

Peter C. Pohl

Einleitung: (Ver-)Fahren. Wie der vorliegende Band Fahrt aufnahm ...

1 Tolstojs Zögern

„In welches Dorf habe ich mich verirrt? Ist denn hier ein Schloß?“¹

Gehen wir auf schnurgradem Wege zum Ursprung des Bandes und damit der literaturtheoretischen Definition von ‚Verfahren‘ zurück. Schauen wir uns die betreffenden Seiten zu ‚priem‘ in Viktor Šklovskij’s epochalem Aufsatz *Kunst als Verfahren* (1916) in der von den meisten genutzten Übersetzung in Jurij Striedters Textsammlung *Russischer Formalismus* an – eine Übersetzung, die bei vielen Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern am Anfang des Studiums oder doch zumindest des Studiums von Theorien der Literatur stand.² Allerdings fällt auf, dass wir dort, ehe wir zu einer Definition gelangen, unter anderem zunächst etwas über Šklovskij’s Umgang mit Literatur erfahren. Er zitiert sie auf den ersten Seiten keineswegs direkt bzw. keinen Text eines konventionellen literarischen Genres, sondern in Gestalt eines Literaten, der scheinbar Alltägliches in sein Tagebuch notiert:

Ich war dabei in meinem Zimmer aufzuräumen, und als ich bei meinem Rundgang zum Sofa kam, konnte ich mich nicht mehr erinnern, ob ich es saubergemacht hatte oder nicht. Weil diese Bewegungen gewohnt und unbewußt sind, kam ich nicht darauf und fühlte, daß es unmöglich war, sich noch daran zu erinnern.³

1 Franz Kafka: Das Schloß. Kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Born u. a. Frankfurt/Main 2002, S. 8, der zitierte Satz ist der erste, in dem der Protagonist als Satzsubjekt vorkommt und der dem ersten handschriftlichen Entwurf entspricht; Kafka wechselte bekanntlich beim Verfassen des Romans von der (autodiegetischen) Ich- in die (heterodiegetische) Er-Form. Der Satz markiert in der ersten Variante eine Verdopplung in sprechendes und erzählendes Ich. Diese Verdopplung (der autodiegetischen Sichtweise) „geistert“ in Form der internen Fokalisierung als ein zentrales Verfahren Kafkas noch durch spätere Varianten und erzeugt eine befremdliche Welt, die vollkommen auf das zentrale Subjekt zugeschnitten und ihm zugleich unzugänglich bzw. verschlossen ist.

2 Viktor Šklovskij: Kunst als Verfahren. Übers. von Rolf Fieguth. In: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hg. und eingel. von Jurij Striedter. München 1971, S. 3–36. Vgl. Aage A. Hansen-Löve: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien 1978, dessen Rekonstruktion bei Šklovskij’s Aufsatz zum Verfahren einsetzt.

3 Eintragung im Tagebuch Lev Tolstojs vom 29. Februar 1897, zit. nach Šklovskij: Kunst als Verfahren, S. 13.

In Lev Tolstojs Tagebucheintrag vom 29. Februar 1897 wird von einem Geschehen und einem Ereignis berichtet, vom Geschehen des Saubermachens, aber auch davon, dass Tolstoj gezögert, innegehalten und das gerade eben Getane und Erlebte, die internalisierten Abläufe des Saubermachens, nicht mehr erinnert habe. Hat er das Sofa gesäubert oder nicht? Tolstoj kommt in der Reflexion auf seine Wahrnehmung zum Entschluss, dass es ein Leben, das derart unbewusst abgelaufen ist, „gleichsam nicht gegeben“⁴ hat. Eine solche Existenz zwingt zur Verengung und Wiederholung von Tätigkeiten zum Zweck des Routineaufbaus. Kunst dagegen, dies der in der Folge entwickelte Gedanke, breche mit den Automatismen des Lebens.

Tolstojs Text scheint demnach mehr als eine diaristische Notiz zu sein. Er könnte vielmehr selbst als ein Beispiel für künstlerische Verfahren und als „Vorgriff auf jene perspektivischen Techniken [firmieren], die später in den Erzählungen und Romanen verfeinert auftreten“⁵. Im Tagebucheintrag distanziert sich die paralysierte Erzählinstanz vom konkreten Ereignisstrom, der sie säubernd durch die Wohnung trug. Mehr noch: Sie berichtet und verneint, was sie berichtet und erlebt hat, indem sie darüber nachdenkt, was vom Leben bliebe, wenn es nur unbewusst erlebt und auch nicht von anderen beobachtet würde. Zugleich beobachtet sie sich selbst, sie steht also neben sich bzw. ihrem Reinigungs-Ich, es in Frage stellend, ihm ein Leben absprechend. Der Tagebuch-Eintrag instituiert eine „verrückte Ordnung“⁶, die Dinge in eine neue Perspektive rückt. Das Saubermachen, das es gegeben hat und nicht gegeben haben würde, wenn es nicht bezeugt wäre – dieses Saubermachen selbst ist nun zwar schriftlich registriert worden, aber (und darin besteht der Clou von Šklovskij Aufsatz) im Vergleich zur Registration der befreimlichen Wahrnehmung und dem Nachdenken über sie künsthetoretisch irrelevant. Als ‚priem‘ bezeichnet Šklovskij nämlich ein Mittel, das – wie das von Tolstoj genutzte – „die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden“⁷. Das Verfahren wird folglich als etwas konzipiert, das Alltags-

4 Ebd.

5 Hansen-Löve: Russischer Formalismus, Anm. 353 auf S. 188, vgl. ähnlich S. 187 f. Vgl. hierzu Boris Éjchenbaum: Molodoj Tolstoj. Petersburg, Berlin 1922, S. 29 f., auf den sich Hansen-Löve an dieser Stelle bezieht.

6 Hansen-Löve erläutert an den in Romanen und Erzählungen simulierten Perspektiven von „Kranken, Wilden, Fremden, Träumenden, Trunkenen, Reisenden, Rasenden etc.“, dass sie die Betrachtungsweise ‚verfremden‘. Das in solchen Sprachkunstwerken dominierende „künstlerische Denken“ [...] ist aus der Sicht der empirischen Alltagswelt eine verschobene, ver-rückte Ordnung, die aus der Sicht dieser Alltagswelt einen ‚künstlichen‘, hypothetischen, imaginären und daher ‚unseriösen‘ Wert besitzt.“ Hansen-Löve: Russischer Formalismus, S. 23.

7 Šklovskij: Kunst als Verfahren, S. 15.

automatismen durchbricht, den Fluss der Ereignisse blockiert, umlenkt oder aber aufspaltet. In Tolstojs Tagebuch gerät der Text zu einer ‚disjunktiven Synthese‘ (Deleuze/Guattari) aus sich teils widerstreitenden, aber ko-existierenden Welten: der Welt der reinigenden, der ent-automatisierten Welt der beobachtenden Instanz.⁸

Ein weiteres, nun von Pogodin stammendes Beispiel für die Alltagsautomatismen, die Aufspaltung und Introspektion verhindern, hat Šklovskij zuvor angeführt. Es handelt sich um einen Jungen, der den Satz „Les montagnes de la Suisse sont belles“ mittels der Anfangsbuchstaben der Worte – „L, m, d, l, S, s, b“⁹ – memoriert. So zu lernen und zu leben, heißt, seine Aktivitäten durch Wiederholungen und Verkürzungen, im letzten Beispiel eine algebraische Ökonomisierung der Sprache, effizient zu gestalten. Im Gegensatz zur rational-lebensweltlichen Optimierung wird Kunst als Ansammlung von Techniken betrachtet, die Reibungen erzeugen, Verlängerungen, Verdopplungen provozieren und zur Reflexion auf Wahrnehmung einladen. Und dies gilt insbesondere für die dichterische Sprache, wo die ‚Wiederholung gleicher Laute‘ eine Erschwerung sei, die den Artikulationsstrom verzögere: „Somit ist die Sprache der Dichtung eine schwierige, erschwerte, gebremste Sprache.“¹⁰

Wir können hier (weniger um eine voreilige Synthese zu versuchen, als vielmehr um die bisherigen Beobachtungen engzuführen) sagen: Šklovskij Text über das ‚Verfahren‘ präpariert einen Kontrast von direkten Wegen, Routinen, Automatismen und Umwegen, Bremsungen, Bifurkationen, Dopplungen, Verfremdungen, Brüchen heraus. Er modelliert eine ungehinderte und problemlose, bewusstlos hingenommene, mechanische Mobilität als Voraussetzung jener Mobilitätsprobleme, -hindernisse, -unterbrechungen, die als Verfahren von Kunst Kunst konstituieren. Die – oder sagen wir vorsichtiger: eine solche – Kunst kann es nicht ohne Mobilität geben, weil ihre Dynamik eine andere als die des Lebens, eine umwegige und ab-

⁸ Vgl. hierzu Christoph Brunner: Konjunktion/Disjunktion. In: *Inventionen 1. Gemeinsam. Prekär. Potentia. Kon-/Disjunktion. Ereignis. Transversalität. Queere Assemblagen*. Hg. von Isabell Lorey, Roberto Nigro, Gerald Raunig. Zürich 2011, S. 128–130. Generell dazu: Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Übers. von Bernhard Schwibbs. Frankfurt/Main 1977. Tolstoj selbst wird im Tagebuch zu einer Figur, von der er sich als Erzähler abspalten, die Welt, die er handelnd durchschritt, wird zu einer möglichen. Insofern steht die Passage für jene Poetiken, die Joseph Vogl in *Über das Zaudern* untersucht hat: „Ein wesentliches Problem moderner Poetiken besteht offenbar darin, mehrere divergente Geschichten gleichzeitig zu erzählen und ein System zu erzeugen, das auf Systeme von Systemen verweist; und diese sind eben von Figuren bevölkert, die sich aufs Verirren spezialisieren.“ Joseph Vogl: *Über das Zaudern*. Neuauflage. Berlin, Zürich 2018, S. 96.

⁹ Beide Zitate Šklovskij: *Kunst als Verfahren*, S. 13.

¹⁰ Beide Zitate ebd., S. 33.

wegige ist. Hansen-Löve hebt hinsichtlich der ‚Verfremdung‘ einen Aspekt hervor, den es hierzu gleichfalls zu erwägen gilt.

Die Theorie der Verfremdung, wie sie die russischen Formalisten entwickelten, ist alles andere als ein geschlossenes System (kunst-)philosophischer oder literaturwissenschaftlicher Gesetzmäßigkeiten, die in expliziten Formulierungen niedergelegt sind. Dieser Mangel an Systematik äußert sich sowohl auf theoretischem wie auch terminologischem Gebiet in der bisweilen verwirrenden Unmöglichkeit, zwischen ‚Verfremdung‘ als universellem ästhetischen Prinzip einerseits und Verfremdung als konkreter, epochenbedingter, systemabhängiger Einzelfunktion unterschiedlichster künstlerischer Techniken andererseits zu unterscheiden.¹¹

Die fehlende „Systematik“ und die „Unmöglichkeit“ zur genauen Unterscheidung könnten allerdings intendierte Effekte von *Kunst als Verfahren* sein. Der Text wäre dann gerade aufgrund seiner bewussten terminologischen Dynamisierung ein Beispiel für das avantgardistische Anliegen, die Grenzziehungen von Leben und Kunst, aber auch von Theorie und Kunst aufzulösen.

Die Beobachtungen könnten freilich selektiv und die Folgerung zugespitzt wirken. Gleichwohl bestätigt die Machart von Šklovskij Text die bisherigen Annahmen. Denn Šklovskij ‚spielt‘ sein Thema an, indem er zwei für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts einschlägige Definitionen dessen, was Kunst sei, anführt und im doppelten Sinn des Wortes auflaufen lässt. Zunächst handelt er die Aussage „Kunst ist Denken in Bildern“¹² ab. Kunst vereinfache, so die verkürzt dargestellte Annahme von Aleksandr Afanas’evič Potebnja und den Symbolisten, durch ihre Bildlichkeit das Verstehen, weil das Bild verständlicher als das durch es Verstandene sei. Šklovskij dementiert diesen Gedanken, zum einen, weil das Bild nur „eines der Mittel dichterischer Sprache“¹³ sei, zum anderen weil

das Künstlerische [...] Resultat der Art unseres Wahrnehmens ist; künstlerisch nun, im engen Sinne, wollen wir Dinge nennen, die in besonderen Verfahren hergestellt wurden, deren Zweck darin bestand, daß diese Werke mit größtmöglicher Sicherheit als künstlerisch wahrgenommen würden.¹⁴

Nicht die Vereinfachung, die das literarische Bild leistet, sondern die durch seinen Schöpfer intentional veränderte Wahrnehmung auf der Rezeptionsseite ist für Šklovskij entscheidend. Sodann rekonstruiert er „[d]as Gesetz von der Ökonomie der schöpferischen Kräfte“, das „allseits anerkannt[]“ werde. Er zitiert einen Passus aus Herbert Spencers evolutionstheoretischer *Philosophy of Style* (1852), wonach das Hauptziel dieser Kräfte sei, „[d]en Verstand auf dem leichtesten Weg

11 Hansen-Löve: Russischer Formalismus, S. 20.

12 Šklovskij: Kunst als Verfahren, S. 3.

13 Ebd., S. 9.

14 Ebd., S. 7.

zum gewünschten Begriff zu führen[.]“¹⁵ Per Analogieschluss diese Gesetzmäßigkeit auf die dichterische Sprache zu übertragen, sei jedoch falsch, denn dann würde man „in den Bereich des Unbewußt-Automatischen“¹⁶ gelangen, wo Dichtung einem doch allenthalben Blockaden hinstelle. Man versuche nur, Klopstock-Oden herunterzuleiern.

Nun kommen die eingangs angesprochenen Beispiele, der Junge, der den Satz auf die ersten Buchstaben der Worte reduziert, sowie das Zitat Tolstojs, das bei Šklovskij als Beispiel für die verdinglichende Tendenz des Alltags firmiert. Hernach illustriert er an teils seitenlangen Exzerpten literarischer Texte diverse künstlerische Verfahren. In Tolstojs Erzählung *Leindwandmesser* blickt beispielsweise ein Pferd auf sein langes Leben zurück; die ‚teriomorphe‘ Perspektive ‚verfremde‘ die Wahrnehmung selbstverständlich wirkender Aspekte wie etwa Eigentumsverhältnisse. Tolstoj löse die Dinge solchermaßen aus ihren Kontexten und erlaube uns so, sie nicht wiederzuerkennen, sondern sie zu sehen. Dann folgen Exempel aus einer Erzählung von Gogol, aus Volkserzählungen, Volksliedern, Märchen usw. Šklovskij sammelt Belege, die den symbolistischen und evolutionistischen Definitionen der Kunst, Kunst ziele auf Vereinfachung und Ökonomisierung, widersprechen und seine eigene Definition Zug um Zug bestätigen. Er schließt, dass die Bildlichkeit der Kunst dazu diene, „eine[n] Gegenstand[] aus seiner normalen Wahrnehmung in die Sphäre einer neuen Wahrnehmung“ zu stellen. In jedem Fall sei hinsichtlich der dichterischen Sprache „überall auf dasselbe Merkmal des Künstlerischen“ zu treffen:

daß es absichtlich für eine vom Automatismus befreite Wahrnehmung geschaffen ist und daß das Ziel des Schöpfers das Sehen dieses Künstlerischen ist, und es ‚künstlerisch‘ so gemacht ist, daß die Wahrnehmung bei ihm aufgehalten wird¹⁷.

Auch der letzte Satz bestätigt die konstitutive Bedeutung der Dichotomie von Mobilität/verhinderter Mobilität für die frühe formalistische Definition ‚wahrer‘ Kunst: Es ist eine Differenz, die von Beginn bis Ende Šklovskij's Aufsatz über *Kunst als Verfahren* strukturiert. Sie wird nicht nur inhaltlich-argumentativ entwickelt, sondern betrifft auch das Verfahren, die Art und Weise der Argumentation Šklovskij's, die mehrere Anläufe nimmt, sich bei scheinbar Nebensächlichem und dann sehr lange bei den Gegenständen selbst aufhält.

15 Alle drei Zitate ebd., S. 9.

16 Ebd., S. 11.

17 Alle drei Zitate, S. 31.

2 Zweifel der Übersetzung

Unsere Einleitung zum Band *Dimensionen literarischer Mobilität* hat nun zwar definitorisch ‚Meter gemacht‘. Allerdings ist unklar, weshalb wir dort begonnen haben. Zudem haben wir diverse Schwierigkeiten außer Acht gelassen, etwa den im Russischen liegenden Ursprung des Konzepts. Ob es nämlich in der deutschen Sprache keine bessere Alternative zu ‚Verfahren‘ gibt, will man das Russische ‚priem‘ übersetzen, ist in der Slawistik intensiv diskutiert worden.¹⁸ Reinhard Lauer hat in *Probleme der Übertragung literaturwissenschaftlicher Begriffe des russischen Formalismus* dargelegt, dass die Übersetzungsversuche der formalistischen Terminologie „vielfach durch ihre übersetzerische und terminologische Sorglosigkeit [überraschen]“¹⁹. Er betont eingangs:

Hier kann als Musterbeispiel Šklovskij ‚priem‘-Begriff dienen, den ins Deutsche zu übersetzen beträchtliche Schwierigkeiten bereitet. Aus der breiten Polysemie des Wortes ‚priem‘ – das letzte Akademie-Wörterbuch der russischen Sprache zählt nicht weniger als sieben verschiedene Bedeutungen auf – ist jene Bedeutungsnuance aktiviert, die als ‚Art und Weise, etwas zu erreichen‘, d. h. eine besondere Art des Machens wiederzugeben ist.²⁰

Später unterstreicht er erneut die Schwierigkeiten, die mit der Übersetzung von ‚priem‘ einhergehen: „Gerade der von Šklovskij in diesem Zusammenhang gebrauchte Terminus ‚priem‘“, heißt es da, „erweist sich bei der Übertragung ins Deutsche als sperrig.“²¹ Es scheint, als sei – auf ungewollt amüsante Weise – die Übersetzung von ‚priem‘ so schwierig, so blockiert, dass ihre slawistische Reflexion zu einer Art performativen Illustration des Konzepts gerät, bei der Innehalten und Wiederholungen notwendig werden. Doch sollte man es nicht nur beim Kalauer lassen, sondern die Warnung ernst nehmen. Sie sensibilisiert den fremdsprachlichen Verwender formalistischer Begriffe eindringlich vor der Gefahr, sich in die Nesseln translatorischer ‚Sorglosigkeit‘ zu begeben.²² Lauer plädiert jedenfalls, auch

¹⁸ Siehe hierzu Renate Lachmann: *Rhetorik und Wissenspoetik. Studien zu Texten von Athanasius Kircher bis Miljenko Jergovic*. Bielefeld 2022, S. 9–13; Hansen-Löve: *Russischer Formalismus*, S. 19–42, S. 188–197, sowie den Aufsatz von Alena Heinritz in diesem Band.

¹⁹ Reinhard Lauer: *Probleme der Übertragung literaturwissenschaftlicher Begriffe des russischen Formalismus*. In: *LiLi* 8.30/31 (1978), S. 175–189, hier S. 178 f. Ich bedanke mich bei Sebastian Donat und Alena Heinritz für ihre klugen, geduldigen, nur in Teilen erfolgreichen Versuche, mich im Umgang mit dem ‚priem‘-Konzept vorsichtiger werden zu lassen.

²⁰ Ebd., S. 176.

²¹ Ebd., S. 183.

²² Zumal für die Literaturwissenschaft von ‚priem‘ einem berühmten Diktum Jakobsons zufolge alles abhängt: „Wenn aber die Literaturwissenschaft eine Wissenschaft werden will, ist sie genötigt, das ‚Verfahren‘ als ihren einzigen ‚Helden‘ zu akzeptieren.“ Roman Jakobson: *Die neueste*

um der Bedeutungsvielfalt Rechnung zu tragen, dafür, bei übersetzten Texten „[d]ie unverzichtbaren formalistischen Schlüsselbegriffe, deren Übertragung ins Deutsche sich als unmöglich erwiesen hat, [...] in der russischen Form“²³ aufzunehmen.

Doch der Reihe nach. Lauer beanstandet die existierenden Vorschläge ‚Kunstgriff‘ (von Gisela Drohla) und ‚Verfahren‘ (von Rolf Fieguth, dem Übersetzer der Šklovskij-Texte in Striedters Anthologie). Sie teilten das Schicksal weiterer Übertragungen; denn die russischen Konzepte seien von der Technik auf die Kunst übertragene Begriffe, technologische Katachresen.

Zu den technologischen Katachresen gehören ‚skrep‘, ‚styl‘, ‚kol‘co‘, aber auch ‚tormoženie‘ („Bremsung“), ‚smešenie‘ („Verschiebung, Ablösung“), ‚razvertyvanie‘ („Entfaltung“), ‚otklonenie‘ („Abweichung“), ‚okraska‘ („Färbung“), ‚zaderžka‘ („Verzögerung“) u. a.²⁴

Im Deutschen kommt überdies eine Bedeutungspalette hinzu – und Polysemien sind, wie Lauer im obigen Zitat andeutet, der Sache der Übersetzung nicht dienlich. ‚Kunstgriff‘ etwa birgt das Problem, dass es schon im Titel zur Dopplung von ‚Kunst‘ – *Kunstgriff* als *Kunst* – kommt: „Sind ‚Kunst‘ für sich und ‚Kunst‘ in den fraglichen Komposita identisch?“²⁵ Die widerstreitenden Bedeutungen von Kunst (sie erinnern an die alte Differenz von Kunst entweder als ‚ars‘ oder ‚techné‘) können nicht einfach unthematisiert in einen Kunstbegriff gezwängt werden. Im Englischen hat man sich beholfen, indem man Šklovskij’s Essay als *Art as Technique* übersetzt und die Verengung von Kunst aufs (technische) Machen ausdrücklich betont hat.²⁶ „Gegen ‚Verfahren‘ schließlich ist einzuwenden, daß dieser Ausdruck, technologisch im Sinne von ‚Herstellungsweise‘ verstanden, die Vorstellung automatischer Produktion nahelegt, also das Gegenteil dessen, was ‚priem‘ intendiert.“²⁷ Die Eindeutigkeit des deutschen Wortes vermag die zentrale Bedeutungsnuance von ‚priem‘ anscheinend nicht korrekt wiederzugeben.

Lauers Zweifel sind nachvollziehbar, seine Kritik ist luzide. Ein Unverständnis könnte sich dennoch regen, erinnerte man sich der eingangs besprochenen Stellen in Šklovskij’s Text und dessen Machart. Lauer entscheidet sich dagegen, ‚priem‘ mit

russische Poesie. Erster Entwurf. Annäherungen an Chlebnikov. In: Roman Jakobson: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Hg. von Henrik Birus, Sebastian Donat. Berlin, New York 2007, S. 1–121, hier S. 16.

²³ Lauer: Probleme der Übertragung literaturwissenschaftlicher Begriffe des russischen Formalismus, S. 187.

²⁴ Ebd., S. 177.

²⁵ Ebd., S. 184.

²⁶ Viktor Šklovskij: Art as Technique. Übers. von Lee T. Lemon, Marion J. Reis. In: Russian Formalist Crisitism. Four Essays. Hg. von Lee T. Lemon, Marion J. Reis. Lincoln, London 1965, S. 3–24.

²⁷ Lauer: Probleme der Übertragung literaturwissenschaftlicher Begriffe des russischen Formalismus, S. 184.

,Verfahren‘ zu übersetzen, weil er von den Konnotationen des deutschen Wortes eine einzige präferiert, die nicht zur (von wem?) favorisierten Bedeutung von ‚priem‘ passt. Lauer ‚vereinfacht‘ beide Worte, lässt andere Konnotationen nicht zu oder unerwähnt. Das deutsche Verfahren bezeichnet jedoch nicht nur einen technisch geregelten Ablauf oder eine Methode, ein Ziel zu erreichen; es handelte sich wortgeschichtlich vielmehr zunächst um ein substantiviertes Zeitwort, das laut *Grimms Wörterbuch* zwölf 12 Bedeutungen hat(te). Über das „VERFAHREN, verb. hinweggehen, sich mit etwas befassen, mhd. *vervarn*, ahd. *farfaran*, *fer-*, *fir-*, *for-*, *furfaran* (letzteres gleich *furifaran*?“), liest man dort etwa, dass es ‚eilig weggehen‘, aber auch ‚sterben‘ bedeuten kann. Die dritte Bedeutung, ‚ohnmächtig werden‘, ist regional anders ausgeprägt: „in der heutigen mundart der Schweiz ‚bezeichnet verfahren den gemüthszustand, in welchem der mensch nichts mehr von dem weisz, was um ihn vorgeht, eine art verzuckung‘.“ Uns interessiert die vierte Bedeutung, „weggehen vom rechten wege, abirren: mhd.“²⁸, weil sich das Nomen auf sie bezieht: „VERFAHREN, n., substantivierter infinitiv zum vorigen [...]; schon mhd. vorkömmlich, doch nur in der bedeutung von nr. 4 des zeitworts (irre gehen)“²⁹. Auch die zehnte Konnotation des Verbs, „falsch fahren in rücksicht auf ein zu erreichen des ziel [...], durch absichtliches verfehlen umgehen“³⁰, spricht dafür, dass Verfahren im herkömmlichen, wenn auch ungewöhnlichen Sinn alles andere als die glatte Durchführung eines geregelten Prozesses meint. Die Semantik von ‚Verfahren‘ stellt vielmehr eine ‚disjunktive Synthese‘ dar, sie umfasst sowohl ein technisch-formales Prozedere als auch (bewusst) aberrante Bewegungen und verrückte Mobilität. Lauer äußert an der zweiten Stelle, die die Sperrigkeit von ‚priem‘ unterstreicht, denn auch ein vielsagendes Bedenken. Insbesondere bei ‚priem‘ ließe sich „ein polyoptativer, wortspielerischer Effekt [...] nicht vermeiden – wobei [...] übrigens zu fragen wäre, ob Šklovskij eine solche Möglichkeit im Deutschen ungenutzt gelassen hätte.“³¹ Vielleicht ist auch die Frage berechtigt, weshalb man die Möglichkeit ungenutzt lassen sollte.³²

28 Alle Zitate Art.: „VERFAHREN, verb.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23. <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=V01043> (25. April 2024).

29 „VERFAHREN, n.“, ebd., <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=V01044> (25. April 2024).

30 Art. „VERFAHREN“, ver. (s. Anm. 27).

31 Lauer: Probleme der Übertragung literaturwissenschaftlicher Begriffe des russischen Formalismus, S. 184.

32 Vgl. hierzu Jurij Striedter: Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution. In: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hg. und eingel. von Jurij Striedter. München 1971, S. IX–LXXXIII, S. XXII sowie die FN 38 ebd.

3 Die Umgänglichkeit der Philologie. Zur Gliederung und den Aufsätzen des vorliegenden Bandes

Philologinnen und Philologen pflegen ihrem Selbstverständnis nach einen guten Umgang mit Worten. Sie kultivieren, um bei den Grimms zu bleiben, eine ‚Andacht zum Unbedeutenden‘ bzw., so Steffen Martus, eine „selektionslose Aufmerksamkeit“³³. Sie ziehen die Wahrnehmung in die Länge und sind, sofern Ökonomie als Technik der Verknappung eingesetzter Ressourcen zum Zwecke der Maximierung des Gewinns verstanden wird, heillos unökonomische Menschen. *Die Macht der Philologie* beruhe, so Hans Ulrich Gumbrecht, auf einer „Überschuszeit“³⁴, auf dem Ausscheren aus üblichen Handlungsketten und -mechanismen. Es verbindet die Philologie zumindest in ihrer Selbstidealisierung als Bereich der Entschleunigung und Wahrnehmungsvertiefung folglich Vieles mit der Literatur, die sie beobachtet – und der vorliegende Band mag als ein Beleg für das Verfahrene bzw. die Umgänglichkeit der Philologie, aber auch ihrer Akteurinnen und Akteure untereinander gelten. Unser Innehalten, als wir uns bei der Definition und Übersetzung von ‚Verfahren‘ aufhielten, uns gegen Vereinfachungen, Verkürzungen wendend, erschien uns im Jahr 2021 nicht nur in Anbetracht des Formalismus und des Verhältnisses von Literatur und Theorie relevant. Vielmehr vermuteten wir, dass es möglich und reizvoll sei, das spannungsreiche Verhältnis von Mobilität und ihrem Fehlgehen, von Fahren und Verfahren auch auf anderen Ebenen der Literaturwissenschaft zu entfalten. Sich dieser Spannungen anzunehmen, sie vorzustellen und zu analysieren, wurde zur Aufgabe, vor die sich die Teilnehmerinnen und Teilnehmer einer Tagung gestellt sahen, die vom 19. bis 21. Mai 2022 zu Ehren von Thomas Wegmanns 60. Geburtstag in Innsbruck durchgeführt wurde. Die Veranstaltung wurde vom Vizerektorat für Forschung, dem Forschungsschwerpunkt Kulturelle Begegnungen – kulturelle Konflikte, vom International Relations Office und der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck unterstützt.

³³ Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Berlin 2007, S. 467.

³⁴ „Die Bedingung der Möglichkeit von Erleben und Bildung ist Zeit, genauer gesagt: das Privileg – das überaus akademische und an den Elfenbeinturm gemahnende Privileg –, sich einer geistigen Herausforderung stellen zu dürfen, ohne zu einer raschen Reaktion oder gar einer schnellen ‚Lösung‘ verpflichtet zu sein. Ohne bestimmte Institutionen und ohne individuelle Anstrengungen wird diese Überschuszeit natürlich nie zu Gebote stehen. Wir brauchen ‚höhere Bildungsanstalten‘, um im Widerstand gegen den ärgsten Zeitdruck des Alltags Überschuszeit zu erzeugen und zu schützen.“ Hanns-Ulrich Gumbrecht: Macht der Philologie. Berlin 2003, S. 137.

Auch die Stiftung Fürstlicher Kommerzienrat Guido Feger half uns; der Band wurde von de Gruyter angenommen und in die Open-Access-Strategie des Verlags integriert. Wir möchten uns bei Marcus Böhm und Katrin Hudey von de Gruyter für die ebenso freundliche wie erfreuliche Zusammenarbeit bedanken. Um Korrekturen und die Umsetzung des Style-Sheets haben sich die studentischen Hilfskräfte Anna Tappeiner und Valentina Sophia Reider mit größter Sorgfalt gekümmert. Etwaige Fehler gehen zu Lasten der Herausgeber.

Bei den Beitragenden haben wir uns in mehrfacher Hinsicht zu bedanken: zunächst dafür, dass sie für die Tagung weite Wege auf sich nahmen oder zeitliche Unterschiede (Tokyo-MEZ) in virtuellen Vorträgen überbrückten. Sodann bedanken wir uns für ihre thematische Umgänglichkeit, dafür, dass sie sich auf unsere Themenofferte eingelassen und dabei neue, auch überraschende Dimensionen literarischer Mobilität erschlossen haben – z. B. indem sie auf die Geschichte von (technischer) Mobilität als Faktor eingegangen sind, der literarische Darstellungsformen und Inhalte, die Theoriebildung, aber auch den Literaturbetrieb in den Bereichen Verlagswesen und Literaturvermittlung beeinflusst hat. Schließlich wollen wir uns dafür bedanken, dass viele Beiträge immer wieder auf den Anlass der Tagung Bezug nehmen. Zur Tagung gelangten nicht nur Weggefährten und Weggefährten diverser Stationen in der Vita Thomas Wegmanns, von Essen, Dublin über Berlin, Kiel bis Tokyo und Innsbruck. Es werden auch gemeinsame Forschungsinteressen fokussiert, etwa Literaturtheorie, Literaturbetriebsforschung, Literatur der Goethezeit, Gegenwartsliteratur, Paratexte oder das Thema Wohnen. Der Band, der mit einem anderen passionierten Autofahrer, Viktor Šklovskij, einsetzt, besucht Berlin und Tokyo, reist mit ‚mobilisierten‘ Autorinnen und Autoren zu Messen und Lesungen und gelangt zu Beschreibungen Tirols in den Reiseberichten mitteldeutscher Schriftsteller. Während der Planung und Umsetzung der Tagung sowie der Konzeption des Bandes haben sich uns, wie vermutet, neue Perspektiven eröffnet, sodass wir vom einst ange- dachten Titel *(Ver-)Fahren. Poetik und Mobilität* abgerückt sind. Allerdings sind die thematischen Erweiterungen und theoretischen Volten von unseren soeben skizzierten Grundüberlegungen womöglich nicht verhindert und im besten Fall begünstigt worden. Zumaldest kann man, von der ‚disjunktiven Synthese‘ von ‚Verfahren‘ ausgehend, nicht nur über die Wege und Irrwege des Bandes Rechenschaft ablegen, sondern seine Gliederung erläutern und die einzelnen Beiträge kurz vorstellen. Dies soll nun geschehen.

In der ersten Sektion – *Theorie* – ist dies besonders einfach, da wir hier zu unserem Ausgangspunkt, dem russischen Formalismus und den russischen Avantgarden, zurückkehren. Alena Heinritz widmet sich

dem Verhältnis von Automobil und Verfahren in Viktor Šklovskis frühen autobiografischen Prosatexten *Sentimental'noe putešestvie* [Sentimentale Reise] (1923) und *Zoo, ili pis'ma ne o ljubvi, ili tret'ja Éloiza* [Zoo. Briefe nicht über die Liebe, oder die dritte Heloise] (1923), in denen das Auto Leitmotiv, Protagonist und zentrale Metapher für die formalistische Literaturtheorie ist. (S. 25–26)

Heinritz arbeitet drei Kontexte heraus, in denen das Automobil für die von Šklovskij entwickelte Spielweise des Formalismus relevant ist:

Als Bildspender in Vergleichen, als Akteur im Zusammenhang mit dem Verfahren der Personifizierung und als realisierte Metapher für das Kunstwerk selbst. Das Verfahren der Ironie liegt, unmittelbar an das Verfremdungsprinzip gebunden, allen diesen Erscheinungsformen zugrunde. (S. 31)

Und sie schlussfolgert: „[D]as Automobil ‚vergegenständlicht‘ [...] den Kern des Formalismus.“ (S. 43) Man sieht, dass Mobilität die Entwicklung formalistischer Theorie mehrfach konditioniert hat. Insofern besitzt die Übersetzung von ‚priem‘ mit ‚Verfahren‘ weitere Vorzüge, da sie zentrale Bildspendebereiche der formalistischen Methode für die deutsche Leserschaft zugänglich macht. Zudem aktiviert das blockierte, schief gehende Moment des Verfahrens eine Bedeutung, die für Šklovskij und seinen Aufsatz *Verfahren als Kunst* signifikant ist. Unfälle gehören zu fehlgehender Mobilität, der Lapsus und der Humor können solche Sprachunfälle sein, die zukünftige Bedeutungen von Worten kalauernd befreien – und eine Karikatur zeigt den Automechaniker und passionierten Autofahrer mit Verletzungen, wie er sie sich nach einem besonders gefährlichen Verfahren zugezogen haben könnte. (S. 42)

Dass fehlgehende Mobilität Teil textorganisierender Strategien in den russischen Avantgarden ist, führt Sebastian Donat in seinem Aufsatz *Scheitern als Verfahren* am Beispiel eines Vertreters der Vereinigung *OBÉRIU*, genauer an der *Absurde[n] Mobilität bei Daniil Charms*, aus.

Als gedankliche Grundfigur dient [...] ein Zusammendenken bzw. eine Überlagerung von Verirrung und Methode. Diese spannungsreiche Konstellation lässt sich in besonderer Weise in der Literarischen Absurde beobachten. (S. 45)

Im Zentrum seiner Analyse stehen zwei kurze absurde Texte des „russischen Autors Daniil Charms (1905–1942). Denn in dessen Werken spielen einerseits Verirrung und Scheitern eine zentrale Rolle, und dies ist zum anderen thematisch immer wieder mit dem Motiv der Mobilität verknüpft“. (S. 45) In einem der Texte wird gerade die Ereignislosigkeit zum Ereignis. Das, was der Titel der Miniatur verspricht, einen Vorfall, erzählt sie nicht. Im Gegenteil. „Alle unspektakulären Plotelemente werden mehrfach präsentiert, und zwar durchwegs in Form einer sich unmittelbar an die Ersterwähnung anschließenden Wiederholung“ (S. 48).

Der absurde Text stellt, wie das Tolstoj-Beispiel Šklovskij's, das automatisiert ablaufende Geschehen des Alltags in Frage, zwingt zur Reflexion auf die Übertragung, zwingt zum Innehalten. Gab es einen Vorfall? Ist das Sofa sauber? Gerade diese Umwege helfen, den Fokus auf die formale Anordnung des Textes zu verschieben – das ist, da riskant, umso erstaunlicher. „Denn in der sowjetischen Kulturpolitik ab der zweiten Hälfte der 1920er Jahre wird immer stärker die Forderung nach ‚Allgemeinverständlichkeit‘ erhoben.“ (S. 55) Charms schreibt also mit seinen Wiederholungen und ‚sujet‘-losen Texten gegen die Tendenzen ästhetischer Homogenisierung an, die sich 1934 in der Doktrin des sozialistischen Realismus vollendet.

Dass Mobilität und Theorie(-bildung) aufeinander bezogen sind, wird auch am Beispiel des ethnologischen Strukturalismus deutlich. Peter C. Pohl legt in seinem Beitrag *Literarische Mobilität und Theoriepolitik. Claude Lévi-Strauss', Traurigen Tropen' (1955)* dar, „dass Lévi-Strauss literarische Dimensionen von Mobilität einsetzt, um Theorie-Praxis-Verhältnisse zu reflektieren und den strukturalistischen Ansatz zu formieren.“ (S. 64) Die Entwicklung einer Theorie, die es sich methodisch zutraut, zeitlich und räumlich entfernte Kulturen zu vergleichen – also höchste Mobilität wagt –, kann in Lévi-Strauss' Travelogue immer dort verfolgt werden, wo die beschriebene, erzählte Mobilität des Reiseberichts verlangsamt und blockiert wird. Die narrativen Verfahren, die Lévi-Strauss anwendet und die insbesondere in den als literarisch bezeichneten Passagen der *Traurigen Tropen* anzutreffen sind, dienen dazu, die Notwendigkeit des Innehaltens zur Reflexion der Welt und der zerstörerischen Dynamiken der Moderne zu veranschaulichen. Dabei kann Lévi-Strauss nicht nur auf Genres, Motive und Techniken literarischer Dezeleration und Immobilisierung zurückgreifen, die auch bei Hölderlin und Rousseau zu beobachten sind; er stellt sich nicht nur in die Tradition des russischen Formalismus, durch dessen Vertreter Roman Jakobson er mit strukturalistischen Ansätzen vertraut gemacht worden ist; er schreibt sich vielmehr sowohl selbst, als vazierender Akademiker, der nicht mehr auf akademische Weihen hofft, als auch den Strukturalismus als eine allgemeine Kulturtheorie über den Umweg eines in einer populärwissenschaftlichen Reihe publizierten Reiseberichts frei. Sein Beispiel zeigt, wie die Mobilität von Theorie durch soziale Mobilität, abseitige Publikationsformen und -orte sowie Institutionen neben der Universität erhöht worden ist.

Die zweite Sektion – *Buchverkehr* – greift einige dieser Fäden auf und verfolgt sie zurück zum Beginn der Etablierung moderner ökonomischer Verhältnisse im literarischen Feld. Michael Pilz nimmt in seinem Beitrag den Strukturwandel in den Blick, dem der deutsche Buchhandel an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert unterworfen war, und der sowohl die traditionelle Zeitrechnung wie auch die bibliographischen und literaturkritischen Kommunikationsflüsse im literarischen Feld nachhaltig umgestalten sollte. Waren diese zunächst noch durch die Taktge-

bung der Leipziger Messe-Termine definiert, die jedes Jahr zu Ostern und im Herbst „mit den deutschen Verlegern auch deren Novitäten-Produktion in Bewegung“ setzten (S. 91), begann sich spätestens um 1820 nicht nur der Begriff der Neuerscheinung fundamental zu verändern, indem er von seiner bisherigen Bindung an die Messezeiten entkoppelt wurde, sondern auch die Methodik des Rezensionswesens. Am Beispiel der Messeberichterstattung Karl August Böttigers, der Ende des 18. Jahrhunderts mit einer erfolgreichen Serie von literarischen Marktberichten für Cottas *Allgemeine Zeitung* begann und diese kontinuierlich bis in die 1830er Jahre fortsetzte, werden die praxeologischen Bedingungen und Möglichkeiten einer Beobachtung des Büchermarktes um 1800 beleuchtet, „die sich im zeitgenössischen Spannungsfeld von (oft zweifelhafter) bibliographischer Information und (vielfach fehlender) Evidenz zu entfalten hatten“ (S. 90). Böttigers Praxis, regelmäßig selbst nach Leipzig auf die Messe zu reisen und von dort zu berichten, erwies sich als ein strategisches Alleinstellungsmerkmal, das primär „darauf abzielte, höhere Glaubwürdigkeitseffekte inmitten eines diskursiven Umfelds zu generieren“ (S. 115). Vor dem Hintergrund einer zunehmenden Akzeleration des Buchverkehrs behielten die daraus abgeleiteten Verfahren der Personalisierung und der Journalisierung bibliographischer Information ihre Attraktivität für die Leserinnen und Leser von Böttigers Berichten, die als populäre Medien einer buchstäblich mobil gemachten Literaturkritik am Ende mit dem Messkatalog genau jenes langjährige Leitmedium der literarischen Marktsichtung substituierten, von dessen aufmerksamer Beobachtung sie ihren Ausgang genommen hatten.

Steffen Martus konzentriert sich ebenfalls auf Beschleunigungseffekte eines ökonomischen Strukturwandels im literarischen Betrieb. Er erinnert an die Narrativisierung des ‚Rennens‘ um das meistverkaufte Buch im Jahr 2006. Das *taz*-Feuilleton sah „Verfolgungsjagden, überraschende Auffang- und Überholmanöver, verbissene Kämpfe um die *Pole Position*“ (S. 123). Im Hintergrund der „*lebensgefährliche[n] Beschleunigung nun auch dieser Welt*“ (S. 140) steht eine, nun auch auf Ebene der Verlage durchschlagende Gesellschaftskrise. Am Beispiel zweier jüngerer Verlagsgeschichten skizziert Martus, wie die Feuilletons die ökonomischen Konzentrationsprozesse im Verlagswesen und das Ende der ‚Verlegerverlags‘ nach dem Tod von Siegfried Unseld diskursivierten. Der Erkenntnisgewinn geht in zwei Richtungen:

Man muss bei der journalistischen Beobachtung des Verlagswesens, der Akzentuierung der ökonomischen Perspektive und der Kritik am Beschleunigungs- und Profitstreben des Betriebs immer einkalkulieren, dass sich das Feuilleton selbst in einer tiefen Krisenphase befand. Es nahm in diesem Moment am Literaturbetrieb das wahr, was ihm angesichts der eigenen Situation nahelag: einen bedrohlichen Strukturwandel. (S. 151)

Die Veränderungen bei Rowohlt und bei Suhrkamp, die in Folge von ökonomischen und personellen Umorientierungen ihre Stammautorinnen und -autoren zu diver-

sen Verlagswechseln mobilisierten, wurden im Fall von Rowohlt als Niedergangsgeschichte mit positivem Ausgang erzählt. Mit Joachim Fest bot sich eine Verlegerpersönlichkeit an, die als Lichtgestalt inszeniert werden konnte und mit scheinbar unzeitgemäßen Mitteln Rowohlt aus den roten Zahlen führte. „Für einen gewissen literaturhistorischen Moment schien es möglich, ausgerechnet in ‚Zeiten des Turbokapitalismus‘ die konkurrierenden Interessen von Literatur und Wirtschaft noch einmal zu versöhnen.“ (S. 151) Martus differenziert ökonomische Prozesse, die zum verlegerischen Handeln zwingen, erinnert an die Mobilität wechselwilliger Autorinnen und Autoren, weist auf die veränderten Verfahren der Produktion, der Lagerung und des Verkaufs von Büchern hin – und leuchtet so unterschiedliche, aber aufeinander bezogene Dimensionen literarischer Mobilität aus. Am aktuellen Buchmarkt wird ein Einfluss deutlich, der schon die historischen Avantgarden und ihre Theoretiker bewegte: die technische Beschleunigung.

Auch die dritte Sektion – *Verkehrsmittel* – fokussiert diesen Aspekt. Hans-Georg von Arburg kommt in *Mobil Homes. Wohnwagen als Schreibmaschinen* auf die „Verzeitlichung des Wissens und die Beschleunigung der Wahrnehmung“ (S. 161) zu sprechen, die das „Grundinventar vieler Modernetheorien“ (ebd.) bilden. Dass man sich „in der beschleunigten Moderne einrichten muss, um darin leben und überleben zu können“ (ebd.), habe zu phantastischen Ausgestaltungen einer „Mobilität in Permanenz“ (ebd.) geführt. Von Arburg analysiert vier Formen ‚auto-poetischer Mythologie‘ von den 1920er Jahren bis zur Ölkrise 1973. Seine „ortlosen Nomaden“ nutzen die mobile Umgebung als Büro und vermitteln so den „Imperativ zur Beweglichkeit (mobility) [...] mit dem Bedürfnis nach Wohnlichkeit (domesticity)“ (ebd.). Er stellt „die Villa nomade des französischen Anarcho-Surrealisten Raymond Roussel und die *Maison Voisin* bzw. die *Maison Citrohan* des französisch-schweizerischen Architekten Le Corbusier“ (S. 163) vor; reist mit der „selbstgebastelte[n] Wohncarte“ des „neusachlichen Reporter[s] Heinrich Hauser bei einem Familientrip durch NS-Deutschland“ (ebd.). Dann geht der Beitrag über den Atlantik und macht sich „mit dem Nobelpreisträger John Steinbeck [...] und seinem Pudel Charley auf die Suche nach dem *american dream* und damit auch vor seinen Kritikern aus dem Staub“ (ebd.). Der letzte „Wohnwagen als Schreibmaschine [...], in dem sich poetische Produktivitätsphantasien und poetologische Selbstexperimente kreuzen“ (ebd.), ist Fafner, ein „rote[r] VW-Bus mit aufklappbarem Nachtdeck“ (S. 179), mit dem Carol Dunlop und Julio Cortázar die Autoroute von Paris gen Marseille in Angriff nehmen. Bei allen Beispielen fällt auf, dass die Schriftstellerinnen und Schriftsteller, „die ihre Wohnwagen als Schreibmaschine nutzen, versuchen beim Schreiben in einen Fluss zu kommen, bei dem sie mit der Moderne Schritt halten und gleichzeitig deren frenetisches Tempo drosseln können.“ (S. 181)

Dass auch klassische Modernisten dank der technischen Mobilität in ihrem Schreiben vorankamen, veranschaulicht Dirk Roses *Nachtrag* zu Wolfgang Schi-

velbuschs *Geschichte der Eisenbahnreise*. Ausgehend von Ernst Machs bekannten Ausführungen zum ‚unrettbaren Ich‘ erläutert Rose in seiner *Kleine[n] Poetik der Nachtzugreise*, weshalb diese Bewegungsform einen Beitrag zur Entdeckung der Empfindungen und des (Un-)Bewussten im *Fin de Siècle* und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts leistete.

Denn der Nachtzugreisende ist weit stärker Objekt als Subjekt seiner Empfindungen; womit er geradezu exemplarisch jenen Bewusstseinszustand verkörpert, den Mach in seiner Gesamtheit als Ausdruck einer *condition humaine* in der Moderne verstanden wissen will. Die Nachtzugreise – und nicht bloß die Eisenbahnfahrt an sich – kann daher als Sinnbild und Katalysator für ein modernes Selbstverständnis einstehen, dem das eigene Ich zum Problem wird. (S. 197)

Die Problemwerdung des Ich (und die Relevantwerdung seiner literarischen Entfaltung und Reflexion) am Beispiel der Nachtzugreise rekonstruiert Rose zum einen an Thomas Manns kleiner Novelle *Das Eisenbahnunglück* (1909), zum anderen anhand Manns Essay *Pariser Rechenschaft* (1926), der „weniger die Gefahren einer Ich-Dissoziation während einer Nachtzugreise als vielmehr die kulturpoetischen (und kulturpolitischen) Chancen, die sich daraus ergeben können“ (S. 201), in den Vordergrund rückt. Thomas Mann spricht darin nicht mehr als Nationalsschriftsteller, sondern als „internationaler Autor, der in Paris ebenso wie in München oder Rom zu Hause ist.“ (S. 203) „Garanten einer solchen multiplen, internationalen Identität sind nicht zuletzt die Nachtzüge.“ (Ebd.) Flankiert werden die Mann-Interpretationen von Schlaglichtern auf die französische Literatur der klassischen Moderne und der Gegenwart.

Maren Lickhardts facetten- und materialreicher Beitrag *Dynamik und Distinktion. Schlaglichter auf Fahrstühle in Unterhaltungsmagazinen* der 1920er Jahre greift diverse, das intrikate Verhältnis von Mobilität und Literatur durchlaufende Fäden auf und spinnt sie in der Senkrechten weiter. Mit den Unterhaltungsmagazinen wendet sie sich zudem populären Formaten zu, die beispielhaft für die kulturelle und ökonomische Beschleunigung, den Hunger nach Neuigkeiten und Sensationen der *Roaring Twenties* stehen. Sie erinnert zunächst an die Bedeutung des Fahrstuhls für Modernediskurse. Im Hinweis auf kritische Reflexionen des Vehikels bei Bertolt Brecht und Friedrich Sieburg und einschlägige Darstellungen ‚vertikaler Bewegung‘ bei Thomas Mann (*Felix Krull*), Franz Kafka (*Der Verschollene*) und Joseph Roth (*Hotel Savoy*) nimmt sie sich weniger bekannter Modellierungen technisch ermöglichter Auf- und Abstiege an. Dabei werden nicht nur Schätze aus *UHU*, *Querschnitt* und anderen Magazinen gehoben, darunter Texte zum Kaufhaus Wertheim und zum Paternoster. Lickhardt bewegt unseren Lesefokus auch zum Ausgangspunkt zurück und zitiert Šklovskijs im *Querschnitt* 1923 erschienenen Text *Die Chauffeure in Russland*. Sie arbeitet die im Zuge der Urbanisierung und

Technisierung zunehmende „Neigung zu automatischer Bewegung, Verdichtung von Menschen und einem Streben nach der Höhe“ (S. 210) heraus. Ferner benennt der Beitrag ästhetisch-dramaturgische und soziale (Distinktions-)Verfahren, die aus diesem Mobilitätstyp entspringen. Denn „als Symbol für gesellschaftliche Stratifizierung erinnert [der Fahrstuhl] einmal mehr daran, dass vertikale Schichtungen nicht völlig aufgebrochen sind“ (S. 222). Im „Stil und Ästhetik“ der diskutierten Fahrstuhlfahrten der 1920er Jahre erkennt Lickhardt geradezu ein „prä-pop-kulturelle[s] Moment“ (ebd.).

Am Ende der Sektion geht es um Betrachtungen eines Verkehrsmittels, das, im technischen Sinn, keines ist. Hans-Edwin Friedrich widmet sich in *Unendliche Bewegung. Das Perpetuum mobile als phantastische Maschine* der Idee einer selbstgenügsam und unendlich bewegten Maschine. Anhand von Paul Scheerbarts *Das Perpetuum Mobile. Die Geschichte einer Erfindung* (1910) zeigt Friedrich, dass und wie gerade das technisch nicht Umsetzbare dazu anregt, der literarischen Kreativität die Zügel schießen zu lassen: „Das Perpetuum mobile als Element einer fiktionalen Welt [...] kann nur produktiv werden, indem es Reflexionsgegenstand, nicht erreichter Zielpunkt bleibt.“ (S. 231) Weitere Ausgestaltungen des Motivs diskutiert Friedrich am Beispiel von Carl Grunerts Erzählung *Die Maschine des Theodulos Energeios* (1912) sowie Michael Endes Kinderbuch *Jim Knopf und die wilde 13*. Er schließt:

Das Perpetuum mobile als unmögliche Maschine ist in den Texten als innerfiktionales Artefakt wenig produktiv, so dass die Umstände seiner Entstehung, die Figur des Erfinders, vor allem aber seine diskursive Verhandlung in den Vordergrund rücken. Die Texte zeigen daher die Tendenz zu verschachteltem Erzählen. Weil die Maschine naturwissenschaftlich unmöglich ist, kann sie nur in einer phantastischen Welt vorkommen, wenigstens aber die Unterscheidung von phantastisch und nicht phantastisch der Reflexion überantworten. (S. 238)

Die letzte Sektion – *Text(s)orte* – fokussiert auf einige für die Wechselwirkungen von Mobilität und Literatur beispielhafte Genres aus unterschiedlichen Epochen und Sprachräumen: Den Anfang macht Erhard Schütz mit Lesereiseberichten von Schriftstellerinnen und Schriftstellern des 20. Jahrhunderts, beginnend mit der Literatur des NS, endend mit Beispielen aus der Gegenwartsliteratur. Bei letzteren greift Schütz auf die erhebliche Zahl von „Texte[n] von [...] 96 Autorinnen und Autoren“ zurück, „zwischen drei und über 250 Seiten lang“, die ihn überzeugen, „dass es sich bei der Lesereisebeschreibung um ein inzwischen etabliertes, eigenes Genre handelt, in dem sich die unterschiedlichsten Autorentypen treffen.“ (S. 250) Dabei fällt auf, dass Lesereisen in der literarischen Ökonomie der Gegenwart immer wichtiger und etappenreicher geworden sind.

So absolvierte Martin Walser zehn Jahre zuvor mit *Ein fliehendes Pferd* laut seiner Auskunft nonstop 24 Stationen: Bregenz, Stuttgart, Tübingen, Augsburg, München, Regensburg, Hei-

delberg, Frankfurt, Kassel, Hamburg, Kiel, Neumünster, Dortmund, Bonn, Überlingen, Hanau, Gießen, Köln, Düsseldorf, Duisburg, Osnabrück, Bremen, Göttingen. (S. 252)

Schütz arbeitet einige textsortenspezifische Merkmale heraus, unter anderem den wirkungsästhetischen Aspekt, dass der Lesereisebericht „eine Rezeptionsanweisung [ist], die den Rezipienten entweder ernsthaft droht oder sie durch Unterhaltsamkeit besticht, sich dem wunschhaften Selbstbild des Autors und seiner Vorstellung anzubequemen.“ (S. 263) Dabei ähneln sich die narrativen Strukturen und Topoi zahlreicher Berichte: die Verpflegungs- und Übernachtungssituation, die (zumeist dummen) Fragen nach der Lesung gehören zum motivischen Repertoire der Gattung; die Beschimpfung der Nachbarstadt zum Zweck der Solidarisierung mit dem Publikum spielt oft, das Vorhandensein von ‚Groupies‘ dagegen nur bei (männlichen) Autoren eine Rolle.

Mary Cosgroves Beitrag konzentriert sich ebenfalls auf die Gegenwartsliteratur. Sie analysiert anhand von Terézia Moras Darius-Kopp-Romanen die Pathologien der postfordistischen Gesellschaft. Die Romane der Trilogie drehen sich um einen „umtriebigen IT-Ingenieur, der in der Berliner Niederlassung eines globalen Netzwerksicherheitskonglomerats mit Büros in London und dem Hauptsitz in Sunnyvale, Kalifornien, beschäftigt ist.“ (S. 268) Er ist nicht nur ein Opfer, sondern auch integraler Bestandteil des Turbokapitalismus. Allerdings konstatiert Cosgrove ein paradoxes Verhältnis zwischen den „scheinbar endlosen technologischen Möglichkeiten dieser Welt“ (S. 267) und dem phlegmatisch-repetitiven Lebensstil ihrer Akteurinnen und Akteure: „In Moras kritischer Darstellung eines verzerrten und letztlich erschöpften gesellschaftlichen Milieus sind Mobilität und Immobilität also äußerst schwer voneinander zu unterscheiden.“ (S. 267) Die informationstechnologische und technische Beschleunigung der Gegenwart beeinträchtigen die physische und psychische Integrität der ihr ausgesetzten Menschen. Mora nun entwickelt Verfahren der Textanordnung und Verdopplung von Erzählsträngen, um die Paradoxien und Pathologien der Mobilität einzufangen. „In *Der einzige Mann* ahmt die mobile Multiperspektivität auf Erzählniveau ein mentales Sich-im-Kreis-Drehen nach und zeichnet damit einen repetitiven, stagnierenden Erzählraum.“ (S. 273) Der Gegenwartsroman, der sich der akzelerierten Gesellschaft annimmt, bricht also mit den Automatismen, mit dem gewünschten Flow, mit dem man die multiplen Herausforderungen zu bewältigen hätte, indem er die Wahrnehmung entautomatisiert – auch hier sprechen wir über literarische Verfahren, die eine funktionierende Mobilität benötigen, um sich von ihr abzugrenzen: „Die Wahrheit liegt nicht in der Technologie, sondern in der viel langsameren Herangehensweise des Lesers, des Einzelnen, der wie Kopp versuchen muss, sich ein bruchstückhaftes Bild davon zu machen, was die Wahrheit sein könnte.“ (S. 277)

Weitere und größtenteils unbekannte literarische Beispiele, die aus der Zeit-Raum-Kompression (Harvey) der Moderne resultieren, stellt Ryozo Maedas Beitrag *Eisenbahn, Métro, Mobile Cities. Berlin und Paris in der japanischen Reisereportage der Zwischenkriegszeit* vor. Den japanischen Berlin-Feuilletonisten Hata Toyokichi (1892–1956) oder die Autorin Fukao Sumako (1888–1974), die ihre Paris-Erfahrungen essayistisch verarbeitete, kennen gewiss wenige europäisch geprägte Literaturinteressierte. Maeda erinnert eingangs an die Möglichkeiten, die es ab Anfang des 20. Jahrhunderts erlaubten, relativ günstig und schnell von Tokyo nach Berlin zu reisen. In zwölf Tagen gelangte man mit Fähre und Transsibirischer Eisenbahn von Japans zu Deutschlands Hauptstadt. Allerdings gab es da schon Großstadtbeschreibungen in der japanischen Literatur; Maeda vergleicht deshalb die Tokyo-Flanerie mit japanischen Berlin- und Paris-Darstellungen. Das ist umso reizvoller, als die Modernisierung, Urbanisierung, Technisierung sowie die kulturelle und soziale Akzeleration in Tokyo ähnliche und abweichende Aspekte hervorbrachte. Maeda stellt Moden, Medien und Genres vor, die die Hauptstadt Nippons in der Zwischenkriegszeit prägten. Die von ihm analysierten Berlin-Reportagen stammen unter anderem vom Linksintellektuellen Katsumoto Seiichirō (1899–1967), der 1921 den Reportageband *Sekishoku Sensen wo yuku [An den Roten Fronten entlang]* publizierte. Im Bereich der Paris-Reportagen analysiert er den Essay *Pari Chikatetsu Monogatari* (1931) [*Die Pariser Métro – eine Story*] der eingangs erwähnten Fukao Sumako. Sie greift das in Japan tabuisierte Thema der Frauensexualität am Beispiel einer in die ‚männlichen‘ Gerüche der U-Bahn verliebten Deutschen auf und lässt so die Themen der erlittenen technologischen Beschleunigung und des gewünschten soziokulturellen Wandels konvergieren.

Ulrike Vedder widmet sich in einer rasanten Tour de Force durch das 19. Jahrhundert einem Thema, das an sozialer Brisanz gegenwärtig eher noch gewonnen hat. In *Auswandern/Heimkehren: Liminales Erzählen und die Kunst des Handelns in der Auswandererliteratur des 19. Jahrhunderts* fokussiert sie das ‚Massenphänomen‘ des Auswanderns. Mit ihm

geht im 19. Jahrhundert eine kaum überschaubare Zirkulation von Texten einher, in denen die Auswanderung dokumentiert und reflektiert wird, aber auch befördert und massenmedial angeheizt. Dies geschieht sowohl in nichtfiktionalen Texten (in Briefen, Tagebüchern, Auswandererzeitschriften, Ratgebern, Reiseberichten, Auswandererkatechismen, Anzeigen, Werbebroschüren) als auch in dezidiert fiktionalen Texten aller literarischen Gattungen: in Romanen, Erzählungen, Gedichten, (Volks-)Stücken. (S. 301)

Vedder leuchtet das intrikate Verhältnis von Emigration und Narration in drei Phänomenfeldern des 19. Jahrhunderts aus: Sie konzentriert sich zunächst auf liminale Räume in Texten von Heinrich Heine und Talvj, sodann geht sie auf die Auswanderungsdiskurse in den Auswandererkatechismen Karl Wanders und des

Erfolgsautors Friedrich Gerstäcker ein. Abschließend diskutiert sie „die Unabdingbarkeit des Erzählens in ihrer Ambivalenz“ „anhand zweier Geschichten von Berthold Auerbach und Wilhelm Raabe“ (S. 301). Vedder differenziert die poetischen Reaktionen auf die „Bewegung im Sinne einer technologisch verstärkten Mobilität“ und führt Verfahren der „Beschleunigung und Verlangsamung, [von] *kairos* und *Zeitversäumnis*, *Rhythmisierung* und *Ellipsen*“ vor. Dabei zeigt sich, „dass das Auswandern nicht nur in motivischer Hinsicht für das Erzählen interessant ist, sondern dass auch umgekehrt das Erzählen vom Auswandern nicht zu trennen ist“ (S. 320).

Norbert Christian Wolfs Aufsatz „*Die fürchterlichen Schönheiten der Tiroler Gebürge. Bewegung und Stillstand in Reiseberichten deutscher Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts*“ behandelt zusammen mit Michael Pilz die frühesten literarischen Beispiele dieses Sammelbandes. Mit den Reiseberichten wählt er eine für das Verhältnis von Mobilität und Literatur einschlägige Gattung. Allerdings legt Wolf den „Fokus [...] auf das heutige Nordtirol sowie auf dessen Zentrum Innsbruck [...], das als Haupt- und Universitätsstadt durch eine größere geistige und personelle Mobilität geprägt war als das übrige Land.“ (S. 324) Seine Lektüre der in der Forschung bislang eher vernachlässigten Nordtirol-Reisebeschreibungen konzentriert sich auf Texte so unterschiedlicher Schreibender wie Johann Joachim Winckelmann, Luise von Göchhausen, Johann Wolfgang Goethe, Johann Gottfried Herder, August von Platen und Heinrich Heine. Anfangs korrigiert Wolf die ‚Fabel‘, dass die Tiroler Alpen für Winckelmann eine Schreckenslandschaft gewesen seien; Winckelmann pries vielmehr aus Rom „die erlebte alpine Natur und Landschaft“ und lobte „die darin befindliche menschliche Kultur [...], da er hier ‚freudiger gewesen‘ sei ‚als selbst in Italien‘.“ (S. 326) Die Sauberkeit Nordtirols, die Güte seiner Speisen, der Reichtum seiner Tafeln – diesem positiven Bild steht ein negatives und merklich kulturell überformtes in Luise von Göchhausens Reisebeschreibung gegenüber. Das Spiel wiederholt sich auch in der zweiten ‚Runde‘; denn „[d]er innerlich nach Rom strebende Goethe war [...] von den Tiroler ‚Gegenden‘ so angetan, dass er auch in Zukunft gern über sie ‚lesen‘ und nach seiner Rückkehr in Weimar seiner Geliebten auch erzählen wollte.“ (S. 336) Seine älterer Freund Herder vermag dagegen zwar „die hochgelobten Schönheiten der Natur“ zu erkennen, sieht sich aber mit „dem lamentablen Zustand der Kultur konfrontiert, dessen Mängel für das Versagen menschlicher Hoffnungen und Bedürfnisse stehen.“ (S. 338) Auch die letzte Ansetzung kontrastiert „oft sogar eine regelrechte Begeisterung“ (S. 347) an der Natur und Kultur Tirols (von Platen) mit einer kritischeren Betrachtungsweise, die (Heines, die) satirisch und boshaft ist. Heine entgehen nicht „die schon damals gängigen Formen einer kruden Ökonomisierung und insbesondere einer verschlagen-marktgängigen Folklorisierung volkstümlicher Tiroler Kultur“ (S. 353). Heine, wie auch die Schriftstellerinnen und Schrift-

steller vor und nach ihm, schärft seine Sprachinstrumente und mit ihnen den Blick auf die Welt anhand seiner mobilitätsbedingten Erfahrungen. Seinen literarischen Verfahren kommen seine geistige wie physische Beweglichkeit zugute.

Damit kehrt der Band am Ende, freilich um Beobachtungen reicher und Einsichten potenziert, zu seinen Ausgangspunkten zurück, nach Innsbruck, Tirol, sowie zur Beobachtung, dass ästhetische Fortschritte „verstärkt Mobilität“³⁵ prozessieren.

Literaturverzeichnis

- Brunner, Christoph: Konjunktion/Disjunktion. In: Inventionen 1. Gemeinsam. Prekär. Potentia. Kon-/Disjunktion. Ereignis. Transversalität. Queere Assemblagen. Hg. von Isabell Lorey, Roberto Nigro, Gerald Raunig. Zürich 2011, S. 128–130.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Übers. von Bernhard Schwibs. Frankfurt/Main 1977.
- Échenbaum, Boris: Molodoj Tolstoj. Petersburg, Berlin 1922.
- Gumbrecht, Hanns-Ulrich: Macht der Philologie. Berlin 2003.
- Hansen-Löve, Aage A.: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien 1978.
- Jakobson, Roman: Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf. Annäherungen an Chlebnikov. In: Roman Jakobson: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Hg. von Henrik Birus, Sebastian Donat. Berlin, New York 2007, S. 1–121.
- Kafka, Franz: Das Schloß. Kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Born u. a. Frankfurt/Main 2002.
- Lachmann, Renate: Rhetorik und Wissenspoetik. Studien zu Texten von Athanasius Kircher bis Miljenko Jergovic. Bielefeld 2022.
- Lauer, Reinhard: Probleme der Übertragung literaturwissenschaftlicher Begriffe des russischen Formalismus. In: LiLi 8.30/31 (1978), S. 175–189.
- Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Berlin 2007.
- Šklovskij, Viktor: Art as Technique. Übers. von Lee T. Lemon, Marion J. Reis. In: Russian Formalist Criticism. Four Essays. Hg. von Lee T. Lemon, Marion J. Reis. Lincoln, London 1965, S. 3–24.
- Šklovskij, Viktor: Kunst als Verfahren. Übers. von Rolf Fieguth. In: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hg. und eingel. von Jurij Striedter. München 1971, S. 3–36.
- Striedter, Jurij: Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution. In: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hg. und eingel. von Jurij Striedter. München 1971, S. IX–LXXXIII.
- „VERFAHREN, n.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23. <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=V01044> (25. April 2024).

35 Thomas Wegmann: Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850–2000. Göttingen 2011, S. 92.

„VERFAHREN, verb.“, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23.
<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=V01043> (25. April 2024).

Vogl, Joseph: Über das Zaudern. Neuauflage. Berlin, Zürich 2018.

Wegmann, Thomas: Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850–2000.
Göttingen 2011.

