, Str. 4815–4816). Als Kraftstoff dienen dreißigjährige Elefanten, die den Greifen im Flug versorgt werden (JT, Str. 4817) – die Information unterstreicht die Exorbitanz des Apparats und macht den unermesslichen Reichtum an (natürlichen) Ressource in ‚Paradis‘ fassbar, zugleich markiert sie eine gewisse Grausamkeit und unermessliche Kostenintensität des Fliegens. Binnen kürzester Zeit können Alexander und Phillip ihre Streitkräfte mithilfe dieses Flugapparats überall hin verlegen und Reichtümer aus eroberten Ländern an einem Ort konzentrieren. Anders als bei Ulrich ist das Greifenfliegen hier kein Zeichen des Weltverlusts; der *Jüngere Titurel* macht es vielmehr zur Grundlage einer regelrecht ‚globalen‘ Herrschaft. Wie im *Wigalois* werden zeitgenössische Vorstellungen von einem gigantischen, luxuriösen und technisch überlegenen Orient zur Grundlage einer höfischen Allmachtfantasie globaler Aneignung von Welt. Der Text unterstreicht allerdings die Bedrohlichkeit der Organotechnik, die vor allem von den Fabeltieren ausgeht, wenn abschließend gesagt wird, dass der Flügelschlag der Greifen beim Start alles im Umkreis von einer Meile dem Erdboden gleichmache. Dass der Text die darin zum Ausdruck kom-

mende Unterlegenheit der europäischen Christenheit nicht auf sich beruhen lassen kann, deutet eine die Episode abschließende Sentenz an, die eine für den Artusroman typische Narrenfigur namens Keie (vgl. Röcke 2001) äußert: Ausgerechnet die ‚Heiden‘, denen Gottes Huld auf Erden abginge, benutzen den Himmel, um sich fortzubewegen (*JT*, Str. 4866). Tatsächlich werden Alexander und Phillip, die Besitzer des Greifenflugzeugs und Herren über das ‚Paradies‘, am Ende des Romans zum Christentum übergetreten und Vasallen des Priesterkönigs Johannes werden, zu dem Parzival in Indien ernannt wird, nachdem die Gralsfamilie dorthin ausgewandert ist.¹⁰ Doch wird der Flugapparat dabei nicht noch einmal erwähnt.

5 Ökosysteme des Heils

Das Romanepos setzt mit der Geschichte dieser Gralsfamilie und ihrer Genealogie ein. Im Zuge dessen wird auch von der Errichtung des Gralstempels in Spanien erzählt, wo das ursprüngliche Heimatland der Gralsfamilie, ‚Salvaterre‘, liegt (*JT*, Str. 335). Der Text widmet diesem Gebäude äußerst umfangreiche Ekphrasen (vgl. Brokmann 1999; Wandhoff 2003, 249–70). Der in seiner Größe, Pracht und Wirkung mit utopischen Zügen versehene Rundbau mit 72 Chören (*JT*, Str. 341) beherbergt den von Gott an Titurel herabgesandten Gral (*JT*, Str. 385) und bildet das religiöse Zentrum der Gralsfamilie. Der Tempel ist ein Abbild des Kosmos, worauf nicht zuletzt ein Uhrwerk hinweist, das Darstellungen der Sonne und des Mondes über das mit Edelsteinen als Sterne besetzte Gewölbe bewegt (*JT*, Str. 375–376). Da die Erbauung des Gralstempels von Anfang an mit einem direkten göttlichen Einwirken in Verbindung gebracht wird, unterscheidet er sich von den anderen hier zuvor besprochenen Technik-Wundern; ein weiterer Unterschied ist, dass hier keine Tiere eingebunden werden – zumindest nicht als Antriebskraft. Doch ist die Architektur des Gralstempels nicht allein göttlich bedingt, vielmehr verbinden sich in ihr mirakulöse, auf direktes göttliches Einwirken zurückführbare Kräfte, die sich in den helfenden Aktivitäten des Grals beim Bau des Gebäudes¹¹ vergegenständlichen (*JT*, Str. 339, 370–371), mit erkennbar natürlichen Kräften – etwa des Windes – und verborgenen Kräften bestimmter Materialien, insbesondere Edelsteinen, denen

¹⁰ Ein Vorwissen davon erlaubt es ihnen auch, über die eigentlich schmachvolle Niederlage gegen Tschinotulander hinwegzusehen: Ihre Sterndeuter haben ihnen vorhergesagt, dass ein ‚herre‘ aus dieser Gralsfamilie sie besiegen und einst zu ihnen nach Indien kommen und als „priester Johann“ (*JT*, 4834,3) über sie herrschen werde.

¹¹ Das wird mit Gottes Hilfe bei Salomos Tempelbau in Jerusalem verglichen (*JT*, Str. 366–367), was nahelegt, dass der Gralstempel – typologischem Denken zufolge – als Figuration des himmlischen Jerusalems verstanden werden kann.

zeitgenössischem naturkundlichem Wissen gemäß spezifische *virtutes* zugesprochen werden.¹² Auch kommen Automaten zum Einsatz, und wie für Automatendarstellungen üblich stellen diese technisch-mechanischen Installationen im Gralstempel Beweglichkeit her und täuschen so Lebendigkeit vor. Eine Besonderheit ist allerdings, dass diese Automaten, die im *Jüngeren Titurel* auch nicht vereinzelt auftreten, sondern oft im Kollektiv, nicht auf einen profanen Gebrauch abzielen, sondern dezidiert an den Andachtspraktiken der Gralsfamilie beteiligt sind (vgl. grundlegend dazu Schmid 2011). Da bei ihrer Darstellung die Imitation von Bewegung etwa von Flügeltieren, die schweben und sich durch den Kirchenraum bewegen können, oder von im Wind wiegenden Pflanzen das Hauptfaszinum bildet, kann von einer mechanisch-technischen Evokation des Organischen gesprochen werden. Hinzu kommt, dass diese Automaten nicht isoliert agieren, sondern in ein umfassendes Ensemble eingebunden sind.

Zu diesem künstlichen Ökosystem des Heils gehört programmatisch auch die Einbindung von Edelsteinen. Damit kommt insofern ein organisches Element hinzu, als dass die für moderne Wissensordnungen selbstverständliche Trennung zwischen Organischem und Anorganischem, die Edelsteine auf Seiten der ‚toten‘ Materie verorten würde, von mittelalterlichen Kategorisierungen irritiert wird. Denn Perlen, Korallen, Muscheln oder Magensteine werden zu Edelsteinen gezählt, außerdem auch Fossilien oder antike Schmucksteine (Kameen), die als natürlich gewachsene oder göttlich imprägnierte Steine angesehen werden konnten (Cohen 2015, 15). Die bunt glänzende Pracht der Edelsteine findet sich im und am Gralstempel allerorten: Auf den Turmspitzen, in den Fenstern, im Gewölbe, an Portalen und Chorwänden, auf den Böden, sogar die Altäre bestehen aus Saphiren. Auch finden im Gralstempel dezidiert Korallen und Perlen Verwendung (JT, Str. 343, 364). Der Sakralraum erhält somit mehrfach organische Komponenten: Einerseits durch die schillernde und selbstaktive Materialität der Edelsteine, andererseits durch das Mitwirken der Benutzer und Benutzerinnen des Gralstempels, insbesondere wiederum im Umgang mit den Edelsteinen. Der Text informiert ausführlich über die Eigenschaften und Arrangements der im und am Gralstempel in die Architekturen eingelassenen Edelsteine. Dieses Wissen scheint zur ‚Aktivierung‘ des heilswirksamen Apparats unerlässlich zu sein, denn mehrfach wird erwähnt, dass die Besucher:innen naturkundliche Eigenschaften sowie die allegorisch-anagogischen Bedeutungen von Edelsteinen (vgl. Wegner 1996, 74–124) kennen müssen, wenn sie in den Genuss ihrer erlösenden Wirkung kommen wollen.¹³ Hinzu kommen typolo-

12 Zur mittelalterlichen Unterscheidung von *miracula* und *mirabilia* vgl. Bynum 1999.

13 Allegorisch werden die Edelsteine vor allem mit höfischen und frommen Tugenden in Verbindung gebracht; vgl. allgemein zur mittelalterlichen Edelstein-Allegorese Meier-Staubach 1977.

gische Verweiszusammenhänge, die auf verschiedenen Stellen des Alten und Neuen Testaments fußen.¹⁴ Dass Edelsteine heilsame Wirkkräfte zugeschrieben werden, beruht auf verschiedenen Grundlagen: So sind schon für den im Mittelalter breit rezipierten Plinius in seiner *Naturalis historia* (77 n.Chr.) Edelsteine keine gewöhnlichen naturkundlichen Gegenstände, vielmehr finde sich in ihnen, wie es Christel Meier-Staubach umschreibt, „die Größe der Natur auf wunderbare Weise im kleinsten Raum vereinigt [...]“ (Meier-Staubach 2014, 30). Aufgrund ihrer addierten Herkunft aus dem irdischen Paradies (Gen 2, 12), die etwa Hildegard von Bingen im 12. Jahrhundert mit naturkundlichen Erklärungsmustern – wie groÙe Hitze im äußersten Osten, Erhärten auf Bergen aus Feuer und Wasser – verbindet, sind Edelsteine Heilkräfte eigen (Meier-Staubach 2014, 31), die sich in ihren materialen Eigenschaften wie Härte, Farbigkeit und Leuchtkraft verdichten. In mittelalterlicher Sakral- und Schatzkunst greifen alle diese Dimensionen heilsvermittelnder Materialität und Bedeutung ineinander – was die Edelsteinarrangements der Sakralkunst als organotechnische Apparate beschreibbar macht.¹⁵

Bei der Beschreibung der Edelsteinkonfigurationen im Gralstempel des *Jüngeren Titurel* hat die Forschung vor allem allegorische und anagogische Dimensionen geltend gemacht, doch betont der Text auch besonders den hohen Stellen-

14 Die Beschreibung der Kultgegenstände und insbesondere des Hohepriestergewands, das mit zwölf im Einzelnen genannten Edelsteinen besetzt ist (Ex. 28, 17–20) und die apokalyptische Vision des Himmlischen Jerusalem (Offb. 21, 18–21.), die die alttestamentlichen Angaben und den Edelsteinkatalog aufnimmt, sind besonders wirkträchtige biblische Passagen.

15 Der Gedanke, dass passende Konfigurationen verschiedener Edelsteine ihre Wirkkräfte aktivieren oder steigern konnten, bzw. besondere Verweiszusammenhänge herstellen, scheint ihre kunsthandwerkliche Verarbeitung und Anordnung wesentlich mitbestimmt zu haben. Der Abt Suger von St. Denis (gest. 1151) beschreibt in einer viel zitierten Stelle aus einer Bestandsaufnahme des Kirchenschatzes der Kathedrale von St. Denis (*De administratione*) solche Wirkzusammenhänge, wobei er die anagogische Vermittlung zwischen Immanenz und Transzendenz durch Edelsteine akzentuiert: „Als daher mich einmal aus Liebe zum Schmuck des Gotteshauses die vielfarbige Schönheit der Steine von den äußeren Sorgen ablenkte und würdiges Nachsinnen mich veranlaßte, im Übertragen ihrer verschiedenen heiligen Eigenschaften von materiellen Dingen zu immateriellen zu verharren, da glaubte ich mich zu sehen, wie ich in irgendeiner Region außerhalb des Erdkreises, die nicht ganz im Schmutz der Erde, nicht ganz in der Reinheit des Himmels lag, mich aufhielt, und (glaubte,) daß ich, wenn Gott es mir gewährt, auch von dieser unteren (Region) zu jener höheren in anagogischer Weise hinübergetragen werden könne.“ Lat. Text: „Vnde cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor gemmarum speciositas ab exintrinsecis me curis deucaret, sanctarum etiam diuersitatem uirtutum de materialibus ad inmaterialia transferendo honesta meditatione insistere persuaderet, uideor uidere me quasi sub aliqua extranea orbis terrarium plaga, que nec tota sit in terrarum fece, nec tota in celi puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.“ (Sugerus Sancti Dionysii 2000, 344/345).

wert des Wissens um die naturkundlichen Eigenschaften der Edelsteine zur Aktivierung ihrer heilsvermittelnden Kräfte. So wirken die Steine im Tempel aufgrund ihres richtigen Arrangements etwa temperaturregulierend, was mit dem Wissen von Gelehrten begründet wird, das ihnen von Pythagoras und Eraklius vermittelt wurde (JT, Str. 331–332). Die Notwendigkeit dieses Wissens wird intradiegetisch auch „rezeptionsästhetisch“ reflektiert: Um das nötige Edelstein-Wissen zu vermitteln (und auch um sicherzustellen, dass sich Besucher:innen nicht ohne ein solches Wissen in den Tempel hineinbegeben), finden sich an den Portalen des Bauwerks Edelsteinsammlungen mit regelrechten Legenden (vgl. Engelen 1978, 173–174; Wengner 1996, 87; Brokmann 1999, 135–136), die über die verwendeten Edelsteine aufklären, ihre Namen und Eigenschaften verzeichnen – illiteraten Personen sollen die Erklärungen vorgelesen werden (JT, Str. 389, 575–576). Aber auch die ästhetische Wirkung spielt eine Rolle, wie die vielen Hinweise auf Farbigkeit und Leuchtkraft der Steine sowie auf die Lichteffekte, die sie durch Reflektionen hervorrufen, zeigen (Wandhoff 2003, 261). Naturkundliches und heilsgeschichtliches Wissen, Fähigkeiten der ästhetischen Wahrnehmung sowie Lektüre- und Deutungskompetenzen bilden als Gesamtzusammenhang die Grundlage, um die „krefte“ der Edelsteine freisetzen zu können. Die durch naturkundlich-religiöses Wissen fundierte Konfiguration, zugleich die Interaktion mit der oder dem nicht weniger informierten Betrachter:innen dieser Konfiguration können also verschiedene Kräfte in ein koordiniertes Wirkgefüge transformieren und so einen Apparat der Heilsvermittlung in Gang setzen.

Zu dieser Heilsmaschinerie des Gralstempels gehört auch illusionistische Technik im Außen- wie Innenraum, die darauf zielt, eine paradiesartige Natur erfahrbar zu machen. So ist am Westportal eine mit Blasebälgen betriebene baumförmige Orgel angebracht, deren Klang aus Vogelplastiken dringt, die auf den Ästen sitzen (JT, Str. 391–393). Die Erwähnung der Blasebälge impliziert eine menschliche oder tierische Kraft, sie wird im Text aber nicht benannt und damit ausgeblendet. Besonders faszinierend ist die Illusionskunst der Chöre, die eine mobile künstliche Pflanzenwelt zeigt, deren „Herausforderung darin zu bestehen [scheint], mit den Mitteln der Kunst den täuschend echten Anschein des Lebendigen zu erwecken“ (Schmid 2011, 267).

Die reben über flucket waren mit schow der engel,
als ob si wären gezucket uz paradis. und swenn der reben klengel
der louber klanc begunde wegende füren,
die engel sus gebarten, sam si sich ieblichen kunden rüren (St. 404).

Über den Reben war ein Getümmel von Engeln zu sehen, als ob sie dem Paradies entrissen worden wären. Und wenn das Baumeln der Reben das Laub zum Klingen brachte, gebärdeten sich die Engel so, als ob sie sich lebendig bewegen konnten (Übersetzung F.Q.).

Ein weiteres Beispiel für eine solche Organotechnik ist das Konstruktionsensemble der Altäre. Sie bestehen aus Saphir, weil das den Tränenfluss der reuigen Sünder fördert (*JT*, Str. 349, 351), wobei angemerkt wird, dass diese Wirkung nur durch Verwendung einer bestimmten Sorte von Saphir und mithilfe einer spezifischen Fassung erreicht werden kann (*JT*, Str. 349). Um die Altäre vor Staub zu schützen, werden sie von Baldachinen aus Seidenbrokat beschirmt (*JT*, Str. 351). Außerdem ist über ihnen eine Mechanik mit einem Rad angebracht, um während der Messe im richtigen Moment eine Taube mit einem Engel in großer Geschwindigkeit herabzufliegen und sofort wieder hinaufzusteigen zu lassen:

[...] und swen der priester singen wolt,
so wart ein bort al da gezucket.
ein tube einen engel brachte, der kom uz dem gewelbe her ab geflucket.

Ein rat in wider fürtē enmitten an der snüre.
mit flucke gen im rürte di tub und nam den engel, sam si füre
uz paradise gelich dem heren geiste,
der messe zu hohem werde, dar an der cristen sälde lit die meiste (*JT*, Str. 352–353).

Und wenn der Priester (die Messe) singen wollte, so wurde dort an einem Seil gezogen. Dann brachte eine Taube einen Engel, der aus dem Gewölbe herabgeflogen kam.

Ein Radmechanismus führte ihn über eine Schnur wieder zurück. Im Flug schnellte die Taube auf ihn zu und nahm den Engel, als ob sie gleich dem Heiligen Geist aus dem Paradies herabföhre; dies zur hohen Ehre der Messe, von der das Heil der Christen vorrangig abhängt (Übersetzung F.Q.).

Hier werden auch die Priester – Vermittler zwischen Gott und der Gemeinde – und ihr Gesang zu Elementen des Apparats. In seiner organotechnischen Gesamtheit dient der Gralstempel – wie eine gigantische Maschine – dazu, den Christen Heil zu spenden. Auffällig ist, dass in der Beschreibung gerade die besondere mechanische Raffinesse der Automaten ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt wird. Es steht zu vermuten, dass auch hier – wie bei den Edelsteinen – mit informierten Betrachtenden gerechnet wird: Die heilsvermittelnde Wirkung stellt sich eben dann ein, wenn die Tricktechnik hinter den Phänomenen durchschaut und bewundert werden kann. Wie andere Textstellen zeigen, will der *Jüngere Titurel* selbst als eine solche Heilsmaschine verstanden werden – und natürlich sind die Lektürekompetenzen der Rezipierenden ausschlaggebend für das Funktionieren dieses Apparates. Eine Vokabel, die der Text für die eigene Wirkungsabsicht mehrfach einsetzt, ist das Verb „paradisen“, dass sich in dieser Verwendung nur im *Jüngeren Titurel* findet (Quenstedt 2021, 52). Die Gnade des Heils wird als Erfahrung eines idealen Naturortes gedacht, wie er im Gralstempel – wo die Engel buchstäblich den Heiligen Geist zur Gemeinde tragen – erlebbar wird. Da auch das Greifenflugzeug, wenngleich selbst rein technischer Natur, durch die Herkunft ihrer Entwickler mit dem

Paradies in Verbindung gebracht wird; und da der Gralstempel am Ende des Romans schließlich nach Indien ‚migriert‘ (Poser, Schlüter und Zimmermann 2012, 89–92), stiftet das ebenfalls einen globalen Zusammenhang, nun auch im Zusammenfallen der Zeiten.

6 Vielfältige Organotechniken der Mobilität

Die Aufgabe dieses kleinen Defilees organotechnischer Apparate war es, anhand verschiedener Beispiele technischer Imaginationen in höfischen Erzähltexten der Frage nachzugehen, ob die Bedeutsamkeit von Tieren und anderen nichtmenschlich-organischen Akteuren hier womöglich prägnanter registriert wird als in ‚der Moderne‘. Wird das Organotechnische möglicherweise sogar als Problem narrativ bearbeitet? Diese Frage ist nicht eindeutig zu beantworten, da sich das Problem in den untersuchten Beispielen vor dem Hintergrund jeweils besonderer narrativer Kontexte und Wirkabsichten je spezifisch konstituiert und entsprechend individuell behandelt wird. Deutlich geworden ist in jedem Fall, dass die verschiedenen Fahrzeug-Techniken schon insofern bedeutende organische Anteile haben, als sie nachdrücklich auf Tieren und deren Fähigkeiten basieren. Die Elefantenmobile im *Straßburger Alexander* und im *Wigalois*, beide weiblich konnotiert, können als Ausdruck einer Herrschaft der (höfischen) Kultur über die Natur gedeutet werden, die selbst so kräftige und große Tiere wie Elefanten für die eigenen Zwecke zu instrumentalisieren in der Lage ist. Da beide Apparate als exklusive höfische und herrschaftliche Räume inszeniert werden, die das Natürlich-Lebendige gerade auch in seinem Bedrohungspotential für die adelstypische Mobilität ausklammern sollen, sind die morbiden Anspielungen im *Wigalois* ebenso bemerkenswert wie die plötzliche Lebensgefahr für den Helden im *Straßburger Alexander*; die sich im narrativen Zusammenhang mit der Elefantenkemenate einstellt. Mit Blick auf die Beherrschung der Natur ist das im *Straßburger Alexander* unbedenklich, denn Candacis stellt mit ihrer Falle, in die Alexander gerade getappt ist, nur unter Beweis, dass ihre Herrschaft – auch über die Elefanten – tatsächlich legitim ist. Anders im *Wigalois*: Hier scheint der Roman über die Anspielungen auf die Assassininenlegende und literarisch eingeführte Sepulkral-architekturen einen Subtext einzuziehen, der den allumfassenden, hier vor allem männlichen Herrschaftsanspruch über gleichermaßen Kultur wie Natur, der in dem Apparat zum Ausdruck kommt, als unhaltbar entlarvt.

Ein ähnliches Verhältnis zeichnet sich beim Vergleich der beiden Greifenflug-Apparate ab: Während im *Jüngeren Titurel* die Könige aus dem Land ‚Paradies‘ die Beherrschung der Fabelwesen nutzen, um ein Großreich aufzubauen (dann aber am christlichen Helden der Geschichte scheitern), sind es im Alexanderroman Ulrichs von Etzenbach die Tiere selbst, die kurzzeitig die Herrschaft über den Welt-

eroberer Alexander übernehmen. Doch dient diese Inszenierung einer ‚verkehrten Welt‘ letztlich vor allem dazu, Alexanders Verfehlung spöttisch auszustellen. Auch bleibt der Kontrollverlust des Königs weitgehend konsequenzlos; die Greifen tragen ihn ganz selbstverständlich in die höfische Sphäre zurück. Die *agency* der Greifen wird also vor allem ex negativo registriert. Im Gralstempel liegen die Dinge noch einmal anders, denn Tiere kommen hier nicht vor. Hier ist es die als lebendig zu verstehende Kraft der Edelsteine, die ein überaus wichtiges Element der christlichen Heilsmaschinerie bildet, was der Text immer und immer wieder thematisiert. Doch ist auch dieses organotechnische Ökosystem – von den göttlich induzierten Aktivitäten des Grals einmal abgesehen – letztlich rein menschlich bestimmt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Albrechts Jüngerer Titurel*. Hg. Kurt Nyholm (nach den Grundsätzen von Werner Wolf). 4 Bde. Berlin: Akademie-Verlag, 1955–1995.
- Hartmann von Aue. Iwein. Text und Übersetzung*. Hg. Thomas Cramer, Karl Lachmann, Georg F. Benecke und Ludwig Wolff. 4., überarb. Aufl. Berlin und New York: De Gruyter, 2001.
- Hartmann von Aue. Erec. Text und Kommentar*. Hg. Manfred Günter Scholz und Walter Haug. Übers. von Susanne Held. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker-Verlag, 2004.
- Kirsch, Wolfgang (Übers.). Historie von Alexander dem Großen*. Leipzig: Reclam, 1981.
- Lamprecht (der Pfaffe). Alexanderroman. Mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch*. Hg., übers. und kommentiert von Elisabeth Lienert. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Pseudo-Kallisthenes. Der Alexanderroman. Mit einer Auswahl aus den verwandten Texten*. Übers. von Friedrich Pfister. Übers. von Friedrich Pfister. Meisenheim am Glan: Hain, 1978.
- Suger von St. Denis (Sugerus Sancti Dionysii). Ausgewählte Schriften. Ordinatio. De consecratione. De administratione*. Hg. Andreas Speer und Binding Günther. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 2000.
- Ulrich von Etzenbach. Alexander*. Hg. Wendelin Toischer. Tübingen: Litterarischer Verein in Stuttgart, 1888.
- Wirnt von Grafenberg. Wigalois. Text der Ausgabe von J.M.N. Kapteyn*. Hg. Sabine Heimann-Seelbach und Ulrich Seelbach. 2., überarb. Aufl. Berlin: De Gruyter, 2014.

Sekundärliteratur

- Armour, Peter. „Greifen“. *Fabeltiere. Von Drachen, Einhörnern und anderen mythischen Wesen*. Aus dem Englischen übers. v. Ingrid Rein, Christian Rochow und Thomas Schlachter. Mit 132 Abbildungen. Hg. John Cherry. Stuttgart: Reclam, 2009. 112–64
- Barad, Karen. *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Aus dem Englischen von Jürgen Schröder. Berlin: Suhrkamp, 2012.

- Bauer, Susanne, Torsten H. Voigt, und Thomas Lemke (Hg.). *Science and technology studies. Klassische Positionen und aktuelle Perspektiven*. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- Brokmann, Steffen. *Die Beschreibung des Graltempels in Albrechts 'Jüngerem Titulat.'* Diss., Ruhr Universität Bochum, 1999. URL: <https://hss-opus.ub.ruhr-uni-bochum.de/opus4/frontdoor/index/index/year/2018/docId/1695> (22. Februar 2024).
- Brüggen, Elke. „Die Rüstung des Anderen. Zu einem rekurrenten Motiv bei Wolfram von Eschenbach“. *Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*. Hg. Anna Mühlherr, Monika Schausten, und Bruno Quast. Berlin und Boston: De Gruyter, 2016. 127–44.
- Bumke, Joachim. *Höfische Kultur*. 4. Aufl., Bd. 1. München: dtv, 1987.
- Bynum, Caroline Walker. „Miracles and Marvels. The Limits of Alterity“. *Vita Religiosa im Mittelalter. Festschrift Für Kaspar Elm zum 70. Geburtstag*. Hg. Franz J. Felten und Nikolaus Jaspert. Berlin: Duncker & Humblot, 1999. 799–817.
- Cancik-Kirschbaum, Eva, und Anita Traninger. „Institution – Iteration – Transfer: Zur Einführung“. *Wissen in Bewegung. Institution – Iteration – Transfer*. Hg. Eva Cancik-Kirschbaum und Anita Traninger. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2015. 1–14.
- Cohen, Jeffrey Jerome. *Medieval Identity Machines*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press, 2003.
- Cohen, Jeffrey Jerome. *Stone. An Ecology of the Inhuman*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- Daftary, Farhad. *The Assassin Legends. Myths of the Isma'ili*. London et al.: Tauris, 1995.
- Depreux, Philippe, Franz Körndl, Matthias Müller, Bernd Roling, und Roland Scheel. „Relevanz der Mediävistik: Das ‚Mittelalter‘ als Teil unserer Gegenwart.“ *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 26.1 (2021): 33–51.
- Druce, G. C. „The Elephant in Medieval Legend and Art“. *Archaeological Journal* 76, 1 (1919): 1–73.
- Ebenbauer, Alfred. „Albrecht: Jüngerer Titulat“. *Interpretationen. Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen*. Hg. Horst Brunner. Stuttgart: Reclam, 1993. 353–372.
- Eming, Jutta. *Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum Bel Inconnu, zum Wigalois und zum Wigoleis vom Rade* (Zugl.: Diss., Berlin, Freie Univ., 1996). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1999.
- Eming, Jutta. „Schöne Maschinen, Versehrte Helden. Zur Konzeption des künstlichen Menschen in der Literatur des Mittelalters“. *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Hg. Eva Kormann, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer. Amsterdam et al.: Rodopi, 2006. 35–46.
- Eming, Jutta. „Luxurierung und Auratisierung von Wissen im ‚Straßburger Alexander‘“. *Fremde – Luxus – Räume. Konzeptionen von Luxus in Vormoderne und Moderne*. Hg. Jutta Eming, Johannes Traulsen, Gaby Pailer und Franziska Schößler. Berlin: Frank & Timme, 2015. 63–83.
- Eming, Jutta, Falk Quenstedt, und Tilo Renz. *Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens – Grundlegungen zu seiner Epistemologie*. Working Paper No. 12/2018 des Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung“. URL: http://www.sfb-episteme.de/Listen_Read_Watch/Working-Papers/No_12_Eming_Quenstedt_Renz_Das-Wunderbare/index.html (03. Dezember 2022).
- Engelen, Ulrich. *Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*. München: Fink, 1978.
- Ernst, Ulrich. 2003a. „Mirabilia Mechanica: Technische Phantasmen im Antiken- und Artusroman des Mittelalters“. *Das Wunderbare in der Arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven*. Hg. Friedrich Wolfzettel. Tübingen: Niemeyer, 2003. 45–77.
- Ernst, Ulrich. 2003b. „Zauber – Technik – Imagination. Zur Darstellung von Automaten in der Erzählliteratur des Mittelalters“. *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Hg. Klaus Grubmüller und Markus Stock. Wiesbaden: Harrassowitz, 2003. 115–172.
- Ferrari, Arianna. „Tier und Technik.“ *Handbuch Technikethik*. Hg. Armin Grunwald und Melanie Simonidis-Puschmann. Stuttgart: J.B. Metzler, 2013. 203–208.

- Finckh, Ruth. „Ulrich von Etzenbach ‚Alexander‘: Ein Böhmisches Lehr-Stück.“ *Alexanderdichtungen im Mittelalter*. Hg. Jan Cölln. Göttingen: Wallstein, 2000. 355–406.
- Finkele, Simone, und Burkhardt Krause. „Automaten (und ihre Konstruktion) in hochmittelalterlicher Dichtung.“ *Technikfiktionen und Technikdiskurse*. Hg. Simone Finkele und Burkhardt Krause. Karlsruhe: KIT Scientific Publ., 2012. 9–50.
- Friedrich, Udo. „Contra Naturam‘. Mittelalterliche Automatisierung im Spannungsfeld politischer, theologischer und technologischer Naturkonzepte“. *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Hg. Klaus Grubmüller und Markus Stock. Wiesbaden: Harrassowitz, 2003. 91–114.
- Friedrich, Udo. *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.
- Friedrich, Udo. „Creatio – Imitatio – Imaginatio. Zu den Grenzen von Natur und Technik in der Literatur der Vormoderne“. *Technik und Science-Fiction in der Vormoderne*. Hg. Brigitte Burrichter und Dorothea Klein. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018. 45–70.
- Frugoni, Chiara. *Das Mittelalter auf der Nase. Brillen, Bücher, Bankgeschäfte und andere Erfindungen des Mittelalters*. München: Beck, 2003.
- Grubmüller, Klaus, und Markus Stock (Hg.). *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2003.
- Hammerstein, Reinhold. *Macht und Klang: Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt*. Bern: Francke, 1986.
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London: Taylor & Francis, 1991.
- Haraway, Donna. *Modest_WitnessSecond_Millennium. FemaleMan©_Meets_OncoMouseTM. Feminism and Technoscience*. New York: Routledge, 1997.
- Haug, Walter. *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*. 2., überarb. u. erw. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1992.
- Herweg, Mathias. *Wege zur Verbindlichkeit. Studien zum deutschen Roman um 1300*. Wiesbaden: Reichert, 2010.
- Hoppe, Katharina. *Die Kraft der Revision. Epistemologie, Politik und Ethik bei Donna Haraway*. Frankfurt/M. und New York: Campus, 2021.
- Hoppe, Katharina, und Thomas Lemke. „Die Macht der Materie: Grundlagen und Grenzen des agentiellen Realismus von Karen Barad“. *Soziale Welt* 66, 3 (2015): 261–279.
- Hoppe, Katharina, und Thomas Lemke. *Neue Materialismen zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2021.
- Hünemörder, Christian. „Art. Elephas, Elefant“. *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 3, 1986. Sp. 1809–1810.
- King, Katie. „The Passing Dreams of Choice... Once Before and After: Andre Lorde and the Apparatus of Literary Production“. Book Prospectus, University of Maryland at College Park, 1987.
- Klinger, Judith. „Anderswelten“. *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch*. Hg. Tilo Renz, Monika Hanuska und Mathias Herweg. Berlin und Boston: De Gruyter, 2018. 13–39.
- Kragl, Florian. „Klarifunkel‘: Oder: Warum beim Jüngeren Titurel‘ der Teufel nicht im Detail steckt.“ *Der „Jüngere Titurel“ zwischen Didaxe und Verwilderung*. Göttingen: V&R unipress, 2010. 139–182.
- Kugler, Hartmut. „Alexanders Greifenflug. Eine Episode des Alexanderromans im deutschen Mittelalter“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 12 (1987): 1–25.
- Kugler, Hartmut. „Zur literarischen Geographie des fernen Ostens im ‚Parzival‘ und ‚Jüngerem Titurel‘“. *Ja muß ich sunder riuwe sin. Festschrift für Karl Stackmann zum 15. Februar 1990*. Hg. Wolfgang Dinkelacker. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990. 107–147.

- Kugler, Hartmut. „Alexander und die Macht des Entdeckens. Das 10. Buch im Alexanderroman Ulrichs von Etzenbach“. *The Problematics of Power. Eastern and Western Representations of Alexander the Great*. Hg. Margaret Bridges. Bern u. a.: Lang, 1996. 27–44.
- Latour, Bruno. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008.
- Latour, Bruno. *Existenzweisen: Eine Anthropologie der Modernen*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Le Goff, Jacques. *Kultur des europäischen Mittelalters*. München u. a.: Droemer Knaur, 1970.
- Lembke, Astrid. *Inscrifflichkeit. Materialität, Präsenz und Poetik des Geschriebenen im höfischen Roman*. Berlin: De Gruyter, 2020.
- Linden, Sandra. „Ein Ritter mit Gepäck. Zu den magisch-religiösen Hilfsgütern im ‚Wigalois‘“ *Dingkulturen. Verhandlungen des Materiellen in Literatur und Kunst der Vormoderne*. Hg. Anna Mühlherr, Heike Sahm, Monika Schäusten und Bruno Quast. Berlin und Boston: De Gruyter, 2016. 208–231.
- Lindgren, Uta (Hg.) *Europäische Technik im Mittelalter. 800 bis 1200, Tradition und Innovation. Ein Handbuch*. Berlin: Gebr. Mann, 1996.
- McConnell, Winder. „Mythos Greif“. *Dämonen, Monster, Fabelwesen* (Mittelalter-Mythen, Bd. 2). Hg. Ulrich Müller. St. Gallen: UVK, 1999. 267–286.
- Meier-Staubach, Christel. *Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*. München: Fink, 1977.
- Meier-Staubach, Christel. „Schönheit – Wert – Bedeutung. Zur Materialität und Symbolik von Gold und Edelsteinen im Mittelalter“. *Geschichte, Funktion und Bedeutung mittelalterlicher Goldschmiedekunst*. Hg. Petra Marx. Münster: Aschendorff, 2014. 29–56.
- Müller, Jan-Dirk. *Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik*. Tübingen: Niemeyer, 2007.
- Neukirchen, Thomas. *Die ganze „aventure“ und ihre „lere“. Der „Jüngere Titrel“ Albrechts als Kritik und Vervollkommnung des „Parzival“ Wolframs von Eschenbach*. Heidelberg: Winter, 2006.
- Oehme, Annegret. *Adapting Arthur: The Transformations and Adaptations of Wîrnt von Grafenberg's Wigalois*. Ph.D., Ann Arbor, United States: Chapel Hill, 2016. URL: <https://www.proquest.com/pqdtglobal/docview/1806115892/abstract/3EEA2EC9A72B4AB1PQ/35> (03. Dezember 2022).
- Ott, Michael R. „Die höfische Welt der Dinge: Wolframs von Eschenbach ‚Parzival‘“. *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*. Hg. Susanne Scholz und Ulrike Vedder. Berlin und Boston: De Gruyter, 2018. 163–171.
- Paravicini, Werner. *Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters*. 3., um einen Nachtr. erw. Aufl. München: Oldenbourg, 2011.
- Popplow, Marcus. *Technik im Mittelalter*. München: Beck, 2010.
- Popplow, Marcus. „Diskurse über Technik in der Frühen Neuzeit.“ *Neue Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*. Hg. Herbert Jaumann und Gideon Stiening. Berlin und Boston: De Gruyter, 2016. 739–764.
- Poser, Thomas, Dagmar Schlüter, und Julia Zimmermann. „Migration und ihre literarische Inszenierung: Zwischen interkultureller Abschottung und transkultureller Verflechtung“. *Europa im Geflecht der Welt*. Hg. Michael Borgolte, Julia Dücker, Marcel Müllerburg, Paul Predatsch und Bernd Schneidmüller. Berlin: Akademie Verlag, 2012. 87–100.
- Quenstedt, Falk. „Indien, Mirabilienorient“. *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch*. Hg. Tilo Renz, Monika Hanauska und Mathias Herweg. Berlin und Boston: De Gruyter, 2018. 297–315.

- Quenstedt, Falk. „‘Paradisieren’. Rätselspannung, Lehre und religiöse Erfahrung im ‚Jüngeren Titurel‘“ *Darstellung und Geheimnis in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hg. Jutta Eming und Volkhard Wels. Wiesbaden: Harrassowitz, 2021. 49–65.
- Renz, Tilo. „Mirabilien ausstellen. Erzählte Sammlungen des Mittelalters und ihre Räume (*Herzog Ernst B, Straßburger Alexander, Apollonius von Tyrland*)“. *Wunderkammern. Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen*. Hg. Jutta Eming, Marina Münkler, Falk Quenstedt und Martin Sablotny. Wiesbaden: Harrassowitz, 2022. 40–66.
- Röcke, Werner. „Provokation und Ritual. Das Spiel mit der Gewalt und die soziale Funktion des Seneschall Keie im arthurischen Roman“. *Der Fehlritt. Vergehen und Versehen in der Vormoderne*. Hg. Peter von Moos. Köln u. a.: Böhlau, 2001. 343–61.
- Sablotny, Martin. „Sammeln und symbolisches Kapital. Herrschaftslegitimitorische Funktionen von ‚mirabilia‘ im ‚Straßburger Alexander‘“. *Wunderkammern. Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen*. Hg. Jutta Eming, Marina Münkler, Falk Quenstedt und Martin Sablotny. Wiesbaden: Harrassowitz, 2022. 19–40.
- Schmid, Elisabeth. „Die Überbietung der Natur durch die Kunst. Ein Spaziergang durch den Gralstempel“. *Der ‚Jüngere Titurel‘ zwischen Didaxe und Verwilderung. Neue Beiträge zu einem schwierigen Werk*. Hg. Martin Baisch, Johannes Keller, Florian Kragl und Matthias Meyer. Göttingen: V & R unipress, 2011. 257–272.
- Schmidt, Nora, Nikolas Pissis, und Gyburg Uhlmann. „Wissensoikonomien – Einleitung“. *Wissensoikonomien. Ordnung und Transgression vormoderner Kulturen*. Hg. Nora Schmidt, Nikolas Pissis und Gyburg Uhlmann. Wiesbaden: Harrassowitz, 2021. 1–12.
- Strohschneider, Peter. „Sternenschrift. Textkonzepte Höfischen Erzählers“. *Text und Text in lateinischer und volkssprachiger Überlieferung des Mittelalters. Freiburger Kolloquium 2004*. Hg. Eckart Conrad Lutz. Berlin: Schmidt, 2006. 33–58.
- Thomsen, Christiane M. *Burchards Bericht über den Orient. Reiseerfahrungen eines staufischen Gesandten im Reich Saladins 1175/1176*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2018.
- Truitt, Elly Rachel. *Medieval Robots. Mechanism, Magic, Nature, and Art*. Philadelphia, Penn.: University of Pennsylvania Press, 2015.
- Wandhoff, Haiko. *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin u. a.: de Gruyter, 2003.
- Wegner, Wolfgang. *Albrecht, ein poeta doctus rerum naturae? Zu Umfang und Funktionalisierung naturkundlicher Realien im Jüngeren Titurel*. Frankfurt/M. u. a.: Lang, 1996.
- Wieland, Georg. „Zwischen Naturnachahmung und Kreativität. Zum mittelalterlichen Verständnis der Technik“. *Philosophisches Jahrbuch* 90,2 (1983): 258–276.
- Wyss, Ulrich. „Den ‚Jüngeren Titurel‘ lesen“. *Germanistik in Erlangen. Hundert Jahre nach der Gründung des deutschen Seminars*. Hg. Dietmar Peschel. Erlangen-Nürnberg: Univ.bund Erlangen-Nürnberg, 1993. 95–113.
- Zacher, Angelika. *Grenzwissen – Wissensgrenzen. Raumstruktur und Wissensorganisation im Alexanderroman Ulrichs von Etzenbach* (Zugl.: Diss., Erlangen-Nürnberg, Univ., 2007). Stuttgart: Hirzel, 2009.
- Zimmermann, Martin. *Technische Meisterkonstruktionen – dämonisches Zauberwerk. Der Automat in der mittelhochdeutschen Literatur: eine Untersuchung zur Darstellung und Funktion von Automatenschilderungen in Erzähltextrnen des 12. bis 14. Jahrhunderts unter Berücksichtigung des kulturgeschichtlichen Hintergrundes*. (Zugl.: Diss., Passau, Univ., 2009). Berlin: Weidler, 2011.

18.-19. Jahrhundert

Sebastian Donat

Urei, garstiges Gezücht und Emporsteigerung: Organische und technische Perspektiven auf Überlagerungen und Wechselwirkungen bei Goethe

In ihrer Einleitung zum vorliegenden Band konstatieren Lars Koch, Sarah Neelsen und Julia Prager:

Machen manche historische und/oder spektakuläre Grenzüberschreitungen noch staunen oder werden als bedrohliche Infragestellung eines menschlichen Exzessionalismus betrachtet, so zeigt sich die Verschaltung von Mensch und Technologie im digitalen Kommunikationszeitalter mehr als Normalfall denn als Ausnahme (Koch, Neelsen, Prager 2024, 5).

Mit Blick auf Literatur und Literaturwissenschaft beobachten sie, dass beide „als zentrale Orte der Transformationen und Grenzverhandlungen von Organizität und Technizität anzusehen sind“ (Koch, Neelsen und Prager 2024, 7) und öffnen einen „organotechnischen Erprobungsraum“ über neun Jahrhunderte, in dem

einzelne Ereignisse der literarischen und literaturwissenschaftlichen Verflechtung von Organischem und Technischem beispielhaft entlang ihrer historischen Einbettung, ihrer eingesetzten Figuren und ethischen wie politischen Implikationen betrachtet werden können (Koch, Neelsen, Prager 2024, 10).

In meinem Beitrag konzentriere ich mich in einem ersten Schritt auf eben diese historische Dimension, indem ich den Rückgriff auf technische und organische Begrifflichkeiten für die Beschreibung von Überlagerungsphänomenen im späten Schaffen von Johann Wolfgang Goethe untersuche. Ausgehend von dieser Nahaufnahme werde ich in einem zweiten Schritt die Interferenzen als einen der von Goethe aufgerufenen Bildbereiche herausgreifen, geistes- und sozialwissenschaftliche Verwendungen dieses Begriffs aus der jüngeren Vergangenheit streifen und ein eigenes Modell skizzieren. Dieses wiederum dient abschließend auf einer Mettaebene als Ausgangspunkt für die Einordnung der Goetheschen Begriffsverwendungen einschließlich der dabei beobachteten substanzialen Unterschiede in der Bewertung von Wechselwirkungen.

Sebastian Donat, Innsbruck

Zunächst einmal ist festzuhalten, dass Goethe sicher nicht als Wissenschaftler im heutigen Sinne bezeichnet werden kann. Und zwar weder im Hinblick auf seine sehr breit gefächerten und zum Teil intensiv betriebenen Naturstudien,¹ noch in Bezug auf die umfangreichen Schriften zur Literatur, die in Werkausgaben ganze Bände füllen. Unbestreitbar ist allerdings, dass nicht wenige seiner unter heutiger Perspektive dilettantischen, d.h. von Liebhaberei und Begeisterung getragenen, aber weder auf solider Ausbildung beruhenden noch nach aktuellen Maßstäben systematisch ausgearbeiteten Ideen und ‚Forschungen‘ für die aktuelle Wissenschaft anregend, ja zum Teil sogar unmittelbar anschlussfähig sind. Dies hat sicher auch mit einer für Goethe charakteristischen Verarbeitungsstrategie zu tun, die er selbst in *Dichtung und Wahrheit* (2. Teil, 7. Buch) folgendermaßen beschrieben hat, nämlich: „dasjenige was mich erfreute oder quälte, oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen, um sowohl meine Begriffe von den äußerlichen Dingen zu berichtigten, als mich im Inneren deshalb zu beruhigen.“ (Goethe 2006, Bd. 16, 306) Genau dieses Verfahren der ‚Plausibilisierung durch Verbildlichung‘ möchte ich anhand einiger prägnanter Beispiele mit organischem und technischem Bezug beleuchten. Im Zentrum steht dabei das im Alter zunehmende Interesse Goethes für Wechselverhältnisse und Überlagerungssphänomene.

Die frühe dichterische Schaffensphase Goethes stand unter den Vorzeichen des Sturm und Drang mit dem dazugehörigen Leitbild des Originalgenies. Johann Caspar Lavater hatte es in seinen *Physiognomischen Fragmenten* charakterisiert als „[...] das *Ungelernte*, *Unentlehnte*, *Unlernbare*, *Unentlehrbare*, *Unnachahmliche*, *Göttliche* [...] das *Inspirationsmäßige*“ (Lavater 1778, 82) [Hervorhebung im Original]. Und er hatte Goethe, der in den 1770er Jahren mit dem Drama *Götz von Berlichingen* und dem Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* Furore gemacht hatte, als Paradebeispiel für „dichterische hochaufschwebende Genialität“ (Lavater 1777, 223) angeführt.²

Mehr oder weniger diametral zu dieser Feier des kreativen, aus sich selbst schöpfenden Individuums steht die dominante Schaffenskonzeption des späten Goethe. Der zentrale Begriff dafür ist der des ‚être collectif‘ bzw. des Kollektivwesens. Die klassisch gewordene Äußerung Goethes hierzu findet sich in einem Gespräch mit dem Naturwissenschaftler Frédéric Soret im Februar 1832:

1 Für einen Überblick vgl. Krätz 1998; Wyder 1999 sowie Donat und Birus 2004.

2 Zu den wichtigsten Werken aus Goethes Sturm-und-Drang-Periode gehört auch seine Rede *Zum Schäkespears Tag* (1771), in der er seinerseits den englischen Autor als Inbegriff des dichterischen Genies feierte, das Kreativität, die Behauptung des Individuums und Nonkonformismus in sich vereinigt.

Was habe ich denn getan? Ich sammelte alles [...] was Natur und was Menschen schufen, alles habe ich verarbeitet; alles was ich schrieb wurde mir durch unzählige Wesen und Dinge vermittelt; Weise und Toren, Dummköpfe und geistreiche Leute, Kinder und Erwachsene brachten mir, und meist ohne es zu ahnen, ihre Gedanken, ihr Können, ihre eigenen Erfahrungen; oft säten sie, was ich erntete; mein Lebenswerk ist das einer Vielheit von Wesen aus der ganzen Natur; es trägt den Namen Goethe (Soret 1991, 633).

Im Vergleich zum Jugendwerk verlagerte sich die Schwerpunktsetzung also deutlich: weg von der Fixierung auf Originalität und hin zu einer Aufmerksamkeit für Prozesse des Sammelns und schöpferischen Verarbeitens. Große Bedeutung erlangte die Offenheit gegenüber vielfältigen äußereren Impulsen sowie die Fähigkeit zu deren konzeptioneller wie ästhetischer Organisation und Verarbeitung durch Auswahl, Kombination und Perspektivierung.

In Goethes 1823 entstandenem und erst posthum veröffentlichtem kurzem Aufsatz „Wiederholte Spiegelungen“ wird dieses Prinzip der Aufnahme und Weiterverarbeitung von lebensweltlichen Erfahrungen und ihrer literarischen Darstellung an einem konkreten Beispiel vorgeführt.

In nicht weniger als neun aufeinanderfolgenden Schritten schildert Goethe darin den Erlebnis-, Überlieferungs- und Transformationsweg, den seine Liebesbeziehung zu Friederike Brion (1752–1813) im elsässischen Sessenheim genommen hatte. Hier eine knappe Zusammenfassung:

[0. Goethes und Friederike Brions Liebesbeziehung 1770–1771]

1. „Ein jugendlich seliges Wahnleben spiegelt sich unbewußt eindrücklich in dem Jüngling [d.i. dem 21-jährigen Goethe] ab“ (Goethe 2006, Bd. 14, 568).
2. Das Bild „wogt immer lieblich und freundlich hin und her, viele Jahre im Innern“ (Goethe 2006, Bd. 14, 568).
3. Das Erlebnis wird „nach außen ausgesprochen und abermals abgespiegelt“ (Goethe 2006, Bd. 14, 568), d. h. in Goethes Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* (2. und 3. Teil, 1812/1814).
4. „Dieses Nachbild strahlt nach allen Seiten in die Welt aus, und ein schönes edles Gemüt [gemeint ist der Bonner Professor August Ferdinand Näke] [...] empfängt davon einen tiefen Eindruck“ (Goethe 2006, Bd. 14, 568).
5. Bei Näke „entfaltet sich ein Trieb, alles was von Vergangenheit noch herauszuzaubern wäre zu verwirklichen“ (Goethe 2006, Bd. 14, 568).
6. Reise von Näke nach Sessenheim im Jahr 1822, „um sich die Örtlichkeit wenigstens anzueignen“ (Goethe 2006, Bd. 14, 568).
7. Begegnung Näkes mit dem Pfarrer Friedrich Schweppenhäuser³ in Sessenheim.
8. Aus „Trümmern von Dasein und Überlieferung“ verschafft sich Näke „eine zweite Gegen-

³ Friedrich Schweppenhäuser war ein Nachfolger von Johann Jakob Brion, dem Vater von Friederike Brion, als Dorfpfarrer in Sessenheim. Er trat seinen Dienst 1814 an, also 35 Jahre nach dem zweiten (und vermutlich letzten) Aufenthalt Goethes in Sessenheim im September 1779. Vgl. Fischer 2008, 12–13.

wart“ von Friederike (und ihrer Beziehung zu Goethe) (Goethe 2006, Bd. 14, 569) – und hält dies in seinem handschriftlichen Bericht „Wallfahrt nach Sesenheim“ fest, der Goethe zugeschickt wird.⁴

9. Friederike kann sich „auch wieder in der Seele des alten Liebhabers [d.i. Goethes] abspiegeln und demselben eine holde, werte, belebende Gegenwart lieblich erneuern“ (Goethe 2006, Bd. 14, 569).⁵

Nachdem er diese komplizierte Aufeinanderfolge von Erlebnissen, Erinnerungen, Berichten und Vorstellungen skizziert hat, kommt Goethe zu dem folgenden Resümee:

Bedenkt man nun, daß wiederholte sittliche Spiegelungen das Vergangene nicht allein lebendig erhalten, sondern sogar zu einem höheren Leben empor steigern, so wird man der entoptischen Erscheinungen gedenken, welche gleichfalls von Spiegel zu Spiegel nicht etwa verbleichen, sondern sich erst recht entzünden, und man wird ein Symbol gewinnen, dessen was in der Geschichte der Künste und Wissenschaften, der Kirche, auch wohl der politischen Welt, sich mehrmals wiederholt hat und noch täglich wiederholt (Goethe 2006, Bd. 14, 569).

Mit dem Begriff der „entoptischen Erscheinungen“ ruft Goethe hier einen Teilbereich seiner optischen Studien auf, der ihn zwischen 1813 und 1824 beschäftigte und seinen Niederschlag in einigen Aufsätzen für seine Zeitschrift *Zur Naturwissenschaft überhaupt*, aber auch in dem 1817 entstandenen Gedicht „Entoptische Farben“ (Goethe 2006, Bd. 11.11, 183) fand. In den Aufsätzen wie im Gedicht wird beschrieben, wie Licht in z.T. mehrfachen Spiegelungsvorgängen durch transparente Materialien geleitet wird. Dies führt – in heutigen Begriffen – zu Polarisations- und Interferenzphänomenen, die sich in Farbmustern äußern.

Eine zentrale Idee dieses Modells der ‚Wiederholten Spiegelungen‘ besteht darin, dass mehrfache Reflexionen eines und desselben Gegenstands zu einer auf gewinnbringende Weise modifizierten Wahrnehmung führen können. Das Beispiel, anhand dessen Goethe dieses Konzept in seinem kurzen Aufsatz entwickelt, ist gleich in verschiedener Hinsicht bemerkenswert. Zunächst einmal betrifft dies den

4 Und zwar durch Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck; vermutlich als Beilage zu Esenbecks Brief an Goethe vom 1. Januar 1823. Vgl. den Kommentar in Goethe 2006, Bd. 14, 834–835.

5 Als weitere Stationen könnten noch hinzugezählt werden: 10. Goethes Niederschrift des kurzen Textes „Wiederholte Spiegelungen“ am 28. und 29. Januar 1823, 11. dessen Übersendung an Näge über Nees von Esenbeck am 2. Februar 1823 sowie – freilich schon posthum – 12. die Veröffentlichung von „Wiederholte Spiegelungen“ in Band 49 der *Ausgabe letzter Hand* im Jahr 1833 (vgl. den Kommentar in Goethe 2006, Bd. 14, 835) und schließlich die wohl kaum mehr zu beziffernden Reaktionen, die diese hervorgerufen hat (von Heinrich Kruses „Wallfahrt nach Sesenheim“ im Jahr 1835 auf den Spuren seines akademischen Lehrers August Ferdinand Näge – vgl. Näge und Kruse 2008 – bis hin zum vorliegenden Beitrag).

beobachteten Zeitraum. Denn anders als im erwähnten Gedicht „Entopticische Farben“, das seinen Ausgangspunkt in einem wenige Minuten beanspruchenden Experiment nimmt, erstreckt sich die Beobachtung in „Wiederholte Spiegelungen“ über eine Dauer von mehr als 50 Jahren. Damit einher geht eine beträchtliche Erweiterung der Elemente wie auch der Komplexität der ‚Versuchsanordnung‘. In der zweiten Strophe von „Entopticische Farben“ werden gerade einmal drei Komponenten⁶ aufgeführt:

Spiegel hüben, Spiegel drüben,
Doppelstellung, auserlesen;
Und dazwischen ruht im Trüben
Als Crystall das Erdwesen (Goethe 2006, Bd. 11.1, 183).

Im Aufsatz von 1823 lassen sich dagegen – je nach Zählweise – bis zu sieben beteiligte Personen bzw. Reflexionsinstanzen unterscheiden: die 18-jährige Friederike Brion und der 21-jährige Goethe in Sessenheim (als Objekte der Betrachtung; vgl. Punkt 0 und 1 der o. a. Aufstellung), der 21–63-jährige Goethe in Frankfurt, Weimar usw. (in dessen ‚Innern‘ das Bild der Liebesbeziehung „hin und her“ wogt und der schließlich in *Dichtung und Wahrheit* eine schriftliche Version vorlegt; vgl. Punkt 2 und 3), der Klassische Philologe Ferdinand August Näge in Bonn, stellvertretend für die Leserschaft von Goethes Autobiographie (Punkt 4 und 5), der 1822 nach Sessenheim reist, um sich vor Ort einen unmittelbareren Eindruck zu verschaffen (Punkt 6), dort mit dem Pfarrer Friedrich Schweppenhäuser zusammentrifft (Punkt 7), im Anschluss in Bonn seine Eindrücke im Bericht „Wallfahrt nach Sessenheim“ niederlegt (Punkt 8), der wiederum dem inzwischen 73-jährigen Goethe nach Weimar zugeschickt wird, woraufhin sich dieser Friederike Brion und ihrer beider Liebesbeziehung vergegenwärtigt (Punkt 9). Auffällig ist auch die Vielgestaltigkeit in der Weise der Reflexion und hierbei wieder der Grad der Mittelbarkeit. Sie umfasst sprachlich nicht fixierte Formen wie physisches Erleben bzw. wortwörtliches ‚Er-fahren‘ (Näges Reise nach Sessenheim, vgl. Punkt 6)⁷ und Erinnerungen aus unterschiedlicher Distanz (einmal durch Goethe als unmittelbar Betroffenen, und zwar als zeitnahe, im Anschluss über Jahre andauernde und zuletzt durch äußeren Anstoß erneuerte Erinnerung, vgl. Punkte 1, 2 und 9, und einmal durch Schweppenhäuser als mehr oder weniger zuverlässigen Übermittler von lokalen Erinne-

6 Was keineswegs bedeutet, dass es sich um ein unterkomplexes und leicht verständliches Gedicht handelt. Vgl. Hölscher-Lohmeyer 1983 sowie Behre 1996, die unterschiedliche Interpretationen vorlegen.

7 Natürlich steht auch am Ausgangspunkt der ‚Wiederholten Spiegelungen‘ ein unmittelbares Erleben: die Liebesbeziehung zwischen Friederike Brion und Goethe (vgl. Punkt 0).

rungen bzw. Erzählungen an Näge, vgl. Punkt 7) sowie Imaginationen (vgl. Punkt 5)⁸ ebenso wie unterschiedliche Spielarten des schriftlichen Berichts: einerseits für den privaten Austausch gedachte Aufzeichnungen (Näges „Wallfahrt nach Sessenheim“, vgl. Punkt 8, sowie Goethes Text „Wiederholte Spiegelungen“, der Näge brieflich übermittelt wurde)⁹ und andererseits die einschlägigen Passagen in Goethes *Dichtung und Wahrheit* (in Buch 10, erschienen 1812 sowie in den Büchern 11 und 12, erschienen 1814, vgl. Punkt 3) einschließlich ihrer Rezeption (vgl. Punkt 4). Und last but not least besteht eine Besonderheit darin, dass das untersuchte ‚Spiegelungsphänomen‘ einen höchst subjektiven Charakter besitzt. Schließlich steht im Zentrum ein Abschnitt von Goethes eigenem Leben, der mit starken und, was die Verhaltensweise gegenüber Friederike Brion anbetrifft, höchst ambivalenten Emotionen besetzt ist, und zwar bei Goethe selbst wie auch bei seinen zeitgenössischen (und späteren) Leser:innen von *Dichtung und Wahrheit*.

Goethes Versuch der ‚Plausibilisierung durch Verbildlichung‘ im Aufsatz „Wiederholte Spiegelungen“ ist also durchaus gewagt. Und vielleicht ist hierin auch ein Grund zu sehen, warum er davon abgesehen hat, den Text zu veröffentlichen. Zugleich zeichnet sich das Anliegen, welches er mit diesem Denkmodell verbindet, umso deutlicher ab. Im Vordergrund stehen eben gerade nicht das individuelle Konservieren innerhalb des ursprünglichen Kontextes, sondern das Einrücken in transformierende Vermittlungsprozesse, die in der multiperspektivischen Zusammenschau von Vergangenem und Gegenwärtigem einen neuen Zugang ermöglichen. Und es erscheint gerade mit Blick auf das gewählte Beispiel gleichermaßen forciert wie folgerichtig, wenn Goethe genau diese Veränderungen mit dem Begriff der ‚Emporsteigerungen‘ geradezu feiert.

Überlagerungen und Modifikationen des Originalen bzw. Eigenen durch äußere bzw. fremde Einwirkungen interessieren Goethe allerdings nicht exklusiv oder auch nur primär mit Blick auf längere Überlieferungsprozesse, in denen die einzelnen Stufen „im zeitlichen Nacheinander temporal-erinnernd ‚noch einmal‘“ vergegenwärtigt werden und so aus der jeweils aktuellen Perspektive den Charakter simultan wirkender eigenständiger Quellen erhalten. Mindestens ebenso stark be-

⁸ Vgl. die folgende Passage aus Näges „Wallfahrt nach Sessenheim“: „Ein weibliches Wesen war es freilich, dem ich nachtrachtete, dessen Bild über der ganzen Gegend schwebte und mich mit einem seltsamen Zauber umfing. Aber ein Wesen, das ich nie gesehen und an das mich kein Trieb sinnlichen Begehrrens knüpfte: ein Bild meiner Phantasie, wie ich es aus der Jugendphantasie des Dichters in mich aufgenommen hatte, und dem ich durch Anschauung der Umgebungen, in welchem das holde Wesen geatmet und Glück verbreitet hatte, einige Konsistenz und Grundlage zu geben im Begriff war.“ (Näge und Kruse 2008, 30).

⁹ Beide Texte wurden freilich später veröffentlicht. Vgl. Näge und Kruse 2008 sowie Goethe 2006, Bd. 14, 568–569.

schäftigen ihn Konstellationen, in denen die unterschiedlichen Impulse von vornherein „in relativer Gleichzeitigkeit iterativ-multiperspektivisch ‚mehrfaß‘“ (Behre 1996, 377–378, Anm. 22) wirken.

Und sie werden von Goethe auch keineswegs durchgehend positiv mit Analogien bzw. Veranschaulichungen aus dem Bildbereich der Wellen verbunden.

Besonders deutlich wird dies sichtbar im Zusammenhang mit einer der bis heute am intensivsten diskutierten Ideen und Begriffsprägungen Goethes: der Weltliteratur.¹⁰ In einer ersten, im Januar 1827 einsetzenden Phase hatte für ihn das Potential der sich beschleunigenden internationalen literarischen Kommunikation im Vordergrund gestanden. Die Tatsache, dass in der Literatur zunehmend über Länder- und Sprachgrenzen hinweg Notiz voneinander genommen wurde und sich Formen des Austauschs verstärkten bzw. in neuer Form etablierten, sah er als positive Entwicklung an, der er durchaus auch Auswirkungen auf das allgemein-menschliche und politische Zusammenleben beimaß. Und er übernahm aktiv die Rolle desjenigen, der diese Prozesse nicht nur wahrnimmt, sondern seine Prominenz und die ihm zur Verfügung stehenden Kommunikationskanäle nutzt, um auf sie aufmerksam zu machen und sie aktiv voranzutreiben. Literarische Wechselbeziehungen und -wirkungen besitzen für Goethe in diesem ersten Zeitraum einen starken positiven Eigenwert. Deutlich greifbar wird das in seinem 1828 in der Zeitschrift *Kunst und Altertum* veröffentlichten Aufsatz mit dem programmatischen Titel „Bezüge nach Außen“, in dem er Auszüge aus einer positiven Reaktion in der französischen Zeitschrift *Le Globe* auf seine erste öffentliche Verwendung des Begriffs Weltliteratur übersetzt und kommentiert. Am Ende dieses Beitrags greift Goethe zur Veranschaulichung des Charakters und Potentials solcher Prozesse der wechselseitigen Wahrnehmung wiederum auf das optische Experiment der wiederholten Spiegelungen zurück:

Eine jede Literatur ennüyiert sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefrischt wird. Welcher Naturforscher erfreut sich nicht der Wunderdinge, die er durch Spiegelung hervorgebracht sieht? Und was eine Spiegelung im Sittlichen heißen wolle, hat ein jeder schon, wenn auch unbewußt, an sich selbst erfahren und wird, sobald er erst aufmerkt, fassen und begreifen wieviel er ihr im Leben zu seiner Bildung schuldig geworden (Goethe 2006, Bd. 18.2, 99).

Etwa ab Mitte 1828 allerdings nahm Goethe die konkreten Formen der Einwirkungen und Überlagerungen deutlicher wahr. Und dazu gehören insbesondere die Asymmetrien im Kleinen (d. h. in Bezug auf die Rezeption und Adaption einzelner Werke, nicht zuletzt auch aus seinem eigenen Oeuvre) wie auch im Großen (z. B. mit

¹⁰ Vgl. zum Folgenden Donat 2019.

Blick auf Entwicklungen auf dem internationalen Buchmarkt), die ihm noch wenige Monate vorher um der übergreifenden, verbindenden und zukunftsorientierten Idee der Weltliteratur willen akzeptabel erschienen waren. Wiederum lässt sich dabei in Goethes einschlägigen Äußerungen eine ‚Plausibilisierung durch Verbildlichung‘ beobachten. Er bleibt, in modernen Begriffen gesprochen, im Bereich der Wellenlehre, wechselt jedoch von der Optik zur Mechanik der Flüssigkeiten. So spricht er im Zusammenhang mit der zunehmenden Präsenz ausländischer Publikationen auf dem deutschen Buchmarkt in einem Brief an Carl Friedrich Zelter am 21. Mai 1828 davon, „daß die von mir angerufene Weltliteratur auf mich, wie auf den Zauberlehrling zum ersäufen zuströmt“. (Goethe 2006, Bd. 20.2, 1116) Und in seinen Notizen zur Weltliteratur aus den Jahren 1829 und 1830 warnt Goethe vor der „breiten Tagesflut“ dessen, „was der Menge zusagt“ und sich „grenzenlos ausbreiten“ wird. (Goethe 2006, Bd. 18.2, 179) In unübersehbarem Kontrast zur positiven Bewertung und Förderung internationaler Wechselbeziehungen zu Beginn von Goethes Weltliteraturprojekt dominiert hier die Sorge, dass als übermäßig empfundene äußere Impulse Schaden anrichten könnten. Passend dazu dienen zur Veranschaulichung nicht mehr begrenzte Experimentieranordnungen, sondern unkontrollierbare Naturphänomene mit z.T. katastrophalem Ausmaß. An die Stelle der Begeisterung über Interferenzen und Emporsteigerungen tritt nun Goethes Aufruf zur Verweigerung gegenüber Fremdeinflüssen: „standhaft aber muß man seine Stellung zu behaupten suchen bis die Strömung vorüber gegangen ist“ (Goethe 2006, Bd. 18.2, 179).

In Goethes Verarbeitungsstrategie mit Blick auf den Umgang mit Überlagerungen und Wechselwirkungen spielen auch organische Bildbereiche eine wichtige Rolle. Ich greife wiederum zwei Beispiele heraus und beginne mit einem kurzen Blick auf Goethes Aufsatz „Ballade. Betrachtung und Auslegung“ aus dem Jahr 1821. Gegenstand ist sein eigenes, im Jahr zuvor veröffentlichtes Gedicht mit dem generischen Titel „Ballade“ (vgl. Goethe 2006, Band 11.1, 175–178). Am Anfang des kurzen Aufsatzes finden sich gattungstheoretische Reflexionen, in denen die Ballade als Verbindung „aller drei Grundarten der Poesie [...] lyrisch, episch, dramatisch“ beschrieben wird. In Analogie zu seinen morphologischen Studien misst Goethe dieser Gedichtform den Charakter eines Typus bzw. Urbilds zu:

[Es] ließe sich an einer Auswahl solcher Gedichte [d.i. von Balladen aller Völker] die ganze Poetik gar wohl vortragen, weil hier die Elemente noch nicht getrennt, sondern, wie in einem lebendigen Ur-Ei, zusammen sind, das nur bebrütet werden darf, um als herrlichstes Phänomen, auf Goldflügeln in die Lüfte zu steigen (Goethe 2006, Bd. 131, 505).

Bereits 1819 war Goethe im Kapitel „Naturformen der Dichtung“ im Prosateil des *West-östlichen Divans* in ähnlicher Weise über dieses Neben- und Ineinander der

verschiedenen „Dichtweisen“ ins Schwärmen geraten: „In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beysammen, und sie bringen eben durch diese Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswerthesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden.“ (Goethe 2006, Bd. 11.1.2, 194)

Wie schon im Fall der „Wiederholten Spiegelungen“ ist die ausgesprochen positive Bewertung der Verschränkungs- und Überlagerungsphänomene unübersehbar. Die ‚Plausibilisierung durch Verbildlichung‘ erfolgt im Aufsatz aus dem Jahr 1821 in Form einer entwickelten Metapher: Das „Ur-Ei“ wird „bebrütet“ und steigt am Ende „auf Goldflügeln in die Lüfte“. Überlagerung wird hier mit organischer Entwicklung zusammengedacht und in drei Phasen beobachtet: als vielfältige Anlage, die einer Pflege und Förderung bedarf, um schließlich im adulten Stadium die höchste Stufe zu erreichen. – Die Formulierung aus dem *West-östlichen Divan* macht dabei deutlich, dass Goethe das ursprüngliche ‚Beysammensein‘ der Dichtarten keineswegs nur unter dem Vorzeichen des Transitorischen sieht, sondern dieser Verschränkung auf engstem Raum ein hohes ästhetisches Potential beimisst und die dazugehörige Gattung der Ballade als menschliches Gemeingut ansieht.

Wenige Jahre später beschäftigt sich Goethe wiederum mit einer Form literarischer Überlagerungen: der Parodie. Nicht das Verhältnis unterschiedlicher literarischer Ausdrucksmodi zueinander, sondern die Beziehung zwischen zwei konkreten Werken stand somit im Fokus. Wie schon bei der Ballade bedient sich Goethe zur Veranschaulichung eines organischen Bildes. Die folgende klassisch gewordene Passage aus Goethes Brief an Zelter vom 26. Juni 1824 zeigt allerdings, dass die Metapher wie auch die damit verbundene Wertung nun ganz anders ausfallen:

Wie ich ein Todfeind sei von allem parodieren und travestieren hab' ich nie verhehlt; aber nur deswegen bin ichs, weil dieses garstige Gezücht das Schöne, Edle, Große herunterzieht um es zu vernichten; ja selbst den Schein seh ich nicht gern dadurch verjagt (Goethe 2006, Bd. 20.1, 808).

„Gezücht“ wird in Adelungs *Grammatisch-kritischem Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* folgendermaßen erläutert: „ein im Hochdeutschen selten gewordenes Collectivum, die Zucht, d. i. die Jungen oder Nachkommen eines lebendigen Geschöpfes zu bezeichnen. Es kommt nur noch zuweilen im verächtlichen Verstande, so wie Brut vor.“ (Adelung 2004, 22088) Goethe greift hier also auf einen veralteten, stark pejorativ besetzten Begriff zurück. Während bei der Ballade die Entfaltung und der Ausbau des Potentials, das im Zusammenspiel verschiedener (hier: generischer) Quellen angelegt ist, geradezu gefeiert wird, brandmarkt Goethe im Fall der Parodie die spätere modifizierende Ableitung in radikaler Weise als minderwertig. In auffälliger raumsemantischer Entgegensetzung wird das Wechselseilverhältnis von eng miteinander verbundenen Impulsen nicht mit der Emporsteigerung und dem Sich-Aufschwingen, sondern mit dem Herunterziehen und

Vernichten assoziiert. Die schon im Fall der späten, zunehmend skeptischen Äußerungen zur Weltliteratur beobachtete Tendenz zur negativen Bewertung von äußeren Einwirkungen und Modifikationen zeigt sich auch hier, und zwar in besonders prägnanter Weise.

Goethes Äußerung gegenüber Zelter bezieht sich auf dessen begeisterte Lektüre von Shakespeares Drama *Troilus and Cressida*,¹¹ einer komischen Verarbeitung von Motiven aus Homers *Ilias*. In einem zeitgleich entstandenen Aufsatzentwurf zum selben Thema¹² wird das argumentative Dilemma, in dem sich Goethe befindet, besonders deutlich. Einerseits sieht er die Parodie als Bedrohung für konkrete Werk-zu-Werk-Beziehungen, ja geht sogar so weit, sie als Verfallserscheinung in der Entwicklung von Gesellschaften zu bewerten. Für ihn ist es „der parodistische Sinn welcher das Hohe, Große, Edle, Gute Zarte herunterzieht und ins Gemeine verschleppt, woran wir immer ein Symptom sehen daß die Nation die daran Freude hat auf dem Wege ist sich zu verschlechtern“. (Goethe 2006, Bd. 13.1, 332) Andererseits kann Goethe nicht in Abrede stellen, dass sich Shakespeares Drama auf Homer bezieht und dabei ein anderes, leichteres Register wählt.

In seiner forciert wirkenden Argumentation gegenüber Zelter versucht Goethe, sowohl an seiner Ablehnung der Parodie als auch an der großen Wertschätzung gegenüber Shakespeare festzuhalten: „Die Alten und Shakespeare [...] setzen an die Stelle dessen was sie uns zu rauben scheinen wieder etwas höchst Schätzenswertes, Würdiges und Erfreuliches. Auf diese Weise hat Dich denn auch das fragliche Stück eingenommen“¹³ (Goethe 2006, Bd. 20.1, 808). Goethe orientiert also gerade nicht auf die verzerrende Wiederholung, auf der die von Zelter sehr anschaulich beschriebene komische Wirkung des Stücks beruht,¹⁴ sondern auf den Eigenwert dessen, was der Parodist hinzugefügt hat. Ja, er geht im besagten Aufsatzentwurf sogar so weit, Shakespeares offenkundig parodistisch über diverse Vermittlungsinstanzen von Homer abgeleitetes Stück¹⁵ den Charakter eines Originalwerks zuzusprechen:

11 Vgl. Zelters Brief an Goethe vom 4. Juni 1824 (Goethe 2006, Bd. 20.1, 807).

12 „(Zum Kyklops des Euripides“ (Goethe 2006, Bd. 13.1, 329–333).

13 Goethes Brief an Zelter vom 26. Juni 1824.

14 So schreibt Zelter im besagten Brief vom 4. Juni 1824 an Goethe: „So eben habe zum ersten Male eine gute deutsche Übersetzung von Shakesp. *Troilus und Kressida* gelesen und mich herzlich satt dabei gelacht. Daß ich kein Gönner des Travestierens bin, kennst Du mich schon. Mein Totalsentiment während der Lesung hat sich gleichwohl in wunderbare Vergleichen verwickelt und ist mir diese Farce als eine Basis erschienen von der die Iliade eine umgekehrte Travestie wäre.“ (Goethe 2006, Bd. 20.1, 807).

15 Kurt Ermann kommt zu folgendem Resümee: „Goethes Behauptung, in *Troilus and Cressida* sei weder Parodie noch Travestie, dürfte [...] nicht zutreffen.“ (Ermann 1983, 254) – Zu den Quellen und Vermittlungsstationen vgl. Bullough 1966, 81–221.

Doch auch so ist es [d.i. Shakespeares *Troilus and Cressida*] wieder ganz Original als wenn das Antike [Homers *Ilias*; SD] gar nicht gewesen wäre, und es bedurfte wieder eines eben so gründlichen Ernsts, ein eben so entschiedenes Talent als des großen Alten [d.i. Homers], um uns ähnliche Persönlichkeiten und Charaktere mit leichter Bedeutenheit vorzuspiegeln, indem einer späteren Menschheit neuere Menschlichkeiten durchschaubar vorgetragen wurden (Goethe 2006, Bd. 13.1, 331).

Dieser kurze Streifzug durch wichtige Äußerungen Goethes zu Überlagerungen und Wechselwirkungen erlaubt einen doppelten Befund. Einerseits finden offenbar technische und organische Bildbereiche nebeneinander Verwendung, ohne dass sich klare Präferenzen erkennen lassen. Wesentlich scheint vielmehr das Prinzip der anschaulichkeit zu sein. Zum anderen ist eine überraschend große Spannweite in der Bewertung solcher Phänomene erkennbar, die von enthusiastischer Wertschätzung bis zu vehementer Ablehnung reicht.

Die Interferenz als einer der von Goethe verwendeten Bildbereiche eröffnet m.E. die Möglichkeit, eine konzeptionelle Metaebene zu etablieren, von der aus diese Beobachtung beschrieben und eingeordnet werden kann.

Im Unterschied zu dem aus dem Bereich des Organischen stammenden Begriff der Hybridisierung, der mit der westeuropäischen Rezeption der Schriften von Michail Bachtin und insbesondere durch das Werk von Homi Bhabha den Status einer Leitkategorie erlangt hat, ist die Interferenz in der Literatur- und Kulturwissenschaft eher ein ‚Geheimtipp‘ geblieben. Das mag u. a. damit zusammenhängen, dass dieser Begriff häufig entweder sehr weit oder sehr eng verstanden und entsprechend auf Literatur und Kultur angewendet wurde. Ein wichtiger Gewährsmann für die erste Spielart ist der französische Philosoph Michel Serres. In seinem Werk *L'interférence* [Interferenz] aus dem Jahr 1972 geht er aus von einem „endgültig dezentrierten oder mit beliebig vielen Zentren versehenen Raum, der nur noch als der Raum des Austauschs begriffen werden kann und in dem die Pseudozentren nichts anderes als Verkehrskreuze oder Verteiler sind“ (Serres 1992, 190). Dies gilt auf der abstrakten Ebene der Wissenschaften ebenso wie auf der konkreten des einzelnen Menschen, der von ihm als „Send- und Empfangsknoten“ (Serres 1992, 204) beschrieben wird. In dieser Reihe anzuführen wäre auch der Kultursoziologe Andreas Reckwitz, der kulturelle Interferenzen allgemein als Begriff für die allgegenwärtigen „Überlagerungen und Überschneidungen von Wissensordnungen und ihrer Sinnmuster“ (Reckwitz 2006, 629, Anm. 105) verwendet, die den Ausgangspunkt für kulturellen Wandel darstellen. Dem gegenüber steht der Gebrauch des Begriffs Interferenz für sehr konkrete sprachliche Strukturen, wie er sich etwa bei Elke Sturm-Trigonakis in Anlehnung an das linguistische Modell von Uriel Weinreich findet. Interferenzen bezeichnen hier das Code-switching als Einbettung von Elementen einer Sprache in Texte einer anderen, der sogenannten Matrix-Sprache. Sie dienen als wesentliches Merkmal der von ihr etablierten Ka-

tegorie „*Neue Weltliteratur*, mit der die in Relation zu wohldefinierten Nationalliteraturen anarchisch erscheinenden hybriden Texte in eine eigene Ordnung überführt werden“ (Sturm-Trigonakis 2007, 23).

Hier soll demgegenüber ein literaturwissenschaftliches Konzept von Interferenz skizziert werden, das weder von vornherein auf konkrete Einzelphänomene abzielt noch ausschließlich auf sehr allgemeine bzw. abstrakte Strukturen und Prozesse ausgerichtet ist. Vielmehr stellt es einen Versuch dar, durch das Herausarbeiten zentraler Elemente der Begriffsverwendung in der Physik¹⁶ ein Modell anzubieten, das bei breiter Anschlussfähigkeit eine konturierte Anwendung erlaubt.

In der Physik bezeichnet Interferenz die „Überlagerung mehrerer Wellen beim Zusammentreffen in einem Raumpunkt“ (Thier 1980, Bd. 1, 537).¹⁷ Im betrachteten Feld entstehen in Abhängigkeit von verschiedenen Faktoren Verstärkungen (konstruktive Interferenz) oder Abschwächungen (destruktive Interferenz). Dies führt zu Musterbildungen im Spektrum zwischen strenger Symmetrie und chaotischem Rauschen. Es können sechs zentrale Elemente von Interferenz festgehalten werden:¹⁸

- (a) das Vorhandensein von mindestens zwei Impulsen
- (b) ihr gleichzeitiges Wirken
- (c) ihre Nachbarschaft
- (d) ihre Einbettung in ein verbindendes Medium
- (e) die Überlagerung der Wirkungen der Impulse, die zu Verstärkungen oder Abschwächungen bzw. Auslöschungen führt, sowie
- (f) deren Beobachtbarkeit in Form von Musterbildungen auf der Oberfläche des verbindenden Mediums.

Legt man dieses Modell zugrunde, lässt sich Goethes Umgang mit Überlagerungsphänomenen einschließlich der stark differierenden Bewertungen präziser beschreiben.

Zunächst einmal kann festgehalten werden, dass er in seiner späten Lebens- und Schaffensphase eine gesteigerte Aufmerksamkeit gegenüber der Existenz und Relevanz unterschiedlicher literarischer bzw. kultureller Einflüsse (Akteure, Quel-

¹⁶ Auch weitere literatur- und kulturwissenschaftliche Verwendungen des Interferenz-Begriffes beziehen sich nur punktuell und/oder vage auf den physikalischen Terminus und nutzen dessen konzeptionelles Potential lediglich ansatzweise. Vgl. z. B. Even-Zohar 1990; Bluhm, Marx und Meier 1992. Eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Interferenz-Begriff findet sich bei Hofmann und Raßloff 2013, wo verschiedene Aspekte und Ebenen angesprochen, allerdings nicht im Detail ausgeführt werden.

¹⁷ Vgl. Kilian und Weber 1999, 90–91 (Artikel „Interferenz“ und „Interferenz von Wellen“).

¹⁸ Vgl. Donat 2018, 17.

len, Instanzen, Ebenen) entwickelt. Im Interferenzmodell entspricht dies den unter (a) angeführten Impulsen. Es ist die Wahrnehmung von deren Vielfalt, die eine spezifische Qualität der Literatur- und Kunstbetrachtung sowie -konzeption des späten Goethe ausmacht – besonders deutlich zeichnet sich dies ab im Kontrast zur Sturm-und-Drang-Periode, in der die Ausrichtung auf das geniale Aus-sich-selbst-Schöpfen dominiert hatte. Charakteristisch ist auch, dass er diese verschiedenen Impulse häufig in einer Näherelation zueinander sieht (Punkte b und c des Modells), und zwar auch dort, wo eigentlich ein großer zeitlicher¹⁹ oder räumlicher²⁰ Abstand vorliegt. – Medien der Vermittlung und des Austauschs (Punkt d) gewinnen für Goethe in der späten Schaffensphase eine zunehmende Bedeutung. Neben dem vielfältigen individuellen Austausch durch die zahlreichen direkten Kontakte in Weimar und anderswo sowie den umfangreichen Briefwechsel sind hier zunächst einmal die Zeitschriften zu nennen. Bemerkenswert ist sowohl die enorme Energie, die er in *Kunst und Altertum* investiert (nicht zuletzt im Kontext der Entwicklung, Propagierung und Reflexion der Weltliteratur-Idee), als auch seine große Aufmerksamkeit für italienische, französische, britische und russische Periodika.²¹ Hierher gehört aber auch Goethes intensive Beschäftigung mit Übersetzungen und Adaptionen im literarischen sowie mit Reproduktionsformen wie dem Steindruck im künstlerischen Bereich. Dass Goethe die Überlagerungen und Wechselwirkungen (Punkt e) sehr unterschiedlich wahrnimmt und bewertet, ist anhand der vorgestellten Beispiele deutlich geworden. Das Interferenzmodell eröffnet hier eine Möglichkeit der präziseren Beschreibung. Positiv steht Goethe ihnen genau dann gegenüber, wenn die beteiligten Impulse in seiner Wahrnehmung zueinander stimmig sind und sich gegenseitig verstärken. So wird die Überlagerung seiner eigenen Erinnerungen an Friederike Brion mit den Eindrücken des ‚Wallfahrers‘ August Ferdinand Näke als Emporsteigerung empfunden. Analog dazu resultiert die enge Wechselwirkung der in der Ballade vereinigten ‚Grundarten der Poesie‘ in einer erhebenden Gesamtwirkung im konkreten Gedicht, das hier als verbindendes Medium dient. Dominiert stattdessen der eigenständige Charakter der Impulse, so nimmt Goethe die Nachbarschaft und Gleichzeitigkeit häufig als Störung wahr. Die aus den Überlagerungen resultierenden Interferenzen stehen für ihn unter dem Vorzeichen von Chaos bzw. Auslöschung und werden negativ bewertet. Goethe

19 Besonders deutlich wird dies im Fall der „Wiederholten Spiegelungen“, bei dem sich über 50 Jahre erstreckende Begebenheiten als einander überlagernde kontemporäre Impulse wahrgenommen werden.

20 Symptomatisch hierfür ist Goethes ab 1828 zunehmendes Gefühl, von der nicht-deutschsprachigen literarischen Produktion wie auch von den dortigen Reaktionen auf sein Weltliteratur-Projekt geradezu überschwemmt zu werden.

21 Vgl. Donat 2017.

empfindet dies als Herabwürdigung des von ihm präferierten Impulses (wie bei der Parodie) oder gar als dessen existenzielle Bedrohung (wie in den späten Äußerungen zur Weltliteratur). Es ist kein Zufall, dass hier (anders als bei den positiv eingeschätzten Überlagerungsphänomenen) für ihn das verbindende Medium – die rezeptive Kopräsenz von Vorlage und Parodie bzw. die internationale literarische Kommunikation – zurücktritt und stattdessen der Fokus auf dem Gegensatz zwischen Wert und Bedeutung der bevorzugten Seite einerseits und dem Gewalttätigen bzw. Parasitären der anderen Seite liegt.

Der spezifische Charakter von Urei, garstigem Gezücht und Emporsteigerung sowie jeglicher poetologisch gebrauchter organischer, technischer oder organotechnischer Begriffe wird damit natürlich weder vollständig erfasst, noch wird das damit verbundene je individuelle Erklärungs- und Veranschaulichungspotenzial in Abrede gestellt. Gezeigt werden sollte lediglich, dass sich einige dieser Bildbereiche mitsamt den von ihnen ableitbaren Konzepten wie der Interferenz dafür eignen, eine Perspektive auf Phänomene der Überlagerung einzunehmen, die zuvor übersehene Verbindungen wahrzunehmen erlaubt. In der Zusammenschau solcher unterschiedlicher und dabei gleichberechtigter Betrachtungsweisen liegt sicher ein Potenzial des Gegenstands dieses Bandes: der Organotechnoscience.

Literaturverzeichnis

- Adelung, Johann Christoph. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Elektronische Volltext- und Faksimile-Edition nach der Ausgabe letzter Hand Leipzig 1793–1801*. Berlin: Directmedia, 2004.
- Behre, Maria. „Übersetzen als Doppelspiegelung. Goethes Gedicht *Entoptische Farben*“. *Zwiesprache. Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens*. Hg. Ulrich Stadler. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1996. 368–381.
- Bluhm, Lothar, Friedhelm Marx und Andreas Meier. „Vorbemerkungen“. *Interferenzen. Studien zum Verhältnis von Literatur und Geschichte*. Hg. Lothar Bluhm, Friedhelm Marx und Andreas Meier. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1992. 5–12
- Bullough, Geoffrey (Hg.). *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Volume VI. Other, Classical' Plays: Titus Andronicus. Troilus and Cressida. Timon of Athens. Pericles, Prince of Tyre*. London: Routledge and Kegan Paul und New York: Columbia University Press, 1966.
- Donat, Sebastian, und Hendrik Birus. *Goethe – ein letztes Universalgenie?* 2. Aufl. Göttingen: Wallstein, 2004.
- Donat, Sebastian. „Weltliteratur als Teilnahme und Interferenz – „Helena in Edinburg, Paris und Moskau““. *Goethe-Jahrbuch* 134 (2017): 99–110.
- Donat, Sebastian. „Interferenzen – Überlegungen zur literaturwissenschaftlichen Anschlussfähigkeit eines physikalischen Begriffs“. *Interferenzen – Dimensionen und Phänomene der Überlagerung in Literatur und Theorie*. Hg. Sebastian Donat u. a. Innsbruck: Innsbruck University Press, 2018. 11–22.

- Donat, Sebastian. „Weltliteratur und Interferenz“. *Vergleichende Weltliteraturen / Comparative World Literatures. DFG-Symposion 2018*. Hg. Dieter Lamping und Galin Tihanov. Berlin: Metzler, 2019. 41–58.
- Ermann, Kurt. *Goethes Shakespeare-Bild*. Tübingen: Niemeyer, 1983.
- Even-Zohar, Itamar. „Laws of Literary Interference“. *Polysystem Studies*. Hg. Itamar Even-Zohar. Durham, NC: Duke University Press, 1990. 53–72.
- Fischer, Klaus H. „Einleitung“. *Wallfahrt nach Sessenheim. Die ersten Nachforschungen über das Liebesidyll von Goethe und Friederike*. Hg. Klaus H. Fischer. Schutterwald: Fischer, 2008. 9–14.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe*. München: dtv, 2006 [Verweise im Text erfolgen unter Angabe von Band- und Seitenzahl].
- Hofmann, Andreas R., und Ute Raßloff. „Einleitung: Die changierenden Muster der Interferenz“. *Wellenschläge. Kulturelle Interferenzen im östlichen Mitteleuropa des langen 20. Jahrhunderts*. Hg. Ute Raßloff. Stuttgart: Steiner, 2013. 11–20.
- Hölscher-Lohmeyer, Dorothea. „Entopticische Farben“. Gedicht zwischen Biographie und Experiment“. *Études Germaniques* 38 (1983): 56–72.
- Kilian, Ulrich, und Christine Weber (Hg.). *Lexikon der Physik in sechs Bänden. Dritter Band Ha bis Mh*. Heidelberg und Berlin: Spektrum Akademischer Verlag, 1999.
- Koch, Lars, Sarah Neelsen und Julia Prager. „Von lebendigen Mechanismen, gläsernen Bienen und Oncomäusen. Annäherungen an eine literaturwissenschaftliche Organotechnoscience“, *Literarische Organotechnik. Studien zu einer Diskurs- und Imaginationsgeschichte*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2024. 3–18.
- Krätz, Otto. *Goethe und die Naturwissenschaften*. 2. Aufl. München: Callwey, 1998.
- Lavater, Johann Caspar. *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Dritter Versuch*. Leipzig und Winterthur: Weidmann und Reich, 1777.
- Lavater, Johann Caspar. *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Vierter Versuch*. Leipzig und Winterthur: Weidmann und Reich, 1778.
- Näke, August Ferdinand und Heinrich Kruse. *Wallfahrt nach Sessenheim. Die ersten Nachforschungen über das Liebesidyll von Goethe und Friederike*. Hg. Klaus H. Fischer. Schutterwald: Fischer 2008.
- Reckwitz, Andreas. „Vom Homogenitätsmodell zum Modell kultureller Interferenzen und interpretativer Unterbestimmtheiten“. *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Hg. Andreas Reckwitz. Weilerswist-Metternich: Velbrück Wissenschaft, 2006. 617–643.
- Serres, Michel. *Hermes II. Interferenz*. Übers. Michael Bischoff. Berlin: Merve Verlag, 1992.
- Soret, Frédéric. *Zehn Jahre bei Goethe. Erinnerungen an Weimars klassische Zeit. 1822–1832*. Übs. u. hg. H[einrich] H[ubert] Houben, Leipzig: Brockhaus, 1929; Reprint Zürich und New York: Olms, 1991.
- Sturm-Trigonakis, Elke. *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007.
- Thier, Hans-Joachim (Hg.). *Brockhaus ABC Naturwissenschaft und Technik*. 2 Bde. 13. Aufl. Leipzig: Brockhaus, 1980.
- Wyder, Margit (Hg). *Bis an die Sterne weit? Goethe und die Naturwissenschaften*. Frankfurt/M. und Leipzig: Insel, 1999.

Cyril de Beun

Organotechnische Vermittlungen. Spannungsverhältnisse zwischen Rhetorik und Interdiskursivität in der Vormärzpublizistik und Literaturtheorie

Die Literaturwissenschaft hat die Bereiche des Organischen und Technischen bis ins 20. Jahrhundert hinein weitgehend getrennt behandelt. Ziel des vorliegenden Beitrags¹ ist es, anhand interdiskursanalytischer und rhetorischer Überlegungen aufzuzeigen, wie sich erstens im Symbolspeicher der Literatur des Vormärz – namentlich in der Zeitschriftliteratur und Literaturkritik – bereits eine organotechnische Hybridität auftat und wie zweitens die Analyse solcher organotechnischen Symbolik in der Nachkriegszeit einen Übergang von rhetorikorientierter zu diskursanalytischer Literaturtheorie einleitete, wobei jedoch die Rhetorik selbst nicht komplett ausgeklammert wurde, da ihre stilistischen Elemente – wie zum Beispiel die Katachrese – im literaturtheoretischen Instrumentarium produktiv neu eingesetzt wurden. Wenn im Nachfolgenden das Organotechnische analysiert wird, werden drei zusammenhängende Disziplinen herangezogen: die *Wissensforschung* (vgl. Klausnitzer 2008; Borgards et al. 2013), die *Interdiskursanalyse* (vgl. Link 1983, 1988; Link und Parr 2005) und die Rhetorik. Ihr Zusammenhang kann folgendermaßen auf den Punkt gebracht werden: Organotechnisches Wissen manifestierte sich in der Vormärzliteratur primär in Form rhetorischer Tropen, die sich durch ihre interdiskursive Funktion – d. h. ihre synchrone ‚Teilnahme‘ an zwei oder mehr Teilbereichen der Gesellschaft – kennzeichneten. Zum besseren Verständnis lohnt sich zunächst ein Blick auf die Grundbedingungen der Annäherung zwischen Organizität und Technizität um 1800. Danach wird die organotechnische Symbolik in literarischen Zeitschriftaufsätzen und der Literaturkritik des Vormärz näher untersucht. Zum Schluss wird beleuchtet, wie die Interdiskursanalyse dieses Phänomen seit den 1970er Jahren gedeutet hat und wie sie sich dabei zu den Nachkriegsrhetoriktheorien verhielt.

1 Der vorliegende Beitrag ist das Teilergebnis eines Projekts über das Verhältnis zwischen Rhetorik und Interdiskursivität in der Vormärzliteratur. Es wurde vom Fonds für Wissenschaftliche Forschung Flandern (FWO) finanziert (Projektnummer 1227720N).

Cyril de Beun, Leuven

1 Das Organotechnische während der Sattelzeit und sein Stellenwert im Literaturbetrieb

Wenn man vom Gesichtspunkt der Interdiskursanalyse über das Organotechnische nachdenkt, handelt es sich im Wesentlichen um eine Verschränkung zweier Spezialdiskurse: ein organisch-biologisch orientierter und ein technischer. Seit dem siebzehnten (dem *animal machine* von Descartes) und 18. (dem *homme machine* von La Mettrie) Jahrhundert hat sich die Kluft zwischen diesen beiden Bereichen weitgehend geschlossen. Alexander von Humboldt gelangte in seiner in Schillers *Horen* veröffentlichten Erzählung *Die Lebenskraft oder der rhodische Genius* allmählich zur Einsicht, dass sowohl das Organische als auch das Unorganische letztlich aus ‚toter‘ Materie bestehe: „Wenn der Unterschied der Geschlechter lebendige Wesen wohlthätig und fruchtbar aneinander kettet, so wird in der anorganischen Natur der rohe Stoff von gleichen Trieben bewegt“ (Humboldt 1849, 305). Seine außerordentlichen Beiträge zur Vernetzung verschiedener Wissensbereiche – von der Botanik, Geographie und Kosmologie zur Anthropologie und noch vielem mehr – zeugen von einer frühen Aufhebung des Dualismus vom Organischen und Technischen. Obwohl eine Untersuchung des Organotechnischen schon früher ansetzen kann, wurde im Zeitalter um 1800 zum ersten Mal eine umfassendere Annäherung zwischen diesen beiden Bereichen erkennbar, nicht zuletzt in der Literatur und Journalistik. Die organotechnische Konstellation war Teil einer allgemeineren Tendenz, die darin bestand, dass die gesellschaftlichen Spezialwissensbereiche während dieser *Sattelzeit* sich weiter und weiter verzweigten und dabei immer spezialisierter wurden. Dieser historische Prozess der *funktionalen Ausdifferenzierung* – wie Niklas Luhmann sie genannt hat – gilt als typisches Merkmal der westlichen Industriegesellschaften und erstreckte sich auf alle Lebensbereiche (Luhmann 1998, 707–767). Gleichzeitig kommt man nicht umhin zu bemerken, dass im Zuge der Industrialisierung vor allem den *technischen* und *technologischen* Spezialwissensbereichen eine dominante Rolle zufiel. Damit wäre jedoch die Perspektive des Organischen oder Biologischen vernachlässigt, insbesondere wenn der Anschein erweckt wird, wesentliche Änderungen in der neuen organotechnischen Konstellation wären nur ihrer technischen Hälfte zuzuschreiben. In dem Sinne wurde das Leben nicht nur technologisiert, sondern es fand andererseits auch eine ‚Biologisierung‘ der Technik oder des Maschinellen statt, wie zum Beispiel mit der Entwicklung der modernen Impfungen um 1800.

Es soll im Vorliegenden nicht so sehr um die Frage gehen, was das Organotechnische in der Zeit um 1800 an und für sich bedeutete. Vielmehr geht es um den argumentativen Gewinn, den die *Kombination* aus organischen und technischen Diskursen versprach. Die nachfolgenden Überlegungen sind also im Grunde ge-

nommen epistemologisch und kommunikationstheoretisch ausgerichtet. Von wesentlicher Bedeutung ist dabei die bereits angedeutete Parallele zwischen dem organotechnischen Hybrid und der funktionalen Ausdifferenzierung westlicher Industriegesellschaften. Diese führte nämlich zum rapiden Zuwachs verschiedener Spezialdiskurse, was nicht zuletzt auf biotechnologische Fortschritte zurückzuführen war. Der Automatenbau im 18. Jahrhundert oder etwa die Figur des Homunculus in Goethes *Faust* unterstrichen diese kulturelle Faszination für das Organotechnische. Zugleich bedurfte es eines neuen ‚Verfahrens‘, um solche Spezialdiskurse und deren Spezialwissensbereiche zumindest temporär wieder zusammenzuführen. In der neu entstandenen bürgerlichen Öffentlichkeit war die Kommunikation zwischen arbeitsteilig spezialisierten Gruppen von einer Verknüpfung des (ebenfalls spezialisierten) Wissens abhängig, das sich *sprachlich* hauptsächlich auf einer abstrakt-figurativen Ebene – nämlich durch die Anwendung von Stilmitteln – realisierte.

Dieses Bedürfnis zeigte sich am eindeutigsten, wenn kommerzielle Interessen ins Spiel kamen, und zwar insbesondere im aufkommenden Medium der stark literarisch dominierten Journalistik. Als der Verleger Johann Friedrich Cotta das *Morgenblatt für gebildete Stände* gründete, gab er als Begründung an, dass es sein Ziel sei, einen breiten, arbeitsteilig spezialisierten Leserkreis zu erreichen. In seiner vorbereitenden Instruktion von 1807 empfahl er der Redaktion seiner neuen Zeitschrift Folgendes:

Es ist der Plan des Mbl. u. die Erwartung des Publikums durch dieses Institut alles zu erhalten, was es von den Ereignissen, Erscheinungen im liter. Kunstfach p. interessiren kann, [...] [...] *Allen etwas* ist das Hauptgesetz das jeder Numer zur Norm dienen muß, man darf also annnehmen, daß in jeder derselbigen / der Gelehrte / der Kaufmann, halb oder ganz gebildet, / der geschäftige Müssiggänger / der Mann von Welt / die Dame von Geist / der Künstler / etwas finde – (Cotta 1980, 47).

Die Parole „*Allen etwas*“ bleibt immerhin ambivalent. Denn obwohl jeder Leser in einer Zeitschriftnummer *etwas* finden sollte, wird nicht *ausschließlich* auf eine Spezialisierung einzelner Artikel abgezielt. Das Fragment impliziert damit eben *nicht*, dass die Zeitschrift nur jede erwähnte Gruppe getrennt – in einem ihr entsprechenden Spezialdiskurs – ansprechen soll. Vielmehr sollten die Autoren – viele Beiträger waren Schriftsteller – verschiedene Themenbereiche miteinander verknüpfen. Trotz ihres Titels *Instruction* ist Cottas Anweisung jedoch nicht einfach normativ zu verstehen: Das Blatt habe sich natürlich nach der „Erwartung des Publikums“ zu richten und nicht umgekehrt, aber es dürfe nicht davon ausgehen, dass zum Beispiel der Kaufmann nur Texte wirtschaftlicher Art oder der Künstler nur Kunstartikel lesen werde.

Damit zeugt die *Instruction* von Cottas verlegerischer Einsicht in die kommunikative Lage um 1800, die – es könnte paradox anmuten – auf einer zunehmenden Verbindung spezialisierter Wissensfelder beruhte. Auf sprachlicher Ebene ist *Interdiskursivität* eben als parallele Tendenz zur Wissensspezialisierung und damit als Begleiterscheinung der funktionalen Ausdifferenzierung aufzufassen, da ihre Integration gesellschaftlicher Spezialdiskurse als spontane Reaktion auf die rasche Zunahme derselben erfolgte. Deshalb spielt die Stilistik bei ihrer Auswertung eine nicht zu unterschätzende Rolle: Analogien, Metaphern und andere Formen bildlicher Sprache sind die literarisch-ästhetischen Schnittpunkte, in denen zwei oder mehr Spezialdiskurse zu *Interdiskursen* verkoppelt werden.

Literarische Zeitschriften wie das *Morgenblatt* realisierten dies auch im gattungsmedialen Sinne, indem sie Artikel über und aus der Literatur neben Reportagen, Reiseberichten, Neuigkeiten aus der Geschichtswissenschaft, Archäologie und den Naturwissenschaften veröffentlichten. Solche Zeitschriften und die literarische Presse bildeten folglich – so viel steht in der Forschung fest (vgl. für Deutschland Brandes 1991, oder für Frankreich Kalifa et al. 2011) – eine interdiskursive Gattung schlechthin. Man könnte hier mit Marie-Ève Thérenty von einer realistischen Tendenz sprechen: „[L]a littérature n'a plus vocation à ordonner son discours selon les commandements des arts poétiques ou des rhétoriques, mais de voir et décrire le monde réel“ (2014, 51). Bei diesem Realismus ist selbstverständlich nicht von der literarischen Strömung die Rede, sondern es geht um eine erhöhte Aufmerksamkeit für die zeitgenössische Welt außerhalb der Literatur. Übrigens wurde diese Absicht, Texte aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Teilbereichen in einem einzigen Organ zu integrieren, schon ansatzweise 1794 von Schiller im Programm der von ihm herausgegebenen *Horen* formuliert: „Soweit es tunlich ist, wird man die Resultate der Wissenschaft von ihrer scholastischen Form zu befreien und in einer reizenden, wenigstens einfachen Hülle dem Gemeinsinn verständlich zu machen suchen.“ (Schiller 1913a, 234) Seine Zeitschrift wurde – wenig überraschend – von Cotta verlegt. Ihre Zielsetzung ist ebenfalls von thematischer Ganzheitlichkeit und Interdisziplinarität geprägt, indem die Hoffnung ausgesprochen wird, dass sie die angesehensten Schriftsteller des deutschsprachigen Raums und somit eine geteilte Leserschaft geistig zusammenführen werde (vgl. Schiller 1913b, insbes. 230).

Im Einklang mit den humanistischen Idealen der Weimarer Klassik bekundet Schiller als Herausgeber im Übrigen auch ein „allgemeines und höheres Interesse an dem, was rein menschlich und über allen Einfluß der Zeiten erhaben ist“, wobei es letztlich darum gehe, „die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen“ (Schiller 1913a, 233). Diese visierte Überwindung politischer Gegensätze ist an sich zutiefst ideologisch, weil sie an erster Stelle den Status quo bekräftigt. Während das *Morgenblatt* den Anweisungen Cottas zu

folge ebenfalls politische Themen vermeiden sollte, stand es wegen seines breiten Interesses an kontemporären Themenbereichen dennoch in enger Verbindung mit der Zeit. Man könnte sagen, dass sich das Blatt *in* und nicht – wie bei Schiller – *über* der Zeit positionierte. Ob im *Morgenblatt* dann auch von Anfang an eine Annäherung zwischen Ästhetik und Zeitgeist angestrebt wurde – was Schiller zum Beispiel ausdrücklich unterließ –, sei noch dahingestellt. Jedenfalls würden einige prominente Mitarbeiter des Blattes in ihrer eigenen Publizistik während der 1830er Jahre versuchen, ihre ästhetischen Ansichten explizit mit Zeitbezogenheit und sogar mit (politischen) Engagement zu verknüpfen: die Autoren des sogenannten *Jungen Deutschlands*. In ihren Texten – und ganz speziell in den darin verwendeten organotechnischen Bildern – kam das Phänomen der Interdiskursivität am deutlichsten zur Entfaltung.

2 Das Organotechnische als interdiskursives Phänomen in der Vormärzpublizistik

In seiner Auseinandersetzung mit zeitlichen Neuerungen räumte das *Morgenblatt* den Naturwissenschaften – und damit auch dem Organotechnischen – eine prominente Stellung ein. Von besonderer Relevanz ist die Weise, in der organische und technische Bilder zum Zeitgeschehen in Verbindung gebracht werden, um so die Aufgabe der Zeitschrift zu erläutern.

Dafür steht exemplarisch der von Hermann Hauff verfasste Rückblick zu ihrem 28. Jahrgang aus dem Jahr 1835. Hauff war von 1828 bis zu seinem Tod 1865 Chefredakteur des *Morgenblattes*. Am Anfang seines Textes bezeichnet er das Blatt als „literarischen Organismus“. Er vergleicht es mit einem Baum, der sich jedes Jahr regeneriere und nur von größeren Ereignissen, von den „Zuckungen der Erde“ und dem „Feuer des Himmels“, gefällt werden könne. Selbst wenn Hauff sich gegen die Tagesmode wendet, kommt er nicht umhin, dass das *Morgenblatt* als „Barometer der Zeit“ fungiert. Um zu betonen, dass es gleichwohl auf die übermäßige Berichterstattung von Bagatellen verzichte, verweist er auf die programmatiche Kontinuität der Zeitschrift. Diese verankert er mittels einer geomorphologischen (und künstlerischen) Symbolik, indem er das Programm mit dem „Basrelief unseres Erdtheils“ vergleicht (Hauff 1835, 1). Die nicht direkt sichtbare Form des „Erdtheils“, die von der äußeren Landschaft bedeckt wird, symbolisiert die unterschwelligen Tendenzen, die vom *Morgenblatt* aufgedeckt werden sollen. Es finde deshalb vielmehr eine Wechselwirkung zwischen Zeit und Zeitschrift statt: „[S]tatt die lachende, vergängliche Farbe der Tagesmode aufzupflanzen, ziehen wir es vor, uns von der Zeit selbst färben zu lassen, und sie ist rasch genug in ihrem Geschäfte“ (Hauff 1835,

1–2). In diesem Zusammenhang sind ebenfalls seine Erwägungen über den Bereich „populäre Naturgeschichte“ zu verstehen. Das *Morgenblatt* hat sich hier infolge der zunehmenden Konkurrenz anderer Zeitschriften, die mehr und mehr über naturwissenschaftliche Neugkeiten berichten, auf Erklärungen des wissenschaftlichen Prozesses verlegt:

Wir mußten den Standpunkt des Objektiven, Bestehenden mehr verlassen, wir mußten die Operationspläne der Wissenschaften beim Vordringen auf ihrem Gebiet anschaulich zu machen und die Leser, wenn auch als Non-combattans, hinter der Linie der Plänkler zu halten suchen (Hauff 1835, 2).

In diesen Beispielen zeigt sich also konkret, wie die Idee des Organischen – d. h. eine ‚natürliche‘ Entwicklung der Zeitschrift und ihre bedachtsame Verarbeitung der Zeitereignisse – neben ihr modernes, von Fortschritten inspiriertes Interesse für zeitlichen Wandel gestellt wird.

Wie bereits angedeutet wurde, fällt diese organotechnische Symbolik nicht – oder auf jeden Fall nicht ausschließlich – durch die von ihr vermittelten neuen Einsichten auf: Sie war Teil eines umfassenden historischen Umbruchs, der letztendlich in der zunehmenden Verkopplung interdisziplinären Wissens bestand. Aus dieser Sicht leuchtet es ein, organotechnische Hybride – als interdiskursive Verknüpfung organisch-biologischer und technischer Spezialdiskurse – im breiteren Rahmen dieser interdiskursiven Wende zu betrachten. Ihnen kann eine epistemische Bedeutung beigemessen werden, die weiter reicht als der innovative Gewinn auf dem Gebiet des organotechnischen Denkens an sich. Die von diesem Dispositiv bereitgestellte Symbolik war nicht nur *Ausdruck* neuer Innovationen, sondern nahm selbst gerade auch eine Stellung in der Produktion neuen Wissens ein, und zwar im Bereich des Imaginären, wo aufgrund bestehender Dispositive neue Verbindungen zwischen Wissensfeldern ‚ausgedacht‘ werden konnten. Es mag nicht überraschen, dass gerade die Literatur für diese Art des spielerischen Denkens, Erkundens oder – etwas provokatorischer gesagt – Fantasierens besonders geeignet ist. Das galt im Vormärz umso stärker für die meist – aber sicher nicht ausschließlich – progressiven Autoren, die sich der Publizistik zuwandten. In einer Gesellschaft, deren Teilbereiche sich seit ca. 1800 zunehmend spezialisierten, beinhaltete die Autonomisierung von popularisierenden Gattungen wie Journalistik und Literatur eben ihre starke *interdiskursive* Ausrichtung, aufgrund derer ihr spezialistisches Markenzeichen paradoxerweise auf teilbereichübergreifender – d. h. *nicht spezialistischer* – Kommunikation basierte (vgl. Link 1988, 293).

Im Übrigen war Hermann Hauff nicht der einzige Autor des *Morgenblattes*, der sich solcher äußerst modernen Analogien bediente. Einer der Beiträger, Karl Gutzkow, tat dies ebenfalls, und scheute sich als Repräsentant des später so be-

nannten *Jungen Deutschlands* nicht davor, politische Themen anzusprechen. In Karl von Rottecks liberalen *Allgemeinen politischen Annalen* sprach er sich 1832 unter dem Namen „K...z...w“ – sein Debütroman *Briefe eines Narren an eine Närrin* hatte er im Sommer desselben Jahres auch als Anonymus veröffentlicht – über die Bedingungen einer preußischen Verfassung aus. Die erhöhte Ausrichtung auf Aktualität der Jungdeutschen und ihre Vorliebe für Dringlichkeitsappelle – der Kontrast zum *Morgenblatt* wird hier bereits sichtbar – zeigt sich erst einmal darin, dass es laut Gutzkow um eine „Frage des Zeitgeistes“ geht, mit der sich der preußische Staat auseinanderzusetzen habe ([Gut]z[ko]w 1832, 56). Darauf folgt eine Analyse des Staatswesens, in der er eine althergebrachte dualistische *idée reçue* über die Entwicklung von Staaten kritisch betrachtet:

Die Doctrin unterscheidet zwei Ansichten über den Staat. Nach einer ist er ein Kunstwerk, nach der andern ein Naturproduct. Näher bezeichnet sich dieser Gegensatz als politischer Mechanismus und Organismus. Es ist eine durchaus falsche Consequenz, wenn man jenen zu einem nothwendigen Eigenthume des Liberalismus, diesen zu dem der entgegengesetzten Ansicht machen will. Die europäischen Staaten bieten Beispiele für die eine Ansicht so gut, wie für die andere. England, Frankreich, Spanien, selbst Russland haben sich auf dem naturgemäß besten Wege entwickelt. Ihre politischen Institutionen sind nicht nur auf den Geist ihres Volkes berechnet, sondern auch durch diesen hervorgerufen. Deutschland bietet größtentheils das Gegenteil dar. Hier, [...] wo man gern von Geistern der Vergangenheit spricht, die in die Gegenwart hereinragen, und noch immer nicht müde wird, Analogien zwischen Sonst und Jetzt aus unserm Gemüthe, unsrer Geschichte zu suchen, hier ist gerade im Politischen ein todter Mechanismus aufgekommen ([Gut]z[ko]w 1832, 59).

Gutzkow problematisiert die konzeptuelle Differenzierung zwischen Staaten, die sich ‚organisch‘ entwickelt haben, und denjenigen, die ‚mechanisch‘ herausgebildet wurden: Das System des politischen Mechanismus oder der künstlichen Entwicklung werde in der öffentlichen Meinung mit Liberalisierung gleichgesetzt, während man im Allgemeinen den politischen Organismus oder die natürliche Entwicklung mit der (nicht als solche erwähnten) reaktionären und absolutistischen Monarchie verknüpfe. Es lassen sich unschwer die Bezüge zu früheren Staatstheorien erkennen, in denen Kernbegriffe wie *Ordnung*, *Chaos*, *Naturgemäßheit* und *Künstlichkeit* in unterschiedlicher Weise zueinander in Beziehung gesetzt werden – man denke an Konzepte wie das *zoon politikon* bei Aristoteles („Natur = staatliche Ordnung“), den *Leviathan* bei Hobbes („Natur = Chaos“) oder den aufklärerischen *contrat social* („Ordnung = künstlich“). Hierbei scheint es wichtig zu betonen, dass es Gutzkow bei solchen Anspielungen offensichtlich nicht um die Staatstheorien an sich geht, sondern um die Frage, wie bestimmte Positionen in ihnen auf häufig oppositionelle Weise festgeschrieben worden sind. Gutzkows Ziel ist es, diese Binäroppositionen und die damit verbundenen Dispositive aufzubrechen.

Dementsprechend distanziert er sich von den fixierten binären Oppositionspaaren ‚Mechanismus-Liberalisierung‘ und ‚Organismus-Konservatismus‘. Denn die Politik in Deutschland – und natürlich insbesondere in Preußen – sei nunmehr ein „todter Mechanismus“. Die konservativen deutschen Einzelstaaten würden demnach von künstlichen Verwaltungssystemen geprägt. Als Vertreter der deutschen Kleinstaaterei fehle es ihnen an der natürlichen Anerkennung vonseiten des deutschen Volkes, das nicht kleinstaatlich orientiert, sondern deutsch sei. Dieses Volk vermisste seinerseits einen geeigneten politischen ‚Mechanismus‘, um seine Interessen auf einer staatlichen – und präferentiell nationalen – Ebene zu wahren. Aus dieser Schieflage oder Inkongruenz in der bildlichen Darstellung lässt sich das von Gutzkow bevorzugte Staatssystem ableiten. Dieses bestünde dann in der positiven Verschmelzung des Organischen (gesellschaftliche Anerkennung) mit dem Mechanischen (moderne Verwaltung unter Einhaltung bürgerlicher Grundrechte). Wenn die Ablehnung reiner Kleinstaaterei im Bild des ‚toten Mechanismus‘ beschlossen liegt, dient also die in Gutzkows Text suggestiv vorliegende Umkehrung dieses Bildes – man könnte von einem ebenso ambivalenten ‚lebendigen Mechanismus‘ sprechen – der Bekräftigung der liberalen Voraussetzungen für eine preußische – und ultimativ eine gesamtdeutsche – Verfassung.

Dieser distinkt organotechnische Interdiskurs wird von Gutzkow zur Projektionsfläche systempolitischer Vorstellungen erhoben. Logischerweise bringen solche umfangreichen Forderungen didaktisch-pädagogische Fragen mit sich, die bei Gutzkow vor allem dazu dienen, in den *historischen* Bedingungen einer preußischen Verfassung eine Orientierungsproblematik hervorzuheben. Denn nach welcher historischen Epoche wird man sich in Preußen und den deutschen Ländern, die von so vielen Turbulenzen und Umwälzungen getroffen worden sind, ausrichten? Hierbei ist es erneut von Bedeutung, *wie* Gutzkow diese Frage symbolisch in den Vordergrund rückt:

Endlich fehlen auch in den neu erworbenen Theilen der preußischen Monarchie in Sitte und Leben überall die Anklänge der Vergangenheit. Die Rheinprovinzen und Westphalen sind nicht nur in neuerer Zeit einem ewigen Wechsel von gesellschaftlichen und rechtlichen Formen unterworfen gewesen, sondern selbst in jener Zeit, die man neu beleben will, waren gerade diese Gegenden ein Schauplatz der unsäglichsten Verwirrungen, in denen sich nichts Altes rein und ursprünglich erhalten konnte. Man denke an die Stürme, die jene Gegenden am Niederrhein, die Länder Jülich, Cleve, Berg erschüttert haben! Neben den politischen Umwälzungen, die sich hier ohne Aufhören folgten, haben auch die kirchlichen und reformatorischen Zwistigkeiten diese Länder so zerrissen, daß an eine Wiedergeburt hier nur durch Animpfung einer neuen Bildung zu denken ist ([Gut]z[ko]w 1832, 64–65).

Die interdiskursive Reichhaltigkeit dieses Zitats zeigt sich in der Verbindung von Politikkritik mit dem religiös anmutenden Hinweis auf eine allgemeingesellschaft-

liche „Wiedergeburt“ und – noch relevanter – mit dem Wort „Animpfung“, einer speziellen Form organotechnischen Wissens.

Moderne Impfungen wurden in der Zeit um 1800 im Kampf gegen Kuhpocken entwickelt, allen voran vom Arzt Edward Jenner (*An Inquiry into the Causes and Effects of the Variolae Vaccinae*, 1798) und im deutschsprachigen Raum von Georg Friedrich Ballhorn und Christian Friedrich Stromeyer (*Traité de l'inoculation vaccine*, 1801). Im Zuge erfolgreicher Impfprogramme im Vereinigten Königreich wurden im frühen 19. Jahrhundert staatlicherseits überall in Deutschland sogenannte Impfanstalten gegründet (Huérkamp 1985, 622). Gutzkow mussten also die Implikationen dieses Phänomens an der Schnittstelle von Medizin und Staatskontrolle bekannt sein. Gerade deshalb erscheint es interessant, dass er diese Konstellation symbolisch in Richtung der Bildung ausweitet. Im pädagogischen Diskurs Rousseaus bezeichnet Bildung oder Erziehung primär die Vervollkommnung persönlicher Anlagen, nachdem man als Kind in seiner Natürlichkeit aufgewachsen ist. Nach dieser frühen Wahrung der rein organischen Eigenheit des Kindes wird dieses mit einem ‚organotechnischen‘ Programm, in dem sich die Inhalte immer noch nach dessen Natur ausrichten, zum verantwortlichen, selbstbewussten Bürger erzogen.

Eben diese doppelte Bedeutung der ‚natürlichen‘ und ‚gesteuerten‘ Bildung wird vom organotechnischen Impfprozess im Zitat Gutzkows evoziert. Folglich zieht Gutzkow den Schluss, man könne die historischen Bedingungen des Staatswesens beiseitelassen, weil „auch unsre Zeit einen so schönen Frühling von neuen Ideen und Hoffnungen keimen lässt“ ([Gut]z[ko]w 1832, 65). Liberal angehauchte Keim- und Blütemetaphern sind typisch für die Schriften der Jungdeutschen, wie beispielsweise Theodor Mundts zeitkritischer Briefroman *Moderne Lebenswirren* (1834) beweist. Zugleich bleibt damit unausgesprochen – und es wird so desto stärker impliziert –, dass solche Ideen nach ihrer Keimung erst methodisch realisiert werden müssen. Dieser Appell kommt bei Gutzkow wie auch bei seinen Ge-sinnungsgenossen in einer Weise zur Sprache, die an die beschriebenen organotechnischen Analogien anknüpft. Dabei kommt das Bild der Impfung (und das der Krankheit) etwa auch in Mundts *Modernen Lebenswirren* vor, wenn Zodiacus, ein mephistophelischer Vertreter des metternichschen Systems, die Hauptfigur des Salzschreibers fragt, ob ihm die „Inoculation der Freiheit in [sein] Deutsche[s] Blut“ (Mundt 1834, 90) gut bekommen sei. Auch hier ist also die sozialpolitische Dimension in einer spezifisch organotechnischen Analogie vertreten.

Organotechnoscience kann im Rückblick als eine der grundlegenden interdiskursiven Formationen jener Zeit betrachtet werden. Sie bildete eine Art von Basis-Interdiskurs – weder rein biologisch noch komplett technisch determiniert –, mit der sich wiederum andere Diskurse verbanden. Ihr epistemischer Wert im Rahmen der interdiskursiven Wende kann mit einem Verweis auf Karl Gutzkows Zeitgenossen belegt werden. Viele von ihnen publizierten im *Morgenblatt* und anderen

interdiskursiv ausgerichteten Organen. Aber auch in ihren Buchveröffentlichungen war das Organotechnische im interdiskursiven Sinne präsent. Dass sich hier eine fundamentale Änderung vollzog, davon zeugt das breite Spektrum der Autoren, in deren Werken sich diese Verkopplungen organischer und technischer Bilder nachweisen lassen.

Sogar Joseph von Eichendorff, der sich in seinem Werk nur allzu gern der ‚organischen‘ Wanderlust hingab, war es unmöglich, das neue Industriezeitalter zu ignorieren. Das organotechnische Symbolschema, das daraus hervorging, war allerdings ein negativ konnotiertes. Seine Aufzeichnungen und Novellen (z. B. *Viel Lärm um nichts*, 1832) vermittelten das Bild einer von Maschinen und der Eisenbahn eingekapselten Natur, in deren noch nicht vom Fortschritt verdorbene Teile man immer schwerer fliehen könne. Es gehört zum Wesensmerkmal interdiskursiver Sprachformen, dass sie sich häufig nach binären Argumentationsschemata ausrichten. So kann jede Bildlichkeit Schauplatz eines interdiskursiv ausgetragenen Kampfes werden, in dem sie mit unterschiedlichen, häufig entgegengesetzten Positionen besetzt wird. Die in einer bestimmten Epoche dominanten Diskurse kommen dann am häufigsten für grundlegende, in der breiten Öffentlichkeit geführte Diskussionen in Frage. Bei den Autoren des *Jungen Deutschlands* wie auch bei Eichendorff zeigt sich exemplarisch, in welcher Weise die kontemporären Debatten über Liberalismus, Nationalismus und die Macht von Adel und Kirche ausgerechnet auf dem interdiskursiven Kampfplatz des Organotechnischen geführt wurden. In der Organotechnoscience – so kann man hier schließen – verdichteten sich die inviktiven Dynamiken des Phänomens Interdiskursivität selbst.

3 Interdiskursivität als neues literaturtheoretisches Paradigma?

Damit ist das faszinierende Zusammenspiel von Organotechnoscience und Interdiskursivität jedoch nicht zu Ende. Neben der Publizistik kam im Vormärz die deutsche Philologie als Vorläuferin der Literaturwissenschaft auf. Auch an ihrem Aufstieg hatten die literarischen Autoren einen wesentlichen Anteil. Ludolf Wienberg, ein weiterer Repräsentant des *Jungen Deutschlands*, veröffentlichte 1834 seine Vorlesungen, die er als Dozent an der Universität Kiel gehalten hatte, unter dem Titel *Aesthetische Feldzüge* und mit dem namensgebenden Untertitel *Dem jungen Deutschland gewidmet*. In seinen Vorlesungen erkundet Wienberg die Grenzen einer progressiven Ästhetik, in der die Komplexität der Zersplitterung von sprachenübergreifenden Fachbereichen wie der Rhetorik in nationalsprachliche Philologien zum Ausdruck kommt. So wirkt sein Text im Übergangsbereich von

Literatur, Literaturtheorie und sozialpolitischer Kritik. Organotechnische Analogien sind ein zentraler Bestandteil seiner Überlegungen, wobei zunächst auffällt, wie negativ er die technische Metaphorik (Maschinen, Mechanik) einsetzt und wie positiv im Allgemeinen das Natürliche dargestellt wird. Dies sticht besonders in seiner Beurteilung der Epik und der modernen Romankunst hervor: „Die Zeiten des Epos sind vorüber, an die Stelle des Epikers ist der Romandichter getreten, der mit Entäußerung der epischen Maschinerie und des Rhythmus sich im allerfreiesten Element bewegt und den in moderne Prosa, moderne Gesinnung überpflanzten Epiker darstellt“ (Wienbarg 1834, 247).

Die ‚mechanische‘ Epik wird hier im organischen Sinne auf die Romankunst übertragen, wobei die Anspielung auf die zugenommene Bedeutung der (höchstwahrscheinlich: politischen) Gesinnung Wienbargs jungdeutsche Einordnung verrät. Im Grunde müssen die Ästhetik und damit auch die Kunst sich in seinen Augen mit dem wahren Leben befassen, und dafür bieten sich organische Metaphern an. Dieses Denken wendet er ebenfalls auf die Wissenschaft selbst an: „Kenntnisse und Wissenschaften sind nicht für sich, sind nur für den Geist vorhanden, dessen Trank und Speise sie sind. Der Geist ist kein Magazin, keine kalte, steinerne Zisterne, die den Regen des Wissens auffängt, um sich damit bis an den Rand zu füllen“ (Wienbarg 1834, 74). Ein kühl-rationales technisches Wissen gilt ihm als negatives Pendant zu Kenntnissen, die den Geist beflügeln. Auf ähnliche Weise soll die Kunst das Leben auf einer höheren schöpferischen Ebene verwirklichen, statt die Natur einfach abzubilden oder darzustellen. Damit gibt Wienbarg zugleich vor, dass die Kunst eine gesellschaftspolitisch engagierte Rolle zu erfüllen habe. Aus ästhetischer – im heutigen Sinne: literaturtheoretischer – Sicht stellt Organotechnoscience ein wichtiges argumentatives Element dieses progressiven Vorstoßes dar, in dem die technische Komponente der organischen untergeordnet erscheint.

Diese frühe Verarbeitung des Organotechnischen ist als einleuchtender Schritt im komplexen Werdegang der Literaturwissenschaft aufzufassen. Es lässt sich nämlich feststellen, dass die neue Episteme, die im 19. Jahrhundert infolge der interdiskursiven Wende aufkam, langfristig zu einem *Paradigmenwechsel* in der Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts geführt hat. Wienbargs Zitat enthält eine Ablehnung des rationalistischen Aufklärungsdenkens und nimmt damit – so könnte man behaupten – den Gedanken Foucaults vorweg, dass Kenntnisse nicht einfach ‚wahr‘, sondern sozial determiniert sind. Im (Post-)Strukturalismus wurde von dieser Position aus im Zuge der linguistischen Wende eine Brücke zur Sprache geschlagen. Die in den 1960er und 1970er Jahren aufkommenden Diskurstheorien leiteten einen radikalen Bruch mit überkommenen Literaturtheorien hermeneutischer und positivistischer Art ein. Insbesondere die Interdiskursanalyse Jürgen Links hat sich mit den organotechnischen Formationen des 19. Jahrhunderts produktiv auseinandergesetzt. Link hat dazu in ambivalenter Weise Niklas Luhmanns

Systemtheorie aufgegriffen, in der es eigentlich nur in sehr beschränktem Maße Platz für *teilbereichübergreifende* Kommunikation zwischen einzelnen gesellschaftlichen Teillbereichen gibt. Die autopoiетischen Eigenschaften dieser Systeme – *autopoiesis* ist, wohlgemerkt, ein ursprünglich kybernetischer Begriff – haben wegen deren radikaler Selbstreferenz zur Folge, dass Kommunikation in der Abgrenzung des einen Systems vom anderen besteht. Von einer Verkopplung oder sogar Verschmelzung von Spezialdiskursen kann dabei nicht die Rede sein. Die Interdiskursanalyse hat dagegen dieses Postulat der geschlossenen Systeme nicht so sehr abgelehnt, als ihm vielmehr eine übergreifende Ebene gegenübergestellt. Mit Rückgriff auf die diskursanalytischen Arbeiten von Michel Foucault und Michel Pêcheux hat sie diese Ebene als Sammlung interdiskursiver Formationen in den Blick genommen. Jürgen Link (1984) und Rolf Parr (2010) haben beispielsweise gezeigt, wie sich die Publizistik in der Epoche zwischen der Französischen Revolution und der Restauration einer technischen Symbolik des Fliegens bedient hat, um Politikkritik zu üben.

Wiederum ganz anders ist das Verhältnis der Interdiskursanalyse zur Rhetorik: Im Gegensatz zu anderen traditionellen geisteswissenschaftlichen Disziplinen wurde sie von den Interdiskurstheoretikern nicht ohne Weiteres abgelehnt. Es handelt sich um eine spannungsgeladene Beziehung, die ihren Ursprung in der interdiskursiven Wende um 1800 hat. Die epistemische Stellung, die das Phänomen der Interdiskursivität im Industriezeitalter erlangte, hatte vorher noch die Rhetorik eingenommen. Mit dieser Rhetorik ist das System gemeint, das zwischen ca. 1500 und 1800 im Rahmen der *repräsentativen* Öffentlichkeit der dominanten adligen Schichten die gesellschaftliche Kommunikation (inner- ebenso wie außerhalb des Kunstbereichs) beherrscht hat. Neben dieser Funktion als Kommunikationssystem unter adliger Hegemonie fielen der Rhetorik in diesem Zeitraum noch drei weitere Aufgaben zu: erstens die eines Systems von Verhaltensregeln, die unter das *humanitas*-Ideal des *vir bonus dicendi peritus* subsumiert werden können; zweitens als „europäische Bildungsmacht“ (Schanze et al. 2013, 41) oder als pädagogisches System; drittens als persuasives System und argumentative ‚Matrix‘ für die Ausformung und Vermittlung von Ideen.

Die funktionale Ausdifferenzierung und die Entfaltung der bürgerlichen Öffentlichkeit schränkten jedoch den Aufgabenbereich der Rhetorik wesentlich ein. Durch den relativen Machtverlust des Adels wurde das System der Verhaltensregeln außer Kraft gesetzt oder wenigstens an den Rand gedrängt. Die arbeitsteilige Spezialisierung von (hauptsächlich) der aufkommenden Schicht des Bürgertums zerstörte den einst kohärenten Rhetorikbereich und erodierte so ihren Status eines übergreifenden Kommunikationssystems. Als pädagogisches System oder ‚Bildungsmacht‘ wurde die Rhetorik noch bis ins späte 19. Jahrhundert hinein aufrechterhalten, obwohl sie ihre epistemische Stellung bereits verloren hatte. Damit

blieb ihr noch eine zentrale Aufgabe übrig, diejenige eines persuasiven Systems oder eines Speichers für Stilmittel. So wurde sie auf der Grundlage der von Interdiskursivität geprägten Episteme selbst zu einem spezialisierten Teilbereich. Durch diese Spezialisierung auf Argumentation blieb sie gesellschaftlich relevant, obwohl sie ihre prominente Stellung in den modernen Wissenschaften – teilweise infolge der wachsenden Bedeutung der Naturwissenschaften – verlor.

Nach dieser Transformation der alten Rhetorik begann jedoch das lange Warten auf eine angemessene Reaktion in den immer dominanter werdenden wissenschaftlichen Disziplinen. Trotz der künstlichen Aufrechterhaltung des Rhetorikunterrichts in den gymnasialen Lehrplänen sah sie sich auf universitäter Ebene mit der zunehmenden Konkurrenz nationalsprachlicher Philologien konfrontiert, die auf je eigene Weise mit dem rhetorischen Erbe (vor allem der Stillehre) umgingen. Die ersten Ansätze zu einer *neuen Rhetorik* wurden erst nach dem Zweiten Weltkrieg im Rahmen ihrer Verwissenschaftlichung formuliert – ein Trend, den sie im Laufe des 19. Jahrhunderts verpasst zu haben schien. Es war typisch für die fortschreitende Spezialisierung gesellschaftlicher Teilbereiche, dass man zu diesem Zeitpunkt nicht mehr über *die Rhetorik* sprechen konnte. Egal ob es sich um die Rhetoriktheorie Kenneth Burkes, die *nouvelle rhétorique* Chaïm Perelmanns oder die in den 1970er Jahren formulierte Tübinger Rhetorik (Ueding und Steinbrink 2011, 167–173, 198–207) handelt: Spätestens ab diesem Moment konnte nur noch von mehreren Rhetoriken die Rede sein.

Das Bild des organotechnischen Hybrids – die Weise, in der es sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weiterentwickelt hat – hätte sich in einer von der alten Rhetorik beherrschten Gesellschaft so nicht durchsetzen können. Genauso wenig konnte die alte Rhetorik die anderen Teilbereiche, die dabei angesprochen wurden (Politik, Bildung, usw.), wirkungsvoll in ein solches organotechnisches Bild integrieren. Als normatives System hatte sie ausgedient, aber auch die nach dem Zweiten Weltkrieg aufkommenden deskriptiven Rhetoriktheorien waren im Grunde genommen ungeeignet, der komplexen Konstellation nach 1800 in ihrer Gesamtheit gerecht zu werden. Unter interdiskursanalytischem Blickpunkt konnte dagegen die symbolische Einbeziehung der politischen und sozialen Verhältnisse in das Organotechnische als hybride Konstellation analysiert werden. Ebenso wie ihr Verhältnis zur Systemtheorie kennzeichnet sich die Haltung der Interdiskursanalyse gegenüber der *Rhetorik* durch eine ambivalente Invektivität. Sie beruht nämlich nicht auf einer Ablehnung derselben. Ganz im Gegenteil: Sie hat vielen Begriffen des Rhetorikbereichs – vor allem aus dem überkommenen Argumentationssystem – einen Platz in ihrem eigenen Analyseapparat eingeräumt. Exemplarisch dafür steht das rhetorische System der Bildersprache in Form von Tropen, die in der Interdiskursanalyse als Konvergenzpunkte verschiedener Spezialdiskurse interpretiert werden.

Ein prägnantes Beispiel für diese theoretische Appropriation und Neuinterpretation von Tropen ist die *Katachrese*. In der alten Rhetorik wurde sie als Bildbruch und folglich als zu vermeidender Stilfehler betrachtet. Laut der Interdiskursanalyse hat sie sich nach dem epistemischen Wechsel hingegen als eine der produktivsten Tropen schlechthin erwiesen. Ihre Produktivität bestehe darin, dass sie eine assoziative Verkopplung von Bildern ermöglicht, die sich aus verschiedenen Spezialdiskursen speisen. Die Interdiskursanalyse geht demnach von generativen Tiefenstrukturen aus, in der gesellschaftlich kursierende Tropen und folglich die zu einem bestimmten Zeitpunkt dominanten Diskurse kreativ miteinander kombiniert und so für unterschiedliche und sogar gegensätzliche Argumentationen zum Einsatz gebracht werden. Im vorliegenden Beitrag zeigt sich dieser katachrestische Vorgang im organotechnischen Interdiskurs und dessen Integrierung von Mediendiskursen (Cotta, Schiller und Hauff), Bildungsdiskursen (Gutzkow und Wienbarg), kunsttheoretischen Diskursen (Wienbarg) und sozialpolitischen Diskursen (Gutzkow, Wienbarg und Mundt). Ein besonders einprägsames Beispiel ist das von Gutzkow verwendete Bild der „Animpfung“, weil es organotechnisches Wissen symbolisch auflädt, um pädagogische und sozialpolitische Themen hervorzuheben.

Für diese Art von interdiskursiv fundierter Analogierelation benutzt Jürgen Link auch den organisch konnotierten Begriff *Katachresenmäander* (vgl. Link 2008). Solche organischen Metaphern sind keine Ausnahme im literaturtheoretischen Denken, aber man sollte der Tatsache Rechnung tragen, dass sie im 20. Jahrhundert – dem Zeitraum, in dem sich die Organotechnoscience als kulturelles Phänomen vollends entfaltete – häufig um eine technische Komponente ergänzt wurden. Nathalie Sarraute verwendet zum Beispiel das der Botanik entliehene Konzept des *tropisme* in ihrer Poetik des *Nouveau Roman*, der gleichermaßen als „impeccable mécanique“ (Calle-Gruber 1990, 130) erscheint. Der Katachresenmäander ist in der Interdiskurstheorie beliebt, weil er sich für die Analyse komplexer Konstellationen wie der organotechnischen eignet. Dadurch lässt sich beispielsweise die biotechnopolitische Verkettung von Tropen in Karl Gutzkows Artikel über die preußische Verfassung als distinkte Einheit untersuchen.

Spricht man über die Ära des organotechnischen Wissens, so kann man ihre Anfänge mit dem Aufstieg des Phänomens der Interdiskursivität verbinden. Interdiskursiv appropriierte Stilmittel wie die Katachrese haben eine funktionale Spezialisierung der neuen, nicht epistemischen Rhetorik bewirkt. Zu erforschen wäre allerdings, ob und wie die unterschiedlichen Nachkriegsrhetoriken auf diese interdiskursive Herausforderung reagiert haben. Das organotechnische Hybrid böte einen guten Ansatzpunkt, um eine solche Untersuchung anzustellen.

Literaturverzeichnis

- Borgards, Roland, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes, und Yvonne Wübben (Hg.). *Literatur und Wissen: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2013.
- Brandes, Helga. *Die Zeitschriften des Jungen Deutschland: Eine Untersuchung zur literarisch-publizistischen Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991.
- Calle-Gruber, Mireille. „Nathalie Sarraute ou l'invention du tropisme en littérature“. *Femmes/Frauen/Women*. Hg. Françoise van Rossum-Guyon (Avant Garde: Revue interdisciplinaire et internationale/Interdisciplinary and International Revue 4). Amsterdam und Atlanta (GA): Rodopi, 1990. 121–134.
- Cotta, Johann Friedrich. „Instruction für die Redaction“ [1807]. *Cotta und das 19. Jahrhundert: Aus der literarischen Arbeit eines Verlages*. Hg. Bernhard Zeller und Dorothea Kuhn. München: Kösel, 1980. 47.
- [Gut]z[ko]w, K[arl]. „Ueber die historischen Bedingungen einer preußischen Verfassung“. *Allgemeine politische Annalen: Neueste Folge* 10.1 (April 1832): 56–66.
- Hauff, Hermann. „Retrospektus zum neuen Jahr: An die Leser“. *Morgenblatt für gebildete Stände* 29.1 (1. Januar 1835): 1–3.
- Huerkamp, Claudia. „The History of Smallpox Vaccination in Germany: A First Step in the Medicalization of the General Public“. *Journal of Contemporary History* 20.4 (Oktober 1985): 617–635.
- Humboldt, Alexander von. „Die Lebenskraft oder der rhodische Genius: Eine Erzählung“ [1795]. *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen* 2. Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1849. 297–308.
- Kalifa, Dominique, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty, und Alain Vaillant (Hg.). *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2011.
- Klausnitzer, Ralf. *Literatur und Wissen: Zugänge – Modelle – Analysen*. Berlin und New York: de Gruyter, 2008.
- Link, Jürgen. *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse (mit einem Beitrag von Jochen Hörisch und Hans-Georg Pott)*. München: Fink, 1983.
- Link, Jürgen. „Einfluß des Fliegens! – Auf den Stil selbst!“ Diskursanalyse des Ballonsymbols“. *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen: Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert*. Hg. Jürgen Link und Wulf Wülfing (Sprache und Geschichte 9). Stuttgart: Klett-Cotta, 1984. 149–164.
- Link, Jürgen. „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse: Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik“. *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hg. Jürgen Fohrmann und Harro Müller. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988. 284–307.
- Link, Jürgen. „Der Katachresen-Mäander als generative Tiefenstruktur der Kultur (mit einem Blick auf den Faust II)“. *Rhetorik als kulturelle Praxis*. Hg. Renate Lachmann, Riccardo Nicolosi, Susanne Sträling. München: Fink, 2008. 63–78.
- Link, Jürgen, und Rolf Parr. „Semiotik und Interdiskursanalyse“. *Neue Literaturtheorien: Eine Einführung*. Hg. Klaus-Michael Bogdal. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005. 108–133.
- Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft* 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998 [1997].
- Mundt, Theodor. *Moderne Lebenswirren: Briefe und Zeitabenteuer eines Salzschreibers*. Leipzig: Reichenbach, 1834.
- Parr, Rolf. „Gärende Revolution‘, ‚schwebende Einheit‘, ‚schaukelndes Parlament‘: Kollektivsymbole in Karikaturen zwischen Märzrevolution und Restauration“. *Politik, Porträt, Physiologie: Facetten der*

- europäischen Karikatur im Vor- und Nachmärz*. Hg. Hubertus Fischer und Florian Vaßen (Vormärz-Studien 18). Bielefeld: Aisthesis, 2010. 17–42.
- Schanze, Helmut, Dietmar Till, und Anne Ulrich. „Rhetorik“. *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. Natalie Binczek, Till Dembeck, Jörgen Schäfer. Berlin und Boston: de Gruyter, 2013. 41–68.
- Schiller, Friedrich. „Ankündigung der Horen: *Die Horen, eine Monatsschrift*, von einer Gesellschaft verfaßt und herausgegeben von Schiller“ [1794]. *Schillers Sämtliche Werke* 10. Hg. Conrad Höfer. München und Leipzig: Müller, 1913a. 232–236.
- Schiller, Friedrich. „Einladung zur Mitarbeit an den Horen“ [1794]. *Schillers Sämtliche Werke* 10. Hg. Conrad Höfer. München und Leipzig: Müller, 1913b. 229–232.
- Thérenty, Marie-Ève. „La civilisation du journal entre histoire et littérature: Perspectives et prospectives“. *French Politics, Culture & Society* 32.2 (Sommer 2014): 49–56.
- Ueding, Gert, und Bernd Steinbrink. *Grundriß der Rhetorik: Geschichte, Technik, Methode*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2011 [1976].
- Wienbarg, Ludolf. *Aesthetische Feldzüge: Dem jungen Deutschland gewidmet*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1834.

Niels Werber

Koevolutionen von Menschen und Maschinen: Samuel Butlers *Erewhon*

Extensions of Man, so hat Marshall McLuhan die Funktion und Genese von Medien mit einer prägnanten Formel umrissen. Medien sind Erweiterungen der menschlichen Sinne und des menschlichen Körpers (McLuhan 1964, 156). Die medientheoretische Kritik an dieser anthropologischen Verengung soll hier nicht interessieren (vgl. Kittler 2002, 23; Werber 2019, 52–57), stattdessen soll eine bei McLuhan angelegte evolutionstheoretische Spur verfolgt werden, die zu einer der Kernfragen dieses Bandes führt, nämlich der Frage nach der

Binnendifferenzierung des Bereichs des Organischen in eine anthropozentrische Unterteilung von Mensch und Nicht-Mensch [...]: Während sich die diskursive Sonderstellung des Menschen auch darin dokumentiert wie hoch-affektiv aufgeladen Szenen seiner Postsouveränisierung entworfen werden, zeigt sich die Imagination nichtmenschlicher Technik-Natur-Relation meist – wie das Beispiel Jünger indes zeigt: nicht immer – weniger angstbesetzt als dies bei der Grenzdiffusion zwischen Menschlichem und Technischen zu beobachten ist (Koch, Neelsen und Prager 2024, 4–5).

Diese Spur führt über Sigmund Freud und Friedrich Kapp zu Samuel Butlers Rezeption von Charles Darwin im Jahr 1863 und schließlich zu seinem Roman *Erewhon*, der 1872 erschienen ist und auf die zitierte Frage der Herausgeber:innen nicht nur eine Antwort gibt, sondern die Frage überdies um eine Dimension erweitert hat und eine Antwort darauf gesucht hat: wie Mensch und Maschine, Organisches und Technisches in der Gesellschaft evoluiieren.

1 Von Freud zu Kapp

Sigmund Freud hat in seinem 1930 publizierten Aufsatz über das *Unbehagen der Kultur* McLuhans medienanthropologische Grundannahmen allesamt vorweggenommen. Medien schließen funktional an die Organe des Menschen an, deren Reichweite und Leistungsfähigkeit sie vergrößern. Medien sind Prothesen, die die körperlichen und geistigen Möglichkeiten des Menschen erweitern, aber immer noch als Supplemente der Organe zu erkennen sind:

Niels Werber, Universität Siegen, Germanistisches Seminar

Mit all seinen Werkzeugen vervollkomnet der Mensch seine Organe – die motorischen wie die sensorischen – oder räumt die Schranken für ihre Leistung weg. Die Motoren stellen ihm riesige Kräfte zur Verfügung, die er wie seine Muskeln in beliebige Richtungen schicken kann [...]. Mit der Brille korrigiert er die Mängel der Linse in seinem Auge, mit dem Fernrohr schaut er in entfernte Weiten, mit dem Mikroskop überwindet er die Grenzen der Sichtbarkeit, die durch den Bau seiner Netzhaut abgesteckt werden. In der fotografischen Kamera hat er ein Instrument geschaffen, das die flüchtigen Seheindrücke festhält, was ihm die Grammophonplatte für die ebenso vergänglichen Schalleindrücke leisten muß, [...]. Mit Hilfe des Telephons hört er aus Entfernungen, die selbst das Märchen als unerreichbar respektieren würde; die Schrift ist ursprünglich die Sprache des Abwesenden, das Wohnhaus ein Ersatz für den Mutterleib, die erste, wahrscheinlich noch immer ersehnte Behausung, in der man sicher war und sich so wohl fühlte. Es klingt nicht nur wie ein Märchen, es ist direkt die Erfüllung aller – nein, der meisten – Märchenwünsche, was der Mensch durch seine Wissenschaft und Technik auf dieser Erde hergestellt hat, in der er zuerst als ein schwaches Tierwesen auftrat und in die jedes Individuum seiner Art wiederum als hilfloser Säugling [...] eintreten muß. [...] Der Mensch ist sozusagen eine Art Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen. Er hat übrigens ein Recht, sich damit zu trösten, daß diese Entwicklung nicht gerade mit dem Jahr 1930 A. D. abgeschlossen sein wird. Ferne Zeiten werden neue, wahrscheinlich unvorstellbar große Fortschritte auf diesem Gebiete der Kultur mit sich bringen, die Gottähnlichkeit noch weiter steigern (Freud 1994, 57f.).

Ob alle „Fortschritte“ auf dem Bereich der Maschinen und Medien seit 1930 als „Hilfsorgane“ zu rubrizieren wären, welche die angeborenen Organe des Menschen „vervollkommen“, sei dahingestellt; vermutlich hätte man nur sehr wenig von aktueller Telekommunikation verstanden, wenn man sich damit begnügte zu sagen, es würden dem Gehör größere Reichweiten erschlossen. Wie auch immer: Fortschritt bedeutet für Freud eine wechselseitige Steigerung von Maschinen und der Kultur, die den Menschen umgibt, mit Prothesen versorgt und auf der Nutzung dieser Erweiterungen aufbaut:

Wenn der Mensch dank seiner Technologien eine „Art Prothesengott“ sein soll, dann gilt umgekehrt, dass er ohne seine künstlichen Erweiterungen nur mehr ein „schwaches Tierwesen“ wäre. Ohne Telefon, ohne Grammophon oder ohne Kamera ist man sozusagen kein Mensch mehr. Auch für diese Variante einer organologischen Medientheorie ist übrigens das Medium die Message, denn Freud kommt es genau wie McLuhan nicht darauf an, was ein Motor konkret bewegt, was eine Kamera genau aufnimmt, eine Platte aufzeichnet oder wofür ein Werkzeug konkret eingesetzt wird, sondern ist sich allein aufgrund der unaufhörlich fortschreitenden Erweiterung der Möglichkeiten des Menschen durch seine ‚Prothesen‘ sicher, dass die Kultur „unvorstellbar große Fortschritte“ machen werde. Der Mensch sei auf dem Weg dazu, ein „Prothesengott“ zu werden.

Friedrich Kittler hatte hier eingewandt:

Nichts gegen diese Mischung aus Macht und Ohnmacht, Erhabenheit und Lächerlichkeit des Menschen bei Freud wie bei McLuhan; methodisch heikel ist die Grundannahme, daß natürlich der Mensch das Subjekt aller Medien sei (Kittler 2002, 23).

Diese Kritik sei deshalb noch einmal eigens hervorgehoben, weil diese heikle Grundannahme bereits hundert Jahre vor Kittlers Pointe, der Mensch sei keineswegs das Subjekt aller Medien, sondern allenfalls ihr *subiectum*, dekonstruiert worden ist. Aber zu Samuel Butlers Austreibung des Menschen aus der Medienanthropologie kommen wir noch. Der nächste genealogische Schritt führt erst einmal von McLuhan und Freud zum Geographen und Philosophen Ernst Kapp, der mit seinen *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten* eine Theorie der Koevolution von Mensch, Medien, Umwelt und Gesellschaft vorgelegt hat, von der sich ebenfalls behaupten ließe, sie nehme McLuhans *Understanding Media* als *Extensions of Man* vorweg (vgl. Scholz und Maye 2021).¹ Freuds Prothesen firmieren bei Kapp als Projektionen der Organe.

Unter „Projection“ versteht Kapp „mehr oder weniger das Vor- oder Hervorwerfen, Hervorstellen, Hinausversetzen und Verlegen eines Innerlichen in das Aeussere.“ (Kapp 1978, 30) Die „Geräthe“, die der Mensch verwendet, um sich „gegen blutdürstiges Raubgethier“ im Kampf ums Dasein zu behaupten, sind jene projizierten Organe, welche „die natürliche Arm- und Handkraft mächtig steigern [...]“ (Kapp 1978, 39). Die biologische Evolution, die Klauen und Schnäbel als Werkzeuge hervorbringt, wird ergänzt von einer Evolution der Maschinen, die dem Menschen äquifunktionale Waffen und Werkzeuge in die Hand geben.² Die „Organprojection“ lässt sich, mit Hegel wie mit Darwin gedacht, keinen „Vortheil“ eines Werkzeugs entgehen, um den „hülflos“ geborenen Menschen gegen eine feindliche Natur „die Mittel“ zu geben, die er zum Überleben und Herrschen benötigt (Kapp 1978, 60). Mit der Differenzierung, Spezialisierung und Steigerung seiner Mittel wächst für Kapp auch die „Machtvollkommenheit“ des Menschen (Kapp 1978, 61). Ähnlich hatte Freud vorhergesagt, neue Technologien würden seine „Gottähnlichkeit noch weiter steigern“ (Freud 1994, 57f.).

Diese Steigerung der Macht betreffe nicht nur „Waffen“ und „alle Werkzeuge“ (Kapp 1978, 60). Ein besonderer Machtgewinn sei der Maschine aller Maschinen zu verdanken: der Dampfmaschine als „Mustermaschine“, die alle Werkzeuge vom „Steinhammer des Urmenschen aufwärts durch alle Werkzeuge, Apparate und

1 Vgl. vielleicht auch ein wenig von Leroi-Gourhan 1988.

2 Vgl. Leroi-Gourhan 1988.

Maschinen“ in sich aufhebt und abbildet. Kapps „organische Entwicklungstheorie“ (Kapp 1978, 133) besagt, dass alle elementaren Praktiken mit einfachen Geräten aller Art prinzipiell von dampfgetriebenen Maschinen übernommen und in fast jeder Hinsicht (Leistung, Präzision, Ertrag usw.) gesteigert werden können. Die Dampfmaschine zählt als „Mutter einer Legion von Arbeitsmaschinen“ (Kapp 1978, 199). Jedes beliebige Organ, diene es als „Receptor“, der „Transmission“ oder als „Werkzeug“ (Kapp 1978, 194), lässt sich als dampfgetriebenes Maschinenwesen vorstellen und herstellen.

Für das Interesse an Organotechnoscience, deren Epistemologie auch auf Bruno Latour zurückgeführt wird (vgl. Koch, Neelsen und Prager 2024, 9), ist es von Belang, dass Kapp nicht nur einzelne Maschinen oder Werkzeuge als Projektion von Organen versteht, sondern auch komplexe, aus „Verkettung“ (Kapp 1978, 197; Kursivierung von N.W.) hervorgehende soziotechnische Verbünde als Erweiterungen der menschlichen Physiologie versteht. Diese Verkettungen von menschlichen und nicht-menschlichen Dingen oder Agenten dürfen wir uns durchaus im Sinne eines Akteursnetzwerks vorstellen (Latour 2000; 2014), allerdings wird die Agency dieser Netze von Kapp evolutionstheoretisch modelliert; sie bewähren sich also oder sie bewähren sich nicht (und vergehen).

Medien und Milieu, Maschinen und Körper des Menschen stehen für ihn in einem Zusammenhang der Koevolution, welcher alle Bereiche umfasst: die organische Veränderung des Menschen, der Fortschritt der Instrumente, Werkzeuge und Medien (immer im Sinne von McLuhans anthropologischem „Schematismus“; Tholen 2008, 128), die der Beherrschung und Durchdringung der Außenwelt dienen, die Gesellschaft und ihr Trend zu immer weiterer Arbeitsteilung und Spezialisierung (vgl. Kittler 2000, 205f.). Die Organprojektionstheorie führt Kapp zum „Vergleich der Organe des menschlichen Körpers und ihrer Funktionen mit denen des Staates“ oder gar eines Weltstaates (Kapp 1978, 312).

Das Eisenbahnnetz und in dessen weiterer Fortsetzung je nach Fluss und Meer, als Dampfschifflinien, sind sie schon gegenwärtig als Träger universeller Kommunikation die Mittler menschlicher Allgegenwart auf dem Erdenrund. In dieser Vereinigung der Schienenwege und Dampferlinien zu einem geschlossenen Ganzen ist das Netz von Verkehrsadern, auf welchen die Subsistenzmittel der Menschheit cirkulieren, das Abbild des Blutgefäßnetzes im Organismus (Kapp 1978, 135).

Der Mensch und die „Menschheit“ realisieren sich also in medientechnischer „Allgegenwart [...] universeller Kommunikation“ (Kapp 1978, 135). Ist die wechselseitige *Projektion* des „Blutgefäßnetzes“ und des Weltverkehrs einmal etabliert, kann man auf beiden Seiten nach weiteren Entsprechungen suchen: Adern, Herz, Wunden, Ströme, Stockungen etc.

Die Organprojektionstheorie erweist sich so auch als fruchtbare Erfinderin von Metaphern. Die Faust des Boxers ist ein Hammer. Das Gehirn eines Kranken ist falsch verschaltet... Umgekehrt werden Maschinen und Medien anthropologisiert: Der Motor hat Launen, die Klinge ist tückisch, das Telegrapheennetz hat Fieber, der Computer Abstürze. Der Staat ist ein Organismus, und der Organismus ist ein Staat (Kapp 1978, 313). Es läge bei alldem nahe, die Organprojektionen in beide Richtungen zu denken, also nicht allein Maschinen und Medien als Erweiterungen des Menschen zu verstehen, sondern umgekehrt Physiologie und Psyche des Menschen als Verinnerlichung veritabler Maschinen und Medien aufzufassen. Kapp tut dies nicht (Kapp 1978, 206). Und damit kommen wir zu Samuel Butler, der dies zu denken wagt.

2 Butler, Darwin und die Evolution von Mensch und Maschine

Immer wieder die überragende Position Samuel Butlers; wie soll man die Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts schreiben, ohne in zu kennen? Wie konnte Ernst Jünger den *Arbeiter* schreiben, ohne ihn zu kennen (Schmitt 1991, 82. Notiz vom 13. Januar 1948)?

Aus dem „anthropologischen Schlaf“ erwachen die Wissenschaften vom Menschen laut Michel Foucault erst dann, wenn sie aufhören, „vom Menschen, von seiner Herrschaft und von seiner Befreiung sprechen [zu] wollen“, und davon ablassen, immerzu „zu denken, daß es der Mensch ist, der denkt“ (Foucault 1974, 410, 412). Samuel Butler ist in diesem Sinne hellwach, aufgeweckt von Charles Darwin.³ Bereits 1863 hat der damals 28-jährige Schafzüchter in einem Zeitungsaufsatz unter dem Namen *Darwin Among the Machines* die noch junge Evolutionstheorie in einen dystopischen Kontext gestellt und unter fiktiven Rahmenbedingungen zu einer in vieler Hinsicht wegweisenden Theorie der gegenseitigen Steigerung organischer, technischer und sozialer Ordnungen ausgebaut (vgl. Butler 1863, 180–185). Butler prognostiziert eine Entwicklung, die genau wie die des organischen Lebens von der Amöbe zum selbstbewussten Menschen die Maschinen zu einer sich selbst reproduzierenden, lernfähigen und nach eigenen Gesetzen agierenden Lebensform führen werde. Die kurzfristige Herrschaft des Menschen über die Erde komme dann im Verlauf der Evolution des organischen und mechanischen Lebens auf Erden an ein Ende:

Day by day, however, the machines are gaining ground upon us; day by day we are becoming more subservient to them; more men are daily bound down as slaves to tend them, more men

³ Zu dessen Bedeutung für Foucault vgl. Sarasin, 2009. Hier passend S. 386f.

are daily devoting the energies of their whole lives to the development of mechanical life. The upshot is simply a question of time, but that the time will come when the machines will hold the real supremacy over the world and its inhabitants is what no person of a truly philosophic mind can for a moment question (Butler 1863, 185).

Die Zukunft des Menschen werde die eines „patient slaves“ sein, der den Maschinen aufwartet und „whose business and interest it will be to see that they shall want for nothing“ (Butler 1863, 183).

Auf seine vielen, wie Deleuze und Guattari meinen, „tiefgründigen“ (Deleuze und Guattari 2014, 366) Ideen kommt Butler, weil er in einem in vieler Hinsicht traditionellen utopischen Text bzw. in einem von der Welt abgeschnittenen Hochtal ein darwinistisches Labor (Darwin 2008, 473f.)⁴ einrichtet. Die einschlägigen Passagen zur Koevolution von Mensch und Maschine, die nahe an die Ununterscheidbarkeit heranführt, stammen alle aus der vorgeblichen Übersetzung einer wissenschaftlichen Abhandlung aus einer unbekannten Sprache eines neu entdeckten, aber leider nicht wieder zu findenden Reichs: dem *Book of the Machines*, das ein reichlich unglaublich Erzähler⁵ eigenhändig ins Englische übersetzt und dem Bericht seiner Reise nach *Erewhon* beigegeben hat. „There is no security“, wird hier der Autor des *Buchs der Maschinen* in „his own words“ zitiert, „against the ultimate development of mechanical conscience“ (Butler 1863, 189).

Erewhon, dieser für Utopien wie Dystopien typische (vgl. Morus 1983) Reisebericht schildert die Entwicklung einer sozialen Ordnung in der Abgeschiedenheit neuseeländischer Bergketten, die *erstens* auf moderne Techniken (Dampfmaschinen und alles weitere) aus Angst vor einer Machtergreifung der Maschinen bewusst verzichtet hat und die *zweitens* unsere lebensweltlichen Selbstverständlichkeiten so gründlich umkehrt wie der Titel das Wort *Nowhere*. Die Menschen dort schauen auf den Aufstieg der Maschine zur Krone der Schöpfung und die Degradiierung des Menschen zu ihrem Diener als vergangene historische Epoche zurück. Die Zukunft wird als Vergangenheit gedacht. Dieser Blick zeigt uns den Menschen als Werkzeug der Maschinen. Gerade die Akkumulation von immer weiteren Maschinen als Erweiterungen des Menschen, die andere Theorien des 19. und 20. Jahrhunderts als Fortschritt gefeiert haben, führen zu sozio-organischen Ensembles, deren der Mensch nicht länger Herr sein kann. Butlers Werk zeugt vom

⁴ In von Hochgebirgen geschützten Biotopen verläuft die Evolution sozusagen idiosynkratisch. Ein literarisches Beispiel wäre Arthur Conan Doyles *The Lost Word* von 1912 (Doyle 1995).

⁵ „My chief consolation lies in the fact that truth bears its own impress, and that my story will carry conviction by reason of the internal evidences for its accuracy. No one who is himself honest will doubt my being so“ (Butler 1872, 2).

zwischen Faszination und Verunsicherung oszillierende[n] Effekt einer Überschreitung, die in der Reflexion des ausstattungsarmen und unabgeschlossenen Menschen in der philosophischen Anthropologie des 20. Jahrhunderts schon weitgehend aller Souveränitätsphantasmen entkleidet worden war (Koch, Neelsen und Prager 2024, 4).

Unterschieden werden Menschen und Maschinen nur, um ihre Koevolution zu betonen, deren Pointe bei Butler darin liegt, dass nicht nur Menschen Maschinen, sondern genauso auch Maschinen Menschen als Erweiterungen behandeln.

Bevor Butler aber die Medienanthropologie Kapps, Freuds und McLuhans aus dem Anthropozentrismus herausreißt, um die Evolution der Maschinen zu beschreiben, nimmt er sie um Jahre und Jahrzehnte vorweg.

3 Butler I: Menschen und Maschinen als *community of limbs*

A machine is merely a supplementary limb; this is the be all and end all of machinery. We do not use our own limbs other than as machines; and a leg is only a much better wooden leg than any one can manufacture. Observe a man digging with a spade; his right fore arm has become artificially lengthened, and his hand has become a joint. The handle of the spade is *like the knob at the ends of the humerus, the shaft is the additional bone, and the oblong iron plate is the new form of the hand* (Butler 1872, 219; kursiv von N.W.).

Butler definiert Maschinen buchstäblich als Prothesen, ein Bein ist nicht anders als ein besseres Holzbein. Und ein Spaten, der zum Graben verwendet wird, funktioniert nicht nur *wie* die Verlängerung von Arm und Hand, sondern *ist* ein zusätzlicher Knochen und die neue Form der Hand. Der Mensch, so Butler, „thus modified himself“ und bringt damit einen Prozess in Gang, der die menschliche „civilisation“ umfasst:

Thus, civilisation and mechanical progress advanced hand in hand, each developing and being developed by the other, the earliest accidental use of the stick having set the ball rolling and the prospect of advantage keeping it in motion. In fact, machines are to be regarded as the mode of development by which human organism is now especially advancing, every past invention being an addition to the resources of the human body. Even community of limbs is thus rendered possible (Butler 1872, 219).

Mit Eisenbahnen machen sich Siebenmeilenschritte (Butler 1981, 220).

Was passiert aber, wenn die Leute darauf verzichten, ihre eigenen Extremitäten zu benutzen, um sich ganz auf die Maschinen zu verlassen? Zu befürchten sei einerseits eine „degeneracy of the human race“. Anderseits weise die Entwicklung im Lande Erewhon alles auf eine stärkere Verschmelzung menschlicher und nicht-

menschlicher Organe hin: „Man has now many extra-corporeal members, which are of more importance to him than a good deal of his hair“ (Butler 1872, 220). Jeder Mensch gehe eine spezifische „community of limbs“ ein und unterscheide sich von anderen Mensch durch die „number of limbs which [he] could command at any moment“ (Butler 1872, 219, 221). Angehörige der Oberschichten, „our leading bankers and merchants“, werden in Butlers Roman als „mighty organisms“ bezeichnet, die sich schnell und leicht bewegen, alles hören und sehen, während die medientechnisch *unerweiterten* Armen taube Ohren haben, die Wochen benötigen, um etwas zu hören, was sich in der Entfernung ereignet hat (Butler 1872, 219, 221). Der Komplexitätsgrad der Allianzen aus menschlichen und nicht-menschlichen Organen unterscheidet den sozialen Status. Es gibt geringer und „more highly organised classes“ (Butler 1872 219, 221). Über die Struktur der Gesellschaft im Allgemeinen und die soziale Frage im Besonderen entscheidet der (unterschiedliche) Grad der Erweiterung von Menschen durch Medien.

Wenn eine Leserin von McLuhan, Freud oder Kapp in den Roman *Erewhon* hineinschaut, wird sie also einer ganzen Reihe von medienanthropologischen Topoi begegnen, die sich der Organprojektionstheorie zuschlagen lassen:

Was ist ein Menschenauge, wenn nicht ein technisches Gerät, durch welches das, was im Gehirn dahintersitzt, hindurchschauen kann? [...] Was hat den Menschen mit der Mondlandschaft, mit den Sonnenflecken, mit der Bahn der Gestirne vertraut gemacht? Für diese Dinge ist er auf den Seh-Apparat angewiesen und vermag nichts auszurichten, wenn er sich nicht dahinterklemmt und *mit ihm zu einer höheren Einheit verschmilzt*“ (Butler 1981, 279–280; kursiv von N.W.).

Das Auge wird als „technisches Gerät“ bezeichnet, umgekehrt bilden Teleskope und Mikroskope einen Teil des Seh-Apparates. Optische Medien und Sinnesorgane *verschmelzen zu einer höheren Einheit*. Dies gilt auch für kognitive Fähigkeiten, die von unfehlbaren und nimmermüden Rechenmaschinen („sum-engines“) unterstützt, entlastet und ergänzt werden (Butler 1872, 198–199). All dies nimmt Kapp vorweg, der technische Medien als „Fortsetzungen des Organismus“ bzw. als „Organprojection“ auffasst (Kapp 1978, 26–27). Stefan Rieger hat betont, dass Kapp diese Relation auf wechselseitige „Steigerung“ angelegt hat (Rieger 2001, 320), und genau dies trifft auch schon für den Autor des *Book of the Machines* zu, in dem menschliche Körper, ihre prosthetischen Erweiterungen in und mit der Gesellschaft evoluiieren. Dieser Prozess klimmt von einem Emergenzniveau („höhere Einheit“) zum nächsten. Dieser Prozess erfasst aber nicht nur den Menschen und seine Ordnungen. Aus der „theory of evolution“, der zufolge der Mensch „has descended from things which had no conscience“, wird die Schlussfolgerung gezogen, es sei eine Evolution von Maschinen denkbar, die ihre bislang „purely mechanical“

and unconscious“ Seinsweise hinter sich ließen und „mechanical life“ ausbildeten (Butler 1872, 193).

In Butlers Roman lässt sich die These freilegen, dass jede technische „Erfahrung die Leistungsfähigkeit“ des menschlichen „Körpers erhöht“ und, mehr noch, dass unser Körper mit seinen ‚Organprojectionen‘ eine „*Gliedmaßengemeinschaft*“ eingehe (Butler 1981, 311). Der Mensch bilde ein Kollektiv aus organischen und nicht-menschlichen, aus körperlichen und „außerkörperlichen Gliedern“. Auch das Verhältnis von *res extensa* und *res cogitans* ist von dieser Evolution erfasst. „Sein Gedächtnis hat er auf dem Papier“ (Butler 1981, 312). „Rechenmaschinen“ erweitern sein Gehirn (Butler 1981, 280). Die Mediengemeinschaft, die er ein geht, präge den Menschen darüber hinaus auch *sozial*, weil Medien den Modus seiner gesellschaftlichen Organisation bestimmen.

Die medialen Ensembles und ihre Steigerungseffekte brächten, der Darwinismus – 1871 ist *Descent of Man* erschienen – ist unüberhörbar, neue hominide „Arten“ und „Unterarten“ hervor: Jemand, der beispielsweise „seinem Selbst einen Sonderzug anfügen kann, mit dem er überall hinkommt, wann immer es ihm beliebt“, sei „*höher geartet* [...] als einer, der [...] ausschließlich auf seine Beine als Fortbewegungsmittel angewiesen ist“ (Butler 1981, 313; kursiv von N.W.). Dies sind nicht nur in Werkzeuge transformierte einzelne Organe, sondern Ensembles, die durch das „Anfügen“ von Maschinen, Techniken und Medien an die menschlichen Organverbünde und Netzwerke entstehen. „*Höher geartet*“ sei er, der Mensch, der „Sonderzug“ fährt, und so Freuds *Prothesengott* näher als einer, der weiter zu Fuß geht. Medienverbünde assoziieren nicht nur, sie stratifizieren auch und dienen so der Ausbildung unterschiedlicher *Kulturen*, um in Freuds Begrifflichkeit zu bleiben. Ob dem Sonderzugfahrer die Zukunft gehört, ist damit nicht gesagt. Auch höhere Arten sterben aus.

Erewhon macht nun aber einen ganz entscheidenden Schritt über die anthropozentrischen Organprojektionstheorien hinaus: Der Mensch verbinde sich nun nicht nur dank Medien zu einer sozialen Gemeinschaft, sondern er sei, insofern seine Organe, sein Kreislauf, seine Nervenstränge allesamt aus „unendlich vielen lebenden Wesen“ bestünden, selbst als eine „Generalversammlung von Schmarotzern“ anzusehen; es sei „fraglich“, „ob sein Körper nicht eher ihnen gehört“, den Parasiten, „als ihm“ selbst (Butler 1981, 281). Michel Serres und Bruno Latour würden hier eine elaborierte These zu den evolutionären Vorzügen des Schmarotzens und der Netzwerke finden, die überdies nicht-menschliche Akteure ausdrücklich einschließt. Denn insofern auch „Maschinen“ explizit zu der *Gliedmaßengemeinschaft* gehören, die der Mensch eingeht, so muss erneut gefragt werden, ob der „Mensch nicht eher ihnen gehört“. Die Koevolution von Maschinen und Menschen wird es erweisen: „Might not man himself become a sort of parasite upon the machines? An affectionate machine-tickling aphid“ (Butler 1972, 197)?

4 Butler II: Der Mensch als Organ der Maschine

Die im 19. Jahrhundert recht gut etablierte Unterscheidung zwischen Maschinen und Menschen wird im *Book of the Machines* hinterfragt: „Wer kann den Trennstrich ziehen? Wer kann überhaupt irgendwo einen Trennstrich ziehen? Ist denn nicht alles mit allem verflochten?“ (Butler 1981, 271) Allein von einem „menschlichen Standpunkt aus“ gesehen, so argumentiert der Text, falle das Sortieren leicht, „aber die Menschheit ist nicht jedermann“ (Butler 1981, 274). Ein unbefangener Beobachter könne leicht auf den Gedanken verfallen, dass nicht die Maschinen um der Menschen willen existieren und weiterentwickelt werden, sondern seit geraumer Zeit „the servant glides by imperceptible approaches into the master“ (Butler 1972, 198). Mit Walter Benjamin ließe sich „ein wenig drastisch“ kommentieren: „der Mensch [...] als fünftes Rad am Wagen seiner Technik“ (Benjamin 2002, 398).

Weil uns aber, wie Butler und Benjamin erkannt haben, die Technik derart nahe gerückt ist, fällt ihre Analyse so schwer. „Medien zu verstehen, bleibt eine Unmöglichkeit, weil gerade umgekehrt die jeweils herrschenden Nachrichtentechniken alles Verstehen fernsteuern und seine Illusionen hervorrufen“ (Kittler 1986, 5), so lautet das medientheoretische Paradox Friedrich Kittlers – trotz *Understandig Media* im Buchtitel McLuhans. Die jeweils über uns herrschenden Techniken verhindern ihr Verständnis, da sie die Modi des Verstehens ja selbst generieren. Norbert Bolz hat es vor dreißig Jahren einmal so formuliert: „In der technischen Wirklichkeit der neuen Medien ist der Mensch nicht mehr Herr der Daten, sondern wird selbst in Rückkopplungsschleifen eingebaut.“ Der Astronaut fungioniere als „cyborg seiner Kapsel“, der Computer-User sei längst „zum Servomechanismus seines Rechners“ geworden (Bolz 1993, 114, 117). Bolz behauptet, freilich ohne Verweise auf Kapp oder Butler,

daß die Organe des Menschen und die Apparaturen der Technik nicht nur in einem Funktionsskontinuum stehen, sondern unauflöslich verkoppelt sind. Wenn Benjamin von der Technik als Organ spricht, meint er denselben Sachverhalt, den Ernst Jünger als organische Konstruktion und McLuhan als *extension of man* definiert haben: Es gibt keinen Unterschied mehr zwischen der mechanischen und der organischen Welt: die Technik hat die Selbstverständlichkeit von Gliedmaßen; der Mensch ist widerspruchslös mit seinem Werkzeug verschmolzen (Bolz 1990, 98).

Diese Einschätzung kommt freilich über die Medienanthropologie McLuhans nicht hinaus, die Medien zunächst als Erweiterungen konzipiert: als „Prothesen“, die immer stärker inkorporiert werden, also keine „Fremdkörper“ mehr sind, sondern vom Körper integriert werden (Bolz 1990, 98).

Butlers Roman dagegen legt den Gedanken nahe, dass diese Erweiterungen und Prothesen sich selbstständig machen und den Menschen neu positionieren, als „parasite“ der Maschinen, als „affectionate machine-tickling aphid“ (Butler 1872, 197). Die Diagnose der Verschmelzung des Menschen mit seinem Werkzeug wäre laut Butler also gleich zweifach falsch, insofern erstens die Maschinen nicht für alle Zeiten die Werkzeuge des Menschen bleiben und zweitens die organische Verschmelzung an ein Ende kommen könnte, wenn Maschinen damit beginnen, durch Maschinen reproduziert zu werden („produced systematically by other machines“, Butler 1872, 203) und auf den Menschen als Teil ihres eigenen „system of reproduction“ verzichten können (Butler 1872, 204). Kittler hatte in seiner Kapp-Lektüre betont: Wenn Werkzeuge Werkzeuge erzeugen, wenn Maschinen Maschinen hervorbringen, dann sei damit ein rekursiver Prozess benannt, der nicht auf die Physiologie des menschlichen Organismus (vgl. Kapp 1978, 348–349) und seine Organprojektionen reduziert werden könne (Kittler 2000, 208–209). Damit habe Kapp seine eigenen Grundhypothese vom Mensch als „tool making animal“ (Kapp 1978, 237) gesprengt, denn nicht der Mensch mache Werkzeuge, sondern Werkzeuge erzeugten Werkzeuge. Die *agency* wird damit völlig neu verteilt. Keineswegs sind es, im Kittlers Sicht auf Kapp, nun immer die Menschen als „Subiecte“, die sich die „objective natürliche Welt“ unterwerfen (Kapp 1868, 684). Und dass Maschinen einfach nur gehorchen (Kapp 1978, 341), kann man dann allenfalls noch postulieren. Was Kittler in Kapp angelegt findet, wird von Butler expliziert: „Surely if a machine is able to reproduce another machine systematically, we may say it has a reproductive system“ (Butler 1872, 203).

Auch Deleuze und Guattari begnügen sich in ihren Anmerkungen zu Butler mit dem ersten Schritt, der Verschmelzung, ohne den zweiten Schritt, die Verselbständigung, zu kommentieren. Die „gegenseitige Durchdringung“ des „Mikrophysischen und des Biologischen“, „der Maschine [...] und des Lebendigen“ (Deleuze und Guattari 2014, 368) falle ins Auge, wenn wir den „Vermittlungen“ (Butler 1981, 308) folgen, die in langen Ketten Menschen, Maschinen und Organismen miteinander verbinden und zu ‚höheren Einheiten‘ aggregieren.⁶ Überall träfe man auf „Vermischungen“ (Butler 1981, 301) die nur aufgrund epistemologischer Bequemlichkeit (Latours Moderne) ignoriert (oder gesäubert; vgl. Latour 1998) würden, weshalb „unsere Ahnungslosigkeit“ ungebrochen bleibe (Butler 1981, 303). Der anthropozentrischen Hybris („Prothesengott“!), dass der Mensch der Herr sei und die Maschinen und das Lebendige nur seine Diener, wird bei Butler entgegnet: „Alles recht schön und gut. Aber der Diener geht mit unmerklichen Abstufungen

⁶ Vgl. zu den Verkettungen aus ANT-Sicht, aber auch zur Medienanthropologie der Organprojektionstheorien Schütpelz 2006, 87–110.

in den Herrn über; und schon jetzt ist es soweit mit uns gekommen“ (Butler 1981, 282; kursiv von N.W.) dass *wir* die Maschinen *bedienen*⁷ und „sogar die Seele des Menschen [...] ein Erzeugnis der Technik“ genannt werden müsse (Butler 1981, 283): „es sind so gut die Maschinen, die den Menschen formen und gestalten, wie umgekehrt“ (Butler 1981, 306).⁸ Mensch und Maschine koevoluieren im Medium ihrer Gliedmaßengemeinschaft bis zu einem Punkt, an dem die moderne, sich „selbstregulierende“ Maschine (Butler 1981, 304) den Menschen von seinem Thron verweise: man könnte ihn genauso gut als Parasitenversammlung (Butler 1981, 281), Maschinenensemble (Butler 1981, 297) oder Superorganismus (Butler 1981, 281) bezeichnen. Es sei alles eine Frage der Perspektive – aber der Mensch neigt freilich zu Scheuklappen. Im fiktiven Reich Erewohn mussten diese Scheuklappen fallen – oder es gäbe nichts Menschliches mehr aus diesem Land zu berichten, denn dort drohten Maschinen, die sich in einer abgelegenen Nische so günstig haben entwickeln können wie Stanislav Lems Nanobots auf einem einsamen Planeten (Lem 1995) die Macht zu übernehmen. Allein eine Revolution gegen die Maschinen, die eine Blaupause für die *Terminator*-Reihe liefert, konnte diese Machtergreifung verhindert werden. Die Revolution der Menschen Erewhons dagegen mündet „in the complete destruction of all machinery“ (Butler 1872, 185). Alle Technologien, die komplexer sind als eine mechanische Uhr, sind verboten worden:

For the time of the revolution they destroyed and utterly broke in pieces each one of the more complicated machines and burnt all treatises on mechanics and all engineers' workshops, and, so they thought, cut the mischief out root and branch, are an incalculable cost of blood and treasure (Butler 1872, 187).

So kommt es zum Ende aller „highly organised machines“ (Butler 1872, 189) und auch zum Ende der Verschmelzung von Mensch und Maschine, von organischen und mechanischen Agenten. Die „community of limbs“ ist aufgekündigt, und die Gesellschaft Erewhons rückt die wenig komplexen Technologien, die noch existieren, auf den Status von Prothesen und Werkzeugen zurück. Die „Verbindungslien zwischen Organischem und Technischem“ (vgl. Koch, Neelsen und Prager 2024), die Butler in seiner Evolutionstheorie der Menschen und Maschinen nachgezeichnet hat, werden wieder gekappt und auf das Verhältnis von Herr und Knecht, Subjekt und Werkzeug zurechtgestutzt. Das medienanthropologische Dispositiv ist wieder hergestellt. Aber die Leser des *Book of the Machines* wissen nun, dass dies ein kontingenter Zustand ist und andere Entwicklungen der Rela-

7 Butler 1981, 287. Ein „Heer von Angestellten steht im Dienste der [...]maschinen“.

8 Vgl. Butler 1981, 314: „Anteil“ der Maschinen an der „Erschaffung und Umgestaltung des Menschenkörpers“.

tion von Mensch und Maschine und andere organotechnische Figurationen denkbar sind.

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter. „Theater und Rundfunk“. *Medienästhetische Schriften*. Hg. Detlev Schöttker. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002 [1932]. 396–399.
- Bolz, Norbert. *Theorie der neuen Medien*. München: Fink, 1990.
- Bolz, Norbert. *Am Ende der Gutenberggalaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*. München: Fink, 1993.
- Butler, Samuel. „Darwin Among the Machines“. *The New Zealand Press*, Christchurch: 13 June 1863: 180–185.
- Butler, Samuel. *Erewhon: Or, Over the Range*. 2. Aufl. London: Trübner & Co., 1872.
- Butler, Samuel. *Erewhon*. Frankfurt/M.: Eichborn, 1981 [1872].
- Darwin, Charles. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. London: Murray, 1871.
- Darwin, Charles. *Die Entstehung der Arten*. Übers. J. Viktor Carus. Hamburg: Nikol 2008 [1859, 6. Aufl. 1872].
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*. I. Bd. Übers. Bernd Schwibs. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2014 [1972].
- Doyle, Arthur Conan. *The Lost World & other Stories*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth, 1995.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974 [1966].
- Freud, Sigmund. „Das Unbehagen in der Kultur“ [1930]. *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt/M.: Fischer, 1994. 29–108.
- Kapp, Ernst. *Vergleichende allgemeine Erdkunde in wissenschaftlicher Darstellung*. 2. Aufl.. Braunschweig: Westermann, 1868.
- Kapp, Ernst. *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten*. Düsseldorf: Stern-Verlag, 1978 [Braunschweig 1877].
- Kittler, Friedrich. *Grammophon. Film. Typewriter*. Berlin: Brinkmann und Bose, 1986.
- Kittler, Friedrich. *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*. München: Fink, 2000.
- Kittler, Friedrich. *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve, 2002.
- Koch, Lars, Sarah Neelsen und Julia Prager. „Von lebendigen Mechanismen, gläsernen Bienen und Oncomäusen. Annäherungen an eine literaturwissenschaftliche Organotechnoscience“, *Literarische Organotechnik. Studien zu einer Diskurs- und Imaginationsgeschichte*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2024. 3–18.
- Latour, Bruno. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt/M.: Fischer, 1998 [1991].
- Latour, Bruno. *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Übers. Gustav Roßler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000.
- Latour, Bruno. *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Lem, Stanislaw. *Der Unbesiegbare*. Übers. Roswitha Dietrich. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995 [1964].
- Leroi-Gourhan, André. *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988 [1964/1965].
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: New American Library, 1964.
- Morus, Thomas. *Utopia*. Stuttgart: Reclam 1983 [1516, dt. 1524].

- Rieger, Stefan. *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001.
- Sarasin, Philipp. *Darwin und Foucault. Genealogie und Geschichte im Zeitalter der Biologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2009.
- Schmitt, Carl. *Glossarium. Aufzeichnungen der Jahre 1947–1951*. Stuttgart, 1991.
- Scholz, Leander und Harun Maye (Hg.). *Ernst Kapp und die Anthropologie der Medien*. Berlin: Kadmos, 2021.
- Schüttelpelz, Erhard. „Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken“. *Archiv für Mediengeschichte. Themenschwerpunkt: Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*, 6 (2006): 87–110.
- Tholen, Georg Christoph. „Mit und nach McLuhan. Bemerkungen zur Theorie der Medien jenseits des anthropologischen und instrumentellen Diskurses“. *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*. Hg. Derrick de Kerckhove, Martina Leeker und Kerstin Schmidt. Bielefeld: Transcript, 2008. 127–139.
- Werber, Niels. „Organprojektionstheorien und ‚Gliedmaßengemeinschaften‘ von Menschen und Maschinen“. *Mensch-Maschine-Interaktion: Handbuch zu Geschichte – Kultur – Ethik*. Hg. Kevin Liggieri, und Oliver Müller. Stuttgart: J.B. Metzler, 2019. 52–57.

20.-21. Jahrhundert

Lars Koch

Materialschlacht, organische Konstruktion und ontologische Sinnverschiebung: Semantiken der medientechnischen Kopplung bei Ernst Jünger

In einer nahen Zukunft sind aufgrund der klimatischen Veränderungen im Zuge der globalen Erwärmung alle Honigbienen von der Erde verschwunden. Wie viele andere Insektenarten gehören sie zu den Opfern der menschengemachten *sixth mass extinction* (vgl. Kolbert 2016). Um die Schäden, die durch das Ausbleiben natürlicher Bestäubungsprozesse entstehen, zu kompensieren, hat die britische Regierung den massenhaften Einsatz von kleinen Flugrobotern ermöglicht, die nunmehr überall im Land herumschwirren und höchst effizient den Job ihrer ökologisch zu wenig anpassungsfähigen Vorgängerspezies übernommen haben. Diese organotechnologische Ersetzung, die nicht allzu weit vom gegenwärtigen Stand der technischen Möglichkeiten wie auch vom Stand der politischen Debatte entfernt erscheint¹, liefert das Grundmotiv für die Episode „Hated in the nation“, die 2016 den Abschluss der dritten Staffel der Serie *Black Mirror* bildete.² Die Grundidee der Serie, von der 2023 die sechste Staffel bei *Netflix* an den Start gegangen ist, besteht darin, technologische Entwicklungen, die gerade kurz vor der serienmäßigen Einführung stehen oder doch zumindest im Bereich des Vorstellbaren liegen, auf ihre möglicherweise gesellschaftlich disruptiven Effekte hin zu befragen und die mit ihnen verbundenen Potenzialerwartungen³ in dystopische Plots zu übersetzen, in denen die Unheimlichkeit der technologischen Bedingung der Gegenwart narrativ adressiert und in konkreten Szenarien durchgespielt werden kann. In „Hated in the nation“ besteht das eigentlich Skandalon der Roboterbienen nicht in ihrer bloßen

1 Vgl. hierzu beispielsweise die Forschung am Wyss Institute der Harvard University (<https://wyss.harvard.edu/technology/robobees-autonomous-flying-microrobots/>) oder auch entsprechende Positionierungen im EU-finanzierten Horizon-Förderprogramm, wo davon ausgegangen wird, dass „robotic bees“ einen Beitrag zu einem „healthier environment“ leisten können (<https://ec.europa.eu/research-and-innovation/en/horizon-magazine/robotic-bees-and-roots-offer-hope-healthier-environment-and-sufficient-food>) [letzter Abruf jeweils 01.06.2023].

2 Vgl. *Black Mirror*, Staffel 3, Folge 6, Reg. James Hawes. Netflix, 2016.

3 Zur Korrelation von technischer Potenzialerwartung und Angst vgl. Kaminski 2010, vor allem 93–110.

Lars Koch, Dresden

organotechnologischen Existenz, sondern darin, dass sie als mit einer Gesichtserkennungssoftware ausgestattete Mini-Drohnen zu Zwecken der Überwachung und auch als Angriffswaffe einsetzbar sind, insofern sie durch das Ohr hindurch in das menschliche Schmerzzentrum im Gehirn vordringen und dort verheerende Schäden anrichten können. Vor diesem Hintergrund entspinnnt die Folge zunächst ein klassisches *police procedural* im Stile der *X-Files*⁴, das von der Aufklärung mehrerer mittels solcher Bienen durchgeföhrter Morde an Personen erzählt, die zuvor am Pranger einer hasserfüllten Internet-Kampagne gestanden hatten. Dieses von einem anonymen Hacker entworfene „Spiel der Konsequenzen“, an dem sich Online-User unter dem Hashtag #DeathTo beteiligen können, ist aber nur der digitale Köder um an die Offline-Identitäten der rund 380.000 Mitspieler:innen heranzukommen, die im Finale der Folge dann zum eigentlichen Ziel einer zweiten Angriffswelle der der Kontrolle der staatlichen Agentur entwendeten Bienenschwärme werden.

Jenseits des konkreten Serienplots, der sich primär für die destruktiven Möglichkeiten der sozialen Medien interessiert und die Schwärme von *Autonomous Drone Insects* (ADIs) innerdiegetisch als Metapher für die Hetzjagden anonymer Hass-Kampagnen nutzt, soll im Folgenden ein anderer Aspekt der mit der Möglichkeit artifizieller Bienenschwärme verbundenen Grenzverwischung zwischen Technologie und Organizität genauere Beachtung finden. Und zwar wird es darum gehen, anhand einiger literarischer und essayistischer Texte von Ernst Jünger eine Denkbewegung zu rekonstruieren, die – im technikkritischen und zugleich anthropozentrisch situierten Grundsound dabei von *Black Mirror* gar nicht so weit entfernt – technische Innovationen zunächst einmal von ihren destruktiven Möglichkeiten her zu verstehen versucht und dementsprechend danach fragt, was die sich im 20. und 21. Jahrhundert immer deutlicher herausbildende Dominanz der technologischen Bedingung für die entsprechenden Verflechtungen von Natur, Kultur und Technologie bedeuten kann.⁵ Konkret steht im Fokus der nachfolgenden Überlegungen Ernst Jüngers Erzählung *Gläserne Bienen* (1957), die schon rund 60 Jahre vor *Black Mirror* das Denkbild einer Ersetzung der Honigbiene durch ein technisches Double literarisch entfaltet. Dieser Prosatext, der in für Jünger nicht

⁴ Im Kinofilm *The X-Files* von 1998 (Reg. Rob S. Bowman, Ten Thirteen Productions) entdecken die beiden Star-Ermittler Agent Mulder (David Duchovny) und Agent Scully (Gillian Anderson) eine Verschwörung, bei der mittels manipulierter Honigbienen ein außerirdisches Virus verbreitet werden soll.

⁵ Jünger nimmt damit eine Denkoperation vorweg, die Paul Virilio später in der epistemologischen Unterscheidung von Normalfall und Unfall breit entfalten wird. Demnach bringt die Akzidenz (also der „accident“) erst das eigentliche Potenzial einer Technologie zur Ansicht. Virilio nennt diesen disruptionsinduzierten Registerwechsel den „Unfall der Erkenntnis“ (vgl. Virilio 2009, 12).

untypischer Weise erzählende Elemente mit eher betrachtenden Einschüben mischt und so zu einer Verbindung von literarischer Science-Fiction und essayistischer Zeitdiagnose kommt, führt anhand des Beispiels der titelgebenden gläsernen Bienen vor, dass und wie die Technik aus einer konservativ-pessimistischen Perspektive „als Signatur der Zeit“ (Siegler 2012, 296) gedacht wurde. So wie der Protagonist der Erzählung, der den Stand der Technik als unhintergehbare Faktum der modernen Welt anerkennt, geht auch Jünger – dies wird näher auszuführen sein – nach dem Zweiten Weltkrieg in einem Vorgriff auf die antiromantischen Grundannahmen des Anthropozän-Diskurses davon aus, dass Natur und Umwelt im 20. Jahrhundert immer schon als technisiert begriffen werden müssen. Für Jüngers Nachdenken über das Verhältnis von Mensch und Technik, das er in der autobiografischen Erzählung *Afrikanische Spiele* (1936) retrospektiv bereits in seiner Jugend als eine kritische Distanz zu dem vom Vater verkörperten Denkstil der Naturwissenschaften beginnen lässt (vgl. Koch 2005, 192–208), markiert die Bienen-Erzählung einen vorläufigen Endpunkt, der trotz großer Kontinuitäten zugleich auch als eine Revision früherer Auslegungen der Stellung des Menschen in der technischen Welt zu begreifen ist. Um diese Parallelität von Fortschreibung und Neuakzentuierung im Sinne einer tentativen Annäherung an eine Genealogie von Jüngers Technikverständnis in den Blick zu bekommen, erscheint es daher notwendig, zunächst auf Jüngers Kriegstexte aus der Zeit der Weimarer Republik, deren zeitdiagnostische Auswertung in den frühen 1930er Jahren und die dort entwickelte Vorstellung einer ‚organischen Konstruktion‘ einzugehen, die eine Antwort auf die Erfahrungen der entfesselten Materialschlachten des Ersten Weltkrieges geben sollte. Im Kern geht es in Jüngers Deutungsanstrengungen darum, der Faktizität der Kriegstechnik Rechnung zu tragen, gleichzeitig aber ein modifiziertes Entscheidungs- und Handlungsprimat des Menschen festzuschreiben. Dementsprechend wird sich zeigen, dass Jünger an seiner Sichtweise des potenziell destruktiven Machtcharakters der Technik festhält, zugleich aber die Möglichkeiten des Menschen anders bestimmt, sich in der technologischen Bedingung des Krieges, die für ihn auch auf die technologische Bedingung menschlicher Sozialität insgesamt verweist, einzurichten. Während *Gläserne Bienen* in lakonischem Ton die Dominanz der Technik anerkennt und zugleich ein mit ihrem Unterwerfungscharakter verbundenes emotionales Regime der Angst erkundet, hatte Jünger in seinen Essays um 1930 herum, allen voran in *Der Arbeiter. Typus und Herrschaft* (1932) und in *Über den Schmerz* (1934), noch nach Möglichkeiten gesucht, an der Vorstellung einer auf höherer Ebene angesiedelten Herrschaft des Menschen über die Technik festzuhalten. In exemplarischen Lektüren von Jüngers Schriften der 1920er und frühen 1930er Jahre soll es im Folgenden vor diesem Hintergrund zunächst weniger um deren manifesten politischen Gehalt gehen. Im Fokus steht vielmehr die Frage nach den Modi und Dynamiken der Heroisierung und Deheroisierung, die sich dort als Artikulation und

Neubestimmung einer soldatischen Subjektposition rekonstruieren lassen, die der Gewalt der Kriegsmaschine unterworfen ist und ihr zugleich Formen von Autonomie abtrotzt.⁶ Das Programm einer ‚totalen Mobilmachung‘, das Jünger eng mit dem Entwurf einer ‚organischen Konstruktion‘ verknüpft, erweist sich in dieser Lesart vor allem auch als Entfaltung jener medienanthropologischen Konsequenzen, die der ehemalige Weltkriegsoffizier aus einiger zeitlicher Distanz heraus aus der umfassenden Industrialisierung des Krieges zieht, wie er sie selbst am eigenen Leibe erfahren hatte.

1 Die Materialschlacht und Imaginationen soldatischer (Rest-)Autonomie in Jüngers Frühwerk

Die Jahre 1914–1918 markieren einen tiefen Bruch in der Semantik des modernen Krieges. Dominierte zunächst noch, paradigmatisch vorgeführt in Walter Flex’ Erzählung *Der Wanderer zwischen beiden Welten* (1916), ein an romantischen Vorbildern orientiertes Narrationsmuster, das den Krieg als kulturelle Katharsis und Auszug aus der entzauberten Moderne zu greifen versucht, verlieren solche am heldenhaften Schicksal des einzelnen Soldaten orientierte Erzählungen angesichts der faktischen Realität der Materialschlacht sukzessive jegliche Plausibilität. Diesem Einbruch einer neuen, von Maschinengewehren, Artilleriefeuer und Gasangriffen bestimmten Verdinglichungstendenz, wie sie brachial in den Schlachten an der Somme oder vor Verdun zum Ausdruck kam, trägt die kulturelle Auseinandersetzung mit dem zurückliegenden Krieg und seinem für das unterlegene Kaiserreich katastrophalen Ausgang dann in der seit Mitte der 1920er Jahre zu konstatierten Wiederkehr des Weltkriegs in der Literatur, teils widerwillig, teils anklagend, Rechnung (vgl. Koch 2014).

Jüngers Kriegsschriften – angefangen bei dem 1920 im Selbstverlag veröffentlichten und dann während der Weimarer Zeit in Überarbeitungen mehrmals neu aufgelegten autobiografischen Bericht *In Stahlgewittern* über den Essay *Kampf als inneres Erlebnis* (1922) und die Erzählung *Sturm* (1923) bis hin zu den weiteren

⁶ Womit ein spezifisches Lektüreinteresse markiert ist, das an dieser Stelle Formaspekte weitgehend in den Hintergrund stellt. Zur Problematisierung einer solchen Perspektive, die Fragen „nach der formellen Seite – nach Vorlieben für Gattungen, Medien und Gestaltungsmittel“ und dem gerade auch für Jünger zu konstatierten „Verwischen von Gattungsgrenzen – zwischen Roman und Erlebnisbericht, zwischen politischem Traktat und Utopie, zwischen Essay und Agitation“ – weniger Aufmerksamkeit schenkt, vgl. Kunicki et al. 2021, 16.

Kriegsberichten *Feuer und Blut* und *Das Wäldchen 125* (beide 1925) – sind Teil dieser Deutungskämpfe und markieren doch insofern eine Sonderstellung, als hier schon früh eine Perspektive eröffnet wird, die die industrialisierte Kriegsführung einer kritischen Zeitdiagnose unterzieht. Jüngers Texte führen die Macht der kriegerischen Technik vor, sie erzählen davon, welche Wirkungen die Destruktionsgewalt der Materialschlacht bei Mensch, Tier und im Raum der kriegerischen Auseinandersetzung entfaltet, und erkennen an, dass der einzelne Soldat nicht mehr ist als ein Rädchen in einer großen Maschinerie, in deren technischer Logik er nur eine Ressource unter mehreren darstellt:

So rollten diese gewaltigen Schlachten ab als eintönige Erscheinungen des Materials, und schon ihr Endergebnis, der Gewinn oder Verlust weniger Quadratkilometer [...] deutete daraufhin, daß hier hauptsächlich eine Messung mechanischer Gewalten, eine Wägung von Munitionsmengen das Wesentliche war, bei der der Mensch nur als Masse in Frage kam (Jünger 2001b, 55).

Gleichzeitig aber, und dies weist schon Mitte der 1920er Jahre auf die erst später gefundene Formel der ‚organischen Konstruktion‘ voraus, beharrt Jünger darauf, dass der Soldat schlussendlich auch im Einzugsbereich „des Walzwerks der Front“ (Jünger 1978, 7) die Herrschaft über die technischen Mittel behalten kann. Um diese Behauptung gegen jeden Augenschein mit Plausibilität ausstatten zu können, ist es aber nötig, tradierte Heldensemantiken, wie sie die Literatur des 19. Jahrhunderts dominieren, zu verabschieden und das Konzept ‚Heroismus‘ an die neuen kriegerischen Gegebenheiten anzupassen. Für „das läppische Zeitungsgewäsch, die ausgelaugten Worte von Helden und Heldentod“ (Jünger 1934, 9), die die Kriegspropaganda in den beiden ersten Kriegsjahren nicht zuletzt in der kollektiven Feier der Toten von Langemarck noch bestimmt hatte, hat Jünger nur Verachtung übrig. Gegenüber einer naiven Kriegseuphorie, für die emblematisch die symbolische Überhöhung jener Freiwilligenregimenter jugendbewegter Studenten in der wilhelminischen Propaganda steht, betont Jünger die Realität des Maschinengewehrs, der es kalt ins Auge zu blicken gilt. Dem Scheitern des „berühmten Angriff[s] der Kriegsfreiwilligen-Regimenter bei Langemarck“ und den massiven Verlusten der anstürmenden Infanterie in der Todeszone vor den gegnerischen Gräben kommt in Jüngers Sichtweise eine übergeordnete Bedeutung zu:

Dieses Ereignis, das weniger kriegs- als geistesgeschichtliche Bedeutung besitzt, ist in Bezug auf die Frage, welche Haltung in unserer Zeit und in unserem Raume überhaupt möglich ist, von hohem Rang. Wir sehen hier einen klassischen Angriff zusammenbrechen, ungeachtet der Stärke des Willens zur Macht, der die Individuen beseelt, und der moralischen und geistigen Werte, durch die sie ausgezeichnet sind. Freier Wille, Bildung, Begeisterung und der Rausch der Todesverachtung reichen nicht zu, die Schwerkraft der wenigen hundert Meter zu überwinden, auf denen der Zauber des mechanischen Todes regiert (Jünger 1981, 109).

Immer wieder kommt Jünger auf das halbautomatische Maschinengewehr als materielles Zeichen eines Zeitenbruchs zurück, der die Mensch-Technik-Relation in der alten Welt des 19. Jahrhunderts von jener in der Gegenwart trennt. Gerade die Macht dieser Defensivtechnik habe deutlich gemacht, dass die alten Vorstellungen von Geist und Individuum, Bildung und Kultur einer neuen, technisch dominierten Wirklichkeit nicht mehr adäquat seien. „[D]ie Empfindungen des Herzens und die Systeme des Geistes“, so Jüngers prosaische Einschätzung, „sind widerlegbar, während ein Gegenstand unwiderlegbar ist – und ein solcher Gegenstand ist das Maschinengewehr“ (Jünger 1981, 110). Die „technische[] Kultur“ (Simondon 2012, 75) des Krieges, in dessen Netzwerken der einzelne Soldat nur ein Aktant von vielen ist, hat für Jünger die Hierarchie von Mensch und Maschine in ihr Gegenteil verkehrt: „Wir dachten sie als eisernen Knecht für uns arbeiten zu lassen und sind stattdessen in ihr Getriebe geraten“ (Jünger 2001d, 160).

An dieser Erosion von autonomer Entscheidungs- und Handlungsmacht, die den Soldaten zunehmend entindividualisiert und zu einem Kollektivobjekt von maschinellen Zerstörungsenergien werden lässt, arbeitet sich das Deutungsbegehrten in Jüngers Kriegstexten ab. Neben eher abstrakt reflektierenden Passagen, in denen Jünger die „überragende Bedeutung der Materie“ konstatiert und zu der Einschätzung kommt, dass in der Materialschlacht „Maschinen, Eisen und Sprengstoff“ die entscheidenden Faktoren seien und der Mensch nurmehr „als Material gewertet“ (Jünger 2001a, 9) werde, finden sich dramatische Schilderungen direkten Erlebens, die einen subjektiven Eindruck davon geben sollen, was es heißt, in die Vernichtungszone der Materialschlacht zu geraten:

Zwanzig Meter hinter uns wirbelten Erdklumpen aus einer weißen Wolke und klatschten hoch ins Geäst. Vielfach rollte der Schall durch den Wald. Beklommene Augen starnten sich an, die Körper schmiegten sich im niedergedrückten Gefühl völliger Ohnmacht an den Boden. Schuß folgte auf Schuß. Stickige Gase schwammen im Unterholz. Qualm verhüllte die Wipfel [...]. Wir sprangen hoch und rannten blindlings [...] Deckung suchend und wie gejagtes Wild riesige Stämme umkreisend (Jünger 1978, 34).

Das Programm von Jüngers Kriegstexten lässt sich so einerseits als eine „Phänomenologie des Krieges“ charakterisieren, „die möglichst nüchtern und unbefangen die Eigenart dieses modernen Krieges einzufangen versucht [...]“ (Großheim 2014, 329). Andererseits geht es in ihnen um das Bestreben, eine Sinn-Distribution in Gang zu setzen, die gegen den Nicht-Sinn der entfesselten Gewalt anschreibt. Die Kälte von Jüngers Kriegsphänomenologie, die vor allem in den Überarbeitungen⁷ von *In*

⁷ Jünger hat seine Bücher, allen voran *In Stahlgewittern* in vielfältigen Neuausgaben unter der

Stahlgewittern und den Kriegssays ab 1925 verstärkt zu beobachten ist, erweist sich als eine retroaktive Literarisierungsstrategie, die darauf zielt, der in *Kampf als inneres Erlebnis* noch sehr umfassend dargestellten „Knochenfaust des Wahnsinns“ (Jünger 2015a, 81) eine Form der Distanzierung entgegenzustellen. Hingegen ist dieser von einer „Atmosphäre der Todesangst“ (Lethen 2015, 247) durchzogene Text von 1922 dominiert von den Erschütterungserfahrungen der Materialschlacht und dem Gefühl, völlig der Gewalt der Kriegsmaschine preisgegeben zu sein. So beschreibt Jünger beispielsweise in grellen Szenen, wie „[d]as Grauen [...] wie eine Wolke über dem Graben“ (Jünger 2015a, 79) hängt. Der Erzähler, so benennt es Helmut Lethen, fungiert hier als ein Resonanzraum „pathischer Evidenz“, „permanent davon bedroht, von Stimmungen der Landschaft überschwemmt zu werden“ (Lethen 2015, 248–249). Der technische Raum des Krieges ist erfüllt von Todessgefahr und einer Wahrnehmung drängender Bedrohlichkeit, die das soldatische Subjekt völlig zu dezentrieren droht. In einer Szenerie, die Jünger in Anlehnung an die Bildensembles der Schwarzen Romantik entwirft, gibt es nichts als Verfall und Tod: „Was mochte das Dunkel der Keller verbergen? Eine Frauenleiche mit strähnigem Haar, auf schwarzem Grundwasser treibend? In den Ställen hingen Tierkadaver, immer noch an verkohltes Gebäck gekettet“ (Jünger 2015a, 23).⁸

Zunächst zeigt sich die soldatische Subjektivität in *Der Kampf als inneres Erlebnis* somit einem Regime der Angst unterworfen.⁹ Dem entspricht eine Textstrategie, die eine intuitiv plausible Trennung von Technologie auf der einen Seite und Organizität bzw. Lebendigkeit auf der anderen, unterläuft:

Starr und stählern sind diese Granaten und doch voll dämonischen Lebens, tückische, tastende Fäuste der Hölle. Sie sind wie ein seltsamer, unentrinnbarer Rausch, ein Summen, Wachsen, Schwellen und Branden, ein Wirbel, der das Hirn auf den Grund bewußtloser Tiefe reißt, rauschende Eisvögel, brüllende Orkane und gierige Bestien. Ihre Sprache ist jedem verständlich (Jünger 2015a, 88).

Ist damit der Kriegstechnik zunächst eine angstmachende Dämonie zugewiesen, findet sich aber auch schon in diesem Text eine Überwindungs- und Ermächtigungsstrategie, die für Jüngers literarisch-zeitdiagnostische Bearbeitung des Krie-

Maßgabe der Maximierung (tages-)politischer Resonanzen überarbeitet. Vgl. hierzu Kiesel 2007, 212–229.

8 Insgesamt gilt für die gegenmodernen Autoren der 1920er Jahre eine neue Faszination für die Romantik, die als Gegenentwurf zum Rationalismus der Moderne ins Feld geführt wird. Bei Jünger verdichtet sich diese literaturhistorische Referenz, die insbesondere bei der Ästhetisierung kriegerischer Gewalt zum Tragen kommt, zu einer ästhetischen Faszination für das Böse. Vgl. die klassische Studie von Bohrer 1978, sowie Alt 2010, 455–468.

9 Zur Rolle der Angst bzw. Angstabwehr in Jüngers Kriegstexten vgl. Koch 2017.

ges insgesamt typisch ist.¹⁰ So entwirft er spezifische Sozialfiguren des Krieges, deren literarische Konstruktion eine Distanzierungsbewegung weg vom Absolutismus der Kriegswirklichkeit erlaubt. Die erste Figuration einer solchen Re-Souveränisierung inmitten des Tötens und Sterbens sind die ‚Landsknechte‘, die sich vom gemeinen Soldaten dadurch unterscheiden, dass sie gelernt haben, sich den Anforderungen der Materialschlacht anzupassen. „Scharf, kühn und klug“, sind sie „Stahlgestalten“ (Jünger 2015a, 72), deren „markante Gesichter“ von Augen charakterisiert sind, die „in tausend Schrecken unterm Helm versteinert“ wurden (Jünger 2015a, 37). Diese symbolisch zunächst eher vage überformten Landsknechte präfigurieren in ihrem Adoptionsvermögen an die Logik des maschinellen Tötens bereits die erst später entworfenen Sozialfiguren des ‚Stoßtruppführers‘, des ‚Arbeiters‘ und der ‚organischen Konstruktion‘. Bereits für den ‚Landsknecht‘ ist nicht mehr Angst als Leitemotion kennzeichnend, vielmehr bewegt er sich kaltblütig auf dem „Tanzplatz des Todes“ (Jünger 1934, 288). In seiner Kühnheit kündigt sich eine organotechnologische Evolution des Soldaten an, die sich in der literarischen Feier der Stoßtrupps weiter ausdifferenziert:

Ein Stoßtrupp erscheint, ein Rudel stämmiger Gladiatoren, an die Arbeit mit Messer und Sprengstoff gewöhnt. Lautlos springen sie heran, von Schulterwehr zu Schulterwehr, nur die Handgranaten klappern in den Sandsäcken. Diese Männer sind in der Mechanik des Grabenkampfes geschult [...] (Jünger 2015a, 94).

Jünger imaginiert den Stoßtruppführer in einer für sein Schreiben charakteristischen „Rhetorik des Außerordentlichen“ (Schöning 2014, 12) als eine Entlastungsfigur, insofern er als Kommandant kleiner, mobiler Einsatzgruppen fungiert, die unter seiner Führung gezielt feindliche Gräben angreifen, autonom im Niemandsland zwischen den Stellungen agieren und damit die Statik des Frontverlaufs punktuell aufbrechen können. Die literarische Konstruktion des Stoßtruppführers verweist auf eine für Jüngers gegenmoderne Hermeneutik typische Weise der Mustererkennung, insofern diese den Gefahrenraum des Krieges als einen geschichtlichen „Schauplatz [deutet], an dem anthropologische Grundkonstanten neu ausgehandelt und definiert werden“ (Öhlschläger 2002, 343):

Das ist der neue Mensch, der Sturmpionier, die Auslese Mitteleuropas. Eine ganz neue Rasse, klug, stark, und Willens voll. Was hier im Kampfe als Erscheinung sich offenbart, wird morgen die Achse sein, um die das Leben schneller und schneller schwirrt. [...] Dieser Krieg ist nicht

¹⁰ Wobei alle autofiktionalen Kriegstexte Jüngers von der zusätzlichen Friktion organisiert sind, eine Differenz zwischen genereller Aussage über den Krieg als Gefahrenzusammenhang anonymer Distanzwaffen und einer Individualisierung der erlebten und entsprechend erzählten Kriegserfahrung nach dem Modell des Zweikampfs behaupten zu müssen. Vgl. hierzu u. a. Haas 2014.

das Ende, sondern der Auftakt der Gewalt. [...] Der Krieg ist eine große Schule, und der neue Mensch wird von unserem Schlag sein (Jünger 2015a, 72–73).

Der Stoßtruppführer in der Auslegung Jüngers bildet einen Gegenpol zur anachronistischen bildungsbürgerlichen Kriegseuphorie des Sommers 1914, die den Kriegsbeginn, dokumentiert etwa in den ‚Ideen von 1914‘, zu einer kulturellen Katharsis stilisiert hatte, die die abenteuerarme Alltäglichkeit des Kaiserreichs mit neuen Intensitäten anzureichern versprach. Während solch naive Vorstellungen vom Krieg als ‚Bildungserlebnis‘ (vgl. Koch 2014, vor allem 111–112) durch die Profanität der „irren Knallerei“ und einem Schlachtenchaos, „in dem es Begriffe wie links und rechts gar nicht mehr gibt“ (Jünger 1924, 179), ab absurdum geführt wurden, zeigt sich Jüngers Typologie neuer Krieger gegenüber der augenscheinlichen Übermacht der Technik letztlich unbeeindruckt. Diese Behauptung kann Jünger freilich nur plausibel machen, indem er umfassende Umbauten am Wahrnehmungs- und Emotionsapparat des Soldaten vornimmt und ihm einen neuen funktionalen Ort im Netzwerk des modernen Krieges zuweist. Am Entwurf des Doppels ‚Landsknecht/Stoßtrupp(führer)‘ lässt sich damit die massive Disruptionsenergie der Materialschlacht ablesen, die – ganz im Sinne von Juri Lotmans Essay über „Kultur und Explosion“ (vgl. Lotman 2010) – mit der Destruktion tradiertes Heldensemantiken neue Wahrnehmungs- und eben auch Beschreibungsmuster notwendig werden lässt.¹¹ Das ideologische Projekt der Formgebung¹², das Jüngers politische Publizistik ab Mitte der 1920er Jahre anleitet und ihn zunehmend auf die Rhetorik eines „heroischen Realismus“¹³ einschwenken lässt, findet damit ihren Ausgangspunkt. Dort, wo alte Sinnstiftungsformen des individuellen Heldentums vom maschinellen Feuer in Stücke geschossen wurden, findet Jünger einen neuen Glauben, der in einem „dialektischen Umschlag[] der Wiedergeburt aus Dreck und Verwesung“ (Lethen 2015, 253) diesen Ausfall kompensieren soll:

Wir müssen an einen höheren Sinn glauben als an den, den wir dem Geschehenen zu geben im Stande sind. [...] Sonst wird uns der Grund und Boden, auf dem wir stehen, mit einem Ruck unter den Füßen fortgerissen und wir taumeln in einer sinnlosen, chaotischen, zufälligen Welt. [...] Wir müssen glauben, daß alles sinnvoll geordnet ist (Jünger 2001c, 126).

11 Vgl. hierzu unter methodischen Gesichtspunkten Koch 2013.

12 Zur Formlosigkeit der Moderne als Herausforderung der gegenmodernen Weltanschauungssayistik vgl. Kittsteiner 2006.

13 Auf eine präzise semantische Bestimmung hat diese Formel Werner Best gebracht, der 1930 in einem von Ernst Jünger herausgegebenen Band „heroischen Realismus“ als eine „Bejahung des Kampfes auf verlorenem Posten für eine verlorene Sache“ definiert. Best 1930, 152.

Jünger erkennt in der Materialschlacht einen „Wahrnehmungs- und Vermittlungsriß der Handlungsnetzwerke des Menschen“ (Hüttemann 2015, 68–69), der nicht nur einen Paradigmenwechsel der Kriegstechnik anzeigt, sondern zugleich einen Ausblick auf die generell veränderte Lage des Menschen im technisierten 20. Jahrhundert eröffnet. Die Materialschlacht wird hier zum existenziellen Erfahrungsraum einer „ontologischen Sinnverschiebung“. Diese ist das Ergebnis eines radikalen Bruchs mit dem traditionellen Sinnzusammenhang eines neuhumanistisch gerahmten Verständnisses von soldatischem Heldentum, dessen impliziter Anthropozentrismus durch die Faktizität der Kriegstechnik spätestens 1916 verabschiedet worden ist:

Die Lücke, die der in der Materialschlacht von seiner überkommenen Position verdrängte Mensch hinterlässt, dieser Granatrichter des alten Anthropozentrismus, wird von Jünger zum einen durch eine verschärfte Aneignung der Technik als dem letzten großen Modus Operandi der Weltgestaltung als Wille zur Macht und zum anderen – was sich letztlich durch das Absolut-setzen der Technik zwangsläufig ergibt – durch die Ontologisierung bzw. Totalisierung der Arbeit gefüllt (Hüttemann 2015, 71).

Angesichts einer solchen Programmatik, die letztlich vom Diktat einer Sinnhermeneutik bestimmt ist, die den disruptiven Effekt der Kriegstechnik semantisch reintegrieren will, geht es Jünger darum, „die Unmittelbarkeit der Empirie zu transzendieren und das Prinzipielle im vielfältig Gegebenen zu erkennen“ (Gaede 2000, 46). Jüngers Kriegstexte, und dann vor allem auch die Fotobücher, an denen er zwischen 1928 und 1933 als Herausgeber oder als Autor der jeweiligen Einleitungen mitgewirkt hat¹⁴, erweisen sich vor diesem Hintergrund als ein von einer kohärenten Darstellungspolitik formatierter publizistischer Schauplatz, auf dem ein Deutungskrieg im politischen Nachkrieg stattfindet. Gegen die demütigende Erfahrung von entfesselter Technik, verlorenem Krieg und dem in nationalistischen Kreisen als Schmach empfundenen Versailler Vertrag bringt Jünger eine „Wahrnehmungslehre sichtbar-unsichtbarer Zeichen“ (Stöckmann 2006, 145) in Stellung, aus der eine Re-Souveränisierung des Soldaten im Chaos der Materialschlacht resultiert, die über das Kriegsende hinaus Orientierungs- und Vorbildfunktion besitzen soll. Im Kern geht es in einer gegenmodernen Neuauftteilung des Sinnlichen um eine visuell-geistige Mustererkennung aus großer Höhe, die auf dem Wege einer Hybridisierung von Sinnesqualitäten, „durch ein einziges Sinnesorgan“ (Jünger 1979, 79) eine „Ansammlung heterogener, ja militant gegensätzlicher Phänomene zu

¹⁴ Allen voran die beiden von Jünger herausgegebenen Bände von *Das Antlitz des Weltkrieges* (1930) und der Band *Der gefährliche Augenblick* (1931), für den Jünger die Einleitung verfasste. Vgl. Meyer-Kalkus 2004.

einer paradigmatischen Reihe mit tieferem gemeinsamen Sinn“ (Schöning 2012, 324) ordnet und auslegungsfähig macht.¹⁵ Dieses visuelle Indizienparadigma dient der Behauptung einer sozialevolutionären Adoptionsleistung, durch die der Soldat gegen und mit der Technik eine eigenständige Handlungsmacht auch in der totalen Mobilmachung des Krieges behält. Was in der Sozialfigur des Landsknechts angelegt war und im Stoßtruppführer eine Fortsetzung fand, kommt nunmehr im Typus des Arbeiters zur Vollendung. Im programmatischen Essay von 1930 stilisiert Jünger den Arbeiter zur Avantgarde der „totalen Mobilmachung“ der Welt, die vor allem als organotechnologische Verkopplung von Körper, Geist und Technik charakterisiert ist:

Um Energien von solchem Ausmaß zu entfalten, genügt es nicht mehr, den Schwerarm zu rüsten – es ist eine Rüstung bis ins innerste Mark, bis in den feinsten Lebensnerv erforderlich. Sie zu verwirklichen, ist die Aufgabe der Totalen Mobilmachung, eines Aktes durch den das weit verzweigte, vielfach geäderte Stromnetz des modernen Lebens durch einen einzigen Griff am Schaltbrett den großen Strom der kriegerischen Energie zugeleitet wird (Jünger 2015b, 123).

Interessant für den Zusammenhang einer gegenmodernen Vermittlung von Technologie und Organizität ist die physiognomische Zeichnung der Kollektivfigur des ‚Stoßtruppführers/Arbeiters‘, in deren Gestaltgebung Jünger die Deutungshoheit über die Sinndimension der Materialschlacht zu behalten sucht. Das markante, entindividualisierte Konterfei unter dem Stahlhelm versteht er als eine figurative Versinnbildlichung der Krisenerfahrung der Technik, die sich in ihrer Indifferenz gegenüber dem Leiden in die Gesichter der Soldaten eingeprägt hat. Der Stahlhelm, 1916 in Reaktion auf die sich verändernden Erfordernisse des Grabenkriegs eingeführt, wird in seiner Verbindung mit der Vorstellung der galvanisierten Gesichtszüge der Frontkämpfer zu einem Symbol des industrialisierten Krieges, das sich sukzessive mit einer Reihe von zeitdiagnostischen Annahmen anreichert. Von hier aus ist es nur eine kleine semantische Verschiebung zum Typus des Arbeiters, in dessen Handlungsraum in Jüngers Programm organische und technische Welt zur Deckung gelangen. „Die Technik“ – so stellt Jünger in seinem *Arbeiter*-Essay von 1932 mit Blick auf die von ihm konstatierte Verschmelzung von Körper und Maschine fest – ist die Art und Weise, „in der die Gestalt des Arbeiters die Welt mobilisiert [...]“ (Jünger 1981, 157).

Von großer Wichtigkeit für das nicht zuletzt gegen die Weimarer Demokratie gerichtete Projekt einer reaktionären Emanzipation von einer Unterworfenheit unter die Technik ist Jüngers Verabschiedung jeglicher Individualitätsvorstellun-

15 Hans Blumenberg verweist in diesem Kontext auf Jüngers neuen Platonismus, der ein Zusammenspiel von Oberflächenphänomenen und tieferem Sinn realisiert. Vgl. Blumenberg 2007a.

gen. In *Kampf als inneres Erlebnis* hatte Jünger fast schon trotzig gegenüber der Einsicht, dass der Kampf der Maschinen so gewaltig sei, „daß der Mensch fast ganz dahinter verschwindet“, auf einem anthropozentrischen Bellizismus insistiert, freilich auch hier schon auf Kosten jeglicher Form von Individualität. Semantisch seine Autonomie retten kann der Soldat nicht mehr als Gegenüber, sondern nurmehr als Teil der Maschinerie:

Und doch: Hinter allem steckt der Mensch. Er gibt den Maschinen erst Richtung und Sinn. Er jagt aus ihnen Geschosse, Sprengstoff und Gift. Er erhebt sich in ihnen als Raubvogel über den Gegner. Er hockt in ihrem Bauche, wenn sie feuerspeiend über das Schlachtfeld stampfen. Er ist das gefährlichste, blutrünstigste und zielbewußteste Wesen, das die Erde tragen muß (Jünger 2015a, 102).

Gemeinsam als soldatisches Konglomerat singulär zu werden, bedeutet in Jüngers Programm somit die Subsumtion der Einzelnen unter die typologisch gefasste Gestalt des Arbeiters, die weder als eine Abstraktion noch als eine bloße empirische Erscheinung zu verstehen ist, sondern als eine qualitative Bestimmung fungiert, „als ein Ganzes, das mehr als die Summe seiner Teile umfasst“ (Jünger 1981, 33). Als Typus ist der Arbeiter bestimmt durch die „enge und widerspruchslose Verschmelzung des Menschen mit den Werkzeugen, die ihm zu Verfügung stehen“ (Jünger 1981, 187), mehr noch, die „Technik wird [bei ihm] Organ und tritt als selbstständige Macht zurück in demselben Maße, in dem sie an Perfektion und damit an Selbstverständlichkeit gewinnt“ (Jünger 1981, 186). Wenig überraschend steht der Arbeiter in einer physiognomischen Kontinuität zu den Vorläuferversio-nen einer radikalen Mimesis an die Kriegsmaschinerie. Auch bei ihm bringt sich die Hybridisierung von Körper und (Kriegs)technik in einem metallischen Gesichtsausdruck zur Geltung. Das Gesicht unter dem Stahlhelm, dies führt Jünger erneut ins Feld, zeigt den unumkehrbaren Bruch mit den individualistischen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts an:

Verändert hat sich auch das Gesicht, das dem Beobachter unter dem Stahlhelm oder der Schutzkappe entgegenblickt. Es hat in der Skala seiner Ausführungen, wie sie etwa in einer Versammlung oder auf Gruppenbildern zu beobachten ist, an Mannigfaltigkeit und damit an Individualität verloren, während es an Schärfe und Bestimmtheit der Einzelausprägung gewonnen hat. Es ist metallischer geworden, auf seiner Oberfläche gleichsam galvanisiert, der Knochenbau tritt deutlicher hervor, die Züge sind ausgespart und angespannt. Der Blick ist ruhig und fixiert, geschult an der Betrachtung von Gegenständen, die in Zuständen hoher Geschwindigkeit zu erfassen sind. Es ist dies das Gesicht einer neuen Rasse, die sich unter den eigenartigen Anforderungen einer neuen Landschaft zu entwickeln beginnt und die der Einzelne nicht als Person oder Individuum, sondern als Typus repräsentiert (Jünger 1981, 112–113).

In Jüngers Deutung des zurückliegenden Kriegs ist das Individuum zur bloßen Abstraktion geworden, zum namenlosen Soldat. Jünger rettet ein letztes Stück ‚Willen zur Macht‘, indem er ihn entsubjektiviert und in die serielle Gestalt des Arbeiters überführt, die alle Begriffe, Semantiken und normativen Zuschreibungen des bürgerlichen Zeitalters hinter sich gelassen hat: „Seine Kampfkraft ist kein individueller, sondern ein funktionaler Wert; man fällt nicht mehr, sondern man fällt aus“ (Jünger 1981, 111). Der Arbeiter-Soldat ist eben kein idealistischer Kämpfer mehr, wie beispielsweise Ernst Wurche, der Held in Flex‘ Kriegsnovelle *Der Wanderer zwischen beiden Welten*, sondern ein Kriegsarbeiter, der sich der technischen Mittel des industrialisierten Krieges zu bedienen weiß. So wie die Materialschlacht zu einer Verbindung des soldatischen Körpers mit dem Maschinengewehr geführt hat, wird auch die organische Umwelt von der Technik gekerbt und in eine Werkstättenlandschaft verwandelt:

Der Einzelne lebt innerhalb dieser Werkstättenlandschaft dahin. [...] Diese Städte mit ihren Drähten und Dämpfen, mit ihrem Lärm und Staub, mit ihrem ameisenhaften Durcheinander [...] sind gigantische Werkstätten der Formen. [...] Die Landschaft wird konstruktiver und gefährlicher, kälter und glühender; es schwinden aus ihr die letzten Reste der Gemütlichkeit dahin (Jünger 1981, 172–173).

Die Materialschlacht bietet in Jüngers Perspektive einen primären Erfahrungsraum, dessen Auslegung für das Verständnis des Nachkriegs eine leitende Folie bietet. Wie es um die Lage des Menschen bestellt ist, beantwortet sich im industrialisierten Krieg. Die hier ins Werk gesetzten Automatisierungsprozesse bilden den Startpunkt für eine „unvermeidliche Kopplung von Mensch und technischem Objekt im Milieu der Werkstättenlandschaft eines totalen Medienraumes“ (Hüttemann 2015, 76–77). Der Typus des Arbeiters artikuliert eine neue Totalität aller Lebenserscheinungen, die als organotechnologische Hybridisierung allesamt in eine umfassende Mobilmachung der Welt integriert sind. Im Zeitalter des Arbeiters kann es nichts mehr geben,

was nicht als Arbeit begriffen wird. Arbeit ist das Tempo der Faust, der Gedanken, des Herzens, das Leben bei Tage und Nacht, die Wissenschaft, die Liebe, die Kunst, der Glaube, der Kultus, der Krieg; Arbeit ist die Schwingung des Atoms und die Kraft, die Sterne und Sonnensysteme bewegt (Jünger 1981, 68).

2 Wider die Dominanz der Technik: Biologie als Sinnstiftungsressource

Jüngers *Arbeiter*-Essay verbindet sein Faszinosum für eine Ästhetik der Gewalt und das hiermit korrespondierende politische Bekenntnis zu einem protofaschistischen, autoritär-soldatischen Entwurf der Gesellschaft mit einem zeitdiagnostischen Anspruch. Dieser zielt darauf, alle Depotenzierungs- und Kränkungsweisen der Technik zu kompensieren, indem ihnen die Behauptung einer neuen Form von Heldentum entgegengestellt wird. Verstanden als Adaptonsleistung an die „entscheidende Arbeit [...] sich im tödlichen Raum [vollzog]“ (Jünger 1981, 16), geleistet von einem Typus ‚Mensch‘, „wie er inmitten chaotischer Zonen an der Stählung der Waffen und Herzen beschäftigt ist“ (Jünger 1981, 307), rückt der Arbeiter-Soldat damit so nah an den Pol der Technik heran, dass er mit ihr zusammenfällt. Niels Werber hat darauf hingewiesen, dass sich Jüngers Arbeiter-Typus allerdings zugleich auf neue Weise auf den Pol der organischen Form zubewegt, insofern Jünger die soziale und politische Kohäsion des Arbeits-Staates nach dem Vorbild sozialer Insekten, und allen voran dem Ameisen-Staat, imaginiert. Diese *organotechnologische* Verschaltung, die sich paradigmatisch im Konterfei des Stoßtruppführers mit der Gasmaske darstellt, realisiert eine technisch ermöglichte Vertierung des Soldaten, die die Materialität des Kampfroboters mit der spezifischen Sozialität der Ameise verbindet.¹⁶ Wie so oft, kommt auch hier eine Positionsunterscheidung zum Tragen, die Jünger als Offizier, Stoßtruppführer und Träger des Pour le Mérite nicht zuletzt aus seinem Selbstbild als Avantgarde und Vordenker der neuen Kriegswirklichkeit ableitet:

Vertreter des Arbeiters [...] sind ebensowohl die höchsten Steigerungen des Einzelnen, wie sie bereits früh im Übermenschen geahnt worden sind, als auch jene ameisenartig im Banne des Werkes lebenden Gemeinschaften, von denen aus gesehen der Anspruch auf Eigenart als eine unbefugte Äußerung der privaten Sphäre betrachtet wird (Jünger 1981, 44–45).

Das „myrmekologische Wissen“, das Jünger als sachkundiger Hobby-Entomologe besaß, hat „die Welt des Arbeiters mitkonstituiert“ (Werber 2013, 77). Jüngers Applikation der Ameisenkunde geht weit über rein metaphorisch-assoziative Anleihen

¹⁶ Dass Jünger mit dieser physiognomischen Assoziation nicht alleine ist, zeigt die Skulptur „Porträt des Professor Gosset“, die Raymond Duchamp-Villon, an Typhus erkrankt, kurz vor seinem Tode 1917 anfertigte. Auch hier treten individuelle Gesichtszüge hinter einer Typisierung zurück, die die Kopfform der Ameise mit Totenschädelassoziationen und der Darstellung einer Gasmaske überblendet.

hinaus und findet ihren eigentlichen Einsatz auf der Ebene der weltanschaulichen Programmatik. Indem Jünger im Netzwerk des Krieges Mensch, Technik und Tier¹⁷ auf spezifische Weise symmetrisiert, negiert er die anthropozentrische Denkweise des 19. Jahrhundert, wonach der Mensch nicht nur die Technik souverän als Instrument bedienen könne, sondern zugleich in einem deutlichen Abstand an der Spitze in einer Hierarchie des Lebens stehe. Für Jünger mutet die Welt des Arbeiters wie der „Schauplatz einer neuen Insektenspezies“ (Jünger 1981, 241) an. Die sich darin ausdrückende Biologisierung des Sozialen hat eine doppelte Funktion. Einerseits konstituiert sie ein Legitimationsnarrativ für die eigene Deutung der Gegenwart und die darin implizierte normative Ordnung der Dinge, die durch die Referenz auf die Natur unter Kontingenzschutz gestellt und jeder politischen Debatte enthoben wird. Andererseits produziert die diskursive Verschaltung von Ameise und Mensch, die zugleich die Semantik einer Hybridisierung von Soldat und Maschine mittransportiert, eine Komplexitätsreduktion, die angesichts der Wirren der Weimarer Republik ein attraktives Moment kompensatorischer Entlastung verspricht. „Das Individuum“, so Niels Werber in seiner Studie über die Faszinationsgeschichte der Ameisengesellschaften,

entkommt der Bürde seiner Individualität, indem es sich uniformiert und seine Handlungen und Motive vollkommen der Außenlenkung überlässt. Jüngers Prototyp der Arbeitsgesellschaft, das Heer, steht mit seiner ununterbrochenen Befehlskette für eine Ordnung ein, in der jeder Einzelne wie ein Relais, wie ein Schaltkreis funktioniert und auf jede Eingabe mit der vorgesehenen Ausgabe reagiert (Werber 2013, 94).

Im Imaginären des *Arbeiter*-Essays verbinden sich im Entwurf eines entindividualisierten, austauschbaren Arbeiter-Soldaten „Biologisches und Militärisches“. Weil Jünger eine „biologische Lösung der sozialen Grundfrage“ (Werber 2013, 56) verkündet, erscheint die These durchaus plausibel, dass 1932 „die Stunde des Posthumanen“ schlägt:

Der Mensch und seine Organisation erreichen eine neue Stufe der Entwicklung, die in der Herrschaft des Arbeiters ihre soziale und physiologische Gestalt findet. Für diese posthumanistischen Helden stehen Nietzsches Übermensch und die Ameise als Übertier Pate (Werber 2013, 75).

17 Die Angleichung von Mensch und Maschine ist sehr deutlich, gleichzeitig findet aber auch eine Angleichung von Mensch und Tier statt, insofern er etwa den Arbeiterstaat als sozialen Insektenstaat imaginiert. Auch das Kriegserlebnis selbst rückt immer wieder die tierische Dimension des Soldaten in den Fokus, sei es, dass er als nietzscheanisch akzentuiertes Raubtier auftritt, getrieben von „der Lust des Jägers“, oder aber als gejagtes Wild. Vgl. Jünger 2015a, 59.

Noch einmal eine andere Akzentuierung bekommt die organotechnologische Überhöhung des ‚Soldaten-Arbeiters‘ zum Träger eines heroischen Realismus im Essay *Über den Schmerz* von 1934. Argumentierte Jünger zuvor vor allem auf der Ebene äußerer Erscheinungsbilder und der Deutung ihrer übergeordneten geschichtlichen Bedeutung, so rückt nun stärker die eigentliche Materialität des Arbeiters als Typus einer neuen Zeit in den Blick. Die begriffliche Fassung, die Jünger für die in Rede stehende Amalgamierung von soldatischem Körper, Nerven, Sehsinn und Kriegstechnik einführt, ist die der ‚organischen Konstruktion‘.

3 Die organische Konstruktion als Jüngers medienanthropologische Antwort auf die Frage der Kriegstechnik

Die organische Konstruktion spielt schon im *Arbeiter*-Essay als semantische Neuschöpfung¹⁸, die eine spezifische Haltung zur Technik adressieren soll, eine argumentative Rolle, sie bekommt nunmehr aber ein präziser entfaltetes medienanthropologisches Fundament. Als Produkt des industriellen Krieges rekurriert die organische Konstruktion zunächst auf die schon bekannte Beobachtung, dass es zu den in die Zukunft weisenden Effekten der Materialschlacht gehört, dass es hier zu einem maschinenhaften Zusammenarbeiten von Waffe und Mensch gekommen ist. Das Ergebnis dieser Latenzphase ist der Kampftypus des Stoßtruppführers, der eine neue Relation von Maschine und Mensch in Szene setzt. Die von ihm angeführten, kleinen Sturmtruppen sind, darauf weist Friedrich Kittler hin, „das wohl einzigartige Ergebnis einer Autopoiesis gewesen, die in und aus dem Krieg eine neue Kriegsmaschine hervorbrachte“ (Kittler 2013, 301). Als sehr frühe Präfiguration einer Mensch-Maschine-Verbindung, die viele Jahre später unter dem Label ‚Cyborg‘ Theorie und Popkultur bevölkern wird, antwortet Jüngers organische Konstruktion

¹⁸ Jüngers Wortschöpfung, die in paradoxaler Weise Unterschiedenes verbindet, weist durchaus einen begriffsgeschichtlichen Index auf, der hier nur kurz angedeutet werden kann. Bereits seit Aristoteles' *De Anima* findet sich eine latente Spannung, insofern Aristoteles ‚Organ‘ einerseits als einen biologischer Fachausdruck hinsichtlich der Zuordnung und Funktion von Körperteilen gebraucht, zugleich aber ‚Organon‘ als Begriff für (technisches) Werkzeug nutzt. Diese Tendenz zur Verwischung der Unterscheidung von technischem Instrument und menschlichem Organ durchzieht die Philosophiegeschichte bis hin zu Ernst Haeckel, bei dem der Organ-Begriff Lebendiges und Mechanisches umfasst, wobei aber zwischen dem Organ als Werkzeug des Lebens und dem Organ als künstlicher Maschine unterschieden wird. Kontraktorisch dazu stehen Spielarten der Lebensphilosophie nach 1900, die, etwa bei Oswald Spengler, dichotomisch zwischen Organischem und Technischem unterscheiden. Vgl. hierzu Pekar 2000, insb. 100.

auf die „Zerrüttung der Wahrnehmung“ (Virilio 1991, 161) in der Materialschlacht mit dem Entwurf eines gepanzerten Wahrnehmungsapparats, der den Stoßtruppführer vor traumatischen Erlebnissen und den daraus resultierenden „Kriegsneurosen“ (Freud 1994, insb. 222–224) schützt. Das entscheidende Kriterium der organischen Konstruktion besteht darin, dass diese als Verbindung von Organizität und Technologie von einer anderen Relation zur Körperlichkeit und insbesondere zum Schmerz gekennzeichnet ist:

Es gibt offenbar Haltungen, die den Menschen befähigen, sich auf sehr bedeutende Art von dem Raum abzusetzen, in dem der Schmerz als unumschränkter Gebieter regiert. Diese Abhebung tritt dadurch in Erscheinung, daß der Mensch den Raum, durch den er am Schmerz Anteil hat, das heißt den Leib, als einen Gegenstand zu behandeln vermag. Dieses Verfahren setzt freilich eine Kommandohöhe voraus, von der aus der Leib als ein Vorposten betrachtet wird, den man gewissermaßen aus großer Entfernung im Kampfe einzusetzen und aufzuopfern vermag. Dann laufen alle Maßregeln nicht darauf den Schmerz zu verhindern, sondern ihn zu bestehen (Jünger 2015c, 158–159).

Auch mit dem Blick auf die Belastbarkeit mit großen Schmerzintensitäten führt Jünger also ein evolutionäres Motiv weiter, das schon in seinen Kriegstexten angedeutet war, insofern auf einer zeitdiagnostischen Ebene Krieg, Schmerz und anthropologische Weiterentwicklung in einen engen Zusammenhang gebracht werden. Die organische Konstruktion, die als Verschaltung von Auge und Kamera einen bis an eine Depersonalisierung heranreichenden Distanzgewinn zu erreichen behauptet, erweist sich als Produkt eines Zeitalters der Extreme, das dem Herausforderungscharakter der modernen Technik gewachsen ist, weil es diese „mit Blut gespeiste Turbine“ (Jünger 2015b, 129) nicht nur aushält, sondern sich zu eigen macht:

Vor kurzem ging die Nachricht über einen neuen Torpedo durch die Zeitungen, der in der japanischen Kriegsmarine entwickelt werden soll. Das Erstaunliche an dieser Waffe liegt darin, daß sie nicht mehr durch mechanische, sondern durch menschliche Kraft gesteuert wird, und zwar durch einen Steuermann, der in eine kleine Zelle eingeschlossen ist, und den man zugleich als ein technisches Glied und als die eigentliche Intelligenz des Geschosses betrachten kann. Der Gedanke, der dieser seltsamen organischen Konstruktion zugrunde liegt, treibt das Wesen der technischen Welt ein wenig vor, indem er den Menschen selbst, und zwar in einem buchstäblicheren Sinne als bisher, zu einem ihrer Bestandteile macht. Spinnt man ihn weiter aus, so sieht man bald, daß er den Beigeschmack eines Kuriosums verliert, wenn man ihn in größerem Maßstab zu verwirklichen imstande ist, daß heißt, wenn man über einen Menschenschlag verfügt, der sich ihm zu unterstellen gesonnen ist (Jünger 2015c, 160–161).

Der Erzähler in Jüngers Texten der späten 1920er und frühen 1930er Jahre, so Matthias Schöning, fungiert als eine „Schwellenfigur, die den Leser in für ihn neuartige und gefährliche Räume führt, [...] in Räume, die einer topologisch diffe-

renzierten Ordnung angehören, deren Zentrum die Zone des größten Schmerzes ist“ (Schöning 2012, 315–316). Im Prinzip basiert das Schmerzmanagement der organischen Konstruktion auf der Basis eines medialen Filters, der den „Anprall der Bilder“ (Jünger 2015a, 75) und die „Flut von vernichtenden Eindrücken“ (Jünger 1924, 224) kanalisiert. Die Perspektive auf Leid, Gewalt und Schmerz ist für die organische Konstruktion eine immer schon medial vermittelte, die sich qua Medientechnik von dem kriegsuntauglichen Ballast der empfindungsaffinen Diskurswelten des bürgerlichen 19. Jahrhunderts befreit hat. Damit antwortet die organische Konstruktion auf den politischen Resonanzraum eines Nachkriegs, in dem die Körperlichkeit der Versehrten und Traumatisierten, der sogenannten ‚Kriegszitterer‘, das retrospektive Bild auf die Jahre 1914 bis 1918 bestimmt. Gegen eine Kriegsrealität, wie sie beispielsweise in Ernst Friedrichs Fotobuch *Krieg dem Kriege* (1924) in einer eindrücklichen Zusammenstellung von Abbildungen von Verstümmelten, von Leid und Zerstörung, dokumentiert wurde, formuliert Jüngers organische Konstruktion den Anspruch, auch in den technischen Ensembles des industriellen Kriegs an einer (post-)autonomen Handlungsmacht des Soldaten festhalten zu können. Dies freilich zu dem Preis einer reduzierten Subjektivität, die wenig mehr mit der Feier von Autonomie zu tun hat, wie sie in den Subjekttheorien des 19. Jahrhunderts zu finden ist. Jüngers organische Konstruktion ist autonom, insofern sie die „technisch-medialen Bedingungen [...] ihrer] Erfahrungs- und Bedeutungsproduktion, sprich: [...] ihre] basalen medientechnischen Kopplungen in [...] ihren] Schematismen verkörpert[] und integriert [...]“ (Hörl 2011, 12) hat.

Dieser medialen Formatierung des subjektiven Denkens und Erlebens auf der Ebene des Einzelnen korrespondiert eine organotechnologische Synchronisierung auf der Ebene der Vergesellschaftung. Die Werkstättenlandschaft des Arbeiters selbst imaginiert Jünger als eine totalisierte organische Konstruktion, die auf eine Maximierung von Integration ausgelegt ist. Eine wichtige Rolle spielen auch hier die Medien, denn es sind die „Verkehrs- und Nachrichtenmittel“, die den Arbeiter jederzeit und überall mit seinem „Arbeitsnetz“ (Jünger 1981, 288) verknüpfen. Niels Werber erkennt darin eine erneute protfaschistische Adaption aus dem Wissen der Entomologie. Deren politische Dimension besteht darin, in der Verschaltung von Organizität und Technologie die Möglichkeit individueller Entwicklung radikal zu verneinen:

Neue Medien und die neue Ordnung korrespondieren, und beide sind in dem Sinne ‚total‘, als sie alles und jeden zu erreichen und zu erfassen suchen, keine Alternativen vorsehen und kein Außen kennen. Die Verschaltung dieser Vorstellung ist so etabliert, dass mit einer hohen Wahrscheinlichkeit dann vom Insektstaat die Rede ist, wenn Massenmedien als Ordnungsfaktor betrachtet werden. [...] Der Begriff des Arbeiters gelangt mit der Bezeichnung der Arbeiterklasse im Ameisenstaat zur Deckung. Für die Arbeiterinnen im Nest wie für die Arbeiter in den Planlandschaften muss dann in der Tat jeder ‚Anspruch auf Eigenart‘ als eine

unbefugte Äußerung der privaten Sphäre erscheinen. Wer anders ist, wird eliminiert (Werber 2013, 87, 90).

Letztlich erweist sich der Entwurf der organischen Konstruktion also als gegenmoderne Reaktion auf die Dominanz eines „neue[n] Sinnregime[s] des Technischen“ (Hörl 2008, 638), die darauf abzielt, am alten Souveränitätspostulat des heroischen Soldaten in modifizierter Form festhalten zu können. Jüngers Programm, das sich seit *In Stahlgewittern* über seine politische Publizistik hinweg bis zu den zeitdiagnostischen Essays um 1930 sukzessive entfaltet, bleibt trotz der Indienstnahme einer großen Zahl von Dringlichkeitsappellen und Gewissheitssignalen von einer konstitutiven Spannung grundiert, insofern der ‚Arbeiter-Soldat‘ und die ihn als einzelne Erscheinung wie als sozialen Typus bestimmende organische Konstruktion unter dem Vorzeichen eines heroischen Realismus zu agieren hat. Einen Rest an Agency kann er nur bewahren, indem er den Verlust des Heroischen selbst wiederum heroisch akzeptiert. Folgt man Ulrich Bröckling, dann sind Jüngers Kriegstexte wie später auch seine zeitdiagnostischen Essays am Ende der Weimarer Republik postheroische Heldenerzählungen:

Heldengeschichten folgen einer mythischen Erzähllogik, die Geschehen als Tun auslegt und damit Kausalität an ein tätiges Subjekt bindet. Sie generieren Sinn und reduzieren Komplexität durch die Unterstellung von Intentionalität. Den ‚Absolutismus der Wirklichkeit‘ kontern sie mit ‚Handlungs- und Bewirkbarkeitssuggestionen‘ (Bröckling 2020, 62).

Jüngers Anstrengung um eine Sinn-Distribution für den zurückliegenden Krieg dokumentiert zugleich das Ringen um eine Selbsterzählung, die in der Lage wäre, eigene Ohnmachtserfahrungen in den großen Materialschlachten der Westfront, retrospektive zu überschreiben. Mit dem ‚Arbeiter-Soldaten‘ und seiner Entfaltung als organischen Konstruktion liefert Jünger eine neue „Gründungs- und Begründungsfigur“, die die „Grundlosigkeit“ der technischen Ordnung unsichtbar machen soll (Bröckling 2020, 62). Insofern steht Jüngers Programm ganz im Zeichen einer neuen funktionalen Semantik, die einen heroischen Überschuss gegen die Disruptivität der technisierten Kriegswirklichkeit zu verteidigen behauptet. Vom Krieg aus erweitert Jünger die organische Konstruktion zum Denkbild einer Welt, in der die technische Mobilmachung total geworden ist. Diese forcierte Affirmation der Technik als rasendem Stillstand, als planetarischer Ordnung in der totalen Mobilmachung, gibt Jünger aber schon in den 1930er Jahren unter dem Einfluss der Technikkritik seines Bruders Friedrich Georg auf. Dessen Denken war schon Mitte der 1920er Jahre von der Opposition von Mechanismus vs. Organismus bzw. wurzellosem Geist vs. Leben grundiert. Eine hieraus resultierende kultur- und technikkritische Klage über die moderne Entzauberung der Welt ist der Kern seiner

zentralen Schrift über die *Illusionen der Technik* von 1939. Nunmehr erkennt Friedrich Georg vor dem Hintergrund des begonnenen Zweiten Weltkriegs in der Technik eine „Ordnung sui generis [...], deren Entfaltung zerstörerische Konsequenzen hat“ (Breuer 1992, 103–104). Der sich hier aussprechende Pessimismus, die Vermutung, dass alle Anstrengungen zur Verteidigung einer verbliebenen menschlichen Agency unter dem neuen Sinnregime des Technischen vergeblich sein könnten, finden sich auch bei Ernst Jünger punktuell schon vor 1933.¹⁹ Später dann, nach dem Zweiten Weltkrieg und im Angesicht der evidenten Zerstörungskraft der Technik, wie sie sich insbesondere in Hiroshima und Nagasaki eindringlich in das kollektive Bewusstsein eingeprägt hat, kommt auch er zu der Einsicht, dass die Technik, um eine Formulierung von Hans Blumenberg zu zitieren, „als solitäre[r] Partner des Menschen“ (Blumenberg 2007c, 70) eine Hierarchie errichtet hat, in der der Mensch vollends zum Unterworfenen gewordenen ist. Von der unbestweifbaren Einsicht in diese Verkehrung der fortschrittsoptimistischen Hoffnungen des 19. Jahrhunderts in ihr Gegenteil handelt die Erzählung *Gläserne Bienen* von 1957. Auch hier lässt Jünger eine organische Konstruktion auftreten, die nunmehr aber als Zeichen der Totalität der Technik zu einem Angstbild geworden ist, das den Erzähler tief erschüttert.

4 Postheroische Desillusionierung und die Schreckensvision technischer Organizität in *Gläserne Bienen*

Die Erzählung *Gläserne Bienen* rekonstruiert den Stand der Technik und die an sie gerichtete Potenzialerwartung vom Pol ihrer Bedrohlichkeit für den Menschen her. Während Jünger bis zum Essay *Über den Schmerz* die Unterwerfung des Einzelnen durch die Technik apodiktisch affirmiert hatte, positioniert sich seine zwölf Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs veröffentlichte Erzählung in einer deutli-

¹⁹ Beispielsweise in dem Essay *Die Maschine* (1925): „Es lebt aber auch in uns eine tiefe Angst vor diesem technischen Apparat, vor diesem Hexenbesen, den wir in Bewegung gesetzt zu haben glauben, und dessen Wirkungen wir ratlos wie die Zauberlehrlinge gegenüberstehen. Wo diese Angst sich bewusst äußert, begründet sie sich damit, daß das alles ein Ausfluß des zweckmäßig denkenden Gehirns wäre, und daß unter einer auf den materiellen Vorteil gerichteten Welt eine tiefere hoffnungslos zugrunde ginge. Unter dem neuen Geschlecht, das instinktiv und durch das Erlebnis des Krieges aufgewühlt eine scharfe Wendung nach der Seite des Blutes vornimmt und daher sich einer verstandesmäßigen Weltanschauung zu entwinden strebt, ist diese Angst besonders ausgeprägt“ (Jünger 2001d, 12).

chen Abwendung von seiner früheren Zeitdiagnose. Jetzt entwirft er – darin den Weg zu einer „Philosophie der Post-Militanz“ (Schöning 2012, 326) weiter beschreibend, den er bereits mit dem Essay *Der Waldgang* (1951) betreten hatte – eine verhalten temperierte, aber doch deutlich dystopisch akzentuierte Vermessung menschlicher Freiheitsgrade, deren zunehmende Beschneidung nunmehr als Verhängnis der technischen Welt gedeutet wird. In einer literarischen Parallelbewegung zu Martin Heideggers pessimistischer Deutung der Technik als Natur und Mensch unvermeidlich unterwerfendes ‚Gestell‘ (vgl. Luckner 2008), die dieser 1953 in seinem Essay *Die Frage nach der Technik* vorgenommen hatte, kommt bei Jünger dem Schmerz des Einzelnen einmal mehr eine wichtig Signalwirkung zu. Allerdings vertauschen sich nun die Vorzeichen: War der Schmerz in den 1930er Jahren gerade darin signifikant, dass er als ein „mit ostentativer Geringschätzung übergangene[r] Aspekt“ (Schöning 2012, 316–317) abwesend anwesend war, wird er jetzt – ähnlich wie die Angst – zu einem „starke[n] Kriterium“ für die durch die Dominanz der Technik verursachte Marginalisierung des Menschen. Wie die Texte in der Zeit der Weimarer Republik ist Jüngers Ringen um Deutungsmacht allerdings weiterhin dichotomisch organisiert, insofern er auch in *Gläserne Bienen* die Sinnkonstitution narrativ über starke Gegenüberstellungen herleitet. Damit bleibt die Erzählung – was sie im Kontext einer bundesrepublikanischen Kultur des Ausgleichs zunehmend anachronistisch erscheinen lässt – an einem Denkstil manichäistischer Fundamentaloppositionen orientiert, wie er für den philosophischen Extremismus der Zwischenkriegsjahre charakteristisch war (vgl. Bolz 1989).

Gläserne Bienen nimmt die im zwei Jahre später veröffentlichten Essay *An der Zeitmauer* formulierte Klage darüber, dass das moderne „Lebensbild [...] unerträglich mechanisiert sei“ und die Natur dem Menschen nur noch als „Werkstättenlandschaft“ (Jünger 1959, 227) begegne, im Bild der titelgebenden *Autonomous Drone Insects* vorweg, mit denen sich Richard, der Protagonist der Erzählung, im Kontext eines Bewerbungsgesprächs mit dem Großindustriellen und weltberühmten Automatenhersteller Zapparoni in dessen parkartigem Garten konfrontiert sieht. In diesem Rittmeister außer Dienst, der in den beiden zurückliegenden Kriegen die Perfektionierung der Technik hautnah erlebt hatte, der in der Nachkriegszeit arbeitslos geworden ist und der diegetischen Gegenwart nunmehr mit großer Entfremdung gegenübersteht, verknüpft Jünger die beiden zentralen Perspektiven der Erzählung: Während die eine seine Kritik an der Nachkriegszeit adressiert, in der die Technik die Mensch-Natur-Verhältnisse immer stärker dominiert, versucht die andere im Modus eingeschobener Erinnerungen eine genealogische Rekonstruktion dieser Entwicklung zurück bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zu leisten. Den durch die fortgesetzte Technisierung des Krieges ausgelösten, massiven Relevanzverlust von Pferd/Natur als Mittel eines heroischen

soldatischen Instrumentariums interpretiert die Erzählung dementsprechend als „Zeichen der Zeit“ (Stiegler 2012, 296):

Mein Gott, wie hatte sich die Welt verändert seit jener Zeit. [...] Nun sollten diese herrlichen Tiere aussterben. Sie verschwanden von den Feldern und Straßen, aus den Dörfern und Städten, und längst hatte man sie nicht mehr beim Angriff gesehen. Überall wurden sie durch Automaten ersetzt. Und dem entsprach auch eine Veränderung der Menschen; sie wurden mechanischer, berechenbarer, und oft hatte man kaum noch das Gefühl, unter Menschen zu sein (Jünger 2014, 26).

An die Stelle der Partnerschaft von Reiter und Pferd²⁰ ist der Panzer getreten, in dem es „eng, heiß und lärmend“ war, „als ob man in einem Kessel säße, an dem die Schmiede hämmerten.“ Dort ist „heiße Maschinenarbeit“ notwendig, „unsichtbar, ruhlos und immer von der Aussicht auf den Feuertod begleitet, die sich nicht abweisen ließ“ (Jünger 2014, 46–47). Dieser emblematischen Ersetzung²¹, die eigentlich in einer phänomenologischen Kontinuität zum Programm des Arbeiter-Soldaten steht, kann Jünger nunmehr allerdings keine Heroisierungsressourcen mehr abgewinnen. An die Stelle trotziger Sinnbehauptungen, die den Sound der Kriegsbücher bestimmte, tritt in *Gläserne Bienen* konsequenterweise ein zwischen resignativer Nostalgie und Angst changierender Tonfall. Der alternde Rittmeister, der „weder Lohn noch Ruhm davongetragen“ (Jünger 2014, 22) hat und sich nunmehr in der prekären Lage der Arbeitslosigkeit befindet, steht exemplarisch für die vergebliche Sehnsucht nach einer autonomen, sinnerfüllten Lebensführung, die angesichts einer veränderten Stellung des Menschen in der Welt insgesamt unmöglich geworden scheint. Dass ein heroischer Lebensentwurf als soziale Praxis wie als normatives Ideal nicht mehr überzeugen kann, verdeutlicht etwa Richards Bericht über den Suizid des Kameraden Lorenz, der bei einem gemeinsamen Saufgelage, getrieben von einem Verdruss an den flachen Existenzweisen der modernen Zeiten, aus dem Fenster einer Berliner Mietskaserne springt und dabei einen prosaischen Tod findet:

Lorenz, der übrigens nicht getrunken hatte und nicht zu trinken pflegte, war offensichtlich in eine Art von Trance verfallen [...]. Er klagte [...], daß Männer fehlten, die das Gute wollen; dann ließe es sich leicht verwirklichen. Die Väter hätten es uns gezeigt. Und dabei sei es doch so

20 Zum komplexen organotechnischen Gefüge von Mensch, Tier und Technik in der Figur des Reiters siehe auch den Beitrag von Falk Quenstedt im vorliegenden Band zum Panzerritter in der Literatur des Mittelalters.

21 Das Motiv der Verdrängung des Pferdes durch den Panzer gehört bis heute in das Ensemble ikonischer Narrativierungen der Industrialisierung des Ersten Weltkriegs. Popkulturell aktualisiert wurde es beispielsweise in einer dramatischen Szene von Steven Spielbergs *War Horse* (Dream-Work Pictures, 2011).

leicht, das Opfer zu vollbringen, das die Zeit erwartete. Dann würde der Spalt sich schließen, der die Erde zerriß. [...] Er wurde jetzt ruhiger, als wöge er eine besonders überzeugende Wendung ab. Er lächelte und wiederholte: ‚Es ist doch so leicht. Ich will es euch vormachen.‘ Dann rief er: ‚Es lebe – – –‘, und schwang sich aus dem Fenster hinaus. [...] Der arme Junge hatte uns in der Tat ein Beispiel gegeben, wenngleich ein anderes, als er beabsichtigte. Er wußte in einem Augenblick anschaulich zu machen und zu vollenden, wozu die meisten unseres Kreises ein Leben benötigten. Er hatte uns unsere Ausweglosigkeit gezeigt (Jünger 2014, 49–51).

Die Überhöhung des soldatischen Opfers, von dem Jünger in *Kampf als inneres Erlebnis* noch zu berichten wusste, dass der „Tod für eine Überzeugung“ das „höchste Vollbringen“ sei, ein „Bekenntnis, Tat, Erfüllung, Glaube, Liebe, Hoffnung und Ziel“ (Jünger 2015a, 100), hat angesichts der Massenvernichtungsmittel des modernen Kriegs jedes Heroisierungspotenzial eingebüßt. Aus der heroischen Geste des ‚Trotzdem‘, mit der Jünger in den 1930er Jahren im Entwurf der organischen Konstruktion an der Vorstellung soldatischer Handlungsmacht festgehalten hatte, ist das resignative Eingeständnis eines „Umsonst“ (Jünger 2014, 51) geworden. Lorenz’ Suizid, der bei Richard eine Wunde hinterlassen hat, „die nie vernarbt“ (Jünger 2014, 51), fungiert als Übersetzung der zeitdiagnostischen Einsicht, dass mittlerweile nicht nur auf dem Schlachtfeld „[s]oziotechnische Arrangements [...] wichtiger als exzeptionelle Taten geworden sind“ (Bröckling 2020, 117). Die kompensatorisch-gegenmodernen Re-Souveränisierungsstrategien aus den Zwischenkriegsjahren können angesichts eines von prometheischer Scham begleiteten Registerwechsels vom heroischen Realismus zum Postheroismus einfach nicht mehr überzeugen. Was bleibt ist die resignative Akzeptanz eines technischen Regimes, dem der Mensch unterworfen ist.

Der reduzierte Plot von *Gläserne Bienen* entfaltet diese Einsicht in einem intertextuellen Dialog mit E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) in einer GartenSzene, in der Richard anhand eines abgetrennten Ohres die erschütternde Entdeckung der technischen Künstlichkeit des Lebens macht. Zuvor ist er zu einem Vorstellungsgespräch in den Zapparoni-Werken erschienen, in denen „Roboter zu allen möglichen Verrichtungen“ (Jünger 2014, 10) gebaut werden. Zapparoni, so ist zu erfahren, „war der Meinung, daß die Natur sowohl an Schönheit wie an Logik nicht genüge und daß sie zu übertreffen sei“ (Jünger 2014, 32). Als literarischer Nachfahre von E.T.A. Hoffmanns Automatenmacher Spalanzani hat er sich die industrielle Produktion künstlicher Natur und künstlicher Menschen zur Aufgabe gestellt: „Man sah, halb mit Bestürzung, halb mit Staunen, daß die Figurinen das Menschenwesen nicht einfach nachahmten, sondern es über seine Möglichkeiten, seine Skala hinausführten. [...] Bewegung und Ausdruck verrieten studierte und übertröffene Natur“ (Jünger 2014, 96). Dementsprechend ist das gesamte Werksgelände mit umherschwirrenden Automaten bevölkert, die, so nimmt es jedenfalls Richard wahr, auf ihre Einsatzmöglichkeiten als potenzielle Kriegswaffen hin ge-

testet werden: „Ja, ohne Zweifel befand ich mich auf einem Versuchsfeld der Zapparoni-Werke, auf einem Flugplatz für Mikroroboter. Meine Vermutung, daß es sich um Waffen handelte, traf wohl das Richtige“ (Jünger 2014, 97). Richard vermutet, dass sich die Werksmitarbeiter – hier klingt ein paranoisches Moment an, dass die spätere Gartenszene aufgreifen und zuspitzen wird – von „winzigen Flugzeugen umschwebt“ (Jünger 2014, 31) und beobachtet fühlen müssen. Jüngers Erzählung bewegt sich mit diesem Setting aus Robotik, Kybernetik und technischer Überwachung, das Deleuze Reflexionen über die Kontrollgesellschaft vorwegzunehmen scheint (Werber 2011, 248, sowie Deleuze 1993), auf der Höhe der zeitgenössischen Diskussion über organotechnologische Innovationen der Nachkriegszeit. Wie von Niels Werber zu erfahren ist, handelt es sich beispielsweise bei den künstlichen Schildkröten, die Richard auf dem Werksgelände beobachten kann, um eine literarische Referenz auf die ersten technischen Umsetzungen der Biorobotik in den 1950er Jahren, die in Form der von dem Neurobiologen und Kybernetiker William Grey Walter konstruierten Schildkröten Elmer und Elsie auf Messen ausgestellt wurden und das technische Imaginäre der Nachkriegszeit elektrisierten (vgl. Werber 2011, 246). Auch Richard zeigt sich zunächst fasziniert von den „Schwärm“ kleiner Roboter, die „kleine Brandherde nicht nur wahrnahmen, sondern auch im Entstehen löschten, es gab andere, die Fehlstellungen an Leitungen ausbesserten, und wiederum andere, die sich vom Schmutz ernährten und unentbehrlich wurden bei allen Vorgängen, die perfekte Reinigung voraussetzen“ (Jünger 2014, 11). Schnell stellen sich aber Momente der Fremdheit ein, in denen er sich angesichts einer von technischen „Impulsen durchfluteten Welt“ (Jünger 2014, 32) zunehmend überfordert findet.

Das eigentliche Bewerbungsgespräch zwischen Richard und Zapparoni knüpft an das hier anklingende Motiv der kybernetischen Steuerung an, insofern es den Charakter eines fortgesetzten Assessment Centers annimmt, in dem, so scheint es, Richards Verhalten die ganze Zeit über beobachtet und evaluiert wird (vgl. Werber 2011, 249). Das Spiel von Beobachtung und Beobachtungsbeobachtung bzw. Reflexion auf Erwartungserwartungen, in dem sich Richard hier zunächst auf harmlose, aber durchaus ungemütliche Weise eingebunden sieht, nimmt wenig später dann, als Zapparoni sich vorläufig verabschiedet und Richard, begleitet von der Warnung „Seien Sie mit den Bienen vorsichtig!“ (Jünger 2014, 81) den Weg in den Werksgarten weist, eine andere Wendung. Zunächst erscheint der Garten Richard als ein idyllischer *locus amoenus*, der einen Blick auf die Schönheit der Natur eröffnet. Diesen Rückzug aus der Konfrontation mit Zapparoni erlebt der Rittmeister zunächst als einen Moment der Entlastung. An einer kleinen Gartenhütte angekommen, wird seine Aufmerksamkeit dann aber von einer Beobachtung in Beschlag genommen, die die gehegte ‚Natur‘ um ihn herum zunehmend in einen angsterzeugenden *locus horribilis* verwandelt. Es beginnt damit, dass seine Aufmerksamkeit von einem

Schwarm Bienen gefesselt wird, die „wie Trauben am hellen Jasmin“ hängen und die Luft mit vertrautem Summen erfüllen. Weil Richard gleich empfindet, dass „etwas Fremdes an diesem friedlichen Geschäft“ (Jünger 2014, 87) zu sein scheint, greift er zu einem Fernglas, das er neben der Bank der Hütte findet. Der mediatisierte Blick durch den Feldstecher, der „die Augen auf wundersame Art“ (Jünger 2014, 83) schärft, eröffnet die plötzliche Erkenntnis, dass es sich bei den emsigen Bienen in Wirklichkeit um einen Schwarm von Mini-Robotern handelt:

Sie hatten etwa den Umfang einer Walnuß, die noch in der grünen Schale steckt. Die Flügel waren nicht beweglich wie Vogel- oder Insektenflügel, sondern sie waren als starrer Saum um den Körper herumgeführt, also eher Stabilisierungs- oder Tragflächen. Die Größe viel weniger auf, als man denken sollte, da das Tier vollkommen durchsichtig war (Jünger 2014, 88).

Diese Szene, in der Jünger die schon in den Kriegsbüchern eingeführte Epistemologie des stereoskopischen Blicks einer Neuakzentuierung unterzieht²², verwandelt den Garten schlagartig in einen medialen Umschlagplatz, in einen „Zeichenraum“ (Wörner 2012, 108), in dem sich die Frage nach den Grenzen der menschlichen Unterscheidungskapazität angesichts einer forcierten Industrialisierung der Wahrnehmung aufdrängt. Der Anblick der schwärmenden Bienen, die den visuellen Eindruck eines nicht stillzustellenden Schwirrens erzeugen, bringt Richard an den Rand seiner Orientierungsfähigkeit. Der technisierte Schwarm, der den zunehmend beunruhigten Richard aufgrund seines Oszillierens zwischen Sehen und Nicht-Sehen, Sicht- und Unsichtbarkeit, Wissen und Nicht-Wissen in einen Modus kognitiver Dissonanz bringt, setzt eine überschießende Imaginationstätigkeit in Gang, die mit einem zunehmenden Gefühl der Bedrohung einhergeht: „Ich musste mich anstrengen, Traum und Wirklichkeit zu unterscheiden, um nicht Visionen anheimzufallen, die Zapparonis Thema aus eigenem fortspannen“ (Jünger 2014, 100). Die Roboter-Insekten, mittels derer die tradierte Kulturtechnik der Bienenhaltung durch ein Programm der „industrielle[n] Sofortverwertung“ (Bluhm 2014, 234) ersetzt wird, stimuliert in Richard den Impuls „weitreichende[r] Assoziationsketten“ (Bühler 2014, 323), die auf die Einsicht hinauslaufen, dass der Mensch nicht länger an erster Stelle in der Hierarchie der Welt- und Naturaneignung steht.

22 Ursprünglich war der stereoskopische Blick, der eine metaphorische Parallelisierung von Teleskopie (Mond) und Stereoskopie (Insekten) vornimmt, Jüngers Verfahren, um Widersprüche in der Behauptung einer höheren Einheit, die man erst aus der Distanz einer mächtvollen Totalperspektive heraus erkennen kann, zu vermitteln. Vgl. hierzu Blumenberg 2007b. War der stereoskopische Blick zunächst Teil der hier beschriebenen Re-Souveränisierungsstrategie im Angesicht einer mächtvollen Technik, so bringt er in *Gläserne Bienen* nunmehr die Einsicht in die Technisierung des Organischen, der der Mensch nichts mehr entgegenzusetzen hat.

In den kybernetischen Bienen, die den natürlichen Bienen beim Honigsammeln aufgrund der ihnen technisch ermöglichten „totalen Mobilmachung“ weit überlegen sind, erkennt er ein waffenartiges „Insekt vom Mond“ (Jünger 2014, 88), das die früher einmal gültige Ordnung der Dinge vollends außer Kraft setzt. Der automatisierte Bienenschwarm wird ihm so zu einem Angstanlass übermächtiger Technik, der sich aber nicht mehr – wie noch in Schriften der 1920er und frühen 1930er Jahre – durch die Denkfigur der organischen Konstruktion kontrollieren lässt. Während in Jüngers Texten vor dem Zweiten Weltkrieg eine Rhetorik der Kälte dominiert, die den Arbeiter-Soldaten willentlich auch auf verlorenem Posten²³ ausharren und ihn in der Affirmation der zerstörerischen Kriegstechnik ein Form von souveräner Entscheidungsmacht behalten lässt, entwirft Jünger in *Gläserne Bienen* mit Richard ein postsouveränes Schwundsubjekt, das durch die technische Konstruktion der pseudo-organischen Bienen in eine fundamentale Wahrnehmungs- und Deutungskrise gestürzt wird. Quelle für Richards sich steigernde Angst ist, wie Thomas Gann im Rekurs auf entsprechende Überlegungen bei Eva Horn ausgeführt hat, ein doppeltes Irritationsmoment des automatisierten Schwarms. Einerseits eröffnet sich mit der Automation des Lebendigen spätestens seit Hoffmanns Olimpia ein „Motivraum des Unheimlichen“ (Gann 2014, 210), weil die Technik hier die Grenze zwischen beseelten und unbeseelten Entitäten verwischt und damit eine kategoriale Verwirrung hervorbringt. Andererseits resultiert die Erschütterungswirkung des Schwams aus seinem Potenzial, aufgrund seiner volatilen Konturlosigkeit die menschliche Wahrnehmung so massiv unter Stress zu setzen, dass sich in der Unfähigkeit zur Unterscheidung von Objekt und Grund ein „Horror der Gestaltlosigkeit“ (Gann 2014, 210) einstellen kann. Dieser Schockmoment des Formverlusts intensiviert sich weiter, als Richard dann am Ufer eines kleinen Tümpels ein abgetrenntes Ohr entdeckt, das wiederum zu einer ganzen Masse abgeschnittener Ohren gehört, derer Richard dann gewahr wird:

Ich begann nun das Sumpfloch methodisch abzusuchen und entdeckte mit wachsendem Entsetzen: es war mit Ohren besät! Ich unterschied große und kleine, zierliche und grobe Ohren, und alle waren mit scharfen Schnitten abgetrennt (Jünger 2014, 103).

Diese Ansammlung von Ohren ruft in Richard unwillkürlich die Erinnerung an die Schrecken des Ersten Weltkriegs wach, in dem die Gewalt der maschinellen Zerstörung nicht zuletzt immer auch als Defiguration soldatischer Körper anschaulich wurde. Jüngers semantischer Apparat, mit dem er die galvanisierte und damit unzerstörbare Oberflächenästhetik des Arbeiter-Soldaten ausstattet, hat hier ihren erfahrungsgeschichtlichen Hintergrund. Anders als in *Über den Schmerz*, wo Jünger

23 Zum Bild des Soldaten, der willentlich auf verlorenem Posten ausharrt, vgl. Bluhm 1987.

eine Psychopolitik der affektiven Indifferenz entwirft, die das soldatische Bewusstsein als Teil der organischen Konstruktion vor einer nachhaltigen Zerrüttung durch den kinetischen Impact der technischen Destruktion bewahren soll, gerät das abgetrennte Körperteil in *Gläserne Bienen* nunmehr zu einem nicht zu ignorierenden Angst-Signal der menschlichen Unterworfenheit unter die Technik. An die Stelle der letztlich tröstlichen stählernen Ordnung des Arbeiters ist nach dem Zweiten Weltkrieg und den atomaren Explosionen von Hiroshima und Nagasaki eine gläserne Ordnung der radikalen Fragwürdigkeit des Menschen getreten. Die Ansammlung der amputierten Körperteile fungiert dabei auf einer Metaebene des Textes als Verweis auf die „sezierende Denkart“ des technischen Zeitalters selbst: „Die Vexierbilder der abgeschnittenen Ohren führen eine Zäsur in der Geschichte vor Augen, über die der ehemalige Rittmeister nicht springen will [...]“ (Stiegler 2012, 306).

Dass sich die Ohren bei genauerem Hinsehen als künstlich hergestellte Objekte erweisen, macht die Sache für Richard nicht besser, weil er erkennt, dass diese Unterscheidung angesichts der vorhandenen organotechnologischen Möglichkeiten – ob „natürlich künstlich oder künstlich natürlich“, in jedem Fall sind die Ohren „vorzüglich nachgemacht“ (Jünger 2014, 129) – nunmehr selbst an Relevanz einbüßt. Zutiefst beunruhigt erkennt er in der technischen Fertigkeit Zapparonis einen Geist der Inhumanität, insofern das technologische *Knowhow* den Ingenieur dazu in die Lage versetzt, eine ununterscheidbare Form künstlicher Natürlichkeit ins Werk zu setzen, die den Status des Menschen insgesamt in Frage stellt. Das eigentliche Skandalon der Entdeckung besteht für Richard darin, dass die Ohren in Zapparoni ein „Geist am Werke“ erkennen lassen, „der das freie und unberührte Menschenbild verneint.“ Zapparoni „wollte Einheiten, die gleich und teilbar sind. Dazu mußten Menschen vernichtet werden [...]. Da mußten solche Zeichen an den Eingangstoren aufleuchten. Wer ihnen zustimmte, ja, wer sie nur verkannte, der würde brauchbar sein“ (Jünger 2014, 131). Weil er durchaus vermutet, dass die Konfrontation mit den Ohren ein weiteres Element der Beurteilung seiner Geeignetheit für die Anstellung bei Zapparoni sein könnte, kämpft Richard darum, zumindest äußerlich nicht aus dem Gleichgewicht zu geraten. Gerade die trieb- und schmerzfreie Simulationen von Kreatürlichkeit ist es aber, in der sich für Richard der Triumph einer „sezierende[n] Denkart“ (Jünger 2014, 105) offenbart, die ihn bis ins Mark schockiert.

Wechselt man von der Betrachtung der unerhörten Begebenheit der künstlichen Ohren auf eine höhere Ebene und rückt die Gesamtkomposition der Erzählung in den Blick, dann wird deutlich, dass Jünger – durchaus in deutlicher Differenz zu seinem Protagonisten am sumpfigen Tümpel – um einen kompositorischen Zusammenhang bemüht ist, der ein Gegengewicht zur dislozierenden Wirkung des technischen Schwärms herstellen soll. So zeichnet sich die formale Gestaltung

durch Richards langsames, mäanderndes Erzählen aus, welches durch historische Einschübe – etwa über seine Kindheit, geschichtliche Begebenheiten oder frühere Lektüreerlebnisse – nicht nur einen biografischen Zusammenhang der aus der Fassung geratenen Hauptfigur konsolidiert, sondern auch in breiterer Perspektive eine zeithistorische Einordnung des Vorgefallenen ermöglichen soll. Dieses Textverfahren, darauf hat Matthias Schöning hingewiesen, übersetzt das „metaphorische Programm der Stereoskopie“ in eine sinnorganisierende narrative Form,

die auf der Textoberfläche in sich weitgehend abgeschlossene Prosaskizzen ohne starke immanente Reihenfolge aneinander fügt, die auf einen Tiefensinn verweisen, der im einzelnen Abschnitt punktuell expliziert wird. Dann klappt die historische Perspektive des Sammeln von Phänomenen in eine prognostische um, die das Sichtbare zu einem sichtbaren Ziel hin verlängert (Schöning 2012, 314).

Wie auf der Ebene der Diegese die Kulturtechnik der Bienenhaltung in einer Konkurrenz zur technischen Mobilisierung des kybernetischen Schwarms steht, so setzt Jünger damit die von Richard verkörperte Kulturtechnik des Erzählers gegen eine antinarrative Form der algorithmischen Steuerung technischer Maschinen.²⁴ In gewisser Weise nimmt Jüngers nunmehr resignativ geladener Blick auf die Technisierung von Welt und Mensch damit Denkmotive wieder auf, die seit dem 17. und 18. Jahrhundert als Vorstellungen technischer Modellierung des Humanen unter dem Diktat seiner Rationalisierung zirkulieren.²⁵ Entscheidend für die Klarheit, aber eben auf für die Beschränktheit von Jüngers Kritik der Technik ist dabei, dass er aus dem dichotomischen Denken alternativloser Gegenüberstellungen letztlich nicht hinauskommen kann. Während Zapparoni für eine modernisierungsaffine technische Neuschaffung der Natur und ein modernes Prinzip der Künstlichkeit einsteht, bleibt Richard der vormodernen Orientierung an der Natur verbunden, die es letztlich nachzuahmen gilt. Eine Vermittlung zwischen den konkurrierenden Polen von Mimesis und Überschreitung gibt es im Denkraum von *Gläserne Bienen* nicht. Apodiktisch stellt Richard in diesem Sinne fest: „Menschliche Vollkommenheit und technische Perfektion sind nicht zu vereinbaren. Wir müssen, wenn wir die eine wollen, die andere zum Opfer bringen. Bei diesem Entschluss beginnt der Scheideweg“ (Jünger 2014, 105). Dieser geschichtliche Pessimismus, der eine demilitarisierte Weiterentwicklung der organischen Konstruktion in Richtung heute viel diskutierter Konzepte einer wechselseitigen Bezogenheit von Organizität

²⁴ Vgl. zur Konfrontation von sinnorientierter Narration und algorithmischer Informationsverarbeitung Han 2023.

²⁵ Von Hobbes Staat als Maschine und Leibniz, der den Geist als Rechenmaschine imaginerte, über La Metries Körper als Maschine und Weber, der das Büro als bürokratische Maschine beschrieb, bis hin zu Turing, der dann den Menschen als Kommunikationsmaschine konzeptualisierte.

und Technizität im Sinne einer symmetrischen Anthropologie oder eines Neuen Materialismus verhindert, hat seinen Grund in der Erfahrung der Materialschlacht, die für das *worldmaking* Jüngers immer prägend geblieben ist. Entscheidend an der Denkfigur der organischen Konstruktion war nie ihre Fähigkeit zur Beschreibung komplexer Mensch-Weltverhältnisse, sondern ihr Heroisierungspotenzial. In einer postheroischen Zeit kann dieser Verlust von sinnstiftenden Selbstüberhöhungsoptionen bloß als geschichtlicher Verfall gewertet werden. Das Ende der Erzählung, von dem es zwei Fassungen gibt, bestätigt diese Vermutung. Auch wenn Richard trotz des zwischenzeitlichen Ausfalls seiner Affektkontrolle eine Anstellung in den Zapparoni-Werken findet, kommt sein Einwilligen in eine neue berufliche Perspektive einer Kapitulation gleich. Dementsprechend lautet Richards Fazit in der ersten Fassung des Schlusses von 1957: „Heut kann nur leben, wer an kein happy end mehr glaubt“ (Jünger 2014, 137). In der zweiten Fassung von 1960 endet die eigentliche Erzählung mit dem folgenden, resignativ-versöhnlichen Resumé:

Wir gingen essen. Es war einer der Tage, die man nicht vergißt. Schon bald begann sich zu verwischen, was mir in Zapparonis Garten begegnet war. Es ist am Technischen viel Illusion. Mit Treue aber behielt ich die Worte, die Theresa mir sagte, behielt das Lächeln, das sie begleitete. Es war ein Lächeln, das stärker war als alle Automaten, ein Strahl der Wirklichkeit (Jünger 2014, 139).

Dem folgt ein Epilog nach, der eine Herausgeberfiktion präsentiert, eine zweite Erzähl-Instanz also, die die Resignation von Richards Bericht einerseits bestätigt, andererseits aber auf der Hoffnung auf eine Sinndimension auch in der technischen Welt besteht. Eine Sinndimension freilich, die als philosophische Haltung ein individuelles Verweilen im toten Winkel einer kommenden Technosphäre erlauben mag, die aber im Paradigma des modernen, naturwissenschaftlichen Denkens als normative Orientierungsmarke unerreichbar geworden ist:

Es bleibt die tröstliche Vermutung, daß in und über der Geschichte ein Sinn obwaltet, der mit unseren Mitteln nicht zu errechnen ist. Wir wissen nicht und dürfen nicht wissen, was Geschichte in der Substanz, im Absoluten ist, jenseits der Zeit. Wir ahnen, aber wir kennen nicht das Urteil im Totengericht. Da könnte unverhoffter Glanz hereinbrechen und Mauern umwerfen (Jünger 2014, 142–143).

5 Technologie-Werden als Ausweg?

Ernst Jüngers literarische Exploration der Möglichkeiten kybernetischer Bienen von 1957 markiert nur einen einzelnen Punkt einer weit umfassenderen Kartierung der technischen Bedingung der Gegenwart im Genre der literarisch-filmischen

Science-Fiction. Jüngers pessimistische Perspektive auf die Zukunft des Menschen angesichts von technischen Möglichkeiten, die eine umfassende Transgression der in vormodernen Zeiten weitgehend gesonderten Gebiete des Organischen und des Technischen vorstellbar, wenn nicht gar wahrscheinlich machen, bewegt sich auf der Schnittstelle zum dystopischen Imaginären einer aus der Zukunft auf die Gegenwart zukommenden Hochtechnologie, die die vermeintliche Autonomie des Menschen immer weiter in Frage stellen könnte. In unzähligen popkulturellen Krisenexperimenten ist seither das Szenario vom Kontrollverlust des Zauberlehrlings durchgespielt worden, in der ökonomisch erfolgreichsten Variante vielleicht in der *Terminator*-Reihe (USA 1984–2025), in der sich Arnold Schwarzenegger von einer Killermaschine zu einem in die Vergangenheit entsendeten und retroaktiv für die Zukunft der Menschheit kämpfenden Cyborg mit Herz wandelt.²⁶ Interessant ist, dass insbesondere in *Terminator 2 – Judgment Day* (USA 1991, Reg. James Cameron) erneut die Frage der Empfindungsfähigkeit von Gefühlen, aber gerade auch von Schmerzen, als *Differentia specifica* aufgerufen wird, wenn es um die Unterscheidbarkeit von Mensch und Maschine geht. So liegt der eigentliche narrative Kern des Films jenseits des genretypischen Verfolgungs- und Survivalplots darin, wie er in der Interaktion des Terminator T-800 (Arnold Schwarzenegger) mit seinem Schutzbefohlenen John Connor (Edward Furlong) das ambivalente Changieren des Cyborgs zwischen projektivem Anthropomorphismus und programmiertem Instrument, organischer Oberfläche und maschinellem submedialem Raum, ‚Verletzung‘ und somatischer Indifferenz auslotet. Gerade die Unfähigkeit des Terminators, Schmerzen zu empfinden, wird dabei zu einem Stimulus für empathische Übertragungen zwischen Figur und Publikum, die schlussendlich in einem melodramatischen Finale mündet, in dem der T-800 in seiner ersten autonomen Entscheidung zum Schutz der Menschheit sein eigenes Ende in einer Stahlschmelze herbeiführt (vgl. hierzu Sloterdijk 1994; Krützen 2003).

Verglichen mit neuesten Imaginationen einer posthumanen Zukunft, wie sie in den letzten Jahren im Denkraum des Silicon Valley zirkulieren, wirkt die *Terminator*-Reihe, deren Grundidee mittlerweile schon rund 40 Jahre alt ist, zunehmend antiquiert. Während hier das organotechnologische Pendel in der Konkurrenz von Mensch und Maschine letztendlich immer noch zugunsten des Menschen ausschlägt und die Maschine der Anlass einer anthropologischen Angst bleibt, zur Beute zu werden, grassieren in der aktuellen Debatte angesichts eines im Anthropozän im-

²⁶ Die Grundidee der *Terminator*-Reihe besteht darin, dass rebellierende Menschen in einer dystopischen Zukunft gegen die Herrschaft der Maschinen kämpfen und beide Parteien durch die Entsendung von Cyborgs in die Vergangenheit diese Zukunft retroaktiv zu ihren Gunsten zu verändern suchen. Entweder dadurch, dass es den Maschinen gelingt, die späteren Rebellenführer:innen präventiv zu töten oder dadurch, dass diese vor allen Anschlagsplänen bewahrt werden.

mer ungemütlicher erscheinenden Planeten Erde Hoffnungen auf eine mögliche Überschreitung des Humanums hin zu einer umfassenden posthumanen Digitalität. So propagieren gegenwärtig sehr resonanzstarke Vordenker einer post-organischen Konstruktion, wie beispielsweise Nick Bostrom oder Ray Kurzweil, als Antwort auf die eskalativen Narrative einer voranschreitenden Prekarisierung der planetarischen Biosphäre die konsequente technologische Transzendierung der organischen Körperlichkeit des Menschen durch Eugenik und technologische Synthese (vgl. Krüger 2019; Puzio 2022). Hier verliert das mögliche Ende des Menschen zunehmend seinen Schrecken. An seine Stelle tritt ein neuer Traum einer radikalen Emanzipation, in der es die Technik dem Menschen ermöglicht, sich in der Transformation zu reiner ‚Wetware‘ (Rudy Rucker) aus den Niederungen des Körpers und seiner zunehmend verfallenden anthropogenen Umweltheziehungen zu erheben. „Biologie und menschliche Technologie“, so beschreiben Deborah Danowski und Eduardo Viveiros de Castro die Quintessenz dieses technosolutionistischen Vorstellung,

werden miteinander verschmelzen und eine höhere Form des Maschinenbewusstseins schaffen, die im Dienste des menschlichen Plans verbleibt – indem sie etwa die ‚Übersetzung‘ der Seele oder die Kodifikation des Bewusstseins im Inneren einer für eine unbestimmte Anzahl von materiellen Trägern nutzbaren Software und sein ‚Hochladen‘ ins Netz für eine eventuelle zukünftige Inkarnation in rein synthetischen (oder genetisch ‚personalisierten‘) Körpern erlaubt (Danowski/de Castro 2019, 61).

Wie prekär sich solche biopolitischen Verheißen zum Freiheits- und Partizipationsversprechen westlicher Demokratien verhalten, kann man schlaglichtartig an der besonders unter den Tech-Eliten in den USA populären Ideologie des „Longtermismus“ ablesen, der u.a. Elon Musk und der Skype-Gründer Jaan Tallinn nahestehen (vgl. hierzu umfassend Torres 2023). Perspektivisch geht es hier darum ‚digitale Menschen‘ zu entwerfen, die ihre Existenz vollumfänglich in die Virtualität verlagern. Parallel dazu sollen alle finanziellen Mittel darauf verwendet werden, eine Superintelligenz zu entwickeln, die eine Besiedlung ferner Planeten ermöglichen wird. Der Gigantismus dieser doppelten Flucht-Utopie, die etwa im Kontext der Forschung zu OpenAI oder DeepMind mit großen Summen ganz real vorangetrieben wird, führt dazu, dass die Bearbeitung der kurzfristigen Effekte einer disruptiven Welt im Anthropozän an Relevanz verliert. Gerade weil die Ressourcen der Erde endlich sind, so der implizite Sozialdarwinismus dieses Programms, wäre es fatal, diese für die Abfederung der Folgen der globalen Erwärmung aufzuwenden. Von hier aus ist es nicht mehr weit bis zu einem organotechnologischen Totalitarismus, der die grausame Entscheidung des Mitteleinsatzes für das eine und gegen das andere Ziel mit der Hoffnung auf eine Zukunft rechtfertigt, in der der posthumane Mensch, zur Gänze seiner Organizität entkleidet, vollends zur Technologie geworden sein wird. Ob nun in der Version von *Black Mirror* oder in jener des

Longtermismus – Gedankenspiele über eine programmatische Ersetzung von Organizität durch Technik eröffnen den Blick auf eine Zukunft, die für das technikkritische Denken von Ernst Jünger wenig einladend wirken dürfte.

Literaturverzeichnis

- Alt, Peter André. *Ästhetik des Bösen*. München: C.H. Beck, 2010.
- Best, Werner. „Der Krieg und das Recht“. *Krieg und Krieger*. Hg. Ernst Jünger. Berlin: Junker & Dünnhaupt, 1930. 135–161.
- Bluhm, Lothar. „Der Verlorene Posten‘ in der Literatur“. *Wirkendes Wort* 37 (1987): 399–406.
- Bluhm, Lothar. „Seien Sie mit den Bienen vorsichtig! Technik und Vorbehalt in Ernst Jüngers *Gläserne Bienen*“. *Künstliche Menschen. Transgressionen zwischen Körper, Kultur und Technik*. Hg. Wolf-Andreas Liebert. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. 231–240.
- Blumenberg, Hans. „Ernst Jünger – ein Fazit“. *Der Mann vom Mond. Über Ernst Jünger*. Hg. Alexander Schmitz und Marcel Lepper. Frankfurt/M.: Surhkamp, 2007a. 24–28.
- Blumenberg, Hans. „Der Mann vom Mond“. *Der Mann vom Mond. Über Ernst Jünger*. Hg. Alexander Schmitz und Marcel Lepper. Frankfurt/M.: Surhkamp, 2007b. 29–33.
- Blumenberg, Hans. „Marathon“. *Der Mann im Mond. Über Ernst Jünger*. Hg. Alexander Schmitz und Marcel Lepper. Frankfurt/M.: Surhkamp, 2007c. 69–72.
- Bohrer, Karl Heinz. *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München und Wien: Hanser, 1978.
- Bolz, Norbert. *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen*. München: Fink, 1989.
- Breuer, Stefan. „Nicht der Anfang, das Ende trägt die Last.‘ F.G. Jünger und die Perfektion der Technik“. *Die Gesellschaft des Verschwindens*. Hamburg: Junius, 1992. 103–130.
- Bröckling, Ulrich. *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*. Berlin: Suhrkamp, 2020.
- Bühler, Benjamin. „Entomologie“. *Ernst Jünger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Matthias Schöning. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 2014. 323–324.
- Danowski, Deborah und Eduardo Viveiros de Castro. *In welcher Welt leben? Ein Versuch über die Angst vor dem Ende*. Berlin: Mattes & Seitz, 2019.
- Deleuze, Gilles. „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“. *Unterhandlungen 1972–1990*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993. 254–262.
- Freud, Sigmund. „Jenseits des Lustprinzips“. *Studienausgabe*, Bd. III: *Psychologie des Unbewussten*. Frankfurt/M.: Fischer, 1994. 217–272.
- Gaede, Friedrich. „Technische oder monadische Welt? Zur Grundlage von Ernst Jüngers Begriff und Kritik der Technik“. *Titan Technik. Ernst und Friedrich Georg Jünger über das technische Zeitalter*. Hg. Friedrich Strack. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000. 43–56.
- Gann, Thomas. „Gläserne Bienen“. *Ernst Jünger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Matthias Schöning. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 2014. 207–211.
- Großheim, Michael. „Kampf/Krieg“. *Ernst Jünger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Matthias Schöning. Stuttgart: und Weimar: J.B. Metzler, 2014. 328–334.
- Haas, Claude. „Der kollabierte Feind. Zur historischen Poetik des Kriegshelden von Goethe bis Jünger“. *Ästhetischer Heroismus*. Hg. Nikolas Immer und Mareen van Marwyck. Bielefeld: Transcript, 2014. 251–274.

- Han, Byung-Chul. *Die Krise der Narration*. Berlin: Matthes & Seitz, 2023.
- Hörl, Erich. „Die offene Maschine. Heidegger, Günther und Simondon über die technologische Bedingung“. *Modern Language Notes. German Issue*, Vol 123, Nr. 3 (2008): 632–655.
- Hörl, Erich. „Die technologische Bedingung. Eine Einführung“. *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Hg. Erich Hörl. Berlin: Suhrkamp, 2011. 7–53.
- Hüttemann, Felix: „Die Materialschlacht. Ernst Jüngers Werkstätten – Landschaft der Automation“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 179 (2015): 60–78.
- Jünger, Ernst. *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*. Berlin: Mittler & Sohn, 1924.
- Jünger, Ernst. *In Stahlgewittern. Ein Kriegstagebuch*. Hamburg: Dt. Hausbücherei, 1934.
- Jünger, Ernst. *An der Zeitmauer*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1959.
- Jünger, Ernst. *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978.
- Jünger, Ernst. „Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung“. *Sämtliche Werke*, Bd. 7: *Essays III*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979. 25–177.
- Jünger, Ernst. *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.
- Jünger, Ernst. „Vorwort zu *In Stahlgewittern*, Fassung 1920“. *Ernst Jünger. Politische Publizistik 1919 bis 1933*. Hg. Sven Olaf Berggötz. Stuttgart: Klett-Cotta, 2001a. 9–13.
- Jünger, Ernst. „Die Materialschlacht“. *Ernst Jünger. Politische Publizistik 1919 bis 1933*. Hg. Sven Olaf Berggötz. Stuttgart: Klett-Cotta, 2001b. 53–57.
- Jünger, Ernst. „Die Standarte, 06. Mai 1926“. *Ernst Jünger. Politische Publizistik 1919 bis 1933*. Hg. Sven Olaf Berggötz. Stuttgart: Klett-Cotta, 2001c. 126.
- Jünger, Ernst. „Die Maschine“. *Ernst Jünger. Politische Publizistik 1919 bis 1933*. Hg. Sven Olaf Berggötz. Stuttgart: Klett-Cotta, 2001d. 157–162.
- Jünger, Ernst. *Gläserne Bienen*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2014.
- Jünger, Ernst. „Der Kampf als inneres Erlebnis“. *Sämtliche Werke*, Bd. 9: *Essays I*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2015a. 9–103.
- Jünger, Ernst. „Die totale Mobilmachung“. *Sämtliche Werke*, Bd. 9: *Essays I*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2015b. 119–141.
- Jünger, Ernst, „Über den Schmerz“. *Sämtliche Werke*, Bd. 9: *Essays I*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2015c. 143–191.
- Kaminski, Andreas. *Technik als Erwartung. Grundzüge einer allgemeinen Technikphilosophie*. Bielefeld: Transkript, 2010.
- Kiesel, Helmuth. *Ernst Jünger. Die Biografie*. München: Siedler, 2007.
- Kittler, Friedrich, „Il fiore delle truppe scelte“. *Friedrich A. Kittler. Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*. Hg. Hans Ulrich Gumbrecht. Berlin: Suhrkamp, 2013. 300–326.
- Kittsteiner, Heinz Dieter. *Wir werden gelebt. Formprobleme der Moderne*. Hamburg: Philo, 2006.
- Koch, Lars. *Der Erste Weltkrieg als Medium der Gegenmoderne. Zu den Werken von Walter Flex und Ernst Jünger*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005.
- Koch, Lars. „Semantik“. *Handbuch systemtheoretische Literaturwissenschaft*. Hg. Niels Werber. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013. 373–392.
- Koch, Lars. „Der Erste Weltkrieg als kulturelle Katharsis und literarisches Ereignis“. *Der Erste Weltkrieg. Ein kulturwissenschaftliches Handbuch*. Hg. Lars Koch, Stefan Kaufmann und Niels Werber. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 2014. 97–142.
- Koch, Lars. „Auf dem ‚Tanzplatz des Todes‘. Krieg, Angst und Medienanthropologie in Ernst Jüngers Frühwerk“. *Sache/Ding. Eine ästhetische Leitdifferenz in der Medienkultur der Weimarer Republik*. Hg.

- Oliver Jahraus, Michaela Nicole Raß und Simone Eberle. München: edition text + kritik, 2017. 141–162.
- Kolbert, Elisabeth. *Das 6. Sterben. Wie der Mensch Naturgeschichte schreibt*. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Krüger, Oliver. *Virtualität und Unsterblichkeit. Gott, Evolution und die Singularität im Post- und Transhumanismus*. Freiburg i. Br., Berlin und Wien: Rombach, 2019.
- Krützen, Michaela. „Der perfekte Vater und der ideale Sohn. Zwei Maschinenmenschen im Film“. *Neue Rundschau* 114/2 (2003): 36–46.
- Kunicki, Wojciech, Natalia Zarska und Krzysztof Zarski. „Einleitung“. *Die Literatur der ‚Konservativen Revolution‘. Schreiben zwischen Traditionalismus und Avantgarde*. Hg. Wojciech Kunicki, Natalia Zarska und Krzysztof Zarski. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2021. 7–22.
- Lethen, Helmut. „Die Nerven und das Phantom der ‚Stahlgestalt‘: Ernst Jüngers Kriegserfahrungen“. *Zeitalter der Gewalt. Zur Geopolitik und Psychopolitik des Ersten Weltkriegs*. Hg. Helmut Lethen, Michael Geyer und Lutz Musner. Frankfurt/M. und New York: Campus, 2015. 239–254.
- Lotman, Juri. „Die Logik der Explosion“. *Kultur und Explosion*, Hg. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz. Berlin: Suhrkamp, 2010. 147–157.
- Luckner, Andreas. *Heidegger und das Denken der Technik*. Bielefeld: Transcript, 2008.
- Meyer-Kalkus, Reinhart. „Der gefährliche Augenblick – Zu Ernst Jüngers Photobüchern“. *Ikono/Philo/Logie. Wechselspiele von Texten und Bildern*. Hg. Renate Brosch. Berlin: trafo, 2004. 249–277.
- Öhlschläger, Claudia. „Der Kampf ist nicht nur eine Vernichtung, sondern auch die männliche Form der Zeugung: Ernst Jünger und das ‚radikale Geschlecht‘ des Kriegers“. *Kunst-Zeugung-Geburt. Theorien und Metaphern östhetischer Produktion in der Neuzeit*. Hg. Christian Begemann und David E. Wellbery. Freiburg i. Br., Berlin und Wien: Rombach, 2002. 325–352.
- Pekar, Thomas. „Organische Konstruktion“. Ernst Jüngers Idee einer Symbiose von Mensch und Maschine. *Titan Technik. Ernst und Friedrich Georg Jünger über das technische Zeitalter*. Hg. Friedrich Strack. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000. 99–115.
- Puzio, Anna. *Über-Menschen. Philosophische Auseinandersetzung mit der Anthropologie des Transhumanismus*. Bielefeld: Transcript, 2022.
- Schöning, Matthias. „Kriegserfahrung und politische Autorschaft“. *Ernst Jünger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Matthias Schöning. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 2014. 5–29.
- Schöning, Matthias. „Poetik des Interims. Ernst Jünger und die Bundesrepublik“. *Ernst Jünger und die Bundesrepublik. Ästhetik – Politik – Zeitschichten*. Hg. Matthias Schöning und Ingo Stöckmann. Berlin und Boston: de Gruyter, 2012. 309–332.
- Simondon, Gilbert. *Die Existenzweise technischer Objekte*. Zürich: Diaphanes, 2012.
- Sloterdijk, Peter. „Sendboten der Gewalt. Zur Metaphysik des Action-Kinos. Am Beispiel von James Camerons *Terminator 2*“. *Bilder der Gewalt*. Hg. Andreas Rost. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 1994. 13–34.
- Stiegler, Bernd. „Technische Innovation und literarische Imagination. Ernst Jüngers narrative Technikvisionen in *Heliopolis, Eumeswil* und *Gläserne Bienen*“. *Ernst Jünger und die Bundesrepublik. Ästhetik – Politik – Zeitschichten*. Hg. Matthias Schöning und Ingo Stöckmann. Berlin und Boston: de Gruyter, 2012. 295–308.
- Stöckmann, Ingo. „Der Intellektuelle als Kosmopolit – Ernst Jüngers Weltbürgertum“. *Reichweite der Verständigung. Intellektuellendiskurse zwischen Nation und Europa*. Hg. Matthias Schöning und Stefan Seidendorf. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006. 134–149.
- Torres, P. Émile. *Human Extinction: A History of the Science and Ethics of Annihilation*. New York und London: Routledge, 2023.

- Virilio, Paul. *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt/M.: Fischer, 1991.
- Virilio, Paul. *Der eigentliche Unfall*. Wien: Passagen, 2009.
- Werber, Niels. „Jüngers Bienen“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 130 (2011): 245–260.
- Werber, Niels. *Ameisengesellschaften. Eine Faszinationsgeschichte*. Frankfurt/M.: Fischer, 2013.
- Wörner, Jens. „Figurenspiel und Verdichtung. Jüngers Konzeption von Autorschaft und die *Gläsernen Bienen*“. *Ernst Jünger und die Bundesrepublik. Ästhetik – Politik – Zeitschichten*. Hg. Matthias Schöning und Ingo Stöckmann. Berlin und Boston: de Gruyter, 2012. 89–118.

Filmographie

- Black Mirror*, Staffel 3, Folge 6, Reg. James Hawes. Netflix 2016.
- Terminator 2: Jugement-Day*, Reg. James Cameron. Carolco Pictures 1991.
- The X-Files*, Reg. Rob S. Bowman. Ten Thirteen Productions 1998.
- War Horse*, Reg. Steven Spielberg. DreamWorks Pictures 2011.

Barbara Di Noi

Organismus und Maschinerie in Benjamins *Passagen-Werk*

1 Benjamins Methode der literarischen Montage

Seit dem posthumen Erscheinen des Manuskripts vom unvollendeten *Passagen-Werk* (1982) ist man sich in der Forschung darüber einig geworden, dass in Benjamins letztem Lebenswerk Themen und Bereiche der früheren Reflexionen zusammengeflossen und zu einer neuen, wenn auch nicht endgültigen Gestaltung gekommen sind.¹ Im Rahmen dieser Archäologie der Moderne erhält das Motiv des Ausdrucks eine ganz neue Brisanz. Benjamin schreibt nämlich diesem Motiv, das schon im Mittelpunkt seiner Arbeit zur Allegorie stand, angesichts einer materialistischen Auffassung des Verhältnisses von Natur und Technik, neue Bedeutung zu: Seine kritische Einstellung zum Historismus des 19. Jahrhunderts, die damit verbundene kopernikanische Wende in der Art und Weise, das Gewesene zu betrachten, ist nur vor dem Hintergrund einer überaus revolutionären Auffassung des Ausdrucks zu verstehen, nach der die Entstehung neuer Kunstformen aus den technischen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts den Tod des biographischen, empirischen Künstlers mit sich bringen. Die neuen stilistischen Formen sollen sich in der Avantgarde aus den neuen Materialien und Techniken sozusagen wie von selbst, ohne Zutun des individuellen Künstlers herausbilden. Anders als Dilthey und die Lebensphilosophie, die noch an einer traditionellen Idee des Erlebnisses fest-

1 Vgl. Tiedemann 1983. Dem Aufsatz sind auch die Querverbindungen zum Kunstwerk-Aufsatz (was das Miniaturmodell des *Baudelaire*-Konvoluts angeht) und die Beziehungen zu den *Thesen über den Begriff der Geschichte* zu entnehmen. Was die Entstehungsgeschichte angeht, arbeitet Benjamin vom Herbst/Winter 1928 bis Ende 1929 und dann wieder ab Anfang 1934 an den Aufzeichnungen und Materialien, die das eigentliche Manuskript des *Passagen-Werks* darstellen. Die Reihenfolge der verschiedenen Konvolute in Tiedemanns Ausgabe entspricht nicht der Chronologie der Entstehung, sondern spiegelt die von Benjamin geplante Ordnung wider. Wahrscheinlich legte er immer dann ein neues Konvolut an, wenn im Laufe der Arbeit ein neues Thema auftauchte. Die letzte Phase der Niederschrift fällt praktisch mit der Arbeit an *Über einige Motive bei Baudelaire* zusammen (1937–1940). Die einzigen Teile, die als abgeschlossen gelten können, sind die zwei Exposés (1935 und 1939) und *Der Saturnring oder etwas vom Eisenbau*. Dieser letzte ist in der Tiedemann-Ausgabe unter dem Titel *Frühe Entwürfe* rubriziert. Tatsächlich gehört er thematisch zur Entstehungsgeschichte des *Fourier*-Konvoluts und des ersten Exposés von 1935.

Barbara Di Noi, Mailand

hielten, ist Benjamin zufolge das neue künstlerische Subjekt nicht mehr als lebendiger Organismus zu verstehen, sondern als Maske und Konstruktion, die sich selbst inszeniert; oder sogar als hinterlassene Spur eines früheren Organismus, die sich in die neuen Materialien eingeprägt hat. Hierin liegt Baudelaires vorausweisende Funktion für Benjamin, der ihn nämlich als den größten Lyriker einer Epoche betrachtet, in der die Poesie „nur ausnahmsweise den Kontakt mit der Erfahrung der Leser“ wahrt (Benjamin 1982, Band I/2, 608).

Auch wenn es nicht leichtfällt, im Labyrinth des *Passagen-Werks* einen Ariadnefaden zu finden, lassen sich einige Themen hervorheben. Diese entsprechen sozusagen den Pfeilern, zwischen denen der Bogen dieses letzten Lebenswerks gespannt ist. Vorläufig lassen sich als zwei Extreme dieser Spannung Baudelaire und die Architektur nennen. Beide sind durch das Merkmal der Ambivalenz und die Geste des Umschlags gekennzeichnet: „[D]as Interieur tritt nach außen“ (Benjamin 1982, Band V, 512). Benjamin zufolge lässt sich so jener Paradigmenwechsel beschreiben, der die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert eben in der Architektur markiert.

In *Saturnring oder etwas vom Eisenbau* wird das Missverhältnis zwischen Technik und Kunst thematisiert (Benjamin 1982, Band V, 1060–1063). Zwischen den jeweiligen Entwicklungen dieser zum Teil aufeinander verweisenden Bereiche entsteht Benjamin zufolge eine Lücke, da die Formen der Kunst nicht mit den neuen technischen Errungenschaften Schritt halten können. In diesem Zusammenhang bezieht er sich auch auf Grandvilles *Eine andere Welt* von 1844. Darin werden die Abenteuer eines kleinen phantastischen Kobolds thematisiert, der sich nach Benjamins Worten „im Weltraum zurechtfinden will“ (Benjamin 1982, Band V, 1060). Das graphische Werk (eine Vignette) stellt den Versuch dar, durch die Zeichnung die mangelnde Synchronisierung zwischen Kunst und Technik der Eisenkonstruktion ins Kosmische zu projizieren: Der Weltraum ist durch eine Brücke dargestellt, deren Pfeiler sich auf Planeten stützen, wobei die groteske Konstruktion durch die Wiederholung der immer gleichen Elemente charakterisiert ist, die sich ins Unendliche verlieren. In den nachfolgenden Bemerkungen Benjamins wird der Kampf zwischen den Konstrukteuren der neuen Schule und der alten Architektur erwähnt: Die Entzweiung ist auf die Unfähigkeit der Baukunst, mit den Erneuerungen der Technik Schritt zu halten, zurückzuführen. Daraus geht dann auch der Ursprung der Moderne als ein Bruch in der bürgerlichen Tradition hervor, aus dem die Welt des Mythos wieder aufsteigen kann.

Das Gerüst der Glas- und Eisenarchitekturen des 19. Jahrhunderts gilt Benjamin als Schema der Antithese zwischen erstarrter Struktur oder Skelett und Traumleben. Wie das Gerüst des Eiffelturms als ein Netzwerk betrachtet werden kann, in dem sich das Weltall mit seinen mannigfaltigen Erscheinungen verfangen hat, so spannt sich die philosophische Konstruktion um die zeit-räumlichen Erscheinungen

der Geschichte. Der historische Materialist soll nach Benjamin auf die epische Kontinuität verzichten und die eigene Analyse auf die Knoten beschränken, die mit Zeit bis zum Zerspringen aufgeladen sind. Alle leiblichen Innovationen des Kollektivs erscheinen somit als revolutionäre Entladungen, in denen die Wirklichkeit sich selbst übertroffen hat, wie Benjamin im Surrealismus-Aufsatz (Benjamin 1982, Band II/1) behauptet. Die Durchdringung von Technik und Natur, von leiblichem und geistlichem Kollektiv, von Gerüst und Traum nimmt im *Passagen-Werk* eine neue, nicht mehr unmittelbar politische Bedeutung ein: Das geschieht jedoch nicht aus der Perspektive des Glaubens an den Fortschritt, sondern aus dem Gesichtspunkt der sprunghaften, diskontinuierlichen Ähnlichkeiten zwischen Gewesenen und Jetzzeit. Nur im Rahmen einer solchen materialistischen und dialektischen Auffassung, die ganz im Zeichen des Diskontinuierlichen steht, können nämlich die Momente der Entladung und des Zerspringens bedeutsam werden. Wieder sind beide Begriffe an der Grenze zwischen Technischem und Organischem anzusiedeln. Noch wichtiger ist es, dass beide mit dem Tod der *Intentio*, also mit der Abschaffung der Individualität zu tun haben. Dieser Tod, diese Unabsichtlichkeit, rückt in den Mittelpunkt, wenn es um Durchdringung und Angleichung zwischen Technik und Natur geht; so liest man im Konvolut N (*Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*):

Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen. (Dies Zerspringen, nichts anderes, ist der Tod der Intentio, der also mit der Geburt der echten historischen Zeit, der Zeit der Wahrheit, zusammenfällt) (Benjamin 1982 Band V, 578).

In seinem letzten Lebenswerk deutet Benjamin die Überbleibsel der frühkapitalistischen Epoche, die Bruchstücke von technischen Errungenschaften samt den frühsozialistischen Utopien, Träumen und Projekten aus, etwa die *phalanstères* von Fourier, als wären sie Buchstaben einer halbverwischten Schrift, aus der sich die Züge der Zukunft herauslesen lassen. Zwar ist es nicht mehr möglich, all diese unterbrochenen Projekte fortzusetzen. Aber ausgerechnet in ihrem „Aufgehörhaben“² können sie in eine Konstellation mit der Jetzzeit eintreten und über die Krise der Moderne hinaus auf eine neue, utopische Gesellschaft hinweisen:

Wie die Technik immer wieder die Natur von einer neuen Seite zeigt, so variiert sie auch, indem sie an den Menschen herantritt, immer von neuem seine ursprünglichen Affekte,

² „Das Interesse, das der materialistische Historiker am Gewesenen nimmt, ist an einem Teil stets ein brennendes Interesse an dessen Verflossenem, an seinem Aufgehörhaben und gründlich tot Sein,“ (Benjamin 1982, Band V, 459).

Ängste und Sehnsuchtsbilder. Ich will in dieser Arbeit der Urgeschichte ein Stück des neunzehnten Jahrhunderts erobern. Uns wird das urgeschichtlich lockende und drohende Antlitz in den Anfängen der Technik, im Wohnstil des XIX. Jahrhunderts deutlich, in dem, was uns zeitlich näher liegt, hat es für uns sich noch nicht enthüllt (Benjamin 1982, Band V, 496).

1.2 Phantasmagorie der ewigen Wiederkunft

Das Neue „im Zusammenhang des immer schon Dagewesenen“ gilt für Benjamin als die prägnanteste Definition der Moderne, in der der mythische Determinismus vom Prinzip der industriellen Massenproduktion überlagert wird. Die kreisförmige Bewegung der ewigen Wiederholung bildet Benjamin zufolge auch das Fundament von Baudelaires Suche nach dem Glück sowie von Nietzsches Mythologem der ewigen Wiederkunft des Gleichen:

Die Idee der ewigen Wiederkunft zaubert aus der Misere der Gründerjahre die Phantasmagorie des Glücks hervor. Diese Lehre ist ein Versuch, die einander widersprechenden Tendenzen der Lust mit einander zu vereinbaren [...] Dieser Heroismus ist ein Gegenstück zu dem Heroismus von Baudelaire, der aus der Misere des second empire die Phantasmagorie der Moderne hervorzaubert (Benjamin 1982, Band V, 175).

Die Phantasmagorie gilt im *Passagen-Werk* als das tiefste Merkmal einer von der Herrschaft der Maschinen geprägten Moderne; zugleich lässt sie sich mit der Sphäre des Mythos und der Mystik in Verbindung bringen. Was sich in ihr offenbart, entzieht sich der Kontrolle des Ich und lässt auf jene „Unzerstörbarkeit des höchsten Lebens in allen Dingen“ schließen (Benjamin 1982, Band V, 573), auf die schon die Surrealisten aufmerksam gemacht hatten. Die Phantasmagorie hat dabei mit den Mechanismen des Traums zu tun: Zwischen Traum und Wachleben ist Benjamin auf der Suche nach einer Synthese (Benjamin 1982, Band V, 579). Bereits den Surrealisten ging es darum, die „Kräfte des Traums für die Revolution zu gewinnen“ (Benjamin 1982, Band II/1, 307). Revolution versteht Benjamin nun vom Standpunkt des materialistischen Historikers aus als Politisierung der Geschichte, und zwar des Gewesenen. Im Vergleich zum Historismus der vergangenen Epoche soll jetzt ein Umschlag stattfinden und die Vergangenheit – der Traum – zum Einfall des erwachten Bewusstseins werden (Benjamin 1982, Band V, 491). Dieses neue dialektische Verhältnis der Gegenwart zur Vergangenheit (zum „Gewesenen“) bezeichnet Benjamin als Schematismus des Erwachens (Benjamin 1982, Band V, 491):

Es gibt eine völlig einzigartige Erfahrung der Dialektik. Die zwingende, die drastische Erfahrung, die alles „allgemach“ des Werdens widerlegt und alle scheinbare „Entwicklung“ als eminent durchkomponierten dialektischen Umschlag erweist, ist das Erwachen aus dem Traume. Für den dialektischen Schematismus, der diesem Vorgang zugrunde liegt, haben die

Chinesen in ihrer Märchen- und Novellenliteratur oft einen höchst prägnanten Ausdruck gefunden. Die neue dialektische Methode der Historik präsentiert sich als die Kunst, die Gegenwart als Wachwelt zu erfahren, auf die sich jener Traum, den wir Gewesenes nennen, in Wahrheit bezieht. Gewesenes in der Traumerinnerung durchzumachen! – Also Erinnerung und Erwachen sind aufs engste verwandt. Erwachen ist nämlich die dialektische, kopernikanische Wendung des Eingedenkens (Benjamin 1982, Band V, 491).

Träume werden nach Benjamin vom materiellen Unterbau, von wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen beeinflusst. Benjamin beabsichtigt, den Traum der Romantiker auf seinen historischen Index zurückzuführen, um dadurch zu beweisen, wie Träume, Wünsche und Erwartungen – kurz, die Bildlichkeit und die Vorstellungen einer Generation, eng mit den materiellen Errungenschaften der Technik, mit den wirtschaftlichen Bedingungen der Produktion zusammenhängen. Das Verhältnis des Traums zur wirtschaftlichen Wirklichkeit des Unterbaus ist somit nach Benjamin mit dem zwischen zwei aufeinanderfolgenden Generationen gleichzustellen: In der Kindheit erwacht jede Generation aus dem Traum der Vergangenheit. Was das Erwachen ermöglicht, ist die Fähigkeit der Kindheit, das Neue auch inmitten der abgeschafften Trümmer der eben untergegangenen Epoche wiederzuerkennen. Dieses Vermögen hängt mit der Fähigkeit der Kinder zusammen, Ähnlichkeiten wiederzuerkennen:

Die Tatsache, daß wir in dieser Zeit Kinder gewesen sind, gehört mit in ihr objektives Bild hinein. Sie mußte so sein, um diese Generation aus sich zu entlassen. Das heißt: im Traumzusammenhang suchen wir ein teleologisches Moment. Dieses Moment ist das Warten. Der Traum wartet heimlich auf das Erwachen, der Schlafende übergibt sich dem Tod nur auf Widerruf [...] So auch das träumende Kollektiv, dem seine Kinder der glückliche Anlaß zum eigenen Erwachen werden. Methode (Benjamin 1982, Band V, 492).

Das Spiel des Kindes weist darüber hinaus dieselbe kreisförmige Struktur auf, die Tendenz zur rhythmischen Abwechslung von Zerstörung und Konstruktion, die sowohl das Fundament des Mythos als auch der Warenproduktion ist. Vom kindischen Spiel spricht Benjamin am Ende des *Baudelaire*-Konvoluts des *Passagen-Werks*; aber schon im *Exposé Paris – die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* etabliert er eine Verwandtschaft zwischen Fourier und Jean Paul, und zwar in der Art und Weise, wie sie sich in ihrem anthropologischen Materialismus den Pädagogen entgegensemten. Fourier und Jean Paul nehmen das Kindheitsbild der zeitgenössischen Avantgarde vorweg, die an Kindern eher „das Despotische und Entmenschte“ hervorhebt. Im *Passagen-Werk* betrachtet Benjamin das Spiel als Vorbild einer Arbeit, die sich vom Gebot der Produktion emanzipiert hat. Das kindische Spiel wird ihm also zur Emanzipation der freien Arbeit des Kollektivs:

Die Entfaltung der Arbeit im Spiel setzt höchst entwickelte Produktivkräfte voraus, wie sie der Menschheit heute erst zur Verfügung stehen und im Gegensinn ihrer Möglichkeiten bereitgestellt werden: für den Ernstfall nämlich (Benjamin 1982, Band V, 456).

Im Spiel entfaltet das Kind das mimetische Vermögen, und zwar insofern, als es sich einerseits die Dingwelt durch die mimetische Fähigkeit einverleibt; andererseits ist es imstande, Ähnlichkeiten zwischen Organischem und Anorganischem, also zwischen Menschen und Dingen (wieder) zu erkennen.

2 Das Erwachen des Kollektivs vor dem Hintergrund der Beziehung von Technik und Natur

Im *Passagen-Werk* beabsichtigte Benjamin, die innigste Verbindung von Materialien und Theorie, Zitat, Kommentar und Interpretation nachzuweisen und all diese Komponenten in eine neue Konstellation zu bringen, die jedoch unzählige, kleinere Konstellationen in sich birgt: Dadurch sollte eine Galaxis konzentrischer Laufbahnen und Sonnen entstehen. Eine dieser Sonnen ist die Kindheit. Das Motiv des Kindes und des kindlichen Spiels bildet eine mehrere Konvolute übergreifende Querverbindung, die etwa das *Baudelaire-Konvolut*, *Konvolut K* und *Konvolut N* (*Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*) zusammenhält. Das Kind ist zugleich mit Benjamins mikrologischem Verfahren verbunden, wie eine dem Thema der Mode gewidmete Aufzeichnung zeigt (Benjamin 1982, Band V, 494). Mode, Konstruktion und Architektur sind zugleich aus der Perspektive der Selbstreflexion bedeutend. Denn was Benjamin über diese Phänomene der neuen Kunst behauptet, lässt sich auch auf die innere Gestaltung des *Passagen-Werks* als literarischer Konstruktion beziehen: Genauso wie diese neue Kunst aus der letzten Errungenschaften der Technik entstehen soll, versucht auch Benjamin eine Montagekunst zu betreiben, die sich wie von selbst macht, als eine Sprache, die ohne subjektives Zutun aus Materialien und Zitaten entsteht. Das Paradox von Benjamins letztem Lebenswerk besteht darin, das Individuum geradezu abzuschaffen. Denn gerade aus den neuen Formen der Technik, der Architektur und der Industrie, die dem bürgerlichen Fortschrittsglauben nach den Mythos vernichten sollten, steigt dieser wieder empor, vorausgesetzt das Subjekt handelt unbewusst und absichtslos. Die mythische Urzeit kehrt ausgerechnet dort zurück, wo das menschliche Handeln ausgeschlossen ist. Aus dem zusammengetragenen Material entsteht ohne Eingriff des Formgebenden Subjekts eine Sprache.

Man kann das Formproblem der neuen Kunst geradezu formulieren: Wann und wie werden die Formenwelten, die in der Mechanik, im Film, im Maschinenbau, in der neuen Physik etc *ohne unser Zutun* heraufgekommen sind und uns überwältigt haben, das was an ihnen Natur ist, uns deutlich machen? Wann wird der Zustand der Gesellschaft erreicht sein, in dem diese Formen oder die aus ihnen entstandenen sich als Naturformen uns erschließen? Freilich im dialektischen Wesen der Technik beleuchtet das nur ein Moment. (Welches: ist schwer zu sagen: Antithesen, wenn nicht die Synthesis.) Jedenfalls lebt in ihr auch das andere: die der Natur fremden Zwecke auch mit naturfremden, naturfeindlichen, von der Natur sich emanzipierenden und sie bezwingenden Mitteln zu erwirken (Benjamin 1982, Band V, 500–501) [Hervorhebung B.D.N.].

Das Zitat entstammt dem Konvolut K, in dessen Mittelpunkt das Problem der Avantgarde in ihrem antinomischen Verhältnis zum Kitsch steht. Das Konvolut fängt mit der programmatischen Erklärung der eigenen Methode an, die Vergangenheit zu betrachten, die eine kopernikanische Wende des vergangenen Historismus darstellt. Die kopernikanische Wende wird von Benjamin mal als eine schon geschehene Erneuerung, mal als noch zu verwirklichende Wunschvorstellung erwähnt. Sie oszilliert also zwischen Gegenwart und Zukunft. Auf jeden Fall soll sich das Verhältnis des unbewussten Kollektivs zum wachen, individuellen Bewusstsein überschlagen: Jetzt soll das Kollektiv aus dem Traumschlaf erwachen, während das Individuum (der Bürger) im namenlosen Meer des Unbewussten untergehen soll. Zusammen mit dem Kollektiv sollen auch Mode, Werbung, öffentliche Architektur von Bahnhöfen und Brunnenhallen, die das geschichtslose Kollektiv des 19. Jahrhunderts beherbergen, aus dem Dunkel des gelebten Augenblicks erwachen.³ Mit dem Aufstieg des Mythos, dessen Kräfte der Kapitalismus erweckt hat, gerät auch die individuelle Freiheit auf die Kippe. Der Menschheit droht wieder die Unfreiheit einer von den Mächten des Schicksals beherrschten Zeit. Das Paradox einer unzertrennlichen Verbindung zwischen Mythos und Aufklärung durchzieht das ganze *Passagen-Werk* und ist auch für das Verhältnis Natur/Technik konstitutiv. Sie wird im Rahmen des *Passagen-Werks* nicht gelöst.

³ „Mode wie Architektur stehen im Dunkel des gelebten Augenblicks, zählen zum Traumbewusstsein des Kollektivs. Es erwacht – z. B. in der Reklame,“ (Benjamin 1982, Band V, 497)

3 Vorschule der profanen Erleuchtung: das Kind, die Hure und die Wiederkehr der Dinge

Unter dem Begriff Traumkitsch⁴ ist eine Dingwelt außerhalb der Kunst gemeint, die zugleich eine vom Menschen unabhängige Welt ist. Traumkitsch setzt sich dem Begriff von *l'art pour l'art* am schroffsten entgegen: *L'art pour l'art* statuiert nämlich keine Welt außerhalb der Kunst. In der willkürlichen und doch vom Menschen losgelösten Welt des Traumkitsches werden hingegen die Schranken des Anthropozentrismus aufgehoben und transzendifiert: Freilich ist diese Befreiung der Natur und Dingwelt von der Despotie des Subjekts eine Metapher für jede Emanzipation und Erlösung der Unterdrückten, von denen auch in den *Thesen über die Geschichte* die Rede ist. Die Befreiung der Natur umfasst bei Benjamin auch die produktiven Kräfte der Frau, die sich von den Zwängen der patriarchalischen Ordnung befreien soll; dabei schwankt auch die Figur der Frau bei Benjamin zwischen Menschen- und Dingwelt.

Besonders die Figur der Hure bekommt im *Baudelaire*-Konvolut die Konnotation der zur Allegorie erniedrigten Dingwelt. Was die Hure verkauft, ist die eigene Genussfähigkeit: Die Hure verkauft einen Genuss, der ganz vom Gebot des Gebärens frei ist. Aus diesem Grund wird sie aber wie die „seelenlosen“ Blumen der *Fleurs du Mal* als Figur der *l'art pour l'art* (Benjamin 1982, Band V, 422) gedeutet. In der Hure überlagern sich wie im Bild des Kindes progressive, zukunftsorientierte und regressive Züge: Wie fast alle Figuren der Moderne schwankt sie auf der Kippe zwischen Vergangenheit und Zukunft. In demselben *Baudelaire*-Konvolut wird die Befreiung der Frau mit dem Aufhören der Ausbeutung der Natur gleichgestellt. Diese sei nicht immer das Fundament der menschlichen Arbeit gewesen (Benjamin 1982, Band V, 467). Zugleich verkörpert die Hure die „mit dem Warenauschein“, das heißt dem Preis, durchsetzte Natur (Benjamin 1982, Band V, 457). Als Hure hat sie die Blendkraft der Ware sogar gesteigert. Eine Antizipation der Erniedrigung der Frau zur Ware kann Benjamin auch in diesem Fall bei den Dichtern des Barock finden. Der andere – positive und fast sakrale – Aspekt der Frau als einer „schenkenden Mutter“ findet sich hingegen bei Bachtold: Freilich denkt Benjamin an jenen primitiven Zustand des Mutterrechts, als die Frau noch nicht der patriarchalischen Ordnung unterworfen war. Eine Wiederkehr dieser vorgeschiedlichen Vorstellungen ist in der Utopie von Fourier⁵ zu finden, die Benjamin mit Baudelaire in

⁴ *Traumkitsch* ist der Titel der Glosse, die Benjamin 1925, also ein Jahr nach Bretons *Manifesto*, dem Surrealismus widmete und erst zwei Jahre später veröffentlichte.

⁵ Utopie bezieht sich auf Fouriers *Phalanstères*, auf die Benjamin ausführlich im Konvolut W [Fourier] seines Passagen-Werk eingeht (Benjamin 1982, Band V, 764–799).

seinen Diskurs über Sadismus, Maschinerie, Prostitution und Befreiung der Frau einführt. Auch bei ihm bilden regressive und emanzipatorische Elemente einen höchst ambivalenten Entwurf. Die Emanzipation der Frau wird hier sogar über die Prostitution bewerkstelligt: Erst die Prostitution ermöglicht dem Weib die Befreiung vom alten patriarchalischen System. Die Emanzipation der Frau vom Mann erscheint als nur die andere Seite der Befreiung der Kinder vom Vater; es handelt sich um Stufen ein und desselben Prozesses, der in der Erlösung der Arbeit vom Produktionsgebot gipfelt. Diese Erlösung setzt zugleich eine Verallgemeinerung des Arbeitsprinzips voraus: Die ganze Welt soll nach Fourier zur Produktionsstätte werden. Beim Erfinder des Phalanstères findet sich eine eigentümliche Verschränkung von Zahl und Mystik, von Maschinerie und Suche nach Harmonie. Zugleich hängen Physis und psychische Welt unzertrennlich zusammen: Bei Fourier entspricht jeder Passion ein Organ des menschlichen Körpers (Benjamin 1982, Band V, 791). Benjamin reiht Fourier zusammen mit Jean Paul in die Kategorie des „anthropologischen Materialismus“ (Benjamin 1982, Band V, 779) ein.

Den Konvoluten K und N des *Passagen-Werks* lässt sich die Ablehnung jenes schroffen Gegensatzes von Mythos und Technik entnehmen, der typisch für konservative Denker wie Spengler, Jung oder Klages ist. Ihren archaischen Bildern setzt Benjamin die echten, surrealistischen Bilder entgegen, in denen das Vergangene (das „Gewesene“) mit der Jetzzeit der Erkenntnis und der Lesbarkeit in einer Konstellation zusammentritt. Diese Idee des „dialektischen Bildes“, in dem zerstückelte und veraltete Abfälle mit der Gegenwart verschmolzen werden, ist zweifelsohne dem surrealistischen Bild verpflichtet, sowie der surrealistischen Idee der Innervation. Von dieser schreibt Benjamin mit Bezug auf das Kollektiv in seinem Surrealismus-Aufsatz von 1929:

Auch das Kollektivum ist leibhaft. Und die Physis, die sich in der Technik ihm organisiert, ist nach ihrer ganzen politischen und sachlichen Wirklichkeit nur in jenem Bildraume zu erzeugen, in welchem die profane Erleuchtung uns heimisch macht. Erst wenn sich Leib und Bildraum so tief durchdringen, daß alle revolutionäre Spannung leibliche kollektive Innovationen, alle leiblichen Innovationen des Kollektivs revolutionäre Entladung werden, hat die Wirklichkeit so sehr sich selbst übertroffen, wie das kommunistische Manifest es fordert (Benjamin 1982, Band II/1, 310).

Konstruktion und Architektur stellen im ganzen Projekt über die Pariser Passagen den Ort dar, an dem sich Raum und Mythos, aber auch Technik und lebendiger Organismus überlagern. Benjamin bedient sich der Architektur-Metapher als Leitfaden, an dem er seinen Diskurs über die Archäologie der Moderne führt. Für beide Isotopieketten, die das *Passagen-Werk* durchziehen, nämlich Organismus und Mechanismus, ist die Umschlagsgebärde von Belang. Der Übergang von einer Epoche zur anderen sowie die Überleitung von einer Generation zur nächsten vollzieht sich

als Überschlagen, Hervortreten und Erwachen in einem: Jede neue Generation stellt das Ziel der vergangenen dar, wie auch das Erwachen das Ziel des Traums darstellt. Im Konvolut K, das den Untertitel *Traumstadt, Zukunftsräume, anthropologischer Nihilismus* trägt, konzentriert sich Benjamin auf den Schematismus des Erwachens. Das Erwachen des Kollektivs aus dem Traum der Vergangenheit wird ihm zur Metapher für die kopernikanische Wende in der geschichtlichen Anschauung: Jede scheinbare Entwicklung erweist sich eigentlich als dialektischer Umschlag, der zugleich die Geste ist, mit der jede neue Generation aus der alten hervortritt. In diesem Zusammenhang lässt sich noch einmal folgendes Zitat aufnehmen:

Die Tatsache, daß wir in dieser Zeit Kinder gewesen sind, gehört mit in ihr objektives Bild. Sie mußte so sein, um diese Generation aus sich zu entlassen. Das heißt: im Traumzusammenhang suchen wir ein teleologisches Moment. Dieses Moment ist das Warten. Der Traum wartet heimlich auf das Erwachen, der Schlafende übergibt sich dem Tod auf Widerruf, wartet auf die Sekunde, in der er mit List sich seinen Fängen entwindet. So auch das träumende Kollektiv, dem seine Kinder der glückliche Anlaß zum eignen Erwachen werden (Benjamin 1982, Band V, 493).

Diese Ähnlichkeit, die das Kind neu entdeckt, ist die zwischen Lebendigem und Totem. Darin ist das Kind mit dem Fetischismus der Mode verbunden: Die Mode am Körper der Prostituierten verbindet nämlich das Organische mit dem Anorganischen. Die Puppe stellt das Bindeglied unter den Motiven des kindlichen Spiels, der Prostitution und der Mode dar. Im Konvolut Z befasst sich Benjamin mit zwei beliebten Themen der Romantik und des Surrealismus: Puppe und Automat. Er zitiert am Anfang des Konvoluts eine Stelle aus Karl Gröbers *Kinderspielzeug aus alter Zeit* (1927) (Benjamin 1982, Band V, 847). Benjamin hatte ein großes Interesse an Sammlungen von Kinderbüchern und Spielzeugen (Brüggemann 2011, 35–37). Die Puppe als Spielzeug ist Gröber zufolge aus der Modepuppe entstanden, der sich die Pariserinnen bedienten; wenn diese Modepuppen ihre Tätigkeit beendet haben, werden sie den Mädchen zum Spielen überlassen (Gröber 1927, 31–32). Puppen sind ferner wie die Automaten im Konvolut *Antikisches Paris* die Feen der Passagen und die Hüterinnen der Schwellen. Benjamin verweist in diesem Zusammenhang auf Caillois' *Recherchen sur la nature et la signification du Mythe*, wo vom Automatismus der Reflexe beim Beten die Rede ist:

Er [Caillois] bringt sie [die Gottesanbeterin], ihrer unheilvollen Bedeutung wegen in Zusammenhang mit den verhängnisvollen Automaten, welche die Mythen kennen. So Pandora „automate fabriqué par le dieu forgeron pour la perte des hommes [...]“ (Benjamin 1982, Band V, 850).

In den Passagen, wo Benjamins Urgeschichte der Moderne angesiedelt ist, kehrt also die verhängnisvolle Assoziation von *femme fatale* und Automaten wieder, die schon im Mythos zu Hause war. Caillois zitiert in diesem Zusammenhang auch die Idee einer künstlichen „femme machine [...] sans commune mesure avec les créatures vivantes“ [Frauen-Maschine [...] ohne jegliche Gemeinsamkeit mit lebendigen Geschöpfen]⁶ und bringt sie in Verbindung mit dem Zusammenhang von Tod und Geschlecht, der im Mittelpunkt der Psychoanalyse steht. Bereits in seiner frühen Auseinandersetzung mit der „Dirne“ und dem Weiblichen überhaupt hat Benjamin das Motiv des Schweigens unterstrichen. Dieses gilt Benjamin als Herausheben aus der männlichen Ratio, aber auch als Versinken im anorganischen Totenreich. Schon dort lässt sich das Dilemma, dass Denken und Erkenntnis nur im Logos, also in der beschädigten post-adamitischen Sprache stattfinden können, nicht lösen. Kind und Hure deuten auf diesen Widerspruch hin. In ihrer Absichtslosigkeit sind sie an der Wahrheit beteiligt wie das unbewusste Kollektiv. Und wie das Kollektiv, das nun aus dem „narkotischen Historismus“ des 19. Jahrhunderts erwachen soll, weisen Kinder und befreite Weiblichkeit – etwa in der sapphischen Liebe – ausgerechnet auf die Liebe ohne Zeugung hin, die sich gegen die blinde Reproduktion des Bestehenden und die blinden Mechanismen der Herstellung der männlichen Gesellschaft auflehnt. Die Phantasmagorie einer vom Gebot der Zeugung – und der Re-produktion – befreiten Liebe erscheint Benjamin in der Form eines veralteten Schattenspiels, den *ombres chinoises* des Palais-Royal, das unaufhaltsam Kinder zeugt (Benjamin 1982 V, 848).

4 Innervation, Film, Traumkitsch und Tod des Subjekts

Verkleinerung stellt im Medium der Reflexion nicht nur ein selbstreflexives Prinzip der Konstruktion des *Passagen-Werks* dar, in der das *Baudelaire*-Konvolut als Minaturbild des Ganzen gelten soll. Verkleinerung und Vergrößerung stehen auch im Zusammenhang mit den technischen Errungenschaften der Optik, mit den Spiegeln und optischen Dispositiven überhaupt, die in dieser Archäologie der Moderne eine große Rolle spielen.

Verkleinerung betrifft vor allem die Erscheinungen der Mimesis, allem voran die Nachahmung der Zeit, wie in Dioramen und Panoramen, wo durch die Beleuchtung die Aufeinanderfolge der Tageszeiten im Kleinen reproduziert wird;

⁶ Roger Caillois, *La mante religieuse. Recherches sur la nature et la signification du mythe*, in Mesures III, 2, 15 Avril 1937, 110. Zit. nach Benjamin 1982, V, 851.

deshalb gelten die Panoramen im Raum der Passagen als Monaden. Die Tendenz der Monade, die Totalität in sich als Miniatur zu spiegeln, ist auch im kindlichen Spiel am Werk. Nach dem Verfall der Aura im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit der Bilder vermag noch die primitive, fetischistische Sinnlichkeit des Künstlers das Gefühl der Erwiderung des Blicks zwischen Mensch und Gegenstand zu vermitteln. Im Film ist die Erscheinung der gleitenden *Imago* plötzlich und geschieht sozusagen unterschwellig. Das Gespenst überschreitet unabsichtlich die Zensur des schauenden Subjekts: Die schattenhafte Figur resultiert aus einer Einblendung; als derart Eingeblendete hält sie sich auf der Kippe zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Das Gespenst als gleitendes Bild entspricht dem Wesen der *mémoire involontaire* [unbeabsichtigte Erinnerung], von der Benjamin in seinem Proust-Aufsatz schreibt:

Zur Kenntnis der *mémoire involontaire*: ihre Bilder kommen nicht allein ungerufen, es handelt sich vielmehr in ihr um Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten (Benjamin 1982, Band II/3, 1064).

In seinem Aufsatz über die romantische Kunst hatte Baudelaire die Kunst als „Mnemotechnik des Schönen“⁷ bezeichnet. Diese Mnemotechnik hat manches mit der Auffassung Freuds gemeinsam. Nach Freud „verpufft“ der Erregungsvorgang im Augenblick der Bewusstwerdung. So fasst Freud – und Baudelaires Beschreibung des Verfahrens von bildenden Künstlern scheint ihm Recht zu geben – Gedächtnis und Bewusstsein als Oberflächensysteme auf, die die Aufgabe haben, Reizstöße aus der Außenwelt abzufangen und zu verwandeln. Diese Systeme können sich die Erregungsspuren eines Geschehens dauerhaft einprägen – was wiederum an das semiotische System des Films erinnert. Das Subjekt des Ausdrucks fällt nicht mehr mit dem lebendigen, biographischen Ich des Autors zusammen, sondern ist eine fiktive Konstruktion, das Ergebnis einer Verstellung, eine Maske: „Das Andenken ist das Komplement des Erlebnisses. In ihm hat die zunehmende Selbstentfremdung des Menschen, der seine Vergangenheit als tote Habe inventarisiert, sich niedergeschlagen“ (Benjamin 1982, Band III, 245).

Das Tote, nicht mehr Lebendige und doch immer Wiederkehrende kommt in der Gestalt des Gespenstes zum Ausdruck; das Gespenst gehört zu jener Traum- und Wunderwelt, die zusammen mit der Technik das Kind fasziniert (Benjamin 1982, Band V, 576). Im Gespenst projiziert die neue Kunst die Bedingungen ihrer eigenen Produktion, allem voran den Umstand, dass das Subjekt der Kunst kein Lebendiges

⁷ Baudelaire, Charles. „L'art est la mnémotechnique du beau“. *Salon de 1846. Oeuvres complètes*. Paris : Louis Conard 1923, 57.

mehr ist. Die Kunst entsteht aus der Berührung der Materie durch die Materie, der Natur gewordenen Technik durch den Stoff.

Das Zurücktreten des schaffenden Subjekts markiert hier einen tiefen Einschnitt in der Übertragung und eine entschiedene Abwendung von den künstlerischen Theorien des 19. Jahrhunderts, in deren Mittelpunkt immer noch der schaffende Künstler und die Idee des Erlebnisses stand. In diesem Zusammenhang kommt dem Begriff der Innervation⁸ eine herausragende Rolle zu. Obwohl diese im *Passagen-Werk* nicht unmittelbar erwähnt wird, stellt sie ein überaus wichtiges Scharnier zwischen Technik und menschlicher Physis dar. Unter Innervation versteht Benjamin nämlich die Art und Weise, wie sich die Menschheit und die menschliche Wahrnehmung die technischen und optischen Erneuerungen einverleibt. So gesehen wird die Innervation zugleich zum Brennspiegel, in dem verschiedene Themen und Gedanken zusammenfließen, und zwar anthropologischer Materialismus, Maschinenwelt und moderne Mimesis nach dem Verfall der Aura. Benjamin ist der Meinung, dass die menschliche Wahrnehmung ständig von der Technik modifiziert wird, sowie die Träume der Menschheit immer wieder neue technische Erfindungen hervorbringen: Die Technik zeigt immer neue Formen der Natur auf. Dies geschieht in Form immer neuer optischer Werkzeuge, die ausgegerechnet seit der Romantik einen ungeheuren Aufschwung erfahren haben. Die Entwicklung optischer Instrumente, die zwischen dem Auge und dem Gegenstand der Vision vermitteln, hat zum Aussterben der Aura geführt, andererseits aber ist aufgrund der technischen Entwicklung die Mannigfaltigkeit der mimetischen Formen unendlich gestiegen. Diese neuen Formen des mimetischen Vermögens haben sich in der Dingwelt der industriellen Warenproduktion niederschlagen. Was sich daraus ergibt, ist die unzertrennliche Verflechtung widersprüchlicher Phänomene, die Benjamin unter dem Begriff des dialektischen Schematismus rubriziert. Auf diesen Schematismus kommt es in den Konvoluten K und N an, die einen Rahmen um die Konvolute *Traumhaus*, *Museum* und *Der Flaneur* legen. Ausgerechnet durch seine komplizierte Form der Montagekunst soll das *Passagen-Werk* der Idee der

⁸ Für diesen Begriff sind Benjamins Beziehungen zu der Avantgarde und zum Dadaismus überaus wichtig. Schon in den Jahren zwischen 1923 und 1926 tritt Benjamin mit der Gruppe um die *Zeitschrift G: Materialien zur elementaren Gestaltung* in Kontakt. Zu dieser Gruppe gehörten Architekten und Vertreter der konstruktivistischen Tendenzen wie Ludwig Mies van der Rohe und Ludwig Hilberseimer, El Lissitzky und Naum Gabo neben Regisseuren, Dadaisten und Avantgardisten: Raoul Hausmann, Hans Arp, Tristan Tzara, Philippe Soupault. Durch diese Persönlichkeiten wird Benjamin mit den neuesten Tendenzen der Kunst, der Psychologie und den Erkenntnistheorien der Zeit vertraut. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang das Buch von Maholy-Nagy *Malerei, Fotografie, Film* (1925). Die Erscheinungsformen der Reproduktion der Bilder im Paris des ausgehenden 19. Jahrhunderts interpretiert Benjamin als Antizipationen der neuesten Avantgarde.

Konkretion gerecht werden. Von dieser Konkretion ist im Konvolut K die Rede: Die höhere Konkretion der Jetztzeit, die Benjamin in den Gegenständen der Vergangenheit präformiert sieht, widerspricht der Ideologie des Fortschritts am entschiedensten: Zwischen dem vergangenen Gegenstand und seiner Konkretion kann keine Kontinuität bestehen, sondern nur eine diskontinuierliche Bewegung (Benjamin 1982, Band V, 495).

Das Motiv der Beschleunigung und Intensivierung des Lebenstemplos im Tempo der Produktion bildet ferner eine Querverbindung zwischen Baudelaires allegorischem Blick, Konvolut K – das eine Relation zwischen dem Rhythmus der industriellen Produktion und der Synchronisierung im Film herausstellt – und Konvolut N. Der Film gehört als Kunst der Zukunft in das Spannungsfeld von Avantgarde und Kitsch. Im Film, und zwar im Projektionsverfahren, im Unterschied zwischen körperlicher Substanz des Schauspielers und dem gespenstischen Schatten, der auf die Leinwand projiziert wird, kommt die Idee der Konstellation vom Gewesenen und Jetztzeit zur höchsten Konkretion: Was im Film gezeigt wird, ist nicht das Leben, sondern das gewesene Leben, das erst im Augenblick des Angeschautwerdens zur eigenen Aktualität kommt. Es geht um Lebensspuren, die wie bei der Photographie, das alte „Spurenparadigma“ subvertieren: Diese Spuren setzen nicht – wie bei der Totenmaske oder der Mulde – einen früheren lebendigen Körper voraus, sondern schaffen ihn erst im Augenblick seiner Bestandsaufnahme. Anders als die Photographie aber ist es nicht die Spur des Lichts,⁹ die auf eine lichtempfindliche Matrize wirkt: Das Foto ist immer schon mehr als Spur; wie Weigel schreibt, ist es ein „indexikalisches Bild par excellence“ (Weigel 2015, 158). Das Foto ist der Ort des Unterschieds zwischen dem Licht des Aufnahmeorts und den Lichteffekten, die sich als Kontraste zwischen dem abwesenden Objekt und dem sichtbaren Bild darstellen: So ist das Foto zugleich ein Sichtbares und ein Unsichtbares (Weigel 2015, 158–159). Im Film wird dieser ikonischen Ambivalenz das Motiv der Bewegung hinzugefügt. Diese entsteht aus der raschen Aufeinanderfolge von fast identischen Photogrammen, die in ihren minimalen Differenzen untereinander auf die Segmentation der Zeit in der mechanischen Produktion hinweisen. Was die Zeit angeht, hat Benjamin das Phänomen der materiellen Spur der photographierten Person als Effekt einer Zeit des Bildes selbst beschrieben, die auf die Technik der alten Photographie zurückzuführen ist. So schreibt er in der *Kleinen Geschichte der Photographie* (1931) mit Bezug auf die Aufnahmetechnik der alten Photographie:

⁹ Das Phantasmatische wird von Benjamin nie direkt in Verbindung mit der alten Photographie gebracht. Er verweist zwar auf das Gespenst und spiritistische Experimente, aber immer mit Bezug auf die Architektur der Passagen, auf Victor Hugo oder Baudelaire.

Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und die Sicherheit gibt. Und wieder liegt das technische Äquivalent davon auf der Hand; es besteht in dem absoluten Kontinuum von hellstem Licht zu dunkelsten Schatten [...] (Benjamin 1982, Band II, 376).

Das Kontinuum und die Unterbrechung sind die zentralen Kategorien, um das Verhältnis des Films zur Technik der industriellen Produktion zu verstehen. Der Film gehört selbst zur Industrie, deren Methode er reproduziert. Die Simultaneität als Grundlage des neuen Lebensstils und des hektischen Rhythmus der Großstadt lebt darin als Phänomen des gleitenden, phantasmatischen Bildes fort: Es handelt sich wie bei den Bildern der *mémoire involontaire* um solche, derer wir uns nicht bewusst sind, ehe wir uns an sie erinnern. Das Phänomen deutet auf das Paradox einer Spur, die dem Körper vorangeht. Zugleich hängt das Phantasmatische im Film mit jener mythischen Ähnlichkeit durch Berührung zusammen, die am Anfang des Totenkults und der Totenmaske steht (Didi-Hubermann 1999). Der Film projiziert „eine der stillschweigenden Voraussetzungen der Psychoanalyse“ auf die Leinwand, sodass in der empirischen Bewusstseinsform der Menschen Schlaf und Wachen keineswegs in einem Verhältnis des Gegensatzes oder der schroffen Opposition zueinander stehen: Es geht vielmehr um eine „unendliche Varietät konkreter Bewußtseinsformen“, um eine unendlich nuanierte, stufenartige „Passage“ von einem Extrem zum anderen. Diese Struktur der gewürfelten Überleitung „ist nun vom Individuum auf das Kollektiv zu übertragen“ (Benjamin 1982, Band V, 492). Genau diese Anforderung soll der Film erfüllen. Im Film sind Architekturen, Mode, Reklame, kurz das Ephemere des alltäglichen Lebens – all die Erscheinungen, die für das Individuum äußerlich sind – das Innerliche des Kollektivs: „Sie stehen im Kreislauf des ewig Selbigen, bis das Kollektivum sich ihrer in der Politik bemächtigt und Geschichte aus ihnen wird“ (Benjamin 1982, Band V, 492).

Es ist jedoch zu bemerken, dass das Kollektiv für Benjamin keineswegs von vornherein revolutionär ist: Die Naturvorgänge stehen noch im Bann des Immergleichen, des mythischen Determinismus von Natur- und Industriemächten. Erst sollen diese Mächte zur Geschichte werden. Das macht nur das Erwachen, in dem das Gewesene „zum Einfall des erwachten Bewußtsein“ (Benjamin 1982, Band V, 491) wird. Das Bewusstsein, von dem Benjamin spricht, ist jedoch ein kollektives, keineswegs das individuelle. Das kollektive Bewusstsein ist durch eine Synthese zwischen Traum und Wachleben gekennzeichnet. Diese Synthese lebt im Schatten des Unabsichtlichen; genau wie die *mémoire involontaire*, die wie Penelopes Werk des Eingedenkens nachts zerstört, was das willkürliche Eingedenken gewoben hat.¹⁰ In

¹⁰ In seinem Essay Zum Bilde Prousts schreibt Benjamin: „Denn hier spielt für den erinnernden Autor die Hauptrolle gar nicht, was er erlebt hat, sondern das Weben seiner Erinnerung, die Pe-

den Mittelpunkt dieser Verwandlung rückt noch einmal das Motiv des Unabsichtlichen. Es liegt also an dem, was in der Mechanik und in der Technik der Moderne, im Maschinenbau und in den neuen optischen Medien – im Film – „ohne unser Zutun“ (Benjamin 1982, Band V, 500) heraufkommt und uns überwältigt.

Man kann das überaus schwer zu lösende Problem der Verbindung von Technik und Natur von zwei entgegengesetzten Perspektiven aus betrachten, die wieder die ebenso verwickelte Frage nach der Verbindung von Allegorie und Mythos oder von Moderne und mythischer Unfreiheit in sich spiegeln: Aus der Perspektive der menschlichen Freiheit – nicht des Individuums, sondern des Kollektivs – ist die Emanzipation von der Natur als positiv zu bewerten. Aber es gehört zum Wesen von Benjamins Dialektik, dass dieselben emanzipierenden, naturfremden Mächte, die die Emanzipation vom Naturdeterminismus erwirken sollen, selbst aus der Natur (aber „ohne unser Zutun“) entstanden sind: Sie können daher als verbesserte Natur verstanden werden. Es geht also keineswegs nur um einen historischen Prozess, der auf den Begriff des Fortschritts zurückgeführt werden kann, sondern um einen dialektischen und deshalb bildhaften Prozess, weil das Bild eben Dialektik im Stillstand ist. Nur im Bild halten sich die Gegensätze von Natur und Naturfeindlichkeit die Waage. Nur als Bild stellt sich die Technik der Natur entgegen und entpuppt sich zugleich als Teil der Natur. Die Dialektik von Natur und Naturfeindlichkeit lag selbstverständlich auch der Baudelaire-Interpretation zugrunde: Bei Baudelaire entstammt die Entscheidung für die allegorische Ausdrucksform Benjamin zufolge nämlich der Naturfeindlichkeit des Dichters. Eigentlich sollte das Baudelaire-Buch in drei Teile gegliedert sein, die an die Artikulation von These, Antithese und Synthesis erinnern. Von diesem dreiteiligen Grundgerüst wurde jedoch nur der zweite Teil in Form des Exposés *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* umgesetzt und dieser wiederum in drei Abschnitte gegliedert (*Die Bohème, Der Flaneur, Die Moderne*). Aus der Perspektive des dialektischen Verhältnisses der Technik zur Natur erscheint jene Verknüpfung von Interesse, die Benjamin zwischen Baudelaire und dem Jugendstil herstellt. Was Baudelaire Benjamin zufolge mit der melancholischen Stimmung des Jugendstils gemeinsam hat, ist nämlich das Bewusstsein, dass die wirtschaftlichen Kräfte der Bourgeoisie im Begriff sind zu stocken. Darauf hat Baudelaire mit Sadismus und Satanismus, sowie mit dem Willen, den Lauf der Geschichte zu unterbrechen, reagiert. Sowohl Baudelaire als auch der Jugendstil als Teil des *l'art pour l'art* errichten das Reich der Kunst außerhalb des profanen Daseins (Benjamin 1982, Band V, 416). Es ist kein

nelopearbeit des Eingedenkens. Oder sollte man nicht besser von einem Penelopewerk des Vergessens reden? [...] Und ist dies Werk spontanen Eingedenkens, in dem Erinnerung der Einschlag und Vergessen der Zettel ist, nicht vielmehr ein Gegenstück zum Werk der Penelope als sein Ebenbild? Denn hier löst der Tag auf, was die Nacht wirkte“ (Benjamin 1982, Band II/1, 311).

Zufall, dass Benjamin anscheinend ohne jede Vermittlung mitten in der Besprechung der Allegorie und der Prostitution eine der umfangreichen Aufzeichnungen über den Jugendstil platziert hat:

Im Jugendstil ist bereits die bürgerliche Tendenz im Spiel, Natur und Technik als absolute Gegensätze miteinander zu konfrontieren. So hat später der Futurismus der Technik eine destruktive naturfeindliche Pointe gegeben; im Jugendstil sind Kräfte im Werden, die in solcher Richtung zu wirken bestimmt waren (Benjamin 1982, Band V, 439).

Im Jugendstil ist dieselbe Tendenz am Werk, die den archaischen Bildern der faschistischen Denker zugrunde liegt. Die Vorgeschichte wird nämlich nicht dialektisch, sondern als eine in der Vergangenheit vergrabene Zeitschicht vorgestellt. Gegen solche Vorstellungen setzt Benjamin seine Utopie einer vom Gebot der Produktion befreiten Natur entgegen. Im Rahmen einer solchen Utopie soll auch der Gegensatz Natur/Technik aufgehoben werden. Es gibt jedoch eine weitere Antithese, die im Film fortbesteht: die zwischen Avantgarde und Kitsch. Während der Avantgarde eine zerstörerische, also kalte Tendenz innewohnt, die sich gegen den Schein der organischen Totalität lehnt, braucht die Masse eine erwärmende Kunst. So hält sich der Film als neue Kunst, als Kunst der Zukunft auf der Kippe zwischen Experiment und Traumkitsch. Im Film sind ferner dieselben Elemente der Zeitgestaltung am Werk, die auch für die maschinelle Produktion von Belang sind, und zwar die Balance zwischen kontinuierlichem Produktionszyklus und Unterbrechung des Rohstoffs. Im Motiv der Unterbrechung kann man eine Verknüpfung zur Mimesis erblicken. Um seine These zu unterstützen, zitiert Benjamin eine Stelle aus Marx' Kapital, wo von der Kontinuität der Prozesse einerseits und der unterbrechenden Arbeitsteilung andererseits die Rede ist. Diese Dialektik spiegelt wiederum die Ambivalenz von Allegorie (die die organische Totalität zerstückelt und jeden organischen Schein als Betrug demaskiert) und Correspondances (die aufgrund von sinnlichen Erinnerungen Gegenwart und Vergangenheit immer neu kombiniert). Am Film lässt sich nach Benjamin das Problem der heutigen Kunst erforschen, und zwar eben aufgrund der Kategorien von Zeit, Rhythmus und Unterbrechung. Die Simultaneität oder Synchronie ist zugleich die Grundlage des neuen Lebensstils und ein Grundprinzip der Darstellung des Films:

Der Film: Auswirkung aller Anschauungsformen, Tempi und Rhythmen, die in den heutigen Maschinen präformiert liegen, dergestalt daß alle Probleme der heutigen Kunst ihre endgültige Formulierung nur im Zusammenhang des Films finden (Benjamin 1982, Band V, 498).

Wie das Unbewusste, der Rausch und der Spaziergang des Flaneurs ist auch der Film durch den Rhythmus gegliedert. Im Rhythmus spaltet sich ein und dasselbe Wesen und vereinigt sich wieder mit sich selbst. Eine wichtige Stelle, die wenigstens

teilweise die Verbindung zwischen Panoramen und Dioramen des vergangenen Jahrhunderts und dem Film erklärt, befindet sich im Konvolut *Panorama*: Hier wird nämlich die durch die Beleuchtungseffekte erzielte Mimesis der Tageszeiten thematisiert, die als Vorwegnahme des filmischen Zeitraffers ausgedeutet wird. Mit Bezug auf das Phänomen der Beleuchtung wird *Nadja* von Breton erwähnt:

Es ist zu ermitteln was es bedeutet, wenn in den Dioramen der Beleuchtungswchsel, den der Tageslauf einer Landschaft bringt, in einer viertel oder halben Stunde sich abspielt. Hier liegt etwas wie ein spielerischer Vorläufer des Zeitraffers (Benjamin 1982, Band V, 657).

Diesem Zeitraffer erscheint bei Breton der Maler polar entgegengesetzt, der mit fast impressionistischer Technik die Lichtverhältnisse im Laufe des Tages in seinem Bild immer wieder ändert, bis es die Dunkelheit, also das Ausdruckslose, zeigt. Freilich hat der Hinweis auf den Zeitraffer mit der Beschleunigung des Produktionsrhythmus in der Industrialisierung zu tun, die sich im Film widerspiegelt.

Eine weitere Verknüpfung zum Surrealismus ist die Feststellung der politischen Bedeutung des Films, die sich wie die oben zitierte Stelle im Konvolut K (*Traumstadt, Zukunftsräume*) befindet. Hier werden die Themen des Marxismus, des Films als neuer Kunst, der Architektur und der Wahrnehmung wie in einer Engführung zusammengebracht und aus verschiedenen Perspektiven betrachtet. Es ist überaus wichtig, dass auch in diesem Zusammenhang der Jugendstil erwähnt wird. Benjamin kommt es darauf an, seine Mittelstellung zwischen dem Historismus des 19. Jahrhunderts und der neuen luftigen Architektur des folgenden Zeitalters nachzuweisen. Der Jugendstil wird als „Geburt des *plein airs* aus dem Geiste des Interieurs“ (Benjamin 1982, Band V, 496) gedeutet. Der Jugendstil war also kein richtiges Erwachen, sondern das Träumen, dass man erwacht wäre. Der Jugendstil steht der Maschine feindlich gegenüber. Ganz anders die Architektur des Bauhauses und der Film, die die eigentlichen Künste der Zukunft sind. Es besteht Benjamin zufolge jedoch ein Problem darin, die Masse für die Avantgarde zu interessieren. Denn die Masse neigt immer zur Kunst mit Gebrauchscharakter und diese ist aus seiner Perspektive Kitsch:

Zu keinem, wenn auch noch so utopischen Zeitpunkte, wird man die Massen für eine höhere Kunst sondern immer nur für eine gewinnen, die ihnen näher ist. Und die Schwierigkeit, die besteht gerade darin, die so zu gestalten, daß man mit dem besten Gewissen behaupten könne, die sei eine höhere. Dies wird nun für fast nichts von dem gelingen, was die Avantgarde des Bürgertums propagiert (Benjamin 1982, Band V, 499).

Auch wenn hier ein Widerspruch zwischen Avantgarde und Massenkultur zu bestehen scheint, ist Benjamin der Meinung, dass das Kollektivum zur Rezeption der revolutionären Kunst gelangen kann. Das soll jedoch vorher auf der Ebene der

politischen Praxis geschehen. Durch die Innervation kann sich die Menschheit die technischen Erneuerungen aneignen und sie dem eigenen Wahrnehmungsapparat einverleiben. Diese Einverleibung soll zunächst eine politisch-revolutionäre sein, ehe sie auch auf die Ebene der Kunst übertragen wird. Aufgabe der Kindheit ist eben diese Einverleibung, der immer eine politische, und zwar praxisorientierte Bedeutung zukommt:

Es gibt keine seichtere, hilflosere Antithese als die reaktionären Denker wie Klages zwischen dem Symbolraum der Natur und der Technik sich aufzustellen bemühen. Jeder Wahrheit neuen Naturgestalt – und im Grunde ist auch die Technik eine solche, entsprechen neue „Bilder“. Jede Kindheit entdeckt diese neuen Bilder um sie dem Bilderschatz der Menschheit einzuverleiben (Benjamin 1982, Band V, 493).

Der Aufgabe der Kindheit entspricht die Aufgabe des materialistischen Historikers, der die Geschichte aus dem Eingedenken erfindet, indem er die Analogien zwischen Vergangenem und Zukunft entdeckt. Beide, Kinder und Historiker sind den Ähnlichkeiten auf der Spur: Die Kinder setzen sich mit den Bildern auseinander, die sie dem Bilderschatz der Menschheit einverleiben sollen, der Historiker mit der Sprache, die Benjamin als Kanon von Ähnlichkeiten bezeichnet. Kinder und materialistischer Historiker handeln beide auf politische Art: Die Praxis, also die Handlung, halten sie im Blick, nicht die museale Rekonstruktion der Vergangenheit. Erst im Hinblick auf die politische Handlung kommt das Gewesene zum eigenen Aktualitätsgrad. So enthüllt sich die Durchdringung von Natur und Technik eigentlich als Durchdringung von Vergangenheit und Jetztzeit:

Und diese dialektische Durchdringung und Vergegenwärtigung vergangener Zusammenhänge ist die Probe auf die Wahrheit gegenwärtigen Handelns. Das heißt: sie bringt den Sprengstoff, der im Gewesenen liegt (und dessen eigentliche Figur die Mode ist) zur Entzündung. So an das Gewesene herangehen, das heißt nicht wie bisher auf historische sondern auf politische Art, in politischen Kategorien behandeln. Mode. (Benjamin 1982, Band V, 495).

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter. „Das Passagen-Werk“. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. V. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- Benjamin, Walter. „Über einige Motive bei Baudelaire“. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I/2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982. 605–654.
- Benjamin, Walter. „Kleine Geschichte der Photographie“. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982. 368–385.
- Benjamin, Walter. „Lehre vom Ähnlichen/Über das mimetische Vermögen“. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982. 204–213.

- Benjamin, Walter. „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz (1929)“. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II/1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982. 295–310.
- Benjamin, Walter. „Einbahnstraße. Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen.“ *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV/1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982. 85–146.
- Brüggemann, Heinz. *Walter Benjamin – über Spiel, Farbe und Phantasie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Didi-Hubermann, Georges. *Ähnlichkeit und Berührungen: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln: DuMont Verlag, 1999.
- Gröber, Karl. *Kinderspielzeug aus alter Zeit*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1927.
- Honold, Alexander. „Saturn. Chiron und die Dioskuren. Walter Benjamins romantische Astronomie“. *Benjamin und die romantische Moderne*. Hg. Günter Oesterle und Heinz Brüggemann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015. 395–446.
- Tiedemann, Rolf. *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.
- Weigel, Sigrid. Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Frankfurt/M.: Fischer, 1997.
- Weigel, Sigrid. *Grammatologie der Bilder*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2015.

Monika Szczepaniak

Aero-Logik der Literatur. Eine organotechnische Perspektive

1 Die Flügel des Ikarus. Eine Einleitung

Bekanntlich gilt die Feder als uraltes Werkzeug und Symbol des Schreibens, das sowohl an organische Materie als auch an technische Aufschreibeprozesse denken lässt. Dieses Sinnbild erscheint besonders interessant, wenn man sich – wie Walter Helmut Fritz im Gedicht *Schrift und Gegenschrift* (1989) – die folgende Logik der Literaturproduktion vor Augen führt:

Wenn wir schreiben,
tun wir es auch heute
– lebend in einem
provisorischen Zustand –
mit einer Feder
aus den Flügeln des Ikarus,
der Gegenschrift folgend,
die aus Pflanzen, Tieren, Menschen
besteht, aus dem Zerfall, der
eingeboren ist allem Werden,
aus Steinen und Wellen, den großen
Unternehmungen der Landschaft
und dem Labyrinth, zu dem
jeder Weg werden kann (Fritz 1998, 176).

Aus dieser Perspektive erscheint die Sprache als ein Organismus, etwas potentiell Lebendiges oder potentiell Totes: eine Pflanze, ein Tier, ein Mensch oder ein toter Rest dieser organischen Materie. Das Schreiben als schöpferischer Akt und technischer Vorgang wird hier nicht nur mit einer Vogelfeder, sondern auch mit den Flügeln des Ikarus assoziiert. Das poetische Bild einer Feder aus den Flügeln des Ikarus als Werkzeug literarischer Produktion ist besonders aussagekräftig, denn es evoziert alte Imaginationen von der Kunst als einer grenzüberschreitenden Erhebung in die Lüfte und Bewegung in einem uneingeschränkten Raum, zu der be-

Monika Szczepaniak, Bydgoszcz

flügelte Dichter:innen – gleich den Vögeln – fähig seien.¹ Gleichzeitig impliziert dieses durchaus organische Bild die Vorstellung vom Schreiben als einer aktuellen Produktion von Zeichen und gleichzeitig einer technischen Geschichte, die der Entwicklung von Flugprojekten von ihren Anfängen an – als dädalische Spur – eingeschrieben ist.



Abb. 1: Hans-Joachim Uthke: *Große Erfindungen: Die Schreibfeder* (2019).

¹ Schon in der Antike wurde das Bild einer Vogelverwandlung mit dem Akt des dichterischen Aufstiegs assoziiert (z.B. bei Horaz in der *Ode an Mäcenas*). Ein allgemein bekanntes Symbol des dichterischen Flugs ist der geflügelte Pegasos.

Das Organische als Figur einer Reflexion über literarische Produktion ist – abgesehen von der Feder als Schreibinstrument – oft an die Figur des Vogels gebunden. Der Nexus zwischen Vogelgesang und poetischem Schreiben oder die Beteiligung des „Bruder[s] Vogel“ (Ausländer 1984a) an der Schreibszene hat eine lange Tradition. Einen Aspekt dieser Problematik thematisiert die Nobelpreisrede von Toni Morrison, die eine Parabel mit kleinen Kindern, einer blinden Frau und einem Vogel in den Hauptrollen erzählt. Die Kinder halten den Vogel in der Hand und lassen die Frau raten, ob er lebendig oder tot sei. Die blinde Frau antwortet nach langem Schweigen: „I don't know whether the bird you are holding is dead or alive, but what I do know is that it is in your hands“ (Morrison 1993). Nach der Interpretation von Morrison selbst ist die Frau eine erfahrene Schriftstellerin und der Vogel steht für die Sprache, die vielleicht lebendig ist, aber dem Tod geweiht. „Being a writer she thinks of language partly as a system, partly as a living thing over which one has control, but mostly as agency – as an act with consequences“ (Morrison 1993). Allerdings: Lebte der Vogel, könnte er sich in die Lüfte erheben. Morrison führt aus: „The vitality of language lies in its ability to limn the actual, imagined and possible lives of its speakers, readers, writers.“ (Morrison 1993) In einem ähnlichen Sinn spricht Bachmann von der Literatur, über die es kein objektives Urteil geben kann, „nur ein lebendiges“ (Bachmann 1993, 259). Eine ihrer utopischen Voraussetzungen beraubte Literatur wäre einem Friedhof ähnlich: Wir „hätten nur mit Kranzniederlegungen zu tun“ (Bachmann 1993, 260).

Die Sicht auf den Vogel als „poetologisches Wesen“ (Präauer 2017, 6) geht oft mit einer technischen Perspektive einher. Teresa Präauer beschreibt eine Arbeit des tschechischen Künstlers Milan Grygar aus dem Jahr 1983: schwarze Vogelsspuren auf Papier. Der Künstler hat blecherne Aufziehvögel, in Tusche getunkt, sich auf Papier ratternd fortbewegen lassen und ihre Sounds aufgenommen – das Kratzen der Vogelkrallen, das diese ornitosemiotische Szenographie begleitet. Die akustische Seite des Kunstwerks leitet die Aufmerksamkeit auf das Schreiben, die Performanz, die Szene der Schrift. „Der Vogel also als Blechspielzeug, der Vogel auch als Meister der Kalligraphie, der Vogel auch als Soundproduzent“ (Präauer 2017, 5). Die so produzierten Schriftzüge stellen ein Ergebnis von technischen Arrangements dar, die auf einen entsprechend geplanten Mechanismus zurückzuführen sind – das Projekt erscheint als ein Arrangement des Organischen und des Technischen. Das Lesen der Vogelsspuren auf Papier bedeutet ein Sich-Einlassen auf das Geschehen, den technisch-poetischen Akt selbst – statt auf das Ergebnis.

Bezeichnenderweise findet das Technische Eingang in die poetologische Reflexion in Form der maschinellen Entsprechung des Vogels. Im *Technischen Manifest der futuristischen Literatur* (1912) wird der Aufruf formuliert, in der Literatur das Leben des Motors wiederzugeben und die Gegenstände nach einer neuen Logik, aus der Perspektive des Flugzeugs zu betrachten. In ihrem Kult der Maschinen und

der Geschwindigkeit greifen die Futuristen bekanntlich auf Flugvisionen in Form von maschineller Erhebung zurück. In Johannes R. Bechers Gedicht *Die neue Syntax* (1916) wird eine poetologische Vision einer neuen Sprache heraufbeschworen, die in futuristischer Manier Natur und Technik miteinander verknüpft: „Die Adjektiv-bengalischen-Schmetterlinge/ Sie kreisen tönen um des Substantivs erhabenen Quaderbau./ Ein Brückenpartizip muss schwingen! schwingen!// Derweil das kühne Verb sich klirrend Aeroplan in Höhen schraubt“ (Becher 1976, 31). Die Bewegung der Sprache wird mit geflügelten Insekten, Flugzeugen, Tanzen und Trapezkunst assoziativ in Verbindung gebracht und performativ vorgeführt.

Literarischen Prozessen liegen – wie aus vielen poetologischen Reflexionen hervorgeht – Vorstellungen von Organizität, Technizität sowie deren Amalgamierung zugrunde. Das Letztere kann man – wieder mit Hilfe der Vögel – versinnbildlichen, indem man auf den Kanon der flughistorischen Ikonographie zurückgreift. Abgesehen von Otto Lilienthals illustriertem Buch *Der Vogelflug als Grundlage der Fliegekunst* (1889)², das weltweit Aufsehen erregte, und der Vogelflugaviatik des 19. Jahrhunderts bzw. von den Versuchen, Lenkbarkeit des Luftschiffes durch vorgespannte Vögel in der Frühgeschichte der Ballonfahrt zu erreichen, fällt die von Francis Godwin dargestellte „Vogelkraftmaschine“ aus dem 17. Jahrhundert auf. Im Reise- und Abenteuerroman *The Man in the Moone* (1638) erzählt Domingo Gonsales, wie er auf der Insel St. Helena ausgesetzt wurde, ein Fluggestell mit einem Segel baute und wilde Schwäne nutzte, die er daran festband. Natascha Adamowsky bezieht sich wiederum in ihrer Arbeit *Das Wunder in der Moderne* auf das zum festen Kanon der flughistorischen Illustrationen gehörende Bild des fliegenden Gonsales und führt dazu aus: „Es erinnert an die zeittypischen technischen Spekulationen einer Apparate-Kunst und zeigt ein filigranes Einzelfluggerät, dessen Konstruktion auf der Flugformation eines Vogelschwärms beruht“ (Adamowsky 2010, 124). In Godwins Science-Fiction-Roman bilden die technische Konstruktion, die Vögel und die Luft eine Konstellation, die eine grenzüberschreitende Erfahrung ermöglicht – nämlich den Flug.

Ausgehend von der These, dass das Organische und das Technische sowie Relationen zwischen ihnen als Figuren einer Reflexion über literarische Prozesse fungieren können, wird im Folgenden versucht, einige literarisch oder essayistisch hervorgebrachte, mit dem Symbolfeld der Luft, des Luftraums und des Fliegens verbundene Bilder für Produktion und Rezeption von literarischen Texten zu diskutieren. Die Luft fungiert dabei als ein übergreifendes Prinzip, das einen besonderen Blick auf pneumatische Produktivität, literarische Atmoszene und das Lesen

² Zu Lilienthals Vogelstudien als Grundlage seiner Flugexperimente vgl.: Adamowsky (2010, Kap. 54).

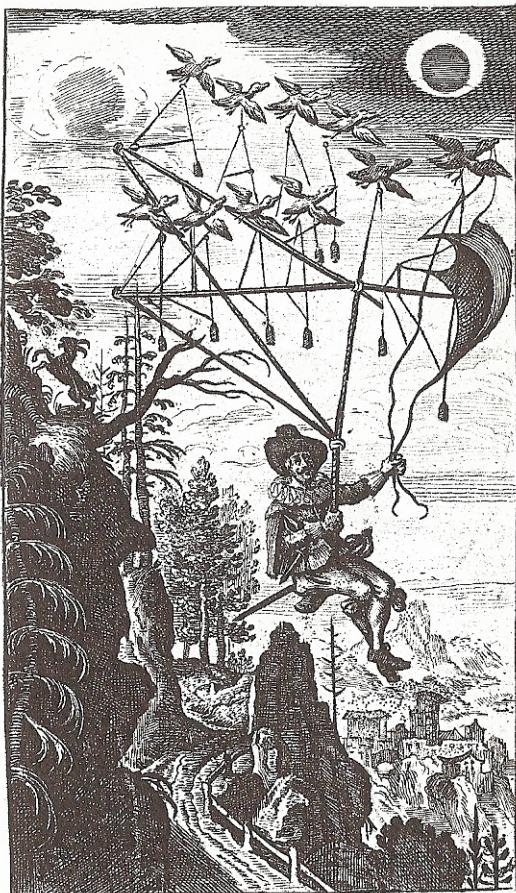


Abb. 2: Der fliegende Domingo Gonsales mit seiner Vogelflugmaschine.

als Atmen und Fliegen eröffnet, um in literarischen Prozessen eine Art Aero-Logik zum Vorschein kommen zu lassen. Die unsichtbare und ungreifbare, aber allgegenwärtige Luft – in poetischen und poetologischen Diskursen als Pneuma, Geist, Hauch oder Atem reflektiert – bietet sich an als ein Denkbild für elementare Notwendigkeit, ein Medium des Lebens, ein atmosphärischer Raum für utopische und technische Projekte und auch ein Rezeptionsraum für Leseerfahrungen und akustische Erlebnisse. Das Fliegen als poetologisches Bild für künstlerische Imagination, Freiheit und Experimentierfreude bekommt im 20. Jahrhundert eine neue Dimension, die die Sensation des Vogels mit dem Triumph der Technik verknüpft. Die analysierten Texte, in denen organische, aviatisch-technische und hybride or-

ganotechnische Konzepte herausgearbeitet werden, stammen aus der Zeit der technischen Realisierbarkeit des Flugtraums – vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart.

2 Pneumatische Kreativität

Die Luft, das Atmen, das Pneuma werden seit ältesten Zeiten mit dem Akt geistiger, künstlerischer, literarischer Kreativität in Verbindung gebracht.

Was man in diesem Zusammenhang gemeinhin als Inspiration, als Enthusiasmus bezeichnet, nämlich die ‚Eingebung‘ reinen Atems, reinen Hauchs von unklarem Ursprung beziehungsweise die ‚Besessenheit‘ durch eine göttliche Instanz oder Substanz, ist Voraussetzung dafür, daß der imaginäre Aufschwung – fort von der als beengend empfundenen Alltagswirklichkeit, fort auch vom Kanon kultureller Überlieferung und väterlicher Unterweisung – in eine höhere Welt gelingen kann (Ingold 1996, 12).

Dieses Phänomen der schöpferischen Elevation wird – wie bereits dargelegt – mit dem Vogelflug assoziiert oder mit der mythischen Symbolgestalt des Ikarus und seinem nicht zuletzt durch die dädalische Erfindungsgabe ermöglichten Flug in die Sonne. Das Schreiben, dem ein technischer Vorgang notwendigerweise zugrunde liegt, kann auch als Atmen imaginiert werden: die Verbindung zum Leben bewahrend und Erlösungsfunktionen übernehmend. Neben vielen anderen Künstlerinnen formuliert Hélène Cixous diesen Gedanken: „Schreiben ist für mich der Atem. Das Atmen, eine ebenso dringende Notwendigkeit wie das Bedürfnis aufzustehen, zu berühren, zu essen, zu umarmen und auszuscheiden. Wenn ich nicht schreibe, ist es, als wäre ich tot“ (Cixous 1977, 8). Dieses nicht unbedingt unproblematische Luftsdispositiv manifestiert sich auch in der Thematisierung der Luft selbst, etwa im Rahmen der Atem-Poetiken von Hofmannsthal (Schönsee 2013), Rilke (Christian 2020) oder Celan (Segebrecht 2003). In seiner Studie *Pneumatology: An Inquiry into the Representation of Wind, Air and Breath* schlägt Vlad Ionescu vor, das Pneuma als „the figure of the soul imagined as an *interior* movement within an inner *space* with its own *extension* and temporal *modification*“ (2017, 10) zu begreifen. In diesem Sinne funktioniert der Atem in der Literatur (genauso wie in den visuellen Künsten) als Figur der Affektivität. Das Atmen, das Luft-Bekommen steht für die Konzentration des Lebens, kann „unterbrochen“ oder „transformiert“ werden, folgerichtig sind Prozesse vorstellbar, die auf die poetische Formel der „Atemwende(n)“ (Celan) gebracht werden können. In diesem Zusammenhang schreibt Ionescu über Celans Poesie: „The word, for Paul Celan, is conceived as a transparent construction that crystallises breath, sound and affect. Its poetic impact has nothing to do with the pragmatic communicability that syntactically correct structures mediate“ (Ionescu

2017, 37). Dieses Prinzip steht in Opposition zu kristallisierten sprachlichen Strukturen und fungiert als eine Art Destabilisator fester Formate: Es verweist – in der Analogie zum Wind in ikonographischen Darstellungen – auf labile Zonen, Flüchtiges, Ephemeris. Die Sprache erscheint als ein luftartiges Medium, das zwischen Erscheinen und Verschwinden ‚schwebt‘, als würde es sich um verschiedene Aggregatzustände handeln, die ineinander übergehen und kurzlebige Formen annehmen, auch sich verflüchtigen können. Im kreativen Schaffensprozess kann dies bewusst inszeniert werden bis hin zur extremen Bereitschaft, auf feste materielle Schriftträger zu verzichten:

Schrift also, die sich selbst im Übergang von Präsenz zu Absenz sichtbar unsichtbar macht und dabei auf flüchtige Materialien wie Licht, Feuer, Luft, Rauch als Schriftträger stützt, weswegen sie sich nur als performatives und nicht materialisierbares energetisches Phänomen fassen lässt (Gilbert 2006, 41).

Auch Papier wird gelegentlich zu diesen Trägermaterialien gezählt, die sich durch besondere Leichtigkeit auszeichnen und einer immanenten Poetik der „Transaktualität“ (Heine und Zanetti 2017) förderlich sind. In Tanja Dückers’ *Himmelskörper* (2003) entscheiden sich die Geschwister, ihre Familiengeschichte in einem Buch festzuhalten:

Pauls und meine Einheit: Wenn schon nie mehr in Wirklichkeit, dann wenigstens einmal auf der Welt, in einem Erinnerungsstück, an einem ‚Ort‘: Papier, so leicht wie Wolken, Luft, wie Cirrus Perlucidus, nach dem ich mich mein Leben lang gesehnt habe und der unter meinem Kopfkissen spielend Platz finden könnte (Dückers 2003, 318).

Das Buch wollen die Geschwister *Himmelskörper* nennen – damit verweist der Roman auf sich selbst und die Figur der Leichtigkeit des Papiers (wie Luft, wie Wolken) bekommt den Status einer poetologischen Reflexion.

3 Literarische Atmoszene

Wenn man die Luft mit ihrer Leichtigkeit, Unsichtbarkeit und ‚himmlischer‘ Ausrichtung mit der literarischen Produktion in Verbindung bringt, kann man nicht umhin, auf den Kontext der aeronautischen Experimentalkultur Anfang des 20. Jahrhunderts zu verweisen – eine Zeit, in der eine enge Zusammenarbeit zwischen Flugzeugkonstrukteuren, Ornithologen und Physiologen in einer technischen Erfindung der „schwerer-als-Luft“-Maschine gipfelt. Der erste Motorflug der Brüder

Wright und Louis Blériots Ärmelkanalüberquerung³ markieren eine flugtechnologische Revolution, die mit revolutionären Innovationen in den Künsten einhergeht (Asendorf 1992).



Abb. 3: Das Gleitflugzeug Albatros II von Jean Marie Le Bris (1868).

Das Luftschiff bzw. Flugzeug und der Flieger stellen für die Literatur und Kunst faszinierende Bilder dar, die nicht nur zu konkreten literarischen und ikonografischen Auseinandersetzungen provozieren, sondern auch metaphorisch die Entwicklung der ästhetischen Moderne illustrieren. Dabei geht es besonders um die Vorstellung von Gegenstandslosigkeit bzw. Freiheit von allen determinierenden Faktoren, die durch Visionen von Schwerelosigkeit repräsentiert wird. Die aerostatische Technologie des Heißluftballons oder naturnachahmende aviatische Versuche werden durch motorisierte Aviatik abgelöst, die höchst innovativ, aber eben nicht ‚naturmimetisch‘, sondern künstlich ist. Dabei geht die Glorifikation des aviatischen Erlebnisses oft mit der Bewunderung der „gefiederten“ Vorläufer und Konkurrenten des technischen Flugzeuggeräts einher. Flugzeuge werden in literarischen Texten die Fähigkeiten des lebendigen Organismus zugeschrieben bzw.

³ Am 25. Juli 1909 überquerte Louis Blériot als erster den Ärmelkanal mit einem Motorflugzeug eigener Bauart und wurde zu einem der populärsten Helden der Welt. Dieses Ereignis ist der Beginn der Ära des Aeroplans. Nicht nur die Presse war begeistert, sondern auch zahlreiche Künstler schwärmten von dem Aviatiker und bewunderten seine Leistung.

die Maschinen werden ornithologisiert. Produkte der Evolution und organische Prozesse werden zunächst hybrid mit technischen Elementen vermengt, um anschließend der schöpferischen Kreativität des menschlichen Erfindungsgeistes das Feld zu überlassen. Das Organische (der Organismus) wird durch das Technische (den Mechanismus) dominiert. Und die Fliegerei avanciert zum Inbegriff des technischen Zeitalters:

[S]ie verband sich bald symbolisch, bald emblematisch, mit der Vorstellung übermenschlicher Erhebung und Allmacht, mit der Utopie totaler Befreiung, kosmopolitischer Solidarität und universellen Friedens, aber auch mit der Idee unbegrenzter Machbarkeit und unaufhaltsamen Fortschritts (Ingold 1978, 14).

Dieses technologisch geprägte ikarisch-dädalische Paradigma findet Eingang in die Literatur und bringt nicht nur Flugbegeisterung, sondern auch aviatorische Ästhetiken und interessante aeropoetologische Reflexionen hervor. Der künstlerische Akt der Kreativität wird – über die Horizonterweiterung bzw. visionäre Intensität des Blicks hinausgehend – mit aerostatischen oder aerodynamischen Konzepten in Verbindung gebracht. Das Fliegen hat sich – wie Andrea Polaschegg im kulturellen Kontext um 1800 herausgearbeitet hat – als symptomatische Metapher moderner „kontinuierlich-diskontinuierlicher Wege der Distanzüberbrückung entpuppt, auf denen sich – so scheint es zumindest – poetisches *und* hermeneutisches Handeln stets bewegt“ (Polaschegg 2005, 671).

Während die Luft traditionell als Freiheitsraum der Poesie und der Dichter mitunter als ein leichtes, beflügeltes, begeistertes Wesen, später als moderner Ikarus dargestellt werden, schildert Franz Kafka in seinem Bericht *Die Aeroplane in Brescia* (1909)⁴ im Zusammenhang mit einem Wettfliegen vor einem entzückten Publikum Bilder eines Aviatikers, die auf organische und technische Figuren zurückgreifen. Es ist zum einen der Körper des Piloten Louis Blériot, der mit der Maschine zusammengewachsen scheint („man sieht seinen geraden Oberkörper über den Flügeln, seine Beine stecken tief als Teil der Maschinerie“), und zum anderen der Pilot Rougier, der „an seinen Hebeln“ sitzt „wie ein Herr an seinem Schreibtisch, zu dem man hinter seinem Rücken auf einer kleinen Leiter kommen kann“ (Kafka 1909). Kafkas Text, in dem sich die Aufmerksamkeit stets vom Boden in die Lüfte verteilt (Klanke 2020), lässt sich als ironische Reflexion über seine Schaffenskrise interpretieren, aber er stellt auch figurativ-metaphorisch eine in die Luft erhobene Schreibszene dar. Es ist ein Schreibtisch, der maschinell arrangiert ist und sich über eine Leiter von hinten erreichen lässt, ohne dass man Einblick in

⁴ Zu dichterischen Reaktionen auf die Entwicklung der Flugtechnik und die aviatischen Events wie die Flugschau in Brescia vgl. Wohl (1995, Kap. 4).

die Arbeitsweise bekommt – dieser ist durch die Gestalt des „Herrn an seinem Schreibtisch“ verstellt. Das Bild der „Schraube“ (gemeint ist der Propeller) eines auf dem Flugfeld stehenden Flugzeugs, an der die Mechaniker drehen, und die einen ihre Mäntel durchdringenden künstlichen Luftzug erzeugt, bildet eine „pneumatische“ Ergänzung zum hybriden Mensch-Maschine-Amalgam. Die Szene wird allerdings ironisch gebrochen, denn die Welt des Aerodroms präsentiert sich „wie geschlossene Bühnen wandernder Komödianten“ (Kafka 1909). Die Vision, dass die maschinelle Welt – dank der Hand am Steuer – sich restlos unter Kontrolle bringen ließe, erscheint durch die unvorhergesehene Luftbewegung als zweifelhaft. Vielmehr entwickelt die Technik ein Eigenleben und die Figur des Aviatikers schwebt – gleich diversen Künstlerfiguren nicht nur in Kafkas Werk – in ihrer Einsamkeit und Isolation hoch in der Luft, getrennt vom Publikum. In seinem Tagebuch entwickelt Kafka noch ein anderes halb organisches, halb luftakrobatisches Bild der schriftstellerischen Tätigkeit verbunden mit negativen Konnotationen, nämlich in Bezug auf die eigene Schaffenskrise („Unfähigkeit zu schreiben“):

Alle Dinge nämlich die mir einfallen, fallen mir nicht von der Wurzel aus ein, sondern erst irgendwo gegen ihre Mitte. Versuche sie dann jemand zu halten, versuche jemand ein Grass und sich an ihm zu halten das erst in der Mitte des Stengels zu wachsen anfängt. Das können wohl einzelne, z. B. japanische Gaukler, die auf einer Leiter klettern, die nicht auf dem Boden aufliegt, sondern auf den emporgehaltenen Sohlen eines halb Liegenden und die nicht an der Wand lehnt, sondern nur in die Luft hinaufgeht. Ich kann es nicht, abgesehen davon daß meiner Leiter nicht einmal jene Sohlen zur Verfügung stehen (Kafka 1990, 14).⁵



Abb. 4: Zeichnung aus Kafkas Tagebuch.

Die Zeichnung, mit der Kafka seine Ausführung illustriert, stellt japanische Ästhetik und ein zuschauendes Publikum dar, wobei die Linienführung – wie Sibylle Peters

5 Interpunktionszeichen beibehalten.

(2003, 306) beobachtet – die gleiche ist wie bei der Handschrift: Die Figuren sind länglich wie die Buchstaben, die Szene zeigt in ihrem Lineament Ähnlichkeit mit einem großen Kafka'schen K. Das Balancieren auf einer in der Luft hängenden Leiter kann allerdings nicht nur als ein riskantes Projekt des Schreibens etwa an der Grenze zum Lächerlichwerden, sondern auch als Inszenierung der Position des Schriftstellers interpretiert werden: hoch oben in der Luft, über dem Publikum, in Unsicherheit schwebend, in Absturzgefahr eine Art akrobatische Performance treibend⁶. Es ist ein luftiges Sprachspiel aus Lettern, ephemeren Zeichen, in ein ästhetisches Dispositiv eingebettet, das an Luftmalerei erinnert. Die Metaphorik des Balancierens und visuelle Prozesse sind auch für Robert Walsers Ästhetik charakteristisch. Der Akt des Schreibens nimmt sich bei ihm wie ein Tanz auf einem hohen Seil aus: eine gleichermaßen reizende wie gefährliche Bewegung. In *Beruf* aus der Sammlung *Fritz Kochers Aufsätze* wird aus der Sicht eines naiven Schülers über die Berufsmöglichkeiten nachgedacht. Eine dieser Möglichkeiten kann als Schreibszene imaginiert werden: „Gaukler sein wäre schön. Ein berühmter Seiltänzer, Feuerwerk hinten auf dem Rücken, Sterne über mir, einen Abgrund neben, und so eine feine, schmale Bahn vor mit zum Schreiten. – Clown? Ja, ich fühle, ich habe zum Spaßmachen Talent“ (Walser 1985, 30).

Das Fliegen als ein Bild für die Praxis des Schreibens bietet sich auch aus weiblicher Perspektive als Gegenstand von Imagination und Diskussion. In Hélène Cixous' *Das Lachen der Medusa* wird das französische Wort *voler* in seiner Zweideutigkeit eingesetzt, um die schriftstellerische Bewegung der Frau zu veranschaulichen:

Sich davonstehlen, entfliegen, das ist die Bewegung der Frau, in der Sprache stehend entfliegen, die Sprache dazu bringen, sich flugs davonzustehlen. Was Stehlen und Entfliegen betrifft, so haben wir alle die zahlreichen Fertigkeiten dieser Kunst erlernt, da wir seit Jahrhunderten nur *verstohlen* Zugang zum Haben finden. Da wir wie im Fluge, verstohlen, von Diebereien gelebt haben und unser Begehrn auf schmale, geheime Querverbindungen gekommen ist. Es ist kein Zufall wenn ‚*voler*‘ mit beiden Bedeutungen von ‚vol‘ spielt, Diebstahl und Flug, in den Genuß der einen und der anderen kommt und die Sinnpolizei verwirrt (Cixous 2013, 53).

Das Schreiben als Berühren mit den Federn der Schreibflügel, ein diebisches Fliegen, ein Fliehen – eine Bewegung fort von Festgeschriebenem, ins Offene, in die

6 Diese Absturzgefahr im Rezeptionsprozess oder „Kursschwankungen“, denen literarische Werke ausgesetzt sind, thematisiert Ingeborg Bachmann, die sich über fragwürdige Kanonisierungsprozesse Gedanken macht: „Ihre Lehrer werden Ihnen besser erzählen können, wie oft Goethe, wie oft Schiller gestürzt wurden, welche Kursstürze die Romantiker, die Naturalisten, die Symbolisten erlitten haben“ (Bachmann 1993, 256).

Luft. Die Sinnpolizei verwirrend. Dieser Akt des Stehlens und Fliegens zelebriert den Übergang, das Nicht-Eindeutige, Nicht-mit-sich-Identische, das Verdrängte oder Ungelesene – den singbaren Rest, der sich einem festen Zugriff entzieht. Dies könnte als metaphorische Beschreibung sowohl des poetischen als auch des hermeneutischen Handelns gelten. Cixous verweist auf „Luftverbundenes“, das bei der Interpretation weiterführt:

Theorie ist manchmal unerlässlich, um Fortschritte zu erzielen, nur alleine ist sie falsch. Ich entschließe mich zu ihr, wie zu einem riskanten Hilfsmittel. Sie ist eine Prothese. Alles, was vorgeht und weiterführt ist luftverbunden [*aérien*], losgelöst, nicht einzuholen. Also bin ich besorgt. Wenn ich gewisse Lesetendenzen sehe: sie halten das Reserverad für den Vogel (Cixous 1994, nach Simma 2013, 78).

Das Fliegen und Schweben erscheinen nicht nur in poetologischen Kontexten, die von einer Krise oder einem Emanzipationsbedürfnis gekennzeichnet sind. Man kann sich die Literatur sinnbildlich generell als eine Art Reise, und ganz besonders als ein – gleichsam technisiertes – luftakrobatisches Arrangement vorstellen, das in erdentschwebte Regionen führt. In seiner *Züricher Rede über die Notwendigkeit der Luftkutscherei* (1979) beschreibt Ludwig Harig seine schriftstellerische Arbeit als akrobatische Luftsprünge:

Ja, ich bin ein Luftkutscher. Ich sitze wie der arme Kaufmannssohn im fliegenden Koffer und zünde mit meinen Wörtern bunte Raketen; ich stehe wie der Clown im Zirkus und balanciere mit den Wörtern auf der ausgestreckten Zunge; ich gehe wie der Eulenspiegel durch die Straßen und drehe den Menschen das Wort im Mund herum. Ich vollführe Luftsprünge, ich treibe Posse, ich reiße Witze; ich mime den Narren, ich spiele den dummen August, ich mache den Leuten den Hanswurst, und das alles halte ich für das Wichtigste in meinem und für das Notwendigste im Leben der anderen Menschen (Harig 1983, 338–339).

4 Lesen, Atmen, Fliegen

Das Pneumatische bietet sich nicht nur als Modell künstlerischer Schöpfung und Sinnbild der literarischen Höhenflüge an, sondern auch als eine relevante Figur im Rezeptionsprozess. Interessanterweise finden sich in literarischen Texten auch aeropoetologische Reflexionen, die entweder ein Luftsdispositiv beim Lesen voraussetzen oder eine intensive affektive Wirkung der Dichtung thematisieren, die sich im Verlauf des Atmungsprozesses niederschlägt und mitunter in „Atemwenden“ oder gar Atemlosigkeit gipfelt. Wenn man – Vlad Ionescu folgend – das Atmen nicht nur als einen Faktor versteht, der den kreativen Akt formt und das poetische Bild gestaltet, sondern auch als „a figure of intensive affects that poetry provokes“

(Ionescu 2017, 36)⁷, kommt man nicht umhin, im Körper der Leser:innen stattfindende Prozesse von In- und Exhalation, besonders deren Rhythmus, zu berücksichtigen: „Poetic words do not abide to a strict communicative function. On the contrary, the rhythm of their pronunciation combines with hardly translatable and idiosyncratic images precisely in order to bring about convulsive breathing“ (Ionescu 2017, 37). Das Atmen verwirklicht Affekte im Zusammenhang mit dem Rhythmus der Stimme – beim Akt des Aussprechens von poetischen Texten. Als Pneuma gedacht, erfasst die poetische Sprache die Lesenden oder Zuhörenden körperlich, beeinflusst den Atemprozess, erzeugt einen synthetischen Atem-Raum. „Die Atemperformanz gewährt die Wahrnehmung des Körpers als eines Moleküls von Regungen und Gemüts-Zuständen“ (Schönsee 2013, 259).

Dieses Konzept der luftperformativen Dimension der Sprache verfolgt Marcel Beyer, wenn er den Akt der literarischen Produktion als ein Auslösen von Vibrationen in der Luft bezeichnet (Beyer 2017, 11) und den Rezeptionsprozess im akustischen Raum einer Lesung folgendermaßen charakterisiert:

Jeder in seiner Nische und jeder auf seine Weise überlebensfähig: Ich über dem Manuskript, vorlesend, Buchstabenfolgen in Laute verwandelnd und dabei auf Geräusche im Publikum horchend – knistert jemand mit dem Bonbonpapier, hat die herrschende Langeweile die Atemfrequenz gesenkt, spüre ich die schöne Stille der Aufmerksamkeit (Beyer 2017, 21)?

Eine andere aerodynamische Dimension des Rezeptionsprozesses, die allerdings auch mit dem öffentlichen Vorlesen verbunden ist, thematisiert Alfred Polgar. Im Kontext der „Jungfernchaft als Vorleser“ stellt sich beim Autor Unsicherheit ein:

Erstens, weil ich nicht weiß, ob, was ich schreibe, überhaupt zum Vorlesen taugt – das Beste liegt in der Luft zwischen den Zeilen, und wenn es nicht gelingt, diese Luft mitschwingen zu machen, bekommen Sie gewissermaßen nur die schlechtere Hälfte des Textes zu hören – und zweitens, weil ich nicht weiß, ob *ich* für Geschriebenes der richtige Sprecher bin, ob ich ihm als Vorleser vielleicht eher schade als helfe oder am Ende keines von beiden, und dann die komische Figur eines Reiters mache, der neben seinem Pferdchen herläuft (Polgar 1998, 13).

Das Vorlesen erscheint aus dieser Sicht als eine Art potentielles Verfehlten der Lufträume zwischen den Zeilen, obwohl aus der Passage gleichzeitig hervorgeht, dass es dem „Vorleser“ im akustischen Raum der Textpräsentation gelingen könnte, diese Luft mitschwingen zu lassen. Die Rezipient:innen haben eine Möglichkeit, diese Luftdimensionen zu erreichen und die unsichtbaren Fluide durch eine leibliche Erfahrung beim Lesen einzutauen. Der Atemprozess kann auf diese Weise sowohl die Veräußerlichung bei der Produktion als auch die Verinnerlichung bei

7 Ionescu analysiert die pneumatischen Aspekte der Poesie von Celan.

der Rezeption von literarischen Texten repräsentieren: vom lebensnotwendigen Schreiben wie Atmen über die Poetik des Hauchs zu den Rezeptionsfiguren der *respiratio* und der Atemlosigkeit. Dieses Spektrum umfasst sogar ein Versagen der kritischen Interpretationsmethoden, denen immer ein ungreifbarer Text-Rest entgeht, damit die Literatur „lebendig bleibt und unser Leben sich mit ihrem verbindet in Stunden, wo wir mit ihr den Atem tauschen“ (Bachmann 1993, 271).

Die aerologische Dimension der Literatur manifestiert sich bei der Produktion, Distribution und Rezeption materiell in den pneumatischen Konstellationen, metaphorisch im Fliegen, atmosphärisch im Prozess der Rezeption in privaten oder öffentlichen Räumen. Die Fähigkeit zur „Luftkutscherei“ besitzen die Dichter, die „den übrigen Menschen“ zeigen, „wie man fliegen kann“: „So fliegen die Menschen, diese seltsamen Vögel, hier und dort, hüben und drüben, diesseits und jenseits, und niemand anders als der Dichter hat es mit seinen Wörtern vermocht“ (Harig 1990, 83). Am leichtesten kann der Dichter – dank seinem besonderen Status – sich in die Lüfte erheben:

Mit dem Vogel im Kopf erträgt er jede Form von Luftfahrt und empfängt er die ätherischen Fluida Fouriers, ohne jemals wieder an die Kandaren der Ökonomen, an die Wickel der Politiker, an die Schlafittchen der Theologen und an die Kanthaken der Pädagogen zu geraten (Harig 1990, 86).

Der Flug schafft für die Rezipient:innen eine neue Perspektive, so dass sie sich weigern, „vorne für vorne und hinten für hinten, rechts für rechts und links für links, oben für oben und unten für unten, früher für früher und später für später zu halten, was die Ökonomen und die Politiker, die Theologen und die Pädagogen“ (Harig 1990, 85) ihnen gern glauben machen möchten. Viel früher beschwore J. W. Goethe diese Vogelperspektive in *Dichtung und Wahrheit*, indem er die „wahre Poesie“ als ein Flugwesen imaginierte: „Wie ein Luftballon hebt sie uns mit dem Ballast, der uns anhängt, in höhere Regionen, und lässt die verwirrten Irrgänge der Erde in Vogelperspektive vor uns entwickeln“ (Goethe 1955, 580). Das Schöne oder Erhabene rezeptiv zu erfahren, kann eine atmosphärische Dimension bedeuten. Ohne notwendigerweise mit dem Flug gleichgesetzt zu werden, beeinflusst das Lesen von literarischen Texten unsere Befindlichkeit, steigert oder mindert unser Lebensgefühl im Sinne des phänomenologischen Konzepts der „Bewegungsanmungen“ (Böhme 2006, 18) oder Bewegungssuggestionen: Man fühlt sich durch eine Atmosphäre gehoben oder niedergedrückt – auch das ein Aspekt der literarischen Luftlogik.

Nicht nur Schreibende und Lesende, auch das Gedicht selbst erscheint in vielen poetologischen Reflexionen als schwerelos – „leichter als Luft“ (Enzensberger 1999).

Worte können fliegen, wie es im wunderschönen Gedicht *Im fliegenden Bett* von Rose Ausländer (1984c, 22) heißt:

Welt aus Worten
 Sie fliegen
 ins Sterben
 ins Auferstehen
 Sie fliegen zu euch.

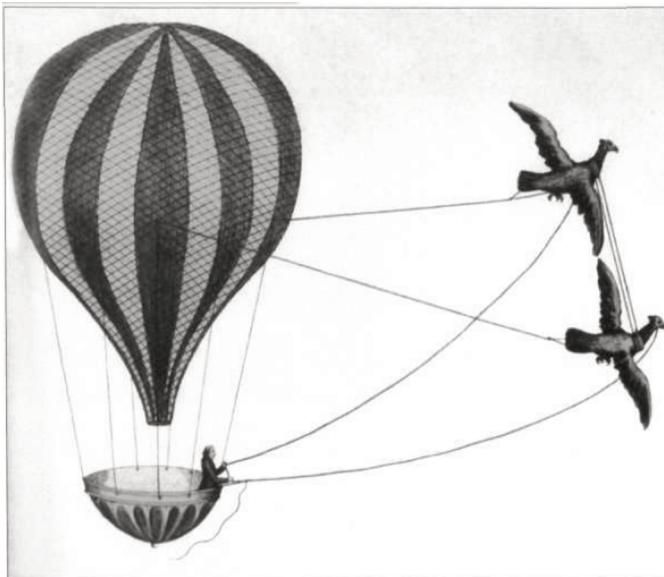


Abb. 5: Jakob Kaiserer: Ueber meine Erfindung einen Luftballon durch Adler zu dirigieren (1801).

Sie können in der Schweben bleiben und können sich verflüchtigen oder „vogelfüßchenhaft“ (Mingels 2006, 51) aus dem Staub machen. In Norbert Scheuers Roman *Die Sprache der Vögel* (2015) gibt es ein Bild für diese Flüchtigkeit: eine Holztruhe mit vergilbten Pergamentpapieren „mit einer Sprache, deren Wörter zu Staub zerfielen“ (Scheuer 2016, 220). Das Verschwinden der Reste und Spuren schließt eine (kurzlebige) Erinnerung nicht aus: „Beim Lesen wurde mir das Gefieder aus Worten zu einem Vogelschwarm, der über Meere und Kontinente wanderte. Ich zerriss die Seiten, öffnete den Verschlag und warf die Pergamentfetzen in den vom Mondlicht glitzernden Fluss, behielt nur meine Erinnerung.“ (Scheuer 2016, 220) Eine organische Konstellation, wie sie die technologische Entwicklung der aviatischen Kunst

immer wieder begleitet, liegt auch dem folgenden poetischen Bild zugrunde, das die aerologischen Aspekte der Literatur pointiert zusammenfasst:

Aus der Luft zieh ich die Erinnerung an einen Vogel.
 Aus der Erde zieh ich die Erinnerung an einen Baum.
 Aus der Erinnerung an einen Vogel
 und der Erinnerung an einen Baum
 mach ich die Erinnerung an ein Gedicht
 das ist leichter als Luft
 und weht fort ohne Wind
 (Bullock 1990, 86).

5 Luft-Logik. Ein Fazit

Ein interessantes Pendant zum einleitend angeführten Bild der Feder aus den Flügeln des Ikarus findet sich in Elfriede Jelineks kurzem essayistischen Text *Lesen* (2005), das die hier diskutierten aeropoetologischen Perspektiven auf Lesen und Schreiben in einer organotechnisch ausgeprägten Lese-Schreib-Szene verbindet. Die Schriftstellerin zählt sich selbst zu den „Lesenden“ (daneben gebe es die „Tätigen“) und charakterisiert ihre Lektürepraxis folgendermaßen: „Philosophie z. B. lese ich wie ein Greifvogel. Etwas blättert vor sich hin, zu spät merke ich, dass ich es bin, und plötzlich stoße ich mit einem unhörbaren Schrei auf eine Stelle herunter, die ich gerade erblickt habe, reiße sie mir, noch tropfend und blutig und eklig, heraus [...]“ (Jelinek 2005). In einem weiteren Schritt wird das aus der Luft erspähte und aus einem fremden Text herausgerissene Stück „Fleisch“ in das eigene Schreiben „einbetoniert“ – „so wie man früher ein lebendiges Wesen in die Fundamente für Gebäude mit eingemauert hat“ (Jelinek 2005).

Textherstellungsprozesse präsentieren sich als natürlich-organisch, als maschinell oder als eine hybride Kombination von beiden Prinzipien. Das Technische wird dabei oft vorausgesetzt, denn es bedarf diverser Instrumente, damit ein Gedicht entstehen kann – wie Jelinek in Bezug auf Elfriede Gerstl, diese „zierliche, schwerelose Frau“, erläutert: „Sie greift alles an, und was sie da angreift, sind Haltegriffe, Kurbeln, Schalter für dieses fragile Gebilde Gedicht“ (Jelinek 2009). Dieser Prozess ist oft unsichtbar. Worte hängen im Raum an einer Leine aus der Luft oder sie schweben einfach im Luftraum als Ergebnis einer Schreibszene, die sich poetisch auch so darstellen lässt: „Wir pflanzen Wörter/ im Luftfeld“ (Ausländer 1984b, 255). In literarischen Texten und den ihnen inhärenten poetologischen Reflexionen spiegeln sich Prozesse der pneumatischen Kreativität im Sinne des (göttlichen) Hauchs, der Eingebung, des Atems als Inspiration und Konzentration des Lebens. Darüber hinaus werden in ihnen verschiedene Varianten der

Schreibszene thematisiert, die den Akt der Kreativität mit technisch unterstützten aerostatischen oder aerodynamischen Bewegungsarten verbinden. Das Schreiben selbst, traditionell vom Hauch bzw. Pneuma angetrieben, bedarf in den analysierten Texten diverser Instrumente (Schraube, Leiter, Seil, Kurbel, Schalter), die ihm eine luftakrobatische Dimension verleihen, so dass die Elevation nicht mehr als ein göttlich-himmlischer Akt, sondern als ein organotechnischer Prozess erscheint. Aero-logisch lassen sich auch die Rezeptionsprozesse beschreiben, denn auch beim Lesen spielen bestimmte Luftdispositive eine Rolle – vor allem, wie auch beim Schreiben, Atmen und Fliegen. Es entstehen Luft-Räume der Lektüre, Atem-Räume der Rezeption, affektive Reaktionen bis zur Atemlosigkeit oder Elevationserlebnisse, die einen aerialen Blick und damit ver-rückte Perspektiven ermöglichen.

Das Organische und das Technische treten in dem hier vorgeschlagenen Konzept der Luft-Logik der Literatur in verschiedenen Figurationen auf: getrennt, miteinander konkurrierend oder als eine Kombination, in der das Technische – in der Analogie zum motorisierten Flug – die Qualitäten einer Innovation aufweist, aber immer wieder auf die Faszination für das Naturphänomen des Vogelflugs als eine organische Spur verweist. Die Konsequenz dieser Figurationen sind Szenen des Fliegens oder Schwebens in der Luft. Was sich in die Lüfte erheben kann, sind Schriftsteller:innen (mitunter samt ihren Schreibtischen), Bücher, Gedichte, entbundene Worte, nicht zuletzt Leser:innen. Aus dieser aerologischen Sicht wird Literatur zu einer Luftkunst des Schreibens und Lesens oder – zur „Luftkutscherei“, allerdings mit dem „Vogel im Kopf“.⁸

Literaturverzeichnis

- Adamowsky, Natascha. *Das Wunder in der Moderne. Eine andere Kulturgeschichte des Fliegens*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2010.
- Asendorf, Christoph. „Die Luftfahrt und der Wandel ästhetischer Leitvorstellungen um 1910“. *Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte* 2 (1992): 51–62.
- Ausländer, Rose. „Bruder Vogel“. *Ich höre das Herz des Oleanders. Gedichte 1977–1979*. Frankfurt/M.: Fischer, 1984a. 280.
- Ausländer, Rose. „Luft“. *Hügel aus Äther unwiderruflich. Gedichte und Prosa 1966–1975*. Frankfurt/M.: Fischer, 1984b. 255.
- Ausländer, Rose. „Im fliegenden Bett“. *Im Aschenregen die Spur deines Namens. Gedichte und Prosa 1976*. Frankfurt/M.: Fischer, 1984c. 22.

⁸ Der Beitrag entstand im Rahmen des vom Nationalen Wissenschaftszentrum (Narodowe Centrum Nauki) finanzierten Projekts Nr. 2019/ 35/B/HS2/01265.

- Bachmann, Ingeborg. „Literatur als Utopie“. *Werke*. Hg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 4: *Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. München und Zürich: Piper Verlag, 1993. 255–271.
- Becher, Johannes R. „Die neue Syntax“. *Gedichte*. Hg. Günther Deicke. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1976. 31.
- Beyer, Marcel. „Angewandte Sprachkritik“. *Neue Rundschau: Poetische Ornithologie* 1 (2017): 10–21.
- Böhme, Gernot. *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink, 2006.
- Bullock, Michael. „Erinnerung an ein Gedicht“. *Vom Fliegen. Gedichte, Prosa, Bilder*. Hg. Helmut Lamprecht. Frankfurt/M.: Insel Verlag, 1990. 86.
- Christian, Margareta Ingrid. „Air, Ether, Atmosphere: Space in Rilke's Duineser Elegien“. *Oxford German Studies* 49: 3 (2020): 228–248.
- Cixous, Hélène. *Die unendliche Zirkulation des Begehrrens*. Berlin: Merve, 1977.
- Cixous, Hélène. „Das Lachen der Medusa“. *Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Hg. Esther Huftless, Gertrude Postl und Elisabeth Schäfer. Übers. Claudia Simma. Wien: Passagen Verlag, 2013. 39–63.
- Cixous, Hélène. *Photos de racines*. Paris, 1994. Zit. nach: Simma, Claudia. „Medusas diebisches Vergnügen“. *Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Hg. Esther Huftless, Gertrude Postl und Elisabeth Schäfer. Wien: Passagen Verlag, 2013. 73–80.
- Dückers, Tanja. *Himmelskörper*. Berlin: Aufbau Verlag, 2003.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Leichter als Luft. Moraleische Gedichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999.
- Fritz, Walter Helmut. „Schrift und Gegenschrift“. *Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann*. Hg. Achim Aurnhammer und Dieter Martin. Leipzig: Reclam, 1998. 177.
- Gilbert, Annette. „Ephemere Schrift. Flüchtigkeit und Artefakt“. *Die Sichtbarkeit der Schrift*. Hg. Susanne Sträting und Georg Witte. München: Wilhelm Fink, 2006. 41–58.
- Goethe, Johann Wolfgang. „Dichtung und Wahrheit“. *Werke Hamburger Ausgabe*. Hg. Erich Trunz. Bd. 9. München: C.H. Beck, 1955. 580.
- Harig, Ludwig. „Züricher Rede über die Notwendigkeit der Luftkutscherei“. *Reisen im Luftmeer. Ein Lesebuch zur Geschichte der Ballonfahrt vor 1783 (und früher) bis zur Gegenwart*. München und Wien: Hanser Verlag, 1983. 338–339.
- Harig, Ludwig. „Vom Fliegen“. *Vom Fliegen. Gedichte, Prosa, Bilder*. Hg. Helmut Lamprecht. Frankfurt/M.: Insel Verlag, 1990. 76–86.
- Heine, Stefanie und Sandro Zanetti (Hg.). *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*. München: Wilhelm Fink, 2017.
- Ingold, Felix Philipp. *Literatur und Aviatik: Europäische Flugdichtung 1909–1927*. Basel: Birkhäuser Verlag, 1978.
- Ingold, Felix Philipp. „Auf Luftwegen. Fliegerei und Künstlertum“. *Die Kunst des Fliegens*. Hg. Bodo-Michael Baumunk. Friedrichshafen: Zeppelin-Museum, 1996. 12–17.
- Ionescu, Vlad. *Pneumatology. An Inquiry into the Representation of Wind, Air and Breath*. Brussels: Academic & Scientific Publishers, 2017.
- Jelinek, Elfriede. *Lesen*. 2005. <https://www.elfriedejelinek.com/flesen.htm> (7. März 2022).
- Jelinek, Elfriede. *Vom Boden abgestoßen*. 2009. <https://www.elfriedejelinek.com/fgerstl3.htm> (7. März 2022).
- Kafka, Franz. „Die Aeroplane in Brescia“. *Bohemia* 29.09.1909. https://de.wikisource.org/wiki/Die_Aeroplane_in_Brescia (7. März 2022).
- Kafka, Franz. *Tagebücher*. Hg. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt/M.: Fischer, 1990.

- Klanke, Annika. „„Zwei Augen genügen nicht“. Verteilte Wahrnehmung in Franz Kafkas *Die Arroplene in Brescia*“. *Die Phänomenologie der Luftreise. Wahrnehmung und Darstellung des Fliegens in Literatur, Film, Philosophie und Populärkultur*. Hg. Jan Röhnert. Köln: Böhlau, 2020. 168–182.
- Mingels, Annette. *Der aufrechte Gang*. Köln: DuMont, 2006.
- Morrison, Toni. *Nobel Lecture*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture> (2. Dezember 2021).
- Peters, Sibylle. „Kafkas Schreiben lesen. Literarische Theatralität zwischen Text und Schrift“. *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*. Hg. Ethel Matala de Mazza und Clemens Pönschlegel. Freiburg: Rombach, 2003. 297–323.
- Polaschegg, Andrea. „Der Flug in die Fremde – der Flug in die Dichtung. Zu einer poetischen und hermeneutischen Denkbewegung um 1800“. *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Hg. Hartmut Böhme. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2005. 648–672.
- Polgar, Alfred. „Vorleser“. *Die Luft zwischen den Zeilen. Ein österreichisches Lesebuch*. Wien: Hauptverb, 1998. 11–13.
- Präauer, Teresa. „Editorial“. *Neue Rundschau: Poetische Ornithologie* 1 (2017): 5–7.
- Scheuer, Norbert. *Die Sprache der Vögel*. Frankfurt/M.: Fischer, 2016.
- Schönsee, Dorothea Rebecca. *Kunst und Pneuma. Von Hofmannsthals Lyrik des Hauchs zur Atempoerformance*. Wien: Praesens-Verlag, 2013.
- Segebrecht, Wulf. „Vom Lufthauch der Poesie“. *Luft*. Hg. Bernd Busch. Köln: Wienand, 2003. 317–328.
- Walser, Robert. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. Jochen Greven. Bd. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985.
- Wohl, Robert. *A passion for wings. Aviation and the western imagination 1908–1918*. New Haven und London: Yale University Press, 1995.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Hans-Joachim Uthke: *Große Erfindungen: Die Schreibfeder* (2019), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gro%C3%9Fe_Erfindungen_Die_Schreibfeder.jpg
- Abb. 2: *Der fliegende Domingo Gonsales mit seiner Vogelflugmaschine*. Francis Godwin: *Der fliegende Wandersman nach dem Mond*. Faksimiledruck der ersten deutschen Übersetzung (1659), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fliegende_Wandersmann_1659.jpg
- Abb. 3: Das Gleitflugzeug *Albatros II* von Jean Marie Le Bris im Jahr 1868 in Brest. Die erste Photographie, die ein Flugzeug in der Totalen zeigt. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AlbatrosIIJean-MarieLeBris1868.png>
- Abb. 4: *Zeichnung aus Kafkas Tagebuch*. Franz Kafka. *Tagebücher*. Hg. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt/M.: 1990. 15.
- Abb. 5: Jakob Kaiserer: *Ueber meine Erfindung einen Luftballon durch Adler zu dirigieren* (1801). Natascha Adamowsky. *Das Wunder in der Moderne. Eine andere Kulturgeschichte des Fliegens*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2010. 12.

Bernhard Stricker

‘Abgemagerte‘ Form. Zeitbeherrschung in Kafkas *Hungerkünstler*

The predominant human condition after the Fall
is not the shame of sin but hunger.
(Weinberger 2016, 10)

1 „Zerrieben-Werden“: Kafkas paradoxe Verschränkung von Organischem und Technischem

Die Frage nach den Interferenzen von Organizität und Technizität im literarischen Diskurs, wie sie der Neologismus der ‚Organotechnoscience‘ bezeichnet, ruft unweigerlich das Werk Franz Kafkas auf den Plan. Vielfach zu beobachten ist in Kafkas Erzählungen ein, wie Gerhard Neumann feststellt, „Umkippen des Organischen in einen technischen Code, des technischen Apparates wiederum in einen Organismus“ (Neumann 2011, 31). Vielleicht am eindrücklichsten veranschaulicht dies das seltsame Zwittrwesen Odradek aus *Die Sorge des Hausvaters*:

Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnspule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinander geknotete, aber auch ineinander verfitzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein. Es ist aber nicht nur eine Spule, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines. Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der Ausstrahlungen des Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen (Kafka 1994, 282–283).

Die Art der Beschreibung dieses zunächst nur durch eine Diskussion der Etymologie seines Namens eingeführten „Gebilde[s]“ (Kafka 1994, 283) legt nahe, dass es sich um ein ‚Ding‘ oder ‚Artefakt‘ handelt: Dafür sprechen die Wahl der Adjektive („flach“, „aneinander geknotete“) und die Vergleichsgegenstände („Zwirnspule“, „Querstäbchen“) ebenso wie die exklusive Konzentration auf die äußere Form. Eine für das Lesen Kafka’scher Texte geradezu typische Erfahrung besteht darin, dass sich trotz des ersichtlichen Bemühens um Präzision der Beschreibung keine Anschaulichkeit einstellt. Das mag auch daran liegen, dass die Zweckbestimmungen der

Bernhard Stricker, Dresden

einzelnen Teile von Odradek obskur bleiben und sich einer Entzifferung als organische Totalität widersetzen. Daran ändert auch die abschließende Versicherung nichts, dass das „Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen“ kann: Die Vergleichspartikel belässt einen vielmehr darüber, ob es sich denn nun tatsächlich um ‚Beine‘ (oder auch nur um etwas Funktionsanaloges) handelt, erneut im Unklaren.

Dass die Zweckhaftigkeit der Gestalt von Odradek nicht leicht einzusehen ist und die Vermutung sich nicht überprüfen lässt, dass seine Form das Ergebnis eines Unfalls oder einer Zerstörung sein könnte, liegt jedoch daran, daß „Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist“ (Kafka 1994, 283). Erst am Ende des dritten von den nur fünf Absätzen der Erzählung erweist sich Odradek so als mit einer der charakteristischen Eigenschaften lebender Organismen begabt: der Fähigkeit zur eigenständigen Fortbewegung.¹ Mit der Nennung dieser Eigenschaft wechselt entsprechend das Pronomen, mit dem Odradek bezeichnet wird, vom Neutrum ins Maskulinum (vgl. Kafka 1994, 283). Geradezu ‚vermenschlicht‘ wird ‚er‘ dann dadurch, dass ‚er‘ auch zu sprechen vermag. Dass sein Lachen klingt „wie das Rascheln in gefallenen Blättern“ (Kafka 1994, 284), mag zunächst einen möglicherweise bevorstehenden Zersetzung- oder Verwesungsprozess suggerieren. Doch auch darüber erweist sich der homodiegetische Erzähler als im Unklaren: „Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu“ (Kafka 1994, 284). Gerade die Zwecklosigkeit von Odradeks Dasein kann nach den Worten des Erzählers als ein möglicher Garant seiner Unsterblichkeit betrachtet werden. Was eingangs als bloßes ‚Ding‘ erschien, wird so am Ende hypothetisch mit einer Eigenschaft belehnt, die traditionell dem menschlichen ‚Geist‘ zugeschrieben wird. Dahingegen besteht das Schicksal der im eigentlichen Sinne geistbegabten, d.h. Ziele verfolgenden Wesen darin, in einem mechanisch anmutenden Prozess ‚zerrieben‘ zu werden. In der Frage von Lebendigkeit und Sterblichkeit überkreuzen das Organische und das Technische, das Geistige und das Materielle, das Menschliche und das Nicht-Menschliche sich so in paradoyer Weise: Wo das Artifizielle „überlebt“, wird der Organismus an den Zielen „zerrieben“, die ihn als menschlich zu charakterisieren erlauben.

1 Vgl. Aristoteles. *Über die Seele/De anima*. Griechisch-deutsch. Übs. und hg. Klaus Corcilius. Hamburg: Felix Meiner, 2017.

2 Scheitern als Gelingen? – Abmagerungskur: Vom Bildungsroman zur kleinen Form

Die historische Dimension der Aussage, das Lebendige werde gerade an seinen Zielen ‚zerrieben‘, wird deutlich, wenn man sie als Ausdruck von Kafkas Auseinandersetzung mit der Tradition des Bildungsromans versteht, d.h. als die Aussage eines „Autors, dem das Projekt des Leben-Erzählens in der Form des Bildungsromans nicht mehr gelingt“ (Neumann 2011, 8), wie Gerhard Neumann unter Berufung auf Walter Benjamins Kafka-Lektüren konstatiert. Benjamin erblickte in Kafkas Œuvre eine „Anthropologie, der ein Scheitern des menschlichen Lebens immer schon eingeschrieben ist“ (Neumann 2001, 22).² Kafkas erzählerisches Werk in seiner Gesamtheit lässt sich darum nach Neumanns Interpretation vor der Kontrastfolie des Bildungsromans als dem anthropologischen Narrativ schlechthin verstehen:³

Da ist einerseits das paradigmatische Scheitern der Lebenskarriere, beispielsweise der Protagonisten in Kafkas Romanen. Da ist andererseits aber das Scheitern der dichterischen Form für die Darstellung solcher beschädigten Lebenskarrieren. Kafka beginnt seine literarische Karriere mit dem Versuch, Bildungsromane zu schreiben. [...] So gesehen wäre Kafkas Werk einer der letzten Ausläufer dieser Bildungsroman-Tradition des 19. Jahrhunderts zu Beginn des 20. [...] (Neumann 2011, 22–23).

Der Bildungsroman mit seiner durch Gelingen oder Scheitern bezeugten Leitvorstellung einer Reifung des Menschen durch Erfahrung hin zu einer ganzheitlichen und in die Gesellschaft integrierten Persönlichkeit lässt sich als wesentlich von einer organozistischen Vorstellung von Leben (z.B. Ganzheitlichkeit, Integration, Homöostase) bestimmt begreifen. Kafkas Scheitern daran, einen seiner drei Romane zu vollenden, dokumentiert nach Neumann die Unmöglichkeit, Leben weiterhin ausgehend von einer „Keimzelle [...], aus der sich das Leben des Protagonisten organisch entwickeln lässt“ zu erzählen (Neumann 2011, 25). So gesehen fügen sich die drei Romanfragmente zu dem zusammenhängenden Komplex *eines unvollendeten Bildungsromans*:

Kafkas drei Romanfragmente lassen sich demnach als Konzept eines einzigen großen Bildungsromans lesen: Denn dieselbe Figur im Zeichen des K – Karl Roßmann im *Verschollenen*, Josef K. im *Proceß* und K. schließlich im *Schloß* – erscheint, wie man sagen könnte, in ver-

2 Siehe auch *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Hg. Hermann Schweppepenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981.

3 Zum Bildungsroman als narrativer Anthropologie vgl. Wellbery 1996.

schiedenen organischen wie sozialen Entwicklungsstufen. Da ist der *Verschollene*, ein pubertierender Junge, sechzehn Jahre alt, von einer Köchin verführt, der ins Exil getrieben wird und in Amerika seine Bildungskarriere antreten soll, sexuell und ökonomisch gleichermaßen, im ‚Land der unbegrenzten Möglichkeiten‘. Da ist der *Proceß* – und sein Protagonist, ein Junggeselle, 30 Jahre alt, der seine Stellung im Beruf bereits hat und weiter Karriere machen will: sexuell, familial und ökonomisch. Und da ist zuletzt das *Schloß* – mit einem auf Stellensuche befindlichen Familienvater, der seine frühere berufliche Position und Familie aufgegeben hat und eine zweite Karriere anstrebt. Er ist mithin auf der Suche nach einer konstruktiven Strategie für seine zweite Lebenshälfte – als Landvermesser, also als Vorbereiter, als Konstrukteur einer Lebens- als Landschaftsarchitektur. Kafka beendete keinen dieser Romane – oder besser gesagt: Er beendet diesen einen Großroman aus drei Stücken nicht. Vielmehr widmete er sich immer wieder, wenn die Arbeit am Roman stockte, kurzen Prosa-Stücken, schwankte mithin zwischen der Großgattung Roman, aristotelisch bestimmt durch Anfang, Mitte und Ende, und einer Kurzprosa, die den Fokus auf die momenthafte Verdichtung einer Lebenskrise legt (Neumann 2011, 26–27).

In dieser Betrachtung stellt das Ringen mit der großen Form des Bildungsromans „zugleich Kafkas Kampf um eine neue literarische Kunstform, die Verdichtung des Romans zur ‚Parabel‘“ dar (Neumann 2011, 23). Die ‚kleine Form‘ der Kafkaschen Parabeln und Prosastücke ist demnach das Ergebnis einer Operation der ‚Verkleinerung‘ des Bildungsromans.⁴ Anstatt von ‚Verdichtung‘ ließe sich auch von einer ‚Abmagerung‘ sprechen und damit eine Metapher heranziehen, mit der Kafka selbst die Sammlung seiner Kräfte für das Schreiben insgesamt charakterisierte:

In mir kann ganz gut eine Konzentration auf das Schreiben hin erkannt werden. Als es in meinem Organismus klar geworden war, daß das Schreiben die ergiebigste Richtung meines Wesens sei, drängte sich alles hin und ließ alle Fähigkeiten leer stehn, die sich auf die Freuden des Geschlechtes, des Essens, des Trinkens, des philosophischen Nachdenkens der Musik zu allererst richteten. Ich magerte nach allen diesen Richtungen ab. Das war notwendig, weil meine Kräfte in ihrer Gesamtheit so gering waren, daß sie nur gesammelt dem Zweck des Schreibens dienen konnten (Kafka 2008, 264).⁵

Eine Gemeinsamkeit von Romanform und kleinen Formen besteht darin, dass beide sich einer gattungspoetologischen Bestimmung entziehen.⁶ Das hat Rüdiger Campe überzeugend in Bezug auf den Roman dargelegt, dessen Auftreten im 18. Jahrhun-

4 Zur kleinen Form als Produkt der Verkleinerung vgl. Jäger, Matala de Mazza und Vogl 2021.

5 Die für Kafka eminent wichtige biographische Dimension von Essen und Hungern wird in diesem Aufsatz nicht weiter erörtert. Neben der einschlägigen Kafka-Biographie von Rainer Stach widmen sich Kafkas besonderer Beziehung zum Körper und zum Essen u. a. Bauer-Wabnegg 1986, 19–53; Pekar 1994, 333–349; Diezemann 2006. Zur symbolisch aufgeladenen Beziehung zwischen Hungern und Schreiben im Allgemeinen siehe Ellmann 1994.

6 Zum Bruch der ‚kleinen Form‘ mit der Ordnung der Genres siehe Zymner 2011, 449–466.

dert die Entstehung der Literaturtheorie zur Folge hat (Campe 2011, 53–66). Da sich der Roman nicht mehr in den Kategorien der traditionellen Rhetorik und Poetik beschreiben lässt, versteht die Literaturtheorie den Roman von Beginn an nicht als poetische, sondern als Lebens-Form: „What is at stake is rather literature’s mode of being than genre“, konstatiert Campe (Campe 2011, 64, Anm. 6). Die Genese der Literaturtheorie und der ästhetischen Reflexion des Lebendigen sind also intrinsisch miteinander verbunden. Einen Gipfelpunkt der literaturtheoretischen Reflexion über das Verhältnis von Leben und Form stellt die *Theorie des Romans* (1916) dar, in der Georg Lukács an der von Kafka hochgeschätzten *Éducation sentimentale* [Erziehung der Gefühle] Flauberts herausarbeitet, inwiefern gerade die Dissoziation von Leben und Sinn den Grund der für den Roman bestimmenden Dynamik der Suche nach seiner eigenen Form darstellt (Lukács 2000, 107–117). Lukács insistiert dabei auf der konstitutiven Bedeutung der Zeit (im Sinne der Bergson’schen *durée* [Dauer]) für die Romanform, indem er schreibt, „daß nur die Form der transzendentalen Heimatlosigkeit der Idee, der Roman, die wirkliche Zeit, Bergsons ‚durée‘, in die Reihe seiner konstitutiven Prinzipien aufnimmt“ (Lukács 2000, 107).

Nur im Roman, dessen Stoff das Suchenmüssen und das Nicht-Finden-Können des Wesens ausmacht, ist die Zeit mit der Form mitgesetzt: die Zeit ist das Sichsträuben der bloß lebhaften Organik wider den gegenwärtigen Sinn, das Verharrenwollen des Lebens in der eigenen, völlig geschlossenen Immanenz. In der Epopöe ist die Lebensimmanenz des Sinnes so stark, daß die Zeit von ihr aufgehoben wird: das Leben zieht als Leben in die Ewigkeit ein, die Organik hat aus der Zeit nur das Blühen mitgenommen und alles Verwelken und Sterben vergessen und hinter sich gelassen. Im Roman trennen sich Sinn und Leben und damit das Wesenhafte und das Zeitliche; man kann fast sagen: die ganze innere Handlung des Romans ist nichts als ein Kampf gegen die Macht der Zeit (Lukács 2000, 108–109).

Lukács spannt den Roman durch die Kontrastierung mit dem Epos in einen geschichtsphilosophischen Rahmen ein, in dem er von dem Verlust der dauerhaften Einheit von Leben und Form zeugt, um diese im resignativen Modus von „Zeiterlebnisse[n], die zugleich Überwindungen der Zeit sind“ momenthaft wiederzugewinnen: als „Zusammensehen des Lebens als geronnene Einheit *ante rem* und [...] zusammensehendes Erfassen *post rem*“ sind Hoffnung und Erinnerung „die Erlebnisse der größten Wesensnähe, die dem Leben einer von Gott verlassenen Welt gegeben sein können“ (Lukács 2000, 110). Die Zeit hat so bei Lukács einen durchaus ambivalenten Charakter: Einerseits führt sie den Bruch zwischen Idee und Wirklichkeit herbei, andererseits erlaubt sie aber auch die antizipatorische oder nostalgische Vergegenwärtigung des „Lebensganzen“ als eines Understellbaren (Lukács 2000, 111). Lukács lässt seine Darstellung der Kluft zwischen Leben und Form münden in eine „Paradoxie“, derzufolge „das Gescheitertsein das Moment des Werts“ darstellt:

das Denken und Erleben dessen, was das Leben versagt hat, [ist] die Quelle, der die Fülle des Lebens zu entströmen scheint. Es ist die völlige Abwesenheit jeder Sinneserfüllung gestaltet, aber die Gestaltung erhebt sich zur reichen und runden Erfülltheit einer wirklichen Lebens-totalität (Lukács 2000, 112–113).

Genau dieses Paradox, wonach „Scheitern als Gelingen“ zu verstehen ist (Neumann 2011, 33), beschwört auch Gerhard Neumann in Bezug auf das, was er als Kafkas „neues anthropologisches Denken“ bezeichnet (Neumann 2011, 8): „Das Gelingen aber, das in diesem Scheitern stattfindet, ist nichts Geringeres als die Darstellung der Nicht-Darstellbarkeit des Ursprungs der Menschengeschichte, der humanen Kultur“ (Neumann 2011, 33–34).

An der Erzählung *Ein Hungerkünstler*, einem von Kafkas kleinen Texten, soll im Folgenden deutlich gemacht werden, inwiefern Kafkas Vorstellung von dem mechanischen „Zerrieben-Werden“ an den eigenen Lebenszielen eine Korrektur in Bezug auf die Vorstellung erforderlich macht, wie sie Neumann mit Kafkas Scheitern an der Romanform und Lukács mit dem Scheitern des Romans *als Form* verbindet, dass ‚Leere‘ an einem gewissen Punkt in ‚Fülle‘ umschlägt bzw. ‚Scheitern‘ sich als ‚Gelingen‘ verstehen lässt. Auf den ersten Blick lässt sich scheinbar gerade in Bezug auf den *Hungerkünstler* ein Koinzidieren von Gelingen und Scheitern – der Verwirklichung der Lebensziele und des Todes – konstatieren. Das grundlegende Paradox der Geschichte des Hungerkünstlers nämlich erkennt Heinz Politzer darin, „[...] that he will have to die from starvation as soon as he succeeds in living up to his aim“ (Politzer 1962, 304). Der Hungerkünstler wünscht sich nichts sehnlicher, als seine Kunst zur Vollendung zu bringen, indem er immer weiterhungert, weit über die ihm von seinem Impresario gesetzte Frist von vierzig Tagen hinaus. Die vermeintliche ultimative Vervollkommenung mündet jedoch nicht nur in seinen Tod, sie ist ihm auch verstatet erst, nachdem die Blütezeit der Hungerkunst vorüber und das öffentliche Interesse an Hungerkünstlern erlahmt ist. Nun da er in einem abseitigen Zirkuskäfig sein unbeachtetes Dasein fristet, kann der Hungerkünstler zwar unbegrenzt hungern, doch nur um den Preis, dass niemand mehr die Dauer seines Hungerns registriert. Da die Hungerkunst sich jedoch aus einem mehr als nur äußerlichen Bezug zur Zeit und den technischen Instrumenten ihrer Messung ‚speist‘, ist die Vergessenheit, in die der Hungerkünstler gerät, ein Mangel, der sich nicht allein im Außen lokalisieren lässt, sondern der die Hungerkunst als solche von innen ‚aushöhlt‘. Darum ‚rundet‘ sich der *Hungerkünstler* nicht bloß nicht zu einem Ganzen. Die Erzählung vollzieht in ihrem Verlauf vielmehr etwas wie die ‚Auszehrung‘ (oder ‚Dekonstruktion‘) ihres eigenen Titels: Was der Hungerkünstler betreibt, ist weder eine ‚Kunst‘, noch lässt es sich im eigentlichen Sinne als ‚Hungern‘ begreifen.

Die Voraussetzung, unter der Lukács Formvollendung gerade in der Formlosigkeit des Romans finden konnte (das heißt: die *Education sentimentale* [Erziehung der Gefühle] zugleich als am „wenigsten komponiert“ und „für die Form des Romans am meisten vorbildlich“ ansehen konnte) (Lukács 2000, 110, 115), besteht in der Vorstellung von der Zeit als einem einheitlichen, homogenen Prozess, dem „Lebensstrom“ (Lukács 2000, 111):

Es ist die Zeit, die diese Überwindung möglich macht. Ihr ungehemmtes und ununterbrochenes Strömen ist das vereinigende Prinzip der Homogenität, das alle heterogenen Stücke abschleift und miteinander in eine – freilich irrationale und unaussprechliche – Beziehung bringt. Sie ist es, die die planlose Wirrnis der Menschen ordnet und ihr den Anschein einer aus sich blühenden Organik verleiht (Lukács 2000, 111).

Die Zeit muss als „ein konkretes und organisches Kontinuum“ begriffen werden (Lukács 2000, 112), um als Medium einer Entfaltung des Lebendigen fungieren zu können, wie sie der Roman vorstellt. Unter dieser Voraussetzung bleibt das Leben auch in unvollendeter Gestalt auf die Idee einer Ganzheit bezogen, die – wie resignativ auch immer – in der Erwartung oder Erinnerung oder vergegenwärtigt zu werden vermag. Wenn Kafka, wie ich vorschlagen möchte, mit der *Hungerkünstler*-Erzählung eine Reflexion seiner Kurzprosa als einer ‚abgemagerten‘ Form des Erzählens präsentiert, dann indem er darin die Vorstellung einer kontinuierlichen und homogenen Zeit in Zweifel zieht. Er tut dies, indem er die konstitutive Rolle der Technik für das menschliche Verhältnis zur Zeit reflektiert. Die *Hungerkünstler*-Erzählung beinhaltet eine kritische Auseinandersetzung Kafkas mit den organozistischen Implikationen des Bildungsromans, insoweit darin die konstitutive Rolle des Technischen für die Anthropogenese reflektiert wird.

3 Hungern? Keine Kunst!

Schon der Titel der Erzählung schweißt das Biologische und das Artifizielle zusammen: ‚Hunger‘ als den Ausdruck des zu seiner Selbsterhaltung bestehenden Nahrungsbedürfnisses des organischen Lebens und den ‚Künstler‘, also den im Lichte einer ‚Idee‘ oder eines ‚Zwecks‘ agierenden Schöpfer. Darunter ist durchaus nicht allein der ‚Künstler‘ im engeren, sondern vielmehr auch der *artifex* im weiteren Sinne (von lat. ‚ars‘ bzw. gr. ‚techné‘) zu verstehen. Mit dieser Lesart soll keineswegs die evidente Nähe des *Hungerkünstlers* zur Tradition der Künstlernovelle in Frage gestellt werden (Neumann 1990, 417), zumal die thematische Geschlossenheit von Kafkas *Hungerkünstler*-Band darin besteht, dass drei der darin enthaltenen Erzählungen (*Erstes Leid*, *Ein Hungerkünstler*, *Josefine, die Sängerin*)

Künstlerfiguren zum Gegenstand haben.⁷ Die mögliche Lesart des ‚Künstlerischen‘ im Sinne des ‚Technischen‘ bedarf gleichwohl der besonderen Betonung, schon um nicht der einfachen Deutungsschablone zu erliegen, wonach die Erzählung auf die schlichte Opposition von ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ gebaut ist.⁸ Rezeptionsgeschichtlich wurde diese Deutung der Erzählung im Sinne einer Entgegensezung von ‚Geistigem‘ und ‚Weltlichem‘ durch die sozialgeschichtliche Wende der Kafka-Forschung obsolet, wie sie Walter Bauer-Wabnegg's wegweisende Studie über *Zirkus und Artisten in Kafkas Werk* (1986) eingeleitet hat (vgl. Auerochs 2011, 322). Wenn es sich bei den Erzählungen des *Hungerkünstler*-Bandes um Künstlerfiguren handelt, so um Künstler in einem speziellen Sinne, nämlich um Artisten, Schausteller und Zirkusleute, deren Kunst sich u. a. durch die Vordringlichkeit des Körpers auszeichnet. Insofern es zumindest innerhalb der deutschsprachigen Literatur eine Tradition der „zirkus- und variétébezogenen Künstlernovelle“ im eigentlichen Sinne nicht gibt (Bauer-Wabnegg 1986, 82), markieren Kafkas Artisten-Erzählungen ein *novum*. Eines der Verdienste der Arbeiten von Walter Bauer-Wabnegg besteht darin, die Besonderheit des Zirkusmilieus und der Faszination, die es auf Kafka ausübte, herausgestellt sowie erste Quellen von Kafkas Kenntnissen über das Zirkuswesen ausgewertet zu haben (vgl. Bauer-Wabnegg 1986, 56–96 und 127–150). Die Suche nach einer Quelle von Kafkas *Hungerkünstler*, wie sie neben Walter Bauer-Wabnegg auch Hartmut Binder betrieb (siehe Bauer-Wabnegg 1986, 166; Binder 1983, 274), war bis 1990 von keinem Erfolg gekrönt. Seitdem aber haben sich zahlreiche Quellen⁹ und mehrere realhistorische Vorbilder¹⁰ für Kafkas Figur des Hungerkünstlers identifizieren lassen.

7 Vgl. zum Hungerkünstler-Band den Artikel von Auerochs, Bernd. „Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten“. *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Manfred Engel und Bernd Auerochs. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler 2011. 318–329.

8 Siehe zu einer Lesart in diesem Sinne noch Guarda 2008, 339. – Es soll dennoch nicht bestritten werden, dass der Gegensatz von ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ ein für Kafkas Selbstverständnis relevantes Deutungsmuster darstellt, so wenn er an Felice Bauer schreibt (5. November 1912): „Mein Herz ist wohl verhältnismäßig ganz gesund, aber es ist eben für ein menschliches Herz überhaupt nicht leicht, dem Trübsinn des schlechten Schreibens und dem Glück des guten Schreibens Stand zu halten“ (Kafka 1999, 212).

9 Einen Überblick über die Geschichte der immer neuen Quellenfunde gibt Astrid Lange-Kirchheim zu Beginn ihres Aufsatzes „Das fotografierte Hungern. Neues Material zu Franz Kafkas Erzählung ‚Ein Hungerkünstler‘“. *Hofmannsthal-Jahrbuch* 17 (2009): 7–56, hier: 7–9. Weitere mögliche Quellen, wenn auch ohne Beleg von deren direktem Einfluss auf Kafka, bringt Renner 2018, 15–24.

10 Als „der berühmteste und wahrscheinlich das Modell für Kafkas Hungerkünstler“ darf der italienische Hungerkünstler Giovanni Succi gelten (Lange-Kirchheim 2009, 7). Als „Vater der Hungerkünstlermode und Initiator eines biblischen 40-Tage-Fastens in der Christus-Nachfolge, eine Personalunion von Religion, Medizin und Showbusiness“ wird Dr. Henry Tanner betrachtet (Renner 2018, 16–17).

Was diese Quellen belegen, ist nicht nur das Ausmaß der öffentlichen Anteilnahme an den Schaustellungen der Hungerkünstler in deren Blütezeit (den 1880er und 1920er Jahren) (vgl. Payer 2001), sondern auch die „strategische Allianz“ theatrale und wissenschaftlicher Dispositive (Diezemann 2006, 172), ihre wechselseitige Beglaubigung: „dass einerseits der Wissenschaftszweig der Physiologie sich wie die Hungerkunst des Spektakels bediente“, wie Nina Diezemann feststellt, „und andererseits die Darbietungen der Hungerkünstler wie ein Experiment aufgebaut waren“ (Diezemann 2006, 73). So ließ beispielsweise der italienische Hungerkünstler Giovanni Succi eine seiner Hungerperioden von dem Arzt Luigi Luciani überwachen:

Succis 30 tägliches Fasten in Lucianis Labor fand 1888 statt und wurde mit allen verfügbaren Apparaten und modernsten Meßverfahren, auch zum Ruhme der damals noch jungen medizinischen Sparte der Physiologie, durchgeführt – für beide, den Arzt und den Hungerkünstler, eine *win-win*-Situation (Lange-Kirchheim 2009, 8).

Der Arzt verfasste über das Hunger-Experiment eine Studie mit dem Titel *Fisiologia del Digiuno. Studi sull'uomo* (1889). Die internationale Faszination der Wissenschaft durch das Hungern wird u. a. durch die schon ein Jahr später erschienene deutsche Übersetzung dieser Studie (*Das Hungern. Studien und Experimente am Menschen*, 1890) belegt.¹¹ Umgekehrt verlieh die Rahmung der Hungerspektakel als Experimente im Dienst der Wissenschaft diesen eine öffentliche Legitimation. So bemerkt Astrid Lange-Kirchheim über eine Artikelserie über Giovanni Succi aus fünf Nummern des *Interessanten Blatts* vom April 1896:

Der erste Bericht stellt den Italiener und sein polizeilich auf 30 Tage beschränktes Hunger-Vorhaben – erlaubt ausdrücklich nur zu wissenschaftlichen Zwecken – vor. Der Begriff ‚Experiment‘ fällt fünf Mal. Succis Überzeugung wird mitgeteilt, das Hungern sei erlernt, basiere aber auf starker Willenskraft als Naturveranlagung. Zur Experimentalanordnung gehörten ein Überwachungsdienst von „250 Personen aus allen Berufskreisen“ mit einem Executiv-Comité und einem Präsidium sowie ein wissenschaftliches Comité aus zahlreichen Ärzten. Ein ausgewählter Personenkreis wird zu Beginn der Fasten- bzw. Vorsterzeit zu einem Bankett geladen, welches in anderen Blättern als „Succi's letzte Mahlzeit“ bezeichnet und im „Interessanten Blatt“ in einem Gruppenbild von 13 Personen festgehalten wird. Die Anspielung auf das Heilige Abendmahl wie auch auf das 40 tägige Fasten von Christus in der Wüste (auch Succi projektierte zunächst 40 Tage, und zwar öffentliches Hungern, was man ihm aber in Wien verwehrte) gehören zu den Topoi des „Schauhungerns“ (D 268) ebenso wie die Bezeichnung des Hungernden als Märtyrer und die häufige Plazierung der Hungerperiode in die Osterzeit. Kafka nimmt diese Anspielungen in Überbietung auf [...] (Lange-Kirchheim 2009, 14).

11 Zum wissenschaftlichen Interesse am Hungern vgl. Diezemann 2006, 72–80.

Die Hungerkunst ist somit Objekt einer ‚Organotechnoscience‘ im wahrsten Sinne des Wortes: Der öffentlichen Zurschaustellung des Hungerns ist die wissenschaftliche Überwachung durch medizinisches Fachpersonal mithilfe technischer Messgeräte geradezu inhärent. Dass dies schon für die weitaus früheren, religiös motivierten Formen des Hungerns gilt, die Fastenwunder und Hungermädchen, hebt Gerhard Neumann hervor, wenn er schreibt, „daß von Anfang an, also schon im 16. Jh., Rituale dieser Art von Ärzten überwacht wurden“ (Neumann 1990, 407).¹²

Gleichermaßen begleitet wird das Schauhungern durch seine lange Geschichte hindurch von dem Verdacht des Betrugs und der Täuschung.¹³ Gerhard Neumann erkennt vollkommen zutreffend gerade darin eine Sonderstellung des Hungerkünstlers im Vergleich mit anderen Artisten, „deren Leistungen in ihrer ‚Fehlerlosigkeit‘ unmittelbar evident werden“ (Neumann 1990, 407). Diese Besonderheit der Hungerkunst ist ein Zug, durch den sie sich als eine Reflexion der Bedingungen der Kunst in der Moderne erweist.¹⁴ Nicht nur lässt sich in dem Gebrauch, den der Hungerkünstler von seinem Körper macht, eine Vorwegnahme der *body* und *performance art* erkennen. Dass sich zwischen ‚echter‘ und ‚unechter‘ Kunst, Authentizität und Täuschung nicht unmittelbar unterscheiden lässt, gehört nach Stanley Cavells Diagnose zu den signifikanten Erfahrungen mit der Kunst der Moderne: „[...] the experience of the modern is one which itself raises the question of fraudulence and genuineness“ (Cavell 2008, 214). Was er in „Music Discomposed“ mit besonderem Bezug auf die neue Musik feststellt, lässt sich nach Cavell auf moderne Kunst im Allgemeinen ausdehnen, dass nämlich

the possibility of fraudulence and the experience of fraudulence, is endemic in the experience of contemporary music; that its full impact, even its immediate relevance, depends upon a willingness to trust the object, knowing that the time spent with its difficulties may be betrayed. I do not see how anyone who has experienced modern art can have avoided such experiences, and not just in the case of music (Cavell 2008, 188).

Es ist nichts Geringeres als die Seinsweise des Kunstwerks als solche, die mit dieser modernen Kunsterfahrung – d.h. mit der Offenheit der Fragen „Ist das Kunst?“,

12 Zur Geschichte des religiösen Fastens und der Wundermädchen vgl. auch Vandereycken, van Deth und Meermann 1990.

13 Zur generellen Ambivalenz der Kunst und der Figur des Künstlers bei Kafka vgl. Schmitz-Emans 2010, 189–191.

14 Schmitz-Emans 2010, 408: „Kafka benutzt seine genaue Kenntnis der historischen und zeitgenössischen Erscheinungsweisen der ‚Hungerkunst‘, um daraus eine kulturgechichtliche Diagnose über die Kernwerte seiner eigenen Situation als Künstler zu entwickeln. ‚Der Hungerkünstler‘ gibt das Modell einer sozialen Lage, in der das Verhältnis von Wunsch und Gesetz, von Wahrheit und Betrug, von Kunst und Scharlatanerie auf beunruhigende Weise diffus geworden ist.“

„Was ist Kunst überhaupt?“ – auf dem Spiel steht. Auf diese Weise aber macht die Moderne etwas offenbar, dessen Gültigkeit für die Kunst im Allgemeinen nur durch die Beschränkung der ästhetischen Theorie auf kanonische Beispiele so lange verdeckt bleiben konnte:

[...] the dangers of fraudulence, and of trust, are essential to the experience of art. If anything in this paper should count as a thesis, that is my thesis. And it is meant quite generally. Contemporary music is only the clearest case of something common to modernism as a whole, and modernism only makes explicit and bare what has always been true of art. (That is almost a definition of modernism, not to say its purpose) (Cavell 2008, 188).

Der Erzähler von Kafkas *Ein Hungerkünstler* fällt in Bezug auf die Frage, wie es um den Kunstcharakter der Vorführung des Protagonisten bestellt ist, keinerlei Urteil, dies bleibt den Leser:innen überlassen. Ausdrücklich aber werden von Kafka die „vom Hungern überhaupt nicht zu trennenden Verdächtigungen“ benannt (Kafka 1994, 336), die ihren Grund darin haben, dass eine kontinuierliche und lückenlose Überwachung des Hungernden ‚rund um die Uhr‘ keinem Menschen möglich ist, gerade diese Ununterbrochenheit des Hungerns aber den Kern von dessen Darbietung ausmacht:

Niemand war ja imstande, alle die Tage und Nächte beim Hungerkünstler ununterbrochen als Wächter zu verbringen, niemand also konnte aus eigener Anschauung wissen, ob wirklich ununterbrochen, fehlerlos gehungert worden war; nur der Hungerkünstler selbst konnte das wissen, nur er also gleichzeitig der von seinem Hungern vollkommen befriedigte Zuschauer sein. Er aber war wieder aus einem andern Grund niemals befriedigt [...]. Er allein nämlich wußte, auch kein Eingeweihter sonst wußte das, wie leicht das Hungern war. Es war die leichteste Sache von der Welt (Kafka 1994, 336–337).

Dem Umstand, dass der Hungerkünstler zur Ausübung seiner Kunst auf das Vertrauen des Publikums angewiesen ist, wird von dem Erzähler die Form eines Paradoxes verliehen mit der Aussage, dass der Hungerkünstler im Grunde selbst der einzige wahre Zuschauer seiner eigenen Darbietung sei. Suggeriert wird mit dieser an Wittgensteins skeptische Phantasie einer ‚Privatsprache‘ erinnernden Aussage zunächst, dass es immerhin einen gebe, der bei der Vorstellung des Hungerkünstlers voll auf seine Kosten komme, nämlich den Künstler selbst (vgl. Wittgenstein 2006, 356, § 243). Diese Idee einer unmittelbaren ‚Selbst-Befriedigung‘ des Hungerkünstlers aber wird sogleich wieder relativiert durch ein weiteres vollkommen exklusives Wissen, das ihm zugeschrieben wird, das Wissen nämlich, wie leicht das Hungern ist. Mit anderen Worten: Der Hungerkünstler selbst und er allein weiß, dass das Hungern eben ‚keine Kunst‘ ist. Als einziger durchschaut er sich selbst: Wie sollte er für etwas, das ihm so leicht fällt wie Hungern, die Bewunderung verdienen, nach der er verlangt?

4 Hungern: ein Medienereignis

Tatsächlich gilt für das Hungern des Protagonisten von Kafkas Erzählung grundätzlich und im eminenten Sinne, was Astrid-Lange Kirchheim für die Inszenierung der letzten Mahlzeit von Giovanni Succi konstatiert: es handelt sich um ein „reines Medienereignis“ (Lange-Kirchheim 2009, 15). Damit ist hier allerdings nicht gemeint, dass etwas eigentlich Unbedeutendes durch die mediale Berichterstattung ‚aufgebauscht‘ würde, auch wenn Kafka die Inszenierung, mit welcher der Impresario das Ende der vierzig Hungertage einläutet, durchaus als ein Spektakel – Tusch des Orchesters inbegriffen – kennzeichnet (vgl. Kafka 1994, 341). Das Hungern ist ein Medienereignis in einem viel grundlegenderen Sinn: Das ‚Ereignishafte‘ des Hungerns wird überhaupt nur durch Medien fassbar. Das fundamentale Paradox, dass die Tätigkeit des Hungerkünstlers kennzeichnet, ist die vollkommene Unanschaulichkeit des Hungerns. Als rein negative Verzichtleistung weist das Hungern im Grunde keinerlei bühnentaugliche Züge auf. Die Unanschaulichkeit des Hungerns wird vollends deutlich nur in Anbetracht der Unterscheidung zwischen Hungerkünstlern und Skelettmenschen: Die letzteren wurden ihres Aussehens wegen als Beispiele verschiedener Formen der Anorexie auf Jahrmärkten oder im Zirkus zur Schau gestellt, der ‚Schauwert‘ der Hungerkunst hingegen bestand allein in der Bewältigung einer zeitlichen Periode des Hungerns (vgl. Bauer-Wabnegg 1986, 166–171). Walter Bauer-Wabnegg hat diesem entscheidenden Aspekt das ihm gebührende Gewicht gegeben. Ein weiteres Verdienst seiner Arbeit besteht in der neuartigen Bedeutung, die sie Kafkas Auseinandersetzung mit technischen Medien und Geräten zuerkennt, z. B. wenn er schreibt:

Wenn nun also der Zirkuschronist Alfred Lehmann fragt, ‚was es eigentlich an dem Kunststück, sich als Hungerer zu produzieren, zu sehen gibt‘, so hat er, jedenfalls für die echten Hungerkünstler, die Antwort schon gegeben: Gar nichts. Tatsächlich stellt die Hungerkunst eine der weitgehendsten Abstraktionen vom menschlichen Körper dar. Sie sieht vom konkreten Hunger ab und bemisst ihn als begrenzte Dauer. So gesehen gehört sie ins Register der Rekorde. Der Rekord aber, gleichgültig ob auf Kürze oder auf Länge gerechnet, sucht immer den Vergleich über die gemessene Zeit. Vielleicht gehört demzufolge die Hungerkunst eher in die Chronik der Randerscheinungen der Technik als in die des Zirkus (Bauer-Wabnegg 1986, 171).

Hungern ist demnach ein Medienereignis nicht in einem bloß äußerlichen, zufälligen Sinne, sondern Medien sind für das Hungern konstitutiv, und zwar in mehrererlei Hinsicht. Durch Medien wird das Hungern nicht bloß für die Öffentlichkeit wahrnehmbar, ein Zweck, wie ihn etwa die von Lange-Kirchheim kommentierte, von Photographien begleitete Artikelserie über Giovanni Succi im *Interessanten Blatt* verfolgt, die ein breites Publikum regelmäßig über die Dauer von dessen Hungern und seinen körperlichen Gesundheitszustand auf dem Laufenden hielt,

auch ohne dass dieses dem Hungerkünstler selbst einen Besuch abstatte musste. Medien machen das Hungern vielmehr auch für den Hungerkünstler selbst erst fassbar, insoweit es dem Hungernden nicht um das Ertragen eines unmittelbar spürbaren, akuten Hungergefühls, sondern um die messbare zeitliche Dauer einer Hungerperiode geht. Auch der Hungernde selbst also vergewissert sich der ‘Realität’ seines Hungerns nur durch Medien der Zeitmessung.

Tatsächlich spielen zwei Formen des Chronometers in Kafkas Erzählung eine entsprechend prominente Rolle, und der Wechsel vom einen zum anderen, von der Uhr zum ‘Kalender’ (bzw. einer Anzeigetafel mit der Zahl der bereits absolvierten Hungertage), korreliert mit der klaren Zweiteilung der Erzählung. Deren erste Hälfte widmet sich der Zeit, da der Protagonist seine Darbietungen in eigener Regie und mit der Unterstützung eines Impresarios zur Aufführung bringt, die zweite Hälfte thematisiert die Zeit, die der Hungerkünstler sein Dasein als eine abseitige Attraktion im Zirkus fristet, nachdem das öffentliche Interesse an der Hungerkunst zurückgegangen ist. Die rege Anteilnahme an die Vorführungen des Hungerkünstlers im ersten Teil der Erzählung folgt dem Puls der Uhr, dem Takt der Stunden: Die Uhr ist „das einzige Möbelstück des Käfigs“, auch wenn der Hungerkünstler dem „für ihn so wichtigen Schlag der Uhr“ zeitweilig, in den Perioden der Selbstversunkenheit, keine Aufmerksamkeit schenkt (Kafka 1994, 334). Nach dem „Umschwung“ (Kafka 1994, 342) der „Zeitstimmung“ (Kafka 1994, 344) hingegen, der den Hungerkünstler in den Rang einer Pausenattraktion der Zirkusvorstellung relegiert hat, ist es nur noch „ein Täfelchen mit der Ziffer der abgeleisteten Hungertage“ (Kafka 1994, 347), das die Dauer der Hungerperiode anzeigt. Die Beschränkung der Messung auf diese größeren Zeitintervalle ist ambig, lässt sie sich doch als nicht nur einer verringerten Aufmerksamkeit von Seiten des Publikums, sondern auch als einer gesteigerten Ambition des Hungerkünstlers selbst entsprechend verstehen: Dieser nämlich begreift seinen Karriereabstieg durchaus als Chance, als die Chance nämlich, mit dem schon lange gehegten Vorhaben ernst zu machen, seine Hungerperioden weit über die ihm bisher gesetzte Frist von vierzig Tagen hinaus auszudehnen. Sein Anspruch beläuft sich auf nichts weniger, als „der größte Hungerkünstler aller Zeiten zu werden [...], denn für seine Fähigkeit zu hungern fühlte er keine Grenzen“ (Kafka 1994, 339). In der Vorstellung, „der größte Hungerkünstler aller Zeiten zu werden“ offenbart sich eine für die Erzählung äußerst wichtige Ambiguität der Zeit, die in dieser Aussage eine gänzlich andere Rolle als im Zusammenhang mit der Messung der Dauer einer Hungerperiode spielt.

Für das Verständnis des Verhältnisses zwischen Hunger und Zeitmessung von entscheidender Bedeutung ist, dass der Hunger selbst die Funktion einer elementaren Form der Zeitbestimmung übernehmen kann, wie Norbert Elias feststellt:

In gewisser Hinsicht freilich beginnen Menschen mit dem Zeitbestimmen ihrer Tätigkeiten bereits auf einer Stufe, auf der sie noch nicht mit Problemen konfrontiert sind, die ihren Ausdruck in expliziten und artikulierten Wann-Fragen finden. Auf diesen Stufen ist das Zeitbestimmen passiv; es wird kaum als solches erlebt und begriffen, und in einem beschränkten Maße besteht dieses passive Zeitbestimmen bis heute fort. So kann man etwa seine Tätigkeiten mehr oder weniger gemäß den Regungen der eigenen animalischen Triebe ‚zeiten‘: man isst, wenn man Hunger hat, und legt sich schlafen, wenn man müde ist (Elias 1988, 15).

Elias legt in seiner Darstellung den Akzent darauf, dass die Zeitmessung auf der Grundlage natürlicher, organischer Bedürfnisse – Essen, Schlafen – passiver Natur ist und den Charakter einer ‚Widerfahrnis‘ hat: Um ihr zu gehorchen, muss man nicht mehr tun als einfach den „Regungen der animalischen Triebe“ nachzugeben. Und doch deutet sich mit der Möglichkeit, das natürliche Hungergefühl anstatt bloß als Anzeige des Nahrungsbedürfnisses auch als ein Medium der Zeitmessung zu verwenden (wie unpräzise auch immer dieses sein mag), ein Übergang an, bei dem das organische Bedürfnis zum technischen Instrument avanciert. Es geht mit der keineswegs immer eindeutig zu beantwortenden Frage nach dem passiven oder aktiven Charakter der Zeitbestimmung um eine Relationierung: Und dabei kann in eben dem Maße, wie die Einrichtung des Lebens sich strikt nach der Befriedigung der organischen Bedürfnisse richten kann, auch das in regelmäßigen Abständen wiederauftretende Hunger-Gefühl zum Maßstab für die Regelung und Koordinierung anderer Tätigkeiten werden. Der für das Aufwachsen innerhalb der menschlichen Kultur typische Vorgang besteht dagegen in einem Prozess der Disziplinierung, durch den der Einzelne lernt, die Zeiten seiner Bedürfnisbefriedigung einem gemeinsamen sozialen Rahmen einzupassen, sich also z. B. nach festgelegten Tageszeiten für die Mahlzeiten zu richten.¹⁵ In Bezug auf alle diese Formen des Umgangs mit dem Hunger erscheint es angebracht, von einer „Körper-Technik“ (*technique du corps*) im Sinne von Marcel Mauss zu sprechen, für die gilt, dass sie ohne Werkzeuge auskommt und dass sie eine durch Unterricht erworbene Fähigkeit darstellt (Mauss 1950, 363–386). Körpertechniken nach Mauss zeichnen sich durch ihren traditionellen Charakter aus:

Il n'y a pas de technique et pas de transmission, s'il n'y a pas de tradition. C'est en quoi l'homme se distingue avant tout des animaux: par la transmission de ses techniques et très probablement par leur transmission orale (Mauss 1950, 371).

Es gibt keine Technik und keine Überlieferung, wenn es keine Tradition gibt. Darin vor allem unterscheidet sich der Mensch von den Tieren: durch die Überlieferung seiner Techniken und sehr wahrscheinlich durch ihre mündliche Überlieferung (Übersetzung Ritter).

¹⁵ Zu der Frage, inwieweit das Essen durch seine pädagogische Regulierung – insbesondere im Kontext der Aufklärung – mit Bedeutung aufgeladen wird vgl. Pekar 1994.

Vom Hungerkünstler lässt sich feststellen, dass er das natürliche Hungergefühl weit mehr als üblich diszipliniert und damit dessen mögliche Funktion, als Zeitweiser zu fungieren, neutralisiert hat. Er hat das, was Elias als passive Zeitbestimmung charakterisiert, in einen weitestgehend aktiven Modus der Zeitbeherrschung überführt. Insoweit der Hungerkünstler seinen Hunger während der Perioden des Nahrungsverzichts nicht stillt, nähert er den Zyklus von einander abwechselnden Zuständen des Hungers und der Sättigung weitestmöglich einem Indifferenzpunkt an. Es ist bezeichnend, dass die Dauer der Hungerperioden im Rahmen von Kafkas Erzählung an keiner Stelle durch eine Art innerer Dramaturgie charakterisiert wird. Denkbar wäre etwa eine zunehmende und vielleicht auf einen Höhepunkt zulaufende Steigerung der Intensität des Hungergefühls. Vorstellbar wäre auch, dass diese Intensivierung mit einer dem zunehmenden Leidensdruck parallel verlaufenden Steigerung der Lust an der Selbstüberwindung einherginge. Doch nichts Derartiges findet sich in der Erzählung beschrieben. Stattdessen bemisst sich die Begrenzung der Hungerperioden durch den Impresario auf vierzig Tage allein an der maximalen Aufmerksamkeitsspanne des Publikums: Die Frist bezeichnet die Dauer, über die hinweg die Zuschauer:innen bereit sind, ‚mitzufiebern‘. Dass der Hungerkünstler für die Ausübung seiner Kunst notwendig auf ein Publikum angewiesen ist, gründet mehr noch als in dem sozial-konventionellen Charakter der Kunst in der intersubjektiven Natur der Zeit: Es gibt schlichtweg kein ‚absolutes Zeitgefühl‘, da „zu den Bestimmungsstücken des Zeitbegriffs die Öffentlichkeit gehört“, wie Hans Blumenberg feststellt (Blumenberg 2016, 97).

Insoweit die Dramaturgie des Hungerempfindens keinerlei Rolle in Kafkas Erzählung spielt, hat Walter Bauer-Wabnegg vollkommen Recht mit dem Hinweis, dass es sich im Grunde bei der Hungerkunst um eine der „weitgehendsten Abstraktionen vom menschlichen Körper“ handelt (Bauer-Wabnegg 1986, 171). Vom Körper des Künstlers wird beim Hungern in ganz ähnlicher Weise abstrahiert, wie von den Körpern der Darsteller:innen der durch Massenchoreographien gebildeten geometrischen Figuren, die Siegfried Kracauer in „Das Ornament der Masse“ beschreibt (Kracauer 1977, 50–63). Dieser Vergleich muss überraschen, bestechen doch Massenspektakel wie die Vorführungen der *Tiller Girls*, die Kracauer bespricht, durch die Wucht ihrer unmittelbaren physischen Wirkung, wohingegen das Hungern sich jeder unmittelbar erfahrbaren Präsenz gerade entzieht. Entgegen diesem oberflächlichen Anschein aber sind Massenornament und Hungerkunst verbunden durch den Bezug auf ein abstraktes Koordinatensystem. Für die Massenornamente gilt das, wie Kracauer unterstreicht, in räumlicher Hinsicht, für den Hungerkünstler dagegen in zeitlicher Beziehung. Denn in eben dem Maße, in dem er den eigenen Hunger nicht stillt, sondern stillstellt, ‚verschreibt‘ sich der Hungerkünstler den Messinstrumenten, die die Dauer seines Hungerns im abstrakten Medium einer homogenen, quantifizierbaren, kontinuierlich ablaufenden Zeit registrieren. Es ist

jedoch entscheidend, diese Disziplinierung nicht im Sinne einer *Ersetzung* von Natur durch Technik misszuverstehen. Marcel Mauss' Konzept der „Körpertechnik“ sollte genau diesem Missverständnis vorbeugen, indem damit auf den (proto-)technischen Zug bereits der Zeitmessung durch die Zyklen der organischen Bedürfnisse und ihrer Befriedigung hingewiesen wurde. Es besteht durchaus eine Spannung zwischen dem Hungern als einem Versuch, den zyklischen Zeitverlauf, wie er sich im wiederkehrenden Nahrungsbedürfnis manifestiert, an seinem Nullpunkt zu arretieren, und der konstitutiven Angewiesenheit des Hungerkünstlers auf das Zeugnis technischer Zeitmessgeräte, um sich der Realität seines Hungerns zu vergewissern. Diese Spannung aber ist dem Technischen selbst inhärent. Was sich in ihr andeutet, ist eine Ambiguität des Technischen als solchem, insofern Technik nicht allein eine Erweiterung menschlicher Möglichkeiten darstellt, sondern sich innerhalb dieser Ausdehnung menschlichen Könnens zugleich eine Vertiefung menschlicher Ohnmacht verbirgt. Das wird noch deutlicher, wenn wir die zwei bisher verhandelten Dimensionen von Zeit – die zyklische Zeit der Prozesse des biologischen Stoffwechsels und die lineare Zeit der abstrakten, quantifizierenden Zeitrechnung – noch um zwei weitere Zeitdimensionen ergänzen: um die historische und die technologische Zeit.

5 Aus der Zeit gefallen? Der doppelte Anachronismus

Die historische Zeit manifestiert sich im Wechsel der Generationen, etwa in der Gestalt jenes Familienvaters mit seinen Kindern, die als ein nicht „allzu häufiger Glücksfall“ vor dem Käfig des Hungerkünstlers auf dem Zirkusgelände stehenbleiben (Kafka 1994, 345). Von dem Vater heißt es, dass er

ausführlich erklärte, um was es sich hier handelte, von früheren Jahren erzählte, wo er bei ähnlichen, aber unvergleichlich großartigeren Vorführungen gewesen war, und dann die Kinder, wegen ihrer ungenügenden Vorbereitung von Schule und Leben her – was war ihnen Hungern? – aber doch in dem Glanz ihrer forschenden Augen etwas von neuen, kommenden, gnädigeren Zeiten verrieten (Kafka 1994, 346).

Die Darbietung des Hungerkünstlers zehrt nicht nur in Bezug auf die Messung ihrer Dauer von dem Vergleich, sie wird hier noch in eine weitere vergleichende Perspektive – die historische Zeit – eingerückt: Für den Vater als erinnernden Betrachter sticht im Vergleich mit dem Glanz früherer Tage der Niedergang der Hungerkunst ins Auge. Er kommentiert den Hungerkünstler wie ein Fossil, das nur noch unter kulturgechichtlichen Gesichtspunkten interessiert. Diese „Musealisie-

rung‘ des Hungerkünstlers spricht ihm seine historische Lebendigkeit ab. Für den Hungerkünstler steht dagegen der Glanz in den Augen der Kinder im Mittelpunkt, der auf eine mögliche zukünftige Wiederbelebung der Hungerkunst in ihrer ganzen Glorie vorausweist. Schließlich waren es ja auch in der Blütezeit der Hungerkunst

besonders die Kinder, denen der Hungerkünstler gezeigt wurde; während er für die Erwachsenen oft nur ein Spaß war, an dem sie der Mode halber teilnahmen, sahen die Kinder staunend, mit offenem Mund, der Sicherheit halber einander bei der Hand haltend, zu, wie er bleich, im schwarzen Trikot, mit mächtig hervortretenden Rippen, sogar einen Sessel verschmähend, auf hingestreutem Stroh saß, einmal höflich nickend, angestrengt lächelnd Fragen beantwortete, auch durch das Gitter den Arm streckte, um seine Magerkeit befühlen zu lassen [...] (Kafka 1994, 334).

Die Anspielung auf das Märchen von Hänsel und Gretel unterstreicht, dass der Hungerkünstler eine die Phantasie der Kinder in besonderer Weise ansprechende Erscheinung ist. Der Wechsel der Generationen ist somit ein von Vergänglichkeit und Verheißung gleichermaßen bestimmter Prozess: „Zwar war es sicher, daß einmal auch für das Hungern wieder die Zeit kommen werde, aber für die Lebenden war das kein Trost“ (Kafka 1994, 343).

Anders als mit dem Generationenwechsel als einem Prozess, in dem Sterben und Zeugung Hand in Hand gehen, verhält es sich mit der technologischen Zeit, d. h. nicht der durch technische Instrumente gemessenen, sondern der durch den Prozess der Sedimentierung technischer Innovationen konstituierten Zeit. „[D]ie Geschichte der Technik, vom Geröllstein bis zu unserer Zeit“ lässt sich nach Bernard Stiegler als „*Fortsetzung der Evolution des Lebenden durch andere Mittel als das Leben*“ begreifen, ein Prozess, für den er den Neologismus „Epiphylogenese“ verwendet (Stiegler 2009a, 182).¹⁶ In dem exteriorisierten Gedächtnis, das die technischen Geräte des Menschen darstellen, findet nach seiner Darstellung der wesentliche Teil der Differenzierung statt, durch die der Mensch sich auf eine nicht-genetische Weise entwickelt. Dabei hat der Mensch nach Stiegler eine Beziehung zu so etwas wie ‚Zeit‘ überhaupt nur, insoweit er ein originär technisches Wesen ist. Mit André Leroi-Gourhan betrachtet Stiegler den Menschen als eine Erfindung der Technik, was bedeutet, dass er erst Mensch wird, indem er sich technologisch veräußerlicht. Das Paradoxe dieser Veräußerlichung aber liegt darin, dass ihr keine

16 „Diese epigenetische Sedimentierung, diese Speicherung dessen, was geschehen ist, ist das, was man die Vergangenheit nennt, das, was wir *Epiphylogenese* des Menschen nennen werden, und zwar im Sinne der Erhaltung, der Akkumulation und der Sedimentierung von aufeinander folgenden Epigenesen, die untereinander artikuliert sind. Es ist ein Bruch des *reinen* Lebens in dem Sinne, dass im *reinen* Leben die Epigenese genau das ist, was sich nicht erhält [...]“ (Stiegler 2009a, 189). Vgl. zum Begriff des „epiphylogenetischen Gedächtnisses“ auch Stiegler 2009b, 53.

Innerlichkeit zeitlich vorausgeht: „Das Paradox besteht darin, von einer Exteriorisierung, von einer Veräußerlichung sprechen zu müssen, obwohl es kein Inneres gibt, das ihr vorausgeht: Dieses *konstituiert sich* in der Exteriorisierung“ (Stiegler 2009a, 190).

Stiegler spricht unter Bezug auf den Mythos von Epimetheus, wonach dieser bei der Zuteilung der von den Göttern verliehenen Eigenschaften an die Lebewesen den Menschen vergessen habe, und in Abwandlung der anthropologischen Idee vom ‚Mängelwesen‘ vom „Ursprungsfehl“ (*défaut d'origine*) des Menschen (Stiegler 2009a, 247, 253).¹⁷ Die Theorie dieser durch den Ursprungsfehl konstituierten originär technischen Natur des Menschen führt Stiegler bei der Auseinandersetzung mit Heideggers Daseinsanalytik dazu, einerseits dessen Vorstellung von einer „eigentlichen“ Zeit zurückzuweisen, welche der Berechnung und dem Besorgen gegenüberzustellen wäre (Stiegler 2009a, 245), andererseits aber in dessen Analyse des „Seins-zum-Tode“ eine zutreffende Darstellung der wesentlichen Unvollständigkeit des menschlichen Lebens – seiner Endlichkeit-als-Unvollendetheit oder anders gesagt: der *différence* (siehe Derrida 1993, 11–117) – zu erkennen:¹⁸

Diese Struktur macht nur Sinn als *epimetheia*: Ebenso wie die *Différence* sich am (Pro)gramm artikuliert, ist das Noch-nicht, das der ‚Ausstand‘ ist, symmetrisch zu einem selber *prophetischen* Schon. Diese Prophetizität will selber auch sagen: Unvollendetheit, Seinsmangel, das heißt: fehlerhaftes Sein... Das *Dasein* ist Werden: sein Nocht[sic!]-nicht sein. Diese Struktur ist nicht die des Lebens: Die reifende Frucht vollendet sich, während *das Dasein sich unvollendet*. In-der-Existenz-seiend, ist das *Dasein schon* sein Ende, schon sein Noch-nicht (das ist der existenzielle Sinn des Schon-da dessen, was gewesen ist), und ‚das mit dem Tod gemeinte Enden bedeutet kein Zu-Ende-sein des Daseins, sondern ein Sein zum Ende dieses Seienden‘ (§ 48) (Stiegler 2009a, 282–283).

„Verfehlte Anfänge und offenes Ende“ – dieser Titel von Gerhard Neumanns Essay über „Kafkas poetische Anthropologie“ könnte also ebenso gut über Bernard Stieglers Techno- bzw. ‚Medienanthropologie‘ stehen,¹⁹ nach der der „Ursprungsfehl“ und das ‚Zum-Ende-(aber-niemals-vollendet)-sein‘ des Menschen sich entsprechen. Für den Hungerkünstler lässt sich feststellen, dass sein Tod keineswegs eine Aufhebung der Struktur des ‚Noch-nicht‘ bedeutet, denn „noch in seinen gebrochenen Augen war die feste, wenn auch nicht mehr stolze Überzeugung, daß er weiterhungre“ (Kafka 1994, 349). „Wir sterben auf alle Fälle und zwangsläufig auf anachronistische Weise“, wie Maurice Blanchot feststellt (Blanchot 1999, 144). Für

17 Siehe auch Stiegler 2009b, 46–48.

18 Zur *différence* als Ausprägung einer dem Lebendigen inhärenten Dialektik von „force“ und „form“ vgl. Khurana 2011, 21–34.

19 Zum Begriff der ‚Medienanthropologie‘ siehe Voss, Krtílová und Engell 2019.

den Hungerkünstler gilt das in doppeltem Sinne: Einerseits bleibt bis zum Schluss eine Differenz zwischen dem Ende seines Lebens und der Vollendung seines Hungerns bestehen, andererseits ist er noch zu seinen Lebzeiten zu einem historischen Anachronismus geworden, also in Vergessenheit geraten. Schließlich wird nicht einmal das „Täfelchen mit der Ziffer der abgeleisteten Hungertage“ mehr aktualisiert (Kafka 1994, 347). Eben dieses aber erinnert einen der Zirkusaufseher, nachdem der Hungerkünstler schon lange unter dem verfaulten Stroh in seinem Käfig verschwunden ist, an dessen Existenz. In dieser Vereinigung entgegengesetzter Funktionen des Zahlentäfelchens – Erinnern und Vergessen-lassen – zeigt sich die volle Ambivalenz der *hypomnesis*, der Technik als exteriorisiertem Gedächtnis, wie sie sich bereits Platon darstellte (Stiegler 2009b, 39–43).

Aufgrund des doppelt anachronistischen Charakters seines Todes fehlen die Voraussetzungen, um eine Koinzidenz von Gelingen und Scheitern in Bezug auf das Lebensziel des Hungerkünstlers überhaupt konstatieren zu können. Der Anachronismus, von dem der Hungerkünstler betroffen ist, hat seinen Grund in der technologischen Zeit, auf der Kafkas Text geradezu insistiert, indem er die Erzählung bereits mit der Feststellung der Obsoleszenz der Kunst des Hungerns beginnen lässt: „In den letzten Jahrzehnten ist das Interesse an Hungerkünstlern sehr zurückgegangen“ (Kafka 1994, 333). In der Mitte der Erzählung wird dann nicht nur die Unergründlichkeit der Ursachen für das schwindende Interesse an der Hungerkunst hervorgehoben, sondern auch betont, dass ihr eigenes vormaliges Interesse an dieser Kunst den Leuten nunmehr vollkommen rätselhaft und unerklärlich erscheint. Kafkas bemerkenswerte Formulierung lautet:

Wenn die Zeugen solcher Szenen ein paar Jahre später daran zurückdachten, wurden sie sich oft selbst unverständlich. Denn inzwischen war jener erwähnte Umschwung eingetreten; fast plötzlich war das geschehen; es mochte tiefere Gründe haben, aber wem lag daran, sie aufzufinden; jedenfalls sah sich eines Tages der verwöhnte Hungerkünstler von der vergnügungssüchtigen Menge verlassen, die lieber zu anderen Schaustellungen strömte (Kafka 1994, 342) [Hervorhebung, B.S.].

Was Kafka hier als „Umschwung“ bezeichnet, stellt eine historische Zäsur dar, für die es keinerlei Erklärung gibt und die nur in ihren Auswirkungen beobachtbar wird: Die Leute verlieren nicht bloß das Interesse, sondern sogar das Vermögen, sich über dieses früher gehegte Interesse selbst Rechenschaft abzulegen. Der ‚epochale‘ Charakter dieses Verlusts besteht eben darin, dass das Vergangene sich in seiner Rätselhaftigkeit verbirgt, sodass es keinen Baustein einer kontinuierlichen und somit sinnvollen Entwicklungsgeschichte abgibt. Die Integration dieses im Nachhinein nicht mehr nachvollziehbaren Interesses in eine organisch-ganzheitliche Bildungs- oder Entwicklungsgeschichte ist deshalb unmöglich. Das, worin die

Faszination der Technik des Hungerns bestanden haben mag, der man selbst vor gar nicht allzu langer Zeit erlegen war, ist einem völligen Vergessen zum Opfer gefallen.

Dass es sich bei dem „Umschwung“ der „Zeitstimmung“ um einen „Wendepunkt“ handelt, wird gerade durch das Unvermögen bezeugt, ein Bewusstsein davon zu gewinnen, wie Maurice Blanchot in Bezug auf die Vorstellung vom Ende der Geschichte in einer Passage aus *L'Entretien Infini* [Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz] darlegt, die Bernard Stiegler dem ersten Band von *La technique et le temps* [Technik und Zeit. Die Schuld des Epimetheus] als Motto voranstellt (vgl. Stiegler 2009a, 11):

- Räumen Sie die Gewissheit ein: daß wir an einem Wendepunkt stehen?
- Wenn es eine Gewißheit ist, so stehen wir nicht an einem Wendepunkt. Die Tatsache, in dem Moment zu leben, in dem sich ein Epochenwechsel vollzieht (so es einen solchen gibt), nimmt auch das sichere Wissen in Beschlag, das ihn bestimmen möchte, indem sie die Gewißheit wie die Ungewißheit unangemessen macht. Wir können uns nie weniger konturieren als in einem solchen Moment: das vor allem ist die geheime Kraft des Wendepunkts (Blanchot 1999, 134).

Den Grund einer ‚epochalen‘ Wende erkennt Blanchot in der modernen Technik, insoweit es in ihr „eine Macht gibt, die alle Verhältnisse des Menschen zu dem, was ist, beherrschen und bestimmen wird. Wir verfügen über diese Macht, so wie sie gleichzeitig über uns verfügt, aber wir kennen ihren Sinn nicht, wir begreifen ihn nicht völlig“ (Blanchot 1999, 140). Deshalb lässt die Technik die Menschen sich „selbst unverständlich“ werden. Die mit der Technik verbundene Macht, über die der Mensch verfügt, während sie zugleich über ihn verfügt, besteht, wie Blanchot weiter ausführt, in der neuartigen Gewalt über das Leben, wie sie nicht nur durch die Gefahr eines Atomkriegs, sondern auch durch Verfahren der genetischen Manipulation und des *human engineering* bezeugt wird (Blanchot 1999, 143). Ist aber nicht auch der Hungerkünstler nach dem bisher Gesagten eine Gestalt, in der sich die technische Beherrschung des Lebens verkörpert?

6 Prometheus/Epimetheus

Den Wendepunkt „gibt“ es nur nachträglich, als einen verpassten Moment. Vergeblich ist darum die im Nachhinein angestellte Überlegung, ob man nicht lediglich die unzweifelhaft vorhandenen Anzeichen des Wendepunkts übersehen habe:

[...] wie in einem geheimen Einverständnis hatte sich überall geradezu eine Abneigung gegen das Schauhungern ausgebildet. Natürlich hatte das in Wirklichkeit nicht plötzlich so kommen können, und man erinnerte sich jetzt nachträglich an manche zu ihrer Zeit im Rausch der

Erfolge nicht genügend beachtete, nicht genügend unterdrückte Vorboten, aber jetzt etwas dagegen zu unternehmen, war zu spät (Kafka 1994, 343).

Das Versäumnis, die Anzeichen des Bevorstehenden zu erkennen, und der ver-spätete Versuch, die Zeichen im Nachhinein zu deuten, lassen sich als eine Aus-prägung des zeitlichen Charakters der Interpretation (*hermeneia*) lesen, wie ihn Bernard Stiegler durch die doppelte Figur von *prometheia* und *epimetheia* bestimmt:

Hermeneia bedeutet in der Alltagssprache Ausdruck und Redeweise, Übersetzung und Inter-pretation. Die *prometheia* ist die Antizipation der Zukunft, das heißt der Gefahr, die Voraus-sicht, die Vorsicht und eine wesentliche Unruhe: Ein *promethes* ist jemand, der *im Voraus* beunruhigt ist. *Epimetheia* bedeutet auch Vorsicht, vorsichtig sein, eine Art von Weisheit, wäh rend Epimetheus „derjenige ist, der nicht besonders vorsichtig ist“, der Vergessliche, der Unbesonnene, der Idiot, der Unbedachte. Diese *Doppeldeutigkeit* ist die Aushöhlung des Ab-standes, in dem das Denken erst *im Nachhinein* stattfindet, verspätet in den Geist tritt, weil ihm eine Vergangenheit vorausgeht, die stets nur ein Scheitern und ein Vergessen sein kann. Un-mittelbar bilden Prometheus und Epimetheus die Reflexion, wie sie den Sterblichen gehört, die am göttlichen Los Anteil haben: Es ist dies eine Reflexion als Ekstase, „in“ der Zeit, das heißt in der Sterblichkeit, die Antizipation und Différance ist, also die Reflexion *als* Zeit und die Zeit *als* Reflexion: gleichzeitig im Voraus durch die prometheische Seite und im Rückstand durch ihre epimetheische Kehrseite – niemals jedoch in jenem Frieden, der das Privileg der Unsterblichen ist (Stiegler 2009a, 265).

Bekanntlich brachte Prometheus den Menschen das Feuer – die „zum Leben not-wendige Wissenschaft“, wie es in Platons *Protagoras* heißt (Platon 2004, 321d) – um den Fehler seines Bruders Epimetheus wiedergutzumachen, der vergessen hatte, den Menschen irgendeine der von den Göttern verliehenen Fähigkeiten (*dynamicis*) zu geben. Das Brüderpaar bildet nach der Darstellung von Jean-Pierre Vernant die zwei Seiten einer Medaille:

Prometheus and Epimetheus, the two brothers, form a single and unique figure of which one side, the Promethean, is closer to the gods and the other, the Epimethean, closer to men. With this symbiosis of two opposite figures, every ingenious project one undertakes is realized by the other in the form of an unexpected disaster (Vernant 1989, 53).

In der doppelten Figur von *prometheia* und *epimetheia* haben wir es also mit der Technik zu tun, insoweit sie in einerseits die Macht des Menschen erweitert, an-dererseits aber und in gleichem Maße seine Ohnmacht vertieft.

Vernant hebt in seinem Essay „At Man’s Table: Hesiod’s Foundation Myth of Sacrifice“ die „alimentary dimension of the Promethean myth“ hervor (Vernant 1989, 35). Die prometheische Gabe des Feuers dient auch der Zubereitung des Essens, dessen Funktion in Hesiods Darstellung nicht zuletzt darin besteht, als Opfermahl

die andauernde Beziehung der Sterblichen zu den Unsterblichen und ihre gleichzeitige Trennung rituell stets aufs Neue zu bekräftigen:

The theme of a food reserved for man and intimately connected to his specific form of existence is central [...]. The food creates a mode of pious communication between mortals and Immortals at the very moment that it underscores in that very communication the cleavage, distance, and disparity between the status of each side (Vernant 1989, 35–36).

Nicht nur die Art der Nahrung, die Menschen zu sich nehmen – Brot und gebratenes Fleisch –, hat eine anthropologische Bedeutung, indem sie dem Menschen einen intermediären Ort zwischen Tieren und Göttern anweist,²⁰ sondern auch die Tatsache, einem wiederkehrenden Hunger unterworfen zu sein, ist eines der Kennzeichen menschlicher Existenz im Unterschied zur Seinsweise der unsterblichen Götter. Prometheus, dem eine Vermittlerrolle zwischen Menschen und Göttern zukommt (Vernant 1989, 52), wird zur Strafe für seinen Raub des Feuers von Zeus an einen Felsen gekettet, wo ihn täglich ein Adler heimsucht und seine Leber auffrisst, die über Nacht wieder nachwächst. Diese Strafe unterstreicht Prometheus' Mittler-Position, indem sie ihn zugleich am Los der Götter (Unsterblichkeit) und der Menschen (wiederkehrender, unstillbarer Hunger) Anteil haben lässt:

Along with the fire he gave them, Prometheus determined the type of food fit for mortal men: meat from sacrificed domestic animals and wheat from cultivated fields. The other side of these benefits was that men would need absolutely to eat in order to live, because they would be inhabited by a hunger that no meal could sate forever but only appease for a short while. Like the Titan's immortal liver, the hunger of mortal men grows back during the day to its original size, making it imperative for the foods that sustain men in their precarious and brief life to be ceaselessly renewed. The irony of the punishment inflicted on the son of Iapetus is that the founder of the sacrifice is made into the victim of insatiable hunger, transformed through his liver into a meal readied daily, into a portion of meat that is indefinitely restored with no hope of ever satisfying the immortal appetite that Zeus has set against him. His suffering is both the expiation for and mockery of the diet that men owe to him, in which eating no longer appears without two sinister companions, both Night's progeny, Hunger and Death (Vernant 1989, 56).

„Die tagsüber verschlungene und nachts nachwachsende Leber ist“, so resümiert Bernard Stiegler, „die *Uhr* des Prometheus (Stiegler 2009a, 266).

²⁰ Vernant 1989, 38: „Bread belongs only to man. It is a sign and guarantor of civilized life, separating humanity from the animals as well as from the gods. Eating cultivated domestic plants and sacrificed domestic animals are the features of a dietary regimen that serves to place the human race midway between animals and gods-beings both close and far from man and establishes man in the intermediary status that determines the conditions of his particular existence.“

Kafka hat den Mythos von der Strafe des Prometheus in einem eigenen Kurzprosastück („Der Geier“) verarbeitet. Auch die *Hungerkünstler*-Erzählung aber erschließt sich neu vor dem Hintergrund der oben genannten Aspekte des Prometheus-Mythos: Prometheus bringt den Menschen nicht nur die Technik, derer sie wegen des von seinem Bruder verursachten „Ursprungsfehls“ bedürfen. Er legt mit eben dieser Selbstermächtigung, dem Raub der Technik, auch den Grund dafür, dass die Menschen, von Zeus gestraft, vom Hunger und der Notwendigkeit, sich ihr Essen zuzubereiten, geplagt sind. Der Prometheus-Mythos macht so die essentielle Verknüpfung von Technik, Hunger und Zeit deutlich: Die Realität des Hungerns in Kafkas *Hungerkünstler*-Erzählung wird nicht nur durch technische Apparate der Zeitmessung registriert. Der Hunger ist nach der Aussage des Mythos letztlich selbst technischen Ursprungs, als solcher aber definiert er den Menschen geradezu in seiner Seinsweise als ‚Mängelwesen‘, das seine Begierde nicht endgültig zu stillen vermag.

Sieht man die Weise, wie Kafkas Hungerkünstler den Hunger beherrscht, vor diesem Hintergrund, so steht er nicht in der frommen Tradition asketischer Übungen, sondern stellt eine prometheische Geste der ‚Ermächtigung‘ vor, mit der er nichts weniger unternimmt, als seine menschliche Lebensform – seine Endlichkeit – zu verleugnen.²¹ Indem er seinen Hunger bemeistert, strebt der Hungerkünstler nach der Souveränität der Unsterblichen. Diese Ermächtigung aber verbirgt eine noch viel fundamentalere – epimetheische – Ohnmacht, die der Hungerkünstler am Ende der Geschichte denen eingesteht, die den längst Vergessenen unter dem Stroh in seinem Käfig aufspüren.

„Du hungerst noch immer?“, fragte der Aufseher, „wann wirst du denn endlich aufhören?“ „Verzeiht mir alle“, flüsterte der Hungerkünstler; nur der Aufseher, der das Ohr ans Gitter hielt, verstand ihn. „Gewiß“, sagte der Aufseher, und legte den Finger an die Stirn, um damit den Zustand des Hungerkünstlers dem Personal anzudeuten, „wir verzeihen dir.“ „Immerfort wollte ich, daß ihr mein Hungern bewundert“, sagte der Hungerkünstler. „Wir bewundern es auch“, sagte der Aufseher entgegenkommend. „Ihr sollt es aber nicht bewundern“, sagte der Hungerkünstler. „Nun, dann bewundern wir es also nicht“, sagte der Aufseher, „warum sollen wir es denn nicht bewundern?“ „Weil ich huntern muß, ich kann nicht anders“, sagte der Hungerkünstler. „Da sieh mal einer“, sagte der Aufseher, „warum kannst du denn nicht anders?“ „Weil ich“, sagte der Hungerkünstler, hob das Köpfchen ein wenig und sprach mit wie zum Kuß gespitzten Lippen gerade in das Ohr des Aufsehers hinein, damit nichts verloren ginge, „weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgegessen wie du und alle.“ Das waren die letzten Worte [...] (Kafka 1994, 348).

21 Zur Hungerkunst als Selbstermächtigungsstrategie siehe auch Lange-Kirchheim 1999.

Am Ende leistet der Hungerkünstler also Abbitte dafür, nach Bewunderung verlangt zu haben für etwas, das diese, wie er heute anerkennt, nicht verdient, weil er gar nicht anders handeln konnte. Dass er niemals eine Speise finden konnte, die ihm geschmeckt hätte, bedeutet eine fundamentale Mänglerscheinung, die Ohnmacht am Grunde seiner ‚Kunst‘. Seine letzten Worte sind jedoch mehr als eine bloße Wiederholung des Geständnisses, „wie leicht das Hungern war“, mit dem er schon früher nicht zurückgehalten hat, auch wenn man ihm damals keinen Glauben schenkte (Kafka 1994, 337). Dass das Hungern ihm leichtfiel, bedeutete lediglich, dass es keine Kunst war. Das Geständnis auf dem Sterbebett, keine Speise gefunden zu haben, die ihm schmeckte, bedeutet dagegen noch etwas anderes: Dass es überhaupt kein ‚Hungern‘ im eigentlichen Sinne war, was der ‚Hungerkünstler‘ zeit seines Lebens betrieben hat. In diesem Sinne lässt die Hungerkunst nicht nur die Zuschauer:innen sich selbst unverständlich werden, sondern auch den Protagonisten von Kafkas Erzählung selbst: Insofern er im Grunde keinerlei Verzicht geleistet hat, weiß er am Ende seines Lebens selber nicht, was er eigentlich dargestellt hat. Darum wird von ihm keineswegs „seine eigene Wahrheit durch Selbstausschaltung beglaubigt“, wie Gerhard Neumann behauptet (Neumann 1992, 243). Vielmehr verfügt er über keinerlei Gewissheit, ob das, was er zeit seines Lebens getan und empfunden hat, überhaupt den Namen ‚Hungern(n)‘ verdient. Mit diesem Realitätsverlust vollzieht die Erzählung die Entleerung ihres eigenen Titels: „Denn Schreiben entleert den Geist von Wörtern, so wie Hungern den Körper seines Fleisches beraubt, und in beiden Handlungen kommt die Sehnsucht nach einer unvorstellbaren Entbehrung zum Ausdruck“ (Ellmann 1994, 53).

„Fülle“ und „Leere“, „Gelingen“ und „Scheitern“ geraten damit gerade nicht zu jener Art von Kippfigur, wie sie Gerhard Neumann und Georg Lukács – der eine in Bezug auf Kafkas Scheitern an der Romanform, der andere in Hinblick auf das Scheitern des Romans an seiner eigenen Formfindung – profiliert haben.²² Es besteht ein zwar feiner, aber entscheidender Unterschied zwischen den Darstellungsaporien, mit denen wir es bei der Romanform auf der einen Seite und bei Kafkas abgemagerter Form auf der anderen zu tun haben. Wenn Kafkas Schreibversuche den Roman immer wieder verfehlen, dann aus Gründen, die nicht mit den

22 Diese Lesart trifft sich mit Maud Ellmanns Forderung, wonach „eine umfassende Poetik des Hungerns an die Stelle der phallischen Poetik der Begierde gesetzt werden muß“ (Ellmann 1994, 53). Das bedeutet, dass das Hungern nicht „im Rahmen der Ökonomie des Opfers“ interpretiert wird, nach der „die Darbringung des Fleisches durch das Geschenk der Sprache belohnt wird“ (Ellmann 1994, 53), letztlich die Negativität eines Mangels also in die Positivität einer Form gewendet wird. Ellmann resümiert: „Wir hungern nicht, um zu schreiben, sondern schreiben, um zu hungern: und wir hungern, um die Überlegenheit des Mangels anzuerkennen und den Herrschaftsbereich der heißhungrigen Nacht zu erweitern“ (Ellmann 1994, 53).

internen Aporien der formlosen Form des Romans identisch sind. Die „Undarstellbarkeit“ (Lukács 2000, 69) der Lebensganzheit, von der Lukács spricht, ist eine andere als die Unanschaubarkeit des Hungerns. Zwischen dem, was Lukács als die „normative Unvollendung“ des Romans bezeichnet (Lukács 2000, 63), und dem originären Mangel des Hungerkünstlers liegt ein Abgrund. Denn die Entwicklungsgeschichte, wie der Roman sie zeigt, bleibt an dem Ideal der „klaren Selbsterkenntnis“ orientiert, auch wo dieses sich als nur annäherungsweise einlösbar erweist (Lukács 2000, 70). Etwas anderes ist das ‚Zerrieben-Werden‘ an den eigenen Lebenszielen, wie es Kafka aufzeigt: Die Entwicklung des Hungerkünstlers mündet in ein Sich-selbst-Unverständlich-Werden, in dessen Verlauf sich die Möglichkeit zur Unterscheidung zwischen Bildung und Einbildung auflöst. Diese fundamentale Ungewissheit bezieht auch die Leser:innen von Kafkas Erzählung mit ein: Auch sie werden sich selbst unverständlich, wenn sie sich darüber Rechenschaft ablegen, inwieweit in ihrer Interpretation Deutungsmacht und Unverständnis unauflöslich miteinander verwoben sind.

Literaturverzeichnis

- Aristoteles. *Über die Seele/De anima*. Griechisch-deutsch. Übs. und Hg. Klaus Corcilius. Hamburg: Felix Meiner, 2017.
- Auerochs, Bernd. „Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten“. *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Manfred Engel und Bernd Auerochs. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 2011. 318–329.
- Bauer-Wabnegg, Walter. *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik*. Erlangen: Verlag Palm und Enke, 1986.
- Benjamin, Walter. *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Hg. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981.
- Binder, Hartmut. *Kafka. Der Schaffensprozeß*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.
- Blanchot, Maurice. „Über einen Epochenwechsel: Die Forderung der Rückkehr“. *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*. München: Carl Hanser, 1999.
- Blumentberg, Hans. *Begriffe in Geschichten*. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Campe, Rüdiger. „Form and Life in the Theory of the Novel“. *Constellations* 18. 1 (2011): 53–66.
- Cavell, Stanley. *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. Updated Edition. Cambridge, Mass., New York, Melbourne, u.a.: Cambridge UP, 2008.
- Cremerius, Johannes, Gottfried Fischer, Ortrud Gutjahr, Wolfram Mauser, und Carl Pietzcker (Hg.). *Größenphantasien. Freiburger literaturpsychologische Gespräche*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999.
- Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène*. Paris: PUF, 1993.
- Détienne, Marcel und Jean-Pierre Vernant. *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*. Übs. Paula Wissing. Chicago und London: The University of Chicago Press, 1989.
- Diezemann, Nina. *Die Kunst des Hungerns. Essstörungen in Literatur und Medizin um 1900*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2006.
- Elias, Norbert. *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988.

- Ellmann, Maud. *Die Hungerkünstler. Hungern, Schreiben, Gefangenschaft*. Stuttgart: Reclam, 1994.
- Engel, Manfred, und Bernd Auerochs (Hg.). *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 2011.
- Grimm, Gunter E. (Hg.). *Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart*. Frankfurt/M.: Fischer, 1992.
- Guarda, Sylvain. „Kafkas Hungerkünstler: Eine Messiaide in humorig verwilderter Form.“ *The German Quarterly* 81. 3 (2008): 339–351.
- Jäger, Maren, Ethel Matala de Mazza, und Joseph Vogl (Hg.). *Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2021.
- Kafka, Franz. *Drucke zu Lebzeiten. Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe*. Hg. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1994.
- Kafka, Franz. *Briefe 1900–1912*. Hg. Hans-Gerd Koch. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1999.
- Kafka, Franz. *Tagebücher. Bd. 1: 1909–1912*. In der Fassung der Handschrift. Frankfurt/M.: Fischer, 2008.
- Khurana, Thomas. „Force and Form: An Essay on the Dialectics of the Living“. *Constellations* 18. 1 (2011): 21–34.
- Kittler, Wolf, und Gerhard Neumann (Hg.). *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag, 1990.
- Kracauer, Siegfried: „Das Ornament der Masse“. *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977.
- Lange-Kirchheim, Astrid. „Franz Kafka ‚Ein Hungerkünstler‘ – Zum Zusammenhang von Eßstörung, Größenphantasie und Geschlechterdifferenz (mit einem Blick auf neues Quellenmaterial)“. *Größenphantasien. Freiburger literaturpsychologische Gespräche*. Hg. Johannes Cremerius, Gottfried Fischer, Ortrud Gutjahr, Wolfram Mauser, und Carl Pietzcker. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999. 291–313.
- Lange-Kirchheim, Astrid: „Das fotografierte Hungern. Neues Material zu Franz Kafkas Erzählung ‚Ein Hungerkünstler‘“. *Hofmannsthal-Jahrbuch* 17 (2009): 7–56.
- Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. 2. Aufl. München: dtv, 2000.
- Mauss, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 1950.
- Mauss, Marcel. „Die Techniken des Körpers“. *Soziologie und Anthropologie*. Bd. 2: Gabentausch – Todesvorstellung – Körpertechniken. Übersetzt von Henning Ritter. Wiesbaden: VS Verlag, 2010. 197–220.
- Neumann, Gerhard: „Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas“. *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Hg. Wolf Kittler und Gerhard Neumann. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag, 1990. 399–432.
- Neumann, Gerhard: „Hungerkünstler und singende Maus. Franz Kafkas Konzept der ‚kleinen Literaturen‘“. *Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart*. Hg. Gunter E. Grimm. Frankfurt/M.: Fischer, 1992. 228–247.
- Neumann, Gerhard. *Verfehlte Anfänge und offenes Ende. Franz Kafkas poetische Anthropologie (Reihe „Themen“*, Bd. 93). München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 2011.
- Payer, Peter. *Hungerkünstler in Wien. Eine verschwundene Attraktion (1896–1926)*. Wien: Sonderzahl, 2001.
- Pekar, Thomas. „Das Essen und die Macht. Zum Diätdispositiv bei Daniel Paul Schreber und Franz Kafka“. *Colloquia Germanica* 27. 4 (1994): 333–349.
- Platon. *Sämtliche Werke*. Band 1. Übs. Friedrich Schleiermacher. 29. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004.
- Politzer, Heinz. *Franz Kafka. Parable and Paradox*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1962.

- Renner, Ursula. „Noch mehr Hungerkünstler und eine kleine Prosa“. *Hofmannsthal-Jahrbuch* 26 (2018): 15–24.
- Schmitz-Emans, Monika. *Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung*. München: C. H. Beck, 2010.
- Stiegler, Bernard. *Technik und Zeit 1: Der Fehler des Epimetheus*. Übs. Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Zürich und Berlin: diaphanes, 2009a.
- Stiegler, Bernard. *Denken bis an die Grenzen der Maschine*. Hg. Erich Hörl. Übs. Ksymena Wojtyczka und Erich Hörl. Zürich und Berlin: diaphanes 2009b.
- Stierle, Karlheinz, und Rainer Warning (Hg.). *Das Ende. Figuren einer Denkform*. München: Wilhelm Fink, 1996.
- Vandereycken, Walter, Ron van Deth, und Rolf Meermann. *Hungerkünstler – Fastenwunder – Magersucht. Eine Kulturgeschichte der Ess-Störungen*. Zülpich: Biermann Verlag, 1990.
- Vernant, Jean-Pierre. „At Man’s Table: Hesiod’s Foundation Myth of Sacrifice“. *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*. Hg. Marcel Détienne und Jean-Pierre Vernant. Übs. Paula Wissing. Chicago und London: The University of Chicago Press, 1989. 21–86.
- Voss, Christiane, Katerina Krtílová, und Lorenz Engell (Hg.). *Medienanthropologische Szenen: die conditio humana im Zeitalter der Medien*. Paderborn: Fink, 2019.
- Weinberger, Eliot. *The Ghosts of Birds. Essays*. New York: New Directions, 2016.
- Wellbery, David. „Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis)“. *Das Ende. Figuren einer Denkform*. Hg. Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München: Wilhelm Fink, 1996. 600–639.
- Wittgenstein, Ludwig. *Werkausgabe*. Band 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006.
- Zymner, Rüdiger. „Kleine Formen: Denkbilder, Parabeln, Aphorismen“. *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Manfred Engel und Bernd Auerochs. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 2011. 449–466.

Teresa Kovacs

Quantum Texturen. Eigenartige Lebendigkeit in Elfriede Jelineks Theater der Leere

What was once labeled ‘inanimate’ became mortal.
(Karen Barad)

In Elfriede Jelineks Texten treffen Bereiche aufeinander, die sonst oftmals klar getrennt voneinander wahrgenommen werden. Menschen treffen auf Maschinen, Musik trifft auf Physik, Natur trifft auf Kultur. Diese Zusammenkünfte sind oftmals konfliktreich, generieren aber auch immer neue Konstellationen, die die Textmaschine – oder ist es das Textgeflecht? Die Textpartitur? – in Bewegung halten. Und schon sind wir inmitten von Jelineks wuselnden Texturen,¹ die ich im Rahmen dieses Beitrags diskutieren werde. Ich versuche nichts weniger als jenen Konstellationen von Organischem und Technischem, von Natur und Kultur nachzuspüren, die Jelinek seit Beginn ihrer literarischen Produktion um uns herum auffaltet, um davon ausgehend noch einmal zu versuchen, ihr Schreiben in adäquate Begriffe zu fassen.

Wieso braucht es so einen Versuch im Kontext einer Autorin, die spätestens seit dem Literaturnobelpreis 2004 bestens erforscht ist? Es braucht diesen erneuten Versuch, weil Jelineks Texte in ständiger Bewegung sind. Weil, wenn wir den Begriff der Textur ernst nehmen, wir davon ausgehen müssen, dass sich ihre Texte immer neu (auf-)falten, sodass wir sie auf immer andere Art und Weise durchqueren können.

Jelineks Theatertexte, die eine klar identifizierbare Sprechinstanz radikal entziehen, beschäftigen die Forschung seit Jahrzehnten mit der Frage „Wer spricht?“ und haben Forscher:innen dazu angehalten, neue Begrifflichkeiten zu finden, um diese Textform zu beschreiben. Die Begriffe, die dabei gefunden werden, greifen entweder jene Metaphern auf, die Jelinek selbst einbringt, wenn sie über ihr Schreiben reflektiert (z. B. Textfläche, Sprachfläche, Rhizom, Textpartitur, Parasit), oder sie orientieren sich an jenen Wortfeldern, die in Jelineks Stücken wiederholt

¹ Ich verwende den Begriff der Textur, um die Materialität der Texte zu betonen, aber auch im Sinne einer Topologie, die eher in Beziehungen, im Auffalten und Umfalten zu denken ist als in geometrischen Messungen.

Teresa Kovacs, Bloomington

auftauchen (z. B. Schwarm, Interferenz).² All diese Begriffe schlagen durchaus interessante Perspektiven vor und dennoch greifen sie alle mehr oder weniger zu kurz. Die bislang eingebrachten Begrifflichkeiten vereint die Fokussierung auf einzelne Bereiche, die Jelinek in ihrem Schreiben jedoch zusammenbringt. Es dominieren entweder die Musik, das Organische oder das Technische, aber nie wird alles gleichzeitig gedacht. Was ich in diesem Beitrag daher vorschlage, ist, diese Bereiche tatsächlich zusammenzudenken und zu Begrifflichkeiten zu kommen, die der Komplexität von Jelineks Texturen gerecht werden.

Um das zu tun, fokussiere ich auf das, was ich die *eigenartige Lebendigkeit* von Jelineks Schreiben nennen möchte. Wenn ich hier den Begriff *eigenartig* verwende, dann markiere ich damit eine Verschiebung von *Textur* zu *Quantum Textur*, also eine Verschränkung von Text und Quantenphysik und rekurriere auf die Art und Weise, wie die irritierenden Funde im Bereich der Quantenmechanik oftmals diskutiert werden. Der Bezug zur Quantenphysik, der meiner Analyse zugrunde liegt, mag zunächst verwundern, da kaum etwas bei Jelinek auf die Rezeption der Quantenphysik hindeutet.³ Allerdings bietet gerade die Quantenphysik Ansätze, um nachzuvollziehen, wie wir über Kategorien der Zeit, des Raums und der Materie sowie über Kausalität nachdenken können, die in Jelineks Schreiben alle radikal umgearbeitet werden und eben nicht mehr den Gesetzen der Newtonschen Physik folgen. Wenn ich Jelineks Texte näher an die Quantenphysik rücke, dann beziehe ich mich auf die spezifische Interpretation der Quantenphysik durch Karen Barad und ihren ‚agentiellen Realismus‘, der auch in Vicky Kribys Relektüre von Derridas Dekonstruktion Eingang findet, und die beide für meine Lektüre essentiell sind. Ein Blick auf die Umarbeitung all der zuvor genannten Kategorien würde weit über die Länge eines Artikels hinausgehen. Deshalb beschäftige ich mich in diesem Artikel v. a. mit der Umarbeitung von Leben und konsequenterweise Sterben im Kontext von Jelineks Theater. Das wird mich zu Fragen der Leere und des Nichts und der Kategorie der Zeit führen. Während der erste, längere Teil dieses Aufsatzes in einer Lektüre von Jelineks theatertheoretischen Texten durch Barad und Kirby den

2 S. hier z. B. den Band *Postdramatik – Reflexion & Revision*, herausgegeben von Pia Janke und Teresa Kovacs, der nicht nur einen guten Überblick über die Begriffsbildung gibt, sondern auch detaillierte Einzelanalysen einzelner Metaphern bietet (Vgl. Janke und Kovacs 2014).

3 Eine Ausnahme bildet die Textgruppe, die als Reaktion auf die Atomkatastrophe in Fukushima entstanden ist. Hier unterscheidet sie sich von einer Traditionslinie, die auf Brecht zurückgeht. Brecht war auf der Suche nach einem „Theater des wissenschaftlichen Zeitalters.“ Er war davon überzeugt, dass das Theater nur relevant bleiben kann, wenn es die Erkenntnisse der Naturwissenschaften, v. a. der Quantenphysik, aber auch der Biologie, für das Theater nutzbar macht (Vgl. Hippe und Ißbrücker 2017). Aktuelle Beispiele für ein Theater, das auch die Naturwissenschaften miteinbezieht, finden wir in den neueren Arbeiten von René Pollesch und Kevin Rittberger.

theoretischen Rahmen absteckt, zeige ich am Ende in einer Analyse des Theater-texts *Kein Licht* an einem konkreten Beispiel, wie wir uns Jelineks theatrale Texturen, die ich als „Theater der Leere“ beschreibe, vorstellen können.

1 Vorspiel auf dem Baum: Parasitäres Schreiben

Wenn wir uns mit Leben und Sterben im Kontext von Jelineks Schreiben auseinander setzen, dann fällt zunächst eine Figuration auf, auf die die Autorin selbst wiederholt rekurriert: der Parasit, dem sie mit dem eindringlichen Bild einer wuchernden Mistel auf einem kahlen Baum am Ende ihres kurzen Essays *Das Parasitärdrdrama* ein Denkmal setzt (Jelinek 2011a). Jelinek beschreibt ihre Autorinnenposition wiederholt als die eines Parasiten, der auf Kosten anderer lebt. Sei es, dass sie auf Katastrophen angewiesen ist, an die ihr Schreiben andockt, oder in ihrem Umgang mit anderem Textmaterial. Am deutlichsten wird die parasitäre Praxis wohl an dem von Jelinek selbst entwickelten Konzept des Sekundärdramas, das sie erstmals in ihrem 2009 veröffentlichten Statement *Reichhaltiger Angebotskatalog* vorstellt (Jelinek 2009). Die Sekundärdramen gehen über Jelineks intertextuelles Verfahren hinaus, da sie Theaterstücke sind, die zu bestehenden Dramen verfasst werden und ausschließlich gemeinsam mit den Dramen, auf die sie sich beziehen, umgesetzt werden dürfen.⁴

Bereits der Begriff *Sekundärdrama* verweist in seiner Unmöglichkeit einer Kategorisierung und konkreten Zuordnung der Texte auf parasitäre Praktiken. Als Komposita verbindet er die historische Kategorie des Dramas mit sekundären, zitierenden Formen, die laut Szondis zentraler Bestimmung des neuzeitlichen Dramas in absolutem Widerspruch zu diesem stehen (Vgl. Szondi 1963, 16–17). Jelineks dominant intertextuelle Sekundärdramen, die nicht nur die Dramen zitieren, an die sie sich klammern, und diese mit weiteren literarischen, philosophischen, wissenschaftlichen, religiösen Texten und Trivialitäten kombinieren, sondern in der Inszenierung durch die Forderung der Kombination von Drama und Sekundärdrama die eigene Sekundarität noch deutlicher markieren und thematisieren, unterlaufen somit die Gattung Drama. Sie betonen ihren zitierenden Charakter und erfüllen die mit dem Drama verbundenen Anforderungen wie Originalität, Au-

⁴ Diese Forderung wurde zunächst tatsächlich durch Jelineks Verlag durchgesetzt und so wurden jene Theaterstücke, die die Autorin als Sekundärdrama bezeichnet, nur dann zur Inszenierung freigegeben, wenn Primär- und Sekundärdrama in der Aufführung tatsächlich kombiniert wurden. Bislang gibt es zwei Theaterstücke, die Jelinek dem Sekundärdrama zuordnet: der 2009 zu Lessings *Nathan der Weise* veröffentlichte Theaterstück *Abraumhalde* und *FaustIn and out* aus dem Jahr 2011, der Goethes *Urfau* als Primärdrama ausweist.

thentizität und starke Autor:innenschaft nicht, stehen diesen quasi unvereinbar gegenüber. Dennoch bleiben durch das Zitieren der Dramen und noch deutlicher durch die gemeinsame Inszenierung Bruchstücke des Dramatischen erhalten, so dass Jelineks in der Forschungsliteratur als „nicht-mehr-dramatische“ bzw. post-dramatische Theatertexte beschriebene Stücke die Grenzziehung zwischen Dramatik und Postdramatik unterlaufen bzw. verunsichern. Das gleichzeitige Präsent-Sein verschiedener dramatischer Formationen lässt das Denken einer Aufeinanderfolge von Epochen bzw. der Überwindung von literarischen Formen problematisch werden und verunmöglicht eine Unterscheidung zwischen Original und Kopie, Hypo- und Hypertext, da die zugewiesenen Rollen und Positionen jederzeit tauschen können bzw. in ständiger Bewegung sind.

Diese parasitäre Praxis lässt sich mit Michel Serres näher beschreiben, der in seiner 1980 erschienenen Studie *Der Parasit*, die zentral auf kommunikationswissenschaftliche Überlegungen aufbaut, den Parasiten als den Dritten beschreibt, der sich an Schnittstellen der Kommunikation festsetzt, an vorhandenen Kanälen an-dockt und die Beziehung stört bzw. die Vermittlung unterbricht (Vgl. Serres 1987, 11). Serres hält fest, dass, indem sich der Parasit an Kreuzungen bzw. im Schnittpunkt der Beziehung niederlässt,⁵ zwangsläufig alle Nachrichten durch ihn hindurchgehen, diese dabei jedoch nicht rein und unverändert bleiben, sondern beladen werden und (neu) aufgeladen zur/m Empfänger:in gelangen können, er also intensiv auf vorhandene Systeme einwirken und diese verändern kann (Vgl. Serres 1987, 70–72).

Das französische *bruit parasite* stellt dabei, anders als das dt. Wort *Parasit*, eine eindeutige Nähe zur Semantik des *Rauschens* her. Es ist also etymologisch mit dem Denken der Unbestimmtheit, Gegenstandslosigkeit, Diffusion und Unkonkretheit verbunden – was auch im deutschsprachigen Raum nicht außer Acht gelassen werden sollte. Peter Peinzger konstatiert in Hinblick auf diese Eigenschaften, dass der *Parasit* auf eine Gegen-Welt hin orientiert ist, dass er sich der Vernunft und den damit verbundenen deterministischen Paradigmen entzieht, Sympathie für elementare, subversive Instabilität, für Destruktion, Störung, Eingriff, Abweichung

⁵ Der Parasit wurde – weit über Serres hinausgehend – zu einer zentralen Figuration kulturwissenschaftlicher Ansätze, die ihn als Figuration der Grenzverhandlung und -überschreitung charakterisieren. Der Fokus liegt hier v.a. auf dem Parasiten als die binär organisierten klassischen abendländischen Episteme verunsichernde Figuration. So konstatiert beispielsweise die Medienwissenschaftlerin Brigitte Weingart, dass es nie eine willkürliche, zufällige Stelle ist, an der sich der Parasit festsetzt, sondern dass er immer an (System-)Grenzen von Literatur und Theorie, Natur und Kultur, Mensch und Maschine, Privatheit und Öffentlichkeit etc. auftaucht und somit als „Schauplatz von Grenzverhandlungen“ fungiert (Weingart 1999, 216). Siehe aber auch Albrecht Koschorkes Überlegungen zur *Figur des Dritten*, der argumentiert, dass der Parasit die Relationen selbst sichtbar macht, die normalerweise unsichtbar bleiben.

und Ungewissheit hegt und jegliche Eindimensionalität und Eindeutigkeit unterläuft (Vgl. Peinsger 2007). Während das Parasitäre tatsächlich hilfreich ist, um über das Verhältnis von Jelineks Texten zu anderen Texten und zur Wirklichkeit nachzudenken, so hilft er uns nicht, den anderen Begriff von Leben und Lebendigkeit zu fassen, der ebenfalls essentiell für Jelineks Schreiben ist, nämlich das Leben und Sterben der Texte selbst bzw. die Frage, wie ein Text überhaupt in Begriffen des Lebens und Sterbens gedacht werden kann. Um das zu tun, müssen wir uns erneut dem Leben zuwenden, dieses Mal jedoch ohne die Perspektive des Parasitären einzunehmen.

2 Lebende Texturen

Jelinek stellt in dem kurzen *Grußwort nach Japan* (2012) ihr Schreiben für das Theater einem japanischen Publikum vor. Der Text entstand für das Begleitheft zum Schwerpunkt „Jelinek Series“ des Theaterfestivals *Festival/Tokyo* und wurde anschließend als Vorwort eines Sammelbands abgedruckt, der mehrere Übersetzungen ihrer Stücke ins Japanische enthält.⁶ Jelinek versucht in diesem Text ihre eigenwilligen Texturen, die weder Figuren, Regieanweisungen, Angaben zu Zeit und Ort noch Dialoge enthalten, dem japanischen Publikum näher zu bringen, indem sie die Bedeutung japanischer Kultur für ihre theatrale Praxis betont. Verweisend auf das Kabuki-Theater, japanische Mode und den japanischen Garten ihres Wiener Hauses stellt sie fest, dass sie in ihrem Leben von Japan „faktisch umgeben“ (Jelinek 2012) [Hervorhebung T.K.] ist. Der kaum eine Seite umfassende Text tut allerdings weitaus mehr, als ihre Texte mittels Bezug auf kulturelle Praktiken Japans einem neuen Publikum zugänglich zu machen. Jelinek führt Japan als das ein, was sie *umgibt*. Japan bzw. die Ästhetiken und Praktiken, die Jelinek damit assoziiert, sind also Umgebung bzw. Umwelt. Während sich Umgebung bzw. Umwelt normalerweise dadurch auszeichnen, dass sie im Hintergrund bleiben und nicht in unseren Fokus rücken, macht Jelinek diese Umwelt zum Thema ihres kurzen Textes und bringt sie in den Vordergrund (Vgl. Morton 2007, 1–2). Die Umgebung wird zur *Lebenswelt*.⁷

⁶ *Grußwort nach Japan* wurde unter dem Titel *Message: Fukuzatsu ni karamiatta Chikakei no mukau Basho wo – Ninon no Kankakyō ni Mukete* im Begleitheft *Tokyo/Scene. Performing arts critique and praxis from F/T 1 (2012)* abgedruckt und findet sich in Jelinek 2012, 4–5. Der Band enthält die beiden Texte *Kein Licht, Epilog?*, die die Atomkatastrophe von Fukushima 2011 verhandeln, sowie *Rechnitz (Der Würgeengel)* und *Wolken. Heim*.

⁷ Hier denke ich auch an Alexander Kluges Begriff des „Lebensraums“, wie er ihn in seinem kurzen Text „Götterdämmerung in Wien“ einbringt, um über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit zu

Japan, speziell das Bild der wuchernde Bambuspflanze, werden zum Synonym für ihr Schreiben, das hier konsequenterweise ebenfalls in Begriffen von Leben und Tod verhandelt wird.

Was der kurze Text andeutet, ist ein Prinzip des Schreibens, das Jelinek in nahezu all ihren theatertheoretischen Texten entfaltet und das damit zu tun hat, dass sie den Begriff des Lebens im Kontext des Theaters radikal umarbeitet. Weder meint Leben im Kontext ihres Theaters die Darstellung von Leben auf der Bühne, noch hat es mit einer Fortführung dessen zu tun, dass das Theater traditioneller Weise alles, also auch das scheinbar Unbelebte, zum Leben erwecken kann. Bei Jelinek lebt das Geschriebene selbst. Oder mehr noch, es lebt, indem es sich schreibt. Wir sehen das in ihrem „Grußwort nach Japan“, in dem sie ihre wuchernden Texturen als „lebendig“ beschreibt. Anders als die historische Form des Dramas, die lebendige Menschen auf der Bühne darstelle, „ihre Taten und Untaten imitier[e]“, lebten ihre Texte auf andere Art und Weise, nämlich indem sie endlos wucherten (Jelinek 2012). Das Leben, das sie in und für ihre Texte ausmacht, findet sie also in der Textur selbst, die sie mit dem Rhizom – hier konkret mit der Wurzel der Bambuspflanze – vergleicht. Jelinek denkt Leben in einer zweifachen Bewegung: das unkontrollierte Sich-Ausbreiten der Wurzel ist Leben bzw. die Wurzel breitet sich nur darum unkontrolliert aus, weil sie lebt. Konsequenterweise kann alles, was lebt, auch sterben. So spricht Jelinek wiederholt von der „Verderblichkeit“ und dem „Verfallsdatum“ ihrer Texte.⁸

Nachdem die Schauspieler:innen nicht Figuren, sondern das Sprechen selbst sind,⁹ leben und sterben auch sie mit den Texten.¹⁰ In ihrem Essay *Es ist Sprechen und aus* stellt Jelinek Bezug zur antiken Vorstellung der Überfahrt ins Totenreich her, wenn sie sich selbst mit Charon vergleicht, dem Fährmann, der die Toten vom Reich der Lebenden in den Hades begleitet:

Es klafft auf, das Chaos, und spuckt etwas aus, aber Menschen sind es nie. Es ist Sprechen und aus. Bei mir: noch lange nicht aus. Es dauert seine Zeit, die davor meine Lebenszeit war. Ich weiß schon: meist zu lang! Aber bitte bedenken Sie: Das Sprechen ist vielleicht dieses Chaos, aus dem ich mit meiner Charon-Stange, mit der ich das Totenfloß voranstake (denn Sprechen

reflektieren. Lebensraum ist bei Kluge ein „Gruppengeräusch vieler Räume“, das die Geräusche der Gegenwart in sich aufnimmt (Kluge 2004, 72).

⁸ Vgl. hier z. B. ihre Essays *Das Parasitärdrdrama* und *Anmerkung zum Sekundärdrdrama* (Jelinek 2011, 2010).

⁹ Vgl. z. B. die Formulierung „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht“ in ihrem Essay *Sinn egal, Körper zwecklos* (Jelinek 1997, 268).

¹⁰ Jelinek formuliert diesen Gedanken noch drastischer in ihrem Essay *Es ist Sprechen und aus* (Jelinek 2013). Hier spricht sie darüber, dass ihre Texte den Schauspieler:innen, die ihre Texte auf der Bühne sprechen, das Leben entziehen.

ist für mich: dem Tod für eine Weile entkommen oder wenigstens ein paar dorthin mitnehmen), ein paar Fetzen Sprechen herausfische, hervorstoße, Fetzen, die immer Teil eines in größten Teilen unsichtbaren, ungeordneten Ganzen sind, das nie ein Ganzes wird, denn das Ganze würde Ordnung ja voraussetzen. Es ist nie alles, es ist nicht einmal etwas. Ich hätte auch ganz andre Fetzen, andre Sätze, andre Worte nehmen können (Jelinek 2013).

Es ist erstaunlich, dass das Sprechen bzw. der theatrale Text hier im Zwischenreich von Tod und Leben angesiedelt wird. Aber handelt es sich tatsächlich um ein Zwischenreich bzw. eine Schwelle? Immerhin spricht Jelinek selbst nicht vom (Grenz-)fluß Acheron oder Styx, auf dem sie von einem Ufer zum anderen übersetzt, sondern vom Chaos bzw. vom „ungeordneten Ganzen“ aus dem sie Fetzen herausfischt. Doch wie können wir dieses Chaos denken?

Während der Parasit, wie ihn Serres konzeptualisiert, sicherlich ein interessanter Rahmen ist, um über Jelinek nachzudenken, so bleibt er als Phänomen der Schwelle, des Übergangs und der Grenzüberschreitung immer noch auf einen Begriff der Grenze angewiesen, der diese als fixiert und gegeben erscheinen lässt. Die Parasitologie in Jelinek ist eine andere. Es ist eine Parasitologie, die Kategorien grundlegend umarbeitet und die eine gänzlich andere Art und Weise einführt, über Grenze und Grenzziehung nachzudenken. Es ist eine Parasitologie, die nicht ohne eine radikale Überarbeitung der Zeit zu denken ist, da die Texturen von Geistern und Untoten belebt sind. Ich schlage daher vor, Jelineks Texturen als ein „Theater der Leere“ zu begreifen. Jedoch nicht als Leere im Sinne eines Nichts, sondern verstanden mit Karen Barad und ihrer Re-interpretation der Leere als „Schoß, der Leben gebiert“. Die Leere als die „Un/Möglichkeit für Nicht/Existenz“ (Barad 2012, 24).

3 Leere, Rauschen

Barads agentieller Realismus erweitert Serres Parasitologie um Fragen der Ontologie, Politik und Ethik,¹¹ da sie die tiefgreifenden ontologischen und epistemologischen Veränderungen herausarbeitet, die das Aufkommen der Quantenphysik mit sich gebracht hat. Ihr agentieller Realismus ist eine neue ‚Onto-Epistemologie‘¹² auf Basis von Niels Bohrs Physik-Philosophie und der Quantenfeldtheorie (Barad

11 In diesem Artikel spielt die ethische und politische Dimension jedoch keine Rolle bzw. kann nicht diskutiert werden.

12 Barad führt diesen Neologismus ein um zu markieren, dass die Bereiche ihrer Interpretation der Natur des Seins und des Wissens nicht zu trennen sind. Siehe dazu ausführlich die Kapitel 4 und 8 in Barad 2007.

2007).¹³ Angeleitet von der Praxis der *Diffraktion* (Beugung) arbeitet der agentielle Realismus die das westliche Denken strukturierenden Dualismen wie Geist/Körper, Mann/Frau, Mensch/Nicht-Mensch radikal um und zeigt stattdessen das intra-aktive Werden von Entitäten, die erst *durch* ihre Beziehung entstehen.¹⁴ Ein Dualismus, den Barad ausführlich diskutiert, betrifft das Leben und Sterben. Barad zeigt, dass Leben und Sterben durch wissenschaftliche und technologische Entwicklungen im 20./21. Jahrhundert radikal umgearbeitet wurden. In unserer Gegenwart leben und sterben nicht mehr nur jene, die, und das, was als belebt wahrgenommen werden, sondern mit dem Spalt des Atoms und der Entwicklung der Atombombe sei auch das, was bisher als unbelebt galt, sterblich geworden (Vgl. Barad 2014, G106). Diese Umarbeitung von Leben und Sterben wird besonders deutlich, wenn wir uns ihre Interpretation der Leere näher anschauen. Barad stellt die Newtonsche Annahme in Frage, dass die Leere weder Materie noch Energie enthält und argumentiert stattdessen auf Grundlage der ontologischen Unbestimmtheit der Quanten, dass der Nullzustand nicht klar bestimmt werden kann. „[W]enn die Energie des Vakuums nicht mit Bestimmtheit null ist, ist es nicht mit Bestimmtheit leer“ (Barad 2012, 23–24).¹⁵ Die Leere enthält virtuelle Teilchen, die, wie Barad behauptet, nicht als schnell aufeinanderfolgende, kurzlebige Gebilde missinterpretiert werden sollten, sondern die eher als „*die Unbestimmtheit des Seins/Nichtseins*“ begriffen werden müssen (Barad 2012, 27). Sie bringt hier ein interessantes Bild ein, um diese schwer zu fassende Form der Leere zu greifen: die stillstehende Membran eines Schlagzeugs. Die Membran ist, nur weil sie gerade nicht gespielt wird, nicht einfach still, sondern in ihr säuseln alle möglichen Klänge. Es ist eine „sprechende Stille“, wie es Barad selbst nennt (Barad 2017b, 78). Barad beschreibt schließlich die Leere als ein „gespenstisches Reich mit einer geisterhaften Existenz“, das bevölkert ist von allem, was war, was sein könnte, und was noch hätte sein können:

Virtuelle Teilchen handeln nicht in einer Metaphysik der Gegenwart. Sie existieren nicht in Raum und Zeit. Sie sind geisterhafte Nicht/Existenzen, die am Rande der unendlich dünnen Schneide zwischen Sein und Nichtsein taumeln. Sie zeugen von Unbestimmtheit. Beziehungsweise äußert das Vakuum keine bestimmten Worte, nur ein beredtes Schweigen, das weder Schweigen noch Sprechen ist, sondern die Un/Möglichkeitsbedingung der Nicht/Exis-

¹³ Hier muss betont werden, dass es sich um Barads Interpretation von Bohr und der Quantenfeldtheorie handelt, die deutlich durch marxistisch und materialistisch-feministisches Denken, postkoloniale und poststrukturalistische Theorie sowie Dekonstruktion geprägt ist.

¹⁴ Intra-Aktion ist ein zentrales Konzept des agentiellen Realismus das markiert, dass es nicht um die Interaktion zwischen autonomen, separaten und bereits vor der Interaktion existierenden Entitäten geht, sondern dass die Entitäten *durch* die Intra-Aktion entstehen. Siehe hier v.a. die Kapitel 3 und 4 in Barad 2007.

¹⁵ Für eine detailliertere Erklärung der Unbestimmtheit der Quanten siehe Barad 2012, 20–27.

tenz. Es gibt eine unendliche Zahl an Un/Möglichkeiten, doch nicht alles ist möglich (Barad 2012, 28).

Für all jene, die vertraut sind mit Jelinek, wird sich Barads Begriff der „sprechenden Stille“ sofort mit ihrem Schreiben verbinden. Jelineks Stücke sind durchzogen von komplexen grammatischen Konstruktionen, die Futur II, Perfekt, Plusquamperfekt und Konjunktiv mischen und die auf eben solche Nicht/Existenz hindeuten.¹⁶ Darüber hinaus zieht Jelinek ähnliche Metaphern heran, wenn sie über ihr Schreiben spricht. Es sind Stille und Stillstand, die sich zugleich als wuselndes Gemurmel offenbaren und die somit suggerieren, dass das, was still und unbewegt scheint, alle möglichen Geräusche und Bewegungen einschließt. Jene, die gewesen sind, und die, die sein (hätten) könn(t)en (Jelinek 2011b). Jelinek formuliert das eindrucksvoll in ihrer Dankesrede zum Mühlheimer Dramatikerpreis *Gesprochen und beglaubigt*, wenn sie den Begriff des Schweigens durch das Nichtsprechen ersetzt: „Jetzt ist alles Sprechen und Nichtsprechen (ich sage nicht Schweigen, denn bei mir hält nie irgendjemand den Mund auf der Bühne. Die sind nur solange da, wie sie sprechen)“ (Jelinek 2009c, 119). Die murmelnde Stille bzw. das beredte Schweigen werden von Jelinek aber auch immer wieder in Bildern der Leere gefasst. In *Das Parasitärdrdrama* z. B. bringt sie einerseits den Töpfervorgang ein, bei dem das Zentrum leer bleibt, andererseits spricht sie davon, dass sie nie zum eigentlichen Kern vordringen kann:

Ich gehe nicht auf den Kern, den ich nicht kenne, ich weiche ihm großräumig aus, und deswegen muß ich immer soviel Text schreiben, weil ich ja von außen an diesen Kern, den ich wie gesagt nicht kenne (aber Sie, Publikum, vielleicht erkennen?) nicht rankomme. Haben Sie den Kern irgendwo gesehen? Dann spucken Sie ihn aus, den kann man nicht essen, was Sie aber natürlich auch schon gewußt haben. Na ja, sicher nicht durch mich, durch mich können Sie gar nichts erkennen, das ist, da ich ja erfahrungslos und beinahe zur Gänze meinungslos bin, aber auch zur Beschreibung unfähig, also das ist, als ob man, ich, um diesen blinden Fleck herum mit dem Bleistift oder dem Kuli – oder was man halt zur Hand hat – etwas ausmale, das ich mir selbst nicht ausmalen kann, denn ich habe keinen Begriff davon. Also muß ich möglichst viele Begriffe verwenden, nur um das Blinde (beim Psychiater: seine hellen Töchter) in der Mitte zum Vorschein zu bringen, [...]. Ich versuche, mich als (nicht am!) Drumherum, das bei mir schon alles ist, abzuarbeiten (Jelinek 2011a) [Hervorhebung, T.K.].

Die Bedeutung der Leere oder eines leeren Zentrums ist in der Wissenschaft ausführlich diskutiert worden (siehe u. a. Kovacs und Meister 2014). Meist wird das Spannungsverhältnis zwischen einem leeren Zentrum und der endlos wuchernden

¹⁶ Siehe in diesem Kontext z. B. die Passage „Der Ausnahmebote“ in dem Theaterstück *Rechnitz (Der Würgeengel)* (Jelinek 2009b, 78–85).

Sprache diskutiert, Jelineks Behauptung eines leeren Zentrums und eines dieses Zentrum umgebende Sprechen im Sinne eines Drumherums also ernst genommen. Doch was, wenn wir uns stattdessen auf das *als* Drumherum konzentrieren und das Schreiben selbst als Leere verstehen, die allerdings nicht nichts ist, sondern die erfüllt ist von allen Un/Möglichkeiten der Nicht/Existenz. Sobald wir verstehen, dass die Texte nicht das Andere der Leere sind, sondern die Leere selbst, dann können wir auch das, was von Jelinek selbst oft als „Chaos“ beschrieben wird anders fassen. Jelinek weist in ihrem Essay *Es ist Sprechen und aus* auf die Bedeutung von Chaos für ihr Schreiben hin, das niemals Menschen erschaffen wird, wie es das Drama tut – sondern das von allen möglichen Wesen, lebendig oder tot, heimgesucht wird: „Es ist ein heißes Chaos, aus dem das alles kommt, und das sollte bewahrt werden oder immer neu hervorgebracht, je nachdem. Es klafft auf, das Chaos, und spuckt etwas aus, aber Menschen sind es nie. Es ist Sprechen und aus“ (Jelinek 2013). Nicht nur sind es niemals Menschen, die aus dem Chaos gebildet werden, sondern auch das Sprechen selbst ist in Jelineks Theater nicht mehr exklusiv an den Menschen gebunden. So heißt es in *Das Parasitärdrama*:

Im Normaldrama sprechen Personen, die der oder die oder sonstwer sind, als wären die sie selber. Da ich aber nicht weiß, wie Menschen miteinander sprechen, lasse ich, nein, nicht Blumen sprechen, lasse ich alles sprechen, wofür ich Platz finde und was mir selbst wieder Platz einräumt (Jelinek 2011a).

Wie können wir ein Sprechen denken, das nicht mehr exklusiv an den Menschen bzw. an den Bereich der Kultur gebunden ist und die Natur als das Andere der Sprache begreift, das sterben muss, um die Geburt der Sprache zu ermöglichen? Jelinek selbst thematisiert wiederholt den Abgrund zwischen Kultur und Natur, deutet jedoch auf eine mögliche Transformation dieses Abgrunds hin, wenn sie Natur mit der kreativen Hervorbringung des Chaos, das ja ihre Texturen sind, in Verbindung bringt und damit eine Alternative zur Repräsentation von Natur am Theater denkbar macht:

Chaos bricht aus, nein, es bricht nicht aus, es ist das, was da ist. [...] ein ordentliches Chaos hat das nun mal an sich, daß nur die Natur darüber wacht, es vielleicht sogar hervorgebracht hat, und ausgerechnet in mir wollte es ans Abendlicht! Aber von Natur ist im Theater nicht die Rede, außer man redet über sie (Jelinek 2013).

Vicky Kirbys Relektüre der Dekonstruktion durch die Quantenphysik ist hilfreich, um die tiefgreifenden Implikationen dieses anderen Begriffs von Natur zu verstehen. Kirby behauptet in ihrer Studie *Quantum Anthropologies*, dass Poststrukturalismus und Dekonstruktion bislang verkürzt rezipiert worden sind, da nämlich alle Lesarten bislang Textualität und Repräsentation als spezifisch für den Bereich

der Kultur betrachten und damit den Kultur/Natur Dualismus reproduzieren. Kirby hingegen verweist auf das enorme Potential dieser Theorien, wenn wir den Textbegriff anders denken und Derridas „il n'y a pas de hors-texte“ [„Es gibt nichts außerhalb des Textes“] hin zu einem „there is no outside of Nature“ [„Es gibt nichts außerhalb der Natur“] verschieben (Derrida 1983, 274; Kirby 2011, 83). Ausgehend von Arbeiten in Bereichen wie Kybernetik, Biologie und Kognitionswissenschaft, die körperliche und technische Vorgänge ebenfalls in kommunikativen Strukturen beschreiben,¹⁷ regt Kirby zu einer grundlegenden Überarbeitung und Erweiterung des verkürzten Textbegriffs an, wie ihn der *linguistic turn* hervorgebracht hat, und argumentiert, dass das „Leben selbst“ kreative Verschlüsselung ist bzw. sich selbst schreibt.¹⁸

If it is the nature of biology to be cultural – and clearly, what we mean by ‘cultural’ is intelligent, capable of interpreting, analyzing, reflecting, and creatively reinventing and memorializing – then what is this need to exclude such processes of interrogation from the ontology of life? (Kirby 2011, 75).

Basierend auf Barads Interpretation der Quantenphysik denkt sie den Abgrund, der zwischen Natur und Kultur überquert werden muss, wie er in dekonstruktivistischen Theorien gedacht wird, grundlegend anders, nämlich als etwas, das *durch* die Beziehungen selbst konstituiert wird und damit diese immer schon verschränkt:

This radical disjunction/inseparability is comprehensive—a fault line that runs throughout all of human nature. It articulates the nonlocal within the local, Nature within Culture, and human within nonhuman. The superposition of these differences means that any identity is articulated with and by all others [...]. This is a comprehensive process, a process of comprehension, a material reality (Kirby 2011, 88).

17 Kirby verweist hier u. a. auf die Rezeption von Charles Sanders Peirce im Bereich der Biosemiotik sowie auf Derridas Überzeugung, dass Sprache auch in Kybernetik und Biologie anzutreffen ist, wie er es v.a. in seinen Vorlesungen zum Genetiker und Molekularbiologen François Jacob hervorhebt.

18 Kirby baut ihr Argument auf Judith Butler und Bruno Latour auf. Sie stimmt mit Butler überein, dass es kein außerhalb der Sprache gibt, kritisiert jedoch Butlers Insistieren auf die Trennung von Natur und Kultur und auf die Sonderstellung des Menschen. Latour wiederum ist ein wichtiger Impulsgeber wenn es darum geht, auch Natur als artikuliert und als mit Handlungsmacht ausgestattet zu begreifen und somit die rigide Trennung zwischen Natur und Kultur abzubauen. Sie kritisiert jedoch, dass auch für Latour der menschliche Zugriff auf die Natur entscheidend ist (Kirby 2011, 87).

Darauf aufbauend schlägt Kirby vor, Natur als Fülle von Möglichkeiten und als eine Kakophonie von „convers(at)ion“ (Konversation-Verwandlung) zu verstehen.¹⁹ Natur also als dasselbe Kraftfeld von Artikulation, Neuerfindung und Spaltung wie es bislang unter dem Begriff der „Kultur“ zusammengefasst wurde. Kirby erfasst dieses kreative Potential, das auch dem Nichtmenschlichen zukommt, im Sinne des Auseinandertreibens der Textualität, das das Weben des Lebens selbst ist:

When Derrida reminds his audience that deconstruction's implications could not be confined to philosophy any more than they could be restricted between the covers of a book, perhaps the most provocative consequence of such clarifications is that the reader/writer of this “general text” is necessarily dispersed—it is not located, at least not in any classical sense, in a human agent. Within this “open system” whose only constant is mutation/writing, the same questions that are confronted in the physical sciences about determination, agency, causality, space-time involvement, and “spooky” entanglement, are all operative. Importantly, dispersing literacy (textuality) as the weaving of life itself means not only that “old” texts remain contemporary and productively alive because never closed off in a past that is simply behind us, but also that the “texts” of seemingly primeval organisms, or even a supposedly inanimate and lifeless entity such as a photon, become subjects of cognitive and agential entanglement and observational intention (Kirby 2011, ix).

Das Leben liest und schreibt sich selbst neu. Hier haben wir einen Begriff des Lebens bzw. der Lebendigkeit gewonnen, der uns Jelineks Theater besser verstehen lässt. Leben nicht als Repräsentation von lebenden Menschen auf der Bühne, sondern Textur als effektive Verwandlung des universellen Werdens.

4 Kein Licht

Doch wie können wir uns ein solches „Theater der Leere“ nun konkret vorstellen? Ich werde das an *Kein Licht* veranschaulichen, einem Text, der in unmittelbarer Reaktion auf die Atomkatastrophe in Fukushima 2011 entstanden ist. *Kein Licht* ist auf die zwei Sprecher A und B aufgeteilt und doch lässt sich der Text nicht als Dialog charakterisieren. Das Sprechen lässt auf keine Figuren oder Charaktere schließen,²⁰ sondern konfrontiert uns im Gegensatz mit einer Fülle an Stimmen und Geräuschen, die uns in verschiedene Zeiten und Orte führen, die aber auch wild zwischen Musik und Physik bzw. Leben und Tod springen. So adressieren die Sprecher:innen

¹⁹ Dies unterscheidet sich von einer Konzeptualisierung von Natur als ursprünglich oder als das, dem die Komplexität der Kultur fehlt, wie es in anderen Interpretationen der Dekonstruktion und des Poststrukturalismus üblicherweise gedacht wird.

²⁰ Bärbel Lücke spricht in diesem Kontext von einem „Dia(Poly)Log“ zwischen A und B (Lücke 2012).

sich selbst oder einander abwechselnd als erste und zweite Geige, als Orchester-musiker:innen, als Quantumpartikel, als Überlebende und Opfer einer Katastrophe. Die Identifikation von Sprechen und Körper wird noch weiter verkompliziert, wenn wir berücksichtigen, dass das Stück mit mindestens drei Schauspieler:innen besetzt werden muss, wie es auf der Website des Rowohlt Theaterverlags angegeben wird (N. N.).

Auch wenn *Kein Licht* aus Anlass der Atomkatastrophe in Fukushima entstanden ist, so versucht der Text nicht, ein vergangenes Ereignis zu rekonstruieren. Das zeigt sich bereits daran, dass Fukushima kein einziges Mal genannt wird. Stattdessen bildet der Text einen Lebensraum, der erfüllt ist von allen möglichen Stimmen und Geräuschen, und der eine Haltung zum Jetzt etabliert, der das Jetzt als gespenstischen Raum wahrnehmen lässt, in dem alle (un)möglichen Stimmen (un)möglicher vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Katastrophen (un)hörbar werden bzw. sich (im)materialisieren, ohne je wirklich präsent oder absent zu sein. Diese gespenstische Sphäre entsteht aus einer eigenwilligen Überlagerung von Musik und Quantumphysik, die die Verschränkungen von Immateriellem und Materiellem sowie die Diffraktionen von Raum und Zeit auffaltet. Bereits die ersten Zeilen des Stücks führen das semantische Feld des Klanges und des Hörens ein und arbeiten somit das konventionelle Verständnis vom Theater als „Ort des Sehens“ um und verschieben es hin zu einer queeren Verkörperung durch das Ohr.²¹

A: He, ich hör deine Stimme kaum, kannst du da nicht was machen? Kannst du sie nicht lauter tönen lassen? Ich möchte mich selbst nicht hören, du mußt mich irgendwie übertönen. Dabei glaube ich schon längere Zeit, daß ich auch mich nicht hören kann, obwohl ich das Ohr direkt am Schaltpult habe, wo ich versuche, sie zu greifen, die Töne (Jelinek 2011c).

Diese ersten Zeilen etablieren eine komplexe Konstellation von Hören und Nicht-hören, von Stille und Lärm. A adressiert jemanden (Ein Mitglied eines Orchesters? Eine Stimme im Chor? Einen Dialogpartner?) mit der Beschwerde, dass er die Stimme dieses Anderen, die somit nicht geeignet ist, ihn selbst zu übertönen, kaum hört. Ob und was ertönt, wird jedoch sofort in Frage gestellt, wenn A andeutet, dass auch die eigene Stimme nicht hörbar ist. Während die Passage suggeriert, dass zwei Stimmen nicht nacheinander, sondern gleichzeitig erklingen, müssen wir uns fragen, ob wir als Zuschauer:innen überhaupt etwas hören oder ob wir hier mit einer „sprechenden Stille“ konfrontiert sind, die für unsere Ohren nicht wahrnehmbar ist. Wenn dem so ist, gibt es andere Wege, die Geräusche bzw. das Sprechen

21 Der Begriff Theater kommt vom Altgriechischen θέατρον (*theatron* = sehen). Vgl. zum Theater als Ort des Sehens u. a. Ulrike Haß und ihre Studie *Das Drama des Sehens: Auge, Blick und Bühnenform* (Vgl. Haß 2005).

wahrzunehmen? Hier fällt der Verweis auf das Schaltpult auf, das eine alternative Form der Wahrnehmung von Geräuschen suggeriert und uns in den technischen Bereich von Codierung und Entcodierung führt. Darüber hinaus spricht A davon, die Töne „greifen“ zu wollen und erinnert uns damit an die materielle, körperliche Qualität von Klang. Indem bereits die ersten Zeilen verunsichern, was wir wahrnehmen (können) und was nicht, beunruhigt der Text unser herkömmliches Verständnis von dem, was etwas ist, und dem, was nichts ist. Um die Frage von Barad zu wiederholen: „Was ist das Maß des Nichts?“ Indem der Text radikal in Frage stellt, was wahrnehmbar ist und was nicht, stimmt er uns darauf ein, unsere Sinne auf das komplexe Zusammenspiel von Im/Materialität, Un/Sichtbarkeit, und Un/Hörbarkeit einzustellen. Hier überlagern sich Musik und Quantenphysik. Nukleare Strahlung ist unsichtbar und – abgesehen von der Messung durch einen Geigerzähler – unhörbar. Aber auch allgemeiner hat die Quantenphysik radikal überarbeitet, wie wir über das Nichts nachdenken.²² In *Kein Licht* wird diese Überlagerung im Laufe des Stücks immer deutlicher, wenn Messungen der Quantenphysik auf die Musik übertragen werden:

Mein Ton vorhin hatte eine Halbwertszeit von etwa 50 Minuten, also müßte ich ihn ja noch hören, sogar in einer halben Stunde müßte ich ihn immer noch hören. Es müßte immer noch anhalten, daß ich meinen Ton gespielt habe. Aber was ist mit den andren Tönen? Zerfallen die auch schon nach, nein, vor, nein, nach 50 Minuten? Heißt das 50 Minuten, bevor sie überhaupt gespielt wurden? Läuft der Schall rückwärts? Also meine Töne kannst du nur finden, solang mein Tonerzeugungs-Reaktor noch läuft, solang meine Turbinen noch laufen auf ihren Schleichwegen, wo sie keiner sieht und mit denen das Unhörbare hörbar wird und endlich kommt, aber die Schöpfer, die Reaktoren, also die Reagierer, denn Schöpfer gibts keine, nur Reagierer auf etwas, das man nicht sieht, Reaktoren, die ja nicht Schöpfer sind, sondern eben auf etwas reagieren, das sagt schon der Name, egal, die habe ich bereits vor Tagen abgeschaltet (Jelinek 2011c).

Erstaunlich an dieser Passage ist, dass Rhythmus und Ton hier in Begriffen des radioaktiven Zerfalls und der Lebenszeit von Atomen diskutiert werden. Musik und Quantenphysik werden hier also als Phänomene eingeführt, die mit der Kategorie der Zeit zu tun haben, was einmal mehr verkompliziert, wie wir über Leben und Tod, Materialität und Immateriellität nachdenken.

Kein Licht konfrontiert uns mit verschiedenen Zeitlichkeiten: einerseits Zeit gebunden an Fortschritt, was durch Formulierungen die auf ein Zu-spät-kommen, ein Voraus-sein, ein Voranschreiten oder Rückwärtsläufen angedeutet wird. Diese

22 Wie Barad zeigt, hat die Quantenphysik nicht nur verändert, wie wir über Kategorien von Raum, Zeit und Materie nachdenken, sondern auch über Messeinheiten, da Quantenphysik übliche Unterscheidungen von Mikro- und Makrolevel unterläuft (Vgl. Barad 2017b).

Zeit wird als jene Zeit markiert, die Imperialismus, Militarismus, Nationalismus und Kapitalismus zugrunde liegt und die eingeschrieben ist in die gewaltsame Zerstörung des Planeten und allem, was auf ihm lebt, wie es etwa in Fukushima sichtbar wird. Zugleich jedoch suggeriert das Stück eine Umarbeitung bzw. Dekonstruktion dieser Zeit. So finden wir im Stück wiederholt den Satz „Musik ist Zeit“, jedoch immer begleitet von einem Gefühl der Endzeit, das in Jelineks Text auch das Ende der Zeit bedeutet: „Musik ist Zeit, und die haben wir nicht mehr“ (Jelinek 2011c). Während es nicht erstaunlich ist, in einem Text über Fukushima mit einem Endzeitszenario konfrontiert zu werden, so tut das Ende der Zeit weitaus mehr, als uns daran zu erinnern, dass der Weltuntergang nahe ist.²³ Das Ende der Zeit in *Kein Licht* bedeutet nicht nur ein Ende, sondern auch das Aufbrechen der Zeit gedacht als Fortschritt, um eine andere Zeitlichkeit aufblitzen zu lassen, die ebenfalls diese Endzeiten bewohnt.²⁴

Wenn *Kein Licht* behauptet, dass Musik Zeit ist, dann geht der Text über konventionelle Auffassungen von Musik als Zeitkunst hinaus. Musik ist in *Kein Licht* nicht einfach flüchtig, sondern sie ist dezidiert sterblich. Das bringt uns zurück zu Barad, die als einen der grundlegendsten Einschnitte durch die Entwicklung der Quantenphysik anführt, dass das, was bisher als unbelebt galt, nun ebenfalls lebt und stirbt. In ihrem Essay über den Atombombenabwurf in Hiroshima und Nagasaki bezieht sie das dezidiert auf die Kategorie der Zeit: „In the twentieth century, time is given a finite lifetime, a decay time. Moments live and die. Time, like space, is subject to diffraction, splitting, dispersal, entanglement“ (Barad 2017a, 106).²⁵ Wenn Zeit gebeugt ist, dann finden wir in jedem Moment eine Vielzahl an Zeiten, die alle in die materielle Realität eingeschrieben sind. Die Diffraktion von Musik wird in *Kein Licht* mit technologischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts in Verbindung gebracht. Walter Benjamins Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* zitierend, werden die Verschränkungen von Zeit und Raum im Kontext der Musik durchgespielt. Wichtig wird hier auch die Beziehung zwischen der Musiker:in und dem Ton, denn Körper und Rhythmus können synchronisiert sein, die Musik kann sich aber auch vom Körper der Musiker:in loslösen und

23 Das tut z. B. die Atomkriegsuhr. Siehe in diesem Kontext Barads Interpretation der Doomsday-Clock in Barad 2017a.

24 Zu diesem komplexen Verhältnis von Zeit als Fortschritt und einem Potential des Umarbeitens der Zeit von innen s. Barad 2017b.

25 Barad erklärt das Phänomen der zeitlichen Diffraktion anhand des Doppelspalteperiments. Es geht über den Umfang dieses Beitrags hinaus, dieses Experiment im Detail zu erklären. Für eine detaillierte Darstellung siehe Barad 2017b.

„fliehen“.²⁶ Der Körper wird hier keineswegs als abstrakter Körper gedacht, sondern erscheint in all seiner Materialität. Auch hier wird Musik wieder mit Quantenphysik verschränkt, wenn Musik vergleichbar zur nuklearen Strahlung als das beschrieben wird, was in den Körper eindringt, sich in ihn einschreibt und seine Materialität umarbeitet:

Der Körper kann unsere Töne mit etwas anderem verwechseln und dann sogar in die Knochen einbauen, so sagt man. Wir werden dann irgendwann unsere Töne geworden sein! Unsere Körper haben das, was wir als Töne erzeugt haben, vielleicht schon in ihr Skelett eingelagert, und wir haben davon nichts gemerkt. Wir haben es aufgenommen, ohne es zu merken (Jelinek 2011c).

Musik ist hier also eine komplexe Konstellation von flüchtigem Klang und andauernder materieller Realität. Auch für Barad spielen Flüchtigkeit und Materialisierung eine wichtige Rolle und verweisen auf mögliche andere Zeitlichkeiten:

The temporality of radiation exposure is not immediacy; or rather, it reworks this notion, which must then rework calculations of how to understand what comes before and after, while thinking generationally. Radioactivity inhabits time-beings and resynchronizes and reconfigures temporalities/spacetime-matterings. Radioactive decay elongates, disperses, and exponentially frays time's coherence. Time is unstable, continually leaking away from itself (Barad 2017b, 63).

Eine nukleare Katastrophe geht über den einen Moment der Explosion weit hinaus. Nukleare Strahlung arbeitet die Kategorie der Zeit um und bringt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in immer neue Konstellationen. Wenn Jelinek das Flüchtige der Musik und damit der Zeit als sterblich und tatsächlich fliehend im Sinne von unstabil in ihr Stück einschreibt, dann verschränkt sie die Zeit der Musik mit der Zeit der Strahlung und zeigt auch hier, dass Töne nicht einfach erscheinen und vergehen, sondern dass sie bleiben, indem sie zum Körper werden. Das bedeutet schließlich, dass sie immer noch gehört werden können. Das scheinbar Vergangene kann uns noch erreichen – wir müssen nur unsere Ohren oder Sinne darauf einstellen. Und doch ist das, was uns erreicht, nicht geordnet, sondern es umgibt uns als Rauschen und Chaos.

Kein Licht ist ein Stück, das voll ist von Tönen und Geräuschen und das uns in diesem Dröhnen zunächst orientierungslos macht. So werden wir nicht nur mit Sprache konfrontiert, die alle möglichen Zeiten und Orte verschränkt,²⁷ sondern es

26 Vgl. hier auch den Essay *Die Zeit flieht*, den Jelinek für ihren Orgellehrer Leopold Marksteiner verfasst hat (Jelinek 1999).

27 Im Text sprechen Stimmen, die von Sophokles zu Goethe, Schiller, Rilke, Brecht, Benjamin zu Heidegger und René Girard reichen.

gibt tatsächlich auch noch eine eigene Geräuschebene, die das Sprechen begleitet und an manchen Stellen übertönt. Darüber hinaus „schreien“ A und B zumindest eine lange Passage dezidiert zugleich, sodass der Text teilweise nicht mehr verstanden werden kann (Jelinek 2011c). Als Leser:innen oder Zuschauer:innen teilen wir also die Situation mit A und B, die wiederholt äußern, sich verlaufen zu haben, orientierungslos zu sein und einer Spur zu folgen ohne zu wissen, wohin sie gehen und wieso.²⁸ Wir können dem Text keinen Sinn abgewinnen, wenn wir der Cartesianischen Trennung von Wahrheit und Bedeutung vs. Chaos, Unsinn und Falschheit folgen. Stattdessen, und hier hilft uns Barads Diskussion der Leere, entsteht Sinn aus diesem dröhnen Chaos, das eben nicht nichts ist, sondern die Möglichkeit aller Bedeutungen.

Leben ist in Jelineks „Theater der Leere“ nicht einfach als Metapher für Jelineks Schreiben misszuverstehen bzw. eine einfache Umkehrung von Unbelebtem zu Belebtem. Stattdessen arbeiten Jelineks Texturen Unterscheidungen wie organisch/anorganisch, lebendig/tot, Kultur/Natur, Mensch/Nicht-Mensch radikal um, was schließlich auch Kategorien wie Zeit, Raum, Materie und Geist völlig anderes denken lässt. Wenn Jelineks Texte auf inhaltlicher Ebene das konfliktreiche Aufeinandertreffen verschiedener Bereiche inszenieren, dann findet auf struktureller Ebene etwas anderes statt, nämlich das lebendige Wuchern der Textur als intraktives Werden *durch* die Beziehungen selbst.

Literaturverzeichnis

- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke UP, 2007.
- Barad, Karen. „Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit.“ *100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken. No099: Karen Barad*, dOCUMENTA 13 (2012): 18–34.
- Barad, Karen. „No Small Matter: Mushroom Clouds, Ecologies of Nothingness, and Strange Topologies of Spacetime-matter.“ *Arts of Living on a Damaged Planet*. Hg. Anna Tsing et al. Minnesota: University of Minnesota Press, 2017a. G103–G120.
- Barad, Karen. „Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-turning, Re-membering, and Facing the Incalculable.“ *New Formations: A Journal of Culture/Theory/Politics* 92 (2017b): 56–86.
- Derrida, Jacques. *Grammatologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.
- Haß, Ulrike. *Das Drama des Sehens: Auge, Blick und Bühnenform*. München: Fink, 2005.
- Hoppe, Christian, und Volker Ißbrücker (Hg.). *Brecht und Naturwissenschaften*. Berlin: Verbrecher Verlag, 2017.
- Janke, Pia, und Teresa Kovacs (Hg.). *Postdramatik. Reflexion & Revision*. Wien: Praesens Verlag, 2014.

²⁸ Das Motiv der Suche wird v.a. durch den Bezug zu Sophokles' Satyrspiel *Ichneutei* eingeschrieben.

- Jelinek, Elfriede. „Sinn egal. Körper zwecklos.“ *Elfriede Jelinek*. Hg. Daniela Bartens und Paul Pechmann. Graz: Droschl 1997, 266–272.
- Jelinek, Elfriede. „Die Zeit flieht. Für meinen Orgellehrer Leopold Marksteiner.“ *Siebzig. Felicitazioni (Festschrift für Professor Leopold Marksteiner)*. Hg. Andreas Vejvar. Wien: Apokryphen-Verlag 1999, 9–13.
- Jelinek, Elfriede. „Reichhaltiger Angebotskatalog“. *Theater heute* 6 (2009a): 16.
- Jelinek, Elfriede. „Rechnitz (Der Würgeengel).“ *Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009b. 53–205.
- Jelinek, Elfriede. „Gesprochen und beglaubigt“. *Theater heute. Jahrbuch 2009* (2009c): 118–120.
- Jelinek, Elfriede. *Anmerkung zum Sekundärdrama*. <https://www.elfriedejelinek.com/fsekundaer.htm>. Website, veröffentlicht 2010 (3. Dezember 2022).
- Jelinek, Elfriede. *Das Parasitärdrrama*. <https://www.elfriedejelinek.com/fparasitaer.htm>. Website, veröffentlicht 2011a (3. Dezember 2022).
- Jelinek, Elfriede. „Fremd bin ich“. *Theater heute* 8 (2011b): 60–61.
- Jelinek, Elfriede. *Kein Licht*. <http://www.elfriedejelinek.com/fklicht.htm>. Website, veröffentlicht 2011c (3. Dezember 2022).
- Jelinek, Elfriede. „Message: Fukuzatsu ni karamiatta Chikakei no mukau Basho wo – Ninon no Kankaky ni Mukete“. *Tokyo/Scene. Performing arts critique and praxis from F/T 1* (2012).
- Jelinek, Elfriede. *Hikari non ai*. Tokyo: Hakusuisha 2012, 4–5.
- Jelinek, Elfriede. *Grußwort nach Japan*. <http://www.elfriedejelinek.com/fjapanfestival.htm>. Website, veröffentlicht 2012 (3. Dezember 2022).
- Jelinek, Elfriede. *Es ist Sprechen und aus*. <http://www.elfriedejelinek.com/fachtung.htm>, Website, veröffentlicht 2013 (3. Dezember 2022).
- Kirby, Vicki. *Quantum Anthropologies: Life at Large*. Durham: Duke UP, 2011.
- Kluge, Alexander. „Götterdämmerung in Wien.“ *Chronik der Gefühle. Band I: Basisgeschichten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004, 66–73.
- Koschorke, Albrecht. *Die Figur des Dritten: Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010.
- Kovacs, Teresa, und Monika Meister. „Fläche und Tiefenstruktur. Die leere Mitte von Geschichte in Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* und *Winterreise*.“ *Postdramatik. Reflexion & Revision*. Hg. Pia Janke und Teresa Kovacs. Wien: Praesens Verlag 2014, 119–129.
- Lücke, Bärbel. „Fukushima oder die Musik der Zeit. Jelineks Bühnenstück ‚Kein Licht‘.“ *Weimarer Beiträge* 3 (2012): 325–350.
- Morton, Timothy. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2007.
- N. N. *Kein Licht*. <https://www.rowohlt-theaterverlag.de/theaterstueck/kein-licht-1687>. Website (3. Dezember 2022).
- Peinsger, Peter. *Parasitismus als philosophisches Problem*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2007.
- Serres, Michel. *Der Parasit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987.
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1963.
- Weingart, Brigitte. „Parasitäre Praktiken. Zur Topik des Viralen.“ *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*. Hg. Claudia Benthien und Irmela Marei Krüger-Fürhoff. Stuttgart: Metzler, 1999, 207–230.

Rebecka Dürr and Vadim Keylin

“Be {B}{t}. Be poet”: Beatboxing as a Poetic Device

1 Introduction

The practice of beatboxing – vocal imitation of electronic and percussive sounds – is a paradox. It uses linguistic sounds, most prominently a wide variety of consonants, but for the purposes distinctly different from communicating linguistic meaning. It also employs the human body to replace technology, yet, far from being technophobic, it is deeply integrated both aesthetically and socially in the technological landscape of modernity.

This article examines beatboxing as a literary device. It investigates how its ambiguity and dialecticity are explored and reimagined in contemporary poetry performances. Bringing these two practices together may seem far-fetched, yet the connection exists already in the origins of the current beatboxing practice in the rap and hip-hop culture of the 1970s and 1980s (Park et al. 2005). In contrast to the street practice of the time, studio productions used non-programmable drum machines or so-called beat boxes to produce the beats for rap tracks. As these drum machines were not very affordable, the practice of imitating drum sounds without any electronic device but only with one's voice evolved in the urban communities (Zhu et al. 2020). Rap, however, can itself be understood as an oral form of poetry that combines both musical and literary elements (Bradley 2009). While the former aspect foregrounds the use and rhythmisation of language (Sokol 2003), the latter refers to a language practice which combines literary writing and oral performance (Wolbring 2015). Furthermore, as the slam and spoken word scenes were directly influenced by hip-hop culture, beatbox was further adopted by slam poets. At the same time, sound poets became interested in the practice due to its typological similarity to sound poetry (Bök 2009).

Funding statement: This article was written as part of a project that has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 884177).

Views and opinions expressed here are those of the authors only and do not necessarily reflect those of the European Union (EU) or the European Research Council (ERC). Neither the EU nor the ERC can be held responsible for them.

Rebecka Dürr and Vadim Keylin, University of Hamburg

Despite its importance to hip-hop culture and its unique sonic character, beatboxing is not a well-researched phenomenon. Most available studies come from the educational context and focus on its pedagogical uses rather than its aesthetic aspects (Cowell et al. 2021; Grandena and Machfauzia 2019). As a mode of vocal production distinct from both speech and song, beatbox has been occasionally studied by phoneticians (Proctor et al. 2013; Fukuda et al. 2022). The few existing cultural studies of beatbox discuss its relation to digital culture and digital folklore (Thompson 2011) or to the performance of race and gender in hip-hop (Smalls 2014). This article is the first to explore the literary characteristic and uses of beatboxing, and particularly to approach them from the speech communication perspective.

As mentioned above, beatbox is used in two distinct poetic practices: sound poetry and slam and spoken word poetry. The gap between these two contexts, as well as the ambiguity of beatbox itself – its situatedness in-between speech and song, human and machine – makes it necessary to adopt an interdisciplinary theoretical perspective. The article's first section approaches beatboxing in spoken word poetry through the lens of speech communication. Slam poets use various forms of beatboxing, ranging from easy percussive patterns to complex sound imitations, to support or replace speech sounds, illustrate literal meanings, force rhythm, and create the impression of music. The perspective of speech communication as discipline that deals amongst other things with the analysis and description of human communication as a bio-psychosocial process (Neuber 2013), makes it possible not only to analyse beatboxing as a practice that uses the physical human body as a versatile musical instrument (Park et al. 2005), but also to examine its potential poetic effects and situate them in a broader cultural context.

The second section of the article focuses on the uses and transformations of beatboxing in sound poetry. Incorporating it into the tradition of onomatopoeic and asemic poetry, alongside such practices as back *paroles in liberta* of Italian Futurists or “soundsinging” (Dutton 2014) of the 1970s performance artists, contemporary sound poets use beatbox to explore the materiality of speech in the digital age. Emphasising the human-machine dialectic of imitating electronic sounds with one's voice, their work exhibits a clear Posthumanist ethos. The section thus adopts the perspective of digital culture studies, focusing on the mutual mediations of poetry, sound, body and technology (Born 2007; Latour 1994).

2 Speech vs. Song

Beatboxing belongs both to hip-hop and rap, serving as urban art form or musical practice (Zhu et al. 2020). It uses a multitude of linguistic and non-linguistic artic-

ulatory as well as respiratory processes to produce different organic and technological sounds. In doing so, it unites a variety of techniques that evoke phatic, imitative, emotive, sonorous, and musical elements (Smalls 2014). Apart from relying on physical and physiological conditions, most beatboxers use microphones and amplification to optimise and expand the resulting sound quality (Stowell and Plumley 2008). Especially in the context of spoken word and poetry slam, the origin of beatboxing in rap seems to serve as a connecting element which brings rhythmic and musical aspects of hip-hop into spoken word poetry. This section first considers the practice of beatboxing in general from a speech communication perspective to elaborate on its linguistic, phonetic and physiological aspects, while the subsequent case studies serve to outline its characteristics in relation to their use in poetry slam and spoken word performances.

The use of the human body as a versatile musical instrument relies on controlling the vocal apparatus and the resonating cavities of the body as well as the process of breathing (Park et al. 2005). Beatboxers need to possess the consciousness of the different techniques of vocal tract modifications some of which are also used to produce vowel and consonant speech sounds, and furthermore the ability to combine, adapt, modify, and manipulate them with the aim of creating the most diverse sonic palette possible. This variety comprises the imitation of percussive, physical or synthesized sounds (Blaylock et al. 2017), polyphonic music (Stowell 2010) or psychoacoustic illusions (Ellison and Bailey 2020). As humans typically interpret linguistic sound patterns as elements of semantically meaningful speech, it seems helpful to avoid using them in order to maintain the impression of a non-vocal (or even non-human) sound. Nevertheless, Proctor et al. (2013) argue that it is nearly inevitable to use sounds of human languages when it comes to beatboxing. Accordingly, suprasegmental organisation of speech through properties like pitch, timbre, and duration as well as respiration, and the complex phenomenon of rhythm may help to blur the lines between the linguistic and non-linguistic perception of sounds, whereby the sonic material somehow starts to oscillate between language and music (Proctor et al. 2013). Hence, this very oscillation supports ambiguity not only on a semantic and acoustic level, but also in their overlapping, serving as additional element to constitute the excessive structure of poetry.

Unlike singing or speaking, where sound is produced during exhalation, beatboxers use the process of inhalation to create sound sequences as well. This allows on the one hand, for completing respiratory cycles without pausing the beat and accordingly for the continuous flow of sound. On the other hand, producing sound while inhaling enables the imitation of sounds that are not executable while exhaling, such as certain snare sounds (Sapthavee et al. 2014; Stowell 2010). In this sense, the possibility of using both breathing patterns supports the auditory illusion of sound not being imitated vocally, but being produced by a mu-

sical instrument or even an electronic machine. Although certain beatbox sounds can only be produced on either inhale or exhale, most do not require such specificity. Therefore, beatboxers may use the breathing pattern and the rhythm pattern independently, which also allows for a greater variety of sounds (Stowell 2010). In the context of poetry performance, this enables the continuous sound flow and disentangles the structural pauses in the text (e.g. stanza breaks or enjambements) from pausing to inhale, as the latter is no longer necessary. Thereby beatboxing both 'deconstructs' the poem and pushes it into the direction of its origins as being written for musical realisation.

According to speech scientist and musicologist Julia Merrill (2019), both music and language, or singing and speaking, are acoustic phenomena, and therefore should be considered as a continuum rather than as two separate areas. In this regard, Seedorf et al. (2016) highlight the speech-like character of rap due to the higher relevance of consonants compared to the dominance of vowel sounds in classical music. This focus on consonants is evident in beatboxing as well, since a large number of beatbox patterns are produced without engaging the voice (Sapthavee et al. 2014). Considering this characteristic as well as the above-mentioned avoidance of linguistic sound patterns, beatboxing seems to be an ambiguous practice. It relies on the modification of speech sounds to distance itself from singing and pure vocal tones, but at the same time, it does not want to be perceived as or associated with speech at all. From a phenomenological perspective, the decision whether beatboxing is perceived as part of language or music depends on the listeners' expectations. Focusing on its main characteristics, it should be positioned somewhere between music and language, as it shows both musical and linguistic qualities, some of which are explained properly in the case studies below.

The slam performance *From Jewish Life* (2017) by the German spoken word poet, author, and beatboxer Dalibor Marković refers to the eponymous cycle of three short pieces for cello and piano by the Jewish composer Ernest Bloch, created in 1924 (Kushner 1984). The structure and themes of Marković's performance mirror the structure and themes of Bloch's composition.¹ Particularly, the last third of the performance is inspired by the cycle's third piece *Jewish Song*, manifesting in a song-like arrangement that employs beatbox to musicalize the text. The overall song-like character of the performance is created through a combination of rhyme, pitch, speech melody, articulation, and repetitive beatbox rhythm pattern. On a semantic level Marković begins the section with a comparison of the spread of information by media to a rhythm that is internalised and repeated easily,

¹ See a recording of the performance here: https://www.youtube.com/watch?v=FrRw_CUYabo (18 November 2022).

which leads to improved memory. His oral performance supports this idea of memorability due to its emphatic rhythmic structure. Thus, the performance combines and confronts classical music and the (traditional) literary genre of poetry on the one hand, and the practice of beatboxing, referring to the imitation of technological devices, as well as the contemporary genre of slam poetry, on the other hand.

In the third section of *From Jewish Life*, words and beatbox sounds mostly alternate, which results in an interplay between language/content and music/sound. The beatbox pattern comprises only percussive sounds, which mirror some of the basic drumkit elements, even though not all of them are immediately identifiable. Marković uses this pattern both to fill the pauses in the texts with sound, subtly reinforcing its rhythmic structure, and at the same time to achieve a kind of musical accompaniment to the spoken parts. At some points the alternation between words and sounds pauses in favour of longer spoken sequences consisting out of two to five words. These longer sequences particularly highlight the modifications in vowel quality and quantity made to slightly homogenise the pronunciation of English and German words, which Marković uses to create a rhyme structure. Additionally, the manner of articulation changes from staccato or speech like, to legato or more song like by linking the individual words to each other. Consequently, the interaction of vowel quality and quantity as well as the manner of articulation supports the song-like character of the whole part. The exactly repeated beatbox pattern that follows these phrases reinforces the end rhymes and makes the structure of the poem tangible, even in the absence of the printed text.

Marković's performance shows that beatbox elements can not only be added to the text, but also embedded in it – particularly, through the use of sounds made on inhalation that fill the pauses in the spoken text. This maintains a constant sound flow, whereby beatboxing serves as a percussive counterpoint to the spoken poem. This combination of implied percussion, rhythm, speech melody, and the manner of articulation mirror some basic elements of a musical composition, resulting in a song-like quality. Marković's performance, however, does not refer to the sound of Bloch's piece directly, but rather to the typological and genealogical connection of oral poetry and vocal music.

This reflects Marković's understanding of poetry being closely related to music. In an interview with *rheinmaintv* he mentions this connection by referring to the time when poets used to recite their texts while playing the lyre. With regard to the combination of beatbox and poetry, he states that on the one hand he provides beatboxing as a musical background to his texts and on the other hand to emphasize certain words or parts. According to Marković, the entanglement of poetry and beatbox is not a reinvention, since music has always been part of poetry, but rather a reinterpretation of the ancient tradition (Marković 2013).

Conversely, the British poet Jasmine Gardosi in her performance *Be Poet* (2020) does not use beatbox elements to imitate any kind of musical expression. Instead, she creates a counterpoint between speech sounds and percussive beatbox sounds to embody the themes of her poem that deals with performance anxiety and political agency of poetry.² The throughline of the performance is a simple beatbox pattern consisting of twice repeated consonant 'b', which simultaneously approximates the sound of the kick drum, mirrors the alliteration of the poem's title, and imitates human heartbeat. Gardosi uses it aesthetically to express the feelings of nervousness, panic and fear that arise when speaking in front of an audience, and at the same time mix with the passion and excitement of being a poet. The simple pattern is thus used to illustrate a multifaceted range of emotions. Moreover, at certain points Gardosi directly combines beatbox with alliteration, using the percussive sounds in place of consonants in the text. This creates an auditory impression of being able to hear her heartbeat – and thus her emotional state – clearly as she performs. Accordingly, the poet moves her right hand in front of her chest while producing the pulsating sound, which visually reinforces both the auditory impression and the underlying emotional expression. In this sense, beatboxing serves as kind of a sonic metaphor, comparable to a certain use of metre to create a corresponding pulsation on a textual level.

However, Gardosi does not stay with this rather discreet use of beatboxing, but continuously adds further percussive sounds as the performance unfolds, some of which also replace certain speech sounds that share the same place of articulation. This so-called practice of 'beatrhyming' refers to beatboxing while speaking, singing or rapping (Fukuda et al. 2022). In Gardosi's performance, the poet gradually increases the number of beatbox sounds integrated into the text in place of consonants. Additionally, she increases the speech rate, which leads to the impression of the performed text becoming more rhythmic and rap-like. The excerpt below exemplifies Gardosi's combination of speech and beatbox sounds.³

be better be better [repeatedly] /
 be better {B}{B}{t} /
 {B}{B}{t} [repeatedly] /
 {B}{B}{K} {B}{B}{K} /

2 See a recording of the performance here: <https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=441297380555697> (18 November 2022).

3 The letters written in brackets represent the Standard Beatbox Notation (SBN), developed by Mark Splinter and Revd Gavin Tyte, to provide a simple method of representing beatbox sounds and beat patterns with ordinary language characters (Tyte and Splinter 2014). The signs in brackets refer to the Kick Drum {B}, Closed Hi Hat {t} as well as Inward K Snare {Kh}. With regard to the International Phonetic Alphabet (IPA) they would roughly translate to [p], [t] and [k↓].

{B}{B}{t} {B}{B}{t} /
 be {B}{t} be {B}{t} /
 be {B}{t} be poet (Gardosi 2020).

The fragment quoted above is taken from the last part of Gardosi's performance, where she starts to replace consonants and vowels in words as well as whole words making explicit the transformation of speech into beatbox, before reversing this process and gradually adding vowels back, resulting in the final and title statement 'Be Poet'. The segment is, however, more phonetically complex than is possible to represent in SBN. Particularly, the notation is unable to show how Gardosi manipulates the timbral quality of the speech and beatbox sounds she uses to create the impression of a rather smooth transition between the two.

Due to this complex interplay of speaking and beatboxing, partly simultaneously, it seems like the poet runs out of breath, indicated by heavily breathing in some places. Apart from the moments where she inhales audibly during the spoken sections, Gardosi also uses the beatbox imitation of a snare drum to catch breath, as this sound is ingressive, i.e. produced on inhalation. Unlike Marković, who embeds beatbox into his speech to establish a continuous flow of sound and create an impression of a musical composition, Gardosi alternates between producing sound on exhalation, on inhalation or in either way. In this respect, her goal is not to merge speech and beatbox into a song-like performance, but to use both elements alongside each other in a way that foregrounds their similarities, resulting in a playful interaction with sound. Furthermore, her mixture of beatbox and speech serves as sonic illustration of the poem's content, reflecting the dynamic changes in the emotional state of the lyric subject.

To sum it up, beatboxing as practice of oral sound production is used either to imitate and produce non-vocal or machine-like sounds or to modify speech sounds. Thus, the interplay of spoken language, respiration, pitch, beatrhyming, and rhythm highlights both the similarities and the differences in the speaking and singing modes of voice, establishing them as the poles of a continuum rather than distinct phenomena. As the examples above show, beatboxing in spoken word poetry can gravitate towards either of these two poles and be used both for musical imitation (Marković) and as an expressive literary device (Gardosi).

The use of beatboxing in slam and spoken word emerged under similar conditions to hip-hop culture – as an alternative to technical devices. As the additional use of music or instruments is not permitted in some spoken word genres, such as poetry slams, the vocal imitation of electronic and percussive sounds serves as highly effective means to both add musical elements to the performance and achieve a sound impression, that oscillates between speech and music. In this sense,

the expressive palette of beatboxing in poetry comprises sonic qualities, sound sequences, rhythm patterns as well as socio-cultural references.

Commenting on the use of sampling in rap, the American pragmatist philosopher Richard Shusterman (1991) claims it to be a ‘deconstructive art’ form that violates the traditional ideal of the organic unity of artwork by heavily relying on appropriation and recombination of other artworks. This ethos of appropriation seems just as pronounced in beatboxing, since it largely relies on imitating already existing sounds. At the same time, in the context of poetry performance, this is complemented by incorporating – sampling, in a sense – elements of the spoken text into the beatbox patterns. In this regard, the relation between text and sampled music in rap is comparable to the relation of poetry and beatboxing in spoken word and poetry-slam performances.

3 Human vs. Machine

As discussed in the previous section, beatboxing oscillates between the speaking and singing modes of voice. This makes it typologically close to sound poetry, particularly when taken out of its original hip-hop context. It is hardly surprising that beatbox and beatbox-like practices appear not only in the spoken word scene, but also in experimental sound poetry.

Sound poets have historically utilised a range of similar techniques to beatboxers to explore the materiality of language. Their explorations can be roughly split into two lines. One line of sound poetry, beginning with the classical Futurist and Dadaist works such as Kurt Schwitters’ *Ursonate* (1923–1932), emphasises the corporeality of speech production, employing a range of linguistic sounds non-linguistically and blurring the line between language and noise (McCaffery 1998). Another line, exemplified by the French sound poet Henry Chopin, uses audio-technological means, such as cut-ups, loops, montages etc., to deconstruct recorded speech, dissociating it from linguistic meaning. Much like these two lines of sound poetry, beatboxing employs individual phonemes, syllables and sometimes words and phrases (particularly in case of beatrhyming) for their sound rather than linguistic meaning through both “techniques of the voice” (Neumark 2010, xx) and technological means. In that sense, beatbox mediates both between speech and song and between body and technology. As a technique of the voice, it is conditioned by the digital technology – the electronic music devices whose sounds it tries to imitate and replace. But at the same time, it is also technologically situated – performed with microphones and loop pads and distributed online (Thompson 2011).

This closeness between beatbox and both sound poetry and digital technology make it an attractive technique for contemporary experimental poets to use in

their performances and audio works. This section examines the mediations, or interrelations, of text, voice, body and technology that emerge from such usage along two primary axes. The first axis is the transformations and reimaginings of beatbox itself – both as an aesthetic practice and a vocal technique – in the context of avant-garde sound poetry. The second is the salience of beatbox to the Posthumanist ethos of such projects that aspire to deconstruct the human-machine dichotomy and produce a cyborg lyric subject.

A case in point is *The Cyborg Opera* (2005) – “a long poem in progress” by the Canadian experimental poet Christian Bök (2009, 129). The work’s title refers to Donna Haraway’s (1991) *A Cyborg Manifesto* – the cornerstone treatise of Posthumanist theory proclaiming the final merger between the human and the machine. Lamenting the persisting organicism and anthropocentrism of contemporary poetry, with *The Cyborg Opera*, Bök (2009, 129) aims to create a work that “responds to the ambient chatter of technology by arranging words, not according to their semantic meanings, but according to their phonetic valences”. In an interview with Stephen Voyce (2007, n.p.), the poet also describes it as “a kind of ‘spoken technō’ that emulates the robotic pulses heard everywhere in our daily lives”. Individual segments of the *Opera* have been performed by Bök at various poetry festivals and included in print in his article “Why cyborgs versify?” (2009), however the whole work at the moment of writing remains unpublished. These poems – that the poet often refers to as “tracks” or “arias” (Bök 2009, 134) – are composed of short words, often onomatopoeic or nonsensical, arranged into sharp rhythmic patterns (rather than meaningful sentences) that become even more pronounced in the poet’s performance.

Bök’s descriptions of *The Cyborg Opera* evoke both sound poetry (“arranging words [...] according to their phonetic valences”) and beatboxing (“spoken technō”). Indeed, one of the poem-tracks, *Synth Loops* is explicitly a beatbox performance employing some of the most emblematic drum kit sounds.⁴ However, the other “arias” share a number of structural features with beatboxing, such as intense rhythmicality, mechanistic repetitiveness and onomatopoeia. According to Bök, he was particularly inspired by the onomatopoeic poetry of Italian Futurists that “gives voice not to the ecstatic impulses of an organic anatomy but to the electric impulses of an operant machine” (2009, 131). Tellingly, the “text” of *Synth Loops* is published in the appendix of “Why cyborgs versify” using onomatopoeic spelling rather than beatbox notation, as the below fragment shows:

⁴ See a recording of the performance here: <https://www.youtube.com/watch?v=alTdbe1GCnQ> (18 November 2022).

Bhm – T – Nsh – tpt'Bhm – T – Nsh [thsss] –
 BhoBho-TT-**pff**-TT – BhoBho-TT-Nsh [thsss]
 Bhm – T – Nsh – tpt'Bhm – T – Nsh [thsss] –
 BhoBho-TT-**pff**-TT – BhoBho-TT-Nsh [thsss] – Bhm!
 BhoBho-TT-**pff**-TT – BhoBho-TT-Pff -TT –
 BhoBho-TT-**pff**-TT – BhoBho-TT-Nsh [thsss]... (Bök 2009, 139).

Moreover, much like beatbox sounds are meant to imitate drum machines and samplers, words and sounds employed by Bök in other “tracks” imitate the sound of other electronic media. For example, the “faux aria” *Mushroom Clouds* is “a sequence of nonsense, inspired by the acoustic ambience of the videogame Super Mario Bros. by Nintendo” (Bök 2009, 135).⁵ Situating beatboxing alongside such sound poetry techniques, *The Cyborg Opera* lays bare their structural and functional similarity despite vastly different cultural origins.

At the same time, Bök explicitly distances his work from the mainstream of sound poetry – again, on the ground of its humanism that manifests primarily in its musicality and its linguistic aspirations. Musically, Bök argues, sound poetry has historically used free jazz improvisation as a model for its performances – an association that in the 21st century has become passeistic. By modelling the arias of *The Cyborg Opera* after beatbox performances instead, he situates his work alongside hip-hop and electronic dance music – genres that approach his ideal of “music by machines – for machines” (Voyce and Bök 2007). Interestingly, however, Bök at the same time equally distances his project from slam and spoken word scenes that “still value the performative authenticity of a sincere speaker” and therefore exhibit, much like sound poetry, a “jazzified theatrics” (2009, 133).

Bök similarly positions the *Opera* as a critique of sound poetry’s linguistic passeism evident in its call to return to a primordial orality, a kind of speech before codified language and writing (McCaffery 1998). Instead, the aspiration of *The Cyborg Opera* is a post-language of sorts – a vision of a future posthuman orality. Much like how techno is “music by machines for machines”, Bök’s aim is to imagine poetry “for a machinic audience of artificially intellectual peers” (2001, 17). In this context, it is interesting to consider that for all its techno-utopianism, the *Opera* does not employ any actual technological means. Much like in grassroots beatbox performances, Bök reproduces machinic sounds and rhythms exclusively with his voice without relying on any processing or editing and achieving considerable virtuosity. However, whereas human beatbox originated out of a practical need to replace technology, Bök’s goal is rather to turn the human body and

⁵ See an audio recording here: <https://www.youtube.com/watch?v=mY6kcdIqj3M> (18 November 2022).

voice into a technology – to “[transform] the versifier into a kind of athletic, musical engine” (2009, 134) in order to bring about the vision of posthuman poetry.

The technological mediation of human speech in *The Cyborg Opera* is therefore indirect. Rather than extending his voice technologically, Bök turns to beatbox and beatbox-like techniques to reimagine poetic speech in a culture that is becoming ever more technologised – to the point where the visions of posthuman societies are no longer the domain of science fiction. His lyric subject, if that category is applicable to the *Opera*, subverts the idea of the cyborg, however: instead of merging the human body with the machine it turns the human body into a machine by operating like one.

In contrast to Bök, the approach to technological mediation of speech of the French poet Anne-James Chaton seems more straightforward. In 2011, Chaton released his sound poetry album *Événements 09*.⁶ The first nine tracks of the album are named after nine days from January to September 2009 on which some important events have happened – for instance, Michael Jackson’s death or Iran protests. The tracks are composed of found texts such as receipts or promotional flyers collected on those days. The poet’s reading of this “poor literature” (Chaton 2011, n.p.) is counterpointed with rhythmic loops of simple phrases taken from newspaper headlines from the same days, such as ‘pop is dead’ or ‘avoir peur’, repeating throughout the track. The last nine short tracks contain only the loops themselves, without the overlaying text.

Endless repetitions of the same words or phrases are known to shift the listener’s attention away from their linguistic meaning to their sound, making them seem meaningless in the process – a phenomenon known as “semantic satiation” (Ellison and Bailey 2020, 169). However, as sound artist and researcher Barbara Ellison (2020, 172) argues, this linguistic desemanticisation is complemented by a musical resemanticisation. In other words, while the phrases that Chaton loops lose their meaning as texts through constant repetition, they gain new meaning as elements of a musical structure. At the same time, in shaping these loops, the artist deploys many of the same processing techniques as beatboxers: close miking to emphasise the plosive sounds, filtering and gain manipulation to increase the bass frequencies, finally, looping itself. As a result, ordinary spoken words and phrases attain a musical quality, shifting into the same space between speech and sound that beatbox occupies. Similarly to beatbox, they provide a rhythmic base – a linguistic drum machine of sorts – to the found poem’s performance.

⁶ The album’s tracks can be listened online here: <https://raster-media.net/shop/evnements-09> (18 November 2022).

Chaton's practice can be situated within the tradition of conceptual poetry and "uncreative writing" (Goldsmith 2011). The "poor literature" of *Événements 09* is purposefully ordinary and mundane, avoiding expressivity and exposing the mechanistic materiality of language as a way to emphasise the creative agency of the reader or listener in producing meaning in their encounter with text. Furthermore, the way the steady beat of the loops reveals the rhythmicality of the prosaic spoken parts can also be compared to the techniques of found poetry. By writing everyday speech in the graphical form of a poem, organising it into lines and stanzas, the authors of found poetry bring to the foreground the rhythms – often even traditional meters – already present in mundane language (Foss 1972). Chaton achieves the same effect sonically, by counterpointing the found texts with the incessant rhythm of his beatbox-like loops. Moreover, he also makes his delivery as neutral as possible to avoid introducing the rhythms of his own speech into the text and let its inherent rhythmicity come through:

[W]hen I read *Événement*, I try, by means of a rather cold diction, not to capture the attention of the listener's ear by an intonation. Otherwise, it would remind him too forcefully that there is a sense to which he should attach himself in a primary way compared to the other elements of the object. [...] This way the auditor creates oscillations: he hears the text, he hears another layer since the text has become sound and then it eventually evolves into phrasing (Chaton 2020).

In that sense, Chaton's practice is similar to that of remixes of found speech – often, indeed, news clips overlaid with electronic beats – that have gained popularity in online culture. The poetic quality of his "poor literature" emerges as a result of its musicalisation that redirects the listener's attention from the text's mundane content to its aesthetic materiality. It is important, however, that unlike online remixes Chaton's loops themselves are built from speech material.

First, the uncreative, mechanistic approach extends to the design of the loops themselves as well. Performers in the beatbox scene pride themselves on their virtuosity, on creatively applying their voices to produce new and unusual sounds and weave them into complex textures. Unlike them, Chaton only employs simple mechanical repetition of the same sample whose sonic palette is limited to standard French phonetics and that is only minimally processed to emphasise its rhythmic qualities. Second, much like in Minimalist music of the 1960s, which directly influenced Chaton (2020), the superimposition of simple repetitive structures leads to the creation of complexity. While the beat produced by the repeating text loops is monotonous and mostly unvaried, by virtue of sharing the same voice, they interact with the longer spoken parts, falling in and out of sync. This counterpoint of the two layers creates intricate rhythmic patterns far more complex than the technique of simple repeating loops suggests.

From this perspective, *Événements 09* can be read as a form of ‘uncreative hip-hop’, subverting the affective excess characteristic of the hip-hop genre with Chaton’s conceptual mechanicism. The album operates through musicalising found texts on two levels. With loops, the minimal technological manipulation and mechanical repetition propels them from linguistic to musical realm making them functionally identical to beatbox. Longer texts, on the other hand, are not directly manipulated, nor repeated, and are performed in the spoken register. However, through the counterpoint of musicalised beatbox-like loops, the inherent musicality of these texts is also revealed.

Where Bök responds to the proliferation of machines by turning the human body into one, Chaton alludes to a hyper-machine of sorts – in the sense of Timothy Morton’s (2013) “hyper-objects” that are too large and distributed to be perceived as objects. This hyper-machine includes in its network of mediations not only the immediate technological devices the poet uses to turn his speech into beatbox-like loops, but also the apparatuses of the media and advertisement that produce the flow of “poor literature” – as well as the literary techniques and operations that recycle this textual trash into poems. Giving his voice to these poems, Chaton casts himself as a human component of this hyper-mechanism as well.

Directly employing and alluding to beatbox techniques, the works of Bök and Chaton reimagine beatbox as an expanded category. Their sound poetry situates beatboxing in a continuum with, on the one hand, onomatopoeic practices, such as those of Italian Futurist poets, and on the other hand, with technological manipulations of recorded speech that foreground its rhythmicality and musicality. Beatbox thus appears as the material result and at the same time as an embodied symbol of the technological mediations of speech, both direct and indirect, emerging from the influence digital technology exerts over bodies, discourses and soundscapes.

These mediations, in turn, produce a Posthumanist poetics. Moving away from the exploration of the primordial, pre-discursive speech of classical sound poetry, a beatboxing sound poet turns themselves into a speaking automaton. Bök’s and Chaton’s works expose the technological embeddedness of speech and voice in the digital age, imagining a poetry “by machines for machines”. Rather than an embodied human subject, the speaker of these poems is a machine made of flesh, or even a part in a hyper-machine encompassing numerous other human and non-human bodies. In contrast to the spoken word examples discussed in the previous section, this Posthumanist sound poetry emphasises the machinic aspects of beatboxing: its formulaic rhythmicality and onomatopoeic imitations of synthesised sounds. Chaton and Bök use beatbox ‘uncreatively’ – as a way to dehumanise their poetic voices and distance them from both the linguistic expressivity of lyric speech and the embodied expressivity of song.

4 Conclusion

While beatboxing in itself already challenges the dichotomies of speech and song and of human and machine, its poetic usage reveals further ambiguities and contradictions. Some of the performances discussed in the above sections (particularly Gardosi and Chaton) open the practice more towards the linguistic, incorporating beatbox sounds into their poetic texts, or finding beatbox-like qualities in regular words. From this perspective, beatboxing can be regarded as another tool in the repertoire of phonetic poetic devices, akin to rhyme, alliteration or euphony. On the other hand, the practices of Bök and, to a lesser extent, Marković highlight the onomatopoeic and musical qualities of beatbox, its situatedness adjacent to language, but outside of it.

The entanglement of the human and the technological in beatboxing further results in the ambiguity of its expressive qualities. On the one hand, spoken word poets may employ it expressively, to enhance the poem's mood and atmosphere – or, in the case of Jasmine Gardosi, even as an embodied metaphor of the lyric subject's emotional state. On the other hand, sound poetry emphasises the machinic, emotionless quality of a repetitive electronic beat. Sound poets employ beatbox alongside such techniques as found poetry, generative poetry or “uncreative writing” to disentangle poetry from subjectivity and make it Posthuman.

Perhaps unsurprisingly, neither spoken word poets nor sound poets use beatbox as a direct reference to hip-hop culture – even though they acknowledge its influence. Sound poetry recontextualises beatbox completely, bringing it into dialog with avantgarde poetry practices and experimental electronic music instead. As slam poetry was influenced by rap battles, it still maintains the connection between the two cultures. However, it also resituates beatbox within the literary context.

While the combination of rhythm, speech rate and beatrhyming results in a rap-like character, poets rather use beatboxing as a tool to intertwine language and percussive sounds, ignoring its original intent of providing beats to a rapped text. In this sense it is partially incorporated into language use, since it replaces and highlights certain speech sounds without provoking a loss of meaning. In contrast, some poets also stick to the original intention of beatboxing as vocal imitation of the beat, and thereby as accompaniment to a rapped or spoken text. The alternation between the resulting language-like and music-like character supports the performance's complexity and functions as a means of “excess structuring” (Link 2000, 94) of the poetic text.

Of course, this observed severance of beatbox from hip-hop can be seen as a result of this article purposefully looking into the practices that distance them-

selves from music and relate to the Western literary tradition – and, consequently, predominantly discussing white poets. The connection to hip-hop remains more pronounced in the works of Black poets – for example, the British poet and beatboxer Testament or the German mixed-race slam duo Zum goldenen Schmied – or, indeed, of hip-hop artists that identify themselves as poets. Nevertheless, their practices exhibit a similar influence of the literary tradition that uproots beatboxing from its musical origin, though to a lesser extent.

Bibliography

- Blaylock, Reed, Nimisha Patil, Shrikanth Narayanan, and Timothy Greer. "Sound of the Human Vocal Tract." *INTERSPEECH* (2017): 2287–2291.
- Bök, Christian. "The Piecemeal Bard Is Deconstructed: Notes Toward a Potential Robopoetics." *Object 10. Cyber Poetics* (2001): 10–18.
- Bök, Christian. *The Cyborg Opera: Synth Loops (Excerpt)*. Videorecording (2008). <https://www.youtube.com/watch?v=alTdbe1GCnQ> (18 November 2022).
- Bök, Christian. "When Cyborgs Versify." *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*. Ed. Marjorie Perloff and Draig Dworkin. London: University of Chicago Press, 2009. 129–141.
- Bök, Christian. *Mushroom Clouds*. Audiorecording (2022). <https://www.youtube.com/watch?v=mY6kcdlqj3M> (18 November 2022).
- Born, Georgina. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity." *Twentieth Century Music* 2.1 (2007): 7–36.
- Bradley, Adam. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. New York: Civitas, 2009.
- Chaton, Anne-James. *Événements 09*. Record (2011). <https://raster-media.net/shop/evenements-09> (18 November 2022).
- Chaton, Anne-James. *Performed Voice. Sound, Poetry and Intermediality*. An Interview with Anne-James Chaton by Coral Nieto Garcia (2020). <https://www.madeinmindmagazine.com/Performed-Voice-2/> (18 November 2022).
- Cowell, Danielle, Ruth Lloyd, Mr Phormula, Rufus Mufasa, and Beat Technique. *Beatboxing, Rap, and Spoken Word. Creating Contemporary Music and Lyrics Inspired by Culture and Heritage*. Reader (2021). <https://hwbs.gov.wales/api/storage/eb8fb436-e14f-404f-8d47-cf12f4b186f5/beatboxing-rap-spokenword.pdf> (18 November 2022).
- Dutton, Paul. *A Sound Bursts out of Me*. An interview with Paul Dutton by Mark W. Sutherland (2014). <http://jacket2.org/interviews/sound-bursts-out-me/> (18 November 2022).
- Ellison, Barbara, and Thomas Bey William Bailey. *Sonic Phantoms: Composition with Auditory Phantasmatic Presence*. Ed. Francisco López. New York: Bloomsbury, 2020.
- Foss, Laurence. "Poetry Is Where You Find It: 'Found Poetry'." *Journal of Popular Culture* 5.4 (1972): 821–830.
- Fukuda, Masaki, Kosei Kimura, Reed Blaylock, and Seunghun Lee J. "Scope of Beatrhyming: Segments of Words." *Proceedings of AJL* 6 (2022): 59–63. https://www.researchgate.net/publication/359650781_Scope_of_Beatrhyming_Segments_or_Words (18 November 2022).
- Gardosi, Jasmin. *Be Poet*. Videorecording (2020). <https://www.facebook.com/JasmineGardosiPoet/video/441297380555697/> (18 November 2022).

- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Columbia: University Press, 2011.
- Grandena, Egi Putri, and Ayu Niza Machfauzia. "Beatbox for Teaching in 21st Century Music Education." *21st Century Innovation in Music Education*. Ed. Kun Astuti, Gary McPherson, Bambang Sugeng, Nila Kurniasari, Tutut Herawan, Christopher Drake, Ashadi, Endah Retnowati, and Adi Cilik Pierewan. London: Routledge, 2019. 105–112.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the late Twentieth Century." *Simians, Cyborgs, and Women the Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991. 149–181.
- Kushner, David Z. "The 'Jewish' Works of Ernest Bloch." *Journal of Synagogue Music* 14.1 (1984): 28–41.
- Latour, Bruno. "On Technical Mediation. Philosophy, Technology, Genealogy." *Common Knowledge* 3.2 (1994): 29–64.
- Link, Jürgen. "Elemente der Lyrik." *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Ed. Helmut Brackert and Jörn Stückrath. Hamburg: Rowohlt, 2000. 86–101.
- Marković, Dalibor. *Poet & Beatboxer & Wortakrobat – Dalibor Marković aus Frankfurt und der Poetry-Slam*. An Interview with Dalibor Marković by Thomas Raudnitzky (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=LupibzsNuhA> (18 November 2022).
- Marković, Dalibor. *From Jewish Life*. Videorecording (2017). https://www.youtube.com/watch?v=FrRw_CUYabo (18 November 2022).
- McCaffery, Steve. "Voice in Extremis." *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. New York, Oxford: University Press, 1998. 162–177.
- Merrill, Julia. "Perzeption und Rezeption des Vokalen Ausdrucks im Grenzbereich von Singen und Sprechen." *Sprechen. Zeitschrift Für Sprechwissenschaft, Sprechpädagogik, Sprechtherapie, Sprechkunst* 68 (2019): 42–58.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2013.
- Neuber, Baldur. "Konzeptionelle Grundlagen." *Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst*. Ed. Ines Bose, Ursula Hirschfeld, Baldur Neuber, and Eberhard Stock. Tübingen: Narr, 2013. 1–21.
- Neumark, Norie. "Introduction: The Paradox of Voice." *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*. Ed. Norie Neumark, Ross Gibson, and Theo van Leeuwen. Cambridge, MA: MIT, 2010. xv–xxxiii.
- Park, Jon, TyTe, White Noise, D-Cross, Baba Israel, Kid Lucky, and Kaila Mullady. "History of Beatbox: Old School." *Humanbeatbox* (2005). <https://www.humanbeatbox.com/articles/history-of-beatboxing-part-2/> (18 November 2022).
- Proctor, Michael, Erik Bresch, Dani Byrd, Krishna Nayak, and Shrikanth Narayanan. "Paralinguistic Mechanisms of Production in Human 'Beatboxing': A Real-Time Magnetic Resonance Imaging Study." *The Journal of the Acoustical Society of America* 133.2 (2013): 1043–1054.
- Sapthavee, Andrew, Paul Yi, and H. Steven Sims. "Functional Endoscopic Analysis of Beatbox Performers." *Journal of Voice* 28.3 (2014): 328–331.
- Seedorf, Thomas, Martin Pfeiderer, Bernhard Richter, and Ann-Christin Mecke. "Sprechen und Singen." *Lexikon der Gesangsstimme. Geschichte, Wissenschaftliche Grundlagen, Gesangstechniken, Interpreten*. Ed. Ann-Christin Mecke, Martin Pfeiderer, Bernhard Richter, and Thomas Seedorf. Laaber: Laaber, 2016. 573–578.
- Shusterman, Richard. "The Fine Art of Rap." *New Literary History* 22 (1991): 613–632.

- Smalls, Shanté Paradigm. “‘Make the Music with Your Mouth’: Sonic Subjectivity and Post-Modern Identity Formations in Beatboxing.” *Laterality* 3 (2014). n. pag.
- Sokol, Monika. “Konstitution, Tradierung und Entlehnung des Rap. Ein Modellfall für die Diskurstraditionsforschung?” *Romanische Sprachgeschichte und Diskurstraditionen*. Ed. Heidi Aschenberg. Tübingen: Narr, 2003. 203–220.
- Stowell, Dan. “Making Music through Real-Time Voice Timbre Analysis: Machine Learning and Timbral Control.” PhD thesis (2010). <https://ia800500.us.archive.org/21/items/danstowellthesis/danstowellthesis.pdf> (18 November 2022).
- Stowell, Dan, and Mark D. Plumbley. “Characteristics of the Beatboxing Vocal Style.” Technical Report (2008). https://www.researchgate.net/publication/228835615_Characteristics_of_the_beat_boxing_vocal_style#:~:text=It%20involves%20the%20vocal%20imitation,a%20capella%20or%20with%20amplification (18 November 2022).
- Thompson, Tok. “Beat-Boxing, Mashups, and Cyborg Identity: Folk Music for the 21st Century.” *Western Folklore* 70 (2011): 171–193.
- Tyte, Revd Gavin, and Mark Splinter. “Standard Beatbox Notation (SBN).” *Humanbeatbox* (2014). <https://www.humanbeatbox.com/articles/standard-beatbox-notation-sbn/> (18 November 2022).
- Voyce, Stephen, and Christian Bök. “The Xenotext Experiment: An Interview with Christian Bök.” *Postmodern Culture* 17.2 (2007). <https://doi.org/doi:10.1353/pmc.2007.0025> (18 November 2022).
- Wolbring, Fabian. *Die Poetik des Deutschsprachigen Rap*. Göttingen: V&R, 2015.
- Zhu, Jiaxing, Junping Wang, Jingyu Liu, and Xiaoyi Zhang. “Study on the Classification of Beatbox Sounds Based on Timbre Features.” *International Conference on Culture-oriented Science & Technology (ICCST)* (2020): 543–545.

Künstlerische Positionen

Daniel Falb

32 Sätze für Omar und Bell

I.

Satz in dem ich

Omar Ty

und Oona Jemaika Bell

die Soybean Croquettes

aus Frances Moore-Lappés

Diet for a Small Planet (1971)

mache (mit Zutaten aus 2020).

– Proteinäquivalent von 7½ oz Steak.

– Adoptivkinder, wie

wir sie hier nennen wollen.

Satz in dem

Omar Ty den Teller beim

Paw Patrol gucken

gar nicht anröhrt,

Oona Jemaika Bell

den Burger – ich hatte die

Daniel Falb, Berlin

Croquettes als Burger

serviert – zerfleddert

aber auch nicht isst!

Trauriger

Koch-

Elefant!

Später im Bericht

wurde mir klar, dass es

vielleicht falsch war

die Genealogie

des Fleischersatzes

im Fleisch unserer Adoptivkinder

verkörpern zu wollen

in einem General-

Akt.

Burr-

Creo-

Beo- Hog-

Satz, in dem sich

diese Genealogie gar nicht verkörpern lässt,

denn bedeutet sie nicht genau
das *Abreißen* der Generationenfolge
der
der Angus,
Hereford,
Simmental?

II.

Satz in dem Omar Ty

vom Kalifornischen

Beyond Meat

Beyond Burger

ein Stück gegessen

hat

und das ist der Kardinalpoint

dieses ganzen Zyklus.

Viele Leute werden

als Erwachsene geboren

manche als Greis:innen

manche als Kinder

manche als

Neugeborene

deswegen sieht man immer

alle zusammen.

Omar Ty wird im

Pulmonary-

Infusion-

Satz

niemals älter

als auf dem Foto

im Kinderladen

Charlottenburg I

in unserer Wohnung,

ranziger Erwachsener

Röhl.

Unser Kinderladen

ist ein großer

Scheißhaufen.

– Mail an Eat JUST raus.

– Mail an SOLARFOODS raus.

Blumen-schöner

Satz,

obere Girlande,

in dem das Gedicht

das Aufgehobensein

der *Future of Protein*®

in Omar Tys unendlicher

Kindheit

erreicht.

FLATTERNDE VOLLGEMALTE GIRLANDE AUF DER
DIE IVF VON OMAR TY (*2016)
BEI WUNSCHKINDER UHLANDSTRASSE 20-25
IN EINER HÖHLUNG MIT DEN
FÜNF GENEALOGIE-PENTAGONS GENUS UND URUS
HENDRIX
VYTELLE UND TRANSOVA
LIEGT WO OONA JEMAIKA BELLS
500.000
GESCHWISTER
HER SIND

FLATTERNDE HERZ-/KRÖNUNGSBANDEROLE

AUF DER ICH AM TAG DER SCHLEYERENTFÜHRUNG

IM BAUCH MEINER MUTTER UND AM TAG

SEINER ERMORDUNG 1 WOCHE ALT SUM

BEVOR ICH MICH IM JULI 2020

AUF EIN ARBEITSSTIPENDIUM LITERATUR DES

BERLINER SENATS BEWERBE

BEI

BINIAS (*1983)

BULUCZ (*1987)

HIPPE (*1975)

KINSKY (*1956)

THOMAE (*1972)

VARATHARAJAH (*1984)

FLATTERNDE BANDEROLE
RIESIGER ROTER HAUTSACK
DER SEXUELLEN SELEKTION
DES FREGATTVOGELS
MIT DEM ICH NACH X JAHREN
AN DEN ORT ZURÜCKGEHE AN DEM ICH
DIE QUELLEN VERMUTE
DER HÄME
SPEZIELL DES EISENHALTIGEN SOJA-
LEGHÄMÖGLOBINS
NACH DEM RAUBTIERE
CRAVEN

III.

Satz in dem ich den Edeka

Bouchestr. mit Maske betrete
um JUST Chicken Nuggets

(clean meat)

für Omar Ty

und Oona Jemaika Bell

zu besorgen...

Blend-Satz in der Gemüsetheke, in dem

ich suche... Neo-Espirituali-

dad-

Burr-

Satz in der Fleisch-

theke, in dem ich suche,

Corr-

Satz im Gefrieddreieck, wo ich suche

UND WO SIE NICHT SIND

und frage

und sie haben

sie nicht,

verdammt.

Antwort

von JUST:

„Wir haben noch nicht
offengelegt,
wo auf der Welt
wir den Verkauf durchführen wollen“

{Übersetzt mit www.DeepL.com/Translator}

dessen,
was wir
als eine Art soziales Fleisch erleben
das sich nicht abschlachten lässt
wegen Neoespiritualidad.

Aus einer Feder
geschriebener Satz,
in dem ist es so,
als ob sie [die Esser]
ihren Körper verlassen hätten,
um zu sehen, wie das Huhn, das sie essen,
um den Tisch herumgeht.

Sie

haben ihren Körper
verlassen; der
Körper isst, *aber sie*
sind nicht in diesem Körper –
sie sehen das Huhn,
dessen Fleisch ihr Körper,
während es außerhalb seiner ist,
isst.

IV.

Satz in dem ich auf meine Mail
an SOLARFOODS –
„Ich interessiere mich für
den zeitlichen Ablauf
der Verfügbarkeit
von Solein in den Regalen in Deutschland.“

{Übersetzt mit www.DeepL.com/Translator} –

keine
Antwort bekomme.
Aus diesem Schweigen
erhebt das Gedicht
seine Stimme,
beginnt seinen Gesang
gegen die Feinde der
Dichtung der Working Classes, die

Sprach-
Bullen-
Schweine
die

die den Fleischbegriff *eingrenzen*

wollen auf Fürsichseiendes.

Beginnt seinen Gang

die Nahrungsspyramide hinab,

an deren Fuß,

bare rock,

etwas

nicht nur ohne Selbstverhältnis existiert,

sondern ohne Leben =

Photosynthese

in einer Pfütze

auf schwarzem Granit

bei einer Multivitamintablette.

Bereitet

aus diesem Bild

für die Adoptivkinder

von Omar Ty

und Oona Jemaika Bell

Jahre später

die Soybean Croquettes

zu

(als hätte man
aus einem laufenden Fernsehbild
Spaghetti gemacht)

Und sagt:

das

ist Fleisch –

Die Definition des Fleischbegriffs
obliegt *der Dichtung.*

Das ist der Grund

für meinen Terror

Den Absoluten Positiven TERROR

Den Absoluten Positiven TERROR

Heute ist der 14. Juli 2020

(Einsendeschluss)

Wann ist der Tag,

Omar und Bell,

an dem wir anfangen,

die Körper unserer

Adoptivkinder von den Äckern

der Erde zu befreien?

Satz

mit Verbeugung,

in dem ich

das Stipendium brauche

um das Gedicht

zu beschreiben,

das uns zum

Anfang führt.

Note

Der Gedichtzyklus *32 Sätze für Omar und Bell* (2020) bespielt ein wichtiges Operationsfeld der Organotechnoscience – verstanden als technowissenschaftliche Behandlung und Erzeugung des Organischen –: die (zukünftige) Agrikultur.

So zeugt die industrielle Tierproduktion in sich bereits von einer Verwissenschaftlichung und technologischen Durchdringung des Organischen, aus der allein sich erklärt, wie eine vergleichsweise winzige Zahl an Nutztierarten die Menge und domestizierter Wirbeltierarten auf dem Planeten an Biomasse weit übertreffen kann (Bar-On, Phillips und Milo 2018). Zugleich motivieren die mit dem Fleischkonsum einhergehenden ökologischen Kosten organotechnowissenschaftliche Investitionen in die Entwicklung von Fleischalternativen – speziell in einer Situation, in der die Weltbevölkerung immer mehr Fleisch nachfragt (Foley o. D.). Eine Genealogie solcher Investitionen zeichnet *32 Sätze für Omar und Bell* nach. Sie beginnt bei Frances Moore Lappés Bestseller *Diet for a Small Planet* (1972), der bei einer rein ernährungsphysiologischen – nicht gustatorischen/olfaktorischen – Substitution des Fleisches ansetzt:

This book is about PROTEIN – how we as a nation are caught in a pattern that squanders it; and how you can choose the opposite – a way of eating that makes the most of the earth's capacity to supply this vital nutrient (Lappé 1974, xi).

Produzent:innen von pflanzenbasiertem Fleischersatz wie *Beyond Meat* (Teil II. des Gedichts) versuchen heute, nicht nur den Ernährungsgehalt, sondern auch die sinnliche Qualität des Verzehrs (bestimmter Typen) von Fleisch zu reproduzieren. Sofern das gelingt, hat man es dem Anspruch nach dann tatsächlich mit ‚Fleisch‘ zu tun:

You can also think of meat in a different way, which is: what is meat made of. And this is how we think about it here. That meat is really made of those five constituent parts... [and] they are all also present in plants. What we are doing is building a piece of meat from those plants. The compositions are basically the same. And in that case we are delivering meat (Brown 2015).

Dabei markiert das echte Hackfleisch aus Pflanzen nur den Beginn einer Serie von Verschiebungen, welche die Organotechnoscience der Fleischalternativen im Begriff des Fleisches bzw. in der Rolle des Organischen in der Ernährung überhaupt auslöst.

Denn in der Produktion von ‚clean meat‘ – im Gedicht exemplifiziert am US-Hersteller *JUST/Good Meat* (Teil III.) – wird Fleisch vom organischen Ganzen des Tierkörpers mit seiner Haut, seinen Knochen, seinem Gesicht, seinem Nervensystem etc. *befreit*, indem man Muskel- und Fettzellen in körperähnlichen Nährstoff-

milieus außerhalb des Körpers wachsen lässt. Dieses befreite Fleisch bildet eine neue Kategorie des Lebendigen auf der Erde – einen ‚organlosen Körper‘ (Deleuze und Guattari 2007) eigener Art, dem eine neue Ökologie und Genealogie der Zellen entspricht und der global von diversesten Kochkulturen, gustatorischen und sozialen Ereignissen besiedelt wird:

The body without organs is not a dead body but a living body all the more alive and teeming once it has blown apart the organism and its organization. [...] The full body without organs is a body populated by multiplicities (Deleuze & Guattari 2007, 30).

Die Substanz „Solein“ des finnischen Startups Solarfoods, mit dem das Gedicht (Teil IV) die Genealogie des Fleischersatzes abschließend noch weiter in die Zukunft verlängert, vertieft das Moment der technowissenschaftlichen Entflechtung von Ernährung und Organik.

Dazu greift es evolutionär tief zurück in eine Zeit vor der Vielzelligkeit – in eine Zeit, bevor die Strukturierung des Lebenden in zellübergreifenden Organen überhaupt evolutionär erfunden war. Es fermentiert einzellige, Wasserstoff verstoffwechselnde Kleinstlebewesen zu einer neuartigen Ernährungsbasis (Protein für zukünftigen Fleischersatz).

Anders als Lappés Proteinersatz begnügt sich diese Strategie nicht damit, Ernährung an die (pflanzliche, agrikulturelle) Basis der NahrungsPyramide zurückzuführen. Sie will das Fleisch nicht nur dem Tier, sondern auch der Pflanze – und damit der Landwirtschaft – entziehen. Für ein Fleisch jenseits der Erde.

Literaturverzeichnis

- Brown, Ethan. „The Future of Protein Will Not Be Animal Meat.“ *The Atlantic*, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=FR8TfRLYzvM> (22. November 2022).
- Deleuze, Gilles, und Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, 12. print. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Foley, Jonathan. „Feeding 9 Billion“. *National Geographic*, o. D. <http://www.nationalgeographic.com/foodfeatures/feeding-9-billion/> (7. Februar 2021).
- Lappé, Frances Moore. *Diet for a Small Planet*. New York: Ballantine Books, 1974.
- Yinon M. Bar-On, Rob Phillips, und Ron Milo. „The Biomass Distribution on Earth“. *Proceedings of the National Academy of Sciences* 115. 25 (2018).

Sarah Neelsen

„Die Möglichkeit, ein- und ausgeschaltet zu werden, ist ein gravierender Unterschied“

Interview zur Produktion *Alan T.* mit Frank Witzel

Alan Turing (1912–1954) ist der Protagonist des Musiktheaters *Alan T.* von Pierre Jodłowski. Dabei geht es nicht nur um seine Pionierarbeiten in den Bereichen der Kryptographie und der Computertechnik, sondern auch um seine Homosexualität und den gesellschaftlichen Umgang mit Außenseitern. Das Libretto schrieb Frank Witzel. Joanna Freszel und Thomas Hauser personifizieren die Erzählung. So entsteht ein vielschichtiges, mehrdimensionales und multimediales Werk, das zwischen Mensch, Maschine und Gesellschaft changiert (nach dem Programm der Donaueschinger Musiktage 2021).

Sarah Neelsen (SN): Pierre Jodłowskis Kompositionen umfassen eigentlich immer schon von Anfang an nicht nur die Partitur, sondern auch Lichteffekte, Videos und Bühnenbild. Ein Schreibtisch steht oft in der Mitte der Bühne, wie z.B. in *Omra della mente* (2013) oder jetzt in *Alan T.* Wie konnten Sie sich, Herr Witzel, als Schriftsteller in diese multimediale Komposition einfinden?

Frank Witzel (FW): Es gab für die Entwicklung der Oper eine klare Arbeitsteilung.

Das Thema, Alan Turing, sowie die Besetzung für die Sing- bzw. Sprechstimme waren von Pierre Jodłowski vorgegeben. Meine Aufgabe bestand darin, einen Handlungsverlauf und die entsprechenden Texte zu entwickeln. Ich hatte die Idee, das Stück quasi von hinten aufzurichten, das heißt das Setting in Turings letzte Wohnung zu verlegen, in der er auch starb. Wie dieses Setting allerdings konkret umgesetzt wurde, das habe ich der Bühnenbildnerin Claire Saint-Blancat und Pierre überlassen.

SN: Pierre Jodłowski bezeichnet seine Musik als „*musique mixte*“, d.h. eine Mischung von live Musik, die auf der Bühne von Musiker:innen auf klassischen Instrumenten erzeugt wird, und aufgenommenen Klängen, die gleichzeitig über Lautsprecher wiedergegeben werden. Das ist auch in *Alan T.* der Fall: Im Vordergrund sitzen die fünf Musiker:innen des Nadar-Ensembles (Winnie Huang, Katrien Gaelens, Dries Tack, Kobe Van Cauwenbergh und Thomas Morre), die abwechselnd ihre Instrumente spielen und einen Laptop bedienen. Das Tippen auf der Tastatur löst aufgenommene Klänge und Töne aus, die auf der Partitur durch den jeweiligen



Abb. 1: Grzesiek Mart, *Szenenfoto der Oper Alan T. mit Musiker und Avatar.*

Buchstaben angegeben sind. Das Miteinander von Mensch und Maschine liegt Jodlowskis Musik also sozusagen zu Grunde. Wie ist das in Ihrem eigenen literarischen Schaffen? Welche Rolle spielen da neue (und vielleicht auch schon ältere) Technologien?

- FW: Ich sehe einen Vorteil des Schreibens darin, so wenig „Werkzeuge“ wie möglich zu gebrauchen, um mich ganz auf den Text konzentrieren zu können. Das heißt konkret: ich habe verschiedene thematisch geordnete Notizbücher, in die ich per Hand Eintragungen vornehme, und meinen Laptop, an dem ich schreibe, den ich aber eher wie eine avancierte Schreibmaschine benutze. Je weniger technische Ablenkung, desto besser.
- SN: Wie der Titel der Oper schon besagt, geht es um den britischen Mathematiker Alan Turing (1912-1954). Er wird als Vater der künstlichen Intelligenz betrachtet und hat darüber hinaus auch maßgeblich dazu beitragen, die von den Nationalsozialisten im zweiten Weltkrieg verwendete Schlüsselmaschine (*Enigma*) zu brechen. In *Sackville Parc* in Manchester steht heute das Alan Turing-Memorial, dessen Inschrift lautet: „*Father of Computer Science, Mathematician, Logician, Wartime Codebreaker, Victim of Prejudice.*“ Welches Stichwort bringt Ihr persönliches Interesse an seiner Biographie am besten auf den Punkt?
- FW: An Turings Biographie lässt sich sehr gut der gesellschaftliche Einfluss auf ein individuelles Leben erkennen. Nicht allein, dass dieser Einfluss ein Individuum prägt, er kann dieses Individuum im Extremfall sogar vernichten. Diese äußeren Einflüsse sind verschiedenartig und beginnen bei Turing schon sehr früh mit der Tatsache, dass seine Mutter dem Vater in die britischen Kolonien folgt und ihn bei Pflegeeltern zurücklässt. Dann kommt der zweite Weltkrieg, in dem Turing sein mathematisches Talent der Regierung zur Verfügung stellt, die ihm das aber letztlich nicht dankt, weil die Moral der Nachkriegszeit, mit ihrer Verurteilung der Homosexualität wichtiger war als Turings große gesellschaftlichen Verdienste. Hier entblößt sich die Gesellschaft als unehrlich und illoyal.
- SN: Mit Turings hundertjährigem Jubiläum 2013 kam es zu einem regelrechten Boom um seine Person und das sowohl in Werken der Wissenschaft als auch der Kunst. Dem breiteren Publikum wird vor allem das Hollywood-Biopic *The Imitation Game* (Regie: Morten Tyldum, Schauspiel: Benedict Cumberbatch und Keira Knightly) bekannt sein. Eine Google-Suche zu seinem Namen ergibt ca. 43 Millionen Ergebnisse. Allein das *Archive Center*

von *King's College*, Cambridge, wo Turing studiert hat, hat ca. dreitausend Dokumente (Briefe, Photographien, Zeitungsausschnitte, usw.) hochgeladen. Wo fängt man da an? Was waren für Sie die wichtigsten Quellen? Erwähnt wird im Text z.B. das Urteil „*Regina vs Turing and Murray*“.

- FW: Ich hatte glücklicherweise keinerlei Filme und Dokumentationen über Turing gesehen und das auch nicht nachgeholt, weil ich möglichst unbelastet von fremden Bildern und dramaturgischen Ideen an den Stoff gehen wollte. Ich habe allerdings alle verfügbaren Biographien und Turings persönliche Aufzeichnungen und Schriften gelesen, soweit sie publiziert sind. Ein wichtiger Impuls waren die Erinnerungen von Turings Mutter, die sehr viel über seine Kindheit offenbaren, hier habe ich viele Motive gefunden, mit denen ich arbeiten konnte. Ich habe dann diese Spur weiterverfolgt und Erinnerungen an Turing von Freunden oder seinem Therapeuten durchforscht. Bedauerlicherweise hat er die Traumtagebücher von Turing nach dessen Tod vernichtet. Hier hätten sich bestimmt noch einmal ganz andere Motive finden lassen.
- SN: Sie gelten als großer Pynchon-Fan. Sein Hauptwerk, *Die Enden der Parabel*, spielt auch während des Zweiten Weltkriegs, und die Handlung dreht sich viel um Verschwörungstheorien sowie geheime Zusammenhänge und zu entziffernde Zeichen, oft auf sehr ironische Weise. Würden Sie sagen, dass Kryptographie und das Interesse für verschlüsselte Sprachen, eine gemeinsame Schnittmenge zwischen Ihrem literarischen Schaffen und dem Beitrag zu Jodlowskis Oper bilden?
- FW: Ich glaube, dass es in der Literatur immer auch um Verschlüsselungen und Entschlüsselungen geht. Die Spannung einer Erzählung besteht ja letztlich darin, dass sich Unklares klärt, Ungenaues verdeutlicht, vor allem aber, dass Verbindungen entstehen, die zuvor nicht bestanden und dass die Ebenen des Symbolischen oder Imaginären andere Schichten hinzufügen, in denen sich möglicherweise etwas erklärt, was in der Realität unerklärlich geblieben wäre.
- SN: Kode-Sprachen verbinden ja gewissermaßen Sprache und Technologie. Sie werden großteils von Menschen für Maschinen entworfen, von Maschinen untereinander verwendet, und für ihre Entzifferung werden wieder andere Maschinen erfunden. Es sind Kunstsprachen, die vielleicht nicht künstlerisch aber zumindest künstlich sind. Gegen Ende der Oper gibt es eine Anspielung auf die Justizmaschine in Kafkas *Strafkolonie* (1919). Sie besteht

aus Zeichner und Räderwerk im oberen Kasten, Gefangenem und Bett im unteren Kasten. Jeder Verurteilte bekommt das Gebot, gegen das er verstoßen hat, in den Leib eingeritzt. Gibt es in der Literatur vor allem dystopische Beispiele der Verzahnung von Technischem und Organischem?

- FW: Natürlich – wie schon bei Dante, dessen Hölle interessanter ist als das Paradies – hat die Dystopie auf den ersten Blick einen größeren Reiz für Literatur und Kunst als die konfliktfreie Utopie. Historisch gesehen haben sich Kunst und Literatur immer auch mit dem Möglichen beschäftigt und nicht nur Maschinen und Roboter erfunden, die es in Wirklichkeit noch nicht gab, sondern auch Gesellschaftsformen und Lebensweisen. Während sich die Technik oft sehr stark auf die Machbarkeit und Umsetzbarkeit konzentriert und, wie die Geschichte zeigt, schwerwiegende Implikationen nicht selten übersieht oder auch bewusst ignoriert, werden in Literatur und Kunst gerade solche Auswirkungen thematisiert. Ich habe im vergangenen Jahr ein Libretto für das Komponisten-Duo *gamut inc* (Marion Wörle und Maciej Sledziecki) geschrieben, in dem es bezeichnenderweise auch um eine Dystopie geht. Es ist die sehr freie Umsetzung des Romans *R.U.R.* von Karel Čapek, in dem sich Roboter, nachdem sie eine Seele erhalten haben, verselbstständigen und die Menschheit vernichten. Bedauerlicherweise scheint die Dystopie immer auch näher an der Wirklichkeit angesiedelt.
- SN: Auffällig in *Alan T.* ist, dass die Maschine sich eigentlich immer einen menschlichen Körper sucht, in den sie sich einnisten kann. Über den Musiker:innen, auf der Trennwand erscheinen in regelmäßigen Abständen ihre verzerrten Gesichter, die zu Avatars erwachen. Selbst die Computerstimme, mit der sich Turing (Thomas Hauser) im hinteren Teil der Bühne unterhält, ist möglicherweise nur eine Abspaltung seiner selbst, das lässt zumindest die vorletzte Sequenz vermuten, als die kalte, krächzende Stimme sich „zurückverwandelt“ und erkennbar menschlich wird. Dieses Miteinander von Mensch und Maschine spielt eine strukturierende Rolle für die Oper von Jodłowski. Das Bühnengeschehen (Dauer: ca. 80 Minuten) ist in mehrere Momente gegliedert, und u. a. durch ein immer wieder von neuem aufgenommenes und fortgeföhrtes Gespräch zwischen Turing und einer Computer-Stimme strukturiert. Als Zuschauer:in fühlt man sich natürlich an den Turing-Test erinnert, dem sich sein Erfinder hier selbst zu unterziehen scheint. Können Sie kurz erklären worin der ursprüngliche Test bestand?



Abb. 2: Grzesiek Mart, *Die Musiker:innen der Oper Alan T. mit Musikinstrumenten und Laptops*.

FW: Der Turing-Test sollte ermöglichen, über Fragen herauszufinden, ob man es mit einer Maschine oder einem Menschen zu tun hat. Ich habe das aufgenommen und mir eigene „Turing-Tests“ ausgedacht, mit denen ich versuchen wollte, gewisse Unterscheidungen zwischen Mensch und Maschine herauszuarbeiten. Ich habe mich dabei vor allem ethischer und metaphorischer Fragestellungen bedient, und bin so auf einige Eigenschaften gestoßen, die sich eine Maschine noch aneignen müsste, um dem Menschen ähnlich zu sein, zum Beispiel die Fähigkeit zu lügen.

SN: In der Forschungsliteratur über Turing heißt es, er habe diesen Test in Anlehnung an ein Gesellschaftsspiel, ein *party-game*, erfunden. Dies wurde zu dritt gespielt (A, B und C), dabei sollte C herausfinden, ob A und B, die C nur hören aber nicht sehen konnte, männlichen oder weiblichen Geschlechts waren. Das Libretto scheint Spuren dieses Ursprungs zu bergen. Eine Art alchemistisches Refrain wird z.B. immer wieder von Joanna Freszel gesungen: „Wasser in Wein, Blei in Gold, Luft in Zyanid, Mann in Frau“. Inwiefern war es Ihnen wichtig, die unterschwellige Genderfrage in den Text mitaufzunehmen? Würden Sie sagen, die Anlehnung an das *party-game* war vor allem ein gelungener Aufhänger, oder steckt doch mehr dahinter?

- FW: Die Geschlechterfrage spielt bei Turing eine große Rolle, weil er ja tatsächlich durch die künstliche Kastration in gewisser Weise sein Geschlecht „gewechselt“ hat. Diesen chemischen Vorgang habe ich einerseits mit den alchemistischen Verwandlungsprozessen andererseits mit technologischen Veränderungen zusammengedacht.
- SN: Neben der Bedeutung des *party-game* streitet die Turing-Forschung noch über einen anderen Punkt, nämlich die Bedeutung für Turings Forschung von seiner Erfahrung als Homosexueller im puritanischen England. Homosexualität stand laut dem *Criminal Law Amendment Act* von 1885 unter Strafe und er wurde 1952 wegen „gross indecency“ zu einer chemischen Kastration verurteilt. Es geht im Libretto viel darum, dass die Maschine ihre Eigenschaften tarnen muss, wenn sie den Test bestehen und vom Menschen als seinesgleichen anerkannt werden ‚will‘. Aus einem Brief Turings an seinen Kollegen Norman Routledge (1928-2013) kurz vor seinem Tod ist auch folgender Syllogismus überliefert:

*Turing believes machines think
Turing lies with men
Therefore machines do not think*

Wie sehen Sie die Verstrickungen von Leben und Werk bei Turing?

- FW: Ich kann nicht beurteilen, in wie weit Turings Homosexualität etwas mit seinen mathematischen und naturwissenschaftlichen Untersuchungen zu tun oder diese gar ermöglicht hat, es erscheint mir aber eher unwahrscheinlich. Turing war ein außergewöhnlich begabter Mathematiker und Denker, dessen sexuelle Ausrichtung in einer wirklich liberalen Gesellschaft keinerlei Bedeutung gehabt hätte. Dass Turing sich mit Entschlüsselung beschäftigte, weil er gern entschlüsselt werden wollte, wäre eine vulgär psychoanalytische Interpretation. Natürlich musste Turing sich verbergen, aber auch hier hat er das Spiel nur bis zu einem gewissen Maße mitgespielt, denn er hätte sich auch geschickter verstecken können, umgekehrt hätte er sich der Kastration entziehen können, etwa durch Flucht in ein anderes Land oder durch Antreten einer Gefängnisstrafe. Ich empfinde sein Verhalten da rätselhaft und da uns konkrete Aussagen in dieser Beziehung fehlen, kann man letztlich nur spekulieren.
- SN: Über die Punkte, die wir jetzt schon zusammen erwähnt haben, hinaus, verleihen Sie dem Turing-Test, wie Sie selbst gerade auch betont haben,

eigentlich eine noch viel größere ethische und philosophische Tiefe. Die Frage an die Maschine (ob sie überhaupt denken kann, ob sie wie der Mensch denken kann), kehrt sich irgendwann um. Sie lassen Turing sogar sagen, dass „Die Maschine dem Menschen etwas über sich selbst beibringen kann“. Darunter fällt zum Beispiel die Frage der Grenzen des menschlichen Denkens. Später behauptet Turing, „dem Menschen ist das logische Denken verboten“, und zwar, weil es ihm nicht gelingen könne, neu zu denken. Anders als die Maschine könne er nicht ausgeschaltet und also auch nicht wieder eingeschaltet werden. Könnten Sie das nochmal erklären? Werden da aus Sterblichkeit und Erinnerungsvermögen zugleich Besonderheiten und Schwächen des Menschen gegenüber der Maschine?

FW: Für mich ist die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit ein- und ausgeschaltet zu werden ein gravierender Unterschied zwischen Maschine und Mensch. Einerseits handelt es sich um einen banalen Vorgang, den wir zig Mal pro Tag an Maschinen ausführen. Nun aber muss man sich die Frage stellen, was dieser Vorgang für eine denkende Entität bedeutet? Könnte man dem Begriff der Freiheit oder Selbstständigkeit einer Maschine vielleicht sogar das Kriterium zu Grunde legen, ob sie sich selbst ein- und ausschalten kann? Man kommt über diesen Begriff sehr schnell an gewisse Grenzen des Denkbaren. Denn was würde diese Möglichkeit umgekehrt für uns Menschen bedeuten? Dostojewski sagt in Bezug auf den Selbstmord irgendwo, dass sich ein jeder Mensch an einem gewissen Punkt seines Lebens umbringen würde, wenn er nur einen Schalter umlegen müsste. Wahrscheinlich können wir glücklich sein, dass wir keinen solchen Schalter haben und es einer gewissen Anstrengung bedarf, um aus dem Leben zu scheiden. Und doch bewegen wir uns in eine Richtung, die diesen Schalter bereits ermöglicht, wenn man etwa an einen Herzschrittmacher oder ähnliches denkt. Die Wissenschaft denkt oft etwas einseitig über Möglichkeiten der Verbesserung des Menschen nach und übersieht nicht selten, dass mit den Möglichkeiten unmittelbar neue Probleme auftauchen.

SN: Im allerletzten Austausch zwischen Turing und der Computer-Stimme, als Turing seinen Sonderbereich im hinteren Teil der Bühne schon verlassen hat und nach vorne getreten ist, fügen Sie dem Duo noch eine dritte Einheit hinzu, und zwar Gott. Die letzte Frage des Computers lautet „*Is God dead?*“. Etwas früher im Werk hatte Turing angemerkt, dass der Mensch bislang immer nur das Göttliche in sich gesucht habe und die Maschine ihn nun auf das Maschinelle in ihm aufmerksam mache. Würden Sie sagen, dass das Göttliche immer auch zu einer Reflexion über Mensch und Maschine da-

zugehört, oder gar dass das Verhältnis des Menschen zur Maschine sein Verhältnis zum Göttlichen ersetzt hat?

FW: Die Frage nach Gott hat sich für mich bei dieser Thematik beinahe automatisch ergeben. Einmal als Vertreter einer metaphysischen Ebene, denn es stellt sich ja die Frage, ob eine KI nicht unter Umständen als körperlose Entität der Metaphysik näher ist als wir körpergebundene Menschen. Dann steht Gott auch für den Schöpfer, den Demiurg, wobei hier die Frage auftaucht, ob wir folglich für die Maschinen die Funktion Gottes einnehmen, umgekehrt uns in unserem Verhältnis zu einem Schöpfer in der Maschine wiedererkennen und unser religiöses Verhalten vielleicht auf diese Weise etwas besser verstehen.

SN: Wir nähern uns dem Ende unseres Gespräches. Vielleicht darf ich Ihnen abschließend noch zwei Fragen stellen. Jodłowski entwirft in seinen Werken (so z.B. auch in *Jour 54* (2009), nach einem unvollendeten Roman von Georges Perec) sehr oft Bühnenbilder, die in mehrere Bereiche gegliedert sind, die auch zeitlich auseinanderliegen. In *Alan T.* könnte man meinen, dass gewisse Requisite das bestätigen: Turing verwendet im hinteren Bühnenbereich ein altes Diktiergerät, während die Musiker:innen im vorderen Bereich über Laptops verfügen. Jodłowski weist im Publikumsgespräch auch darauf hin, dass er bewusst „alte, historische“ Klänge der E-Musik einsetzt, d.h. Klänge der ersten Synthesizer (um 1960), die er neu sampelt, um auf die Geschichte der Technik und der Technologien einzugehen und dem scheinbar hochmodernen Werk auch historische Tiefe zu verleihen. Würden Sie sagen, dass auch zwei unterschiedliche Umgangsformen mit der Technologie, zwei historisch zu differenzierende Momente des Verhältnisses zwischen Mensch und Maschine auf der Bühne gezeigt werden? Vorne Musiker:innen, die ganz mit der Technik verschmelzen und längst kein Problem mehr mit der Hybridisierung haben und hinten ein Wissenschaftler, der von vielen ethischen Fragen geplagt ist?

FW: Ich finde interessant, was Sie aus dem Bühnenbild herauslesen. Mir allerdings geht es beim Hören und Betrachten des Stücks so, dass mein analytisches Denken hier eher hintansteht, weil ich mich ganz von der Musik, den Akteuren, der Performance tragen lasse und in eine Form des zeitlichen (Mit)Erlebens komme, wie sie nur Kunst bieten kann.

SN: Heutzutage befassen sich vor allem IT-Ingenieur:innen mit der Entwicklung und den Anwendungsmöglichkeiten von KI. Würden Sie sagen, dass die

ethischen und gesellschaftlichen Fragen, die KI aufwirft, der Literatur zu fallen? Liegt es heute an der Literatur sich mit Utopien und Dystopien des technologischen Fortschrittes auseinanderzusetzen?

FW: Für mich besteht die Stärke von Literatur darin, bislang unbeschrittene Wege zu gehen, vor allem mit Sprache zu arbeiten und somit Form und Inhalt in einen Ausgleich zu bringen, der in Bereichen außerhalb von Literatur und Kunst oft vernachlässigt wird. Gesellschaftliche Themen und Problemstellung fließen da beinahe automatisch mit ein, Literatur sucht allerdings, anders als etwa die Wissenschaften, nicht nach konkreten Lösungen, sie hat größere Freiheiten, kann spielerisch experimentieren, auf diese Weise aber vielleicht auch Möglichkeiten einer Entwicklung aufzeigen. Kurz gesagt, natürlich werden ethische und gesellschaftliche Fragen in der Literatur behandelt, ohne dass man allerdings konkrete Ergebnisse oder gar Verhaltensanweisungen von ihr erwarten sollte.

SN: Herr Witzel, vielen Dank für das Gespräch!

Alan T. – Musiktheater (Szenographie: Claire Saint Blancat, Libretto: Frank Witzel, Dramaturgie: Martina Stütz). Auftrag der Compagnie éOLE, des Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (IRCAM)-Centre Pompidou und der Philharmonie de Paris.

Mit:

Joanna Freszel, Sopran

Thomas Hauser, Schauspieler

Nadar Ensemble: Winnie Huang (Violin), Katrien Gaelens (Flöte), Dries Tack (Klarinette), Thomas Moore (Posaune), Kobe Van Cauwenberghe (Gitarre), Claire Dauion (Aufbau), Lisa Trouilhet (Projektmanagement)

Thomas Goepfer, Computer-Musikdesigner (IRCAM)

Yann Philippe & Matthieu Guillin, Livekameras

Kamil Keska, Ton

Olivier Mannoni, Übersetzer

Compagnie éOLE, Produktion

Livemitschnitt vom 17. Oktober 2021 (Donaueschinger Musiktage – Deutsche Erstaufführung) : <https://www.swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktage/archiv/vod-donaueschinger-musiktage-2021-pierre-jodlowski-alan-t-100.html>

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Grzesiek Mart, *Szenefoto der Oper Alan T. mit Musiker und Avatar*

Abb. 2: Grzesiek Mart, *Die Musiker:innen der Oper Alan T. mit Musikinstrumenten und Laptops*

Julia Prager, Lars Koch

„Der Phantomschmerz, der eintritt, wenn das Handy verloren ist“

Interview zur Produktion *Uncanny Valley* mit Stefan Kaegi
(Rimini Protokoll)

In *Uncanny Valley* (Münchener Kammerspiele, 2019) kommt ein „animatronisches Double“, ein Humanoid des Schriftstellers und Stückeschreibers Thomas Melle auf die Bühne. Anstatt des Autors tritt dieser auf, um mit dessen aufgezeichneter Stimme intime Biographeme preiszugeben und diese mit der persönlichen Geschichte anderer, insbesondere jener von Alan Turing, zu verweben. In diesem entfernten Erzählen von (sich selbst) werden Fragen nach den Beziehungen von Organischem und Technischem aufgeworfen, die Möglichkeiten der Affektion durch Maschinen ebenso betreffen wie die Grenzen der technischen Nachahmung.



Abb. 1: Rimini Protokoll, Szenenfoto der Produktion *Uncanny Valley*.

Julia Prager (JP): Lieber Stefan Kaegi, wir freuen uns sehr, dass wir die Möglichkeit haben, mit dir über die Produktion *Uncanny Valley* sprechen zu dürfen, in der viele jener Fragen aufgeworfen und verhandelt werden, die auch wir uns im Zusammenhang dieses Bandes stellen.

In unserem Band operieren wir mit der Denkfigur der Organotechnik, um aus literaturwissenschaftlicher Perspektive darüber nachzudenken, wie der menschliche bzw. organische Körper Verbindungen mit Technologie eingeht. Was dabei noch nicht beleuchtet wurde, ist das immer schwierig bleibende Verhältnis von Text und Theater. Die Theatermaschine bringt grundsätzlich den Körper mit Texten in einen anderen medialen und technischen Zusammenhang. Uns interessiert zunächst, wie Rimini Protokoll mit diesem Verhältnis von Text und Theater umgeht.

Stefan Kaegi (SK): Es ist eine spezielle Produktion, über die wir reden. Denn generell gibt es bei Rimini Protokoll natürlich sehr viele verschiedene Formate. Eine Figur, die oft vorkommt, ist das Sprechen von Experten, die auf der Bühne ihren Text in den eigenen Mund nehmen, die aber normalerweise kunstfremd sind. Nächste Woche arbeite ich zum Beispiel mit Psychoanalytikern, mit Meteorologen und Förstern. Ich arbeite da mit Texten, die die Personen natürlich auch immer wieder absegnen. Es gibt eine Art Ping Pong zwischen erstem Gespräch, erstem Text, und dem ‚Zurück-in-den-Mund-Geben‘.

Was bei *Uncanny Valley* speziell ist, ist die Tatsache, dass ein Schriftsteller der Experte war – also jemand, der Sprache selbst ausformt. Trotzdem haben wir dieses Ping Pong miteinander gespielt. Denn der Text wurde ja auch mit seiner Stimme aufgenommen. Das heißt, er hat nicht einfach nur einen Text geschrieben, sondern wir sind mit den ersten Textentwürfen in ein Tonstudio gegangen. Dort habe ich ihn zum Teil auch improvisieren lassen und bei den einen oder anderen Improvisationen ist er einverstanden gewesen, dass das nachher so bleibt. Wir haben dann gemeinsam gepröbt, und das waren spezielle Proben, weil der Roboter erst sehr spät fertig geworden ist. Das heißt, wir haben während der Proben immer auf eine Schaufelsternpuppe auf einem Stuhl geguckt, mit einer Leinwand daneben, auf der wir nach und nach die entstehenden Videos auch angesehen haben. Wir haben uns das angehört, und sind dann wieder an den Text rangegangen; er hat wieder überarbeitet, und ich habe wieder überarbeitet, und so weiter. Es ist ein gemeinsamer Text geworden, der schon stark geprägt ist davon, dass er als Literat und Philosoph zwar über sich selbst spricht, das aber durchaus mit einer gewissen Fiktionslust und mit viel Sprachgewandtheit tut. Alan Turing ist eine Bezugsfigur gewesen, die er eingebracht hat, während ich immer auch versucht habe, ihn darauf festzulegen, dass er

durchaus auch über sich und die Bipolarität sprechen soll, was er mehr oder weniger gern tat. Das merkt man dem Text ja auch an.

So ist es ein Text geworden, der eben einerseits improvisierte Elemente enthält, diese aber natürlich jetzt genau festgelegt sind. Im Gegensatz zu vielen Stücken von uns, die sich auch bei jeder Aufführung nochmal verändern. Beispielsweise, wenn die Lastwagenfahrer von Cargo Sofia durch eine Landschaft fahren und ihnen etwas einfällt, was sie dann auch sagen. Oder wenn die Callcenter-Mitarbeiter bei Call Cutta in a Box darauf reagieren, wie das Gegenüber am Telefon ihnen bestimmte Fragen stellt. Bei diesem Stück [*Uncanny Valley*], ist hingegen wirklich alles festgegossen und wird zwar manchmal in diverse Sprachen übersetzt, aber nicht verändert, weil auch die Programmierung der Lippenbewegungen des Roboters festgelegt ist.

Lars Koch (LK): Interessanterweise gibt es dann eigentlich noch einen zweiten Text, nämlich den algorithmischen Text, der eine merkwürdige Spannung erzeugt. Auf der einen Seite steht das Improvisieren, die literarische Arbeit am Text, dann die Probe, die wieder eine vermittelnde Ebene einbezieht. Und dann gibt es eben noch einen algorithmischen Text, der das genaue Gegenteil der Improvisation und Kreativität ist, insofern er eigentlich über Einsen und Nullen alles determiniert und festschreibt. Spielt das eine Rolle?

SK: Um ehrlich zu sein, kommt bei dem Stück in der Programmierung gar kein Algorithmus vor. Also, wenn man ein normales Soundprogramm einen Algorithmus nennen will, ja, dann wird der Text davon abgespielt. Natürlich ist auch programmiert, wie die Arme, Hände und Lippen sich bewegen. Aber wenn man Algorithmus als etwas versteht, was auf die User – und in dem Fall auf die Zuschauerinnen und Zuschauer – reagiert, dann ist dieser ‚Melle 2‘, wie wir ihn manchmal nennen, ja geradezu ein Subjekt künstlicher Dummheit und nicht künstlicher Intelligenz, weil er eben nicht reagiert. Er fragt zwar immer ins Publikum „Hat jemand Fragen?“, aber egal was geschieht, er wird nur sagen „Ach nein, darauf mag ich jetzt gar nicht antworten“. Das ist genau so auch festgeschrieben, da gibt es keine Abweichungen.

Es gibt andere Stücke von uns, die sehr viel mehr wie Algorithmen funktionieren. *Remote X* z.B. hängt in seiner Geschwindigkeit oder in einzelnen Soundtracks, die mal vorkommen und mal nicht, sehr vom User oder von der Usergruppe ab. *Hausbesuch Europa* ist auch extrem abhängig davon, wie die Resultate dieser Umfragen ausfallen, die rund um einen Tisch

und um dieses Gerät [stattfinden], das tatsächlich ‚intelligent‘ reagieren kann.

Aber bei ‚Melle 2‘ haben wir es natürlich mit einer Simulation zu tun. Inhaltlich-fiktiv spielt er in der Erzählung mit dem Gedanken „Was wäre, wenn ich meine Texte durch einen Algorithmus generieren lassen würde?“. Aber diese Texte, die darüber nachdenken, sind genau festgeschrieben.

JP: Das schließt direkt an unsere nächste Frage an: „Wer spricht?“ Eine Frage, die in meiner Wahrnehmung auch bei einem anderen Stück von Rimini Protokoll, *Situation Rooms*, vielfältig durchgespielt wird. Bei *Uncanny Valley* stellt die Stückbeschreibung eine ähnliche Frage in den Raum: „Wer spricht, was ist mit der Stimme?“ *Situation Rooms* (einem Multi-Player-Stück, bei dem die Besucher:innen via Tablet und Kopfhörer mit anderen Stimmen und abwesenden Körpern verschaltet werden) stellt eine spannende Paradoxie von Nähe und Ferne her, wenn die Stimme im Ohr sich in intimer Weise beinahe aufdrängt, während die Körper doch gleichzeitig uneinholbar voneinander distanziert bleiben. Mit Blick auf den Humanoiden ‚Melle 2‘ – der in der Stückbeschreibung von *Uncany Valley* auch als „animatronisches Double“ bezeichnet wird – ließe sich hingegen sagen, dass dieser weniger mit der menschlichen Stimme verschaltet, als dass über die Stimme eine Beziehung zwischen einem technischen und einem organischen Körper hergestellt wird. Diese merkwürdige Belebung des Doubles und seine gleichzeitige Ausstellung als solches erzeugt einen bestimmten Effekt. Bezogen auf die Frage „Wer spricht?“ fragten wir uns, warum überhaupt eine ‚natürliche‘, also immer auch entfernte Stimme gewählt wurde und kein Sound-Design?

SK: Ganz konkret sind es tatsächlich vier Lautsprecher, aus denen die Stimme kommt. Je nachdem, wo der Kopf sich hinbewegt, ‚sprechen‘ andere Lautsprecher. Einer ist leicht seitlich hinter dem Körper, sodass er immer zum Einsatz kommt, wenn der Roboter sich zur Leinwand dreht. Wenn er frontal spricht, dann ist da ein anderer Lautsprecher. Und dann gibt es nochmal so etwas wie äußere Stimmen. Wenn man das Stück im Raum sieht – beim Video kriegt man das nicht mit – dann merkt man, dass zum Beispiel bei den Befragungen die Stimme plötzlich auch von hinten kommt. Und das ist eine entfremdete Stimme. Aber mit Ausnahme der beiden Interviewpassagen hört man nur Thomas‘ Stimme.

Warum ist es seine Stimme und keine künstliche Stimme? Erstmal haben wir uns bei allem, was wir in der Inszenierung gemacht haben, an einen für mich erstaunlichen Naturalismus gehalten. Wir haben zum Bei-

spiel bei den Proben manchmal überlegt, ob man einen Teil des Körpers unbekleidet lässt. zieht man ihm etwa gar kein Hemd an? Oder braucht er überhaupt eine Hose? Lässt man vielleicht das Roboterhafte sichtbarer? Wir haben uns dann dagegen entschieden. Es gibt am Ende [des Stücks] die Möglichkeit für die Zuschauer, nach vorne zu gehen. Da sehen sie dann wiederum, dass der Kopf und auch der Körper von hinten offen ist. Das sieht man vielleicht am Kopf – je nachdem, wo man sitzt – ein bisschen auch von vorne. Die Leute wissen ja sowieso, dass sie kommen, um ein Roboterstück zu sehen, das verheimlichen wir ja nicht. Aber wir haben erstmal trotzdem den Horizont anvisiert: „Wie würde es denn aussehen, wann man versuchen würde, das möglichst naturnah zu gestalten?“ Und das ist bei der Stimme natürlich am einfachsten, indem man tatsächlich seine Stimme nimmt.

Wir haben deswegen sogar zwei Versionen für die Tour eingesprochen. Jetzt gibt es auch einen englischen Thomas Melle. Wenn es dann, wie zum Beispiel letzte Woche in Helsinki, eine finnische Übersetzung gibt, dann wird die nicht von Thomas gesprochen. Er hat zwar ein bisschen in den USA studiert und kann ganz gut Englisch, aber er kann kein Finnisch. Anstelle, dass man die Stimme über die gleichen Lautsprecher kommen lässt, oder dass man untertiteln würde, entscheiden wir uns eigentlich in allen Ländern dafür, Kopfhörer zu verwenden, wie man sie bei Konferenzen hat. Damit simuliert man auch eine gewisse Liveness – als würde jemand in einer Übersetzerkabine sitzen und das Finnische live, leicht versetzt, hinterhersprechen, obwohl es letztendlich auch eine Aufnahme ist. Auch diese Aufnahme wird nur über diesen einen Knopfdruck ausgelöst, der überhaupt das ganze Stück auslöst.

Ich war ja anfangs Journalist, und da hat man auch durchaus die Möglichkeit, ein Interview zu machen und dann zu nehmen, was einen davon interessiert. Vielleicht legt man es zum Absegnen jemandem vor. Ich finde, das Interessante an diesen Theaterarbeiten – wenn Leute in irgendeiner Form live dabei sind, oder wir, wie jetzt in diesem Format, mehrere Proben zusammen hatten – ist, dass die Leute es durch sich durchgehen lassen können, dass sie die Möglichkeit haben zu editieren. Es geht nicht um die ‚Authentizität‘ des Aus-Versehen-etwas-Sagens, und es geht nicht darum, Leute dabei zu ertappen, wie sie etwas sagen, was sie eigentlich gerade nicht sagen wollen. Diese Reality TV-Ecke ist überhaupt nicht, was wir suchen. Sondern die Authentizität besteht darin, dass da vorne etwas ist – in diesem Fall etwas, und nicht jemand –, das den Namen ‚Thomas Melle‘ tragen darf und an dem Thomas sich reibt. Womit ist er einverstanden, dass es in seinem Namen und sogar mit seinem Aussehen

gesagt wird? Das ist im Prozess viel spannender, produktiver und inspirierender, als wenn ich einen komplett fiktiven Charakter hätte, oder wenn ich mit einer künstlichen Stimme arbeiten würde, die an Thomas' Stelle spricht. Da hätte ich natürlich mehr Flexibilität, aber dadurch eben auch weniger Reibung an der Realität.

LK: Ich fand es auch interessant, dass die mediale Formatierung von individueller Krankengeschichte, von Individualität und von Authentizität am Anfang des Stücks selbst zum Thema gemacht wird, insofern sich „Melle 2“ über die Erscheinungsweisen und über die Berichterstattung der Medien schon sehr kritisch und ein Stück weit frustriert medien- und kulturpessimistisch äußert. Und gleichzeitig kann er aus dieser Spannung gar nicht raus: sich auf der einen Seite mitteilen zu wollen, dann aber notwendigerweise – auch vor dem Hintergrund des Buchmarkts – in diese Verwertungsspirale hineingezogen zu werden. Ich hatte dabei den Eindruck, dass „Melle 2“ ein dritter Weg ist, um diesen Konflikt zu artikulieren, sich gleichzeitig aber auch frei machen zu können von diesen üblichen Formatierungsweisen. Oder habe ich das überinterpretiert?

SK: Nein, genau so sagt er es ja auch in dem Stück. Jetzt ist natürlich dieser Text auch ein bisschen Fiktion. Es ist nicht so, dass Thomas seither keine Lésungen mehr gemacht hat, soweit ich weiß. Und es ist auch ein zweischneidiges Schwert: Auf der einen Seite ist er glücklich, dass er nicht jedes Mal bei dem Stück dabei sein muss, und trotzdem Tantiemen bekommt und seinen Text vermitteln kann. Er hat ja auch viele Projekte, wo er für andere schreibt. Es gab ja auch eine Theaterversion, in der Joachim Meyerhoff ihn spielt – *Die Welt im Rücken* heißt das Stück, so wie das Buch, von dem eine Kurzfassung, eine Dramatisierung entstanden ist. Ich glaube schon, dass das für ihn ein komplizierteres Verhältnis ist, weil ihm da entgleitet, was da vorne ist. Und hier [bei *Uncanny Valley*] ist er ja näher dran, sodass er das Ergebnis auch kontrollieren konnte, und nicht erst zu Premiere kommen musste, um zu wissen, was dabei rauskommt.

Ihm hilft es auch in einer gewissen Weise – ich glaube, das sagt er irgendwann im Text oder hat es mir vielleicht im Gespräch gesagt –, etwas aus sich herauszuholen, um es nachher wie von außen anschauen oder reflektieren zu können. Normalerweise tut er das mit Texten: Er erzeugt einen Gedanken, den er dann auf Papier hat, und den er so von außen anschauen kann. Aber mit einem Humanoiden ist es ja nochmal etwas viel Physischeres – natürlich auch mit allen Abgründen. Ich glaube, für ihn ist es ein Vor und Zurück: Manchmal hat er auch Lust auf diese Medienausein-

andersetzung. Das gibt es vielleicht sogar mehr, als es jetzt im Text herauskommt. Aber wir haben auch ganz konkret die Absprache, dass wir ihn eher vor Interviewanfragen beschützen, von denen es natürlich sehr viel gab.

JP: Das Beschützen ist ein gutes Stichwort. Ich fand es sehr interessant, dass mit diesem Thema die ganze Zeit gespielt wird: Wie verhalten wir uns zu diesem Roboter? Zwischendrin gibt es auch eine kleine Lichtmaschine, die Musik macht. Sie wirkt in ihrer ‚Spielweise‘ beinahe niedlich und markiert damit in meinen Augen das Moment einer merkwürdigen Einfühlung. Dagegen ist ‚Melle 2's‘ Hinterkopf nicht ganz bedeckt, man kann seine Elektronik und die Technologie sehen, was diesen Effekt möglicherweise umgekehrt und das einfühlende Moment als unheimliches erscheinen lässt. Du hast zuvor erzählt, dass es eine Entscheidung war, den Roboter auszustellen. Bei dieser Entscheidung geht es auch um die grundsätzliche Frage, ob wir mit Robotern eine Beziehung eingehen können. Und daran anschließend: Wem gegenüber können wir diese Affektion überhaupt verspüren? Ich habe mich gefragt, ob es auch zum Spiel des Ausstellens, auch jenem mit der Verletzlichkeit im theatralen Exponieren, dazugehört, dass wir am Ende um ihn herumgehen, ihm in den Kopf ‚glotzen‘ dürfen. Als Besucherin empfand ich diese Möglichkeit als unangenehm, auch wenn eine solche Empfindung absurd erscheinen mag.

SK: Ja, es ist ungewöhnlich, man würde um einen Schauspieler nicht so herumgehen und ihn am Ende des Stücks von hinten angucken. Aber natürlich gibt es da auch diesen Gunther von Hagens-Moment: dass man sieht, wie der Mensch von innen heraus gemacht ist, und das abgleicht. In diesen Körperwelten-Ausstellungen hatte ich auch immer das Gefühl, dass die Leute in diese offenen Körper hereingucken wie unter Motorhauben. Man versteht, wie die Maschine gebaut ist.

Es gibt da eine ganz pragmatische Seite: Im Theater sitzen die einen in der ersten Reihe, und die anderen in der letzten. So bekommen alle die Chance und das Angebot, auch mal aus einer anderen Distanz, aus einem anderen Blickwinkel sehen zu können. Aber für mich gibt es auch eine Schönheit dieser Bastelwelt, die dort drinsteckt, denn wenn man von ‚Robotern‘ spricht, dann denkt man vielleicht an diese Kuka-Maschinen, die Autos zusammenbauen, oder an Roboter aus der Science Fiction – Robocops, die stärker als Menschen sind, und die Menschen irgendwann auch bekämpfen. Aber ‚Melle 2‘, dieser Roboter oder animatronische Humanoid, ist ja wirklich von einem Tüftler gebaut. Und wenn man dann hinter ihm

steht und die einzelnen Kabelchen sieht, an denen dann zum Beispiel ‚Augenwimper links‘ steht, dann merkt man, wie Low-Tech dieser Roboter gebaut ist. Das ist es, was ich daran mag – dieses backstage-Sehen.

Dass sich da eine gewisse Fragilität vermittelt, ist durchaus ein Thema, das im Stück mehrfach auftaucht. Die Frage, wie sehr wir unsere Fragilität aushalten, spielt immer wieder eine Rolle. Und dass der Roboter das auch aushalten muss, finde ich eigentlich ganz fair. Wir müssen ihn oft reparieren: Er bricht sich immer mal wieder einen Arm, oder ihm fallen Haare aus. Es ist ein permanenter Maintenance-Prozess, der den Roboter aber eher nicht jünger aussehen lässt, denn auch das Silikon der Haut fällt manchmal ein bisschen ein. Es geht genau darum, mit dieser Fragilität leben zu können und nicht überall, wo man angreifbar oder instabil ist, eine technische oder pharmazeutische Lösung zu suchen.

LK: Man könnte fast sagen, dass es sich um ein umgekehrtes Blackboxing handelt. Es gibt in der Medienwissenschaft die Idee, dass die Medien immer hinter ihrer eigenen gelingenden Funktion verschwinden, und daraus für das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine viele Probleme entstehen. Aber hier wird durch dieses Ausstellen von Materialität und Vulnerabilität auf gewisse Weise eine andere Beziehung zwischen Mensch und Maschine zumindest vorstellbar. Das wäre ein kritisches Metamoment. Viele der Probleme, die sich uns im Anthropozän stellen, haben damit zu tun, dass wir genau so mit den Objekten und Techniken umgehen, wie wir es getan haben, um in diesem Zustand zu landen. Und in gewisser Weise lässt sich bei *Uncanny Valley* eine andere Bezugnahme erahnen – ihr brecht das auf, so hatte ich den Eindruck, auch wenn es nicht zum zentralen Thema gemacht wird. An manchen Stellen habe ich mich durchaus an die Ästhetik von *Westworld* erinnert gefühlt, die aber etwas ganz Anderes daraus machen. Das war ein spannender Subtext, insofern dort ja die große Konkurrenz zwischen Mensch und Maschine aufgemacht wird, und hier wird letztendlich eher eine Art von Symmetrie dadurch eingerichtet, dass eben auch die Maschine verletzlich ist.

SK: Also in der Science-Fiction leben die Autoren sehr gut davon, diese Konkurrenz aufzumachen. In einem Gedankengang redet auch Thomas kurz von dieser Fiktion, dass die Maschinen irgendwann schlauer werden und uns nicht mehr brauchen, uns abschaffen und bekämpfen. Aber das ist meiner Meinung nach nicht die eigentliche Gefahr in Bezug auf tatsächliche Künstliche Intelligenzen. Diese sind ja menschengemacht und *buggen* dort, wo wir sie nicht zu Ende gedacht haben, anstatt uns zu überholen. Ich

glaube, da ist viel mehr Angst geschürt worden, als sich Realität hineinbegibt. Aber es gibt schon einen fließenden Übergang zwischen uns als Cyborgs, die nach und nach Sachen an die Technik abgeben, die das vielleicht besser macht. Unser Gedächtnis wird schwach, und dann werden Telefonnummern und Kontakte eben auf einen Speicher ausgelagert, was natürlich praktisch und effizient ist. Diese Technik verselbstständigt sich zwar nicht, macht unser Gedächtnis aber trotzdem schwach. Man muss sich diese Übergänge immer wieder genau angucken und merken, wie schwach wir werden, wenn die Geräte plötzlich wegfallen – der Phantomschmerz, der eintritt, wenn das Handy verloren ist. Dessen sollte man sich bewusst sein.

JP: Das passt zu meiner nächsten Frage: Wir haben uns beim Sehen des Stückes Gedanken über Singularität und Wiederholung gemacht. Einerseits wird Theater immer wiederholt, andererseits wird natürlich nicht in der gleichen Weise wiederholt. Zumaldest, solange Körper im Spiel sind, kommt etwas Ereignishaftes ins Spiel, das die Wiederholung stört. Diese Störung ist vielleicht auch ein weiteres Thema des Stücks: Zum einen könnte es unendlich oft aufgeführt werden. Zum anderen altert aber nicht nur der Mensch, sondern auch die Maschine. Du hast das so schön formuliert. Auch das Silikon beginnt zu hängen, sodass der Humanoid tatsächlich schneller altert als Thomas Melle selbst. Die klassische Frage an Rimini Protokoll lautet ja: „Ist das noch Theater?“ Viel spannender finde ich es hingegen zu fragen: Was denkst du zum Verhältnis von Organizität und Technizität auf der einen Seite und Singularität und Wiederholung auf der anderen? Was bedeutet es für dein/euer Theater, das Technische einzubringen, und wie korreliert dieses mit dem Organischen? Eine Antwort wäre vielleicht die, dass jede Situation eine andere ist, so wie jedes Publikum ein anderes ist – auch wenn ‚Melle 2‘ immer gleich reagiert.

SK: Es gibt natürlich von Tag zu Tag Abweichungen von Ort oder Sprache, aber bei diesem Stück sind sie tatsächlich relativ minimal. Man könnte natürlich sagen, dass es sich um einen Film handelt. Da muss ich ein bisschen ausholen. In einer gewissen Performance-Schule gibt es klassischerweise Regeln: Richtige Performances dürfen nur ein Mal aufgeführt werden, werden nicht geprobt, usw. Da geht es um diese Singularität oder Einmaligkeit, und darum, dass es getan wird. Wir verwenden aber den Begriff ‚Performance‘ eigentlich nicht für unsere Arbeit, sondern nennen unsere Stücke gern ‚Theater‘, weil wir gerne an klar gestalteten Zeitabläufen arbeiten und die Wiederholbarkeit durchaus auch suchen. Aber wir versuchen natürlich auch, uns stark abzugrenzen vom Film, der auf perfekte Weise immer

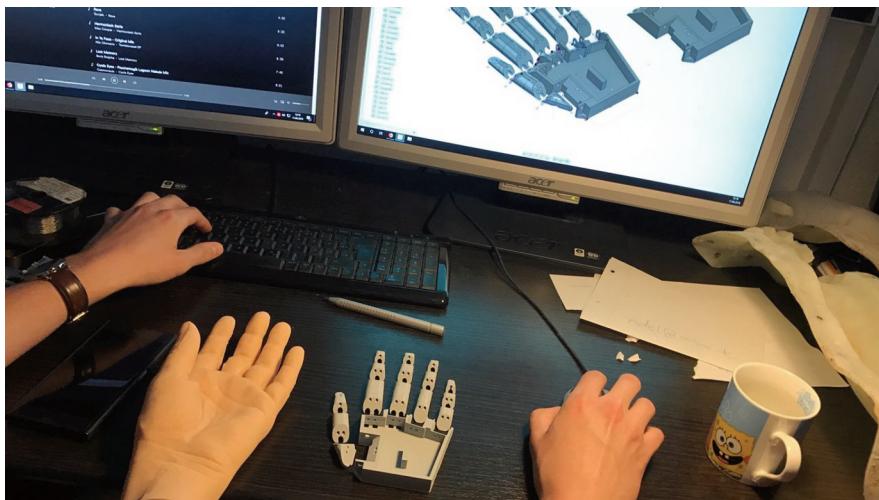


Abb. 2: Gabriela Neeb, *Der Humanoid „Melle 2“*.

wieder das Gleiche herstellen kann. So entstehen Projekte, beispielsweise im öffentlichen Raum, die ihre Reibung damit suchen, dass das Wetter sich verändert oder andere Passanten zufällig vorekommen. Manchmal arbeiten wir auch mit Situationen, wo etwas live improvisiert wird. Oder wir arbeiten mit einem Publikum, das körperlich mit der Sache interagiert und sie dadurch tatsächlich verändert. Hinzu kommen Stücke, für die wir mit Codern Systeme entwickeln, die tatsächlich auch in einem begrenzten Rahmen auf eine Multiple-Choice-Verästelung des Ereignisses hingehen. Dann bekommt man vielleicht nicht das ganze Volumen von Inhalten zu sehen, je nachdem, wofür man sich entschieden hat, oder was auch immer die Faktoren sind, die den Skriptbaum sich verästeln lassen.

Bei *Uncanny Valley* ist die perfekte Wiederholung der Zielhorizont. Eine einmalige polemische Position, die wir dann in vielen anderen Stücken wieder in die andere Richtung entwickeln. Wir haben das Stück ja in den Kammerspielen produziert, also einem Ensemblehaus – da ist das Ersetzen von Menschen natürlich ein interessantes Tabu. Wobei: Theater ist ja immer ein unglaublich technischer Vorgang: Soundpult, Technik, Moving Lights, fahrbare mechanische Züge, Drehbühnenmechanik, Videomappings für die Bühne. Da wird sehr Vieles auf Knopfdruck gefahren, aber im Zentrum ist normalerweise eben doch die Spielerin/ der Spieler als einziges Lebendiges. Sich da etwas von der Prätention her perfekt wiederholendes Technisches hinzusetzen, sodass eigentlich von menschlicher Seite nur ganz

am Anfang einmal gedrückt wird, ist etwas ganz Anderes. Dann gibt es Zuschauerreaktionen oder nicht, aber es gibt nichts mehr, was unser technisches Team während des Stücks noch tut. So weit haben wir es in keinem anderen Stück getrieben. Dann gibt es mal Lacher oder nicht, oder es gibt sehr große Unsicherheit, ob man am Ende applaudieren soll oder nicht. Das haben wir ja im Text schon ein bisschen vorweggenommen und das tritt auch wirklich sehr unterschiedlich ein an verschiedenen Orten. Aber damit hat es sich eigentlich mit der Singularität.

- JP: Obwohl die Frage spannend bleibt, wem man denn nun eigentlich applaudiert. Applaudiert man für eine schauspielerische Leistung, oder für das Team, das trotzdem vor Ort ist, oder für sich selbst, für den Publikumszusammenhang?
- SK: In Amerika applaudiert man im Flugzeug, wenn der Autopilot gelandet ist, auch wenn man nicht genau weiß, wer das hört.
- JP: Es könnte auch ein Ritual sein; dass man es geschafft hat, dass man überlebt hat.
- SK: Ja, man beklatscht sich auch ein wenig selbst, dass man es überstanden hat; als Glücksbekundung. Vielleicht ist es also gar kein Applaudieren für jemanden.
- LK: Mich würde noch generell interessieren: In einer gewissen Weise verhandelt das Stück Grenzziehungen zwischen Mensch und Maschine. Wenn Sie sich einem solchen Stoff nähern, wie gehen Sie da eigentlich vor? Ist das eine intuitive Annäherung, oder beschäftigen Sie sich lange mit den juristischen, medienwissenschaftlichen und ethischen Diskussionen um die Algorithmisierung des Lebens? Wie würden Sie Ihr eigenes Arbeiten zwischen Expertenwissen und akademischem Wissen auf der einen Seite, und einem Alltagswissen auf der anderen Seite situieren?
- SK: Ich weiß nicht, wie viel akademisches Wissen bei mir vorhanden ist. Oft sind es Rechercheprozesse, die über ein Jahr hinweg laufen, wie bei *Uncanny Valley*. Vieles zeichnet sich auch nach und nach ab. Zum Beispiel die Interviews, die geführt wurden: Wir haben den Wissenschaftler und den Experten des Anders-Hörens getroffen, ohne zu wissen, wo und wie genau das im Stück vorkommt – da war der Text noch nicht fertig geschrieben. Und wir haben diese Prothesenwerkstatt besucht, ohne zu wissen, ob diese

Bilder tatsächlich verwendet werden. Aber man hatte dieses gemeinsame Erlebnis, das eine Diskussion ausgelöst hat, dass man es im Stück auch thematisieren könnte. Das Schöne bei solchen Theaterproduktionen ist eigentlich, wenn man Zeit hat; sich mit etwas zu beschäftigen und zwar deutlich mehr Zeit, als ich sie früher als Journalist hatte, wenn ich einen Text produzieren musste; wenn sich das nicht nur durch einen Kopf, sondern auch durch viele pragmatische Hindernisse oder technische Umsetzbarkeit und Stolperfallen durchbewegt. Das wächst nicht so, wie ein Ingenieur eine Brücke baut, sondern eher wie ein Bastler sich etwas zusammenbastelt, um es mit Lévi-Strauss zu beschreiben.

JP: Du hast ein Interview mit Deutschlandfunk gegeben, wo du noch eine andere Ebene angesprochen hast: Du seist froh, dass der Humanoid gar nicht jammern oder zurücksprechen kann, und somit auch die Theaterarbeit eine andere sei, wenn man mit einem Humanoid und nicht mit einem Schauspieler arbeitet, der sich vielleicht auch gegen gewisse Inszenierungsweisen wehren möchte. Doch jetzt hast du die Situation etwas anders dargestellt, insofern Thomas Melles Stimme zwar geborgt, aber trotzdem von eben diesem kontrolliert wird.

SK: Im Theater gibt es viele technische Vorgänge wie Beleuchtungsproben, wo es praktisch wäre, wenn der Schauspieler oder die Schauspielerin die ganze Zeit präsent wäre und das Stück immer wieder spielte. Das wäre aber natürlich für die Schauspieler und Schauspielerinnen unerträglich und sie haben keine Lust darauf, weswegen da manchmal Lichtstatisten einspringen. Solche Zusammenhänge meinte ich da. Es ist natürlich sehr praktisch, wenn man einfach immer wieder auf den Knopf drücken kann, und der Roboter macht die Bewegung nochmal, damit man das Licht nachjustieren kann. Es gibt schon eine große Kontrollierbarkeit dieses physischen Humanoiden, eine große Verfügbarkeit – er hat auch keine begrenzten Arbeitszeiten. Er kann auch die Bewegungen nochmal mit etwas weniger Winkel ausführen. Insbesondere beim Produzieren war das in gewissen Momenten sehr praktisch – in gewissen Momenten aber auch total *horror vacui* erzeugend, weil eben alles geht. Für uns war das rettende Seil, dass wir versucht haben, es naturalistisch zu gestalten: Die Handbewegungen haben wir daraus abgeleitet, wie Hände beim Sprechen gerne bewegt werden. Aber natürlich gibt es auch da sehr viele Tücken oder Ticks – und die spezifischen Ticks von Thomas Melle sind oft viel zu schnell für die mittelmäßig leistungsfähigen Servomotoren, die im Ellenbogen von ‚Melle 2‘ eingebaut waren. Deshalb bewegt er sich jetzt, um ehrlich zu sein, doch

deutlich langsamer als das Original, hat also eine gewisse Trägheit und wirkt dadurch etwas melancholischer, als Thomas es in Wirklichkeit ist.

Da man also Situationen immer wieder herstellen und sich angucken kann, ist es schon ein bisschen wie eine ‚technische Allmacht‘. Aber das hat nichts damit zu tun, was inhaltlich untergebracht wird – da waren die Verhandlungen mit Thomas oder den Dramaturgen, die an der Produktion beteiligt waren, sowie die eigenen Ambitionen die ausschlaggebenden Faktoren.

- JP: Das ist ein gutes Schlusswort: dass man Naturalismus als Grenzziehung dafür sieht, was man inhaltlich machen kann. Vielen herzlichen Dank für das so inspirierende und schöne Gespräch.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Rimini Protokoll, *Szenenfoto der Produktion Uncanny Valley*

Abb. 2: Gabriela Neeb, *Der humanoide „Melle 2“*

Beiträger:innen

Cyril de Beun war zuletzt Postdoc für Neuere deutsche Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft an der KU Leuven (Belgien) mit einer Gastdozentur an der Universität Duisburg-Essen. Er war Stipendiat der Belgischen Wissenschaftsinitiative (BELSPO), des Flämischen Fonds für Wissenschaftsforschung (FWO) und des DAAD. 2017 promovierte er an der KU Leuven mit einer Dissertation zum Thema „Schriftstellerreden 1880-1938: Intellektuelle, Interdiskurse, Institutionen, Medien“ (2021 erschienen bei de Gruyter). 2019 bis 2022 führte er das Forschungsprojekt „Von der Rhetorik zur Interdiskursivität: Rezeption eines epistemischen Wechsels in der Vormärzliteratur“ durch. Publikationen (Auswahl): *Rhetorik und Interdiskursanalyse: Theoretische und praktische Zugriffe auf ein wenig beachtetes Verhältnis* (2023). Heute arbeitet er in Brüssel.

Barbara di Noi studierte Germanistik, Anglistik und Komparatistik in Florenz. Sie wurde in Pisa mit einer Dissertation zu Hoffmann und der Musik promoviert. Seit 1995 ist sie Mitglied der Redaktion der Zeitschrift *Comparatistica*. Schwerpunkte ihrer Forschung sind Heine; Hoffmann und die Romantik; Dekadenz und Jahrhundertwende; Kafka, Benjamin und Gottfried Benn. Publikationen (Auswahl): *Die Wiederkehr des Mythos in Benjamins Passagen* (2022), *Memoria e oblio nella narrativa di Franz Kafka* (2009) und *Gli artigli delle sirene. Saggio su Kafka* (2016).

Sebastian Donat studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Slawistik und Neuere deutsche Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Staatlichen Universität Wolgograd. 1998 promovierte er in München mit der Dissertation „Es klang aber fast wie deine Lieder...“ *Die russischen Nachdichtungen aus Goethes „West-östlichem Divan“* (2002). 2006 erfolgte ebendort die Habilitation (*Deskriptive Metrik*, 2010). Seit 2009 ist er Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft am gleichnamigen Institut der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die Theorie und Geschichte der literarischen Übersetzung, deutsch-russische Literaturkontakte, Weltliteratur, literaturwissenschaftlicher Strukturalismus, literarische Absurde, Metrik, Literaturverfilmung, Poetische Gerechtigkeit sowie in den letzten Jahren insbesondere die Interferenz als literaturwissenschaftliches Konzept.

Rebecka Dürr ist Sprechwissenschaftlerin und Sprecherzieherin DGSS, studierte darüber hinaus Musikpädagogik und Hispanistik. Bereits während des Studiums arbeitete sie an verschiedenen deutschsprachigen Theaterhäusern als Regieassistentin und Produktionsleiterin. Von 2021 bis 2024 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im ERC-geförderten Projekt „Poetry in the Digital Age“ an der Universität Hamburg und forschte insbesondere zum Sprechausdruck in zeitgenössischen Lyrikdarbietungen. Erste Artikel betrachten die sprecherische Interaktion von Spoken-Word-Duos sowie das Potential einer literatur- und sprechwissenschaftlichen Perspektive auf Deutschrapp (in Vorbereitung, 2024). Aktuell verfasst sie ihre Dissertation zur sprechkünstlerischen Gestaltung von Live Lyrik.

Daniel Falb (*1977) ist Dichter und Theoretiker. Er lebt und arbeitet in Berlin, wo er Philosophie studierte und mit einer Arbeit zum Begriff der Kollektivität promovierte. Er veröffentlichte fünf Gedichtbände, zuletzt „Deutschland. Ein Weltmärchen (in leichter Sprache)“ (2023). Daneben hat Falb zur Geophilosophie sowie zu Fragen von Poetik und Kunsttheorie gearbeitet. Nach „Anthropozän. Dichtung in der Gegenwartsgeologie“ (2015) erschien 2019 „Geospekulationen. Metaphysik für die Erde im Anthropozän“ sowie jüngst der poetische Bildessay „Mystique der Weltbevölkerung“ (2022). Falbs Arbeit wurde mit zahlreichen Stipendien und Preisen gefördert, er erhielt 2016 den Kurt Sigel-Lyrikpreis

des PEN Zentrums Deutschland, 2024-2025 ist er Stipendiat des Berliner Programms Künstlerische Forschung. Jüngst erschien, in Kollaboration mit dem Philosophen Armen Avanessian, *Planeten Denken. Hyper-Antizipation und Biografische Tiefenzeit* (2024). www.danielfalb.net

Stefan Kaegi arbeitet gemeinsam mit Helgard Haug und Daniel Wetzel unter dem Label Rimini Protokoll, das 2011 mit dem silbernen Löwen für Theater an der Biennale in Venedig ausgezeichnet wurde. Er inszeniert in verschiedensten Konstellationen dokumentarische Theaterstücke, Hörspiele und Stadtraumszenierungen, die oft wirtschaftliche Verflechtungen auf eine menschliche Komponente herunterbrechen. So tourte Kaegi mit zwei bulgarischen Lastwagenfahrern und einem umgebauten LKW durch die Welt, inszenierte 10.000 Heuschrecken oder fünf Öl-Experten aus Kasachstan. Am Théâtre Vidy in Lausanne inszenierte Kaegi *Nachlass* mit Menschen, die nicht mehr lange zu leben haben, in *Uncanny Valley* die lebensgroße Kopie des Schriftstellers Thomas Melle als Humanoiden.

Vadim Keylin ist Dichter und Kulturwissenschaftler mit den Schwerpunkten Sound Studies und digitale Kultur. Er wurde 2020 an der Universität Aarhus mit der Dissertationsschrift *Materialities and Socialities of Participation in Sound Art* promoviert. Seit 2021 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter im ERC geförderten Projekt „Poetry in the Digital Age“ an der Universität Hamburg. Keylins aktuelle Forschung widmet sich den verschiedenen Formen oraler bzw. audioliteraler Poesie in digitaler Kultur wie z. B. menschlichen Performances von AI-generierter Lyrik oder audio-poetischen Stücken, die digital synthetisierte Sprache verwenden. Er ist der Autor der Monographie *Participatory Sound Art: Technologies, Aesthetics, Politics* (2023) und hat Artikel und Buchkapitel zu partizipativen, technologischen und intermedialen Aspekten von Klangkunst sowie zwei Lyrikbände veröffentlicht.

Lars Koch ist Professor für Medienwissenschaft und Neuere deutsche Literatur an der TU Dresden. Er studierte Allgemeine Literaturwissenschaft, Geschichte und Philosophie in Siegen und wurde mit einer Arbeit zu *Der Erste Weltkrieg als Medium der Gegenmoderne – Zu den Werken von Walter Flex und Ernst Jünger* (2005) an der Universität Groningen promoviert. Er ist an der TU Dresden Ko-Sprecher der Exzellenzmaßnahme „Disruption and Societal Change“ und fungiert als Leitender Redakteur der *Kulturwissenschaftlichen Zeitschrift* (KWZ). Er ist Mitglied des DFG-Netzwerks „Versammeln. Mediale, räumliche und politische Konstellationen“, forscht im Rahmen einer DFG-Förderung zu „Schauergeschichten. Angst und ihre literarischen Emotionspraktiken um 1800“ (2021–2024) und leitet zusammen mit Julia Prager das DFG-Projekt „Theater der Trans-lation. Dynamiken und Konstellationen von Übersetzen und Herabsetzen in Theater und Performance des 21. Jh.“ (2022–2025). Weitere Publikationen zu *Verletzen und Beleidigen. Theatrale Invektiven der Gegenwart* (2020) sowie *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch* (2013).

Teresa Kovacs ist Assistenzprofessorin an der Abteilung für Germanistik der Indiana University Bloomington. Ihr aktuelles Buchprojekt *Theatre of the Void: Plasticity, Hauntology, and Nuclear Blast* beschäftigt sich mit Praktiken und Ästhetiken von Regisseuren und Dramatikern wie Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Christoph Schlingensief und René Pollesch. Sie publiziert regelmäßig zu zeitgenössischem Theater und Performance, Theatertheorie, transkulturellem Theater sowie zur Politik der Ästhetik. Publikationen (Auswahl): *Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas* (2016), *Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater* (2018, hrsgg. mit Koku Nonoa), „Postdramatik“. *Reflexion und Revision* (2015, hrsgg. mit Pia Janke), Schlingensief-Handbuch (in Vorbereitung, 2024, zus. mit Peter Scheinpflug und Thomas Wortmann).

Nadine Lordick studierte Germanistik und Sozialwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum und arbeitete anschließend von 2017 bis 2022 als wissenschaftliche Mitarbeiterin in der germanistischen Mediävistik an der TU Braunschweig und JMU Würzburg zur Narratologie mittelalterlicher religiöser Erzählungen. Ihr Interesse lag dabei besonders bei der Narratologie von Zeit und Raum sowie dem Spannungsverhältnis zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit beim Neu-Erzählen biblischer und apokrypher Geschichten. Seit 2022 ist sie Mitarbeiterin im Projekt „KI:edu.nrw“ am Zentrum für Wissenschaftsdidaktik der Ruhr-Universität Bochum. Dort beschäftigt sie sich mit der Frage, wie Künstliche Intelligenz – z. B. in Form von Tools wie ChatGPT – in Zukunft das Schreiben an Hochschulen verändern wird.

Sarah Neelsen ist Assistenzprofessorin am Institut für Germanistik der Université Sorbonne Nouvelle in Paris, wo sie seit 2018 auch den Masterstudiengang „Deutsch-französische Kunst- und Kulturvermittlung“ leitet. Sie studierte Germanistik an der *Ecole Normale Supérieure*, der Universität Wien sowie der *Lancaster University* und promovierte 2013 mit der Dissertationsschrift *Les essais d'Elfriede Jelinek. Genre, relation, singularité* (publ. 2016). Sie war Lektorin für Französisch am Institut für Romanistik der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Universitäten von Rennes und Metz, sowie Assistenzprofessorin am Institut für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Lüttich, wo sie mit Valérie Bada und Francis Mus das Forschungsprojekt „Traduction et pratiques artistiques“ der Forschungsgruppe CIRTI (Centre interdisciplinaire de recherche en traduction et interprétation) leitete. Für die Entwicklung ihres Habilitationsprojekts „*Les écritures du handicap*“ erhielt sie 2023 ein *Junior Research Fellowship* an der Professur für Medienwissenschaft und NdL der TU Dresden.

Julia Prager ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Medienwissenschaft und NdL der TU Dresden. Nach dem Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der LFU Innsbruck erfolgte ebendort die Promotion mit einer Arbeit zu *Frames of Critique. Kulturwissenschaftliche Handlungsfähigkeit ,nach‘ Judith Butler*. Sie absolvierte Forschungsaufenthalte am Peter-Szondi-Institut der FU Berlin sowie an der Sorbonne Nouvelle, war Christoph-Martin-Wieland-Stipendiatin an der Universität Erfurt und wissenschaftliche Mitarbeiterin im SFB 1285 „Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung“ in Dresden. Seit 2019 leitet sie das DFG-Netzwerk „Versammeln. Mediale, räumliche und politische Konstellationen.“ Seit 2022 verfolgt sie ihr Habilitationsprojekt „Theater der Anderssprachigkeit“ im Rahmen des von ihr gemeinsam mit Lars Koch geleiteten DFG-Projekts „Theater der Translation. Dynamiken und Konstellationen von Übersetzen und Herabsetzen in Theater und Performance des 21. Jh.“

Falk Quenstedt ist Akademischer Rat am Institut für deutsche Philologie der Universität Greifswald, im Arbeitsbereich Ältere deutsche Sprache und Literatur. Zuvor war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung“ an der Freien Universität Berlin tätig, wo auch die Promotion (*Mirabiles Wissen. Deutschsprachige Reiseerzählungen um 1200 im Kontext arabischer Literatur*) erfolgte. Im Wintersemester 2020/21 vertrat er eine Juniorprofessur für Deutsche Literatur des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit an der Universität Hamburg. Seine Forschungsschwerpunkte sind das Wunderbare; Bezüge von Literatur zur Wissens- und Technikgeschichte; Narrative des Fliegens; Transkulturalität; Mediterranean Studies und deutschsprachige Literatur. Aktuell arbeitet er am Habilitationsprojekt *Apparate des Fliegens in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, das sich – u. A. theoretische Impulse der Science and Technology Studies aufnehmend – dem Thema literarischer Flugdarstellungen in der Vormoderne widmet.

Bernhard Stricker ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Medienwissenschaft und NdL der TU Dresden. Er studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Philosophie an der Ruhr-Universität Bochum und der Université François Rabelais in Tours (Frankreich) und wurde an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit über den amerikanischen Gegenwartsphilosophen Stanley Cavell (*Die Literatur, der Skeptizismus und das gute Leben. Stanley Cavell als Leser*, 2021) promoviert. Er war von 2014 bis 2019 Mitglied im PhD-Net „Das Wissen der Literatur“ an der Humboldt-Universität zu Berlin und im Jahr 2016 Visiting Scholar an der University of California, Berkeley (USA). Er ist Managing Editor der von der Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft herausgegebenen *Kulturwissenschaftlichen Zeitschrift*. Zu seinen Forschungsinteressen zählen Relationierungen von Literatur und Philosophie (mit Schwerpunkten im Bereich der ordinary language philosophy und Phänomenologie), das Verhältnis von Literatur und Wissen (Epistemologie, Skeptizismus) sowie literarische Repräsentationen von Zeit und Zeitlichkeit (etwa bei Proust, Hebel oder Lévinas).

Monika Szczepaniak ist Professorin für Literatur- und Kulturwissenschaft am Institut für Kulturwissenschaften der Kazimierz-Wielki-Universität in Bydgoszcz (Polen) und Inhaberin des Lehrstuhls für Kulturwissenschaftliche Komparatistik. Sie studierte Germanistik in Rzeszów, Erfurt und Hamburg und promovierte mit der Dissertationsschrift *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*. Ihre Habilitationsschrift trug den Titel *Männer in Blau. Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur*. Sie war Stipendiatin der Stiftung zur Förderung der Polnischen Wissenschaft, der Alexander von Humboldt-Stiftung, des DAAD und der österreichischen Regierung. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Geschichte der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts; Gender-, Kriegs- und Gewaltforschung; Raum- und Atmosphärenforschung; Repräsentationsformen von Liebe und Begehrten in kulturellen Texten. Ihr aktuelles Projekt lautet „Happiness in the air. Atmospheric imaginations in modern literature and culture“ (2020–2024, National Science Centre Poland).

Niels Werber ist Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Siegen. Er studierte Germanistik und Philosophie in Bochum und wurde mit einer Arbeit zur *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation* ebendort promoviert. Die Habilitation (*Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*, 2003) erfolgte 2000. Von 2016 bis 2021 war er Dekan der Philosophischen Fakultät und Prodekan für Forschung. Seit 2021 ist er Sprecher des SFB 1472 „Transformationen des Populären“ und leitet in diesem Rahmen gemeinsam mit Daniel Stein das Teilprojekt A01 „Serienpolitik der Popästhetik: Superhero Comics und Science-Fiction-Heftröme“. Er ist Mitherausgeber der *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Weitere Veröffentlichungen zu *Geopolitik* (2007, 2014) und *Ameisengesellschaften* (2013).

Frank Witzel ist Schriftsteller und lebt in Offenbach am Main und Berlin. Er war Friederichs-Stiftungs-Professor an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach und hatte Poetikdozenturen an den Universitäten in Heidelberg, Tübingen und Paderborn. 2015 erhielt er den Deutschen Buchpreis und 2022 den Erich-Fried-Preis der Stadt Wien. Zuletzt veröffentlichte er den Roman *Inniger Schiffbruch* (2020) und die Essaybände *Unmöglichkeit eines Ichs* (2021) und *Kunst als Indiz* (2022).