

1 Literatur als Übung

1.1 Hinführung: „vnabläßliche übung“

In den letzten Jahrzehnten geriet Übung als grundlegende Kulturpraxis verstärkt in den Blick. Seit Pierre Hadot die antike Philosophie als eine praktische Lebensform, einen *way of life*, beschrieben hat,¹ wurden Übungen beispielsweise verstärkt als zentrale ‚Orte‘ des Philosophischen beleuchtet. Besonders einflussreich sind in der kulturwissenschaftlichen Forschung die an Hadot anschließenden Arbeiten Michel Foucaults. In seinen Studien zur Geschichte der Sexualität setzt Foucault sich – wenn auch nicht immer historisch präzise – mit den Übungspraktiken der antiken Philosophie auseinander: die Gewissensprüfung, das Anfertigen von Hypomnemata (Merkheften), das Soliloquium (Selbstgespräch) sowie die Meditation.² Hinter diesen Praktiken sieht Foucault das antike Konzept einer „Sorge um sich“,³ die er als eine spezifische Form der ethischen und ästhetischen Subjektivierung interpretiert. Als Lebenskunst oder Ästhetik der Existenz gelte es, diese Form der Selbstbeziehung für die Moderne wiederzuentdecken. Üben wird bei Foucault deshalb, ausgehend von den konkreten antiken Übungspraktiken, zu einer Art Meta-Praxis abstrahiert, mit der das Subjekt auf sich selbst ausgerichtet werden kann – Übung als bewusste Praxis der Selbstermächtigung, als ‚Umkehr zu sich‘, mit der auch das moderne Subjekt sich innerhalb von Zwangs- und Disziplinierungspraktiken Freiheitsräume schaffen und sich selbst formen kann.

Foucaults Theorie des Übens fasziniert – und hat in verschiedenen Disziplinen konkrete Relektüren angestoßen. So wurde jüngst etwa aus philosophischer Perspektive die antike Rhetorik als umfassende „Übungsformation“ betrachtet,⁴ in der nicht nur Techniken der Rede und Affekterzeugung vermittelt, sondern vorrangig Subjekte geformt werden. In der mediävistischen und frühneuzeitlichen Forschung wiederum wurde untersucht, wie sich unter dem Begriff der Askese Formen geistiger und körperlicher Arbeit am Selbst in verschiedenen religiösen, pädagogischen oder philosophischen Kontexten transformieren.⁵ Den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit

1 Vgl. Pierre Hadot: *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris 1981 (Collection des Études Augustiniennes. Série Antiquité. 88).

2 Vgl. Michel Foucault: *Der Gebrauch der Lüste [L'usage des plaisirs]*, Paris 1984]. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1986 (Sexualität und Wahrheit. 2) sowie ders.: *Die Sorge um sich [Le souci de soi]*, Paris 1984]. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1986 (Sexualität und Wahrheit. 3).

3 Vgl. Foucault, *Die Sorge um sich*.

4 Vgl. Ruben Pfizenmaier: *Übungsformationen. Das Üben der antiken Rhetorik als Praxis der Subjektivierung*. Gießen 2024 (Ästhetische Praxis. Transdisziplinäre Perspektiven. 7).

5 Wie produktiv sich die von Hadot und Foucault angestoßene Perspektive in der Forschung niedergeschlagen hat, zeigt sich nicht nur in einer Vielzahl von Einzelstudien, sondern auch in einer ein-

bildet ebenfalls eine kritische Relektüre antiker Selbstsorge – allerdings eine historische. Sie findet sich mitten in einem deutschsprachigen Roman des 16. Jahrhunderts: Johann Fischarts *Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung* (drei Ausgaben: 1575, 1582, 1590)⁶ erzählt im 26. Kapitel davon, wie sich mit genügend radikalen Übungen selbst ein affektgesteuerter Riese zum Meister der Künste und vollkommenen Fürsten formen lässt. Zur Debatte gestellt wird damit bei Fischart nichts anderes als die zentrale Faszination des Humanismus: die Idee der freien Formbarkeit des Menschen. Nirgendwo tritt der Optimismus der humanistischen Bildungsbewegung deutlicher hervor als in den zahlreichen Erziehungs- und Studienanleitungen der Zeit. Ihre Verheißung ist, dass der Mensch sich selbst zum vollkommenen Universalgelehrten bilden kann, wenn er nur den richtigen Anweisungen und Übungen folgt.

Fischart greift die Implikationen humanistischer Studienanleitung auf, indem er genau in der Mitte des Romans davon erzählt, wie der Riesenprinz Gargantua nach langen Studienjahren spektakulär gegen einen Zwölfjährigen im Deklamieren verliert. Dieses Wunderkind trägt den sprechenden Namen *Eudämon* und verkörpert mit dem Eudaimonie-Ideal die Vorzüglichkeit und Effizienz einer Ausbildung und Lebensführung nach antikem Vorbild, denn anders als Gargantua wurde Eudämon lediglich wenige Monate ausgebildet. Angesichts der sich an Eudämon zeigenden Überlegenheit der neuen, humanistischen Pädagogik wird Gargantua vom Hof seines Vaters nach Paris fortgeschickt, um an der Hohen Schule nach ebenden Methoden ausgebildet zu werden, die auch das zwölfjährige Wunderkind hervorgebracht haben. Dort angekommen, wird er vom neuen Lehrmeister allerdings erst einmal mit einer Nieswurz-Kur auf die Werkseinstellungen zurückgesetzt: Gargantua wird von allem bisher Gelernten gereinigt, damit er von neuem geformt werden kann. Die Routinen, mit denen sich diese Neubildung vollzieht, werden in einem langen Kapitel minutiös ge-

drücklichen Anzahl an Sammelbänden, vgl. u. a. Michaela Brill-Mrziglod (Hrsg.): Asketische Selbstbeschränkung und Entgrenzungsstrategien. Religion – Politik – Geschlecht. Berlin [u. a.] 2021 (Kulturelle Grundlagen Europas. 8); Almut-Barbara Renger (Hrsg.): Übungswissen in Religion und Philosophie: Produktion, Weitergabe, Wandel. Berlin 2018 (Religionswissenschaft. Forschung und Wissenschaft. 15); Gottfried Kerscher, Gerhard Krieger (Hrsg.): Askese im Mittelalter. Beiträge zu ihrer Praxis, Deutung und Wirkungsgeschichte. Berlin 2010 (Das Mittelalter. 15); Werner Röcke, Julia Weitbrecht (Hrsg.): Askese und Identität in Spätantike, Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin [u. a.] 2010 (Transformationen der Antike. 14); Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Tanja Nusser (Hrsg.): Askese: Geschlecht und Geschichte der Selbstdisziplinierung. Bielefeld 2005.

6 Im Folgenden zitiere ich mit der Kurzform „Fischart, Geschichtklitterung“ jeweils die Edition: Johann Fischart: *Geschichtklitterung* (Gargantua). Synoptischer Abdruck der Fassungen von 1575, 1582 und 1590. Hrsg. von Hildegard Schnabel. 2 Bde. Halle a. S. 1969. Da diese Edition vergriffen ist, zitiere ich der Vergleichbarkeit halber nach der Seitenzählung des Drucks von 1590. Werden die drei Ausgaben von 1575, 1582 und 1590 nach den historischen Drucken zitiert, wird das durch Angabe von Druckort und Drucker und folgenden Kurztiteln angezeigt: Fischart, Affentheurliche vnd Ungeheurliche Geschichtschrift, [Straßburg: B. Jobin] 1575; Fischart, Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung [Straßburg: B. Jobin] 1582; Fischart, Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung [Straßburg: B. Jobin] 1590.

schildert. Zuerst erfährt Gargantua eine umfassende Re-Sozialisierung und wird mittels vorbildlicher Peers in den für die Zeit durchaus charakteristischen Wettkampfmodus von *imitari* und *aemulari* eingestimmt. Er soll nämlich danach streben, seinen Kommilitonen *ähnlich zu sein oder vortrefflicher zuwerden*.⁷ Ferner wird Gargantuas Zeit mit beachtlicher Effizienz durchstrukturiert – jeder Moment des Tages wird mit weisheitsförderlichen *künsten vnd übungen* zugebracht, damit keine Gelegenheit ungenutzt bleibt, den jungen Riesen zu formen.⁸

Wie dem über Seiten hinweg in aller Ausführlichkeit geschilderten neuen Curriculum zu entnehmen ist, beginnt Gargantuas Tag bereits um vier Uhr morgens und ist gefüllt mit nichts als *vnabläßlicher übung*.⁹ Die disziplinarisch durchstrukturierte Tagesgestaltung macht auch vor dem Körper des Helden nicht Halt. Gargantua, der als Kind auf der Suche nach der lustvollsten Art, sich den Hintern abzuwaschen, den ganzen Hausrat mit seiner Notdurft kontaminierte, und der noch bei seiner Ankunft in Paris als Erstes die Stadt mit seinem Urin flutete, ist nun strenger Hygiene und der Kontrolle seiner Körperöffnungen unterworfen, denn der Tagesplan gibt selbst die Verdauungszeiten und Toilettengänge strikt vor. Diese Disziplinierung affiziert auch die Erzählrede merklich, die bis anhin dem Motto *[e]jin Scheißhauf ist ein Scheißhauf, wann man es schon wie ein altar bauet* folgend nicht an Fäkalsprache sparte,¹⁰ nun aber umschreibt, wie Gargantua zur *heimlichen reinigkeit* geht und *sich des natürlichen vnd jnnerlichen vberlastes purgiert*.¹¹ Ferner ist an der Hohen Schule nicht nur das Ausscheiden, sondern auch die Nahrungsaufnahme auf Effizienz getrimmt, denn während der Mahlzeiten wird die Zeit nicht allein mit lehrreichen Gesprächen gefüllt, in denen repetiert wird, was man aus der morgendlichen *lectio* behalten hat, sondern es werden dabei auch die Wirkungen und Eigenschaften der unterschiedlichen Speisen *nach form des Philosophischen Mensae* erörtert.¹² Mit dem Essen nimmt der Riese dergestalt die passenden *örter vnd allegationen* sowie die dazugehörigen Kenntnisse aus dem ganzen Kanon der medizinischen Fachliteratur mühelos auf.¹³ Besonders umfangreich wird die Disziplinierung des Körpers aber an den Leibesübungen veranschaulicht, die zweimal täglich vollzogen werden, *damit sie eben so weidlich den Leib übten, als sie zuvor das Gemüt vnd die Seel geübt hetten*.¹⁴ Morgens geht es nach der *lectio* ins Freie zur Morgengymnastik, um bis zur Erschöpfung zu turnen. Nachmittags stehen Sportarten militärischer Prägung auf dem Programm. Wie der Roman durch das Aneinanderreihen von Reit-, Fecht- und Schießübungen über Seiten hinweg ver-

⁷ Fischart, Geschichtklitterung, S. 334.

⁸ Ebd., S. 335.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., S. 31.

¹¹ Ebd., S. 336 u. S. 340.

¹² Ebd., S. 338.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 337.

anschaulicht, wird Gargantua – teils auch recht brutal – zur *vnnachzuthunige[n] stärck gedrillt*.¹⁵

Fischarts Roman erzählt hier folglich von der humanistischen Institutionalisierung der antiken Selbstsorge.¹⁶ Gargantuas Tag ist geprägt davon, sich um sich selbst zu sorgen: Gelerntes zu repetieren und zu überdenken, Gesundheitsregeln zu befolgen, sich körperlich zu ertüchtigen und Maß zu halten.¹⁷ Diese Selbstsorge prägt nicht nur die ganze Tagesstruktur, sondern auch die soziale Praxis an der Hohen Schule, da Gargantua sich vorrangig im fortwährenden Gespräch mit anderen formen soll. Der Rückbezug dieser Selbstsorge auf antike Vorbilder wird am Ende des Kapitels besonders pointiert, wenn der Tag mit einer extensiven Gewissensprüfung nach antikem Vorbild endet – *auff Pythagorische weiß* und mit der *Wag des Vergilischen Vir bonus & sapiens, &c.*¹⁸

¹⁵ Ebd., S. 356; zur brutalen Abhärtung vgl. S. 349: *Krümmet sich wie ein Spartiatischer Bub nit, wann man jn schon schlug: O es gibt gut starck hart Buben, die darnach die Folter vnd ein Stapekorden wol außstehn können [...]. Er stand auch oft vier Stunden inn nasser Kleydung, der Kelte zugewonen.*

¹⁶ Zur humanistischen Wiederentdeckung der antiken Selbstsorge vgl. Stephen Greenblatt: Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare. Chicago 2005 [1980]; Christian Moser: Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbsterneutik von Platon bis Montaigne. Tübingen 2006 (Communicatio. 36); Gur Zak: Plutarch's Humanism and the Care of the Self. Cambridge 2010. Vgl. ferner auch die Beiträge in Steven Vanden Broecke, Jonathan Reginer (Hrsg.): Individuality, Self-Care, and Self-Preservation in Late Medieval and Early Modern Science. Special Issue. Early Science and Medicine 28 (2023), insb. den Beitrag von Koen Vermeir: Education and the Cultivation of the Early Modern Self. Cultura Animi as Self-Care in Juan Luis Vives, S. 63–94. Zentraler Impuls hinter der Forschung zu den Selbstpraktiken der Frühen Neuzeit ist immer noch Jacob Burckhardts These der rinascimentalen Entdeckung der Individualität: „In Italien zuerst verwehte dieser [mittelalterliche, Anm. K.K.] Schleier in die Lüfte; es erwacht eine objektive Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämtlichen Dinge dieser Welt überhaupt; daneben aber erhebt sich mit voller Macht das Subjektive; der Mensch wird geistiges Individuum und erkennt sich als solches“, Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Hrsg. von Walther Rehm. Stuttgart 1960 [1860], S. 161 (Hervorh. im Original).

¹⁷ Das entspricht den Bereichen antiker Selbstsorge, die Michel Foucault in seiner Studie zur antiken Sexualmoral beschrieben hat, vgl. Michel Foucault: Die Sorge um sich, S. 71.

¹⁸ Fischart, Geschichtklitterung, S. 358: *Darauff recapitulirt, vnnd vberschlug er kurtzlich auff Pythagorische weiß mit seinem Lehrweiser alles was er die gantze Tagzeit durch gelesen, gesehen, erfahren, gehört, gethan vnnd vernommen hat. Ja er trutinert sich auch, vnnd legt sein Leben vnnd wandel desselben Tags auff die Wag des Vergilischen Vir bonus & sapiens, &c. Wann du dich legst zu süsser rhu, vnnd dir wöllen gehen die augen zu, So denck zuvor ein jede nacht, Wie du den tag habst hingebbracht vnd was daselbst weiter folgt.* Die antike Tradition der Gewissensprüfung wird hier gleich mehrfach markiert, indem drei in der Zeit populäre Überlieferungen miteinander verbunden werden: Die *Pythagorische weiß* bezieht sich auf die überlieferte Übung des Pythagoras, bei der abends noch einmal alles im Kopf durchgegangen wird, was während des Tages gesagt, gehört und getan wurde. Rezipiert wurde diese pythagoräische Übung unter anderem über Cicero, der sie als Geistesgymnastik (*curriculum mentis*) anpries. Der *Vir bonus & sapiens* bezieht sich hingegen auf eine in der Zeit breit rezipiertes Gedicht über die Gewissensprüfung, mit dem beispielsweise Sebastian Brant sein *Narrenschiff* beschließt. Die am Ende des Kapitels angeführten Reime indes sind eine deutsche Übertragung einiger

Die humanistische Aneignung der antiken Lebenskunst wird mit Gargantuas Tagescurriculum allerdings nicht einfach ausgefaltet, sondern sie erscheint in der Darstellung des Romans auch als hochgradig problematisch. Zum einen banalisierten zahlreiche eingestreute Elemente das ethische Profil der Selbstformung nach antikem Vorbild beträchtlich. Beispielsweise propagiert Gargantuas Lehrer an einer Stelle Askese nicht als eine auf sich selbst gerichtete Übung, sondern als banales Mittel, um besser schießen zu lernen.¹⁹ Zum anderen evoziert die enge Verschränkung von geistiger und körperlicher Disziplinierung kaum die Vorstellung einer positiven Selbstschöpfung, wie sie etwa Pierre Hadot oder Michel Foucault in den antiken Exerzitien gesehen haben. Geschildert wird bei Fischart vielmehr ein umfassender Zwangsapparat, in dem selbst der Toilettengang minutiös getaktet wird. Die humanistische Institutionalisierung der antiken Selbstsorge führt, wie man mit Foucault sagen könnte, in Fischarts Darstellung primär zu radikal disziplinierten statt zu ästhetischen Subjekten.²⁰ Die Institution formt den Riesen – und nicht Gargantua sich selbst – zum Renaissance-Wunderkind.

Ästhetisches Subjekt scheint Gargantua lediglich punktuell während der nachmittäglichen Leibesübungen zu sein, deren Schilderung in Umfang und Hyperbolik die anderen Routinen um ein Mehrfaches übersteigt. Hier transformiert, modifiziert und stilisiert sich der Riese im Rahmen seiner Übungen im Kriegshandwerk selbst und erturnt sich symbolisch Freiheitsräume, indem er über Berg und Tal davonrennt, über alle möglichen Hindernisse und Begrenzungen hüpfst, schwimmt und springt.²¹ Dabei erfreut er sich auch immer wieder im Sinne ästhetischer Subjektivierung an sich selbst, indem er sich beispielsweise im Schlamm und im Kot wälzt und danach – sich sofort wieder dem Hygieneregime unterwerfend – reinigt.²² Obwohl die antike Selbstsorge, jedenfalls nach Foucault, zur ethischen „potestas sui“²³ anleiten sollte, führt ihre humanistische Institutionalisierung in der Darstellung des Textes zu einem diszi-

Verse aus dem *Carmina vere aurea*, eine verbreitete Sammlung an Lehrversen zur pythagoräischen Selbstsorge, vgl. zu den Quellen Ulrich Seelbach: *Ludus lectoris. Studien zum idealen Leser Johann Fischarts*. Heidelberg 2000 (Beihefte zum Euphorion. 39), S. 442 sowie S. 152–153.

¹⁹ Also ist kein kunst mit gutem geschoß vnnd geschraubten oder gezogenen Büchssen wol schissen, sonder auf jeder, wie selsam sie auch sey, das schwartz zutreffen wissen (Fischart, Geschichtklitterung, S. 352).

²⁰ Die „Selbsttechniken“, die Teil der „Künste der Existenz“ sind, bestimmt Foucault, *Der Gebrauch der Lüste*, S. 18, als „gewußte und gewollte Praktiken [...], mit denen sich die Menschen nicht nur die Regeln ihres Verhaltens festlegen, sondern sich selber zu transformieren, sich in ihrem besonderen Sein zu modifizieren und aus ihrem Leben ein Werk zu machen suchen, das gewisse ästhetische Werte trägt und gewissen Stilkriterien entspricht“.

²¹ Vgl. Fischart, Geschichtklitterung, S. 346–348.

²² Vgl. ebd., S. 346: *waltzt sich im Mur, beschmirt sich mit kat.*

²³ Vgl. Foucault, *Die Sorge um Sich*, S. 90.

plinierten Gargantua, der sich selbst nur im eng begrenzten Rahmen einer *potestas corporis* genießen kann. Die in diesen Übungen vollzogene Selbststilisierung findet in Gargantuas *vnnachzuthunige[n] stärck* zwar eine körperliche Form,²⁴ die allerdings auch nur zu einer körperlichen und keiner ethischen Haltung führt. Mit anderen Worten: Die ‚Macht‘, die sich Gargantua – mittels Kriegsgerät und Marschübungen! – erturnen kann, neigt zur Gewalt,²⁵ während die *potestas sui*, die Foucault als Ziel der antiken Selbstsorge sieht, „nichts begrenzt noch bedroht“.²⁶

Während der Text die humanistische Institutionalisierung antiker Selbstsorge auf der Ebene des Dargestellten verabschiedet,²⁷ praktiziert er allerdings an sich selbst durchwegs das Gebot zur *vnableßliche[n] übung*.²⁸ Fortlaufend werden nämlich Praktiken aus dem humanistisch-gelehrten Feld auf der Verfahrensebene des Textes nachgebildet. Das zeigt sich beispielsweise daran, dass im 26. Kapitel die Leibesübungen des Protagonisten von der Erzählrede vorrangig dazu genutzt werden, das Wortfeld ‚Militärsport‘ über Seiten hinweg onomastisch zu erschließen. Entlang des turnenden Riesenkörpers werden alle möglichen Bezeichnungen für Pferde, Schiffsmanöver oder Schusswaffen zusammengetragen oder *ad hoc* geschöpft. Das Üben der eigenen Sprachkompetenz, insbesondere das Aneignen eines reichen Vorrats an Wörtern und Wendungen, ist im humanistischen Feld wesentlicher Bestandteil der Selbstsorge. Die Bildungselite formt sich in der Frühen Neuzeit an und mit Sprache.²⁹ *Potestas sui* heißt vor diesem Hintergrund auch, über eine Fülle an Wörtern und Wendungen zu verfügen.³⁰ Mit den mili-

²⁴ Selbsttechniken ermöglichen es Individuen laut Foucault, Der Gebrauch der Lüste, S. 35–36, „mit eigenen Mitteln bestimmte Operationen mit ihren eigenen Körpern, mit ihren eigenen Seelen, mit ihrer eigenen Lebensführung zu vollziehen, und zwar so, daß sie sich selber transformieren, sich selber modifizieren und einen bestimmten Zustand von Vollkommenheit, Glück, Reinheit, übernatürlicher Kraft erlangen“.

²⁵ Vgl. Fischart, Geschichtklitterung, S. 356.

²⁶ Foucault, Die Sorge um sich, 1989, S. 90.

²⁷ Vgl. zu den späthumanistischen Revisionen humanistischer Ideale grundlegend Beate Kellner: Verabschiedung des Humanismus. Johann Fischarts ‚Geschichtklitterung‘. In: Humanismus in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. XVIII. Hrsg. von Nicola McLelland, Hans-Jochen Schiewer, Stefanie Schmitt. Anglo-German Colloquium Hofgeismar 2003. Tübingen 2008, S. 155–181.

²⁸ Fischart, Geschichtklitterung, S. 335.

²⁹ Vgl. dazu grundlegend Jan-Dirk Müller: Formung der Sprache und Formung durch Sprache. Zur anthropologischen Interpretation des *imitatio*-Konzepts. In: Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert. Hrsg. von Jörg Robert, Jan-Dirk Müller. Berlin 2007 (Pluralisierung & Autorität. 11), S. 159–200.

³⁰ Die Verbindung rhetorischer (Über-)Fülle mit Macht vollzieht sich auch in der historischen Semantik des Wortes, insofern lat. *copia* im Plural militärische Streitkräfte bezeichnet, vgl. hierzu Anita Träninger: Copia / Kopie. Echoeffekte in der Frühen Neuzeit. Hannover 2020 (Neue Perspektiven der Frühneuzeitforschung. 3).

tärischen Turnübungen seines Protagonisten wendet sich, wie man daher sagen könnte, auch der Text sich selbst zu, um sich übend zu formen.³¹

Die unablässliche Übung, die auf Ebene des Dargestellten verabschiedet wird, lässt sich auf Ebene der Darstellung als ausgesprochen produktives Modell nachzeichnen. Der Rahmen dieser übenden ‚Selbstbildung‘ ist bei Fischart allerdings satirisch: Konkrete historische Praktiken aus der humanistisch geprägten Gelehrsamkeit der Zeit werden im Text vorgeführt, um der verkehrten Welt den Spiegel vorzuhalten. Weil dabei aber Praktiken in einen Roman wandern, vollzieht die Satire auch insofern eine ‚Umkehr zu sich‘, als die vorgeführten Praktiken Teil der textimmanenten Organisation werden – aus Praktiken wie dem pädagogischen Sammeln von Wörtern, dem gelehrt Kommentieren oder dem historiographischen Fälschen werden dergestalt sprachliche, rhetorische und narrative Verfahren. Eine ‚Umkehr zu sich‘ im Sinne der Transformation praktischer Alltagslogiken in literarische Eigenlogiken zeigt sich dabei vorrangig als formaler Effekt der indirekten Satire. Fischart führt damit ein Modell von Übung vor, bei dem ‚Selbstbildung‘ nicht auf einer selbstzweckhaften ethischen oder ästhetischen Formung beruht, sondern sich gerade aus einer auf den pragmatischen Kontext gerichteten Zweckhaftigkeit ergibt. Diese produktive Ambivalenz – die satirische Nachahmung von gelehrt Praktiken einerseits und ihre gleichzeitige textinterne Aneignung und Transformation andererseits – verweist auf eine grundlegende Dynamik, die über den Einzelfall hinausweist. Denn das, was sich bei Fischart in einer vielschichtigen Selbstbezüglichkeit des Textes vollzieht, lässt sich auch unabhängig von der spezifischen Satirekonstellation als strukturierendes Prinzip beschreiben: als Übung, in der literarische Texte sich zugleich produktiv mit sich selbst *und* ihrem Kontext in Beziehung setzen.

Im Folgenden soll daher der Versuch unternommen werden, den Übungsbegriff als heuristisches Modell zu entwickeln, das nicht nur für die Lektüre von Fischarts *Geschichtklitterung*, sondern grundsätzlich für die Beschreibung einer spezifischen literarischen Produktivität fruchtbar gemacht werden kann.

Dieses Modell gilt es für die jeweiligen historischen Gegenstände zu präzisieren und zu prüfen, weshalb ich im zweiten Kapitel in enger Auseinandersetzung mit der Forschung die einleitend nur angedeuteten Linien ausführe, in die Fischarts *Geschichtklitterung* sich als Übung setzen lässt. Die Kapitel drei bis sieben zeichnen im Anschluss daran in Einzelstudien die Dimensionen von Fischarts Übungen nach. Jedes Kapitel setzt dafür bei einem spezifischen historischen Kontext an und analysiert, wie Praktiken aus diesem jeweiligen Kontext im Roman nachgebildet und zu Verfahren transformiert werden. Bei Fischart kommt auf diesem Weg eine recht umfassende Ausbildung in den Blick, die von der morphematischen Mikroebene des Textes bis zu

³¹ Dieser übende Zug zeigt sich an dieser Stelle nicht nur an den copiösen Benennungsübungen, sondern etwa auch daran, dass der Text mitten in der Schilderung von Gargantua Schießübungen zu reimen beginnt und ein Gedicht über alle denkbaren Ausflüchte, weshalb man beim Schießen das Ziel nicht trifft, in die Erzählung inseriert, vgl. Fischart, *Geschichtklitterung*, S. 351.

dessen narrativer Organisation auf Makroebene reicht. Übungen lassen sich aspekthaft danach trennen, was genau geübt wird: Stammelübungen (Kap. 3) zielen auf die Aneignung einer grundlegenden Sprachfähigkeit; Sprachübungen (Kap. 4) auf ein Verfügen über Wörter und Wendungen; Formübungen (Kap. 5) auf die Aneignung kleiner rhetorischer Basisformen; Stimmübungen (Kap. 6) auf das Ausbilden von fingierten Redeinstanzen; Erzählübungen (Kap. 7) auf eine narrative Setzungskompetenz. Durch das heuristische Trennen der Ebenen lässt sich ein je distinktes Üben beschreiben. Im Text überlagern sich die einzelnen Übungen allerdings fortlaufend und greifen ineinander, was ein Lektüreverfahren bedingt, das nicht sukzessive dem Textverlauf folgt, sondern Reihen bildet – also Textstellen aus ihrem jeweiligen Zusammenhang herausgreift und in eine Vergleichsordnung setzt.

1.2 Literatur als Übung: ein Modell

Mit dem Übungsbegriff kommt eine doppelte funktionale Ausrichtung in den Blick: Zum einen ist Üben eine autotelische und reflexive Praxis – sie richtet sich auf den Vollzug selbst und schafft einen virtuellen Zwischenraum, in dem eine Tätigkeit von äußeren Zwecken teilweise entkoppelt wird. Wer Briefschreiben übt, tut das beispielsweise erst einmal außerhalb ‚wirklicher‘ kommunikativer Zusammenhänge, indem etwa Sender und Empfänger imaginär besetzt werden. Das übende Tun dient zunächst sich selbst. Zum anderen ist Üben zugleich heterotelisch: Es zielt auf einen künftigen Gebrauch, auf Verbesserung und Erweiterung der eigenen Fähigkeiten, um den Zwischenraum wieder zu verlassen und in eine kontextgebundene, pragmatische Wirklichkeit zurückzukehren. Üben zielt auf „seine eigene Abschaffung“.³² Diese doppelte Struktur – Selbstzweckhaftigkeit und Zweckorientierung zugleich – macht den Übungsbegriff, wie ich im Folgenden argumentieren möchte, zu einem anschlussfähigen heuristischen Modell für die Beschreibung ‚sub-autonomer‘ Formen literarischer Kreativität.

Vormoderne Literatur erscheint dabei als ein besonders geeignetes Feld für eine solche Perspektive. Die Annahme, dass literarische Texte sich vorrangig durch Selbstzweckhaftigkeit auszeichnen, trifft auf vormoderne Textkulturen – mit ihrer oft explizit didaktischen und pragmatischen Orientierung – kaum zu. Ebenso wenig gehen die Texte aber in ihrer jeweiligen Zweckgerichtetetheit auf, sondern sie weisen ästhetische Überschüsse auf, die sich weniger auf einen ‚Sitz im Leben‘ als auf die eigene Künst-

³² Vgl. Ruben Pfizenmaier: Steigern, scheitern, subjektivieren. Überlegungen zu den disziplinierenden und reflexiven Wirkungen des Übens ausgehend von der Antike. In: Üben üben. Praktiken und Verfahren des Übens in den Künsten. Hrsg. von Jens Roselt, Ekaterina Trachsel. Paderborn 2024 (Ästhetische Praxis. Transdisziplinäre Perspektiven. 5), S. 11–30, hier: S. 16.

lichkeit beziehen.³³ Diese immanente Spannung lässt sich mit binären Konzepten von Autonomie/Heteronomie nur ungenügend fassen.³⁴ Neuere Vorschläge, wie man zu einer adäquateren begrifflichen Annäherung kommt, setzen deshalb bei Konzeptionen an, die Orientierungen ‚nach außen‘ (pragmatische Dimension) und ‚nach innen‘ (ästhetische Dimension) in Texten nicht als binäres Verhältnis, sondern als dynamische und komplexe Gemengelage begreifen. Einflussreich zeigte sich hier in jüngerer Zeit der Vorschlag von Georg W. Bertram, Kunst grundlegend als eine Praxis zu begreifen, für die ein reflexiver Bezug auf andere Praktiken wesentlich ist, „und die aus diesem Grund nicht in Abgrenzung von anderen Praktiken, sondern unter Rekurs auf die Art und Weise dieses Bezugs zu begreifen ist“.³⁵ So wurde etwa im Rahmen des Tübinger Sonderforschungsbereichs „Andere Ästhetik“ ein „praxeologisches Modell“ vorgestellt, gemäß dem „alle Akte und Artefakte grundsätzlich sowohl an der Dimension technisch-artistischer Eigenlogiken – künstlerischen Traditionen, Motivbeständen, Topoi, Gattungs- und Formregeln usw. –, als auch an pragmatisch-historischen kontextuellen Logiken der jeweiligen sozialen Praxis“ teilhaben.³⁶ Beide Dimensionen werden nicht als binäre Oppositionen – entweder ästhetische Eigenlogik oder pragmatische Alltagslogik – betrachtet, „sondern als miteinander interagierende, gegenseitig offene, in sich dynamische Relationen“³⁷

Das Modell, das ich für die Analyse literarischer Texte vorschlagen möchte, fasst solche dynamischen Relationen zwischen Eigenlogik und Alltagslogik historisch konkreter: als Übung. Als praxeologisches Modell mittlerer Reichweite bietet Übung sich namentlich für solche Fälle an, in denen die Ausrichtung nach innen sich wesentlich aus einem praktischen Bezug auf konkrete Gebrauchsverhältnisse ergibt, ästheti-

³³ Die Idee ästhetischer Autonomie – verstanden als Verselbständigung von Kunst gegenüber äußeren Zwecken, als Interesselosigkeit (Kant) oder als Nicht-Kommunikation (Adorno) – wurde nicht nur mit Blick auf die Vormoderne, sondern grundlegend kritisiert, vgl. Georg W. Bertram: Das Autonomie-Paradigma und seine Kritik. In: Paradigmenwechsel. Wandel in den Künsten und Wissenschaften. Hrsg. von Andrea Sakoparnig, Andreas Wolfsteiner, Jürgen Bohm. Berlin/Boston 2014, S. 105–118. Zur genealogischen Analyse des historisch kontingennten Autonomie-Konzepts vgl. Jörg Robert: Freiheit der Kunst. Genealogie und Kritik der ästhetischen Autonomie. Berlin/Boston 2024 (Andere Ästhetik. Studien. 7).

³⁴ Vgl. Jan-Dirk Müller: ‚Gebrauchszusammenhang‘ und ästhetische Dimension mittelalterlicher Texte. In: Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters. Hrsg. von Manuel Braun, Christopher John Young. Berlin/New York 2012 (Trends in Medieval Philology. 12), S. 281–306.

³⁵ Georg W. Bertram: Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik. Berlin 2014, S. 12.

³⁶ Annette Gerok-Reiter: Ästhetik und Gebrauchstexte. Oder: Über die ‚Leimrute‘ des Autonomie-Paradigmas. Zürich 2025 (Mediävistische Perspektiven. 18), S. 17–18. Vgl. zum „praxeologischen Modell“ auch Annette Gerok-Reiter, Jörg Robert: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391. In: Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven. Hrsg. von Annette Gerok-Reiter [u. a.]. Berlin/Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten. 1), S. 1–52.

³⁷ Gerok-Reiter, Ästhetik und Gebrauchstexte, S. 18.

sche und pragmatische Dimension also zwei Seiten derselben Medaille bilden. Übung lässt sich für beide Dimensionen literarischer Texte beschreiben: einerseits als eine spezifische Art und Weise, wie textimmanent Eigenlogiken gesetzt werden, und andererseits als spezifischer pragmatischer Kontextbezug.

1.3 Ästhetische Dimension: Formative Textdynamik

Im ersten Schritt basiert Übung als Beschreibungsmodell auf einer strukturalen Analogie, deren Ausgangspunkt die Beobachtung bildet, dass sich in bestimmten literarischen Texten eine Bewegung ausmachen lässt, in der sich literarische Prinzipien durch *aufeinander aufbauende Wiederholungen* im Textverlauf herausbilden. Diese ‚Prinzipien‘ – man könnte auch von Eigenlogiken, Funktionsweisen oder Verfahren sprechen – können sich auf ganz unterschiedliche Aspekte des Literarischen beziehen. Beispielsweise lässt sich mit Bruno Quast in Wolframs von Eschenbach *Parzival* eine Bewegung beobachten, in der das Erzählen ein bestimmtes Zeichenverständnis sukzessive ausbildet. Quast beschreibt diese Dynamik als „Dreischritt von Mythos, Entmythisierung und Neuem Mythos“,³⁸ der sich im wiederholten Erzählen von blutigen Zeichen zeigt.

Ein solcher Dreischritt kann sich aber auch auf einer einzigen Textseite vollziehen, wie der *Fincken Ritter* (um 1560) demonstriert, eine fiktive Ich-Erzählung in Form eines Reiseberichts. Das Erzählen beginnt mit einem Dreischritt, der kein Zeichenverständnis, sondern narrative Setzungslogiken ausbildet,³⁹ indem von einer Reise erzählt wird, die – erstens – *eben zuo denselbigen zeiten* stattgefunden habe, *als der groß Chan vonn Cathay/ zuo Straßburg inn der Ruoprechts Auwe regiert*.⁴⁰ Mit dem Kaiser von China rückt eine Figur der Ferne in lokalkolorierte Nähe, womit die para-

³⁸ Bruno Quast: Diu bluotes mäl. Ambiguisierung der Zeichen und literarische Programmatik in Wolframs von Eschenbach *Parzival*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77 (2003), S. 45–60, hier: S. 57. Der Dreischritt vollzieht sich wie folgt: Erst wird von einem blutigen Hemd erzählt, das realsymbolisch wie eine Relique denjenigen vergegenwärtigt, von dem das Blut stammt. Später im Text wird von Blutstropfen im Schnee erzählt, die durch eine von der Figur wahrgenommene Ähnlichkeit für diese zum stellvertretenden Zeichen für die abwesende Liebste werden, was ein differenzielles Zeichenverständnis – Zeichen ≠ Bezeichnetes – einführt. Schließlich werden, wie Quast anhand einer besonders prominenten Passage nachzeichnet, die beiden vorangehenden Zeichentypen kombiniert und zu einem literarisch neu hergestellten, ambivalenten Zeichen ausgebildet, bei dem das blutige Zeichen zugleich differenziell als referentieller Stellvertreter für die Bezeichnete und realsymbolisch als Vergegenwärtigung derselben verstanden wird.

³⁹ Dazu ausführlich Daniela Fuhrmann, Kathia Kohler: Text/Körper: *Der Fincken Ritter* (1560). In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 96,3 (2022), S. 235–266.

⁴⁰ Anonym: Der Fincken Ritter. Straßburg [C. Müller d. Ä., um 1560]. Zitiert nach der Ausgabe von Horst Brunner (Hrsg.): Von achtzehn Wachteln und dem Finkenritter. Deutsche Unsinnsdichtung des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Stuttgart 2014, S. 96–126, hier: S. 96.

doxe zeitliche und räumliche Überlagerung als Prinzip der narrativen Weltentfaltung eingeführt wird. Dieses Prinzip wird sogleich wiederholt und ausgebaut, indem die Reise – zweitens – zu einer Zeit situiert wird, *[d]a Priester Johann von India / auff der Haller Wissen zuo Nürenberg/ bey den Kemmetfegern/ neben dem Kettenbrunnen zuo Heidelberg/ gegen des Babylonischen seyffenwebers hauß vber/ ein Probst des Paradeyses war.*⁴¹ Eine Figur der Ferne wird nun nicht mehr nur in einen Nahraum gerückt, sondern es kommt bei der Konkretisierung des Nahraums nochmals zu Mehrfachüberlagerungen von Nähe (Nürnberg, Heidelberg) und Ferne (Babylon, Paradies). Die nächste Wiederholung greift – drittens – die beiden vorangehenden auf, erweitert sie und lässt die Reise, von der erzählt werden soll, starten *auf dem kleber Meer/ jenseits dem Rennfeld/ hinter dem Saltzhaus zuo München/ nicht weit von dem Pallast/ Sanct Patricius Fegfeur/ inn Hybernia/ da der arm Judas sein sünd mit dem gestolenen Schleyer/ auff dem Meer büsset/ das ist in Arabia/ da die schaaf auff den baumen wachsen (von dannen her die selbig woll/ Baumwoll genennet wirt) in der gegne Armenien [...].*⁴² Die Mehrfachüberlagerung von Nahem und Fernem wird quantitativ ausgebaut, doch kommt nun auch ein neues Prinzip hinzu, das die unterschiedlichen Räume zusätzlich mit Informationen ergänzt, die aus der Reiseliteratur der Zeit stammen – womit das bereits etablierte Prinzip der Nah-Fern-Überlagerung nun als Verfahren der literarischen Reiseberichterstattung expliziert wird.

Beide Beispiele machen anschaulich, was für ein textimmanentes Phänomen hier zur Debatte gestellt werden soll: eine Bewegung, in der Eigengesetzmäßigkeiten sukzessive ausgebildet werden. Diese Dynamik folgt keiner rein linearen Ordnung, sondern einem systematischen Zusammenspiel aus Wiederholung, Variation und Differenz. Um das analytisch fassbar zu machen, schlage ich vor, solche Dynamiken ‚formativ‘ zu nennen: Das Formative bezeichnet eine dynamische Textstruktur, in der literarische Prinzipien – etwa stilistische, rhetorische oder narrative Verfahren – in einem gestaffelten Vollzug allmählich etabliert, verändert und erweitert werden. Drei Merkmale sind für eine solche Textstruktur zentral:

- Sequenzialität: Sie vollzieht sich in einer stufenweisen Abfolge von Wiederholungen.
- Kumulation: Jede Wiederholung integriert jeweils vorherige Elemente und erweitert sie.
- Transformativität: Jede Wiederholung konfiguriert die Ausgangslage für die folgende neu.

Das Formative ist damit nicht einfach eine Beschreibung von Wiederholungen in literarischen Texten, sondern ein spezifischer Modus textstruktureller Entfaltung. Als systematische Wiederholung hat das Formative eine gewisse Ähnlichkeit mit der Ge-

41 Ebd.

42 Ebd., S. 98.

dankenfigur der Iteration – also der Annahme, dass Wiederholung stets Differenz mit sich bringt –, unterscheidet sich von ihr jedoch in einem entscheidenden Punkt: Während mit dem Begriff der Iteration ganz grundsätzlich die Konstitution von Bedeutung (Derrida) oder Identität (Butler) durch Wiederholung adressiert wird,⁴³ liegt beim Formativen der Fokus auf der Ausbildung bestimmter textimmanenter Prinzipien – ein sukzessives Herausbilden, das sich beobachten, benennen und in seiner Funktionsweise nachzeichnen lässt.

Die formative Textdynamik basiert auf der strukturellen Analogie zur menschlichen Übung: Auch dort erfolgt Lernen – verstanden als Könnenlernen, als Erfahrungsbildung – über gestufte Wiederholung mit Variation. Indem man eine Handlung mehrfach durchführt, verändert sich das Verhältnis zu ihr, es entsteht Gewöhnung im Sinne von Routine, es entstehen aber auch neue Fähigkeiten, neue Möglichkeiten. In ähnlicher Weise erzeugen formative Texte durch gestufte Wiederholung neue semantische, rhetorische oder narrative Spielräume. Diese Analogie ist jedoch nicht ontologisch zu verstehen: Texte handeln nicht, sie besitzen keine Intentionalität. Das ‚Üben‘ literarischer Texte soll als strukturelle Metapher dienen, und ein Phänomen adressieren, das auf der Ebene der „strukturellen Performativität“ zu beobachten ist, dort also, wo ein Text durch seine Form „das macht, wovon er spricht, oder gegebenenfalls etwas anderes macht, als er behauptet“⁴⁴; ein *Machen*, das sich vorrangig in metaphorischer Beschreibungssprache greifen lässt.

Diese Perspektive auf Literatur als Übung bringt damit auch eine methodologische Präzisierung mit sich: Sie führt keinen intentionalistischen Autorschaftsbegriff ein. Dass ein Autor beim Schreiben ‚wirklich‘ üben wollte, ist für die Analyse erst einmal zweitrangig. Entscheidend ist, ob sich im Text eine formative Dynamik zeigt, die sich anhand der genannten Merkmale beschreiben lässt. Bei Fischart etwa scheint die Vermutung sogar deutlich naheliegender, dass er nicht üben, sondern eine unterhaltsame Satire auf die gelehrte Publizistik seiner Zeit schreiben wollte, die sich gut verkaufen lässt. Was auch immer aber Fischart beabsichtigt haben mag, sein Roman weist eine ausgeprägte formative Dimension auf, die sich beobachten und analytisch anhand formal-struktureller Merkmale beschreiben lässt: als Ketten von aufeinander

⁴³ Vgl. Jacques Derrida: Signature, événement, contexte. In: ders.: Marges de la philosophie. Paris 1972, S. 365–393; mit Blick auf die Rolle des Übens in der Philosophie vgl. Lucilla Guidi: Iterabilität und Kontingenz der Praxis anhand von Wittgenstein und Heidegger. In: Praxis. Ausüben. Begreifen. Hrsg. von Michael Corstel. Velbrück 2021, S. 46–68; dies.: Sprachspiele als Übungen. In: Üben üben. Praktiken und Verfahren des Übens in den Künsten. Hrsg. von Jens Roselt, Ekaterina Trachsel. Paderborn 2024, S. 135–156.

⁴⁴ Bernd Hänsner, Henning S. Hufnagel, Irmgard Maassen, Anita Traninger: Text und Performativität. In: Theorien des Formativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme. Hrsg. von Klaus W. Hempfer, Jörg Volbers. Bielefeld 2011, S. 69–96, hier: S. 84 (Hervorhebung im Original); vgl. dazu auch Ulrich Barton, Rebekka Nöcker: Performativität. In: Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Hrsg. von Christiane Ackermann, Michael Egerding. Berlin/Boston 2015, S. 407–452, insb. S. 426.

aufbauenden Wiederholungen, über die hinweg sich – sequenziell, kumulativ und transformativ – unterschiedliche sprachliche, rhetorische und narrative Prinzipien ausbilden.

Das Konzept des Übens soll also nicht als ein äußeres Kriterium an die Texte herangetragen werden, sondern sich aus der Beobachtung ihrer inneren Dynamiken ergeben. Diese Perspektive erlaubt es, das Verhältnis zwischen expliziter Selbstbeschreibung und impliziten Selbstdynamisierungen literarischer Texte differenzierter zu fassen. Während poetologische Aussagen in der Regel propositional und programmatisch auftreten, wirkt Üben auf der Ebene der textinternen Bewegungsstruktur als spezifisches Auf-sich-selbst-Zeigen, bei dem Verfahren wiederholt, modifiziert und differenziert werden – oft ohne sie direkt zu benennen. In diesem performativen Zeigen liegt ein analytisches Potenzial: Übung beschreibt nicht nur einen Funktionsmodus, sondern auch eine Form der literarischen Selbstdynamik somit an, um die Reflexionsbewegungen der Texte aus ihren formalen Dynamiken heraus analysierbar zu machen. So verstanden, kann das Konzept der Übung zur Analyse einer impliziten Poetik beitragen, die nicht als geschlossenes System, sondern als bewegliche Struktur innerhalb des Textes sichtbar wird.

1.4 Pragmatische Dimension: Praktiken

Übung eignet sich als strukturelle Metapher für solche Texte, die eine formative Textdynamik aufweisen, sich also durch ein ‚wiederholtes Tun‘ auszeichnen, das sich mit dem Begriff der Übung als sukzessives, kumulatives und transformatives Ausbilden von Eigengesetzlichkeiten analysieren lässt. Dabei können sich Texte aber zusätzlich auch auf konkrete historische Praktiken beziehen; das ist beispielsweise der Fall, wenn in Kafkas Erzählungen der Kino-Blick eingeübt wird, oder wenn Goethes frühe Erzählungen Routinen des naturkundlichen Forschens aufgreifen.⁴⁵ Wenn das ‚wiederholte Tun‘ eines Textes sich auf konkrete historische Praktiken bezieht, bietet sich Übung nicht mehr nur als strukturelle Metapher, sondern als konkretes Modell für die literarische Produktivität des Textes an. Weil Praktiken außerhalb des Textes liegen, gilt es dabei, ‚Üben‘ nicht nur textimmanent, sondern auch kontextsensibel und historisch situiert zu entfalten.

Dafür bietet sich eine praxeologische Perspektive an. Unter Praxeologie oder Praxistheorie werden unterschiedliche, in der Sozial- und Kulturwissenschaft entwickelte Ansätze gefasst, die im Anschluss an Pierre Bourdieu und Bruno Latour das Soziale

⁴⁵ Zu Kafka vgl. Peter-André Alt: Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen. München 2009. Zu Goethes frühen Erzählungen vgl. Sebastian Meixner: Narratologie und Epistemologie. Studien zu Goethes frühen Erzählungen. Berlin/Boston 2019 (Studien zur deutschen Literatur. 219).

auf der Ebene von miteinander verknüpften, routinierten, körperlichen Handlungen (= Praktiken) in den Blick nehmen.⁴⁶ Praxeologischen Ansätzen geht es, verkürzt gesagt, darum, den Einfluss des Materiellen auf die Bedingungen der Möglichkeiten von Wissensordnungen und kulturellen Formationen zu untersuchen. Sie sind daher im breiteren Kontext des *material turn* einzuordnen, der in den Forschungsprogrammen verschiedener Disziplinen der Sozial- und Geisteswissenschaften in den letzten zwanzig Jahren zu einer Interessensverschiebung „von Postulaten zu Praktiken“ geführt hat.⁴⁷

In der Makroperspektive der Praxistheorie spielt der Begriff der Übung freilich keine zentrale Rolle: ‚etwas durch wiederholtes Tun erlernen‘ funktioniert aus ihrer Sicht im Regelfall eher durch Inkorporation, also die unbewusste und passive Verinnerlichung sozialer Strukturen. Spielräume und Möglichkeiten zur Abweichung ergeben sich aus dieser Sicht weniger aus dem bewussten Wollen eines Subjekts als aus der Dynamik von Praktik und Anwendung (Praxis), da die Anwendung einer Praktik keine kopierende „absolute Wiederholung“ ist, sondern „vielmehr das Potenzial zufälliger, sprunghafter oder schleichender Verschiebungen im Bedeutungsgehalt der Praktik und ihres Wissens“ enthält.⁴⁸ Dieses Potenzial wird dabei im Sinne von *panta rhei* primär in den sich zwischen verschiedenen Anwendungen ändernden kontingen-ten Kontexten gesehen. Die praxeologische Perspektive hat für das Nachdenken über Übungen auf Ebene von literarischen Texten den Vorteil, dass sie weniger subjekt-
respektive intentionalitätszentriert ist. Differenz und Abweichung bei einem ‚wieder-holten Tun‘ zeigen sich, worauf noch zurückzukommen sein wird, praxeologisch stär-ker als formale Effekte, die weniger auf eine Intentionalität verweisen als auf der inhä-renten Dynamik von Praxis gründen.

Bevor diese inhärente Dynamik auf Ebene der Texte adressiert wird, gilt es aber, das Üben auf Ebene des Sozialen zu präzisieren: Übungen vollziehen sich nicht *ex ni-*

46 Vgl. Theodor Schatzki: *The Site of the Social. A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*. University Park 2002, S. 89: „social practices are the contexture in which social orders are established“. Zur Diskussion vgl. Andreas Reckwitz: Die Materialisierung der Kultur. In: Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Hrsg. von Friederike Elias [u. a.]. Berlin/Boston 2009 (Materiale Textkulturen. 3), S. 13–28, insb. S. 151f. sowie ders., Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 282–301. Zur Entwick-lung des Ansatzes in der Germanistik vgl. Stefan Rosmer: Von der Narratologie zur Praxeologie. Zu Entwicklung und Reichweite der praxeologischen Narratologie. In: Bourdieu in der Germanistik. Hrsg. von Karsten Schmidt, Haimo Stiemer. Berlin/Boston 2022, S. 25–50.

47 Arndt Brendecke: Von Postulaten zu Praktiken. Eine Einführung. In: Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte. Hrsg. von dems. Berlin/Boston 2015 (Frühneuzeit Impulse. 3), S. 13–20.

48 Andreas Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. In: Zeitschrift für Soziologie 32,4 (2003), S. 282–301, hier: S. 123; zum subversiven Potenzial von Praktiken vgl. auch Andreas Reckwitz: Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. In: Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. Hrsg. von Karl H. Hörning, Julia Reuter. Bielefeld 2004 (Sozialtheorie), S. 40–54.

hilo. Notwendiger Ausgangspunkt des Übens ist zumindest eine basale Vorstellung davon, wie das, was geübt werden soll, getan wird. Diese Vorstellung ist sozial vermittelt. Das heißt: Wer übt, der orientiert sich an Praktiken – an miteinander verknüpften, routinierten, körperlichen Handlungen wie Schuhe-Binden, Klavierspielen, Tanzen oder Schreiben. Um zu üben, werden diese Praktiken in einen grundlegend anderen Rahmen gestellt, was sich mit Erving Goffman als Modulation (*keying*) beschreiben lässt:⁴⁹ das Handeln wird ein Stück weit entkoppelt von den Anforderungen und Konsequenzen der ‚echten‘ Welt.⁵⁰ Mit Jörg Robert könnte man im Üben daher im Sinne einer „äußereren Autonomie“ eine Freiheit von denjenigen Zwecken und Zwängen sehen, die außerhalb des Übungsrahmens an die Handlung gestellt werden.⁵¹ Allerdings geht Üben mehr mit einer Suspension auf Zeit einher, für die der Begriff Freiheit oder Autonomie wenig passt, da das Suspendieren der Zweckhaftigkeit auf Ebene der geübten Handlungen bedingt wird durch eine Zielgerichtetheit auf Ebene des Übens. Beim Üben wird die teleologische Struktur der geübten Handlungen deshalb eher modifiziert als suspendiert. Wer beispielsweise übt, die Schnürsenkel zu binden, dessen Ziel sind nicht mehr vorrangig geschnürte Schuhe – was das wiederholte Auf- und Zuschnüren der Senkel aber nicht selbstzweckhaft macht. Übungen können unterschiedlichen Zwecken folgen. Etwas bewusst wiederholt tun kann man ebenso mit dem Ziel einer Gewöhnung im Sinne von Routinierung wie mit dem Ziel, das Gewohnte zu verlassen, um neue ‚Trainingsreize‘ zu setzen oder es im Sinne von *Undoing* oder *Unthinking* gezielt zu verändern.⁵² Das sind unterschiedliche teleologische Strukturen, die keine strengen Oppositionen bilden: der Aufbau von Routinen und deren gezieltes Verlernen können kombiniert werden. Das geschieht beispielsweise, wenn man eine Fertigkeit auf neue Aufgaben anwenden oder ein neues Werkzeug in eine Routine integrieren soll – beides erfordert in dem Sinn Übung, als die gewohnte Handlung partiell unterbrochen, modifiziert und dann von Neuem routiniert werden muss. Das bedeutet für die Übungen literarischer Texte, dass hier nicht von vorneherein eine bestimmte Zweckhaftigkeit vorausgesetzt werden kann. Ob die

⁴⁹ Erving Goffman: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston 1986 (1974), adressiert Übung (*practicing*) neben Spiel und Theaterinszenierung als eine zentrale Rahmenmodulation (*keying*). Vgl. zum Konzept der Modulation ebd., S. 45: „Thus, the systematic transformation that a particular keying introduces may alter only slightly the activity thus transformed, but it utterly changes what it is a participant would say was going on.“

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 59: „The purpose of this practicing is to give the neophyte experience in performing under conditions in which (it is felt) no actual engagement with the world is allowed, events having been ‚decoupled‘ from their usual embedment in consequentiality.“

⁵¹ Zur Unterscheidung von „innerer“ und „äußerer Autonomie“ vgl. Robert, *Freiheit der Kunst*, S. 79–81.

⁵² Über das bewusste Verlernen von gewohnten Denkmustern und Praktiken wird v. a. im Horizont der Kolonialismus-/Eurozentrismus-Kritik und der Gender Studies debattiert, vgl. den Überblick und Konzeptualisierungsvorschlag von Jocelyne Stahl: *Gelernt und Eingeübt? Zu Begriff und Praxis des Verlernens*. In: *Üben, üben. Praktiken und Verfahren des Übens in den Künsten*. Hrsg. von Jens Roselt, Ekatarina Trachsel. Paderborn 2024, S. 195–216.

Übungen stärker auf Alltagslogik oder Eigenlogik, auf das ästhetische ‚Innenleben‘ oder die pragmatische Außenbeziehung, auf Selbstbildung oder Nachbildung zielen, muss an den jeweiligen Gegenständen und im Abgleich von historischen Praktiken und sich bildenden Textroutinen überprüft werden.

Übungen orientieren sich an Praktiken. Das gilt auch für die ‚Übungen‘ literarischer Texte. Allerdings verschieben sich hier mit den Übungen auch die Praktiken in die Texte hinein. Das führt, um noch einmal auf Goffman zurückzugreifen, zu einem doppelten Rahmenwechsel: Wenn Texte üben, vollzieht sich der Übertritt von Praktiken in den Zwischenraum des Übens zugleich auch als Wechsel auf die Formebene der Texte: die mit einer Praktik verknüpften Handlungen werden nicht allein von praktischen Anforderungen und Konsequenzen entkoppelt, sondern wechseln dabei auch ins Medium der Sprache. Übung auf Ebene literarischer Texte bedingt deshalb, dass Praktiken auf ihrem Weg in den Text ihre medialen Bedingungen recht grundlegend ändern und zu rhetorischen, narrativen, ästhetischen Verfahren werden. Denn Texte können nicht in einem *agency* voraussetzenden Sinn immanent tätig werden. Wenn sie mit ihren Übungen bei Praktiken ansetzen, dann können sie die Handlungen, die sich mit der Praktik verknüpfen, nicht körperlich ausführen, sondern lediglich sprachlich nachbilden. Ihr ‚Tun‘ liegt auf Ebene ihrer strukturellen Performativität. Während die Bandbreite an Praktiken, die in Texten inszeniert werden können, erst noch zu vermessen ist, leuchtet es ein, dass auf den Ebenen der strukturellen Performativität Praktiken wie Kochen oder Jonglieren nicht tatsächlich *ausgeführt* oder *vollzogen*, sondern lediglich *aufgeführt* werden können. Texte können so ‚tun‘, *als ob* sie kochen oder jonglieren würden sowie davon erzählen, darauf deiktisch verweisen oder darüber reflektieren, aber *tun* können sie es nicht. Wobei sich hier die Frage stellt, was man sich genau unter einem Text vorzustellen hätte, der so tut, *als ob* er kochen würde – vielleicht so etwas wie Teofilo Folengos *ars macaronesca*?⁵³

Übung ist zudem eine reflexive Praxis. Auf Ebene des Sozialen gründet diese Reflexivität darin, dass beim Üben die Aufmerksamkeit intensiviert und auf den Vollzug selbst ausgerichtet wird.⁵⁴ Auf Ebene literarischer Texte findet diese Reflexivität in Momenten der Verfremdung ihre Entsprechung, die sich einstellen, wenn Praktiken nachgebildet und zu Verfahren werden. Das lässt sich mit einem formalistischen Verfahrensbegriff begründen. Verfahrenstheoretisch wurde über reflexive Abweichung

⁵³ In Folengos *Baldo* wird die *ars macaronesca* als eine Kunst inszeniert, bei der ein *poeta pancificus* inspiriert und üppig bewirkt wird von Musen, die Käse reiben, Gnocchi kneten und Pastateig schneiden. Man könnte daher sagen, dass die Verfahren der Sprachmischung dieses schlaraffische Kochen auf Ebene des Textvollzuges inszenieren, vgl. Teofilo Folengo: *Baldo*. Hrsg. und übers. von Ann E. Mullaney. 2 Bde. London 2007, insb. Bd. 1, S. 4–5.

⁵⁴ Vgl. Pfizmaier, Steigern, Scheitern, Subjektivieren, S. 14. Vgl. zur gezielten Aufmerksamkeitslenkung am Beispiel der Rhetorik Melanie Möller: Ciceros Rhetorik als Theorie der Aufmerksamkeit. Heidelberg 2013 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Neue Folge. 2. Reihe. 143), insb. S. 126–141.

im frühen russischen Formalismus mit dem Prinzip der Verfremdung nachgedacht. Allerdings handelt es sich dabei um kein innerhalb der Formalen Schule einheitliches Konzept. Das Verfremdungsprinzip verbindet einen technischen Begriff (*ein Verfahren der Verfremdung*) mit einer spezifischen Programmatik (*Kunst als das Verfahren der Verfremdung*). Eingeführt hat Viktor B. Šklovskij das Prinzip der Verfremdung in seinem berühmten Aufsatz *Kunst als Verfahren* (1916). Mit dem Begriff des *ostranenie* geht es Šklovskij darum, das Programm einer Kunst zu entwerfen, die Wahrnehmungsmuster ent-automatisiert:

Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschweren Form [...]; die Kunst ist Mittel, das Machen einer Sache zu erleben.⁵⁵

Kunst hat in Šklovskijs programmatischer Auffassung die Aufgabe, den Modus der gewohnten, automatisierten Wahrnehmung („Wiedererkennen“) so zu erschweren, dass wieder ein primäres Wahrnehmen („Sehen“) zustande kommt. Kunst steigert die Schwierigkeit und Länge des Wahrnehmungsprozesses, der laut Šklovskij „in der Kunst Selbstzweck“ ist.⁵⁶ Nur schon diese kurze Programmpassage macht insofern auf ein grundlegendes Problem aufmerksam, als sowohl der Verfremdungs- als auch der Verfahrensbegriff auf unterschiedlichen Ebenen situiert werden. Einerseits wird Kunst über einen teleologisch strukturierten Verfahrensbegriff (Verfremdung als Meta-Verfahren) bestimmt, der zum ästhetischen Universalprinzip tendiert, andererseits wird auf einen eher technischen Verfahrensbegriff rekuriert (die Verfremdung der Dinge, die Komplizierung der Form). Innerhalb der formalen Schule variiert die Reichweite des Begriffs der Verfremdung (und die mit ihm verbundene Programmatik) beträchtlich, sie wird durchaus auch als historisch spezifische Technik adressiert, die von bestimmten Gattungen und Strömungen abhängt.⁵⁷

Mit Blick auf die rezeptionsästhetische Frage nach den Übungen der Literatur, wie sie etwa Joshua Landy mit seinen *Formative Fictions* stellt – was für ein Know-how kann man sich bei der Lektüre kanonischer Texte aneignen? –, wäre die wahrnehmungsphilosophische Grundierung von Šklovskijs Verfremdungsprinzip

⁵⁵ Viktor B. Šklovskij: Die Kunst als Verfahren. Übers. von Rolf Fieguth. In: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. von Jurij Striedter. München 1988, S. 4–35, hier: S. 15. Die alternative Übersetzung von Gisela Drohla: „Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern.“ In: Viktor B. Šklovskij: Theorie der Prosa. Übers. von Gisela Drohla. Frankfurt a. M. 1984, S. 13.

⁵⁶ Šklovskij, Die Kunst als Verfahren, S. 15.

⁵⁷ Vgl. Aage A. Hansen-Löve: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien 1978, S. 20f.

durchaus anschlussfähig.⁵⁸ Damit ließe sich etwa argumentieren, dass sich der formative Modus am Text in einer erschweren Form zeigt, die auf eine Intensivierung der Wahrnehmung zielt und damit einen Trainingsmodus evoziert – man bleibt beispielsweise an der sprachlichen Oberfläche oder am strukturellen Aufbau hängen, was das hermeneutische Verstehen einen Moment aussetzen und die Aufmerksamkeit auf die innere oder äußere Form des Textes lenken lässt.

Die Perspektive, die ich auf Literatur als Übung vorschlage, setzt demgegenüber beim Verfremdungsprinzip in einem deutlich technischeren Sinn an. Im formativen Text sind das Bloßlegen der Verfahren und die erschwerte Form nicht von vorneherein als Selbstzwecke zu betrachten, sondern primär Effekte davon, dass Praktiken in literarische Texte überführt werden. Das Moment der Verfremdung findet sozusagen ‚früher‘ statt und ist nicht unbedingt programmatisch, auch wenn es eine Ent-Routinierung oder Ent-Automatisierung derjenigen Praktiken bewirkt, die in einem Text nachgebildet werden. Mittels Verfremdung wird eine Differenzqualität generiert: eine Praktik wird auf Ebene der Verfahren simuliert und zugleich dissimuliert, nachgebildet und zugleich verfremdet, weil sie im Text keine Praktik mehr ist, und daher nicht aus körperbasiertem routiniertem Tun in einem sozialen Gefüge, sondern aus Verfahren besteht und figuriert wird. Die Praktik ist im Text, wie man mit Stephan Kammer sagen könnte, eine Formpraktik oder, mit dem formalistischen Begriff von Form, eine Verfahrenspraktik.⁵⁹ Als solche verfügt sie über eine Primärreferenz auf die historische Praktik, steht aber zugleich innerhalb der textimmanenten Organisation in einem neuen Verweisungszusammenhang, in dem sie auch neue Funktionen ausbildet.

Genau dieser Zusammenhang kommt mit dem technischen Verfahrensbegriff des russischen Formalismus in den Blick, demzufolge das Verfahren „jenes (text-)organisierende Prinzip [ist], das aus dem vorliterarischen Material (also den außerkünstlerischen Fakten und Faktoren) innerliterarische Motive und Sprachfakten macht, die ihrerseits text- beziehungsweise werkimanent organisiert werden“.⁶⁰ Mit diesem Verfahrensbegriff wird Form also zum einen in einer Zeitdimension gedacht: als ein Prozess des Formens. Das Verfahren ist zum anderen jene formende Bewegung, die

⁵⁸ Vgl. Joshua Landy: Formative Fictions. Imaginative Literature and the Training of the Capacities. In: *Poetics Today* 33,2 (2012), S. 169–216, insb. S. 196: „In the first, we simply begin reading or listening; we follow the story; we reconstruct the scene [...]. So far, so ordinary. When it comes to formative fictions, however, there is always a moment at which the stakes become apparent, a moment at which we realize that we are not just being told a story, a moment at which a crucial offer is put in front of us“.

⁵⁹ Stephan Kammer und Daniel Fulda haben den Begriff im Rahmen der Tagung „Ethos – ethische Praktiken in ästhetischen Theorien“ (2022, Universität Zürich) in die Diskussion gebracht, vgl. Frauke Berndt [u. a.] (Hrsg.): *Ethische Praktiken in ästhetischen Theorien*. Hamburg 2024 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunswissenschaft. Sonderheft. 25).

⁶⁰ Aage A. Hansen-Löve: Russischer Formalismus: Nomenklatur der Poetizität. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Hrsg. von Ralf Simon. Berlin/Boston 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 279–298, hier: S. 283.

aus extratextuellem „Material“ intratextuelle „Sprachfakten“ macht. Der Materialbegriff ist dabei sehr weit gefasst: Material kann sich im Sinne von Materie auf eine wahrnehmungsästhetische Dichte oder auf Sinneserfahrungen von Welt beziehen; im Sinne von Wortmaterial auf die Sprache und ihr Lexikon oder im Sinne von Archivmaterial auf ein Reservoir von tradierten Formen (Motive, Figuren, Texte usw.). Dieser zweiseitige Verfahrensbegriff zeigt sich auch in Šklovskij's Cervantes-Lektüre. Die Frage, „wie Don Quijote gemacht ist“, beantwortet er im gleichnamigen Aufsatz in zwei Teilschritten. Einerseits zeigt Šklovskij auf, wie bei Cervantes Material (im Sinne von Archiv: Anekdoten, Sprichwörter, Zitate, Kenntnisse) „offensichtlich von außen her in den Roman eingefügt“ wurde.⁶¹ Andererseits beschreibt Šklovskij die textimmanente Organisation des Materials als Reihen- oder Rahmenkomposition in seiner Beziehung zur Handlung des Don Quijote. Auch Praktiken können als vorliterarisches „Material“ zu innerliterarischen „Sprachfakten“ gemacht werden. Anders als Material, das bereits sprachlich vorliegt (wie etwa die Sprichwörter und Zitate bei Cervantes), müssen Praktiken dafür im Text nachgebildet werden. Dem Material bleibt dabei eine Referenz auf den Bereich inhärent, aus dem es stammt – es bringt, mit anderen Worten, einen Kontextbezug mit in den Text hinein. Diese Primärreferenz wird in dem Moment, in dem das Material textimmanent organisiert wird, von der Selbstbezüglichkeit des Textes überlagert, die ihm innerhalb des Textes einen neuen Status und eine sekundäre Referenz zuschreibt. Dabei wird die Primärreferenz aber nicht einfach gelöscht, sondern sie bleibt „haften“.⁶² Diese Dimension hat Michail Bachtin auf der Ebene des Sprachmaterials als Dialogizität und Julia Kristeva auf der Ebene des Archivmaterials als Intertextualität beschrieben.⁶³ Auf Ebene der hier als ‚Übung‘ adressierten literarischen Produktivität bildet die Überlagerung der Referenzen – begründet mit einem formalistischen Verfahrensbegriff – den ‚Ort‘, an dem sich pragmatische und ästhetische Dimension im Sinne einer strukturellen Ambiguität überlagern.

⁶¹ Šklovskij, Theorie der Prosa, S. 95.

⁶² Vgl. Christoph Bode: Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen 1988 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. 43), S. 77–78: „Kein Wort, das aus der Menge seiner normalsprachlichen Zusammenhänge gerissen wird, um als Material, Baustein eines Sekundärsystems Verwendung zu finden, verliert durch diese Transposition seine primäre Bedeutung oder genauer: sein Bedeutungsfeld. Die Primär-Referenz bleibt haften – sprachliche Elemente gehen an keiner Stelle des ästhetischen Vertextungsprozesses durch eine ‚neutrale‘ oder ‚abstrakte‘ Phase, in der sie bloß Material wären, bevor sie – als Strukturelemente – mit sekundärer, ästhetischer Bedeutung ‚begabt‘ werden.“

⁶³ Vgl. den Überblick über die beiden Konzepte bei Rainer Grubel: Michail Bachtin und Julia Kristeva. Dialogik und Intertextualität. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Hrsg. von Ralf Simon. Berlin/Boston 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 299–313.

1.5 Zwischenfazit: Literarische Selbstbildung?

Im Sinne eines Zwischenfazits möchte ich nun noch einmal an den Ausgangspunkt des Kapitels zurückkehren und die vorgeschlagene Perspektive auf Literatur *als Übung* in Anlehnung an, aber auch in Abgrenzung zu Foucaults Konzept der Selbstformung konturieren.

Zentral für die Selbstformung auf Ebene sozialer Subjekte ist Foucaults doppelter Begriff von *Selbstpraktiken*.⁶⁴ Zum einen fallen im engeren Sinn darunter jene Praktiken, die er ausgehend von der antiken Selbstsorge entwickelt (bspw. abendländische Gewissensprüfung oder Hypomnemata-Schreiben). Zum anderen können alle sozial vermittelten Praktiken zu *Selbstpraktiken* werden – mittels einer Aneignung, die Foucault als Stilisierung beschreibt. Judith Butler bringt die grundlegende Dynamik der Subjektivierung in ihrer Foucault-Lektüre wie folgt auf den Punkt: „Das Selbst formt sich selbst, aber es formt sich selbst im Rahmen von Formierungspraktiken, die als Weisen der Unterwerfung/Subjektwerdung charakterisiert werden.“⁶⁵ Foucault sieht in dieser Dynamik Spielräume, weil „immer die Möglichkeit [besteht], etwas anderes zu entdecken und diese oder jene Regel mehr oder weniger abzuändern, manchmal sogar das gesamte Spiel der Wahrheit umzugestalten.“⁶⁶ Aus Foucaults Blickwinkel hängt das subversive Potenzial der Praktiken vom Selbst ab, das Spielräume entdecken und ausweiten kann, indem es Praktiken stilisiert und dabei Haltung und Tugend formt. Grundlegend hierfür ist die bei Foucault eng mit den Begriffen der Haltung und der Tugend verknüpfte *Umkehr zu sich*. Sie schafft die Voraussetzungen, um bei der Ausübung von Macht, beim Versuch, das Verhalten anderer zu kontrollieren, „mit dem geringsten Aufwand an Herrschaft“ zu spielen.⁶⁷ Die Umkehr zu sich sorgt dergestalt, wie man sagen könnte, für eine veränderte teleo-affektive Struktur der Praktiken. Denn deren primäres Ziel ist im Rahmen der Selbstbildung nicht mehr Macht über andere, sondern Macht über sich (*potestas sui*). Diese ‚Umkehr zu sich‘ führt laut Foucault zu einer „Konversion der Macht“ (in Form eines inhärenten Kontroll- und Begrenzungsmechanismus gegen Machtmissbrauch und Herrschaft).⁶⁸ *Selbstpraktiken* sind bei Foucault also, vereinfacht gesagt, ebenso Praktiken des Selbststilisierens wie Meta-Praktiken, die andere Praktiken stilisieren.

⁶⁴ Zu Foucaults doppeltem Praktiken-Begriff vgl. Carolin Rocks: Ästhetisches ‚ethos‘. Praxeologie, Foucaults ethische Praktiken und die Literaturwissenschaften. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunswissenschaft 66,1 (2021), S. 70–96.

⁶⁵ Judith Butler: Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend. Übers. von Jürgen Brenner. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 50,2 (2002), S. 249–265, hier: S. 264f.

⁶⁶ Foucault, Freiheit und Selbstsorge, S. 24.

⁶⁷ Ebd., S. 25.

⁶⁸ Ebd., S. 15f.

Wie Carolin Rocks argumentiert hat, eignen sich Texte als Medien der Stilisierung von Praktiken besonders, weil sie einen dichten „Konstitutions-, Performanz- und Reflexionsraum“ bereitstellen.⁶⁹ Das Modell von Übung, das in diesem Kapitel vorgestellt wurde, ließe sich im Anschluss an Foucault dazu nutzen, diese Stilisierung zu präzisieren: einerseits als konkreter Kontextbezug, der Praktiken mittels Verfremdung zu innerliterarischen Verfahren macht; andererseits als textimmanente Dynamik, die diese Verfahren in aufeinander aufbauenden Wiederholungen sukzessive, kumulativ und transformativ weiter ausbildet. Das scheint gerade für die Frühe Neuzeit vielversprechend, zeigt sich hier doch ein emphatischer „Glaube an die bildende Macht der Literatur“, der tief in der Nachahmungspoetik verankert ist.⁷⁰ Berücksichtigt man zudem die anthropologische Dimension, die der Nachahmung als grundlegenden Unterweisungs- und Erziehungsmethode im Rahmen des humanistischen Bildungsgedankens zukommt, könnte man sogar die Frage aufwerfen, welche literarischen Texte dieser Zeit nicht auf ethische Übungen zurückgeführt werden können.

Allerdings besteht im Anschluss an Foucault die Gefahr, dass man die Literatur vorschnell auf ein bestimmtes Ethos verpflichtet. Um dem zu entgehen, bietet es sich an, die ethischen Implikationen von Foucaults Konzept auszuklämmern. Das heißt: Das Quasi-Subjekt, das sich in den Übungen auf Ebene literarischer Texte formt, ist der Text. Der kann, indem er etwa eigenwillige Stilisierungen vorführt, in der Rezeption durchaus ein ethisches Potenzial entfalten und im Sinne Foucaults eine Haltung vermitteln; liest ihn aber niemand, verbleiben seine subversiven Möglichkeiten durch mangelnde Teilhabe an Lebenspraxis nicht einmal mehr im Bereich des Symbolischen, sondern bestehen schlicht nicht mehr. Zum anderen gründet die ‚Umkehr zu sich‘ auf Ebene von Texten, wie ich argumentiert habe, weniger auf einer bewussten Intentionalität zur Formung als sie Effekt einer doppelten Rahmenmodifikation ist: Üben auf Ebene von Texten entkoppelt Handlungen nicht nur von den mit ihnen verbundenen Anforderungen und Konsequenzen, sondern verschiebt diese Handlungen auch in die Sprache – aus Praktiken werden dabei Verfahren. Als solche nehmen sie innerhalb der Textorganisation neue Funktionen ein, werden Teil des textimmanenten Verweisungszusammenhangs. Wenn Texte Praktiken ‚stilisieren‘, indem sie sich mit diesen Praktiken ‚sich selbst‘ zuwenden, dann tun sie das auf der Formebene: sie arbeiten an ihren Formen, ihren Gattungen, ihren Verfahren. Mit dem Modell Übung kommt eine Produktivität in den Blick, die nicht auf einer intentionalen, ethisch fundierten Selbstformung beruht, sondern auf einer strukturierenden Bewegung im und durch den Text: Übung vollzieht sich nicht auf der Ebene eines handelnden Subjekts, sondern auf der Ebene der inneren und äußeren Textorganisation – über die Modifikation von Praktiken im Medium der Sprache.

⁶⁹ Rocks, Ästhetisches ‚ethos‘, S. 93.

⁷⁰ Müller, Formung der Sprache und Formung durch Sprache, S. 159–200, hier: S. 195.