

ZUR SUBJEKTIVIERUNG FICTIONALER RAUMENTWÜRFE UND HERAUSBILDUNG DER ÄSTHETISCHEN STIMMUNG IM 18. JAHRHUNDERT

Mit der im vorangegangenen Kapitel bereits anvisierten Frage nach der Bedeutung der fiktionalen Raumgestaltung für einen literarischen Text soll nun ein Zusammenhang vertieft werden, der in Bezug auf die epistemischen Verschiebungen in der Aufklärung bislang zumeist am Rande behandelt und kaum auf die Entstehung von Literatur in ihrem modernen emphatischen Sinn bezogen wurde. Denn obgleich die Einschätzung, *dass* die literarische Raumbehandlung sich im 18. Jahrhundert grundlegend verändert und Raumdarstellungen seit dieser Zeit auf eine neue Weise ›sinnhaft aufgewertet‹ werden, in der jüngeren germanistischen und romanistischen Forschung Konsens zu sein scheint,¹ sind die Fragen, worin genau die ›Aufladung‹ oder ›Semantisierung‹ des literarischen Raumes besteht, wie man fiktionale Räume narratologisch im Einzelnen zu fassen bekommt und welche Funktionen den neuen stimmungshaften Raumdarstellungen im Rahmen des sich etablierenden neuen Literaturverständnisses zukommen, bisher weitgehend ungeklärt.

Für eine Annäherung an diese Fragen wird zunächst ein kurzer Überblick über jüngere raumbezogene literaturwissenschaftliche Ansätze gegeben – auch in Hinsicht auf bestehende Desiderate der Raumnarratologie, die vor allem die Vermittlung von systematischen und diachronen Ansätzen betreffen. Diese Betrachtungen werden anschließend in eine größere literarhistorische Perspektive eingebettet, um bestimmen zu können, welche raumbezogenen erzählerischen Verfahrensweisen bereits vor dem 18. Jahrhundert bestanden und welche neu entwickelt werden. Auf dieser Grundlage wird die Entstehung einer subjektivierten Raumdarstellung als das wichtigste Novum der literarischen Raumgestaltung des 18. Jahrhunderts identifiziert. Schließlich wird das

1 Vgl. exemplarisch hierzu Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt a. M. 1990; Wellbery: Sinnraum und Raumsinn, S. 103–116; Jörn Steigerwald/Rudolf Behrens (Hg.): Räume des Subjekts um 1800. Zur imaginativen Selbstverortung des Individuums zwischen Spätaufklärung und Romantik. Wiesbaden 2010.

von der Forschung auch mit dem Begriff der Stimmung in Verbindung gebrachte Phänomen der subjektivierten Raumdarstellung in Johann Wolfgang von Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) detailliert analysiert und der Versuch unternommen, den Stimmungsbegriff mithilfe von jüngeren Überlegungen aus den *affect studies* neu zu perspektivieren.

Während bisherige Lesarten die subjektivierten literarischen Raumdarstellungen meist als Verbildlichung bereits bestehender Sinnzusammenhänge auffassen, deute ich diese genau umgekehrt als eine Form der Erschließung von unterschwelligen Kräftedynamiken. Die Darstellung von Stimmungen eröffnet der Literatur, wie ich zeigen möchte, neue Möglichkeiten zu einer *affektiven Kommunikation*, welche die sinnfixierte (aufklärerische) Lektürepraxis nicht nur um sinnliche Qualitäten ergänzt, sondern auch grundlegende gefühlserschließende Funktionen im Rahmen von virtuellen Welten entfaltet.

RAUMBEZOGENE ANSÄTZE UND DESIDERATE

Zu Beginn seines Aufsatzes »Sinnraum und Raumsinn: Eine Anmerkung zur Erzählkunst von Brentano und Eichendorff« beschreibt David Wellbery das Spektrum an Möglichkeiten, das Erzähltexten im Umgang mit Raum zur Verfügung steht, als zwischen zwei Polen aufgespannt: Auf der einen Seite finde man Texte, »in denen die Handlung die Umgebung völlig dominiert und die Szenerie auf der Schwundstufe einer semantischen Voraussetzung gehalten wird, die zur selbstständigen Gestaltung nicht gelangt«.² Zwar wüssten die Leser*innen solcher Texte, »dass die Handlung ›im Raum‹ stattfindet, womöglich verfügt er über elementare, die Topographie betreffende Informationen wie Ortsnamen« oder »rudimentäre Unterscheidungen wie innen und außen, oben und unten«.³ Doch das sei »nur die leere oder mit wenigen Requisiten ausgestattete Bühne, auf der sich die Handlung dieser raumarmen Erzählwelten vollzieht«.⁴ Den anderen Pol bildeten Texte, in denen der Raum gegenüber der Handlung dominiere. In diesen Texten finde man

kinematische[] Erzähleingänge, in denen der Erzähler zunächst einen Raum in seinen diversen Abstufungen, Flächen und Nischen, in seiner dinglichen Fülle und internen Bewegtheit dem Blick des Lesers ausbreitet, bis dieser Blick – anscheinend zufällig – diejenige Figur fixiert, die als Handlungsträger der Geschichte fungieren wird. In solchen Texten ist die Handlung eine Funktion des Raumes, in dem sie entsteht und sich voll-

² Wellbery: Sinnraum und Raumsinn, S. 103.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

zieht, und das Innenleben der Figuren ist unauflöslich mit dem Ort und mit den Dingen, die ihn füllen, verwoben, [...].⁵

Im Weiteren versucht Wellbery seinen systematischen Befund historisch zu begründen. Er argumentiert, dass die Raumgestaltung in den Erzähltexten der deutschen Romantik eine eher untergeordnete Rolle spiele. Die Romane des Realismus schilderten oftmals »pragmatische Räume alltäglicher Gewohnheiten« in großer Detailliertheit, was zu einer »Dominanz des Raumes gegenüber der Handlung« führe,⁶ wohingegen sich die Helden der Romantik meist auf Durchreise befänden, sodass die narrative Ausgestaltung ihrer Umwelten eher spärlich ausfalle. Diesem Befund zum Trotz ließen sich in der Romantik jedoch erste Anzeichen zu einer »selbständigen Raumgestaltung«⁷ ausmachen, deren Charakteristika Wellbery anhand der beiden Romane *Godwi, oder Das steinerne Bild der Mutter* (1801) von Clemens Brentano und *Ahnung und Gegenwart* (1815) von Joseph von Eichendorff exemplarisch herausarbeitet. In Brentanos Roman macht er eine Tendenz zu literarischen »Sinnräumen« aus und ordnet ihn literarischen Texten zu, in denen »der Sinn als solcher dem Gesetz der Verräumlichung untersteht«.⁸ In Texten dieser Art werden semantische oder konzeptuelle Verhältnisse, die nicht primär räumlich sind, räumlich abgebildet und dargestellt. Für Eichendorff hingegen diagnostiziert er einen gesteigerten »Raumsinn«, den er als »textuelle Simulation bestimmter Raumerlebnisse«⁹ aus Figurenperspektive begreift.

Auch Carsten Lange geht in seiner Dissertation zu den *Architekturen der Psyche. Raumdarstellung in der Literatur der Romantik* (2007) davon aus, dass sich der historische Übergang von raumarmen zu raumbezogenen Darstellungsweisen im langen 18. Jahrhundert vollzieht. Dadurch, dass Räume zu dieser Zeit erstmals als durch die Wahrnehmungsperspektive der Erzähler gefärbte Räume dargestellt werden, scheinen sie nun auf deren »innere« Gefühle und Stimmungen zu verweisen. Bei Autoren wie Joseph von Eichendorff, Novalis, Clemens Brentano, E. T. A. Hoffmann oder Achim von Arnim würden die emotionalen Zustände der Figuren weniger in Form von innerem Monolog, Erzählerkommentar oder durch psychologische Deutungen anderer Figuren vermittelt. Stattdessen leisteten in diesen Texten oftmals Landschaften und Gebäude die »Verbildlichung dessen, was im Inneren des Subjekts

5 Ebd., S. 103 f.

6 Ebd., S. 104.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 109.

9 Ebd., S. 111.

geschieht«.¹⁰ Die Geschichte der von Lange als ›zeichenhaft‹, ›sinnbildlich‹ oder ›semantisiert‹ bezeichneten fiktionalen Raumdarstellungen lässt sich über die realistischen Romane von Honoré de Balzac, Theodor Fontane oder Gottfried Keller bis ins 20. Jahrhundert zu Franz Kafka, Robert Musil und W. G. Sebald weiterverfolgen, in deren Texten die fiktionalen Raumdarstellungen sich nicht nur auf die Figuren, sondern darüber hinaus vielfach auch auf kulturelle Wissensordnungen oder poetologische Fragestellungen nach den Konstruktionsmöglichkeiten eines literarischen Textes beziehen lassen.

Die hier genannten literarischen Verfahren wurden im Zuge des sogenannten *spatial turn* in einer Vielzahl von literaturwissenschaftlichen Studien zu fiktionalen Raumentwürfen untersucht.¹¹ Dennoch steht die Raumnarratologie noch immer vor reichlichen Herausforderungen. Nachdem im Vergleich zu den vielzähligen Analysekategorien für temporale Beziehungen in literarischen Texten lange Zeit nur wenige differenzierte narratologische Methoden für eine raumbezogene Untersuchung zur Verfügung standen,¹² wurde inzwischen eine ganze Reihe von Beschreibungskategorien und Analysetools für eine präzise erzähltheoretische Raumanalyse entwickelt.¹³ Da in diesen Studien jedoch oftmals von der unhinterfragten Vorstellung eines dreidimensionalen Containerraumes ausgegangen und Fragen nach der historischen Variabilität von Raumvorstellungen weitgehend ausgeblendet werden, ist die Einsatzfähigkeit dieser Methoden durchaus fraglich. Besonders auf vormoderne

10 Carsten Lange: Architekturen der Psyche. Raumdarstellung in der Literatur der Romantik. Würzburg 2007, S. 20.

11 Ein detaillierter Forschungsüberblick zu den zahlreichen Studien, die im Umfeld des *spatial turn* entstanden sind, findet sich bei Kathrin Winkler/Kim Seifert/Heinrich Detering: Die Literaturwissenschaften im *Spatial Turn*. Versuch einer Positionsbestimmung. In: *Journal of Literary Theory* 6 (2012). H. 1, S. 253–269; Dorit Müller/Julia Weber: Einleitung: Die Räume der Literatur. Möglichkeiten einer raumbezogenen Literaturwissenschaft. In: dies. (Hg.): *Die Räume der Literatur. Exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung »Der Bau«*. Berlin/Boston 2013, S. 1–21, hier S. 1–9.

12 Während in den meisten Erzähltheorien die Verfahren der zeitlichen Gestaltung detailliert aufgefächerter werden, werden diejenigen der literarischen Raumgestaltung meist in nur wenigen Sätzen abgehandelt. Vgl. hierzu auch Katrin Dennerlein, die in ihrer Studie zur *Narratologie des Raumes* neunzehn Erzähltheorien auf ihre Behandlung der Kategorie des Raumes überprüft hat. Dies.: *Narratologie des Raumes*. Berlin/New York 2009.

13 Vgl. u. a. ebd. sowie Ansgar Nünning: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der *Spatial Turn*. Bielefeld 2015, S. 33–52; Laura Bieger: Some Thoughts on the Spatial Forms and Practices of Storytelling. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 64 (2016). H. 1, S. 11–26; Caroline Frank: Raum und Erzählen. Narratologisches Analysemodell und Uwe Tellkamps »Der Turm«. Würzburg 2017; Franziska Hammer: Räume erzählen – erzählende Räume. Raumdarstellung als Poetik. Mit einer exemplarischen Analyse des *Nibelungenliedes*. Heidelberg 2018.

Texte, so der Mediävist Harald Haferland, könnten die an der Beobachtung von modernen Lebensverhältnissen und Texten gewonnenen erzähltheoretischen Analysekategorien kaum unbedenklich angewendet werden.¹⁴

Um nicht von vornherein eine bestimmte, gewissermaßen *a priori* unterstellte Raumvorstellung auf die Untersuchungen zu projizieren, haben Andreas Mahler und Jörg Dünne in dem von ihnen herausgegebenen Handbuch *Literatur & Raum* (2015) einen anderen Ansatz gewählt. Sie beziehen eine Vielzahl von jüngeren kulturwissenschaftlichen Ansätzen zum Raum auf jeweils konkrete literarische Raumfiktionen aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten und Epochen und loten anhand von konkreten Textanalysen die Beziehungen zwischen außerliterarischen Raumkonzeptionen und fiktionalen Raumentwürfen immer wieder aufs Neue aus, ohne einer bestimmten theoretischen Raumkonzeption den Vorrang zu gewähren.¹⁵ Auch innerhalb der sogenannten ›postklassischen‹ Erzähltheorie¹⁶ hat man sich in den letzten Jahren von deduktiven systematischen Zugängen zunehmend distanziert, um sich stattdessen der Analyse ausgewählter literarischer Raumdarstellungen zu widmen. In jüngerer Zeit wurden dazu neue Vorgangsweisen entwickelt, die – beispielsweise in Anlehnung an das von Clifford Geertz entwickelte Verfahren der ›dichten Beschreibung‹ – jeweils zu bestimmten ausgewählten Zeitpunkten die Beziehungen zwischen literarischen Erzählverfahren und den zeitgenössischen kulturellen und politischen Raumvorstellungen ins Licht rücken.¹⁷ Dabei wurde jedoch bis heute vor allem die diachrone Perspektive vernachlässigt. Es fehle laut Caroline Frank an

Arbeiten zur historischen Raumnarratologie, die diachrone Veränderungen fiktionaler Raumentwürfe in unterschiedlichen narrativen Genres und unterschiedlichen Epochen untersuchen und die, wie von Michail

14 Vgl. Harald Haferland/Matthias Meyer: Streitgespräch. In: dies. (Hg.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven. Berlin/New York 2010, S. 429–444. »Dass man mit bestimmten Begriffen nicht einfach hinter eine bestimmte Linie zurück kann«, so Haferland, habe »seinen Grund darin, dass zwischen dem Mittelalter und der Moderne eine vielfach gestaffelte Modernitätsschwelle liegt. [...] Wenn sich [...] Herrschaftsformen und Erzählformen wandeln, sollte man dem auch ein begriffliches Gewicht geben.« Ebd., S. 429 f.

15 Vgl. Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin/Boston 2015.

16 Vgl. Sabine Buchholz/Manfred Jahn: Space. In: David Herman u. a. (Hg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London 2005, S. 551–554; David Herman: Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative. Lincoln/London 2002.

17 Damit sind vor allem diejenigen Erzähltheorien angesprochen, die sich von rein textzentrierten Analysen distanzieren und historische Kontextualisierungen zu integrieren suchen. Vgl. hierzu auch David Herman: Introduction: Narratologies. In: ders. (Hg.): Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis. Columbus 1999, S. 1–30.

Bachtin in seiner *Chronotopos*-Studie angedacht, nach einzeltextübergreifenden Mustern der Raumdarstellung suchen.¹⁸

Einzelne Studien legen ihren Fokus bereits auf eine solche diachrone Perspektive. In seiner *Geschichte des Horizonts* (1990) – die von Frank in ihrem Überblicksbeitrag »Raum« in dem Band *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen* erstaunlicherweise nicht erwähnt wird – hat Albrecht Koschorke anhand von zahlreichen vom 17. bis ins 20. Jahrhundert reichenden Textbeispielen die Entstehung eines »anschaulich ausgefüllten, kohärenten Imaginationsraum[es]«¹⁹ in der Literatur nachverfolgt. Koschorke zufolge werden Bildräume, »die der Einbildungskraft des Lesers nicht nur Anstöße geben, sondern sie in eine durchgliederte Raumfiktion hineinführen, [...] im wesentlichen [sic!] erst in der Dichtung des 18. Jahrhunderts entwickelt«.²⁰ Er führt die sich in dieser Zeit neu entwickelnden kohärenten literarischen Raumfiktionen in erster Linie auf innovative Techniken einer figurengebundenen Perspektivierung zurück:

Der Bedeutungszuwachs der Raumfiktion hängt damit zusammen, daß der Autor in wachsendem Maß die Perspektive der Schilderungen an seine Helden oder das erlebende Ich delegiert. Die Fokalisation von einem jenseits der visuellen Erzählsphäre liegenden Standpunkt aus weicht einer subjektiven Fokalisation aus der Mitte des Geschehens selbst.²¹

Im Gegensatz zur frühaufklärerischen Rahmenschau würden die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts entstehenden intradiegetisch fokalisierten Raumdarstellungen erlebte Formen der subjektiven Raumperzeption in den Mittelpunkt stellen. An die Stelle der ehemaligen Distanz zur dargebotenen Natur traten vor allem in der Romantik panoramatische Raumbeschreibungen, bei denen die Landschaft das Subjekt auf neue Weise »umschließt[e]«.²²

Der von Inka Mülder-Bach und Gerhard Neumann 2007 herausgegebene Band *Räume der Romantik* – in dem sich der bereits erwähnte Aufsatz von David Wellbery befindet – geht ebenso von »fundamentalen Transformationen«²³ der literarischen Raumbehandlung im 18. Jahrhundert aus. »[D]ie Raumordnung der aufklärerischen Vernunft«, so Neumann und Mülder-Bach in

¹⁸ Caroline Frank: Raum. In: Wolf Schmid/Martin Huber (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*. Berlin/Boston 2018, S. 352–361, hier S. 360.

¹⁹ Koschorke: *Geschichte des Horizonts*, S. 168.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Inka Mülder-Bach/Gerhard Neumann: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Räume der Romantik*, S. 7–12, hier S. 7.

ihrer Einleitung, werde von den literarischen Texten der Romantik »in ein dezentralisiertes und instabiles topographisches Gefüge transformiert, das eine Vielzahl heterogener Räume umfasst«.²⁴ Der 2010 erschienene Band *Räume des Subjekts um 1800*, herausgegeben von Jörn Steigerwald und Rudolf Behrens, schließt mit seinen Analysen ebenfalls an diesen Befund einer – auch hier im Einzelnen nicht präzisierten – Ausdifferenzierung und Aufwertung der literarischen Raumbehandlung im 18. Jahrhundert an.²⁵

Was die genannten Publikationen kaum thematisieren, sind Fragen nach den Beweggründen für die seit dem 18. Jahrhundert zunehmende Aufladung literarischer Raumentwürfe mit (potenzieller) Bedeutung. Welche übergeordneten Funktionen kommen der Raumgestaltung in literarischen Texten zu und mit welchen literatur- und wissenschaftsgeschichtlichen Veränderungen lässt sich ihre Aufwertung in Verbindung bringen? Weitgehend ungeklärt ist auch, in welchem Verhältnis die Transformationen der literarischen Raumbehandlung zwischen Spätaufklärung und Romantik zu dem sich zur gleichen Zeit ausbildenden neuen Literaturbegriff im Sinne der Autonomieästhetik stehen. Zu untersuchen wäre weiterhin, in welchen Fällen die Aufwertung des fiktionalen Raumes tatsächlich als eine eigene »Sinndimension«²⁶ des Textes verstanden werden kann und in welcher Beziehung die beiden von Wellbery ins Spiel gebrachten Verfahren des »Sinnraumes« und des »Raumsinnes« zueinander stehen.

FIKTIONALE RAUMDARSTELLUNG IN DIACHRONER PERSPEKTIVE

Im Folgenden möchte ich noch einmal einen Schritt zurückgehen und die geschilderten Entwicklungen am Beispiel einiger paradigmatischer Werke in einen größeren literarhistorischen Rahmen einbetten. Geht man mit Koschorke davon aus, dass sich im 18. Jahrhundert eine besondere Tendenz zu »durchgliederte[n] Raumfiktion[en]«²⁷ ausmachen lässt, so bedeutet dies natürlich nicht, dass in literarischen Texten nicht schon zu früheren Zeiten kohärente Raumvorstellungen aufgebaut wurden. Bereits in antiken Epen wie der *Odyssee* oder der *Ilias* wurden weitgehend in sich stimmige Welten entworfen, die zum Teil auch ausführlich beschrieben wurden. Doch wird in der *Odyssee*, wie Erich Auerbach in seiner Studie zur *Mimesis* (1946) eindrücklich gezeigt hat, das gesamte Geschehen mit der gleichen Aufmerksamkeit aus der Perspektive einer außerhalb der Diegese verorteten Erzählinstanz behandelt:

24 Ebd., S. 7 f.

25 Vgl. Steigerwald/Behrens (Hg.): *Räume des Subjekts um 1800*.

26 Wellbery: *Sinnraum und Raumsinn*, S. 103.

27 Koschorke: *Geschichte des Horizonts*, S. 168.

[Ein] subjektivistisch-perspektivisches Verfahren, welches Vordergrund und Hintergrund schafft, so daß die Gegenwart sich nach der Vergangenheitstiefe öffnet, ist dem homerischen Stil völlig fremd; er kennt nur Vordergrund, nur gleichmäßig beleuchtete, gleichmäßig objektive Gegenwart; [...].²⁸

Obwohl die verschiedenen Landschaften und Räume der *Odyssee* »stets in voller örtlicher und zeitlicher Gegenwart«²⁹ geschildert werden, haben die mit Dennerlein als »Reiseberichte«³⁰ zu wertenden Darstellungen ausschließlich beiläufigen Charakter, der einzig der situationsbezogenen Vergabe räumlicher Hintergrundinformationen dient. Die besondere *evidentia* einzelner Szenen beruht in der *Odyssee* vorrangig auf der Verwendung von *enargeia*- und *energeia*-Metaphern, die den Leser*innen das Erzählte in großer Detailliertheit und Lebendigkeit auf eine mit Auerbach durchaus ›realistisch‹ zu nennende Weise vor Augen führen.

Dass die räumliche Situierung des Geschehens – und damit auch die jeweiligen Funktionen der literarischen Raumgestaltung – in vormodernen Texten häufig nur schwer zu bestimmen ist, zeigt sich besonders in mittelalterlichen Heldenepen. So ist im *Nibelungenlied* (1204) die Handlung an verschiedenen Orten angesiedelt, ohne dass zwischen den Episoden Wegestrecken oder Entfernung markiert werden oder die jeweilige räumliche Situierung immer nachvollziehbar ist. Im Verlauf der Erzählung werden verschiedene Außen- und Innenräume geschildert, die später im Text vielfach in veränderter Form wiederkehren. Die spärlichen Raumbezüge erzeugen auch hier – mit den Worten Wellberys – auf den ersten Blick nur eine »mit wenigen Requisiten ausgestattete Bühne«,³¹ ohne dabei besonderen Wert auf die Herstellung nachvollziehbarer Raumkontinuität oder auf die Verortbarkeit des Geschehens in einem übergeordneten Raumzusammenhang zu legen. Dabei lassen sich aber, wie Franziska Hammer gezeigt hat, durchaus Verweiszusammenhänge zwischen den verschiedenen Raumdarstellungen herstellen. Hammer weist nach, dass die unterschiedlichen Räume im *Nibelungenlied* jeweils zeitversetzt einer einschneidenden Transformation unterzogen werden, welche die Dynamik des Untergangs auf der Ebene der *histoire* bereits räumlich vorwegnimmt. Auf diese Weise ließen sich Raumdarstellungen und Handlung hinlänglich aufeinander beziehen.³² Selbst wenn die Raumdarstellungen von

28 Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen/Basel 2001, S. 9.

29 Ebd.

30 Dennerlein: *Narratologie des Raumes*, S. 158.

31 Wellbery: *Sinnraum und Raumsinn*, S. 103.

32 Vgl. Hammer: *Räume erzählen – erzählende Räume*, S. 133–177 und S. 289–294.

mittelalterlichen Texten aus heutiger Perspektive auffällig diskontinuierlich erscheinen, können sie, so auch Jan-Dirk Müller, nicht selten bereits mit konzeptuellen Ideen in Verbindung gebracht werden.³³

In Dantes *Divina Commedia* (fertiggestellt 1321, veröffentlicht 1472) wird hingegen durchgängig eine in sich stimmige, kontinuierliche Räumlichkeit entfaltet. Das Erzählgeschehen wird als Weg durch die stufenartigen Räume des *Inferno* und *Purgatorio* hin zum *Paradiso* beschrieben, sodass die Raumvergabe, deren Abfolge bereits den die verschiedenen Räume bezeichnenden Kapitelüberschriften zu entnehmen ist, hier eine Art Koordinatensystem für den Jenseitsparcours bildet, welches das Geschehen auch inhaltlich als eine Aneinanderreihung herausgehobener Topoi strukturiert. Neben symbolischen Raumdarstellungen, wie beispielsweise dem zu Beginn geschilderten Wald, der als bekannter Topos das Abweichen Dantes vom rechten Lebensweg versinnbildlicht,³⁴ lässt sich hier ebenfalls bereits eine zumindest in Ansätzen vorhandene »räumliche Schematisierung konzeptueller Verhältnisse«³⁵ ausmachen, die Wellbery anhand von Brentano als ein Novum von Texten des 18. Jahrhunderts charakterisiert hat. Im Gegensatz zu *Odyssee* und *Ilias* lassen sich in der *Commedia* neben den bekannten rhetorischen Verfahrensweisen der *enargeia* und *energeia* auch bereits vereinzelte Momente beziehungsweise Vorformen der von Karl Bühler untersuchten »Deixis am Phantasma«³⁶ ausmachen. Die lehrenden Führer*innen Vergil, Statius und Beatrice lenken die Aufmerksamkeit der Erzählinstanz Dante immer wieder mithilfe von ausgeprägten Zeigetechniken in die erwünschte Richtung und versetzen dadurch auch die Leser*innen, die sich gemeinsam mit Dante in die vorgestellte Welt hineinbegeben, ins Zentrum des Geschehens. Doch wenngleich die entworfenen Welten in *Odyssee*, *Ilias* und *Commedia* keinen historisch realen Gegebenheiten entsprechen, handelt es sich in den genannten Werken nicht im eigentlichen Sinn um »erfundene« oder fiktionale Welten, sondern um in den antiken und christlichen Glaubensvorstellungen bestehende Universen, für welche offenbleibt, ob die Handlung so oder so ähnlich tatsächlich in ihnen stattgefunden hat oder stattgefunden haben könnte.

Wie schon Dantes *Commedia* verfügen auch Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (1605/15) oder Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719) über das, was man heute einen Ich-Erzähler nennen würde, der autobiographisches Erzählen simuliert. Als vermeintlich reale Person (Dante) oder seine eigene Realität

³³ Vgl. Jan-Dirk Müller: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes. Tübingen 1998, S. 297–343.

³⁴ Vgl. Winfried Wehle: Der Wald. Über Bild und Sinn in der *Divina Commedia*. In: Deutsches Dante-Jahrbuch 92 (2017). H. 1, S. 9–49.

³⁵ Wellbery: Sinnraum und Raumsinn, S. 111.

³⁶ Vgl. Bühler: Sprachtheorie, S. 121–140.

fingierender Erzähler (*Crusoe*) bürgen sie scheinbar für die ›Echtheit‹ des Erlebten, das sie ›getreu‹ wiederzugeben behaupten. In einer Epoche, in der sich eine deutliche Distinktion zwischen Realität und Fiktion auszubilden beginnt, dienen diese Authentifizierungsverfahren dazu, das fiktionale Geschehen zu plausibilisieren und an die Realität zurückzubinden. Eine der wesentlichen Neuerungen des *Don Quijote* ist, dass die fiktionale Handlung auf eine referenzialisierbare Geographie umgelegt werden kann. Anders als etwa im deutschen Barockroman (zum Beispiel bei Daniel Casper von Lohenstein oder Andreas Gryphius), der sich zur selben Zeit weiterhin der Darstellung von historischen Stoffen widmet und dessen Handlung in geographisch schwerlich bestimmbare Räume verlegt wird, entstehen in den oben genannten frühen europäischen Romanen erstmals erdachte, *mögliche* Welten, die zunehmend als *erfundene* Welten rezipiert werden (können). Dadurch, dass die Raumdarstellungen im *Don Quijote* zugleich auch auf konkrete geographische Räume verweisen und das fiktionale Geschehen vermeintlich genau verortet werden kann, kommt ein schillerndes Spiel zwischen Referenzialität und der literarischen Hervorbringung von eigengesetzlichen Geschehensdynamiken zustande, an dem sich eine der Grundspannungen moderner Fiktion offenbart.

Im *Don Quijote* ist der Ich-Erzähler allerdings nur auf den ersten Seiten präsent und tritt schon bald hinter die dargestellten Erlebnisse seiner Figuren zurück. Als Leser*in ist man auch hier wieder dazu angehalten, die erzählte Welt von dem letztlich übergeordneten Standpunkt der über weite Zeiträume extradiegetischen Erzählinstanz aus wahrzunehmen. Und auch wenn im *Robinson Crusoe* verschiedene idiosynkratische Eigenschaften des Ich-Erzählers immer wieder durchscheinen und die Darstellung des Handlungsgeschehens als eine subjektive Darstellung gekennzeichnet wird, wird dies im Text kaum problematisiert oder reflektiert. In beiden Romanen finden sich zwar relativ wenige »Deixis am Phantasma«-Verfahren, doch diese gewinnen neben den bekannten rhetorischen *energeia*- und *enargeia*-Metaphern an ausgewählten Stellen zunehmend an Bedeutung. Als Robinson beispielsweise die Inseleinwohner*innen entdeckt, tritt zur lebhaften und detailreichen Schilderung in verstärktem Maße auch das Zeigen mit sprachlichen Mitteln, mit denen die Leser*innen – ähnlich wie in den ignatianischen *Exerzitien* – in unmittelbare Augenzeugen*innenschaft der geschilderten Welt hineinversetzt werden:

When I was come down the Hill, to the Shore, as I said above, being the S.W. point of the Island, I was perfectly confounded and amaz'd, nor is it possible for me to express the Horror of my Mind, at seeing the Shore spread with Skulls, Hands, Feet, and other bones of humane Bodies; and particularly I observ'd a Place where there had been a Fire made, and a circle dug in the Earth, like a Cockpit, where it is suppos'd the Savage

Wretches had sat down to their inhumane Feastings upon the Bodies of their Fellow-Creatures.³⁷

Ausgehend von der eindeutig verortbaren körperlichen *hic et nunc*-Origo des Ich-Erzählers, der sich vom südwestlichen Hügel der Insel auf die Küste zubewegt, wird die von Graueltaten zeugende Landschaft wie ein »Zeigfeld«³⁸ vor den Augen der Leser*innen ausgebreitet. Zu den seit der Antike verwendeten rhetorischen Verfahren zur Evidenzerzeugung durch die *energeia*- und *enargeia*-Metaphern tritt eine Deixis und genaue Blickführung, die ebenfalls in den Dienst größtmöglicher Affizierung beziehungsweise Vereinnahmung der Leser*innen gestellt wird.

Dennnoch: Im Vergleich zu den literarischen Texten, die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts entstehen, werden die Räume in den Romanen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts nur in Ansätzen als subjektive Wahrnehmungsräume inszeniert. Auch wenn das Erzählen an die Perspektive Robinsons gebunden ist, kann die Raumdarstellung kaum als Ausdruck seiner subjektiven Perzeptionen gewertet werden. Der fiktionale Raum bleibt ein weitgehend abstrakter Zeigeraum, der von einem übergeordneten Beobachterstandpunkt aus überblickt wird. Die verwendeten Darstellungstechniken der fiktionalen Raumgestaltung entsprechen somit überwiegend der Vorstellung eines ausgedehnten Substanzraumes, den sie im Einklang mit dem vorherrschenden Repräsentationsdenken des *âge classique* (Foucault) mitkonstituieren.

Dies beginnt sich mit dem Aufkommen des Briefromans zu verändern, der die Entwicklung des Romans im 18. Jahrhundert grundlegend prägt. In Samuel Richardsons *Clarissa* (1748), Jean-Jacques Rousseaus *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (1761) oder Sophie von La Roches *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) bringen die Briefpartner*innen verschiedene Perspektiven auf das Geschehen ein, die nun von den Leser*innen miteinander abgeglichen werden können. Die hierbei entwickelten Formen von Multiperspektivität wirken sich epistemisch auch auf die Raumwahrnehmung aus. Indem Räume nun die subjektiven Raumwahrnehmungen von verschiedenen Figuren repräsentieren, werden sie erstmals als Produkte subjektiver Wahrnehmungsleistungen ausgewiesen. Einer der ersten Romane, wenn nicht sogar *der* erste Roman, in dem alle Raumwahrnehmungen – und das obwohl sie nur einer einzigen Figur zuzurechnen sind – konsequent subjektiviert werden, ist *Die Leiden des jungen Werthers* von Johann Wolfgang von Goethe. Die Raumwahrnehmungen übernehmen dabei, wie im Folgenden gezeigt werden soll, bisher unbekannte erzählerische Funktionen.

37 Daniel Defoe: *Robinson Crusoe. An authoritative Text, Contexts, Criticism*. Hg. von Michael Shinagel. New York/London 1994, S. 119 f.

38 Bühler: *Sprachtheorie*, S. 120.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHES *DIE LEIDEN
DES JUNGEN WERTHERS*

Ich lese Goethes 1774 erstmals erschienenen Roman *Die Leiden des jungen Werthers* als eine Art ›kritische Apotheose‹ des sich im 18. Jahrhundert immer stärker durchsetzenden Individualismus, als einen Roman, der wie kein anderer die mit der neuen »Einzigkeit« des Subjekts³⁹ einhergehenden Kommunikationsprobleme zur Diskussion stellt. Dies schlägt sich bereits in der Erzählgrenzkonstruktion nieder: Während in *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* oder in *Clarissa* die subjektiven Perspektiven der dialogischen Konstruktion einer empfindsamen Geselligkeit verpflichtet waren, gestattet Goethes monologischer Briefroman seinen Leser*innen (bis auf die wenigen fiktiven Herausgeberkommentare) nur *eine* Sichtweise. Und anders als der Protagonist im *Robinson Crusoe*, der sich allein auf einer Insel zurechtfinden muss und dessen Erlebnisse und Entwicklungsschritte genauestens beschrieben werden, stehen im *Werther* nicht die Ereignisse, sondern Werthers schwankende Gefühle und Bewusstseinsvorgänge im Mittelpunkt.⁴⁰ Werther, dessen Namensgebung laut Klaus Müller-Salget vom mitteldeutschen ›Werth‹, Flussinsel, abgeleitet ist,⁴¹ ist sich selbst zur ›einsamen Insel‹ geworden. Bereits der dem Roman vorangestellte fiktive Herausgeberkommentar lässt an Werthers Singularität keinen Zweifel:

Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt und lege es euch hier vor, und weiß daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geiste und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Thränen nicht versagen.

Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund seyn, wenn du aus Geschick oder eigner Schuld keinen nähern finden kannst!⁴²

39 Gerhard Neumann: Goethes *Werther*. Die Geburt des modernen europäischen Romans. In: Bernhard Beutler/Anke Bosse (Hg.): Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa. Köln u. a. 2000, S. 515–537, hier S. 515.

40 Mit dieser Ausrichtung weist der Roman bereits auf den modernen Bewusstseinsroman voraus, der im 20. Jahrhundert ganz auf die Wahrnehmungsakte der Figuren fokussiert und in den *stream of consciousness*-Darstellungen von Marcel Proust, James Joyce oder Virginia Woolf seinen Höhepunkt erreichen wird.

41 Vgl. Klaus Müller-Salget: Zur Struktur von Goethes *Werther*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 100 (1981), S. 527–544, hier S. 531.

42 Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. Paralleltext der Fassungen von 1774 und 1787. In: ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 8: Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen. Hg. von Waltraud

Schon in dieser Vorbemerkung wird versucht, die Leser*innen in eine dem Protagonisten vergleichbare, ähnlich isolierte Position zu bringen. Zugleich kann die Aufforderung, sich das »Büchlein« zum Freund zu machen, als ein erster Hinweis auf den zeitgenössischen Diskurs gelesen werden, in dem der Literatur für die gesellschaftliche Kommunikation von Individuen eine scheinbar selbstverständliche Funktion zugewiesen wird. Man hat den Herausgeber-kommentar daher wiederholt als eine Leseanleitung für eine neue Form des identifikatorischen oder sympathetischen Lesens gedeutet, der – wie die überwältigende zeitgenössische *Werther*-Rezeption gezeigt hat – viele Leser*innen bereitwillig gefolgt sind.⁴³

Im Gegensatz zu den bisher angesprochenen Romanen, in denen das Handlungsgeschehen und die Figuren anhand von Dialogen, Erzählerkommentaren oder Zuschreibungen durch andere Figuren immer auch von außen beobachtet werden, entfalten sich *Werthers* Gedanken und Gefühle durchgängig im inneren Monolog, der sich selbst noch die Antworten seines Brieffreundes Wilhelm einverleibt. Eine besondere Rolle spielen dabei die von *Werther* beschriebenen Räume.

Obwohl zahlreiche Briefe mit einer Raumbeschreibung ansetzen, sind die dargestellten Umgebungen nur in den seltensten Fällen konkret vorstellbar: »Die Informationen zum Raum vergibt das erzählende Ich [...] relativ beiläufig; *Werther* möchte keine detaillierte Topographie entwerfen, sondern seinem Freund Wilhelm ein Bild seiner Stimmungen liefern.«⁴⁴ Im ersten Brief vom 4. Mai wird seine neue Umgebung von *Werther* folgendermaßen geschildert:

Wiethölter. Frankfurt a. M. 1994, S. 9–267, hier S. 11. Hier und im Folgenden wird die zweite Fassung von 1787 (B-Fassung) zitiert.

43 Zum identifikatorischen oder empathischen Lektüremodus vgl. u. a. Karl N. Renner: »... laß das Büchlein deinen Freund seyn«. Goethes Roman »Die Leiden des jungen Werthers« und die Diätetik der Aufklärung. In: ders./Georg Häntzschel/John Ormrod (Hg.): Zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Einzelstudien. Tübingen 1985, S. 1–20; Katja Mellmann: Das Buch als Freund – der Freund als Zeugnis. Zur Entstehung eines neuen Paradigmas für Literaturrezeption und persönliche Beziehungen, mit einer Hypothese zur Erstrezeption von Goethes *Werther*. In: Hans-Edwin Friedrich/Fotis Jannidis/Marianne Willem (Hg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Tübingen 2006, S. 201–241. Zur *Werther*wirkung vgl. Klaus R. Scherpe: *Werther* und *Werther*wirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert. Bad Homburg 1970; Anselm Haverkamp: Die neueste *Krankheit zum Tode* – Das *Werthersyndrom* in der Verständigungsliteratur der siebziger Jahre: Fritz Zorn, *Mars*. Mit einem Nachwort über Fiktion und Wirklichkeit. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 60 (1986). H. 4, S. 667–696.

44 Caroline Frank: Prolegomena zu einer historischen Raumnarratologie am Beispiel von drei autodiegetisch erzählten Romanen. In: DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung 3 (2014). H. 2, S. 22–49, hier S. 33. URL: www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/166/224 (07.07.2023).

Übrigens befindet sich hier gar wohl, die Einsamkeit ist meinem Herzen kostlicher Balsam in dieser paradiesischen Gegend, und diese Jahreszeit der Jugend wärmt mit aller Fülle mein oft schauderndes Herz. Jeder Baum, jede Hecke ist ein Strauß von Blüthen, und man möchte zum Maikäfer werden, um in dem Meer von Wohlgerüchen herumschwimmen und alle seine Nahrung darin finden zu können.

Die Stadt selbst ist unangenehm, dagegen rings umher eine unaussprechliche Schönheit der Natur.⁴⁵

Das erzählende Ich verortet sich in diesem Zitat inmitten einer »paradiesischen Gegend« von »unaussprechliche[r] Schönheit«, die sich wie »ein Strauß von Blüthen« rings um es herum »mit aller Fülle« aufspannt und den Wunsch erzeugt, in »dem Meer von Wohlgerüchen« als Maikäfer »herum[zu]schwimmen«. Die einzige deiktische Präposition in dieser Raumbeschreibung bezieht sich auf ein nicht weiter fassbares »hier«, das sowohl räumlich wie auch zeitlich an »diese paradiesische Gegend« und »diese Jahreszeit der Jugend« rückgebunden wird. In der konkreten Momentaufnahme, die schon aufgrund der dem Brief vorangestellten Datierung zeitlich genau bestimmt, räumlich aber nicht genauer referenzialisiert werden kann, reflektiert Werther über die »unaussprechliche Schönheit der Natur«. An die Stelle einer visuellen Kartographierung des Raumes, wie sie im *Robinson Crusoe* praktiziert wird, treten kinästhetische Wahrnehmungsbeschreibungen des Ich-Erzählers wie das »Meer von Wohlgerüchen« und die Wärmeeinwirkung auf sein »schauderndes Herz«. Dadurch dreht sich die Perspektive um: Nicht die Landschaft, sondern die Wirkung der Landschaft auf den Ich-Erzähler steht im Mittelpunkt seiner Schilderungen. Augenfällig ist zudem, dass die Wunschphantasie, einen anderen Körper einzunehmen und als Maikäfer herumzuflattern, in Form des umfassenden Pronomens »man« geäußert wird. Diese Verallgemeinerung bezieht die Leser*innen auf ganz selbstverständliche Weise mit ein und suggeriert, dass sie fraglos an seiner Stelle den gleichen Wunsch verspüren würden.⁴⁶

Auch wenn im Verlauf des *Werthers* einige real anmutende Ortsnamen genannt werden, zielen die verschiedenen Raumdarstellungen kaum auf eine realistische Verortung des Geschehens, wie sie Roland Barthes für den realistischen Roman des 19. Jahrhunderts diagnostiziert hat.⁴⁷ Die dargestellten Räume werden vielmehr in ihren kompositorischen Qualitäten als System- oder Verhältnisräume inszeniert. Als Leser*in des Romans hat man zu ihnen

45 Goethe: Die Leiden des jungen Werthers, S. 13.

46 Zu den literarischen Funktionen solcher und ähnlicher Generalisierungen im *Werther* siehe Mellmann: Das Buch als Freund, S. 207.

47 Vgl. Roland Barthes: L'effet de réel. In: Communications 11 (1968), S. 84–89.

nur über das Figurenbewusstsein Werthers Zugang. Will man den Text rezipieren, bleibt nichts anderes übrig, als die durch den figuralen Wahrnehmungsfilter des Ich-Erzählers beschriebenen Raumwahrnehmungen Satz für Satz nachzuvollziehen, um sich daraus die diegetische Welt, in der die Handlung stattfindet, zu erschließen. Die Leser*innen wissen beziehungsweise sehen an keiner Stelle mehr als der Held, an dessen Bewusstseinsinhalte sie auf diese Weise epistemisch gebunden werden. Durch diese Deixis-Technik erleben sie das Geschehen immer in der Perspektive des Ich-Erzählers mit, ohne sich seinen subjektiven Wahrnehmungen entziehen zu können. Indem die Zeigetechnik die sinnlichen Wahrnehmungsvollzüge (und Wahrnehmungsidosynkrasien) des Erzählers in den Vordergrund rückt, werden dessen Raumerfahrungen den Leser*innen während des aktualisierenden Nachvollzugs in ihrer Lektüre – ohne inhaltlich weiter benannt werden zu müssen – unmittelbar erfahrbar gemacht. Folgt man Hans Peter Herrmann, dass »die Landschaft im ›Werther‹ [...] als eigener Bedeutungsträger [zu lesen ist], an dem zur Sprache kommt, was anders und anderswo im Roman nicht gesagt werden kann«,⁴⁸ dann erschließt sich ihre kommunikative Funktion noch deutlicher: Durch die in der Raumwahrnehmung zusammenlaufenden Wahrnehmungsleistungen von Werther und den Leser*innen wird es möglich, die spezifischen Wahrnehmungskonfigurationen des Erzählers unabhängig von konkreten *semantischen* Bestimmungen zu kommunizieren.

Damit schließt der Text an die im 18. Jahrhundert vehement geführten Diskussionen um rhetorische Verfahren und neue Möglichkeiten der ästhetischen Affekterzeugung an. Dass der literarische Kanon ins Wanken gerät und das Lesen bestimmter Werke für Werther nicht mehr selbstverständlich ist, schwingt im Brief vom 13. Mai mit, in dem dieser auf Wilhelms Frage, ob er ihm seine Bücher zuschicken solle, antwortet:

Du fragst, ob du mir meine Bücher schicken sollst? – Lieber, ich bitte dich um Gotteswillen, laß mir sie vom Halse! Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuert seyn; braust dieses Herz doch genug aus sich selbst; ich brauche Wiegengesang und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer. Wie oft lull' ich mein empörtes Blut zur Ruhe, denn so ungleich so unstät hast du nichts gesehen als dieses Herz.⁴⁹

Werther verwehrt sich der ›Leitung‹, ›Ermunterung‹ oder ›Anfeuerung‹ durch Lektüre, die man unschwer als rhetorische Strategien der Affektlenkung erkennen kann. Stattdessen sucht er nach einer neuen Form des Lesens, die er

48 Hans Peter Herrmann: Landschaft in Goethes ›Werther‹. Zum Brief vom 18. August. In: ders. (Hg.): Goethes ›Werther‹. Kritik und Forschung. Darmstadt 1994, S. 360–381, hier S. 369.

49 Goethe: Die Leiden des jungen Werthers, S. 17.

in »[s]einem« Homer findet, dessen Dichtung er mit einem »Wiegengesang« vergleicht. Auch in dieser Textpassage ist wieder von einer vage bleibenden »Fülle« die Rede, die dieses Mal nicht auf die Natur, sondern auf die lyrischen Qualitäten von Homers Sprache bezogen wird. Wenn Werther in der Kutschenszene mit Charlotte auf dem Weg zum Ball in ihre Rede »ver[sinkt]«, ohne dabei ihre Worte zu hören, wird deutlich, dass es nicht immer wichtig ist, den Inhalt des Gesagten im Einzelnen zu verstehen:

Wie ich mich unter dem Gespräche in den schwarzen Augen weidete! wie die lebendigen Lippen und die frischen muntern Wangen meine ganze Seele anzogen! wie ich, in den herrlichen Sinn ihrer Rede ganz versunken, oft gar die Worte nicht hörte, mit denen sie sich ausdrückte! – Davon hast du eine Vorstellung weil du mich kennst.⁵⁰

Auffällig ist hier, dass Werther nicht in Charlottes Rede versinkt, er versinkt in dem »herrlichen Sinn ihrer Rede« – und das, obwohl er ihren Worten inhaltlich gar nicht folgen kann. Ähnlich wie in Herders »Philosophie des Gefühls« wird auch hier die Vorstellung eines *sinnlichen Verstehens* ins Spiel gebracht, bei dem die Reflexion durch körperliche Wahrnehmungen ausgelöst wird, die Sinnstiftung also aus der Sinneserfahrung hervorgeht. Die im Text immer wieder angesprochenen Übertragungen eines semantisch nicht fassbaren »Sinns«, der (zunächst) als ein nur schwer zu beschreibendes Gefühl wahrgenommen wird, kulminieren in der berühmten Klopstock-Szene, in der Charlotte und Werther in ein gemeinsames, *gefühltes Verständnis* »versinken«,⁵¹ das von Klopstocks Ode »Die Frühlingsfeyer« – also wiederum von einem literarischen Text – ausgelöst wird.⁵² Der im *Werther* vielfach wiederkehrende sprachliche Ausdruck des »Versinkens« verweist auch hier auf die immersiven Lese- und Verstehenspraktiken, die in den vermeintlich intimen Briefromanen der Empfindsamkeit im Nachvollzug des subjektiven Erlebens der Briefpartner*innen eingeübt wurden.

Goethes Roman wurde besonders hinsichtlich seiner intertextuellen Anspielungen in den letzten drei Jahrzehnten verstärkt als eine *kritische*

50 Ebd., S. 45 und S. 47.

51 Vgl. ebd., S. 55.

52 Zur Klopstock-Szene vgl. Richard Alewyn: Klopstock! In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 73 (1979), S. 357–364; Meredith Lee: »Klopstock!«. Werther, Lotte and the Reception of Klopstock's Odes. In: Gertrud Bauer Pickar/Sabine Cramer (Hg.): The Age of Goethe Today. Critical Reexamination and Literary Reflection. München 1990, S. 1–11; Bernhard J. Dotzler: Werthers Leser. In: Modern Language Notes 144 (1999). H. 3, S. 445–470; Clayton Koelb: The Revivifying Word. Literature, Philosophy, and the Theory of Life in Europe's Romantic Age. Rochester 2008, S. 47–67; Johannes Ungelenk: Literature and Weather. Shakespeare – Goethe – Zola. Berlin/Boston 2018, S. 216–233.

Auseinandersetzung mit den Diskursstrategien der Empfindsamkeit ins Licht gerückt.⁵³ Werther sei

im schärfsten Gegensatz zu dem, was ihre gefühlsseligen Liebhaber in sie hineingesehen haben, als eine Figur zu begreifen, die Zug um Zug die kostbaren Errungenschaften der erwähnten Empfindsamkeitskultur in ihrer zeichenhaften Leere, und das bedeutet: als Effekte eines zwar eindrucksvollen, aber anthropologisch substanzlosen Kommunikationsrituals enthüllen.⁵⁴

Diesem Befund ist selbstverständlich zuzustimmen: Anders als die Held*innen in den Briefromanen von Jean-Jacques Rousseau und Samuel Richardson, Johann Fürchtegott Gellert oder Sophie von La Roche kann Werther kaum als ein empfindsamer Charakter bezeichnet werden. Sein Einzelgängertum, seine Kompromisslosigkeit und die Intensität seiner Gefühle lassen seine Figur höchstens noch als Diskursvariante eines »Radikalempfindsamen«⁵⁵ durchgehen, der, wie Nikolaus Wegmann schreibt, in »unüberbrückbare Distanz zu einer Gesellschaft [gerückt wird], die gerade *nicht* auf wechselseitiger Anteilnahme und Gratifikation aufbaut«.⁵⁶ Die monologische Anlage des Briefromans, die besonders in den überbordenden intertextuellen Allusionen zur Klopstock-Szene evident werdende Kritik an den literarischen Strategien der Empfindsamkeit wie auch das in eine Katastrophe mündende Ende des Romans weisen – bereits in der ersten Fassung – unmissverständlich darauf hin, dass wir es hier mit einem Subjekt zu tun haben, dem die Kommunikationsstrategien zur Herstellung einer »zärtlichen geselligen Übereinkunft«⁵⁷ längst abhandengekommen sind. Der Roman, so Walter Erhart,

entlarvt diejenigen Diskurse, die eine empfindsame Exklusion des Individuums – also die Selbstausgrenzung aus der Gesellschaft – aufbauen und stärken, als eine Reihe künstlich hergestellter Mechanismen. Nicht

⁵³ Vgl. Gerhard Sauder: *Werther – empfindsam?* In: Raymond Heitz/Christine Maillard (Hg.): *Neue Einblicke in Goethes Erzählwerk/Nouveaux regards sur l'œuvre narrative de Goethe. Genese und Entwicklung einer literarischen und kulturellen Identität/Genèse et évolution d'une identité littéraire et culturelle*. Heidelberg 2010, S. 27–44.

⁵⁴ Waltraud Wiethöller: Kommentar zu *Die Leiden des jungen Werthers*. In: Goethe: *Sämtliche Werke*. Bd. 8, S. 909–972, hier S. 944.

⁵⁵ Nikolaus Wegmann: *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1988, S. 107.

⁵⁶ Ebd., S. 106.

⁵⁷ Friedrich Vollhardt: *Selbstliebe und Geselligkeit. Untersuchungen zum Verhältnis von naturrechtlichem Denken und moraldidaktischer Literatur im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 2001, S. 81.

Triumph oder Zerstörung des Individuums, Aufstieg oder Untergang des bürgerlichen Subjekts sind das Thema von Werthers Leiden, sondern Entstehung und Phantasmagorie der dabei – noch in der Werther-Forschung – unbefragt vorausgesetzten anthropologischen Kategorien. Werther, auf der Suche nach seiner Einzigartigkeit und Authentizität, macht die – für ihn – schockhafte Erfahrung, daß die erst im Schnittpunkt der Vermittlungen und diskursiven Medien zu lokalisierende Individualität nur aus Zeichen und Beziehungen besteht. Er zeigt, wie die aus gesellschaftlichen Beziehungen freigesetzte Individualität produziert wird, gleichzeitig jedoch, daß sie außerhalb der sie erzeugenden Diskurse nur als Leerstelle existiert.⁵⁸

Dennoch wurde der *Werther* von der zeitgenössischen Rezeption – und wird zum Teil bis heute – ganz anders wahrgenommen. Als einer der ersten Bestseller der deutschen Literaturgeschichte gilt er bis in die Jetzzeit als Inbegriff einer ›intensiven‹, ›empathischen‹ und oftmals sogar ›identifikatorischen‹ Lektüre, die, wie in kaum einem anderen Text des 18. Jahrhunderts, ›eine Affirmation und Reproduktion der Gefühle, Sehnsüchte und Wünsche‹ und die ›Bewußtwerdung, Durchdringung, Stimulierung oder Reflexion der eigenen Gedanken-, Empfindungs- oder Vorstellungswelt‹ bei den Leser*innen bewirkt habe.⁵⁹

ZUR GESTALTGEBUNG VON STIMMUNGEN

Im Folgenden möchte ich die These vertreten, dass der *Werther*-Roman die literarischen Kommunikationsstrategien der Empfindsamkeit auf einer inhaltlichen Ebene zwar kritisch reflektiert, seine Verfahren zu ihrer Erzeugung auf einer formalen Ebene jedoch vorantreibt. Gerade *weil* Werther sich weigert, hinter seine Einzigartigkeit – der durchaus Züge eines übersteigerten Subjektivismus attestiert werden – zurückzufallen, tritt das durch die Empfindsamkeit hervorgebrachte Kommunikationsproblem zwischen den Individuen erst richtig in Erscheinung. Die Strategien einer intersubjektiven Kommunikation, die

58 Walter Erhart: Beziehungsexperimente. Goethes *Werther* und Wielands *Musarion*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 66 (1992). H. 2, S. 333–360, hier S. 344 f.

59 Horst Flaschka: Goethes »Werther«. Werkkontextuelle Deskription und Analyse. München 1987, S. 255. Die besondere Wirkung des Romans unterstreichen u. a. auch Roland Barthes: Fragments d'un discours amoureux. Paris 1977; Martin Andree: Wenn Texte töten. Über *Werther*, Medienvirkung und Mediengewalt. München 2006, S. 77–138; Robert Vellusig: »Werther muss – muss seyn!«. Der Briefroman als Bewusstseinsroman. In: ders./Gideon Stiening (Hg.): Poetik des Briefromans. Wissens- und mediengeschichtliche Studien. Berlin/Boston 2012, S. 129–166.

die ›inselartigen‹ Individuen wieder aneinanderzubinden vermag, werden dadurch nicht weniger, sondern umso dringender benötigt. Die Radikalisierung Werthers verschärft die mit der epistemischen Umstellung auf Subjektivität einhergehende Verständigungsproblematik und unterzieht dadurch die literarischen Kommunikationsstrategien der Empfindsamkeit einem Belastungstest. Schlussendlich werden die erzählerischen Verfahren, die einer sich im modernen Roman kontinuierlich weiter ausdifferenzierenden intersubjektiven Kommunikation dienen, nicht etwa aufgegeben, sondern noch intensivere Verfahren zu einer *affektiven Kommunikation* hervorgebracht.

Die Herstellung und Intensivierung von semantisch nur schwer fassbaren Präsenzeffekten, die die Leser*innen einem »besonders intensive[n] und intimen Erleben von Alterität [aussetzen]«,⁶⁰ wurde in der Forschung meist unter Rekurs auf den Begriff der Stimmung beschrieben.⁶¹ Der Begriff »Stimmung« taucht, wie Caroline Welsh herausgearbeitet hat, bereits um 1770 vermehrt auf.⁶² Im zeitgenössischen Sprachgebrauch werden unter Stimmungen im Anschluss an die Philosophie von Leibniz und Wolff meist die »dunklen« und »verworrenen« Vorstellungen der Seele verstanden, die nun auch als emotional gefärbte Gemütszustände erkannt werden. Derart psychologisch verstandene Stimmungen werden auch in der Folge meist

mit den dunklen, dem Bewusstsein nicht zugänglichen Gegenden der Seele zusammengedacht [...]. Als ein Selbstgefühl der Seele sind Stimmungen das einzige dem Bewusstsein zugängliche Indiz dafür, dass sich in diesen nicht bewussten Bereichen der Seele etwas zusammenbraut. Stimmungen werden hier als diffuse emotionale Grundbefindlichkeit an der Schwelle zwischen unbewusstem und bewusstem Seelenleben wirksam.

60 Hans Ulrich Gumbrecht: Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur. München 2011, S. 7.

61 Zu den frühen Traditionslinien des Phänomens »Stimmung« vgl. Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich 1955 und Leo Spitzer: Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word »Stimmung«. Baltimore 1963.

62 Vgl. hierzu grundlegend die Studien von Caroline Welsh: Die Figur der Stimmung in den Wissenschaften vom Menschen. Vom Sympathie-Modell zur Gemüts- und Lebensstimmung. In: Arne Höcker/Jeannie Moser/Philippe Weber (Hg.): Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften. Bielefeld 2006, S. 53–64; dies.: Nerven – Saiten – Stimmung. Zur Karriere einer Denkfigur zwischen Musik und Wissenschaft 1750–1850. In: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte. Organ der Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte 31 (2008). H. 2, S. 113–129; dies.: Zur psychologischen Traditionslinie ästhetischer Stimmung zwischen Aufklärung und Moderne. In: Anna-Katharina Gisbertz (Hg.): Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie. München 2011, S. 131–155.

Sie markieren einen Grenzbereich, in dem nicht oder noch nicht Bewusstes »Einfluß auf unsere Gemütsfassung« hat.⁶³

Aufgrund seiner Offenheit und seines niedrigen Semantisierungsgrades übte der Stimmungsbegriff auf die ästhetische Theoriebildung eine große Faszination aus. Bereits in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (1771–1774) werden nicht nur die Gemütsstimmungen diskutiert, sondern auch formale Aspekte wie der Zusammenhang zwischen Empfindung und künstlerischen Darstellungsweisen behandelt.⁶⁴ Denn das Besondere an Stimmungen sei nach David Wellbery, dass sie, anders als Gefühle, »nicht bloß Weisen des psychischen Innenlebens«⁶⁵ bezeichnen, sondern auch auf Phänomene außerhalb des Subjekts, beispielsweise auf die es umgebenden Atmosphären, bezogen werden können:

Man kann von einer ›Herbststimmung‹ sprechen und damit die ›laue Luft‹, den ›blassen Schimmer‹ der nassen Dächer, das ›Röcheln des Regenwassers in den Rinnen‹, ›das bange Ziehen der kleinen Wolken durch das Grau‹ meinen. Besser: Man meint das ganze Zusammenspiel dieser Elemente, die sämtlich als zur Stimmungskomplexion gehörend empfunden werden. So hat die Stimmung gegenüber den Gegenständen und ihren Eigenschaften eine integrative Funktion, vereinigt sie zu einer in sich geschlossenen Ganzheit, ohne daß sich Regeln für diese Zusammenfügung angeben ließen.⁶⁶

In jüngerer Zeit wurde der Stimmungsbegriff vor allem in seinen relationalen Dimensionen und medialisierenden Funktionen in Augenschein genommen.⁶⁷ Geht man mit Kate Rigby davon aus, dass es sich um ein Phänomen handelt, »that arises in the in-between of atmosphere, neither in the [place] objectively,

63 Welsh: Zur psychologischen Traditionslinie ästhetischer Stimmung, S. 139.

64 Vgl. die Artikel »Ton (Redende Künste)« und »Ton (Mahlerey)« in: Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Bd. 2. Leipzig 1774, S. 1158–1161.

65 David E. Wellbery: Stimmung. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Stuttgart/Weimar 2003, S. 703–733, hier S. 705.

66 Ebd.

67 Vgl. hierzu u. a. Gumbrecht: Stimmungen lesen; Stefan Hajduk: Poetologie der Stimmung. Ein ästhetisches Phänomen der frühen Goethezeit. Bielefeld 2016; Gisbertz (Hg.): Stimmung; Hans-Georg von Arburg/Sergej Rickenbacher (Hg.): Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften. Würzburg 2012; Friederike Reents: Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert. Göttingen 2015; Silvan Moosmüller/Boris Previšić/Laure Spaltenstein (Hg.): Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung. Göttingen 2017.

nor in the head, subjectively, nor in language discursively, but in the coupling of physical manifestation and sensuous perception«,⁶⁸ dann müssten, so Karl Ludwig Pfeiffer, die spezifischen Leistungen von Stimmungen vor allem im Hinblick auf ihre Anpassungs- und Organisationsleistungen zwischen subjektiver Erkenntnis und außersubjektiver Realität erfasst werden.⁶⁹ Stimmungen wären demnach als bewegliche Relationierungselemente zu konzeptualisieren, die an der Gestaltgebung von Wahrnehmung auf besondere Weise teilhaben.

Will man diese Perspektive weiterverfolgen, so scheint es sinnvoll, einige Überlegungen zu den Möglichkeiten einer allmählichen Versprachlichung von Gefühlen anzustellen. Ich stütze mich dabei auf verschiedene theoretische Überlegungen aus dem Bereich der jüngeren *affect studies*, die ihrerseits stark von Spinozas Affektbegriff beeinflusst sind. Dieser neuere Zugang – dessen Begrifflichkeiten sich von den historischen Terminen ausdrücklich unterscheiden – soll es ermöglichen, die Funktionen von subjektivierten Raumdarstellungen und mit ihnen meist in Zusammenhang gebrachten Stimmungen in literarischen Texten genauer zu bestimmen.

Da unter »Affekt«, »Gefühl« und »Emotion« je nach Disziplin und Forschungskontext sehr unterschiedliche Dinge verstanden werden, möchte ich zunächst auf Begriffsunterscheidungen eingehen, die ich den nachfolgenden Überlegungen zugrunde lege.⁷⁰ Unter *Affekten* verstehe ich mit Bernd Bösel die »Entfaltung einer Affizierung in einem empfindsamen Körper«.⁷¹ Affizierung kommt in jenem Körper »als psychophysische Erregung« zur Wirkung, »und zwar unabhängig davon, ob diese bewusst wahrgenommen und/oder symbolisch verarbeitet wird«.⁷² Überschreitet ein Affekt die Bewusstseinsschwelle, bezeichne ich ihn als *Gefühl*. Doch auch wenn Gefühle bewusst und deutlich wahrgenommen werden, können sie nach wie vor unbestimbar bleiben. Dies zeigt sich etwa in der Formulierung, dass zur Beschreibung von Gefühlen oft »nach Worten gerungen wird«. Erst in dem Moment, in dem ein Gefühl eindeutig benannt werden kann, gilt es als *Emotion*.

⁶⁸ Kate Rigby: Tuning in to Spirit of Place. In: John Cameron (Hg.): *Changing Places. Re-Imagining Australia*. Double Bay 2003, S. 107–115, hier S. 114. Zit. nach David Seamon: Place, Place Identity, and Phenomenology: A Triadic Interpretation Based on J. G. Bennett's Systematics. In: Hernan Casakin/Fátima Bernardo (Hg.): *The Role of Place Identity in the Perception, Understanding, and Design of Built Environments*. Oak Park 2012, S. 3–21, hier S. 11.

⁶⁹ Vgl. Karl Ludwig Pfeiffer: *Fiktion und Tatsächlichkeit. Momente und Modelle funktionaler Textgeschichte*. Hamburg 2015, S. 30 ff.

⁷⁰ Zur folgenden Begriffsunterscheidung vgl. Bernd Bösel: *Die Plastizität der Gefühle. Das affektive Leben zwischen Psychotechnik und Ereignis*. Frankfurt a. M./New York 2021, S. 12–16.

⁷¹ Ebd., S. 13.

⁷² Ebd.

Affekte, Gefühle und Emotionen beschreiben in dieser Perspektive ein Kontinuum und keine Gegensätze. Ihre Untersuchung ist vom jeweiligen Forschungsinteresse abhängig: Befasst man sich mit Affekten, so geraten multiple, noch weit vor der Ausbildung von emotionalen Wahrnehmungsmustern bestehende interrelationale Affizierungsgeschehen in den Blick, die zur Wahrnehmung von Gefühlen und Emotionen führen können. Untersucht man Gefühle, so legt man den Fokus auf diejenigen Praktiken, durch die sich Subjekte Affekte aneignen.⁷³ Mit Emotionen werden schließlich besonders diejenigen Zustände angesprochen, die bereits konsolidiert und in kulturelle Beschreibungsrepertoires eingebunden sind. Die sogenannten Basisemotionen wie Wut, Freude, Trauer etc. sind in dieser Perspektive nichts anderes als eindeutig kulturell codierte Gefühle, die aufgrund relativ stabiler historisch-kultureller Zuschreibungsformen mehr oder weniger problemlos kommuniziert werden können.⁷⁴

Anders als Gefühle und Emotionen sind Affekte demnach (noch) keine innerpsychischen Phänomene. Erst im Prozess der versprachlichen Aneignung und Bewusstmachung werden sie in wahrnehmbare und kommunizierbare Formen überführt, die sie im Zuge dessen auch in bereits bestehende kulturelle Beschreibungsrepertoires einbetten. Gefühle und Emotionen lassen sich aus affekttheoretischer Perspektive also als kulturell sedimentierte, wiedererkennbare und benennbare affektive Zustände begreifen. Während sich Affekte als Kräftekonstellationen und -dynamiken auch unabhängig vom Subjekt denken lassen, sind Gefühle und Emotionen immer an Subjekte und deren Wahrnehmung gebunden. Darüber hinaus sind Emotionen im Sinne von etablierten Wahrnehmungs- und Empfindungsmustern, -abläufen und -reaktionen relativ klar bestimmbar und meist intentional auf jemanden oder etwas gerichtet.

Unklar bleibt bei dieser Gegenüberstellung allerdings, wie sich die Überführung eines wie auch immer gearteten präsubjektiven Affekts in einen wahrgenommenen (und benennbaren) Gefühlszustand im Detail vorstellen ließe. Wie werden unterschwellige Affizierungen bewusst gemacht, wie gelangen sie zur sprachlichen Bezeichnung? Der Begriff der Stimmung kann für diese Transformation von Nutzen sein. Versucht man in die skizzierte Trias von Affekten, Gefühlen und Emotionen den Begriff der Stimmung einzufügen, so liegt es nahe, diesen in der Nähe von Gefühlen zu platzieren. Wie Gefühle sind auch Stimmungen bis zu einem gewissen Grad wahrnehmbar oder >erspürbar<, auch wenn sie begrifflich in der Regel kaum eindeutig zu fassen sind. Anders als Gefühle, die im Subjekt entstehen, können ästhetische

73 Vgl. hierzu auch Slaby/Mühlhoff/Wüschners: Affective Arrangements, S. 3–12.

74 Vgl. hierzu Christian von Scheve/Jan Slaby: Emotion, emotion concept. In: dies. (Hg.): Affective Societies. Key Concepts. London/New York 2019, S. 42–51.

Stimmungen auch durch äußere Phänomene hervorgebracht werden. Die den Stimmungen inhärenten Möglichkeiten des Wahrnehmbarmachens von unbestimmten Sinnesempfindungen scheinen vor allem auf ihre strukturellen Eigenschaften zurückzuführen zu sein. Um wahrnehmbar zu sein, so meine erste Hypothese, müssen Stimmungen nicht unbedingt subjektive Erfahrungen zum Ausdruck bringen. Durch ihre doppelte Codierung auf innere und äußere Merkmale können sich Stimmungen in literarischen Texten auch in der Abfolge von Lauten, in wiederkehrenden sprachlichen Mustern, durch die Verwendung bestimmter Tropen oder Metaphern, in einem bestimmten erzählerischen Ton, einem Rhythmus, einem speziellen Erzähltempo oder auf all diesen Ebenen zugleich entfalten. Nicht die verschiedenen medialen Träger, sondern die Tatsache, dass diese zu einem relationalen Arrangement, zu einem Beziehungsgeschehen oder Formzusammenhang aufeinander bezogener Strukturelemente zusammengesetzt werden, ist für ihre Entstehung und Wahrnehmung entscheidend. Ästhetische Stimmungen sind, so meine zweite Hypothese, immer relational konfiguriert und konstituieren sich als ein Kräftefeld über und zwischen den einzelnen aufeinander bezogenen Strukturelementen. Da fiktionale Räume in einem literarischen Text immer aus einem Zusammenspiel von verschiedenen Bezugspunkten hervorgehen, eignen sie sich besonders gut, um stimmungshafte relationale Wahrnehmungsfelder aufzuspannen.

DIE FÜLLE DER AFFEKTIVEN EMPFINDUNGEN

Wie lassen sich diese Überlegungen auf den *Werther* beziehen, der in der Forschung als einer der ersten »Stimmungsromane« bezeichnet wird?⁷⁵ Im *Werther* findet die Annäherung an die Gefühlszustände seines Helden in Form von Tagebucheinträgen in einer Sukzession von Momentaufnahmen statt, die sich der sprachlichen Herstellung von Werthers psychischen Befindlichkeiten verschrieben haben. Diese Momentaufnahmen lassen die Leser*innen an den unterschiedlichen affektiven Modulationen seines Daseins unmittelbar teilhaben. Im berühmten Brief vom 10. Mai beschreibt Werther seinen Zustand wie folgt:

Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süßen Frühlingsmorgen, die ich mit ganzem Herzen genieße. Ich bin allein, und freue mich meines Lebens in dieser Gegend die für solche Seelen geschaffen ist wie die meine. Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühl von ruhigem Daseyn versunken, daß meine Kunst darunter

⁷⁵ Vgl. z. B. Hajduk: Poetologie der Stimmung, S. 16 oder Reents: Stimmungsästhetik, S. 50–65.

leidet. Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Mahler gewesen als in diesen Augenblicken. Wenn das liebe Thal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsterniß meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heilgthum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallen- den Bache liege, und näher an der Erde tausend mannichfaltige Gräschchen mir merkwürdig werden; wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen, näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält; mein Freund! wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten; dann sehne ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes! – Mein Freund – Aber ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.⁷⁶

Man kann nun natürlich versuchen, sich der spezifischen Stimmung dieser Textstelle zu nähern, indem man zunächst ihren eigenen Begrifflichkeiten folgt. In den ersten beiden Sätzen ist von einer ganzen Reihe von eng miteinander verwandten Empfindungen die Rede: Eine »wunderbare Heiterkeit [...], gleich den süßen Frühlingsmorgen«, »Genuß«, »Freude am Leben«, »Glück« und die Versunkenheit »in dem Gefühle ruhigen Daseyn[s]« werden genannt. Dass die Aufzählung der verschiedenen Nuancen dieses Glücks aber kaum ausreicht, um der *Fülle* von Empfindungen eine klar konturierte Gestalt zu geben, wird ebenfalls verdeutlicht: »Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Mahler gewesen als in diesen Augenblicken.« Das »Gefühl von ruhigem Daseyn«, in das Werther »versunken« ist, lässt sich mit den herkömmlichen Mitteln *seiner* Kunst nicht wiedergeben, obwohl er sich gerade in den Momenten, in denen er in Gefühlen »versinkt«, als größten Maler bezeichnet. Seine Figur scheint somit auf einen Übergang von einer auf Genauigkeit und Repräsentation ausgerichteten Kunst, die durch das Verb »zeichnen« markiert ist, hin zu einer (noch) nicht weiter bestimmbaren Ausdruckskunst des gefühlten Augenblicks vorauszusagen.

Es folgt einer von Goethes beliebten Wenn-Dann-Sätzen, bei denen die Syntax immer weiter auseinandergetrieben wird und denen ein eigentlicher Ausgang im Sinne einer klaren syntaktischen und logischen Schlussfolgerung

76 Goethe: Die Leiden des jungen Werthers, S. 15.

fehlt.⁷⁷ In einer Reihung von drei Sätzen, bei denen offenbleibt, ob es sich um Konditional- oder Temporalsätze handelt, ist zunächst vom »Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen«, von den »unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen« und schließlich von der Nähe der »Mückchen [...] an [s]einem Herzen« die Rede – Impressionen, die wie die kurz zuvor erwähnten »tausend mannichfältigen Gräschchen« dem Betrachter plötzlich »merkwürdig« werden. Doch statt der syntaktischen Schlussfolgerung im Sinne des konsekutiven »dann« folgt ein konjunktives »und«, mit dem die Beobachtungen nochmals ausgeweitet, in weitere Teilsätze zergliedert und schließlich ins Metaphysische gesteigert werden (Gefühl der »Gegenwart des Allmächtigen«; das »Wehen des Allliebenden«). In dem langen Satzgefüge, das ich als sprachliche Erkundung von vorsprachlichen Affektrelationen deuten möchte, werden die einzelnen Wahrnehmungen und Empfindungen zunächst mikroskopisch ausgeleuchtet. Die kaum bestimmbare Fülle von affektiven Empfindungen – in den Worten Werthers das, »was so voll, so warm in dir lebt« – gilt es, »dem Papiere [...] ein[zu]hauchen [...], daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes!« Doch der Fokus auf Vielfalt und Komplexität wahrnehmbarer Regungen führt zum (inszenierten) sprachlichen Zusammenbruch. Nach dem Semikolon – dann, wenn man als Leser*in endlich mit der Auflösung der inzwischen auch sprachenergetisch hochgradig aufgeladenen Satzkonstruktion rechnet – folgt nur noch der Ausruf »mein Freund!«, eine Anrufung, die auf das wortlose Verständnis der Leser*innen setzt, die mit dieser Anrufung ebenfalls adressiert sind.

Paradoxerweise gelingt es dem Text trotz der (kurz anhaltenden) Sprachlosigkeit, in die Werther durch das Abbrechen des Satzes verfällt, und entgegen seinen inhaltlichen Reflexionen über die Unmöglichkeit, seine reichhaltigen Empfindungen zu versprachlichen, dennoch, die angesprochene Empfindungsfülle zu kommunizieren. Die Wahrnehmbarkeit der von ihm kaum fassbaren Empfindungen wird im Text vor allem durch wiederkehrende sprachliche und rhythmische Reiz- beziehungsweise Wahrnehmungsmuster (*patterns*) hergestellt. Durch diese Formen und Relationen einzelner Elemente (»Wenn [...], und [...], und [...], ich dann [...], und [...]; wenn [...], die [...], und [...], das [...]; mein Freund!«) und durch ihre allmähliche Verknüpfung zu in ihrer Wiederholung erkennbaren Sprachformationen werden vor den Augen der Leser*innen erste Erregungsökonomien und wiederkehrende Empfindungsfelder organisiert, die ihre Wahrnehmung lenken. Die zahlreichen Konditional- beziehungsweise

77 Zu Werthers Wenn-Sätzen vgl. auch Peter Pütz: Werthers Leiden an der Literatur. In: William J. Lillyman (Hg.): Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium. Berlin/New York 1983, S. 55–68, hier S. 66 sowie Oliver Simons: Diagrammatik – Kafka mit Deleuze. In: Müller/Weber (Hg.): Räume der Literatur, S. 107–124, hier S. 111 ff. und ders.: Werther's Pulse. In: Goethe Yearbook 27 (2020). H. 1, S. 31–46, hier S. 34–38.

Temporalsätze regen einerseits dazu an, sprachliche und logische Verknüpfungsmöglichkeiten auszumessen. Dabei scheint es mit Oliver Simons andererseits, als ob die Wenn-Dann-Konstruktionen »weniger eine konditionale als vielmehr eine generalisierende Bedeutung haben«.⁷⁸ Als hieße es nicht: »Wenn das liebe Thal um mich dampft«, sondern: »*Immer* wenn das Thal um mich dampft«. Darauf deutet auch das »oft« im letzten Teil des zitierten Passus hin (»dann sehne ich mich oft«). Die Temporalkonstruktionen werden daher nicht nur auf ihre syntaktischen Möglichkeiten hin befragt, sie werden vor den Augen der Leser*innen auch in neue sprachliche Verknüpfungslogiken und dadurch schließlich auch in neue Wahrnehmungsmuster überführt, die während der zeitdeckend strukturierten Lektüre Wort für Wort, Teilsatz für Teilsatz nachvollzogen werden. Da Wahrnehmung dazu tendiert, sich in bestimmten eingeübten Mustern zu vollziehen, können sich die Leser*innen im Verlauf der Lektüre in die sich mehrfach wiederholenden Abläufe und Satzkonstellationen immer besser einfinden. Auf diese Weise wird eine Ebene der ästhetischen Kommunikation im Text etabliert, die der Identifikation (Übernahme einer Perspektive) und Empathie (fühlen mit) mit der Figur Werthers eine Art »subhermeneutische« Dimension einer affektiven Wahrnehmungslenkung hinzufügt. Neben den Formen eines identifikatorischen oder empathischen Lesens, die im *Werther* zweifelsfrei eine große Rolle spielen, setzt der Text somit auch auf wiederkehrende ästhetische Wahrnehmungsmuster (Stimmungen). Diese bieten sich, gerade weil sie nicht eindeutig semantisch konnotiert sind, für eine »gefühlsmäßige« – inhaltlich weitgehend offene – Lektüre geradezu an.

AFFEKTIVE KOMMUNIKATION

Insofern als die im *Werther* entstehenden Stimmungen zu einer eigenen – potenziell sinnhaft aufzuladenden – Ebene des Textes aufgewertet werden, ist Wellbery durchaus zuzustimmen, wenn er erklärt, dass die literarische Raumdarstellung im 18. Jahrhundert auch zu einer eigenen »Sinndimension«⁷⁹ des literarischen Textes avanciert. Zugleich ist diese Formulierung jedoch missverständlich, da das qualitativ Neue in der Raumbehandlung des *Werthers* vor allem in der sprachlichen Erkundung, im Wahrnehmbarmachen und der Herstellung neuer, noch nicht eindeutig benennbarer (Gefühls-)Dynamiken besteht. Denn anders als bei den bereits in vormodernen Erzähltexten zum Einsatz kommenden Verfahren einer räumlichen Symbolisierung und auch anders als bei der konzeptuellen Schematisierung von nicht-räumlichen Ideen auf den Raum, bei denen bestimmte Ideen einer bereits vorab bestehenden

78 Simons: Diagrammatik, S. 112.

79 Wellbery: Sinnraum und Raumsinn, S. 106.

»Sinndimension« anhand von Raumallegorien veranschaulicht werden, handelt es sich hier genau umgekehrt um ein Phänomen, das Wahrnehmungs- und Gefühlsmuster erst aus den Sprachoperationen hervorgehen lässt, ohne sich dabei auf eine bereits feststehende, eindeutig artikulierbare Idee oder einen bereits festgelegten Sinn zu berufen.

Die meisten rezeptionsästhetischen Ansätze gehen davon aus, dass die Leser*innen von fiktionalen Texten auf inhaltlicher Ebene durch die dargestellten Situationen, Figuren und/oder Konflikte affiziert werden und im Zuge der Lektüre verschiedene Formen der Annäherung an die Charaktere durchlaufen. In dieser Vorstellung fungiert die Lektüre als eine Art von emotionalen Training, bei dem vor allem Empathiefähigkeit und Perspektivenwechsel eingeübt werden.⁸⁰ Diese Aspekte sollen hier keineswegs in Frage gestellt werden. Doch die Leser*innen des Werthers vollziehen nicht nur die klar artikulierten Emotionen, die ausformulierten Einschätzungen und Gedankengänge und die beschriebenen Gefühlszustände des Ich-Erzählers nach: Während der Lektüre werden auch zahlreiche ›dunkle‹ Wahrnehmungen initiiert, die die Rezipient*innen je nach Disposition als weitgehend unbestimmte Stimmungen erfahren. Auf diese Weise entsteht eine *affektive Kommunikation*, bei der die Leser*innen nicht die ausformulierten Gedanken einer Figur, sondern deren *unbestimmte* (Raum-)Wahrnehmungen nachvollziehen. Die subjektivierten Raumwahrnehmungen beziehungsweise Stimmungen können dabei aufgrund ihres niedrigen Semantisierungsgrades als ›Medialisierungsagenten‹ angesehen werden, da sie die zwischen Autor*innen, Text und Leser*innen stattfindenden Prozesse der Erschließung von *neuen* Wahrnehmungs- und Gefühlszusammenhängen anleiten. Auf diese subtile Weise können die Wahrnehmungskonfigurationen eines literarischen Textes aktiv nachvollzogen werden, ohne dass die Rezipient*innen diese Erfahrung (sofort) begrifflich einholen müssen. Ein Teil der Rezeption vollzieht sich zunächst auf einer vorsprachlichen Ebene, die – auch ohne kognitiv vollständig erfasst zu werden – bereits zur Wirkung kommt. Die wiederkehrenden, keine syntaktische Auflösung erfahrenden Konditional- beziehungsweise Temporalsätze und die bewegten Schilderungen von Wahrnehmungen versetzen die Leser*innen zunächst in eine spannungsvolle affektive Grunddisposition. In kognitionspsychologischer Perspektive spricht man diesbezüglich von ›[w]iederkehrende[n] Konfigurationen

80 Vgl. u. a. Murray Smith: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford 1995; Richard Rorty: Der Roman als Mittel zur Erlösung aus der Selbstbezogenheit. In: Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a. M. 2003, S. 49–66; Robin Curtis/Gertrud Koch (Hg.): *Einfühlung. Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München 2009; Susanne Schmetkamp/Magdalena Zorn (Hg.): *Variationen des Mitführlens. Empathie in Musik, Literatur, Film und Sprache*. Mainz/Stuttgart 2018; Ingrid Vendrell Ferran: *Die Vielfalt der Erkenntnis. Eine Analyse des kognitiven Werts der Literatur*. Paderborn 2018.

von äußeren und inneren Reizen«, die »sich in komplexen Mustern neuronaler Erregungsbereitschaft nieder[schlagen]« und dadurch zu »Attraktor[en]« werden, die die Reaktion des zentralen Nervensystems stimulieren.⁸¹ Die aus der Lektüre resultierenden Erfahrungen können im Anschluss daran in Versprachlichungsprozesse eingebunden werden.

Geht man mit den *affect studies* von dem bereits erläuterten graduellen Übergang von nicht-bewussten Affekten zu bewussten, aber sprachlich nicht genau bestimmmbaren Gefühlen und weiter zu kulturell codierten Emotionen aus und trägt man in diese Skala literarische Stimmungen als einen den Gefühlen ähnlichen, jedoch nicht allein subjektbezogenen Modus ein, so erschließen Stimmungen neue Wege, um unterschwellige Wahrnehmungskonfigurationen in einem Modus relativer Bindungsoffenheit zu kommunizieren. Aus affekttheoretischer Perspektive werden Gefühle und Emotionen erst in einem sozialen Miteinander ausgebildet. Sie entstehen in der Folge von komplexen Versprachlichungs- und Aushandlungsprozessen, bei denen aus einer Vielzahl von prinzipiell jederzeit veränderlichen affektiven Dynamiken kontinuierlich bestimmte Gefühlskonstellationen innerhalb konkreter historisch-kultureller Konfigurationen zur (menschlichen) Wahrnehmung gebracht werden. Wie man sich diese Prozesse vorzustellen hat, lässt sich anhand des *Werthers* veranschaulichen. Die von Werther initiierte sprachliche Erkundungsarbeit überführt die latenten Affektdynamiken in sich wiederholende Muster, die dadurch von den Leser*innen unbewusst registriert und im Rahmen hermeneutischer Deutungsverfahren weiter erschlossen werden (können).⁸²

Ziel dieser Praxis wäre indes weniger die identifizierende Übernahme der Perspektive der literarischen Figur – was, wie das Beispiel des *Werthers* zeigt, fatale Konsequenzen haben kann. Vielmehr geht es auf einer übergeordneten Ebene darum, den kognitiven Apparat selbst geschmeidig, d. h. offen für kontinuierliche Anpassungen im Umgang mit Affizierungen zu halten. Die beiden Evolutionspsycholog*innen John Tooby und Leda Cosmides betonen die Notwendigkeit für das menschliche Gehirn, ständig neuronale Aktualisierungen zu unternehmen. Neben dem zentralen Funktionsmodus des Gehirns weisen sie auf einen zweiten, sogenannten »organizational mode«⁸³ hin, der als operativer ästhetischer Nullmodus eine Art kontinuierlichen Leerlauf unserer

81 Fuchs: Das Gehirn, S. 175.

82 Vgl. hierzu auch Jerome Kagan, der in seiner Monographie *What Is Emotion?* auf die zentrale Rolle der Literatur im Umgang mit aus anthropologischer Perspektive kontinuierlich neu zu erschließenden Gefühlen verweist. Ders.: *What Is Emotion? History, Measures, and Meanings*. New Haven/London 2007.

83 John Tooby/Leda Cosmides: Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts. In: *SubStance* 30 (2001). H. 1–2 (= Special Issue: On the Origin of Fictions: Interdisciplinary Perspectives), S. 6–27, hier S. 21.

Adaptationen darstelle und die Fähigkeit zur Abgrenzung unserer Gehirnbereiche (»scope syntax«⁸⁴) gewährleiste. Ästhetische Wahrnehmung sei für die Elastizität affektiver und kognitiver Prozesse im Gehirn äußerst wichtig, erlaube sie dem Menschen doch, immer wieder flexibel auf Veränderungen zu reagieren. In einer weniger kognitionswissenschaftlichen Perspektive hatte dies bereits Spinoza auf den Punkt gebracht, als er in seiner *Ethik* festhielt: »Je fähiger, [...], ein Körper ist, vieles auf einmal zu tun oder zu erleiden, desto fähiger ist, [...], sein Geist, vieles auf einmal wahrzunehmen; und je mehr die Tätigkeiten eines Körpers von ihm allein abhängen [...], desto fähiger ist sein Geist zu deutlicher Einsicht.«⁸⁵

TOPOLOGISCHE RÄUME

Die Stimmungen, die bei den Leser*innen während der Lektüre des *Werthers* aufkommen, lassen sich grundsätzlich auf die subjektive Perspektive seiner Hauptfigur beziehen und auf dessen sinnliche Wahrnehmungen zurückführen. Erzähltechnisch gesehen, gehen sie jedoch aus den wiederkehrenden sprachlichen Relationierungsverfahren hervor, die von den Rezipient*innen im lesenden Nachvollzug kontinuierlich ›eingeübt‹ werden. Besonders dann, wenn sich die Darstellung von realistischen Zeit- und Raumbeschreibungen entfernt und auf die Erkundung von (neuen) sprachlichen Beziehungen ausrichtet, werden die Wahrnehmungsgewohnheiten der Leser*innen herausgefordert. Sie müssen die neuen Verknüpfungslogiken Satz für Satz *lesend* nachvollziehen und sich deren Strukturen dabei zugleich performativ aneignen. Ich möchte dies anhand einer der ausführlicheren Naturbeschreibungen im Brief vom 12. Dezember aus dem zweiten Buch zeigen, die ich als eine Parallelstelle zu der zuvor untersuchten Naturbeschreibung aus dem ersten Buch deute:

Lieber Wilhelm, ich bin in einem Zustande, in dem jene Unglücklichen gewesen seyn müssen, von denen man glaubte sie würden von einem bösen Geiste umhergetrieben. Manchmal ergreift mich's; es ist nicht Angst, nicht Begier – es ist ein inneres, unbekanntes Toben, das meine Brust zu zerreißen droht, das mir die Gurgel zupreßt! Wehe! wehe! und dann schweife ich umher in den furchtbaren nächtlichen Szenen dieser menschenfeindlichen Jahrszeit.

Gestern Abend mußte ich hinaus. Es war plötzlich Thauwetter eingefallen, ich hatte gehört, der Fluß sey übergetreten, alle Bäche geschwollen und von Wahlheim herunter mein liebes Thal überschwemmt! Nachts nach

84 Ebd., S. 20.

85 Spinoza: *Ethik* II, Lehrs. 13, Anm.; S. 127.

eilfe rannte ich hinaus. Ein fürchterliches Schauspiel, vom Fels herunter die wühlenden Fluthen in dem Mondlichte wirbeln zu sehen, über Äcker und Wiesen und Hecken und alles, und das weite Thal hinauf und hinab Eine stürmende See im Sausen des Windes! Und wenn denn der Mond wieder hervortrat und über der schwarzen Wolke ruhte und vor mir hinaus die Fluth in fürchterlich-herrlichem Wiederschein rollte und klang: da überfiel mich ein Schauer und wieder ein Sehnen! Ach mit offnen Armen stand ich gegen den Abgrund und athmete hinab! hinab! und verlohr mich in der Wonne, meine Qualen, meine Leiden da hinab zu stürzen! dahin zu brausen wie die Wellen! Oh! – und den Fuß vom Boden zu heben vermochtetest du nicht, und alle Qualen zu enden! – Meine Uhr ist noch nicht ausgelaufen, ich fühle es! O Wilhelm! wie gern hätte ich mein Menschseyn drum gegeben, mit jenem Sturmwinde die Wolken zu zerreißen, die Fluthen zu fassen! Ha! und wird nicht vielleicht dem Eingekerkerten einmal diese Wonne zu Theil? –⁸⁶

In diesem Brief beschreibt Werther das »innere[], unbekannte[] Toben«, das ihn ergriffen hat. Dass ein erhöhter sprachlicher Aufwand nötig ist, damit die in einer empfindsamen Lektüre geschulte Leser*innenschaft sich auf den Nachvollzug der hier geschilderten emotionalen Grenzsituation einlässt, leuchtet unmittelbar ein: Mithilfe von sechzehn Ausrufezeichen, vier Gedankenstrichen, zahlreichen Parataxen, die mitunter von äußerst kurzen exklamativen Ausrufen (»Wehe!«, »hinab!«, »Oh!«, »O Wilhelm!«, »Ha!«) unterbrochen werden, entsteht ähnlich wie in der Parallelstelle eine kontinuierlich ansteigende affektive Erregungskurve. Sie mündet hier wie dort in einem Doppelpunkt beziehungsweise Semikolon und in der Folge in nicht weniger als elf hintereinander gereihten Ausrufen. Die sprachlich kaum fassbaren, durch die Interpunktionsmerkmale immerhin in ihrer besonderen Dringlichkeit markierten Gefühlszustände werden auch hier wieder durch die Beschreibung der Werther scheinbar umgebenden Räumlichkeit evoziert. Die Leser*innen werden zu Augenzeug*innen eines fürchterlichen nächtlichen »Schauspiel[s]«, das durch seine sprachliche Organisation die innere Bewegtheit beziehungsweise den seelischen Aufruhr, in dem Werther sich befindet, zum Ausdruck bringt. Werther, dessen *hic et nunc*-Origo die Leser*innen auf einem nicht näher benannten »Fels« verorten zu können meinen, blickt »herunter« in die Fluten, scheint dann hingegen in einen Sog »das weite Thal hinauf« und schließlich »hinab [in] eine stürmende See« gezogen zu werden. Auch hier kommen wieder verallgemeinernde Sprachkonstruktionen zum Einsatz, die diesmal in Form einer Infinitivkonstruktion (»vom Fels herunter [...] wirbeln zu sehen«) die Leser*innen in Werthers Fokalisierung miteinschließen. An die Stelle von Ortsadverbien

(»hier«, »dort«, »da«) treten drei einander entgegengesetzte Richtungsadverbien (»herunter«, »hinauf«, »hinab«), mit denen die Leser*innen in eine multidirektionale Bewegung im Raum hineingezogen werden, die umso irritierender wirkt, als die beiden Präpositionen »hinauf« und »hinab« nicht mehr eindeutig an das in der Satzmitte befindliche einzige Verb »sehen« zurückzubinden sind, sondern nur auf eine taumelnde Bewegung hinweisen, die durch kein geeignetes Verb genauer spezifiziert werden kann. Der an diesen Strudel anschließende Satz beruht auf einer der bereits aus dem ersten Teil bekannten Wenn-Dann-Konstruktionen, die in leichter Variation an das bereits etablierte sprachliche Wahrnehmungsschema aus dem Brief vom 10. Mai im ersten Teil anknüpft. Das dort eingesetzte Relationierungsmuster begegnet den Leser*innen nun als »Und wenn denn [...] und [...] und [...] und [...] da [...] und« wieder. Dadurch wird den in ihrer räumlichen Verortung ebenso taumelnden Leser*innen auf einer formalen Ebene ein bekanntes sprachliches Wahrnehmungsmuster angeboten, an dem sie sich orientieren können.

Die sprachlichen Verfahren dieser Passage, die zwar mit einer Überblicksschau hoch oben vom Felsen beginnt, diese aber noch im gleichen Satz in »Fluthen« von nicht mehr eindeutig zu verortenden Bewegungen im Raum überführt, sind für die Beschreibung der Werther befallenden Todessehnsucht von zentraler Bedeutung. Doch die in dieser Szene vor den Augen der Leser*innen entstehenden Bildräume lassen sich nur zu Beginn auf eine kohärente dreidimensionale Raumvorstellung referenzialisieren. Schon bald verschwimmen die Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt. In ihrer primär sprachlich-rhetorischen Verfasstheit verweisen die Schilderungen kaum mehr auf einen äußeren Sturm, noch geben sie trotz aller Bewegtheit und Dynamik einen wahrhaftigen Einblick in Werthers Inneres. In seinen generalisierenden und zugleich unbestimmt verbleibenden Beschreibungen ist Werthers Seelensturm in erster Linie ein Sprachsturm, der sich – obgleich in seiner Grundfärbung greifbar – konkreten inhaltlichen Bestimmungen weitgehend widersetzt. Die Überführung der dreidimensionalen Raumvorstellung in neue, relationale Wahrnehmungen (»hier«, »dort«, »da«, »hinauf«, »hinab«) versetzt die Leser*innen zunehmend in Werthers Taumel hinein, was dazu beitragen mag, dass sie eine eigene innere Bewegtheit verspüren.

Man kann an Passagen wie dieser gut nachverfolgen, wie sich der Text gemäß der von Hans Blumenberg in seinem Aufsatz »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans« beschriebenen Abkehr des modernen Romans von seinen Abbildfunktionen auf die Beobachtung seiner eigenen Binnenrelationen ausrichtet. »Wirklichkeit«, so Blumenberg, werde im modernen Roman als »Inbegriff des einstimmigen Sichdurchhaltens einer *Syntax von Elementen*« lesbar, die »bestimmten Regeln der inneren Konsistenz gehorcht«.⁸⁷ Dadurch,

87 Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff, S. 21.

meint Rüdiger Campe, bilde sich eine Form von Literatur aus, die nicht nur ähnliche, sondern genuin neue Welten hervorbringe:

Der Schritt von Aristoteles' rhetorischer Figur der dichterischen unwahrscheinlichen Wahrscheinlichkeit – der Änderung der Welt – zur Fiktion neuen (literarischen) Typs – zur neuen Welt – ist der Schritt von einer Theorie der immanenten Änderung zu einer Theorie der die Rahmenbedingungen betreffenden neuen Setzung.⁸⁸

Dass sich die von Campe hier vorgeschlagene Differenzierung zwischen Dichtung auf der einen und Literatur (im modernen emphatischen Sinne) auf der anderen Seite historisch kaum eindeutig festlegen lässt, tut der systematischen Unterscheidung keinen Abbruch. Wichtig ist weniger die viel diskutierte genaue historische Datierung⁸⁹ als vielmehr die Tatsache, dass sich (allmählich) eine neue Form von Literatur ausbildet, die dazu führt, dass sich nicht nur einzelne Merkmale der dargestellten Welt verändern, sondern dass die diegetische Welt selbst als eine neue, in sich kohärente *mögliche Welt* konstruiert wird. Auf diese Differenz weist auch Rainer Mühlhoff hin, wenn er zwei verschiedene Formen der künstlerischen Hervorbringung voneinander abgrenzt. Mühlhoff unterscheidet in seiner philosophisch angelegten Studie *Immersive Macht. Affekttheorie nach Spinoza und Foucault* (2018) zwischen der Erkundung von Möglichkeiten einerseits und virtuellen Konstitutionsprozessen andererseits: »In Möglichkeiten zu denken ist die Tätigkeit, Koordinaten- systeme und Zustandsräume zu bilden – von den Kalkülen der Physiker_innen bis zum Beratungsgespräch für einen Bausparvertrag –, [...] in deren Abstraktionen es gefasst und gefangen wird.«⁹⁰ Im Gegensatz dazu finde bei einem Prozess der Aktualisierung von virtuellen Kräften das Wirken »nicht in einem Raum vorausbestimmter Möglichkeiten oder abstrakter Koordinaten statt«.⁹¹ Das »Virtuelle«, so schreibt Mühlhoff in Bezugnahme auf Deleuze, bringe die Existenz einer Lösung erst hervor, »und zwar gemäß einer Zeit und einem

88 Campe: »Mögliche Welt« und »Fictio Analogica«, S. 150.

89 Vgl. hierzu besonders das Kapitel »Die Entdeckung der Fiktionalität« von Walter Haug in: ders.: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Tübingen 2003, S. 128–144, das verschiedene Thesen zur Entstehung von Fiktionalität diskutiert, sowie Erich Kleinschmidt: Die Wirklichkeit der Literatur. Fiktionsbewusstsein und das Problem der ästhetischen Realität von Dichtung in der Frühen Neuzeit. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982). H. 2, S. 174–197.

90 Mühlhoff: *Immersive Macht*, S. 115.

91 Ebd.

Raum, die ihr [der Idee] selbst immanent sind«.⁹² Die raumzeitlichen Koordinaten ergeben sich dabei gerade nicht aus einer zuvor festgelegten Gesamtperspektive beziehungsweise Außensicht, sondern erfolgen aus der »Innerweltlichkeit der Beschreibungs- und Modellierungsperspektive selbst«.⁹³ Auf diese Weise, so Mühlhoff weiter, könnte etwas in Existenz treten, das begrifflich und logisch zuvor nicht existierte, dessen (wahrnehmbare) Gestaltbildung erst aus den Wirkungsrelationen emergiert: »Dieser Prozess der Konstitution findet nicht *innerhalb* eines Raumes und einer Zeit, eines Tableaus von Möglichkeiten und Koordinaten statt, sondern die Möglichkeiten und Koordinaten selbst sind ein ständiges Produkt seines Wirkens.«⁹⁴ Diese zweite Art der Hervorbringung zeigt sich auch im *Werther*: Obgleich die entstehenden fiktionalen Räume durchaus Bezüge zu realen Räumen und Raumvorstellungen zulassen, sind sie hinsichtlich ihres Konstitutionsprozesses eindeutig als topologische Räume zu bezeichnen, da sie letztlich aus dem sprachlichen Material und seinen Relationierungen hervorgehen und nicht nach zuvor festgesetzten Zeit- und Raumkoordinaten ausgerichtet sind. Sie folgen damit dem, was Mühlhoff einen virtuellen Konstitutionsprozess nennt.

DIE VIRTUELLEN WELTEN DER LITERATUR

Dem Abschluss dieses Kapitels soll die These vorangestellt werden, dass literarische Texte wie Goethes *Werther* seit dem 18. Jahrhundert im Rahmen ihrer analogen Möglichkeiten *virtuelle Welten* ausbilden, die den computerbasierten *virtual realities* des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts kaum nachstehen.

Die zeitgenössischen technikbasierten *virtual realities* werden zumeist mit folgenden Merkmalen in Verbindung gebracht: Zunächst schaffen sie eine medial hergestellte kohärente virtuelle Welt, die die Nutzer*innen um 360 Grad umschließt und ihre Wahrnehmungen und Erfahrungen begründet. Damit ist bereits ihr zweites Merkmal, die *Immersion*, angesprochen. Hiermit ist gemeint, dass die Nutzer*innen in die virtuelle Umgebung eintauchen und von dieser zunehmend absorbiert werden, ohne sich länger der Medialität ihrer Umwelt bewusst zu sein. Das dritte Merkmal von virtuellen Welten wird oftmals als eine besondere Form der *Präsenz* beschrieben. *Virtual realities* ermöglichen ihren Nutzer*innen zahlreiche intensive Echtzeiterfahrungen, die in der Regel körperlich induziert werden und die auf der Verwendung von multisensorischen Applikationen wie VR-Headsets, taktilen Handschuhen oder Ganzkörperwesten

92 Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung. Übers. von Joseph Vogl. München 1992, S. 268. Hier zit. nach Mühlhoff: Immersive Macht, S. 115.

93 Mühlhoff: Immersive Macht, S. 117.

94 Ebd.

basieren. Je nach Grad der technischen Umsetzung besteht dadurch die Möglichkeit zu *sinnlichen Erfahrungen* (viertes Merkmal), die nicht selten auch an die realen Bewegungen der Nutzer*innen gekoppelt sind. Ein fünftes, zentrales Merkmal von technikbasierten virtuellen Welten betrifft die *Interaktivität*, sowohl der Nutzer*innen untereinander als auch der virtuellen Umwelt selbst, die sich den Aktivitäten der Nutzer*innen flexibel anzupassen vermag.⁹⁵

Die meisten dieser Charakteristika werden auf analoge Weise bereits in Goethes Roman realisiert. So bewegt sich der Ich-Erzähler Werther durch eine von Anfang bis Ende durchgestaltete fiktionale Welt, die – auch wenn sie erst durch seine Wahrnehmung und Empfindungen entsteht und nicht bis in alle Details ausbuchstabiert ist – keinen Zweifel an ihrer inneren Stimmigkeit und Kohärenz aufkommen lässt. Durch die figurengewebte Erzählfokalisierung sind die Leser*innen mit dem Erzähler inmitten der erzählten Welt verortet, die sie, ähnlich wie in den technikbasierten virtuellen Welten, um 360 Grad umgibt und eine Draufsicht, wie sie beispielsweise von auktorialen Erzählperspektivierungen geboten wird, erschwert. Da sie durchgehend an Werthers Wahrnehmungsperspektive gebunden sind, haben die Leser*innen keine andere Wahl, als die diegetische Welt (zumindest während der Lektüre) aus seiner subjektiven Perspektive wahrzunehmen. Von den immersiven Wirkungen der *Werther*-Lektüre zeugt die bereits angesprochene und von der Rezeptionsgeschichte vielfach hervorgehobene besondere Sogwirkung des Romans. Phänomene wie die Identifikation mit der Hauptfigur, die in zahlreichen Fällen bis zur realen Nachahmung seines fiktiven Suizids geführt hat, verweisen auf die Schwierigkeiten vieler zeitgenössischer Leser*innen, gegenüber dem Text eine ausgewogene Distanz zu bewahren. Durch die meist im Präsens erfolgenden Darstellungen in den Briefen können die Leser*innen zudem an Werthers Erfahrungen in einer simulierten ›Echtzeit‹ teilnehmen. Dass das Lesen des Textes nicht nur eine kognitive Tätigkeit ist, sondern auch zu neuen sinnlichen Wahrnehmungen herausfordert, hat die Analyse der stimmungshaften Raumdarstellungen bereits gezeigt. Einzig im Hinblick auf Interaktivität kann der Text nicht mithalten: Eine während der Lektüre erfolgende Kontaktaufnahme zu anderen Leser*innen oder die Interaktion mit den dargestellten Welten wird erst knapp zwei Jahrhunderte später im Rahmen von computerbasierten *virtual realities* möglich werden.

Man könnte nun einwenden, dass im Grunde jede Form von Literatur *virtuelle Welten* erzeugt. Das ist insofern richtig, als Erzählen – wie auch die Sprache selbst – auf Vorstellungen gründet und dadurch jede Textform enge Verbindungen zum Virtuellen unterhält. Darüber hinaus lassen sich zahlreiche Ansätze zu den im *Werther* ins Licht gerückten Darstellungsverfahren in

⁹⁵ Vgl. hierzu beispielsweise William R. Sherman/Alan B. Craig: *Understanding Virtual Reality. Interface, Application, and Design*. Cambridge 2019, S. 6–15.

unterschiedlichen Ausformungen bereits in antiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Texten nachweisen: Auch die *Ilias* und die *Odyssee* erschaffen eigenständige Welten, die gängige Mimesiskonzeptionen bei Weitem übersteigen. Die mittelalterlichen Ritterromane Chrétien de Troyes', Gottfried von Straßburgs oder auch Wolfram von Eschenbachs sind in spezieller Weise darauf ausgerichtet, bestimmte Tugenden und Werte einzubüren, die in der realen Welt aktualisiert werden sollen.⁹⁶ Auch das Genre der (Sozial-)Utopie, die darauf aus ist, möglichst konkrete Gegenbilder zur bestehenden gesellschaftlichen Wirklichkeit zu entwerfen, lässt sich als eine besonders effektive Realisierung von vorgestellten Idealen und Leitideen fassen. Hinzu kommt, dass literarische Texte aus allen Zeiten – abhängig von den jeweiligen Lesedispositionen, Vorkenntnissen und Vorlieben ihrer Rezipient*innen – immersive Wirkungen entfalten können.

Dennoch scheint es sinnvoll, erst dann von literarischen *virtuellen Welten* zu sprechen, wenn zwei zentrale Kriterien erfüllt sind: Zum einen müssen die darstellerischen Verfahrensweisen zur Herstellung von Immersion in einem starken Sinne ausgebildet sein. »Virtuelle Realitäten«, unterstreicht Sybille Krämer, »beruhen auf der Technik der ›Immersion‹, durch die wir Bilder nicht nur anschauen, sondern in den Bildraum auch eintreten«.⁹⁷ Die raumzeitliche Teilhabe an der simulierten Welt darf nicht nur prinzipiell möglich sein, sie muss durch verschiedene elaborierte Textstrategien wie die Bindung des Erzählers an die Perspektive der Figuren, die Herstellung einer kontinuierlichen Raumfiktion oder präsentische Erzählweisen auch forciert werden. Das mediale Dispositiv sollte das illusionistische Eintreten in die simulierte Welt nicht nur zulassen, sondern die Distanzierungsmöglichkeiten der Leser*innen während der Lektüre weitgehend zu suspendieren wissen. Ein wichtiger Faktor hierfür ist auch der Aufbau eines wirkungsvollen Spannungsbogens, der die Leser*innen dazu anhält, in das Buch ›einzutauchen‹ und es mit möglichst wenigen Unterbrechungen zu lesen.

96 Vgl. zur Virtualitätsforschung in der (germanistischen) Mediävistik ferner Haiko Wandhoff: *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin/New York 2003; Elisabeth Vavra (Hg.): *Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter*. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems, 24.–26. März 2003. Berlin/Boston 2005; Carsten Morsch: *Blickwendungen. Virtuelle Räume und Wahrnehmungserfahrungen in höfischen Erzählungen um 1200*. Berlin 2011; Silvan Wagner: *Erzählen im Raum. Die Erzeugung virtueller Räume im Erzähllakt höfischer Epik*. Berlin/Boston 2015; Nicolas Mittler: *Virtualität im Minnesang um 1200. Transdisziplinäre Analysen*. Frankfurt a. M. u. a. 2017.

97 Sybille Krämer: Was haben die Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun? Zur Einleitung in diesen Band. In: dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität*, S. 9–26, hier S. 13.

Zum anderen sind literarische *virtuelle Welten* weniger darauf ausgerichtet, die Realität zu reproduzieren. Sie stellen – im Rahmen einer ihnen bis zu einem gewissen Grad zustehenden Autonomieästhetik – vielmehr in einem emphatischen Sinne darauf ab, alternative Welten beziehungsweise Systeme mit besonderen Eigenlogiken auszubilden, die auf den in den Vordergrund gerückten ästhetischen Formprozessen, auf Verfahren der Sprachverdichtung, der Rhetorisierung sowie der Selbstreflexion beruhen können. Elena Esposito zufolge sei die moderne Fiktion daher innerhalb eines eigenen »semiotischen Paradigmas«⁹⁸ zu verorten:

Die Simulation beabsichtigt, so treu wie möglich einige Eigenschaften dessen zu reproduzieren, was ein Referent bleibt. Die Virtualität im eigentlichen Sinne verfolgt eine viel reichhaltigere Absicht; sie geht über die Eigenschaften der Simulation hinaus und kann nicht mehr auf die Unterscheidung von Zeichen und Referent bezogen werden. Ihr Zweck ist [...] eine alternative Realitätsdimension zu schaffen: keine falschen realen Objekte, sondern wahre virtuelle Objekte, für welche die Frage der Realität ganz und gar gleichgültig ist.⁹⁹

Gemäß der im Rahmen der Modelltheorie im dritten Kapitel dieser Arbeit vorgestellten These, dass Modellwelten immer zwischen repräsentativen und projektiven Anteilen oszillieren, möchte ich die *virtuellen Welten* von den *virtuellen Räumen* der Frühen Neuzeit jedoch nur graduell abgrenzen. Auch wenn sich die in der Literatur seit dem 18. Jahrhundert entstehenden *virtuellen Welten* immer stärker auf die Erkundung von radikal neuen Möglichkeiten ausrichten, stehen sie den *virtuellen Räumen*, die die Meditationstechniken von Ignatius und Teresa anleiten, in vielen ihrer Verfahrensweisen durchaus nahe und sind kaum substanzuell von diesen zu unterscheiden. Tendenziell sind die Verfahrensweisen der *virtuellen Welten* jedoch in den meisten Fällen offener und experimenteller – eine Entwicklung, die ihren Ausdruck nicht zuletzt in der Abkehr von den Regelpoetiken und der Entstehung von *pervasiven* Affizierungstechniken findet. Die *virtuellen Welten* der Literatur kappen den unmittelbaren Selbst- oder Handlungsbezug. Sie ermöglichen die Einübung von vielfältigen Perspektivwechseln und wollen dabei oftmals ganz bestimmte sinnliche Wahrnehmungserfahrungen erschließen, welche den Rezipient*innen auf andere Weise in vielen Fällen kaum jemals zugänglich wären. Dies gilt in besonderer Weise für die Zeit, in der andere Immersionsmedien wie Film oder Computerspiele noch nicht verfügbar waren.

98 Esposito: Fiktion und Virtualität, S. 270.

99 Ebd.