

IRINA HRON
CHRISTIAN BENNE (Hg.)

Lesegebärden



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



LESESZENEN

Herausgegeben von
IRINA HRON

Band 1

Wissenschaftlicher Beirat

Luisa Banki

Christian Benne

Aris Fioretos

Eva Geulen

Karin Kukkonen

Christina Lupton

Klaus Müller-Wille

André Schüller-Zwierlein



Lesegebärden

Herausgegeben von

IRINA HRON

CHRISTIAN BENNE

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

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

Diese Publikation wurde zur Gänze aus Mitteln
des Austrian Science Fund (fwf)
[m 2575-g30] gefördert.

Begutachtet und für die Publikation empfohlen
von Prof. Dr. Martin Endres.

Umschlagbild
© Nina Stoelting: *Etude* (2022)

Universitätsverlag Winter GmbH
Dossenheimer Landstraße 13
D-69121 Heidelberg
www.winter-verlag.de

TEXT: © 2024 Irina Hron und Christian Benne

GESAMTHERSTELLUNG: Universitätsverlag Winter GmbH, Heidelberg, 2024

ISBN (Hardback): 978-3-8253-9571-1

ISBN (PDF): 978-3-8253-8669-6

DOI: <https://doi.org/10.33675/2024-82538669>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen
4.0 International Lizenz.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial.
Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit
Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert
ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Inhalt

IRINA HRON / CHRISTIAN BENNE Gebär(d)en des Lesens.....	7
--	---

1 KÖRPER – STIMME – GEBÄRDE

IRINA HRON Noten zur Gebärde. Leibhafte Lektüren	25
---	----

HANS ULRICH GUMBRECHT Stimmgebärden. Drei Unterscheidungen und eine Anekdote	51
--	----

CHRISTIAN BENNE Die zwei Körper des Lesers	57
---	----

ALEXANDER KNOFF Der Körper der Lektüre.....	75
--	----

2 GESCHICHTE(N) DER LESEGEBÄRDE

MELANIE MÖLLER <i>pronuntiatio simillima lectioni.</i> (Spuren-)Lesen als rhetorische Geste	81
---	----

MATTHIAS MEYER Lesespuren. Über Lesegebärden im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit...	103
--	-----

PATRIZIA HUBER	
Epistolare Expositionen.	
Charlotte Badens Eröffnungsgesten des Lesens	129
JULIA S. HAPP	
<i>elocutio corporis et amoris.</i>	
Inszenierte (Lese-)Gebärden in Goethes <i>Wahlverwandtschaften</i>	161
KLAUS MÜLLER-WILLE	
Mit den Händen lesen.	
Beobachtungen zur taktilen Lektüre.....	191
3 MEDIENWECHSEL	
IRINA SCHULZKI	
Monstergebärden. Zur Monstration der Gesten	217
HARUN MAYE	
Thomas Kling liest vor.	
Zur Neuformulierung der Dichterlesung.....	249
KARIN KUKKONEN / SARAH BRO TRASMUNDI	
Lesegebärden in freier Wildbahn.	
Ästhetik, Kognition und Praxis.....	275
4 LITERATUR	
ARIS FIORETOS	
Von der Front, ca. 1967 (2009).....	305
Beiträgerinnen und Beiträger	311

Gebär(d)en des Lesens

I

Als Nachdenken über eine akut bedrohte, zumindest aber stark im Wandel begriffene Kulturtechnik¹ hat die Beschäftigung mit dem Lesen derzeit Konjunktur.² Die (wissenschaftlichen) Betrachtungen und (künstlerischen) Beiträge, die in diesem Band zusammengetragen

¹ Das im Oktober 2023 veröffentlichte *Ljubljana-Manifest zur Bedeutung fortgeschrittener Lesekompetenzen* (Ljubljana Reading Manifesto) ruft nachdrücklich dazu auf, dem Verfall von Lesekompetenzen entgegenzusteuern: „Intensives Lesen ist unser wichtigstes Instrument bei der Entwicklung analytischen und kritischen Denkens. Es trainiert metakognitive Fähigkeiten und kognitive Ausdauer, erweitert unsere konzeptuellen Kapazitäten, fördert Empathie und Perspektivdenken [...]“. Die vier Autorinnen und Autoren warnen davor, intensive Lesepraktiken – insbesondere das Lesen von (umfangreicheren) Büchern – „als Relikte eines verschwindenden analogen Zeitalters“ anzusehen. Das Manifest ist (bisher) in vier Sprachen einzusehen unter: <https://readingmanifesto.org>.

² Das gesteigerte Interesse am Lesen lässt sich anhand der Flut an neueren Publikationen zum Thema ‚Lesen‘ dokumentieren, unter anderem dem Erscheinen zweier umfangreicher Handbücher von 2015 und 2018. Vgl. *Lesen: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Ursula Rautenberg / Ute Schneider, Berlin/Boston 2015 sowie *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen*, hg. von Rolf Parr / Alexander Honold unter Mitarbeit von Thomas Küpper, Berlin 2018. Auch der Band *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*, hg. von Irina Hron / Jadwiga Kita-Huber / Sanna Schulte, Heidelberg 2020 sowie Julika Griems *Szenen des Lesens: Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung* (Bielefeld 2021) verdeutlichen die Aktualität des Themas. Vgl. auch Anm. 5.

wurden, gehen von der Prämisse aus, dass Lesen im emphatischen Sinne – das ziellose, tiefschürfende und zugleich auf der Oberfläche tanzende literarische Lesen³ – eine sinnvolle und sinnstiftende Tätigkeit ist, die keiner weiteren Legitimation bedarf, obwohl sie selbst ein legitimer Gegenstand der Untersuchung ist und bleibt.

Kaum jemand wird bezweifeln, dass die Auseinandersetzung mit Musik oder bildender Kunst aus sich selbst heraus begründbar ist. Und niemand wird bestreiten, dass sie körperliche Affekte und Effekte zeitigt. Im Gegensatz zum Lesen liegt ihre Grundierung im ästhetisch-sinnlichen Erlebnis auf der Hand. Zwar gibt es heute künstliche Intelligenzen und digitale Applikationen, die in der Lage sind, Bücher und Texte zusammenzufassen und uns auf diese Weise beim Lesen (scheinbar) Zeit zu sparen, doch bauen wir vorerst keine Maschinen, die für uns durch Galerien schlendern, Symphonien oder Rockkonzerte für uns hören oder uns diese in komprimierten Kurzversionen vorspielen.⁴ Trotz oder gerade wegen des tiefgreifenden Wandels, dem die Kulturtechnik des Lesens⁵ im Fahrwasser von

³ Zum Begriff des emphatischen Lesens vgl. Irina Hron / Christian Benne: *Gespräch über das Lesen*, in: Hron / Kita-Huber / Schulte: *Leseszenen*, a. a. O., S. 63–100, hier insb. S. 65–67.

⁴ Neben mittlerweile etablierten Apps wie dem Berliner Startup *Blinkist* dürfte die Technik der inhaltlichen Zusammenfassung von Texten durch die Fortschritte der sogenannten künstlichen oder artifiziiellen Intelligenz exponentiell wachsen. Doch eben diese zeitsparende Aufnahme reduzierter Information ist nicht mit einem eigenständigen Lese- bzw. Lektüreerlebnis zu vergleichen oder gar zu verwechseln. Vgl. hierzu das *Ljubljana Reading Manifesto*, in dem aufgezeigt wird, wie „Effizienzdenken vielfach dazu [führt], dass die Komplexität des Lesens als Problem angesehen wird, das durch Vereinfachung zu lösen sei, anstatt diese Komplexität als notwendiges Spiegelbild menschlicher Komplexität zu verstehen“ (a. a. O., unpag., siehe Anm. 1).

⁵ Zu diversen Aspekten der Kulturtechnik des Lesens vgl. beispielhaft die im transkript-Verlag erscheinende Reihe *Wie wir lesen – Zur Geschichte, Praxis und Zukunft einer Kulturtechnik*. Vgl. auch die Forschung von Matthias Bickenbach: *Von den Möglichkeiten einer ‚inneren‘ Geschichte*,

Digitalisierungsprozessen ausgesetzt ist, bilden Lesepraktiken, „die weit über das reine Entziffern von Texten hinausgehen“⁶ die Grundlage unseres kritischen Denkens sowie unserer Fähigkeit zu Empathie und Kreativität.

Wenn wir das Lesen nicht allein vom Standpunkt des sinnerfassenden Verstehens betrachten (ohne dieses auszuschließen), sondern in Analogie zu Musik und Kunst, eröffnen sich neue Perspektiven auf seine Besonderheiten, die es insbesondere von Verfahren maschineller Mustererkennung unterscheiden. Lesen ist kein Vorgang der optischen Datenverarbeitung. Es ist nicht rein passiv, sondern bringt, wie im Falle der musikalischen Interpretation, eigenständige Werke gleichsam durch die ‚Aufführung‘ der Lektüre hervor.⁷ Maschinen können menschliche Lektüre daher lediglich simulieren. Mit anderen Worten: Lesen ist eine Tätigkeit, die im Unterschied zur maschinellen Datenerfassung den Menschen in seiner leiblichen wie geistigen Komplexität affiziert. Es gehört deshalb nicht allein in

Tübingen 1999; ders.: *Lesen*, in: *Historisches Wörterbuch der Mediengeschichte*, hg. von Heiko Christians / Matthias Bickenbach / Nikolaus Wegmann, Köln 2014, S. 393–411; ders.: *Geschichte und Formen des individuellen Lesens*, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen*, a. a. O., Berlin 2018, S. 103–122 sowie exemplarisch Studien wie: Christian Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1993; *Lesen, Kopieren, Schreiben. Lese- und Exzerpierenkunst in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, hg. von Elisabeth Décultot, Berlin 2014; *Lesen und Verwandlung. Lektüreprozesse und Transformationsdynamiken in der erzählenden Literatur*, hg. von Steffen Groscurth / Thomas Ulrich, Berlin 2011.

⁶ Vgl. Anm. 1.

⁷ Über das Verhältnis von Gestus, gestischer Sprache bzw. Musik und politischer Haltung denkt Bertolt Brecht in seinen *Schriften zum Theater* nach. In der Skizze „Über gestische Musik“ wandelt Sprache sich dann zur gestischen Sprache, „wenn sie auf dem Gestus beruht“ und „bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt“ (Bertolt Brecht: *Über gestische Musik*, in: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Berlin/Frankfurt am Main 1957, S. 252–255).

den Bereich des Wissens, sondern ebenso in die Bereiche der Überzeugungen (im Sinne des analytischen Unterschiedes von *knowledge* und *belief*), des Begehrens, der Affekte und der Imagination.⁸ Jedes anspruchsvolle Nachdenken über das emphatische literarische Lesen um seiner selbst willen muss der Verschränkung dieser Bereiche in einem einzigen Vorgang gerecht werden, weil es seinen Gegenstand ansonsten verfehlt.⁹ Nur dort, wo beim Lesen auch Überzeugungen und Haltungen im Spiel und körperliche Vorgänge beobachtbar sind, kann von Lesen im eigentlichen Sinne gesprochen werden.¹⁰

II

Das breitgefächerte Arsenal an Gesten und Gebärden, das Vilém Flusser in seiner phänomenologischen Studie *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* (1991) entfaltet, reicht von Gesten des Schreibens und Sprechens über jene des Filmens und Fotografierens bis hin zur Geste des Zerstörens.¹¹ Was in jener Ordnung der Gesten jedoch fehlt, ist ein Kapitel zur Geste des Lesens bzw. den Lesegeesten. Stattdessen wird der Akt des Lesens zur Kontrastfolie, vor der sich andere rezeptive Praktiken schärfer konturieren lassen. Im vierzehnten Kapitel über „Die Geste des Musikhörens“ verweist Flusser beispielsweise darauf, „daß sich das Hören von Opern in der Television weit mehr vom Hören der Marseillaise bei einer politischen Versammlung unterscheidet als das Lesen eines Romans vom Lesen eines politischen Pamphletes“¹². Wenngleich weniger ausgeprägt als im Falle des Mu-

⁸ Zum Verhältnis von Affekt und Lesen vgl. das von Luisa Banki herausgegebene Special Issue *On Materiality and Affect of Reading*, in: *Orbis Litterarum* 74.1 (2019).

⁹ Vgl. Anm. 3.

¹⁰ Andere Begriffe des Lesens mögen in diesem Zusammenhang als metaphorische Verwendungen gelten.

¹¹ Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt am Main 1994.

¹² Ebd., S. 153.

sikhörens, scheint es also einen Unterschied zu geben, je nachdem, was gelesen wird: ein Roman oder ein politisches Pamphlet, ein Gedicht oder ein Stadtplan, ein Theaterstück oder ein Kochbuch. Doch worauf bezieht sich dieser Unterschied, und wann und in welcher Art und Weise wird er augenfällig? Entscheidend ist hierbei die Rolle des Körpers des oder der Lesenden, denn so wie unser Körper von Musik ganz buchstäblich ‚ergriffen‘ und ‚berührt‘ wird,¹³ lesen wir *leibhafti*. Denkt man Flussers Argumentation weiter, so wäre die Geste des Lesens, ebenso wie die Geste des Musikhörens, zwar „keine Körperbewegung“¹⁴, sehr wohl aber „eine Körperstellung, selbst wenn diese Stellung nicht starr ist“¹⁵.

So vielversprechend dieser Definitionsansatz zunächst klingt, verläuft Flussers Argument sich jedoch in der Behauptung, dass jene Körperbewegungen, die den Vorgang des Hörens oder Lesens begleiten – ein Fuß, der den Takt schlägt, Lippen, die zu pfeifen beginnen – nichts anderes seien als „eine naive Abfuhr einer im wesentlichen internen Spannung“¹⁶.

Wir wollen in vorliegendem Band einen anderen Weg einschlagen und den Schwerpunkt auf die unumgängliche Involviertheit des Leibes legen, die wir anhand des Begriffs der *Lesegebärde* als Lektüremodus eigenen Rechts zu bestimmen suchen. Der Zusammenhang zwischen (Musik-)Hören und (Bücher-)Lesen – sowie ergänzend (Kunst-)Betrachten und (philosophisch) Denken – bleibt dabei be-

¹³ Eine weitere Spielart jenes Ergriffenwerdens des Körpers beleuchtet Giorgio Agamben in seinen „Noten zur Geste“ [„Note sul gesto“, 1992], die mit einigen Bemerkungen zu Gilles de la Tourettes Studie zum menschlichen Gang beginnen. Am Beispiel der berühmten Tic-Störung diskutiert Agamben einen „Kontrollverlust über die Gesten“ als historisch verortbares Phänomen samt seiner Wandlung zum allgemeinen Symptom (Giorgio Agamben: *Noten zur Geste*, in: *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem/That Bodies Speak Has Been Known for a Long Time*, hg. v. Hemma Schmutz und Tanja Widmann. Köln 2004: 39–48, hier S. 41).

¹⁴ Flusser: *Gesten*, a. a. O., S. 153.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 154.

stehen, da sich Analogien zu Musik, Kunst und Philosophie in sämtlichen Beiträgen des vorliegenden Bandes als wegweisend, zumindest aber als sinnhaft erweisen. Der erste Satz in Friederike Mayröckers *Stilleben* (1991) fängt jene *auch* körperlich indizierte Wechselseitigkeit eindrucklich ein:

ich habe ein Buch gelesen, sage ich, aber ich habe nichts behalten davon, ich habe in einem Buch gelesen, aber ich habe nichts behalten können, weil ich ununterbrochen auf etwas achthaben wollte, nämlich lauschen wollte, auf eine ungewöhnliche, schöne, aufreizende Stelle innerhalb des Textes¹⁷

Das Lesen (von Büchern) wird zum Lauschen, und was die beiden Tätigkeiten an dieser Stelle miteinander verbindet, ist die Abkehr von der Vorstellung eines optischen oder akustischen „Entziffern[s] einer kodifizierten Bedeutung“¹⁸. Obwohl Mayröckers Leserin „nichts [hat] behalten können“¹⁹, hat sie dennoch ein Buch gelesen: achthabend, lauschend – leibhaft.

III

Wie in der musikalischen Interpretation also *zeigt sich* das Leibhafte der Lektüre.²⁰ Es zeigt sich vor allem gestisch: in Veränderungen der Körperhaltung, im Kopfschütteln, Wippen, Erröten, Stirnrunzeln, Auflachen, Auf- und Abgehen, Vor- und Zurückblättern, Augenschließen, Fingerkneten; selbst die stille Versenkung ist Geste. So mancher „hat dann das Buch von sich geworfen, sein Schwert gepackt und den Wänden mit Hieben zugesetzt“²¹, wie es Cervantes am welt-

¹⁷ Friederike Mayröcker: *Stilleben*. Frankfurt am Main 1991, S. 9.

¹⁸ Flusser: *Gesten*, a. a. O., S. 152.

¹⁹ Mayröcker: *Stilleben*, a. a. O., S. 9.

²⁰ Vgl. den Beitrag von Irina Hron in diesem Band.

²¹ Miguel de Cervantes Saavedra: *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*, hg. u. übers. v. Susanne Lange, 2 Bde., München 2008, Bd. 1, S. 50 (I. Buch, 5. Kapitel).

literarisch wohl berühmtesten Fall einer immersiven Lektüre beschreibt, die in immer wieder neue Aktionen mündet, in denen sie sich physisch hervorbringt.²² Gerade wegen der Verbindung sprachlicher und leiblicher Erfahrungsaspekte ist das Lesen eine grundlegende Art der Welterfahrung, die nicht von anderen Formen der Erfahrung abgeleitet werden kann.

Der Körper des Lesers (der natürlich auch den Körper der Leserin und alle anderen denkbaren lesefähigen Körper meint) wird aktuell von der empirischen Leseforschung entdeckt.²³ Seine Beteiligung ist mess- und beobachtbar. Selbst das scheinbar bewegungslose immersive Lesen ist nachweisbar gestisch in Bezug etwa auf Lesehaltungen oder mimische Mikrobewegungen.²⁴ Gesten des Lesens beziehen sich dementsprechend sowohl auf die Art und Weise der Bewegungen – etwa die Geschwindigkeit, mit der ein Buch durchgeblättert wird –, aber auch auf jene Bewegungen, die nicht unmittelbar zum Akt des Lesens selbst gehören, sondern beispielsweise erst durch die Lektüre ausgelöst oder hervorgebracht werden.

Dabei wollen wir zwischen willkürlichen und unwillkürlichen Gesten differenzieren. Ausgehend von Vilém Flussers Behilfsdefinition der Geste als „Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeugs, für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt“²⁵, unterscheiden wir unter dem Oberbegriff der be-

²² Zum Begriff der immersiven Lektüre vgl. beispielsweise Günther Stocker: *Lost in a Book. Ein kurzer Streifzug durch die Literaturgeschichte des immersiven Lesens*, in: Hron / Kita-Huber / Schulte: *Leseszenen*, a. a. O., S. 367–385. Vgl. auch Erich Schön: *Mentalitätsgeschichte des Leseglücks*, in: *Leseglück. Eine vergessene Erfahrung?*, hg. von Alfred Bellebaum / Ludwig Muth, Opladen 1996, S. 151–179.

²³ Zur empirischen Leseforschung vgl. Annika Schwabe / Lukas Brandl, Hajo G. Boomgaarden / Günther Stocker: *Literatur am Bildschirm. Zum Stand der empirischen Leseforschung*, in: *Orbis Litterarum* 75,5 (2020), S. 213–229; vgl. ferner insbesondere die Arbeiten im Umfeld des *Norwegian Reading Centre* in Stavanger (Norwegen).

²⁴ Vgl. den Beitrag von Karin Kukkonen und Sarah Bro Trasmundi in diesem Band.

²⁵ Flusser: *Gesten*, a. a. O., S. 8. Auch Agamben befasst sich mit dem Pro-

wusst unscharf gehaltenen ‚Lesegeſte‘ zwischen *Gebärden*, deren Expressivität unausdeutbar bleibt, und *Gestikulationen*, die aufgrund ihrer psychologischen oder kulturellen Transparenz als bewusst eingesetzte Gesten gelten können.²⁶ In der Rezitation oder Deklamation wird, wie die Geschichte der literarischen Vortragskunst zeigt,²⁷ der Körper mit Effektabſicht gestikulativ in Szene geſetzt, kann aber trotzdem von Gebärden begleitet werden, die nicht beabsichtigt waren.²⁸ Dies trifft in ebenso hohem Maße auf den Einsatz der menschlichen Stimme beim (nicht nur technisch versierten) Singen zu.²⁹

Der Begriff der ‚Lesegebärde‘, der hier im Zentrum steht, bezieht sich folglich auf unwillkürliche Gesten, die mit dem Vorgang des Lesens in Verbindung gebracht werden können. Eine umfassende,

blem der (kantischen) Zweckmäßigkeit und ſetzt dieser Begriffe wie Mittelbarkeit und Potenz entgegen, vgl. Agamben: „Noten zur Geſte“, a. a. O, insb. S. 44–46.

²⁶ Vgl. Christian Benne: *Erzgekeilt. Triolektik und interessierter Dritter in Penthesilea*, in: *Kleist revisited*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht / Friederike Knüpling, München 2014, S. 227–242.

²⁷ Vgl. hierzu den Beitrag von Harun Maye in diesem Band. Vgl. auch Reinhardt Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Berlin 2020.

²⁸ Vgl. hierzu den Beitrag von Irina Hron in diesem Band.

²⁹ Vgl. hierzu den Beitrag von Hans Ulrich Gumbrecht in diesem Band. Vgl. auch ausgewählte Musikschriften von Roland Barthes (*L'obvie et l'obtus. Essais Critiques III*. Paris 1982). Als Beispiel hierfür mag stellvertretend die legendäre Sopranistin Maria Callas stehen – *die Callas* –, die niemand anderer als *die Bachmann* in ihrem Entwurf zu einer „Hommage à la Maria Callas“ als „groß, in jeder Geſte, jedem Schrei, in jeder Bewegung“ beschreibt (Ingeborg Bachmann: *Werke*, hg. von Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster, Bd. 4, München/Zürich 1978, S. 342–343, hier S. 342). Vgl. auch die hervorragende Musikerbiografie (über *Maria Callas*) von Jürgen Kesting, der festhält: „Sie ſingt das nicht. Sie ſpricht das nicht. Sie überführt eine dramatische Situation, eine Sturmflut von Gefühlen, von Angst und Haß und Wut und Entschlossenheit, in eine Gebärde. [...] Sie formt im Klang eine Plastik, in der das innerſte Weſen der menschlichen Gebärde verſammelt iſt.“ (Berlin 2006, S. 13)

gleichsam Linné'sche Erfassung aller Arten und Unterarten von Lesegebärden ist freilich nicht das Ziel.³⁰ Vielmehr geht es darum, das Lesen selbst als Gebärde zu verstehen, als eine kausal nicht vollständig erklärbare Bewegung. Flusser argumentierte, dass es kein Denken gebe, das „nicht durch eine Geste artikuliert würde. Das Denken vor der Artikulation ist nur eine Virtualität, also nichts. Es realisiert sich durch die Geste hindurch. Streng genommen kann man nicht denken, ehe man Gesten macht.“³¹ Er entwickelt diese Überlegungen am Beispiel der „Geste des Schreibens“³², als einer „Geste der Arbeit, dank derer Gedanken in Form von Texten realisiert werden“³³. Erst die schreibende Hervorbringung bringe überhaupt Denken hervor: „Wer sagt, daß er seine Gedanken nicht auszudrücken vermag, der sagt, daß er nicht denkt.“³⁴ Wir behaupten nun, dass es Gesten des Lesens gibt, die ebenfalls das denkende Erfassen artikulieren, ohne wiederum notwendigerweise in eine Schreibszene übersetzt werden zu müssen. Dergestalt stehen diese Gebärden in engem Zusammenhang zum *Gebären* dessen, was durch sie in die Welt gesetzt wird.³⁵ In der Lesebewegung wird etwas hervorgebracht, das von dem Gelesenen ebenfalls nicht kausal ableitbar ist.

Für Friedrich Schlegel, dem bedeutenden Lesetheoretiker, war das Lesen die Befriedigung eines grundlegenden „philologischen Trieb[es]“, der von Philosophie und Poesie zu unterscheiden ist. Zur Philologie aber müsse man „geboren sein“ (wie zur Poesie und Philo-

³⁰ Über die „Unbestimmtheit“ von Begriffen wie Geste, Gestus, Gestik oder Gebärde denken die Beiträge des Bandes *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, hg. v. Margreth Egidi, Oliver Schneider, Matthias Schöning, Irene Schütze und Caroline Torra-Mattenkloft (Tübingen 2000) nach.

³¹ Flusser: *Gesten*, a. a. O., S. 47.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ In diesem Sinne wollen wir auch den Titel dieser Einführung verstanden wissen. Zur Theorie und Praxis literarischer Hervorbringungen vgl. Irina Hron[-Öberg]: *Hervorbringungen: Zur Poetik des Anfangens um 1900*, Freiburg im Breisgau 2014.

sophie auch).³⁶ Der Begriff der Lesegebärde wäre demnach das Bindeglied zwischen der Aufnahme des Gelesenen und schöpferischer Verwandlung in ‚Lesegeburten‘. Er ist weder Ausdruck bloß individueller Reaktionen noch das ausschließliche Resultat sozialer Prägungen, sondern die buchstäbliche Verkörperung kultureller Praktiken im Erleben jeder und jedes Einzelnen.

IV

Der vorliegende Band geht von der Prämisse aus, dass Lesegebärden sich nicht isoliert, sondern nur im komplexen Zusammenspiel der Leseszene verstehen lassen³⁷ – und dass sie in den Bereich der impliziten Theorie gehören, um den die Künste seit jeher wissen. Literatur, Musik, bildende Kunst, Fotografie und Film,³⁸ aber auch philosophisches Schreiben sind primäre Quellen, in denen die Gebärden und das Gebären des Lesens reflektiert und ausgedrückt werden. Sie sind durch die Lektüre rekonstruierbar. Diese Rekonstruktion soll in diesem Band als Grundlagenforschung, Heuristik und Rahmung für weiterführende Fragestellungen dienen, die auch empirische Ansätze umfassen und in eine Reihe von Anwendungen mit Praxisbezug münden mögen.³⁹

³⁶ Vgl. die Athenäum-Fragmente 391 u. 404, in Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler / Jean-Jacques Anstett / Hans Eichner / Andreas Arndt / Ulrich Breuer, Paderborn 1958 ff., Bd. 2, S. 239 u. 241.

³⁷ *Leseszenen* ist nicht nur der Titel des 2020 erschienenen Vorgängerbandes, sondern ebenso der Titel einer neuen wissenschaftlichen Reihe, die im Winter-Verlag mit vorliegendem Band als Band 1 etabliert wird.

³⁸ Vgl. hierzu den Beitrag von Irina Schulzki in diesem Band.

³⁹ Diese Anwendungen liegen außerhalb der in diesem Band versammelten Forschungsinteressen. Es liegt jedoch auf der Hand, dass sich etwa für die Lesepädagogik neue Erkenntnisse und Vermittlungsmethoden ergeben könnten.

Als Herausgeber sind wir uns des experimentellen Charakters der Vorgehensweise (mitsamt ihren Fallstricken und Zukunftsversprechungen) bewusst, die der Beschäftigung mit neuen Perspektiven auf alte Gewohnheiten ihren spezifischen Reiz verleiht. Die Vielfalt der in diesem Band versammelten Betrachtungen und Perspektiven ist diesem experimentellen Charakter verpflichtet.

Die erste Sektion des Bandes steht im Zeichen von KÖRPER – STIMME – GEBÄRDE und beschäftigt sich mit der enormen Bandbreite körperlicher Ausdrucksformen des Lesens und der Lektüre.

Den Anfang macht Irina Hron, die in *Noten zur Gebärde. Leibhafte Lektüren* über den musizierenden bzw. lesenden Körper nachdenkt, welcher anhand spezifischer Körpertechniken und einer beschreibbaren Bewegungsökonomie *sichtbar* wird. Der Leib der Musizierenden und Lesenden wird zum Schauplatz von Gebärden, wobei die bewegungsökonomische Gleichung, wie sie in der ‚Gebrauchsanweisung‘ zum Instrument bzw. zum Buch festgeschrieben ist, gesprengt wird. Am Beispiel ausgewählter Texte von Friederike Mayröcker zeigt Hron, wie die Lesegesten buchstäblich auf den Körper des Lesers bzw. der Lesenden übergreifen und *gebärdenhaft* werden.

In seinen verdichteten Beschreibungen von *Stimmgebärden. Drei Unterscheidungen und eine Anekdote* reflektiert Hans Ulrich Gumbrecht die Analogie von Lesegebärde und Stimmgebärde als Unterschied zwischen Phäno- und Genostimme und zeigt, wie unhintergebar die Gebärde für die Konnotation von Persönlichkeit und deren formale Umsetzung ist.

Ausgehend von Max Kommerells Begriff der Sprachgebärde und Ernst Kantorowicz' Theorie von den zwei Körpern des Königs entwickelt Christian Benne in seinem Beitrag *Die zwei Körper des Lesers* die These, dass sich die lesenden Körper im Akt des Lesens verdoppeln, weil die empirischen Körper der Leser und Leserinnen von ihren symbolischen und imaginierten Körpern zu trennen sind. Dies wird anhand einer Lektüre von Kleists Novelle *Der Findling* erprobt und illustriert.

Zum Abschluss der ersten Sektion widmet sich Alexander Knopf in seiner Vignette *Der Körper der Lektüre* dem Phänomen der so-

genannten Leseräder, ursprünglich eine Erfindung der Renaissance, die – vorgeführt am Beispiel von Günther Anders' Roman *Die mollussische Katakombe* – (auch) zur politischen Indoktrination eingesetzt werden können. Knopf macht deutlich, wie die Formung des Geistes an die körperliche Arbeit gekoppelt ist, die beim Lesen an den (Lese-) Maschinen geleistet werden muss. Der Beitrag interpretiert diese Maschinen als Instrumente einer Herrschaft, deren totalitärer Charakter sich darin manifestiert, dass sie selbst die Lesegebärden unterwirft.

Der zweite Teil des Bandes, GESCHICHTE(N) DER LESEGEBÄRDE, bietet einen historischen Streifzug durch den reichen Fundus an Lesegebärden in literarischen Texten von der Antike bis heute.

Eingeleitet wird jene ‚kurze Geschichte der Lesegebärde‘ von Melanie Möller, die in ihrem Beitrag *pronuntiatio simillima lectioni. (Spuren-)Lesen als rhetorische Geste* zeigt, wie Reden gleichsam als Allegorien des gestischen Lesens bzw. der Lesegebärde fungieren. Dies gilt in besonderem Maße für den letzten Teil der Redeproduktion, die *actio* bzw. *pronuntiatio*, d. h. die Präsentation einer (schriftlich gefassten oder auswendig gelernten) Rede. Anhand zahlreicher Beispiele zeigt Möller, dass Lesegesten häufig rhetorisch konfiguriert sind: Gesten schieben sich in der Kommunikation zwischen die Beteiligten und können auch dort Distanz erzeugen, wo sie Nähe suggerieren. Der Beitrag entfaltet den wechselseitigen Zusammenhang von rhetorischer *actio* und Gestik, von Schreiben und Lesen, bei dem es um nichts weniger als um Leben und Tod geht.

Den nächsten Schritt in der Chronologie macht Matthias Meyer, der in seinem Beitrag *Lesespuren. Über Lesegebärden im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit* verschiedene Typen von Leseszenen in der mittelalterlichen deutschsprachigen Literatur untersucht. Dabei geht es um so unterschiedliche Lesesituationen wie das Lesen von Inschriften, Briefen oder (vermutlich) Büchern. Allen diesen Situationen ist gemeinsam, dass das Lesen jeweils körperliche Reaktionen hervorruft bzw. körperliche Anstrengung erfordert. Meyer zeigt dies anhand von Beispielen aus dem *Prosalancelot*, aus *Mai und Beaflo*, aus Hartmanns *Iwein* und aus der Erzählung „Der Welt Lohn“. Kontextualisiert werden diese Szenen durch Überlegungen zu christ-

lich geprägten (Vor-)Leseszenen, zur monastischen Lektüre und zur lesenden Maria.

Im Zentrum von Patrizia Hubers Beitrag *Epistolare Expositionen. Charlotte Badens Eröffnungsgesten des Lesens* steht eine dänische Brief erzählung aus dem 18. Jahrhundert: In *Den fortsatte Grandison* [1784; *Der fortgesetzte Grandison*] zeigt eine einleitende Lese-Szene das Brieflesen anhand von Lese gesten als kollektive, empathische und vor allem körperliche Praxis. Huber führt vor, wie der Text selbst moral didaktische Absichten etabliert und selbstreferenziell kommentiert, wie die Erzählung am besten zu lesen sei. Indem gestisches Lesen mit den Theorien des emergierenden Forschungsfeldes der *Embodied Narratology* zusammengeführt wird, tritt das gestisch affektive Potential epistolarer Leseszenen zu Tage.

Julia S. Happ wiederum spürt in ihrem Beitrag *elocutio corporis et amoris. Inszenierte (Lese-)Gebärden in Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘* ambivalent inszenierten Gesten des Lesens, Liebens und Entsagens nach und zeigt, wie der Roman vielschichtige (Lese-)Gebärden in Szene setzt und zu polyvalenten Lesarten einlädt: Eduard und Ottilie üben eine ‚geradezu magische Anziehungskraft‘ aufeinander aus und treten im wahlverwandten Figurenquartett in ein komplexes Resonanzverhältnis. In metaphorische Verwirrungen verstrickt, wird Ottilie mit ihren gestischen Pathosformeln zur Projektionsfläche des gestenreichen Vorlesers Eduard.

Den Abschluss der Sektion bildet Klaus Müller-Willes Beitrag *Mit den Händen lesen – Beobachtungen zur taktilen Lektüre*, in dem es um die literarische Reflexion taktiler Praktiken geht, die unmittelbar mit dem Lesen verbunden sind. Dabei wird der bloße Umgang mit dem voluminösen, dreidimensionalen Objekt Buch von Praktiken der Berührung unterschieden, die sich in erster Linie an der taktilen Erfahrung der Oberfläche einzelner Seiten orientieren. Besonderes Augenmerk gilt dabei dem Umschlagen der Seiten, welches das Buch als technische Apparatur überhaupt erst ermöglicht. Auf diese Weise zeigt Müller-Wille, auf welcher differenzierten Weise sich literarische Texte selbst für eine Thematisierung sinnlich-taktiler Aspekte des Lesens öffnen, die in herkömmlichen hermeneutischen Lesekonzepten vernachlässigt werden.

Der dritte Teil des Bandes widmet sich Aspekten des MEDIENWECHSELS und konzentriert sich auf den Zusammenhang von Gesten, Gebärden und Medialität.

In ihrem programmatischen Beitrag *Monstergebärden. Zur Monstration der Gesten* lenkt Irina Schulzki den Blick auf das gestische Vor- und/oder Nachspiel des Sprechens und Lesens. Ihr Interesse gilt den Gesten des Zeigens bzw. der (De-)Monstration, wie sie in verschiedenen literarischen, filmischen, philosophischen, semiotischen, künstlerischen und aktivistischen Kontexten durchgespielt werden. In Abgrenzung zum exzessiv gestikulierenden, dämonisierten oder komischen Körper zeigt Schulzki, wie die Geste der/als Monstration in Philosophie, Literatur und Kunst häufig dann eingesetzt wird, wenn man noch nichts oder aber nichts mehr zu sagen hat.

In seinem Beitrag *Thomas Kling liest. Zur Neuformulierung der Dichterlesung* stellt Harun Maye den Autor Thomas Kling als bemerkenswerten Rezitator und Vorleser vor, der die Aufführungen seiner Gedichte immer auch als Versuche einer Neuformulierung der Dichterlesung verstanden hat. Im Rückgriff auf die Literatur- und Mediengeschichte und in Abgrenzung zur zeitgenössischen Performance- und Slam-Poetry hat Kling seine Lesungen als „Sprachinstallationen“ bezeichnet und systematisch durchkomponiert. Maye rekonstruiert Klings Poetik der Dichterlesung unter besonderer Berücksichtigung der *actio* und seiner Lesegebärden.

Den wissenschaftlichen Abschluss machen Karin Kukkonen und Sarah Bro Trasmundi mit ihrem empirisch fundierten Beitrag über *Lesegebärden in freier Wildbahn. Ästhetik, Kognition und Praxis*. Die Autorinnen beschäftigen sich darin mit Lesegebärden in lebensweltlichen Lesekontexten und stellen eine Methode vor, wie diese empirisch untersucht werden können. Sie argumentieren, dass Aisthesis oder allgemeine Sinneswahrnehmung ein wesentlicher Bestandteil des Verstehens aller Arten von interpretierbaren Situationen ist, da Kognition aus unserer verkörperten (*embodied*) Auseinandersetzung mit der Welt entsteht. Anhand einer video-ethnographischen Studie wird am Beispiel der *Faust*-Lektüre dreier Studierender untersucht, wie Lesegebärden eine ästhetische Dimension in den Leseprozess einbringen und damit das traditionelle Textverstehen ergänzen.

Das letzte Wort jedoch soll die LITERATUR haben. Der Band schließt daher mit einem Text des schwedischen Autors Aris Fioretos, der in zahlreichen Werken wie kein zweiter Vertreter der Gegenwartsliteratur den Körper und seine Bewegungsformen in den Mittelpunkt stellt. „Von der Front, ca. 1967“ (2009) entwirft ein atemberaubendes leibliches Panorama ‚Über die Entstehung von Gesten und Gebärden‘. Das „pelzige Tier“ im Munde, die Sprache der Sprachlosigkeit sowie die Gebärden der Sprechwerkzeuge oder „Leibgarde der Zunge“ sind Protagonisten in den Angstvisionen eines Kindes, das, man ahnt es, nur in der Welt der Bücher eine Heimat finden wird. Die Gebärden wird es nicht los; sie tauchen unversehens und unvermittelt wieder auf: in der Schrift, in der Lektüre sowie in den Phantasmen des Lesens und Schreibens.⁴⁰

V

Mit vorliegendem Band wird die neue Buchreihe LESESZENEN, die ab 2024 im Winter-Verlag erscheint, begründet. Mit dem Begriff der Leseszene rücken der Schauplatz des Lesens sowie die (Selbst-) Reflexion von Lektüren in den Mittelpunkt. Die Reihe widmet sich den Bedingungen, Praktiken und Gegenständen des Lesens und interessiert sich für historische, systematische, ästhetische und vergleichende Perspektiven.

Wien/Kopenhagen im Nachsommer 2023

⁴⁰ Erschienen ist der Text in: *Expressions from Darwin to Contemporary Arts*, hg. v. Bergit Arends. London 2009, S. 78–79.

1 KÖRPER – STIMME – GEBÄRDE

IRINA HRON

Noten zur Gebärde. Leibhafte Lektüren

Alexi Burduli gewidmet

I. *La scène du corps*: Diderot und der Schauplatz des Körpers

Rendus à une autre langue (originelle ou inconnue),
les mots de la musique ouvrent la scène du corps.¹

In einer der eindrucksvollsten Szenen aus Denis Diderots *Le Neveu de Rameau* [1774; dt. *Rameaus Neffe*, 1805], gibt Jean-François Rameau, der als Neffe des französischen Komponisten und Musiktheoretikers Jean-Philippe Rameau eingeführt wird, eine musikalische Pantomime zum Besten. Mit Fingern und Füßen, Kopf und Körper imitiert er einen heftig gestikulierenden Geiger in Aktion, wobei er Gestik und Mimik gezielt einzusetzen weiß:²

¹ Roland Barthes: *Rasch*, in: ders.: *L'obvie et l'obtus. Essais Critiques III*, Paris 1982, S. 265–277, hier S. 274. In deutscher Übersetzung: „In einer anderen (ursprünglichen oder unbekanntenen) Sprache, legen die Wörter der Musik den Schauplatz des Körpers frei.“ (Roland Barthes: *Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied*, übers. von Peter Geble. Berlin 1979, S. 64).

² Die sich über mehrere Seiten erstreckende Pantomimenszene ist noch sehr viel komplexer, da Rameau darin zunächst einen Violinspieler, danach einen Pianisten und schließlich ein komplettes Orchester nachahmt. Zur „medientheoretischen Differenz zwischen einer literarischen und einer Musik-Stelle“ vgl. Eva Geulen: *Stellen-Lese*, in: MLN 116, 3 (2001): S. 457–501, hier S. 494 f.

Sogleich nimmt er [Rameau] die Stellung eines Violinspielers an. Er summt mit der Stimme ein Allegro von Locatelli; sein rechter Arm ahmt die Bewegung des Bogens nach, die Finger seiner linken Hand scheinen sich auf dem Hals der Violine hin und her zu bewegen. [...] Er tritt den Takt, zerarbeitet sich mit dem Kopf, den Füßen, den Händen, den Armen, dem Körper, wie ihr manchmal im Concert spirituel Ferrari oder Chiabran oder anderen Virtuosen in solchen Zuckungen gesehen habt, das Bild einer ähnlichen Marter vorstellend und uns ungefähr denselben Schmerz mitteilend. Denn ist es nicht eine schmerzliche Sache, an demjenigen nur die Marter zu schauen, der bemüht ist, uns das Vergnügen auszudrücken? Zieht einen Vorhang zwischen mich und diesen Menschen, damit ich ihn wenigstens nicht sehe, wenn er sich nun einmal wie ein Verbrecher auf der Folterbank gebärden muß.³

Doch Diderots Violinspieler spielt gar nicht. Er nimmt lediglich die Haltung, „die Stellung eines Violinspielers an“⁴; er hat gar keine Violine. Er wird zum „Schauspieler in der Musik“⁵ indem er den Musiker

³ Diderot: *Rameaus Neffe. Ein Dialog*, übers. von Johann Wolfgang Goethe. Frankfurt am Main 2008, S. 27. Im französischen Original: „En même temps, il se met dans l'attitude d'un joueur de violon ; il fredonne de la voix un allegro de Locatelli ; son bras droit imite le mouvement de l'archet ; sa main gauche et ses doigts semblent se promener sur la longueur du manche ; [...] il bat la mesure du pied ; il se démène de sa tête, des pieds, des mains, des bras, du corps. Comme vous avez vu quelquefois, au Concert spirituel, Ferrari ou Chiabran, ou quelque autre virtuose, dans les mêmes convulsions, m'offrant l'image du même supplice et me causant à peu près la même peine ; car n'est-ce pas une chose pénible à voir que le tourment, dans celui qui s'occupe à me peindre le plaisir ; tirez entre cet homme et moi, un rideau qui me le cache, s'il faut qu'il me montre un patient appliqué à la question.“ (Diderot: *Le Neveu de Rameau*, in: ders.: *Contes et romans*, hg. von Michel Delon, Paris 2004, S. 583–665, hier S. 602)

⁴ Ebd.

⁵ In *Der Fall Wagner* (1888) beschreibt Friedrich Nietzsche die „Herkunft des Schauspielers in der Musik“ (Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe*,

lediglich mimt. Seine Darbietung ist – abgesehen von einem Summen – nicht zu hören, sie ist vor allen Dingen zu *sehen*. Das Spiel, das inszenierte Geigen-Spiel, wird damit zum Schau-Spiel.

Diderot entwirft hier die Szene einer radikalen Reduktion: Vorgeführt wird ein Körper, der die Bewegungsökonomie des Musikers lediglich *nachahmt*, und auf diese Weise selbst reduziert wird auf das Gestische, auf das Gebärdenhafte jenes Leibes, der sich – in Goethes deutscher Übersetzung – „wie ein Verbrecher auf der Folterbank gebärde[t]“. Wie genau wir uns jene ‚verbrecherischen‘ Gebärden vorzustellen haben, bleibt ganz uns Lesenden überlassen. Doch sie scheinen derart hässlich, derart unansehnlich zu sein, dass unser fiktiver Augenzeuge eilends einen trennenden Vorhang zwischen sich und den Mimen zu bringen sucht: „Zieht einen Vorhang zwischen mich und diesen Menschen“. Doch was bleibt dann noch von der Szene? Ein Schauspiel mit Zuschauer: Ein zugezogener Vorhang, hinter dem ein summender Körper sich verrenkt, zuckt, sich gebärdet.

hg. von Giorgio Colli / Mazzino Montinari, Bd. 6, Berlin/München 1999, S. 37) und damit jenen „Künstler des Vortrags“ (ebd., S. 38), der vor allem „die Wirkung [will], er will Nichts als die Wirkung“ (ebd., S. 31). Nietzsches Kritik an Wagners ‚Wille zur Wirkung‘ verbindet sich mit seiner Kritik an Wagners „Gebärden-Hokuspokus“ (Friedrich Nietzsche: *Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli / Mazzino Montinari, Bd. 6, Berlin/München 1999, S. 419). Tatsächlich spielt die Gebärde eine zentrale Rolle in Wagners Konzeption des Musikdramas, bis hin zu einer „Musikalisierung von mittlerweile verschwundenen Gebärden Traditionen“ (vgl. Katrin Eggers / Ruth Müller-Lindenberg (Hg.): *Richard Wagner. Musikalische Gestik – gestische Musik*, Würzburg 2017, S. 9), wenngleich sich daraus kein konsistenter Gebärdenbegriff herausarbeiten lässt. Zur historischen Wandlung von musikalischen Gebärden vgl. auch Martin Knust: *Lully und Wagner: Über Gestik und die Neugründung von Operntraditionen*, in: Eggers / Müller-Lindenberg: *Richard Wagner*, a. a. O., S. 39–66.

Am Beispiel von Diderots musikalischer Pantomime zeigt sich, dass es ein offenbar wiedererkennbares Repertoire an Bewegungen, Gesten und Gestikulationen gibt, die bereits Teil der Spielökonomie jedes einigermaßen versierten Geigers bzw. jedes Instrumentalmusikers sind,⁶ denn: an den Bewegungen erkennt man den Musiker.⁷ Diderots Pantomime selbst geht so weit zu behaupten, dass ein musikalisch gebildeter Zuseher sogar „das Stück an der Bewegung, dem Charakter, an seinen Mienen“⁸ und damit an der *motus corporis* (Gestik und Mimik) des Musikers erkannt haben würde. Jener Katalog an charakteristischen Gesten und Bewegungsabläufen – wie der Bogen zu halten sei, die korrekte Körperhaltung, das angemessene Vibrato – all dies bildet so etwas wie die ‚Gebrauchsanweisung‘ für das jeweilige Instrument. Diese Anweisungen zwingen Körper und Geist des Musikers bisweilen in ein engstimmiges Korsett aus Vorschriften, wie es der Geigenvirtuose Yehudi Menuhin (1916–1999) in seinem Lehrbuch *Sechs Violinstunden* (1971) deutlich macht: „Die Sorgfalt und Genauigkeit, das blitzschnelle Anpassen der Tonhöhe, des Klangs und des Strichs, und das Umsetzen der geringsten unsichtbaren ‚inneren‘ Regung in den weiten Bogen eines Golfschwungs verlangen eine Meisterschaft, die beinahe keinen freien

⁶ Zur Spielökonomie des Musikers vgl. Gabriele Brandstetter: *Die Szene des Virtuosen. Zu einem Topos von Theatralität*, in: Gabriele Brandstetter / Bettina Brandl-Risi / Kai van Eikels (Hg.): *Szenen des Virtuosen*, Bielefeld 2017, S. 23–56; Bettina Brandl-Risi: *Applaus. Die Gesten des Virtuosen.*, in: Brandstetter / Brandl-Risi / van Eikels: *Szenen des Virtuosen*, a. a. O., S. 57–75; Bettina Brandl-Risi: *Virtuos(es) Lesen*, in: Brandstetter / Brandl-Risi / van Eikels: *Szenen des Virtuosen*, a. a. O., S. 23–56.

⁷ Dies gilt nicht nur für die Bewegungen des Musikers, sondern ebenfalls für die Handhabung des Instruments, denn so wie sich – Balzac zufolge – der Geist eines Mannes daran ablesen lässt, wie er seinen Spazierstock hält, lässt sich an der Handhabung des Instruments die Schule/Schulung des Musikers erkennen.

⁸ Diderot: *Neffe*, a. a. O., S. 28. Im französischen Original: „Et je suis sûr qu’un plus habile que moi, aurait reconnu le morceau au mouvement, au caractère, à ses mines et à quelques traits de chant qui lui échappaient par intervalles.“ (Diderot: *Le Neveu*, a. a. O., S. 603)

Spielraum mehr gewährt.“⁹ Es scheint, als wären sämtliche ‚innerlichen‘ wie äußerlichen Bewegungsabläufe bis ins kleinste Detail vorgeschrieben; zumindest aber sind sie beschreibbar.

II. Übersprungshandlungen: Sichtbare Bewegungsökonomien

Eine vergleichbare ‚Gebrauchsanweisung‘ gibt es – wenngleich in abgewandelter Form und anderem Komplexitätsgrad – auch für die Handhabung von Büchern oder Schriftträgern im Allgemeinen. Vor, während und auch am Ende jedes Lektürevorgangs *tun wir etwas* mit dem Buch (jener Schriftträger, um den es im Weiteren vorwiegend gehen wird): wir schlagen es auf, wir lesen darin, wir blättern vor und zurück, wir schreiben hinein, knicken die Seiten, und irgendwann schließen wir es wieder – wenn wir es nicht zuvor wütend, enttäuscht oder angewidert in eine Ecke geschleudert haben. Entscheidend ist, dass – so, wie das Instrument nach „jahrtausendelanger Forschungen und Verbesserungen“¹⁰ auf den Körper des Musikers ‚zugeschnitten‘ ist – sich auch das Buch in einem jahrhundertelangen Prozess nach Maßgaben der optimalen Bedienbarkeit herausgebildet hat. Das Buch ist auf den Körper des oder der Lesenden zugeschnitten – und zum Gegenstand Buch gehört ein den meisten vertrauter, zumeist jedoch nicht weiter reflektierter Katalog an Bedienungsvorgaben.¹¹

⁹ Yehudi Menuhin: *Sechs Violinstunden. Ein Lehrbuch mit zahlreichen Illustrationen und Notenbeispielen*, Zürich/Stuttgart/Wien 1973 (im Original: *Violin – Six Lessons with Yehudi Menuhin*, 1971), S. 11.

¹⁰ Vgl. Menuhin: *Sechs Violinstunden*, a. a. O., S. 9–10: „Es bedurfte jahrtausendelanger Forschungen und Verbesserungen, bis sich die Geige – ausgehend vom Prinzip, daß man eine straff gespannte Saite auf einem Hohlkörper vibrieren lassen kann – zu jenem Instrument entwickelt hat, das wir heute kennen. Die Geige und der Bogen stammen in der Tat vom Pfeil und Bogen her – von der Sehne, die man losläßt, um den Pfeil auszusenden, und die gerade noch hörbar, als *Pizzicato*, schwingt.“

¹¹ Vgl. hierzu auch die beiden Bände des *Historischen Wörterbuchs des Mediengebrauchs* (HWMG), hg. v. Heiko Christians et al. Köln/Weimar/Wien 2014/2018, die anhand ausgewählter disziplinärer Grundbegriffe

Was hier beschrieben wird – nämlich der Prozess einer gegenseitigen physischen und auch bewegungsökonomischen Optimierung – verbindet nicht nur den Musiker mit dem Leser, sondern im Grunde genommen alle Wesen, die im Stande sind, sich eines Instruments (im doppelten Wortsinne von Werkzeug *und* Musikinstrument) zu bedienen. Und jene Bewegungsökonomie – höchst anschaulich bei Diderot nachzulesen – ist *sichtbar*. Sie ist von außen als (mal mehr, mal weniger) ausdifferenzierte Körpertechnik erfahrbar. Für jedes Musikinstrument gilt, dass die entsprechenden Körpertechniken selbstverständlicher Teil jedes Instrumentalunterrichts sind. Will man also die Kunst des Violinspielens erlernen, ist es unerlässlich, dass der Geiger „sichtbar“ dem Spannungsbogen der Musik zu folgen versteht, während die Violine – ebenfalls „sichtbar“ – auf die Bewegung des Spielers zu reagieren hat:

Die Violine muß eins werden mit der fließenden Bewegung des ganzen Menschen und *sichtbar* auf seine wellenförmigen oder pendelnden oder kreisenden Schwingungen reagieren [...]; der Geiger selbst muß *sichtbar* jener inneren Spannung folgen, die aus der Musik und aus seinen musikalischen Gedanken und Gefühlen heraus entsteht.¹²

Im Fall der Lektüre hingegen erweist sich jene Technik des Austarierens von Körper und Buch/Schriftmedium als vielfach unterbelichteter (wenn überhaupt reflektierter) Aspekt aus dem breiten Spektrum an Lesepraktiken:¹³ Die Geste des Nehmens und Lesens eines Buches, die schon in der augustinischen Aufforderung des *tolle, lege* einen ihrer prägnantesten Ausdrücke findet,¹⁴ ist aufgrund jener optimalen

die (historische) Wechselwirkung zwischen Medien und ihrem Gebrauch untersuchen.

¹² Menuhin: *Sechs Violinstunden*, a. a. O., S. 10 (*Hervorhebung IH*).

¹³ Zum Zusammenhang von Körpertechniken und Lesepraktiken vgl. beispielsweise Nicolas Pethes: *Leseszenen. Zur Praxeologie intransitiver Lektüren in der Literatur der Epoche des Buchs*, in: Hron / Kita-Huber / Schulte: *Leseszenen*, a. a. O., S. 101–132.

¹⁴ Vgl. Irina Hron / Christian Benne: *Gespräch über das Lesen*, in: Hron / Kita-Huber / Schulte: *Leseszenen*, a. a. O., S. 63–100, hier S. 73.

gegenseitigen Anpassung von Buch(körper) und (Menschen-)Körper nicht nur unmittelbar einleuchtend und intuitiv plausibel. Sie verweist auf eine umfassende *leibhafte* Dimension, die anhand spezifischer Körpertechniken und einer beschreibbaren Bewegungsökonomie sichtbar wird. Doch drängt sich die Frage auf, weshalb dieses Ausartieren – anders als im Falle des Instrumentalunterrichts – eben *nicht* selbstverständlicher Teil jeder umfassenden Lesepädagogik ist, und warum Kinder beim Lesen-Lernen nichts darüber erfahren, wie ihr Körper sich während der Lektüre auf das zu lesende (Buch) einstellt bzw. von diesem ‚in Stellung gebracht‘ wird.¹⁵

Dieses Leibhafte – und darin liegt das Potential der Lesegebärde – macht jedoch keineswegs vor dem Körper des empirischen Lesers bzw. der empirischen Leserin Halt, sondern greift vielmehr von dort aus über auf den kompletten Apparat derjenigen, die lesen, und damit sowohl auf seelische wie psychische Bestandteile. In der Lesegebärde, so eine zentrale These vorliegender Überlegungen, erreicht diese Bewegung des Über-sich-Hinausweisens bzw. des Über-den-empirischen-Körper-Hinausweisen ihre größte Sprengkraft.

Anhand einer kurzen Passage von Friederike Mayröcker lässt sich dieses Über-den-Körper-Hinausweisen unmittelbar verdeutlichen:

die körperlich völlig entspannte Haltung – ich lag flach auf meiner Matratze – war der psychischen entgegengesetzt, ich glaube mit offenem Mund las ich in diesen Büchern, mit meinen angespanntesten Nerven, mit 1 aufgeschlagenen Gefühl und Verstand¹⁶

Erzählt wird hier der Gegensatz von körperlicher versus psychischer Haltung. Während der Leib der Leserin körperlich völlig entspannt ist, erlebt sie sich selbst als psychisch in höchstem Maße angespannt. Während ihr beim liegenden Lesen der Mund offensteht, werden ihr Gefühl und ihr Verstand aufgeschlagen bzw. schlägt sie selbst Gefühl und Verstand auf: so wie man ein Buch aufschlägt. An dieser

¹⁵ Vgl. hierzu den Beitrag von Karin Kukkonen und Sarah Bro Trasmundi in diesem Band.

¹⁶ Friederike Mayröcker: *brütt oder Die seufzenden Gärten*, Frankfurt am Main 1998, S. 98.

Stelle wird die Geste des Aufschlagens zur Gebärde – zur Lese-Gebärde, die über Buch und Körper hinausgeht und mit einer einzigen Bewegung alle drei Bereiche umfasst: aufgeschlagen werden (in Analogie zum Buch) der Körper, das Gefühl und der Verstand.

III. „heßliche Geberden“:

Vom Nutzen und Nachtheil der Bewegung

Tout mouvement exorbitant est une prodigalité sublime.¹⁷

Doch nochmal zurück zur Musikgeste¹⁸ und ihrer (für unsere Zwecke ausgerufenen) ‚Wahlverwandtschaft‘ mit der Lesegeste. Dass jene explizit leibliche Dimension des Musizierens und Lesens *sichtbar* ist, heißt natürlich nicht automatisch, dass sie deshalb bewusst oder gar intentional vollzogen wird. Sie ist vor allem nicht immer gleichermaßen sichtbar. Auch deshalb macht es Sinn, das leibhafte Lesen von der Musik her zu denken, da – man erinnere sich abermals

¹⁷ Honoré de Balzac: *Théorie de la démarche*, in: ders.: *Traité de la vie élégante suivi de la Théorie de la démarche*, hg. von Claude Varèze, Paris 1922, S. 115–193, hier S. 177. In deutscher Übersetzung: „Jede übertriebene Bewegung ist eine außergewöhnliche Form der Verschwendung.“ (Honoré de Balzac: *Theorie des Gehens*, hg. u. übers. v. Andreas Mayer, Berlin 2022, S. 71).

¹⁸ Zur Musikgeste bzw. einer Auseinandersetzung mit dem Phänomen musikalischer Gesten vgl. den umfassenden von Katrin Eggers und Christian Grüny herausgegebenen Band zu *Musik und Geste: Theorien, Ansätze, Perspektiven* (Paderborn 2018), der im Vorwort „Ausdruck, Form, Zeichen – musikalische Gesten und Gesten der Musik. Zur Einleitung“ (ebd. 9–21) nicht nur einen konzisen Abriss der Themenstellung liefert, sondern auch eine umfangreiche Bibliografie zum Thema bereitstellt. Vgl. auch Christian Grüny: *Artikulation, Gestikulation und Modulation. Zu einem allgemeinen Modell des Gestischen*, in: *Gesten gestalten. Spielräume zwischen Sichtbarkeit und Hörbarkeit*, hg. v. Constanze Rora und Martina Sichardt, Hildesheim/Zürich/New York 2018, S. 19–34.

an Diderot – die stark visuelle Komponente des Vorspielens den Körper buchstäblich auf die Bühne zerrt. Dabei ist es gar nicht wichtig, *wie* diese Bühne beschaffen ist; und sei es nur eine antizipierte oder gar imaginierte Bühne. Dies unterscheidet den Musiker jedoch in aller Regel vom Leser: Im stillen Kämmerlein – so eine Binsenweisheit jedes Geigenlehrers – ist jeder und jede Paganini, aber nur solange er oder sie sich unbeobachtet meint. Auf der Bühne hingegen muss der Musiker *sich zeigen* und dabei zeigt sich *etwas*, durch den Körper, aber zugleich durch den Körper hindurch, indem das Gesticke eben *nicht* beim empirischen Körper Halt macht, sondern überspringt auf Gefühl und Verstand, wie es bei Mayröcker der Fall war. Gesprengt wird damit die herkömmliche Bewegungsökonomie, wie sie in der ‚Bedienungsanleitung‘ zum Instrument bzw. zum Buch festgeschrieben ist.

Deutlich wird an diesem Punkt, dass es sich bei jener Leibhaftigkeit eben nicht bloß um ein das Musizieren oder Lesen begleitendes Epiphänomen handelt, nicht um eine weitere (Lese-)Praktik, sondern um einen Spiel- und Lektüremodus eigenen Rechts. Doch ist dieser Spiel- und Lektüremodus ganz und gar kein bequemer Zeitgenosse. Wie verunsichernd und auch zutiefst irritierend die Sprengung der gewohnten Bewegungsökonomie sein kann, hat bereits Diderots Rameau beredt vorgeführt. Insbesondere die Entstellung des Körpers, der sich mit einem Mal „wie ein Verbrecher auf der Folterbank“ gebärdet, kann beim Zuschauer von Gelächter bis hin zum blanken Entsetzen beinahe jede Gemütsregung hervorrufen. So überrascht es also nicht, dass zugleich mit dem sich gebärdenden, ‚unartigen‘ Körper Techniken der Disziplinierung entstehen, die weit über die Geste des raschen Zuziehens des Vorhangs hinausgehen.

Beim Blättern in den Lehrbüchern der ‚alten Meister‘ (und nun kehren wir wieder zur Musik zurück) wird man rasch fündig: Komponisten wie Bach oder Mozart waren geradezu besessen von der allmählichen und dann möglichst vollkommenen Beherrschung des Körpers beim Musizieren. Anknüpfen lässt sich hier abermals an die Vorstellung jener Gebrauchsanweisung, die sowohl dem Instrument als auch dem Buch implizit beigegeben ist. Doch wie steht es eigentlich um die ‚Gebrauchsanweisung‘ für den musizierenden bzw. lesenden Körper?

An dieser Stelle erweist sich ein kleiner Exkurs in die Musikpädagogik des 18. Jahrhunderts als äußerst erhellend.¹⁹ Zwei berühmte Instrumentalschulen der Empfindsamkeit, also zwei instrumentaldidaktische Texte, dienen dabei als Stichwortgeber und tatsächlich lesen sich beide streckenweise wie didaktische Warnschriften *gegen* die Körperlichkeit, die Diderots heftig gestikulierender Violinspieler ausstellt.

Im zweiten Hauptstück seiner *Gründlichen Violinschule* (1756) demonstriert Leopold Mozart, „[w]ie der Violinist die Geige halten, und den Bogen führen solle“²⁰, um genau jene Unarten zu vermeiden, die beim Zuschauer den dringenden Wunsch wecken, auf der Stelle einen Vorhang zwischen sich und den Musikus zu bringen:

Es giebt eine Menge solcher Unarten. Die gewöhnlichsten derselben sind das Bewegen der Violin ; das hin und her Drehen des Leibes oder Kopfes ; die Krümmung des Mundes oder das Rümpfen der Nase, sonderbar wenn etwas ein wenig schwer zu spielen ist ; das Zischen, Pfeifen oder gar zu vernehmliche Schnauben mit dem Athem aus dem Munde, Halse oder Nase bei Abspielung einer oder der andern beschwerlichen Note ; die gezwungenen und unnatürlichen Verdrehungen der rechten und linken Hand, sonderheitlich des Ellenbogens ; und endlich die gewaltige Bewegung des ganzen Leibes, wodurch sich auch oft der Chor, oder das Zimmer wo man spielet erschütteret [...].²¹

¹⁹ Dies müsste durch einen Seitenblick auf die entsprechende Lesepädagogik ergänzt werde. Vgl. dazu beispielsweise Erich Schön: *Zur Archäologie der modernen Lesepädagogik im 18. Jahrhundert*, in: Gabriele von Glasenapp / Andre Kagelmann / Felix Giesa (Hg.): *Die Zeitalter werden besichtigt. Aktuelle Tendenzen der Kinder- und Jugendliteraturforschung*, Frankfurt am Main u. a. 2015, S. 27–50.

²⁰ Leopold Mozart: *Gründliche Violinschule*, hrsg. v. Hans Rudolf Jung, Leipzig 1968, hier: Das zweite Hauptstück, §6, S. 58–59.

²¹ Ebd.

Wie auch bei Diderots Pantomimen zeigt sich hier zusätzlich zur oder sogar *jenseits* der erforderlichen Körpertechniken wie Bogenführung, Stricharten, Lagenwechsel usw. ein ganzes Arsenal an Bewegungen – nämlich jene „Zuckungen“ und Krümmungen, jenes Zischen und Schnauben, welches dem jungen Musiker bei Mozart systematisch ausgetrieben werden soll. Erklärtes Ziel der *Gründlichen Violinschule* ist nämlich nichts weniger als die möglichst gründliche – und dabei harmonische – Beherrschung der Bewegungsökonomie des Violinspiels. Diese Vorstellungen einer *sichtbaren* Ausgewogenheit setzt sich ungebrochen bis in moderne Lehrwerke des Instrumentalunterrichts fort: „Die natürliche Schulterbewegung ist ganz klein – sie darf nie mühsam oder übertrieben sein.“²²

Allerdings stellt sich – vor allem aus heutiger Perspektive – die Frage, ob bei jener restlosen Dressur des Körpers nicht etwas Entscheidendes verlorengeht, nämlich jener Spielmodus eigenen Rechts, der – über den Körper hinaus – überspringt auf Gefühl und Verstand. Roland Barthes denkt in seiner Musikschrift „Rasch“ (beinahe im Vorübergehen) über jenen domestizierten, zugerichteten Musiker-Körper nach, und legt dabei den Finger auf die Wunde, wenn er diesen beschreibt als „fast immer ein mittelmäßiger, dressierter, durch die Jahre am Konservatorium oder die Karriere ausgelöschter Körper“²³. Was durch die gründliche Zurichtung jedoch ausgelöscht werden soll, ist nicht *per se* der musizierende Körper. Ausgelöscht werden soll jenes ‚unartige‘ und hässliche Arsenal an entstellenden, aber auch erhellenden Gebärden, durch die der Körper über seine eigene Bewegungsökonomie hinaus sichtbar wird.

²² Menuhin: *Sechs Violinstunden*, a. a. O., S. 71. In Menuhins Instrumentalschule ließen sich eine Reihe vergleichbarer Passagen finden, beispielsweise die folgende: „Beim Violinspielen darf das Wort ‚Druck‘ ebenso wenig mit ‚Verkrampfung‘ in Zusammenhang gebracht werden wie das Wort ‚halten‘ mit ‚zupacken‘.“ (ebd., S. 75)

²³ Barthes: *Was singt mir*, a. a. O., S. 53. Im Original: „[L]e corps qui en prend possession est presque toujours un corps médiocre, dressé, gommé par des années de Conservatoire ou de carrière [...]“ (Barthes: „Rasch“, a. a. O., S. 268)

Auch Carl Philipp Emanuel Bach befasst sich in seinem 1753 erschienenen *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen I* mit den Gesten, die jene (vorgeblich) ideale Bewegungsökonomie stören oder gar sprengen. Anders als bei Leopold Mozart jedoch haben diese „Geberden“, wie Bach sie nennt, durchaus ihre Berechtigung. Während Mozart darauf beharrt, dass „[e]in vernünftiger Lehrmeister“²⁴ „allezeit die ganze Stellung des Anfängers wohl beobachten [muß], damit er ihm auch nicht den kleinsten Fehler nahsiehet“²⁵, gesteht Bach dem Eleven sehr wohl zu, dass dieser gar nicht anders *kann*, als seinen Körper – auch über die technisch erforderliche Bewegungsökonomie hinaus – ins Spiel zu bringen.²⁶ Ein Zitat aus dem Dritten Hauptstück *Vom Vortrage* macht dies augenfällig:

²⁴ Mozart: *Violinschule*, a. a. O., S. 58.

²⁵ Ebd.

²⁶ In seinem detailreichen Beitrag zu „Die ‚Violine des menschlichen Leibes‘. Carl Philip Emanuel Bachs Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus im Kontext der ‚Artzneygelahrheit‘ um 1750“ beschreibt Tobias Janz C. P. E. Bachs Komposition als Reaktion auf zu jener Zeit tagesaktuelle Theorien über das menschliche ‚Nervenkostüm‘ sowie eine davon abgeleitete psychophysiologisch fundierte Affektlehre. Die Vorstellung vom menschlichen Körper als ‚Instrument der Seele‘ kulminiert u. a. in der Vorstellung vom Arzt, der die ‚Violine des menschlichen Leibes‘ durch fachkundige Behandlung richtig zu ‚stimmen‘ habe (*C. P. E. Bach und Hamburg. Generationenfolgen in der Musik* [2017], S. 231–249). Damit rücken die Pole von Musik und Medizin, von menschlichem Körper und Instrumentenkörper in der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts nahe zusammen, was nochmals ein anderes Licht auf die eingangs zitierte Pantomimeszene bei Diderot wirft. Verblüffenderweise findet sich ein vergleichbarer Gedanke auch in sehr viel moderneren Lehrwerken: „Dieser Vorgang, ähnlich der Verdauung, hängt weitgehend von der körperlichen Verfassung jedes Geigers ab. Deshalb muß der Lehrer – wie ein guter Arzt – die Übungen zu dosieren verstehen und sie den körperlichen, seelischen und emotionalen Eigenschaften des Schülers anpassen.“ (Menuhin: *Sechs Violinstunden*, a. a. O., S. 13)

Daß alles dieses [sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern] ohne die geringsten Geberden abgehen könne, wird derjenige bloß läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen.²⁷

Lediglich der unempfindliche, will heißen empfindungsarme bzw. affektlose Musiker sitzt regungslos „wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente“²⁸. Damit tut sich jenes Register an Gesten und Gebärden auf, die eben *nicht* restlos in der spielökonomischen Gleichung aufgehen, sondern die über den empirischen Körper des Musikers hinausweisen und auch auf die Zuhörer einwirken, indem sie den „Absichten [des Musikers] bey den Zuhörern zu Hülfe kommen“²⁹.

Systematisch ordnet Bach die Arten von Gebärden entlang eines Spektrums an, das von den ‚guten‘ bis zu den ‚schädlich heßlichen‘³⁰, also den nicht ‚guten‘ Gebärden reicht, und er führt damit eine *ästhetische* Dimension in die Diskussion ein:

So unanständig und schädlich heßliche Geberden sind: so nützlich sind die guten, indem sie unsere Absichten bey den Zuhörern zu Hülfe kommen.³¹

An dieser Stelle wäre es durchaus lohnenswert, sich ausführlicher beim Nutzen der ‚guten Geberden‘ aufzuhalten, da diese natürlich in das Register der erhellenden Gebärden fallen und damit zu den Ausdrucksgebärden gehören. Dies würde allerdings einen Exkurs zur empfindsamen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts notwendig machen ebenso wie weitere Ausführungen zur Abkehr vom musikalischen Mimesis-Prinzip.³² Aus diesem Grund konzentrieren sich die weiteren

²⁷ Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen I*, Los Altos, California: The Packard Humanities Institute, 2011, hier: Drittes Hauptstück. Vom Vortrage, § 13, S. 145.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Vgl. dazu beispielsweise Hartmut Grimm: *Töne und Gesten. Die Grund-*

Ausführungen stattdessen auf jene – wie Bach sie beschreibt – „unanständigen und schädlich heßlichen Geberden“³³.

Zu diesem Zweck kommen wir nochmals auf das zurück, was zuvor als Spiel- und Lektüremodus eigenen Rechts bezeichnet wurde, der die gewohnte Bewegungsökonomie sprengt und damit ein nicht unerhebliches Irritationspotential in sich trägt – insbesondere dann, wenn damit die sichtbare Entstellung des Körpers einhergeht.

Es scheint, als seien wir hier etwas auf der Spur, das uns abermals weiter – und diesmal zu Giorgio Agamben und seinen „Note sul gesto“ (1996; „Noten zur Geste“, 2004) führt – ein Text, dem auch vorliegender Beitrag seinen Titel verdankt.³⁴ Agamben beginnt seine Ausführungen mit einigen Bemerkungen zu (Georges) Gilles de la Tourette (1857–1904) und dessen Studien zum Gang bzw. zum Gehen, sowie dem sich daraus entwickelnden psychischen Krankheitsbild, das später als Tourette-Syndrom Eingang in die Klassifikation psychischer Verhaltensstörungen findet. Jenseits der klinischen Beschreibung ist Agamben fasziniert von den sogenannten Tics, die das Hauptmerkmal dieser neuropsychiatrischen Erkrankung ausmachen, nämlich unwillkürliche rasche Bewegungen wie Kopfwerfen, Schulterzucken, Grimassieren, aber auch Räuspern oder Zischen. Es ist jene „Katastrophe der Gestik“³⁵, die darin besteht, dass jede

legung einer Theorie musikalischer Universalien im 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: *Musiktheorie – Zeitschrift für Musikwissenschaft* 26,4 (2011), S. 357–368.

³³ Drittes Hauptstück. Vom Vortrage, § 13, S. 145.

³⁴ In ihrem Artikel zum „Grenzgang der Geste“ (2013) beschreibt Anja F. Lemke Agambens „Noten zur Geste“ als Aktualisierung von Max Kommerells Beschreibung des Verlusts der bürgerlichen Geste um 1900, vgl. Anja F. Lemke: *Der Grenzgang der Geste: Körperliche Ausdrucksformen zwischen 1800 und 1900*, in: *Zeitschrift des Verbandes polnischer Germanisten* 2,3 (2013), S. 257–270.

³⁵ Giorgio Agamben: *Noten zur Geste*, in: *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem/That Bodies Speak Has Been Known for a Long Time*, hrsg. v. Hemma Schmutz und Tanja Widmann, Köln 2004, S. 39–48, hier S. 40. Im italienischen Original: „una catastrofe generalizzata della sfera della gestualità“ (Giorgio Agamben: *Note sul*

Bewegung „von unkoordinierten Zuckungen unterbrochen und gestört [wird], als sei die Muskulatur einem eigenen Rhythmus unterworfen, unabhängig vom motorischen Zweck“³⁶.

Ein erstaunlich wenig bekanntes essayistisches Seitenstück hierzu bildet Honoré de Balzacs satirisch eingefärbte *Théorie de la démarche* (posth. 1853; *Theorie des Gehens*, 2022). Der Autor der *Comédie humaine* („menschlichen Komödie“) stellt darin eine Reihe scharfsinniger und überaus witziger Beobachtungen zur Bedeutung des menschlichen Ganges für die Charakterdiagnostik an.³⁷ Nicht nur will er uns weismachen, dass „die Gangart das exakte Prodrom des Denkens und Lebens [bildet]“³⁸, sondern er kommt auch zu dem Schluss, dass „[j]ede ruckhafte Bewegung [...] ein Laster oder eine schlechte Erziehung [verrät]“³⁹. Als Beleg führt er die sogenannten „Schwirrwesen“ [*virvoucheurs*]⁴⁰ an, nämlich jene Menschen, die „eine bestimmte Anzahl planloser Bewegungen machen“⁴¹. Die ‚planlose‘ Bewegung gerät unversehens zur falschen Bewegung bzw. Geste, über die ein klares Urteil gefällt wird: „Wir sind falschen Gesten gegenüber genauso unbarmherzig wie gegenüber Unwissenheit oder

gesto, in: ders.: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino 1996, S. 45–53, hier S. 46–47).

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. Anm. 17. Zur Entstehungsgeschichte des Texts siehe das umfangreiche Nachwort von Andreas Mayer in der deutschen Ausgabe, S. 175–237.

³⁸ Balzac: *Theorie des Gehens*, a. a. O., S. 33. Im französischen Original: „la démarche étant [...] le prodrome exact de la pensée et de la vie“ (Balzac: *Théorie de la démarche*, a. a. O., S. 145).

³⁹ Balzac: *Theorie des Gehens*, a. a. O., S. 52. Im französischen Original: „Tout mouvement saccadé trahit un vice, ou une mauvaise éducation.“ (Balzac: *Théorie de la démarche*, a. a. O., S. 160).

⁴⁰ Balzac: *Theorie des Gehens*, a. a. O., S. 52. Im französischen Original: „*virvoucheurs*“ (Balzac: *Théorie de la démarche*, a. a. O., S. 162).

⁴¹ Balzac: *Theorie des Gehens*, a. a. O., S. 52. Im französischen Original: „*virvoucher*, c’est faire une certaine quantité de mouvements qui n’ont pas de but“ (Balzac: *Théorie de la démarche*, a. a. O., S. 162).

Dummheit.⁴² Und mit leisem Unbehagen registrieren wir die kuriose Analogie zwischen dem sogenannten ‚Touretter‘, den balzacischen ‚Schwirrwesen‘ und dem sich unansehnlich gebärdenden Musiker.

Was sich hier immer augenfälliger abzeichnet, ist die tiefe Verunsicherung, in welche die derart „heftlichen Geberden“ all jene stürzt, die versuchen, sich einen Reim darauf zu machen: Diderot, der am liebsten den Vorhang vorziehen möchte. Mozart, der versucht, sie gründlich auszumerzen. Bach, der den Versuch unternimmt, sie zumindest in eine Art Klassifikation zu zwingen und dadurch zu bändigen. Agamben, der sie in die klinische Diagnostik verschiebt, und schließlich Balzac, der (augenzwinkernd) ein „*Ensemble von (hässlichen) menschlichen Bewegungen*“⁴³ im Stil eines Sittengemäldes entwirft.⁴⁴ Aber wie sähe stattdessen eine affirmative und damit produktive Lesart jener irritierend-eigensinnigen Gebärden aus? Und wie gelangen wir schließlich von dort zur Lesegebärde?

⁴² Balzac: *Theorie des Gehens*, a. a. O., S. 55. Im französischen Original: „nous sommes impitoyable pour des gestes faux, comme nous le sommes pour l'ignorance ou pour la sottise“ (Balzac: *Théorie de la démarche*, a. a. O., S. 164).

⁴³ Balzac: *Theorie des Gehens*, a. a. O., S. 74; *Hervorhebung im Original*. Im französischen Original: „ensemble des mouvements humains (hideux)“ (Balzac: *Théorie de la démarche*, a. a. O., S. 180).

⁴⁴ Vgl. beispielsweise folgende Passage: „Es gibt Trottel, die mit gespreizten Beinen gehen und sich dann noch wundern, wenn ein Hund zwischen ihren Beinen hindurch zu seinem Herrchen läuft.“ (Balzac: *Theorie des Gehens*, a. a. O., S. 75) Im französischen Original: „Il y a des niais qui écartent trop leurs jambes, et sont tout surpris de voir passer sous eux les chiens courant après leurs maitres.“ (Balzac: *Théorie de la démarche*, a. a. O., S. 181) oder „Manche Leute lassen beim Gehen nach der Art eines Harlekins den Kopf so rollen, als ob er nicht festsäße.“ (Balzac: *Theorie des Gehens*, a. a. O., S. 75) Im französischen Original: „Quelques personnes marchent en faisant rouler, à la manière d'Arlequin, leur tête, comme si elle ne tenait pas.“ (Balzac: *Théorie de la démarche*, a. a. O., S. 181)

Eine solche produktiv-ästhetische Lesart findet sich bei dem Literaturhistoriker Max Kommerell (1902–1944) und seiner Vorstellung einer „im menschlichen Leib schlafende[n] Welt von Gebärden“⁴⁵, die parallel zu den erwartbaren Lesegesten und -praktiken (Vorblättern, Zurückblättern, Annotieren etc.) in die Sichtbarkeit tritt. In einer Schlüsselpassage fängt Kommerell jenes Substrat ein, das sich vermittels Körper *zeigt*, das jedoch bereits über den empirischen Körper hinausgeht und – konsequent zu Ende gedacht – in die Lesegebärde mündet oder münden *könnte*:

Die „schlafende Welt“ des Leibes ist ein paralleles Universum eigenen Rechts, das in unsere Welt hineinragt – und zwar eben mithilfe der Gebärde. Die Gebärde lässt uns überhaupt erst etwas von der Existenz jener anderen Welt erahnen, die sich der bloßen sprachlichen Oberfläche verschließt.⁴⁶

Die Gebärde, so Kommerell, lässt uns die schlummernde Welt des Leibes also nicht nur erahnen, sondern dank ihrer Vermittlung erstreckt sich das Leibhafte augenfällig in unsere Welt hinein. Es ist ein scharfkantiges und eindringliches Bild, das einer Auslegung bedarf. Mit Blick auf die bereits diskutierten Beispiele wird deutlich, dass von jener „anderen Welt“ des Leibes – jenem Paralleluniversum, wie es Kommerell beschreibt – zunächst einmal ein Zwang ausgeht. Es ist ein Zwang, der sich als Unbehagen an den „heßlichen Geberden“ breit macht und in Folge diverse Gegen- und Disziplinierungsmaßnahmen hervorbringt.

Wie schon der Musiker, kann auch der Leser gar nicht umhin, seinen Körper ins Spiel zu bringen – obgleich schon so mancher versucht hat, sich auf die eine oder andere Art seines Leibes zu entledigen.

⁴⁵ Benne, Christian: *Tradition und Revolution. Zur Tragödientheorie Max Kommerells*, in: *Lektürepraxis und Theoriebildung. Zur Aktualität Max Kommerells*, hg. von Christoph König et al., Göttingen 2018, S. 215–235, hier 222.

⁴⁶ Ebd., S. 223. Vgl. Max Kommerell: *Betrachtung über die Commedia dell'Arte*, in: ders.: *Dichterische Welterfahrung*, hg. von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt am Main 1952, S. 159–173.

Thomas Bernhard bringt dies in seinem Roman *Der Untergeher* (1983), der um den realen Konzertpianisten und „wichtigste[n] Klaviervirtuosen des Jahrhunderts“⁴⁷ Glenn Gould (1932–1982) und dessen ‚Willen zur Perfektion‘ kreist, mit Bernhard’scher Präzision auf den Punkt:

Im Grunde wollen wir Klavier sein, sagte er, nicht Mensch sein, sondern Klavier sein. Der ideale Klavierspieler (er sagte niemals *Pianist!*) ist der, der Klavier sein will. [...] Glenn hatte zeitlebens Steinway selbst sein wollen, er haßte die Vorstellung, *zwischen* Bach und dem Steinway zu sein nur als Musikvermittler [...]. Aber es ist noch keinem einzigen Klavierspieler gelungen, sich selbst überflüssig zu machen, indem er Steinway *ist*, so Glenn. Eines Tages aufwachen *und Steinway und Glenn in einem sein*, sagte er, dachte ich, *Glenn Steinway, Steinway Glenn nur für Bach*.⁴⁸

„Nicht Mensch“ sein heißt hier: nicht (mehr) Körper sein und damit keine „heßlichen Geberden“ mehr zu produzieren. In dem Augenblick, in dem die Differenz zwischen Körper und Instrument verschwindet, gibt es keine Gebrauchsanweisung und somit auch keine unerwünschten, die Bewegungsökonomie sprengenden ‚Restbewegungen‘ mehr. Der „[l]ange vorausberechnete Selbstmord“⁴⁹ von Wertheim, Goulds Freund und Konkurrent, der einer solchen Entleerung gleichkommt, ist daher nur folgerichtig.

Ausgelöscht werden durch den Selbstmord allerdings nicht (nur) jene befremdlichen und ‚heßlichen‘ Gebärden, sondern ausgelöscht wird – analog zu Roland Barthes Beschreibung des „dressierte[n], durch die Jahre am Konservatorium oder die Karriere ausgelöschte[n] Körper“⁵⁰ – der disziplinierte Körper des Klavierschülers selbst:

⁴⁷ Thomas Bernhard: *Der Untergeher*, Frankfurt am Main 1988, S. 7.

⁴⁸ Ebd., S. 118–119.

⁴⁹ Ebd., S. 7.

⁵⁰ Barthes: *Was singt mir*, a. a. O., S. 53. Im Original: „[L]e corps qui en prend possession est presque toujours un corps médiocre, dressé, gommé par des années de Conservatoire ou de carrière [...]“ (Barthes: „Rasch“, a. a. O., 268)

Mozart: *Violinschule*, a. a. O., S. 58.

Mein letzter Lehrer vor Horowitz war Wührer gewesen, einer jener Lehrer, die einen in der Mittelmäßigkeit ersticken, ganz zu schweigen von den vorher absolvierten, die alle, wie gesagt wird, hervorragende Namen haben, alle Augenblicke in den großen Städten auftreten und hochdotierte Lehrstühle an unsern berühmten Akademien haben, aber sie sind nichts anderes als klavierspielende Zugrunderichter, die keine Ahnung vom Musikbegriff haben, dachte ich. Überall spielen und sitzen diese Musiklehrer und ruinieren Tausende und Hunderttausende von Musikschülern, als wäre es ihre Lebensaufgabe, die außerordentlichen Talente junger Musikmensen im Keim zu ersticken. [...] Jährlich gehen Zehntausende Musikhochschüler den Weg in den Musikhochschulstumpfsinn und werden von ihren unqualifizierten Lehrern zugrunde gerichtet, dachte ich.⁵¹

IV. Verführt von/bei der Lektüre:

Friederike Mayröckers Aufschrei-Büchlein

In Friederike Mayröckers Roman *brütt oder die seufzenden Gärten* von 1998⁵² greifen die Lesegesten „beim nächtlichen Lesen“ (248) ganz buchstäblich auf den Körper der Leserin über: „war dann ein wenig müde geworden und hatte mich seitlich zugeklappt zusammengeklappt wie Holzfigur, auf meinem Lager“ (ebd.). Der Körper der müd' gewordenen Leserin wird – zusammen mit dem Buch oder sogar *anstelle* des Buches – zugeklappt bzw. zusammengeklappt. Jene Geste des Buch-Zuklappens erfasst den ermatteten Leserinnen-Körper, faltet ihn zusammen und indem er ihre ‚erlesene Müdigkeit‘ enthüllt, wird die konventionelle Lesegeste des Zuklappens zur Lesegebärde, mit der der lesende Leib *sich zeigt* und gleichzeitig über sich hinausweist.

Es ist kein Zufall, dass mit Friederike Mayröcker (1924–2021) im Weiteren eine Autorin im Scheinwerferlicht – man wäre fast geneigt

⁵¹ Bernhard: *Der Untergeher*, a. a. O., S. 20–21.

⁵² Friederike Mayröcker: *brütt oder Die seufzenden Gärten*, Frankfurt am Main 1998 (im Folgenden mit Seitenzahl im Haupttext nachgewiesen).

zu sagen: im Leselicht – steht, die in engem Kontakt zur *Wiener Gruppe* liest und schreibt, deren Mitglieder bekanntlich geradezu besessen waren von Fragen der Sprachmaterialität.⁵³ Mayröcker ist es auch, und sie ist vor allen Dingen besessen vom Lesen sowie vom gesamten Spektrum der das Lesen unweigerlich begleitende Körperlichkeit bzw. der leibhaften Dimension der Lektüre.⁵⁴

Natürlich finden sich in Mayröckers Werk (auch) die klassischen und mehr oder minder erwartbaren Lesegeesten: das Sich-Hinwerfen auf den Diwan, mit einem „wunderbaren Buch“ (79) in der Hand: „und ich läge am liebsten ausgestreckt auf dem Diwan, den ganzen Tag, und sähe zu, wie die Zeit vergeht“ (ebd.). Und es scheint, als täten Mayröckers Leserinnen genau dies: „auf der Bettstatt“ (158), „auf der Ottomane liegend“ (101), „im Küchenrevier“ (15) oder „im Ohrensessel über den Büchern“ (154). Doch bei näherem Hinsehen und Hinhören entpuppen sich ihre Lesegeesten als sehr viel radikaler, sehr viel körperlicher und in ihrer überbordenden Leibhaftigkeit, die beizeiten zur ‚Leibheftigkeit‘ wird, werden sie zu Lesegebärden *par excellence*.

Dies beginnt bereits damit, dass sich uns hier nun allen Ernstes die *zwei Körper* der Leserin aufdrängen.⁵⁵ Während sie, die Leserin, mit Leib und Blut an ihrem Schreibtisch sitzt, spekuliert sie selbst: „vielleicht begehen mein Gedankenleib, mein Gedankenblut pausenlos 1 Verbrechen“ (94). Hier ist es also ganz und gar nicht die schlafende Welt des Leibes (Kommerell), die sichtbar wird und sich bemerkbar macht, sondern ganz im Gegenteil ein verbrecherischer

⁵³ Vgl. zur Sprachmaterialität, vor allem in Verbindung mit der Dichterlesung, Reinhart Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, Heidelberg 2020.

⁵⁴ Vgl. dazu maßgeblich Beate Sommerfelds Artikel „*ein Umgang, welcher im Unendlichen sich verliert*“. *Leseszenarien in der Prosa Friederike Mayröckers*, in: Hron / Kita-Huber / Schulte: *Leseszenen*, a. a. O., S. 321–342, in dem die Autorin höchst überzeugend argumentiert, dass das Bedeutungspotential von Mayröckers Texten sich maßgeblich über die in ihnen vollziehenden Szenen und Akte des Lesens erschließt.

⁵⁵ Zu den zwei Körpern des Lesers vgl. den Beitrag von Christian Benne in diesem Band.

Gedankenleib, in dem *Gedankenblut* pulsiert – während der physische Körper der Leserin regungslos am Schreibpult sitzt.

Doch wie steht es hier nun um jene verbrecherischen „heßlichen Geberden“, die über die Bewegungsökonomie des physischen Körpers hinauswachsen und diesen bisweilen grotesk entstellen, wie es bei Diderot, bei Mozart, bei Bach, bei Agamben, bei Balzac der Fall war? Auch in *brüht* wird der Körper der Leserin – darin dem Körper des Musikers verwandt – im Zuge der Lektüre und *durch* die Lektüre entstellt: „dann beulte die Endloslektüre / Lieblingslektüre wasserköpfig mich aus“ (278) – Ausbeulung durch Lektüre also.

Doch auch das Buch selbst – der Buchkörper – wird dadurch, dass in ihm gelesen wird, entstellt und verunziert:

habe die Seiten des Lieblingsbuches gebügelt, weil ich gelegen bin in der Nacht, weil ich darauf geschlafen habe, ich habe auf den Seiten des Lieblingsbuches geschlafen, sage ich zu Joseph, nun ist aller zerdrückt, verunziert (333)

Die Leserin schläft *auf*, *unter* und *mit* ihren Büchern – sie schläft auf, unter und mit ihnen ein. Auf diese Weise formt und *verformt* ihr Körper die Bücher – und wird gleichzeitig selbst durch diese *ge-* und *verformt*.

Dies geschieht vielfach dadurch, dass Bücher sich jenseits jeder konventionellen Bewegungsökonomie des Lesens dem Körper der Leserin anpassen und sich ihm geradezu anverwandeln. Bücher werden nicht einfach gelesen, sie werden wie Kleidungsstücke dem eigenen Körper übergestreift, ganz so, wie wenn man sich einen Umhang um die Schultern wirft: „I Bücher Poncho zum sich Verstecken zum Überziehen, über Gesicht und Erfahrung“ (147). Das Buch wird also nicht nur dem physischen Leib der Leserin übergezogen – dem Gesicht – sondern mit derselben Geste auch dem verbrecherischen Gedankenleib: „über Gesicht und Erfahrung“.

Mayröcker zelebriert jene zwar nicht *per se* „heßliche“, aber die Leserin sehr wohl verunzierende Geste des Überstülpens:

die Werkausgabe Jean Pauls übergestülpt, einfach nur das staubige Buch in die Hand genommen, mir den Staub auf den Scheitel geschüttelt,

vielleicht auch *gegossen*, diesen Jean Paul kann man nur *ausgießen*, sage ich zu Blum, so flüssig ist er, so mäandernd, so verflochten (222)

Lustvoll werden die Gesten des Überstülpens, des Schüttelns, des Ausgießens aufgezählt, und auch hier verwandeln sich Gesten zu Gebärden, indem sie die Grenze zwischen der schlafenden Welt des Leibes einerseits und jener des Buches überwinden. Der (Bücher-) Staub auf dem Scheitel der Leserin wird zum sichtbaren Beweis für die physische und bisweilen schmutzige Präsenz des Buches.

Wie sehr der intime Umgang mit Büchern das Gleichgewicht der Leserin aus dem Lot bringen kann, kristallisiert sich im Topos der physischen Ansteckung durch das Buch. Auch hier springt etwas im Zuge der Lektüre – *jenseits* konventioneller Lesepraktiken – vom Buch(körper) auf den Körper der Leserin über:

1 einziger Jammer, was sich da abspielt in meinem Hirn und in meiner Brust, fühle mich schon auseinanderbrechen, mich in meine Fasern, Späne, Spulen auflösen, vergleichbar den winzigen Holzspänen des brüchigen Buches, welches ich betaste, dessen Seiten ich umblättere, und immer weitere winzige Holzsträhnen lösten sich aus seinem Innern, lagen verstreut auf dem Bettuch daß mich 1 Ekel erfaßte, und 1 Abwehr, zu sehen wie es gänzlich *verfiel* unter meinen Fingern, sich auflöste (88–89)

Ebenso wie das brüchige, alte, in seine Bestandteile zerfallende Buch, beginnt auch der Körper der Leserin während des Lesens zu splintern, auseinanderzubrechen und sich aufzulösen.

Sie wehrt sich gegen die überbordende Körperlichkeit des alten Buches, was sich (unter anderem) in einem intensiven Gefühl des Ekels manifestiert:

ich glaube es [das Buch] ließ sich fallen in die Kissen und Mulden des Bettes – ich wälze mich unappetitlich in seinem Papierwerk, gleichzeitig das heftige Bedürfnis, mir die Hände zu waschen, empfinde Abscheu vor seiner Fetzigkeit, Fransigkeit, Altersschwäche, Versehrtheit, auch muß ich beim Seitenumwenden immer daran denken, in welchen Händen es wohl gelegen haben mag, welche

Hände – schlaff, krank und welk – es einst wohl in Gebrauch gehabt hatten, ob ich mich einer Ansteckung aussetzen würde, indem ich mit ihm Umgang pflegte, *mit bloßen Händen*, ich sollte vielleicht Handschuhe überziehen beim Lesen (88–89)

Das schmutzige, versehrte – „heßliche“ – Buch löst bei der Leserin heftigste Abwehrreaktionen aus: das Bedürfnis sich zu waschen. Eine unüberwindliche Abscheu vor den schlaffen, welken Händen einer anderen, die das Buch *vor* ihr in Gebrauch hatte. Vor allem aber die Angst, sich anzustecken und – uns allen merkwürdig vertraut – daraus resultierend das Bedürfnis, sich „beim Lesen“ (also eigens für die Lektüre) Handschuhe überzuziehen, um ihre bloßen Hände vor dem infektiösen Buch zu schützen: „Vielleicht sollte ich es lieber wieder beiseite legen, um nicht infiziert zu werden [...].“ (305)

Vollends wird die Lese-Ökonomie ausgehebelt – und mit ihr die Grenze zwischen Buch und Leserinnenkörper – als sich etwas beginnt in der Haut, in der Blutbahn der Leserin einzunisten: „dieses alte verrottete sich unter meinen Händen buchstäblich zersetzende Buch hatte sich eingegraben in meine Haut“ (187–188). Es ist nicht länger die schlafende Welt des Leibes, die in die Welt der Leserin hineinragt, nein: es ist das Buch, der heßlich-versehrte Buch-Körper, der sich im Zuge der Lektüre, während des Lesevorgangs, in die Haut der Leserin ingräbt. Es ist der Buch-Körper, der monströs über sich selbst hinauswächst, der die Leserin infiziert, und ihr schließlich – buchstäblich – unter die Haut geht. Eine radikalere Lesegebärde ist kaum denkbar.

Am wildesten jedoch gebärdet sich der Körper der Leserin in jenen Augenblicken, in denen sie sich ganz und gar der Lektüre hingibt und dabei – lesend – erotisiert wird. Dann liest die Lesende nicht länger sondernd sie *konsumiert* – „auf der Ottomane liegend, bei wildestem Herzklopfen“ (101) – „und versuch[t] so, zu nippen von 1000 Büchern um zu erhaschen etwas“ (227). Aus dem Kosten und dann An-den-Büchern-Nippen wird nach und nach ein begehrlisches, sinnliches Saugen:

ich brauche die vielen Bücher, um jedes 1 wenig anzusaugen, ich meine ich kann keines der Bücher zuende lesen, aber es ist 1 Köstlichkeit, 1 Mal hier, 1 Mal dort sich etwas einflüstern zu lassen (94)

Das begehrlische An- und Aussaugen der Bücher ist wahrlich keine lesepraktische Geste mehr. Sie findet sich nirgendwo in der ‚Gebrauchsanweisung zum Buch‘, sondern es ist eine frivol-überbordende Lese-Gebärde, die den Blick auf den lustvollen Körper der Leserin freigibt, die beim Anblick des begehrenswerten Lesematerials unverblümt bekennt:

immer will ich etwas zwischen die Lippen nehmen, zwischen die Zähne, immer will sich die Zunge erlaben, in der Kehle steckt mir die Lust (282)

Es ist nicht mehr klar, wo das Buch aufhört und wo der Geliebte anfängt:

er [Butor⁵⁶] lag in meinem Schoß und er lag in der Nacht auf meinem Bett, und er lag eingeschlagen in die Fußdecke, wenn ich abends, noch in den Kleidern, mich langstreckte um zu lesen darin (91)

Die Lektüre wandelt sich zum ‚Schauplatz der Verführung‘ und der Leseakt wird schließlich zum – gestenreich vollzogenen – Liebesakt:

es ist sein innerster Wunsch, sein innerstes Bedürfnis, verführt zu werden bei der Lektüre, hierhin- und dorthingezogen, geführt, geleitet, gerissen, ganz hoch hinauf, ganz tief hinunter : in den Himmel der Sprache : in die Hölle der Sprache, bis er atemlos das Buch aus der Hand legt, weil er am Ende ist seiner Kräfte (108)

Der Leser (und hier ist es nun tatsächlich zum ersten Mal der männliche Leser) soll im Vollzug der Lektüre derart aus der Fassung gebracht werden, dass er vor Erregung aufschreit: ‚es soll also ein 1 *Aufschreibbuch* werden, sage ich zu Joseph, du verstehst schon richtig :

⁵⁶ Es handelt sich hierbei um ein Buch des französischen Autors und Vertreter des *Nouveau Roman* Michel Butor (1926–2016), welches die Leserin von ihrem Geliebten geschenkt bekommen hat.

1 Aufschreibüchlein, nicht Aufschreibbüchlein, so daß der Leser, ohne daß er es will, aufschreien muß, ganz und gar von Sinnen kommt“ (108). Es ist ein lustvoller Aufschrei des (männlichen) Lesers, mit dem sich der lesende Körper zuletzt – und zwar mit einer drastischen Laut- *und* Lesegebärde – endlich Gehör verschafft.

HANS ULRICH GUMBRECHT

Stimmgebärden. Drei Unterscheidungen und eine Anekdote

Der zunächst auf körperliche Manifestationen des Lesens bezogene Vorschlag, das Wort „Gebärde“ für „unwillkürliche Gesten“ zu verwenden und damit von Ausdrucks-Akten abzusetzen, denen institutionalisierte Systeme von nicht nur sprachlichen Unterscheidungen zugrunde liegen, dieser Vorschlag gewinnt seine Plausibilität als Definitionsansatz aus dem Sachverhalt, dass er auf eine in der deutschen Bildungssprache bestehende Konvention zurückgeht. Denn je weniger Definitionen von alltäglich geltenden Bedeutungen abweichen, desto größer wird ihre Möglichkeit, klärend oder inspirierend auf Reden und Schreiben einzuwirken. Auch wenn wir meist zu wissen glauben, was unsere Worte sagen, kann ihre explizite begriffliche Auslegung neue Sinnkonstruktionen und weiterführende Debatten in Gang bringen. Das genau trifft für Komposita wie die „Sprach-Gebärde“ oder die seltener gebrauchte „Stimm-Gebärde“ zu. Sie in den Blick zu nehmen, lohnt sich, weil sie auf Phänomene verweisen, die sich nur schwer beschreiben lassen, obwohl sie uns selbstverständlich vertraut scheinen. Dabei soll noch gar nicht von den immer wieder in unserer Vorstellung ablaufenden, alles Lesen begleitenden Stimmen die Rede sein, sondern – viel elementarer und grundsätzlicher – allein von den Gebärden jener Stimmen, die wir als Teil der akustischen Stimuli aus unserer Umwelt wahrnehmen. Nach Roland Barthes' berühmtem Essay aus dem Jahr 1972 über das „Korn der Stimme“¹ gehören Gesangs-Gebärden, auf die vor allem er sich konzentriert, zu einer von ihm „géo-chant“ genann-

¹ Roland Barthes: *Le grain de la voix* [1972], in: ders.: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris 1982, S. 236–245.

ten Dimension, die im Gegensatz zum „phéno-chant“, den von Grammatiken erfassten Elementen der „Kommunikations-, Darstellungs- und Ausdrucks“-Funktion, gerade das physische „Volumen der Stimme“ und den „Raum“ umfasst, „wo Bedeutungen aus der innersten Sprache und ihrer eigentlichen Materialität sprießen [„germent“].“ Solche „Materialität“ und ihre unübersehbar „sprießenden“ Wirkungen scheint Barthes mit der Formulierung vom „Korn der Stimme“ anzuvisieren. Seine Reflexionen legen eine erste Unterscheidung auf dem Weg zum prägnanten Erfassen des spezifischen Konzepts von der „Stimmgebärde“ nahe, die mit der Definition von Gebärden im weiteren Sinn als „unwillkürlichen Gesten“ konvergiert: Stimmgebärden stehen im Kontrast zu jenen Akten, die der menschliche Stimme [als „Phäno-Stimme“] den Status eines Mediums zur Artikulation von – meist inhaltlich eindeutigen – propositionalen Gehalten geben [man könnte jenen anderen Statuts mit Irina Hron und Christian Benne wohl „Stimm-Gestikulation“ nennen²].

Innerhalb realer Rede- oder Gesprächssituationen allerdings vollziehen sich Stimm-Gebärden [Geno-Stimmen] und Stimm-Gestikulationen [Phäno-Stimmen] stets simultan und erzeugen so einen Bereich aus verschiedenen Typen von Bedeutung, dem die gängigen Begriffe der Sprachwissenschaft nicht gewachsen sind und den ich deshalb mit der Metapher vom „Knoten der Stimme“ assoziiere.³ Das Verhältnis der Phäno-Stimme und auch der Schrift zu propositionalen Gehalten hat die Linguistik auf allen denkbaren Ebenen verfolgt und klar beschrieben. Was aber die Geno-Stimme oder die Stimmgebärden als einen ihrer Teilbereiche angeht, so treten Probleme bereits mit der Frage auf, wie man die von ihnen abgerufenen „Bedeutungen“ im Kontrast zu propositionalen Gehalten charakterisieren soll. Barthes reagiert mit dem Bild der „sprießenden Bedeutungen“, das offenbar einen Abstand zur Eindeutigkeit und Permanenz der propositionalen Gehalte markieren soll. Man könnte hier auch einem

² Vgl. hierzu die Einleitung von Irina Hron und Christian Benne zu vorliegendem Band.

³ Ausführlicher erklärt vor allem im ersten Kapitel meines 2024 erscheinenden Buchs „Lives of the Voice“ [Stanford University Press].

Vorschlag von Louis Hjelmslev folgend das Konzept der „Imagination“ als „Bedeutungssubstanz“, mithin als Bedeutung ohne Struktur oder Form verwenden, begibt sich dann aber in das von jeglichem Konsens weit entfernte Feld der Debatten über konkurrierende Theorien der Imagination. Noch komplizierter wird die Lage angesichts der uns allen vertrauten, aus der Simultanität von Phäno-Stimme und Geno-Stimme hervorgehenden Tatsache, dass die Wirkungen je individueller Geno-Stimmen – und Sprachgebärden – einen Einfluss auf die von der Phäno-Stimme abgerufenen Bedeutungen haben. Dieser Interferenz insbesondere versucht die Formulierung vom „Knoten der Stimme“ als Verweis auf die unauflösliche Simultanität der beiden Stimm-Dimensionen und ihrer beiden Bedeutungs-Tonalitäten gerecht zu werden. Nicht ausgeschlossen, dass jeder weitere Differenzierungsschritt in dieser Richtung außerhalb der von unserer Tradition vorgegebenen begrifflichen und diskursiven Möglichkeiten liegt.

*

Unabhängig von der Komplexität des Interferenz-Problems legt das Wort „Stimmgebärde“ eine zweite Unterscheidung nahe. Denn es deckt ja nicht alle Elemente und Effekte ab, auf die sich das Konzept der Geno-Stimme oder das Bild vom „Korn der Stimme“ beziehen. Wenn wir an Stimmgebärden denken, dann haben wir – anders als bei zufälligen und anders auch als bei im Alltag üblichen Stimm-Klängen – eine Konnotation von „Persönlichkeit“ im Sinn. Wir erwarten spezifische Stimmgebärden von bestimmtem Zeitgenossen – und nicht von anderen, obwohl sie außerhalb gesellschaftlicher Konventionen und Codes liegen. Aus welchen Ebenen setzen sich Stimmgebärden als Teil der Persönlichkeit nun zusammen, und wie entstehen sie? Mit einer Stimme „werden wir geboren“, wie man sagt, und sind dann lebenslang ihrer Entwicklung ausgesetzt, über deren anatomische Bedingungen wir nicht verfügen. Es gibt männliche oder weibliche Stimmen, hohe oder tiefe, als angenehm oder unangenehm empfundene Stimmen, jugendliche Stimmen oder Stimmen des Alters. Solche uns zustoßenden Stimm-Klänge verfügen sich mit den Spra-

chen und Dialekten, in denen wir aufwachsen, ohne sie zu wählen, also mit Schichten sozialer Konvention, die mittels ihrer Realisierung durch anatomisch je verschiedene Stimmen unvermeidlich zu individuellen Varianten werden. Versuche, solchen Varianten zu entkommen, stoßen stets an Grenzen – ein ebenso peinliches wie prominentes Beispiel in diesem Sinn war Heideggers wenig erfolgreiche Bemühung, den eigenen südwestdeutschen Akzent hinter angestrengtem Hochdeutsch zu verbergen. „Stimmgebärden“ nennen wir individuelle Stimmvarianten aber erst unter den Eindruck, dass sich in ihre Konvergenz aus anatomisch gegebenem Klang und erworbener Sprachlichkeit entweder eine Lebensgeschichte oder ein Streben nach ihrer weiteren Ausbildung eingepreßt hat. In der einzigartigen Stimmgebärde von Martin Luther King kamen jene Komponenten als angeborener Klang, afroamerikanischer Akzent und Pathos der Bürgerrechtsbewegung in den sechziger Jahren zusammen.

*

Da die letzte, zwar individuelle, aber auch dem Individuum nie ganz zugängliche Ebene von Lebensgeschichten im Vordergrund steht, wenn wir Stimmen als Gebärden erfahren, zeichnet sich eine dritte Unterscheidung aufgrund der divergenten Verhaltensformen ab, durch die individuelle Stimmen zu persönlichen Formen werden. Man kann als politischer Redner etwa oder als Sänger an der angeborenen und durch Sozialisation entstandenen Stimme arbeiten. Dies ist die eine Verhaltens-Modalität bei der Prägung einer Stimmgebärde. Roland Barthes illustriert sie an den Karrieren von Dietrich Fischer-Dieskau und von Charles August Louis Panzéra, zwei großen Interpreten des romantischen Kunstlied-Repertoires, die eine deutsche und eine westschweizerisch französische Stimme in je andere Richtungen ausbildeten. Doch von der Arbeit an der Stimme hebt sich eine Emergenz von Stimmgebärden aus Lebensgeschichten ab, aus Lebensgeschichten, die bei Hörern – über den Klang der Stimme – Eindrücke und Wirkungen von Sympathie oder Antipathie, von Vertrauen oder Mißtrauen, von Stärke oder Schwäche hervorrufen, obwohl sie in ihren Ereignissen und Strukturen verborgen bleiben. Sprecher, die ein Be-

wusstsein von solchen aus dem Leben entstandenen Potentialen von eigenen Stimmgebärden haben, sollten eher keinen zielgerichteten Gebrauch von ihnen machen, da ihre Kraft und Wirkung gerade mit dem Eindruck wächst, dass sie Spuren einer vorbewussten „Anmut“ sind, wie der Gebärden-Spezialist Heinrich von Kleist vielleicht gesagt hätte.

*

Erstaunlich gerne und oft, ja fast mit Dankbarkeit denke ich an einen Moment in meiner Jugend zurück, wo die Anmut einer persönlichen Stimmgebärde mir den Schmerz einer Niederlage zufügte, die meine Freunde und ich als „politisch“ missverstehen wollten. Ort der Anekdote war die „Stiftung Maximilianeum“ in München und ihr schönes Gebäude, das der bayerische König Maximilian II. um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts aus Geldern seiner Privatschatulle hatte errichten lassen, um jährlich, so die einschlägige Verfügung, „fünf Knaben aus den niederen Ständen dem Staatsdienst zuzuführen“. Als Held aus meiner Sprachgebärden-Geschichte ging Dr. Karl Riedl hervor, ein ehemaliger Maximilianer, leitender Staatssekretär im Innenministerium des Freistaats, praktizierender Katholik, beinahe bekennender Monarchist, betagter Junggeselle und seit den frühen Jahren der Bundesrepublik auch „Stiftungs-Vorstand“, der mit seiner Baritonstimme und in gelassen regionalen Akzent zu uns sprach. Während des selbsternannt „studentenrevolutionären“ Jahrs 1968 musste die Präsenz eines Direktors von solchem Profil unter der Handvoll Stipendiaten, die beim SDS, dem Sozialistischen Deutschen Studentenbund eingeschrieben waren, dunkle Verschwörungstheorien und glühende Protest-Impulse auslösen. Für die gemeinsame Mittagstafel an einem November-Sonntag hatten wir uns einfallen lassen, das an einer Wand des Speisesaals hängende Kruzifix durch ein rotes Plakat zu ersetzen, auf dem der SDS zum gemeinsamen „Generalstreik!“ der Münchner Studenten mit den „Proletariern aller Berufe und Länder“ aufrief. In freudiger Erwartung einer irritierten Reaktion oder vielleicht sogar einer Bestrafung, durch die sich sowohl die grausame Macht des „Kapitals“ als auch „spätkapitalistische“

Schwäche manifestieren sollten, saßen wir am festlich gedeckten Tisch, ohne den Einwänden von weniger entflammten Kommilitonen Gehör zu schenken. Pünktlich um zwölf Uhr öffnete sich die Tür des Speisesaals, Dr. Karl Riedl trat ein, sah das Generalstreiks-Plakat über seinem Stuhl, hielt einen Augenblick inne, wippte, wie er es gerne tat, elastisch auf den Schuhsohlen vorne, sagte mit eher freundlicher als ironischer Stimme: „ich sehe, die Herren haben umdekoriert. Sehr schön. Gesegnete Mahlzeit“ – und nahm Platz am Tisch.

Nicht nur den Appetit auf herbstlichen Hirschbraten hatte uns Genossen vom „SDS-Kapitel der Universität München“ diese Sprach- und Stimmgebärde gehörig verdorben. Karl Riedls wenige Worte lösten auch Gedanken und Fragen aus, die ich einigermaßen erfolgreich aus meinem Kopf verbannt hatte und noch lange nicht bereit war, in den Mund zu nehmen. Sollte er etwa davon ausgehen, dass „Umdekorieren“ zu den Rechten von Stipendiaten gehörte? Sollte er den Generalstreik als legitimes oder gar „schönes“ Verfahren demokratischer Politik ansehen? Erniedrigender noch war die Ahnung, dass die Stimme von Karl Riedl den großherzigen Stifter und König verkörpert hatte, dessen Nachlass-Verwalter er war – und mit dem König vielleicht auch jene Münchnerisch sprechenden Arbeiter, die nie auf die von uns gepredigten Projekte zu ihrer Selbstbefreiung eingehen wollten. Zum Ton einer alle Stipendiaten-Jahrgänge seit Gründung des Maximilianeums einschließenden Tradition war jene Stimme geworden, zur Gegenwart einer uns noch fremden Verbindung mit der bayerischen Vergangenheit. Und gerade die Anmut ihrer Gebärde gab der heraufbeschworenen anderen Geschichte, der Geschichte der Monarchie, der Kirche und der überkommenen Bräuche in ihrer Permanenz, eine besondere Würde und ein eigenes Gewicht.

Am folgenden Montag berichteten wir bei der SDS-Versammlung zerknirscht von unserem Fehlschlag, wurden zur „Selbstkritik“ aufgerufen und zur Herstellung weiterer fünfhundert Exemplare des Generalstreik-Plakats mit einer Sieb-Pressen verurteilt, was auf viele Stunden Arbeit ohne revolutionären oder intellektuellen Gewinn hinauslief. Doch daran erinnere ich mich nur noch, weil Karl Riedls Stimme lebendig geblieben ist.

CHRISTIAN BENNE

Die zwei Körper des Lesers

In einem späten Prosastück aus der Berner Zeit, sinnigerweise trägt es die Überschrift „Lektüre“, denkt Robert Walser über das Lesen nach:

Ich lese ungefähr so, als äße ich etwas überaus Mundendes, was womöglich etwas materialistisch gesprochen sein dürfte, wodurch ich mich aber durch mich selbst nicht verunfeinert sehe, da für mein bescheidenes Empfinden Spirituelles und Greifbares miteinander verwoben sind.¹

Nach einer bekannten, bis in die Antike zurückreichenden Tradition wird das Lesen hier als Essensvorgang imaginiert, nicht nur im Sinne prosaischer Nahrungsaufnahme, sondern als sinnlich-genießende ästhetische Erfahrung. Dabei wird der leibliche Bestandteil, der in Verbindung zu dem Geistigen tritt, explizit als „Greifbares“ verstanden. Ähnlich der verfestigten Metapher des *Begreifens* arbeitet Walser das gestische Moment des Lesens heraus, die aktive körperliche Bewegung, die erst zum Erlebnis des Mundens wird. Der Körper des lesenden Ichs wird von dem über das Lesen reflektierenden Ich beobachtet und dadurch verdoppelt. Als Lesender entwickelt der Leser im Verlauf der Lektüre eine eigene Körperlichkeit:

Man gestattet mir vielleicht zu erklären, daß ich mir während des Lesens klein von Gestalt vorgekommen bin, indem ich hiebei an einem mit weitausgespannter Platte versehenen Tisch saß, der, wie

¹ Robert Walser: *Gesammelte Werke*, hg. v. Jochen Greven, Genf/Hamburg 1966–1975, Bd. X, S. 303–305, hier S. 303.

mich jemand freundlich glauben machte, meinem Zimmer etwas Adrettes, Elegantes verleiht.²

Diese Verdoppelung gilt es zu verstehen: Der Körper des Lesers tritt einerseits als empirischer Körper des sich selbst beobachtenden Lesers auf, aber auch als die Vorstellung einer anderen Körperlichkeit, die dieser Leser über sich selbst im Prozess des Lesens herstellt. Eingebettet und unseren eigenen lesenden Augen und Körpern präsentiert ist dies in eine komplexe Szenerie, in der das Gestische heraussticht. Was bedeutet es, wenn Walsers reflektierendes Ich über sich selbst gesteht, dass es „beim Druckseiteninmichaufnehmen mit beiden Fäusten meinem Kinn Stützung zu verschaffen pflege“³? Sind die Fäuste Diener und Schutz eines denkenden Kopfs oder ruht dieser vielmehr auf ihnen auf? Eine gewisse Autonomie dieses Kopfes (der hier freilich metonymisch durch das Kinn vertreten wird, das die Kaubewegungen ausführt) gehört zu unseren festen Vorstellungen. Niemand könne es ihm verwehren, so Walser,

mit dem Lesestoff beliebig zu verfahren, als wäre er zu sondieren befugt wie ein kultureller Beamter, der ebenso streng wie nachsichtig, ebenso genau wie vielleicht hie und da einmal ein wenig unmotiviert abwäge oder kontrollierte. Schon das nahezu nach Wichtigkeit oder Verantwortlichkeit aussehende, vorsichtige Umlegen der Blätter bedeutete ja wahrscheinlich an und für sich eine nicht mißzuverstehende Annehmlichkeit.⁴

Dabei sind wir als Lesende noch nicht einmal vollständig Herr über eine banale Operation wie das Umblättern. Den Leser der Moderne beschrieb etwa Nietzsche als jenen, der die „Seiten [genau nach der gleichen Sekundenzahl] umschlägt“, der viel zu schnell „Seite für Seite“ liest und für jeden Gedanken, ob leicht oder schwer, nur identische Zeitintervalle und nur „Einen Genuß“ vorsieht, anstatt in der Lektüre „seinen Körper“ dazuzugeben und zu „zeigen, daß das Be-

² Ebd.

³ Ebd. S. 303 f.

⁴ Ebd. S. 305.

wegende auch bewegt.“⁵ Dem Zeitalter „der Hast, der unanständigen und schwitzenden Eilfertigkeit“ setzt er später jenen berühmten „vollkommene[n] Leser und Philologen“ entgegen, der mit „zarten Fingern und Augen“ lese – ein Leser oder eine Leserin, die sich offenbar auch körperlich-gestisch von den Lesekonventionen der eigenen Zeit gelöst hat.⁶ Die Gesten des Lesens wären in diesem Sinne deshalb nicht nur Ausdruck einer psychologischen Disposition, sondern auch eines gesellschaftlichen Dispositivs. Sie sind Pathosformeln, in denen sich historisch entwickelte kulturelle Praktiken individuell manifestieren.

Im Sinne der in der Einleitung getroffenen Unterscheidung von Gestikulationen und Gebärden interessieren hier besonders jene körperlichen bzw. mimischen Bewegungen während der Lektüre, die nicht vollständig oder bewusst kontrolliert werden können – und die zugleich auf die Unhintergebarkeit leiblicher Prozesse im Akt des Lesens verweisen. Der Begriff der Lesegebärde wird auf diese Weise als Entsprechung zu Max Kommerells Begriff der Sprachgebärde deutbar. Kommerell hatte in verschiedenen literaturhistorischen Studien für die Wiederaufnahme vergessener Traditionen wie dem Stegreiftheater bzw. der *commedia dell'arte* plädiert, um der „Alleinherrschaft der Sprache“ die „mimische Ausdruckskraft des menschlichen Leibs“ entgegenzusetzen, dessen unerschöpflicher Formenreichtum sich in Gebärden zu erkennen gebe.⁷ Die „im menschlichen Leib schlafende Welt von Gebärden“, die es wiederzuerwecken galt, war für ihn das eigentliche Erbe der antiken Tragödie und Komödie, die von den sprachlastigen Formen des modernen Dramas und anderer Genres überdeckt worden war, sich aber paradoxerweise im Stegreiftheater gehalten habe, wo das Wort dem Augenblick überlassen bleibt.

⁵ Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (= KSA), hg. v. Giorgio Colli / Mazzino Montinari, Berlin/München/New York 1988, Bd. 8, S. 618 f. (Nachlassfragment 1879, 47 [7]).

⁶ Nietzsche, KSA (vgl. Anm. 2), Bd. 3, S. 17 (Vorrede 5 zur *Morgenröthe*).

⁷ Max Kommerell: *Betrachtung über die Commedia Dell'Arte* [1940/41], in: *Dichterische Welterfahrung. Essays*, Frankfurt am Main 1952, S. 159–173, hier S. 172.

Kommerells Verständnis der Sprachgebärde ging, über den indirekten Einfluss Nietzsches und den direkten von André Jolles und Hans Freyer auf Wilhelm Wundt und die kulturanthropologische Gebärden-theorie seit Herder zurück. Gebärden sind Ausdrucksbewegungen, die Mensch und Tier verbinden, unterschieden nach mimischen und pantomimischen Gebärden, je nachdem ob sie auf basale Affekte bezogen oder subtiler nuanciert sind. Gebärdenhaft ist für Kommerell denn auch in erster Linie die dichterische Sprache, die nicht, wie die Alltagssprache, lediglich dem Transport von Inhalten oder, um es mit dem Unwort des 20. Jahrhunderts zu sagen, der Kommunikation dient. So wie die Gebärden an die Stelle von Sprache treten können, ist Sprache ihrem Wesen nach selbst gebärdenhaft, Abglanz einer einstmaligen Einheit von Wort und Leib. Wenn Gesten, wie bei Herder und Wundt, der Ursprung der Sprache sind, dann artikulieren sich in ihnen noch Reste einer Ursprache. In mehreren Lektüren machte Kommerell seine Einsicht in die Verquickung von Sprache und Gebärde anschaulich.⁸

Wenn es stimmt, dass die Szene des Lesens auch als Bühne gedeutet werden kann⁹, leuchtet die Verbindung zu Kommerells Aufwertung des gestischen Elements im Theater sofort ein. Statt das Lesen nur, wie im Drama, auf den Text hin zu befragen, ginge es unter der Perspektive der Gebärde wieder darum, seinen leiblichen Anteil in den Blick zu nehmen. Genau dies tut Walser in dem oben zitierten Prosastück. Er charakterisiert das Lesen hier nicht nach semantischen Kriterien, sondern nach dem gestischen Wie der Lektüre. Die Lese-

⁸ Vgl. dazu insbes. Christian Benne: *Tradition und Revolution. Zur Tragödientheorie Max Kommerells*, in: *Lektürepraxis und Theoriebildung. Zur Aktualität Max Kommerells*, hg. v. Christian Benne / Christoph König / Isolde Schiffermüller / Gabriella Pelloni, Göttingen 2018, S. 215–235. Eine konzentrierte Darstellung von Kommerells Gebärdenbegriff gibt ein erst spät aus dem Nachlass edierter kleiner Aufsatz: Max Kommerell: *Dichtersprache und Sprache des Alltags*, in: *Geschichte der Germanistik* 25/26 (2004), S. 84–86.

⁹ Vgl. dazu Irina Hron / Jadwiga Kita-Huber / Sanna Schulte (Hg.): *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*, Heidelberg 2020.

gebärden stecken den Rahmen der Lektüre ab; sie sind von ihr nicht zu trennen. Mich interessiert, auf welche Weise sie das tun und inwiefern sich in der Sprache dieser Gesten etwas zeigt, das von ihnen nicht gesagt wird – und das, aus aktuell gegebenem Anlass, von keiner sog. künstlichen Intelligenz erzeugt oder auch nur simuliert werden kann.

*

Robert Walsers Beschreibung der zwei Körper des Lesers ist nur eine von vielen möglichen. Sie entspricht nicht bloß der Unterscheidung von Körper und Leib, wie sie in der Phänomenologie wichtig geworden ist und die sich v. a. auf die subjektive Erlebnisfähigkeit des Körpers bezieht¹⁰. Die Verdoppelung des Körpers der Leserin oder des Lesers bezieht sich vielmehr ebenso darauf, dass der empirisch messbare Körper, der nachweislich (und auf individuelle Weise) physiologisch auf die Lektüre reagiert, auf komplexe Weise mit einem von dieser Leserin imaginierten Körper interagiert, in dem sich soziale und kulturelle Aspekte kristallisieren. Der zweite Körper des Lesers betrifft den symbolischen Körper dessen, der er im Vollzug der Lektüre wird, sozusagen als Leiberfahrung *by proxy*.

Inspiriert ist diese Auffassung von Ernst Kantorowicz' klassischer Studie über die zwei Körper des Königs, *The King's two bodies*. Im christlichen Mittelalter und der Dialektik seiner Theologie, argumentierte Kantorowicz, habe es einen Zusammenfall von *body politic* und *body natural* gegeben. Im Unterschied zur Antike verkörpere der König aber nicht nur den Staat, sondern *besitze* tatsächlich zwei Körper: seinen eigenen, natürlichen, aber auch einen göttlichen, insofern er Christus personifiziert. So wie Christus König ist, werde der christliche Herrscher Schauspieler bzw. „impersonator“ Christi, „who on the terrestrial stage presented the living image of the two-

¹⁰ Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, in: *Œuvres*, hg. v. Claude Lefort, Paris 2010, S. 655–1167 sowie Bernhard Waldenfels: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt am Main, ⁸2021.

natured God, even with regard to the two unconfused natures.“¹¹ Kantorowicz interpretierte die Zwillingsontologie des Königs als Einheitsfigur, die von der Dialektik bedroht wurde und in der sich ältere theologische Wurzeln hielten, die in das Rechts- und Verfassungssystem hineinragten.¹² Zwischen Christus und König bleibt freilich ein entscheidender Unterschied bestehen:

The king is a twinned being, human and divine, just like the God-man, although the king is two-natured and geminate by grace only and within Time, and not by nature and (after the Ascension) with Eternity: the terrestrial king *is* not, he *becomes* a twin personality through his anointment and consecration.¹³

Anders gesagt: jede Handlung, die der empirische Körper des Königs vollzieht, ist zugleich eine Handlung seines transzendenten Gegenstücks, das er für eine bestimmte Zeit wird, weil ihm diese Rolle zugesprochen worden ist. Die Bühnenmetapher bezeichnet es genau. Wenn wir ins Theater gehen, wissen wir natürlich, dass die Schmerzen, die der Körper des Schauspielers ausdrückt, nicht von dem auftretenden Menschen selbst empfunden werden, auch wenn es Schauspieler geben soll, die sich so in ihre Rolle hineinleben, dass sie ihn tatsächlich spüren.

Kantorowicz beschreibt indes nur einen Spezialfall leiblicher Verdoppelung, die immer dann stattfindet, wenn der menschliche Leib sich auf einer realen oder metaphorischen Bühne befindet – und sei es, wie bei Walser, vor dem inneren Auge. Für die Szene des Lesens gilt dies allemal. Ihre Gesten bezeugen es. Die Lesegebärde ist der stumme Anteil der Sprachgebärde im stillen (Selbst-)Gespräch, das die oder der Lesende in der Leseszene aufführt.

Das Wissen darüber ist der Literaturwissenschaft schon länger geläufig, wenn auch nur implizit. In Wayne C. Booth' klassischer Studie *The Rhetoric of Fiction*, die als erste den Begriff des implizi-

¹¹ Ernst Kantorowicz: *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton 1957, S. 47.

¹² Ebd., S. 58 f.

¹³ Ebd., S. 49.

ten Autors und Erzählers prägte, taucht an einer versteckten Stelle bereits ein noch nicht so genannter impliziter Leser auf, der sich in allen Belangen auf den impliziten Autor einlassen muss, wenn die Lektüre glücken soll:

Regardless of my real beliefs and practices, I must subordinate my mind and heart to the book if I am to enjoy it to the full. The author creates, in short, an image of himself and another image of his reader; he makes his reader, as he makes his second self, and the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement.¹⁴

In "mind and heart" steckt bereits das körperliche Miterleben des Lesers, der in der Lektüre ein anderer wird: nicht nur die *beliefs and practices*, sondern auch der Leib des Lesers oder der Leserin muss sich ihr ausliefern. Wolfgang Iser, dessen Theorie des impliziten Lesers ohne Booth nicht denkbar ist, hat freilich nicht in diese Richtung weiter gedacht. Im Gegenteil: der Iser'sche Leser ist wieder eine körperlose Instanz der „Sinnkonstitution“, an dessen „Scharfsinn“ die Autoren appellieren, damit er die von ihnen bewusst und unbewusst geschaffenen Leerstellen fülle¹⁵ – als ob nicht der Text als ganzer schon immer eine solche Leerstelle sei.

*

Die beiden Körper des Lesers aus der Perspektive der *embodied cognition* zu denken ist eine lohnende Aufgabe, die sich in der empirischen Leseforschung in den kommenden Jahren gewiss verfeinern wird.¹⁶ Im folgenden soll die Lesegebärde allerdings aus der literarischen Lektüre selbst entwickelt werden, einerseits als denkexperimentelle Heuristik für die allgemeine und empirische Lese-

¹⁴ Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, Harmondsworth ²1983, S. 137 f.

¹⁵ Wolfgang Iser: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972, S. 60.

¹⁶ Vgl. hierzu den Beitrag von Kukkonen / Trasmundi in diesem Band.

forschung, andererseits aber auch zum tieferen Verständnis der Rolle des Lesens in seiner künstlerischen Darstellung. Dazu geeignet erscheint ein kleiner Text jenes Autors, der, nach einem Wort Kommerells, „mit den Mitteln der Sprache in Gebärden dichtet.“¹⁷ Die Rede ist von Kleists später Novelle *Der Findling*.¹⁸ In der Hauptsache interessiert das von anderen Lesern bisher übersehene Spiel der Lesegebärden.¹⁹ Damit ist nicht die Behauptung verbunden, endlich den alleinseligmachenden Interpretationsschlüssel entdeckt zu haben. Vielmehr geht es umgekehrt darum, Kleists Prosa als Schlüssel zur nächsten Stufe des Nachdenkens über das Gebärdenhafte des Lesens verwenden.

In der Erzählung reist der römische Geschäftsmann Antonio Piachi in Begleitung seines Sohnes in die Stadt Ragusa, die von einer nicht näher bezeichneten Seuche heimgesucht wird. Fliehend vor dem Lockdown, wie wir es zu nennen gelernt haben, liest er kurz hinter den Stadttore einen Knaben auf, dessen Eltern der Seuche schon zum Opfer gefallen waren. Die Polizei nimmt alle drei kurz darauf fest und führt sie nach Ragusa zurück. Nicolo, so heißt der fremde Junge, erholt sich von der Krankheit, Piachis Sohn aber stirbt

¹⁷ Max Kommerell: *Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist* [1939], in: *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Schiller – Kleist – Hölderlin*, Frankfurt am Main ²1954, S. 243–317, hier 306.

¹⁸ Zitiert nach: Heinrich von Kleist: *Der Findling*, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, hg. v. Roland Reuß / Peter Staengle, München 2010, Bd. 2, S. 204–220 (Lesetext nachgeprüft anhand der Brandburger Ausgabe). Der Fülle der Kleist-Literatur kann hier nicht Rechnung getragen werden. In der Forschung ist „Der Findling“ zuletzt immer wieder als Subversion von Bildungserzählungen gelesen worden (z. B. in der bahnbrechenden Biographie Günter Blambergers: *Günter Blamberger: Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt am Main 2011, S. 298).

¹⁹ Das Motiv des Lesens ist in der Sekundärliteratur in erster Linie aus poststrukturalistischer Perspektive thematisiert worden: s. z. B. Eamonn Dunne (2007) *Just reading: Hillis Miller's Kleist*, *Textual Practice*, 21:4 (2007), S. 641–663.

daran. Piachi adoptiert Nicolo anstelle seines Sohnes und führt ihn zu seiner jungen zweiten Frau Elvire, die über den Tod ihres Ziehsohnes sehr bestürzt ist. Nicolo wird ein erfolgreicher Geschäftsmann, zugleich aber gibt er sich sowohl mit von Piachi gehassten bigotten Klerikern wie auch einer Dame von zweifelhaftem Ruf, Xaviera Tartini, ab. Endlich heiratet er; der Vater überlässt ihm Geschäft, Haus und Vermögen. Als seine schöne Genueser Frau, Elvires Nichte, im Kindbett stirbt, vergnügt sich Nicolo noch vor ihrem Begräbnis wieder mit der Tartini. Unter einem Vorwand lockt ihn der Vater zu einem vermeintlichen Stelldichein in die Kirche, in der aber in Wahrheit der Trauergottesdienst für seine Frau stattfindet. Aus Rache spielt wiederum Nicolo ein Verstellungsspiel, als er entdeckt, dass seine junge Adoptivmutter für einen genuesischen Ritter schwärmt, der sie in der Kindheit aus ihrem brennenden Elternhaus gerettet hatte, selbst aber daran verstorben war. Als Nicolo sie in der Verkleidung dieses Ritters aufsucht, fällt sie in Ohnmacht. Er versucht, diese hilflose Lage sexuell auszunutzen, wird dabei aber wiederum vom Vater überrascht. Diesem sind freilich die Hände gebunden, hat er doch alle seine Besitztümer längst dem Adoptivsohn vermacht. Elvire stirbt an Fieber, Piachi kehrt zurück, tötet den Ziehsohn und wird daraufhin unter gotteslästerlichen Flüchen, die ihn die Absolution kosten, hingerichtet.

So weit so schauerlich. Einmal mehr und charakteristisch für Kleist spielt sich parallel neben der erzählten Handlung eine gezeigte Handlung ab, die aus Gesten bzw. Gebärden ablesbar ist. Den Höhepunkt bildet eine Lesegebärde, die sich in einem ganzen Ensemble von Gesten kontextualisieren lässt. Wie Lesende selbst zu einem symbolischen Körper werden, der das Problem seines Verhältnisses zum natürlichen Körper aufwirft, scheint dabei eine von Kleists Leitfragen zu sein.

Als Piachi aus der Stadt flieht und den titelgebenden Findling antrifft, streckt dieser in einer bittenden Geste die Hände nach ihm aus, „in der Art der Flehenden“, wie es heißt. Er „schien“ zudem „in großer Gemütsbewegung zu sein“.²⁰ Der Erzähler nimmt hier die

²⁰ Kleist: *Der Findling*, a. a. O., S. 204.

Perspektive Piachis ein, der von der äußeren Geste auf das Innere des Gestikulierenden schließt. So ist schon die erste Begegnung der beiden geprägt von der Möglichkeit der Verstellung und des Missverständnisses der Körpersprache. Piachi will den Jungen „in der ersten Regung des Entsetzen“ von sich „schleudern“, als dieser aber die „Farbe veränderte und ohnmächtig auf den Boden niedersank“, bekommt er Mitleid und legt ihn in den Wagen – die Wortlosigkeit dieser Szene erinnert nicht von ungefähr an das Samaritanergleichnis; der kühle Kaufmann Piachi handelt hier einmal nicht aus Vernunft und Kalkül, sondern „obschon er auf der Welt nicht wußte“, was er mit dem Jungen anfangen soll.²¹

Angesichts dieses Anfangs verwundert die nächste Schilderung der „etwas starren Schönheit“ Nicolos auf der Rückreise nach Rom, denn nun erfahren wir, dass er „seine Mienen nie veränderte“²². Dabei eignet Nicolo etwas Animalisches; wie ein Tier nascht er beständig Nüsse. Später regt sich bei ihm vor allem ein „Hang für das weibliche Geschlecht“²³. Diesen Hang, der weder von Piachi noch von Elvire gebilligt wird, kann er nur versteckt ausleben. Im strengen Haushalt wird ihm die Verstellung offenbar zur zweiten Natur. Allen Verboten trotzend besucht er eines Tages, obwohl schon verheiratet, einen Karneval und kehrt, wie erwähnt, im Kostüm – aber auch der Pose – eines genuesischen Ritters nachts heimlich zurück. An ihr Kindheitstrauma erinnert ist es nun an Elvire, ohnmächtig zu werden. Eine weitere merkwürdige Parallele besteht darin, dass die ebenfalls als schön beschriebene Frau genau wie Nicolo ein „von Affecten nur selten bewegtes Antlitz“²⁴ trägt.

Die Verstellung taucht bei Kleist in den unterschiedlichsten Wortformen und Kontexten auf. Freud unterstrich in *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* die „innere Gleichartigkeit“ von Wortzusammensetzungen mit der Vorsilbe „ver-“, also des Vergessens, Versprechens, Vergreifens. Alle bezeichneten jeweils spezifische Fehl-

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 205.

²³ Ebd., S. 206.

²⁴ Ebd., S. 211.

leistungen, in denen sich Unbewusstes oder Unterdrücktes manifestiert.²⁵ Das gilt natürlich nicht für alle entsprechenden Wortbildungen. Eine Verführung ist eine intentionale Handlung, deren Glücken das Gegenteil einer Fehlleistung darstellt. Wie aber ist es mit dem Verstellen? Als *dissimulatio* und täuschendes Annehmen einer anderen Gestalt spielt die Verstellung in der Novelle zwar eine Schlüsselrolle, aber der auffälligste Aspekt ist ihr enger Zusammenhang mit der wörtlichen und etymologischen Bedeutung des Umstellens und Verrückens als Ursache einer Verwandlung – weshalb die Verstellung seit Luther auch explizit auf die Verdrehung oder Falschauslegung einer Schrift angewandt werden konnte. *Verstellen* heißt zunächst, etwas physisch anders *zu stellen*. Wenn etwas dagegen *unverstellt* ist, gibt es keine Objekte, die zwischen Gegenstand und Betrachter *gestellt* sind. Die *Stellung* in der Verstellung ist eine konkrete Haltung des Körpers, genauso wie die *Ver-stellung* als *dissimulatio* neben der *Ver-kleidung* besonders den gestischen und mimischen Ausdruck betrifft. Dieser Ausdruck wiederum ist der erste Anhaltspunkt zur Deutung.

Als Nicolos Frau stirbt und er sich sogleich wieder mit der Kokotte vergnügt, ist es Piachi, der explizit zur Waffe der Verstellung greift und ihn in die beschriebenen Falle lockt. Der Leib von Nicolos toter Frau wird an der Kirche an ihm vorbeigetragen; auf seine Frage, wer dies sei, bescheidet ihn Piachi, dass es die Tartini sei. Beschämt sinnt er auf Rache an Elvire, hinter der er die Ursache der Beschämung vermutet, die ihn aber zunehmend auch erotisch anzieht – „Beschämung, Wollust und Rache vereinigten sich“²⁶, wie es an späterer Stelle heißt, als Psychogramm des Ressentiments, wie es erst nach Nietzsche richtig verstanden werden konnte.

Durch ein Schlüsselloch beobachtet Nicolo heimlich Elvire, die sich in ihrem Zimmer vor der sonst verhüllten Abbildung eines Mannes niederwirft und „in der Stellung der Verzückung“ und „mit

²⁵ Sigmund Freud: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen. Aberglaube und Irrtum*, Frankfurt am Main 1972, S. 202.

²⁶ Kleist: *Der Findling*, a. a. O., S. 217.

dem Accent der Liebe“ das Wort „Colino“ flüstert. Die Gebärde der Anbetung – Elvire kniet gleichsam wie vor einem Altar nieder – ist kulturell markiert und wird von Nicolo eben deshalb als „Stellung“ und nicht als Ver-stellung interpretiert. Gebärdenhaft ist auch der sprachliche Ausdruck, an dessen „Accent“ sich mehr als die bloße referentielle Bedeutung offenbart. Als Elvire kurz darauf in – aus Nicolos Sicht – „scheinbare[r] Gleichgültigkeit“ das Zimmer verlässt, kommt ihm dieser Auftritt im Unterschied zum Erlebten eben als „Verstellung“ und damit als „Gipfel der Frechheit und Arglist“ vor.²⁷

Von dem Bild, vor dem Elvire niedersinkt, erfahren wir, nachdem Nicolo heimlich ihr Zimmer besucht hat, dass es die Figur des Mannes „in Lebensgröße“ darstellt, die, versteckt oder verstellt in einem Vorhang aus roter Seide „von einem besonderen Lichte bestrahlt“ wird²⁸. Dieser Hinweis ist wichtig. Er spielt auf die biblische Verklärung bzw. Ver-Klärung an, in der der Leib Christi plötzlich in einem anderen Lichte erscheint – auf dem Berg Tabor, der ja eigentlich ein Hügel ist (könnte Colinos Name eine Anspielung darauf sein?²⁹) fand die Urszene der Verdoppelung eines Leibes statt, in der sich Jesu Zwillingsnatur als zugleich natürlicher empirischer Mensch und symbolischer Sohn Gottes offenbarte.³⁰ Bei Kleist wird die Transfiguration als eine Art positive gewendete Verstellung greifbar, d. h. als Inversion. Elvires Genueser Ritter ist die verklärte, idealisierte Repräsentation des einst lebendigen Retters, Symbol ihrer jugendlichen Ver-liebtheit. Doch als Nicolo seine Geliebte (die Tartini) in ihr Zimmer führt, glaubt deren junge Tochter, es handele sich

²⁷ Ebd., S. 212.

²⁸ Ebd.

²⁹ *collina* = italien. für „Hügel“.

³⁰ Neben antiken Mythen spielt auch die Christologie im „Findling“ und verwandten Werken Kleists eine wichtige Rolle, wie etwa Nicola Pethes zeigen konnte: Nicolaus Pethes: *Poetik der Adoption. Illegitime Kinder, ungewisse Väter und juristische Elternschaft als Figurationen von Kleists Ästhetik*, in: Nicolaus Pethes (Hg.): *Ausnahmestand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*, Göttingen 2011, S. 324–326.

um eine Abbildung von Nicolo selbst – so groß ist offenbar die Ähnlichkeit nicht nur der Tracht, die ja überhaupt erst Elvires Schockerlebnis ausgelöst hatte.

Nun zum Höhepunkt und zur Lesegebärde, die zwischen all diesen Gesten noch einmal gesondert heraussteicht. Der alte Piachi möchte eine Schachtel Buchstaben, mit denen Nicolo lesen und schreiben gelernt hatte, an ein Kind in der Nachbarschaft verschenken. Indes sind alle Buchstaben bis auf jene verloren gegangen, die Nicolos eigenen Namen ergeben. In brütende Gedanken versunken und mit ihnen spielend wird dieser durch Zufall gewahr, dass sie durch eine „logogriphische Eigenschaft seines Namens“ anagrammatisch auch den Namen Colino ergeben. So führt eine aleatorische Schreibszene, deren Resultat Nicolo mit größtem Erstaunen wahrnimmt, zu einer Abfolge von bezeichnenden Lesegebärden, die eine affektiv gesteuerte Interpretation darstellt, die den Zufall nicht wahrhaben will:

Die Übereinstimmung, die sich zwischen beiden Wörtern angeordnet fand, schien ihm mehr als ein bloßer Zufall, er erwo, in unterdrückter Freude, den Umfang dieser sonderbaren Entdeckung, und harrete, die Hände vom Tisch genommen, mit klopfendem Herzen des Augenblicks, da Elvire aufsehen und den Namen, der offen da lag, erblicken würde.³¹

Man könnte auch sagen, das lesende Erfassen zieht einige willkürliche und unwillkürliche körperliche Reaktionen nach sich, die nicht mehr länger, wie in der Lebenserfahrung des Protagonisten sonst, unterdrückt werden können, aber auch nicht mehr gestikulativ wirksam werden, gerade wegen der willentlichen Unterdrückung. Der Name, den Nicolo liest, repräsentiert ihn selber, der Körper der Schrift wird sein eigener symbolischer Leib, deshalb ist er ja, im Glauben, Elvire sei in Wahrheit an ihm interessiert, so gespannt auf ihre Reaktion.

Bei Elvire gestaltet sich der Effekt indes umgekehrt. Weil sie kurzichtig ist, beugt sie sich „in einem müßigen Moment“ zu den

³¹ Kleist: *Der Findling*, a. a. O., S. 215

Buchstaben hin, als willentliche körperliche Geste, die sich auf die Schrift hinbewegt. In dem Hinbeugen steckt natürlich noch die Geste der Anbetung, die wir vorher im Niederknien vor der bildlichen (nicht schriftlichen) Repräsentation Colinos beobachten konnten. Was aber sieht sie? Wörtlich heißt es bei Kleist: „die Aufstellung der Buchstaben“. Sie liest diese *Auf*-stellung – das zufällig sich ergebene Gegenteil der *Ver*-stellung – „mit einem sonderbar beklommenen Blick“ und fängt, nachdem sie erst errötet und dann ihre Arbeit wieder aufgenommen hat, zu weinen an. Nicolo glaubt zunächst, es liege daran, dass sie seinen Namen erkannt habe. Eifersüchtig wird ihm klar, dass Colino eben jener Genueser war, der sie einst gerettet hatte. Ein explizit als hässlich apostrophiertes „Zucken seiner Oberlippe“³² kündigt in seinem sonst mimisch so unbewegten Gesicht den Entschluss zur Rache an. Elvires physische Reaktionen gelten aber als Gebärden einerseits dem repräsentierten Leib Colinos, dem sie andererseits in Selbsttranszendenz mit ihrem zweiten Körper begegnet, der wiederum in ihrem empirischen Körper einen Abglanz hinterlässt. In der Lektüre des Namens und der von ihr ausgelösten Erinnerung wird Elvire erneut zum errötenden jungen Mädchen, dessen symbolischer Leib in der Leseszene durch das Vehikel des natürlichen Körpers die kulturell konnotierten Pathosformeln von schamhafter erotischer Anziehungskraft bis stille Trauer ausstellt.

Kleists Novelle bietet eine zusätzliche Lesart an, die einem die Sprache verschlagen kann, wenn man sie zulässt. Noch einmal kurz zusammengefasst: Nicolo erweist sich als ein Meister der Verstellung, der aus Selbstschutz von Anfang an seine körperlichen Posen geschickt in Szene zu setzen weiß. Die Bittstellung, mit der er das Herz von Piachi erweicht, ist die Gestikulation eines Menschen, der zwar seine Triebe nicht zu steuern vermag, wohl aber seine Gefühle. Wie in fast allen anderen Dingen ist Elvire sein genaues Gegenstück. Als Meisterin der Triebkontrolle ist sie gleichwohl immer wieder Gefühlsausbrüchen unterworfen, die sie übermannen. Die Heftigkeit ihrer Empfindungen und die Sublimierung ihrer Triebe erreicht sie in der Verklärung des Genueser Ritters, also des symbo-

³² Ebd., S. 217.

lischen Leibes, den sie zum einen im Bild anbetet, zum anderen aber in einer erotisch aufgeladenen Sprachgebärde evoziert. Sein gehauchter Name ist die Entsprechung zum Niederknien.

Dieses stabilisierende Ritual gerät nun in dem Moment aus den Fugen, als Wort und Bild wieder Fleisch werden, im Körper der Schrift, in der Verkleidung Nicolos. In beiden Fällen handelt es sich um Verstellungen: die „Aufstellung“ der Buchstaben, die man sich als dreidimensionale Gegenstände denken muss, ist eine unwillkürliche, gebärdenhafte Fehlleistung, in der die ursprüngliche Ordnung der Lettern durcheinandergeraten ist; die zweite Verstellung ist eine Gestikulation. Die christushafte Figur des genuesischen Ritters ersteht wieder auf, aber in einer verstellten Version, die ein menschliches Gehirn bewusst ersonnen hat. In Kleists experimenteller Versuchsanordnung wird der Geist, die Verklärung ihres Retters durch Elvire, zuerst Bild, dann Wort, dann Schrift, dann Fleisch, aber nur in der Hülle und als *dissimulatio*. In allegorischer Lesart wäre dies eine buchstäblich verstellte Version der christlichen Inkarnationslehre. Elvires Zusammenbruch und ihre gestisch geäußerten unterdrückten Emotionen zeigen, dass die tatsächliche Wiederkehr des Retters die Katastrophe für ein Leben bedeutet, das sich in der Anbetung und Sublimierung seiner Zeichenhaftigkeit eingerichtet hatte.

Die Betrachtung des Bildes bei gleichzeitiger Nennung des Namens wird durch den Auftritt der materiellen Hülle dieses Zeichens konterkariert, weil sie die verklärende Verdoppelung des Körpers aufhebt. Der physische Colino/Nicolo macht den symbolischen Colino hinfällig – es war aber der symbolische Colino, um dessen Leben Elvire seit ihrer Jugend kreist. In der Transformation von gesprochener Sprachgebärde zu stummer Lesegebärde wird der Körper des Angebeteten über den Körper der Schrift in den Körper der Lesenden transponiert, der durch gestische und mimische Bewegungen reagiert. Die Verlebendigung der Schrift führt durch die heftigsten körperlichen Vorgänge – zunächst der Ohnmacht, dann des tödlichen Fiebers – bis zur Auslöschung Elvires. Nur in der Form der zeichenhaften Repräsentation durch Bild und Gebet war Elvire ihres Traumas Herr geworden. Ihre Ohnmacht deutet sich in den Lesegebärden an, die das Erkennen der Schrift begleiten. Schrift ist immer schon

notwendige Verstellung, die Lesegebärden aber Ausdruck der Hilflosigkeit, weil die symbolischen Körper der Lesenden auf ihre natürlichen Körper keinen Zugriff mehr haben.³³

Wie in vielen anderen Texten Kleists bilden die Gebärden der handelnden Personen einen ihnen selbst verborgenen Subtext ab, der ständiger Anlass zu Missverständnissen mit katastrophalen oder, man denke nur an *Penthesilea*, fatalen Folgen wird.³⁴ Wir erkennen nun den Grund dafür im Auseinanderfallen von natürlichem und symbolischem Körper sowie der Tatsache, dass ein und dieselbe Bewegung sowohl als Gestikulation wie auch als Gebärde gedeutet werden kann. Der eine verstellt sich, aber die Verstellung wird nicht erkannt, die Gebärden der anderen werden als Gestikulationen gelesen. Bei beiden verschaffen sich unbewusste Interpretationen Gehör, die sich in gestisch-mimischen Symptomen manifestieren. Doch selbst diese bieten keinen unverstellten Zugang zum anderen, weil ihre Deutung wiederum durch die eigenen körperlichen Reaktionen auf sie vermittelt ist. Dieselbe Schrift führt bei unterschiedlichen Lesern deshalb zu unterschiedlichen Lesegebärden, weil sie eben nicht zu rein mentalen Operationen einlädt, sondern körperliche Reaktionen provoziert, die über ihre symbolischen Körper vermittelt sind und deren Posen sie in, hier neutral zu verstehenden, Ver-Stellungen übernehmen. Diese Annahme eines symbolischen Körpers kann besser erklären, warum unterschiedliche Leser abweichende Reaktionen auf das Gelesene selbst in ihren natürlichen Körpern verzeichnen.

Nach der versuchten Schändung Elvires durch Nicolo, die auf seinem Missverstehen ihrer Gebärden beruht, wendet sich Piachi gegen seinen Ziehsohn in einem Moment, der ihn explizit „sprachlos“³⁵ zurücklässt. In einer letzten Geste sucht er Nicolo auf und –

³³ Aufgrund Elvires Kurzsichtigkeit kann sie auch gar keine Details erkennen, sondern in der Abbildung auch nur Konturen und (Körper-)Haltungen.

³⁴ Vgl. Christian Benne: *Erzgekeilt. Triolektik und interessierter Dritter in Penthesilea*, in: Hans Ulrich Gumbrecht / Friederike Knüpling (Hg.): *Kleist revisited*, München 2014, S. 227–242.

³⁵ Kleist: *Der Findling*, a. a. O., S. 218.

wie es in einer unnachahmlichen Wendung heißt – „drückte ihm das Gehirn an der Wand ein“³⁶. Das Gehirn als Sitz und Kommandozentrale der Gestikulationen wird in einer krassen Geste ausgelöscht, so wie das Fieber den Körper Elvires zerstört hatte. Der verstandesgeleitete Nicolo, der nicht von ungefähr den Vornamen Machiavellis trägt, wird am Ursprung seiner Verstellungen getroffen. Es ist die Rache des Körpers am Geist, der ihn zu beherrschen glaubte. Die Lesegebärden, eingebettet in ein Ensemble von Gebärden, das die Handlung grundiert, übernehmen, wo die Schrift und die Sprache versagt. Sie vermitteln zugleich zwischen dem natürlichen und dem symbolischen Körper – als ihre eigene Sprache, die wiederum selbst gebärdenhaft und damit deutungsbedürftig ist.

*

Die meisten Menschen (und vermutlich auch viele andere Säugetiere) kennen Träume, bei denen, veranlasst durch Vorstellungen in der Traumwelt, plötzlich im Schlaf die Glieder zucken. Es gibt demnach Verbindungen zwischen der symbolischen und der realen Welt, in der die physischen Bewegungen realer Glieder auf Ursachen zurückgeführt werden können, die selbst keiner direkten physikalischen Kausalität unterliegen. Aus diesem Grund reicht es nicht aus, physische Gesten durch empirische Versuchsanordnungen zu studieren, vielmehr bedürfte es auch detaillierter Interpretationen, phänomenologischer Erfassungen und kulturhistorischer Untersuchungen, um den Zusammenhang zwischen natürlichem und symbolischem Körper zu verstehen. Die Literaturgeschichte bietet dazu eine Fülle von Anschauungsmaterial aus Perioden, Kontexten und Umständen, die uns empirisch ohnehin nicht mehr zugänglich sind. Die Auseinandersetzung mit den literarischen Texten erfordert das eigene Nach- und Miterleben, das aus der Beobachtung eine Selbstbeobachtung macht und auf diese Weise ebenso verlässliche Ergebnisse liefert wie die sprachliche Intuition bei der Bestimmung von Grammatikalität.

³⁶ Ebd., S. 219.

Lesegebärden sind nicht allein am natürlichen Körper messbare Auswirkungen eines durch die Lektüre ausgelösten Affekts, sondern zugleich Ausdruck eines durch die Lektüre konstituierten symbolischen Körpers, dessen Artikulationen deshalb auch symbolischen Charakter haben. Im Horizont des hier verwendeten Gebärdenbegriffs ist die Verdoppelung bereits angelegt. In einer simultanen Bewegung ist die Gebärde als psychophysischer und kultureller Ausdruck deutbar. Wie die Beispiele zeigen, wird die Verdoppelung selbst wieder verdoppelt. Die Unterscheidung zwischen natürlichem und symbolischem Körper auf der Ebene der Diegese, wie sie etwa Kleists *Findling* vorführt, muss auf der Ebene der Lektüre nicht nur nachvollzogen werden, sondern spiegelt sich in der Differenz zwischen dem empirischen Körper der Leserin und dem symbolischen Leser, der sie im Verlauf der Lektüre wird – und der im Prinzip Objekt der Selbstbeobachtung werden kann. Bei Kleist verbinden die Gebärden auf immer gefährdete und missverständliche Weise die natürlichen und symbolischen Körper. Im Schutz der Leseszene geht es undramatischer zu, aber die symbolische Art des Lesers, der wir sind, manifestiert sich an den Gesten und der Mimik unseres natürlichen Körpers. Die Lesegebärde ist, phänomenologisch gesprochen, eine Form des Austauschs zwischen unseren Körpern und Leibern, wobei die subjektive Welterfahrung des Leibes wiederum nur über den Umweg symbolischer Repräsentationswelten funktioniert, die ihrerseits in einer Sprache der kulturellen Überlieferung wurzeln. Es gibt eine Grammatik der Lesegebärde, deren Berücksichtigung für das Verständnis der Praxis des Lesens noch aussteht.

ALEXANDER KNOPF

Der Körper der Lektüre

Wer den Geist unterwerfen will, hat auch den Leib zu disziplinieren. Die Kontrolle der Gedanken ist an die des Körpers gekoppelt. Dass der Totalitarismus dabei vor den Gebärden nicht halt macht, zeigt uns Günther Anders in *Die molussische Katakombe* (1992)¹ anhand des Lesens. Im Land Molussien erfolgt die Indoktrination durch Lese-räder, die der dort herrschende Diktator aufstellen ließ. Diesen Apparat „nicht mindestens zweimal wöchentlich“ zu bedienen, ist ver-dächtig. Wer ihn jedoch bedient, wird „von allen Seiten zugleich [...] attackiert“². Das unter Heranziehung von Assoziationspsychologen entworfene „Gesamtkunstwerk“ zielt auf die Überwältigung des sehenden, des hörenden und des leiblichen Menschen. Lektüre ver-mittelt die politische Botschaft. Sie wird durch die unendlich rotie-

¹ Der Roman wurde zwischen 1930 und 1938 in Berlin, Paris und New York verfasst, aber erst 1992, kurz vor Anders' Tod gedruckt. Genau genommen gehört die Passage, um die es hier geht, zu *Die molussischen Apokryphen*, einer Sammlung von Textteilen, die von Anders für die Fassung von 1938 ausgeschieden worden waren. Sie finden sich erst in der zweiten, posthumen Auflage von 2012. Zur Entstehungsgeschichte vgl. Gerhard Oberschlick: „Einfach nach Molussien. Nachwort zur zweiten, verbesserten und aus dem Nachlaß vermehrten Auflage“, in: Günther Anders: *Die molussische Katakombe*, hg. von dems., München, 2012, S. 436–486. Ich verdanke die Kenntnis dieser Apokryphe dem Vortrag „Molussische Psychotechniken: Über die technische Bearbeitung der Seele in der Zwischenkriegszeit“ von Simon Angerer (Wien). Der Vortrag bot einen Auszug seiner im Entstehen begriffenen, ohne Zweifel ausgezeichneten Dissertation zu dem Roman.

² Alle folgenden Zitate aus Anders: *Die molussische Katakombe*, S. 343–346.

rende Wiederholung des auf dem Leserad angebrachten Texts auch dem widerständigsten, auch dem unaufmerksamsten Benutzer eingepägt. Eine den Text begleitende, durch ein Glockenspiel erzeugte Melodie macht die Botschaft genießbar. Erst der Einsatz von Hand oder Fuß aber setzt die Apparatur in Gang und hält sie am Laufen. Das Drehen einer Kurbel, bei späteren Modellen eines Pedals, bewegt Rad und Glocken zugleich. Damit entwirft der Autor eine Leseszene, die sich grundsätzlich von der Lektüre eines Buches unterscheidet. Anders als das Buch, das ruht, während die Augen über die Zeilen eilen, führt das Leserad die Zeilen dem Auge entgegen. Die Tätigkeit des Apparats ersetzt die des Auges. Umgekehrt ist der Körper, der bei der Lektüre eines Buches in einer bestimmten, von den jeweiligen Vorlieben oder Umständen abhängigen Stellung verharret, bei den Leserädern zu ständiger Bewegung angehalten. In Molussien ist das Lesen unauflöslich an körperliche Arbeit gebunden. Ruht der Körper, kommt auch die Lektüre zum Erliegen.

In den molussischen Leserädern führt Anders verschiedene Elemente zusammen, die aus der Geschichte des Lesens bekannt sind. Die auf die Räder montierten Texte – „dicht, einteilungslos, ohne Nummerierung. Anfang, Mitte und Ende waren in ihnen nicht eindeutig zu erkennen; Punkte oder Kommata existierten nicht“ – erinnern an die *scriptio continua*, die typische Form, unter der griechische und lateinische Texte bis ins 8. Jahrhundert erschienen. Man weiß heute, dass die gängige Lektürepraxis dieser Texte das halblaut murmelnde bzw. ‚subvokalisierende‘ Lesen war. Der Übergang zum stillen Lesen erfolgte erst mit der Binnengliederung der Texte durch Wortabstände, Abschnitte und Interpunktion. Das ‚hörende‘ Lesen erleichterte zum einen – so Paul Saengers bekannte These – das Erfassen der graphisch nicht voneinander abgehobenen Sinneinheiten.³ Zum anderen diente das ‚Wiederkäuen‘ (*ruminatio*), wie das

³ Vgl. Paul Saenger: *Space Between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford (Calif.) 1997. Kritisch dazu Ursula Rautenberg / Ute Schneider: *Historisch-hermeneutische Ansätze der Lese- und Leserforschung*, in: *Lesen – Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. v. dens., Berlin/Boston, S. 85–114, hier S. 100 f.

durch verschiedene Ordensregeln aufgegebenes meditierendes Lesen heiliger Schriften genannt wurde, der Herstellung einer Gemütsverfassung, die der Aufnahme des göttlichen Wortes günstig war.⁴ Auch die molussischen Leseräder zielten darauf ab, ihre Benutzer in eine „stumpf somnambule[] Stimmung“ zu versetzen, die den Worten des Diktators leichteren Eingang verschaffte. Zu einem mantraartigen ‚Wiederkäuen‘ des Textes wiederum sahen sich deren Leser schon durch die Anlage des Apparates genötigt.

Die Existenz von Leserädern ist seit der Renaissance belegt. In Agostino Ramellis Buch *Le Diverse Et Artificiose Machine* (1588) findet sich ein Prototyp. Diese Art von Leserad hatte den Zweck, die Handhabung gewichtiger Folianten zu erleichtern. Man muss sich Ramellis Modell wie ein Riesenrad auf dem Jahrmarkt vorstellen. An der Stelle der Gondeln befanden sich zwölf bewegliche Pulte, auf denen die Folianten lagen. Durch Drehung des Rades konnte das Buch, in dem man zu lesen wünschte, in Position gebracht werden. Bis ins 18. Jahrhundert hinein waren derartige Leseräder in Gebrauch.⁵ Von den molussischen Leserädern unterscheiden sich diese historischen Apparate entscheidend dadurch, dass die Lektüre erst mit dem Stillstand des Rades beginnen kann. Zwar ist auch hier die Lektüre an die Bedienung einer Maschine geknüpft, aber sie dient nur der Vorbereitung des eigentlichen Lesevorgangs. An diesem selbst ist die Maschine nicht beteiligt. In Molussien dagegen bezeichnet das Wort Lektüre das komplizierte Zusammenspiel eines maschinellen Ensembles. Die Leser werden zu solchen nur als Teil dieses Ensembles. Sie werden, anders gesagt, im Leseakt maschinenhaft.

Von welchen Gebärden mag eine solche Lektüre begleitet sein? Es werden – wenn die „stumpf somnambule[] Stimmung“ ausdrucks-

⁴ Vgl. Jaqueline Hamesse: *Das scholastische Modell der Lektüre*, in: *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*, hg. v. Roger Chartier / Guglielmo Cavallo, Frankfurt am Main/New York/Paris 1999, S. 155–180.

⁵ Vgl. Eva-Maria Hanebutt-Benz: *Die Kunst des Lesens. Lesemöbel und Leseverhalten vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1989, S. 89–92.

hafte Bewegung noch zulässt – Gebärden sein, wie sie körperliche Arbeit hervorruft: Halskragen lösen, Schweiß abwischen, Haar aus der Stirn streichen. Es werden keine Lesegebärden sein. Nichts wird überhaupt auf ein Verstehen hindeuten. Gebärden sind verräterisch. Sie entziehen sich, wie alles Unwillkürliche, der Kontrolle dessen, der sie nicht zu unterdrücken vermag, weil er sich ihrer gar nicht bewusst ist. Als solche spiegeln sie, was sich nur im Inneren abspielt, mitunter treuer wider als Worte oder Gesten. Stirnrunzeln, Augenverdrehen, Mundwinkelverziehen signalisieren Skepsis oder gar Ablehnung des Gelesenen. Als Zeichen zum Aufstand zu schwach; aber stark genug, um Autorität anzufechten und die Grenzen unumschränkten Herrschaftsanspruchs aufzuzeigen. Daher muss, wer auch die letzten Anzeichen von Insubordination tilgen will, das Unwillkürliche in seine Gewalt bringen. Der Weg dahin, das hat der Diktator von Molussien begriffen, führt über die Körper. Er setzt die Arbeit des Körpers an die Stelle der Arbeit des Geistes, dies aber, paradoxerweise, um den Geist zu formen. Wenn sich der Geist in der Gebärde leibhaft manifestiert, wird man ihrer Herr, indem man den Körper diszipliniert. Der maschinenhafte Körper lässt nicht einmal mehr unwillkürliche Regungen des Geistes zu. In dem Augenblick aber, in dem der Körper wieder zu sich kommt, in dem er Leib wird – ist das Lesen zu Ende.

2 GESCHICHTE(N) DER LESEGEBÄRDE

MELANIE MÖLLER

*pronuntiatio simillima lectioni.*¹
(Spuren-)Lesen als rhetorische Geste

I. Vorbemerkung: Lesen und Schreiben

In der antiken Literatur bildet ein schriftlich fixiertes Werk zumeist eine Einheit mit dem Namen des Verfassers. Das scheint einer unmittelbaren Identifikation zwischen Gesagtem und der Person des Autors zuträglich zu sein: Eben dieser Prozess liegt der Wendung „anagignoskein tina“ (lat. *legere aliquem*) zugrunde, wobei das Identifikationsangebot in der griechischen Formulierung noch deutlicher ausgesprochen wird, da „anagignoskein“ eigentlich „wiedererkennen“ bedeutet. Lesen beschreibt hier also eine identifikatorische Geste. Mehrere Beiträge des vorliegenden Bandes erinnern an die von Max Kommerell ausbuchstabierte Nähe von Lese- und Sprachgebärde.² Als Bindeglied (oder: Störfaktor) zwischen Lesen, Schreiben und Sprache kommt die Rhetorik auf den Plan: Lesegeesten spielen eine besondere Rolle bei der Lektüre solcher Texte, die ursächlich für die mündliche, performative Kommunikation konzipiert worden sind – *die Rede ist von Reden*. Reden, vor allem die memorierten, schriftlich fixierten, fungieren gleichsam als Allegorien gestischen Lesens bzw. der Lesegebärde. Das trifft in besonderem Maße auf den letzten Teil der Redenproduktion, die *actio* oder *pronuntiatio*, zu, die Präsentation einer (schriftlich gefassten oder auswendig gelernten) Rede *coram publico*. Dieses fünfte Produktionsstadium ist das ‚lebendigste‘, weil es am schlechtesten planbar ist und über vergleichsweise wenig

¹ „Der Vortrag [ist] der Lektüre äußerst ähnlich.“

² Vgl. die Beiträge von Christian Benne, Irina Hron und Hans Ulrich Gumbrecht in diesem Band.

theoretisches Regelwerk verfügt. Es hängt ganz an der Sensibilität der performativen Augenblicke. Wenn man mit Paul de Man den Augenblick des Übergangs vom Leben zum Schreiben als Akt des Lesens begreift, dann gilt das für die *actio* in verschiedenerlei Hinsicht: Der Redner lauscht seine Rede dem Leben ab, um sie *hernach* aufzuschreiben und ihr *sodann* in der *actio* wieder (mündlich transformiertes) Leben einzuhauchen. Dabei ‚liest‘ (und deutet) er auch Richter und Publikum situativ aus – das alles gestützt auf konkrete, große und kleine Gesten. Solche Mehrfachlektüre/n (in verschiedene Richtungen) möchte ich im Folgenden als (aktionale) Geste(n) begreifen. Zugleich grenzt De Man (anhand von Prousts „Recherche“) Lesen als defensive Geste in der „kühlen Ruhe der Hand“ gegen die „Hitze des Handelns“ ab: Dies ließe sich als die andere Seite der *actio* auffassen³. Wenn in der Summe dieser Einsichten das Lesen des Lesens schließlich zum Adynaton wird, weil es sich selbst notwendig verfehlen muss, dann könnte die Rhetorik die Möglichkeit eröffnen, diese uneinholbare Verfehlung gestisch zu überbrücken. Darüber hinaus sind Lesegesten häufig rhetorisch konfiguriert.

Dabei wird nicht nur in De Mans Lektüre die Rhetorik, zumal auf ihrem Kerngebiet, dem Stil, ja ohnehin als ein leseabhängiger Prozess betrachtet: „Der Ornatus mit seinen Figuren und Tropen ist im Text [...] nicht einfach gegeben, sondern entfaltet sich erst im imaginären Raum zwischen Text und Lektüre“⁴. Demnach würden Figuren und Tropen erst beim Vollzug der Lektüre er- bzw. gefunden: Dieser Vorgang beschreibt die bekannte „Lese-Allegorie“: „Die Lektüre selektiert, erweitert, verschiebt und ersetzt die Bedeutungen der gelesenen Texte, sie entstellt den Sinn, den sie im Text voraussetzt“⁵;

³ Paul de Man: *Allegorien des Lesens*, übers. von Werner Hamacher / Peter Krumme, Frankfurt am Main 1988, S. 99.

⁴ Wolfram Groddeck: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel/Frankfurt am Main 1995, S. 15.

⁵ Ebd., S. 16; ähnlich äußert sich Rainer Dachzelt: *Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*, Heidelberg 2003, S. 97, in Bezug auf die Dependenz der *memoria*: „Die innere Vergegenwärtigung bedient sich gewissermaßen eigener Verfahren der *inventio*,

in der rhetorischen Variante „verschiebt und ersetzt“ die *memoria* die Bedeutung der textuell entfalteten Stilfiguren. Schon im bloßen „Versuch, über Rhetorik zu reden, [entsteht] unversehens auch eine Reflexion des Lesens“⁶: Jeder Entwurf einer Produktionsästhetik, jede Definition der *officia oratoris* enthält eine implizite Theorie des Lesens, mithin ein allegorisches Deutungsmodell, von der *inventio* bis zur *actio*. Die maximale Verdichtung gestischer Allegorien bietet die Redekunst wiederum in der *actio*, insoweit sie von konkreten körperlichen wie lesend-deuterischen, auch wohl kompensatorischen Gesten lebt.

Was verstehe ich dabei unter Geste? Unverkennbar ist das Wort dem lateinischen *gestus* entlehnt, welches unter anderem zur Bezeichnung der Gebärden eines Schauspielers oder Redners (oder, gemäß den Prinzipien der *actio* als *hypokrisis*, schauspielernden Redners) herangezogen wird. Das zugrundeliegende Verbum (*se*) *gerere* schließt die Bedeutungen „zur Schau tragen, sich benehmen“ ein. Damit ist primär die Veräußerlichung eines Inneren gemeint; doch kann die Bewegungslinie auch von außen nach innen verlaufen, also die Internalisierung eines Habitus zur Folge haben. So weist Gestik immer auch eine psychologische Dimension auf. Von besonderem Interesse ist von jeher das Verhältnis von Gestik und Sprachlichkeit bzw. sprachlich artikulierter Bedeutung: Selbstverständlich können Gesten verbalisiert oder sprachlich kommentiert werden und dadurch Bedeutung übertragen; doch fungieren Gesten auch außersprachlich als Bedeutungs- und Kommunikationsträger. Das zeitliche Verhältnis ist ebenfalls nicht eindeutig bestimmbar: Auch wenn neurologische Forschung den zeitlichen Vorrang der Geste vor der sprachlichen Verlautbarung verortet, kann die Geste genauso gut das Resultat einer sprachlichen Konzeption sein⁷. Oft geht beides miteinander einher und erweckt

dispositio und *elocutio*, um zu aktualisieren, was in der geschriebenen Vorlage virtuell vorhanden ist“.

⁶ Groddeck 1995, a. a. O., S. 16.

⁷ Vgl. dazu Jan N. Bremmer / Herman Roodenburg (Hg.): *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*. Neuaufl. Polity Press, Cambridge 1994; Margreth Egidi / Oliver Schneider / Irene Schütze /

den Eindruck von Synchronie. Um die Absichten verbaler wie non-verbaler Gestik zu analysieren, werden Kategorien wie „Unit“ (Zusammenspiel mehrerer Gesten als Ablauf) und „Phase“ (Beschreibung von Einzelgesten) herangezogen⁸.

Gesten schieben sich in der Kommunikation zwischen die beteiligten Personen und können Distanzen auch dort schaffen, wo sie Nähe suggerieren. Nicht zuletzt wegen ihrer Nähe zur Gestik als Hauptmerkmal schauspielerischer Bühnenkunst ist die rhetorische *actio* von jeher heftiger Kritik unterzogen worden, da man mit ihrer Hilfe von vorgeblichen Wahrheiten ablenken könne. In der antiken Rhetorik gibt der attische Redner Demosthenes die lebendige Verkörperung der *actio* als Rede- und Lesegeste. Als Demosthenes wegen eines schmachvollen Urteils Athen verlassen und nach Rhodos emigrieren musste, wollten die Rhodier, dass er ihnen seine betörende „Rede gegen Ktesiphon“ vorlese. Er nahm die Rolle des Vorlesers gerne an und las im Anschluss auf vielfache Nachfrage auch noch das Komplementärstück für Ktesiphon. Die wohlklingende Stimme des vollkommenen Vorlesers löste große Begeisterung aus (vgl. Cicero, *de oratore* 3, 213). An dieser Stelle fällt einmal mehr die fortgesetzte Analogie zwischen Vortrag und Lesen auf, die der Titel meines Beitrags aufgreift: *pronuntiatio simillima lectioni* (*de orat.* 3, 30: „der Vortrag [ist] der Lektüre äußerst ähnlich“). Die Hierarchie bleibt allerdings auch klar: Der Text erscheint beim Vortrag bedeutender als bei der Lektüre. Insofern Demosthenes der perfekte Akteur *coram publico* ist, ist er auch der ingeniose (gestische) Leser seiner eigenen Rede.

Doch auf Demosthenes kommen wir später noch zurück; er ist der (selbst)kontrollierte Widerpart des anderen Protagonisten meines Beitrags, des römischen Redners und Cicero-Vorbildes Lucius Licinius

Caroline Torra-Mattenkloft (Hg.): *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Gunter Narr, Tübingen 2000; David McNeill: *Gesture and Thought*, University of Chicago Press, 2005.

⁸ Zu den Begrifflichkeiten vgl. Jan Peter de Ruiter: *The Production of Gesture and Speech*, University of Nijmegen 1998 (weblink), S. 298 u. ö.

Crassus. Rund um diese beiden möchte ich den Konnex von rhetorischer *actio* und Gestik, von Schreiben und Lesen auffalten, wobei ich diesen Zusammenhang im Begriff der „Spurenlese“ bündeln will. Dass es dabei um nichts weniger als um Leben und Tod geht, sei hier nur kurz angedeutet.

II. Die Gestualität der *actio*

Theoretische Grundlagen

In der *actio* tritt der Redner vor sein Publikum; er selbst wird öffentlich *sichtbar* und *wirksam*.⁹ Hier ist auch sein Körpereinsatz gefragt: Im letzten Stadium der Redeproduktion kommt zum Ausdruck, was in den vier anderen nur angedeutet werden konnte – die körperliche Bedingtheit der Redekunst. Die physische Aktivität des Redners umfasst die *motus corporis* (Gestik und Mimik) und die *figurae vocis* (Stimme bzw. Stimmklang, Lautstärke und Modulation). Die körperliche Präsentation des Redners bei seiner performativen Darbietung der Rede wird zum ersten und einzigen realen, d. h. nicht-imaginären Begegnungsort aller beteiligten Instanzen, Redner, Hörer und Leser.

Bereits die homerischen Epen bezeugen die starke Wirkung der rednerischen *actio*. Die dort auftretenden Rednerfiguren suchen durch gezielten Einsatz ihrer Gesten zu überzeugen. Es wird zwischen starker und reduzierter Gestik unterschieden: Der nachdrückliche Einsatz passender Gesten kann ebenso zum Erfolg führen wie angemessene Zurückhaltung. Die Einsicht, dass der Verzicht auf Gesten ebenso falsch sein kann wie deren übermäßiger Einsatz, verdankt sich der Reflexion auf die *actio*. Odysseus etwa, der ὑποκριτής *par excellence*, hält seinen Stab während der Rede unbewegt und wirkt dadurch zunächst unbeholfen. Erst durch seine Stimme beeindruckt er die Zuhörer (Il. 3, 216–224). Die reduzierte Gestik steht also im Dienst der gewaltigen stimmlichen Wirkung. Auch an Perikles wird

⁹ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Irina Hron in diesem Band.

die entspannte Präsentation betont; als ein *signum* dieser Ruhe wird Plutarch in seiner *Perikles-Vita* dessen „bewegungslosen Mantel“ ausweisen, der sprichwörtlich für aktionale Gelassenheit geworden ist.

Obwohl die Gattungen schon der frühgriechischen Literatur reich an Beispielen für agierende Redner sind, und obwohl die verschiedenen Redetypen stets Gegenstand rhetorischer Skizzen waren, hat es eine Theorie der *actio* zunächst nicht gegeben. Als Verfasser physiognomiekundlicher Schriften trägt bereits Aristoteles (ebenso wie einige seiner Schüler, darunter vor allem Theophrast) seinen Teil zur Etablierung aktionaler Kriterien bei¹⁰. Im Römischen darf der Verfasser der *Herennius-Rhetorik* den Status des *primus inventor* einer die *actio* betreffenden Theoriebildung beanspruchen (3, 19)¹¹:

Daher und weil niemand sorgsam über diese Sache geschrieben hat – denn alle sind der Meinung, man könne über Stimme, Mimik und Gestik gar nicht hinreichend deutlich schreiben, weil diese Dinge sich auf unsere Sinne bezögen –, und weil dieser Teil mit großem Aufwand von uns für die Rede bereitgestellt werden muss, scheint über diese Angelegenheit nicht nachlässig nachgedacht werden zu dürfen.

ouare, et quia nemo de ea re diligenter scripsit – nam omnes vix posse putarunt de voce et vultu et gestu dilucide scribi, cum eae res ad sensus nostros pertinerent – et quia magnopere ea pars a nobis ad dicendum comparanda est, non neglegenter videtur tota res consideranda.

¹⁰ Vgl. dazu die Beiträge von David T. Runia: *Aristotle and Theophrastus Conjoined in the Writings of Cicero*, in: William W. Fortenbaugh: *Cicero's Knowledge of the Peripatos*, hg. von Peter Steinmetz, New Brunswick/London 1989, S. 23–38, und William W. Fortenbaugh: *Cicero's Knowledge of the Rhetorical Treatises of Aristotle and Theophrastus*, in: *Id./Steinmetz* 1989, S. 39–60, bes. S. 54.

¹¹ Alle Übersetzungen stammen von der Verf. (sofern nicht anders vermerkt).

Tatsächlich verdanken wir dem *Auctor* eine ausgefeilte Untergliederung der *actio* (hier *pronuntiatio*); sie sieht zum einen drei stimmliche Kategorien vor (*magnitudo* [„Umfang“], *firmitudo* [„Festigkeit“], *mollitudo* [„Geschmeidigkeit“]). Zum anderen liefert sie eine Gesprächstypenlehre; in ihr wird zwischen *sermo cum dignitate* („gelassen-ruhiger Gesprächston“), *contentio* („feurig-leidenschaftlicher Ton“) und *amplificatio* („steigernder Redeton“) unterschieden¹². Während die *amplificatio* von der gleichnamigen Stilfigur beeinflusst wird und auf einen Eindruck abzielt, ist die *contentio* aufs Engste mit dem physiologischen Spannungs-Aspekt verbunden.

Neben dem *Auctor ad Herennium* ist es Cicero, der die herausragende Bedeutung der *actio* erkennt und betont¹³ (ausführlich in *orat.* 55–70 und *de orat.* 3, 213–27¹⁴). In ihrer Wertschätzung schließt er an Demosthenes an; dieser hatte der *actio* die ersten drei „Ränge“ im Vortrag zugewiesen (*orat.* 56):

Denn auch des Redens Unkundige haben oftmals durch die Würde ihres Vortags den Preis der Beredsamkeit gewonnen, und Wortgewaltige sind häufig wegen des mangelhaften Formats ihrer Präsentation für schlechte Redner gehalten worden, so dass schon Demosthenes nicht ohne Grund dem Vortrag den ersten, zweiten und dritten Rang zugewiesen hat.

nam et infantes actionis dignitate eloquentiae saepe fructum tulerunt et disertis deformitate agendi multi infantes putati sunt; ut iam non sine causa Demosthenes tribuerit et primas et secundas et tertias [sc.: partes] actioni.

¹² Die *contentio* wird weiter unterteilt in *continuatio* („laut schreiender Ton“) und *distributio* („heftig schreiender Ton“, evoziert durch markante Einschnitte). – Die deutschen Übersetzungen der lateinischen Termini sind entnommen aus Bernd Steinbrink: Art. „actio“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1: A-Bib, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1992, S. 43–74, hier S. 46.

¹³ Vgl. dazu Elaine Fantham: *The Roman World of Cicero's De oratore*, Oxford 2004, S. 294.

¹⁴ Vgl. dazu Quint. *inst.* 11, 3, 61 ff.

Immer wieder fällt die Einführung von *actio* und *eloquentia* ins Auge. Sie scheint mitunter gar auf die annähernde Gleichstellung hinauszulaufen: So heißt es in *orat. 55 est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet e voce atque motu* („beim Vortrag handelt es sich nämlich gewissermaßen um eine Beredsamkeit des Körpers, da er aus Stimme und Bewegung besteht“), und in *de orat. 3, 222: actio quasi sermo corporis, quo magis menti congruens esse debet* („der Vortrag ist sozusagen die Sprache des Körpers, umso mehr muss er mit der geistigen Gesinnung übereinstimmen“).

Die konzeptionelle Nähe von *actio* und *eloquentia* ist nicht ohne Auswirkungen auf die Rezeption geblieben. Quintilian führt Cicero als Gewährsmann für die auch in sprachtheoretischer Hinsicht ambivalente Definition der *actio* an: *Namque actionem Cicero alias, ‚quasi sermonem‘, alias ‚eloquentiam quandam corporis‘ dicit (inst. 11, 3, 1: ‚Cicero nämlich hat den Vortrag bald ‚gewissermaßen als Sprache‘, bald als eine ‚gewisse Beredsamkeit des Körpers‘ bezeichnet)*. Der Ältere verstehe unter *actio* also einerseits die Sprache selbst (*quasi sermo*), andererseits die Körpersprache (*eloquentia quaedam corporis*).

Die Tendenzen in diesem Abhängigkeitsverhältnis scheinen nach *part. 25* klar bestimmt:

Er (*sc.*: der Redner) verursacht nämlich, dass die Rede klar, anschaulich, nachvollziehbar und eingängig ist nicht durch Worte, sondern durch die Vielfalt von Stimme, Körperbewegung und Mimik, was dann am meisten zur Geltung kommen wird, wenn es mit der Art der Rede übereinstimmt und ihr in Gewicht und Vielschichtigkeit nachkommt.

facit enim (sc.: orator) et dilucidam orationem et inlustrem et probabilem et suavem non verbis, sed varietate vocis motu corporis vultu, quae plurimum valebunt, si cum orationis genere consentient et eius vim ac varietatem subsequuntur.

Erst die *actio* bringt also die in der Sprache nur angelegten Effekte zur vollen Entfaltung; schließlich basiert „[d]ie Theorie der *actio* [...] auf der Erkenntnis, dass <jede Regung des Gemüts> sich in der äußeren Erscheinungsweise des Redners – in Stimme, Mimik und Gestik – niederschlagen muss, damit er so durch eine seiner Sache angemessene Vortragsweise für sein Publikum glaubwürdig wird und dabei jene Affekte hervorruft, die er selbst äußerlich zeigt“¹⁵. Die Körpersemiotik der *actio* mit all ihren dramaturgischen Konsequenzen und ihrem affektischen Wirkungsspektrum erweist sich demnach als ein stetiger Bezugspunkt auch der thematischen und sprachlichen Gestaltung.

Welche Auswirkungen aber ergeben sich aus dem Umstand, dass der Körper nur eine bestimmte Form der Kommunikation nutzen kann, jene der nicht-sprachlichen zeichenhaften Mitteilung¹⁶? Gibt es mit Blick auf das kognitive Geschehen signifikante Unterschiede zwischen einer sprachlichen und einer nicht-sprachlichen Präsentation¹⁷? Cicero blendet Sprache und *actio* in einer Weise ineinander, dass „[i]n erster Instanz [...] Sprachkompetenz als die Fähigkeit zur Erzeugung bewegter Symbolschemata gefasst werden [müsste], die im Fall der oralen Sprache vom Ohr, im Fall der Gebärdensprache vom Auge kontrolliert wird“¹⁸. Ciceros *actio*-Theorie ist vom Vertrauen in geeignete „Symptome“, „Ikonen“ und vor allem „Symbole“ gekennzeichnet. Nicht nur sind die Symbole, indem sie als Erkennungsmerkmale bzw. Codes fungieren, dazu angetan, allgemein wahr-

¹⁵ Steinbrink: „*actio*“, a. a. O., S. 43; vgl. dazu bes. Cic. *de orat.* 3, 216 f. und Quint. *inst.* 11, 3, 2: *adfectus omnes languescant necesse est, nisi voce, vultu, totius prope habitu corporis inardescunt* („es ist notwendig, dass alle Gefühlsregungen erlahmen, wenn sie nicht durch Stimme, durch Gesichtsausdruck, durch beinahe die ganze Körperhaltung in Brand geraten“).

¹⁶ Vgl. dazu Mareike Buss: *Diskussionsbericht*, in: *Rhetorik. Figuration und Performanz*, hg. von Jürgen Fohrmann, Stuttgart 2004, S. 317.

¹⁷ Vgl. dazu Christian Stetter: *Nach Chomsky. Überlegungen zu einer symboltheoretisch fundierten Linguistik*, in: Fohrmann: *Rhetorik*, a. a. O., S. 193–218, S. 214.

¹⁸ Ebd.

nehmbare Vorstellungen oder Vorgänge zu vermitteln: Vielmehr weisen sie dann über sich selbst hinaus, wenn die durch sie bewirkte symbolische Handlung auch eine außersymbolische Dimension erhält. In den Prozess der Evokation „außersymbolischer Tatbestände“ sind wiederum die Hörer/Leser konkret einbezogen: Nicht nur im Theater, sondern auch in der Redesituation, im Gerichtssaal „ist Zuschauen Handeln, und [...] beide, Zuschauer und Akteure, [sind] als Teilnehmer einer Aufführung [...] Handelnde“: Sie operieren *auf einer Schwelle*¹⁹. Genau wie Zuschauer im Theater, sollen auch Hörer und Leser „bewegt“ werden – zunächst freilich nur im übertragenen Sinne innerer, emotionaler Bewegung, in zweiter Instanz jedoch auch wörtlich „im Raum“²⁰: Angeregt durch die Körpersprache des Redners, die im Sinne Ciceros in einem Nahverhältnis zu eigentlicher wie uneigentlicher Sprache steht, sollen sie ihre Emotionen veräußern.

Physiologische Grundlagen

In *De oratore* 3, 215–27 führt Cicero unter den herausragenden ‚Aktionisten‘ C. Gracchus an: *quae sic ab illo esse acta constabat oculis, voce, gestu, inimici ut lacrimas tenere non possent* (*de orat.* 3, 214: „das ist von jenem, wie feststeht, in einer Art und Weise mit Augenausdruck, Stimme und Gestik dargestellt worden, dass selbst die Feinde ihre Tränen nicht zurückhalten konnten“). Die lebendige Wirkung der Rede verdankt sich hier einem harmonischen Verhältnis der drei in der *actio* hauptsächlich einzusetzenden körpersemiotischen Bereiche²¹; in anderen Zusammenhängen nimmt Cicero mitunter

¹⁹ Erika Fischer-Lichte: *Der Zuschauer als Akteur*, in: *Auf der Schwelle. Kunst. Risiken und Nebenwirkungen*, hg. u. a. von dies., München 2006, S. 21–41, hier S. 21.

²⁰ Ebd., S. 31.

²¹ Im günstigsten Fall harmonisieren Stimmklang, würdevolle Gebärden und ein angemessenes Äußeres miteinander (*Brutus* 250). Noch vollkommener scheint die Harmonie zwischen dem Auftritt, der Stimme, Gestik, Mimik und dem *Inhalt* der Rede (*Brutus* 141 f.).

Gewichtungen vor, die zugunsten der Stimme oder der Mimik ausfallen. Im Folgenden noch(mal) in aller Kürze zu den Körperbereichen, die in der *actio* vornehmlich zum Einsatz kommen: Stimme / *figura vocis* sowie Mimik und, natürlich, Gestik / *motus corporis*.

Von größter Relevanz ist wohl die theoretische Auslegung der stimmlichen *actio*, schon weil der Stimme auch musikalische Komponenten (Rhythmus etc.) zugewiesen werden können (wo sie nicht als Teil der stilistischen Kompositionslehre aufgefasst werden). Der Rhythmus korreliert wiederum mit der Institution Sprache. Doch soll nicht nur der Einsatz der Stimme, es sollen auch die Bewegungen kontrolliert sein, vor allem Körperhaltung und Gesichtsausdruck (*orat.* 59). Es sind wohl gemessene, verhaltene Bewegungen, die eine anhaltende Kontrolle über die Aufmerksamkeit der Hörer und Leser ermöglichen. Expressive Gestik sollte nur in leidenschaftlichen Zusammenhängen zum Einsatz kommen²². Mit ausgestrecktem Arm (*brachii proiectione*) stellt der Redner die Nähe zu seinen Hörern symbolisch her, mit gesenktem (*contractione in remissis*) hält er sie auf Distanz. Das gezielt (an Anfang und Ende) eingesetzte Aufstampfen mit dem Fuß bewirkt die physische Erschütterung auch der Hörer (*de orat.* 3, 220: *supplisio pedis in contentionibus aut incipiendis aut finiendis*). Beide Beispiele veranschaulichen das intersomatische Zeichensystem, auf dem die *actio* basiert.

Die besten Möglichkeiten dazu bietet allerdings die Mimik: *sed in ore sunt omnia* (*de orat.* 3, 221: „doch alle [Ausdrucks-]Macht liegt im Gesicht“). Bei der Mimik kommt es wieder besonders auf die Augen an. Von jeher gelten die Augen als Boten der Seele; auch Cicero bemüht den altbekannten Topos: *Nam ut imago est animi vultus, sic indices oculi; quorum et hilaritatis et vicissim tristitiae modum res ipsae de quibus agetur temperabunt* (*orator* 60; „denn wie das Antlitz ein Abdruck der Seele ist, so sind die Augen ihre Boten; die Sachen, die jeweils behandelt werden, geben ihnen das Maß ihrer Heiterkeit und umgekehrt, ihrer Traurigkeit“; vgl. *de orat.* 3, 221, u. ö.).

²² Vgl. hierzu die Ausführungen zum Gebärdenspiel im Beitrag von Irina Hron in diesem Band.

Auch ermöglichen die Augen eine große Ausdrucksvielfalt von der Anspannung (*intentio*) bis zur Entspannung (*remissio*).

Hypokrisie

Die Körpersemiotik bringt auch den schauspielerischen Zug der *actio* zur Geltung; er vor allem ist dazu angetan, den publikumswirksamssten Teil der Redekunst zu diskreditieren. Im Angesicht des agierenden Redners lassen sich besonders leicht Täuschungsvorwürfe an die Rhetorik erheben.

Diese Implikationen werden schon aus der Terminologie ersichtlich: Die lateinischen Termini *actio* und *pronuntiatio* treten an die Stelle der griechischen *hypokrisis*²³; mit diesem Begriff wird bekanntlich auch die Schauspielerei bezeichnet. Der Vortrag ist also immer schon mit dem Drama assoziiert. Es erscheint daher nur folgerichtig, dass Rednern auch Schauspielunterricht empfohlen wurde. Ciceros Vorbild und unser Vorleser Demosthenes etwa soll davon nachhaltig Gebrauch gemacht haben²⁴. Etwaige Fehler und natürliche Nachteile wusste er mit diesem schauspielerischen Können – und durch Fleiß und Übung, wie Cicero betont – auszugleichen (*de orat.* 1, 260 f.)²⁵:

Und obwohl er so stotterte, dass er nicht einmal den ersten Buchstaben eben der Kunst aussprechen konnte, um die er sich bemühte, bewirkte er durch Vorbereitung, dass es niemanden gab, von dem man glaubte, er habe deutlicher gesprochen; sodann erreichte er, obwohl er ziemlich stark an Kurzatmigkeit litt, dadurch, dass er den

²³ Zu den unterschiedlichen Aspekten von *actio* und *pronuntiatio* vgl. Steinbrink: „actio“, a. a. O., S. 43.

²⁴ Vgl. dazu Quint. *inst.* 11, 3, 6 f.: *ideoque ipse tam diligenter apud Andronicum hypocriten studuit ut admirantibus eius orationem Rhodiis non inmerito Aeschines dixisse videatur: ‚quid si ipsum audissetis?‘* („und daher hat er selbst so sorgfältig bei dem Schauspieler Andronicus studiert, dass Aischines nicht zu Unrecht zu denjenigen Rhodiern, die seine Rede bewunderten, gesagt zu haben scheint: ‚Was erst, wenn ihr ihn selbst gehört hättet?‘“).

²⁵ Vgl. ebd., 11, 3, 54; 130.

Atem beim Reden geschickt moderierte, dass in einer fortlaufenden Wortverbindung (was seine Schriften belegen) je zwei Hebungen und Senkungen der Stimme vorhanden waren; der Überlieferung nach soll er sich auch angewöhnt haben, Kieselsteine in den Mund zu nehmen und mit sehr lauter Stimme in einem Atemzug viele Verse herzusagen, wobei er nicht an einer Stelle stehenblieb, sondern spazieren ging und (sogar) eine steile Anhöhe emporstieg.

cumque ita balbus esset, ut eius ipsius artis cui studeret, primam litteram non posset dicere, perfecit meditando, ut nemo planius esse locutus putaretur; deinde cum spiritus eius esset angustior, tantum continenda anima in dicendo est adsecutus, ut una continuatione verborum, id quod eius scripta declarant, binae ei contentiones vocis et remissiones continerentur; qui etiam ut memoriae proditum est, coniectis in os calculis summa voce versus multos uno spiritu pronuntiare consuescebat, neque is consistens in loco, sed inambulans atque ascensu ingrediens arduo.

Durch sein natürliches wie sein erlerntes Vermögen wird Demosthenes zum *Akteur par excellence*, weil er so die Kontrolle über seine (stimmlichen, mimischen und gestischen) Spannungslagen behauptet (*binae ei contentiones vocis et remissiones contineretur*)²⁶.

Während die schauspielerischen Leistungen dieses vollendeten Redners im Altertum kaum je kritisiert wurden, sehen Gegner der Rhetorik gerade in der Nähe der *actio* zur Schauspielerei ihre Vorbehalte bestätigt. Neben den historischen Gründen, die die Abnahme der politischen Bedeutung der öffentlichen Rede und ihre allmähliche Herabstufung zur bloßen Deklamationspraxis belegen, trägt vor allem auch diese Affinität dazu bei, dass die Kunst der *actio* bald nach ihrem Höhepunkt verflacht und verfällt, wiewohl sie als Produktionsstufe aufrechterhalten wird. Christliche Autoren wie Augustinus marginalisieren aus naheliegender Skepsis gegenüber einer Redekunst, die sich auf die Mittel der Verstellung verlässt, den *modus*

²⁶ Als Beispiel für einen großen ‚asianischen‘ Schauspiel-Akteur gilt indes Hortensius, der in späterer Zeit mit dem Beinamen *gesticularius* bedacht wurde.

proferendi gegenüber dem *modus inveniendi*. Cicero hingegen ist dem Ideal schauspielerischer Disziplin und Selbstbeherrschung Zeit seines Lebens verpflichtet geblieben²⁷. Gleichwohl teilt er mit dem *Auctor ad Herennium* und anderen Skeptikern die kritische Haltung gegenüber dem asianischen Stil²⁸, der für schauspielerische Elemente in der *actio* besonders anfällig war. Die Gebärdensprache des Redners soll unterstreichen, nicht überspielen, und zwar betrifft das sowohl lexikalisierte als auch deiktische, ikonische (die stärker noch in der *memoria* bzw. Mnemotechnik), metaphorische und rhythmische Gesten. Nicht nur, dass die (zumal mündliche) Vertextung der Rede dem gespielten Vortrag vorausgeht; Ciceros apologetische Bemerkungen zur spielerischen *Façon* der vorgetragenen Rede legen sogar die Annahme nahe, dass die Rede *vor der Wirklichkeit*, wenn nicht gar vor der *Wahrheit* steht: chronologisch und – hierarchisch. Die Wahrheit, heißt es, ist nicht imstande, sich *kunstlos* und *unmittelbar* den Hörern zu erschließen (*sed ea si satis in actione efficeret ipsa per sese, arte profecto non egeremus*). Sie bedarf ihrer technischen Transformation; nur handelt es sich dabei nicht, wie der in *de orat.* 3, 215 ausgeführte Gedanke nahelegen könnte, um einen nachträglichen, sondern um einen vorgängigen Prozess: Der Redner hat sich und seinen Hörern die Wirklichkeit schon rhetorisch erschlossen, bevor sie Teil seines ‚aktionalen‘ Spiels wird. Für diese anachronistischen bzw. proleptischen Konstellationen scheinen mir die aktionalen Gesten besonders wichtig zu sein, insofern sie die Zeitverhältnisse wieder reversibel machen: Bei der Geste (ich zitiere Maximilian Haas) „handelt es sich um eine Bewegung, die sich bestimmt und

²⁷ Offenbar hat Cicero sogar Schauspielunterricht erhalten; so gilt er denn auch selbst als ein Meister der Verstellung und der Illusionsbildung, der seine Techniken vor allem seinem ausgiebigen Studium der Bühnenkünste verdankt; vgl. dazu Harold Gotoff, *Oratory: The Art of Illusion*, in: *HSCPh* 95 (1993), S. 289–313.

²⁸ Die klassische Rhetorik unterscheidet zwischen einem eher nüchtern-sachlichen attischen und einem ausschweifend-blumigen asianischen Stil. Vgl. u. a. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: *Asianismus und Atticismus*, in: *Hermes* 35 (1900), S. 1–52.

entschieden entfaltet, obwohl – oder sollten wir sagen: weil – sie ihr *telos* (noch) nicht kennt, wiewohl sie weiß, dass es eines gibt“²⁹. Diese Definition lehnt sich an diejenige Giorgio Agambens an (Geste = „Mittel ohne Zweck“, „Ausstellung einer Mittelbarkeit“, mithin die „Ausstellung des In-der-Sprache-Seins des Menschen“)³⁰. So hat es in der *actio* zumindest den Anschein, dass die Gesten die Sprachhandlungen, auf die sie sich beziehen könnten, erst entwerfen. Sie wiegen Hörer und Leser in der Scheinsicherheit der Spontaneität.

III. Tödliche Gesten und ihre Lektüre/n

Das vollkommene Beispiel eines radikalen Sprachhandelns führt uns Ciceros Vorbild Lucius Licinius Crassus vor Augen; seine geistige und vor allem *körperliche*, gestische Leistung erscheint als *actio par excellence*³¹. Crassus durchlebt die *actio* nicht nur mit seinem eigenen Körper, sondern macht sie zum Erlebnis auch für seine Zuhörer. Die Bedeutung seiner *actio*-Leistung erschließt sich jedoch erst aus den Umständen seines Todes und der von seinen Anhängern *post festum* vollzogenen Lektüregesten, der Spuren-Lese.

Gestorben ist Crassus, so behauptet Cicero in *de orat.* 3, 6, an einem „Lateralschaden“:

²⁹ Maximilian Haas: *Geste/Gestualität*, im Manuskript (erscheint 2024).

³⁰ Giorgio Agamben: *Note sul gesto*, in: ders.: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Turin 1996, S. 52 (Übersetzungen nach Haas: *Geste/Gestualität*, a. a. O.).

³¹ Zur körperlichen Konstitution des Crassus vgl. auch Elaine Fantham: *The Roman World*, a. a. O., S. 299. Zur Interpretation der Stelle siehe Melanie Möller: *Der Schwanengesang des Crassus. Modi sprachlicher Repräsentation in Ciceros De oratore (3, 1–6)*, in: Therese Fuhrer: *Acting with Words. Communication, Rhetorical Performance and Performative Acts in Latin Literature*, hg. von Damien Nelis, Heidelberg 2010, S. 31–46, und dies: *Ciceros Rhetorik als Theorie der Aufmerksamkeit*, Heidelberg 2013, S. 329–334.

Wir hörten nämlich, dass ihn damals beim Vortrag ein Schmerz in der Seite befallen habe, gefolgt von einem heftigen Schweißausbruch; als er dann noch Schüttelfrost bekam, kehrte er mit Fieber nach Hause zurück und ist dann am siebten Tage an einer Lungenentzündung gestorben.

namque tum latus ei dicenti condoluisse sudoremque multum consecutum esse audiebamus; ex quo cum cohorruiisset, cum feбри domum rediit dieque septimo est lateris dolore consumptus.

Folgt man den antiken medizinischen Traktaten, so dürfte sich hinter diesem „Lateralschaden“ eine Art Lungenentzündung verbergen; sie wird von den Ärzten unter dem Stichwort „Pleuritis“ beschrieben³². Über die Ursachen spekuliert Cicero an verschiedenen Stellen seiner rhetorischen Schriften; im *Brutus* (316) etwa wird das Zusammenwirken der *contentio nimia vocis* und der *vires laterum* erwogen. Diese kausalen Verbindungen sollten Cicero auch aus persönlicher Erfahrung geläufig sein: Zu verschiedenen Gelegenheiten erinnert er an seine eigene Stimmchwäche, die er durch gewaltige performative Anstrengungen, nicht zuletzt gestischer Natur, auszugleichen habe. Dieses Missverhältnis zwischen physischen Bedingungen und gestalterischen Möglichkeiten habe ihn selbst regelmäßig an den Rand der Gefahr gebracht, sich körperlich zu überfordern; seinem Lehrer Molon hat er offenbar rechtzeitige Mahnungen zu danken, sich und seinen Körper zu schonen. Ähnlich präsentiert sich der Argumentationszusammenhang im Proömium zum 3. Buch *De oratore*: Cicero ist in Sorge um Crassus angesichts seiner von übertriebenem Pathos getragenen *actio*, die schließlich als Todesursache indiziert wird. In *de orat.* 2, 188 heißt es dazu:

Eine so große Geisteskraft, ein so großer Drang, ein so großer Schmerz pflegt sich in deinen Augen, in deiner Mimik, in deiner

³² Dass diese Pleuritis in allen ihren Erscheinungsformen zum Tode führen kann, belegen die medizinischen Schriften des Celsus und das *Corpus Hippocraticum* (vgl. bes. Celsus, *De medicina* 2, 1, 10 u. 4, 13). Zur Symptomatik vgl. ferner hg. von Karl-Heinz Leven: *Antike Medizin. Ein Lexikon*, München 2005, s. v. Pleuritis.

Gestik und schließlich sogar in deinem Zeigefinger auszudrücken; so gewaltig ist der Fluss der bedeutendsten und trefflichsten Wörter, so unverbraucht sind die Gedanken, so wahrhaftig, so originell, so ohne kindliche Schminke und Purpurfarbe, dass du mir nicht nur den Richter zu entflammen, sondern selbst zu brennen scheinst.

tanta vis animi, tantus impetus, tantus dolor oculis voltu, gestu, digito denique isto tuo significari solet; tantum est flumen gravissimorum optimorumque verborum, tam integrae sententiae, tam verae, tam novae, tam sine pigmentis fucoque puerili, ut mihi non solum tu incendere iudicem, sed ipse ardere videaris.

Die *actio* wird hier zum Raum der Agonie des Crassus: Obwohl er den eigentlichen Tod in der heimischen Abgeschiedenheit erleidet, spielt sich das entscheidende prämortale Szenario im öffentlichen Raum der Kurie, im semiotischen Akt mit Publikum ab. Der Redner hat sich bei seinem Redeerlebnis, in der *actio*, verausgabt: Wir erfahren von einer phänomenalen Redeleistung kurz vor dem Tode des Crassus. Diese hat ihn, der Körper und Geist schonungslos eingesetzt hat, seine ganze Kraft gekostet: *permulta tum vehementissima contentione animi, ingeni, virium ab eo dicta esse constabat* (*de orat.* 3, 5: „Es steht fest, dass er das meiste unter äußerster Anstrengung seines Geistes, seiner Begabung, seiner Kräfte vorgetragen hatte“). Man beachte die passivische Formulierung, die eine Verkehrung der Rollen anzeigt (*permulta [...] ab eo dicta*) und ihn, Crassus, einen Protagonisten des Ciceronischen Dialogs also, gleichsam zum Objekt seiner Redegewalt werden lässt. Vollkommen ausgezehrt, findet er den Weg nach Hause (*domum rediit*, § 6), der sein letzter Gang sein sollte; die Schilderung erweckt den Eindruck, als seien seine Handlungen schließlich nur mehr körperlich-intentional bestimmt. Dieser Körper aber ist ihm am Ende zum Verhängnis geworden: Er hat den Belastungen seines ureigentlichen Metiers, der öffentlichen Rede, nicht standgehalten und vor der Zeit seinen Tribut gefordert. Diese Schwäche bedeutet uns, dass die Rede-Tätigkeit sogar als unmittelbare Todesursache anzusehen ist: Körper, Schmerz und Rede sind zu einer dichten Kausalkette verwachsen (*latus ei dicenti condoluisse*).

Auf das Ende des Crassus wird mit zahlreichen Verben aus den Wortfeldern des Entwendens, Widerstrebens und Überwältigens indirekt angespielt³³. Zwischen die auf Destruktion ausgerichteten Verben treten solche der inneren Bewegung und affektiven Gestimmtheit, die auch in rhetorischer Hinsicht programmatisch sind³⁴. Einen großen Anteil behaupten desweiteren die *verba dicendi* resp. *scribendi* (*dicere, referre, libro mandare* ...) und *sentiendi* (einschließlich der basalen Wahrnehmungen *videre* und *audire*). Diese zeigen immer auch einen performativen Gestus an; im Text werden sie noch dazu oft, in typisch historiographischer Manier, mit Verben des Scheins oder mit unauffälligen Affirmations- und Konsensformeln verbunden:³⁵ Durch sie wird permanent auf die konstruierte, schriftlich fixierte ‚Faktizität‘ des Geschehens verwiesen und so die Distanz zu dem ‚entrückten Verstorbenen‘ und die um sein Ende entsponnene Geschichte vergrößert.

Einmal wählt Cicero – an zentraler Stelle in § 2 – ein explizites Handlungsverb: eben jenes *gerere*, welches das sprachliche Basis-Material für die Geste bietet. Bezeichnenderweise ist dies in die Darstellung einer für unmöglich gehaltenen Handlung integriert: Sie betrifft jene dem Crassus-Kontrahenten, dem Konsul Marcus Philippus, in einem verknüpften Bedingungssatz indirekt in den Mund gelegte Phrase *illo senatu se rem publicam gerere non posse* („mit so einem Senat könne er den Staat nicht lenken“). An diese ‚extern‘, nämlich durch den rhetorischen Einfluss anderer bedingte Verunmöglichung der (bloß) *skizzierten* Handlung knüpft sich die ganze Anekdote. Handeln ist nichts, Reden alles? Diese Suggestion wird immerhin nahegelegt. Es ist das energetische Moment des Crassus, das in der Szene besonders hervorgehoben wird. Wohl ist Crassus ein

³³ Dazu zählen *superare, orbare, diripere, profligare, repudiare, resistere, auferre, negare, caedere, incidere, evellere, refutare, consumere* (*consumptus*: ‚gestorben‘).

³⁴ *commovere*, § 2; *admovere, exardescere*, § 4.

³⁵ Vgl. zu diesen Wendungen (*locutus fertur* etc.) in der Historiographie u. a. Andrew Laird: *Powers of Expression, Expressions of Power. Speech Presentation*, in: *Latin Literature*, Oxford 1999, S. 123 ff.

Mann der Tat, aber die beherrscht er vor allem in der Rede: Sein Redefeuher erregt den konkreten Zorn seines Kontrahenten Philippus, der schließlich nicht mehr mit einer (weiteren) Gegenrede, sondern nur mit einer verzweifelt anmutenden Handlung, einer folgenlos gebliebenen Pfandforderung, kontern kann.

Es ist ein idealer Wettbewerb, sozusagen ein *certamen* des Todes, welches Cicero in diesem Prolog inszeniert: Crassus übertrifft nicht nur Philippus, sondern auch sich selbst im Reden. Darin fassen wir gleichsam eine Übersteigerung der Macht seiner gestisch entfachten Rede: In ihr scheint er unübertrefflich, nachgerade unberührbar, (vielleicht auch unlesbar?). Das erhellt deutlich aus der dramatischen Androhung in der vom Erzähler Cicero zitierten *oratio recta*: Selbst wenn Philippus ihn, Crassus, der physiologischen Grundlagen, der Sprechfähigkeit, beraubte, würde seine Rede, eingefangen in seinen Lebensodem, nicht versiegen: *haec tibi est excidenda lingua, qua vel evolsa spiritu ipso libidinem tuam libertas mea refutabit* (§ 4: „diese Zunge musst du mir herauschneiden. Doch auch wenn du sie mir herausgerissen hast, wird mein Freiheitssinn deine Willkür mit dem bloßen Atem zurückweisen“). Alle Handlungsgewalt vermöchte dem Redner nichts anzuhaben. Indem der *spiritus* an die Stelle der *lingua* tritt, kommt zum Ausdruck, dass das *signum* der bloßen Existenz denselben Effekt erzielt wie der sprachfunktionale Körperteil. Hier zeichnet sich bereits die körperliche Verlustproblematik ab: Was in der Rede noch als Zeichen der Stärke erscheint, gibt sich gleich im Anschluss als Antizipation des dramatischen Verfalls zu erkennen – Cicero spricht (zu Beginn von § 5) von einer *vehementissima contentio animi, ingenii, virium* (von einer „äußerst heftigen Anspannung von Seele, Geist und Körper“). Der tatsächliche Erfolg verlangt Crassus die enorme Energieleistung ab, die ihn schließlich, so war bereits zu sehen, dahingerafft hat. Er ist an seiner von totaler seelisch-körperlicher Hingabe geprägten *actio* zugrunde gegangen. Während zunächst nur der Erzähler den Blick immer wieder diskret auf die Körperwunde gelenkt hatte, wird seine Körperlichkeit schließlich für Crassus selbst zum Problem. Leid, Schmerz und Schweiß finden *qua* Körper(lichkeit) auf der Schwelle des Todes zusammen: So dicht wie in *latus ei dicenti condoluisse* (§ 6: „er soll, während er sprach,

von einem äußerst heftigen Schmerz in der Seite befallen worden sein“) ist die ‚Körperverwiesenheit‘ des Sprachhandelns wohl selten ausgedrückt worden.

Die Erinnerungssprache wird zur eigentlichen Handlung, zu einer spezifischen, historiographischen Konfiguration des kommunikativen Gedächtnisses: Dabei bewahrt sie durchaus den Bezug zum Leben.³⁶ Die Erinnerung an das (Todes-)Unglück der ‚realen‘ Welt begleitet das Projekt der Schreibhandlung in *de orat.* 3, 1: Die *acerba recordatio* führt zur Erneuerung des Schmerzes, der zugleich eine verschobene Antizipation des Crassus-Schmerzes beschreibt. Diese Bindung an den Schmerz ist für das von Cicero gemalte Erinnerungsbild mit Zukunftsvision kennzeichnend: Es weist in diesem Punkt auffällige Gemeinsamkeiten mit der von Ludwig Wittgenstein entwickelten Schmerztheorie auf, insoweit er „ähnlich wie Nietzsche (Schmerz als Mnemosyne) ... dem Schmerz das [auf sprachliche Evidenz angewiesene] Vermögen zu[spricht], sich mit Erinnerungen zu verknüpfen“.³⁷ Gestalt gewinnt dieses Vermögen als Lesegeste – oder doch als Versuch einer solchen.

Das Zeichen, das diese Deutungsmöglichkeit im Text manifestiert, ist die Spur, das *vestigium*³⁸ des Crassus (*de orat.* 3, 6), das Cicero und sein Gefolge (auf)suchen. Crassus hat die Spuren seiner Rede(ge-walt) im todesverkündenden Schmerz hinterlassen, eine Reliquie der Mündlichkeit; es ist Cicero, der sie verschriftlicht. Ob Cicero hier auf das prekäre Problem forciertter Präsenz und ihrer sprachlichen Repräsentation verweist? Sicher liegt, soviel wird man sagen dürfen,

³⁶ Verwiesen sei hier nur auf die berühmte Definition der Geschichte als Erinnerung, wie sie Alfred Heuss formuliert hat: „Der Mensch bemächtigt sich der Vergangenheit primär im Dienste seiner Lebensbedürfnisse und hält von ihr so viel fest, wie er zu brauchen glaubt“ (Alfred Heuss: *Verlust der Geschichte*, Göttingen 1959, S. 31).

³⁷ Iris Hermann: *Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse*, Heidelberg 2006, S. 53.

³⁸ *Vestigium*: Der ‚Fußabdruck‘, die ‚Spur/Fährte‘ und dadurch auch die Stelle selbst, auf die man tritt: S. *OLD*, s. v. *vestigium*, bes. Rubr. 1, 5, 6 und 7.

dass kaum weniger aufregende Bekenntnis zur Möglichkeit vor, den Übergang von Präsenz in Repräsentation nicht nur zu lesen, sondern seiner auch habhaft zu werden.

Crassus lässt Zuschauer zurück: Wie in einem Kreis umstehen sie den Erzähler Cicero. An ihrem Wunsch, noch an der Atmosphäre des letzten *actio*-Ereignis' um Crassus, sozusagen *post festum*, teilzuhaben, halten seine Bewunderer fest; von Seh(n)sucht getrieben, dringen sie in die Kurie ein, um noch den letzten Standort, an dem der Held tödlich gestikuliert hatte, selbst in Augenschein zu nehmen und zu *lesen*. Sie bilden schließlich eine Gemeinschaft, die sich über der (in ihrer Sichtbarkeit nur angedeuteten) Spur des Crassus konstituiert. Das Bedürfnis der Bewunderer, die Spur zu ‚schauen‘ (*contueremur*), kann zugleich als symbolische Handlung aufgefasst werden: Solche „symbolische[n] Handlungen [können] ... durch ihren bloßen Vollzug außersymbolische Tatbestände schaffen“³⁹. So werden sie konstitutiv für den Wirklichkeitsbezug, in einer Art kompensatorischen Geste, die einmal mehr die uneinholbare Lücke zwischen Absicht und Kontingenz überbrückt⁴⁰. Im Prolog zum 3. Buch *De oratore* avanciert die Spur von Ciceros Meister-Redner, dem vom Schmerz aufgezehrten (*extinctus, consumptus*) und schmerzhaft erinnerten, fingierten Crassus zum geeigneten Symbol einer fundamentalen sprachlichen Erinnerungshandlung. In dieser Spur wird die dramatische Qualität der *actio* als Sprachhandlung arretiert⁴¹ – und sozusagen mit dem Angebot einer Lesegeste ausgestattet. Zwar kann Crassus sein aktionales Feuer nicht mehr selbst entfachen und

³⁹ Formulierung von Sibylle Krämer: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2001, S. 241, auf der Grundlage von Judith Butler.

⁴⁰ Dies ist kennzeichnend für den Symbolbegriff Ernst Cassirers. Zu dessen Fruchtbarkeit für antike Texte vgl. Thomas Schirren: *Philosophos Bios. Die antike Philosophenbiographie als symbolische Form. Studien zur Vita Apollonii des Philostrat*, Heidelberg 2005, bes. die Vorbemerkung (S. VII–X).

⁴¹ Formulierung in Anlehnung an Maximilian Haas (*Geste/Gestualität*, a. a. O.).

gestisch untermalen, wie einstmals Demosthenes auf Rhodos. Aber Cicero kann es – und alle gewesenen und künftigen Leser dieser (nicht nur, aber eben auch) gestischen Implosion des Crassus.

MATTHIAS MEYER

Lesespuren. Über Lesegebärden im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit

Lesegebärden in der mittelalterlichen deutschsprachigen (und im weiteren Sinne vernakulären) Literatur sind nicht sehr zahlreich, und dennoch lassen sich bestimmte wiederkehrende Typen unterscheiden, die jeweils Teil einer bestimmten Szenenregie sind und nach kleinen Skripten abzulaufen scheinen. Derartige gewissermaßen topische Lesegebärden bilden aber nur einen Teil der möglichen Fälle, und so versuche ich, ein Panorama der Möglichkeiten, angeregt durch das Thema des Bandes und der Reihe, zu entfalten. Nach einer etwas umfänglicheren Einleitung zur lesenden Maria und zu lesenden Mönchen werde ich in einem ersten Teil auf einige schriftliche Spuren historischer Lesesituationen eingehen. Es folgt ein Blick auf Szenen, in denen das Lesen von Nachrichten dargestellt wird. Danach komme ich auf einige ausgewählte Szenen genauer zu sprechen, in denen es um spezifische Lesesituationen geht, die explizite und implizite Lesegebärden enthalten.

I. Maria als Leserin

Wenn man sich mittelalterliche und frühneuzeitliche bildliche Darstellungen der Verkündigungsszene anschaut, findet man – mit Ausnahme der frühesten Abbildungen – Maria eigentlich immer beschäftigt: Sie liest. Es bildet sich schnell so etwas wie eine Bildformel heraus, die jedoch eine relativ hohe Variationsbreite hat. Eine Variationsmöglichkeit ist die Platzierung des Buches: Es wird in der Hand

gehalten, dabei entweder vor die Augen hochgehalten oder es liegt in den Händen auf dem Schoß der Lesenden, beinahe wie vergessen. Es liegt auf einem Kissen, das wiederum auf einem Stuhl vor Maria liegt; es liegt, dies bei Stichproben am häufigsten, auf einem Lesepult, und Maria ist entweder über das Pult gebeugt oder wendet sich vom Pult ab und dem Engel, der von oben hereinschwebt, vor ihr steht oder vor ihr kniet, zu. Der Heilige Geist kann, ebenso wie Gott Vater, in der Darstellung präsent sein; auch Gott-Sohn schwebt manchmal verkleinert und auf einem himmlischen Strahl in Maria – die Verkündigung wird als Empfängnis inszeniert, was der schaffenden Kraft des göttlichen Wortes entspricht, auch wenn der Vulgatatext hier Futur I hat und eigentlich ein zukünftiges Ereignis auch für *concipere*, empfangen, und nicht nur für *parere*, gebären, anzeigt.¹

Ebenso unterschiedlich sind Marias Handgebärden: Sie reichen von einem versunkenen oder betenden Verschränken der Hände vor der Brust, einer sprechenden Handhaltung, einer akzeptierenden bis hin zu einer erschrocken-abwehrenden. Aber es findet sich eben fast immer eine Handgebärde. Alle diese Handhaltungen haben eines gemeinsam: Es sind *prima facie* keine Lesegebärden, sondern Reaktionen auf das singuläre Ereignis, die Zeugung des Gottessohns

¹ *et ingressus angelus ad eam dixit | have gratia plena Dominus tecum | benedicta tu in mulieribus* ²⁹ *quae cum vidisset turbata est in sermone eius | et cogitabat qualis esset ista salutatio* ³⁰ *et ait angelus ei | ne timeas Maria invenisti enim gratiam apud Deum* ³¹ *ecce concipies in utero et paries filium | et vocabis nomen eius Iesum* „Und der Engel trat bei ihr ein und sagte: »Sei begrüßt, du voll Gnade. Der Herr ist mit dir. Gesegnet bist du unter den Frauen.« Als sie (das) gesehen hatte, war sie verwirrt bei seiner Rede und sie überlegte, was das für eine Begrüßung sei. Und der Engel sagte ihr: »Fürchte dich nicht, Maria! Du hast nämlich Gnade gefunden bei Gott. Siehe: Du wirst in deinem Mutterleib empfangen und einen Sohn gebären, und du wirst seinen Namen Jesus nennen.“ (Lukas 1,28–31); Vulgata zitiert nach Sophronius Eusebius Hieronymus: *Biblia sacra vulgata – lateinisch-deutsch. Band V: Evangelia – Actus Apostolorum – Epistulae Pauli – Epistulae Catholicae – Apocalypsis – Appendix.* Andreas Beriger / Widu-Wolfgang Ehlers / Michael Fieger (Hg.), Berlin/Boston 2018, S. 280 f.

in ihr, das hier Maria verkündet wird oder ihr im Akt der Verkündigung bereits widerfährt; allerdings sind sie mit dem Akt des Lesens insofern verbunden, als die Leserin, wie unten ausgeführt, hier die auf sie verweisenden alttestamentlichen Prophezeiungen lesen könnte. Die früheren Darstellungen dagegen zeigen eher eine Dialogszene – oft räumlich nicht verortet –, in der Maria mit gängigen Mariensymbolen (z. B. der weißen Lilie) ausgestattet ist. In dem Maße, in dem die Szene in einem Innenraum (der wieder symbolisch aufgeladen werden kann) stattfindet, entsteht wohl auch der Zwang, Maria etwas tun zu lassen – und so liest sie, denn in die adlige Umgebung, in der sie fast immer abgebildet wird, passt dies besonders gut, und der mütterliche Aspekt der Handarbeit ist ja noch nicht angezeigt.

Das hat natürlich auch einen theologischen Aspekt: Die lesende Maria setzt die Hinweise, die das Alte Testament auf die Geburt Christi gibt, quasi ins Bild. Gleichzeitig ergibt sich so die Möglichkeit, das Spannungsfeld zwischen der Buchreligion Christentum, der schriftlichen Überlieferung, und der lebendigen, Leben erschaffenden Kraft des göttlichen Wortes, die in den Bildern meist als Strahl dargestellt wird, zu inszenieren. Darauf hat Maximilian Benz in seiner Interpretation der Verkündigungsszene in Otfrids Evangelienbuch hingewiesen,² die eine der am häufigsten interpretierten Szenen des Evangelienbuchs ist.³ Hier liest Maria bereits – und sie liest den Psalter. Dieses Lesen erfolgt früher als das Lesen in den bildlichen Darstellungen, und es verbindet, darauf hat Benz hingewiesen, Maria mit den Leserinnen und Lesern des Textes:⁴ In der Verkündigung – vor allem in der präsentischen und nicht der futurischen Version – wird das Wort Gottes, wie es im Johannes-evangelium heißt, Fleisch. Das wird es aber auch in der rezipieren-

² Maximilian Benz: *Otfrids Verkündigung*, in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 52 (2016), S. 193–211, s. besonders den Einstieg unter der Überschrift „Grapholatry und Graphoskepsis“, S. 193–196.

³ Vgl. ebd., S. 199–202 mit Hinweisen auf die ältere Forschung.

⁴ „Was für Maria gilt, kann beim Rezipienten des Evangelienbuchs nicht anders sein. Denn schließlich vernehmen die Rezipienten ebenso wie Maria eine frohe Botschaft, die sie aufnehmen sollen.“ (ebd., S. 201).

den Lektüre des Evangelienbuchs, das mit Fug und Recht als das erste, als Buch konzipierte literarische Werk der deutschen/fränkischen Sprache anzusehen ist – und zu dem wir in der Wiener Handschrift sogar Autorkorrekturen und Autormarginalien haben.⁵ Das Wort wird Fleisch im Körper der Lesenden, denn Lesen heißt hier entweder Vorlesen oder, wenn wir von einer Privatlektüre ausgehen, die ich zumindest nicht ausschließen würde, wohl immer noch: murmelndes lautes Lesen – das Wort wird also im Körper der (Vor-) Lesenden realisiert und bewirkt dort im Idealfall ja auch etwas, und etwaige Zuhörer und Zuhörerinnen hören die nicht nur für Maria, sondern auch für sie bestimmte Frohe Botschaft – das Wort des Evangeliums.

Schließlich sei noch auf einen lebensweltlichen Aspekt hingewiesen: Maria als Leserin in der bildlichen Tradition spiegelt zumindest ab dem 12. Jahrhundert die im weiblichen Adel sicherlich weiter als bei den männlichen Standesgenossen verbreitete Lesefähigkeit wider – und auch die aktive Rolle, die man adligen Frauen im Literaturbetrieb des Mittelalters wohl zusprechen muss.

II. Lesen Mönche?

Natürlich lesen Mönche – und vor allem wird ihnen vorgelesen. Die *Regula Benedicti* ist hier sehr detailliert. Ich werde nicht alle Bereiche, in denen Lesen und Vorlesen geregelt sind, vorstellen, möchte aber auf einige wichtige Aspekte hinweisen. Ein zentraler Punkt ist die Tischlesung, die in der 38. Regel diskutiert wird. Ich zitiere in Auszügen:

⁵ Wien, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 2687; Digitalisat unter https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3699886&order=1&view=SINGLE (letzter Zugriff 24.5.2023). Vgl. *Edition und Kommentar: Otfrid von Weissenburg: Evangelienbuch*. Band I: *Edition nach dem Wiener Codex 2687*. Teil 1: *Text*. Teil 2: *Einleitung und Apparatur*. Wolfgang Kleiber / Rita Heuser (Hg.), Tübingen 2004.

Mensis fratrum lectio deesse non debet, nec fortuito casu qui arripuerit codicem legere ibi, sed lecturus tota ebdomada dominica ingrediat. [...] Et summum fiat silentium, ut nullus musitatio vel vox nisi solius legentis ibi audiatur. Quæ vero necessaria sunt comedentibus et bibentibus sic sibi vicissim ministrent fratres, ut nullus indigeat petere aliquid. Si quid tamen opus fuerit, sonitu cuiuscumque signi potius petatur quam voce. Nec præsumat ibi aliquis de ipsa lectione aut aliunde quicquam requirere, ne detur occasio; nisi forte prior pro ædificatione voluerit aliquid breviter dicere. Frater autem lector ebdomadarius accipiat mixtum, priusquam incipiat legere, propter communionem sanctam, et ne forte grave si ei ieiunium sustinere. Postea autem cum coquina ebdomadarii et servitoribus reficiat. Fratres autem non per ordinem legant aut cantent, sed qui ædificant audientes.⁶

Dieser letzte Hinweis findet sich mehrfach. Vorleser müssen eine angenehme Stimme haben, damit die erbauliche Wirkung der Lektüre auch eintritt. Dieses Vorlesen ist auch nach der Komplet, während

⁶ „Beim Tisch der Brüder darf die Lesung nicht fehlen. Doch soll nicht der Nächstbeste nach dem Buch greifen und lesen, sondern der vorgeordnete Leser beginne am Sonntag seinen Dienst für die ganze Woche. [...] 5 Es herrsche größte Stille. Kein Flüstern und kein Laut sei zu hören, nur die Stimme des Lesers. 6 Was sie aber beim Essen und Trinken brauchen, sollen die Brüder einander so reichen, dass keiner um etwas bitten muss. 7 Fehlt trotzdem etwas, erbitte man es eher mit einem vernünftigen Zeichen als durch ein Wort. 8 Niemand nehme sich heraus, bei Tisch Fragen über die Lesung oder über etwas anderes zu stellen, damit es keine Gelegenheit zum Unfrieden gibt. 9 Doch der Obere kann zur Erbauung kurz etwas sagen. 10 Der Tischleser der Woche erhöhe vor Beginn der Lesung etwas Mischwein, und zwar wegen der heiligen Kommunion; auch soll ihm das Fasten nicht zu schwer werden. 11 Nachher isst er mit denen, die in der Küche oder anderswo ihren Wochendienst haben. 12 Die Brüder dürfen übrigens nicht der Reihe nach vorlesen oder vorsingen, sondern nur, wenn sie die Zuhörer erbauen.“ *Regula Benedicti* Cap. 38. Lateinischer Text online unter https://la.wikisource.org/wiki/Regula_sancti_Benedicti, deutscher Text nach der Übersetzung http://www.intratext.com/IXT/DEU0017/_INDEX.HTM (letzte Zugriffe 24.5.2023).

der ein Schweigegebot herrscht, die einzige erlaubte erbauliche Unterhaltung. Hier bietet Regel 42 einige genauere Vorschriften: Abends soll etwa aus den *Collationes* des Cassian oder aus den *Vitas Patrum* vorgelesen werden oder, wie es allgemein heißt, sonst etwas, das erbaut. Allerdings wird auch ein Verbot ausgesprochen: *non autem Eptaticum aut Regum, quia infirmis intellectibus non erit utile illa hora hanc Scripturam audire, aliis vero horis legantur.*⁷ Besonders detailliert ist die Lektüre – auch die Privatlektüre, die bislang noch nicht angesprochen wurde – in der Fastenzeit geregelt. Zu dieser Zeit erhält jeder Mönch vom Abt den Auftrag, einen Band der Bibel durchzulesen, wofür ihm tägliche Lektürezeit zur Verfügung steht.⁸ Außerdem sollen zu dieser Zeit einige Brüder bestimmt werden, die diese Lektüre überwachen, damit die Mönche ‚freie Zeit‘ nicht zu ‚Müßiggang und Geschwätz‘ verwenden. Es zeigt sich hier ein Zusammenhang, der häufiger zu beobachten ist: Privatlektüre ist im Unterschied zur öffentlichen Lesung schwer zu kontrollieren, die sinnvolle Nutzung der Zeit ist nicht garantiert. So nimmt die Regel auch auf die Mönche Rücksicht, die von der Lektüre intellektuell überfordert wären – ihnen soll in der Zeit leichte Arbeit zugeteilt werden, damit sie nicht dem Müßiggang (und damit letztlich der *acedia*, in der Folge der Melancholie und der *desperatio*) anheimfallen. Schließlich ist die Regel selbst Gegenstand regelmäßigen Vorlesens, damit sie immer im Gedächtnis bleibt. Generell wird Privatlektüre eher streng reguliert, auf wenige Jahres- und Tageszeiten begrenzt und ist darüber hinaus nur mit der Sondererlaubnis des Abtes vorgesehen. Dennoch hat die Regel nicht unwesentlich zur Etablierung von Klosterbibliotheken beigetragen. Es ist davon auszugehen, dass weltliches Lesen einerseits in einer ähnlichen semi-oralen Lesesituation aufgehoben ist, andererseits haben wir wenig direkte Lesespuren in der schriftlichen Überlieferung.

⁷ „nicht aber den Heptateuch oder die Bücher der Könige, denn für weniger gefestigte Brüder ist es nicht gut, wenn sie zur Abendstunde diese Schriften hören; zu anderer Zeit soll man sie lesen.“ *Regula Benedicti*, Cap. 42.

⁸ Vgl. *Regula Benedicti*, Cap. 48.

III. Leserinnen und Leser von Handschriften

Wir wissen erstaunlich wenig über konkrete Lesesituationen im Mittelalter, vor allem was die Rezeption von dem betrifft, was man vernakuläre literarische Texte im engeren Sinne nennen könnte. Das ändert sich etwas für das späte Mittelalter und die Frühe Neuzeit. Die entsprechenden Informationen kommen zum einen aus den Texten selbst, zum anderen verdanken sie sich den Forschungen der Buchwissenschaft und der Handschriftenkunde. Das 15. Jahrhundert ist ja nicht nur durch die Erfindung des Buchdrucks als buchgeschichtliches Elementarereignis geprägt, sondern es besteht bereits davor durch die stärkere Verbreitung von Skriptorien und dann durch Handschriftenmanufakturen eine Art Proto-Buchmarkt. Gerade im Elsass mit Diebold Lauber und der Vorgängerwerkstatt greift man ein Zentrum der Produktion, das uns auch erste Werbezettel beschert hat, die einen Überblick über die (angeblich) vorrätigen Bücher und deren Ausstattung (das berüchtigte: *hubsch gemolt*) verschaffen.⁹ Gleichzeitig haben wir Lauber-Handschriften, die zwar den Freiraum für Illustrationen zeigen, aber die Werkstatt offenkundig unausgestattet verlassen haben. Das Angebot ist breit gestreut und reicht von erzählenden (fiktiven) Texten über wissensvermittelnde Literatur bis hin zu Erbaulichem. Wie und ob diese Handschriften gelesen wurden, lässt sich kaum noch feststellen. Viele dieser Handschriften wirken eher unbenutzt.

Als ein Beispiel kann die Berliner Handschrift von Konrad Flecks *Flore und Blanscheflur*, einem Minne- und Abenteuerroman des frühen 13. Jahrhunderts, dienen, die 1466 bei Lauber entstand und die auch eine eher kurze Anzeige Laubers enthält. Sie stellt darüber

⁹ *Hubsch gemolt* in der Buchanzeige in der Berliner *Flore und Blanscheflur*-Handschrift, etwas ausführlicher in der Heidelberger Sammelhandschrift, dort allerdings nur *gemaolt*. Online unter: Berlin SBPK, mgf 18: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN771315597&PHYSID=PHYS_0012&DMDID=DMDLOG_0003, Heidelberg cpg 314: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg314/0013/image.info>< (letzter Zugriff 24.5.2023).

hinaus einen der wenigen Fälle einer Handschrift dar, die einen akribischen Leser hatte: in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehörte sie Daniel Sudermann, der den mittelhochdeutschen Text durchgängig besserte, indem er neben jeder Erwähnung des Wortes *minne*, das mittlerweile obszön geworden war, die Randnotiz: *minnen. heißt lieben.* hinzufügte.¹⁰ Solch aktives Benutzen von Büchern ist für weltliche Literatur nicht die Regel.

Auch Einträge, die auf Sammeltätigkeit verweisen, sind selten. Ein interessantes Beispiel bietet die Berliner Handschrift mgq 2370, eine Handschrift, in der vor allem Minnereden überliefert sind. Hier finden sich verschiedenste Randnotizen, deren eine Sorte auf einen aktiven Leser und Sammler verweist. Neben etlichen Texten finden sich nämlich Anmerkungen wie: *Den hab ich. Das hon ich. Ich habs.*¹¹ Hier ist also jemand die Handschrift durchgegangen und hat sich notiert, welche der Texte bereits in seiner Sammlung vorhanden sind und welche nicht. Diese Notiz ist nur sinnvoll, wenn man sie als Teil eines Austauschs innerhalb eines Netzwerks von Sammlern sieht, die an einer bestimmten Textsorte interessiert sind.¹² Weniger leicht lässt sich rekonstruieren, ob hier jemand eine Handschrift, die er selbst erworben, mit den eigenen Beständen abgeglichen hat, um sie

¹⁰ Marginalie links in Berlin, SBPK, mgf 18, fol. 7^r, https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN771315597&PHYSID=PHYS_0022&DMDID=DMDLOG_0005 (letzter Zugriff 24.5.2023).

¹¹ Berlin, SBPK, mgq 2370, Z. B. fol. 46r, https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN663148138&PHYSID=PHYS_0095&DMDID=DMDLOG_0015, fol. 52v, https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN663148138&PHYSID=PHYS_0108&DMDID=DMDLOG_0016 (letzte Zugriffe 24.5.2023). Zur Handschrift vgl. Jacob Klingner: *Gattungsinteresse und Familientradition. Zu einer wieder aufgefundenen Sammelhandschrift der Grafen von Zimmern (Lana XXIII D 33)*, in: *ZfdA* 137 (2008), S. 204–228.

¹² Beatrice von Lüpke, der ich für die Diskussion und Korrektur des Textes danke, hat mich darauf hingewiesen, dass es auch ‚selbstgenügsamer, selbstvergewissernder Sammlerstolz‘ sein kann – auch das wäre für mich allerdings ein, wenn auch schwächerer, Hinweis auf die Existenz eines Sammlernetzwerks.

dann weiterzuverkaufen oder zu verschenken, nachdem er gegebenenfalls die unbekanntenen Stücke hat abschreiben lassen, oder ob hier gar ein Leser in einem entliehenen Exemplar etwas übergriffig geworden ist. Ersteres ist nach den Andeutungen, die wir über die Geschichte der Handschrift haben, wahrscheinlicher, letzteres zwischen dem 15. und 19. Jh. nicht auszuschließen.

Weswegen erwähne ich diese Beispiele? Physische Lesegebärden sind rar, denn nur wenige Lesesituationen, Leseszenen in der Erzählliteratur geben Aufschluss über konkrete Umstände des Lesens. Selbstzeugnisse sind noch rarer resp. eigentlich für so etwas Unwichtiges wie das Lesen von Literatur zumindest im deutschsprachigen Bereich bis weit ins 15. Jahrhundert hinein kaum vorstellbar. Hier haben wir zumindest Spuren eines Lesebetriebs, keine Beschreibungen zwar, aber doch direkte Zeugnisse eines Lesens, das mit philologischem Verstand (Sudermann) oder mit dem Wissen des Afficionados und engagierten Büchersammlers betrieben wird, der seine eigene Sammlung gut kennt (was wohl nur durch wiederholte Privatlektüre, wie auch immer die konkret ausgesehen haben mag, erworben wurde).

IV. ‚Literarische‘ Texte: Das Lesen von Nachrichten

Wenn man nun auf die mittelalterliche erzählende Literatur schaut, so sind Leseszenen relativ selten, vor allem solche, aus denen man Lesegebärden rekonstruieren kann. Die wichtigste Funktion intradiegetischen Lesens ist die Nachrichtenübermittlung. Hier besteht eine deutliche Konkurrenz zwischen schriftlicher und persönlicher Nachrichtenübermittlung.¹³ Bote und Brief stehen in einem Konkurrenzverhältnis zueinander, gerade auch, wenn ein Bote einen Brief überbringt – zu einem Beispiel komme ich gleich. In vielen Texten

¹³ Generell zum Thema: Horst Wenzel: *Boten und Briefe. Zum Verhältnis körperlicher und nichtkörperlicher Nachrichtenträger*, in: ders. (Hg.): *Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*, Berlin 1997, S. 86–105.

scheinen Nachrichten zunächst keine große Rolle zu spielen, sie werden eher selten überbracht – und wenn, dann gerade im höfischen Erzählen entweder per Bote oder es werden, wie im Artusroman, die besiegten Gegner im Zuge des Unterwerfungsrituals ‚Sicherheit geben‘ physisch als Zeichen des eigenen Siegs an den zu informierenden Hof geschickt.

Es gibt aber noch andere Formen der Informationsvermittlung, auch wenn mit ihnen keine spezifischen Situationen verbunden zu sein scheinen: Inschriften.¹⁴ Diese können von stabilen Aussagen bis hin zu mehr oder weniger ephemeren Erscheinungen reichen. Die berühmteste des letzteren Typus ist eine direkte Botschaft von Gott. In Wolframs von Eschenbach *Parzival* ist der Gral ein Stein, auf dem Botschaften Gottes sichtbar werden. Bei der ersten Erwähnung dieses Schriftwunders führt Wolfram aus, dass die Schrift auf wunderbare Weise wieder verschwindet, sobald sie gelesen wurde: *die schrift darf niemen danne schaben / sô man den namen gelesen hât, / vor ir ougen si zergât* (PZ, V. 470,29 f.).¹⁵ (Das Verschwinden von Schrift auf einem festen Untergrund spielt auch im *Gregorius* Hartmanns von Aue eine wichtige Rolle.¹⁶) Diese Schrift ist für die Existenz der Gralsgesellschaft zentral, weil man durch sie zum Gral berufen wird. Als die Gralsgesellschaft sich wegen der Verwundung des Anfortas in ihrer größten Krise befindet, kniet die gesamte Gesellschaft vor dem Gral nieder und betet – und auf dem Gral erscheint als himmlische Antwort eine lange Botschaft mit der Verheißung, dass ein Ritter kommen wird und eine erlösende Frage

¹⁴ Generell zum Thema: Astrid Lembke: *Inscriblichkeit. Materialität, Präsenz und Poetik des Geschriebenen im höfischen Roman*, Berlin/Boston 2020 – leider ohne Berücksichtigung des für dieses Thema so wichtigen *Prosalancelots*.

¹⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernd Schiroke. Berlin/New York 1998. „Es ist nicht nötig, diese Schrift dann wieder abzukratzen: sobald man sie gelesen hat, zergeht sie vor aller Augen.“

¹⁶ Zur Tafel im *Gregorius* vgl. Lembke: *Inscriblichkeit*, a. a. O., S. 23–93.

stellen kann. Mehrfach wird in dieser Schrift festgehalten, dass die Gralsgesellschaft keinerlei Hinweise auf die Notwendigkeit dieser Frage geben darf und dass die Frage am Ankunftstag gestellt werden muss.¹⁷ Es liegt nahe, Parzivals Versagen zumindest teilweise auf das Verhalten der Gralsgesellschaft selbst zurückzuführen, denn sie ist ja bei Parzivals Besuch durchaus verhaltensauffällig. Was mir aber hier wichtiger ist, ist Wolframs Formulierung. In der ersten Passage heißt es: „Die Schrift sagt“, in der zweiten: „Die Schrift spricht“.¹⁸ Auch wenn hier wohl nicht an einen Kindle mit Sprachausgabe zu denken ist, so ist mir doch die semi-orale Bimedialität wichtig, die sich in diesen Formulierungen ausdrückt und die etwa mit den Lesungen im Kloster vergleichbar zu sein scheint: Die Schrift auf dem Gral ist eine Schrift aus Schriftzeichen (wie ausdrücklich betont wird), aber sie ist auch Wortklang. Und sie wird in ihrer Eigenschaft als göttliche Schrift verehrt, der Kniefall wird eindeutig erwähnt; ja, es scheint fast so, als ob die kniefällige Bitte vor dem Gral die göttliche Antwort erst provoziert (wie auch der Kniefall im weltlichen Bereich eine Reaktion des Gegenübers erzwingt).

Auf eine andere Art von inschriftlicher Nachrichtenüberlieferung und deren Wahrnehmung sei zumindest kurz hingewiesen. Im *Prosalancelot*, einer umfangreichen Kompilation über Aufstieg und Untergang des Artusreiches, gibt es eine ausführliche Kommunikation, die mit Friedhöfen und Gräbern in Verbindung steht.¹⁹ Ein Bei-

¹⁷ Vgl. PZ, V. 483,19–484,8.

¹⁸ *Zende an des steines drum / von karacten ein epitafum / sagt sinen namen und sinen art* [dessen, der zum Gral berufen wird]; *karacten* verweist deutlich auf Schriftzeichen]. „Das geschieht durch eine Schrift; ein Epitaph am Rand des Steins spricht seinen Namen und seine Herkunft...“; *diu schrift sprach...* (PZ, V. 483,29).

¹⁹ Zur Rolle der Grabinschriften im letzten Teil der Kompilation, der *Mort Artu*, s. Christiane Witthöft: *Finalität. Grabinschriften in der Untergangserzählung des Prosalancelot*, in: Udo Friedrich / Andreas Hammer / Christiane Witthöft (Hg.): *Anfang und Ende. Formen narrativer Zeitmodellierung in der Vormoderne*, Berlin 2014, S. 243–265. Vgl. auch: Matthias Meyer: *Briefe – Grabinschriften – Zauberbücher. Beispiele intradiegetischer Schreibkonstellationen in der mittelalterlichen Litera-*

spiel mag genügen: Als der junge Ritter Lancelot nach seiner Feenjugend bei der Dame vom See an den Artushof kommt, zieht er schnell wieder auf Aventure aus, um in Ginovers Namen Rittertaten zu begehen. Seinen Namen kennt er noch nicht, und so geistert er durch den Text als namenloser Ritter, der nur nach seinen wechselnden Schild-Farben benannt wird – bis er schließlich eine mit einem komplizierten Zauber belegte Burg eigenhändig (wenn auch mit den zauberischen Hilfsmitteln seiner Ziehmutter) erobern kann. In dieser Burg gibt es einen seltsamen Friedhof. Er ist von einer Mauer umgeben, auf deren Zinnen Köpfe stecken, und innerhalb der Mauer sind den Köpfen Gräber zugeordnet, auf deren Grabplatten sich wiederum Inschriften befinden, die der Text summarisch beschreibt: *Hie lyt der, und das ist syn heubt.* (PL I, 452,13 f.) – bei leerem Grab und leerer Zinne futurisch gewendet: *In dißem grab sol der ligen, und in dißem der.* (PL I, 452,15 f.)²⁰ Nur eines der Gräber in der Mitte des Friedhofs sticht hervor, ein mit Buchstaben übersätes Hochgrab, das nun dem Eroberer der Stadt von deren Bewohnern gezeigt wird. Und der, so wird ausdrücklich erzählt, wurde von seiner Ziehmutter auch im Lesen unterwiesen. Die Botschaft konnten die Leserinnen und Leser schon vor dem Protagonisten lesen, sie lautet: *„Dißer sargk enmag nymer von mannes hant off gehaben werden, wedder mit gewalt noch anders, es thû dann der der diße burg sol gewinnen und des name stet hieunden geschrieben.“*²¹ (PL I, 452,23–

tur, in: Helmut Lethen / Annegret Pelz / Michael Rohrwasser (Hg.); *Konstellationen – Versuchsanordnungen des Schreibens*, Göttingen 2013, S. 13–32, hier S. 21–26.

²⁰ *Prosalancelot I–V. Nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 147.* Hrsg. von Reinhold Kluge. Ergänzt durch die Handschrift Ms. allem. 8017–8020 der Bibliothèque de l’Arsenal Paris. Übers., komm. und hrsg. von Hans-Hugo Steinhoff. 5 Bd.e, Frankfurt am Main 1995–2004. Eigene Übersetzung: „Hier liegt dieser, und das ist sein Kopf.“ „In diesem Grab wird dieser liegen und in diesem jener.“

²¹ „Dieser Sarg[deckel] kann niemals von Manneshand angehoben werden, weder mit Gewalt noch auf andere Weise, es sei denn von dem, der diese Burg erobern wird, und dessen Name steht auf der Unterseite geschrieben.“

26). Natürlich schafft es Lancelot, den Sargdeckel an seiner Breitseite anzuheben – einen Fuß über seinen Kopf – und liest: „*In dißem grab sol Lancelot ligen von dem Lacke, des kóniges Banes son von Bonewig und Alenen synes wibes.*“ *Er leyt den sargk wiedder nyder und wust wol das das syn name was den er funden hett.*²² (PL I, 454,4f.) Zwei Beobachtungen möchte ich festhalten: 1. Es handelt sich hier nicht um eine Lesegebärde, sondern um eine durch Lektüre provozierte Reaktion. Lancelot erhält eine numinose Botschaft – deren Richtigkeit schon durch die Lektürebedingung garantiert ist – er ist der Eroberer der Burg, und also heißt er Lancelot, weil nur er die Grabplatte heben kann. Der Text betont zusätzlich, dass Lancelot selbst um die Wahrheit dieser Aussage weiß. Ausschließlich die Person also, für die die Botschaft bestimmt ist, erkennt intuitiv und sofort, dass diese Botschaft wahr ist. Oder es handelt sich um ein intuitives Wissen um den eigenen Namen, wie es auch Chrestiens Perceval hat.²³ Und so ist in der Folge Lancelot auch erbost (der für ihn so typische *zorn*), wenn er erfährt, dass die Botin der Dame vom See längst weiß, welche Nachricht sich unter dem Stein verbirgt, dass sie seinen Namen also schon lange kannte und ihn auch gegen seinen Willen weitersagen kann. Die Richtigkeit solcher Nachrichten auf Gräbern ist in der Perspektive des Erzählers zunächst fraglos, wenn sich auch im Roman die Fälle häufen, bei denen auf sehr unterschiedliche Weise solche Inschriften sich als trügerisch erweisen. Das geht so weit, dass sich dieser Text ändern muss, denn bei einer weiteren Lektüre erfahren wir, dass in diesem

²² „In diesem Grab wird Lancelot vom See liegen, der Sohn von König Ban aus Bonewig und dessen Ehefrau Alene.“ Er legte den Sargdeckel wieder nieder und wusste genau, dass dies sein Name war, den er gefunden hatte.“

²³ Anders als in Wolframs Version, erfährt Chrestiens Perceval seinen Namen nicht von seiner Cousine, die bei Wolfram zur silbenanagrammatischen Figur Sigune wird, sondern weiß ihn intuitiv, als er danach von besagter gefragt wird; Vgl. Chrétien de Troyes: *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal. Der Percevalroman oder Die Erzählung vom Gral.* Altfranzösisch / Deutsch, hg. und übersetzt von Felicitas Olef-Kraft, Stuttgart 1991.

Grab nicht nur Lancelot, sondern auch sein Freund Galahot liegen wird, an den hier noch nicht gedacht wurde. Dafür wird Lancelot selbst Sorge tragen. So ändert sich dann auch am Schluss des Zyklus diese Grabinschrift (wie auch das Grab selbst).²⁴ Lancelots Lesen ist ein physischer Akt: Das Lesen solcher Botschaften muss mit Anstrengungen verschiedenster Art erworben werden. Dem Lesen gehen Aktionen voraus, die die Erwähltheit des/der Lesenden ausstellen, hier eine Eroberung und das Anheben der schweren Grabplatte.

Die Lektüre von Grabplatteninnenseiten mag den Erwählten vorbehalten sein, die Lektüre von Briefen sollte es den Adressatinnen oder Adressaten. Liebesbriefe erzeugen Gefühle, und Gefühle werden in mittelalterlichen Texten oft über das Gebaren vor, während und nach der Lektüre vermittelt. Hier finden sich die erwartbaren an Ovidianischer Topik geschulten Motive. Dabei sind die Reaktionen eher stereotyp. Was sich unterscheidet und in verschiedenen Texten zu ingenieuser Komplexität geführt wird, sind die Zustell- und Übermittlungsmethoden, beginnt doch schon der erste Liebesbrief der mittelhochdeutschen Erzählliteratur, der von Lavinia an Eneas im *Eneasroman* Heinrichs von Veldeke, mit einer Übermittlung durch einen Bogenschuss. Ich möchte mich aber im Folgenden auf eine andere Lesegebärde – eine Gebärde, die sich nach der Lektüre ereignet, nicht sie begleitet – hinweisen:

Als Graf Mai, der männliche Protagonist des von einem unbekanntem Autor verfassten Romans *Mai und Beaflo*²⁵ seine schwangere Frau wegen eines Kampfes gegen die Heiden zurücklassen

²⁴ Vgl. hierzu ausführlich Martin Baisch / Matthias Meyer: *Zirkulierende Körper. Tod und Bewegung im Prosa-Lancelot*, in: Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Körperkonzepte im arthurischen Roman*, Tübingen 2007, S. 383–404, hier S. 389–397.

²⁵ Der Roman wird zitiert nach der Ausgabe: *Mai und Beaflo. Minneroman des 13. Jahrhunderts*. Hrsg. von Christian Kiening und Katharina Mertens Fleury, Zürich 2008 (nur online, z. B.: erreichbar über https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewjo7ZDFuJD_AhXKgv0HHSsCDGoQFnoECAUQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.ds.uzh.ch%2Fkiening%2FMai_and_Beaflo%2F&usg=AOvVaw2Rim7qUVLOmly_N9or060n, letzter Zugriff 25.5.2023).

muss, bietet sich seiner Mutter, die diese Ehe erfolglos zu hinterreiben versuchte, die Möglichkeit zu einer Briefintrige. Denn Beaflo gebiert einen wunderschönen Sohn, den die zu ihrer Betreuung eingesetzten Grafen Cornelius und Effreide in einem Brief ebenso preisen wie die Tugend seiner Mutter. Auch Beaflo lässt einen Brief voller Demut an ihren Mann schreiben. Diese Briefe nun fängt die Mutter, die den Boten betrunken macht, ab und ersetzt sie durch Fälschungen: Beaflo sei eine Ehebrecherin, sie habe Unzucht mit einem Pfaffen getrieben, die Grafen sagten sich von ihr los und nun habe sie ein Wolfskind geboren. Beaflo bestätigt vermeintlich diese Ereignisse und gesteht, sie habe den Tod verdient. Nachdem der Bote – ein Augenzeuge des tatsächlichen Geschehens – Graf Mai mit einer Freudennachricht begrüßt hat, übergibt er diesem die Briefe. Folgendes passiert:

do er die brieue gelas, / im wart vor leide also we, / daz er uber sich selben schrei: / »waffen, lieber herre got, / wi han ich so grozzen spot / ie gedinet umbe dich! / owe, daz die heiden mich / niht habent ze tod erslagen! / nu muz ich immer mere tragen / laster, scham mit sender not. / owe, daz ich niht pin tot! / daz chlag ich dir, vil suzzer Christ, / min leben mir vnmere nu ist.< / von chlage leit er vngemach, / daz har er ouz dem houbet brach. / vor leide er ab dem pherde viel, / das wasser im auß den augen wiel. / sein selbes leip trug er neit: / dem tet er iamerwernde zit. / daz mer was im da nahen, / da gegen begunde er gahen: / er wolt sich ertrenchet han / gelich als ein tobender man. / die seinen ranten alle darzu.²⁶ (MuB, V. 5350–5373)

²⁶ Eigene Übersetzung: „Nachdem er die Briefe gelesen hatte, durchfuhr ihn ein so heftiger Schmerz, dass er über sich selbst laut schreiend klagte: „Oh weh, lieber Herrgott, wie habe ich so große Schmach verdient! Ach, dass die Heiden mich nicht zu Tode erschlagen haben. Jetzt werde ich immer Laster, Schande und sehnsuchtsvolle Qual erleiden. Oh weh, dass ich nicht tot bin! Das klage ich Dir, herrlich süßer Christus, mein Leben ist mir nun verhasst. Diese Klage setzte ihm so heftig zu, dass er sich die Haare vom Kopf riss. Vor Kummer fiel er vom Pferd, Tränen quollen ihm aus den Augen. Er hasste sein Leben: Dem bereitete er eine jammervolle Zeit. (Oder: ‚Er hasste seinen Körper, dem er eine den (akuten) Jammer überdauernde Zeit bereitete‘ – wenn sich diese Text-

Mai durchläuft hier einen topischen Kursus – den der heftigen Somatisierung einer schlechten Nachricht. Dazu gehört nicht nur die übermäßige Klage und der verbal geäußerte Todeswunsch, sondern vor allem das Raufen und Ausreißen der Haare, das Fallen vom Pferd und die heftigen Tränen (erwartbar wäre auch noch ein Blutsturz). Es folgt ein von seinen Gefolgsleuten verhinderter Selbstmordversuch durch Sich-Ertränken. Aber: Das ist keine die Lektüre begleitende Lesegebärde, sondern es wird ausdrücklich als Lektürereaktion vorgestellt; erst erfolgt die Lektüre, dann wird durch sie Leid erzeugt und das führt zu den beschriebenen verbalen und körperlichen Reaktionen. Dass diese im Gegensatz zum mündlichen Bericht des Boten stehen und dass dessen Augenzeugenschaft offenbar für Mai nichts zählt, will ich hier nicht weiter thematisieren, gehört aber in den Diskurs über die Vor- und Nachteile schriftlicher Nachrichtenübermittlung, der sich in der Literatur des 13. Jahrhunderts ent-spinnt.²⁷

Die Spannung zwischen den beiden Nachrichten und die Unfähigkeit des Boten und der Gefolgsleute, Mais Reaktion zu verstehen, wird nicht aufgelöst. Mai verlangt Schreibzeug und schreibt eigenhändig einen Brief, in dem er veranlasst, dass bis zu seiner Rückkehr nichts unternommen werden solle. Der Bote kehrt auf der Rückkehr wieder bei der Mutter ein, die diesen Brief erneut fälscht: Jetzt veranlasst Mai angeblich, Beaflo und das Kind zu töten – bei Zuwiderhandlung sollen die Grafen und deren Familien mit dem Tode bestraft werden. Die Grafen bekommen den gefälschten Brief

stelle bereits vorausdeutend auf die lange körperliche Verwahrlosung Mais bezieht.) Er war nah am Meer und eilte dorthin: Er wollte sich wie ein Wahnsinniger ertränken. Seine Leute rannten alle dorthin.“

²⁷ Zur Briefintrige und zu literarischen Brieffälschungen (mit weiterführenden Literaturhinweisen) vgl. Matthias Meyer: *Hintergangene und Hintergeher. Überlegungen zu einer Poetik der Intrige in Mai und Beaflo, Friedrich von Schwaben und Wilhelm von Österreich*, in: Martin Baisch / Jutta Eming (Hg.): *Hybridität und Spiel. Der europäische Liebes- und Abenteuerroman von der Antike zur Frühen Neuzeit*, Berlin 2013, S. 113–134.

schließlich vom Boten ausgehändigt, Beaflo ist auch zugegen. Der Bote, der sich Mais Verhalten nicht erklären kann, verweigert jede Auskunft über dessen Reaktion, was für eine bedrohliche Stimmung sorgt. Man überlegt, wer den Brief vorlesen soll, schließlich fällt die Wahl auf Beaflo's Kaplan.

si stunden ouf vnd enphiengen in / vnd gaben im den brief hin. / den enphie er schone vnd neik dergegen / vnd gab dem herren sinen segen, / der in het gesendet dar. / er brach im ouf vnd nam sin war. / heimlich er in vberlas. / do er besach, was daran was, / ouz der hant er in warf. / er sprach: ›dev botschaft ist starch.‹ / vnd roufte sich sere. / ›owe mir immer mere,‹ / sprach er, ›der houptschanden. / we allen chriechsen landen / vmbe ditz mort, daz hie geschiht. / got herre, nu vertrag sin niht. / oder wer hat den rat getan, / der vngetriwe von Yspan? / daz in die heiden heten ermort, / daz wurde niht von mir gechlacht.‹

(MuB, V. 5635–5657)

Der Kaplan weigert sich schließlich, den (gefälschten) Brief vorzu-
lesen: *›nimer iz von mir geschiht. / ich enlise ev niht den brief.‹ / von in er weinunde lief.*²⁸ (MuB, V. 5676 f.) Es handelt sich auch hier eher um ein Nacheinander. Auf die Lektüre folgt die Reaktion des Entsetzens, die sich wieder als Gebärde des Haare-Raufens konkretisiert; dem Kaplan, der von der Nachricht nur indirekt betroffen ist, eröffnet sich noch eine Verhaltensalternative: Er verweigert das halb-öffentliche Vorlesen – und die Grafen können offenkundig selbst

²⁸ „Sie standen auf, empfingen ihn und gaben ihm den Brief. Den empfing er auf gute Art, verneigte sich und segnete seinen Herren, der ihn hergeschickt hatte. Er öffnete ihn und schaute ihn an. Er las ihn heimlich. Als er sah, was darinstand, warf er ihn aus der Hand. Er sagte: ‚Die Nachricht ist schwer zu ertragen‘ und raufte sich die Haare. ‚Oh weh mir für immer‘, sagte er, ‚welch Todsünde. Weh über ganz Griechenland wegen des Mordes, der hier geschieht. Herrgott, lass das nicht zu. Oder wer hat den Rat gegeben, der treulose Spanier? Hätten ihn die Heiden getötet, das würde von mir nicht beklagt werden.“ – „Das werde ich nie tun. Ich lese diesen Brief nicht vor.“ Er lief weinend vor ihnen davon.“

nicht richtig lesen (oder aber es ist dem Status des Briefes nicht angemessen, dass er privat gelesen wird. Der Brief wird schließlich als physische Stellvertretung des abwesenden Herren begrüßt). Als schlussendlich ein Lohnschreiber aus der Stadt gerufen wird, liest dieser getreulich den Brief in Gänze vor, fällt dabei aber sogleich in Trauer: *bescheidenlich er in las: / alles daz daran was, / daz sagt er in ze deute gar / vnd ward ouch selbe vreuden bar.*²⁹ (MuB, V. 5709–5712) Vorlesen und Reaktion rücken so nahe aneinander, dass man von einem Kontinuum und damit von einer direkten Lesegebärde sprechen kann – allerdings ist die wenig beeindruckend, denn eine körperliche Veränderung wird nicht geschildert, das Verschwinden der Freude hinterlässt keine konkreten wahrnehmbaren Spuren im Text, dies wohl auch, weil nun die Reaktion der Grafen geschildert wird, die der ihres Herren in keiner Weise nachsteht: Auch hier das Ausreißen von Haupt- und Barthaar, auch hier die Selbstmordabsichten. Erst die Frauen verhindern Schlimmstes, man berät sich und die Geschichte geht nach einem emotionalen Exzess weiter.

Die Szene setzt sich aus verschiedenen topischen Elementen mit je eigenen Implikationen zusammen: Die Lektüre, die Lektüreverweigerung und die Somatisierung von extremen Affekten. Es beginnt mit Lektüre respektive der Rezeption eines Briefes oder einer schriftlichen Botschaft. Diese kann entweder in der Privatlektüre erfolgen, wie bei Graf Mai, oder in einer semi-öffentlichen Situation (nur die Grafen, Beaflo, und der Vorleser sind dabei). Das Motiv der Lektüreverweigerung – auch das kein Einzelfall in der mittelalterlichen Literatur – dient der Intensivierung und der Steigerung der bedrohlichen Atmosphäre. Das andere Szenario ist das der Somatisierung von extremen Affekten. Sie werden in auffälliger Weise den männlichen Figuren zugeschrieben, so dass ein Kontrast zur permanenten demütig-devoten Akzeptanz durch Beaflo und dem rationalen Verhalten der namenlosen Ehefrauen der Grafen entsteht.³⁰ In der Forschung hat

²⁹ „Deutlich las er ihn vor: Alles, was darinstand, sagte er ihnen klar und deutlich und verlor selbst alle Freuden.“

³⁰ Generell fällt auf, dass in dem Text viele Männer eher schwach und ihren Gefühlen ausgeliefert sind. Das betrifft hier nicht nur die Grafen

man auch von Sentimentalisierung gesprochen.³¹ Generell handelt es sich um durchaus häufiger vorkommende Szenen, die nur hier durch den Sonderfall der Intrige zugespitzt werden; auch in den normal-schwierigen Liebeskommunikationen der anderen sogenannte Liebes- und Abenteuerromane (etwa im *Wilhelm von Österreich* oder Rudolfs von Ems *Willehalm von Orlens*) treten vergleichbare Leseszenen auf, in denen die auch physische Reaktion der Lesenden auf die Lektüre folgt, es sich also, wie hier, um reaktive Lesegebärden handelt.³²

V. Lesen von Literatur

Ich komme nun zu zwei Leseszenen, in denen wir es (in einem Fall vermutlich, im anderen sicher) mit der Rezeption weltlicher Literatur zu tun haben.

Im *Iwein* Hartmanns von Aue muss Iwein kurz vor Ende des Textes die Aventure der Burg zum schlimmen Abenteuer bestehen.³³ Es gibt eine Reihe von bedrohlich-ominösen Vorzeichen, die er aber ignoriert und die Burg dennoch betritt. Doch statt der erwarteten Bedrohung trifft er zunächst auf eine Idylle:

und natürlich Mai, sondern auch Beafors Vater und sein die Handlung auslösendes inzestuöses Begehren. Aktive und rational handelnde Frauen sind – zumindest zu Beginn – Beaflo, ihre Ziehmutter und hier die Ehefrauen der Grafen – und natürlich die vom Text allerdings verteuflerte Mutter Mais.

³¹ Vgl. Albrecht Classen: *Roman sentimental in the Middle Ages? Mai and Beaflo as a Literary Reflection of the Medieval History of Emotions*, in: *Oxford German Studies* 35 (2006), S. 823–100; vgl. die ersten Versuche, in der germanistischen Mediävistik von Sentimentalität zu sprechen von Ilka Büschen: *Sentimentalität – Überlegungen zur Theorie und Untersuchungen an mittelhochdeutschen Epen*, Stuttgart 1974.

³² Vgl. hierzu den Beitrag von Patrizia Huber in diesem Band.

³³ Hartmann von Aue: *Gregorius. Der arme Heinrich. Iwein*, hg. und übersetzt von Volker Mertens, Frankfurt am Main 2004.

Da sitzen in einem natürlich wunderschönen Baumgarten ein altes Ehepaar, er liegend auf einem Bett, das der Göttin Juno angemessen gewesen wäre, sie so schön, wie sie in ihrem hohem Alter nicht schöner hätte sein können.

*unde vor in beiden saz ein magt, / diu vil wol, ist mir gesagt, / wälsch
lesen kunde: / diu kurzte in die stunde. / ouch mohte sî ein lachen /
lihte an in gemachen: / ez dühte sî guot swaz sî las, / wande sî ir
beider tochter was. / ez ist reht daz man sî kræne / diu zuht unde
schæne, / hôhe geburt unde jugent, / gewizzen unde ganze tugent, /
kiusche und wise rede hât. / ditz was an ir, und gar der rât / des der
wunsch an wîbe gert. / ir lesen was et dâ vil wert.³⁴*
(IW, V. 6455–6470)

Hier haben wir eine der extrem seltenen Szenen, in denen in der höfischen Literatur höfische Literatur konsumiert wird. So nämlich muss man den Hinweis verstehen, dass das Mädchen Französisch liest. Und wir haben eine mittelalterliche Lesegebärde: das Lachen oder Lächeln der beiden Eltern über das Vorlesen der Tochter. Geschildert wird so etwas wie eine familiäre Privatlektüre und nicht, wie oft in der Forschung als Regelfall der Literaturrezeption angenommen, eine semi-orale Situation, keine schriftgestützte Mündlichkeit, in der schriftlich fixierter Text mit mündlicher Textkomposition vermischt wird, sondern es ist Vorlesen – ein Vorlesen, wie es bis weit ins 19. Jahrhundert hinein in Lesezirkeln bei begehrten Neuerscheinungen üblich war, nur dass es sich hier um eine Kernfamilienidylle handelt und nicht um einen gebildeten Kreis. Bei Hartmann bleibt offen, was hier gelesen wird. Er übernimmt einen Aspekt der

³⁴ „Und vor ihn beiden saß ein Mädchen, das sehr gut – so ist mir erzählt – Französisch zu lesen verstand, damit vertrieb sie ihnen die Zeit. Sie konnte sie auch leicht zum Lächeln bringen: es gefiel ihnen, was sie las, denn sie war ihrer beider Tochter. Aus gutem Grund erkennt man den höchsten Preis der zu, die Bildung und Schönheit, adlige Abkunft und Jugend, Verständigkeit und edle Tugend, Zurückhaltung und Beredsamkeit vereint. Das besaß sie und überhaupt alles, was man sich bei einer Frau wünscht. Sie war als Vorleserin unschätzbar.“

Szene bei Chrestien, in der *un romanz*, also eine Erzählung in der Volkssprache, gelesen wird, also auf Französisch. Was genau, sagt Chrestien nicht, genauer, er sagt, er weiß nicht, was vorgelesen wurde.³⁵ Hartmann übernimmt dieses metafiktionale Spiel, dem er im Prinzip nicht abhold ist, nicht. Man hat an dieser Stelle viele Mutmaßungen darüber angestellt, sowohl was bei Chrestien wie auch bei Hartmann gelesen würde. Manfred Kern hat die These aufgestellt, bei Hartmann würde Chrestiens *Yvain* gelesen, bei Chrestien dagegen *Amor und Psyche*.³⁶ Der Verdacht ist anregend – belegen wird man das wohl nicht können.

Was mir wichtig ist: Wir haben eine Lesegebärde, nämlich das Lachen/Lächeln, auch wenn unklar ist, worauf es sich bezieht: auf den Inhalt der Lektüre als eine das Vorlesen begleitende und eben nicht eine an die Lektüre anschließende Reaktion oder auf die Lektüresituation. Denn schließlich rückt der Text den Stolz der Eltern über ihre Tochter ins Zentrum (wobei wir wieder bei der oben zitierten Benedikt-Regel wären, die auch die Stimme und die Qualität des Vorlesers betont). Worauf genau sich dieser Stolz bezieht, bleibt ebenfalls unklar – die Lesefähigkeit der Tochter, ihre Art des Vortrags oder den Umstand, dass sie Französisch lesen kann? Der Erzähler bestätigt denn auch am Schluss der Passage die Qualität der Vorleserin, nachdem deren allgemeine Tugend bestätigt wurde.³⁷ Auf

³⁵ Chrestien de Troyes: *Yvain*. Übersetzt und eingeleitet von Ilse Nolting-Hauff, München 1983, V. 5366: *un romanz, ne sai de cui*.

³⁶ Manfred Kern: *Iwein liest ‚Laudine‘. Literaturerlebnisse und die ‚Schule der Rezeption‘ im höfischen Roman*, in: Matthias Meyer / Hans-Jochen Schiewer (Hg.): *Literarisches Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Spätmittelalters. FS. Volker Mertens*, Tübingen 2002, S. 385–414, hier S. 396, zur oben behandelten Szene S. 395–397.

³⁷ Chrestien akzentuiert hier anders: Zum einen liegt der Edelmann (der Vater) auf einem Seidentuch, auf seinen Arm gestützt, die Mutter sitzt in nicht weiter beschriebener Haltung dabei und der Erzähler lässt ausdrücklich offen, ob sie sich über den Vortrag oder den Anblick ihrer Tochter erfreuen – die in einer längeren Digression als so schön beschrieben wird, dass selbst der Liebesgott für sie Mensch werden und auf sich selbst einen seiner Pfeile abschießen würde (vgl. *Yvain*, 5360–5396).

die weitere Einbettung der Szene im Roman gehe ich nicht weiter ein, sondern wende mich meinem letzten Beispiel zu.

Zu Beginn der kurzen Erzählung (eigentlich einer Szenenbeschreibung) *Der Welt Lohn* wendet sich Konrad von Würzburg seiner Hauptfigur zu, dem Ritter Wirnt von Grafenberg, namensidentisch mit dem Autor eines Artusromans.³⁸ Dieser Ritter ist ein höfischer Musterritter, ein Frauenheld, in allen weltlichen Freuden erfahren und ein erfolgreicher Turnierritter im Minnedienst. Dieser Ritter ist aber auch ein Leser.

*Sus saz der hôchgelobte / in einer kemenâten, / mit fröuden wol
berâten, / und haete ein buoch in sîner hant, / dar an er âventiure
vant / von der minne geschriben. / dar obe haete er dô vertriben /
den tag unz ûf die vesperzît; / sîn fröude was vil harte wît / von
süezer rede, die er las. / dô er alsus gesezzen was, / dô quam gegan-
gen dort her / ein wîp nâch sînes herzen ger...*³⁹

(WL, 52–64)

Die Dame, die hier erscheint, ist Frau Welt, die dem Ritter als Lohn für den eifrigen Dienst ihre wurmzerfressene eitrigte Kehrseite zeigt, was den Ritter zur Weltabkehr, zum Abschied von seiner Familie und zur Kreuzzugsteilnahme bringt. Es geht mir nicht um den Erkenntnisprozess, sondern zunächst um die konkrete Situation und ihre Implikationen. Ein Ritter sitzt in einer Kemenate und liest bis in den späten Nachmittag hinein: mittelalterliches Binge-Reading. Und es handelt sich eindeutig um Individuallektüre, anders ist der

³⁸ Der Text und Übersetzung (ggf. leicht verändert) zitiert nach: Konrad von Würzburg: *Das Herzmaere und andere Verserzählungen*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach den Textausgaben von Eduard Schröder übersetzt und kommentiert von Lydia Miklautsch. Ditzingen 2022.

³⁹ „Einst saß der Vielgepriesene in einem mit Unterhaltung gut ausgestatteten Zimmer und hatte ein Buch in der Hand, in dem er Geschichten las, die von der Liebe handelten. Damit hatte er sich bis zum frühen Abend die Zeit vertrieben. Er hatte sehr große Freude an den süßen Worten, die er las. Als er so dasaß erschien plötzlich eine Frau, die ganz nach dem Wunsch seines Herzens geschaffen war...“

folgende Auftritt resp. die Vision von Frau Welt und der intensive Dialog der beiden nicht zu erklären.⁴⁰ Der Besuch/die Vision unterbricht die Lektüre aber nicht oder tritt als deren Begleiterscheinung auf, vielmehr folgt beides aufeinander. Manfred Kern ist in seiner umfassenden Darstellung zur Poesie der Vergänglichkeit auf mögliche Vorbilder dieser Passage eingegangen.⁴¹ Kern verweist hier zum einen auf die Tradition des *conversio*-Erlebnisses, wie es auch Hieronymus und Augustinus erfahren, zum anderen auf die Erscheinung der *Philosophia* in der *Consolatio* des Boethius. Mir scheinen andere Vorbilder respektive Parallelen näher zu liegen. An andere Stelle habe ich auf den deutlichen Mystikbezug dieser Szene hingewiesen:⁴² Wie ein Mystiker sich in Bibellektüre oder Marienbilder versenken kann und dann eine mystische Vereinigung als Gnadenakt erfährt, so liest hier Wirnt eine Minneaventure⁴³ und ihm erscheint Frau Welt

⁴⁰ Ich gehe dabei nicht auf die Frage ein, ob realer Besuch oder Vision, denn schließlich ist das für den Text nicht wichtig.

⁴¹ Manfred Kern: *Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*. Berlin/New York 2009, hier der Unterabschnitt *Lectio vanitatis, vanitas Lectionis*, bes. S. 47–50.

⁴² Meyer, Matthias: *Eremitage bei Konrad von Würzburg*, in: Ina Bergmann / Dorothea Klein (Hg.): *Kulturen der Einsamkeit*, Würzburg 2020 (Würzburger Ringvorlesung 18), S. 55–78, hier S. 66; ähnlich auch Tatjana Meisler / Stina Marie Metter / Ina Spetzke: *Glanz und Gewürm. Konrads Inszenierung einer komplexen Frauengestalt in ›Der Welt Lohn‹*, in: Norbert Kössinger / Astrid Lembke (Hg.): *Konrad von Würzburg als Erzähler*, Oldenburg 2021 (BmE Themenheft 10), S. 189–219 (online), hier S. 193 f.

⁴³ Kern hat die Idee vorgebracht, das Konrads Wirnt hier den *Wigalois*, den Artusroman des ‚realen‘ Wirnts von Grafenberg, lesen könnte – eine Idee, die mich nicht überzeugt; für weiterführend halte ich aber den Hinweis auf die mediengeschichtliche Bedeutung dieser Szene und auf das Faktum, dass der *Wigalois* mit der Ansprache des Buches an die Lesenden beginnt: *Wer hât mich guoter ûf getân?* „Welch vortrefflicher Mensch hat mich aufgeschlagen?“ (Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Text nach der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. 2. überarbeitete Auflage, Berlin/Boston 2014, V. 1). Hier wird eindeutig

(und beschert ihm, hier bricht die Analogie, nicht das ultimative Liebeserlebnis, sondern erteilt ihm eine religiöse Warnung).

Was aber sind die Umstände dieser Lektüre? Eine Kemenate, *mit freuden wol beraten*? Miklautsch übersetzt: „ein mit Unterhaltung gut ausgestattetes Zimmer.“ Doch was ist das? Gibt es hier Bilder? Essen? Musikinstrumente? Der Text ist ebenso wenig anschaulich wie die vorgeschlagene Übersetzung. Für mich ist eine ganztägige Abwesenheit in einer Lektüresituation für das Mittelalter schwer vorstellbar, da auch das höfische Leben relativ streng reguliert ist und ja schon der erste Artusroman das Vernachlässigen der öffentlichen Pflichten kritisiert. Außerdem bekommt man ja vielleicht Hunger oder Durst. Deswegen ist für mich in diesem Bild der gut ausgestatteten Kemenate mittelalterlicher Zimmerservice ebenso inkludiert wie die richtige Beleuchtung, die bequemen Sitzmöbel etc. Hier liegt oder lehnt der engagierte Leser auf gut gepolsterter Récamiere, es gibt Beistelltischchen mit Gebäck – die Phantasien werden schnell ahistorisch. Der Text ist seltsam. Er setzt etwas voraus, was vielleicht ungewöhnlich, aber doch gleichzeitig die Basis für etwas viel Exorbitanteres ist. Ich muss – von der Wirklogik der Argumentation her – die individuelle vertiefende stundenlange Lektüre in luxuriösem Ambiente als bemerkenswert, aber doch nicht außergewöhnlich annehmen, damit der folgende Einbruch des Numinosen (oder zumindest Allegorischen) seine Exorbitanz erhält. Wie genau diese Lesesituation aussieht, überlässt Konrad vielleicht auch deswegen seinen Leserinnen und Lesern, damit sie diese seltsame Situation zumindest etwas mit ihrer eigenen Erfahrungswirklichkeit abgleichen können.

Für mich aber bleibt an dieser Stelle folgendes Fazit: Es gibt auch im Mittelalter längere Individuallektüre, nicht nur im Kloster (wo sie, wie man in der Benedikt-Regel sehen konnte, streng geregelt und oft zu vermeiden war). Und es gibt eine Vorstellung davon, dass man sich die Umgebung dieser Lektüre angenehm gestalten konnte. Wie das aber konkret aussieht, lassen die volkssprachlichen Texte offen. Es fällt allerdings auf, dass die dargestellten Lektüresi-

eine intimere Lesesituation vorausgesetzt. Vgl. Kern: *Weltflucht*, a. a. O., S. 47f.

tuationen eher im kleinen Rahmen oder ganz als Individuallektüre inszeniert sind, was doch einigen altgermanistischen Dogmen entgegensteht.

*

Wenn ich meine Beispiele noch einmal Revue passieren lasse, fällt mir auf, dass in sehr vielen Fällen emotionale oder affektive Reaktion auf Gelesenes im Mittelpunkt standen, was sich mit der engen Bindung von starken Affekten an den Körper, wie sie mittelalterliche Texte immer wieder ausstellen, zusammenhängt. Dabei scheint mir der oft merkbare Zeitverzug, also das reaktive Moment, nicht nur auf die physische Reaktionszeit zurückführbar, sondern vor allem ein Resultat der besonders in der Versdichtung (und vielleicht generell im semi-oralen Rezeptionsmodus stärker akzentuierten) Linearität von Sprache zu sein. Generell aber ist festzuhalten, dass Lese-situationen literarische Ausnahmesituationen sind (auch wenn ich eine Standardsituation, die individuelle Liebesbrieflektüre, ausgelassen habe). Und es sind Situationen, für die es Skripte gibt: Man erhält einen Brief, nach der Lektüre zeigt man die erschrockene oder erfreute Reaktion, die sich, wie im Mittelalter üblich, auch und gerade im Körper realisiert (und also zu Reaktionsgebärden führt). Diese sind eindeutig durch den Akt des Lesens ausgelöst, und also Lesegebärden, aber sie sind oft konsekutiv, nicht zeitgleich mit der Lektüre; es zeigt sich jedoch in allen Beispielen das Involviertsein des Körpers in den Akt des Lesens und dessen Konsequenzen. Das könnte ein generelles Problem der Lesegebärde und ihrer Verortung spiegeln: In der Lektüre im privaten Rahmen sind die Lesenden meist reglos, der Körper ist stillgestellt, wenn man vom Umblättern der Seiten oder mittlerweile der Fingerbewegung auf dem E-Book-Reader absieht. Ob und wie dieser lesende Körper geistig involviert ist, bleibt dabei von außen weitgehend offen. Daher braucht es die Reaktion auf den Inhalt oder die Blicke ins Innere der Lesenden, um aus dem reglosen Körper etwas zu machen, was berichtenswert ist, was aus der Rezeption von ‚Literatur‘ ein literarisches Ereignis werden lässt.

PATRIZIA HUBER

Epistolare Expositionen. Charlotte Badens Eröffnungsgesten des Lesens

I. Rekursive Lese-Szenen

Wenn die Schrift als Spur des Schreibens gilt, so sind Brief erzählungen fikionalisierte Spuren von Schreib- und Lesepraktiken.¹ Denn sie sind die Zeugnisse eines komplexen, kommunikativen Netzwerks, in dem in immer neuen Konstellationen mit Schrift(produktion), Lektüre und Text operiert wird. Die Schreib- und Lese-Szenen der empfindsamen Literatur zeigen den Umgang mit epistolaren Texten als gleichermaßen gestisch-affektiven wie sozialen Vorgang und lenken die Aufmerksamkeit der Leserinnen² auf die materielle Ebene des Erzählens. Das Lesen wird in empfindsamen Brief erzählungen stets von Lesegebärden begleitet, wenn nicht sogar geleitet. Dies lässt sich an einem Zitat aus der Erzählung *Den fortsatte Grandison* [1784; *Der fortgesetzte Grandison*] der dänischen Autorin Charlotte Baden illustrieren:

Da sitzt sie nun, während ich schreibe, und liest Ihren Brief. – Punctum! Wo mag sie wohl aufgehört haben? Denn gerade nahm sie die Brille ab, trocknete das rechte Auge, das mehr zur Wehmut neigt als das andere. Da setzte sie die Brille wieder auf – jetzt wieder ab, um eine Prise Tabak zu nehmen – „hm! hm! die arme **Clementine** will von

¹ Dieser Artikel entstand im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Forschungsprojekts *Romanhaftwerden. Skandinavische Prosaliteratur der späten Vormoderne* (Leitung: Lena Rohrbach und Klaus Müller-Wille, <https://data.snf.ch/grants/grant/189050>) an der Universität Zürich.

² Im Folgenden wird das Femininum für sämtliche Geschlechtsidentitäten verwendet.

der Welt! das sollte man ihr nicht verwehren.“ – War das der Grund, weshalb Tante während des Lesens unruhig wurde? (hier seufzte sie gedämpft). „Was antworten Sie Lady **Grandison** darauf, **Charlotte**?“ – – Bin ich nicht ziemlich geplagt, **Harriet**, mit diesem altem Familien-Inventarium?

Der sidder hun nu, imens jeg skriver, og læser Deres brev. – Punctum! Hvor mon troe hun nu standsede? thi nu tog hun Brillerne af, tørrede det høire Øie, som er mere genegent til Vemodighed end det andet – Her tog hun Brillerne paa igien – nu af igien, for at tage en Prise Tobak – „hm! hm! den stakkels **Clementine** vil fra Verden! det bør ikke nægtes hende.“ – Var det den Sag, hvorfor Faster blev urolig under Læsningen? (her sukkede hun hult). „Hvad svarer De herpaa til Lady **Grandison**, **Charlotte**? – – Er jeg ikke ret brudt, **Harriet**, med dette gamle Familie-Inventarium?³

Baden hebt erstens die verschlungenen, selbstreferenziellen und metafikcionalen Effekte von epistolaren Lese-Szenen hervor;⁴ zweitens steht die gestisch-affektive Dimension im Vordergrund, sodass der Lese-Szenen-Begriff auf seinen metaphorischen Ursprung zurückgeholt wird. Diese Passage ist allerdings nur eines von mehreren Beispielen in Charlotte Badens Erzählung, die das Lesen von Briefen zum Thema machen. Indem dabei das affektive Potenzial der Lesegebärde ausgelotet wird, stützt sich die Erzählung auch auf das empfind-

³ *Bibliothek for det smukke Kiøn*, 5 Bd. Kiøbenhavn 1784–90. Die Zitate der *Bibliothek for det smukke Kiøn* erfolgen mit Angabe des Bandes in römischen und des Heftes in arabischen Ziffern, in diesem Fall: *Bibliothek*, I, 2, S. 41 f. Alle Übersetzungen aus dem Dänischen stammen von Patrizia Huber.

⁴ Epistolare Lese-Szenen sind metaleptisch angelegt, weil sie einerseits in einem Brief das Lesen von Briefen thematisieren und kommentieren, andererseits auf den realen Akt des Lesens verweisen, der den jeweiligen Text aktualisiert. Daher muss bei der Besprechung von Lese-Szenen zwischen den diegetischen und den (historischen) Leserinnen unterschieden werden; in der Folge ist von Leserinnen die Rede, wenn die reale Lesesituation gemeint ist. Die diegetischen Lesenden sind im Kontrast jeweils deutlich markiert.

same Motiv der Ausdrucksfähigkeit der Köpersprache. Charlottes alte Tante Selby liest den Brief mit dem gesamten Körper: Sie weint vor Rührung, legt anschließend aber auch eine Pause ein, um eine Prise Schnupftabak zu nehmen. Die Szene lebt von dynamischer Bewegung, nicht zuletzt aus dem Wechselspiel zwischen Erzählerrede, direkter Figurenrede und Empfängerinnen- und Leserinnenadressierung. Akte des Lesens sind auch deswegen lebhaft, weil sie in soziale Strukturen eingebettet sind und sich fortpflanzen können: Clementines Brief an Harriet wird an Charlotte weitergeschickt und landet schließlich in den Händen der Tante. Das narrative Wechselspiel spiegelt sich in einer ebenso lebhaften mehrstufigen Leseszene, die – und hier liegt das Intrikate der Szene – rekursive Lektüren hervorruft. Denn auch Charlotte liest die Lesegebärden der Tante wie einen Text: Die Interjektion „Punctum!“ verwandelt Tante Selby in einen lebendigen Text, während die Leserinnen über Charlottes Verschriftung der Szene – die buchstäbliche Textwerdung – deren Lektüre lesen. Weil die Erzählung so dynamisch durch verschiedene Referenzpunkte der rekursiven Lektüre führt, legt sie mehrere Perspektiven übereinander – schafft *joint attention*, gemeinsame Aufmerksamkeit, zwischen Text und Leserinnen.⁵ Damit wird nicht nur die Beobachtung einer Lese-Szene inszeniert, sondern in einem zweiten Schritt auch die verschiedenen möglichen Formen des Lesens, mit denen einem Text begegnet werden kann, ins Bewusstsein gerufen. Auch wenn es sich bei der Tante um eine satirische Überzeichnung handelt, repräsentiert sie dennoch die empathische Dimension der epistolaren Lektüre. Sie prä- und refiguriert die affektive Reaktion der Leserinnen: präfiguriert, weil sie eine Lesepraktik darstellt, die mit der Träne die ideale Form darstellt; refiguriert, weil die Leserinnen Clementines Brief, der im Buch einige Seiten vor dieser Stelle auftaucht, bereits selbst gelesen haben. Die Lese-Szenen in Badens *Den fortsatte Grandison* verschalten derart den gestisch-affektiven Aspekt des Lesens mit einer moraldidaktischen Funktion.

⁵ Zum Begriff der *joint attention*, vgl. Michael Tomasello: *A Natural History of Human Thinking*, Cambridge, MA 2014.

Die gebärdenden Lektüren der Erzählung bilden Punkte der immersiven Reflexion, die von den Leserinnen gestisch und intellektuell nachvollzogen werden sollen. Um diesen moraldidaktischen und empathischen Gehalt der dargestellten Lesegebärden herauszuarbeiten, werde ich den philologischen Begriff der Lese-Szene um ein dezidiert gestisch-affektives Verständnis erweitern. Einen solchen Ansatz liefert das *embodied reading* der *Second-Generation Cognitive Narratology*⁶ bzw. die *Embodied Narratology*⁷, die ausgehend von der jüngsten Kognitionswissenschaft das Lesen von Erzählungen als physischen und materiellen Prozess begreift.⁸ Dies erlaubt es mir, epistolare Materialität und verkörpertes Lesen miteinander zu verschalten, um Badens Poetik des Lesens zu erschließen. Dabei wird sich herausstellen, dass Lese-Szenen auch als performativer, fiktionalisierter Paratext funktionieren können.

Badens Erzählung ist eine Fortsetzung von Samuel Richardsons Briefroman *The History of Sir Charles Grandison. In a Series of Letters Published from the Originals, by the Editor of Pamela and Clarissa* [1753/1754; *Geschichte Herrn Carl Grandison. In Briefen entworfen von dem Verfasser der Pamela und der Clarissa*, 1754/1755],⁹ die sich solcher Beliebtheit erfreute, dass sie mehrfach gedruckt wurde. *Den fortsatte Grandison* erschien zunächst anonym in der dänischen Literaturzeitschrift *Bibliothek for det smukke Kjøn* [1784–6, 1790; *Bibliothek für das schöne Geschlecht*],¹⁰ folgte im darauffolgenden Jahr als Sonderdruck im gleichen Verlag (*Den fortsatte Grandison, i Sexten Breve* [1785; *Der fortgesetzte Grandison*

⁶ Vgl. zum „second-generation‘ cognitive approach“: Marco Caracciolo / Karin Kukkonen: *Introduction: What is the „Second Generation?“*, in: *Style* 48/3 (2014), S. 261–274.

⁷ Vgl. die Selbstbezeichnung in Marco Caracciolo / Karin Kukkonen: *With Bodies. Narrative Theory and Embodied Cognition*, Columbus 2021.

⁸ Vgl. der Artikel von Karin Kukkonen und Sarah Bro Trasmundi in diesem Band.

⁹ Im Volksmund wurde der Roman wie die beiden früheren Romane von Samuel Richardsons abgekürzt und war als *Grandison* bekannt.

¹⁰ *Bibliothek*, I, 2, S. 1–121.

in *sechzehn Briefen*]), dieses Mal unter dem Namen der Autorin, und wurde schließlich einige Jahre später in einem Sammelband mit weiteren Texten aus der *Bibliothek* veröffentlicht (*Den fortsatte Grandison, tilligemed et Brev til Forfatterinden, hendes Svar, og en Fortælling* [1792; *Der fortgesetzte Grandison, zusammen mit einem Brief an die Autorin, ihrer Antwort, und einer Erzählung*]).¹¹ In dieser Gesamtausgabe finden sich nicht nur Beiträge aus Badens Feder, sondern auch ein Briefwechsel zwischen der Autorin, einer Leserin und der Zeitschriftenredaktion der *Bibliothek*.¹² In ihrem Brief verteidigt Baden eine spezifische Form des weiblichen Lesens und entwickelt Ansätze einer eigenen Poetologie. Als Reaktion auf den zeitgenössischen Diskurs um die schädliche Lesesucht spricht sich Baden für ein empathisches Lesen aus, das von Romanen genauso affektiv bewegt wird wie von Theaterstücken. Der Vergleich mit der Dramatik wertet das romanhafte Erzählen auf und profiliert es performativ-materiell. Erzählverfahren können deshalb mit dramatischer Begrifflichkeit verstanden werden: Romane sind Schauspiele auf Papier.¹³

Solche dramatischen Erzählstrategien setzt die empfindsame Literatur gehäuft ein, indem sie die Körper der Figuren als Ausdrucksmittel nutzt.¹⁴ Im Falle der zahlreichen empfindsamen Briefromane existiert sogar eine weitere Stufe der Dramatisierung, da die Briefe – insofern ein Brief sowohl Inhalt als auch Medium einer Mitteilung

¹¹ Charlotte Baden: *Den fortsatte Grandison, i Sexten Breve*, Kiøbenhavn 1785; Baden, Charlotte: *Den fortsatte Grandison, tilligemed et Brev til Forfatterinden, hendes Svar og en Fortælling*, Kiøbenhavn 1792.

¹² Vgl. *Bibliothek*, II, 1, S. 170–179; *Bibliothek*, III, 2, S. 145–152; Baden: *Den fortsatte Grandison, tilligemed et Brev, til Forfatterinden, hendes Svar og en Fortælling*, a. a. O., S. 93–100.

¹³ Vgl. Patrizia Huber: *Lesen lesen – Gerahmte Lese-Szenen als emanzipatorische Textfigur in Charlotte Badens Erzählung „En Fortælling i et Brev“*, in: *Textfiguren der Emanzipation. Autorinnen des europäischen 17. und 18. Jahrhunderts wieder (und wieder) lesen*, hg. von Annina Klappert, Hannover 2024 (i. E.).

¹⁴ Vgl. Paul Goring: *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture*, Cambridge 2005, S. 142–181.

ist – Kommunikation inszenieren. Für gedruckte faktuale wie fiktionale Briefe gilt deshalb gleichermaßen: Da der Druck die handschriftlichen Originaldokumente simulieren soll, verlangen sie von den Leserinnen ähnliche Imaginationsleistungen wie das dramatische Geschehen auf der Bühne.¹⁵ Die verlorengegangene Materialität hinterlässt eine Lücke, die durch andere Strategien wieder gefüllt werden muss.¹⁶ So erzählt die empfindsame Literatur des 18. Jahrhunderts die epistolare Materialität oder die Schreib- und Lesepraktiken gleich mit. Immer wieder geht es dabei um die affektive Dimension: Tränen tropfen während des Lesens auf das Papier, wiedererkennbare Handschriften lösen Vorfreude aus, Briefe werden anstelle ihrer abwesenden Verfasserinnen geküsst. Es ist Christian Benne deshalb nur zuzustimmen, wenn er in einem Aufsatz über die gestische Dimension des Lesens resümiert, die Briefromane des 18. Jahrhunderts seien „practically composed of scenes of reading“.¹⁷

¹⁵ Den Begriff der Simulation verwende ich gemäß Marco Caracciolo's Definition, wonach Leserinnen eine Wahrnehmung im Kontakt mit Texten simulieren, d. h. eine mentale Vorstellung von einer Erfahrung generieren, vgl. Marco Caracciolo: *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin/Boston 2014, S. 94 f.

¹⁶ Vgl. Anne Bohnenkamp-Renken / Waltraud Wiethölter: *Einleitung*, in: *Der Brief – Ereignis & Objekt. Katalog der Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift. Frankfurter Goethe-Museum, 11. September bis 16. November 2008*, hg. von Anne Bohnenkamp-Renken / Waltraud Wiethölter, Frankfurt am Main 2008, S. IX–XI, hier S. IX: „Sobald Briefe Texte sind, sind Briefe keine Briefe mehr. Denn die Verwandlung eines Briefes in einen Text ist eine Prozedur, die ganz unmittelbar die epistolare Botschaft betrifft, indem sie diese in geradezu elementarer Weise beschneidet.“

¹⁷ Christian Benne: *Tolle lege. Embodied Reading and the „Scene of Reading“*, in: *Language Sciences* 84 (2021), # 101357.

II. Gesten des Lesens

Die Theorie der Lese-Szene entwickelte sich als analoges Konzept zur sogenannten Schreib-Szene, deren analytische Möglichkeiten Campe in seinem programmatischen Aufsatz „Schreiben. Die Schreibszene“ als erster profilierte,¹⁸ die aber erst mit Martin Stingelin eine explizite Definition erhielt: Die Schreib-Szene meine den Moment, „wo sich dieses Ensemble [von Semantik, Technologie und Körperlichkeit des Schreibens, P. H.] in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich selbst aufzuhalten beginnt, thematisiert, problematisiert und reflektiert“.¹⁹ Schreib- und Lese-Szenen verhandeln selbstreferenziell die materiellen Praktiken, die sich rund um Produktion und Rezeption von Schrift anlagern. Entsprechend ist die Lese-Szene nach Irina Hron und Christian Benne „die im Text schon implizit und explizit reflektierte und thematisierte Leseszene“.²⁰ Der Unterschied zur Schreib-Szene liegt einerseits in der Referenz zur extratextuellen Welt: Verweist die Schreib-Szene letztlich auf die Textgenese und die Autorinnen, schließt die Lese-Szene die Lese-

¹⁸ Rüdiger Campe: *Die Schreibszene. Schreiben*, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, hg. von Sandro Zanetti, Berlin 2012, S. 269–282.

¹⁹ Martin Stingelin: ‚Schreiben‘. *Einleitung*, in: ‚*Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum*‘. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, hg. von Martin Stingelin, München 2004, S. 7–21, hier S. 15. Eine Auswahl an zentralen Aufsätzen der Schreibszenenforschung liefert *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, hg. von Sandro Zanetti, Berlin 2012.

²⁰ Irina Hron / Christian Benne: *Gespräch über das Lesen*, in: *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*, hg. von Irina Hron / Jadwiga Kita-Huber / Sanna Schulte, Heidelberg 2020, S. 63–100, hier S. 72; vgl. auch Klaus Müller-Wille: *Sezierte Bücher. Hans Christian Andersens Materialästhetik*, Paderborn 2017, S. 41–45. Eine Sammlung verschiedener Ansätze zum Konzept sowie verschiedenen Konstellationen der Leseszene finden sich in *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*, hg. von Irina Hron / Jadwiga Kita-Huber / Sanna Schulte, Heidelberg 2020.

rinnen in den Text ein. Da sie daher den realen Akt des Lesens sowohl spiegelt als auch präfiguriert, besitzt sie das Potenzial zur impliziten Apostrophierung der Leserinnen. Andererseits hinterlässt das Schreiben Spuren, während das Lesen als Nachvollzug der Schreibspuren vermeintlich immateriell – ja geradezu als Negation des schöpferischen Erschaffens verfährt.²¹ Dass das Lesen als Erkenntnisverfahren jedoch auf gestische Komponenten angewiesen ist, zeigte die jüngere Kognitionswissenschaft. Lesen wird als sprachliche Aktivität und Kommunikationsform auch maßgeblich von Gebärden getragen. Kommunikative Gebärden bilden nicht nur den Ursprung der Sprache,²² sondern beschreiben zudem dezidiert die affektive Dimension der Sprache, die auch dargestellte Lese-Szenen eignet.²³ Daher verstehe ich Lesegebärden als tradierte Konzepte, die sich sowohl synchron als auch diachron verbreiten können. Mit Paul Ricœurs Begriff der dreifachen Mimesis existieren Lesegebärden bereits vor der literarischen Schöpfung, die sie auf komplexe Weise zu Text umwandelt, und werden danach in der Rezeption wiederum refiguriert.²⁴

Die Literatur der Empfindsamkeit offenbart selbst ein Bewusstsein für die gestischen Aspekte der Sprache. Diese Gewichtung der expressiven Gestik und Mimik zeugt vom empfindsamen Kampf gegen das Künstliche, im Zuge dessen der Sprache Natürlichkeit und Spontaneität auferlegt wurde.²⁵ Im Gegensatz zur hypertrophen

²¹ Pethes überführt diesen praxeologischen Chiasmus in einen rhetorischen; so sei festzustellen, dass „im Fall des Lesens nicht Körpergesten in Textstruktur umschlagen, sondern Textstrukturen Körpergesten auslösen und der materielle Akt des Lesens mithin im Text selbst ohne Spur bleibt“ (Nicolas Pethes: *Leseszenen. Zur Praxeologie intransitiver Lektüren in der Literatur der Epoche des Buchs*, in: *Leseszenen*, a. a. O., S. 101–132, hier S. 108).

²² Vgl. u. a. Michael Tomasello: *Origins of Human Communication*, Cambridge, MA 2008, S. 60–71.

²³ Vgl. Benne: *Tolle lege*, a. a. O.

²⁴ Vgl. Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung. Bd. 1: Zeit und historische Erzählung*, übers. von Rainer Rochlitz, München 1988, S. 87–89.

²⁵ Vgl. Otto Fischer: „*Skatter af kånslan – tecken af oskulden.*“ *Om sen-*

Empfinderei, die im Rückgriff auf rhetorische Strategien auch inexistente Gefühle zu Wort kommen lassen könne, strebte das empfindsame Ideal nach einem unmittelbaren Ausdruck. Die Körpersprache funktioniert dabei wie ein natürliches Zeichen, das die Emotionen direkt anzeigt. Dabei entspricht die Träne der „expressive[n] Utopie“ der empfindsamen Semiotik, denn sie ist Ergebnis einer

Sprache, die zugleich „Natur“ ist. Als spontan und unwillkürlich hervorbrechende Körperflüssigkeit sind die Tränen Natur im anthropologischen Sinn, und sie sind zugleich „natürliche“ Sprache im Sinne der unmittelbaren Identität von Erfahrung und Zeichen. So stehen sie symbolisch für das empfindsame Kommunikationsideal von Aufrichtigkeit, Unmittelbarkeit und Gefühlsnähe der Rede und polemisch gegen die Allianz von Konvention, Konversation und Rhetorik.²⁶

In diesem Sinn drücken Lesegebärden als unwillkürliche Gesten die ‚wahren‘ Empfindungen der Lesenden aus, weil sie keinen Umweg über den sprachlichen Ausdruck machen müssen. Wer Tränen aus Mitgefühl für eine Figur vergießt, zeigt seine Rührung unmittelbar und unverstellt. Damit konfiguriert die empfindsame Literatur Praktiken der verständigen Höflichkeitskultur, weshalb sie schließlich auch Übungslabor des sozialen Umgangs wurde.²⁷

Als Aktivität, die kognitive und physische Aspekte vereint, nehmen konfigurierte Lesepraktiken auch in Karin Kukkonens Studie *4E Cognition and Eighteenth-Century Fiction. How the Novel Found*

timentalität och litterär kommunikation. Exemplet Granbergs Enslighetsålkaren, in: *Samlaren* 127 (2006), S. 41–84; Goring: *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture*, a. a. O., S. 142–147; Lothar Müller: *Herzblut und Maskenspiel. Über die empfindsame Seele, den Briefroman und das Papier*, in: *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*, hg. von Gerd Jüttemann / Michael Sonntag / Christopher Wulf Weinheim 1991, S. 267–292, hier S. 272–275.

²⁶ Müller: *Herzblut und Maskenspiel*, a. a. O., S. 273.

²⁷ Vgl. Goring: *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture*, a. a. O., S. 142 f.

Its Feet (2019) einen wichtigen Stellenplatz ein.²⁸ Anhand von Fallbeispielen aus der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts konnte sie zeigen, dass die Romane Körperlichkeit für verschiedene Erzählstrategien nutzten und ihre Leserinnen dazu einluden, sich selbst gestisch zu beteiligen. Dabei basiert ihre Analyse auf der These der *4E cognition*, die kognitive Prozesse als *embodied*, *embedded*, *extended* sowie *enactive* beschreibt: Gedanken werden durch Gesten verkörpert (*embodied*) und sind eingebettet in soziale Kontexte (*embedded*); mittels technologischer Hilfsmittel erweitert sich der Verstand in seine Umwelt (*extended*) und benötigt den Körper, um sich zu orientieren (*enactive*).²⁹

Wenn Verstehen demnach grundsätzlich *embodied* vollzogen wird, imitieren auch Leserinnen die erzählten Bewegungen, um einer Erzählung zu folgen. Gleichzeitig arbeiten die Texte laut Kukkonen mit verschiedenen Strategien des *embodied engagements*, die

²⁸ Karin Kukkonen: *4E Cognition and Eighteenth-Century Fiction. How the Novel Found Its Feet*, New York 2019. Der gestischen Dimension des Erzählens widmete sie zwei weitere Veröffentlichungen, die sich mit Teilaspekten der *Cognitive Poetics* auseinandersetzen: Karin Kukkonen: *A Prehistory of Cognitive Poetics. Neoclassicism and the Novel*, New York 2017; Karin Kukkonen: *Probability Designs. Literature and Predictive Processing*, Oxford 2019.

²⁹ Vgl. Kukkonens kurze Erläuterung: „Thought and feeling are both integral in this account, and profoundly embodied in physical states, movements, gestures, etc. Such cognition is also embedded in social and material contexts. Some proponents even argue that the human mind is extended into the material environment, for example, when we read or write. Indeed, others go further still and suggest that our very perception is enactive and depends on our bodies’ movement in a particular environment.“ (Kukkonen: *4E Cognition and Eighteenth-Century Fiction*, a. a. O., S. 1). Vgl. auch die Spezialausgabe der *Phenomenology and the Cognitive Sciences: Phenomenology and the Cognitive Sciences* 9/4 (2010) sowie *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, hg. von Albert Newen / Leon De Bruin / Shaun Gallagher, Oxford 2018. Eine hilfreiche Einleitung in eine Narratologie nach dem *4E*-Ansatz findet sich in Caracciolo / Kukkonen: *With Bodies*, a. a. O.

Formen der sprachlichen Vermittlung, Wissensorganisation und Lesepraktiken miteinander ins Gespräch bringen,³⁰ um dann während des lesenden Sinnvollzugs mit dem individuellen Vorwissen abgeglichen zu werden. Der Text konstruiert einen Sinnesfluss (*designed sensory flow*) aus verkörperter Sprache, dynamischer Handlung und kulturellen Schemata; daran kann sich die Leserin progressiv entlangarbeiten, indem sie die eigenen Leseerwartungen und kulturellen Protokolle mit dem Gelesenen in Beziehung setzt. Das Ergebnis dieser Begegnung ist eine komplexe, weil mehrstufige Beteiligung der Leserinnen:

[I]f readers make their embodied meaning-making available to the designed sensory flow of the text, then their body and not only their abstract, rationalised intellect is involved in novel reading. Their inner voice plays a central role in the reception of the text, even if we no longer read out loud. Once we take into account the physical dimension of embodied language and the resonances it evokes in readers, reading loses its visual dominant, and once we pay attention to the ways in which texts modulate embodied predictions, it does not need to be considered dead. We might primarily use our eyes when reading, but the meaning and the experience we get in reading depends on our entire bodies.³¹

Immateriell und rein visuell ist das Lesen somit nicht, sondern setzt ein differenziertes Wechselspiel der Sprachgebärden zwischen Text und Leserinnen in Gang. Lesepraktiken entwickeln und tradieren sich rund um und in Literatur; sie kommen darin in Lese-Szenen als affektive Sprachgebärden zur Darstellung und werden auch von ihr ausgelöst. Kukkonen erweitert auf diese Weise Ricœurs Reziprozität der Literatur um eine sinnlich-körperliche Dimension.

Die Dynamik des *embodied engagements* schafft aber nicht nur solche immersive Momente, sondern auch Augenblicke der bewussten Wahrnehmung und Reflexion.³² In den Reflexionen richten die

³⁰ Kukkonen: *4E Cognition and Eighteenth-Century Fiction*, a. a. O., S. 12.

³¹ Ebd., S. 209.

³² Vgl. ebd., S. 210.

Leserinnen ihre Aufmerksamkeit auf die Handlung, die verarbeiteten kulturellen Protokolle, die Perspektiven der unterschiedlichen Erzähl- bzw. Fokalisierungsinstanzen³³ sowie ihr individuelles Vorwissen. Indem die Erzählung derart Elemente in den Vordergrund bzw. Hintergrund rückt, entsteht mehrfache *joint attention*, gemeinsame Aufmerksamkeit, zwischen Text und Leserinnen.³⁴ Mit *joint attention* bezeichnete der Evolutionspsychologe Michael Tomasello die Aufmerksamkeit, die Senderin und Empfängerin auf die geteilte Information richten.³⁵ Dieses triadische Verhältnis erinnert zunächst an

³³ Gemäß Caracciolo / Kukkonen liefert nicht nur jede Erzählinstanz, sondern auch jede Fokalisierungsinstanz den Leserinnen einen verkörperten Ankerpunkt in der diegetischen Welt, an denen diese ihr *embodied engagement* ausrichten können. Diese *relays* kommen besonders dann zu tragen, wenn die Erzählinstanz nicht physisch auftritt und folglich den Leserinnen keinen verkörperten Orientierungspunkt in der Geschichte bietet. Dennoch wirkt sie auch in diesem Fall noch auf sekundärer Stufe als Selektions- und Organisationsfunktion. (Caracciolo / Kukkonen: *With Bodies*, a. a. O., S. 53 f.)

³⁴ Vgl. Kukkonen: *4E Cognition and Eighteenth-Century Fiction*, a. a. O., S. 29. Die Existenz einer beliebigen Information erhält allein deshalb Bedeutung, weil sie in einem Selektionsprozess gegen andere Informationen gewonnen hat, vgl. Caracciolo / Kukkonen: *With Bodies*. a. a. O., S. 51 f.

³⁵ Vgl. Tomasello: *A Natural History of Human Thinking*, a. a. O., S. 46: „joint attentional activities have the dual-level structure of joint attention and individual perspectives“; deshalb stehen die eigene Perspektive und die des Anderen bei einer solchen Kommunikation stets im Austausch. Die *joint attention* ist ein Aspekt der *joint intentionality*: Nach Tomasello entwickelt der Mensch zunächst individuelle Intentionalität, bei der der Mensch seine eigenen Absichten kommunizieren und koordinieren kann, danach gemeinsame Intentionalität, wo kooperative Kommunikation und die Erreichung der gemeinsamen Ziele zweier Individuen im Zentrum steht, und schließlich kollektive Intentionalität, die eine Kommunikation in der Gruppe nach konventionalisierten Regeln und mithin kulturellen Normen ermöglicht. Bei jedem Schritt erweitert sich die individuelle Perspektive: vom persönlichen Standpunkt über denjenigen des Gegenübers bis zur generischen, von allen getrage-

ein übliches Kommunikationsmodell, wird jedoch dadurch komplexer, dass die Empfängerin auch die Zeigegeste der Empfängerin erkennt. Im gleichen Zug wie die Information verstanden wird, wird auch der dahinterliegende Selektionsprozess deutlich.³⁶ Narrative Strategien, um *joint attention* zu erzeugen, umfassen neben Wechsel zwischen Erzählinstanzen sowie direkter und indirekter Rede, auch typographische Auszeichnungen, das Buchlayout und -format. Denn auch dieser materielle Aspekt des Lesens lenkt die Aufmerksamkeit, bewirkt immersive und reflexive Momente und ruft Gesten hervor.³⁷ Im Gegensatz zu Genettes Fokalisierungen³⁸ konzipiert der Ansatz der *joint attention* folglich ein Vermittlungsmodell, das narrative Elemente einschließt, die nicht unmittelbar Teil der diegetischen Welt sind. Die Kreuzung von kognitiven Schemata und Figuren- und Erzählerperspektiven berücksichtigt dabei neben der visuellen

nen Gesamtsicht. Vgl. ebd., S. 5 f., 121 f.; Tomasello: *Origins of Human Communication*, a. a. O., S. 72–108.

³⁶ Vgl. Tomasello: *Origins of Human Communication*, a. a. O., S. 60–66, 82.: Tomasello schenkt der Zeigegeste besondere Aufmerksamkeit, weil sie bereits auf kommunikativen Strukturen fußt und die Bedeutung der *joint intentionality* demonstriert. Caracciolo / Kukkonen haben dies auf die Literatur übertragen, vgl. Caracciolo / Kukkonen: *With Bodies*. a. a. O., S. 51–55.

³⁷ Vgl. Caracciolo / Kukkonen: *With Bodies*. a. a. O., S. 170–172. Für einen kompakten Überblick über die Formen und die Bedeutung von typographischen Mittel zur Leserlenkung, s. Ursula Rautenberg: *Das Buch in der Codexform und einblättrige Lesemedien*, in: *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Ursula Rautenberg / Ute Schneider, Berlin/Boston 2015, S. 279–336, v. a. S. 297–300; außerdem Ralf de Jong: *Typographische Lesbarkeitskonzepte*, in: ebd., S. 233–256. Daneben hat Susanne Wehde am historischen Beispiel des Widerstreits zwischen den Schriftarten Fraktur und Antiqua eine Systematik geschaffen, um den semantischen Gehalt von typographischen Elementen präzise zu erfassen, vgl. Susanne Wehde: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000.

³⁸ Gérard Genette: *Die Erzählung*, übers. von Andreas Knop, Paderborn 2010, S. 121–135.

Wahrnehmung auch die weiteren Sinne der Fokalisierungsinstanz. Daneben denkt die *joint attention* die Multiplizierung von Erzählinstanzen von Anfang an mit, sodass sich eine strikte Unterteilung in deutlich getrennte Erzählebenen erübrigt.³⁹ Denn hinter allen Erzähl- und Fokalisierungsinstanzen steht letztlich eine selegierende Erzählfunktion. Diese Prämisse ist gerade im Hinblick auf die romanhafte Literatur des 18. Jahrhunderts fruchtbar, die häufig mit mehrfach verschachtelten Erzählsituationen und typographischen Auszeichnungen operiert. Mit den Ansätzen des *embodied readings* lassen sich diese Erzählstrategien, die strukturell auf verschiedenen Ebenen liegen, gemeinsam untersuchen.

Solche ineinandergeschachtelte Erzählsituationen sind derweil ein Charakteristikum der epistolaren Literatur: In Briefromanen verfolgen die Leserinnen nicht nur die Perspektive der Schreibinstanz mit, sondern auch der Empfängerinnen- und Herausgeberinneninstanz. Wenn außerdem Briefe innerhalb des Figurenkreises weitergeschickt oder vorgelesen werden, multipliziert sich die Anzahl der Fokalisierungsinstanzen entsprechend.⁴⁰ Im Hintergrund wirken jedoch die kulturellen Protokolle – die moralischen und sozialen Verhaltensvorschriften – mit. Weil der epistolare Text schließlich das Medium selbst zum Erzählenden macht, lässt er die Aufmerksamkeit zwischen diskursiver und inhaltlicher Ebene changieren. So verknüpfen epistolare Texte sämtliche Strategien, um das *embodied engagement* zu aktivieren. Auch Badens *Den fortsatte Grandison* setzt mit einer Lese-Szene ein, die den gestisch-affektiven Aspekt in den Vordergrund rückt. Sie zeigt die Brieflektüre anhand von Lesegebärden als kollektive, empathische und vor allem körperliche Praktik.

³⁹ Vgl. Caracciolo / Kukkonen: *With Bodies*, a. a. O., S. 54. Stattdessen macht das *embodied reading* Platz für die metafiktionale Latenz jeder Erzählung.

⁴⁰ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Matthias Meyer in diesem Band.

III. Die Bühne eröffnen: Epistolare Exposition

Charlotte Badens *Den fortsatte Grandison* führt als ‚achter Band‘ die offengebliebenen Handlungsstränge von Richardsons *Grandison* zu Ende: Dass die Protagonistin Harriet von ihrem Ehemann Grandison schwanger wird und deshalb nicht mehr schreiben darf, drückt sich im Ausbleiben ihrer Briefe aus. An ihrer Stelle berichtet allerdings die Freundin Charlotte, die zur Unterstützung in Grandisons Haus kam. Die Erzählung endet tragisch, denn die Italienerin Clementine, die Grandison fast geheiratet hätte, entscheidet sich gegen eine Heirat mit Graf Belvedere und geht ins Kloster, wo sie – zerrissen zwischen den Ansprüchen ihrer Eltern und sich selbst gegenüber – stirbt. Ihre Briefe manifestieren die zunehmende Sinnesverwirrung in einem graduellen Verlust der syntaktischen Struktur, bis Clementine letztlich nicht mehr selbst schreiben kann und ihre Dienerin das englische Ehepaar um Hilfe bittet. Es sind demnach Harriets und Grandisons Briefe, welche Clementines letzte Stunden festhalten.

Dem ersten Brief in *Den fortsatte Grandison* obliegt indessen die Aufgabe, sich selbst zum berühmten Vorgänger zu verorten, Handlungsverläufe in Erinnerung zu rufen und auch die Leserinnen anzusprechen, die die Vorgeschichte noch nicht kennen. Dass es sich bei der Erzählung um eine Fortsetzung von Richardsons Original handelt, geht zwar aus dem Titel hervor, jedoch wird dies auch – wie zu sehen sein wird – durch Erzählstrategien vermittelt, die an die wichtigsten Ereignisse und Figuren des englischen Romans anknüpfen. Der erste Brief ist Exposition im doppelten Sinn, denn er führt in die Geschichte ein und stellt – *exponere* – mithilfe einer kollektiven und gestisch-affektiven Lese-Szene das Tableau der Erzählung auf. So erzählt Harriet, die Protagonistin von Richardsons *Grandison* und dieser Fortsetzung, ihrer Großmutter, wie sie und ihr Ehemann die Lektüre des Briefbündels ihrer italienischen Freunde zeremoniell begangen haben. Es lohnt sich, die Szene in ihrer Gesamtheit zu zitieren:

62. Brief

Fortsetzung von Lady Grandison an Mad. Shirley.

Ein ganzes Bündel⁴¹ Briefe wurde mir gestern gebracht. Ich erkannte das Siegel des Markgrafen; wie groß auch mein Verlangen danach war, deren Inhalt zu erfahren, legte ich sie doch unaufgebrochen auf den Tisch, bis Sir **Carl** von einigen Geschäften im Haus des verstorbenen Sir **Hargraves** zurückkommen würde.

[...]

Ich legte einen Arm um seinen Hals, drückte ihn hoch an mein klopfendes Herz, und hielt das Bündel aus Bologna in der anderen Hand. „Hier sind Briefe, lieber Sir“, sagte ich „von unseren Freunden, von unserer **Clementine**. Wie sehr sehne ich mich danach, von ihrer glücklichen Heimkehr zu erfahren!“ Ich sah die Freude in Sir **Carls** Augen funkeln. Mit der ihm so eigenen Ehrfurcht nahm er das Bündel aus meiner Hand, und gab seinem Volk Anweisung, nicht hineinzukommen, bevor er läutete. Darauf nahm er mich bei der Hand, und führte mich zum Sofa, während er sagte: „Jetzt wollen wir uns vorstellen, meine liebste Harriet! dass wir mit unseren Freunden aus Bologna versammelt sind.“ Darauf öffnete er das Bündel, worin sich ein Brief von der Markgräfin, und einer von ihrer Tochter, beide an mich, befanden; einer an Sir **Carl** vom Markgrafen, und einer an den Sohn Signor **Jeronymo**; einer von Pater **Marescotti** an Dr. **Bartlett**. Sie überschütteten Sir **Carl** und mich mit ihren Segenswünschen, und preisen jede Stunde glücklich, die sie in England verbrachte.

Graf **Belvedere**, schreibt die Markgräfin, sei vor ihnen angekommen, und habe am Abend nach ihrer Heimkehr ein Feuerwerk veranstaltet, das den feinen Geschmack seines Urhebers verriet, und das, wie sie meinte, von **Clementine** nicht mit gleichgültigen Augen betrachtet wurde. – „Wer weiß (schreibt die liebe Dame), was Zeit und Geduld bei unserem geliebten Kind noch ausrichten mögen.“

Clementines Brief mussten wir mehrmals weglegen, um unsere Augen von den Tränen zu trocknen, die seine Lektüre verursachte. – Wie viel Zärtlichkeit zeigt das liebenswürdige Mädchen über unsere Trennung! und wie sehr sie sich danach sehnt zu hören, dass ich mein

⁴¹ Dän. *pakke* bedeutet eigentlich Paket, Packung.

Bevorstehendes überwunden habe, und wie glücklich sie darüber sei, wie sie schreibt, dass ich ihrem vortrefflichen Freund und Bruder Sir Carl gefallen habe.

62 Brev.

Fortsættelse af Lady Grandison til Mad. Shirley.

En hel Pakke Breve blev bragt mig i Gaar. Jeg kiendte Marggrevens Seigl; men hvor stor min Længsel end var efter at vide deres Indhold, lagde jeg dem dog ubrudte paa Bordet indtil Sir **Carl** kom hiem fra nogle Forretninger, han havde havt i den afdøde Sir **Har-graves** Huus.

[...]

Jeg slog min ene Arm om hans Hals, trykkede ham op til mit bankende Hierte, og holdt i den anden Haand Pakken fra Bologna. „Her er Brev, Elskelige Sir“, sagde jeg „fra vore Venner, fra vor **Clementine**. Hvor længes jeg efter at vide deres lykkelige Hiemkomst!“ Jeg saae Glæden tindre i Sir **Carls** Øine. Med en Ærbødighed, som er ham altid saa egen, tog han Pakken af min Haand, og gav sine Folk Ordre, ikke at komme ind, førend han ringede. Derpaa tog han mig ved Haanden, og førde mig til Sofaen, sigende: „Nu ville vi forestille os, min elskelige Harriet! at vi ere samlede med vore Venner fra Bologna.“ Derpaa aabnede han Pakken, hvori fandtes et Brev fra Marggrevinden, og et fra hendes Dotter, begge til mig; et til Sir **Carl** fra Marggreven, og et til Sønnen Signor **Jeronymo**; et fra Pater **Marescotti** til Dr. **Bartlett**. De overøse Sir **Carl** og mig med Velsignelser, og prise hver Time lykkelig, som de have tilbragt i Engelland.

Greven af **Belvedere**, skriver Markgrevinden, var ankommen førend de, og havde Aftenen efter deres Hiemkomst foranstaltet et Fyrværkerie, som røbede Ophavsmandens fine Smag, og som hun syntes, ikke blev anseet med ligegyldige Øine af **Clementine**. – „Hvo veed (skriver den kiere Dame) hvad Tid og Taalmodighed endnu kann udrette hos vort elskelige Barn.“

Clementines Brev maatte vi adskillige Gange lægge bort, for at tørre Taarerne af vore Øine, som dets Læsning forårsagede. – Hvor megen Ømhed viser ikke den elskværdige Pige over vor Skilsmisse!

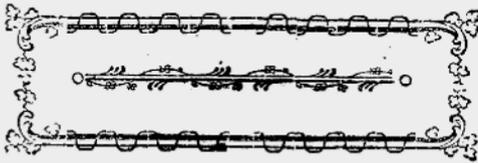
og hvor længsfuld er hun efter at høre, at jeg lykkelig har overvundet mit Forestaaende, og glædet, som hun skriver, hendes ypperlige Ven og Broder Sir **Carl**.⁴²

Auch wenn die Versuchung groß ist, bricht Harriet das Siegel nicht, sondern spart sich auch diese Handlung des Brieflesens auf, um es später mit Grandison gemeinsam zu tun. Dennoch erkennt sie an der materiellen Gestalt des Bündels, das es von den Freunden aus Bologna kommen muss. Allein dieses Moment des Wartens und Aufsparens zeigt das Lesen von Briefen als Praktik, die aus zahlreichen körperlichen Handlungen besteht. Gleichzeitig wird es als performativer, gemeinschaftlicher Akt inszeniert. Zwar erfahren die Leserinnen nicht, wie der Lesemodus genau abläuft, ob sich das Ehepaar etwa die Briefe gegenseitig vorliest oder jeder im Stillen für sich. Die eigentliche Lektüre wird folglich ausgespart, die Handgriffe davor und die Reaktionen auf das Gelesene werden allerdings erzählt. Zu den Ereignissen nach dem Lesen zählt dann auch die Diskussion der Inhalte, die Harriet am Schluss des Zitats ihrer Großmutter mitteilt. Zur nötigen Vorbereitung des Lesens gehört die Zauberformel „Jetzt wollen wir uns vorstellen“, die Grandison vor das Brieföffnen stellt. Mithilfe ihrer Einbildungskraft sollen die Freunde im Zimmer erscheinen und selbst zu den beiden Lesenden ‚sprechen‘ können. Somit fungiert das Öffnen der Briefe als virtuelle Teleportation der Verfasserinnen, die sich wie Hologramme aus den Briefen im Zimmer materialisieren. Daneben isoliert sich das Ehepaar vor der gemeinsamen Brieflektüre in einem Zimmer, aus dem nicht nur das Dienstpersonal ausgeschlossen ist, sondern gleich die gesamte Außenwelt. Feierlich führt Grandison seine Ehefrau zum Sofa, wo der Akt des Lesens durchgeführt werden soll. Die Türen werden geschlossen, die Anwesenden nehmen ihre gemütlichen Plätze ein, dann treten die Figuren auf: Alles erinnert an den Beginn eines Theaterstücks. Es wird eine Bühne konstruiert, auf der die

⁴² *Bibliothek*, I, 2, S. 1 f. In den Zitaten werden die typographischen Auszeichnungen des Originals übernommen, weil sie für eine Diskussion der gestischen Aspekte des Lesens von Bedeutung sind.

epistolaren Schriften agieren können. Zentral ist hier die Überlagerung zweier Sphären: Die Briefverfasserinnen treten nicht wirklich auf, sondern sind bloß in der Vorstellung anwesend, sie müssen folglich simuliert werden. Die Briefe sind Stellvertreter, die wie Schauspielerinnen die Figuren auf der Bühne verkörpern. Anstatt dass sich das lesende Ehepaar in die textuelle Welt versenkt, treten die Figuren aus den Texten heraus.⁴³ Nur scheinbar überwindet diese Lektüre das Medium, um sich direkt mit den Schreiberinnen zu verbinden. Das Medium Brief ist nur Übertragungskanal zwischen der Simulation der Freundinnen und den tatsächlichen Schreibszenen. Die Briefe binden die inneren Vorstellungen der Leserinnen an den Raum, wo die Lektüre stattfindet. Da diese Exposition folglich an dramatische Konventionen anknüpft, gilt auch die klassische dramatische Affektlehre: Die beiden Lesenden können bewegt (*movere*), unterhalten (*delectare*) und belehrt (*docere*) werden. Die affektive Dimension steht gerade bei Clementines Brief im Vordergrund. So berichtet Harriet zuerst, dass er sie zu Tränen gerührt habe, bevor sie den Inhalt und damit den Auslöser der emotionalen Reaktion referiert. Aber auch dieser konzentriert sich auf die Gefühle von Clementine. Die Lektüre des Briefs steht daher gänzlich unter dem Zeichen des *movere*. Weil das lesende Ehepaar auf diese Weise die verschrifteten Empfindungen gestisch nachvollzieht, beteiligt es sich am *embodied engagement* des Briefs. Die Brieflektüre erscheint folglich als soziale, aber auch empathische Handlung, die dank der materiellen Rahmung zustande kommt.

⁴³ Das erinnert an H.C. Andersens Märchen *De vilde Svaner* [1838; *Die wilden Schwäne*, 1839], bei dem die Figuren des Bilderbuchs genauso aus den Seiten springen und den lesenden Kindern ihre Geschichten erzählen. Zwar findet diese Lesephantasie in einem Traum statt, jedoch rahmt dieser das metaleptische Lesen genauso wie hier das geschlossene Zimmer. Gemäß Klaus Müller-Wille diskutiert Andersen damit die „Äußerlichkeit und Materialität des (Bilder)Buches“ und die „Innerlichkeit von Vorstellungsbildern“ (Müller-Wille: *Sezierte Bücher*, a. a. O., S. 121).



Den fortsatte Grandison.

62 Brev.

Fortsettelse af Lady Grandison til
Mad. Shirley.

Wi have faaet søkkelige Tidender fra Bologna. En heel Pakke Breve blev bragt mig i Gaar. Jeg kiendte Marggravens Seigl; men i hvor stor min Længsel end var efter at vide deres Indhold, lagde jeg dem dog ubrudte paa Bordet, indtil Sir Carl kom hjem fra nogle Forretninger, han havde havt i den afsøde Sir Margraves Huus.

Ingen kunde see paa denne store Menneſke-
ven, da han traadte ind i Huſet, at hans For-
retninger havde været ham ubehagelige. Hans
I Binds 2 Hefte A Anſigts:

Abb. 1: Charlotte Baden: *Den fortsatte Grandison*, in: *Bibliothek for det smukke Kiøn* 1.2, Gyldendals forlag, Kiøbenhavn 1784, S. 1. Digitalisat: *Det kongelige bibliotek*, Public Domain.

Der erste Brief konstruiert aber auch eine buchstäbliche Lese-Szene, indem er den Bühnenraum abgrenzt sowie die Positionen von Publikum und Schauspielerinnen ausweist. Das Lesen wird hier nicht als rein intellektueller Sinnvollzug dargestellt, sondern in seinen vorbereitenden Handgriffen und körperlichen Reaktionen. Die epistolaren Schauspielerinnen erinnern indessen an die Sprechrollen, die Kukkonen im Kontext der markiert theatralischen Dialogen in Haywoods Romanen erwähnt. Diese Sprechrollen evozieren nicht nur dramatische Körperlichkeit, sondern sollen vor allem zum lauten Mitlesen – oder „leisen lauten Mitlesen“ mit der inneren Stimme – einladen.⁴⁴ Das lesende Ehepaar fungiert deshalb als Stellvertreterinnen der Leserinnen, indem es die Brieflektüre zu einer körperlichen Erfahrung macht. Obwohl die eigentliche Lektüre ausgespart bleibt, ruft die Zauberformel dazu auf, in eine Welt der Einbildungskraft einzutreten, wie sie auch im Theater herrscht, und lädt zu Formen der performativen Lektüre ein. Der Auftritt der Schreibenden macht außerdem die *joint attention* explizit, die den Briefroman implizit eignet. Wenn die Figuren in den Raum der Lesenden geholt werden, kollabieren die Erzählebenen. Dies redupliziert sich in der Erzählstruktur. Die Figurenbrieftexte werden von Harriet nicht vollständig zitiert, sondern in einer Mischform aus indirekter und direkter Rede zusammengefasst. Diese freie Verfügung über die Fremdstimmen nivelliert auch hier die Distanz zwischen Figuren- und Erzähleraussage. So wird just diese *joint attention* umgesetzt, die bereits durch den Auftritt der Briefe angekündigt wurde. Die Figuren befinden sich nun auf derselben Ebene wie Harriet und Grandison; ihre Perspektiven können miteinander über Kreuz gelegt und mit impliziten kulturellen Protokollen abgeglichen werden.

Die Komplizenschaft mit den Leserinnen ergibt sich aus der Lese-Szene, die – nach Kukkonens These der *4E cognition* – von den Lesenden ohnehin unbewusst gestisch nachvollzogen wird. Weil sie den Umgang mit Briefen darstellen, beinhalten die Lesepraktiken andererseits eine mediale Selbstreflexion, an der sich die Leserinnen

⁴⁴ Vgl. Kukkonen: *4E Cognition and Eighteenth-Century Fiction*, a. a. O., S. 55.

wie bei den Sprechrollen beteiligen dürfen. Diese Einladung zur Reflexion wird durch die Zur-Schau-Stellung der textuellen Materialität zusätzlich verdichtet. Auch hier wird der Fiktionsraum gerahmt (s. Abb. 1), indem mehrere Überschriften den Anfang des Textes und gleichzeitig die Fortsetzung eines anderen Textes ankündigen. Die typographische Auszeichnung grenzt den Raum der Erzählung einerseits innerhalb der Zeitschrift *Bibliotek for det smukke Kjø* ein, andererseits weist sie ihr einen Platz in einer bereits bekannten fiktionalen Welt zu. Dabei ist der Paratext nicht darum bemüht, der Erzählung einen Titel zu geben, der innerhalb der Grenzen der fiktionalen Welt verbleibt. Stattdessen wird das Original mit dem umgangssprachlichen Kurztitel „Grandison“ deutlich als Buch benannt. Das mag für ein modernes Publikum wenig außergewöhnlich erscheinen, jedoch ist es bezeichnend, dass die Überschrift klar macht, dass Richardsons *Roman* fortgesetzt wird.⁴⁵ Denn sowohl Richardsons Original als auch zeitgenössische dänische Romane verwenden an entsprechenden Stellen pseudofaktuale Strategien.⁴⁶ In diesem Sinn ist die Überschrift „62. Brief“ keine bloße numerische Einordnung der Schrift in Richardsons Briefsammlung, sondern auch ein Signal, das Zeit und Raum in einer fiktionalen Welt kennzeichnet. Der Titel markiert den Übertritt in eine Sphäre des fiktionalen Erzählens. Wird die dramatische Metapher weitergedacht, sind die Über-

⁴⁵ Die andere Deutung, dass „Grandison“ die Figur meint, ergibt offensichtlich keinen Sinn; eine Figur kann nicht fortgesetzt werden.

⁴⁶ So steht auf dem Titelblatt von Richardsons *Grandison*, die Briefe seien „Published from the ORIGINALS, By the Editor of PAMELA and CLARISSA“ (vgl. Samuel Richardson: *Sir Charles Grandison*, hg. von E. Derek Taylor / Melvyn New / Elizabeth Kraft, in: ders.: *The Cambridge Edition of the Works of Samuel Richardson*, Bd. 8–11, Cambridge 2022, S. 3). Für eine Übersicht über die pseudofaktualen Strategien der dänischen Romanvorworte, s. Simona Zetterberg Gjerlevsen: *Forordets betydning for etableringen af den danske roman*, in: *Nordica* 32 (2015), S. 396–428; sowie allgemein zur Pseudofaktualität im romanhaften Erzählen, Nicholas D. Paige: *Before Fiction. The Ancien Régime of the Novel*, Philadelphia 2011.

schriften nicht nur Bühnengrenze, sondern auch Kulisse, denn sie geben den Leserinnen Hinweise, wo und wann sich das Geschehen ereignen wird. Wenngleich im Gegensatz zu Richardsons Briefromanen die Orts- und Datumsangaben fehlen, reichen bereits die Nennung von Adressatin und Schreiberin, um eine Ahnung davon zu haben, wo sich Letztere befinden müsste.

Gleichermaßen erfährt der Auftritt der Figuren mittels Zauberformel sein Gegenstück in der *mise-en-page*. Die typographische Auszeichnung der Figurennamen weist ihnen einen distinkten Platz im Fließtext zu (s. Abb. 2). Im selben Moment wie in der Diegese die Briefe ihre Schreiberinnen materialisieren – ein schriftlicher Stellvertreter Figuren herbeizaubert –, treten die fett gesetzten Figurennamen aus der Buchseite heraus. Da diese Parallelen zwischen Handlung und *mise-en-page* sowohl von einer fiktionseinläutenden Zauberformel begleitet werden als auch am Anfang des Textes stehen, sind sie als Signale ans Publikum aufzufassen, mit denen die Erzählung darauf aufmerksam macht, wie sie gelesen werden möchte. Die Lese-Szene fungiert somit als literarische Selbstreflexion des Leseaktes. Sie stellt dar, wie epistolare Texte bei den Leserinnen Simulationen der Schreiberinnen evozieren und als Medien den Zugriff auf diese Schreibszenen sichern. Auch wenn die Buchseite nicht dieselbe Materialität wie ein echter Brief besitzt, gilt dies genauso für gedruckte fiktive Briefe, bei denen andere textuelle Stellvertreter – in diesem Fall die fett gesetzten Namen – die Medialität der Mitteilung betonen. Insofern sollten auch die Leserinnen aus den Texten in ihren Händen Figuren auf der imaginären Bühne der Buchseite erscheinen lassen. Die Konsequenzen sind klar: Indem die Figurenperspektiven durch ihren Auftritt auf der papiernen Bühne multipliziert werden, werden die Leserinnen zur evaluierenden *joint attention* motiviert. Sie können die einzelnen Figurenperspektiven miteinander ins Gespräch bringen, aber auch sich selbst dazu verhalten – und affektiv bewegt.

Ansigtstræk opvakte Glæde hos enhver, som nærmede sig ham.

Jeg slog min ene Arm om hans Hals, trykkede ham op til mit bankende Hjerte, og holdt i den anden Haand Pакken fra Bologna. "Her er Brev, Elskelige Sir," sagde jeg "fra vore Venner, fra vor Clementine. Hver længes jeg efter at vide deres lykkelige Hiemkomst!" Jeg saae Glæden tindre i Sir Carls Øine. Med en Verbødighed, som er ham altid saa egen, tog han Pакken af min Haand, og gav sine Folk Ordre, ikke at komme ind, førend han ringede. Derpaa tog han mig ved Haanden, og førde mig til Sofaen, sigende: "Nu ville vi forestille os, min elskelige Harriet! at vi ere samlede med vore Venner fra Bologna." Derpaa aabnede han Pакken, hvori fandtes et Brev fra Marggravinden, og et fra hendes Datter, begge til mig; et til Sir Carl fra Marggræven, og et til Sønnen Signor Jeronymo; et fra Paster Marescotti til Dr. Bartlett. De overrøste Sir Carl og mig med Betsignelser, og priste hver Øine lykkelig, som de have tilbragt i Engelland.

Græven af Belvedere, skriver Marggravinden, var ankommen førend de, og havde Uficien efter

Abb. 2: Charlotte Baden: *Den fortsatte Grandison*, in: *Bibliothek for det smukke Kiøn* 1.2, Gyldendals forlag, Kiøbenhavn 1784, S. 2. Digitalisat: *Det kongelige bibliotek*, Public Domain.

IV. Epistolar einleiten: Der Brief als fiktives Vorwort

Der selbstreferenzielle Gestus wird auch nach der kollektiven Lese-Szene beibehalten, als Harriet die Zukunft ebenjener Briefe thematisiert. Diese sollen den geschlossenen Bühnenraum des Hauses Grandison verlassen, um ihre eigentlichen Adressaten (zwei Briefe sind an Jeronymo und Bartlett adressiert), aber auch weitere Interessierte zu erreichen. „Ich habe heute das ganze Bündel in die Stadt an unsere lieben Freunde geschickt. **Jeronymo** ist mit Dr. **Bartlett** für einige Tage dorthin gereist. Sobald ich die Briefe zurückbekomme, werde ich sie Ihnen schicken, liebste Großmutter! und da seien Sie so gut, sie unseren anderen Freunden mitzuteilen.“⁴⁷ Die soziale Dimension des Brieflesens schließt deshalb auch Familie und den erweiterten Freundeskreis des Ehepaars ein, wobei die Großmutter die Distribution an die einzelnen Mitglieder sichert. Da die „anderen Freunde“ nicht näher bestimmt werden, kann diese Gruppe neben den restlichen Figuren der Erzählung prinzipiell eine beliebige Menge an zusätzlichen Empfängerinnen beinhalten, die den Beteiligten wohlgesinnt sind. Diese Offenheit ermöglicht es, auch die Leserinnen der *Bibliothek* in den Kreis der „Freunde“ miteinzuschließen, zumal sie als Komplizinnen des Textes den Figuren auch wohlgesinnt sein dürften. Die Formulierung kann deshalb als implizite Apostrophierung des Publikums aufgefasst werden. Diese Vermutung der empathischen Teilnahme unterstützt ein Brief an Charlotte Baden, in dem eine Leserin schildert, wie sie den siebten Band von Richardsons *Grandison* enttäuscht weggelegt habe, weil sie sich „wünschte, Clementine nicht gekannt zu haben, um mit weniger Anteilnahme unwissend von ihrem Schicksal zu bleiben“.⁴⁸ Allein weil sie Clementine

⁴⁷ „Jeg har i Dag sendt den hele Pakke til Byen til vore kiere Venner. **Jeronymo** er tagen derind paa et par Dage med Dr. **Bartlett**. Saasnaert jeg faaer Brevene tilbage, skal jeg sende Dem samme, elskelige Mormoder! og da er De saa god at meddele dem til vore andre Venner.“. *Bibliothek*, I, 2, S. 3.

⁴⁸ „ønskede, at ikke have kiendt en Clementine, for at kunne med mindre Deeltagelse blevet uvidende om hendes Skiebne“. Baden: *Den fortsatte*

wie eine Freundin kennengelernt hat, wird sie somit umso stärker von deren Schicksal bewegt.

Die Großmutter figuriert indessen als implizite Herausgeberin, die dank der epistolaren Praxis der Weiterleitung garantiert, dass die Erzählung um Grandison fortgesetzt wird. Mangels einer explizit auftretenden Herausgeberinstanz bleibt diese Schaltstelle nämlich in Badens Text offen. Meldet sich Richardson stets in einem Vorwort, um die (fiktive) Herkunft der Briefe zu erläutern, erschwert es die konzeptionelle Anlage der Erzählung als unmittelbare Fortsetzung – sogar die Nummerierung schließt direkt an *Grandisons* siebten Band an –, ein weiteres Vorwort zu setzen. Ein Nachwort und damit eine zweite Möglichkeit, eine übergeordnete Instanz zu Wort kommen zu lassen, fehlt allerdings ebenso. Das erklärt jedoch, wieso der erste Brief mit der epistolaren Lese-Szene ansetzt, denn er erfüllt eine Rahmungsfunktion, die sonst Vorworte übernehmen. Gérard Genette erklärt, dass Vorworte primär „eine gute Lektüre des Textes [...] gewährleisten“ sollen, indem sie nahelegen, warum und wie das jeweilige Buch gelesen werden soll.⁴⁹ Zu diesem Zweck können sie die Entstehung und den Kontext, die Absicht sowie das angestrebte Publikum der Veröffentlichung, die ideale Reihenfolge der Textteile und die Gattung des Textes kommentieren. An dieser Stelle schließen fiktionale Texte zudem einen „Fiktionspakt“ mit ihren Leserinnen und platzieren sich in einem separaten fiktionalen Raum.⁵⁰ Formal sind den Vorworten prinzipiell keine Grenzen gesetzt; so ist das zweite Vorwort von Rousseaus *Julie ou La Nouvelle Héloïse* [1761; *Julie oder Die neue Heloise*, 1761] ein Dialog, allerdings kann auch das erste Gedicht einer Lyriksammlung Vorwortfunktionen überneh-

Grandison, tilligemed et Brev til Forfatterinden, hendes Svar og en Fortælling, a. a. O., S. 93.

⁴⁹ Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt am Main ⁸2021, S. 191. Dabei stellt Genette ein Minimal- und ein Maximalziel fest: Das Vorwort sollte *mindestens* erreichen, dass der Text gelesen wird, und zu einer *möglichst* angemessenen Lektüre anleiten.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 202–222.

men.⁵¹ Die Lese-Szene des *fortsatte Grandison* funktioniert als Auftakt und als Darstellung der gewünschten Lesepraktik. Insofern sie demnach „dem Leser eine hausgemachte, durch die Absicht des Autors definierte Theorie aufzudrängen [scheint], die als sicherster Schlüssel zur Interpretation präsentiert wird“,⁵² ist sie eine implizite, fikionalisierte Variante der „Absichtserklärung“.⁵³

Um allerdings zu garantieren, dass die Erzählung überhaupt gelesen wird, muss ein Vorwort auch unterstreichen, welchen Nutzen die Lektüre bringt, und die Originalität der Erzählung hervorheben. Da *Den fortsatte Grandison* Teil eines Sammelbands ist, geht es an dieser Stelle nicht darum, ein ganzes Buch zu verkaufen.⁵⁴ Vielmehr gilt es, das Interesse der Zeitschriftenleserinnen zu wecken. Der erste Brief erfüllt diese Aufgaben, indem Harriet ihre Großmutter über die jüngsten Entwicklungen informiert. Sie erzählt nämlich nicht nur von dem italienischen Briefbündel, sondern auch von ihrer fortgeschrittenen Schwangerschaft. Auf diese Weise erfahren die Leserinnen, dass bereits zehn Monate seit ihrer Hochzeit mit Grandison vergangen sind und sie kurz vor der Geburt ihres ersten Kindes steht. Harriet fragt ihre Großmutter ebenfalls nach Grandisons Mündel Emelie und ihrer Tante Selby.⁵⁵ Anhand der geschickten Mischung von Informationen und Fragen verschafft der Brief Überblick über die zu erwartende Handlung und deren Figuren, weshalb er auch strukturell als Exposition agiert. Diese spricht gezielt Handlungslücken in Richardsons Roman an, zu dessen fiktionaler Welt sich die Erzählung verhalten muss.⁵⁶

⁵¹ Vgl. ebd., S. 166 f.

⁵² Ebd., S. 215.

⁵³ Vgl. zu den Absichtserklärungen ebd., S. 214 f.

⁵⁴ Um den Verkauf des Buchs kümmert sich die Einleitung der Zeitschriftenredaktion, vgl. *Bibliothek* I, 2, S. *2–*4.

⁵⁵ *Bibliothek*, I, 2, S. 4 f.

⁵⁶ Dass der Roman nach der Auffassung des Publikums abrupt geendet habe, bezeugt u. a. Richardsons Antwort auf einen Leserinnenbrief, den dieser als separates Heft veröffentlichte (*Copy of a LETTER to a LADY, Who Was Solicitous for an Additional Volume to the History of Sir Charles Grandison; Supposing It Ended Abruptly, and Expressing Herself*

Somit kündigt die Exposition an, die offengebliebenen Fragen des Originals zu beantworten, was gleichzeitig als Alleinstellungsmerkmal von *Den fortsatte Grandison* betrachtet werden darf: Der Text befriedigt das Bedürfnis der zahlreichen Leserinnen, die Geschichten aller Figuren auserzählt zu bekommen. Als implizites Vorwort kann der erste Brief allerdings weitere performative Funktionen gemäß Genettes Paratexttheorie erfüllen. Erstens verortet die *mise-en-page* die Erzählung in der fiktionalen Welt von *Grandison*. Mit dem Titel und den Überschriften schreibt sie sich aber nicht nur als Epilog in Richardsons mehrbändigen Roman ein, sondern auch in einen größeren literarischen Werkkontext, der von unterschiedlichen Versionen und Raubdrucken sowie Übersetzungen geprägt war. Dadurch positioniert sich der Text implizit innerhalb der Gattung Briefroman und den entsprechenden Lesepraktiken. Auch ein Fiktionspakt wird abgeschlossen, indem die Überschriften als Fiktions-signale wirken

Desirous to See Sir Charles in the Parental Character; and to Know If The Story Were Intended to Be Carried Further [1754; Schreiben an eine Dame, welche noch gern einen Band zu der Geschichte Herrn Carl Grandisons haben wollte, weil sie meynete, es hörete solche zu plötzlich auf; und welche Sir Carls Aufführung und Betragen in dem väterlichen Charakter zu sehen wünschete, auch zu wissen begehrete, ob die Geschichte weiter fortgeführt werden sollte, 1780]). Vgl. Emily Friedman: *The End(s) of Richardson's „Sir Charles Grandison“*, in: *Studies in English Literature, 1500–1900* 52/3 (2012), S. 651–667, hier S. 651; E. Derek Taylor: *General Introduction*, in: Samuel Richardson: *Sir Charles Grandison*, a. a. O., S. XXIX–LXVIII, hier S. LXf. Dass auch die dänische Leserschaft nach Auflösung der Handlungen dürstete, drückt sich im Vorwort der Zeitschriftenredaktion der *Bibliothek* aus: „Forfatterinden har uden Tvil tænkt rigtig, naar hun ønskede at see denne Bog forøget med den ottende Deel; thi det syntes hende og flere, at Udfaldet paa saa besynderligt et Fruentimmers, som Clementines Skiebne, hvori bløde Gemytter tage saa stor Deel, ikke burde blive Læserne ubekjendt, saa og om Greven af Belvedere opnaaede sit Ønske hos hende, eller: om hendes Kierlighed til Grandison blev uryggelig. En Harriet Byron eller nu Lady Grandison, maatte man jo ogsaa ønske at kiende som Moder, førend hun forlod os.“ (*Bibliothek* I, 2, S. *3–*4 f.).

und die kollektive, affektiv-gestische Lese-Szene dazu anleitet, die Erzählung wie ein Theaterstück zu lesen.

Übernimmt der erste Brief die Rolle eines Vorwortes, das die Eintrittsschwelle in den Text und die fiktionale Welt sichert, so erfüllt der letzte Brief von *Den fortsatte Grandison* die gegenteilige Aufgabe. Er markiert, dass die Geschichte rund um Harriet und Grandison nun endgültig auserzählt ist und es nichts mehr hinzuzufügen gibt. Die letzten Zeilen an Dr. Bartlett lauten wie folgt: „Hier kommt mein Sir Carl. – Nehmen Sie die Feder, mein Liebster! – Nein! er weiß nichts hinzuzufügen, außer dass wir für Sie beten und Ihre treuen und verbundenen Freunde sind. / Harriet Grandison“.⁵⁷ Wiederum ist es eine epistolare Praktik, die eine Grenze der fiktionalen Welt kennzeichnet, allerdings handelt es sich dieses Mal um eine Schreib-Szene. Indem sich Grandison dem Schreiben verweigert, entzieht er seinen Körper dem Text und setzt damit dem gestischen Nachvollzug seiner Perspektive einen Schlusspunkt. Dass gerade er, der Richardsons Roman seinen Namen lieh, sich der Schreibgeste versagt, muss als performativer Abschlussakt des Textes verstanden werden. Um zur Bühnenmetaphorik zurückzukehren, tritt an dieser Stelle die romangewordene Figur ab. Das letzte Wort hat somit Harriet, die in ihrer Abschiedsformel ein letztes Mal auch die Leserinnen implizit apostrophiert. Erschienen zu Beginn die Figuren mithilfe der fett gesetzten Lettern nacheinander auf der Bühne der Buchseite, verabschiedet sich hier diejenige als Letzte, die diese Bühne überhaupt erst aufgestellt hat.

⁵⁷ „Her kommer min Sir Carl. – Tag De Pennen, min Elskelige! – Nei! han veed intet at tilsætte, uden at vi bede for Dem og ere Deres hengivne og forbundne Venner. / Harriet Grandison“. *Bibliothek*, I, 2, S. 121.

V. Fazit

Epistolare Texte inszenieren Schreib- und Lesepraktiken nicht nur in immer wieder anderen Konstellationen, sondern entwickeln und tradieren diese auch. Diese konfigurierten Praktiken können hierauf von einer historisch und mediologisch informierten Narratologie wieder aufgeschlüsselt werden. Die gestisch-affektive Dimension der Lesegebärde kann allerdings allein durch ein narratologisches Instrumentarium erfasst werden, das die jüngsten Erkenntnisse der Kognitionswissenschaften mitdenkt. Wenn Texte anhand ihrer *embodied engagements* untersucht werden, hebt sich die selbstreflexive und metaleptische Dynamik der Lese-Szene deutlich hervor. Auf diese Weise wird erkennbar, dass Leserinnen die körperlichen Handlungen und die *embodied language* von Erzählungen gestisch nachvollziehen. Wie die Analyse der kollektiven, affektiv-gestischen Lese-Szene in Badens *Grandison* zeigte, bedeuten solche immersive Momente der Auseinandersetzung mit der Erzählung mitnichten einen Verlust der reflektiven Anteile. Wenn die Erzählebenen kollabieren und dezidiert *joint attention* geschaffen wird, wird es stattdessen möglich, die unterschiedlichen Perspektiven zu evaluieren. Diese metaleptischen Einbrüche bieten somit der selbstreflexiven Verhandlung der Differenzen von diskursiver und inhaltlicher Ebene einen Platz. Im vorliegenden Fall betrifft dies auch die Materialität des Textes, die selbst performativ agiert.

Die Erzählung *Den fortsatte Grandison* scheint sich ihrer Position und Rolle in Bezug auf Richardsons Original im Klaren zu sein, denn sie verortet sich mit dem einleitenden Brief explizit in dessen fiktionaler Welt. Anhand der dramatischen Exposition legt sie sich und analog dem gedruckten Text eine Bühne an, auf der die Briefe als mediale Stellvertreter der Figuren handeln können. Da die Erzählung sich dadurch als fiktionalen Text präsentiert, verweigert sie es, die zeitgenössischen pseudofaktualen Strategien umzusetzen, die Richardsons Roman und andere ähnliche Briefe Erzählungen einsetzen. Als fiktionalisiertes Vorwort schafft der erste Brief die optimalen Bedingungen für eine angemessene Lektüre, indem er vorbereitende Informationen gibt und das performative Potenzial der

epistolaren Erzählung inszeniert. Schließlich stellt der erste Brief das Tableau der Geschichte in der Vorstellung der Leserinnen auf (*exponere*), während der letzte Brief den Vorhang der Erzählung fallen lässt, indem die einleitende Schreiberin Harriet auch als Letzte abschließt. Einleitung und Schluss führen demnach aus, was Charlotte Baden selbst in ihrem Leserinnenbrief in der *Bibliothek* dargelegt hat: Ihre Erzählung kann nicht nur wie ein Theaterstück gelesen werden, sie setzt auch die dramatischen Eintritts- und Austrittsgesten um. Infolgedessen decken die Lesegebärden das dramatische Potenzial der romanhaften Literatur auf, deren gestische Anlage intellektuell und affektiv auf die Leserinnen wirkt und zu empathischen Nachvollzug aufruft. Dieser performative und moraldidaktische Gehalt erlaubt es der Lesegebärde erstens, paratextuelle Funktionen auszuführen, ohne die Grenzen der fiktionalen Welt zu übertreten. Zweitens weisen Badens Lese-Szenen auf eine soziale, kollektive Form der Lektüre, die von bestimmten gestischen Praktiken gerahmt wird und bei der die Leserinnen im permanenten Austausch über die Texte stehen. Drittens verbinden Lesegebärden inhaltliche und diskursive Ebene des narrativen Textes miteinander, indem sie das Lesen als primär körperlichen, mit Material operierenden Akt darstellen. In der materiellen Gestalt des Textes berühren sich Lektüre der Leserinnen und diegetische Lese-Szene.

Alle Übersetzungen aus dem Dänischen von Patrizia Huber.

JULIA S. HAPP

elocutio corporis et amoris.

Inszenierte (Lese-)Gebärden in Goethes *Wahlverwandschaften*

Lesegebärden¹ stellen ein wesentliches, (non-)verbales anthropologisches Muster dar, das vielfältig in der Literatur selbst ausgestellt wird: Goethes *Wahlverwandschaften* inszenieren fatale Lektüren und ambivalente Gebärden, die zu ‚*Allegorisierungen des Lesens*‘², des Liebens und Entsagens einladen.

¹ Gebärden und Gesten werden hier synonym gebraucht, da beide Begriffe von einer gewissen „Unbestimmtheit“ geprägt sind: „Keine bindende Terminologie legt fest, was genau die ‚Geste‘ vom ‚Gestus‘, von der ‚Gebärde‘ und der ‚Haltung‘ oder die ‚Gestik‘ von ‚Mimik‘ unterscheidet“, wie Magreth Egidi, Oliver Schneider et.al. einfürend zugehen (dies.: *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen 2000, S. 11), wobei sich in phänomenologischen, performativen, rhetorischen, kunstgeschichtlichen und soziologischen Diskursen von Sprachgebärden bis Zeigegesten viele Interpretationsanlässe bieten. Ferner zeigt sich für die moderne Diskussion die Nähe zu Pathos und Ekstase, wobei „der alte Bedeutungsumfang des Gebärdenbegriffs wieder auf[lebt], wie ihn das Grimmsche Wörterbuch dokumentiert: *geberde* meint nicht nur die Körpergeste, den mimischen Ausdruck und die Rede, sie kann auch allgemeiner die sittliche Haltung oder den Gestus einer ganzen Epoche bezeichnen“, wie Isolde Schiffmüller schreibt, in: dies.: *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne*, Innsbruck/Wien 2001, S. 8–9.

² Die Vielfalt der Auslegungsmöglichkeiten sind hier fast grenzenlos – die Allusion an Paul de Mans epistemische und dekonstruktivistische Lektürepraxis der ‚*Allegorien des Lesens*‘ ist eher lose und nicht im strengen Sinne nach seiner Methodik zu begreifen.

Der in diesem Band zu konturierende Begriff der Lesegebärde wird im Rahmen dieses Beitrags wie folgt umrissen: Die Lesegebärden bei Goethe werden vor allem textimmanent aus den *Wahlverwandtschaften* entwickelt, und zwar auf drei Ebenen: Der paradoxe Roman-titel mutet wie eine makrostrukturelle Lesegebärde an. Ein für Laien missverständliches (al)chemisches Traktat wird auf die Sozialsphäre des Romans projiziert, ambivalent gelesen und in der Fiktion zum Scheitern verurteilt. Auf der Ebene der Narration werden drei (Vor-) Leseszenen im Romanverlauf dargeboten, in denen der Protagonist Eduard sich als Vorleser mit Deklamationskunst gebärdet. Seine Gesten laden ebenfalls zu verschiedenen Lesarten ein. Am vielgestaltigsten ist jedoch Eduards Figurenpendant Ottilie, die von Anfang bis Ende mit rätselhaften Pathosformeln und intermedialer Zeichensprache aufwartet und gleichsam eine ambivalente und verzerrte Kulturgeschichte weiblicher Gesten und Gebärden andeutet, bevor sie in Lese- und Schreibszenen des tödlichen Schweigens verharret.

Als Leseanleitung zu seinem Romanpalimpsest schreibt Goethe am 1. Juni 1809 an seinen Freund Zelter: „Ich habe vieles hineingelegt, manches hineinversteckt. Möge auch Ihnen dies offenbare Geheimnis zur Freude gereichen.“³ Die Leserreaktionen auf diesen zwar nicht sehr umfangreichen, aber dafür besonders komplexen Roman der deutschsprachigen Literatur sind zahlreich und oftmals zwiegespalten, im Geist seines Zeitalters gar empört.⁴ Der Roman erweckt die Lesefreude und Findekunst von Generationen von Philo-

³ Heinz Schlaffer: *Namen und Buchstaben in Goethes „Wahlverwandtschaften“*, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 7 (1972), S. 84–102, S. 84.

⁴ Vehemente Kritik gegen den provokanten, gegen alte Sittlichkeits- und Moralvorstellungen polarisierenden Roman regt sich bis in Goethes Todesjahr, etwa von Hengstenberg, Werner oder auch Jacobi, der den Text eine „Himmelfahrt der bösen Lust“ nennt. Eine Auswahl der ironisch anmutenden Anekdoten zu Goethes Polarisierungspotenzial durch die *Wahlverwandtschaften* findet sich bei Benjamin, wo durch Laube überliefert von einer Dame geäußert wird: „Ich kann dieses Buch nicht durchaus nicht billigen, lieber Herr von Goethe; es ist wirklich unmoralisch und ich empfehle es keinem Frauenzimmer“, wobei Goethes Replik

logen, von Walter Benjamins wegweisendem Essay bis in die gegenwärtige Forschungslandschaft. Der Text muss nicht nur dreimal, wie Waltraud Wiethölter⁵ empfiehlt – sondern eher mindestens viermal oder gar noch einige Male mehr gelesen werden, um dem ‚vielfachen Schriftsinn‘⁶ allmählich gewahr zu werden. Vor dem Hintergrund eines mindestens vierfachen Schriftsinnes und seinem raffinierten Buchstabenspiel wird das Figurenquartett von Eduard, Charlotte, Hauptmann (Otto) und Ottilie in Augenschein genommen. Vier Wesen, die eine „fast magische Anziehungskraft“ (WV, 516)⁷ aufeinander ausüben und im Figurenquartett der *attractio electiva duplex* in ein ‚vielsaitiges‘ Resonanzverhältnis treten. Dabei erweisen sich Eduard und Ottilie – ohne „den leib auf diesem sterne“⁸ so recht ergreifen zu dürfen – als die zentrale Konstellation der *elocutio corporis et amoris*.

gewesen sein soll: „Das tut mir leid, es ist doch mein bestes Buch“, Walter Benjamin: *Goethes „Wahlverwandtschaften“*, a. a. O., S. 165.

- ⁵ Vgl. Waltraud Wiethölter: *Legenden. Zur Mythologie von Goethes „Wahlverwandtschaften“*, in: *DVjs* 56 (1982), S. 1–64, S. 3.
- ⁶ Zur weiteren Auslegung des vielfachen Schriftsinnes mitsamt juridischer Lesart, vgl. ferner: Julia S. Happ: *Attractio electiva duplex als fatale Romanpoetik: Ehrechts- und Scheidungsexperimente in Goethes Wahlverwandtschaften (1809)*, in: *Dichterjuristen*, hg. von Yvonne Nilges, Würzburg 2014, S. 91–105.
- ⁷ Goethes *Wahlverwandtschaften* werden unter der Abkürzung (WV) durchgehend nach der Frankfurter Ausgabe zitiert: Goethe, Johann Wolfgang: *Die Wahlverwandtschaften*, hg. v. Waltraud Wiethölter und Christoph Brecht, in: *Sämtliche Werke. I. Abteilung*, Bd. 8. Frankfurt am Main, 1994.
- ⁸ Stefan George: „Haus in Bonn“, in: *Der siebente Ring. Gesamt-Ausgabe der Werke*, Band 6/7, Berlin 1931, S. 201–202. Die Anspielung an das George-Gedicht zu Beethovens „Haus in Bonn“ reiht sich in die Tradition der *Wahlverwandtschaften*-Interpretation ein – sie geht auf Walter Benjamin zurück, der den letzten Teil seines berühmten damit einleitet und leibhaftig begreift, was die Lese- und Liebesgebärden der zentralen Figuren des Romans ausmacht. Vgl. Walter Benjamin, *Goethes „Wahlverwandtschaften“*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I 1, hg. Rolf Tiedemann und Hermann von Schwepphäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 123–201, S. 172–201.

*

„Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter“ (WV, 271). Mit dieser performativen Geste der Namensgebung wird der Leser in die schöpferische Romanwelt von Goethes *Wahlverwandtschaften* hineingezogen – ,am Anfang war der Name‘ drängt sich hier als Variation des biblischen Tonfalls auf. Bei dieser Lektüre scheint nichts dem Zufall überlassen: Weder die karge Namenswahl der Protagonisten, rein auf die Vornamen beschränkt, noch der Romantitel selbst. Eduard, der ursprünglich vom Rufnamen her Otto heißt, erweist sich als der Besitzeiche.⁹ Otto heißt ebenfalls sein Freund, der Hauptmann: OTTO wird auch späterhin Eduards Sohn genannt. OTTO stellt zugleich ein Palindrom dar, das in jedem Namen aufscheint und auch die symbolischen Vierheiten im Gesamtroman unterstreicht. Charl-OTTe und OTTilie komplettieren das nicht ungefährliche Buchstabenspiel¹⁰, das mythologisch wie metaphorisch tief in die Tragik des Romanverlaufs verstrickt ist und auf der Ebene der Vornamen eine evidente Todessymbolik wie Leerstellen zum Vorschein bringt. Über den Begriff der *Wahlverwandtschaften*, welcher semantisch der Sozialsphäre entstammt und in den Beschreibungskontext eines naturwissenschaftlichen Versuchs gestellt wurde, um wiederum von Goethe experimentell in die Sozialsphäre seines Romans rückübertragen zu werden, wird *en passant* immer wieder die Rede sein.

⁹ In Anbetracht der Namensetymologie von Eduard – Otto aus dem althochdeutschen „ot (od)“ mit der Bedeutung „Besitz“ oder „(Erb-)Gut“ ist es bezeichnend, dass diese beiden Figuren sich mit Besitztum und Landvermessung beschäftigen. Vgl.: Martin Stingelin: *Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“ im Spiegel des Poststrukturalismus*, Poststrukturalismus, hg. v. Gerhard Neumann Stuttgart, Weimar 1997, S. 399–411, S. 405 und: Friedrich Nemeč: *Die Ökonomie der „Wahlverwandtschaften“*, München 1973, S. 55–56.

¹⁰ Vgl. Heinz Schlaffer: *Namen und Buchstaben in Goethes „Wahlverwandtschaften*, a. a. O., S. 87. Charlotte ist als Anmutige und Tüchtige aufzufassen und Ottilie als wundersame Blindenheilerin, vgl. ebenfalls ferner: Benjamin: *Goethes „Wahlverwandtschaften“*, a. a. O., S. 186, S. 193 f.

Zu Beginn des Romans ist es schönster Frühling, gar ein zweiter Frühling für die Protagonisten Eduard und Charlotte, da sie ihr spät gefundenes Eheglück erleben: Galten sie als vielversprechendes Paar am Hof in jungen Jahren, wurden sie auseinandergerissen und strategisch an jeweils andere Partner verheiratet. Kaum zelebrieren sie Jahre später ihre fast paradiesische Zweisamkeit auf Eduards Schloss, schleichen sich schon Figuren des Dritten und des Vierten ein: Eduard betreibt regen Schriftverkehr mit seinem Freund, dem Hauptmann. Er möchte diesen einladen und ihn aus einer misslichen Lage befreien. Charlotte hat keine gute Vorahnung bei der „Dazwischenkunft eines Dritten“, während Eduard meint, „indem er sich die Stirne rieb [...] durch die Gegenwart des Hauptmanns würde nichts gestört, ja vielmehr alles beschleunigt und neu belebt“ (WV, S. 276 f.). Eduards Gebärde steht im Kontrast zu seiner Rede. Es ist eine Szene, die, wie Peter von Matt betont, den Liebesverrat schon andeutet und eine Shakespeare-Allusion auf den gehörnten *Othello* in sich birgt.¹¹ Der Liebesverrat und das Unglück schleichen sich bereits durch die Geste ein. Charlotte ahnt es unbewusst. Sie würde die Dazwischenkunft gerne verhindern, möchte aber insgeheim ihre Ziehtochter Ottilie aus dem Mädchenpensionat holen und steht in engem Briefwechsel mit der Pensionsvorsteherin und deren ‚Gehülfen‘, denn die sanfte Ottilie passt so gar nicht ins Ideal des Pensionats, in welchem ihre feurige, leibliche Tochter namens Luciane hingegen auf allen Ebenen brilliert.¹² Sobald auch Ottilies ungünstige Situation bekannt

¹¹ Peter von Matt betont zwar, dass Rache und Eifersucht den *Wahlverwandschaften* fern liegen, sieht aber in der Geste Eduards eine Anspielung auf den gehörnten Othello, der sich ebenfalls die Stirn reibt. Der Liebesverrat und die magische wie tragische Anziehung liegt in der Tiefenschicht des Textes verborgen. Vgl. Peter von Matt: *Versuch, den Himmel auf der Erde einzurichten. Der Absolutismus der Liebe in Goethes Wahlverwandschaften*, in: *Über die Liebe. Ein Symposium*, hg. v. Heinrich Meier und Gerhard Neumann, München 2001, S. 263–304, hier S. 266.

¹² Auch hier sind die Namen sprechend: Luciane, eine Blenderin und Lichtgestalt mit etymologischer Nähe zu Luzifer vs. die heilige Odilie, die Schutzpatronin der Blinden: Bezeichnend ist Ottiliens Analogie zur

ist, drängt Eduard Charlotte zum schnellen Handeln: „Nimm Ottilien, laß mir den Hauptmann, und in Gottes Namen sei der Versuch gemacht“ (WV, 282) – große Worte und ein nicht gerade harmloser Ausspruch, der verzweifelte Gebärden beim identifikatorischen Leser hervorrufen mag.

Der Versuch entwickelt sich subtil in ein vertracktes Experiment. Charlotte wird Recht behalten, wengleich sich zunächst alles vordergründig harmlos anläßt: Nach hastigen Briefwechseln¹³ und der raschen Ankunft des Hauptmanns steht tagsüber die Landvermessung von Eduards Besitz im Zentrum. Sein Freund findet es sinnig, „daß [er] die Gegend mit der Magnetnadel aufnahme“ (WV, 290). Der eher beiläufig auftretende Magnetismus wird in der Tiefenschicht des Romans nachwirken und ist Teil der fatalen Verstrickung von vier zentralen Elementen, was sich allmählich andeutet.¹⁴ Nur noch die Abende werden gemeinsam zu Dritt verbracht. Oftmals mit (Vor-)Leseszenen¹⁵, denn Eduard hat die

Legende der Blindenheilerin: die Heilige wird selbst in Blindheit geboren, erlangt bei der Taufe das Sehen und wird dann zur Blindenheilerin für andere Menschen. Vgl. Waltraud Wiethölter: *Legenden*, a. a. O., S. 21; sowie: Benjamin: „Goethes „Wahlverwandschaften“, a. a. O., S. 186, S. 193. Diese Entwicklung ist gleichzeitig in Ottilies Lebenslauf zu bemerken: ohne jemals tatsächlich blind zu sein, lernt sie erst im Romanverlauf sehen. Tiefe Erkenntnis und Einsicht stellen sich erst ein, als sie „aus [ihrer] Bahn geschritten (WV, 246)“ ist.

¹³ Eduard involviert Charlotte in den rasanten Schriftverkehr, woraufhin sie einen großen Tintenleck auf dem Brief erzeugt. In seiner Verblendung sieht Eduard auch dies als Zeichen, wie ungeduldig sein Freund bereits erwartet wird (vgl. WV, 286).

¹⁴ Vgl. Peter von Matt: *Versuch, den Himmel auf der Erde einzurichten. Der Absolutismus der Liebe in Goethes Wahlverwandschaften*, a. a. O., S. 274.

¹⁵ (Vor-)Leseszenen treten in Goethes Roman als wesentliche Zäsuren im Romangeschehen hervor – in ihrem deklamatorischen Gestus und auch ihrer poetologischen wie kulturgeschichtlichen Bedeutung wären sie als eine weitere Untergattung für den zuvor von Irina Hron et. al. in dieser Reihe herausgegebenen Band als Ergänzung überlegenswert,

Neigung, der Gesellschaft vorzulesen. Er hatte eine sehr wohlklingende tiefe Stimme und war früher, wegen lebhafter gefühlter Rezipitation dichterischer und rednerischer Arbeiten, angenehm und berühmt gewesen. Nun waren es andre Gegenstände die ihn beschäftigten, andre Schriften woraus er vorlas und eben seit einiger Zeit vorzüglich Werke physischen, chemischen und technischen Inhalts. (WV, 298–299)

Für seine Deklamationskunst trifft er eine fragwürdige Textauswahl: die (al)chemische¹⁶ Gleichnisrede der *Wahlverwandtschaften*, die seine Frau Charlotte derart verwirrt, dass sie ihm während der Leseszene ins Buch blickt. Dies ruft gereizte Gebärden und eine brüskierende Szene wegen der heimlichen Mitleserschaft hervor, da

es ihm unerträglich fiel, wenn Jemand ihm beim Lesen in das Buch sah. In früherer Zeit, beim Vorlesen von Gedichten, Schauspielen, Erzählungen, war die natürliche Folge der lebhaften Absicht, die der Vorlesende so gut als der Dichter, der Schauspieler, der Erzählende hat, zu überraschen, Pausen zu machen, Erwartungen zu erregen; da es denn freilich dieser beabsichtigen Wirkung sehr zuwider ist, wenn ihm ein Dritter wissentlich mit den Augen vorspringt. [...] (WV, 298)

Der Vortragende erklärt die überzogene Reaktion gegenüber seiner Ehefrau weiter:

Das Geschriebene, das Gedruckte tritt an die Stelle meines eigenen Sinnes, meines eigenen Herzens; und würde ich mich wohl zu reden bemühen, wenn ein Fensterchen vor meiner Stirn, vor meiner Brust angebracht wäre, so daß der, dem ich meine Gedanken einzeln zu zählen, meine Empfindungen einzeln zureichen will, immer schon

vgl. *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*, hg. v. Irina Hron, Jadwiga Kita-Huber und Sanna Schulte, Heidelberg 2020.

¹⁶ Da Chemie und Alchemie als Diskurse im Roman eng verwoben sind, bedient sich der vorliegende Aufsatz der Schreibweise ‚(al)chemisch‘, um das Diskursamalgam in einem Begriff zu erfassen. Für weitere wissenschaftsgeschichtliche Grundlagen, vgl. u. a. Jeremy Adler: *„Eine fast magische Anziehungskraft“*. Goethes *„Wahlverwandtschaften“* und die Chemie seiner Zeit, München 1987.

lange vorher wissen könnte, wo es mit mir hinaus wollte? Wenn mir Jemand ins Buch sieht, so ist mir immer als wenn ich in zwei Stücke gerissen würde. (WV, 299)

Eduards *ars declamatoria* hat zugleich etwas von *ars amatoria*: Er spricht mit dem Herzen, liest identifikatorisch¹⁷ und gibt sich hoch sensitiv. Der drastische Vergleich der Zerrissenheit in „zwei Stücke“ spielt auf Platons berühmten Androgynenmythos aus dem *Symposium* an.¹⁸ Zudem nimmt die Metaphernverwirrung in der (al)chemischen Gleichnisrede über die *Wahlverwandtschaften*¹⁹ Fahrt auf: Charlotte möchte aus dem Motiv der Konversationsicherheit heraus

¹⁷ Vgl. zum Lesen als identifikatorischem Prozess und Nexus zur klassischen Rhetorik und Performativität den erhellenden Beitrag von Melanie Möller in diesem Band.

¹⁸ Vgl. hierzu: William Lillyman: *Analogies for Love: Goethe's „Die Wahlverwandtschaften“ and Plato's „Symposium“*, in: *Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium*, hg. v. William Lillyman, Berlin, New York 1983, S. 128–144.

¹⁹ Durch die metaphorisch aufgeladene Übersetzung des Begriffs *attractio electiva* in „Wahlverwandtschaften“ verschärft sich der Romantitel zu einer Paradoxie, da sich „Wahl“ und „Verwandtschaft“ bekanntlich ausschließen. Die Begriffe für die chemischen Reaktionen wurden durch Tobern Bergmans Werk *Disquisitio de attractionibus electivis* (1775) populär, wobei die *attractio electiva duplex* einen Vorgang von zwei Verbindungen aus vier Elementen beschreibt, die sich trennen und durch ‚Partnertausch‘ neue Verbindungen eingehen. Chemisch handelt es sich um „die Verwandlung von Kalziumcarbonat und Schwefelsäure in Kalziumsulfat [im ersten Schritt], [in einem zweiten Schritt um] die Verbindung der freigewordenen Kohlensäure mit Wasser“ ($\text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{SO}_4 \Rightarrow \text{CaSO}_4 + <\text{CO}_2 + \text{H}_2\text{O}>$), vgl. Waltraud Wiethölter's Kommentar in Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers, Die Wahlverwandtschaften, Kleine Prosa*, a. a. O., S. 1024 f. Metaphorisch in den deutschen Begriff „Wahlverwandtschaften“ verwandelt wurde die *attractio electiva* für diese Reaktion von Weigl im Jahr 1779. Darauf bezieht sich auch die Problematik der missverständlichen Metaphorik, von welcher die Figur Charlotte verwirrt wird, vgl. Uwe Pörksen: Goethes Kritik der naturwissenschaftlichen Metaphorik im Roman

verstehen, wovon die Rede ist, da Begriffe von ‚Verwandtschaft‘ und gar ‚Scheidung‘ ihr merkwürdig in diesem (al)chemischen Vortrag vorkommen – um die Erklärung anschaulich zu machen, wagen es die Männer, sich selbst in Bezug auf die Experimentanordnung als leibhafte Beispiele einzusetzen – mit allen Gefahren, die diese anthropomorphen Substitutionen mit sich bringen, begeben sie sich in die Zuschreibung von A, B, C und D. Dieses Buchstabenquartett wird in die Quartettkonstellation der Figuren überführt: Eduard tituliert Charlotte als A und sich als das mit ihr „innig verbunden[e]“ B, der Hauptmann stellt C vor und „Dämchen Ottilie“, die als viertes Element schon erwartet wird, korreliert mit dem Buchstaben D (vgl. WV, S. 306). Aus der ursprünglich (al)chemischen Reaktion der aus drei Elementen bestehenden *attractio electiva simplex* entwickelt sich eine *attractio electiva duplex* aus vier Elementen. Die vier Protagonisten folgen (un)bewusst der (Roman-)Logik der *Wahlverwandtschaften* und formieren sich zu einem vielschichtigen Quartett, welches in der ABCD-Konstellation als metaphorisches Problem²⁰ und zugleich als mythologisch verstricktes ECHO-Akronym deutbar ist, was jegliches weiteres Element ausschließt.

Am Ende der Unterhaltung wird offensichtlich, dass auch das vierte Element bald physisch ankommt: Sei es von der wagemutigen Lesegebärde zur *attractio electiva duplex* oder dem untergründigen Magnetismus angezogen. Vor Ottilies Ankunft rezitiert Eduard die Briefe aus der Pension ebenfalls laut in der Gesellschaft, in denen auch Ottilies eigentümliche Gesten und Gewohnheiten geschildert werden: Ottilies Gebärden und Migräne lässt bei Eduard die Idee von „artige[n] Gegenbilder[n]“ (WV, 311) entstehen, da ihn der Kopf-

„Die Wahlverwandtschaften“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 25 (1981), S. 285–315, hier S. 300.

²⁰ Dass neben der mythologischen Dimension die metaphorische Substitutionstheorie von Aristoteles hier im Hintergrund schlummert und Eduard im Buchstaben- wie Symbolspiel narzisstisch verblendet, ist höchst plausibel und detailliert bei Miller belegt, vgl. J. Hillis Miller: *A „Buchstäbliches“ Reading of „The Elective Affinities“*, in: *Glyph* 6 (1979), S. 1–23.

schmerz komplementär auf der anderen Stirnseite plagt. Der Hauptmann wittert bereits Gefahr, während sein Gastgeber ahnungslos weiter scherzt, vor dem vierten Element warnt, die Konstellationen der Elemente durcheinanderwirbelt und schlussendlich Charlotte ver-söhnlich stimmt, indem jedes „zu seinem A und O [zurückkehre], indem er aufsprang und Charlotten fest an seine Brust drückte“ (WV, 311).

*

Otilie ist die Figur mit dem größten Gebärdenreichtum im Roman: Sie besticht durch eine ausgeprägte *elocutio corporis*²¹ von Anbeginn, sogar schon, bevor sie überhaupt in die Schlosswelt eintritt, denn: Eduard rezitiert aus den Briefen von der Mädchenpension, in denen ihre verneinenden und verklärenden Gebärden beschrieben sind. Ihre eindrucksvolle Gebärde der Ablehnung beschreibt der ihr äußerst zugeneigte Gehülfe aus der Pension wie folgt:

Sie tut das mit einer Gebärde, die für den der den Sinn davon gefaßt hat unwiderstehlich ist. Sie drückt die flachen Hände, die sie in die Höhe hebt, zusammen und führt sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigt und den dringend Fordernden mit einem solchen Blick ansieht, daß er gern von allem absteht was er verlangen oder wünschen möchte. Sehen Sie jemals diese Gebärde, gnädige Frau, wie es bei Ihrer Behandlung nicht wahrscheinlich ist; so gedenken Sie meiner und schönen Otilien. (WV, 310)

²¹ Otilies körperliche Beredsamkeit hat die Besonderheit, ausschließlich non-verbal zu sein und ein breites Spektrum von Gesten und Gebärden zu bedienen, während Eduard die verbale Beredsamkeit vornehmlich zu eigen ist, wie er es in seinen Vorleseszenen durch den Romanverlauf hindurch demonstriert. Die beiden Figuren komplettieren damit als Duo oder zwei Hälften, was in der lateinischen Rhetoriktradition durch einen Redner gewährleistet ist, wenn man Melanie Möllers Ausführungen zu Quintilian und Cicero folgt, wobei unter der *actio* „einerseits die Sprache selbst (*quasi sermo*), andererseits die Körpersprache (*eloquentia quaedam corporis*)“ gemeint und vereint ist. Vergleiche hierzu den Beitrag von Melanie Möller in diesem Band.

Bereits bei Otilies Ankunft fallen ungewöhnliche Gebärden auf: „das liebe Kind eilte sich [Charlotte] zu nähern, warf sich ihr zu Füßen und umfasste ihre Knie“ (WV, 311). Dies verwirrt nicht nur die Gastgeberin. (Un)bewusst möchte Otilie wohl in die Lage ihrer Kindheit zurück, beziehungsweise in die längst vergangene Zeit der frühen Kindheit, in der sie ihre Mutter verloren und Charlotte buchstäblich nur bis zum Knie gereicht hat. Auch ihre Gesten und Gebärden gegenüber Männern wirken unpassend demütig und müssen ihr im Schlossleben abgewöhnt werden. Zugleich besticht sie als wahrer „Augentrost“ (WV, 313) in der Gesellschaft, schlicht gekleidet und dabei anziehend: „Schönheit ist überall ein gar willkommener Gast“ (WV, 312). Eduard bezeichnet sie Charlotte gegenüber als „angenehmes unterhaltendes Mädchen“ (WV, 312), obwohl ihre verbale Mitteilbarkeit sich sehr in Grenzen hält – und sich die Frauen gar des Französischen untereinander bedienen, um sie (un)freiwillig beredsamer zu machen als sie es wünscht.

Dienende Gebärden bleiben Otilie zu eigen und sie versteht, sich aufmerksam in Eduards und Charlottes Haushalt einzufügen und sich nützlich zu machen. Dabei wird sie zusehends zur patriarchalischen Folie des narzisstischen Hausherrn: Sie wird zu seinem „Augentrost“ (WV, 313), seiner Vision einer idealen Geliebten, fungiert als Schreiberin, Musik- wie Migränepartnerin. Späterhin tritt sie als Medium, als ambivalente Marien- und Heiligengestalt hervor; aber auch als mythische Gestalt und findet in der Tradition des Liebestodes ein vorzeitiges Ende. Otilies Adaptivität, Gebärden und Rollen-Transformationen sind polyvalent und fast grenzenlos – allen Aspekten kann selbstredend nicht nachgegangen werden, doch begeben wir uns auf einen Streifzug der markantesten Gesten und Gebärden, Pathosformeln, ikonographischen Inszenierungen und Verzerrungen in dieser tragischen Liebesgeschichte. So bewegen wir uns zwischen den markanten Lesegebärden Eduards und den ambivalenten Lesarten von Otilies Gebärden.

Obwohl Eduard Otilie, abgesehen von ihren schönen Augen, in der Vergangenheit als nicht sonderlich reizvoll empfunden hat, steigert sich nach ihrer Ankunft unterbewusst seine Leidenschaft „wie ein Gefäß [...] und es kann eine ziemliche Zeit vergehen, ehe dieses

neue Ingrediens eine merkliche Gärung verursacht und schäumend über den Rand quillt“ (WV, 321). Diese Dynamik erfasst alle vier Hauptcharaktere, Charlotte und Hauptmann leben ihre Neigungen unauffälliger aus, Eduard mit Ottilie offensichtlich. Die abendlichen Leseszenen verändern sich und Eduard nimmt auf einmal eine deutlich zugewandte Gebärde ein: Sein Lesen wird leibhaft – oder eine leibhafte Vorleseszene – während er seine Mitleserin liebevoll einbindet und auch das gesamte Quartett still amüsiert:

Ottilie saß Eduarden zur Rechten, wohin er auch das Licht schob, wenn er las. Alsdann rückte sich Ottilie wohl näher, um ins Buch zu sehen: denn auch sie traute ihren eigenen Augen mehr als fremden Lippen; und Eduard gleichfalls rückte zu, um es ihr auf alle Weise bequem zu machen; ja er hielt oft längere Pausen als nötig, damit er nur nicht eher umwendete, bis auch sie zu Ende der Seite gekommen. Charlotte und der Hauptmann bemerkten es wohl und sahen manchmal einander lächelnd an. (WV, 327 f.)

Eduard sieht Ottilie zunehmend als „himmlisches Wesen“ (WV, 322), ist besorgt über die Kette auf ihrer Brust mit einem spitzen Miniaturbild ihres Vaters und bittet um die Entfernung desselben auf einem Spaziergang: „Tun Sie es mir zu Liebe“ (WV, 323) – sein Wunsch ist ihr Befehl und Ottilies Gebärde entspricht ihm:

Ottilie schwieg, und hatte während er sprach vor sich hingesehen; dann, ohne Übereilung und ohne Zaudern, mit einem Blick mehr gen Himmel als auf Eduard gewendet, löste sie die Kette, zog das Bild hervor, drückte es gegen ihre Stirn und reichte es dem Freunde hin, mit den Worten: heben Sie es mir auf, bis wir nach Hause kommen. [...] Der Freund wagte nicht das Bild an seine Lippen zu drücken, aber er faßte ihre Hand und drückte sie an seine Augen. Es waren vielleicht die zwei schönsten Hände, die sich jemals zusammenschlossen. Ihm war, als wenn ihm ein Stein vom Herzen gefallen wäre, als wenn sich eine Scheidewand zwischen ihm und Ottilie niedergelegt hätte. (WV, 323)

Die Geste der ‚De-Paternalisierung‘ öffnet den (Herz-)Raum für die Besetzung durch Eduard: Ottilie scheint nicht ganz von dieser Welt zu sein. Sie ist „das wahre Kind der Natur und ihr Opfer zu-

gleich“²² – ihre Blicke und Gesten lassen bereits etwas Entrücktes, Sakrales, fast Überirdisches erahnen; das leidenschaftliche Ergreifen der „schönsten Hände“ besticht ebenfalls und deutet eine Vereinigungsgeste an. Eduards Ent-Grenzung wird offenbar, wobei Ottilies Neigung nicht weiter beschrieben wird. Stattdessen aber ihre passionierte Schreibhand: Sie fertigt für Eduards Geschäfte eine juristische Abschrift an und gibt sich nächtelang dem Schreibakt hin. Nach wenigen Seiten der Abschrift übernimmt sie die Schriftzüge Eduards bis zur Ununterscheidbarkeit, was Eduard zum impulsiven Ausruf: „Du liebst mich“ (WV, 355) verleitet. Auch sonst gleich ihr Wesen einer magischen Entsprechung: physiologisch tritt die komplementäre Migräne auf, die Eduard ebenfalls zu seinen Gunsten (fehl)deutet.

Dilettantisch und kunstvoll zugleich nehmen sich auch die musikalischen Gebärden der Figuren aus. Während Charlotte mühelos virtuos am Klavier mit dem Hauptmann an der Violine harmoniert, ist sie mit ihrem Gatten beim Musizieren nie in Einklang gekommen: Anstelle von Dissonanz entsteht hingegen durch Partnerwechsel harmonische Resonanz. Ottilies Klavierbegleitung führt zu einer amateurhaften Vollkommenheit oder perfekten Imperfektion: Eduard erweist sich zwar weniger geschickt an der Flöte, aber Ottilie vermag dies aufs eleganteste auszugleichen: „Sie hatte seine Mängel so zu den ihrigen gemacht, daß daraus wieder eine Art von lebendigem Ganzen entsprang“ (WV, 328), was wiederum Platons *Androgynenmythos* und die Vereinigung der verlorenen Hälften andeutet.²³ Unbekannt bleibt, was gespielt wird – möglicherweise sogar Beethoven? Gerade wenn davon die Rede ist, dass Charlotte und der Hauptmann „mit Empfinden, Behagen und Freiheit, eines der schwersten Musikstücke“ (WV, S. 329) vortragen? Oder ein anderer Komponist der Klassik, dem Goethe geneigter gegenüberstand? Die virtuose *verbal music*²⁴

²² Benjamin: „*Goethes Wahlverwandtschaften*“, a. a. O., S. 140.

²³ Vgl. Lillyman: *Analogies for Love*, a. a. O., S. 131 f.

²⁴ Vgl. zu dieser sinnfälligen Begrifflichkeit der musikalischen Darstellung im Erzählmedium ferner: Steven Paul Scher: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1984.

ohne Werkreferenz bleibt wahrlich nicht der letzte ‚blinde Fleck‘ in diesem rätselhaften Roman, der die Leserschaft mit fragenden Gebärden zurücklässt.

Beim Musizieren erweist sich die komplementäre Paarbildung Charlotte–Hauptmann sowie Eduard–Otilie bereits als ideale Resonanz. Diese Schwingung der Kammermusikpartner ergreift auch andere sensuelle Gefilde – auch im Erotischen begehren sich die Paare ‚übers Kreuz‘. Sie werden zu Sehnsuchthüllen im Liebesleben, allerdings imaginär und sicher nicht frei von Ironie. Die *Wahlverwandtschaften* rufen einen der ‚merk-würdigsten‘ Beischlafszenen der Weltliteraturgeschichte auf den Plan. Anstelle eines erwartbaren ‚realen‘ Ehebruchs kommt es zu einer imaginären erotischen Projektion mit verwicklungsreichen Folgen für alle Beteiligten. Während Otilie des Nachts sich weiter am Schreibakt für Eduards juristische Abschrift abmüht, sucht Eduard seine eigene Frau in ihren Gemächern auf. Als er klopft, hat Charlotte die sehnsüchtige Vision, es möge der Hauptmann sein. Doch tritt hingegen ihr eigener Gemahl leicht verlegen ein. Er gebärdet sich wie ein heimlicher Geliebter oder Bräutigam:

Er warf sich vor ihr nieder und sie konnte sich nicht erwehren, daß er nicht ihren Schuh küßte, und daß, als dieser ihm in der Hand blieb, er den Fuß ergriff und ihn zärtlich an seine Brust drückte. Charlotte war eine von den Frauen, die von Natur mäßig, im Ehestande, ohne Vorsatz und Anstrengung, die Art und Weise der Liebhaberinnen fortführen. Niemals reizte sie den Mann, ja seinem Verlangen kam sie kaum entgegen; aber ohne Kälte und abstoßende Strenge glich sie immer einer liebevollen Braut, die selbst vor dem Erlaubten noch innige Scheu trägt. Und so fand sie Eduard diesen Abend im doppelten Sinne. Wie sehnlich wünschte sie sich den Gatten weg: denn die Luftgestalt des Freundes schien ihr Vorwürfe zu machen. [...] In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innre Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche. Eduard hielt nur Otilien in seinen Armen; Charlotten schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander. (WV, 352–353)

Aus einer erotischen Eroberungsgeste, die zugleich einen ehelich legitimierte Akt von patriarchalem Liebesvollzug darstellt, gestaltet sich ein Liebesverrat in der Welt der Einbildungskraft. Es ist ein phantasmagorischer Ehebruch, in welchem Charlotte sich imaginär mit dem Hauptmann und Eduard mit Ottilie vereinigt.

Das böse Erwachen am nächsten Morgen bleibt nicht aus. Der doppelte, imaginäre Ehebruch verändert die Atmosphäre des Romans fundamental. Die Eheleute Charlotte und Eduard empfinden Beschämung und entfremden sich in der nächsten Morgenröte. Die „Gegenwart [fordert] ihr ungeheures Recht“ (WV, 353) ein und Eduard vermeint, dass „die Sonne [...] ihm ein Verbrechen zu beleuchten [scheint]“ (WV, 353). Umso kurioser wird diese sonderbare Nacht, da die Eheleute einen Sohn zeugen, wobei die erotischen Fantasien mit den jeweils anderen Partnern sich buchstäblich in die Physiognomie des Kindes einschreiben. Alle Beteiligten sind nach dessen Geburt entsetzt, als sie dies bemerken. „Das Kind ist aus der Lüge geboren. Zum Zeichen dessen trägt es die Züge des Hauptmanns und Ottiliens. Es ist als Geschöpf der Lüge zum Tode verurteilt“.²⁵ Der Knabe Otto hat die Gesichtszüge des Hauptmanns und die Augen von Ottilie, was später sowohl den realen als auch den imaginären Vater befremdet.

Nach der seltsamen Liebesnacht und schicksalhaften Zeugung von Otto, dem fünften Element, das die Quartettkonstellation sprengt, verändert sich die Figurenkonstellation deutlich: Der Hauptmann gerät zu Charlottes Trauer und innerer Zerrissenheit in eine neue, bedeutendere Anstellung, während es ihr in der Gesellschaft neben ihm sitzend, „beinahe unmöglich ward, die Bewegungen ihres Inneren zu verbergen“ (WV, 348). Ihr Abschied erfolgt still und leise auf einer gemeinsamen Kahnfahrt über die Teiche des Schlossparks. Als der Hauptmann sie vom Wasser an Land trägt, „hatte sie ängstlich ihre Arme um seinen Hals geschlungen. [...] Erst am Rasenabhang ließ er sie nieder, nicht ohne Bewegung und Verwirrung. Sie lag an seinem Halse; er schloß sie aufs neue in seine Arme und drückte ihr einen lebhaften Kuß auf ihre Lippen“ (WV, 358). Charlotte bleibt

²⁵ Benjamin: „*Goethes Wahlverwandtschaften*“, a. a. O., S. 138.

niedergeschlagen zurück – ihre Beherrschtheit, ihre Eifersuchtslosigkeit und gezügelte Melancholie erscheinen überirdisch.

Aus Liebesschmerz geht Eduard freiwillig in den Krieg und ver-schwindet quasi abschiedslos. Die schwangere Charlotte und bedrückte Ottilie verbleiben mit variierenden Besuchen auf dem Schloss: Erwähnenswert für den Zusammenhang der Gebärden sind die Aufenthalte von Charlottes Tochter Luciane mit ihrem Hofstaat sowie der Besuch zweier Engländer. Die baldige Ankunft von Luciane, dem Feuerball, mit ihrem reichen Verlobten und üppigen Hofstaat wirbelt die Schlossatmosphäre durcheinander. Luciane, die weibliche Kontrastfigur zu Ottilie, ist von Rastlosigkeit und Profilierungssucht auf allen Ebenen geprägt. Ihr gewaltsamer, fast dionysischer Lebensrausch bringt die anderen Beteiligten an ihre Grenzen und Luciane gebärdet sich opulent wie unermüdlich in verschiedensten Künsten, nicht nur zum eigenen Vorteil als Musikerin²⁶ und Rezitatorin:

Ihr Gedächtnis war gut, aber [...] ihr Vortrag geistlos und heftig, ohne leidenschaftlich zu sein. Sie rezitierte Balladen, Erzählungen und was sonst in Deklamatorien vorzukommen pflegt. Dabei hatte sie die unglückliche Gewohnheit angenommen, das was sie vortrug mit Gesten zu begleiten, wodurch man das was eigentlich episch und lyrisch ist, auf eine unangenehme Weise mit dem Dramatischen mehr verwirrt als verbindet. (WV, 426)²⁷

²⁶ Eine gewisse Ironie über ihren vielseitigen Dilettantismus bleibt nicht aus, etwa als Musikerin: „so verstand man sie so wenig, als wenn sonst eine deutsche Schöne zur Gitarre singt. Indes versicherte Jedermann, sie habe mit viel Ausdruck gesungen, und sie konnte mit dem lauten Beifall zufrieden sein“ (WV, 425) – zu ihrem Unglück befindet sich der Dichter der Lieder im Publikum: „Meine Gedichte? versetzte dieser mit Erstaunen. Verzeihen Sie, mein Herr, fügte er hinzu: ich habe nichts als Vokale gehört und die nicht einmal alle“. (WV, 426)

²⁷ Was im Vortrag der Luciane eher unglücklich zusammentrifft, erweist sich als glücklicherer (Begriffs-)Zusammenfall in der antiken, „griechischen *hypokrisis*“, wo Schauspiel und Drama integraler Bestandteil der Vortragskunst diverser Gattungen sind, vgl. hierzu auch den Beitrag von Melanie Möller in diesem Band.

Zur Unterhaltung der Gesellschaft werden auch *Tableau vivants* auf der Basis von Kupferstichen von Dycks, Poussins und Terborchs nachgestellt: Lucianes „schöner Wuchs, ihre volle Gestalt, ihr regelmäßiges und doch bedeutendes Gesicht, ihre lichtbraunen Haarflechten, ihr schlanker Hals, alles war schon wie aufs Gemälde berechnet“ (WV, 427). Sie stellt sich als einzige Schönheit selbst ins Rampenlicht, während sie dafür sorgt, dass ihre selbst erklärte Konkurrentin Ottilie von allen Bildern ausgeschlossen bleibt. Wenngleich es ein leichtes scheint, Ottilie aus den Gesellschaftsspielen und nachgeahmten Bildszenen der alten Meister herauszuschneiden, werden ihre Gestalt, Gesicht und Gebärden auf andere Weise künstlerisch sichtbar: Ein junger Architekt, von Ottilies unaufdringlicher Schönheit angetan, hält sie an, zum Weihnachtsfest in einem Krippenspiel in die Rolle der Mutter Gottes zu schlüpfen:

Ottilie, halb verlegen über seinen Antrag, wies ihn mit seiner Bitte an Charlotten. Diese erteilte ihm gern die Erlaubnis, und auch durch sie ward die Scheu Ottiliens, sich jener heiligen Gestalt anzumaßen, auf eine freundliche Weise überwunden. Der Architekt arbeitete Tag und Nacht, damit am Weihnachtsabend nichts fehlen möge. [...] Ottiliens Gestalt, Gebärde, Miene und Blick übertraf aber alles was je ein Maler je dargestellt hat. (WV, 439)

Ottilies leibhafte Erscheinung als „Himmelskönigin“ (WV, 439) bewegt die Gemüter, rührt Charlotte, die bald den kleinen Otto erwartet, gar zu Tränen. Doch findet der Architekt noch eine permanentere Form der Darstellung seiner Adoration: Als Auftragswerk von Charlotte und Eduard modernisiert er deren zum Schloss gehörige Kapelle mitsamt Deckenmalereien von Heiligengestalten. Deren Gesichter „fingen sämtlich an Ottilien zu gleichen“ (WV, 406) – so ziert Ottilies schönes Antlitz durch die (unter)bewusste Neigung des jungen Mannes die Decke der Kapelle, in der sie später auch aufgebahrt und beigelegt wird.

Ambivalente sakrale, mythologische, mystische und säkulare Zuschreibungen oszillieren um die rätselhafte Gestalt der Ottilie und bringen auch immer wieder neuartige Muster zum Vorschein: Subtil tritt Ottilie als parapsychologisches Medium hervor. Sie hat Visionen

und sieht Eduards Figur in der Ferne im Kriegsgeschehen. Auch führt sie ein eigentümliches Tagebuch²⁸ mit angeblich „rote[m] Faden“ (WV, 402), wie die Erzählerrede zu wissen meint. Dort antizipiert sie nicht nur ihr eigenes Ende und die Vereinigung mit dem Geliebten im Jenseits wie eine selbsterfüllende Prophezeiung, unter anderem schreibt sie, nachdem sie lange in der Kapelle sich ihren Visionen und Meditationen hingeeben hat: „Ich glaube der Mensch träumt nur, damit er nicht aufhöre zu sehen. Es könnte wohl sein, daß das innere Licht einmal aus uns herausträte, so daß wir keines andern mehr bedürfen.“ (WV, 410)

Während zwei Engländer auf dem Schloss zu Besuch verweilen und von einem Fettnäpfchen in das nächste treten, werden auch mesmeristische Praktiken angedeutet. Unter anderem unterziehen sich Charlotte und Ottilie Pendelversuchen mit Metallen – bei Charlottes Versuch ist nichts Auffälliges zu bemerken, jedoch versetzt Ottilie alle Beteiligten in Erstaunen, denn sie

hielt den Pendel noch ruhiger, unbefangener, unbewußter über die unterliegenden Metalle. Aber in dem Augenblicke ward das schwebende wie in einem entscheidenden Wirbel fortgerissen und drehte sich, je nachdem man die Unterlage wechselte, bald nach der einen, bald nach der andern Seite, jetzt in Kreisen, jetzt in Ellipsen, oder nahm seinen Schwung in geraden Linien, wie es der Begleiter nur erwarten konnte, ja über alle seine Erwartung (WV, 481)

Ihr mediales Talent zeigt sich, aber sie bekommt Migräne und sie entschuldigt sich – der englische Mylord bietet weitere Heilungsmethoden an, die Charlotte zum Schutz von Ottilie zu vereiteln weiß. Obskure Praktiken werden angedeutet und verschwinden wieder in den Tiefenschichten des undurchdringlichen Textes: Auf der Ober-

²⁸ Ottilies Tagebuch, das an sechs Stellen im zweiten Teil des Romanes eingeschoben ist, weist Reflexionen, Sentenzen und Aphorismen auf, die zentrale Konflikte des Geschehens aufgreifen – da sie die Sprache des Schweigens auf der Figurenebene favorisiert, werden durch das Schreiben dem Leser Einblicke gewährt, die aber mehr die Opazität ihres Charakters verstärken als intimere Einsichten in ihr Innenleben gewähren.

fläche wird jedoch manifest, dass Ottilie höchst ungewöhnliche Begabungen hat – sie zeigt sich als parapsychologisches Medium in verschiedenen Trance- und Wachzuständen und ihre Gebärdensprache spricht auch die Sprache einer Traumatisierten – zwar sind wir noch nicht im Jahrhundert der Entdeckung des Kindheitstraumas²⁹, aber Ottilies Bewusstseinszustände und ihre Ohnmacht am Anfang und Ende der Tragödie bilden einen Wiederholungszwang ab, der dieses nahelegt.

Im zweiten Teil des Romans verdichten sich Ottilies mariologische und mythische Erscheinungsformen, allerdings wirkt die Bildersprache ambivalent, verzerrt und komplex.³⁰ Als schöne Leserin und Spaziergängerin trägt sie den kleinen Otto häufig auf dem Arm, quasi als ideale *Madonna lactans* und gedankenverlorene Leserin:

Ottilie fuhr fort, das Kind in die freie Luft zu tragen, und gewöhnte sich an immer weitere Spaziergänge. Sie hatte das Milchfläschchen bei sich, um dem Kinde, wenn es nötig, seine Nahrung zu reichen. Selten unterließ sie dabei ein Buch mitzunehmen, und so bildete sie,

²⁹ Zwar ist Trauma, vom Altgriechischen her betrachtet, seit Jahrtausenden als seelische Wunde zu verstehen, doch scheinen Bewusstseinszustände von Traumatisierten vor allem ab der Romantik (etwa E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* und die *Elixire des Teufels*) und in der Literatur des 20. Jahrhunderts (von der frühen Moderne bis in die Nachkriegsliteratur) virulent – die Terminologie der Psychotraumatisierten war noch länger nicht erfunden, doch zeichnen sich Symptomaten und Körpergrammatiken in literarischen Texten, eben auch an der Gestalt der Ottilie ab. Hier wäre, vor allem ab der Spätaufklärung, Helmut Grugger lesenswert, vgl. ders.: *Trauma – Literatur – Moderne. Poetische Diskurse zum Komplex des Psychotraumas seit der Spätaufklärung*, Wiesbaden 2018, S. 95 ff.

³⁰ Die Bildtraditionen und Anspielungen sind verzerrt und nicht immer im klassischen Sinne Pathosformeln, wie sie Aby Warburg als Gesten des höchsten Ausdrucks beschreibt, vgl. *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, hg. Egidi et.al, a. a. O, S. 30. Vielmehr sieht man analog zum scheiternden Experiment der *Wahlverwandtschaften* Brüche in der symbolischen Ordnung, ein Abgesang auf alte Traditionen, Umbrüche und Aufbrüche, die das konservative Gefüge um 1800 scheitern lassen.

das Kind auf dem Arm, lesend und wandelnd, eine gar anmutige Penserosa. (WV, S. 482)

Die graziöse junge Leserin wird von Peter von Matt nicht unzutreffend als „blasphemische Madonna“³¹ wahrgenommen – mythische Schatten verunklaren und verdunkeln das Marienbild, auch etwa durch Anspielungen an Poussins „Treppenmadonna“³² mit Rekurs auf die Eva Prima Pandora, während Ottilie mit empfindsamer Lektüre in ihrem *hortus conclusus* jenseits des Teiches sitzt, entgrenzt und selbstvergessen:

Ottilie hatte diesen Nachmittag einen Spaziergang an den See gemacht. Sie trug das Kind und las im Gehen nach ihrer Gewohnheit. So gelangte sie zu den Eichen bei der Überfahrt. Der Knabe war eingeschlafen; sie setzte sich, legte ihn neben sich nieder und fuhr fort zu lesen. Das Buch war eines von denen die ein zartes Gemüt an sich ziehen und nicht wieder los lassen. Sie vergaß Zeit und Stunde, und dachte nicht, daß sie zu Lande noch einen weiten Rückweg nach dem neuen Gebäude habe. [...] Und eben fiel ein rötliches Steiflicht der sinkenden Sonne hinter ihr her und vergoldete Wange und Schulter. (WV, 419)

Während die schöne Penserosa im goldenen Zeitalter schwelgt, Raum und Zeit im Akt der Lektüre vergisst, tritt ‚zufällig‘ Eduard in die Szene ein. Inzwischen ist er von seinem Feldzug zurückgekehrt und hat große Pläne in Vorbereitung. Eduard wartet rastlos in der Gegend auf den Hauptmann, der zur Stunde bei Charlotte die Verhandlung von Partnerwechsel und Scheidung führen soll. Eduard erblickt zum ersten und letzten Mal seinen kleinen Sohn Otto mit

³¹ von Matt: *Versuch, den Himmel auf der Erde einzurichten*, a. a. O., S. 267.

³² Wiethölter zeigt eindrücklich die Verbindung Ottilies mit der *Eva Prima Pandora*, wie sie vor allem Cousins gleichnamiges Gemälde dargestellt und für die beständig zwischen biblischen und mythischen Traditionen oszillierende Romanfigur typisch ist, vgl. Wiethölter: *Legenden. Zur Mythologie von Goethes Wahlverwandtschaften*, in: *DVjs* 56 (1982), S. 1–64; hier S. 30 f.

den Gesichtszügen des Hauptmanns und Ottilies Augen, „zwei große schwarze durchdringende Augen, tief und freundlich. Der Knabe sah die Welt schon verständig an; er schien die beiden zu kennen, die vor ihm standen“ (WV, 492) – es entfährt ihm: „dies Kind ist aus einem doppelten Ehebruch erzeugt“ (WV, 492) und er hofft, Ottilie nun für sich zu gewinnen. Sie bittet ihn um Geduld – Charlotte möge entscheiden, denn sie stehen in ihrer Schuld:

Ich gehorche deinen Befehlen, rief Eduard, indem er sie erst leidenschaftlich anblickte und sie dann fest in seine Arme schloß. Sie umschlang ihn mit den ihrigen und drückte ihn aufs zärtlichste an ihre Brust. Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg. Sie wähten, sie glaubten einander anzugehören; sie wechselten zum erstenmal entschiedene, freie Küsse und trennten sich gewaltsam und schmerzlich. (WV, 493)

Die leidenschaftliche Liebeszene hält nur für diesen Augenblick an – in der schwindenden Hoffnung lauert bereits das Unglück der Pandora,³³ Abendstern und Morgenstern, also Venus, wie auch Maria, sind in ihrer Sinnvielfältigkeit angedeutet. Lieben und Entsagen sind in der Trennungsgeste simultan enthalten. Nach dem schmerzvollen Abschied übereilt sich Ottilie. Sie möchte rechtzeitig zurück zur Charlotte und wählt den gefährlicheren, aber schnelleren Seeweg zur überstürzten Heimfahrt. Sie springt in den Kahn, links hat sie das Buch und das Kind, rechts manövriert sie mit dem Ruder und gerät ins Schwanken – die Katastrophe nimmt ihren Lauf: Der kleine Otto fällt ihr ins Wasser; als es ihr gelingt, ihn zu bergen, sind „seine Augen geschlossen, [er] hat aufgehört zu atmen“ (WV,

³³ Pandora ist vielschichtig in die Erscheinung der Ottilie und die Tragik des Gesamtromans verstrickt – es intensivieren sich ‚Hoffnungslexeme‘ im Gesamtroman und auch von den Attributen, etwa Ottilies zierlichem Köfferchen, und ihrer außergewöhnlichen Schönheit betrachtet, besitzt Ottilie diese gefährliche Attraktivität und ist sicherlich keine harmlose, mariologische Gestalt allein, vgl. ferner: Julia S. Happ: *Goethes Pandorengeschenke: ›Gestalten Umgestalten‹ oder Metamorphosen der Pandora* in: *Goethe-Jahrbuch* 127 (2010), S. 70–81.

494). Der Schmerz ist überwältigend, kaum zu beschreiben, die Madonna mit dem Kinde verwandelt sich schlagartig in eine Pietà:

Von allem abgesondert schwebt sie auf dem treulosen unzugänglichen Elemente. Sie sucht Hilfe bei sich selbst. So oft hatte sie von Rettung der Ertrunkenen gehört. Noch am Abend ihres Geburtstages hatte sie es erlebt. Sie entkleidet das Kind, und trocknet's mit ihrem Musselinalgewand. Sie reißt ihren Busen auf und zeigt ihn zum erstenmal dem freien Himmel; zum erstenmal drückt sie ein Lebendiges an ihre reine nackte Brust, ach! und kein Lebendiges. Die kalten Glieder des unglücklichen Geschöpfs verkälten ihren Busen bis ins innerste Herz. Unendliche Tränen entquellen ihren Augen und erteilen der Oberfläche des Erstarrten einen Schein von Wärm' und Leben. (WV, 494)

Auf den Augenblick des höchsten Glückes folgt das größtmögliche Unglück: Ottilie wird in ambivalenter Ikonographie inszeniert, wobei ihre Wasserschönheit zwischen mariologischen und mythischen Anspielungen oszilliert: Sie ist Maria und Eva Prima Pandora zugleich, wobei sie in ihrer Entrücktheit zum „Opfer dunkler Mächte“ wird.³⁴ Gleichzeitig vermischen sich Anspielungen an verschiedene Mariengestalten – die Marienmalereien von Massacio und Giotto³⁵ werden angedeutet und nahtlos von der heiligen Maria über die Pietà in die Sünderfigur der Maria Magdalena überführt. In der Verzweiflungsszene auf dem „treulosen unzugänglichen Elemente“ (ibid.) sind Ottilies Gebärden wirkungslos, sie ‚gefriert‘ zur Marmorstatue und rückt in die Nähe des Narziß- und des Pygmalionmythos. Ihre Gesten der Verzweiflung führen keineswegs zur praktischen Wiederbelebung des Kindes nach dem Wasserunglück und lassen beim Leser so manche Frage offen.

Die mythisch aufgeladene Katastrophe macht die ersehnte Konstellation der *Wahlverwandtschaften* unmöglich: Ottilie verfällt wiederum in Trance, während Charlotte bewusst und besonnen die schlimmen Nachrichten aufnimmt und rasch handelt. „Ganz in der Stille hatte Charlotte das Kind nach der Kapelle gesendet. Es ruhte

³⁴ Vgl. Benjamin: „*Goethes Wahlverwandtschaften*“, a. a. O., S. 173 ff.

³⁵ Vgl. ebd., S. 178 ff.

dort als das erste Opfer eines ahnungsvollen Verhängnisses“ (WV, 501). Ein doppelter Schuldiskurs macht sich bei beiden Frauenfiguren bemerkbar. So entscheidet Charlotte kurz nach Ottos Tod: „Ich willige in die Scheidung. Ich hätte mich früher dazu entschließen sollen; durch mein Zaudern, mein Widerstreben habe ich das Kind getötet (WV, 497). Charlotte plagt ein schlechtes Gewissen, ihre Vernunfttugend ist gescheitert; heimlich hatte sie vor ihrer zweiten Heirat mit Eduard, diesen als große Partie für ihre Ziehtochter Ottilie im Visier und Zweifel an der Wiederholbarkeit ihres einstigen jugendlichen Liebesglückes gehegt. Ottilie hingegen fühlt sich ebenfalls sündhaft – wie in einem seltsamen Wiederholungszwang:

Aber ich bin aus meiner Bahn geschritten, ich habe meine Gesetze gebrochen, ich habe sogar das Gefühl derselben verloren, und nach einem schrecklichen Ereignis klärst du mich wieder über meinen Zustand auf, der jammervoller ist als der erste. Auf deinem Schoße ruhend, halb erstarrt, wie aus einer fremden Welt vernehm' ich abermals deine leise Stimme über meinem Ohr; ich vernehme, wie es mit mir selbst aussieht; ich schaudere über mich selbst; aber wie damals habe ich auch diesmal in meinem halben Totenschlaf mir meine neue Bahn vorzeichnet. Ich bin entschlossen, wie ich's war, und wozu ich entschlossen bin, mußt du gleich erfahren. Eduardens werd' ich nie! (WV, 500)

Ottilies Entsagen wird definitiv, ihr individuelles moralisches Bewusstsein ist erwacht. Sie schreibt einen Brief an die Freunde, zieht sich zurück und verfällt einem rigorosen Asketismus, Sünderinnen-diskurs und heimlicher Anorexie. Niemand kann sie umstimmen, weitere Pläne für einen konventionellen Lebensentwurf im Diesseits, etwa mit dem sie liebenden ‚Gehülfen‘ aus ihrer Mädchenpension, scheitern und selbst der Versuch, Eduard zu vermeiden, misslingt. Dieser liebt sie immer noch, meint, zum ersten Male in seinem Leben wirklich zu lieben“ (WV, 483), während er der aus dem Schloss abreisenden Ottilie heimlich hinterherreist und in ihrer Pension einen letzten Umstimmungsbrief hinterlassen will. Aber auch dieser Versuch misslingt und trotz seines Vorsatzes, für Ottilie dort unsichtbar zu sein, wird er durch das nächste Missgeschick, indem er sich ausperert, sichtbar:

Er wendete sich gegen sie, und so standen die Liebenden abermals auf die seltsamste Weise gegeneinander. [...] Otilie, rief er aus, laß mich das furchtbare Schweigen brechen! Sind wir nur Schatten, die einander gegenüber stehen? [...] Sie blickte herab auf den Brief und nach einigem Besinnen nahm sie ihn auf, erbrach und las ihn. Ohne die Miene zu verändern hatte sie ihn gelesen und so legte sie ihn leise weg; dann drückte sie die flachen, in die Höhe gehobenen Hände zusammen, führte sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigte, und sah den dringend Fordernden mit einem solchen Blick an, daß er von allem abzustehen genötigt war, was er verlangen oder wünschen mochte. Diese Bewegung zerriß ihm das Herz. (WV, 511)

Otilie verfällt in ihre charakteristische Gebärde, vor der von Beginn an in den Briefen des ‚Gehülfen‘ gewarnt wurde: Sie lehnt Eduards letzten Versuch, ihre Liebesbeziehung im Diesseits zu legitimieren ab und ihre Geste zeugt von Frömmigkeit und radikaler Entsagung.³⁶ Nach dem unglücklichen Wiedersehen kehren sie beide ins Schloss

³⁶ Dass Otilies Körpergrammatik als Frömmigkeitsgeste lesbar ist, lässt sich aus folgendem Gebärdenlexikon ableiten, vgl. *Dictionary of Gestures*, hg. v. Betty J. und Franz H. Bäuml, Metuchen 1975, S. 155. Ferner hat die Szene Korrespondenzen zu vorhergehenden Schlüsselmomenten von Eduards Liebesbündnissen, insbesondere der Beziehung zwischen ihm und Otilie: Zunächst trägt Eduards Otilies geschilderte Verneinungsgeste mit Eloquenz und Unterhaltsamkeit in seiner ersten Vorleseszene vor, doch nimmt er sie sich da noch nicht zu Herzen. Sein Herz, das auch für die *memoria* steht, und zu diesem Zeitpunkt für Charlotte schlägt, fühlt sich allein durch ihren Blick ins Buch als wäre er „in zwei Stücke gerissen“ (WV, 299). Während des Spaziergangs mit Otilie und der Geste der ‚De-Paternalisierung‘ fällt Eduard „ein Stein vom Herzen, als wenn sich eine Scheidewand zwischen ihm Otilie niedergelegt hätte“ (WV, 323). Nun, wo Otilie ihm, nach seiner schicksalhaften Schreibszene, ihre Entsagung non-verbal und definitiv signalisiert, heißt es: „Diese Bewegung zerriß ihm das Herz“ (WV, 511). Das anfangs nur rezitierte Entsagen wird vor ihm durch Otiliens Gebärde buchstäblich, der Spiegel des Narzissus bricht, der Androgynenmythos ambivalentisiert sich.

zurück, Ottilie versucht wortlos und verzweifelt Eduard und Charlotte wieder zu vereinen: „Mit Eifer und Gewalt faßt sie die Hände beider Ehegatten, drückt sie zusammen, eilt auf ihr Zimmer.“ (WV, S. 512)

*

Es ist wieder Herbst geworden in den *Wahlverwandtschaften* – zum zweiten Mal im Turnus der Jahreszeiten, die ebenfalls alles andere als zufällig inszeniert sind. Das Figurenquartett ist (un)geplant wieder auf dem Schloss vereint. Es ist auch der Herbst der Protagonisten, welcher punktuell für einen falschen Frühling oder Sommer gehalten wird, während bereits symbolisch verdächtige violette Astern üppig blühen, die Ottilie für ihren eigenen Abgang bereits im Sinn hat, wobei sie beim Gärtner auf Schonung der Blüten drängt (vgl. WV, 517 f.). Eduard, Charlotte und Hauptmann sind bemüht, den alten Zustand wieder zu beleben, „jede Art von Bitterkeit war verschwunden“ (WV, 517) und eine Art von Einheitssehnsucht und Ganzheitsvision kommt auf:

Sie wohnten unter Einem Dache; aber selbst ohne gerade an einander zu denken, mit anderen Dingen beschäftigt, von der Gesellschaft hin und her gezogen, näherten sie sich einander. Fanden sie sich in Einem Saale, so dauerte es nicht lange und sie standen, sie saßen nebeneinander. Nur die nächste Nähe konnte sie beruhigen, aber auch völlig beruhigen, und diese Nähe war genug; nicht eines Blickes, nicht eines Wortes, keiner Gebärde, keiner Berührung bedurfte es, nur des reinen Zusammenseins. Dann waren es nicht zwei Menschen, es war nur Ein Mensch im bewußtlosen vollkommenen Behagen, mit sich selbst zufrieden und der Welt (WV, 516)

Doch entsteht mehr Stille, das „Feierliche in Ottiliens Wesen“ (WV, 571) vermehrt sich: Wir befinden uns kurz vor Eduards Geburtstag, wobei sich Ende und Anfang, Tod und Leben zunehmend überblenden. Wiederum wird zusammen in Duos musiziert und im Quartett gelesen. Eduards letzte Leseszene zeugt von besonderer Poesie und Herzenswärme, während der Untergang der Hoffnungslosen schon

offenbar wird: „Eduard las gewöhnlich; lebhafter, gefühlvoller, besser, ja sogar heiterer, wenn man will, als jemals. Es war als wenn er, so gut durch Fröhlichkeit als durch Gefühl, Otiliens Erstarren wiederbeleben, ihr Schweigen wieder auflösen wollte.“ (WV, 517) Otilie hält die Contenance, aber ihr schweigender, asketischer Zustand verheißt nichts Gutes: „Niemand wußte, daß Otilie gar manche Stunde in großer Schwachheit hinbrachte, aus der sie sich nur für Zeiten, wo sie erschien, durch Geisteskraft emporhielt.“ (WV, 519) Sie verbringt die Essenzeiten nur mit ihrer jungen Gesellschafterin Nanny – diese duldet oder begreift nicht den selbstzerstörerischen Asketismus ihrer Herrin, die jegliche Nahrung vermeidet und aus den alten Geschenken Eduards, einem Koffer voller Kostbarkeiten mitsamt edler Stoffe bereits ihr Totengewand wie einen Brautschmuck vorbereitet hat.

Wie schon öfter im Roman gesehen, ereignet sich ein fatales Gesellschaftsgespräch zur Unzeit: Hatte Mittler bereits bei der Taufe des kleinen Ottos den Geistlichen buchstäblich totgeredet, bahnt sich eine Wiederholung des Zu-Tode-Redens³⁷, diesmal mit den zehn Geboten, an: „Du sollst nicht ehebrechen“ (WV, 520) ruft Mittler im Gespräch mit Charlotte, während Otilie den Raum betritt:

Charlotte saß wie auf Kohlen, und der Zustand war ihr um so ängstlicher als sie überzeugt war, daß Mittler nicht wußte was und wo er's sagte, und ehe sie ihn noch unterbrechen konnte, sah sie schon Otilien, deren Gestalt sich verwandelt hatte, aus dem Zimmer gehen. [...] Mit entsetzlichem Schrei hereinstürzend rief Nanny: Sie stirbt! Die Fräulein stirbt! Kommen Sie! Kommen Sie! (WV, 521)

Otilies Sterbeszene ist wirkungsvoll inszeniert: Das „bleiche himmlische Kind [...]“ scheint Abschied nehmen zu wollen, ihre Gebärden

³⁷ In Abwesenheit von Eduard hat Mittler bereits bei der Taufe Ottos eine exponierte Funktion eingenommen – als redereicher Repräsentant übertrumpft er den Geistlichen in dessen Rolle, pervertiert gewissermaßen den Ritus und bemerkt nicht, dass der alte Geistliche in sich zusammenbricht und während des Taufakts stirbt, vgl. dazu ferner: David E. Wellbery: *Die Wahlverwandschaften (1808). Desorganisation symbolischer Ordnungen*, S. 293 f.

drücken den Umstehenden die zarteste Anhänglichkeit aus, Liebe, Dankbarkeit, Abbitte und das herzlichste Lebewohl“ (WV, 522). In letzter Minute steigt Eduard vom Pferd und es gelingt ihm noch, sich von Ottilie tränenreich zu verabschieden und spricht seinen eigenen Liebestod gleichsam aus, doch

[Ottilie] drückt ihm kräftig die Hand, sie blickt ihn liebevoll und liebevoll an, und nach einem tiefen Atemzug, nach einer himmlischen, stummen Bewegung der Lippen: Versprich mir zu leben! ruft sie aus, mit holder zärtlicher Anstrengung, doch gleich sinkt sie zurück. Ich versprech' es! ref er ihr entgegen, doch er rief es ihr nur nach; sie war schon abgeschieden (WV, 522)

Ottilies Sterbeszene³⁸ ist hoch theatralisch und auch ihre Beerdigung ist ambivalent aufgeladen: ihr Totengewand und Brautschmuck hat sie bereits vorbereitet – Eduard möchte sie wie eine Lebendige behandelt wissen und vermeidet den Gedanken ihrer Jenseitigkeit, ähnlich wie Goethe selbst. Ottilie wird prachtvoll aufgebahrt und mit einem Asternkranz ums Haupt in einer Prozession zur Kapelle geführt, in der bereits der kleine Otto beigesetzt ist. Auf dem Weg dorthin wird sie noch in den Kontext einer Wunderheiligen gestellt: Nanny, ihre junge Gesellschafterin, vor Reue über ihre Verfehlungen wahnsinnig geworden, meint, dass ihre ehemalige Herrin ihr zuwinkt und fällt, während der Trauerzug an ihrem Haus vorüberkommt, aus dem Fenster direkt vor Ottilies Bahre: Sie „schien an allen Gliedern zerschmettert [...] und zufällig oder auch aus besonderer Fügung lehnte man [sie] über die Leiche“ (WV, 524) – die Berührung mit Ottilies Leichnam heilt die junge Frau spontan und

³⁸ Ottilie wird quasi zum toten Buchstaben, während sie weiterhin symbolisch überhöht und in vielfältigste, gar paradoxe Kontexte gestellt wird; an der Polyvalenz ihrer Figur scheitert die alte symbolische Ordnung, Äquivalenzprinzipien wie etwa die aristotelische Substitutionstheorie und gleichnishafte Sprechen überhaupt, was sie in Goethes unmöglichem fiktionalen Experiment zur Inkarnation einer Kathachrese macht. Dies schließt sich an die Beobachtungen von Miller an. Vgl. Ders., *A "Buchstäbliches" Reading*, a. a. O., S. 19.

versetzt sie in Ektase, sie springt auf und meint, direkten Kontakt mit der Verstorbenen gehabt zu haben: „Ja, sie hat mir vergeben! Was mir kein Mensch, was ich mir selbst nicht vergeben konnte, vergibt mir Gott durch ihren Blick, ihre Gebärde, ihren Mund“ (WV, 524). Ihre Spontanheilung zieht auch andere Pilger an, unter anderem junge Mütter, die von dem Wunder der scheinbar heiligen Jungfrau für ihre Kinder profitieren wollen.

Die Inszenierung von Otilies Entsagen und Sterben gemahnt zugleich an die Tradition großer Liebender und des Liebestodes: Die Freiheit von eigenen Kindern und der Hindernisreichtum der beiden Geliebten spricht deutlich dafür.³⁹ Eduard stirbt einen leisen Liebestod:

Ganz deutlich war Eduard von seinem Ende überrascht worden. Er hatte, was er bisher sorgfältig zu verbergen pflegte, das ihm von Otilie übrig gebliebene, in einem stillen Augenblick, vor sich aus einem Kästchen, aus einer Brieftasche ausgebreitet: eine Locke, Blumen in glücklicher Stunde gepflückt, alle Blättchen, die sie ihm geschrieben [...] und wie er in Gedanken an die Heilige eingeschlafen war, so konnte man ihn wohl selig nennen“ (WV, 528 f.)

Der Roman beginnt und endet mit einer performativen Benennungsgeste und formiert sich vom aktiven Schöpfertum und der Selbstüberschätzung Eduards zu seiner Seligkeit und Verklärung. Charlotte treibt die Angst vor Eduards möglichem Selbstmord um; hier wird nicht mit impliziter Religionskritik gezeigt, während sie „der Arzt aus natürlichen und Mittler aus sittlichen Gründen“ (WV, 528) umstimmen.

Charlotte ordnet Eduards Begräbnis in der Kapelle mit seiner ‚idealen Liebe‘ und ‚imaginären Familie‘ an – unter den Otilie gleichenden Heiligengestalten. Goethes Roman endet mit einer säkula-

³⁹ Vgl. zur Dynamik der Entflammung, Hindernisse, fataler Fehler und Vereinigungsvisionen im Jenseits ferner: Maria Bijvoet: *Liebestod. The Function and Meaning of the Double Love-Death*, New York, London 1988.

risierten Vereinigungsgeste im Potentialis und hält so manche Lesereaktion für die Nachwelt offen – „Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben“ ist Benjamins letztes, pandorisch-vertracktes Verdikt zu diesem „mythische[n] Schattenspiel in Kostümen des Goetheschen Zeitalters“⁴⁰. Die ebenfalls in seinem Essay aufgegriffenen Zeilen: „*Eh ihr den leib ergreift auf diesem sterne/ erfind ich euch den traum bei ewigen sternem*“ von George grundieren den Versuch zu einer weiteren Lesart dieses vielinterpretierten Textes und seinem Reichtum an Gesten und Gebärden des Lesens und Schreibens, Liebens und Entsagens:

„So ruhen die Liebenden neben einander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (WV, 529)

⁴⁰ Benjamin: „*Goethes Wahlverwandtschaften*“, a. a. O., S. 140f.

KLAUS MÜLLER-WILLE

Mit den Händen lesen. Beobachtungen zur taktilen Lektüre

In diesem Artikel wird es nicht um die Gesten gehen, mit denen Leser auf den Eindruck einer Lektüre reagieren, sondern um die Körper- und Handbewegungen, die direkt in den Akt der Lektüre involviert sind. Dass diese fundamentalen Gesten des Lesens lange Zeit aus dem Blick geraten sind, mag damit zu tun haben, dass das Lesen ab dem späten 18. Jahrhundert in erster Linie als geistige Tätigkeit begriffen wurde.¹ Interessanterweise wurde aber auch der ab den 1990er Jahre einsetzende Diskurs über die Materialität der Schrift lange Zeit von visuellen Metaphern dominiert, die sich an der Vorstellung des „Starrrens“ und einer entsprechend oszillierenden Wahrnehmung von Schriftbildern abarbeiten.² Erst im letzten Jahrzehnt ist die Aufmerksamkeit für den Umgang mit dem dreidimensionalen Buchkörper und die damit verbundenen körperlichen Praktiken des Lesens gestiegen. Insbesondere der körperliche Akt des Blätterns und die damit einhergehenden Dispositive und Diskurse sind in der Forschung aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet worden.³

¹ So lautet die zugespitzte These, die Erich Schön in seinem Klassiker zum Verfall der Körperlichkeit des Lesens entwickelt. Vgl. Erich Schön: *Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlung des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart 1993.

² Vgl. dazu stellvertretend Gernot Grube / Werner Kogge / Sibylle Krämer (Hg.): *Schrift, Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005; Sibylle Strätling / Georg Witte (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München 2006; Aleida Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, Berlin 2014.

³ Vgl. vor allem die beiden unterschiedlich profilierten Studien Christoph Schulz: *Poetiken des Blätterns*, Hildesheim 2015; Harun Maye: *Blättern/*

In diesem Aufsatz möchte ich theoretische Ausführungen zur „Lese-szene“ nutzen, um die Vorstellung einer taktilen Lektüre im Rückgriff auf ein skandinavisches Material zu systematisieren.⁴ Grundlegend ist die Idee, dass sich das Lesen (wie das Schreiben) nur als prekär gerahmtes, heterogenes Ensemble verstehen lässt, in dem körperlich-gestische Regulierungen in ein komplexes Wechselverhältnis zu apparativen Steuerungen und sprachlich-semantischen Dynamiken treten.⁵ Die drei nachfolgenden Abschnitte nehmen ihren Ausgang zunächst in den körperlich-handgreiflichen Praktiken des Haltens/Hebens/Weglegens, Berührens und Blätterns. Da diese Gesten des Lesens direkt mit dem Buchkörper verknüpft sind, lassen sich nur im Wechselverhältnis zur Leseapparatur des Buches und dem darin präsentierten Zeichenmaterial begreifen. Die nachfolgenden Abschnitte versuchen genau diesen Schnittstellen nachzugehen. Dabei sollen im Sinne der Leseszene aber vor allem literarische Verfahren skizziert werden, mit deren Hilfe man versucht hat, auf diese Schnittstellen aufmerksam zu machen und sie selbstreferentiell in die Textlektüre einzubeziehen.

I. Heben, Halten, Weglegen – Dumpf-sensibles Lesen

Die fundamentalsten Handgriffe, die mit dem Gegenstand des Buches verknüpft sind, haben mit Bewegungen des Aufhebens, Haltens, Aus-der-Hand-Legens, Transportierens und Verräumens zu tun. Bei all diesen Praktiken wird das Buch nur als dumpf wahrgenommenes

Zapping. Studien zur Kulturtechnik der Stellenlektüre seit dem 18. Jahrhundert, Zürich 2019.

⁴ Maßgebliche Anregungen zum Begriff der Leseszene liefert der Sammelband Irina Hron / Jadwiga Kita-Huber / Sanna Schulte (Hg.): *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Materialität*, Heidelberg 2020.

⁵ Vgl. Rüdiger Campe: *Die Schreibszene, Schreiben*, in: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt am Main 1991, S. 759–772.

voluminöses Ding behandelt, das lediglich über ein Gewicht und ein dreidimensionales Format verfügt, auf das die körperlichen Bewegungsabläufe zu reagieren versuchen. Es gibt vermutlich nur wenige literarische Ansätze, in denen versucht wird, auf diesen grundlegenden Umgang mit dem Buchding Bezug zu nehmen. Mit seiner Novelle *Mogens* (1872; *Mogens*) liefert Jens Peter Jacobsen allerdings ein schönes Beispiel, das zeigt, zu welchem weitreichenden Spekulationen dieser fundamentale körperliche Aspekt des Lesens genutzt werden kann.

Auf den ersten Blick kreist die Novelle um eine tragisch endende Liebesgeschichte. Wir folgen den beiden Helden Mogens und Kamilla vom ersten Kennenlernen über den ersten Kuss bis zur Verlobung. Der Höhepunkt der Diegese bringt eine überraschende Wende. Kamilas Haus fängt Feuer und der hinzugeeilte Mogens muss tatenlos zusehen, wie sie in ein Flammenmeer stürzt. Nach einer Zeit der Krise und der Ausschweifung lernt Mogens Thora kennen, die er schließlich ehelichen wird. Das Glück stellt sich nicht sofort ein. Seine Frau muss ihm erst helfen, seine inneren Dämonen zu überwinden.

Auch wenn diese Paraphrase der Diegese wesentlich Handlungsmomente des Textes widerspiegelt, geht sie völlig an der Novelle Jacobsens vorbei. Denn der Text handelt keineswegs vom Verlauf der Liebesgeschichten, sondern von schwer zu fangenden Stimmungen, nebulösen Atmosphären, ephemeren Eindrücken und flüchtigen emotionalen Verstörungen. Dieses phänomenologisch anmutende Interesse für Oberflächenphänomene deutet sich vor allem in langen Beschreibungen von Naturszenen und Interieurs an, die um Farbnuancen, Gerüche und haptisches Erleben (Druck- und Hitzeempfinden, Reizungen, Irritationen) kreisen. Zurecht hat Dan Ringgaard darauf aufmerksam gemacht, dass Jacobsen eine der ersten Ökofiktionen entwickelt, indem er vor allem klimatischen Beschreibungen (allen möglichen Formen von Wetterphänomenen, Temperatur- und Druckverhältnissen) einen großen Raum gibt.⁶ Das Interesse

⁶ Dan Ringgaard: *Vejret i, Mogens*, in: *Passage* 77 (2017), S. 23–34.

für diffuse und auch nur diffus erfahrbare Phänomene deutet sich schon am Anfang der Novelle an:

Det var trykkende hedt, Luften flimrede af Varme, og saa var det saa stille; Bladene hang og sov paa Tærne, der var ikke Andet, der rørte sig, end Mariehønsene derhenne paa Nælderne og lidt vissent Løv, der laa i Græsset og krøllede sig sammen med smaa, pludselige Bevægelser, som om det krympede sig under Solens Straaler.⁷

Es war drückend heiß, die Luft flimmerte vor Wärme, und dann war es so still; die Blätter hingen und schliefen an den Bäumen, es war nichts anderes, was sich rührte, als die Marienkäfer auf den Nesseln und etwas verwelktes Laub, das im Gras lag und sich mit kleinen, plötzlichen Bewegungen zusammenkräuselte, als ob es unter den Strahlen der Sonne schrumpfte.⁸

Dass nicht nur das Laub, sondern auch die Aktanten auf Druckverhältnisse, Temperaturen und andere Wetterphänomene reagieren, wird weiterhin durch eine Szene unterstrichen, in der der Held von einem plötzlich einsetzenden Regenschauer überschüttet wird.

Das Interesse für die entsprechenden Phänomene kommt auch in dem Dialog zum Ausdruck, den Thora und Mogens am Ende der Erzählung über Natur und Naturphänomene führen. Dabei versichert Mogens, dass er sich wie Thora nicht für „Aussichtsplattformen und Hänge mit Treppen“ („Udsigtsbænke og Bakker med Trapper“) interessiere, mit deren Hilfe die Natur „feierlich angerichtet“ („høitideligt anrettet“) werde.⁹ Seine Vorliebe gelte vielmehr der alltäglichen Natur – „jedem Blatt, jedem Zweig, jedem Lichtschimmer und jedem Schatten“ („hvert Blad, hver Kvist, hvert Lysskjær og hver

⁷ JP Jacobsen: *Mogens*, in: JP Jacobsen: *Lyrisk og prosa*. Hg. von Jørn Erslev Andersen / Esther Kielberg, København 1993, S. 105–138, hier S. 105.

⁸ Übersetzungen aus dem Skandinavischen stammen hier und im Folgenden von mir, KMW.

⁹ Jacobsen: *Mogens*, a. a. O., S. 133.

Skygge“) –, an der er sich immer erfreuen könne.¹⁰ Seine weiteren Erläuterungen führen ihn schließlich zu den Farben, Bewegungen und Formen, die keine Umrisse und Konturen bilden, sondern sich über fortlaufende Bewegungen konstituieren:

Ja jeg kan ikke forklare det, men det ligger i Farven, i Bevægelsen og i den Form, det har, og saa i det Liv, det er i det, Safterne, der stiger op i Træer og Blomster, Solen og Regnen, der faar dem til at vokse, og Sandet, der fyger sammen i Bakker, og Regnskylle, der furer og kløver Skrænterne, aal det kan slet ikke forstaas, naar jeg skal forklare det.¹¹

Ja, ich kann es nicht erklären, aber es liegt in der Farbe, in der Bewegung und in der Form, die sie hat, und auch in dem Leben, das in ihr ist, die Säfte, die in den Bäumen und Blumen aufsteigen, die Sonne und der Regen, die sie zum Wachsen bringen, und der Sand, der in Hängen zusammenwirbelt, und die Regenschauer, welche die Böschungen furchen und teilen, oh! das lässt sich überhaupt nicht verstehen, wenn ich es erklären soll.

Die Beschreibung der Naturformen kann auch auf die Wahrnehmung der Figuren übertragen werden, die in ihren schwer zu verstehenden Stimmungen und Impulsen ebenfalls untergründigen Regungen und diffusen körperlichen Antrieben zu folgen scheinen.

Interessanterweise nun scheint Jacobsen auch über die Lektüreweise nachzudenken, die angemessen auf das eigenwillige Interesse an Oberflächenformen reagiert, um das die Dialoge der Figuren und die Beschreibungen der heterodiegetischen Erzählinstanz kreisen. Zumindest baut er eine kleine Serie von Leseszenen in den Text ein, die alle eher von einem oberflächlichen Umgang mit Büchern denn von tiefschürfenden Interpretationen handeln.

So wird das entscheidende zweite Treffen und eigentliche Kennenlernen zwischen Kamilla und Mogens von einer merkwürdigen Beschreibung des Helden eingeleitet, der in den Augen von Kamilla ganz von einer Buch-Lektüre geprägt ist, die sich nicht nur im Ausdruck

¹⁰ Ebd., S. 133.

¹¹ Ebd., S. 133.

seiner Augen, sondern auch in seinem Haar und seinen Händen manifestiert:

Justitsraadens Datter blev lidt forskrækket, da hun i ham gjenkjendte Mennesket, der havde sunget i Regnveiret. Men han saae saa rar og fraværende ud; det var tydeligt, at han kom lige fra en Bog, det kunde man see paa Udtrykket i hans Øine, paa hans Haar og paa hans Hænder, der slet ikke vidste, hvor de vare.¹²

Die Tochter des Justizrats erschrak ein wenig, als sie in ihm den Menschen wiedererkannte, der im Regen gesungen hatte. Aber er sah so liebenswürdig und abwesend aus; es war deutlich, dass er direkt von einem Buche kam, das konnte man am Ausdruck seiner Augen sehen, an seinem Haar und an seinen Händen, die gar nicht wussten, wo sie waren.

Diese Beschreibung von Mogens findet eine Entsprechung in der Beschreibung Kamillas, die im Bett liegt und sich ausgerechnet darüber ärgert, dass das Lob „Dame bis in die Fingerspitzen“ („Dame til Fingerspidserne“) nicht ihr galt.¹³ Mit ihrer nachfolgenden oberflächlichen Lektüre scheint sie fast eine Art Gegenbeweis erbringen zu wollen:

Saa [...] gik [hun] i Seng, tog en lille elegant Bog fra Etageren ved Sengen, slog op paa den første Side og læste et lille skrevet Digt igjennem med en træt, bitter Mine, lod Bogen falde paa Gulvet, og brast i Graad; saa tog hun sagtmødigt Bogen op igjen, lagde den paa sin Plads og slukkede Lyset.¹⁴

Darauf [...] ging [sie] ins Bett, nahm ein kleines, elegantes Buch von der Etage neben dem Bett, schlug es auf der ersten Seite auf und las ein kleines geschriebenes Gedicht mit einer müden, verbitterten Miene durch, ließ das Buch auf den Boden fallen und begann zu weinen; dann hob sie das Buch sacht wieder auf, legte es an seinen Platz und löschte das Licht aus.

¹² Ebd., S. 109.

¹³ Ebd., S. 112.

¹⁴ Ebd.

Auch an anderen Stellen begnügen sich die Figuren damit, Bücher hervorzuholen, ohne sie zu lesen. Interessanterweise wird diese Form der allein auf die Haptik bezogene Lektüre dabei deutlich mit dem Empfinden von Wetterphänomenen enggeführt, die eine zentrale Rolle im Text spielen:

Mogens gik og søgte efter et Sted, hvor der var Læ, men det syntes at blæse paa alle Sider af Kirken. Han kastede sig ved Diget og tog en Bog op af Lommen; det blev dog ikke til Noget med Læsningen; hvergang der gik en Sky for Solen, syntes han, det blev for koldt, og tænkte paa at reise sig, men saa kom Lyset igjen og fik ham til at blive liggende.¹⁵

Mogens ging und suchte nach einer Stelle, wo es windgeschützt war, aber der Wind schien an allen Seiten der Kirche zu blasen. Er warf sich am Graben nieder und zog ein Buch aus der Tasche; aber es wurde doch nichts mit dem Lesen; jedes Mal, wenn eine Wolke an vor die Sonne zog, meinte es, dass es zu kalt wurde und dann dachte er daran aufzustehen, aber dann wurde das Licht wieder hell und brachte ihn dazu liegenzubleiben.

Die Reihe dieser signifikanten Leseszenen wird durch ein letztes Beispiel abgeschlossen, das nun eine zentrale Rolle in der Liebesgeschichte zwischen Mogens und Thora spielt. Wieder treffen wir auf einen Helden, der sogar die Augen schließt und alleine mit den Händen zu lesen scheint:

Han gik ind i sit Værelse. Han vilde læse og tog en Bog, han læste, men han anede ikke hvad, – hun skulde dog ikke være kommet Noget til! nei, hvor skulde hun det? Han blev alligevel bange, det kunde dog være, – nei, han kunde ikke udholde det; han listede sig stille hen til hendes Dør; nei, der var saa tyst og saa fredeligt; naar han nøie lyttede, syntes det ham, at han kunde høre hendes Aandedrag, – hvor hans Hjerte bankede, han syntes, han kunde høre det med. Han vendte tilbage til sit Værelse og sin Bog. Han lukkede Øinene.¹⁶
(176–177)

¹⁵ Ebd., S. 130.

¹⁶ Ebd., S. 136.

Er ging auf sein Zimmer. Er wollte lesen und nahm ein Buch, er las, aber er ahnte nicht was, – ihr konnte doch nichts zugestoßen sein! – Nein, wie sollte es auch? Er wurde trotzdem ängstlich, es könnte doch sein, – Nein, er konnte es nicht aushalten; er schlich leise an ihre Tür; nein, es war so still und so friedlich; wenn er genau lauschte, schien es ihm, dass er ihre Atemzüge hören könne, – wie sein Herz schlug, ihm schien, dass er auch das hören könne. Er ging zurück in sein Zimmer und zu seinem Buch. Er schloss die Augen.

Die Reihe von vier Leseszenen zeigt, dass Jacobsen offenbar bewusst über eine körperliche Form von empfindsamer Lektüre nachdenkt, die angemessen auf das Interesse des Textes für kaum spürbare Stimmungen, Atmosphären, Irritationen oder Reizungen reagiert.

II. Berühren und berührt werden – Spürend lesen

Während der letzte Abschnitt vom unbewussten oder zumindest nur dumpf wahrgenommenen bloßen Umgang mit dem Ding Buch handelt, wird es im Folgenden um die körperlichen Praktiken gehen, die im engeren Sinne mit dem Akt der Lektüre verknüpft sind. Die auf das Buch gestützte Lektüre ist unbedingt an körperlich Praktiken gebunden, die zunächst im Halten des Buches bestehen, bei dem immer ein direkter Kontakt zu Buchrücken und Papier besteht. Wird die Lektüre unmittelbar unterbrochen, legen wir einen Finger ins Buch, um die Stelle im Text zu markieren, an der wir uns befinden. Selbst wenn das Buch auf einem Tisch gelesen wird, fahren die Finger bisweilen über das Papier, um Zeilen zu verfolgen, oder ein Umschlagen der Seiten zu verhindern. All diese Bewegungen gehen mit taktilen Empfindungen einher, die maßgeblich von der Qualität des Papiers – Rauheit, Dichte, Stärke, Gewicht – und der Beschaffenheit des Covers oder Bucheinbandes bestimmt werden.

Schon früh versuchen Autoren, diese haptische Dimension des Lesens in ihren Texten zu thematisieren und auf diese Weise gezielt in die Rezeption einzubinden. Ein reichhaltiges Material für entsprechende Strategien bieten Briefe, bei denen der häufig fetischisierende Bezug zur Materialität der Zeichenträger eine besondere Rolle

spielt.¹⁷ Aber auch literarische Texte greifen auf eine ganze Bandbreite von metaleptische Strategien zurück, um die Materialität des Papiers zu betonen, auf denen Gedichte oder Prosatexte abgedruckt sind.¹⁸

Spätestens in der Lyrik des Modernismus werden entsprechenden Schreibverfahren sprachtheoretisch profiliert, um metaphorisch über eine taktile Erfahrung der Sprache nachzudenken, die buchstäblich gespürt und begriffen werden soll.¹⁹ Im ersten Manifest für eine konkrete Poesie versucht der Schwede Öyvind Fahlström diese sprachtheoretischen Überlegungen noch weiter zu treiben.²⁰ Dabei nutzt er die zentrale Vorstellung von einer Dinglichkeit der Sprache, die er mit dem schwedischen Wort „BORD“ (schwed. „bord“ = „Tisch“; schwed. „ord“ = „Wort/Worte“) zum Ausdruck bringt, um die Funktion der Poesie entsprechend handwerklich zu definieren und von einem „Kneten“, „Kaputtkneten“ und „Pressen“ („knåda“, „sönderknåda“ und „krama“) der Sprache zu sprechen.²¹

Seit dem Aufstieg der digitalen Medien hat der Bezug auf die haptische Dimension des Lesens nochmals an Bedeutung gewonnen,

¹⁷ Vgl. dazu die Beiträge in Waltraud Wiethölter / Anne Bohnenkamp (Hg.): *Der Brief – Ereignis und Objekt*, Frankfurt am Main 2010.

¹⁸ Vgl. dazu Lothar Müller: *Weisse Magie. Die Epoche des Papiers*, München 2012; Klaus Müller-Wille: *Sezierte Bücher. Hans Christian Andersens Materialästhetik*, Paderborn 2017, S. 261–273. Vgl. auch den Beitrag von Patrizia Huber in diesem Band.

¹⁹ Vgl. stellvertretend dazu Thomas Seiler: ‚Det taktile språk‘ oder ‚hendes tause samtale med verden‘ – Überlegungen zu einer Poetik der Hände (Børli, Celan, Hofmo), in: Heiko Uecker (Hgg.): *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte*, Frankfurt am Main 1997, S. 137–156.

²⁰ Vgl. dazu Jesper Olsson: *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, Stockholm 2005, S. 41–129; Antonio Bessa: *Öyvind Fahlström. The Art of Writing*, Evanston 2008, S. 3–30.

²¹ Öyvind Fahlström: *Håtilla Ragulpr på fåtskliaben. Manifest för konkret poesi* (1953), in: Öyvind Fahlström: *Bord – Dikter 1952–55*, Stockholm 1966, S. 57–61, hier S. 60.

wobei die Berührung des Papiers auf verschiedene Art und Weise akzentuiert und für poetologische Reflexionen genutzt wurde. Dies kann im Folgenden nur an zwei sehr unterschiedlich profilierten Positionen aus der skandinavischen Gegenwartsliteratur exemplifiziert werden.

2004 publiziert der Däne Niels Lyngsø mit *Morfeus* (2004; *Morpheus*) eine aufwendig gestaltete Anthologie, in der er Lyrik und poetologische Essays nebeneinander abdruckt.²² Das über Ringe geheftete Buch ist nicht paginiert und verfügt über keinen Anfang und kein Ende. Die Nähe zu Verfahren der Experimentalliteratur der 1960er Jahre wird auch im Satzspiegel und der Typographie von *Morfeus* deutlich. Die Texte sind in unterschiedlichen Richtungen horizontal, vertikal, auf dem Kopf stehend, spiegelverkehrt oder diagonal abgedruckt, so dass sich noch nicht einmal bestimmen lässt, wie das Buch gehalten werden soll. Die durch die Ringheftung sowie die fehlende Paginierung markierte Offenheit des Textes sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass *Morfeus* über relativ klare Strukturprinzipien gegliedert wird. Grundlegend ist die Aufteilung in sieben Textabschnitte. Jeder dieser Textabschnitte enthält die gleichen Elemente (eine Terzine, ein nummeriertes Pyramidengedicht, zwei Hypertext zu Adolf Wilhelm Schack von Staffeldts *Vanvidsrige*, ein Traumgedicht, ein Figurengedicht, vier grau gedruckte Wortlisten). Während die Segmentierung des Textes dazu einlädt, die Abschnitte einzeln für sich zu lesen, regen die erwähnten Serien dazu an, andere Zusammenhänge zu stiften.

Die Serien der Gedichte werden von den Serien dreier Prosaabschnitte begleitet, die Lyngsø mit den Überschriften „Syngende arkitektur“ (Singende Architektur), „De poemata natura“ und „Erfaring“ (»Erfahrung«) versieht. In diesen Serien präsentiert er das poetologische Konzept der Gedichtsammlung. Dabei verweist der Titel „De poematum natura“ auf einen der wichtigsten Gewährs-

²² In diesem Abschnitt greife ich zum Teil auf einen älteren, auf Dänisch publizierten Artikel zurück. Vgl. Klaus Müller-Wille: *Om hudens poesi. Niels Lyngsøs trilogi 'Stof', 'Force majeure' og 'Morfeus'*, in: *Kritik* 189 (2008), S. 96–105.

männer seiner Poetik. Lyngsø lehnt sich vor allem an Michel Serres' Interpretation von *De rerum natura* an, der in Lukrez und seinem philosophischen Impulsgeber Epikur die ersten Vertreter eines konsequent materialistischen Denkens erkennt.²³ In Anlehnung an Überlegungen von Serres geht Lyngsø auf die atomistische Idee ein, dass die Welt aus einem Netzwerk von einer beschränkten Anzahl von Grundelementen bestehe, die sich auf einer fluktuierenden Grundlage in stets neuen Konstellationen gruppieren und dadurch eine unerschöpfliche Anzahl von natürlichen Lebensformen verwirklichen. Mit Lukrez bezeichnet er diese Netzwerke als Stoffe, Gewebe, Schleier oder Häute und entsprechend kündigen die Untertitel seiner Essays eine Auseinandersetzung mit dem Schleier der Welt, dem der Dinge, des Körpers, der Seele, des Werkes, des Gedichtes sowie mit den poetischen Schleiern an. Dabei interessiert sich Lyngsø nicht nur für den Gedanken einer fortlaufenden Morphogenese atomarer Strukturen, sondern auch für die Idee, dass unterschiedliche atomare Netzwerke – Schleier oder Häute – interagieren und sich gegenseitig beeinflussen beziehungsweise ineinander verweben (man könnte buchstäblich von der Idee des Stoff-Wechsels sprechen). Im Zentrum von Lyngsøs poetologischen Spekulationen steht der Versuch, die antike Vorstellung des Simulakrums wiederzubeleben. Entsprechend spielt er in seinen Texten wieder und wieder auf den bekannten Gedanken Lukrez' an, dass die Wahrnehmung vermittels durchsichtiger Häutchen (eben Simulakra) übertragen werden, die sich von den Dingen ablösen und physisch auf die entsprechenden Rezeptionsorgane des Menschen einwirken. Zunächst versucht Lyngsø dieses Bild über den Rekurs auf die physische Grundlage jeglicher Wahrnehmung plausibel zu machen:

²³ Von der intensiven Beschäftigung Lyngsøs mit der Philosophie von Michel Serres zeugt nicht zuletzt seine Dissertation Niels Lyngsø: *En eksakt rapsodi. Om Michel Serres' filosofi*, København 1994. Im Kontext der hier resümierten Diskussion ist insbesondere die Auseinandersetzung mit Serres' Studie *Cinq Sens* (1985) zentral. Vgl. Michel Serres: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt am Main 1993.

Kroppens overflade er en flimrende film, et changerende tæppe af halvgennemtrængelige hinder (nethinder, trommehinder, slimhinder) hvis forskelligartede teksturer sættes i svingninger af sanseindtryk, simulakrer. Hudens membraner oscillerer, sitrer, summer, den sande krop vibrerer.²⁴

Die Oberfläche des Körpers ist ein flimmernder Film, ein changierender Teppich von halbdurchlässigen Häuten (Netzhäuten, Trommelfelle, Schleimhäuten) deren verschiedenartige Texturen durch die Sinneseindrücke, die Simulakra, in Bewegung gesetzt werden. Die Membrane der Haut oszillieren, zittern, summen, der wahrnehmende Körper vibriert.

Ausgehend von dieser Vorstellung eines im fortlaufenden Strom der Simulakra vibrierenden Körpers entwickelt Lyngsø die Idee eines physisch gedachten Impressionismus. Dabei bestimmt er die Einbildungskraft nicht mehr als ein rein poetische, formschöpfende Kompetenz, sondern als ein gesteigertes Eindrucks- oder Erfahrungsvermögen. Obwohl dieses Eindrucksvermögen mit aller Deutlichkeit als eine „körperliche Realität“ bezeichnet wird, wird es keineswegs als passive Fähigkeit oder gar als Fähigkeit zu einer reinen Passivität beschrieben. Vielmehr versucht Lyngsø die poetische Tätigkeit als eine Art Schwebezustand zu beschreiben, bei dem sich körperlich-physische Reaktion und ein kreativer Gestaltungsakt wechselseitig bedingen. Die paradox-anmutende Vorstellung einer solchen phantasievoll-realen Wahrnehmung, bei der sich die Momente des „Formens“ und „Geformt-Werdens“ die Waage halten, illustriert Lyngsø sehr schön an der Perzeption von fließenden Wolkenbildern, bei welcher der Beobachter in der Lage sein muss, sich gleichzeitig zerstreut be-eindrucken zu lassen wie aufmerksam nach stets neuen Figurationen zu suchen.

Die Überlegungen zu diesen komplexen Wahrnehmungsformen prägen nicht nur die produktionsästhetischen Ausführungen Lyngsøs, sondern schlagen sich auch in seinen rezeptionsästhetischen Refle-

²⁴ Niels Lyngsø: *Morfeus, Digte & poetik*, København 2004, [nicht paginiert].

Lyset er vildt infiltreret af myoser og løsner først op i disens massage, blir hængende skønt solen er væk, trægheden, iris, pupil, blinde plet & Lyde blir tydeligere i tåge, forplanter sig i vandpartikler som former den bølge af blomster, der bærer verden frem til buegangene, sneglen, forgården, ind & Lugte er usynlige faner af mørnet viskose der melder sig med små smæld og svirper deres trævler op mod næsens nervespidser så den løftes og vejrer & Alt er berøring, strejf, strøg, kontakt, kontinuitet, affinitet, fingerspids, nippel, nakkehår, håndskrift og synonymy i kædedans så langt huden rækker & Tunge tunge, tunge kloge tunge sætter sødt og salt på spidsen, surt langs siderne, bittert på bagtungen nærmest svælgets rallende slugt²⁵

Das Licht ist wild infiltriert von Mioisis und löst sich erst in der Massage des Dunstes auf, bleibt darin hängen, obwohl die Sonne verschwunden ist, Trägheit, Iris, Pupille, blinder Fleck & Laute sind deutlicher im Nebel, verpflanzen sich in Wasserpartikeln, die die Welle von Blumen formen, welche die Welt forttragen zu Bogen-gang, Schnecke, Vorhof, hinein & Gerüche sind unsichtbaren Fahnen von zermürbter Viskose, die sich mit kleinen Klatschen melden, und ihre Fasern hinauf in die Nervenspitzen der Nase brennen, so dass sie sich hebt und wittert & Alles ist Berührung, Streifen, Streichen, Kontakt, Kontinuität, Affinität, Fingerspitze, Nippel, Nacken-haar, Handschrift, und Synonyme im Reigen, so lange die Haut reicht & Schwere Zunge, schwere kluge Zunge setzt süß und salzig an die Spitze, sauer längs den Seiten, bitter auf die Zungenwurzel am nächsten zur röchelnden Schlucht des Rachens

Die Art und Weise, wie alle Sinne konsequent in taktile Berührungen überführt werden, scheint unmittelbar mit der auffälligen Gestaltung des Buchs verbunden zu sein. Da die Texte nicht einheitlich formiert sind, muss man das Buch bei der Lektüre fortlaufend wenden. Dabei sind die Texte auf einem festen, fast kartonartigen Papier gedruckt, das man beim ebenfalls ungewohnten Blättern des über eine Ringbindung gehefteten Buches nahezu zwangsläufig haptisch wahrnehmen muss. Bei all dem kreist Lyngsøs Poetik, die solchermaßen auf eine Dominanz des Haptischen abzielt, um ein Wechsel-

²⁵ Ebd., [nicht paginiert].

spiel zwischen Berühren und Berührtwerden, die letztlich auch auf eine chiastische Verschränkung von körperlichen und hermeneutischen Praktiken abzielen scheint.

Genau da manifestiert sich eine entscheidende Differenz zu anderen Versuchen, die Körperlichkeit des Lesens für poetologische Reflexionen zu nutzen. Entsprechende Unterschiede lassen sich gut an den Überlegungen zu einer „Biologie der Literatur“ illustrieren, welche der Schwede Aris Fioretos in einer ganzen Reihe von Essays nachgeht.²⁶ Zunächst deckt sich Fioretos Interesse mit demjenigen Lyngsøs. Auch er interessiert sich für körperliche Effekte des Lesens, die er etwa mit der von Nabokov entlehnten Metapher eines „Lesens mit dem Rückgrat“ zum Ausdruck bringt:

I den anförda uppsatsen [„goda författare, goda läsare“] betraktar han [Nabokov] ryggraden som läsarens viktigaste kroppsdel, eftersom det är där vi upplever den rysning som sägs vara det säkraste tecknet på litteratur.²⁷

In dem angeführten Aufsatz [„Gute Autoren, gute Leser“] betrachtet er [Nabokov] das Rückgrat als das wichtigste Körperteil des Lesers, da wir dort den Schauer erleben, der als sicherstes Zeichen für Literatur gilt.

Auch der Essay „Veka intervaller (bara några punkter)“ (2007; „Weiche Intervalle (nur ein paar Punkte)“) kreist allein um die Körperlichkeit des Lesens. Dies wird schon durch den Einsatz von drei signifikanten Abbildungen signalisiert: H. Ostis *Fotografie eines lesenden Mannes* (1880er Jahre), die den kahlen Kopf eines an einem Tisch sitzenden und über ein Buch gebeugten Lesers zeigt, Vilhelm Hammershøis Gemälde *Interiør med ung læsende man* (1898; *Interieur mit lesenden jungen Mann*), der eine stehende lesende Figur in

²⁶ Die in den 2000er Jahren an unterschiedlichen Orten publizierten Essays sind gesammelt in Aris Fioretos: *Vidden av en fot*, Stockholm 2008.

²⁷ Aris Fioretos: *Vatten, gåshud. Ett otal ord om romanen. Essä*, Stockholm 2016, S. 71.

Szene setzt,²⁸ und schließlich René Magrittes Malerei *La Lectrice Soumise* (1928; *Die fügsame Leserin*), welche eine Leserin wiedergibt, die direkt mit ihrem Buch zu interagieren und zu verschmelzen scheint. In seiner Interpretation der Bilder begnügt sich Fioretos allerdings nicht mit einem Rückgriff auf die taktilen Qualitäten jeder Lektüre. Vielmehr versucht er, den verstörenden Aspekten nachzugehen, welche die Interaktion zwischen der körperlichen und der semiotischen Form der Lektüre begleiten. Grundlegend ist dabei die Auffassung, dass das körperlich erfahrende Buch im Akt der Lektüre auf unheimliche Weise auf die eigene – nun buchhaft überformte – Körpererfahrung zurückwirkt:

När jag läser, än idag helst liggande, upplever jag en utsträckning inte i tiden utan i rummet. Horisontell är jag inte längre ‚apa, man, fågel eller ens fisk‘, som Brodsky skriver, ‚utan geologisk tillhörighet‘. Min kropp och dess omsorger har blivit strata på några famnars djup i den skiktning där texten för tillfället bilder yta. Teorier om texten som palimpsest – ett dokument i vilket olika skriftlager och betydelseskikt existerar i något slags samtidighet – tar sällan hänsyn till denna omständighet.²⁹

Wenn ich lese, bis heute am liebsten liegend, erlebe ich keine Ausstreckung in der Zeit, sondern im Raum. Horizontal bin ich nicht mehr ‚Affe, Mann, Vogel oder sogar Fisch‘, wie Brodsky schreibt, ‚sondern ohne geologische Zugehörigkeit‘. Mein Körper und seine Erfahrungen sind einige Faden tiefen Schichten geworden in der Schichtung, dessen Oberfläche jetzt von dem Text gebildet wird. Theorien vom Text als Palimpsest – als ein Dokument, in dem unterschiedliche Schriftlagen und Bedeutungsschichten in einer Art Gleichzeitigkeit nebeneinander existieren – nehmen auf diesen Umstand selten Rücksicht.

²⁸ Vgl. hierzu den Artikel von Irina Hron: „*Quasi una Fantasia*. Die Lust am Leser.“ in: Hron / Kita-Huber / Schulte: *Leseszenen*, a. a. O., S. 31–41, der direkt auf Hammershøis Gemälde im Kontext der Leseszenenforschung Bezug nimmt.

²⁹ Fioretos: *Vidden av en fot*, a. a. O., S. 78.

Da der Körper jedoch bei der Lektüre wie ein Schattenwesen präsent bleibt, interagieren imaginierte und reale Körperlichkeit während des Lesens auf gespenstische Weise miteinander,³⁰ was sich schließlich in der euphorischen Leseerfahrung einer simultanen An- und Abwesenheit des Körpers niederschlagen kann:

När jag läser lämnar jag inte den (ändliga) fysiska världen för att träda in i något skriftens (permanentade) lyckorike – befriad ur knotornas fångsel, fri att njuta andars sällskap i snarare än *under* en nyttolös tidsrymd. Kroppen är ‚där‘ under läsningen. Ofta registrerar den otålighet, när en roman tvingar mig ut på transportsträckor, temperaturväxlingar då det hettar till i ett undangömt kapitel. Den *sufflerar* alltså handlingen. [...] Det är just det: läser gör man bara som jag-i-egenskap-av-icke-jag. Vilket förklarar den känsla av upprymdhet som kan komma över en i sällskapet av böcker.³¹

Wenn ich lese, verlasse ich die (endliche) physische Welt nicht, um in irgendein (permanent gemachtes) Glücksreich der Schrift einzutreten – befreit aus dem Gefängnis der Knochen, um befreit die Gesellschaft der Geister *in* eher als *unter* einem nutzlosen Zeitraum zu verbringen. Der Körper ist während des Lesens ‚da‘. Oft registriert er Ungeduld, wenn ein Roman mich auf Transportstrecken oder Temperaturwechsel hinauszwingt, wenn es in einem versteckten Kapitel heiß hergeht. Er *souffliert* also die Handlung. [...] Genau darum geht es: Man liest als Ich-in der-Eigenschaft-eines-Nicht-Ich. Was auch das Gefühl der Euphorie erklärt, das einen in der Gesellschaft von Büchern überkommt.

III. Kippunkte – Blätternd lesen

Es ist davon auszugehen, dass Fioretos eigenwillige Ausführungen zur Körperlichkeit des Lesens auch von seiner eingehenden Benjamin-Lektüre geprägt sind.³² Nicht nur die berühmten Leseszenen in der

³⁰ Vgl. hierzu den Beitrag von Christian Benne in diesem Band.

³¹ Fioretos: *Vidden av en fot*, a. a. O., S. 78–79.

³² Immerhin schreibt Fioretos eine Doktorarbeit, die sich in einem zentralen

Berliner Kindheit (1900) betonen das intrikate Wechselverhältnis zwischen Buch und Kind.³³ Auch Benjamins Beschreibungen des lesenden Kindes in der *Einbahnstraße* kreisen um die Idee, dass sich das Kind durch die Interaktion mit dem Buch körperlich fundamental verwandelt. Diese Beschreibungen hängen offensichtlich eng mit Überlegungen zum „versteckten Kind“ zusammen, die Benjamin im direkten Anschluss an die Abschnitte zum „lesenden Kind“ in der *Einbahnstraße* entwickelt. Schon dort ist die Rede davon, dass das Kind „in der Stoffwelt eingeschlossen“ sei, die ihm „ungeheuer deutlich“ werde und „sprachlos nah“ komme: „Das Kind, das hinter der Portiere steht, wird selbst zu etwas Wehendem und Weißem,

Kapitel mit der *Berliner Kindheit* beschäftigt. Vgl. Aris Fioretos: *Det kritiska ögonblicket. Hölderlin, Benjamin, Celan*, Stockholm 1991, S. 71–133.

- ³³ Grundlegend zu Benjamins Faszination für die (der Perspektive des Erwachsenen per se entzogene) Kindheit – und insbesondere zu dem kindliche Schreiben, dem kindliche Lesen und dem kindlichen Sprach- und Dinggebrauch – sowie zu Benjamins Bemühungen, die Kindheit entgegen einer bürgerlichen Tradition als »unheimliches« Phänomen zu begreifen – vgl. Davide Giuriato: *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939)*, München 2006. Die Ausführungen zur kindlichen Lektüre finden sich weit verstreut in Benjamins Schriften. Neben seinen Überlegungen in »Aussicht ins Kinderbuch« sind insbesondere sein Radiovortrag »Kinderliteratur« (1929), mehrere kürzere Artikel und Rezensionen zu alten Kinderbüchern und zeitgenössischen Lesebüchern, die Einträge zu »Das lesende Kind« in der *Einbahnstraße* (1928) sowie mehrere Episoden aus der posthum veröffentlichten *Berliner Kindheit um 1900* (1950) – etwa zum Lesekasten oder den Knabenbüchern – zu erwähnen. Grundlegende Angaben zu den entsprechenden Texten finden sich u. a. in Helga Karrenbrock: *Lese-Zeichen. Das Lesen, die Kinder und die Bücher bei Walter Benjamin*, in: Klaus Garber / Ludger Rehm (Hgg.): *benjamin global. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992*. Bd. 3. München 2000, S. 1511–1525. Auch Arbeiten zu Benjamins Lektüרתheorie nehmen ihren Ausgang in seinen Ausführungen zum lesenden Kind. Vgl. u. a. Anja Lemke: *Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins ‚Berliner Kindheit um neunzehnhundert‘*, Würzburg 2008, S. 71–116.

zum Gespenst“.³⁴ Ähnliche Vorstellungen prägen auch Benjamins Essay *Aussicht ins Kinderbuch* (1926), in dem er sich zunächst mit einer Leseszene aus einem Märchen von Hans Christian Andersen auseinandersetzt:

In einer Geschichte von Andersen kommt ein Bilderbuch vor, das ‚für das halbe Königreich‘ erkaufte war. Darin war alles lebendig. ‚Die Vögel sangen und die Menschen gingen aus dem Buche heraus und sprachen.‘ Wenn aber die Prinzessin das Blatt umwandte, ‚sprangen sie gleich wieder hinein, damit keine Unordnung entstehe‘. Niedlich und unscharf, wie so vieles, was er geschrieben hat, geht auch diese kleine Erdichtung haargenau an dem vorbei, worauf es hier ankommt. Nicht die Dinge treten dem bildenden Kind aus den Seiten heraus – im Schauen dringt es selber als Gewölk, das mit dem Farbenglanz der Bilderwelt sich sättigt, in sie ein. Es macht vor seinem ausgemalten Buche die Kunst der taoistischen Vollendeten wahr: es meistert die Trugwand der Fläche und zwischen farbigen Geweben, bunten Verschlängen betritt es eine Bühne, wo das Märchen lebt.³⁵

Trotz seiner Vorbehalte gegenüber Andersen nutzt Benjamin die im Märchen geschilderte Leseszene für sehr weitreichende Spekulationen über den Akt der am Bilderbuch ausgerichteten kindlichen Lektüre, die sich qualitativ von den Lesegewohnheiten der Erwachsenen abhebe. Zentral bei all diesen Überlegungen ist die dingtheoretische Vorstellung, dass das lesende Kind noch direkt mit dem Buch interagiere und dieses nicht als ein dem lesenden Subjekt unterworfenen Objekt behandle. Genau diese Überlegung scheint auch im Zentrum

³⁴ Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV:1, hg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser unter der Mitwirkung von Theodor W. Adorno / Gershom Scholem, Frankfurt am Main 1972, S. 83–148, hier S. 116.

³⁵ Walter Benjamin: *Aussicht ins Kinderbuch* (1926), in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV:2, hg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser unter der Mitwirkung von Theodor W. Adorno / Gershom Scholem, Frankfurt am Main 1972, S. 609–615, hier S. 609.

des oben zitierten Passus zu stehen, in dem Benjamin wohl nicht von ungefähr auf den spezifischen Umgang mit Bilderbüchern aufmerksam macht. Immerhin spricht er ja ganz explizit von dem „bildernden“ statt von dem „lesenden“ Kind.

Zunächst scheint Benjamin allergisch auf die Vorstellung zu reagieren, dass das Kind in der Leseszene von Andersens Märchen in die Rolle eines passiven und unsouveränen Rezipienten gedrängt wird. Dies bedeutet allerdings nicht, dass Benjamin die Eigendynamik des Mediums unterschätzt. Ganz im Gegenteil: Die zitierte Passage illustriert, dass er den rätselhaften Akt des Lesens über das komplexe Verhältnis zu begreifen versucht, welches sich zwischen den aktiv Lesenden und dem auf merkwürdige Weise ‚lebendigen‘ Buch entfaltet.³⁶ Dabei scheint er sich insbesondere für die Auswirkungen zu interessieren, welche die unterschiedlich perspektivierbare Materialität des Bilderbuches – „Seiten“, „Farbenglanz“, „farbiges Gewebe“ oder „bunte Verschlage“ – auf die kindlichen Leser ausübt.³⁷ Vor allem aber nutzt Benjamin die Metapher des Gewölks, in das sich die kindlichen Leser verwandeln, um auf die materiell-körperlichen Aspekte des am Gegenstand des Buches geschulten Lesens aufmerksam zu machen.³⁸

³⁶ Es ist wichtig, diese Auflösung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses in Benjamins Konzeption des kindlichen Lesens zu betonen. Sie steht einerseits in einem engen Zusammenhang mit seinen Bemühungen, über die fundamentale Alterität des Kindes und das ‚Entmenschte an den Kindern‘ zu reflektieren – vgl. dazu Giuriato: *Mikrographien*, a. a. O., S. 15–26 –, und ist andererseits an seine ausgeprägten dingtheoretischen Interessen gebunden, die nicht zuletzt auch die Materialität des Buches betreffen – vgl. dazu die inspirierenden Ausführungen zum Zusammenhang zwischen Aura-Begriff und Lektürekonzep in Benjamins Proust-Studien in Ursula Link-Heer: *Benjamin liest Proust*, Köln 1997.

³⁷ Die besondere Betonung der Farbigkeit des Bilderbuches hängt eng mit Benjamins Überlegungen über das Farbsehen als einem Urphänomen der Phantasieanschauung zusammen. Ausführlich dazu vgl. Brüggemann 2007, S. 168–240.

³⁸ Ausführlich zur Metaphorik des schwer zu greifenden und wandelbaren ‚Gewölks‘, die eine zentrale Position in Benjamins Phantasiekonzeption

Ich habe schon an andere Stelle zu belegen versucht, dass Benjamins durchaus faszinierende Interpretation der Andersenschen Leseszene haarscharf an dem vorbeigeht, was Andersens Beschreibung interessant macht.³⁹ Nicht Andersen argumentiert „niedlich und ungenau“, sondern Benjamin selbst. Andersen geht es in der beschriebenen Leseszene nämlich weniger um das sich Vertiefen in die einzelnen Seiten eines Bilderbuchs, als um den Vorgang des Blätterns, des Umschlagens von Seiten und der durch diesen Vorgang ausgelösten Dynamiken. Mit anderen Worten scheint es Andersen nicht um das „bildernde Kind“ als vielmehr um das „blätternde“ Kind zu gehen.

Die von Benjamin angesprochene Szene entstammt dem Märchen *De vilde Svaner* (*Die wilden Schwäne*), das Andersen 1838 im ersten Heft der *Eventyr, fortalte for Børn. Ny Samling* (*Märchen, erzählt für Kinder. Neue Sammlung*) publiziert. Dass die Auseinandersetzung mit dem Lesen eine Schlüsselrolle in dem Text spielt, wird schon im ersten Absatz des Märchens betont. So greift Andersen sogar auf die Kombination der Motive von Spiegel und Buch zurück, um das Gewicht dieser selbstreflexiven Passage zu unterstreichen:

Langtborte herfra, der hvor Svalerne flyve hen, naar vi have Vinter, boede en Konge, som havde elleve Sønner og een Datter, *Elisa*. De elleve Brødre, Prindser vare de, gik i Skole med Stjerne paa Brystet og Sabel ved Siden; de skreve paa Guldtavle med Diamantgriffel og læste ligesaa godt udenad, som indeni; man kunde strax høre, at de vare Prindser. Søsteren *Elisa* sad paa en lille Skammel af Speilglas og havde en Billedbog, der var kjøbt for det halve Kongerige.⁴⁰

einnimmt, vgl. das Kapitel „Wolkenwandelbarkeit von Farbe und Sprache/Gestaltung: Enttaltung – mimologische Traumspiele“ in Heinz Brüggemann: *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg 2007, S. 221–228.

³⁹ Vgl. Klaus Müller-Wille, *Schattenaal. Zur Komplementarität von Blatt und Seite bei Hans Christian Andersen*, in: *Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft* 9 (2019), S. 27–47.

⁴⁰ HC Andersen: *De vilde Svaner*, in: *H. C. Andersens Eventyr*, Bd. 1, hg. von Erik Dal, København 1990, S. 125–138, hier S. 125.

Weit weg von hier, dort, wo die Schwalben hinfliegen, wenn bei uns Winter ist, wohnte ein König, der elf Söhne und eine Tochter, *Elisa*, hatte. Die elf Brüder, Prinzen waren sie, gingen in die Schule mit Sternen auf der Brust und einem Säbel an der Seite; sie schrieben auf Goldtafeln mit Diamantengriffen und lasen ebenso gut auswendig wie inwendig; man konnte sofort hören, dass sie Prinzen waren. Die Schwester *Elisa* saß auf einem kleinen Schemel aus Spiegelglas und hatte ein Bilderbuch, das für das halbe Königreich gekauft war.

Die auffällige Formulierung „[de] læste ligesaa godt udenad som indeni“, die ich bewusst buchstäblich mit „[sie] lasen ebenso gut auswendig wie inwendig“ übersetzt habe, verweist auf eine gängige Formel, die im pädagogischen Alltag im Dänemark des 18. Jahrhunderts noch häufig verwendet wurde, um zu beurteilen, ob die Kinder ihren Katechismus gelernt hätten oder nicht. Im frühen 19. Jahrhundert gewinnt die Rede von dem innen gewendeten Lesen im Rahmen von neuen Leselehmethoden erneut an Aktualität.⁴¹ Genau mit diesen pädagogischen Diskursen spielt Andersen. Wie aufmerksam er dabei mit den Adverbien „udenad“ und „indeni“ sowie mit den entsprechenden räumlichen Vorstellungen, die mit dem Leseakt verknüpft werden, im weiteren Textverlauf umgeht, lässt sich an der zentralen Lese-Szene des Märchens illustrieren, in der Andersen wirklich mit der Doppelbedeutung eines in- und auswendigen ‚Lesens‘ spielt, das in das Buch hinein und aus dem Buch herausführt:

Hele Natten drømte hun om sine Brødre; de legede igjen, som Børn, skrev med Diamantgriffel paa Guldtavle og saae i den deilige Billedbog, der havde kostet det halve Rige; men paa Tavlen skreve de ikke, som før, kun Nuller og Streger, nei de dristigste Bedrifter de havde udført, Alt hvad de havde oplevet og seet; og i Billedbogen var Alt levende, Fuglene sang, og Menneskene gik ud af Bogen og talte til Elisa og hendes Brødre, men naar hun vendte Bladet, sprang de strax igjen ind, for at der ikke skulde komme Vildrede i Billederne.⁴²

⁴¹ Ausführlich zum pädagogischen Kontext der Formulierung vgl. Müller-Wille: *Sezierte Bücher*, a. a. O., S. 51–57 und S 126–135.

⁴² HC Andersen: *De vilde Svaner*, a. a. O., S. 127

Die ganze Nacht träumte sie [Elisa] von ihren Brüdern; sie spielten wieder, wie Kinder, schrieben mit Diamantgriffeln auf Goldtafeln und schauten in das schöne Bilderbuch, das das halbe Königreich gekostet hatte; aber auf die Tafel schrieben sie nicht, wie früher, nur Nullen und Strichen, nein, die mutigsten Taten, die sie ausgeführt hatten, Alles, was sie erlebt und gesehen hatten; und im Bilderbuch war alles lebendig, die Vögel sangen, und die Menschen gingen aus dem Buch heraus und sprachen zu Elisa und ihren Brüdern, aber als sie das Blatt wendete, sprangen sie wieder herein, damit keine Unordnung in die Bilder kommen sollte.

Zunächst nutzt Andersen das Traumgeschehen, um sich über die idealistische Phantasie einer nach innen gerichteten, medienüberwindenden Lektüre lustig zu machen. Der Traum der perfekten Buch-Lektüre, den Elisa träumt, wird subtil unterlaufen, indem Andersen die Bilderbuchphantasie auf überraschende Weise mit der Wendung der *indenads-* og *udenadslæsning* verbindet, die sich selbstverständlich auf den Umgang mit Texten bezieht. Dabei nutzt er das Motiv der umgekehrten Blattseite zunächst, um auf eine grundlegende Körperlichkeit des Lektüreaktes aufmerksam zu machen. Ja, man könnte den Hinweis auf das Nach-Innen- und das Nach-Außen-Lesen auch auf den subtilen Wechsel der Leserichtung beziehen, der bei jedem Umblättern von einer Recto- zu einer Verso-Seite erfolgt, indem wir einmal von dem Buchfalz zum Rand und einmal vom Rand zum Buchfalz lesen. Das Spiel mit Kehrseiten und damit einhergehenden Kippfiguren prägt auch die vielen Inversionsfiguren, mit denen in der *histoire* des Märchens operiert wird, und die meines Erachtens ebenfalls auf Praktiken des Umblätterns hinweisen.

Kurz und gut: Die Subtilität dieser Szene zeigt, wie unangemessen Walter Benjamins Urteil über Andersens „niedlich[e]“ und „unscharf[e]“ Darstellung ist.⁴³ In seiner eigenen Lektüre übergeht

⁴³ Dies gilt letztlich auch für Christoph Benjamin Schulz, der im Kontext seiner *Poetiken des Blätterns* selbstverständlich auf das Motiv der umgewendeten Blattseite in Andersens Märchen eingeht, die weitreichenden poetologischen Implikationen der Leseszene dabei aber weiterhin unterschätzt. Sein Bezug zur animierenden Technik von Pop-up-Büchern,

Benjamin Andersens Spiel mit den Formulierungen des in- und auswendigen Lesens. Dies ist überraschend, denn immerhin publiziert Benjamin seine Beobachtungen zu *De vilde Svaner* ja in einem Artikel, dessen Titel *Aussicht ins Kinderbuch* in gleicher Weise auf die irritierende Doppelbewegung einer durch den Umgang mit dem Bilderbuch angeregten, eindringenden und herausprojizierenden Form von Wahrnehmung aufmerksam macht.

Ich halte die theoretischen Implikationen, die sich aus der kleinen Szene in Andersens Märchen entwickeln lassen, für wichtig, da sie auf die Ereignislogik aufmerksam machen, die jedes Umblättern einer Seite begleitet und die es unmöglich macht, an der Vorstellung einer Linearität des Textes festzuhalten. Mit dem Heraus- und Hereinspringen der Figuren, die mit dem Akt des Umwendens verknüpft sind, wird auf eine sich jeweils in der körperlichen Präsenz des Lesens vollziehende Ereignislogik aufmerksam gemacht, die zumindest in einem Spannungsverhältnis zu den Temporalitäten von Erzählzeit und erzählter Zeit stehen, welche die ohnehin schon komplexe Zeitlichkeit narrativer Universen regulieren. Interessanterweise verbindet Andersen den Hinweis auf dieses Spannungsverhältnis mit dem Hinweis auf unterschiedliche Lesemetaphern, die in zeitgenössischen und älteren Diskursen über das Lesen Verwendung fanden. Damit deutet Andersen zumindest indirekt auf die Spannungsverhältnisse hin, die ohnehin zwischen Instrumentalität, Gestik und Semantik des Lesens bestehen und die sich im Umschlagen der Seite kristallisieren. Mit Bezug auf Campos Ausführungen zur Schreibszene könnte man sagen, dass die unsichere Rahmung des heterogenen Ensembles von körperlichen Praktiken, apparativen Techniken und sprachlichen Zuschreibungen, welche den Akt des Lesens bestimmen, beim körperlich geprägten Akt des Umblätterns jeder Seite gestört und sogar außer Kraft gesetzt zu werden droht, so dass das Lesen mit den Händen in diesem Moment selbst ereignishaft wird.

die bei Andersen präfiguriert werde, erscheint mit gewagt. Auf jeden Fall hilft der anachronistische Verweis auf eine zukünftige Medientechnik nicht, um den theoretischen Reflexionen Andersens gerecht zu werden. Vgl. Schulz: *Poetiken des Blätterns*, a. a. O., S. 255–261.

3 MEDIENWECHSEL

IRINA SCHULZKI

Monstergedärden. Zur Monstration der Gesten

Gestikulation, Eurythmie – Kunst der Sprachbildung; die Philologie heute ist die Kunst des trägen Lesens; in der Zukunft wird sie zum raschen Tanz aller Sterne [...]; das Erkennen der Weisheit – Noten und Tänze; die Fähigkeit, mit Gesten eine Welt erbauen zu können, bedeutet, dass die Wurzel des Bewußtseins aufgedeckt ist: der Gedanke mit dem Wort verwachsen [...]¹

I. Die stumme Figur des Unsagbaren

Die ‚gestische Wende‘² in der Theorie der letzten Jahrzehnte kreist immer wieder um die Herausforderung, die jede Auseinandersetzung mit dem Begriff der Geste bestimmt, nämlich die Schwierigkeit, ja

¹ Andrej Belyj: *Glossolalie. Poem über den Laut*, Dornach 2003, S. 54.

² Siehe, z.B., die theoretischen und interdisziplinären Auseinandersetzungen mit Geste der letzten Jahrzehnte: Vilém Flusser: *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf 1991; Margreth Egidi / Oliver Schneider / Matthias Schöning (Hg.): *Gestik: Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen 2000; Oksana Bulgakova: *Fabrika žestov*, Moskva 2005; Carrie Noland / Sally A. Ness (Hg.): *Migrations of Gesture*, Minneapolis 2008; Reinhold Göring / Timo Skrandies / Stephan Trinkaus (Hg.): *Geste: Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Bielefeld 2009; Jurij Civ'jan: *Na podstupach k karpalistike: Dviženie i žest v literature, iskusstve i kino*, Moskva 2010; Pasi Väliaho: *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema circa 1900*, Amsterdam 2010; Christoph Wulf / Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Gesten: Inszenie-*

Unmöglichkeit, eine Aussage über sie zu machen. Wie es Giorgio Agamben in seinem bahnbrechenden Essay „Note sul gesto“ [1992, Die Noten zur Geste] pointiert formuliert, ist

die Geste in ihrem Wesen immer Geste des Sich-nicht-Zurechtfindens in der Sprache, ist immer *gag* im eigentlichen Sinn des Wortes, das zunächst etwas bezeichnet, das in den Mund gesteckt wird, um am Sprechen zu hindern, und dann die Improvisation des Schauspielers, die eine Erinnerungslücke oder ein Unvermögen zu sprechen überspielt.³

Da Gebärden, einfach ausgedrückt, ‚stumm‘ sind, stößt jede Untersuchung des Wesens der Gebärde auf einen performativen Widerspruch: die Beeinträchtigung des Ausdrucks, die zur Gestikulation führt, methodisch zu untersuchen, bedeutet zugleich, die eigene Unmöglichkeit des (adäquaten) Ausdrucks zu reflektieren.⁴ Wie lässt sich

rung, Aufführung, Praxis, Paderborn 2010; Ulrich Richtmeyer / Fabian Goppelsröder / Toni Hildebrandt (Hg.): *Bild und Geste: Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, Bielefeld 2014; Michalle Gal et al. (Hg.): *Art and Gesture*. Spezialausgabe *Paragrana Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 23/1 (2014); Henrik Gustafsson / Asbjørn Grønstad (Hg.): *Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the Moving Image*, Bloomsbury Academic 2014; Susanne Strätling: *Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde*, Paderborn 2017; Nicholas Chare / Liz Watkins (Hg.): *Gesture and Film. Signalling New Critical Perspectives*, London, New York 2017; Ana Hedberg Olenina / Irina Schulzki (Hg.): *Mise en geste. Studies of Gesture in Cinema*. Special issue of *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 5 (2017), DOI: <https://doi.org/10.17892/app.2017.0005>.

³ Giorgio Agamben: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Zürich/Berlin 2006, S. 55 f. (*Hervorhebung im Original*).

⁴ In diesem Zusammenhang unterscheide ich nicht grundsätzlich zwischen Gesten, Gebärden und Gestikulation, und verwende diese Begriffe hauptsächlich als Synonyme, die die körperliche Dimension des Zeigens in der Sprache im Allgemeinen bestimmen, ohne ausdrücklichen Bezug auf Kausalbeziehung, Sinngebung oder Kodifizierung.

das Unsagbare jenseits von Beschreibung und Ekphrasis erfassen, verbalisieren, analysieren, wenn alle Sprache unzureichend oder überflüssig erscheint? Um diesen „unheilbaren Sprachfehler“⁵, der jeder Geste innewohnt, zu überwinden, muss man eine fast unmögliche Haltung einnehmen, um die Fesseln der Sprache durch die Sprache selbst zu transzendieren.

Immer dann, wenn man an die Grenzen der Logik, der Sprache und des Denkens stößt oder sie in einem Kunstwerk durchspielt, greift man zu beredteren, wenn auch undurchsichtigeren Mitteln – zum Schweigen und zur Geste –, auch wenn dies vermeintlich zu einem Rückschritt des Denkens, ja zu einer hermeneutischen Katastrophe führt, die wiederum, bewusst oder unbewusst, künstlerisch inszeniert werden kann. „Schweigen ist für den Künstler eine Geste äußerster Jenseitigkeit: durch Schweigen befreit er sich von der servilen Knechtschaft der Welt gegenüber [...],“ bemerkt Susan Sontag in ihrem 1967 erschienenen Buch *Gesten radikalen Willens* (1967).⁶ Sie stellt dies weiterhin fest:

[...] ohne die Polarität des Schweigens würde das ganze System der Sprache versagen. [...] Eine solche Verwendung von Schweigen besteht etwa darin, die Abwesenheit von Denken oder die Abkehr von ihm zu beglaubigen. [...] Eine andere, anscheinend gegensätzliche Funktion des Schweigens kann darin bestehen, die Abgeschlossenheit des Denkens zu besiegen.⁷

Handelt es sich bei der Geste tatsächlich um ein Vor- oder ‚Nach-Denkmodell‘, um ein Unter- oder Über-Zeichen, oder besser gesagt, ein Ur- oder Post-Zeichen? Zeigt die Geste einen Überschuss oder einen Mangel an Bedeutung? Steht die Gebärde in einem komplementären oder konkurrierenden Verhältnis zur Sprache? Ist sie nur eine Begleiterscheinung, eine Ergänzung der Kommunikation, ihre

⁵ Ebd., S. 56.

⁶ Susan Sontag: „Die Ästhetik des Schweigens“ [1967], in: dies.: *Gesten radikalen Willens. Essays*, Frankfurt am Main 2011, S. 15.

⁷ Ebd., S. 31 f.

Schattenseite, vergleichbar mit den Diakritika oder den Tropen?⁸ Während Worten traditionell misstraut wird, gelten Gesten als aufschlussreicher und authentischer, da sie nicht vollständig kontrolliert werden können. Gesten können enthüllen und verraten, was man eigentlich nicht enthüllen möchte. In gewissem Sinne scheinen Gesten an einer unkontrollierbaren Wahrheitsproduktion beteiligt zu sein.

Der Einfachheit halber fassen wir die allgemeinsten Begriffe und Handlungen unter der Kategorie Geste zusammen und erwarten, dass diese knappen Ausdrücke unmittelbar und intuitiv verstanden werden (und sie werden es in der Regel auch).⁹ Die Geste ist eine perfekte Sprachfigur der verallgemeinernden und undifferenzierten Rhetorik von Politik, Ethik und Kunst. So spricht man von der künstlerischen, der sozialen, der politischen, der großen oder der schönen Geste. Diesem vereinheitlichenden Impuls unterliegen auch jene Theorien, die die Geste als allumfassendes „Gefäß“ begreifen, das Form und Inhalt kunstvoll in sich vereinigt und voneinander ununterscheidbar macht: von Brechts „Gestus“ über Mukařovskýs „semantische Geste“, die als dynamische Einheit im Prozess der Bedeutungsvereinheitlichung im Kunstwerk entsteht, bis zu Vilém Flussers Versuch einer gestischen Phänomenologie¹⁰, in der die Geste als Ausdruck der Freiheit definiert wird und dann auch zu einer universellen, interdisziplinären und anti-ideologischen Kategorie erhoben wird, um die Trennung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften zu überwinden.¹¹ Kurzum, die Stummheit der Geste macht sie zu einem

⁸ Bereits in der Antike wurde die Geste im Sinne einer „körperanalogen Bewegtheit der Sprache“ aufgefasst. Der Doppel-Sinn des Wortes „Figur“ – als ein rhetorisches Mittel sowie als theatralischer und choreographischer Begriff – veranschaulicht dies am besten. Vgl. Margareth Egidi u. a. (Hg.): „Riskanten Gesten. Einleitung“, in: dies: *Gestik*, a. a. O., S. 11–41, hier S. 34.

⁹ Vgl. hierzu den Text von Hans Ulrich Gumbrecht in diesem Band.

¹⁰ Vgl. hierzu den Text von Irina Hron und Christian Benne in diesem Band.

¹¹ Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater: Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Berlin 1957; Jan Mukařovský: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, München 1974; V. Flusser: *Gesten*, a. a. O.

‚bequemen‘ interdisziplinären theoretischen Konzept, das seine eigene begriffliche Bestimmung immer wieder unterläuft und so zu einer unaussprechlichen Sprachfigur wird, die das Denken und die Poesie herausfordert.

II. Die Komik der Zeigegeste

Ein erhellendes literarisches Beispiel – und, wie wir später sehen werden, hat die Verwendung von Beispielen bereits etwas mit Gesten zu tun – mag diese Problematik verdeutlichen: Der Egofuturist Vasilisk Gnedov hat sich vor allem durch sein programmatisches Buch *Tod der Kunst* (1913) in die russischsprachige Literaturgeschichte eingeschrieben. Das Buch bestand aus fünfzehn Gedichten: während die ersten dreizehn *zaum*‘-Einzeiler waren,¹² hatte das vierzehnte Gedicht nur einen Buchstabe, und das fünfzehnte Gedicht, wofür Gnedov eigentlich bekannt wurde, bestand bloß aus einer leeren Seite mit dem ambitionierten Titel ‚Das Gedicht des Endes‘ [‚Poema konca‘], also das Endgedicht.¹³ Der radikale und demonstrative Reduktionismus von Gnedovs Text war zugleich eine deutliche Geste in Richtung des ästhetischen Nihilismus der futuristischen Avantgarde, wobei das Wort ‚Geste‘ in diesem Zusammenhang sowohl

¹² *Zaum*‘ ist ein Neologismus, der 1913 vom Dichter Aleksej Kručenych eingeführt wurde und sich auf die Sprachexperimente der futuristischen Dichter der russischsprachigen Avantgarde bezog (Velimir Chlebnikov, Vasilisk Gnedov u. a.). *Zaum*‘-Sprache, was etwa ‚transrationale‘ oder ‚übersinnliche‘ Sprache bedeutet, ist ein literarisches Verfahren, das auf den Verzicht aller oder einiger Bestandteile der natürlichen Sprache und ihre teilweise oder vollständige Ersetzung durch abstruse Elemente oder Konstruktionen angewiesen ist. Diese Ersatzelemente oder -strukturen werden in einer Weise verwendet, die eine sprachliche Analogie erzeugt. Wie Gerald Janecek bemerkt, verzichtet, *zaum*‘ nicht auf Bedeutung, sondern erzeugt unbestimmte Bedeutungen. Siehe Gerald Janecek: *Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego 1996.

¹³ Vasilisk Gnedov: *Smert‘ iskusstvu*, Sankt-Peterburg 1913, <https://imwerden.de/publ-13242.html> (letzter Zugriff 23.06.2023).

metaphorisch als auch buchstäblich zu verstehen ist. Während der Autor seine verwirrende Schöpfung auf der Bühne ‚vorlas‘, machte er eine einfache Geste: Er hob die Hand, ließ sie fallen und bewegte sie dann nach rechts – alles in einer rhythmischen Bewegung, die an einen Haken erinnerte. Ivan Ignat’ev schreibt im Vorwort zu Gnedovs Buch:

Нарочито ускоряя будущія возможности, нѣкоторые передунчики нашей Литературы торопились свести предложенія къ словамъ, слогамъ и, даже, буквамъ.

— Дальше насъ итти нельзя!—говорили Они.

А оказалось лъзя. Въ послѣдней поэмѣ этой книги Василаскъ Гнѣдовъ Ничѣмъ говорить цѣлое Что. Ему доводилось оголосивать неоднократно всѣ свои поэмы.

Послѣдную-же онъ читаль ритмо-движеніемъ. Рука чертила линіи: направо слѣва и наоборотъ (вторую уничтожалась первая, какъ плюсь и минусъ результатятъ минусъ). „Поэма Конца“ и есть „Поэма Ничего“, нуль, какъ изображается графически.

In der bewussten Beschleunigung zukünftiger Möglichkeiten haben einige unserer literarischen Vorläufer es eilig gehabt, Sätze auf Wörter, Silben und sogar Buchstaben zu reduzieren. Sie sagten:

– Man kann nicht weiter als wir gehen!

Es stellte es sich heraus, dass es doch möglich war. Im letzten Gedicht des Buches drückt Vasilask [sic!] Gnedov das Ganze durch das Nichts aus. Er hatte alle seine Gedichte wiederholt vokalisiert. Das letzte las er jedoch in einer Rhythmus-Bewegung vor. Seine Hand zog eine Linie von rechts nach links und umgekehrt (die zweite Linie zerstört die erste, so wie Plus und Minus ein Minus ergeben). *Das Gedicht des Endes* ist ein *Gedicht des Nichts*, der Null, wie sie grafisch dargestellt wird.¹⁴

Anderen Zeugenaussagen zufolge soll Gnedov tatsächlich eine Kreuzgeste gemacht haben, die die Vernichtung von Literatur und Sprache zum Ausdruck bringen sollte; in einer anderen Quelle ist von einer

¹⁴ Aus dem Vorwort von Ivan Ignat’ev zu Vasilisk Gnedov: *Smert’ iskusstvu*, a. a. O., S. 2; Übers. v. V.

obszönen, unzüchtigen Geste die Rede.¹⁵ Der Dichter und Literaturkritiker Georgij Adamovič berichtete, dass Gnedov „grimmig, mit steinerner Miene“ die Bühne betrat, „lange [schwieg], dann langsam seine schwere Faust [hob] und halblaut [sagte] ‚Das war’s!‘.“¹⁶ Es ist schwer zu sagen, wie diese Geste tatsächlich ausgeführt wurde; wahrscheinlich entwickelte Gnedov für jede Aufführung eine eigene Geste, oder sie spielte für ihn keine große Rolle, wie Michail Pavlovec meint: Gnedovs Geste sei einfach eine Form der Selbstdarstellung des Autors gewesen und habe den Rahmen des Stücks – seinen Anfang und sein Ende – bestimmt.¹⁷

Was den Kommentatoren und den Zeitzeugen jedoch entgangen zu sein scheint, ist, dass die Verwirrung und Irritation, die Gnedovs minimalistischer Text ebenso wie sein extravagantes Vorlesen im Publikum auslöste, schlichtweg komisch waren, was dem *Gedicht des Endes* schließlich nicht nur einen Ehrenplatz unter den weitreichenden futuristischen Experimenten, sondern auch in der Reihe literarischer Anekdoten sicherte. In der Tat sind Gnedovs Gedicht und vor allem seine Zeigegeste, deren komische Wirkung praktisch genau nach der berühmten Formel Kants entsteht, ausgesprochen witzig: „*Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.*“¹⁸ Ob der Humor von Gnedov beabsichtigt oder das Ergebnis performativen Scheiterns war, ist

¹⁵ Siehe J. Civ'jan: *Na podstupach k karpalistike*, a. a. O., S. 24; Michail Pavlovec: „‘Pars pro toto’: Mesto Poemy Konca (15) v strukture knigi Vasiliska Gnedova *Smert' iskusstvu* (1913)“, in: *Toronto Slavic Quarterly* 27 (2009), <http://sites.utoronto.ca/tsq/27/pavlovec27.shtml> (letzter Zugriff 24.06.2023); S. Strätling: *Die Hand am Werk*, a. a. O., S. 46.

¹⁶ „Он выходил мрачный, с каменным лицом, [...] долго молчал, потом медленно поднимал тяжелый кулак – и вполголоса говорил: ‚всё!‘“. Georgij Adamovič: „Nevozmožnost' poezii“, in: ders.: *Sobranie socinenij*, Sankt-Peterburg 2000, S. 221–246 (zit. nach S. Strätling, *Die Hand am Werk*, a. a. O., S. 48, Anm. 39).

¹⁷ M. Pavlovec, *Pars pro toto*, a. a. O.

¹⁸ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*, Stuttgart 2006, S. 276 (*Hervorhebung im Original*).

nahezu irrelevant, da sich, in der Ökonomie des Lachens, ein Scheitern oft in einen verblüffenden Erfolg des Komischen verwandelt.¹⁹

Bedeutsam erscheint vielmehr der auffällige Zusammenhang zwischen der Geste des Zeigens und der Komik. Gilles Deleuze erinnert uns in seiner *Logik des Sinns* (*Logique du sens*, 1969) daran, wie Diogenes der Kyniker auf Platons Definition des Menschen als „federlosen Zweifüßler“ reagierte, „indem er einen gerupften Hahn hinwirft“. Ebenso belustigte er das Publikum mit einem exzentrischen Streich, in welchem er anlässlich der Frage von Anaximenes, „Was ist Philosophie?“, mit einem Hering am Schnurende spazieren ging.²⁰ Deleuze betont an dieser Stelle, dass der Fisch das Problem der Stummheit und somit generell der Sprache aufwerfe. Auf ähnliche Weise demonstrierte Gnedov mit seiner Hand das Problem des poetischen Ausdrucks durch eine einzige, witzige, beredte (und vielleicht doch auch obszöne?) Geste. Beide – sowohl Diogenes als auch Gnedov – griffen auf denselben altbekannten und stets wirkungsvollen Trick zurück, nämlich zum Zeigen anstelle des Sprechens, des Schreibens oder des Vorlesens.

Platon kritisierte das bloße Zeigen als eine zweifelhafte und sogar entwürdigende Argumentationsstrategie: er, wie Deleuze schreibt, „belachte jene, die sich damit begnügten, Beispiele anzuführen, zu zeigen, zu bezeichnen, anstatt zu den Wesen vorzustoßen: Ich frage

¹⁹ Vgl. dazu Uwe Wirth: „Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen“, in: Jens Kertscher (Hg.): *Performativität und Praxis*, München 2003, S. 153–174.

²⁰ Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main 1993, S. 170. Auch bei Diogenes Laertios lesen wir: „He [Diogenes der Kyniker] went up to Anaximenes the rhetorician, who was fat, and said, ‚Let us beggars have something of your paunch; it will be a relief to you, and we shall get advantage.‘ And when the same man was discoursing, Diogenes distracted his audience by producing some salt fish. This annoyed the lecturer, and Diogenes said, ‚An obol’s worth of salt fish has broken up Anaximenes’ lecture-class.‘“ (Diogenes Laertius: *Vitae philosophorum, Lives of eminent philosophers*. Book VI. Chapter 2. Abschnitt 57. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0258%3Abook%3D6%3Achapter%3D2> (letzter Zugriff 24.06.2023)

dich nicht (sagte er), wer gerecht ist, sondern was das Gerechte ist [...]“²¹ Um Bedeutungen mit einem bloßen Zeigen zu ersetzen, sei es eine Bezeichnung mit dem Stockschlag, ein Beispiel, oder auch eine Nachahmung, bedarf es einer besonderen Technik: anstelle einer aufsteigenden Bewegung nach oben, zu den Höhen der Sprache und der Ideen, muss man hinabsteigen lernen – in die Tiefe, in den Körper, in das Niedrige. Um das zu tun, bedarf es des Humors, so Deleuze, sowie der Bereitschaft dafür, dass die dadurch entstehenden Bedeutungen dabei immer ins Absurde und Sinnlose abrutschen können. Deleuze nennt diese Kunst des (humorvollen) Abstiegs – oder wir können auch sagen: die Geste – „monstration“.²²

Ein kurioses, aber umso bemerkenswerteres Moment verbindet Deleuze mit Diogenes und auch mit Gnedovs Lesegestud: Im letzten Teil, *Z comme Zigzag*, der Gesprächsreihe mit Claire Parnet, greift Deleuze auf das Prinzip der Monstration selbst zurück. Während er den Buchstaben „Z“ in der Luft „gebärdet“, fügt er hinzu, dass ihn diese Form an einen Gewitterblitz und den Zickzackflug einer Fliege erinnere, was ihn in einer Gedankenschleife wieder an den Anfang, zum Buchstaben „A“ (wie in Tier), zurückführt.²³ Er bezieht sich auf die Weisheit des Zens, die das Gegenteil von Nase (*nez*) ist, die auch ein Zickzack ist. Gleichzeitig steht der Zickzack für die elementarste Bewegung, die der Erschaffung der Welt vorausging – anstelle des Urknalls gab es „die unendliche Krümmung“ (*la courbure infinie*) des Weges einer Fliege oder der Flugbahn des „dunklen Vorboten“

²¹ G. Deleuze: *Logik des Sinns*, a. a. O., S. 170 f.

²² Gilles Deleuze: *Logique du sens*, Paris 1969, S. 160. In der deutschen Übersetzung wird „monstration“ mit „bloßem Zeigen“ übersetzt (G. Deleuze: *Logik des Sinns*, a. a. O., S. 171.).

²³ Der Dokumentarfilm *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* wurde von Pierre-André Boutang 1988–1989 gedreht und, auf Wunsch von Deleuze, erst nach seinem Tod, 1995 uraufgeführt. Der komplette Film ist abrufbar unter: <https://youtube.com/playlist?list=PLiR8NqajHNPbaX2rBoA2z6IPGpU0IPIS2&feature=shared> (letzter Zugriff 18.12.2023). Beispiele für Zickzack-Gestalten aus dem letzten Teil können hier eingesehen werden [01:09–01:17]: https://youtu.be/ywQXi_z_59k?feature=shared (letzter Zugriff 18.12.2023).

(*précurseur sombre*), welcher, selbst unsichtbar und unmerklich, verschiedene Potenziale in Wechselwirkung bringt und somit ein sichtbares Ereignis entstehen lässt.²⁴ Mit anderen Worten: Ein Zickzack beleuchtet die Dinge und ermöglicht deren Erscheinen, so wie es die Philosophie und das Denken tun, wenn sie vormalig unsichtbare Phänomene aufdecken und erhellen. Die Philosophie wird bei Deleuze zu einer zickzackförmigen Geste, die einem Blitz vorausgeht, oder zu einem aufklärenden Stockschlag, „denn der Zen-Meister verbringt seine Zeit damit, Stockschläge zu verteilen.“²⁵ Die unmittelbarste und wirksamste Art, dies zu demonstrieren, ist die Geste mit der eigenen Hand, wie es auch Deleuze tut.²⁶ Es ist jedoch bemerkenswert, dass Deleuze bei diesem für ihn eher seltenen Auftritt auf der Leinwand auf die Kunst des Abstiegs – der Monstration – zurückgreift (oder besser: in sie hinabsteigt). Schließlich ist das Z für ihn das letzte Wort und damit das Ende des Sprechens – die große Stille.

III. Die komische Politik des Zeigens

Doch was ist eigentlich eine *monstration*? Deleuze verwendet das Wort als Synonym zu *démonstration* (wie dies oft bei den französischen Denkern der Fall ist),²⁷ zumal die beiden Begriffe sich ledig-

²⁴ Die Zitate stammen aus *Z comme Zigzag*. Anderswo schreibt Deleuze, dass ein unsichtbarer und unspürbarer dunkler Vorbote in jedem System enthalten ist, um „die Kommunikation der Begrenzungsreihen“ sicher zu stellen (Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München 1992, S. 157).

²⁵ „puisque le maître Zen passe son temps à distribuer les coups de bâton.“ Aus *Z comme Zigzag*, a. a. O., Timecode 03:40.

²⁶ Zum Zickzack als elementare Geste bei Deleuze siehe den Essay von Patricia Pisters: „Deleuze’s Metallurgic Machines“. *Los Angeles Review of Books*, November 8 (2015), <https://lareviewofbooks.org/essay/deleuzes-metallurgic-machines> (letzter Zugriff 23.06.2023).

²⁷ So schreibt, z. B. Jean-Luc Nancy (*Corpus*, New York 2008, S. 16; *Hervorhebung im Original*): „«Écriture» veut dire: non la monstration, ni la démonstration, d’une signification, mais un geste pour *toucher* au sens.“

lich durch ein Präfix unterscheiden. Dennoch besteht ein kleiner Bedeutungsunterschied: während *monstration* auf der unmittelbaren Aktion des Zeigens, „eine[r] anschauliche[n] Beweisführung“, wie z. B. der Präsentation des Gegenstands beruht, hat *démonstration* zwei Bedeutungen.²⁸ Zum einen ist es ein Denk- bzw. Argumentationsverfahren, das eine Tatsache, ein Faktum oder eine Theorie zu beweisen sucht – und in diesem Sinne ist Demonstration ein rhetorisches Mittel und gleichzeitig eine wissenschaftliche Vorgehensweise. Kurz, man kann durch Demonstration beweisen, ohne überhaupt etwas zu zeigen. Zum anderen meint Demonstration ein Mittel der öffentlichen Meinungsäußerung in der Form politischer Beteiligung und Massenbewegung (Protest, Manifestation, Massenaktion).

Zu letzterem eine amüsante, wenn auch traurige Randbemerkung: Am 1. Mai 2004 wurde in der sibirischen Stadt Novosibirsk die erste Monstration (Rus. монстрация, *mostracija*) des Künstlers und Aktivisten Artem Loskutov konzipiert und veranstaltet. Bald breitete sich das Phänomen auf andere russische Städte aus. Eine Monstration ist eine persiflierte Form der Demonstration, eine karnevaleske Prozession mit absurden Bannern und Plakaten wie „Waschbaren sind auch Menschen!“, „Linsen sind das Böse“, „Für die Rechte der Schmetterlinge im Bauch!“ oder auch „Ist ein guter Präsident ein schlechter Tänzer?“, „Vorwärts in die dunkle Vergangenheit!“, „Die Hölle ist unser!“.²⁹ Loskutov erklärt das Prinzip folgendermaßen: „Die ‚Monstratoren‘ werden ermutigt, mit Transparenten zu marschie-

²⁸ Ulrich Sarcinelli / Annette Knaut: „Demonstration“, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online*, Berlin/Boston 2013, S. 205. <https://doi.org/10.1515/hwro.10.demonstration> (letzter Zugriff 24.06.2023).

²⁹ Anspielung auf den Neologismus und das Hashtag #DerKrimIstUnser, der 2014 die Annexion der Krim durch Russland symbolisiert. Im Jahr 2014 organisierte Loskutov eine Monstration für die Gründung der Sibirischen Republik innerhalb der Russischen Föderation als Reaktion auf die Annexion der Krim im selben Jahr.

ren, die jede beliebige Botschaft enthalten, solange sie keinen Sinn ergibt. Je abgedrehter, desto besser.“³⁰

Obwohl ‚Monstration‘ vor allem ein russisches Phänomen ist, hat sie dennoch Vorläufer, insbesondere die polnische Bewegung der 1980er Jahre, die Orange Alternative (*Pomarańczowa Alternatywa*), mit ihren Zwergenhappenings in Wrocław. Immerhin sind solche Formen der kollektiven inoffiziellen Performances, des öffentlichen (scheinbar) unpolitischen Aktivismus und des gewaltlosen Widerstands geradezu *die* Geste politischer Teilhabe, bei der verschiedene Szenarien sozialer Selbstorganisation, der Artikulation und der Stellung von politischen Forderungen, ja die Herausbildung politischer Subjektivität angelernt und abgespielt werden. In diesem Sinne sind die Monstrationen genau das Gegenteil von staatlich sanktionierten Demonstrationen, da sie auf humorvolle Art und Weise auf die immer mehr schwindende öffentliche Politik in Russland hinweisen. Es ist symptomatisch, dass diese öffentliche Politik nur als karnevaleske Umkehrung der (damaligen) staatlichen Politik möglich war/ist – als Gegenstrategie, die ihre politische Botschaft geschickt als Unsinn maskierte.

IV. Die Kunst des Sagens und die Kunst des Zeigens

War es nicht Diogenes, der als erster das Zeigen strategisch und humorvoll einsetzte? Bei Platon war das bloße Zeigen ein Zeichen sprachlicher Unbeholfenheit, der Unbeholfenheit eines einfältigen Geistes, vielleicht sogar einer Krankheit, so Michel Foucault, der die Aphasie als die Unfähigkeit bezeichnete, eine bestimmte Haltung gegenüber der Welt einzunehmen – die Unfähigkeit zu benennen. Anstatt sich dem Gegenstand zu nähern, um ihn zu (er)greifen, geht

³⁰ O. A.: “Russian youths invent absurd way to by-pass demonstration ban”, *The Observer* 17.05.2011, <https://observers.france24.com/en/20110517-russian-youths-invent-absurd-way-pass-demonstration-ban> (letzter Zugriff 24.06.2023).

der Aphasiker auf Distanz, um ihn zu zeigen.³¹ Die Geste taucht in dem Moment auf, in dem die Grenzen des Diskurses unüberwindlich und unüberwindbar erscheinen, oder, wie Agamben es ausdrückt, wenn wir uns in der Sprache nicht (mehr) zurechtfinden.³² Eine Alternative, die die Geste bietet, ist das Zeigen und Sehen, also das Feld des *Sichtbaren*. Dem Bedürfnis oder gar dem Drang zum Zeigen in der Literatur (daher versucht die Literatur, zu ‚porträtieren‘, zu ‚imaginieren‘, ‚abzubilden‘, usw.) steht der Drang zum Sagen in der bildenden Kunst gegenüber (daher ‚erzählen‘ die Gemälde und ‚sprechen‘ uns an). Es geht um zwei Arten der Darstellung: das Sichtbare und das Sagbare, Bild und Äußerung, Körper und Sprache. Die Geste als Artikulation der Differenz Körper/Sprache (weder Körper noch Sprache, sondern sowohl Körper als auch Sprache) ist besonders geeignet, als Vermittler zwischen visueller und verbaler Kunst zu dienen. Kurz gesagt: es ist die Geste, die Literatur zur Malerei und die Malerei zur Literatur macht.

Diese Spannung zwischen Wort und Körper, dem Sagbaren und dem Sichtbaren, scheint für unser Verständnis von Geste in Kunst, Philosophie, Literatur und Kino entscheidend zu sein. Foucault argumentiert, dass „Sprache und Malerei [...] sich zueinander irreduzibel [verhalten]: vergeblich spricht man aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist.“³³ Doch erst aus dieser entscheidenden Inkompatibilität oder einem (Nicht-)Verhältnis zwischen diskursiven Praktiken der Aussage und nicht-diskursiven Praktiken der Sichtbarkeit kann neues Wissen entstehen. Deleuze definiert das Verhältnis von Sprechen

³¹ „[...] c’est qu’il n’est plus capable d’une certaine attitude en face du monde, d’une perspective de dénomination, qui au lieu de s’approcher de l’objet pour le saisir (*greifen*), se met à distance pour le montrer et l’indiquer (*zeigen*).“ (Michel Foucault: *Maladie mentale et personnalité*, Paris 1954, S. 11).

³² Vgl. G. Agamben: *Mittel ohne Zweck*, a. a. O., S. 55.

³³ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 2009, S. 38.

und Sehen als „Kampf“ zweier heterogener Reihen, der der logisch-mathematischen Operation der Disjunktion entspricht, und findet die eindrucksvollsten Beispiele solcher Disjunktionen in der Filmkunst.³⁴ In der Tat führt eine Diskussion über die Nicht-Beziehung zwischen dem Sichtbaren und dem Artikulierbaren, ihre Verflechtung und „eine fortwährende Überbrückung des irrationalen Einschnitts“³⁵ unweigerlich zur Kinematographie.

Die Monstration mit ihrer basalen Geste des Zeigens, nämlich einem die Richtung weisenden Finger, wurde zu einem der wichtigsten Motive, sogar zur Pathosformel, in der Kunst. Der Kunsthistoriker André Chastel behauptet, dass die Zeigegeste, die Indikation, in der Kultur der Renaissance eine privilegierte Stellung einnimmt und damit die herausragende Rolle der Hand veranschaulicht.³⁶ Diese Geste strukturiert das Blickfeld der Gemälde, indem sie die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Punkt lenkt. Laut Chastel lädt der Index den Blick des Betrachters ein und vernetzt diesen mit dem Blick des Mahners (*admoniteur*), der mit seiner Geste sowie mit seinem direkten Blick die Betrachter zur Teilnahme am Bild auffordert.³⁷ Als Beispiele nennt Chastel das römische Mosaik *Memento mori* (ca. 1. Jh. n. Chr.), das die Inschrift mit der Zeigegeste der abgebildeten Figur bekräftigt, sowie Caravaggios *Die Berufung des heiligen Matthäus* (*Vocazione di San Matteo*, 1600), bei dem die Ausrichtung des Blicks entlang des Lichtstrahls verläuft. Chastel schreibt dazu: „Ohne Zweifel findet die Malerei, die stumme Poesie, wie einige Autoren behaupten, hier ein perfektes Mittel, um das Sprechen zu kompensieren.“³⁸ In Leonardo Da Vincis *Johannes der Täufer* (*San Giovanni Battista*, 1508–13) – auf Französisch übrigens *Précurseur* – dient die Zeigegeste dem Verweis auf die transzendente Welt, als

³⁴ Vgl. Gilles Deleuze: *Foucault*, Frankfurt am Main 1987, S. 95.

³⁵ Ebd., S. 93.

³⁶ André Chastel: *Le geste dans l'art*, Paris 2008, S. 30, 49–64.

³⁷ Ebd., S. 38.

³⁸ „Il n'est pas douteux que la peinture, poésie muette comme disent les auteurs, trouve ici le moyen parfait de suppléer la parole.“ Ebd., S. 39 (*Übersetzung IS*).

ob Da Vinci „mit seiner üblichen Furchtlosigkeit plötzlich die Menschenwelt imaginiert, wo die Rede verklingt (wie beim Beobachten eines Gesprächs durch eine Glasscheibe) und wo nur die Mimik verbleibt.“³⁹ Man kann sagen, dass die Zeigegeste in der Malerei einerseits der Narrativierung des Bildes dient und andererseits als selbst-reflexiver Verweis auf die Körperhaltung beim Betrachten eines Bildes fungiert und somit die Geste des Betrachtens verdoppelt.

In der katholischen Zeremonie der eucharistischen Anbetung wird in vergleichbarer Funktion ein besonderes Zeigegerät gebraucht – eine Monstranz oder Ostensorium. Eine Monstranz (fr. *monstrance*, eng. *monstral*) ist ein verziertes liturgisches Schaugefäß mit einem durchsichtigen Mittelteil aus Glas oder Bergkristall, in dem eine Hostie oder eine Reliquie eines Heiligen ausgestellt ist. Die rituelle Funktion der Monstranz besteht darin, die Blicke der Gemeinde zu bündeln und das sichtbar zu machen bzw. zu zeigen, was seinerseits als Hinweis und Beweis auf das Jenseits dient. Die Monstranz ist das sichtbare Medium der Sichtbarmachung. Christian Morgenstern drückt es poetisch so aus:

So wie ein Haus sich nach und nach erhellt,
 bis es des Tages Strahlen ganz durchschwingen –
 und so wie wenn dies Haus dem Himmelsglanz
 noch Dach und Wand zum Opfer könnte bringen –
 daß es zuletzt, von goldner Fülle ganz
 durchströmt, als *wie ein Geisterbauwerk stände,*
gleich einer geistdurchleuchteten Monstranz [...]⁴⁰

Zwei weitere literarische Beispiele möchte ich an dieser Stelle anführen. Beim ersten Beispiel handelt es sich um die berühmte Szene

³⁹ „Avec son intrépidité habituelle, Léonard imagine tout d’un coup un monde humain d’où s’évanouirait la parole (comme lorsqu’on observe un entretien à travers une vitre) et où subsisterait la mimique.“ Ebd., S. 41.

⁴⁰ Christian Morgenstern: „Gib mir den Anblick deines Seins, o Welt“, in: *Galgenlieder. Wir fanden einen Pfad*, Berlin 2015, S. 50 (*Hervorhebung IS*).

aus Laurence Sterne's *Tristram Shandy* (1759–1767), in der der Korporal Trim auf überzeugende Weise für die Ehelosigkeit wirbt, und zwar mit seinem Stock – die Verlängerung seiner Hand und „das Instrument jeder möglichen Bezeichnung“⁴¹ – mit der er ein Schnörkel der Freiheit in die Luft ‚gebärdet‘. Diese Krakel, die „unendliche Krümmung“ (Deleuze), wird im Buch auch graphisch dargestellt:

Nothing, continued the corporal, can be so sad as confinement for life – or so sweet, an' please your honour, as liberty. [...] Whilst a man is free, cried the corporal, giving a flourish with his stick thus –



A thousand of my father's most subtle syllogisms could not have said more for celibacy.⁴²

Dass Sterne seine Romanfiguren oft in bestimmten Körperhaltungen oder Gesten erstarren lässt, hat Viktor Šklovskij bemerkt, der dieses Stilmerkmal mit der Technik der Verfremdung in Verbindung bringt.⁴³ An einer anderen Stelle bezeichnet Šklovskij dieses Verfahren als Abweichung, Verzögerung und Aussetzung der Erzählung,⁴⁴ was wiederum von Sterne selbst im Buch 6, Kapitel 40 ironisch reflek-

⁴¹ G. Deleuze: *Logik des Sinns*, a. a. O., S. 170.

⁴² Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Ware 1996, S. 426f. Die Abbildung der Geste in der ersten Auflage des Romans (1767), Buch 9, Kapitel 4, S. 16: <https://archive.org/details/life-opinionsoftr09ster/page/16/mode/2up> (letzter Zugriff 26.06.2023).

⁴³ Viktor Šklovskij: „*Tristram Šendi*“ *Sterna i teorija romana*, Petrograd 1921, S. 35.

⁴⁴ Viktor Šklovskij: „O pozach i žestach“, in: ders.: *Izbrannoe v 2 tomach*. Tom 1. *Povesti o proze. Razmyslenija i razbory*, Moskva 1983, 134–139.

tiert und ebenfalls graphisch als fünf gekrümmte Linien, die alle möglichen Erzählfolgen widerspiegeln, und eine gerade Linie – eine exemplarische lineare Erzählweise – dargestellt wird.⁴⁵ Was Šklovskij in seinem Buch nicht direkt erwähnt, sondern nur andeutet, interpretiert Yuri Tsivian als die graphischen Darstellungen, ja sogar die Gesten, des formalistischen *fabula/sjužet*-Modells, in dem die verschlungene Linie mit dem *Sujet* und die gerade Linie mit der *fabula* verbunden sind.⁴⁶

Neben Honoré de Balzac, der bekanntlich die erste Ausgabe seines Romans *La peau de chagrin* (1831) mit dem Strich Trims eröffnete, hat auch Sergej Eisenstein in seinem noch nicht übersetzten Essay von 1940 über die „bestimmende“ (*opredeljajuščij*) oder „ursprüngliche“ (*ischodnyj*) Geste auf Sternes Graphik in *Tristram Shandy* aufmerksam gemacht.⁴⁷ Während das Eindringen des Bildlichen in das Textuelle bei Sterne lediglich wie eine ironisch-spielerische Geste des Autors wirkt, wird die Linie, das Diagramm, „ein geometrisches Bild“ [*geometričeskij obraz*], „ein plastischer Ausdruck“ [*plastičeskoe vyraženie*],⁴⁸ bei Eisenstein zur Figur der synästhetischen Einheit, zu einer übergreifenden ästhetischen Kategorie umgedeutet, die der Komposition jeglichen künstlerischen Ausdrucks – Musik, Poesie, Malerei, Filmmontage usw. – zugrunde liegt. Die Vorstellung einer Proto-Geste, welche abstrakte Ideen mit ihren materiellen Ausprägungen verbinden könnte, hat Eisenstein sowohl theoretisch als auch praktisch stets fasziniert.⁴⁹ Seinen stark vom

⁴⁵ Siehe die Grafiken hier: <https://archive.org/details/lifeandopinions00saingoog/page/n160/mode/2up>, Buch 6, Kapitel 40, S. 161–163 (letzter Zugriff 26.06.2023).

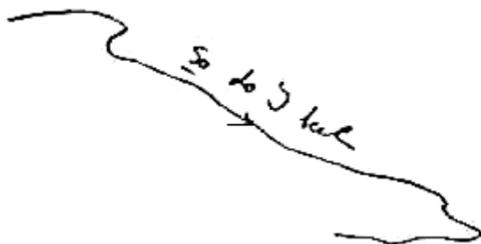
⁴⁶ J. Civ'jan: *Na podstupach k karpalistike*, a. a. O., S. 12, 20 ff.

⁴⁷ Sergej Ejzenštejn: „Opredeljajuščij žest“, in: ders.: *Neravnodušnaja priroda*. Bd. 1: *Čuvstvo kino*, Moskau 2004, S. 164–199.

⁴⁸ Ebd., S. 188.

⁴⁹ Siehe auch Sergei Eisenstein: *Mise en jeu and mise en geste* [1948], Montréal 2014. Zum Thema der Geste und der expressiven Bewegung bei Eisenstein vgl. Mikhail Iampolski: *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*, Berkeley 1998, S. 226 ff.; J. Civ'jan, *Na podstupach k karpalistike*, a. a. O., S. 40 ff.; Elena Vogman: *Sinnliches Denken Eisen-*

Geist der Moderne geprägten Glauben an den gestischen Ursprung der Kunst teilte er unter anderem mit Andrej Belyj, der ebenfalls nach alternativen Ausdrucksformen suchte und diese in Diagrammen und Gesten fand.⁵⁰ Auch Eisenstein drückte seine eigene Gefühlslage in einem linearen Muster aus: So zeichnete er am 20. März 1945 in sein Tagebuch einen einzelnen Pfeil, der sich vom linken Rand nach rechts schlängelt und auf Englisch beschriftet ist: „So do I feel“.⁵¹ Diese melancholische gestische Kurve ist natürlich zugleich ein unverkennbares Spiegelbild der Freiheitsgeste im Roman Sternes:



Ein weiteres Beispiel aus der Literatur ist Vladimir Nabokovs wahrhaft gestischer Roman *Pnin* (1957), dessen Protagonist – der emigrierte Professor für russische Sprache und Literatur Timofey Pnin – an einem fiktiven amerikanischen College unterrichtet. Pnin ist die ‚lächerliche‘ Figur eines Zerstreuten, der sowohl mit der Beherrschung seines Körpers und der ihn umgebenden Objekte als auch

steins Exzentrische Methode, Zürich 2018; Irina Schulzki: „The Underlying Gesture’. Towards the Notion of Gesture in Jean d’Udine and Sergei Eisenstein“, in: Rossella Catanese / Francesca Scotto Lavina / Valentina Valente (Hg.): *From Sensation to Synaesthesia in Film and New Media*, Newcastle upon Tyne 2019, S. 102–115; Joan Neuberger: *This Thing of Darkness: Eisenstein’s ‘Ivan the Terrible’ in Stalin’s Russia*, Ithaca and London 2019, S. 286 f.; Ana Hedberg Olenina, Ana: *Psychomotor Aesthetics. Movement and Affect in Modern Literature and Film*, New York 2020, S. 175–235.

⁵⁰ Vgl. A. Belyj: *Glossolalie*, a. a. O.

⁵¹ Zit. nach Naum Klejman: „Pafos Ejzenštejna“, in: S. Ejzenštejn: *Neravnodušnaja priroda*, a. a. O., S. 21.

mit seiner mangelnden Beherrschung der englischen Sprache kämpft. Seine Unbeholfenheit ist auch in seinem Familiennamen verschlüsselt, der an das Stolpern und Straucheln (*zapnut'sja*) und sogar an das Kreuzigen (*raspnut'*) erinnert. Letzteres zeigt sich in der Art und Weise, wie er seinen Tweedmantel anzieht⁵² – eine deutliche Anspielung auf eine andere klassische gestische Figur der russischen Literatur, den kleinen Beamten Bašmačkin aus Gogols *Der Mantel*:

[...] the Russian-intelligentski way he had of getting into his overcoat: his inclined head would demonstrate its ideal baldness, and his large, Duchess of Wonderland chin would firmly press against the crossed ends of his green muffler to hold it in place on his chest while, with a jerk of his broad shoulders, he contrived to get into both armholes at once; another heave and the coat was on.⁵³

Nabokov nimmt bewusst Bezug auf Sterne, indem er dessen Vor- und Nachnamen auf zwei andere Romanfiguren verteilt: den jungen Doktor Stern und den Universitätsprofessor Laurence G. Clements, der den Kurs „Philosophie der Geste“ („the Philosophy of Gesture“)⁵⁴ unterrichtet sowie einen Film über Gestik („carpalistics“)⁵⁵ dreht, worin Pnin „eine Enzyklopädie des russischen Zuckens und Schüttelns“⁵⁵ verkörpert:

Laurence even made a film of what Timofey considered to be the essentials of Russian “carpalistics,” with Pnin in a polo shirt, a Gioconda smile on his lips, demonstrating the movements underlying

⁵² Zum Kreuzigungsmotiv in *Pnin* vgl. Georgij Amelin / Valentina Morderer: *Pis'ma o russkoj poézii*, Moskva 2009, S. 283 sowie J. Civ'jan, *Na podstupach k karpalistike*, a. a. O., S. 91 f.

⁵³ Vladimir Nabokov: *Pnin*, New York 1989, S. 65.

⁵⁴ Ebd., S. 29.

⁵⁵ “an encyclopaedia of Russian shrugs and shakes” (ebd., S. 41). Die fiktive Wissenschaft aus dem Roman, Carpalistik (vom Lat. *carpus* – Handgelenk) wurde, nicht ohne Ironie, von Tsvivan als Titel für sein Buch gewählt, in dem er eine neue Disziplin innerhalb der *Visual Studies* beansprucht. Vgl. J. Civ'jan, *Na podstupach k karpalistike*, a. a. O., S. 14.

such Russian verbs – used in reference to hands – as *mahnut'*, *vsplesnut'*, *razvesti*: the one-hand downward loose shake of weary relinquishment; the two-hand dramatic splash of amazed distress; and the “disjunctive” motion – hands traveling apart to signify helpless passivity. And in conclusion, very slowly, Pnin showed how, in the international “*shaking the finger*” *gesture*, a half turn, as delicate as the switch of the wrist in fencing, metamorphosed the Russian *solemn symbol of pointing up*, “the Judge in Heaven sees you!” into a *German air picture of the stick* – “*something is coming to you!*” “However,” added objective Pnin, “Russian metaphysical police can break physical bones also very well.”⁵⁶

Es ist naheliegend, dass die Drohgebärde, der Pnin viel Aufmerksamkeit widmet, diejenige Zeigegeste der Ermahnung darstellt, die auch Chastel in seiner Auseinandersetzung mit der Kunst der Renaissance beschäftigte. In einer anderen Szene wird die Zeigegeste erneut thematisiert, ebenso wie die Schwierigkeit, sich in der Sprache zurechtzufinden. So betritt Pnin einen Sportladen und fragt nach einem Fußball. Nachdem er vom Verkäufer einen verlängerten amerikanischen Spielball erhalten hat, ist Pnin gezwungen, auf das letzte ihm zur Verfügung stehende Kommunikationsmittel zurückgreifen – Pnin ‚gestikuliert‘:

“No, no,” said Pnin, “I do not wish an egg or, for example, a torpedo. I want a simple football ball. Round!”

And *with wrists and palms* he outlined a portable world. It was the same *gesture* he used in class when speaking of the “harmonical wholeness” of Pushkin.

The salesman *lifted a finger* and silently fetched a soccer ball.

“Yes, this I will buy,” said Pnin with dignified satisfaction.⁵⁷

⁵⁶ V. Nabokov: *Pnin*, a. a. O, S. 65 (*Hervorhebung IS*).

⁵⁷ Ebd., S. 99 (*Hervorhebung IS*).

V. Die unheimliche Semiotik der Geste

Anstatt die Sprache der verstummten Gesten gegenüberzustellen, versteht Julia Kristeva in ihrem frühen Text „Le geste, pratique ou communication?“ [1968, *Die Revolution der poetischen Sprache*, 1978] die Geste nicht als Zeichen im üblichen Sinne, sondern als Ausarbeitung einer Botschaft, als Prozess, der der Konstitution jedes Zeichens und jeder Sinnggebung vorausgeht. Kristeva verweist auf zwei Prinzipien der Semiotisierung – Repräsentation und Indikation – und hebt letztere hervor, da vor jeder Bedeutung – und mit „vor“ meint sie eher räumliche als zeitliche Positionierung – zunächst „eine Geste der Demonstration“ vorkommt; auch Kristeva versteht unter Geste also das bloße Zeigen: „le geste = montrer“.⁵⁸ Die Geste bedeutet und bezeichnet nichts, sondern sie verweist, demonstriert oder zeigt an, um das Subjekt, die Objekte und die Praxis in ein semantisches Feld einzuschließen. Die Beziehung zwischen Subjekt, Objekt und Praxis (die hier der grammatischen Grundaussage zu entsprechen scheint) ist „leer“.⁵⁹ Kristeva nennt diese leere, positionierende Grundfunktion der Geste Anapher (*ἀναφορά*), die im Altgriechischen buchstäblich „zurückbringen“ bedeutet.⁶⁰ Die anaphorische, oder gestische, Funktion besteht darin, im Modus der Produktivität ohne Produktion unpersönliche Beziehungen unaufhörlich herzustellen, die allerdings nur im Nachhinein durch eine Überlagerung von Wörtern aufgehalten werden können. Die Geste ist schließlich „ein Beispiel für die unaufhörliche Produktion des Todes“.⁶¹

⁵⁸ Julia Kristeva: „Le geste, pratique ou communication?“, in: *Langages*, 3e année, n°10, S. 48–64, hier S. 52.

⁵⁹ „une relation vide“. Ebd.

⁶⁰ In der Linguistik bezeichnet die Anapher die syntaktische Korrelation zwischen einem Ausdruck und seinem Ersatz im Satz. Es handelt sich hauptsächlich um Pronomen, die sich entweder auf das bereits Gesagte beziehen (z. B. Die Frau kam herein, aber niemand sah *sie*) oder es vorwegnehmen (z. B. Vor *ihrer* Ankunft sah niemand die Frau).

⁶¹ „Le geste est l'exemple même d'une production incessante de mort.“ J. Kristeva, *Le geste...*, a. a. O., S. 54 (*Übersetzung IS*).

Obwohl Kristeva sich nicht auf Charles Peirce bezieht, ist sein semiotisches Modell in ihrer Konzeption der Geste zwangsläufig erkennbar. Es geht vor allem um Pierces Begriff des Indexes als eine der drei Klassen von Zeichen neben Ikonen und Symbolen. Ähnlich wie bei Kristeva ist ein Index nach Peirce ein Zeichen oder eine Darstellung, die in dynamischer und auch räumlicher Verbindung mit dem Gegenstand einerseits und mit dem Subjekt andererseits steht. Der reine Index ist ein Zeichen, das lediglich Aufmerksamkeit erregt, ohne Informationen über seinen Gegenstand zu vermitteln. Daher sollten die Indizes, im Widerspruch zu ihrem Namen, eher im Imperativ oder als Ausruf formuliert werden. „Alles, was uns *aufschreckt*, ist ein Index.“⁶² Neben Peirce liegen Kristevas Überlegungen die Tradition der Sprachtheorie von Karl Bühler nahe, insbesondere was seine Kategorie der Origo oder der deiktischen Ausdrücke (persönliche Pronomina und Demonstrativa, wie z. B. ich – jetzt – hier) angeht. Interessanterweise leitet Bühler die Origo aus Gesten des Zeigens ab und verbindet sie mit der sprachlichen subjektiven Orientierung.⁶³

Kristeva plädiert schließlich für eine Semiotik der Geste, die die üblichen linguistischen Modelle überwinden könnte, indem sie den Sinn im Hinblick auf ihre Produktionspraktiken, d. h. als Indikation, denkt und das Zeichen als Anapher neu formuliert. Die Geste gehört in diesem System weder zum Körper noch zur Sprache, sie fungiert stattdessen als eine leere Monstration. Dabei verfügt dieser gestischen

⁶² „Anything which startles us is an index.“ Charles Peirce: „Logic as Semiotic: The Theory of Sign“, in: Justus Buchler (Hg.): *Philosophical Writings of Peirce*, New York, S. 98–119, hier S. 108; *Hervorhebung IS*. Zahlreiche Beispiele der Indizien, die Peirce nennt, schließen ein Klopfen an der Tür ein, wie auch einen rollenden Gang als Anzeichen eines Seemannes, eine die Uhrzeit zeigende Sonnenuhr usw. In der Sprache sind das vor allem Pronomina, die als Indizien dienen.

⁶³ Vgl. dazu Ellen Fricke: *Origo, Geste und Raum: Lokaldeixis im Deutschen*, Berlin/New York, 2007, S. 2 f.; Hans Lösener: „Die Origo der Subjektivität: ich, jetzt, hier bei Bühler und Benveniste“, in: Abraham P. ten Cate u. a. (Hg.): *Grammatik – Praxis – Geschichte: Festschrift für Wilfried Kürschner*, Tübingen 2010, S. 155–65.

Semiotik über „eine ständige Möglichkeit der Abweichung, der Inkohärenz, des Herausreißens“,⁶⁴ die, so könnte man ergänzend sagen, der Sinnproduktion automatisch ein Potential für Fehler, Aberrationen und Missbildung, somit auch für Schrecken und Komik, einräumt.

VI. Monströses Zeichen

In der Monstration – sowohl Deleuze als auch Kristeva übersehen merkwürdigerweise diesen eingebetteten ‚Verweis‘ – verbirgt sich das Monster, also dasjenige, das sich zeigt und dadurch warnt. Nimmt man die wörtliche Bedeutung des lateinischen *monere* („warnen“, „mahnen“, „erinnern“, „voraussagen“, „offenbaren“), so gelangt man wieder in die Sphäre der Mahnung, der Ankündigung, des Vorläufers (was wiederum an Leonardo und Deleuze anknüpft) und des alternativen, teratologischen Wissens.⁶⁵ In *Die Ordnung der Dinge* (*Les mots et les choses*, 1966) und vor allem in seinen Vorlesungen mit dem Titel *Les Anormaux* am Collège de France argumentiert Foucault, dass die Monstrosität in erster Linie an den Sichtbarkeiten und Unregelmäßigkeiten des Körpers ablesbar ist. Seit der Antike ist die teratologische Figur im Wesentlichen eine Mischung aus zwei Bereichen: Mensch und Tier, zwei Individuen, zwei Geschlechter oder eine Mischung verschiedener Formen.⁶⁶ Als hybride Geschöpfe sind Monster immer das differenzierende, ja unheimliche und gespenstische Moment in jeder Ordnung und Anordnung, der sie angehören.⁶⁷

⁶⁴ „une possibilité constante d’aberration, d’incohérence, d’arrachement“.
J. Kristeva, *Le geste...*, a. a. O., S. 54 (*Übersetzung IS*).

⁶⁵ Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Etymologie von *τέρας* und *monstrum*, siehe: Rasmus Overthun: „Das Monströse und das Normale. Konstellationen einer Ästhetik des Monströsen“, in: Achim Geisenhanslücke / Georg Mein (Hg.): *Monströse Ordnungen*, Bielefeld 2015, S. 43–80, hier S. 47.

⁶⁶ Michel Foucault: *Les Anormaux. Cours au Collège de France*, 1974–1975, Paris 1999, S. 58.

⁶⁷ Vgl. „Figurieren Monster einerseits den Bruch und das inkommensurable

Wenn Kristeva recht hat und jeder Zeichenkonstitution eine Monstrations-Gebärde vorausgeht, dann folgt daraus, dass das in diesem Prozess geborene Zeichen ein monströses Wesen ist und dass alle Monster zeichenhaft und daher potentiell lesbar sind, selbst wenn sie keine Sprache beherrschen. So schlägt Jeffrey Jerome Cohen eine hervorragende Metapher für das Monster vor: Das *monstrum* sei nur „eine Glyphe, die einen Hierophanten sucht“.⁶⁸

Dass in jedem Zeichen das Ungeheuer durchscheint, zeigt auch Derrida überzeugend in seiner Heidegger-Lektüre *Geschlecht II: La main de Heidegger* von 1985.⁶⁹ Derrida lässt sich von der französischen Übersetzung von Hölderlins berühmtem Gedicht *Mnemosyne* inspirieren, auf das Heidegger wiederholt Bezug nahm. Derridas Aufmerksamkeit wird auf die Übersetzung des Wortes „Zeichen“ in der Zeile „Ein Zeichen sind wir, deutungslos“ durch das französische Wort „monstre“ gezogen: „Nous sommes un monstre privé de sens.“⁷⁰ Für Derrida hat diese Übersetzung gewisse Vorteile, denn sie legt erstens die enge Verbindung zwischen „Zeichen“ und „Zeigen“ nahe, die für Heideggers in *Sein und Zeit* von großer Bedeutung war und die Derrida auch im Französischen aufspüren will – als eben jene Verbindung zwischen dem Zeichen und der (De-)Monstration. Zweitens beharrt diese Übersetzung „auf der Abweichung gegenüber der Normalität des Zeichens [...], eines Zeichens, das auf einmal nicht das ist, was es sein sollte, nichts zeigt und nichts bedeutet, das *nicht* / den *Schritt des Sinns (le pas de sens)* zeigt und den Verlust der Sprache verkündet.“⁷¹ Die dritte Stärke dieser Übersetzung wirft die Frage

Außen jeder Ordnung, sind sie andererseits deren konstitutiver Bestandteil.“ (R. Overthun: *Das Monströse und das Normale*, a. a. O., S. 52).

⁶⁸ „a glyph that seeks a hierophant“. Jeffrey Jerome Cohen: „Monster Culture (Seven Theses)“, in: Cohen, Jeffrey Jerome (Hg.): *Monster Theory Reading Culture*, Minneapolis 1996, S. 3–25, hier S. 4 (*Übersetzung IS*).

⁶⁹ Jacques Derrida: „Heideggers Hand (Geschlecht II)“, in: Peter Engelmann (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 2004, S. 165–223.

⁷⁰ Ebd., S. 174.

⁷¹ Ebd., S. 175.

nach dem Menschen auf: Sie erlaubt es, die Menschlichkeit in Abgrenzung zur humanistischen Norm zu definieren – die Menschlichkeit würde per definitionem monströs erscheinen.

Was macht den Menschen zu einem Monster bzw. zu einem Zeichen?⁷² Kurz gesagt, es ist seine Hand. Abgesehen von den zahlreichen Konzeptualisierungen der Hand in den Werken Heideggers, dessen aufmerksamster Leser Derrida zweifellos war, hat Derrida alle verfügbaren Fotografien Heideggers studiert und ist zu dem Schluss gekommen, dass seine Hände einen prominenten Platz in der Mise-en-scène, oder sollten wir eher mit Eisenstein sprechen, in der Mise-en-geste des jeweiligen fotografischen Bildes einnehmen: „[...] das Schauspiel der Hände,“ gesteht Derrida, „verdient es, dass ihnen das ganze Seminar gewidmet würde.“⁷³ Derrida führt eine umfassende Lektüre der Hände Heideggers durch – eine Lektüre des Denkens der Hand und der Hand des Denkens – geradezu eine ‚Handlektüre‘ im Sinne der Nabokovschen Carpalistik. Auf dem Umschlagsfoto der Ausgabe von *L’Herne*, wo auch Derridas *Geschlecht I* erschien, hält Heidegger mit beiden Händen an seinem Federstift über einem Manuskript fest. Heidegger konnte nur mit der Feder – einer weiteren Inkarnation des Stocks – schreiben, d. h. als Handwerker, dessen Handschrift mit seinem Denken zusammenfiel.

⁷² Zum Zeichencharakter des Monströsen in Bezug auf Derrida, siehe auch R. Overthun: *Das Monströse und das Normale*, a. a. O., S. 52, 67 f. Overthun bemerkt, auch die „*Grammatologie* variiert mehrfach über die Monster-Metaphorik des Zeichens, v. a. im Zusammenhang mit Derridas Analyse von Saussures Schriftkritik.“ (Ebd., S. 68).

⁷³ J. Derrida: *Heideggers Hand*, a. a. O, S. 178.

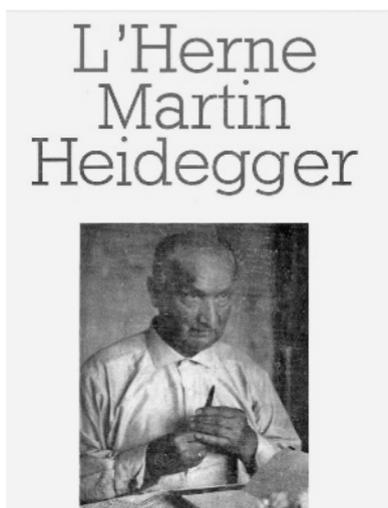


Abb. 1: Umschlag von *Cahier de l'Herne n°45: Heidegger* (1983)

Heidegger denkt die Hand vom Denken und Sprechen als ‚Handschrift‘:

Die Hand hält. Die Hand trägt. Die Hand zeichnet, vermutlich weil der Mensch ein Zeichen ist. Die Hände falten sich, wenn diese Gebärde den Menschen in die große Einfalt tragen soll. Dies alles ist die Hand und ist das eigentliche Hand-Werk. In ihm beruht jegliches, was wir gewöhnlich als Handwerk kennen und wobei wir es belassen. Aber die Gebärden der Hand gehen überall durch die Sprache hindurch und zwar gerade dann am reinsten, wenn der Mensch spricht, indem er schweigt. Doch nur insofern der Mensch spricht, denkt er; nicht umgekehrt, wie die Metaphysik es noch meint. Jede Bewegung der Hand in jedem ihrer Werke trägt sich durch das Element, gebärdet sich im Element des Denkens. Alles Werk der Hand beruht im Denken. Darum ist das Denken selbst das einfachste und deshalb schwerste Hand-Werk des Menschen, wenn er zu Zeiten eigens vollbracht sein möchte.⁷⁴

⁷⁴ M. Heidegger: *Was heißt Denken?*, Tübingen 1954, S. 51. J. Derrida: *Heideggers Hand*, a. a. O., S. 176, 187 f.

Jede Bewegung, jede Geste „gebärdet sich“ im Element des Denkens. Deshalb ist das Denken, und auch das Dichten, die schwierigste Arbeit des Handwerks, diejenige, die gibt und nimmt, ohne das Ding zu manipulieren und zu handhaben.⁷⁵ Die menschliche Eigenart, so liest Derrida Heidegger, „als Sein des Zeigens (*monstration*)“ besteht in der Monstrosität der Hand (*monstrosité*), und das unterscheidet den Menschen von jedem anderen ‚Geschlecht‘, und vor allem von den Tieren – Affen können greifen, aber sie haben keine Hand im Sinne von Heidegger und Derrida, weil sie keine Zeichen/Monster produzieren.⁷⁶

Auffällig ist, dass Heidegger nicht von zwei Händen spricht, er denkt die Hand im Singular. In Derridas Zitat aus Heideggers Seminar über Parmenides heißt es: „*Der Mensch ,hat‘ nicht Hände, sondern die Hand hat das Wesen des Menschen inne.*“⁷⁷ Dieser Singular der Hand hat bereits etwas Ungeheuerliches an sich, da sie fast losgelöst und eigenständig vom Rest des Körpers gedacht wird. Es ist die Hand, die den Menschen zu einem Zeichen oder einem Monster macht. Heidegger schildert den Menschen als einhändiges Monster, was Derrida nicht außer Acht lässt, genau „wie der Zyklop ein einziges Auge mitten in der Stirn hatte.“⁷⁸ Darüber hinaus liegt auch in der Umkehrung von Subjekt und Werkzeug, in der die Hand beansprucht, den Menschen zu handhaben, ebenfalls etwas Unheimliches. Wie Jean-Luc Nancy es ausdrückt, „Wenn ich schreibe, ist diese fremde Hand bereits in meine schreibende Hand geschlüpft.“⁷⁹

⁷⁵ J. Derrida: *Heideggers Hand*, a. a. O., S. 189.

⁷⁶ Ebd., S. 178, S. 185.

⁷⁷ Ebd., S. 192, S. 198 (*Hervorhebung im Original*).

⁷⁸ Ebd., S. 198.

⁷⁹ „Si j'écris, cette main étrangère est déjà glissée dans ma main qui écrit.“ (J.-L. Nancy: *Corpus*, a. a. O., S. 18).

VII. Monströse Gesten des Mimen

Derrida weist auf eine seltene Verwendung des Wortes *monstre* im Altfranzösischen hin, nämlich auf

die dichterisch-musikalische Bedeutung eines Diagramms, das in einem Musikstück die Zahl der Verse und die Zahl der Silben, die dem Dichter zugewiesen werden, (*de*)*monstriert* (*montre*). (*De*)*Monstrieren*, das ist zeigen / beweisen; und ein Monstrum ist eine Zeige / eine Schau / eine Uhr (Monstrer, *c'est montrer*, *et une monstre est une montre*) [...] *La monstre*, die Tabulatur, schreibt also die Versabschnitte vor für eine Melodie. Das Monstrum oder die *monstre*, das ist das, was zeigt, um zu verkünden oder zu warnen. Ehedem wurde *la montre* [die Uhr] im Französischen *la monstre* geschrieben.⁸⁰

La monstre ist ein archaischer Begriff aus dem Zeitalter, bevor die technische Reproduktion möglich war. Seine Bedeutung ähnelt der Tabulatur, wobei die letztere eine Art Musiknotation, eine schematische Aufzeichnung von Musik ist, während ein Monstrum das Versmaß anzeigen sollte. Im deutschen Fachjargon ist dies auch unter den Namen „Schimmel“ bekannt.⁸¹ Im Eintrag des musikwissenschaftlichen Wörterbuchs von Marie Bobillier aus dem Jahr 1929 steht das Wort, anders als bei Derrida, in der männlichen Form (*le monstre*):

[Monster ist] Ein aus beliebigen, oft sinnlosen Silben gebildetes Couplet, das ein Musiker dem Librettisten gibt, um ihm das Versmaß anzuweisen, das er seinen Versen geben muss, um sie an eine bestimmte vorgefasste Melodie anzupassen. Es wird erzählt, dass [Giacomo] Meyerbeer [Eugène] Scribe mit Monstern versorgte.⁸²

⁸⁰ J. Derrida: *Heideggers Hand*, a. a. O., S. 173 (*Hervorhebung im Original*).

⁸¹ „Auf die vorhandene Komposition wurde ein meist sinnfreier, gern alberner, dafür aber in Silbenzahl, Betonungen und Reim extrem genauer Text rausgehauen.“ <https://songtexte-schreiben-lernen.de/blog/der-schimmel/> (letzter Zugriff 01.07.2023)

⁸² „Monstre, n. m. Couplet formé de syllabes quelconques, souvent dépourvues de sens, qu'un musicien donne au librettiste afin de lui indiquer la mesure qu'il doit donner à ses vers pour les adapter à une mélodie pré-

In einer der letzten Episoden von *Modern Times* (1936), dem ersten Film, in dem wir Charlie Chaplins Stimme auf der Leinwand hören, und dem letzten Film, wo er den Little Tramp spielte, übt Charlot ein Lied ein, vergisst aber immer wieder den Text. Jedes Mal erstarrt er in einer ungeschickten Pose. Seine Freundin Ellen schreibt den Liedtext („A pretty girl and a gay old man flirted on the boulevard / He was a fat old thing but his diamond ring caught her eyes“) auf die Manschetten seines Hemdes, und das scheint das Problem gelöst zu haben. Charlot betritt die Bühne, doch, als er zu singen beginnt, fuchtelte er mit den Armen in alle Richtungen und verliert seine Manschetten. Er schaut mit einer erkennbaren Geste auf sein Handgelenk, als ob er eine Uhr (*la montre*) hätte, aber findet seinen Spicker natürlich nicht. Das Orchester spielt die Einleitungsmusik noch einmal, aber Charlot kann kein Wort herausbringen. Ihm bleibt nichts anderes übrig, als stattdessen einen gestischen Tanz und ein Nonsense-Lied zu improvisieren – und das tut er auch zur großen Freude des Publikums.⁸³ Das erste und das letzte Mal, dass Kinobesucher die Stimme von Charlot hören konnten, war also nicht in Form einer sinnvollen und verständlichen Rede, sondern ein Kauderwelsch-Lied, eine Mischung aus Französisch und Italienisch – ein wahres Monstrum.⁸⁴ Monster sprechen ja selten, wenn überhaupt, und wenn sie es schon tun, dann ist ihre Sprache ein Jabberwocky, ein *zaum'*, eine Zungenrede. Laut Michael Niehaus, „mag das Monster [zwar] sprechen können, aber es spricht eine *andere* – eine *falsche* oder *scheinhafte* Sprache.“⁸⁵

conçue. On raconte que Meyerbeer fournissait des monstres à Scribe.“ Marie Bobillier [pseud. Michel Brenet]: *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris 1926, S. 268, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2008755/f274.item> (letzter Zugriff 01.07.2023).

⁸³ Das Lied basiert auf dem französischen Schlager „Titine, Je cherche à Titine“ von Léo Daniderff aus dem Jahr 1917.

⁸⁴ In der amerikanischen Jazz- und Gospeltradition gibt es sogenannte Scat-Gesänge (Eng. *scat* – „wegjagen“), bei denen die Stimme das Musikinstrument nachahmt. Dabei entstehen aneinandergereihten Silbenfolgen ohne Bedeutung, die lediglich die Musik vokalisieren.

⁸⁵ Niehaus, Michael: „Das verantwortliche Monster“, in: Achim Geisen-

Béla Balázs, der einen sprechenden Charlot eigentlich für Unsinn hielt, sinnierte darüber, welche Redeweise dem visuellen Bild von Charlot entsprechen würde, dieser lustigen und aufregenden, unbeholfenen und virtuosen, sanftmütigen und gerissenen Karikatur:

But how was Charlie to speak? How does such a funny little man speak, who wears such a funny bowler hat perched on the top of his head, whose pants are so wide and wrinkled, who walks with such a funny little cane, on such funny boat-like feet, with such a funny waddling gait? Such a funny figure must have a correspondingly funny voice and manner of speech. But what would such a voice and manner be like? How does a caricature talk? How does a mask talk? What is its voice like? What manner of speech would be as funny and touching, as clumsy and agile, as good-natured and cunning, as Charlie's visual image? Can this improbable, yet convincing, this true and yet unnatural being talk naturally, without affectation?⁸⁶

Was den sprechenden Charlot mit der stummen, grotesken Maske versöhnt, die Chaplin für sich selbst erfunden hatte und die ihn „wie eine eiserne Maske“ einsperrte, war gerade dieses beinahe sinnentleerte Lied, beschließt Balázs.⁸⁷

Der gebärdende und Unsinn singender Chaplin, „dieser Stock, dieser Bowler, dieses weiße Gesicht, diese schwarzen, gewölbten Augenbrauen, diese zuckenden Nasenlöcher“,⁸⁸ macht seltsamerweise sehr viel Sinn, oder Vor-Sinn, wie es Deleuze über die Stimme sagt. Die Stimme ist deswegen paradoxal, weil sie über die Dimensionen einer Sprache verfügt, ohne über deren Bedingung zu verfügen: „sie wartet auf *das Ereignis*, die aus ihr eine Sprache machen wird. Sie

hanslücke / Georg Mein (Hg.): *Monströse Ordnungen*, Bielefeld 2015, S. 81–102, hier S. 84 (*Hervorhebung im Original*).

⁸⁶ Béla Balázs: *Theory of the Film (Character and Growth of New Art)*, London 1970, S. 237.

⁸⁷ „like an iron mask“ (ebd., S. 238).

⁸⁸ So taucht in *Pnin* eine Anspielung auf Charlot auf: „that cane, that bowler, that white face, those black, arched eyebrows, those twitchy nostrils“. V. Nabokov: *Pnin*, a. a. O., S. 80.

ist nicht mehr Geräusch und noch nicht Sprache.⁸⁹ Ist nicht der verzierte Handwerker (ein Töpfer, ein Maurer und auch ein Denker bei Heidegger) dann eher der Narr, der Baffon, der Jester, der Gaukler, der im Mittelalter die *chansons de geste* inszenierte bzw. „montrierte“? Am Ende seiner *Logik des Sinns*, die sich hauptsächlich mit Sprache und Sinn befasst, führt Deleuze überraschenderweise eine stumme, rein gestische Figur ein: den Schauspieler, den Tänzer, den Mime. Diese Figur ist nicht darauf ausgerichtet, zu handeln, zu verkörpern oder zu spielen, sondern das reine Ereignis aus jedem Ereignis zu extrahieren. Das bedeutet, die Gegenwart des Äons zu verwirklichen – jenen Augenblick, der immer noch künftig und schon vergangen ist. Letztendlich liegt in diesem Vorgehen des Mimen die eigentliche Aufgabe und das Mysterium der Kunst.⁹⁰

Der Gedanke von Deleuze klingt in den Überlegungen von Agamben an, der die reine Geste ausdrücklich in die Sphäre der Ethik und des Politischen einschreibt, indem er sie von der Beziehung zu einem Zweck emanzipiert und sie als „inoperativ“ und „unbrauchbar“ neu formuliert.⁹¹ Agamben stellt die Aristotelische Unterscheidung zwischen *poiesis* (Hervorbringen) und *praxis* (Handeln) in Frage und beruft sich auf den römischen Gelehrten Varro, der eine dritte Art von Handlung einführte, die durch das Verb *gerere* (Auf-Sich-Nehmen, Tragen) ausgedrückt wird. In der Geste bringt man weder etwas hervor noch handelt man oder führt etwas aus. Die Geste bedeuten stattdessen die Ausdauer, ihr Zweck fällt mit der Ausführung/Vollbringung zusammen. Die Geste ist daher den Herrschern und den Mimen, oder Tänzern, vorbehalten.

Agambens berühmte Metapher von der Geste als Gag oder Knebel beruht auf der untrennbaren Verflechtung von Geste und Sprache, da sie die Möglichkeit des Sprechens oder Nichtsprechens impliziert. Die Geste verweist also nicht nur auf die Schwierigkeiten der Arti-

⁸⁹ G. Deleuze: *Logik des Sinns*, a. a. O., S. 240 (*Hervorhebung im Original*).

⁹⁰ Ebd., s. S. 185–189, 210, 222, 294.

⁹¹ Vgl. G. Agamben: *Mittel ohne Zweck*, a. a. O. und ausführlicher über Geste in: Giorgio Agamben: *Karman. A Brief Treatise on Action, Guilt, and Gesture*, Stanford 2018, S. 60–85.

kulation, auf die Entstehung und den Verfall der Sprache, sondern öffnet sich auch dem Komischen (Gag, Scat, Slapstick usw.). Das Sprechen findet trotz und dank des Gags/der Geste statt, sowohl als Scheitern der Kommunikation als auch als künstlerisches Verfahren.

In Charlots Unlesbarkeit bleibt nur das Monströse ‚lesbar‘. Gebären gebären die Monster, wenn man so will.⁹² Die Verwendung der Zungenrede und Gesten anstelle von Worten setzt voraus, dass man die Position eines Monsters im wörtlichen Sinne einnimmt: dass man sich selbst bezeichnet, indem man sich zur Schau stellt, sich zum Objekt des Spektakels und der Ausstellung macht.⁹³ Man denke an dieser Stelle an die Kuriositätenkabinette, Kunstkammer und Monstershows der Vergangenheit.⁹⁴ Als Monster aufzutreten erfordert Mut und Geschick. Mit dem Sprechen zu beginnen, bedeutet hingegen, sich des Monsters und der Monstrosität zu entledigen. Ist das nicht der Grund, warum das Kino – ob Stummfilm oder Tonfilm – erfolgreich den Status der „Heimat der Gesten“ (Agamben und vor ihm Balázs) für sich beansprucht hat und seither unermüdlich zahllose und sich ständig wandelnde Monstertopoi ausbeutet?

⁹² Ein ähnlich komischer Zusammenbruch der Sprache findet, zum Beispiel, in Kira Muratovas Film *Zwei in einem (Dva v odnom, 2007)* statt, wenn die zwei Hauptfiguren, ein Mann und eine Frau, zunächst einige Minuten lang leidenschaftlich Cavaradossis Arie gestikulieren und dabei gutturalen, heiseren Lauten ausgeben und dann eine katzenartige Sprache imitieren. Nichts von der Sprache bleibt erhalten – weder Grammatik noch Syntax, keine erkennbaren Wörter oder gar Morpheme: „Es gibt nicht nur keinen Sinn mehr, es gibt auch keine Grammatik oder Syntax und in letzter Konsequenz sogar keine artikulierten syllabischen, buchstäblichen oder phonetischen Elemente mehr.“ (Deleuze über Artaud. G. Deleuze: *Logik des Sinns*, a. a. O., S. 121). Was bleibt, ist reine Monstration. Der Sinn ergibt sich aus dieser „wunderbaren Leere“ (Ebd., S. 173).

⁹³ Vgl. auch den literarischen Text von Aris Fioretos in diesem Band.

⁹⁴ *Monstrum* ist etymologisch verbunden mit dem italienischen *mostra* (Ausstellung, Exposition, z. B. *Mostra del Cinema di Venezia*), aber auch mit dem deutschen Muster – der gemusterten, oft unleserlichen Oberfläche, die unsere Blicke absorbiert.

HARUN MAYE

Thomas Kling liest vor. Zur Neuformulierung der Dichterlesung

Niemand hat es mit Thomas Kling aufnehmen können,
was seine Kenntnis der Kulturtechniken angeht.¹

Wenn Kling auftrat, war Gegenwart.²

Lesegebärden kommen nicht isoliert vor, sie sind vielmehr eingebunden in konkrete Szenen des Lesens, die ein spezifischer Bezug auf die Schrift kennzeichnet. Es geht in diesen Leseszenen um eine Aushandlung und Vermittlung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, an der Gebärden des Lesens einen entscheidenden Anteil haben.³ Performative Lesegebärden lassen sich im Wesentlichen durch die Interaktion dreier Momente analysieren: Semiotik, Medien und

¹ Marcel Beyer: *Thomas Kling. Ein Deutschsprachiges Polaroid*, in: *Kling ungelöscht. Spurensicherung einer Lesung / Performance von Thomas Kling*, hg. v. Theodor Boscher, DVD Edition einer unveröffentlichten frühen Lesung von Thomas Kling mit begleitendem Booklet, Köln 2015, o. S.

² Hubert Winkels: *Zur Kling-Performance am 18.03.1989 in Köln* in: *Kling ungelöscht. Spurensicherung einer Lesung / Performance von Thomas Kling*, hg. v. Theodor Boscher, DVD Edition einer unveröffentlichten frühen Lesung von Thomas Kling mit begleitendem Booklet, Köln 2015, o. S.

³ Zum Konzept der Leseszene siehe die Beiträge in *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*, hg. v. Irina Hron / Jadwiga Kita-Huber / Sanna Schulte, Heidelberg 2020.

Körpertechniken.⁴ Lesegebärden analytisch zu beobachten, bedeutet demnach ein Netzwerk in den Blick zu nehmen, das durch eine symmetrische Verteilung von Handlungsmacht zwischen Gesten, Medien und Zeichen charakterisiert ist. Besonders geeignet sind dafür Autorenlesungen, für die ein bewusster Einsatz von Gesten des Lesens und Vorlesens konstitutiv ist. Autorenlesungen geben als Leseszenen nicht nur Hinweise auf die Inszenierung eines Gedichts und auf die Selbstinszenierung der Vortragenden, auf das Verhältnis zum Publikum, auf Reaktionen in der konkreten Vortragssituation, auf die charakteristische Klangfarbe der öffentlichen Stimme, sondern eben auch auf die zum Einsatz kommenden Gebärden, die zur Inszenierung des Vortrags maßgeblich beitragen.

Die öffentlichen Lesungen von Thomas Kling,⁵ dessen Poetik der Dichterlesung und Einsatz raumgreifender Gebärden bieten dafür ein prägnantes Fallbeispiel. Denn zum Verständnis von Klings Literatur reicht es nicht aus, ihn nur zu lesen, man muss ihn auch gehört haben. Diejenigen, die dabei gewesen sind, erinnern sich an Kling-Lesungen als intensive Ereignisse, in denen „immer etwas Unvor-

⁴ „Diese drei Aspekte treten [...] historisch und individuell jeweils in unterschiedlichen Gewichtungen auf – aber stets müssen alle drei Aspekte im Spiel sein“, wenn vom Lesen und seinen Gebärden die Rede ist. Sandro Zanetti: *Einleitung*, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, hg. v. Sandro Zanetti, Berlin 2012, S. 7–34, hier S. 21.

⁵ Thomas Kling wurde 1957 in der George-Stadt Bingen geboren und ging in Düsseldorf zur Schule. Nach einem nicht abgeschlossenen Studium in Köln und Düsseldorf lebte er fast zwei Jahre in Wien, wo auch seine ersten öffentlichen Auftritte als Lyriker stattfanden. Spätere Stationen führten ihn über Helsinki zurück nach Düsseldorf und Köln, Arbeitsstipendien ermöglichten Aufenthalte in Moskau, New York und anderswo. Seit Mitte der 1990er Jahre bis zu seinem Tod im April 2005 lebte er auf dem Gelände der Raketenstation Hombroich bei Neuss. Zu seinen Lebzeiten hatte er neun Lyrikbände veröffentlicht, zwei Bücher mit Prosatexten sowie ein paar Editionen, Herausgaben und kollaborative Publikationen mit anderen Künstlern. Posthum erschien im Suhrkamp Verlag eine vierbändige Werkausgabe.

hersehbares“ geschehen konnte.⁶ Die herkömmliche „Wasserglaslesung“⁷ war nicht seine Sache, vielmehr stellte er gelegentlich „ein Gläschen Löwensenf aufs Pult, den extra-scharfen“,⁸ um seine Ablehnung dieser literaturbetrieblichen Institution ironisch zu demonstrieren. Seine Gedichte sollten keinesfalls Bestandteil der „Rezeptions- und Unterhaltungsindustrie“ sein,⁹ er verstand sich vielmehr als eine „Rampensau“ in der Tradition von Karl Kraus, Klaus Kinski, H. C. Artmann und Ernst Jandl.¹⁰

Wer Kling zugehört hat, so erinnert sich der Schriftsteller Norbert Hummelt, der wird „die völlige Verausgabung des Autors im Auftritt so stark in Erinnerung behalten haben wie die Breite seiner artikulatorischen Möglichkeiten: vom vornehmlichen Flüstern über den klassischen Bühnenton bis zum kontrollierten Wutausbruch, vom Wiener Schmääh über den rheinischen Dialekt und Szenejargon bis hin zum Kasernenhoftönen“.¹¹ Diese Bandbreite der *pronuntiatio*, der Aussprache beim Vortrag, wird ergänzt durch klassische Elemente der *actio*, der Auf- und Durchführung des Vortrags.¹² Hervorzuheben

⁶ Norbert Wehr im Gespräch mit Guy Helminger: *Zu Thomas Klings Lesungen. Ein Gespräch über das Hörbuch „Die gebrannte Performance“*, in: *Duo Kreationen. Thomas Kling & Frank Köllges, gemeinsam und mit anderen*, hg. v. Enno Stahl, Düsseldorf 2016, S. 19–22, hier S. 22.

⁷ Ebd., S. 21.

⁸ Marcel Beyer (10.04.2005), in: Kling: *Die gebrannte Performance*, a. a. O., S. 16.

⁹ Thomas Kling: *Hermetisches Dossier*, in: ders.: *Itinerar*, Frankfurt am Main 1997, S. 51–58, hier S. 51.

¹⁰ Thomas Kling: *CD. Die gebrannte Performance*. In: ders.: *Botenstoffe*. Köln 2001. S. 102–103, hier S. 102.

¹¹ Norbert Hummelt: *Nachwort*, in: Thomas Kling: *Schädelmagie. Ausgewählte Gedichte*, hg. v. Norbert Hummelt, Stuttgart 2008, S. 69–81, hier S. 73.

¹² „Mein fruchtbringendes Aufgabenfeld befindet sich an der Schnittstelle zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit, wobei ich mich von Beginn an nicht entbrechen konnte, auch die *actio*, das performative Auftreten bei Dichterlesungen, miteinzubeziehen. Das war zugegeben Notwehr,

sind hier vor allem die ausgeprägte Mimik sowie eine raumgreifende Gestik und Gebärdensprache.¹³ Thomas Kling war ein bemerkenswerter Rezitator und Vorleser, der die Aufführungen seiner Gedichte immer auch als Versuche einer „Neuformulierung der Dichterlesung“ begriffen hat.¹⁴ Im Rückgriff auf deren Literatur- und Medien-geschichte und in Abgrenzung zur zeitgenössischen Performance und Slam Poetry hat er seine Lesungen als *Sprachinstallationen* bezeichnet und systematisch durchkomponiert. Der Begriff der Installation, der aus dem Feld der Bildenden Kunst stammt und die Gestaltung von Räumen mit plastischen Objekten oder Sprache meint,¹⁵ ist hier zunächst ganz buchstäblich als Verweis auf das Handwerk und die Kulturtechniken der Literatur zu verstehen. Konkret bezieht sich der Begriff bei Kling aber nicht auf die Installation von Sprache durch technische Übertragungs- oder Speichermedien, sondern auf das Gedicht als „Sprachspeicher“, auf die im gedruckten Text bereits installierten intermedialen- und intertextuellen Gebilde, historischen Schichtungen und regionalen Slangs der Sprache, die im Vortrag hörbar werden sollen.¹⁶

nichts weiter, da, als ich anfang, die sogenannten Dichterlesungen dermaßen auf den Hund gekommen waren – ich empfand das als unanständig gegenüber der deutschen Sprache, von der lahmen Inhaltlichkeit und der sackartig schlackernden Form, in der deutschsprachige Gedichte seinerzeit auftraten, einmal ganz abgesehen“. Thomas Kling: *Bericht* (2001), in: ders.: *Die gebrannte Performance*, a. a. O., S. 51–52, hier S. 51.

¹³ Vgl. hierzu den Beitrag von Melanie Möller in vorliegendem Band.

¹⁴ „Diskreditiert ist der Popbegriff, der für einen Teil der heute verfaßten und (teils elektronisch) publizierten Literatur durchaus zu überdenken wäre, seit längerem; [...] Pop? Ich für meinen Teil habe spätestens seit 1983 mich für eine Neuformulierung der Dichterlesung eingesetzt.“ Thomas Kling: *Sprachinstallation 2*, in: ders.: *Itinerar*, Frankfurt am Main 1997, S. 15–26, hier S. 17–18.

¹⁵ Aus diesem Kontext wird die Sprachinstallation abgeleitet von Norbert Hummelt: *Kleiner Grenzverkehr. Thomas Kling als Dichter des Rheinlands*, in: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 147 (2000), S. 24–37, hier S. 29.

¹⁶ Vgl. Thomas Kling: *Sprachspeicher*, in: *Sprachspeicher. 200 Gedichte*

Das Gedicht als Sprachinstallation, der Schriftsteller als Sprachinstallateur – das sind die zentralen Begriffe, in denen Kling sich selbst, seine Lyrik und seine Vortragskunst beschreibt: „Sprach-Räume mit der Stimme gestalten, Sprache mit der Stimme der Schrift gestalten: Sprachinstallation.“¹⁷ Mit dieser Formulierung definiert Kling sein Vorgehen. Die ‚Stimme der Schrift‘ ist weder eine phonetische Stimme noch eine, „die Mündlichkeit simuliert, sondern steht metaphorisch für die genuine Ausdrucksqualität des Schriftlichen“.¹⁸ Das Gedicht ist für Kling kein primär mündliches Ereignis, sondern zunächst Literatur im Wortsinn: eine konkrete Anordnung von Buchstaben, etwas Buchstäbliches, das allerdings spricht – und zwar mit unterschiedlichen Stimmen. Das schriftliche Gedicht ist damit bereits eine „Sprachinstallation vor der Sprachinstallation“ im Vortrag.¹⁹ Es gibt sie also zweimal, die Installation der Sprache, zunächst als Stimme der Schrift, sodann als Realisation dieser Schrift im Vortrag.²⁰

Ein relativ frühes Beispiel dafür ist die Lesung des Gedichts *Ratinger Hof, Zettbeh (3)* (1989), die einem Beitrag über Kling im ZDF-Kulturmagazin *aspekte* von 1989 entnommen ist.²¹ Die Produzenten

auf deutsch vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert, eingelagert und moderiert von Thomas Kling, Köln 2001, S. 328–330.

¹⁷ Thomas Kling: *Memorizer*, in: ders.: *Itinerar*, Frankfurt am Main 1997, S. 59–67, hier S. 59.

¹⁸ Lisa Müller: *Schriftpoesie. Eigenbedeutung lyrischer Schriftlichkeit am Beispiel Thomas Klings*, Paderborn 2021, S. 256.

¹⁹ Thoms Kling: *Sprachinstallation 2*, in: ders.: *Itinerar*, Frankfurt am Main 1997, S. 15–26, hier S. 20.

²⁰ Wie das Schriftbild und das Klangbild der Stimme, die Stimme der Schrift und der Vortrag dieser Schrift in Kling-Gedichten konvertieren wird deutlich in einem Film von Detlef F. Neufert: THOMAS KLING – BRENNSTAB & RAUCHMELDER. EIN DICHTER AUS DEUTSCHLAND (Regie: Detlef F. Neufert, WDR 1992), unter: <https://www.youtube.com/watch?v=hqEPRB7mEtQ>

²¹ Thomas Kling, Sprachinstallateur, liest *ratinger hof, zettbeh (3)*, 1989, unter: https://www.youtube.com/watch?v=glhFSe3SQ_A. Es gibt auch

des Fernsehporträts haben offensichtlich keine Ahnung, wen oder was sie da porträtieren. Das fängt bei den uninspiriert zusammengeschnittenen Aufnahmen an, die suggerieren sollen, dass Kling ein ‚Rock-Poet‘ oder ‚Poplyriker‘ in der Tradition von Rolf Dieter Brinkmann oder Wolf Wondratschek sei (was nicht der Fall ist) und setzt sich bei der musikalischen Begleitung fort: *Angel* (1971), die bekannteste Ballade der 1968er-Ikone Jimmy Hendrix, ist völlig unpassend für einen Lyriker, der parallel dazu ein Gedicht über den Ratinger Hof in Düsseldorf vorträgt, dem wichtigsten Ort für die deutsche Punk- und New-Wave-Bewegung in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren. Aber trotz der völlig deplatzierten Musikbegleitung, schlechten Bildqualität und des hallenden Tons ist die gezeigte Leseszene interessant, nicht nur weil sie eine der ganz wenigen Bewegtbildaufnahmen von Kling aus den 1980er Jahren ist, sondern weil er selbst die Zuschauerinnen und Zuschauer mit ein paar Sätzen in seine Dichter-Persona und seinen ausgeprägten literaturgeschichtlichen Deutungswillen einführt. Kling proklamiert während des Interviews, dass die 1968er-Generation maßgeblich dazu beigetragen habe, die deutsche Lyrik der 1970er und 1980er Jahre zu vollkommen falsch verstandenen Naturgedichten und Idyllen degradiert zu haben: „Dass Lyrik auch vollkommen anders abgehen kann, das kann man ja zeigen und haben ja einige Klassiker der Moderne hervorragend vorgeführt“.²² Dass Lyrik auch vollkommen anders abgehen kann, führt Kling in seinen Großstadtgedichten vor, zu denen auch die Ratinger-Hof-Trilogie (1984–1985) gehört (*ratinger hof, zb 1; ratinger hof, zb 2; ratinger hof, zettbeh (3)*). Neben den „metropolitanen Reizen“,²³ die das gesamte Werk Klings von Düsseldorf über Wien bis

eine besonders gute Tonaufnahme von *ratinger hof, zettbeh (3)* vom 22.07.1988, auf der Kling gemeinsam mit dem Schlagzeuger Frank Köllges in Düsseldorf zu hören ist, vgl. Kling: *Die gebrannte Performance*, a. a. O., CD 1: Lesungen 1984–1993, Track 10.

²² Thomas Kling, Sprachinstallateur, liest *ratinger hof, zettbeh (3)*, 1989, unter: https://www.youtube.com/watch?v=glhFSe3SQ_A.

²³ Thomas Kling: *Stadtpläne, Stadtschriften*, in: ders.: *Botenstoffe*, Köln 2001, S. 140–146, hier S. 142.

New York durchziehen, sind es aus seiner Sicht vor allem die in den 1980er Jahren weiterentwickelten Schnitttechniken (Montage, Schnitt, Zitat), ist es die Popmusik nach Mitte der 1970er Jahre (Punk und New Wave), ist es die Wahrnehmung der neuen Medien im Gedicht, die „der sedierten deutschen Lyrik nach 1968 überhaupt wieder aufgeholfen haben!“²⁴ Die angesprochenen Schnitt- und Medientechniken seiner Gedichte bestehen nicht darin, dass in ihnen von einer durch Medien oder chemischen Substanzen induzierten veränderten Wahrnehmung bloß die Rede ist, sondern die Gedichte führen das auch ganz konkret vor und fungieren damit selbst als Wahrnehmungsmedien, „als optische und akustische Präzisionsinstrumente“, die der „*genauen* Wahrnehmung von Sprache“ dienen.²⁵

Autorenlesungen geben auch Hinweise auf das, was Reinhart Meyer-Kalkus mit einem von Stephen Greenblatt entlehnten Begriff „vokales Self-Fashioning“ nennt.²⁶ Damit ist die charakteristische Klangfarbe der öffentlichen Stimme und Persona eines Autors oder einer Autorin gemeint. Kling beherrscht sein vokales Self-Fashioning sehr eindrucksvoll. Was er sagt und vor allem *wie* er es sagt, ist keineswegs spontan, sondern durchkalkuliert und das Ergebnis von technischem Training. Klings unterschiedliche Lesungen von *Ratinger Hof*, *Zettbeh* (3) (1985) sind dafür besonders beispielhaft.

RATINGER HOF, ZETTBEH (3)

„o nacht! ich nahm schon
flugbenzin ..“

nachtperformance, leberschäden,
schrille klausur

²⁴ Ebd., S. 144.

²⁵ Ebd., S. 142.

²⁶ Vgl. Stephen Greenblatt: *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago 1980; Reinhart Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, 2 Bde., Berlin 2020, S. 28–34.

HIER KÖNNEN SIE
 ANITA BERBER/VALESKA GERT BESICHTIGEN
 MEINE HERRN .. KANN ABER INS AUGE GEHN
 stimmts outfit? das ist dein auftritt!
 schummrige westkurve („um entscheidende
 millimeter geschlagen“)

gekeckerte -fetzen

„süße öhrchen“, ohrläppchen metallverschraubt
 beschädigtes leder, monturen, blitze
 beschläge, fischgrät im parallel-
 geschiebe; sich überschlagendes, -lapp
 endes keckern („gestern dä lappn wech“);
 unser sprachfraß echt junkfood, echt
 verderbliche ware, „süße öhrchen“, wir
 stülpen unsere mäuler um JETZT mit der
 (kühlschrank)nase flügeln (yachtinstinkt,
 „paar lines gezogen“); nebenbei erklärter
 maßen blitzkrieg/blickfick (JETZT LÄC
 HELN!); havarierte augenpaare (schwer
 geädert), „man sieht sich“, kiesel im
 geschiebe, man sieht nichts aber: über
 gabe/rüberreichen von telefonnummern
 (JETZT LECKEN!)

DAS HAARREGISTER: bei
 steiler fülle, grannig gestylt, hoch
 gesprühter edelwust, fiftyfifty,
 gesperberte fönung, cherokeegerädert,
 barbieverpuppung, teddysteiff, „sekhell
 ihr busch“, weekend-allonge, Yves-Klein-blau,
 pechschwanz, schläfenraster, freigelegte
 schädeldecke, „um entscheidende millimeter
 geschlagen!“

(von der kette

gelassen; bereit, zeitig, zum sprung;
 zum absprung bereit, die jungens: paar
 kanaken plattmachn, gefletschte pupillen,
 panzerglasig; vollgestopft mit guten
 pillen werden sie dann unter vorrückende
 tanks gejagt, „haste ma ne mark für taxi“);

gerädert, bei steiler fülle, OP-bläue,
 pechschwanz, schädelraster, ums ganze
 haarregister laberschäden; sicherheit ja
 die einzige ja: UM FÜNF WIRD HIER
 DAS LICHT ANGEHN .. DAS VOLLE LICHT ..
 AUFTRITT VON PHANTOMSCHMERZEN .. UND
 ANGST DAS KALTE LAKEN²⁷

Neben dem auffälligen und dynamischen Wechsel von einer mittleren Tonlage zu einem lauten Schreien oder gelegentlichen Flüstern ist der Wechsel zwischen Hochdeutsch und Dialekt (Rheinisch, Berlinerisch), zwischen Alltagsdiskurs und Spezialdiskurs (Medizin, Sportreportage, Szenejargon), zwischen Originalsprache und zitierter Rede, zwischen lyrischer Tonlage und der eines Ansagers hier besonders bemerkenswert. Absichtsvolles Stottern oder Syllabieren von Wörtern oder ganzen Sätzen bewirkt deren Zerlegung in kleinere bedeutungstragende Bestandteile oder überhörte Soundsplitter. Hier drückt sich kein lyrisches Ich aus und führt auch kein personaler Erzähler durch den Text, vielmehr hat man es mit einem polylingualen Sprechen zu tun, das nur noch mit Mühe identifizierbaren Subjekten zugeordnet werden kann.²⁸ Der aus kühnen Wortverbindungen, Redewendungen und Zitaten montierte Text lässt sich eher als

²⁷ Thomas Kling: *ratinger hof, zettbeh (3)*, in: ders.: *geschmacksverstärker. gedichte 1985–1988*, Frankfurt am Main 1989, S. 9–10. Zu diesem wegweisenden Gedicht wurden zwei Analysen publiziert, die dessen besonderen Charakter zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit Rechnung tragen: Hermann Kinder: *Zwei-Phasen-Lyrik. Bemerkungen zu Thomas Klings „ratinger hof, zettbeh (3)“*, in: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 147 (2000), S. 81–90; Friederike Reents: *Mit Hölderlin und Benn in Ratinger Hof. Thomas Klings tiefschürfende „nachtperformance“*, in: *Gedichte von Thomas Kling. Interpretationen*, hg. v. Frieder von Ammon / Rüdiger Zymner, Paderborn 2019, S. 11–36.

²⁸ Exakt so, als ein polylinguales Sprechen und Sprachsystem, definiert Kling moderne Lyrik als Gattung: „Gedichte sind hochkomplexe (,vielzüngige‘, polylinguale) Sprachsysteme“. Thomas Kling: *Hermetisches Dossier*, in: ders.: *Itinerar*, Frankfurt am Main 1997, S. 51–58, hier S. 55.

eine Dezentrierung von Subjektivität bestimmen, in dem die Einheit der Apperzeption konsequent unterlaufen wird. Akustische Masken und kaleidoskopische Eindrücke aus einer Nacht in Düsseldorfs berühmtester Kneipe treten stattdessen in den Vordergrund. Der Ratinger Hof wird zwar konkret benannt, soll aber exemplarisch für vergleichbare Wahrnehmungen und Orte verstanden werden, darum lautet der Titel des Gedichts nicht einfach *Ratinger Hof*, sondern *Ratinger Hof, Zettbeh*. Der Ratinger Hof ist zwar konkret gemeint, gleichzeitig aber auch Beispiel für ähnliche Erfahrungen an anderen Orten.

Wenn ein Merkmal von Lyrik darin besteht, dass sie eine Abweichung vom alltäglichen Sprachgebrauch, von den Konventionen der Grammatik, der Rechtschreibung und der Semantik darstellt,²⁹ dann trifft das auf die Lyrik von Thomas Kling in einem besonderen Maß zu. Auf den ersten Blick fallen auf: eine an der mündlichen Aussprache orientierte Orthografie, eigenwillige Verwendung von Interpunktion und Worttrennung, überwiegend Kleinschreibung, Zeilensprünge mitten im Satz sowie eine fragmentierte Syntax. Bei der Kleinschreibung seiner Lyrik kann er sich nicht nur auf den Sprachwissenschaftler Jacob Grimm berufen, der ein Befürworter der Kleinschreibung war und den Gebrauch von Großbuchstaben beim Anlaut von Substantiven als „pedantisch“ und beispielhaft für eine „peinliche und unnütze Schreibweise“ bezeichnete,³⁰ sondern in erster Linie auf Stefan George, von dem er sie auch ausdrücklich übernommen haben will.³¹ Kleinschreibung erschwert die schnelle Worterkennung, stört

²⁹ Vgl. beispielsweise und maßgeblich Roman Jakobson: *Linguistik und Poetik* (1960), in: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. v. Elmar Holenstein / Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main 1979, S. 83–121.

³⁰ Jacob Grimm: *Deutsche Grammatik* (1819). *Erster Theil*, Göttingen ³1840, S. 28–29.

³¹ „Ich habe durchaus Gründe, die mich sagen lassen: Ich komme aus dem 19. Jahrhundert. Wie in meinen Gedichten die Kleinschreibung beispielsweise, die ich früh von Stefan George bezogen habe. Er und ich teilen

den Lesefluss und verlangsamt das Lesen, ein Effekt, den sowohl George als auch Kling ganz bewusst erzielen wollten. Die Leserinnen und Leser werden so zu einem aufmerksamen, buchstabengenauen und langsamen Lesen geradezu gezwungen. Dagegen signalisieren Anführungszeichen sowie Wörter oder Sätze, die ausschließlich in Großbuchstaben geschrieben sind, einen Registerwechsel in Tonhöhe, Klangfarbe oder Betonung (allerdings nicht exklusiv, denn stimmliche Registerwechsel werden von Kling gelegentlich auch an typographisch unmarkierten Stellen ausgeführt).³² Generell gilt, dass Kling die Verse so aufschreibt, wie sie gesprochen werden sollen, nicht wie die Orthografie es verlangt.

Die auffälligsten Merkmale solcher Mündlichkeitsmarker, fast schon Marotten von Kling, sind die Tilgungen von Vokalen im Ablaut, z. B. „HERRN“ oder „GEHN“ anstelle von „Herren“ oder „Gehen“, sowie das umgangssprachliche Zusammenziehen von Wörtern wie „stimmts“ oder „ums“ anstelle von „stimmt das“ oder „um das“. Zeilensprünge

die Geburtslandschaft, das Rhein Hessische um Bingen, weshalb ich mir gut vorstellen kann, wie dieser Dichter gesprochen, wie Stefan George ausgesprochen hat.“ Thomas Kling: *Bericht* (2001), in: ders.: *Die gebrannte Performance*, a. a. O., S. 51–52, hier S. 52.

³² Dass Großbuchstaben als Schriftauszeichnung die Zeichensetzung durch Anführungszeichen tatsächlich substituieren können, hat Lisa Müller in ihrer Rekonstruktion exemplarischer Gedichte Thomas Klings vom Typoskript zur Printversion gezeigt. Dennoch ist die Funktion von Großbuchstaben und Anführungszeichen bei Kling nicht identisch. Worte oder Sätze in Großbuchstaben stellen eine Relation zu anderen Passagen im selben Gedicht, im Gedichtband und im Gesamtwerk von Thomas Kling her, die ebenfalls in Großbuchstaben gedruckt sind: „Alle mittels Großbuchstaben ausgezeichneten Worte und Wortverbände referieren auf mediale und medientechnische Zusammenhänge“. Im Unterschied zum Output akustischer Medien, inklusive der Stimme, die bei Kling in der Regel in Anführungszeichen stehen, verweisen Großbuchstaben auf den Output von Schrift- oder Bildmedien. Vgl. Lisa Müller: *Schriftpoesie. Eigenbedeutung lyrischer Schriftlichkeit am Beispiel Thomas Klings*, Paderborn 2021, S. 228–232, hier S. 229.

im Gedicht werden eingesetzt, um Sätze und Wörter so ungewöhnlich zu brechen, dass nicht nur der Satzfluss immer wieder gestört und verlangsamt wird, sondern vor allem interessante Mehrdeutigkeiten erzeugt werden. Beispiele dafür sind das „fischgrät im parallel-/geschiebe“ in Zeile 12 oder „LÄC/HELN“ in Zeile 20 von *ratinger hof, zettbeh* (3). Fischgrät im Parallelgeschiebe kann im Parkett als Muster und Legetechnik beobachtet werden, die Formulierung kann aber auch so verstanden werden, dass es zu Parallelgeschiebe im engen Flur des Ratinger Hofes kommt. Die Fischgräten würden sich dann eher auf die szenetypischen Korsagen beziehen, auch wenn deren Rippen in den 1980er Jahren längst aus Kunststoff hergestellt wurden. Man will jedenfalls nicht mehr Sand im Getriebe der Macht sein, wie bei Günter Eich, sondern „Kiesel im Geschiebe“ der Nacht, wie es einige Zeilen weiter wortwörtlich heißt. Im Lächeln wiederum steckt schon das Lecken. Das Kennenlernen und Austauschen von Telefonnummern führt vom Lächeln zum Lecken, wie die Wiederholung in Zeile 25 unmissverständlich ausspricht. Auch im Kontext von Gottfried Benn, also im Kontext von *Kokain*, auf das im Motto mit dem *Flugbenzin* angespielt und mit der Phrase „paar lines gezogen“ auch direkt hingewiesen wird, kann man das Lippenlecken noch mitdenken.

Einen ähnlichen Effekt hat der fragmentierte Satzbau, der unregelmäßige Wechsel von parataktischen und hypotaktischen Sätzen. Die parataktischen Sätze, oft unvollständig, nur aus zwei oder drei Hauptwörtern bestehend, werden durch Satzzeichen (Komma, Punkt, Semikolon) voneinander getrennt und lassen sich im Nebeneinander sowohl einzeln verstehen als auch im Nacheinander zu größeren Sinneinheiten zusammenziehen. So können die „geckerten-fetzen“ in der 9. Zeile sich sowohl auf das „outfit“ in Zeile 6 beziehen, das zerfetzt ist, oder auf die Gesprächsfetzen, von denen in den folgenden Zeilen die Rede ist. Auf der Ebene des Binnenreims bzw. des Gleichklangs von „Blitzkrieg“ und „Blickfick“ oder von „Leberschäden“ und „Laberschäden“ liegen solche Assoziationen von Sinneinheiten in größtmöglicher Verdichtung vor. Im Ratinger Hof herrscht nicht nur musikalisch ein ständiger Blitzkrieg, sondern begleitet von der

stroboskopisch zerhackten Wahrnehmung wird auch die Erotik non-verbaler Kommunikation zum Blickfick. Die Leberschäden führen am Ende der Nacht zu Laberschäden, beide haben im Alkoholkonsum eine gemeinsame Ursache. Homophone Wörter erzeugen assoziativ eine kleine Nachterzählung, die Erzählung eines nächtlichen Absturzes. „O Nacht! Ich nahm schon Kokain“, wie es bei Gottfried Benn heißt.³³ „O Nacht! Ich nahm schon Flugbenzin“, wie Kling ihn im Kontext vom Ratinger Hof gekonnt zitiert.³⁴

Das Spiel mit der Differenz zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit kommt auch in zusammengesetzten Wörtern wie „Yachtinstinkt“ oder „cherokeegerädert“ zur Geltung. Hier kann man gerade nicht hören, was der Text zweideutig zu lesen gibt. Denn nur beim Lesen lässt sich schnell überblicken und leicht assoziieren, dass es sich bei „Yachtinstinkt“ entweder um den Jagdinstinkt handelt, der die mit Pillen vollgedröhnten „jungens“ beim „rüberreichen von telefonnummern“ oder beim „kanaken plattmachn“ antreibt; oder um Eindrücke aus der Welt des Düsseldorfer Geldadels, denn die Eigentümer von Luxusbooten, die nicht umsonst in Düsseldorf ihre größte Messe feiern, haben den Ratinger Hof ebenfalls frequentiert. Anstelle von Bier werden hier ein paar „lines“ reingezogen. „Cherokeegerädert“ kann sich entsprechend entweder auf den Zustand jener Punks beziehen, die eine radförmige Frisur tragen, die im deutschen Sprachraum Irokesenschnitt und auf Englisch nach dem gleichnamigen Indianerstamm *Mohawk Haircut* genannt wird. Die Sprache der Cherokee gehört zur irokesischen Sprachfamilie, daher ist die Assoziation in dem hier aufgerufenen Kontext nicht unplausibel. „Cherokeegerädert“ kann sich aber auch viel profaner auf die Besitzer eines Geländewagens der Firma American Motors beziehen, der Mitte der 1970er Jahre unter dem Namen Cherokee bekannt und bei den Juppis

³³ Gottfried Benn: *O Nacht* -, in: ders.: *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hg. v. Dieter Wellershoff, Bd. III, Stuttgart 1977, S. 53.

³⁴ Zur Entstehungszeit des Gedichts war *Kerosene* von Big Black ein Song, der oft im Ratinger Hof gespielt wurde, vgl. Big Black: *Kerosene*, in: dies.: *Atomizer*, New York 1986.

und Yachtbesitzern in den 1980ern beliebt war. Beide Lesarten sind sinnvoll, schließen sich noch nicht einmal aus, erschließen sich aber eher im Lesen des Gedichts, auch wenn Kling „Yachtinstinkt“ im rheinischen Dialekt ausspricht, um die Doppeldeutigkeit des Worts mündlich zu konservieren. Als schriftgebundene Form steht das Gedicht daher für Kling „vor der Performance des Textes“ und ist als „literales Ereignis“ eine „Sprachinstallation vor der Sprachinstallation“.³⁵

Klings Bestimmung des Gedichts als literales Ereignis, das dem Ereignis der Aufführung vorausgeht, ist keine „triviale“ Feststellung, die lediglich darauf aufmerksam machen will, „dass literarische Vortragskunst jeweils eine schriftförmige Vorlage voraussetzt“.³⁶ Es handelt sich vielmehr um ein klassisches Problem moderner Lyrik, wie Gottfried Benn in dem gleichlautenden Vortrag von 1951 gezeigt hat. Benns epochemachende Auffassung lautete damals, dass das moderne Gedicht nicht vortragsfähig sei, weder im Interesse des Gedichts noch im Interesse des Hörers:

Das Gedicht geht gelesen eher ein. Der Aufnehmende nimmt von vornherein eine andere Stellung zu dem Gedicht ein, wenn er sieht, wie lang es ist, und wie die Strophen gebaut sind. [...] Ein modernes Gedicht verlangt den Druck auf Papier und verlangt das Lesen, verlangt die schwarze Letter, es wird plastischer durch den Blick auf seine äußere Struktur, und es wird innerlicher, wenn sich einer schweigend darüberbeugt.³⁷

³⁵ Thoms Kling: *Sprachinstallation 2*, in: ders.: *Itinerar*, Frankfurt am Main 1997, S. 15–26, hier S. 20.

³⁶ Reinhart Meyer-Kalkus: „*Ohrenbelichtung für alle*“. *Thomas Kling über den Dichter als ‚Live-Act‘*, in: *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*, hg. v. Frieder von Ammon / Peer Trilcke / Alena Scharf-schwert, Berlin 2012, S. 241–262, hier S. 256.

³⁷ Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik* (1951), in: ders.: *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hg. v. Dieter Wellershoff, Bd. I, Stuttgart 1977, S. 494–532, hier S. 529–530.

Der Druck auf Papier als einzig angemessene Distributionsform, die schweigende Lektüre als einzig angemessene Rezeptionsform moderner Gedichte – diese Reduktion von Lyrik auf das Medium Schrift ergibt sich laut Friedrich Kittler als Konsequenz aus der Konkurrenz mit technischen Unterhaltungsmedien.³⁸ Bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts müssen alle Sinnesdaten durch den Engpass der Signifikanten laufen, wenn sie nicht nur übertragen, sondern auch gespeichert werden sollen. In anderen Worten: Bewegtbilder, Farben, Klänge und Geräusche können nicht je für sich gespeichert und wiedergegeben, sondern nur durch die Vermittlung symbolischer Zeichen erfahren werden. Das ändert sich um 1900 durch die Erfindung technischer Speichermedien. Wer jetzt immer noch fiktive Geschichten und in wörtlicher Rede schreibt, begibt sich auf das Feld der Unterhaltung. Literatur als Kunst optiert dagegen für die Selbstthematization von Kulturtechniken und Medienpurismus, denn gegenüber diesem Medienwandel haben die Asketen der E-Literatur nur noch die Option des Entzugs von verfilmbaren Geschichten und des Rückzugs auf Schrift und Buchstäblichkeit.³⁹ Auch Gottfried Benn optiert in seinem Vortrag *Probleme der Lyrik* (1951) für diese freiwillige Selbstbeschränkung auf das Medium Schrift, eine Einschätzung, die Epoche gemacht hat und selbst 30 Jahre später von Hans-Georg Gadamer in seinen hermeneutischen Überlegungen zum Verhältnis von Stimme und Sprache noch einmal bestätigt wird, wenn er die Lyrik von Rilke oder Trakl für nicht rezitierbar erklärt. Für

³⁸ „Seitdem das Grammophon Klänge oder Geräusche, das Kino Bildsequenzen oder Farben speichern kann, muss Literatur auf die Fiktion sinnlicher Datenflüsse verzichten und eine neue, schreibmaschinelle Materialgerechtigkeit entwickeln. Mochten einst Romantiker von einem Lied träumen, das in allen Dingen schläft, die *Probleme der Lyrik* [...] wissen es besser: ‚Farben und Klänge gibt es in der Natur, Worte nicht‘“. Friedrich Kittler: *Benns Gedichte – „Schlager von Klasse“*, in: ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, S. 105–129, hier S. 108.

³⁹ Laut einem Bonmot von Kittler gibt es seit der ersten Filmvorführung vom 28. Dezember 1895 ein „untrügliches Kriterium“ für E-Literatur: ihre „Unverfilmbarkeit“. Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, S. 256.

Gadamer ist das leise Lesen – nicht aber das Vortragen – als ein „stilles Vorsichhinsprechen“ die einzige Rezeptionsform, die „der sprachlichen Haltung dieser Art von Gedichten“ noch adäquat sei.⁴⁰

Thomas Kling sieht das selbstredend anders, zumal Gottfried Benn nur die logozentrische Tradition der modernen Lyrik angesprochen, andere Traditionen hingegen absichtlich unerwähnt gelassen hat: „Es sei nur an die – Benn wohlbekannte – Tradition der Lautpoesie mit Vertretern wie Hugo Ball, Rudolf Blümner, Raoul Hausmann und Kurt Schwitters erinnert, die vor allem in den 1910er und 1920er Jahren eine große Rolle gespielt hatte; für diese Tradition war die Aufführung von Lyrik sowohl im Hinblick auf die Poetik als auch auf die poetische Praxis von zentraler Bedeutung gewesen“.⁴¹ Vergleichbares lässt sich auch für Stefan George und seine Schule sagen, die ja nicht nur einem Schriftpurismus und Letternkult gehuldigt, sondern auch dem Hersagen von Gedichten eine zentrale und fast schon sakrale Bedeutung für die Literatur der Moderne zuerkannt haben.⁴² Diese Namen und Traditionslinien sind fast deckungsgleich mit den Namen und Traditionslinien, die Thomas Kling aufruft, wenn er sich und seine Lyrik literaturgeschichtlich verortet. Kaum überraschend schließt er daher nicht an Gottfried Benns Auffassung von der Vortragsunfähigkeit des modernen Gedichts an, die „heute als überholt gelten darf“,⁴³ sondern an die Aktionen der Wiener Gruppe und die Aufführungspraxis von Ernst Jandl.

⁴⁰ Hans Georg Gadamer: *Stimme und Sprache* (1981), in: ders.: *Gesammelte Werke* 8, Tübingen 1993, S. 258–270, hier S. 267.

⁴¹ Frieder von Ammon: *Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945: Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*, Stuttgart 2018, S. 51.

⁴² Siehe dazu Harun Maye: *Lautlesen als Programm. Über das Hersagen von Gedichten im George-Kreis*, in: *Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne*, hg. v. Britta Herrmann, Berlin: Vorwerk 8 2015, S. 231–252.

⁴³ Thoms Kling: *Memorizer*, in: ders.: *Itinerar*, Frankfurt am Main 1997, S. 59–67, hier S. 63.

Thomas Kling hat seine Gedichte immer wieder als „Partituren“ bezeichnet, als „Sprachpartituren“,⁴⁴ die laut gelesen und durch genaues Zuhören entziffert werden sollen:⁴⁵

Als theil dichterischer arbeit ist der mündliche Vortrag schriftlich fixierter texte vor einer zuhörserschaft zu begreifen, die möglichst durch den verfasserselbst geschehen soll. Dem in den vergangenen achtzig jahren entwickelten performancebegriff, und seinen massiven metamorphosen, gerade im letzten jahrzehnt, trägt der vortragende dichter (= sprachinstallateur) rechnung, indem er auf requisiten / mätzchen etwelcher art *verzichtet*: seine ganze konzentration gilt einzig dem auswendig-gesprochenen bzw. abzulesenden text – der ist nun seine *partitur*. der dichter ‚erhebt seine stimme‘, bringt die in seinen texten installierten klimata ERNEUT zur sprache und weiß dennoch: weißes rauschen ...⁴⁶

Bis auf den letzten Satz ist auch das zunächst kein origineller Einfall, sondern ein seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer wieder formulierter Imperativ. Man soll Gedichte laut lesen, wenn man sie wirklich genießen und verstehen will. Es geht dabei um den Unterschied zwischen den toten Buchstaben und den lebendigen Wörtern, zwischen laut und leise, zwischen dem Vortrag von Dichtung auf der Bühne und dem Vortrag von Dichtung im geselligen Kreis sowie zwischen dem Vortrag durch einen Schauspieler oder den Verfasser selbst. Diese Unterscheidungen haben selbst eine lange Literatur- und Kulturgeschichte, auf die sich Kling in seinen poetologischen Texten auch explizit bezieht. Um die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Klings Neuformulierung und der Tradition der Dichterlesung genauer zu erfassen, muss deren Geschichte kurz skizziert werden.⁴⁷

⁴⁴ Thomas Kling: *Sprachspeicher*, in: *Sprachspeicher. 200 Gedichte auf deutsch vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert, eingelagert und moderiert von Thomas Kling*, Köln 2001, S. 328–330, hier S. 330.

⁴⁵ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Irina Hron in vorliegendem Band.

⁴⁶ Thomas Kling: *Der Dichter als Live-Act. Drei Sätze zur Sprachinstallation*, in: *Proë*, Berlin 1992 [ohne Seitenzahlen].

⁴⁷ Zur Tradition der Dichterlesung siehe Severin Perrig: *Stimmen, Slams*

Die Performanz der Dichterlesung entstand im 18. Jahrhundert durch eine Kulturtechnik der Deklamation, die eine scheinbare Aufhebung der Medialität der Schrift zum Ziel hatte. Literatur sollte nicht mit den Augen, sondern mit der Stimme gelesen werden, denn sonst produziere man in den Worten Hegels nur ein „stummes Schreiben“ und ein „taubes Lesen“. ⁴⁸ In der Deklamation verband der Vortragende mit dem Aussprechen der Wörter viele fein abgestufte Töne, die eine große Skala von sprachlichen Gebärden und Bedeutungs-differenzen ermöglichten. Kurz: die Deklamation sollte den Versen zurückgeben, was sie in der Schrift verloren hatten: Intonation, Klangfarbe, Lautstärke, Mimik und Rhythmus – also alle Elemente der Sprache, die von dem Speichermedium Schrift nicht aufgezeichnet werden konnten. Daher betonten bereits Klopstock, Herder und die Romantiker eine nicht reduzier- oder übertragbare Qualität des Oralen für das Verständnis von Dichtung. Die toten Buchstaben wurden gegen das lebendige Wort ausgespielt. Dieser einflussreiche Topos, der seinen Höhepunkt im 18. Jahrhundert hatte und in verschiedenen Parallelformulierungen bis in die Gegenwart überliefert ist, richtet sich sowohl gegen den Verlust von Mündlichkeit als auch gegen das Erstarren der Kultur in gesellschaftlichen und sprachlichen Konventionen. Dabei ist der mündliche Vortrag nicht einfach nur das Gegenteil der Schrift, sondern die Stimme soll die toten Buchstaben, die den ursprünglichen Sinn gleichsam eingefroren enthalten, wieder verflüssigen. ⁴⁹

und Schachtel-Bücher: Eine Geschichte des Vorlesens. Von den Rhapsoden bis zum Hörbuch, Bielefeld 2009; Harun Maye: *Eine kurze Geschichte der deutschen Dichterlesung*, in: *Sprache und Literatur* 43/110 (2012), S. 38–49; Reinhart Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, 2 Bde., Berlin 2020.

⁴⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Dritter Teil. Die Philosophie des Geistes* (1830), in: ders.: *Werke 10*, hg. v. Eva Moldenhauer / Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1986, S. 277.

⁴⁹ Vgl. Karl-Heinz Göttert: *Wider den toten Buchstaben. Zur Problemgeschichte eines Topos*, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hg. v. Friedrich Kittler, Tho-

Was die *Form* des Vortrags betrifft, lassen sich am Beispiel von Goethes 1803 verfassten *Regeln für Schauspieler* weitere Differenzierungen vornehmen. Nach Goethe müssen mindestens drei verschiedene Arten des öffentlichen Vortrags unterschieden werden: Vorlesen, Rezitieren und Deklamieren. Das einfache Vorlesen aus einem Buch wird vom auswendigen Rezitieren übertroffen, das ganz ohne Text auskommt und dabei auch einem spärlichen Einsatz von Gebärden Platz lässt. Die Rezitation erlaubt jedoch keine „leidenschaftliche Tonerhebung“ und folgt in Ausdruck, Betonung und Empfindung noch ganz „den Ideen des Dichters“, nicht aber der Persönlichkeit des Rezipienten.⁵⁰ Erst in der Deklamation ist der Einsatz pathetischer Ausdrucksformen erlaubt, ja sogar empfohlen. Hier hat der Vortragende die Freiheit, eigene Unterscheidungen und Interpretationen am Text vorzunehmen, da er seinen und den vorgestellten Charakter nicht mehr streng trennen muss, sondern die dargestellte Stimmung eines Gedichts oder einer dramatischen Figur im Vortrag verkörpern und präsent machen soll. Alle diese Realisierungsvarianten der Lesung bleiben grundsätzlich nebeneinander bestehen, sind aber zu unterschiedlichen Zeitpunkten und an unterschiedlichen Orten auch unterschiedlich gebraucht und bewertet worden. So sind Deklamation und Rezitation die bevorzugten literarischen Präsentationsformen um 1800 und werden erst am Anfang des 20. Jahrhunderts von einer Vorlesekunst zurückgedrängt, die auch das Sprechen in den Schalltrichter oder in ein Mikrofon sowie das Hören über Grammophon, Radio oder Lautsprecher berücksichtigt. Die Dichterlesung wandelt

mas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 93–113. Martin Danneck: *Lebendige Rede, tote Buchstaben und die Normierung des Sprechens im Schrifttum zur Deklamation um 1800*, in: *Belebungs-künste. Praktiken lebendiger Darstellung in Literatur, Kunst und Wissenschaft um 1800*, hg. v. Nicola Gess / Agnes Hoffmann / Annette Kappeler, Paderborn 2019, S. 43–59.

⁵⁰ Johann Wolfgang Goethe: *Regeln für Schauspieler*, in: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 12, Hamburg 1963, S. 252–261, hier S. 254.

sich jetzt von einer deklamatorischen Inszenierung zu einer Form von Sounddesign.

Seitdem akustische Speichermedien um 1900 verhindern, dass Geräusche, Stimmen und Worte während des Sprechens einfach verschwinden, können sie losgelöst von ihrem Ursprung in neuen Umgebungen zirkulieren. Dadurch kommt es gleichzeitig zu einer unheimlichen Entkörperung und Ermächtigung der Stimme, während der Körper des Vortragenden durch Sitzmöbel, Stehpulte und Mikrofone arretiert und stillgestellt ist. Die Aufmerksamkeit verlagert sich von der Physiognomie der Vortragenden fast ganz auf eine Physiognomie der Stimme, deren Nuancen durch Mikrofontechnik und Verstärkung viel deutlicher hörbar werden. Die medientechnische Installation hat also direkte Auswirkungen auf die Gebärden des Sprechers, den Klang der Stimme und die Weise, wie gesprochen wird. Das Sprechen am Mikrofon ist sowohl von der Deklamation auf einer Bühne als auch vom Rezitieren im geselligen Kreis sehr verschieden. Denn im Unterschied zur Deklamation finden sich beim Sprechen am Mikrofon keine pathetischen Ausdrucksformen und im Unterschied zur Rezipitation auch kein spärlicher Einsatz von Gebärden oder Mimik. Das Sprechen am Mikrofon kommt daher dem Vorlesen am nächsten, das zur populärsten Form des lauten Lesens seit dem 20. Jahrhundert geworden ist. Das geht einher mit einer Schulung der Sprecherstimme, die nicht mehr den Gebrauch der Stimme im öffentlichen Vortrag zum Gegenstand hat und dabei von expressiven Gebärden begleitet wird, sondern die Art und Weise, wie man im Radio zu anonymen Hörern oder in einem Saal zu einer großen Menge scheinbar ganz natürlich und fast schon intim spricht. Infolge dieser sekundären Oralität und dem Sendebedarf des aufkommenden Rundfunks seit den 1920er Jahren werden Autorenabende und Dichterlesungen immer beliebter und breitenwirksam rezipiert. Jetzt erst kommt es zum Unterschied zwischen dem Vortrag durch einen Schauspieler und dem Vortrag durch den Autor selbst. Im Zeitalter Klopstocks und Goethes war diese Unterscheidung noch nicht relevant, es kam gerade nicht auf die Originalpräsenz des Autors und seiner Stimme an, sondern auf eine rhetorische Kunst der Deklamation, die gleichermaßen von Schau-

spielern oder Autoren ausgeführt werden konnte. Das ändert sich erst um 1900 als die literarischen Avantgarden sich dezidiert von einer „schauspielerischen Vortragsweise“ distanzieren und nur dem Autor selbst die Fähigkeit zum rhythmisch angemessenen Vortrag der eigenen Texte zuerkennen.⁵¹

Der Rest ist schnell erzählt, denn glücklicherweise hat Thomas Kling selbst eine kurze und idiosynkratische Geschichte der Dichterlesung im 20. Jahrhundert vorgelegt, in die er sich einschreibt und anhand derer die noch fehlenden Schritte bis zur Jahrtausendwende rekonstruiert werden können. In den Texten *Sprachinstallation 1* und *Sprachinstallation 2*, die zwischen autobiographischem Bericht und poetologischem Manifest oszillieren, unterscheidet er zwei Formen der Lesung und damit gleichzeitig auch Freund und Feind:

Die Dichterlesungen der 80er Jahre müssen denen der 70er geähgelt haben. In den 80ern jedenfalls waren sie piepsig und verdruckst, vor allem aber von peiniger Langeweile. Wie das Gros der deutschsprachigen 70er-Jahre-Gedichte, wie sie noch bis weit ins vergangene Jahrzehnt hinein geschrieben wurden: ausgesprochen nichtssagend; der Sprache gegenüber eine Frechheit. Hierüber heute, Ende der 90er Jahre, Konsens zu erzielen, dürfte zu den leichteren Übungen gehören.⁵²

Diese Polemik gegen das Establishment der Gruppe 47 und ihrer Nachfolger, „vollbärtige 70er-Jahre-Autoren“, die ihre Texte mit einer Intensität lasen, „mit der ansonsten nicht mal der Wasserstandsbericht verlesen wird“,⁵³ steht nicht umsonst unter dem Titel *Sprachinstallation* und „deutet damit schon an, dass am Ende der 90er Jahre ein zugleich technischerer, aber auch kreativerer Umgang mit Sprache,

⁵¹ Siehe etwa Robert Boehringer: *Über Hersagen von Gedichten* (1911), in ders.: *Kleine Schriften*, Stuttgart 1981, S. 5–23, hier S. 5.

⁵² Thoms Kling: *Sprachinstallation 1*, in: ders.: *Itinerar*, Frankfurt am Main 1997, S. 9–13, hier S. 9.

⁵³ *Der richtige Riecher. Michael Kothes im Gespräch mit Thomas Kling* (1995), in: Kling: *Die gebrannte Performance*, a. a. O., S. 31–33, hier S. 31.

Lyrik und deren Lesung eingefordert wird, als bloß ‚piepsig‘ (Mikrofon) und ‚verdruckst‘ (technikverdrossen über das Manuskript gebeugt) vorzulesen“.⁵⁴ Seine herzstärkenden Mittel, Botenstoffe und Geschmacksverstärker hatte sich Kling dann auch bei einer anderen Gruppe abgeholt, als er sich um 1980 in Wien aufhielt:

Dort hatten sich seit den frühen 50er Jahren die Autoren der Wiener Gruppe [...] vor allem für den theoretischen Aspekt des Gedichts interessiert; es waren Versuchsanordnungen, die Konsequenzen hatten. [...] Überlegungen also, die über die reine Wortarbeit als Schreibarbeit hinausgingen und, da man die sogenannte Dichterlesung ablehnte, ebenso Fragen nach Textpräsentation und Wortarbeit in der Öffentlichkeit aufwarfen. [...] Sie zeigten multimediale events, die vom Publikum in jeweils knallvollen Sälen mit einer Melange aus Schauer und Verstörung und dem Endlich-mal-was-los-Gefühl goutiert wurden.⁵⁵

Die erste Konsequenz, die diese theoretische Arbeit am Gedicht hatte, galt der Präsentation von Lyrik. Die „sogenannte Dichterlesung“ mit Wasserglas am Pult oder am Tisch wurde abgelehnt, an deren Stelle trat die Performance. Die Stimme des Autors sollte der Konkurrenz mit anderen Medien ausgeliefert werden, was allerdings noch keine Veränderung des Lesens selbst bewirkte, wie Kling ausdrücklich bemerkt:

Das, was die Wiener Gruppe 1958/59 anstelle von Lesungen zeigte, sie nannten es Aktion, war Performance; ein Begriff, der in die 70er gehört und für mich Anfang der 80er, als ich aufzutreten, *zu lesen* begann, schon nicht mehr verwendbar war. Performance: das war völlig ausgefranst, vollkommen vernutzt, hat es auch inzwischen,

⁵⁴ Matthias Bickenbach: *Dichterlesung im medientechnischen Zeitalter. Thomas Klings intermediale Poetik der Sprachinstallation*, in: *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons*, hg. v. Harun Maye / Cornelius Reiber / Nikolaus Wegmann, Konstanz 2007, S. 165–190, hier S. 197.

⁵⁵ *Der richtige Riecher. Michael Kothes im Gespräch mit Thomas Kling* (1995), in: *Kling: Die gebrannte Performance*, a. a. O., S. 31–33, hier S. 9–10.

staunenswerte Geschwindigkeit, bis in den Duden geschafft. [...] Der Vortrag von Dichtung trat deutlich hinter den breit angelegten Einsatz anderer, zum Teil simultan eingesetzter Kommunikationsprothesen (Film, Tapes..., – Multimedia at it's best!) zurück; zudem wurde ein, vorderhand literaturfernes, Eingangsklima geschaffen: fünfundvierzigminütige Beschallung des Publikums mit Bohrinselsounds vom Band [...].⁵⁶

Als Kling nach Wien kam, waren diese Aktionen bereits Geschichte und entsprechend „vernutzt“. Kling zertrümmert keine Klaviere, zeigt keine Bewegtbilder und spielt auch keine Sounds vom Tonband ein, sondern beginnt zu lesen. Er ist mit dem Begriff der Performance unzufrieden, weil die Aktionen der Wiener Gruppe am Text vorbeigehen, weil sie nicht mehr oder noch nicht *zu lesen* verstehen.⁵⁷ Bei seinem ersten Auftritt in Wien zitiert er ironisch noch einmal das Konzept der Performance, um dann sein Konzept der Sprachinstallation vom Standmikrofon aus zu demonstrieren:

Wir betreten dann die Bühne, altes Wiener Gruppen-Konzept [...], als beträten wir ein Kaffeehaus, behandelten die Zuschauer im überfüllten Saal als Gegenstand, ich querte die voll ausgeleuchtete Bühne, legte einen sehr langen und weiten Weg zurück, hängte meine Jacke an einem imaginären Garderobenhaken auf, die knallte hübsch auf die Bretter, [...] die Leute waren schier begeistert, jetzt schon – dann las ich vom Standmikro aus.⁵⁸

Es geht um die Differenz zwischen Performanz und Performance. Was als Sprachinstallation an die Stelle der Performance tritt, ist weder Slam Poetry noch Multimedia, denn die Sprachinstallation meint sowohl die technische Installation der Sprache in der Lesung

⁵⁶ Thoms Kling: *Sprachinstallation 1*, in: ders.: *Itinerar*, Frankfurt am Main 1997, S. 9–13, hier S. 11–12.

⁵⁷ „Die 80er Jahre sind echt vorbei. Daher: Bittebitte keine Mätzchen (Performance) mehr! Kein Genuschel bitte.“ Thomas Kling: *Stadtpläne, Stadtschriften*, in: ders.: *Botenstoffe*, Köln 2001, S. 140–146, hier S. 143.

⁵⁸ Thoms Kling: *Sprachinstallation 1*, in: ders.: *Itinerar*, Frankfurt am Main 1997, S. 9–13, hier S. 13.

als auch eine im Text bereits installierte Anordnung. Die mitunter schwer entzifferbaren Gedichte von Thomas Kling verlangen daher geradezu nach ihrer Lesung, wenn man den Sinn der Worte überhaupt verstehen will. Man denke nur an das „Zettbeh“ im Titel von *Ratinger Hof, Zettbeh (3)*. Dazu braucht es noch nicht einmal den lauten Vortrag, sondern es genügt schon das Phänomen der Subvokalisation beim leisen Lesen, das von einem Quasi-Hören begleitet wird. Hubert Winkels hat das auf eine kurze Formel gebracht: „Klings Gedichte kann man nicht lesen, ohne sie zu hören“.⁵⁹ Die Gedichte konstituieren sich als Montagen heterogener Diskurse und Sprach-elemente, die in unterschiedlichen akustischen Masken auftreten und in der Lesung von Klings Stimme realisiert werden. Sie sind immer schon von ihrer Lesung markiert, lange bevor sie ausgesprochen werden. Bei aller Mündlichkeitsemphase muss umgekehrt aber auch betont werden: Klings Gedichte kann man kaum verstehen, wenn man sie lediglich hört. Hören und Lesen sind grundverschiedene Rezeptionsweisen und das vorgetragene Gedicht ist als audioliteraler Text etwas anderes als der skripturale Text des schriftgebundenen Lesens. Der Vortrag eines Gedichts ist immer schon eine Interpretation und muss alle Parameter festlegen, die beim stillen Lesen zunächst unentschieden bleiben. Klings Lesungen betreiben daher keinen bloßen Medienwechsel von der Schriftlichkeit in die Mündlichkeit, sondern sind als Transkriptionen zu begreifen. Sie generieren zwei unterschiedliche Formen eines Gedichts, die aufeinander bezogen sind, ohne mimetisch abbildbar zu sein. So entstehen „zwei literarische Produkte, die jeweils ihre eigene Geschichte haben“.⁶⁰

⁵⁹ Hubert Winkels: *Zungenentfernung – Über sekundäre Oralität, Talkmaster, TV-Trainer und Thomas Kling*, in: ders.: *Leselust und Bilder-macht. Über Literatur, Fernsehen und neue Medien*, Köln 1997, S. 104–126, hier S. 125–126.

⁶⁰ *Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Hans Jürgen Balmes im Gespräch mit Thomas Kling* (Januar 2000), in: Thomas Kling: *Botenstoffe*, Köln 2001, S. 229–244, hier S. 230.

Kling-Gedichte richten sich an „Hörerleser“ und „Leserhörer“ gleichermaßen,⁶¹ man muss sie in den Worten Klings mit der „Stimme der Schrift“ lesen und hören können. Bei Klings Rede von der Stimme der Schrift handelt es sich um einen Missbrauch auf dem Gebiet der übertragenen Rede, denn für den metaphorischen Vergleich gibt es keinen motivierten Gesichtspunkt, da zwei Bildbereiche miteinander verknüpft werden, die als widersprüchlich oder unähnlich gelten. Die Schrift hat nicht nur keine eigene Stimme, sondern bezeichnet spätestens seit dem 2. Korintherbrief des Apostel Paulus sogar deren Verstummen oder Tod: „Denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig“ (2. Kor. 3,6). Wieso wählt Kling, der auf dem Gebiet der Rhetorik belesen und im Gebrauch von Metaphern stilsicher ist, eine solche Formulierung?⁶² Die Performanz, die „Actio der Sprache“, muss „erst mal überhaupt im Gedicht selber stattfinden“, muss dem Text „eingeschrieben sein“, um im Vortrag hörbar werden zu können.⁶³ Dieses eingeschrieben sein, diese Körperlichkeit des Gedichts, verdankt sich aber einer vorgängigen Schreibszenen und ist

⁶¹ Thomas Kling: *Hermetisches Dossier*, in: ders.: *Itinerar*, Frankfurt am Main 1997, S. 51–58, hier S. 54.

⁶² Eine der wenigen genauen Lektüren dieser Metapher stammt von Matthias Bickenbach: „Die Metapher einer ‚Stimme der Schrift‘ überkreuzt deren Lesung. Nicht ist es so, dass der Ton als Original der Schrift vorausgeht und wieder zum Leben erweckt werden müsste, nicht so, dass er sich erst mit der Lesung als Aufführung ‚lebe‘, sondern die Schrift scheint eine ‚Stimme‘ jenseits der Stimme zu haben. [...] ‚Sprache mit der Stimme der Schrift gestalten‘ ist eine poetologische Weisung, die in der Verdopplung der phonetischen Metapher diese dekonstruiert. Wäre die ‚Stimme der Schrift‘ dasselbe wie ihr sprachliche Intonation, dann wäre die Dopplung schlicht tautologisch. Es besteht hier eine minimale Differenz zwischen der Stimme der Schrift und der Sprache als Stimme der Schrift.“ Matthias Bickenbach: *Dichterlesung im medientechnischen Zeitalter. Thomas Klings intermediale Poetik der Sprachinstallation*, in: *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons*, hrsg. v. Harun Maye, Cornelius Reiber und Nikolaus Wegmann, Konstanz 2007, S. 165–190, hier S. 206–207.

⁶³ *Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Hans Jürgen Balmes im Gespräch mit*

nicht nur ein Produkt des Vortrags. Die ‚Stimme der Schrift‘ ist demnach eben auch eine Bezeichnung für die Medienmaterialität der Schrift und des Schreibens, die im Vortrag der Gedichte hörbar wird. „Der dichter ‚erhebt seine stimme‘, bringt die in seinen texten installierten klimata ERNEUT zur sprache und weiß dennoch: weißes rauschen ...“⁶⁴ – so bringt der letzte Satz aus Klings erster programmatischer Äußerung zur Sprachinstallation dieses Wechselverhältnis auf den Punkt und endet ergebnisoffen mit drei Punkten... Ist fortzusetzen.

Thomas Kling (Januar 2000), in: Thomas Kling: *Botenstoffe*, Köln 201, S. 229–244, hier S. 231–232.

⁶⁴ Thomas Kling: *Der Dichter als Live-Act. Drei Sätze zur Sprachinstallation*, in: *Proë*, Berlin 1992 [ohne Seitenzahlen].

KARIN KUKKONEN / SARAH BRO TRASMUNDI

Lesegebärden in freier Wildbahn. Ästhetik, Kognition und Praxis

Aus Leseszenen kann man viel über die Körpersprache der Leser lernen: Deklamationen werden von dramatischen Gesten begleitet, die Augen werden mithilfe der Bewegung des Fingers an die Textzeile gekoppelt oder Desinteresse durch nachlässiges Blättern demonstriert. Nicht nur verbalisierte Reflexionen, sondern auch der intuitive, körperliche Respons trägt in diesen Darstellungen zu einem kompletten Bild des Lesens bei, welches sich dann direkt wieder beim Leser der Leseszene niederschlägt, wenn er oder sie daraus Bedeutung konstruiert. Ein körperbasierter Ansatz zur kognitiven Literaturwissenschaft setzt voraus, dass die sprachliche Darstellung von Bewegung, Richtungen und eben auch Gebärden, von Lesern nachvollzogen werden. Der Körper der Leser funktioniert hier als Resonanzraum, durch den Gesten, der Finger am Text oder das Blättern mit Bedeutung aufgeladen werden.¹ Dieser Resonanzraum liegt weitgehend auf der Ebene des *embodiment*, und die Geste, die Leser lesen, übersetzt sich keineswegs in eine Geste, die sie selbst vollziehen. Allerdings stellt sich hier direkt die Frage: Welche Gesten und Gebärden machen Leser tatsächlich? Und wie tragen diese zum Verstehen und zum Erleben des Texts bei? Besonders die Lektüre von Literatur erfolgt nicht nur zum Informationsgewinn, sondern auch aus ästhetischen Beweggründen. Wir schlagen vor, über die Besprechung einer kleinen Lesestudie die Bedeutung von empirisch beobachteten Lese-

¹ Für eine Einführung zum Thema vgl. Marco Caracciolo / Karin Kukkonen *With Bodies: Narrative Theory and Embodied Cognition*, Columbus 2021.

gesten und -gebärden für die Lesewissenschaft und auch die literaturwissenschaftliche Diskussion zu beleuchten.

I. *Embodiment* beim Lesen

Kulturelle Praktiken werden spätestens seit Edwin Hutchins' *Cognition in the Wild*² als Teil eines körperbasierten Ansatzes gedacht. Hutchins zeigt, wie durch kognitive Prozesse, sobald man sie nicht im psychologischen Laboratorium, sondern in „freier Wildbahn“ betrachtet, deutlich mehr Akteure vernetzt und Werkzeuge involviert werden, die von der kulturell und materiell geformten Umwelt gerahmt sind, als in der künstlichen Versuchsanordnung. In Hutchins' Beispiel verlangt die Schiffsnavigation nicht nur eine nautische Ausbildung, sondern auch mehrere Akteure, die koordiniert das Sonar und andere Schiffssensoren, die Schiffsteuerung, etc. bedienen. Leseszenen werden von Nicolas Pethes ebenfalls als „Netzwerk von Akteuren“ charakterisiert³, dessen „instabile Konstellationen“ über die Dimensionen „Zeichen, Körper, Technologien“ eine praxeologische Diskussion ermöglichen. Während Pethes diese analytischen Elemente an Bruno Latour anlehnt, kann hier auch ein körperbasierter Ansatz zu kulturellen Praktiken im Sinne von Hutchins zum Tragen kommen. Die „Zeichen, Körper, Technologien“⁴ gehen auf Rüdiger Campe's „Schreibszenen“ zurück,⁵ die auch Christian Benne's Definition der Leseszenen zugrunde legt.⁶ Campe unterscheidet „Zeichen“, die ge-

² Edwin Hutchins: *Cognition in the Wild*, Cambridge, MA 1995.

³ Nicolas Pethes: *Leseszenen. Zur Praxeologie intransitiver Lektüren der Literatur der Epoche des Buchs*, in: Irina Hron / Jadwiga Kita-Huber / Sanna Schulte (Hg.): *Leseszenen: Poetologie – Geschichte – Medialität*, Heidelberg 2020, S. 101–134, hier S. 110.

⁴ Ebd., S. 109.

⁵ Rüdiger Campe: *Writing: The Scene of Writing*, in: *MLN* 136.5 (2021), S. 971–983.

⁶ Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts: Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Frankfurt am Main 2015.

geschrieben sind, „Körper“, die schreiben, und die „Technologien“, innerhalb derer geschrieben wird (in Anlehnung am Kittlers „Aufschreibesysteme“). Diese Konstellationen finden sich auch klar im Lesen wieder.

Aktuelle Ansätze zur Leseforschung kommen im Zeitalter der Digitalisierung nicht mehr um eine Auseinandersetzung mit der Technologie herum. Diese Ansätze denken dann auch darüber nach, welche Rolle zum Beispiel die Hand des Lesers beim Blättern und Scrollen für die Orientierung im Text und dessen Verstehen spielt,⁷ oder auch wie digitale Leseformate auf Smartphones die Umwelt des Lesers in die Leseerfahrung einbeziehen.⁸ Während das Gros der Leseforschung noch unter streng kontrollierten Bedingungen im Labor stattfindet, bewegen sich diese Studien in die „freie Wildbahn“ hinaus, weil es nur dort möglich ist, die komplexen Verschränkungen von Text, Körper und Technologien zu untersuchen. Der Text gilt hier als Träger der Zeichen, die gelesen werden sollen, aber auch als materielles Artefakt, das bestimmte körperliche Interaktionen leichter macht sowie bestimmte Lesetechniken aufruft. Damit nimmt man eine Perspektive ein, die der von Hutchins entspricht: Lesen als Praxis, die gewissermaßen „live“ ausgeführt wird und auch so beobachtet werden kann.

Wir präsentieren hier eine empirische Studie, in der wir Literaturstudierende bei der Lektüre von Goethes *Faust* beobachtet haben.⁹ Dabei untersuchen wir die körperliche Dimension des Lesens und wie sie sich in der Lektüre ausdrückt, welche Leseszenen diese Studierenden für sich selbst schaffen, welche Gesten bzw. Gebärden sie direkt beim Lesen ausführen und wie sie mit dem Text direkt als materiellem Objekt interagieren, zum Beispiel durch Anstreichen und

⁷ Vgl. Anne Mangen: *Hypertext fiction reading: haptics and immersion*, in: *Journal of research in reading*, 31.4 (2008), S. 404–419.

⁸ Vgl. Anežka Kuzmicova: *Does it Make a Difference where you Read? Situating Narrative in Physical Environment*, in: *Communication Theory* 26.4 (2016), S. 290–308.

⁹ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Stuttgart [1828] 2017.

Unterstreichen. Diese Studie zeigt, dass *embodiment* beim Lesen nicht nur zum Verstehen von Information beiträgt, sondern auch eine ästhetische Dimension aufweist, die an die Praxis geknüpft und nicht von einer Darstellung von Praxis (also der Darstellung einer Lese-szene) abgeleitet ist.

Hier kommt die ursprüngliche Bedeutung von „Ästhetik“, nämlich die allgemeine Sinneswahrnehmung oder „Aisthesis“¹⁰ und ihre spätere Bedeutung in der Kunstbetrachtung ins Spiel. Mit seiner 1750 publizierten *Aesthetica* begründet Baumgarten das moderne Verständnis des Wortes „Ästhetik“ als Geschmacksurteil¹¹. Er geht von der ursprünglichen Bedeutung des Wortes „Wahrnehmung durch einen der fünf Sinne“ aus und erweitert sie auf die Fähigkeit, anhand von Sinneswahrnehmungen, die wir als Lust oder Unlust erleben, zu urteilen. Sinneswahrnehmungen und die Erfahrung von Lust und Unlust werden als im Körper verwurzelt verstanden. Seit Baumgarten ist die Grundlage der Ästhetik im *embodiment* jedoch in den Hintergrund getreten. Der Begriff „Geschmack“ hat in der Ästhetik nur noch eine oberflächliche metaphorische Verbindung mit der ursprünglichen Sinneswahrnehmung.

Barbara Montero stellt in einem Überblicksartikel über „embodied esthetic“ fest, dass die „niederen Sinne“, wie Geruch, Geschmack und Tastsinn, in der modernen Ästhetik im Allgemeinen vernachlässigt werden.¹² Um die Distanz zwischen Subjekt und Objekt zu überwinden, die später für Kants Ästhetik von zentraler Bedeutung ist, wird die Kontemplation aus der Ferne am besten durch die „höheren Sinne“ des Sehens und Hörens erreicht¹³.

¹⁰ Vgl. Pietro Montani: *Technical creativity, material engagement and the (controversial) role of language*, in: *Aisthesis*, 12 (2019), S. 27–37.

¹¹ Alexander G. Baumgarten: *Ästhetik. Lateinisch – Deutsch*. 2 vols., Hamburg [1750/1758] 2007.

¹² Barbara Gail Montero: *Embodied Aesthetics*, in: *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, hg. von Albert Newen / Leon De Bruin / Shaun Gallagher, Oxford 2018, S. 891–907.

¹³ Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1780.

In einer solchen Auffassung von Ästhetik ist das Lesen fest in der visuellen Wahrnehmung verankert. Wie neuere Ansätze zu Leseprozessen und -praktiken zeigen, lässt diese Konzeption jedoch einen Großteil der Bedeutung des Körpers des Lesers für den Zugang zu Texten und für den Sinn der geschriebenen Sprache und ihrer Narrativen außer Acht.¹⁴ Aisthesis (ganzkörperliche Sinneswahrnehmung), Ästhetik (Geschmacksurteil) und höhere kognitive Prozesse (Verstehen) wurden in der Vergangenheit isoliert untersucht, aber wenn man Kognition als einen Prozess sieht, der im Körper und in der Umwelt verankert ist,¹⁵ kann man diese Stränge zusammenführen. Alva Noë schlägt außerdem vor, dass Leben und Kunst miteinander verwoben sind und sich gegenseitig bedingen, das heißt: „Wir sind ästhetische Phänomene. Um uns selbst zu verstehen und zu kennen, müssen wir eine ästhetische Untersuchung des unfertigen Werks vornehmen, das unser Selbst ist.“¹⁶ Ein Mensch zu sein bedeutet, dass die Auseinandersetzung mit der Welt durch das *embodiment* ständig in Gewohnheiten, Werte, Materialität, Technologie und Biologie eingebettet wird. So wird beispielsweise von allen möglichen Arten, wie ein Objekt oder eine Situation wahrgenommen werden kann, die tatsächliche Wahrnehmung von einem System organisiert und strukturiert, das viel größer ist als das des situierten Individuums.¹⁷ Das Erfassen eines Objekts oder einer Situation ist daher eine kognitiv-perzeptive Aufgabe, die durch gewohnheitsmäßige Formen der Wahrnehmung der tatsächlichen physischen Eigenschaften des Situierten geprägt ist.¹⁸ Diese Idee erklärt, warum Personen, die lesen gelernt haben, automatisch Symbole oder Wörter wahrnehmen, wenn schriftliche Zeichen auf bestimmte Arten und in bestimmten Kon-

¹⁴ Caracciolo / Kukkonen. *With Bodies*, a. a. O.

¹⁵ Edwin Hutchins: *Cognition in the Wild*, Cambridge, MA 1995.

¹⁶ Alva Noë: *The Entanglement: How Art and Philosophy Make Us What We Are*. Princeton 2023, S. xi.

¹⁷ Vgl. Charles Goodwin: *Professional Vision*, in: *American Anthropologist*, 96.3 (1994), S. 606–633.

¹⁸ Hutchins. *Cognition in the Wild*, a. a. O. sowie Alva Noë. *The Entanglement*, a. a. O.

texten kombiniert werden. Gemeinsam formen die biosozialen Mechanismen der Wahrnehmung das, was wir beachten, und prägen so in gewisser Weise auch die intuitive Auffassung.¹⁹

Wir beobachten Verbindungen zu umfassenden kulturellen Praktiken, aber auch zu individuellen Lebensprozessen, die sich als körperlicher, subjektiver *Stil* manifestieren. In diesem Artikel interessieren wir uns also dafür, *wie* die Schnittmenge zwischen soziokulturellen Werten, Individuation und der materiellen Auseinandersetzung mit Literatur kognitiv-ästhetische Erfahrungen ermöglicht.

Boltanski und Esquerre²⁰ diagnostizierten eine „Anreicherung“ unserer heutigen Lebenswelten, in denen Erfahrungen gesucht und mit einer ästhetischen Dimension aufgeladen werden. Die Möglichkeiten der digitalen sozialen Medien mit kabellosen Kopfhörern und hochauflösenden Kameras in unseren Smartphones verstärken diese Entwicklung vermutlich noch. Bei der Lektüre literarischer Texte sind die Grenzen zwischen dem Alltäglichen und dem Ästhetischen jedoch fließend und erreichten schon vor der digitalen Revolution eine breite Leserschaft, wahrscheinlich weil der Stimulus von Buchstaben auf einer Seite so einfach ist, dass er leicht reproduziert werden kann. Lesepraktiken können der Orientierung in der Welt oder der Wahrnehmung des Ästhetischen dienen und wurden spätestens seit dem Aufkommen der (papierbasierten) Öffentlichkeit und der kulturellen Bedeutung des Romans im 18. Jahrhundert intensiv kulturell diskutiert.²¹

Die enge Beziehung zwischen *embodiment* und Kunstverständnis ist bei der Untersuchung von Musik und bildender Kunst nicht unbemerkt geblieben.²² In der Literaturwissenschaft kann dieser Zu-

¹⁹ James Jerome Gibson: *The ecological approach to visual perception*, Boston 1997.

²⁰ Luc Boltanski / Arnaud Esquerre : *Enrichissement: Une critique de la merchandise*, Paris 2018.

²¹ Vgl. Jürgen Habermas: *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge 1989 und Karin Littau: *Theories of Reading: Books, Bodies and Bibliomania*, Cambridge 2006.

²² Simon Høffding / Carlos Vara Sánchez / Tone Roald: *Being Moved by*

sammenhang jedoch besonders genau untersucht werden, da sich das Lesen in Kontexten entfaltet, die informations- und ästhetikorientiert sind. In diesem Artikel schlagen wir vor, auf der Grundlage einer empirischen Analyse ein Modell ästhetischer Lesepraktiken im Sinne des *embodiments* zu skizzieren. Wir zeigen, wie die Lektüre von Goethes *Faust* Kulturtechniken der materiellen Auseinandersetzung auf eine Weise offenbart, die sich auf die ästhetische Reflexion und das Verständnis auswirkt. Wir argumentieren, dass dieses Engagement durch ein Oszillieren zwischen kontinuierlichen ästhetischen und informationsbasierten Urteilen gekennzeichnet ist und nicht notwendigerweise von der Vorrangstellung des einen gegenüber dem anderen abhängt. Damit meinen wir, dass die Lese- und Bildungsforschung in der Regel einen einseitig informationsbasierten Ansatz zum Lesen bevorzugt, der das Verständnis auf Wort- und Satzebene und andere kognitive Dimensionen wie Gedächtnis und analytische Interpretation betont.²³ Die ästhetische Dimension des Lesens wird häufig mit der Analyse literarischer Texte und ihrer ästhetischen oder „poetischen Funktion“ verbunden, sogar in den Neurowissenschaften,²⁴ oder mit der Untersuchung, wie Leser das Ästhetische begreifen, indem sie die von ihnen verwendeten verbalen Konzepte untersuchen.²⁵ Wir stellen in Frage, dass der informationsbasierte Ansatz eine funktionale Vormachtstellung gegenüber dem ästhetischen Ansatz haben sollte, und schlagen vor, den Bereich in erster Linie anhand der ästhetischen Praktiken der Leser und ihrer „Lesegebärden“ zu untersuchen.

Art: A Phenomenological and Pragmatist Dialogue, in: *The European Journal of Aesthetics*, 59.2 (2022), S. 85–102.

²³ Siehe zum Beispiel das Handbuch *The Science of Reading*, hg. von Margaret J. Snowling / Charles Hulme / Kate Nation, Hoboken 2022.

²⁴ Vgl. Arthur M. Jacobs: *Neurocognitive Poetics: Methods and Models for Investigating the Neuronal and Cognitive-Affective Bases of Literature Reception*, in: *Frontiers in Human Neuroscience* 9. article 186 (2015).

²⁵ Christine A. Knoop / Valentin Wagner / Thomas Jacobsen / Winfried Menninghaus: *Mapping the aesthetic space of literature ‚from below‘*, in: *Poetics* 56 (2016), S. 35–49.

II. Eine Video-Ethnographie der *Faust*-Lektüre

In unserem konzeptionellen Überblick am Anfang des Artikels stellen wir die These auf, dass die ästhetischen und kognitiven Dimensionen in der körperbasierten, materiellen Auseinandersetzung, wie z. B. beim Lesen, oft zeitlich miteinander verflochten sind. Wir möchten diesen Aspekt mit Beispielen aus einer kognitiven Video-Ethnographie-Studie über die Lektüre von Goethes *Faust* durch drei Studierende veranschaulichen.

Wir stellen zunächst den Rahmen der kognitiven Ethnographie vor, der eine multimethodische Untersuchung der tatsächlichen Lesepraktiken ermöglicht.²⁶ Die Methode kann eingesetzt werden, um Leser zu beobachten, mit ihnen ins Gespräch zu kommen und ihre unmittelbar beobachtbaren Urteile sowie ihre analytische Reflexion darüber, wie sie den Text *während* und *nach* der Lektüre erleben, zu untersuchen.

Die Studie besteht aus drei qualitativen Fallbeispielen. Für alle drei Studierenden sind die definierte Aufgabe und der soziokulturelle Rahmen gleich: Sie alle lesen den Text als Vorbereitung für denselben Kurs, und sie alle geben zum Ausdruck, dass der Zweck der Lektüre darin bestehe, den Text zu verstehen, sich an ihn zu erinnern und über ihn zu reflektieren, indem sie analytische Werkzeuge aus dem Lehrplan verwenden. Dennoch lesen sie alle auf unterschiedliche Weisen, die zu völlig unterschiedlichen Erfahrungen und Erkenntnissen führen. Der Datensatz dieser Studie beläuft sich insgesamt auf drei Stunden Videoaufzeichnung des Leseaktes und drei Stunden mit Interviews. Die Daten wurden anhand der *cognitive event analysis*-Methode kodiert.²⁷ Diese Methode wurde entwickelt, um zu untersuchen, wie Menschen sich an ihre Umgebung anpassen und

²⁶ Edwin Hutchins: *Cognition in the Wild*, a. a. O.; Sarah Bro Trasmundi: *Errors and Interaction: A cognitive ethnography of emergency medicine*, Amsterdam 2020.

²⁷ Vgl. Sune Vork Steffensen: *Human interactivity: Problem-solving, solution-probing, and verbal patterns in the wild*, in: *Cognition beyond the brain: Computation, interactivity and human artifice*, hg. von Stephen J. Cowley / Frédéric Vallée-Tourangeau, S. 195–221.

diese modifizieren, um bestimmte Aufgaben zu erledigen. Für diesen Artikel beschränken wir uns auf die Elemente der Methode, die für ästhetische und kognitiv-emotionale Leseprozesse relevant sind.

Wie wir zeigen werden, bedienen sich die Studierenden sehr unterschiedlicher kognitiv-ästhetischer Strategien. Einige der Strategien sind funktionaler als andere. Im Folgenden beschreiben wir die einzelnen Leseszenen, bevor wir die Merkmale der verschiedenen (dysfunktionalen) kognitiv-ästhetischen Strategien analysieren (siehe Abschnitt 3).

II.1. Gestaltung des Umfelds: Vorbereitende Lektüre

Die drei Leser absolvieren alle denselben Studiengang und besuchen denselben Kurs in moderner deutscher Literatur. Wir identifizieren sie im Folgenden als Leserin 1, Leser 2 und Leserin 3. Leserin 1 spricht Deutsch als Muttersprache, während Leser 2 und Leserin 3 Dänisch als Muttersprache haben. Sie alle lesen in ihrer natürlichen, selbstgewählten Umgebung. Auch das Medium ist selbst gewählt. Zwei Studierende bevorzugen ein gedrucktes Buch, während der dritte den Text auf seinen Computer heruntergeladen hat und am Bildschirm liest. Sie alle informierten die beobachtende Person vorab darüber, wann und wo sie lesen würden, so dass diese vor Beginn der Lektüre Kameras aufstellen konnte. Die kognitiv-ethnographische Feldarbeit, die dieser Studie zugrunde liegt, arbeitet mit einer Methode, die Teilnehmerbeobachtung (Videoaufzeichnung und teilnehmende Beobachtung), die Beobachtung der materiellen Dimension des Objekts und qualitative Interviews kombiniert. Das Design der Studie macht es möglich, sowohl die Mikro- als auch die Makrodimension des Lesens zu berücksichtigen und auf erlebte und beobachtete Elemente des Leserverhaltens einzugehen. Die beobachtende Person war während der Lektüre anwesend und machte Feldnotizen. Anschließend unterhielt sie sich mit den Studierenden und befragte sie zu ihrem Leseerlebnis – sowohl zu ihrem konkreten Erlebnis als auch zu ihren allgemeinen Erfahrungen – um etwas über ihre Lesegewohnheiten, Strategien und Persönlichkeiten zu erfahren. Im Folgenden findet sich ein Überblick über die drei beobachteten Leseumgebungen sowie die Materialien, die die Studierenden im Einzelnen zur Hand hatten.



Abb. 1: Darstellung der drei Lesenden und ihres bevorzugten Lektüre-Umfelds

Es folgt eine ausführliche Beschreibung des Lektüre-Umfelds der beobachteten Studierenden. Wie wir in der Analyse betonen, ist diese Beschreibung wichtig, um nachzuvollziehen, wie sich die ästhetisch-kognitiven Prozesse entwickeln.

II.1.1. Leserin 1: Liest zu Hause am Schreibtisch

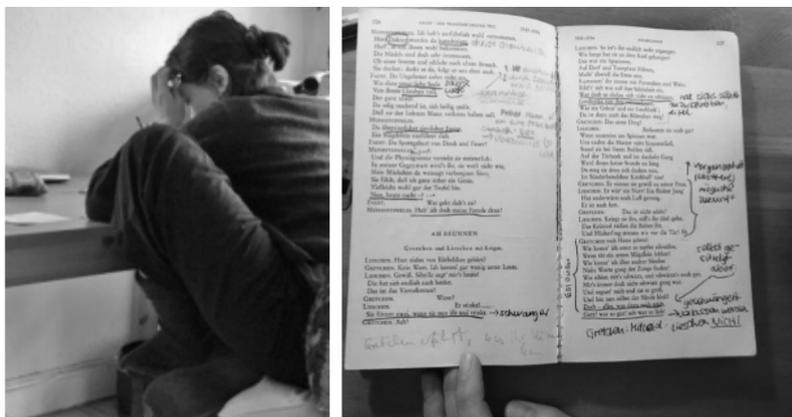


Abb. 2: Leserin 1

Leserin 1 liest zu Hause an ihrem Schreibtisch, ihrem allgemein bevorzugten Leseort. Vor der Lektüre macht sie es sich mit Decken gemütlich, zündet eine Kerze an, holt ihre Teekanne und passt die Beleuchtung im Raum an. Sie nimmt eine bequeme Position auf dem Stuhl ein, wie auf dem obigen Bild zu sehen ist. Sie liest eine gedruckte Buchversion von *Faust*. Es ist ihr eigenes Buch, das sie bereits im Gymnasium gelesen hat. Ihre Leseumgebung ist so gestaltet, dass sie einen bequemen und flexiblen, multimodalen Lese-modus bietet, der eine beruhigende Stimmung erzeugt. Gleichzeitig ist ein großer Teil ihrer Lektüre auf die Suche nach Informationen ausgerichtet. Sie hat Sekundärtexte bereitgelegt und auch Stifte und Lineale vor sich auf dem Tisch liegen. Sie erklärt weiter, dass es darum gehe, die Absichten, Interaktionen und Funktionen der Figuren in der Geschichte herauszufiltern, zu verstehen und darüber diskutieren zu können. Sie muss zum Beispiel in der Lage sein, sich zu erinnern und zu erklären, was in der Welt des Dramas passiert, wenn Mephistopheles auftaucht usw. Aus diesem Grund hat sie das Umfeld so organisiert, dass die Umsetzung dieser Aufgabe auf effiziente und vorhersehbare Weise unterstützt wird. Insgesamt entspricht ihr Lektüre-Umfeld ihre Rolle als Studentin, die sich auf eine informationsbasierte Leseaufgabe vorbereitet.

II.1.2. Leser 2: Liest in der Universität in einem Seminarraum

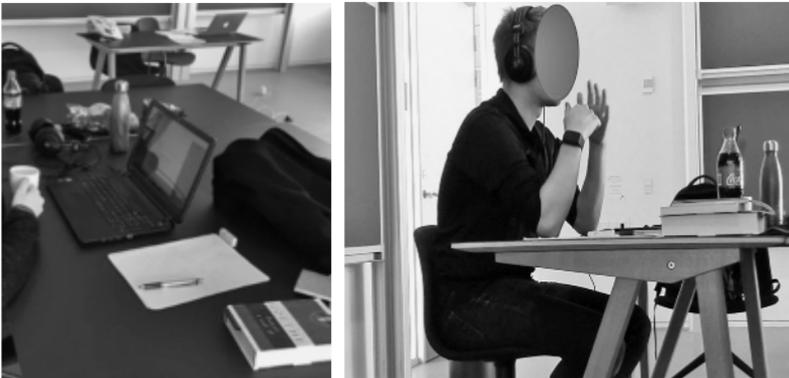


Abb. 3: Leser 2

Leser 2 sitzt in der Universität, in einem Seminarraum und liest auf einem Computerbildschirm, obwohl er auch die gedruckte Buchversion auf dem Tisch liegen hat. Wie auch Leserin 1 hat er sein Lektüre-Umfeld vorbereitet, indem er Gebäck, ein Erfrischungsgetränk und Kaffee mitgebracht hat. Er hat Stift und Papier vor sich liegen. Im Gegensatz zu Leserin 1 trägt Leser 2 während der gesamten Lektüre Kopfhörer und hört Musik auf seinem Mobiltelefon.

Er hat ein anderes Verständnis von komfortablem und effektivem Lesen als Leserin 1. Er befindet sich in einem öffentlichen Raum, der zu einer anderen Art von Leseverhalten einlädt als eine häusliche Umgebung. Die verschiedenen Orte könnten ihre unterschiedlichen Persönlichkeitsmerkmale widerspiegeln, denn Leser 2 erklärt, dass er sich in einer Umgebung aufhalten muss, die ihn ständig an die Aufgabe und die Anforderungen während des Lesens erinnert. Außerdem reduziert er durch die Verwendung von Kopfhörern die akustische Verbindung zu seiner Umgebung, während Leserin 1 absolute Stille bevorzugt.

II.1.3. Leserin 3: Liest zu Hause auf dem Fußboden



Abb. 4: *Leserin 3*

Leserin 3 liest zu Hause. Sie liegt in ihrer Wohnung auf einer Yogamatte auf dem Fußboden und liest ein gedrucktes Exemplar von *Faust*. Sie hat ihren Computer neben sich stehen, falls sie ein Konzept nachschlagen und vertiefen möchte. Ihre Leseumgebung ist persön-

lich und intim, und ermöglicht es ihr, sich im Vergleich zur Lektüre am Tisch mehr zu entspannen. Für sie bedeutet Bequemlichkeit vor allem körperliche Flexibilität, während die anderen beiden Studierenden eher darauf bedacht waren, durch andere Faktoren wie Essen, Erfrischungsgetränke bzw. Tee und Kerzen für Komfort zu sorgen. Leserin 3 hat lediglich eine Wasserflasche neben sich und eine kleine Leselampe, die ihr optimale Lichtverhältnisse bietet.

III. Analyse der kognitiv-ästhetischen Prozesse

Wir möchten die drei unterschiedlichen kognitiv-ästhetischen Lese-strategien untersuchen, die die Lesenden bei der Auseinandersetzung mit diesem Text und diesem Genre anwenden. Außerdem wollen wir untersuchen, wie diese Strategien körperlich umgesetzt und erlebt werden und wie sie in Bezug auf die Aufgabe funktionieren. Auf der Grundlage der Beobachtung ihrer Lektürevorbereitung (die in diesem Fall etwa eine Stunde dauerte) stellen wir vier Lese-strategien des *embodiments* vor, die wir bei den drei Lesern im Datensatz identifiziert haben. Bei den Strategien handelt es sich um: (i) Zeichnen beim Lesen, (ii) Schreiben beim Lesen, (iii) körperliches Synchronisieren und (iv) lautes Wiedergeben. Die Strategien werden in Bezug auf ihre ästhetisch-kognitive Funktion und ihren Erfahrungswert analysiert.

Wir möchten nochmals betonen, dass das Ziel der Analyse nicht darin besteht, allgemeine oder universelle Funktionen vorzuschlagen oder eine Liste zu erstellen, die Strategien des *embodiments* erschöpfend erfasst. Vielmehr weisen wir auf konkrete Einzelfälle hin, die im besten Fall zu systematischeren Untersuchungen darüber führen könnten, wie Strategien des *embodiments* beim ästhetisch-kognitiven Lesen im Allgemeinen funktionieren.

III.1. Zeichnen und Schreiben als Teil der Lektüre

Die erste Strategie des *embodiments*, die wir untersuchen, ist die des Zeichnens beim Lesen. Das Phänomen des Zeichnens war eine Ausnahme, die in dieser Studie zur vorbereitenden Lektüre nur zwei

Mal vorkam. Während sich die Funktion des Zeichnens als eine ästhetisch und kognitiv bedeutsame Aktivität für das Verstehen erweist, ist das Schreiben ein viel tiefgreifenderes Mittel zum Ordnen von Informationen. Unabhängig von der Art der Spurenerstellung (Zeichnen oder Schreiben) werden beide Arten von Abdrücken ästhetisch, affektiv und kognitiv beurteilt. So ist beispielsweise die Handschrift spezifisch für eine Person. Die handgeschriebenen Konzepte (Wörter und Sätze) haben somit ein einzigartiges physisches Merkmal, da jede Handschrift anders ist und die Mikrobewegungen individuell gesteuert und koordiniert werden.²⁸ Diese Merkmale werden dann je nach kulturellem und persönlichem Stil als mehr oder weniger schön eingeschätzt.²⁹ Ebenso hinterlassen die visuellen Merkmale, die durch das Design und die Verwendung von Bleistiften und Kugelschreibern ermöglicht werden, sehr unterschiedliche Abdrücke, auch wenn sie dieselbe sprachliche Bedeutung haben können. Die Linienstärke, Erscheinungsform, Farbe und andere materielle Eigenschaften der verschiedenen Marker beeinflussen die ästhetische Wahrnehmung und sogar die Erinnerung.³⁰

Interessanterweise machen sowohl Leserin 1 als auch Leserin 3 während des Lesens mehrere handschriftliche Markierungen (Hervorhebungen, Unterstreichungen, Notizen, Zeichnungen), während Leser 2 überhaupt keine Notizen macht. Neuere Ergebnisse der Leseforschung zur Textmaterialität legen nahe, dass das Lesen am Bildschirm weniger manuelle Interaktion mit dem Text ermöglicht.³¹ Außerdem ist die Handschrift eine uneinheitliche ästhetische Spur,

²⁸ Anthony Chemero: *Sensorimotor empathy*, in: *Journal of Consciousness Studies*, 23.5–6 (2016), S. 138–152.

²⁹ Tim Ingold: *Imagining for Real: Essays on Creation, Attention and Correspondences*, New York 2022.

³⁰ Vgl. Lambros Malafouris: *How Things Shape the Mind*, Cambridge, MA 2014.

³¹ Mangen: *Hypertext fiction reading*, a. a. O.; Anne Mangen / Adriaan Van der Weel: *The evolution of reading in the age of digitisation: an integrative framework for reading research*, in: *Literacy*, 50.3 (2016), S. 116–124.

während computergenerierte Notizen einen universellen, mechanischen und vorhersehbaren Ausdruck haben. Dieser körperlose und vorhersehbare Ausdruck der computer-generierten Notizen beeinträchtigt die ästhetische Wahrnehmung. Wir wollen diese Auswirkungen untersuchen, indem wir der Frage nachgehen, welchen ästhetisch-kognitiven Wert gezeichnete und handschriftliche Notizen in den Fällen haben, in denen sie bei Leserin 1 und Leserin 3 beobachtet wurden.

III.1.1. Die Ästhetik gezeichneter Notizen:

Visualisierung und Verankerung von Informationen

In den meisten Fällen beschränken sich die handschriftlichen Notizen von Leserin 1 und 3 auf verbale Notizen am Textrand. In einem Fall machen jedoch beide Leserinnen von der Möglichkeit des Zeichnens Gebrauch. Der Grund dafür könnte sein, dass das Zeichnen im Allgemeinen eine kognitiv aufwendige, zeitraubende und Fähigkeiten erfordernde Tätigkeit ist. Das Schreiben ist nach jahrelanger Schulbildung schlichtweg einfacher zu handhaben. Eine Übersetzung von einer Modalität in eine andere (vom Verbalen in die Zeichnung) trägt nicht zur Bedeutung eines Symbols bei. Sie verleiht ihm jedoch eine zusätzliche ästhetische Dimension und macht das Leseerlebnis reicher und greifbarer. Es ist auffällig, dass das Motiv, das Leserin 1 und 3 während der 1-stündigen Lektüre zeichnen, zufällig dasselbe ist, nämlich eine ‚Flamme‘. Dies deutet auf eine tiefere kognitive Herausforderung im Zusammenhang mit dem Flammenkontext hin. Als Leserin 3 gefragt wurde, warum sie nur einmal eine andere Markierungstechnik verwendet, zögerte sie. Bei dem Versuch, eine Erklärung zu (re)konstruieren, erwähnte sie, dass sie „einfach eine gewisse Bedeutung des Wortes ‚Flamme‘ empfand“. Die bildliche Darstellung der Flamme verleihe ihr eine gewisse hierarchische Priorität im Vergleich zu den zahlreichen verbalen Notizen. Sie reagiert auf dieses Gefühl, indem sie ihm im Text eine einzigartige ästhetische und kognitive Spur verleiht.

Leserin 1 erwähnte, dass die ‚Flamme‘ in ihrem Fall „ein interessantes Bild“ und die Zeichnung „einfach passiert“ sei. Während beide

Leserinnen auf ähnliche Weise, nämlich durch Zeichnen auf die faszinierende Bedeutung der ‚Flamme‘ reagieren, ist der Kontext, in dem die Flammen erscheinen, nicht derselbe. Auch ihre Zeichnungen unterscheiden sich leicht, könnten aber auf einer grundlegenden Ebene ähnliche ästhetische und kognitive Funktionen erfüllen. Leserin 3 hebt den Satz hervor: „*DER GEIST erscheint in der Flamme*“³². Siehe Zeichnung in der Abbildung unten.

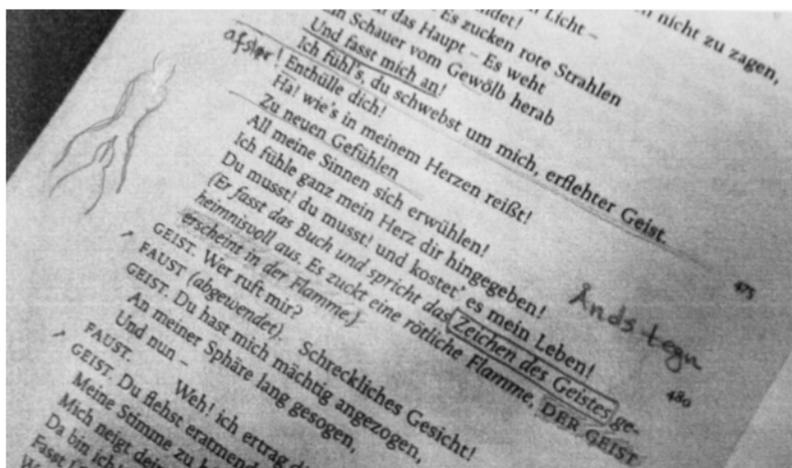


Abb. 5: Von Leserin 3 gezeichnete Flamme am linken Rand

Am linken Rand hat Leserin 3 die Flamme und eine abstrakte Kontur des Geistes gezeichnet, der aus der Flamme aufsteigt, beinahe als Folge dieser Regieanweisung. Leserin 1 hingegen zeichnet ‚einen Schaumlöffel und eine Flamme‘, in Fortführung des Satzes: „*Sie fährt mit dem Schaumlöffel in den Kessel und spritzt Flammen nach Faust*“³³. Leserin 1 zeichnet das folgende Bild:

³² Regieanweisung zwischen V. 481 und V. 482, S. 16.

³³ Regieanweisung zwischen V. 2474 und V. 2475, S. 71.



Abb. 6: Von Leserin 1 gezeichnete Flamme

Die Flammen sind mit den alchemistischen Aktivitäten von Faust (im ersten Fall) bzw. mit der Magie der Hexen (im zweiten Fall) verbunden. Sie verleihen dem Übernatürlichen im Stück eine visuell wahrnehmbare Dimension. Leserin 1 und 3 verwandeln die schlichten gedruckten Worte der Regieanweisungen in etwas, das sie selbst visuell wahrnehmen können. Ihre Zeichnungen werden zu ästhetischen Markierungen, die das Verständnis rund um das Thema des Übernatürlichen organisieren. Das Hinzufügen einer bildlichen Dimension zu einer Beschreibung kann dazu beitragen, die entsprechenden Informationen als eine reichhaltigere, im Körper verankerte Wahrnehmung hervorzuheben, nicht zuletzt, weil eine Flamme als visuelles Signal Aufmerksamkeit auf sich zieht.³⁴

Die Zeichnung wird so zum bildlichen Korrelat der übernatürlichen Textbeschreibung, das die Erinnerung verbessern und die Informationen greifbarer und konkreter machen kann, da die empirischen Korrelate des Flammenwerfens und der Geistererweckung nicht vorhanden sind. Es scheint, als könne die Zeichnung dem Fantastischen oder empirisch Unwirklichen durch die Imagination des Textes eine Form der Realität geben. Die Zeichnung könnte als funktionale ästhetisch-kognitive Strategie dienen, die das Gedächtnis, das emotionale Engagement und sogar das Verständnis fördert, da man gezwungen ist, das Szenario konkret zu durchdenken.

³⁴ Vgl. Charles Forceville: *Metaphors in Pictures and Multimodal Representations*, in: Raymond W. Gibbs (Hg.): *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge 2008, S. 462–482.

III.1.2. Die Ästhetik handschriftlicher Notizen: Neuordnung von Informationen

Während das Zeichnen eine (seltene) Form der Spurensuche in Bezug auf das *embodiment* während des Lesens ist, ist das Schreiben von Hand viel tiefgreifender. Sowohl Leserin 1 als auch Leserin 3 machen mehrfach handschriftliche Notizen am Rand. Ihre Anmerkungen sind oft Zitate aus dem Text. Manchmal nehmen sie auch die Form von Fragen oder Interpretationen an. Diese kognitiven Aspekte der Wiederholung beim Schreiben helfen den Lesenden, ihre Erinnerung zu festigen, oder sie ermöglichen es ihnen, ihr Denken zu erweitern und die Informationen im Text zu vertiefen (indem sie ihre eigenen oder andere Perspektiven zu dem Vorhandenen hinzufügen). Das Notieren an sich deutet auf eine informationsbasierte Herangehensweise hin, aber insbesondere Leserin 3 ist auch an den ästhetischen Spuren interessiert, die ihr Schreiben hinterlässt.

Die Art der Markierung und die Hilfsmittel, die Leserin 1 für ihre Notizen verwendet, sind wichtige Entscheidungen, die ihr Leseerlebnis beeinflussen. Wir konnten sehen, dass in ihrem Buch bereits mehrere Kugelschreiber-Notizen vorhanden waren. Als wir sie darauf ansprachen, schämte sie sich fast und war sehr distanziert gegenüber dieser Art von Markierungen. Sie verriet uns: „Ich habe dieses Buch schon im Gymnasium benutzt, und mir ist gerade auf-

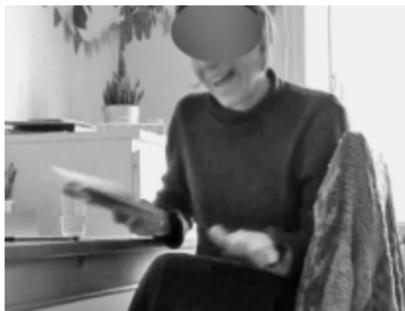
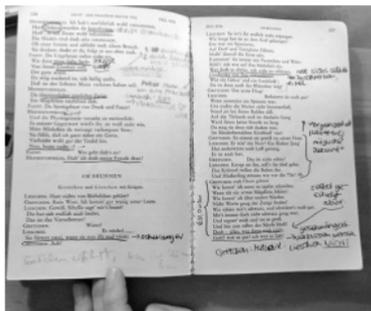


Abb. 7: Notizen von Leserin 1

gefallen, dass ich mit einem Kugelschreiber geschrieben habe. Das würde ich heute nie mehr tun. Es sieht wirklich schrecklich aus, diese Markierungen im Buch zu sehen, aber daran habe ich damals wohl nicht gedacht.“

Als sie ‚nie‘ sagt, macht sie eine bedeutungsvolle Geste mit beiden Händen (siehe Bild oben) und lacht. Ihr Lachen, ihre Geste und die Äußerung von ‚nie‘ verdeutlichen die emotionale Dissonanz zwischen ihrem früheren und ihrem jetzigen Ich als Leserin. Die Symbolisierungen, die die Erzählung im Text ausmachen, sind eine Reihe von Erfahrungsankern, während die selbst produzierten Markierungen im Laufe der Zeit (damals und heute) einen Einblick in die Lesekompetenz geben, d. h. in die Art der Verbindung zwischen individueller Erfahrung und der konventionalisierten Praxis, die Ästhetisierung von Zeichen zu beurteilen.

Leserin 3 hat ihren Arbeitsplatz mit Pflanzen und bunten Girlanden dekoriert und ihm damit eine ästhetische Dimension verliehen. Wahrscheinlich wählt sie ihre Schreibgeräte nach ähnlichen Gesichtspunkten aus, denn trotz der fortschreitenden Digitalisierung der Lernumgebungen scheinen handwerklich gefertigte Stifte und Kugelschreiber sowie hochwertige Notizbücher immer noch sehr gefragt zu sein. Dies hängt vermutlich mit dem allgemeinen Phänomen der „Ästhetisierung der Welt“³⁵ oder der „Anreicherung“³⁶ zusammen, aber auf der Ebene der Lesepraktiken unterstützen diese ästhetischen Utensilien auch die Individuation des Lesers sowie die Verfeinerung seiner ästhetischen Urteile. Die Identität des Lesers lässt sich nicht nur anhand der schriftlichen Aufzeichnungen nachvollziehen, sondern auch anhand der ästhetischen Aspekte der Schrift selbst zu verschiedenen Zeitpunkten.

³⁵ Gilles Lipovetsky / Jean Serroy: *L'esthétisation du monde: Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris 2014.

³⁶ Boltanski / Esquerre : *Enrichissement*, a. a. O.

III.2. Körperliches Synchronisieren: kognitiv-ästhetische Resonanz und Dissonanz

Der Lesefluss wird als ein angenehmer Zustand der Absorption oder als optimale, positive Erfahrung eines hohen Engagements beschrieben.³⁷ Der Lesefluss wird demnach durch eine starke Verbindung zwischen Leser und Text ermöglicht und als Fähigkeit des Lesers analysiert, sich auf die stilistischen Merkmale und die Struktur eines Textes einzulassen, analysiert. Diese Kopplung kann verstärkt und gefördert werden, indem die besten Bedingungen für ein solches Engagement geschaffen werden.³⁸ Sie kann aber auch durch äußere Störungen, die das Engagement unterbrechen und den Fokus, die Konzentration und sogar die rhythmische Sensibilität beeinträchtigen, gehemmt werden. Wir möchten betonen, dass die Unterbrechung des Leseflusses – oder die Entkopplung zwischen Text und Leser – sich je nach Text und Zweck nachhaltig auf die Fähigkeit zum Erlernen, kritischen Denken und die Vorstellungskraft auswirken kann.³⁹ Die entscheidende Frage ist jedoch, ob die (Unterbrechung des) Leseflusses durch den Leser selbst hervorgerufen wird oder ob sie durch die Unfähigkeit, sich zu konzentrieren und zu engagieren, verursacht wird, die auf externen Stress zurückzuführen ist, der dem Leser-Text-System auferlegt wird. Im Folgenden beschreiben wir, wie die Leseumgebung von Leser 2 ihn in Fixierungsschleifen zwingt, die seinem Leseerlebnis und seinem Gefühl, in einem guten Lesefluss zu sein,

³⁷ Mihaly Csikszentmihalyi: *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*, Hoboken 1975.

³⁸ Karin Kukkonen: *Probability Designs: Literature and Predictive Processing*, New York 2020.

³⁹ Vgl. Sarah Bro Trasmundi / Juan Toro: *Mind wandering in reading: An embodied approach*, in: *Frontiers in Human Neuroscience, section Cognitive Neuroscience* 17 (2023); Sarah Bro Trasmundi / Lydia Kokkola / Theresa Schilhab / Anne Mangan: *A distributed perspective on reading: implications for education*, in: *Language Sciences*, 84 (2021); Sarah Bro Trasmundi / Stephen J. Cowley: *Reading: How Readers Beget Imagining*, in: *Frontiers in Psychology* (2020).

abträglich sein könnten, eben weil er zwischen dem Rhythmus des Textes und dem Rhythmus der Musik, die er hört, hin- und hergerissen ist (siehe auch Abbildung 8 unten).



Abb. 8: *Leser 2 beim Musikhören*

Leser 2 zeigt während seiner 1-stündigen Lektüre mehrfach körperliche Anzeichen von Frustration. Die Videos zeigen, wie er systematisch seufzt, resigniert den Kopf schüttelt und sich unbehaglich auf seinem Stuhl hin- und herbewegt. Außerdem zieht er die Augenbrauen hoch, sucht dann etwas in einem der vor ihm liegenden Bücher und setzt die Lektüre fort, ohne die emotionale Anspannung, die sein Körper verrät, abbauen zu können. Zwischendurch gerät er in einen musikalischen Fluss und setzt seine Hände und seinen Oberkörper ein, um einen Beat-Rhythmus zu inszenieren. Er scheint stärker mit der Musik als mit dem Drama verbunden zu sein. In der Tat wird sein Lesefluss durch die musikalische Rhythmik stärker beeinträchtigt als durch den Textrhythmus, der durch stilistische Entscheidungen (wie prosodische Merkmale, Syntax und Wort-/Satzlänge) konstruiert wird.

Die Frustration von Leser 2 kam auch in dem Interview nach der Lektüre zur Sprache. Er erklärte, dass er den Text als schwierig empfand und dass er mit einigen Wörtern nicht zurechtkam. Zwar lässt sich nicht direkt sagen, inwiefern seine musikalische Absorption mit seinen Schwierigkeiten zusammenhängt, aber es ist plausibel anzunehmen, dass dieses Synchronisieren mit der Musik, die er hört, ein flexibles *embodiment* verhindert, die ihm helfen könnte, in den Textfluss zu kommen. Das Synchronisieren mit der Musik hält ihn in einer Fixierungsschleife gefangen, in der er jedes Mal, wenn er mit dem Text zu kämpfen hat, dieselbe Strategie des *embodiments* anwendet. Er unterbricht den Lesefluss und wiederholt die Lektüre. Es lässt sich nicht vorhersagen, ob eine andere Strategie das Problem lösen kann, doch seine Möglichkeiten sind auf ein Minimum beschränkt und sein *embodiment* ist eingeschränkt. Im Gegensatz dazu sehen wir weiter unten bei Leserin 3 eine deutlich flexiblere, anpassungsfähigere Lesestrategie. Sie lässt die Lektüre auf verschiedene Weise durch ihren Körper ‚fließen‘, was ihrem Lesefluss und ihrer Erfahrung zuträglich zu sein scheint.

III.3. Lautes Wiedergeben:

Das Lesen durch den Körper laufen lassen

Leserin 3 erwähnt ebenfalls, dass sie während der Lektüre mit dem Verständnis metaphorischer Ausdrücke und mit Übersetzungsproblemen zu kämpfen hatte. Bei der Beobachtung ihrer Auseinandersetzung mit dem Text lassen sich jedoch mehrere flexible Strategien erkennen. Zunächst legt sie sich auf den Boden und gibt schließlich einen bestimmten Rhythmus vor, indem sie ihre Beine hin und her bewegt. Im Gegensatz zu Leser 2 hört Leserin 3 keine Musik. In den Interviews betont sie, dass sie gerne auf dem Boden liegt, weil ihr Körper nicht wie beim aufrechten Sitzen ermüdet und sie sich leichter bewegen kann, wenn sie zum Beispiel ihre Aufmerksamkeit aufrechterhalten will. Manchmal spiegeln ihre Bewegungen ein Tempo oder einen Leserhythmus wider. Wenn sie beispielsweise ein schwieriges Wort ausspricht, bewegt sie ihre Beine im Einklang mit den Silben, die sie mit ihrer Stimme artikuliert. Ihre rhythmischen Be-

wegungen sind jedoch nicht immer durch die stilistischen Merkmale des Textes bedingt. Vielmehr, so erklärt sie, kann sie den Rhythmus auch durch körperliche Synchronisation aufrufen, so dass sie sich auf den Text konzentriert und ihm einen Fluss aufzwingt, der es ihr ermöglicht, ein konstantes Tempo beizubehalten. Das Lesen läuft durch ihren Körper und bezieht sowohl das Gehirn und die Augen als auch die Hände, den Oberkörper und die Beine mit ein.



Abb. 9: *Leserin 3 liegt auf dem Fußboden*

Wir konnten aber auch eine andere körperliche Strategie beobachten, die immer dann zum Einsatz kam, wenn ihre Aufmerksamkeitsspanne nachließ oder sie bestimmte Wörter nicht kannte. Eine Möglichkeit, sich mit Ausdrücken oder Wörtern vertraut zu machen, besteht darin, sie laut wiederzugeben, um sie einfach in einem reichhaltigen multimodalen Sinn zu „spüren“. Wir beobachteten insbesondere, wie sie irgendwann vom ‚stillen‘ Lesen über das lautlose Lesen mit Lippenbewegungen weiter zum leisen, flüsternden Lesen und schließlich zum lauten Lesen überging. Auf die Frage, warum sie das tat, führte sie sowohl ästhetische als auch kognitive Erklärungen

an. Sie begann mit der funktionalen Erklärung, die zu der emotionalen Frustration im Zusammenhang mit der Aufmerksamkeitsspanne passte:

Ich tue es, weil es eine andere Sprache ist. [...] die Tatsache, dass ich es höre – der Umstand, dass es nicht nur eine Stimme in meinem Kopf ist, sondern ich sie tatsächlich hören kann, erlaubt es mir, meine Aufmerksamkeit zu fokussieren; dass meine Gedanken sozusagen in den Hintergrund gerückt werden [...] aber ich mache es manchmal auch bei dänischen Texten, weil ich gerne mehrere Sinne in irgendeiner Weise nutze, um ... nun, dann ist es das Einzige, auf das ich mich konzentrieren muss, und ich denke nicht daran, was ich morgen tun werde [...], was ich oft tue, wenn ich nur im Kopf lese.

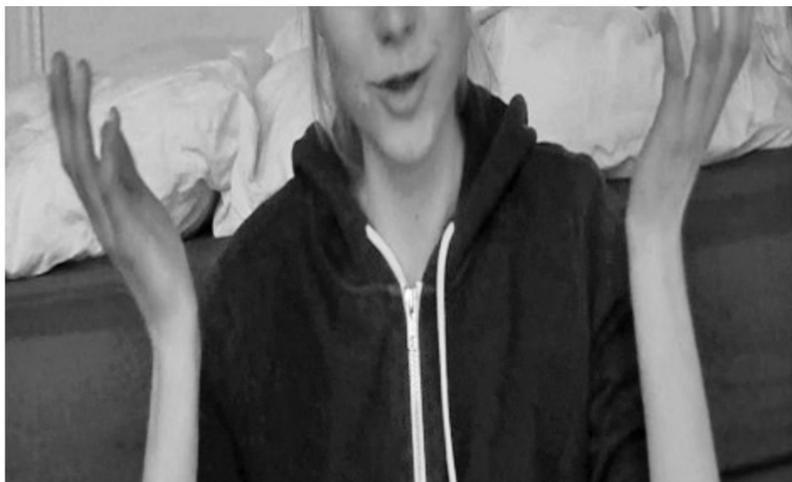


Abb. 10: *Leserin 3, als sie sagt: „in den Hintergrund gerückt“*

Als sie erklärt, wie sie versucht, die „Gedanken in den Hintergrund zu rücken“, gestikuliert sie (siehe Abbildung 10), um zu unterstreichen, wie ihre Strategie es ihr ermöglicht, sich auf das Lesen zu konzentrieren und etwaige Störfaktoren auszublenden. Ihre Stimme wird verkörperlicht (*embodied*) und spricht mehrere Sinne gleichzeitig an, so dass sie die Aufmerksamkeit sehr effizient bündelt. Sie erwähnt jedoch auch, dass sie zuweilen einfach der ästhetischen

Dimension des Lesens Vorrang vor der Information einräumt. Oder anders gesagt, sie zeigt, wie das Ästhetische mit dem Verstehen verwoben ist und erläutert dies näher:

Ich finde, Deutsch ist eine fantastische Sprache, ich spreche sie gerne. Deshalb ist es auch ... es ist einfach cool, denke ich. Es laut zu lesen und zu hören und gleichzeitig im Mund zu spüren, wie sich die Worte in etwa anfühlen.



Abb. 11: *Leserin 3, als sie sagt: „im Mund zu spüren“*

Die Erzeugung von Musik durch Vorlesen ist keineswegs nur ‚auditi-
tiver Käsekuchen‘.⁴⁰ Vielmehr sind die ästhetischen und funktionalen
Aspekte der Leseerfahrung untrennbar miteinander verbunden. Und
„es im Mund zu spüren“ ist eine weitere Art, das Lesen durch den
Körper laufen zu lassen. Obwohl *Faust* ein Drama ist und die Verse
einzelnen Sprechern zugeordnet sind, die dann von Schauspielern
auf der Bühne verkörpert werden – wie z. B. der durch den Schau-
spieler Gustaf Gründgens berühmt gewordene Mephistopheles –,
wird es heute vor allem von Schülern und Studenten der deutschen

⁴⁰ Steven Pinker: *How the Mind Works*, New York 1997.

Literatur ‚still‘ gelesen. Lesen ist jedoch eine hochgradig körperlich verankerte Tätigkeit, bei der Wahrnehmung und Verstehen miteinander verknüpft werden.

Die Beispiele in der obigen Analyse dienen dazu, die Lese- und Literaturforschung in eine stärker *embodiment*- und ästhetisch orientierte Richtung zu lenken. Wir gehen davon aus, dass Leser während des Lesens mehrere Strategien des *embodiment* anwenden, da die Nutzung des multimodalen Potenzials des Körpers eine lohnende Strategie sein kann, wenn es um ästhetische und kognitive Ergebnisse und Erfahrungen geht.

IV. Schluss

Wie Irina Hron, Jadwiga Kita-Huber und Sanna Schulte in ihrer Einführung „Leseszenen in der Literatur“ bemerken, funktionieren Leseszenen als „metareflexive Knotenpunkte“,⁴¹ an denen literarische Texte ihre eigene Rezeption beleuchten. Hron, Kita-Huber und Schulte unterscheiden zwischen „poetologischem Potential“, also der Selbst-Theoretisierung des literarischen Textes, „literaturgeschichtlicher Entwicklung“, also der historischen Nähe und Distanz bestimmter Darstellungsweisen der Leseszene, „kulturtechnische[m] Charakter“, also der Praxis des Lesens als einer Kulturtechnik, die gelernt und verfeinert wird, und „medialer Selbstreflexivität“, also einem Bewusstsein darüber, dass ein Text als Schriftstück gelesen wird. Mit unserer kleinen videoethnographischen Studie können wir zeigen, dass noch eine weitere Verbindung zwischen Text und Praxis eine wichtige Rolle spielt: das Potential, Lesen „in freier Wildbahn“ zu beobachten.

Die videoethnographische Studie dokumentiert, dass beim Lesen sowohl Textverständnis als auch die Ästhetik eine wichtige Rolle spielen. Die ästhetische Dimension wird in der Leseforschung traditionell vernachlässigt, weil das Lesen in der Regel nicht im heimischen

⁴¹ Wie Irina Hron et al. in der „Einführung“ zu „Leseszenen in der Literatur“ bemerken, funktionieren Leseszenen als „metareflexive Knotenpunkte“ (Hron / Kita-Huber / Schulte: *Leseszenen*, a. a. O., S. 14).

Sessel, sondern im Labor untersucht wird und weil die Analyse, anders als in der Videoethnographie, nicht die Praxis als Ganzes in den Blick nimmt. Wie wir gesehen haben, spielt die Ästhetik eine wichtige Rolle beim Markieren und Illustrieren von Texten, bei der Synchronisierung des lesenden Körpers, und beim Sprechen des Textes. Sämtliche dieser ästhetischen Details laufen durch den Körper des Lesers und seine Verankerung in der lebensweltlichen Umgebung. Sie sind „Lesegebärden.“

Die aktuelle Studie hat einen relativ begrenzten Umfang, da es unsere Absicht war, konzeptuelle Vorarbeiten zu einer längeren und größeren Studie zu leisten. Für eine solche Folgestudie könnte man auch auf die „metareflexive“ Dimension der Leseszene zurückgreifen.⁴² Wenn Studierende nicht *Faust*, sondern *Werther* oder *Anton Reiser* lesen, wie verhalten sich dann ihre eigenen Lesegebärden zu denen, die Goethe im *Werther* oder Karl Philipp Moritz in *Anton Reiser* darstellen? Inwieweit bestehen individuelle Unterschiede zwischen einzelnen Lesern und der Art und Weise, wie sie diese kulturelle Praxis ausüben? Übernehmen heutige Studierende beim Lesen von *Werther* und *Anton Reiser* die Lesegebärden von vor über zweihundert Jahren? Lernen sie, ihre eigenen Lesegeesten im Laufe der Lektüre anzupassen? Hier bietet das Konzept der Leseszene neue Perspektiven für die empirische Leseforschung und für weitergehende Fragestellungen, z. B. nach der Flexibilität von Lesepraktiken über verschiedene Texte und Leseerfahrungen hinweg. Sowohl die Leseszene als auch die Leseforschung richten ihren Blick auf das Lesen „in freier Wildbahn“, und die unterschiedlichen Perspektiven können neue und innovative interdisziplinäre Zugänge zum Lesen eröffnen.

Eine englische Version dieses Artikels erscheint unter dem Titel „Aisthesis, Aesthetics and Cognition: Embodiment in Reading“ in der Sondernummer *Advanced in neuroaesthetics: Narratives and art as windows into the mind and the brain* (herausgegeben von Franziska Hartung und Buddhika Bellana = im *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*. Die Forschung an diesem Artikel wurde von LCE – Literature, Cognition and Emotions (FPIII, Universität Oslo) finanziert.

⁴² Vgl. Anm. 41.

4 LITERATUR

ARIS FIORETOS

Von der Front, ca. 1967 (2009)

Canini

Die vorderen Eckzähne waren die eines Raubtiers. Ursprünglich war ihr Schauplatz ein feuchter Hohlraum von wenigen Kubikzentimetern. Zu der Zeit war dort nur eine fleischige Wölbung, die wie der Drache im Märchen über unaussprechlichen Schätzen brütete, verschanzt hinter einem Bollwerk aus milchfarbenem Zahnbein. Wollte das Tier amüsieren oder täuschen, wischte es mit der Zungenspitze über die Balustrade; empfand es Angst oder Wut, entzog es sich mit zitternder Spitze. Nach fünf, sechs Jahren fielen die ersten Wachposten und wurden von einer zweiten Generation ersetzt. Der Wachwechsel hatte etwas Demütigendes – schließlich war ihm klar, dass die ursprünglichen Soldaten nicht im Kampf gefallen waren. Für kürzere Zeit verwandelte sich die Höhle nun in eine weiche, schutzlose Grotte, unsicher über ihre wahre Funktion. Dann schoss die neue Garde hoch.

Noch waren die Reihen spärlich besetzt, aber an auffälliger Position erhoben sich vier Eckpfeiler mit Knospen. Ihre Gestalt erinnerte an die Pfahlreihen, die er im Sommer anzulegen pflegte: Am Seeufer sitzend, errichtete er Schlösser, die er mit Schanzen versah, indem er aus seiner geballten Faust nassen Sand tröpfeln ließ. Er musste nicht viel Fantasie haben, um zu erkennen, dass die neuen Formationen gleichen stalagmitischen Ursprungs waren. Als er erfuhr, dass man sie „Canini“ nannte, erkannte er, was Kaninchen im Mund hatten – und warum sie alles rasend schnell in sich hinein mümmeln konnten. Seine eigenen Eckzähne waren so spitz, dass er mit ihnen ohne Weiteres Gegenstände tragen oder Feinde verletzen konnte. Bisweilen rissen sie die Innenseite der Mundhöhle auf, ein deutlicher Beweis dafür, dass sie ihre Natur nicht verleugneten, nur weil er

ausnahmsweise keinen Kampf mit seiner Umgebung ausfocht. Vor dem Badezimmerspiegel gähnend, konnte er sie drei Schritte von der Mitte jeder Kieferhälfte sehen, Heroen aus einer früheren Ära der Evolution, Göttern wie Tieren näher stehend als ihren Nachbarn. In einem Fall, oben links, fehlte der Beißer, der Eck- von Schneidezahn trennte, wodurch die Verteidigungslinie weniger kompakt wirkte als erwünscht, ja, die Zähne einen kindlichen Zug bekamen. Als Krieger wusste er jedoch, dass die Canini Wurzelfäden hatten, die in den Gaumenhimmel hinauf und in die Unterwelt des Kinns hinab liefen. Mit solchen Ahnen würden sie so schnell nicht nachgeben. Halb himmlisch, halb chthonisch wurden sie die Leibgarde der Zunge.

Liste über unfreiwillige Orte

An dieser Stelle folgt eine unvollständige Liste über Stellen am Körper, die sich der Kontrolle des Minderjährigen entzogen:

(1) DER TELEGRAPHENSCHLÜSSEL (das linke Knie, das, gefangen in seelenloser Trance, unter der Schulbank zitterte. Seine mechanische Energie sandte die ewig gleichen Signale in ein irritiertes Universum);

(2) DIE NULL (sowohl Faltenbildung als auch Landhebung. Wenn er unsicher wurde, wuchs das Areal zwischen den Augenbrauen jedesmal zu und verwandelte sich in die Oberseite einer Walnuss. Eines Tages kam ihm zu Ohren, dass der ovale Punkt, den sich indische Frauen zwischen die Augenbrauen malten, kein Kastenzeichen, sondern eine kosmetische Maßnahme war. Als der Lehrer erzählte, seine indische Bezeichnung können auch „Null“ bedeuten, wurde er in seinem Glauben bestärkt: Auch der Gegenstand für seine Verblüffung war nichtig);

(3) KLEINE, MIT VOGELGEZWITSCHER GEFÜLLTE BEHÄLTER (es waren nur wenige, jedoch stets unkontrollierbare Gelegenheiten: eine grandiose Selbstaufopferung in einem der Bücher, die er verschlang, eine zu kalte Badewanne, ein Monster aus Dunkelheit und Luft unter dem Bett – und plötzlich sträubten sich die Haare an Armen und Beinen. Auf einmal schien die Haut von blutleeren Mücken-

stichen übersät. Er betrachtete sie jedoch als das, was sie waren: kleine, mit Vogelgezwitscher gefüllte Behälter);

(4) GOTTES FINGERSPITZEN (zwei Einbuchtungen auf den Wangen, symmetrisch ein paar Zentimeter unterhalb der Augen und im gleichen Abstand von der jeweiligen Seite des Nasenrückens liegend. Da sie nur in Verbindung mit Freude oder Traurigkeit, Mühsal oder Wut sichtbar wurden, fühlte er sich von ihnen verraten. Erneut hatte Gott die Fingerspitzen gegen seine Wangen gepresst – zur Ermahnung); sowie

(5) DIE WOLKE (ein schwereloses Etwas, das durch den Bauch aufstieg und dann in der Höhe des Zwerchfells schwebte, meist mit Erwartung verbunden, manchmal jedoch auch mit der einzigen – unbegreiflichen – Art von Freude, die ihm zu versichern vermochte: Es gab ihn nicht nur innerhalb seiner eigenen Hülle aus Haut).

Totstellreflex

Was war das für ein Tier, das zuweilen seinen Mund füllte, stets ebenso überraschend wie unabweisbar? Was immer er anstellte, es gelang ihm nie, seine Ankunft vorherzusagen. Geschweige denn, ihr vorzubeugen. Plötzlich war das Tier da, starr und ungeheuerlich. Wohnte es im Unterkiefer? Schwang es sich wie ein böser *deus ex machina* aus dem Gaumensegel herab? Auf einmal füllte sein pelziges Fell die Höhle und er konnte unmöglich sprechen, unmöglich schlucken. Und kaum atmen. Die Furcht hatte seine Zunge in einen Fremdkörper verwandelt. Er versuchte sie auszuspucken, doch nicht einmal das gelang.

Eines Tages beschloss er, das Tier in die Flucht zu schlagen. Es bedurfte keiner Routine, um zu begreifen, wenn er den Sprungturm hinaufkletterte, würde sich die Furcht einstellen. Kaum hatte er die Zehen um die Kante des obersten Absatzes gekrümmt und in das blauschimmernde Becken hinabgeblickt, als das pelzige Wesen in seinem Mund auch schon anschwoll. Es vergingen einige Sekunden, in denen er durch die Nase atmete. Die Kameraden spritzten und schrien im gechlorten Wasser zehn Meter tiefer. Er suchte das regungslose Tier mal hierhin, mal dorthin zu schieben – erfolglos. Es war

jetzt oder nie. Als Forscher und Versuchstier in einer Person erkannte er, dass sich der Schrecken nur aktiv bekämpfen ließ. Zitternd von Adrenalin ballte er seine siebenjährigen Fäuste und machte einen Schritt in die Leere. Im Fall musste eine Verwandlung eingetroffen sein, denn kaum hatte er den Absatz verlassen, als ihm auch schon ein Schrei entfuhr. Der silbrige Strom aus Sauerstoff war ein Auslöser; daraufhin konnten sich die Lungen entfalten wie ein Fallschirm. Als er die Wasseroberfläche durchstieß, erkannte er jedoch, dass guter Rat teuer war. Das Tier war zwar in die Flucht geschlagen worden, aber der Schrei hatte alle Luft verbraucht. Wenn er nicht nach oben zurückkehrte, würde er ertrinken. Mit ein paar panischen Tritten stieß er sich ab. Als er wieder atmete, glich sein Mund einem Trichter.

Danach kehrte das pelzige Tier nie mehr zurück. Seinen Platz nahm stattdessen die Angst ein. Und der Mund verwandelte sich in das, was er bleiben sollte: ein leerer Käfig, aus dem nur Sauerstoff fliehen konnte.

Übung macht den Meister

Zu den Gefühlslagen, die er mit der Zeit so gut beherrschen lernte, dass es ihm gelegentlich glückte, ihre natürlichen Folgen herbeizuführen, gehörten: falsches Lächeln, Krokodiltränen, gespielter Erstaunen, ab und zu sogar ein kleidsames Erröten. Manchmal wurde er jedoch dermaßen überwältigt von dem, was er heraufbeschworen hatte, dass seine Schöpfung die Kontrolle übernahm und er seine eigene Geisel wurde.

Lektion

In der Schule erfuhr er, dass ein Mensch aus zwei Quadratmetern Haut bestand. Danach sah er sich als Fläche. Dachte: Horizont. Dachte: bodenlos. Dachte auch: In jeder Geschichte kommt ein Punkt, hinter den er nicht blicken kann. Er hasste diesen Punkt. Er wusste, dass er notwendig war. Er dachte ihn sich als einen Nabel.

O, singe vom Wütenden

Wenn der Vater zornig wurde, presste er die Zungenspitze gegen die Innenseite der unteren Schneidezähne. Sobald die Zunge einen Buckel gemacht hatte, senkte er die oberen Zähne, bis sie wie in einem Schraubstock saß. Für den Sohn war dies die Definition von Zorn. Eine ursprünglichere Kraft gab es nicht auf der Welt. Hinter der Wulst aus Fleisch sammelte sich der Dampf, staute sich die Wut. Nun reichte eine zusätzliche Irritation, um den Druck übergroß werden zu lassen. Wenn die Zähne die Zunge aus dem Griff verloren, verwandelte sich der Dampf in ein Brüllen, das tief unten aus dem Hals kam – irgendwo in der flözartigen Dunkelheit, von der die Zungenwurzel umgeben war und wo die fremde Muttersprache des Vaters daheim war. Mit einer Kraft, die einer Lokomotive in nichts nachstand, stieg das Grollen durch die Kehle und verwandelte sich in einen Sturm, sobald es die Lippen erreichte.

Als er von der ersten Dampflokomotive las, die in Schweden gebaut wurde, fand er einen Namen für den Zorn. Gefertigt 1853 rollte der siebzehn Tonnen schwere „Erstling“ auf vier miteinander verbundenen Rädern, die einen dumpfen, immer stärker brummenden Laut von sich gaben. Es fiel nicht schwer, die Wut des Vaters in dem Fahrzeug wiederzuerkennen. Oder zu verstehen, warum er sich nicht zurückhalten konnte, wenn sich der Druck einmal aufgebaut hatte. Jetzt gab es nur ein denkbare Ende: Die Raserei musste einen zufriedenstellenden Verlauf nehmen. Gewöhnlich bedeutete dies eine Strafe, die in einem direkten Verhältnis zum Druck stand. Der Zorn hatte jedoch eine Schwäche. So wie die Lokomotive festgelegten Bahnen folgte, war er vorhersehbar. Als der Minderjährige dies erkannte hatte, konnte er das Geschehen steuern. Es galt nur, dem Vater bewusst zu machen, dass der Sohn dem Ende vorgegriffen und es bereits akzeptiert hatte. Sofort löste sich der Dampf auf und nach einer Weile kam die Wut von allein zum Stehen.

Einmal machte er jedoch den Fehler, selbst die Zunge zu wölben. Als der Vater die Miene entdeckte, verlor er zum ersten Mal die Beherrschung. Eine Sicherung brannte durch und plötzlich brüllte er in seiner unverständlichen Muttersprache. Augenblicklich schoss die

rechte flache Hand durch die Luft. Die Kraft war so groß, dass sich der Sohn einmal um seine eigene Achse drehte. Während der Vater das Geschehene ungeschehen zu machen suchte, erkannte er, dass es nur einen Erstling geben durfte. Aber auch, dass er selbst, minderjährig, aber verschlagen, eine Macht besaß, die seine Herkunft in Frage stellen konnte, ohne etwas an ihre Stelle zu setzen.

Er fließt über

Er wusste, dass es in seinem Inneren eine Bereitschaft gab, das zu nehmen, was er liebte, und es kaputtzuschlagen. Wenn er das Spielzeug – das Sparschwein – oder sogar die rote Teetasse über den Kopf hob, schaute er sich grimmig um. Der Körper zitterte. Die Grübchen wurden sichtbar. Eine Ewigkeit verging. Wenn er den Gegenstand wieder abstellte, floss er vor Erleichterung und Wildheit über. Floss über. Floss über vor Erleichterung und Wildheit.

Aus dem Schwedischen von Paul Berf

Beiträgerinnen und Beiträger

Christian Benne, Prof. Dr. phil., studierte an den Universitäten Leipzig, Edinburgh, der HU und der FU Berlin verschiedene Philologien, Linguistik, Jura und Philosophie. 2004 Promotion am Peter-Szondi-Institut (FU Berlin) mit der Dissertation *Friedrich Nietzsche und die historisch-kritische Philologie* (Berlin/New York 2005). 2005–2014 Associate Professor für Neuere Deutsche Literatur und Leiter der germanistischen Abteilung der Süddänischen Universität in Odense (Dänemark). 2015 Ruf als Professor für Europäische Literatur und Geistesgeschichte an die Universität Kopenhagen. Fellow des Internationalen Kollegs Morphomata der Universität Köln. Gastaufenthalte und Gastprofessuren u. a. in Stanford, Chicago, Heidelberg, Campinas und Tokio. Seit 2020 Mitglied der Academia Europaea. Präsident der Friedrich Schlegel-Gesellschaft, Stellvertretender Direktor der Nietzsche-Stiftung, Mitherausgeber von *Orbis Litterarum* sowie des *Athenäum*.

Aris Fioretos ist schwedischer Schriftsteller. Für seine Bücher und Übersetzungen – er übertrug u. a. Friedrich Hölderlin, Vladimir Nabokov und Jan Wagner ins Schwedische – hat er zahlreiche Auszeichnungen erhalten, darunter das Bundesverdienstkreuz 2019. Im Frühjahr 2024 erscheint sein neuer Roman *Die dünnen Götter* (Hanser); im selben Jahr hält er die Frankfurter Poetikvorlesungen. Er lebt und arbeitet in Stockholm.

Hans Ulrich Gumbrecht, Prof. Dr. phil., Dr. h. c. mult., amerikanischer Romanist, Literaturwissenschaftler, Kulturtheoretiker und Essayist. Studierte Romanistik, Germanistik, Philosophie und Soziologie in München, Regensburg, Salamanca, Pavia und Konstanz. 1971 Promotion an der Universität Konstanz. 1975 Professor an der Ruhr-Universität Bochum. 1983 Professor an der Gesamthochschule Siegen.

Seit 1989 verschiedene Professuren am Department für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Stanford University (Kalifornien), derzeit auf dem Albert Guérard Lehrstuhl. Zahlreiche Gastprofessuren an Universitäten Nordamerikas, Europas, Lateinamerikas, Japans und Südafrikas sowie am Collège de France (Paris). Ehrenpromotionen an zahlreichen Universitäten. Fellow der American Academy of Arts & Sciences. Zahlreiche weitere namhafte Preise und Auszeichnungen.

Julia S. Happ, Dr./D.Phil.oxon., studierte Germanistik, Anglistik und Komparatistik sowie Philosophie, Pädagogik und Psychologie (M. A., Lehramt Gymnasium) an der Ludwig-Maximilians-Universität München und der University of Chicago. Ihre musikalische Ausbildung erhielt sie bei Halina Siedzieniewska-Albert (RSK München). Promoviert wurde sie 2009 am St John's College der University of Oxford. Neben ihrer pädagogischen Tätigkeit im bayerischen Gymnasial- und Oberschulwesen seit 2010 verfolgt sie künstlerische wie literaturwissenschaftliche Projekte von der Goethezeit bis in die (Post-)Moderne und schreibt interdisziplinäre, poetische und journalistische Texte, darunter: *Jahrhundert(w)ende(n). Ästhetische und epochale Transformationen und Kontinuitäten. 1800/1900* (Berlin 2010); *Literarische Dekadenz. Denkfiguren und poetische Konstellationen* (Würzburg 2015) und *Lebensstürme. Racconti musicali* (Würzburg 2019 [2021 ff.]).

Irina Hron, Docent, Dr. phil., studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Interkulturelle Kommunikation, Germanistik und Skandinavistik in München und Kristiansand (Norwegen). 2014 Promotion an der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie der Universität Agder. 2011–2018 forschte und lehrte sie am Institut für Germanistik der Universität Stockholm sowie 2017–2018 als Franz Werfel-Stipendiatin an der Universität Wien. 2018–2021 Anna Ahrenberg Postdoctoral Fellow für Literaturwissenschaft an der Universität Göteborg. 2019 Bestellung zur Universitätsprofessorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Wien (Gastprofessur). 2020–2022 Lise Meitner Senior Postdoctoral Fellow an der Univer-

sität Wien. 2020 Verleihung der *Venia legendi* durch die Universität Stockholm. 2022–2024 Associate Professor (Marie Skłodowska-Curie Fellow) am Department für Anglistik, Germanistik und Romanistik der Universität Kopenhagen. Gastaufenthalte an der *Academia Română* (Rumänien) und der *Accademia di Danimarca* (Rom).

Patrizia Huber, M. A., studierte Skandinavistik und Deutsche Literaturwissenschaft in Zürich und Uppsala und promoviert zur Poetologie des epistolaren Erzählens in der skandinavischen Literatur des 18. Jahrhunderts. 2020–2023 Mitarbeit im SNF-Projekt *Romanhaftwerden. Skandinavische Prosaliteratur der späten Vormoderne* der Abteilung für Skandinavistik an der Universität Zürich. Seit 2023 wissenschaftliche Assistenz in der Abteilung für Skandinavistik der Universität Zürich.

Alexander Knopf, Dr. phil., seit 2023 Assistant Professor am *Department of English, Germanic and Romance Studies* der Universität Kopenhagen. Beteiligt am Forschungsprojekt „Where Love Happens: Topographies of Emotions in Nineteenth-Century European Literature“. Von 2019 bis 2021 Marie Curie Fellow mit einem Forschungsprojekt über „The Early Romantic Theory of Language: Experimental Linguistics around 1800“. Studium der deutschen Literaturwissenschaft, Ethnologie und Geschichte an der Universität Heidelberg. Lehrbeauftragter für deutsche Literaturwissenschaft an der Goethe-Universität, Frankfurt am Main (2017–2018). Stellvertretender Vorsitzender des wissenschaftlichen Beirats der Theodor Springmann Stiftung, Heidelberg. Mitherausgeber von *Serapion. Zweijahresschrift für europäische Romantik*. Letzte Veröffentlichungen: Günther Anders: *Die Totenpost. Elegien*. Hg., komm. und mit einem Nachwort versehen von A. K. Göttingen 2022; A. K., Verónica María Galfione (Hg.): *Abschied vom Individuum. Romantische Konzeptionen von Individualität und ihre Kritik*. Paderborn 2022.

Karin Kukkonen, Prof. Dr. phil., Professorin der Komparatistik an der Universität Oslo. Leiterin von *LCE – Literature, Cognition and Emotions* (2019–2023) – ein interdisziplinärer Forscherverband mit

Literaturwissenschaftlern, Psychologen, Anthropologen und Linguisten. Kukkonen ist Mitglied der Academy of Europe (seit 2022). Sie war Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin (2018/2019), sowie Gast an der Universität ‚La Sapienza‘ (Roma I, 2021) und am EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2021). 2019 wurde ihr der Forschungspreis für „Jüngere Forscher“ der Universität Oslo verliehen.

Harun Maye, Dr. phil., studierte an der Universität zu Köln Deutsche Philologie, Philosophie und Politikwissenschaft. 2016 Promotion an der Philosophischen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin mit der Dissertation *Blättern / Zapping. Studien zur Kulturtechnik der Stellenlektüre seit dem 18. Jahrhundert* (Zürich 2019). Von 2004 bis 2007 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft mit besonderer Berücksichtigung der Medienwissenschaft an der Universität zu Köln und von 2005 bis 2008 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg Medien und kulturelle Kommunikation (FK/SFB 427) der Universitäten Aachen, Bochum, Bonn und Köln. Von 2008 bis 2019 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) der Bauhaus-Universität Weimar. 2020–2023 Vertretung der Professur für Medienwissenschaft und seit 2024 Universitätsdozentur für Medienwissenschaft am Fachbereich Medienwissenschaft der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel.

Matthias Meyer, Univ.-Prof., Dr. phil., M. A., studierte Germanistik, Slavistik (Russistik), mittlere und neuere Geschichte an der Universität Heidelberg und an der FU Berlin. 1991 Promotion an der FU Berlin mit der Dissertation *Die Verfügbarkeit der Fiktion. Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventiurehaften Dietrichepik des 13. Jahrhunderts*. Habilitation daselbst 2004 mit der Arbeit *Blicke ins Innere. Form und Funktion der Darstellung des Selbst literarischer Charaktere in epischen Texten des 12. und 13. Jahrhunderts*. Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der FU Berlin und der Universität Bielefeld. Seit 2005 Gastpro-

fessor, seit 2007 Univ.-Prof. am Institut für Germanistik der Universität Wien; 2012–2016 Dekan der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät. Gastaufenthalte und Gastprofessuren u. a. an der Palacký-Universität Olomouc (Tschechien), der FU Berlin, sowie der Beida, dem BIT und der UIBE (alle Peking, China). Gründungsmitglied und im Vorstand der Heimito von Doderer-Gesellschaft.

Melanie Möller, Prof. Dr. phil., studierte Lateinische, Deutsche und Griechische Philologie. Promoviert wurde sie mit einer Arbeit zu Stilfragen, habilitiert mit einer Studie zur Aufmerksamkeitstheorie. Nach Stationen in Bielefeld, Heidelberg und Münster ist sie seit 2015 Professorin für Klassische Philologie mit dem Schwerpunkt Latinistik an der Freien Universität Berlin. Für verschiedene Tageszeitungen schreibt sie regelmäßig zu aktuellen Fragen ihres Faches und darüber hinaus. Zur Rhetorik erschien von ihr zuletzt der Junius-Band „Rhetorik zur Einführung“ (2022). Für Metzler hat sie das „Handbuch Ovid“ (2021) besorgt, für die Reclam-Reihe *100 Seiten* die Bände zu „Ovid“ (2016) und „Homer“ (2022). Für Galiani bereitet sie gerade den Essayband „Der entmündigte Leser“ vor.

Klaus Müller-Wille, Prof. Dr. phil., studierte an den Universitäten Kiel und Göteborg Skandinavistik, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte. 2003 Promotion an der Universität Basel mit der Dissertation *Schrift, Schreiben und Wissen. Zu einer Theorie des Archivs in Texten von C. J. L. Almqvist* (Tübingen/Basel 2005). 2007 Habilitation an der Universität Basel mit der Arbeit *Figurationen des Realen. Phänomenotechniken in der dänischen und schwedischen Experimentalliteratur (1954–1974)*. 1998–2008 Wissenschaftlicher Assistent an der Abteilung für Nordische Philologie am Deutschen Seminars der Universität Basel. 2008 Ruf als Professor für Nordische Philologie an die Universität Zürich. 2012–2015 Visting professorial fellow der Hans Christian Andersen Akademie an der Syddansk universitet, Odense. 2018 Hans Christian Andersen Preis für die Arbeit *Sezierte Bücher. Hans Christian Andersens Materialästhetik* (Paderborn 2017).

Irina Schulzki, M. A., studierte Osteuropastudien, Slavistik, Literatur- und Sprachwissenschaft in Perm (Russland) und München. Promotion an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Rezensionsektorin (2015–2020) und seit 2020 Publishing Director der akademischen Open-Access-Zeitschrift *Apparatus. Film, Medien und digitale Kulturen des östlichen, mittleren und südöstlichen Europas*. Forschungsschwerpunkte: zeitgenössische(r) russophone(r) Film und Literatur (insbesondere Kira Muratova und Michail Schischkin), Filmsemiotik und -phänomenologie, intermediale Gestentheorien. Mitherausgeberin von *Fictions/Realities. New Forms and Interactions* (zusammen mit Jörg von Brincken und Ute Gröbel, München 2011), *Mise en geste. Studies of Gesture in Cinema* (mit Ana Hedberg Olekina, *Apparatus* 5, 2017), *Soviet Playtime. Architectures of Power and Profligacy in DAU* (mit Philip Cavendish und Natascha Drubek, *Apparatus* 14, 2022).

Sarah Bo Trasmundi, PhD, ist Associate Professor für Kognitive Ethnographie an der Universität Süddänemark und forscht derzeit an der Universität Oslo in der Forschungsgruppe „Literatur, Kognition und Emotionen“ (LCE). Ihr Schwerpunkt liegt auf der Schnittstelle zwischen Kognition, Vorstellungskraft und Sprache in Bereichen wie Literatur, Interaktion, Lesen und Lernen.

HRON · BENNE (Hg.)
Lesegebärden

So wie wir Musik mit dem ganzen Körper wahrnehmen, lesen wir leibhaft. Lesen ist kein Vorgang der rein optischen Datenverarbeitung, weshalb Maschinen Lektüre lediglich simulieren können. Das Leibhafte der Lektüre *zeigt sich* – vor allem zeigt es sich gestisch: in Veränderungen der Körperhaltung, im Kopfschütteln, Wippen, Erröten, Auflachen, Vor- und Zurückblättern, Augenschließen, Fingerkneten; selbst die stille Versenkung ist Gebärde. Lesegebärden sind daher weder Ausdruck bloß individueller Reaktionen noch das Resultat sozialer Prägungen, sondern die buchstäbliche Verkörperung kultureller Praktiken im Erleben jeder und jedes Einzelnen. Vor diesem Hintergrund widmet sich vorliegender Band der wissenschaftlichen sowie künstlerischen Selbstreflexion des leibhaften Lesens. Anhand von Beispielen aus Literaturgeschichte und Philosophie, Musik und Kunst, aber auch mittels empirischer Ansätze, wird die Lesegebärde als zentraler Lektüremodus entdeckt und erstmals systematisch untersucht.

ISBN 978-3-8253-8669-6



9 783825 386696