

## Metamorphosen, Travestien und Transpositionen

### Inhaltsverzeichnis

Niels Penke (Siegen) Metamorphosen. Eine Einleitung	1
Sandra Fluhrer (Erlangen) Ways of Flaying: Marsyas-Momente bei Heiner Müller und Rainer Werner Fassbinder	8
Andrea Geier (Trier) Ethik und Gesellschaftskritik in biopolitischen und technischen Imaginationen von Transformation in Literatur und Hörspiel	38
Olivetta Gentilin (Darmstadt) „Man möchte manchmal ein Medusenhaupt seyn“: zum Begriff der Metamorphose in Georg Büchners literarischen Texten und zu seiner Rezeption in der Komödie <i>Achterloo</i> von Friedrich Dürrenmatt	51
Julian Menninger (Freiburg) Unzuverlässige Erzählungen über uneindeutige Körper Humane Transformationen und Irritationen bei Dietmar Dath	70
Oliver Völker (Frankfurt) „It’s All About Time“: Metamorphosen zwischen Mensch und Materie in Don DeLillos <i>Underworld</i> und <i>Point Omega</i>	95

## Buchbesprechungen

Annette Simonis (Gießen)

Das Dialoggedicht/Dialogue Poems. Studien zur deutschen, englischen und romanischen Lyrik/Studies in German, English and Romance Language Poetry. Hg. von Christina Johanna Bischoff, Till Kinzel, Jarmila Mildorf. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2017, 523 S. 115

Pascal Nicklas (Durham)

Literatur und Medizin – interdisziplinäre Beiträge zu den *Medical Humanities*. Hg. von Pascal Fischer und Mariacarla Gadebusch Bondio. Unter Mitarbeit von Pascal Berberat. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016, 196 S. 118

Thomas Schwarz (Tokio)

Matthias N. Lorenz: Distant Kinship – Entfernte Verwandtschaft. Joseph Conrads *Heart of Darkness* in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht. Stuttgart: Metzler 2017, 546 S. 122

## Niels Penke (Siegen)

### Metamorphosen. Eine Einleitung

„Es war einmal ein Kranich, der ‚Ich‘ hieß. – Buchstabiere den Namen, bitte. – I wie Igel, C wie Chimäre und H wie Hund. All diese Tiere bin ich schon einmal gewesen. – Und wer bist Du in Wirklichkeit? Buchstabiere bitte das Wort ‚Igel‘. – I wie Insekt, G wie Giraffe, E wie Esel, L wie Löwe. All diese Tiere war ich schon einmal. – Und wer bist Du in Wirklichkeit? Buchstabiere bitte, was Du bist. – Es war einmal ein Kranich. Mit Deiner Methode kommst Du nicht tiefer in meine Haut hinein.“<sup>1</sup>

#### I. Verwandlungserzählungen als *carmen perpetuum*

Jede Verwandlung stellt die Frage nach Identität. Was bleibt in der Verwandlung, was ändert sich am und im Verbleibenden?

Yōko Tawadas Dialog über die Metamorphosen eines Kranichs stellt diese Frage nach der ‚wirklichen‘ Beschaffenheit eines Ichs und nach personaler Identität im Allgemeinen, die sich einer sprachlichen Bestimmung entzieht. Form, Zeichen und ihre Semantik reichten nicht an das Wesentliche heran, das sich aus der Tiefe eines nicht bis an seine Ursprünge zurück verfolgbaren Gewordenseins speist. Die Abfolge der Inkarnationen verweist indes auf die sprachliche Konstruktion von Identität, die stets auf oberflächlichen Zeichenkombinationen basiert, die dennoch auf bildhafte Weise andere Wesen integrieren – in ihrer Aufreihung entsteht ein Reigen, eine Tierbilderfolge, die wenn auch nichts *erklärt*, so doch immerhin etwas *anzeigt*. Die Bezüge auf Ovid und seine *Metamorphosen* sind bei diesem Gestaltwandel deutlich: Esel, Löwe, Chimäre, aber auch auf den Kranich wird bei Ovid im sechsten Buch<sup>2</sup> Bezug genommen. Dadurch dass diese Bezüge bei Tawada nicht explizit markiert sind, ist ihre Erzählung ein typisches Beispiel für eine Vielzahl von Texten, die Verwandlungsgeschichten im Ovid’schen Sinne erzählen, sich aber von den konkreten Mythen gelöst haben und auf Einzeltextreferenzen verzichten, sie aber implizit, wie die Ausstellung des sprachlichen Materials anzeigt, weitertragen. Tawadas *Kranich* steht aber auch insofern paradigmatisch für einen Typus von gegenwartsliterarischen Texten, die Mensch-Tier-Verhältnisse und zentrale Identitätsfragen mitsamt entscheidender Determinanten – vor allem der Körperlichkeit und geschlechtlicher Zuschreibungen – als Verwandlungen erzählen. Das

---

<sup>1</sup> Yōko Tawada: „Der Kranich“, in: *Diagonal. Zeitschrift der Universität-Gesamthochschule Siegen*. Hg. v. Karl Riha, Heft 2/1995, S. 7–14. (Es handelt sich um einen bearbeiteten Auszug aus *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt. Ein Theaterstück* von 1993.) Yōko Tawada hat zudem 2011 *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen* veröffentlicht, in dem sie von Metamorphosen antiker Frauenfiguren Leda, Daphne, Niobe, Echo, Thisbe und anderen erzählt.

<sup>2</sup> In Buch VI, V. 90–97 referieren die *Metamorphosen* die u.a. beim griechischen Dichter Boios in dessen *Ornithogonia* überlieferte Sage von Gerana bzw. Oinoe. Die Sage erzählt von ihrer Verwandlung durch die zornige Hera bzw. Juno in einen Kranich, weil sie vom Volk der Pygmäen wie eine Gottheit verehrt wurde. Neben der Verwandlung stiftete Hera Zwietracht zwischen Kranichen und Pygmäen, die fortan Krieg miteinander führen müssten. Ovids Rezeption der *Ornithogonia* ist bezeugt. Vgl. Christoph Selzer: „Boios“. In: *Der Neue Pauly. Band 2*, hg. v. Hubert Cancik. Stuttgart: Metzler Verlag 1997, Sp. 732.

kausale Verhältnis, in dem Ich und Tierinkarnationen miteinander stehen – das in analoger Form auch bei Ovid zwischen ursprünglicher und durch göttliches Einwirken verwandelter physischer Erscheinung besteht – ist bei Tawada sprachlich begründet.

Keine Erscheinung behält die Gestalt: die Verwandlerin aller / Dinge, Natur, schafft stets aus den alten erneuerte Formen. / Nichts geht unter im riesigen Weltall, o schenket mir Glauben / Sondern es wandelt und neuert die Formen. Nichts geht unter im riesigen Weltall [...].<sup>3</sup>

Dass keinem seine Gestalt bleibe, das lässt sich nicht nur mit Christoph Ransmayrs popularisierender Vermittlung *Die letzte Welt* (1988) als die Quintessenz der Ovid'schen *Metamorphosen* begreifen, wir können es auch als Textstrategie verstehen, die sich als Sammlung vorgängiger Texte ausstellt und zur weiteren Verwendung ihrer Formen und Erzählungen auffordert, deren Gestalt sich ebenfalls wandelt.

Wie Beispiele aus zwei Jahrtausenden Literatur- und Kunstgeschichte bezeugen, lassen sich Veränderungen, von personaler, sozialer bis hin zu globaler Transformation, mithilfe von Ovids Mythen beschreiben oder bildlich darstellen. Viele SchriftstellerInnen, bildende KünstlerInnen und Filmschaffende haben dies getan; sie und ihre Echos sind in den sich teils ablösenden, teils verschränkenden Traditionslinien gut dokumentiert.<sup>4</sup> Diese „Echos der Erzählungen“ Ovids sind, so

---

<sup>3</sup> Ovid: *Metamorphosen*. Übers. und hg. v. Hermann Breitenbach. Stuttgart: Reclam 1988, S. 488. [Die Passage (liber XV., V. 252–255) lautet im lateinischen Original: „Nec species sua cuique manet, rerumque novatrix / ex aliis alias reparat natura figuras: / nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo, / sed variat faciemque novat, nascique vocatur.“]

<sup>4</sup> Alleine die monographischen Arbeiten und Überblicksdarstellungen aus jüngerer Zeit sind zahlreich; Einzelstudien zu Autoren wie Shakespeare, Milton oder Dante sowie prominenten Mythen und Figuren würden an dieser Stelle den Rahmen sprengen. Vgl. Helena Taylor: *The lives of Ovid in seventeenth-century French culture*. Oxford: Oxford University Press 2017. Peter Mack/ John North (Hg.): *The afterlife of Ovid*. London: Inst. of Classical Studies, School of Advanced Study, Univ. of London 2015. Pierluigi Leone Gatti: *Ovid in Antike und Mittelalter. Geschichte der philologischen Rezeption*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2014. Henriette Harich-Schwarzbauer/ Alexander Honold (Hg.): *Carmen perpetuum. Ovids Metamorphosen in der Weltliteratur*. Basel: Schwabe 2013. Sarah Carter: *Ovidian myth and sexual deviance in early modern English literature*. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan 2011. Frederick A. de Armas (Hg.): *Ovid in the age of Cervantes*. Toronto [u.a.]: University of Toronto Press 2010. Sabine Coelsch-Foisner/ Wolfgang Görtschacher/ Andrea Oberndorfer (Hg.): *Ovids Metamorphoses in English poetry*. Heidelberg: Winter 2009. Diana Rumrich: *The metamorphoses of the metamorphoses: fourteenth and fifteenth century allegorized metamorphoses with an edition of the first book of William Caxton's Ovid moralised and its middle French source*. München Diss 2006. Theodore Ziolkowski: *Ovid and the moderns*. Ithaca, NY u.a.: Cornell Univ. Press 2005. Raphael Lyne: *Ovid's changing worlds. English Metamorphoses 1567 – 1632*. Oxford u.a.: Oxford Univ. Press 2001. Friedmann Harzer: *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid - Kafka - Ransmayr)*. Tübingen: Niemeyer 2000. Hermann Walter (Hg.): *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild*. Berlin: Gebr. Mann 1995. Jane-Ann Pfirter-Kern: *Aspects of Ovid's Metamorphoses. Its literary legacy*. Dietikon: Juris Druck & Verl. 1993. Christa Lichternstern: *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. 2. Bde. Weinheim: VCH 1992. Charles Martindale (Hg.): *Ovid renewed. Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*. Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press 1988. Maria Moog-Grünwald:

lässt sich mit Bettine Menke sagen, „der Modus des Nachlebens“, die zu uns kommen „im Modus des Gerüchts, jeweiligen Aneignungen, Revisionen, Imitationen, Übertragungen, Lektüren, Wieder- und Fortschreibungen, Verschickungen.“<sup>5</sup>

Daraus lassen sich zwei weiterzuverfolgende Perspektiven ableiten, die in der bisherigen Forschung noch unterrepräsentiert waren. Zunächst eine, welche die Fortsetzung der Arbeit am Ovid'schen Mythenstand im beständig veränderten bzw. erweiterten medialen Kontext in den Blick nimmt, die also über die Literatur hinausgeht und Verwandlungen intermedial betrachtet. Hinzu kommt eine zweite, die auch die entkoppelten Metamorphosen und ihre Erzählungs- bzw. Darstellungsverfahren erfasst und vergleichend auf die erste rückbezieht. Das Anliegen der diesem Themenheft vorangegangenen Tagung<sup>6</sup> war es daher, auf Grundlage dieser erschlossenen Traditionen in Literatur und bildender Kunst, die aktuelle mediale Lage mit Film, Video- und anderen Bildtechniken, Musik und Performance-Kunst interdisziplinär anzugehen und diese einerseits auf die literarische wie bildkünstlerische Tradition, andererseits aber auch auf Verfahren der Gegenwartsliteratur hin zu reflektieren.

## II. Ovid und die Folgen. Rezeptions- als Transformationsgeschichte

Rezeptions- als Transformationsgeschichte zu begreifen, heißt vor allem, den ‚Empfangenden‘ und ihren literarischen oder künstlerischen Erzeugnissen einen ästhetischen Eigenwert zuzusprechen, der sich nicht am Grad der quellentreuen Behandlung des rezipierten Materials bemessen darf. Die *Metamorphosen* selbst lassen sich in ihrer Gesamtheit bereits als Teil einer solchen Geschichte verstehen; als eine Summa Mythologiae der Antike stellen sie – je nach Lesart ein Zwischen- oder das End-Produkt einer bereits jahrhundertewährenden Rezeptions- und Transformationsgeschichte dar, was wiederholt zu negativen Bewertungen der *Metamorphosen* führte. Johann Gottfried Herder sah in Ovid einen „[...] Dichter, der in mehr als einer Absicht mit der Poesie gespielt hat“, seine Dichtungen schätzt er als „Übungen“ gering,

„denn sie borgen fremde Situationen und leiern im ganzen ungefühlte Empfindungen, und zeichnen ungesehene Charaktere. Sie rauben also der Dichtkunst alle ihre Würde, eine Dolmetscherin unsrer selbst zu sein, wie sie es bei den Alten war, und verpackten unsre Talente in fremde Zeiten, Umstände und Personen.“<sup>7</sup>

---

*Metamorphosen der 'Metamorphosen'. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im 16. und 17. Jahrhundert.* Heidelberg: Winter, 1979.

<sup>5</sup> Bettine Menke: „Ovids Echo, die Ver-Antwortung und das Nachleben der Dichtung“. In: Henriette Harich-Schwarzbauer/ Alexander Honold (Hg.): *Carmen perpetuum. Ovids Metamorphosen in der Weltliteratur.* Basel: Schwabe 2013, S. 21–43, hier S. 43.

<sup>6</sup> Die von Katrin Weleda (Kunstgeschichte / Universität Siegen) und mir veranstaltete Tagung *Metamorphosen. Travestien und Transpositionen* fand vom 13.–15.10.2016 im Museum für Gegenwartskunst in Siegen mit insgesamt siebzehn Beiträgen statt. Leider können aus unterschiedlichen Gründen nicht alle Beiträge Teil dieser Dokumentation sein.

<sup>7</sup> Johann Gottfried Herder: *Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente, als Beilagen zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend. Dritte Sammlung.* 1767. In: Ders.: *Werke in zehn Bänden.*

Dadurch dass Ovid sich bei Herodot und Hesiod, Homer und Euripides, den Pythagoreern und anderen bediente, deren Erzählstoffe, Motive und Philosopheme er kompilierend<sup>8</sup>, zum Teil harmonisierend und interpretierend, eine neue Form gab und in einen fortlaufenden Text-Zusammenhang brachte, stehen sie bei Herder symptomatisch für eine inauthentische Schwundstufe der ursprünglichen und ‚naturnäheren‘ griechischen Dichtung. Dass sich die *Metamorphosen* selbst als ein Buch der Bücher ausstellen, das die wiederholte Lektüre provoziert, wie Johann Christoph Gottsched meint, der sie „einer ganzen Stadt zu vergleichen“ sieht, „die aus so vielen Bürgerhäusern zusammengesetzt ist, als Fabeln sie enthält; welche nicht mehr Verknüpfung mit einander haben, als daß an einander stoßen und mit einer Ringmauer umgeben sind.“<sup>9</sup> Dies *carmen perpetuum* eint in dieser Lesart wenig mehr, als dass es fortlaufend Verwandlungen erzählt, und dabei seine Fortschreibungen projektiv zum Programm macht, das aber gerade darin auch eine bestimmte Rezeptionshaltung provoziert. Konträr zu Herders Deutung und der seiner Nachfolger bestätigt Goethe genau diesen ‚provozierenden‘ Effekt der *Metamorphosen*: „Eine [...] Masse von Bildern und Begebenheiten, von bedeutenden und wunderbaren Gestalten und Ereignissen ausgefüllt“, schreibt er in *Dichtung und Wahrheit*, die den Leser geradezu zwingt, „diesen Erwerb zu verarbeiten, zu wiederholen und wieder hervorzubringen.“<sup>10</sup>

Solcher Art verarbeitender und wiederholender Transformationen lassen sich dabei mit Hartmut Böhme als „Dynamiken der kulturellen Produktion“ begreifen, „in denen immer auch das verändert wird, was der Transformation voraus liegt, worauf sie sich reflexiv bezieht und was erst im Laufe der Transformation erzeugt und spezifiziert wird.“<sup>11</sup> Die im Titel der Tagung wie dieser Veröffentlichung verwendeten Adaptionenformen der Travestie und Transposition sollen – beide im Sinne Gerard Genettes<sup>12</sup> – als Modi solcher Transformationen verstanden werden. Transposition ist ein Fall der Transformation, der die ernsthafte Überführung bezeichnet, die Stil, Thema oder Motiv in einem neuen Kontext aktualisiert. Die

---

*Band 1: Frühe Schriften 1764–1772.* Hg. v. Ulrich Gaier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985, S. 367–540, hier: S. 492.

<sup>8</sup> Diese Leistung Ovids führte dazu, dass seine *Metamorphosen* als „Kollektivgedicht“ aufgefasst und auch in der Forschung eher geringgeschätzt wurden, da sie Originalität und Individualität vermissen ließen; vielmehr seien Autor und Text als epigonal bis parasitär aufzufassen. Vgl. Edgar Martini: „Ovid und seine Bedeutung für die römische Poesie“, in: *Epitymbion. Heinrich Swoboda dargebracht*. Reichenberg: Stiepel 1927, S. 165–194. Zur Reflexion dieser pejorativen Deutungen vgl. Joachim Latacz: „Ovids ‚Metamorphosen‘ als Spiel mit der Tradition“. *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, Neue Folge 5 (1979), S. 133–155.

<sup>9</sup> Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. In: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam 1998, S. 12–196, hier: S. 91.

<sup>10</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Bd. 14. Hg. v. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verl. 1986, S. 42–43.

<sup>11</sup> Hartmut Böhme: „Einladung zur Transformation“. In: Hartmut Böhme/ Lutz Bergemann/ Martin Dönike/ Albert Schirrmeyer/ Georg Toepfer/ Marco Walter/ Julia Weitbrecht (Hg.): *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*. München 2012, S. 7–39, hier: S. 11

<sup>12</sup> Vgl. Gerard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.

Travestie ist eine Form der spielerischen Transformation, der Parodie verwandt, die sich abkehrt, kritisiert und mitunter subversive Potentiale aufruft. Dabei kennzeichnet diese Verfahren, dass vor allem die Travestie bewusst-selbstbewusst den Ballast künstlerischer und literarischer Tradition abzuwerfen versucht, um frei mit Figuren und Material zu arbeiten – besonders im Sinne der Bricólage, einem *anything goes* der Verwandlungen. Auch Ovid ist bereits in einigen seiner Erzählungen so verfahren und auf Distanz zu den Vorlagen gegangen.

### III. Meta(media)morphosen ohne Ovid

Erweitert man den Blick über die konkrete Folgen-Geschichte, die sich an Ovid und die *Metamorphosen* knüpft, auf ähnlich verfahrenende Verwandlungserzählungen, tauchen nicht nur ähnliche Fragen, sondern auch analoge Prozesse des Gestaltwandels auf. Vor diesem Hintergrund lassen sich die Meerjungfrauen und Vogelfiguren Hans Christian Andersens, Franz Kafkas (bei weitem nicht nur, aber sicherlich am prominentesten in *Die Verwandlung*) oder Virginia Woolfs *Orlando. A Biography* (sowie dessen Verfilmung von Sally Potter mit Tilda Swinton in der Hauptrolle) als Vorläufer dessen begreifen, was bei Salman Rushdie in den Modus postmodernen Erzählens gewendet wird – die allesamt zeigen, dass die Annahme eines Subjekts Bestand hat, dass eben immer nur die Erscheinung, nie aber die Identität angetastet wird. Saladin Chamcha, die Hauptfigur in Rushdies *Satanischen Versen* verwandelt sich in eine bocksartige Teufelsgestalt, dem aber dennoch bestätigt wird, dass er derselbe bleibe: „Ihre Seele, mein lieber armer Freund, bleibt dieselbe. Nur auf ihrer Wanderschaft hat sie zur Zeit diese Form angenommen.“<sup>13</sup>

Wenn menschliche Figuren aus welchen Gründen auch immer Gestalt, Form oder Geschlecht verlieren und in neue Stadien eintreten oder aus der ontischen Fixierung des Tierreichs gelöst werden, ist es im literarischen Text vergleichsweise<sup>14</sup> einfach, die konstante Identität zu betonen: Gregor Samsa ist auch als Käfer noch er selbst, da er seinen Namen behält und in den Sozialverbund Familie einbezogen bleibt. Demgegenüber können neue Medien, zunächst der Film, später Videotechnik (v.a. seit den 1980er Jahren und der Technik des *morphing*) und digitale Künste, den Akt der Verwandlung ungleich plastischer gestalten, ja sogar zum alleinigen Gegenstand machen. So zum Beispiel in der Performancekunst von Narcissister, in der es um Travestien von *race* und *gender* geht oder in der digitalen Kunst von Ed Atkins, der transformative Prozesse von (primär, aber nicht nur körperlichem) Verfall animiert<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Salman Rushdie: *Die satanische Verse. Roman*. München: Droemer Knauer 1997, S. 367.

<sup>14</sup> Dieser Aspekt der Paragone, des ‚Wettkampfs‘ zwischen den Disziplinen ist mit dem Wegfall kunstwissenschaftlicher Beiträge nicht mehr Gegenstand des Themenschwerpunktes. Allerdings gehörte die Frage nach den Potentialen, den Vor- wie Nachteilen hinsichtlich der Darstellbarkeit von Verwandlungen zu einer zentralen Frage der vorangegangenen Tagung. Literatur als Zeitkunst besitzt eindeutig Vorteile, Prozesse wiederzugeben, während Malerei oder Skulptur auf Ausgangszustände oder Resultate festgelegt waren. Dies hat sich mit den Innovationen v.a. im 20. Jahrhundert zunehmend verschoben und die Literatur wiederum zur Ausbildung neuer Verfahren inspiriert.

<sup>15</sup> Vgl. Ed Atkins’ Installation *Old Food* (Berlin, 2017/2018), die mehrere Objekte umfasste, die sich mit explizit so bezeichneten „Metamorphosen“ menschlicher Körper beschäftigt.

#### IV. Zu dieser Ausgabe

Diese Ausgabe versammelt die literaturwissenschaftlichen Beiträge, die auf Grundlage der Tagung entstanden und diskutiert worden sind. Sie verfolgen Verwandlungserzählungen, teils mit engem Bezug zu Ovids *Metamorphosen*, teils mit größerem Abstand, aus der zweiten Hälfte des 20. sowie dem 21. Jahrhundert. Sie alle eint ein Katastrophenhorizont, der vom Zweiten Weltkrieg und der Shoah über den Kalten Krieg und Tschernobyl bis zum Klimawandel reicht, denen gegenüber auch utopische, transhumane Verheißungen fragwürdig werden.

Auf ähnliche geschichtsphilosophische Implikationen zielt **Sandra Fluhrers** Beitrag ab, in dem sie die Figur des Marsyas und mit ihr in Verbindungen stehenden Häutungserzählungen in den 1970er Jahren behandelt. Im Zentrum stehen dabei Heiner Müller und Rainer Werner Faßbinder in ihren vergleichsweise engen Textbeziehungen zu Ovid, die beide mythische Figurationen wiederholen. Müller mit *Macbeth, nach Shakespeare* (1972), um die Verwandlung von Menschen in Materie als „Kommentar auf das endlose Ende der Geschichte und den Horror einer Auflösung von Unterschieden“ zu erzählen. Faßbinder thematisiert *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978) Machtkonstellationen und geschlechtliche Identitäten, die er Verwandlungen durchlaufen lässt und zudem in Mensch-Tier-Beziehungen spiegelt. Beider Figuren erscheinen dabei als Wiedergänger, die analog zum mythischen Marsyas verschnitten, gehäutet und schließlich getötet werden. Diese Metamorphose aber ist bei beiden Autoren integraler Bestandteil einer Poetik der Grausamkeit, die aus der Einsicht in die Warenförmigkeit des Menschen entspringt: Zu reinem Stoff geworden, kann ihm alles angetan werden, was die Kunst als schuldhaft nicht außen vor lässt.

**Olivetta Gentilin** geht zunächst den Spuren von Goethes Studien zur Metamorphose der Pflanze und ihrer Vermittlung über Carl Gustav Carus bei Georg Büchner nach. In seinen Probevorlesungen formuliert Büchner Überlegungen zur Metamorphose, die er in seinem *Lenz* als ästhetisches Problem diskutiert: wie lässt sich Wirklichkeit festhalten, wenn sie sich doch stets dynamisch entwickelt? Seine Antwort ist anti-klassizistisch; aber auch die mimetische, die ‚steinerne‘ Abbildung kann dem Realen unmöglich gerecht werden. Übersteigerung und ‚Wahnsinn‘ sind die Konsequenzen einer adäquaten Ästhetik. Gentilin verfolgt diese Verfahren Büchners zudem bei Friedrich Dürrenmatt weiter, dessen Komödie *Waterloo* die Einflüsse (nicht nur) Büchners offen zeigt, um sie in einer „karnevalesken Multialogizität“ zum Material einer abermaligen Verwandlung und Verstellung zu machen.

**Andrea Geier** beschreibt das Unbehagen an der Transformationsdrohung durch technische Potentiale, mit denen der Mensch zunehmend Macht über seine eigene Spezies gewinnt. Das gilt sowohl für die quasi göttliche Macht des Klonens, einem planbaren Spiel mit den Genen, die über Identität, Erscheinung und Verwandlung entscheiden, die jedoch unheimlich sind, weil ihr Vorhandensein und Wirken den Betroffenen weder offen liegt noch ohne Weiteres nachvollziehbar ist, wie Geier am Beispiel von Igor Bauersimas Theatertext *futur de luxe* (2002) ausführt. Um katastrophisch induzierte Mutationen, die ebenfalls von unsichtbaren, transformativen Kräften bestimmt werden, geht es im Zusammenhang mit Kilian Leypolds



Hörspiel *Schwarzer Hund, weißes Gras* (2011), das die Folgen des Reaktorunfalls in Tschernobyl spürbar zu machen versucht.

Um die technischen Metamorphosen des Menschen im Kontext von ‚Transhumanismus‘, ‚Posthumanismus‘ und ‚Human Enhancement‘ geht es in **Julian Menningers** Beitrag, der Dietmar Daths Romane *Pulsarnacht* (2012) und *Feldeváye* (2014) als „Versuchsanordnungen“ für die Zukunft des Menschen liest. Dies gilt sowohl für die Optimierungs- und Transformationsprozesse im Kontext von ‚enhancement‘ als auch die konkreten Folgen für soziale Gemeinschaften, die bei Dath stets utopisch reflektiert werden. Menninger zeigt, wie eng diese Diskurse mit den narrativen Strategien verbunden sind, wie also die erzählte Unzuverlässigkeit in den beiden Romanen mit der Reflexion transhumaner Körperkonzepte korrespondiert, um die Fixierung auf das statisch gedachte Humane zu irritieren, zu entlarven und zu unterlaufen.

**Oliver Völker** untersucht ausgehend von Bruno Latours Gaia-Theorie und Donna Haraways Diagnose eines neuen Zeitalters, des „Cthulucenes“, am Beispiel von Don DeLillo die Möglichkeiten, wie sich eine menschliche Zeitordnungen und Wahrnehmungen überschreitende „geostory“ erzählen lässt. Indem er „Wechselbeziehungen und Metamorphosen zwischen Menschen und unbelebter Materie“ ins Zentrum seiner Betrachtung rückt, gelingt es ihm, DeLillos *Underworld* (1997) und seinen integrativen Umgang mit Müll eine Mikrohistorie analog zum parallel laufenden und ähnlich vorgeführten Sedimentierungsprozess weltgeschichtlicher Bedeutungskonstitution zu erzählen, indem er zugleich die kulturpoetische Funktion des Mülls ausstellt.

Am Müll zeigt sich die transformative Handlungsmacht des Unbelebten, wenn sie über einen längeren Zeitraum betrachtet wird. Die gedehnte Zeit steht auch im Zentrum von DeLillos *Omega Point* (2010), jenem Punkt, an dem Konvergenz entsteht und der Mensch in eine „radikale Transformation“ eintritt – die möglicherweise nicht mehr von ihm übriglassen wird als bewusstseinslose Materie. Völker zeigt zudem auf, wie DeLillos Romane miteinander korrespondieren und von erdgeschichtlichen Metamorphosen erzählen, bei denen Realismus und Mythos zur Deckung kommen.

**Sandra Fluhrer (Erlangen)**

**Ways of Flaying: Marsyas-Momente bei Heiner Müller und Rainer Werner Fassbinder<sup>1</sup>**

The past is never there waiting to be discovered, to be recognized for exactly what it is. History always constitutes the relation between a present and its past. Consequently fear of the present leads to mystification of the past. The past is not for living in; it is a well of conclusions from which we draw in order to act. Cultural mystification of the past entails a double loss. Works of art are made unnecessarily remote. And the past offers us fewer conclusions to complete in action.

When we 'see' a landscape, we situate ourselves in it. If we 'saw' the art of the past, we would situate ourselves in history. When we are prevented from seeing it, we are being deprived of the history which belongs to us.

John Berger: *Ways of Seeing*, 1972

Alas he cride, it irketh me. Alas a sorie pipe  
Deserveth not so cruelly my skin from me to stripe.

Ovid: *Metamorphoses*, Übers. v. Arthur Golding, 1657

**I. Ovids Marsyas**

Eine der grausamsten göttlichen Strafen in der griechischen Mythologie zieht sich der Satyr Marsyas zu. Nachdem er Apoll zum Musikwettbewerb herausgefordert hat und dessen Leierspiel auf der Rohrflöte unterliegt, wird der Silen von dem stolzen Gott mit der Höchststrafe bedacht. Kurz, aber schmerzhaft, heißt es bei Ovid:

'quid me mihi detrahis?' inquit;  
'a! piget, a! non est' clamabat 'tibia tanti!  
clamanti cutis est summos sirepta per artus,  
nec quicquam nisi vulnus erat; cruor undique manat  
detectique patent nervi trepidaeque sine ulla  
pelle micant venae; salientia viscera possis  
et perlucentes numerare in pectore fibras.'<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ich danke den Tagungsteilnehmern für Hinweise und Anregungen.

<sup>2</sup> P. Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch / Deutsch. Übers. u. hg. v. Michael v. Albrecht, Stuttgart: Reclam 2003 [1994], S. 306 (Buch VI, v. 385-391). Im Folgenden zitiere ich Ovid aus dieser Ausgabe unter Nennung des Buches und der Verse direkt im Text; die Übersetzung folgt jeweils in den Fußnoten. „Marsyas rief: ‚Was ziehst du mich von mir ab? Ach! Ich bereue, ach, das Flötenspiel ist mir nicht so viel wert!‘ Während er noch schrie, wurde ihm die Haut oben über die Glieder abgezogen, und alles war eine einzige Wunde: Überall strömt Blut hervor, offen liegen die

Der muntere Satyr, dem so erbarmungslos zu Leibe gerückt wird, ist durch das Signum der Häutung zum Urbild eines Form- und Ichverlusts geworden. Bei Ovid ist Marsyas' Verwandlung zugleich eine kollektive Angelegenheit:

illum ruricolae, silvarum numina, Fauni  
et satyri fratres et tunc quoque carus Olympus  
et nymphae flerunt, et quisquis montibus illis  
lanigerosque greges armentaue bucera pavit.  
fertilis immaduit madefactaque terra caducas  
concepit lacrimas ac venis perbibit imis;  
quas ubi fecit aquam, vacuas emisit in auras.  
inde petens rapidum ripis declivibus aequor  
Marsya nomen habet, Phrygiae liquidissimus amnis. (VI, v. 392-400)<sup>3</sup>

Marsyas' Name taucht bei Ovid (anders als in vielen Übersetzungen) erst und nur im letzten Vers auf und ist da bereits zum Namen des phrygischen Flusses geworden. Marsyas' Blut, so deutet Ovid zumindest an, fließt aus seinem Körper in den lebendigen Körper der Erde; dieser nimmt die Tränen der um Marsyas weinenden Satyrn, des Olympus, der Faune, Waldgötter, Nymphen und Schafhirten auf. Der Erdgrund klärt alles zu Wasser und gibt das Wasser wieder ab. Der Fluss Marsyas scheint es nun zu tragen. Von der Drastik der Schindung bleibt die starke Strömung und die Entgrenzung im offenen Meer.

Mit Marsyas' Körper wird auch der Erzählfluss aufgeschnitten; die Fabel korrespondiert mit der Form. Die Verse, die die Schindung schildern, zeichnen sich durch extreme Dichte und chirurgisch präzise Montagekunst aus. Marsyas' Schrei wird zwar nur erzählt, die mehrfach einsetzende direkte Rede zerschneidet aber den Gang des Erzählens. Das Schreien wird durch die von den *inquit*-Formeln unterbrochene Rede herausgestellt, das *clamare* sogar wiederholt. Die Unterbrechung der Rede akzentuiert den Schmerzmoment. Zugleich ergibt sich durch Marsyas' bodenständige Sprache ein komischer Effekt, der von Marsyas' Schrei distanziert, aber auch Sympathie mit dem sterbenden Satyr weckt; im Text kommt sie in den Tränen der Wald- und Bergbewohner zum Ausdruck.

Die dem Schrei nachgestellten Verse entwerfen ein künstlerisch-anatomisches *tableau vivant* des geöffneten Körpers; ihr ekphrastisches Potential hat insbesondere in der Frühen Neuzeit zahlreiche bildliche Darstellungen angeregt. Apolls Messer entgrenzt Marsyas' Ich („quid me mihi detrahis?“) und produziert zugleich ein Kunstwerk. Marsyas' Verhältnis zu Apoll ist oft mit dem des Dionysos verglichen und die spannungsreiche Darstellung der Schindung bei Ovid und in der

---

Sehnen da, und ohne Haut pulsieren die bebenden Adern. Man könnte im Innern die zuckenden Organe und an der Brust die durchscheinenden Fibern zählen.“ Ebd., S. 307.

<sup>3</sup> „Um ihn weinten die Faune, die Waldgötter, die auf dem Lande wohnten, seine Brüder, die Satyrn, Olympus, der ihm auch jetzt noch lieb war, die Nymphen und alle, die auf jenen Bergen wolletragende Herden und gehörntes Vieh weideten. Die fruchtbare Erde wurde feucht; feucht geworden, nahm sie die fallenden Tränen auf und sog sie bis in die tiefsten Adern ein. Sie verwandelte sie in Wasser und entließ sie in die freien Lüfte. Daher hat der Marsyas seinen Namen, der zwischen abschüssigen Ufern zur wilden See hinstrebt, Phrygiens klarster Strom.“ Ebd.

Bildenden Kunst als gelungene Verbindung beider Pole gefeiert worden, als kathartische Vereinigung von Präzision und Entgrenzung, von penibler Tranchierkunst und schmerzhafter Überschreitung.<sup>4</sup> Wenn aber die nachfolgenden Adaptationen des Marsyas-Mythos sich vor allem auf die Schindung konzentrieren, so hat bei Ovid doch die „Klage um Marsyas“ (Beat Wyss) besonderes Gewicht. Am Ende stehen mit der bukolisch-satyrischen Trauer, dem wilden Flusslauf und dem Zug ins Meer entindividualisierende Motive, die Dionysisches mit Solidarischem vereinen.

Dass Marsyas' Klage sich nicht direkt artikuliert, sondern von der Erzählerfigur nachgeahmt, zitiert wird, ist für die Wirkung der Erzählung von besonderer Bedeutung. Ovid scheint Wert darauf gelegt zu haben, eine Spannung zwischen der zeitlich entfernten Erzählung *über* Marsyas und der präsentischen Wirkung von Marsyas' Leiden und Klage zu erzielen. Ovids Marsyas-Text lässt sich so auch als Erzählung über die Bedeutung von Erinnerungsmaterial für das Verhältnis von historischer und gegenwärtiger Erfahrung lesen. Die folgenden Überlegungen zu Ovid sollen diesen Gedanken verdichten und dienen zugleich als Vorspiel für die Analysen zur Marsyas-Motivik in Heiner Müllers Stück *Macbeth, nach Shakespeare* (1972) und Rainer Werner Fassbinders Film *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978), die im Zentrum dieses Beitrags stehen.

## **II. Zum geschichtsphilosophischen Gehalt des VI. Buchs der *Metamorphosen***

Auffällig kurz und beiläufig ist die Marsyas-Erzählung auch im Vergleich zu den drei im VI. Buch vorangehenden Erzählungen: der Verwandlung Arachnes zur Spinne, Niobes zu Marmor und der lykischen Bauern zu Fröschen. Alle drei erzählen von Strafen für Widerstand gegen göttliche Allmacht. Zu Beginn der Marsyas-Erzählung heißt es dann:

Sic ubi nescio quis Lycia de gente virorum  
rettulit exitium, satyri reminiscitur alter,  
quem Tritoniaca Latous harundine victum  
adfecit poena.

(VI, v. 382-385)<sup>5</sup>

Auf diese Einleitung folgen nur die beiden oben zitierten Passagen. Während die ersten drei Erzählungen des VI. Buchs zusammen gut 380 Verse umfassen, ist Marsyas' Geschichte schon nach 19 Versen zu Ende erzählt. „Talibus extemplo redit ad praesentia dictis“ (VI, v. 401), lautet der erste Vers der nächsten Erzählung „Pelops“: „Nach solchen Erzählungen kehrt das Volk sogleich zum gegenwärtigen Geschehen zurück“.<sup>6</sup>

Das gegenwärtige Geschehen betrifft den Stamm von Amphion und Niobe. Niobe hatte sich (obwohl sie schon um das Schicksal Arachnes wusste) den Ehrbezeu-

---

<sup>4</sup> Werner Hofmann: Marsyas und Apoll. München: Georg D.W. Callwey 1973 (Reihe der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 8); Beat Wyss: „Klage um Marsyas.“ In: Ders.: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. Köln: Dumont 1996, S. 7-25.

<sup>5</sup> „Sobald ein Unbekannter so vom Ende der Männer aus dem lycischen Volk berichtet hat, erinnert sich ein zweiter an den Satyr, den Latonas Sohn bestrafte, nachdem er ihn im Spiel auf Tritonias Rohrflöte besiegt hatte.“ *Metamorphosen*, S. 307.

<sup>6</sup> Ebd.

gungen für Latona und deren Mutterschaft widersetzt und stattdessen fragt, warum nicht sie, die Schönheit, eine ehrwürdige Genealogie und vor allem viel mehr Kinder vorzuweisen habe, geehrt werde. Sie bezahlt mit der Auslöschung ihrer Familie. Das Ende, das Niobe selbst findet, liest sich wie ein Modell zu Walter Benjamins Bild vom Engel der Geschichte:

orba resedit  
exanimis inter natos natasque virumque  
deriguitque malis: nullos movet aura capillos,  
in vultu color est sine sanguine, lumina maestis  
stant inmota genis; nihil est in imagine vivum.  
ipsa quoque interius cum duro lingua palato  
congelat, et venae desistunt posse moveri;  
nec flecti cervix nec brachia reddere motus  
nec pes ire potest; intra quoque viscera saxum est.  
flet tamen et validi circumdata turbine venti  
in patriam rapta est; ibi fixa cacumine montis  
liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant. (VI, v. 301-312)<sup>7</sup>

In der Pelops-Erzählung, die chronologisch an die Niobe-, textchoreographisch aber an die Marsyas-Erzählung anschließt, heißt es nun, um Niobe habe allein ihr Bruder Pelops getrauert; er habe geweint und seine elfenbeinerne Schulter entblößt. Pelops war als Kind von seinem Vater Tantalus den Göttern zum Test ihrer Allwissenheit zerstückelt und als Speise vorgesetzt worden. Zwar konnte er von den Göttern wieder zusammengeflickt werden, ein Stück Schulter war aber unauffindbar geblieben und wurde durch Elfenbein ersetzt. Im VI. Buch wird Pelops kalte Schulter zum Zeichen der Trauer und des Mitgefühls. Die Motivik aus der Marsyas-Erzählung wird somit fortgeführt, aber um die Dimension des Historischen und seiner Wirkmächtigkeit erweitert. Und diese entzündet sich an der materiellen Spur vergangener Grausamkeit: Pelops' Prothese. Bei Marsyas, von dem keine greifbare Form bleibt, muss die Erzählkunst allein das Erinnerungsmaterial liefern, das für die Trauer nötig ist: Marsyas' Schrei und das lebendig gezeichnete Bild seines wunden Körpers.

Die beiden knappen Erzählungen von Marsyas und Pelops bilden die Mitte des VI. Buches. Einmal aus der Perspektive einer zeitlich unbestimmten Vergangenheit (Marsyas), einmal aus der Perspektive der erzählten Gegenwart (Pelops) werfen sie ein Licht auf die sie umgebenden längeren Erzählungen göttlicher Grausamkeit (von den lykischen Bauern wird unten noch genauer die Rede sein). Gerade durch ihre Kürze, ihre elliptische Struktur und die erzählte oder erinnerte körperliche Gewalt erzeugen sie dabei affektive Widerhaken. In beiden Geschichten kommt es

---

<sup>7</sup> „Kinderlos saß sie mitten unter ihren Toten: den Söhnen, den Töchtern und dem Gemahl, und ihr Unglück ließ sie erstarren. Kein Haar bewegt der Wind, bleich und blutleer ist das Gesicht, die Augen stehen starr in düsteren Höhlen; an dem ganzen Bild ist nichts Lebendiges. Auch friert innen die Zunge am harten Gaumen fest, und in den Adern hört der Pulsschlag auf. Weder kann sich der Nacken beugen, noch können sich die Arme bewegen, noch kann der Fuß gehen. Auch im Innern des Leibes ist alles Stein. Dennoch weint sie. Vom Wirbel eines gewaltigen Sturmes ergriffen, ist sie in ihr Vaterland entführt worden. Dort auf einen Berggipfel versetzt, zerfließt sie, und noch heute verströmt der Marmor Tränen.“ Ebd., S. 301.

zu plötzlichen körperlich-seelischen Freilegungen und Entblößungen, die eine eigenständige und eine die Erzählungen übergreifende Wirkung besitzen. Diese doppelte Wirkung und ihre materielle Bedingtheit lassen sich im Zusammenhang mit Benjamins Thesen zur Geschichte denken:

Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, wie es denn eigentlich gewesen ist'. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt. Die Gefahr droht sowohl dem Bestand der Tradition wie ihren Empfängern. Für beide ist sie ein und dieselbe: sich zum Werkzeug der herrschenden Klasse herzugeben.<sup>8</sup>

Die besondere Erzählweise der Marsyas-Geschichte Ovids verleiht dem Vergangenen eine schmerzhaft akute Gegenwärtigkeit, überbrückt historische Abstände affektiv und erzeugt so vielleicht auch die Nähe, die mit John Berger nötig ist, um ein Kunstwerk zu ‚sehen‘.<sup>9</sup> Die Form der ovidischen Marsyas-Erzählung mag dafür mitverantwortlich sein, warum der Mythos so ausgesprochen viele und vielfältige Bearbeitungen in den verschiedensten Medien und historischen Augenblicken erfahren hat. Zu einer besonderen Verdichtung eines materialistischen Umgangs mit Marsyas kommt es um 1970.

### **III. Materialität und Wiederholung: Zur politischen Marsyas-Motivik um 1970**

Die Kulturgeschichte der Häutung hat eine Virulenz von Schindungsdarstellungen im 16. und 17. Jahrhundert nachgezeichnet, wenn ein Interesse an Grausamkeit in Religion und Mythos auf zeitgenössische Strafpraktiken sowie auf ein wachsendes Interesse an Anatomie in Medizin und Bildender Kunst trifft.<sup>10</sup> In zahlreichen frühneuzeitlichen Darstellungen der Schindung des Marsyas und des Apostels Bartholomäus finden sich Andeutungen einer anatomischen Sektion und eines frühaufklärerischen Wunsches nach Ent-Deckung des unter der Haut Verborgenen, der auch bei Ovid schon angelegt ist. Im 18. Jahrhundert indes verliert sich, wie Claudia Benthien feststellt, „die Schindung des Marsyas (wie auch des Bartholomäus) als Bildsujet ebenso plötzlich, wie es im 16. Jahrhundert massiv auftrat“<sup>11</sup>. Den Grund dafür sieht Benthien mit Foucault im Übergang von der Straf- zur Disziplinargesellschaft. In der Folge wird die Häutung zur Metapher.

Ihre konkrete Form bekommt erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert wieder Dominanz. Bezüge zur Shoah, aber auch zur Frage des Verhältnisses von

---

<sup>8</sup> Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte.“ In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band I.2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 691-704, hier S. 695.

<sup>9</sup> Vgl. die eingangs zitierte Stelle aus *Ways of Seeing*.

<sup>10</sup> Vgl. Claudia Benthien: „Häutungen. Enthüllung, Folter, Metamorphose.“ In: Dies.: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. 2. Aufl. Reinbek: Rowohlt 2001, S. 76-110; Daniela Bohde: *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*. Emsdetten/Berlin: Edition Imorde 2002, v.a. S. 271-342.

<sup>11</sup> Benthien: „Häutungen“, S. 92.

Menschlichkeit und Ökonomie überhaupt dominieren jetzt. Benthien hat den vielschichtigen Umgang mit Häutungsbildern – von KZ-Bezügen bis zum Marsyas-Mythos – in Sylvia Plaths Gedicht *Lady Lazarus* (1962) offengelegt.<sup>12</sup> Verena Stefans autofiktionaler Roman *Häutungen* (1975) weist keine expliziten Marsyas-Referenzen auf, verbindet aber die Häutungsmotivik mit Fragen der Identität, mit drastischen Körperschilderungen, unkonventionellen Darstellungsverfahren und der Kritik an Machtstrukturen. Für Heiner Müller hat Manfred Schneider Marsyas als zentrale Referenzfigur beschrieben: „Marsyas zählt zu Müllers Helden, deren Verwandlungspotential er vielfach nutzte. Denn der Gehäutete büßt wie die anderen Schmerzhelden seine Gestalt ein. Aus dem amorphen Fleischmüll läßt sich jede andere Plastik hervortreiben.“<sup>13</sup> In der DDR-Literatur der Zeit tritt Marsyas häufiger auf. Franz Fühmann erzählt den Marsyas-Mythos 1977 mit schmerzhafter Minutiösität und Lakonie neu; ebenfalls 1977 veröffentlicht der gerade nach Westberlin übergesiedelte Thomas Brasch in dem Band *Vor den Vätern sterben die Söhne* die Marsyas-Erzählung „Zweikampf“, die einen anarchischen Marsyas zeigt, der in der Schindung eine sensualistische Ästhetik entwirft – auch hier allerdings zum Preis des Selbstverlusts.<sup>14</sup>

In einem 1973 erschienenen Aufsatz hat der Kunstwissenschaftler Werner Hofmann eine Reihe von Marsyas-Bezügen in der zeitgenössischen Bildenden Kunst ausgemacht: Francis Bacons Interesse an rohem Fleisch, Lucio Fontanas aufgeschlitzte Leinwände, die Décollagen Raymond Hains', Mimmo Rotellas und Wolf Vostells. Das Moment der Häutung sieht Hofmann im Dienste eines Widerstands gegen die Warenwelt, dem aber womöglich ein apollinischer Zug eingeschrieben bleibt. Über die Décollage-Künstler schreibt Hofmann:

[S]ie gehen gegen die affirmative Klischeewelt der Werbung mit ihren billigen, falschen Versprechen und Glücksbotschaften vor. Sie zerreißen den schönen Schein dieser Welt, indem sie ihre verlockende Oberfläche zerfetzen. Formal bringt das eine Fülle neuer Entdeckungen ein, eben die verwischte, fragmentierte

---

<sup>12</sup> Claudia Benthien: „The big strip tease.' Selbstschindung und Kreativität in Sylvia Plaths Gedicht *Lady Lazarus*.“ In: Ursula Renner/ Manfred Schneider (Hg.): *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 177-196. Vgl. auch dies.: „Häutungen“, S. 92f.

<sup>13</sup> Manfred Schneider: „Kunst in der Postnarkose. Laokoon Philoktet Prometheus Marsyas Schrei.“ In: Christian Schulte/ Brigitte Maria Mayer (Hg.): *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 120-142, hier S. 135. Vgl. auch ders.: „The Management of Pain. Nietzsche und Heiner Müller.“ In: Ursula Renner/ Manfred Schneider (Hg.): *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 217-233. Auf Müllers *Macbeth*-Bearbeitung und ihre Marsyas-Referenzen nimmt Schneider allerdings nicht Bezug. Eine kulturgeschichtliche Einordnung von Müllers Marsyas-Motivik findet sich bei Helene Varopoulou: „Über Marsyas, besonders bei Heiner Müller.“ In: Yoshihiko Hirano/ Christine Ivanović (Hg.): *Kulturfaktor Schmerz. Internationales Kolloquium in Tokyo 2005*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 43-51.

<sup>14</sup> Gert Theile: „Kanon Grenzen Wandlung. Die Marsyas-Bearbeitungen von Franz Fühmann und Thomas Brasch.“ In: Ursula Renner/ Manfred Schneider (Hg.): *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 197-216. Zu diesen und weiteren Bearbeitungen auch Heinz J. Drügh: „Marsyas.“ In: Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Der neue Pauly. Supplemente 5: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2008, S. 413-417.

Inhaltlichkeit der beschädigten Form. Doch hinter dieser Abfallwelt steht vielleicht die Hoffnung auf eine unversehrte, ‚ganze‘ Welt.<sup>15</sup>

Die Marsyas-Bearbeitungen um 1970 haben den Bezug zu einem Prinzip der Wiederholung gemein, im Sinne des Wieder-Holens der im mythologischen Material aufbewahrten kollektiven Erfahrung „im Augenblick der Gefahr“ und im Sinne einer Verschiebung der Überlieferung durch Techniken der Reproduktion. Mag diesen künstlerischen Auseinandersetzungen auch stets eine melancholische Sehnsucht nach einer auratischen Ganzheit eingeschrieben sein, wie sie Hofmann bei den Décollagisten vermutet, so ist doch die intensive Arbeit mit den und an den reproduktiven Verfahren zentral für ihre Ästhetik.

Auch Ovids Marsyas-Fassung enthält ein Motiv der Anmaßung und Aneignung: Nicht nur traut sich Marsyas, Apoll herauszufordern. Noch dazu tut er das auf einem von Athene weggeworfenen Instrument. In den *Fasti* lässt Ovid Athene vom ‚kleinen Quinquatrus‘ erzählen, einem Mitte Juni zu Ehren Minervas stattfindenden Flötenfest, das auf ihre Erfindung des Instruments zurückgeht:

prima terebrato per rara foramina buxo  
ut daret, effeci, tibia longa sonos.  
vox placuit; faciem liquidis referentibus undis  
vidi virgineas intumuisse genas.  
‘ars mihi non tanti est; valeas, mea tibia!’ dixi;  
excipit abiectam caespite ripa suo.  
inventam Satyrus primum miratur et usum  
nescit et inflatam sensit habere sonum  
et modo dimittit digitis, modo concipit auras  
iamque inter nymphas arte superbus erat.  
provocat et Phoebum; Phoebo superante pependit.  
caesa recesserunt a cute membra sua.  
sum tamen inventrix auctorque ego carminis huius.  
hoc est, cur nostros ars colat ista dies.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Hofmann: Marsyas und Apoll, S. 37. Hofmann erwähnt außerdem einen Artikel von Robert Hughes über die Rolling Stones als ‚Inkarnationen‘ Marsyas‘ im *Time Magazine* vom Juli 1972: „The Stones and the Triumph of Marsyas“. Ebd., S. 11f.

<sup>16</sup> Ovid: Die Fasten. Hg., übers. u. komm. v. Franz Böhmer. Band I, Heidelberg: Winter 1957, S. 290/292 (VI, v. 697-710). „Ich habe als erste einige Löcher durch (einen Schaft aus) Buchsbaumholz gebohrt und so erreicht, daß die lange Flöte Töne abgab. Der Klang gefiel mir; als (aber einmal) ein heller Wasserspiegel das Bild zurückwarf, sah ich, wie meine jungfräulichen Wangen (dabei) angeschwollen waren: ‚So viel ist mir die Kunst nicht wert; fahr dahin, meine Flöte!‘ sagte ich und warf sie weg. Das Ufer nahm sie mit seinem Rasen auf, ein Satyr fand sie, er bestaunte sie zunächst und fand nichts mit ihr anzufangen; dann aber blies er hinein und fand, daß sie einen Klang besaß. Und bald ließ er mit den Fingern Luft hindurch, bald hielt er sie zurück, und schon brüstete er sich vor den Nymphen mit seiner Kunst. Er forderte sogar Phoebus heraus. Phoebus siegte, hängte ihn auf und zog ihm die Haut vom Leibe. Ich aber bin die Erfinderin und Begründerin dieses Spieles; das ist der Grund, weshalb diese Kunst meine Tage heilig hält.“ Ebd., S. 291/293. Zum Bezug zwischen den beiden Ovid-Stellen vgl. ebd., Band II, S. 382. Beat Wyss hat allerdings bemerkt, dass der Marsyas-Mythos viel älter ist als die Erzählung von Athenes Erfindung der Flöte. „Klage um Marsyas“, S. 9.



Die Aneignung zuerst der Kunst und dann auch der Sprache der Göttin, die von der unvorteilhaften Verzerrung des eigenen Spiegelbilds stärker berührt scheint als von der Häutung des Satyrs, versieht die Marsyas-Figur mit einer enormen politischen Dynamik. Athene verwirft die künstlerische Praxis und beharrt doch auf ihrer originären Autorschaft: „sum tamen inventrix auctorque ego carminis huius.“ Marsyas dagegen – Situationist und Autodidakt, für den die Flöte zunächst ein *objet trouvé* ist –, schafft Kunst aus dem Fortgeworfenen, dem Abjekten, dem Müll der Mächtigen. Natürlich unterliegt er damit im künstlerischen Agon mit dem Gott. Indem er aber auch für seinen Leidenschrei auf Athene zurückgreift, kommt die Stoßrichtung seiner Kunst (sein Flötenspiel widersetzt sich der Überlieferung) doch noch zum Ausdruck. Indem Marsyas Athenes eitles Verwerfen der Praxis: „ars mihi non tanti est; valeas, mea tibia!“ für sein eigenes Entsagen im Moment größtmöglichen Leidens verwendet („non est [...] tibia tanti!“), führt er die Belanglosigkeit der Kunst Athenes und die Gefährlichkeit seiner eigenen Kunst vor. Marsyas trägt Athenes lakonischem Satz den Schrei ein, über das Recycling der Lakonie für den Schrecken aber zugleich ein dunkles Lachen. Darin steckt eine machtersetzende Qualität. So lange sie nicht zum Sieg reicht, muss die Solidarität der Mitfühlenden einspringen; kulturgeschichtlich gehören die Faune und Satyrn aber bereits der Komödiengemeinde an.

Es ließe sich sagen, dass die Bestrafung des Marsyas einen weiteren Kunstwettbewerb hervorbringt: mit dem aufgeschlitzten Körper Marsyas', der zu einer Art *nature morte* wird,<sup>17</sup> auf der einen, und Marsyas' tragikomischem Athene-Pastiche vor ruralem Publikum auf der anderen Seite. Während die frühneuzeitlichen Darstellungen sich überwiegend von der Faszination des geöffneten Körpers leiten lassen, setzen die Marsyas-Bearbeitungen um 1970 am Moment der Nachahmung, der aneignenden und kritischen Wiederholung, der parodistischen Intertextualität und der dunklen Komik an.

Anhand Heiner Müllers dramatischer Marsyas-Bearbeitung in *Macbeth, nach Shakespeare* und Rainer Werner Fassbinders Umgang mit der Motivik im Film *In einem Jahr mit 13 Monden* möchte ich das im Folgenden im Detail betrachten. Müller setzt Ovids Marsyas-Erzählung als Kommentar auf das endlose Ende der Geschichte und den Horror einer Auflösung von Unterschieden ein: Alle ziehen sich gegenseitig die Haut ab, Differenzen verschwinden, Fleisch wird „Körpermüll“<sup>18</sup>. Die Ovid-Bezüge lassen die dargestellte Grausamkeit zwischen Buchstäblichkeit und Bildlichkeit, historischem Kommentar und anthropologischer Reflexion oszillieren und weisen darüber hinaus auf politisches Reflexionsmaterial in den *Metamorphosen* zurück. Auch bei Fassbinder markiert die Häutung ein individuelles Leiden als politisches. *In einem Jahr mit 13 Monden* überführt die bis zur Verwandlungsbereitschaft gehende Liebe der Hauptfigur in einer Schlachtungsszene, die Material aus Ovids Marsyas-Erzählung, aus Tizians Gemälde *Die Schindung des Marsyas* und aus Goethes *Torquato Tasso* enthält, in ein darstellerisches Extrem. Fassbinder spaltet die in den Kunstwerken enthaltenen

---

<sup>17</sup> Vgl. zu Marsyas im Kontext des Stillebens: Rebekka Schnell: *Natures Mortes. Zur Arbeit des Bildes bei Proust, Musil, W.G. Sebald und Claude Simon*. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 232-236.

<sup>18</sup> Schneider: „The Management of Pain“, S. 224.

Motive und Formelemente auf, ordnet sie in neuer, anders verdichteter Konstellation an und erreicht so eine den filmischen Realismus mythologisch aufladende Wirkung.

#### **IV. Heiner Müller: *Macbeth, nach Shakespeare* (1972)**

Müllers *Macbeth*-Bearbeitung<sup>19</sup> gehört wegen ihrer expliziten Grausamkeit und ihres pessimistischen Geschichtsbilds zu den umstrittensten Stücken Müllers; sie wurde teils als „barbarische Reduktion“, teils als „Konkretisierung des Originals“ gelesen.<sup>20</sup> Durch eine von ihm selbst als „materialistisch“ beschriebene Form der verändernden Übersetzung „von Zeile zu Zeile“ ist es Müller gelungen, dem ohnehin schon blutigen Shakespeare-Stück noch an einigen weiteren Stellen die Haut abzuziehen.<sup>21</sup>

Wie Helmut Fuhrmann gezeigt hat, besteht Müllers Strategie zum einen in der Hinwendung zu den bei Shakespeare ausgeblendeten Bauern, und zum anderen in einer stärkeren Historisierung des Geschehens im Rückgriff auf Shakespeares Quellen, die wiederum das Bauernmotiv nahelegen, indem beispielsweise auf die ausbeuterische Arbeit beim Bau von Dunsinane hingewiesen wird.<sup>22</sup> 1607, im Jahr nach der Uraufführung von *Macbeth* gibt es in den englischen Midlands Bauernaufstände. Der Krieg zwischen den schottischen und den norwegischen Truppen, mit dem *Macbeth* öffnet, schließt bei Müller daher einen Aufstand der schottischen Bauern ein, die sich gegen die Feudalherrschaft wehren. Der Aufstand wird niedergeschlagen und Szenen brutaler Aktionen von Soldaten gegen Bauern kehren im Stück mehrfach in der Form grausamer Zwischen- oder Nebenspiele wieder.

Überhaupt spitzt Müller alles Körperliche und Grausame bei Shakespeare noch weiter zu und verschärft es im Motiv des Häutens, das sich durch das ganze Stück zieht. „Was kommt in Blut?“ (263), lautet schon der erste Satz im Stück, gesprochen von König Duncan an einen aus der Schlacht heimkehrenden Soldaten. „Die Welt

---

<sup>19</sup> Heiner Müller: *Macbeth, nach Shakespeare*. In: Ders.: Werke 4, Die Stücke 2. Hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 261-324. Im Folgenden zitiere ich aus dieser Ausgabe in Klammern im Haupttext.

<sup>20</sup> Jan-Christoph Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*. Berlin: Aufbau-Verlag 2001, S. 281. Angeheizt von einer langen, ausgesprochen scharfen Kritik von Wolfgang Harich 1973, entspannt sich innerhalb der DDR-Theaterkritik eine mehrjährige Debatte um Müllers Bearbeitung. Miguel Ramalhoto Gomes hat sie nachgezeichnet: *Texts Waiting for History. William Shakespeare Re-Imagined by Heiner Müller*. Amsterdam: Rodopi 2014, S. 50-55. Wolfgang Harich: „Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß – Aus Anlass der ‚Macbeth‘-Bearbeitung von Heiner Müller.“ *Sinn & Form* 1 (1973), S. 189-218.

<sup>21</sup> In einem 1974 geführten Interview sagt Müller: „Ich denke nicht darüber nach, ob ich ein Geschichtspessimist bin. [...] Ich habe ganz einfach versucht, den ‚Macbeth‘ materialistisch zu erzählen; aber auch das nicht aus ideologischem Vorsatz, sondern weil ich es gar nicht anders kann. ‚Macbeth‘ war das Shakespeare-Stück, das ich am wenigsten mochte. Vorher hatte ich ‚Wie es euch gefällt‘ übersetzt, so wörtlich wie möglich. Bei ‚Macbeth‘ wollte ich nun den Shakespeare verändern, von Zeile zu Zeile.“ Benjamin Henrichs: „Die zum Lächeln nicht Zwingbaren. Zu ‚Macbeth‘: eine verspätete Polemik, eine verunglückte Inszenierung, ein Interview.“ *Die Zeit*, 24. Mai 1974, S. 19.

<sup>22</sup> Helmut Fuhrmann: „Where Violent Sorrow Seems a Modern Ecstasy. Über Heiner Müllers *Macbeth* nach Shakespeare.“ In: Ders.: *Warten auf Geschichte. Der Dramatiker Heiner Müller*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 82-99, hier S. 82f.

hat keinen Ausgang als zum Schinder. / Mit Messern in das Messer ist die Laufbahn.“ (279), sagt Macbeth in der Dolch-Szene. „Ein Königsbanner [...] aus Menschenhaut“ (307) liefert eine der Hexen bei Macbeth ab. Gegen Ende des Stücks formuliert Macbeth seine Strategie des Überlebens als Leichewerden: „Ich will die Häute meiner Toten anziehen / In Fäulnis kleiden mein hinaufgekommenes Fleisch / Und überdauern mich in Todes Maske.“ (309)<sup>23</sup>

Das Motiv des Hautabziehens ist es auch, das den materialistischen Zugang poetologisch werden lässt. Im Rekurs auf die Marsyas-Bearbeitungen Ovids und Tizians erhält das Schinden die Funktion der Verschränkung historischer und literarischer Bezüge, der Herstellung zwischen Zusammenhängen von Haut- und Textfetzen, mit dem Resultat, den historischen Konstellationen das Affektreservoir der Literatur verfügbar zu machen.

Nicht nur gehäutet, sondern zerfleischt wird bei Müller zunächst ein Bauer, den ein Lord wegen ausstehender Pachtzahlungen in einen Block schlagen ließ:

*Der Bauer im Block: ein Skelett mit Fleischfetzen. Alte Frau. Junger Bauer. Schnee.*

FRAU Gebt mir meinen Mann wieder. Was habt ihr mit meinem Mann gemacht.

Ich bin nicht verheiratet mit einem Knochen. Warum hast du die Pacht nicht gezahlt, du Idiot. *Schlägt die Leiche.*

JUNGER BAUER *zieht sie weg*: Wovon. Die Hunde waren schon an ihm. Eine Hand ist auch ab. Wir wolln den Rest einsammeln, eh die Hunde mit ihm fertig sind. (289)

Blitzt hier in der Rede des jungen Bauern unter der Lakonie noch Mitgefühl hervor, hat die Ansteckungskraft der Grausamkeit gegen Ende des Stücks auch ihn erreicht. Der Bauernsohn tritt als Soldat wieder auf und nimmt Rache; aus der Zerfleischung durch die Hunde wird eine Schindung:

SOLDAT 4 [...] Wir haben ein Geschäft, der Lord  
Und ich. Mein Vater starb an einer Pachtschuld  
Gnädiger Herr, und als sein treuer Sohn  
Will seine Rechnung ich begleichen. Und  
nicht eh Ihr ausseht wie mein Vater aussah  
Als Eure Hunde mit ihm fertig waren  
Die ihn zerfleischten, Herr, auf Eurem Burghof  
Zum Schauspiel Euren Damen, sind wir quitt, Herr.  
Und Eurer Dame jetzt geb ich das Schauspiel.

SOLDAT 1 Ich bin dabei.

SOLDAT 2 Ich wollte immer wissen  
Wie unter seinem Fell aussieht ein Herr.

SOLDAT 3 Vielleicht finden wir dort was ihn zum Herrn macht.

SOLDAT 1 Wir wolln ihn ausziehen ganz bis auf die Seele.

*Die Soldaten schinden den Gefangenen.*

MACBETH *zusehend*:

Als hätten sie Ovid gelesen: ,WARUM  
ENTZIEHST DU MICH MIR SELBER? SCHRIE MARSYAS

---

<sup>23</sup> Fuhrmann hat weitere Stellen zu Macbeths „Fleischer-Philosophie“ zusammengetragen. Ebd., S. 85.

ABER IM SCHREIEN ZOG DER GOTT DIE HAUT  
 IHM ÜBER DIE GLIEDER UND GANZ WUND WAR ER  
 MIT AUGEN SEHBAR DAS GEFLECHT DER MUSKELN  
 DAS RÖHRENWERK DER ADERN AUFGEDECKT  
 UND MIT DEN HÄNDEN GREIFEN KONNTE MAN  
 DAS EINGEWEIDE.‘ Warum flennst du, Weib.  
 Die Pfaffen lügen. Ihr seid nicht ein Leib.  
 ROSSE *leise*: Marsyas war ein Bauer.  
 MACBETH *lacht*: Die Zeiten wechseln.  
*An dem verkohlten Burgtor hängt kopfunten der geschlachtete Burgherr.*  
 SOLDAT 4 Kennt Ihr den Bauern wieder, Dame, der  
 Bei Euren Hunden in die Schule ging.  
 ROSSE UND LENNOX Das ist der Aufruhr.  
 MACBETH Ja. Das Eis ist dünn  
 Auf dem wir unsre Bauern rösten. Helft  
 Den Thron Uns halten, so hält euch der Thron.  
 Soldaten. Liebt ihr euren König.  
 SOLDATEN Heil  
 Macbeth König von Schottland.  
 MACBETH *auf den 4. Soldaten*: Haut ihn nieder.  
*Langes Schweigen. Dann führen die Soldaten den Befehl aus. (312f.)*

Während sich in der Szene „*Der Bauer im Block*“ eine ästhetische Korrespondenz zwischen den „Fleischfetzen“ des Bauern und dem Schnee ausmachen lässt, kommt das Zerstückelte, Zerflockte in der zweiten Szene aus Müllers Zitiertechnik. Neben dem wörtlichen Ovid-Zitat und dem Bezug auf das „Fell“ des Lords wird durch den Nebentext und die Hunde auch Tizians *Schindung des Marsyas* (1570-1576) aufgerufen (Abb. 1). Ein kleiner Hund leckt bei Tizian das Blut des kopfüber von einem Baum hängenden Marsyas auf; daneben steht ein größerer Hund mit deutlich sichtbaren Zähnen und leicht herausstehender Zunge (Abb. 2). Nebentext, Monolog und Dialog verbinden sich in Müllers Schindungsszene zur Ekphrasis und springen gemeinsam ein für das Nicht-Darstellbare: den grausamen Tötungsakt. Zugleich bleiben sie als separate Elemente wirksam, da sie auf unterschiedlichen Ebenen der theatralen Semiotik angesiedelt sind. Im Nebentext („*Die Soldaten schinden den Gefangenen.*“) ist jedes Schau-Spiel zunächst abwesend. Die ‚Wirklichkeit‘ der Schindung in der Aufführung zu erhalten, ist über eine theatrale Illusion nicht möglich. Nur eine tatsächliche Schindung würde der Regieanweisung gerecht. Der Ersatz, den Müller findet, besteht in einer komplexen Montage bekannter Bild- und Textelemente, die einerseits distanzierend wirkt, die durch die Lücken zwischen den montierten Elementen aber zugleich starke Wirkungen zulässt.<sup>24</sup> Aus der Regiebemerkung wird das Bild einer Schindung, das sich mit Macbeths Ovid-Erinnerung assoziiert, die wiederum in Verbindung mit

---

<sup>24</sup> Ich schliesse hier an Alexander Kluges zentrale These zur Montage von Filmbildern an. Vgl. u. a. Alexander Kluge: „Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit.“ In: Klaus von Bismarck/ Günter Gaus et al. (Hg.): *Industrialisierung des Bewußtseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den ‚neuen‘ Medien.* München: Piper 1985, S. 51-129, hier S. 105f.

Nebentext und Dialog Tizians Gemälde evoziert. So entstehen Permutationen zwischen Buchstäblichkeit, (Inter-)Textualität und Bildlichkeit.<sup>25</sup>

Den Schrei des Lords spart Müller aus und ersetzt ihn durch den erzählten Schrei des Marsyas. So steht an der Stelle der Unmittelbarkeit des Leidens das Zitat einer mythologischen Grausamkeit. Dass dieses Verfahren nicht nur distanzierend wirkt, hängt auch mit den oben beschriebenen Verfahren des ovidischen Textes zusammen. Auch Ovids Erzählung ist eine dichte Montage direkter Rede und ekphrastischer Schilderung. Der dadurch erzeugte, zum Greifen präsentische Eindruck von Marsyas' Leiden leiht Müller seine Wirkung, die in der Wiederholung der dargestellten Grausamkeiten verloren zu gehen droht. Über die Montage gewinnt das Stück an materieller und affektiver Substanz. Montiert wird so, dass die Elemente sowohl eine eigenständige Wirksamkeit erhalten können als auch sich mit den umliegenden Elementen ansteckend überlagern; keinesfalls geht es um ein bloßes Spiel mit Zitaten, sondern um einen fein gestalteten Prozess fortgesetzter Formung und Auflösung.

Tizians Malverfahren weist dazu eine Ähnlichkeit auf. Daniela Bohde hat in ihrer Studie zum Verhältnis von Körperlichkeit und Materialität bei Tizian gezeigt, dass Tizian metamorphotisch malt: „Indem er das Gemälde in zahllosen Schichten anlegt, werden einmal gefundene Formen immer wieder überarbeitet und verwandelt.“<sup>26</sup> Das Gemalte wirkt so veränderbar und kann auch im Prozess des Betrachtens nicht festgesetzt werden. Besonders wirkmächtig ist dabei eine uneindeutige Materialität – etwa sich überlagernde Konturen von Hundebein und Menschenfuß, ein Ineinandergreifen von Figur und Grund, ein Aufscheinen des Ungeformten in der Form.<sup>27</sup> Bohde zufolge werden an solchen Stellen „Erfahrungen aktiviert, Formerwartungen mit dem zu erkennenden Gegenstand verknüpft. Beim flüchtigen Anschauen ergänzt oder korrigiert der Betrachter das problematische Objekt; beschäftigt er sich länger mit ihm, stehen Erwartung und Realität spannungsvoll nebeneinander und fordern seine Integrationsfähigkeit.“<sup>28</sup> Die faszinierende Körperlichkeit geht auch auf den Umgang mit dem künstlerischen Produktionsmaterial zurück. So lassen sich bei genauem Blick Pinselhaare im Farbauftrag von Marsyas' Armen erkennen,<sup>29</sup> die auf einen kraftvollen Umgang Tizians mit dem Malmaterial weisen und dem Arm zum Taktilitäts- auch noch die Spur eines Realitätseffekts eintragen.

---

<sup>25</sup> 1986 sagt Müller in einem Gespräch: „Ich meine, Theater wird ja erst dadurch lebendig, daß ein Element immer das andere in Frage stellt. Die Bewegung stellt den Stillstand in Frage und der Stillstand die Bewegung. Der Text stellt das Schweigen in Frage, und das Schweigen stellt den Text in Frage, und das kann man endlos fortsetzen. Dadurch entsteht ja auch die andere Wirklichkeit, die Theater gegen den Zwang oder die Forderung nach Abbildung, nach bloßer Reproduktion von Realität behaupten muß. Und dadurch stellt Theater dann auch die Wirklichkeit in Frage, das ist auch wohl die wichtige politische Funktion von Theater.“ Zit. nach Heiner Müller: Theater ist kontrollierter Wahnsinn. Ein Reader. Hg. v. Detlev Schneider. Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 98.

<sup>26</sup> Bohde: Haut, Fleisch und Farbe, S. 334; und vgl. dies.: „Die Metaphorisierung eines Gewaltaktes. Tizians Schindung des Marsyas.“ In: Ursula Renner/ Manfred Schneider (Hg.): Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos. München: Wilhelm Fink 2006, S. 135-160.

<sup>27</sup> Bohde: Haut, Fleisch und Farbe, S. 321 und 335f.

<sup>28</sup> Ebd., S. 336.

<sup>29</sup> Ebd., S. 320.

Müllers Stück wirft noch weitere intertextuelle Schleifen. Wie durch die Rede des vierten Soldaten und durch Rosses Kommentar deutlich wird, steht das Marsyas-Zitat im Zusammenhang mit der Bauernmotivik. Müller hat die Einfügung der Bauern aus seiner Holinshed-Lektüre begründet und später mit dem Stalinismus in Zusammenhang gebracht.<sup>30</sup> Mindestens aus dem ästhetisch-politisch Unbewussten des Stücks wirkt noch ein anderer frühneuzeitlicher Text: die harsche Reaktion auf die süddeutschen Bauernaufstände *Wider die Mordischen und Reubischen Rotten der Bawren* (1525) des Reformators (und Lautenspielers) Martin Luther. Das Pamphlet handelt von Bauern, die „ymer fort toben“, „auffrur anrichten / rauben und plündern mit frevel Kloster und Schlosser / die nicht ir seyndt“.<sup>31</sup> Wem ein aufrührerischer Bauer begegnet, so heißt es weiter, der tue gut daran, „den selben [zu] erwürgen“:

Denn uber eynen offentlichen auffrurigen ist ain yeglicher mensch baide oberrichter und scharffrichter / gleych als wenn ain feur angeet wer am ersten kann leschen / der ist der beste / denn auffrur ist nicht ain schlechter mord / sondern wie ain groß feur / das eyn land anzündet un verwüstet / also bringt auffrur mit sich ayn land vol mords / blutvergiessen / un macht widwen und waisen und verstoret alles / wie das aller grossest unglück / Drumb sol hie zerschmeysen / würgen un stechen / haymlich oder offenlich / wer da kann / un gedenckn / das nicht gifftigers / schedlichers / teuffelischers sein kan / den ain auffrurischer mensch gleich als wenn man ainen tollen hund todschlahen muß / schlegstu nicht / so schlecht [schlägt] er dich un eyn ganz land mit dir.<sup>32</sup>

„[S]chlegstu nicht / so schlecht er dich“ – das ließe sich gut als Sinnspruch auf Müllers Macbeth übertragen; auch den Hundevergleich haben die beiden Texte gemeinsam. Luthers Text hat keinen expliziten Eingang in Müllers Text gefunden, vielleicht aber doch eine Spur darin hinterlassen. In seinem *Versuch einer Carneologie* zeigt Volker Demuth, wie die Forderung der aufständischen Bauern, über ihren Körper zu verfügen und aus der Leibeigenschaft auszutreten, mit Luthers Theologie kollidiert:

Freiheit statt Verdingung des Körpers an die Obrigkeit – ‚Was ist das? Das heysst Christliche Freyheytt ganzt fleyschlich machen. (...) Es will dieser artickel [der III. der Flugschrift der Bauern, der sich gegen die Leibeigenschaft ausspricht, S.F.] alle menschen gleich machen / und aus dem geystlichen reich Christs eyn weltlich eusserlich reich machen / wilchs unmöglich ist‘. Das ist unmissverständlich. Offenbarungswort und Körperwelt, spirituelle Freiheit und fleischliche Autonomie hatten strikt getrennt zu bleiben.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Vgl. dazu zuerst: Hans-Thies Lehmann: „Macbeth.“ In: Genia Schulz: Heiner Müller. Stuttgart: Metzler 1980, S. 99-107, hier S. 103; und jüngst: Gomes: *Texts Waiting for History*, S. 90-92.

<sup>31</sup> Martin Luther: *Wider die Mordischen un Reubischen Rotten der Bawren*, [Augsburg: Steiner] 1525, o.S. [Digitalisat verfügbar über die Bayerische Staatsbibliothek München].

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Volker Demuth: *Fleisch. Versuch einer Carneologie*. Berlin: Matthes & Seitz 2016, S. 42. Demuth zitiert aus Luthers Ermahnung zum Frieden auf die zwölf Artikel der Bauernschaft in Schwaben (1525).

Im Anschluss daran wäre die Rache der Bauern in Müllers Stück auch eine buchstäbliche Rache an der ausbeuterischen Leibeigenschaft: Bezahlt wird mit dem Leib des Lords.

Auch die Ovid-Bezüge lassen sich noch weiterführen. Im Zusammenhang mit dem Marsyas-Zitat kommen die lykischen Bauern ins Spiel, von denen in den *Metamorphosen* unmittelbar vor Marsyas erzählt wird; noch in den einleitenden Sätzen der Marsyas-Erzählung sind sie präsent: „Sic ubi nescio quis Lycia de gente virorum / rettulit exitium“ (VI, v. 382f.).<sup>34</sup> Nachdem die Bauern die durstige Göttin Latona, die es, von Iuno verfolgt, allein mit ihren neugeborenen Zwillingen nach Lykien verschlagen hatte, daran hindern, aus einem See Wasser zu trinken, lässt die Göttin sie in Frösche verwandeln und auf ewig in dem von ihnen selbst zum Sumpf aufgewühlten See leben. Wenn nun zu Beginn von Müllers *Macbeth* aufständische Bauern in einem nahen Sumpf ertränkt werden, weil keine Bäume mehr zum Erhängen zur Verfügung stehen, wenn Rosse Marsyas als Bauer bezeichnet und Rosse und Lennox nach der Schindung des Lords durch den Bauernsohn von einem „Aufruhr“ sprechen, lässt sich Ovids Erzählung heraus-hören – die nun auch selbst anders klingt und sich auf eine politische Lesart hin öffnet.<sup>35</sup>

Zwar lässt sich kaum entschuldigen, dass Ovids Bauern einer Durstigen das Wasser verweigern. Doch kommt auch Latona bei genauem Blick nicht gut weg. Zwar behauptet die Göttin, nachdem ihr das Wasser verwehrt wird, die Bauern „kniefällig“ („supplex peto“, v. 351) darum zu bitten. Den Kniefall verbindet Ovid aber zuvor deutlich mit der Intention, sich Wasser zu schöpfen; mit den Bauern, die am See Schilfrohr sammeln, scheint die Göttin bis zu deren Eingriff gar nicht in Kontakt getreten zu sein: „acessit positoque genu Titania terram“, heißt es zwar mit einer spannungsreichen Alliteration; „pressit, ut hauriret gelidos potura liquores“, lautet aber der nächste Vers (v. 346f.).<sup>36</sup> Der bäuerliche Eingriff, der unmittelbar darauf folgt, wird durch Ovids Wortwahl sofort zum Aufstand: „rustica turba vetat.“ (v. 348) – „[D]ie Bauernschar verbietet es ihr“<sup>37</sup>, aber auch: ‚Der Aufruhr der Bauern hindert sie daran.‘ ‚Turbare‘ wird später auch für das Aufwühlen des Sees verwendet: „ipsos etiam pedibusque manuque / turbavere lacus imoque e gurgite mollem / huc illuc limum saltu movere maligno.“ (v. 363-365).<sup>38</sup>

Latonas lange, poetisch-pathetische Rede über ihr Recht auf Wasser erfährt eine ironische Brechung durch ihre Behauptung, vor Durst kaum sprechen zu können,

---

<sup>34</sup> Übers. s.o. Daniela Bohde hat bemerkt, dass Marsyas in einigen Ovid-Übersetzungen als Bauer bezeichnet wird. Haut, Fleisch und Farbe, S. 289.

<sup>35</sup> Die Erzählung scheint mir bislang in der Forschung unterschätzt zu werden. In Gesamtdarstellungen wird sie meist nur beiläufig erwähnt. Ursula Reber bezeichnet sie als „[e]ine harmlose Hybris-Geschichte“; Ulrich Schmitzer sieht sie allein in der Tradition des literarischen Topos vom nervigen Frosch. Ursula Reber: Formenverschleifung. Zu einer Theorie der Metamorphose. München: Wilhelm Fink 2009, S. 111; Ulrich Schmitzer: „Die lästigen Frösche. Von Aristophanes und Ovid zu Peter Handke und H.C. Artmann.“ Anregung 39 (1993), S. 372-386.

<sup>36</sup> „Die Titanide trat herzu, drückte das Knie auf die Erde, um das kühle Naß zu schöpfen und zu trinken.“ *Metamorphosen*, S. 303.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> „Mit Händen und Füßen trübten sie den See und rührten aus der Wassertiefe weichen Schlamm auf, indem sie boshaft hin- und hersprangen.“ Ebd., S. 305.

und dann auch dadurch, dass sie zwar von Gleichheit und *usus communis* spricht, aber sofort wieder auf ihrer göttlichen Exzeptionalität beharrt, als sie mit ihrer Rede nichts erreicht:

‘quid prohibetis aquis? usus communis aquarum est;  
nec solem proprium natura nec aëra fecit  
nec tenues undas: ad publica munera veni,  
quae tamen ut detis, supplex peto. non ego nostros  
abluere hic artus lassataque membra parabam,  
sed relevare sitim. caret os umore loquentis  
et fauces arent vixque est via vocis in illis.  
haustus aquae mihi nectar erit, vitamque fatebor  
accepisse simul: vitam dederitis in unda.  
hi quoque vos moveant, qui nostro bracchia tendunt  
parva sinu.’ et casu tendebant bracchia nati.  
[...]  
distulit ira sitim; neque enim iam filia Coei  
supplicat indignis nec dicere sustinet ultra  
verba minora dea tollensque ad sidera palmas  
‘aeternum stagno’ dixit ‘vivatis in isto.’ (v. 349-359; 366-369)<sup>39</sup>

Die ironische Haltung des Dichters zur Göttin zeigt sich auch im Nachsatz zu ihrer Rede: „et casu [neben ‚und wirklich‘ auch: ‚und zufällig‘] tendebant bracchia nati.“ Die Verwandlung der Bauern in Frösche, die auf die Verwünschung Latonas folgt, scheinen die „novae [...] ranae“ (v. 381) selbst keinesfalls als Bestrafung zu empfinden; anstelle der Arbeit steht nun das Spiel:

eveniunt optata deae: iuvat esse sub undis  
et modo tota cava submergere membra palude,  
nunc proferre caput, summon modo gurgite nare,  
saepe super ripam stagni consistere, saepe  
in gelidos resilire lacus; sed nunc quoque turpes  
litibus exercent linguas pulsoque pudore,  
quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant. (v. 370-376)<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> „Was haltet ihr mich vom Wasser fern? Die Nutzung des Wassers ist eines jeden Recht. Die Natur hat weder die Sonne noch die Luft noch die klaren Wellen jemandem als Eigentum gegeben. Ich bin gekommen, etwas zu empfangen, das allen zusteht. Dennoch bitte ich euch kniefällig, es mir zu geben. Ich hatte nicht etwa vor, unsere müden Glieder hier zu waschen, sondern nur den Durst zu löschen. Während ich spreche, ist mein Mund trocken, die Kehle ist ausgedörst, und die Stimme findet darin kaum mehr einen Weg. Eine Handvoll Wasser wird für mich Nektar sein, und ich werde bekennen, daß mir damit zugleich das Leben geschenkt worden ist; ja, im Wasser werdet ihr mir das Leben geschenkt haben. Auch mögen euch diese Kinder rühren, die von meiner Brust ihre kleinen Ärmchen nach euch ausstrecken.’ Und wirklich streckten die Kinder gerade die Ärmchen aus. [...] Der Zorn ließ Latona den Durst vergessen – denn die Tochter des Coeus fleht nicht mehr die Unwürdigen an und erträgt es nicht länger, Worte zu gebrauchen, die ihrem göttlichen Rang nicht entsprechen. Sie hob die Hände zu den Sternen und sprach: ‚Ewig möget Ihr in diesem Pfuhl leben!‘“ Ebd., S. 303/305.

<sup>40</sup> „Der Wunsch der Göttin geht in Erfüllung. Es macht ihnen Freude, im Wasser unterzutauchen und bald den ganzen Körper in der Tiefe des Sumpfes versinken zu lassen, bald den Kopf hervorzustrecken, bald an der Oberfläche des Gewässers zu schwimmen, bald sich am Ufer des Teiches niederzulassen, bald wieder in den kühlen See zu springen. Doch auch jetzt noch führen



Der letzte hier zitierte Vers ist der bekannteste der Erzählung. In ihm hat Ovid das Quaken in seine poetische Sprache überführt. Höchstens zur Hälfte ist das ein Verlachen der Bauern.<sup>41</sup> Mindestens so sehr ist es ein momentanes Froschwerden des Dichters. Die Wörter, die die Quak-Laute enthalten: „quamvis [...] sub aqua, sub aqua“, sind für die antithetische Struktur des Verses verantwortlich und bringen Ovids Sprache nicht nur zum Quaken, sondern sind auch Ausdruck von Eigensinn und Widerständigkeit in einem Unterdrückungsverhältnis: bäuerliche Ränitz.<sup>42</sup> Bei Arthur Golding, dessen Ovid-Übersetzung von 1567 Shakespeare und Heiner Müller gleichermaßen geschätzt haben, klingen die Verse, auch durch Goldings manchmal herrlich unsinnige Reime, ausgesprochen heiter; statt auf den Fröschen lässt Golding die Episode sogar auf dem Wort ‚play‘ enden: „Their paunch which is the greatest part of all their trunck is gray, / And so they up and downe the Pond made newly Frogges doe play.“<sup>43</sup>

Der gute Ausgang (die Göttin verdurstet natürlich nicht) und die Heiterkeit der neuen Frösche deuten darauf, dass Ovid an den Fröschen das zentrale Thema des VI. Buches – die Herausforderung der Götterwelt – nochmals in komödiantischer Form aufarbeitet. Ovid lässt seine Erzählung auf dem Wort „ranae“ enden, das er als Pointe setzt; vorher war die Froschwerdung nur aus dem veränderten Verhalten der Bauern ableitbar. Spätestens hier sind auch Aristophanes’ Frösche aufgerufen, deren berühmtes „Brekekekex koax koax“ Dionysos so herrlich zur Weißglut treibt. Liest man das noch einmal nach, wird auch der motivische Bezug zwischen den schilfrohrsammelnden lykischen Bauern und der Geschichte von Marsyas und Apoll noch deutlicher:

DIONYSOS Krepieret, und mit euch das Koax!  
Denn ihr seid nichts als nur Koax.  
FRÖSCHE Dies mit Recht, du Wichtigtuert!  
Denn mir sind, lyrakundig, hold die Musen  
und der Bocksfuß Pan, der  
Lieder auf dem Rohr bläst,  
auch Apoll, der Lyraspieler, freut an uns sich,  
weil ich ihm das Rohr für seine  
Lyra pflanz im feuchten Sumpf.  
Brekekekex koax koax!

[...]

DIONYSOS Du Volk, das gern Lieder singt,  
hört auf!  
FRÖSCHE Wir woll’n lauter noch  
tönen, wenn denn jemals an  
sonnenheißen Tagen wir durchs  
Zyperngras gesprungen sind und  
durch das Schilf und, oftmal tauchend,

---

sie im Streit garstige Reden, und ohne Scham versuchen sie, obwohl sie unter Wasser leben, unter Wasser zu lästern.“ Ebd., S. 305.

<sup>41</sup> Zu dieser These: Schmitzer: „Die lästigen Frösche“, S. 377.

<sup>42</sup> Maledicere ist eine wörtliche Übersetzung des griechischen blasphemēin.

<sup>43</sup> Ovid’s Metamorphoses. The Arthur Golding Translation Hg. v. John Frederick Nims. Philadelphia: Paul Dry Books 2000, S. 149 (v. 485f.).

am Gesange und erfreuten  
oder wenn wir, vor Zeus' Regen  
fliehend, tief im Wasser sangen  
einen munt'ren Chorgesang zum  
Wasserblasenblubberlaut.  
FRÖSCHE und DIONYSOS Brekekekex koax koax!  
DIONYSOS Dies übernehm ich nun von euch!<sup>44</sup>

In komödiantischer Form wird hier die Frage verhandelt, wem die Dichtung gehört und welche Sprache(n) sie enthält. Ernst zu nehmen ist die Frage trotz und gerade wegen der Komik; immerhin hat Aristophanes die Frösche in den Titel seiner Komödie gehoben, die vom Wert der Dichtung, der Freude an Zitat und Parodie, und nicht zuletzt vom Verhältnis von Oben und Unten handelt. Dass die Frösche mit den Musen, mit Pan und Apoll verkehren und dass Dionysos, der im Stück als Kunstrichter auftritt, an dem aber die Rollen von Herr und Knecht, Held und effeminiertem Mann fortlaufend hin- und herspringen, sich für einen Moment die Sprache der Frösche aneignet, darf als komisches Plädoyer für die Allgegenwart von Poesie gelten und für eine Dichtung, die über den *logos* hinausgeht.<sup>45</sup>

Müllers Poetik teilt mit der Ovids und Aristophanes' das Interesse am Zitat und an der Re-Lektüre anderer Texte als eigenes Textverfahren. Die Texte werden dabei durch Assoziationsprinzipien verbunden, die über Sprach-, Klang- und Bildmaterialien und an sie geknüpfte Affekte funktionieren. Das ist ein politisches Schreibverfahren, dem am Ausloten von Machtverhältnissen durch das Ausloten von Verhältnissen zwischen Vergangenheit und Gegenwart gelegen ist. Angestoßen wird es durch die Beobachtung der Wiederkehr von Gewaltverhältnissen, künstlerisch umgesetzt durch die Assoziation und Montage von Intertexten, die ähnliche Gewaltkonstellationen darstellen. Das materiale und affektive Reservoir der zitierten Texte kann helfen, die Erfahrung tradierbar zu machen. Die Wiederholungsstruktur trägt zum komischen oder lakonischen Ton bei: „non est [...] tibia tanti!“. Die materielle und affektive Grundlage der Schreibverfahren bedingt außerdem ein Zurücktreten des *logos* zugunsten politisch unterrepräsentierter Sprachen – „Brekekekex koax koax!“. Diese Differenz ist auch im Marsyas-Mythos angelegt: Dass Apoll sein Lyraspiel mit

---

<sup>44</sup> Aristophanes: Die Frösche. Übers. u. hg. v. Niklas Holzberg. Stuttgart: Reclam 2011, S. 17f. (v. 226-251). Die Stelle zum Schilfrohrpflanzen lautet in der lateinischen Fassung: „Me enim amarunt et Musæ lyra scite canentes, et cornipes Pan, qui ludit vocalibus calamis: in deliciis etiam me habet citharædus Apollo, propter anrundinem, quam lyræ idoneam alo sub aqua in paludibus. Brekekekex coax coax.“ Aristophanis: Ranae. Hg. v. Friedrich-Heinrich Bothe, Leipzig: Hahn 1828, S. 213. In Ovids Erzählung von den lykischen Bauern heißt es zu deren Tätigkeit, wenn Latona auf sie trifft: „agrestes illic fruticosa legebant / vimina cum iuncis gratamque paludibus ulvam.“ (v. 344f.) – „Dort sammelten Bauern Ruten vom Weidengebüsch, Binsen und Schilfrohr, das gern im Sumpf wächst.“ Metamorphosen, S. 303.

<sup>45</sup> Dass die Frösche und Dionysos sogar zusammen quaken, scheint mir (leider) nur in der Übersetzung Holzbergs der Fall zu sein. Allerdings unterscheiden sich einige griechische Fassungen darin, wem der Quak-Vers 250 zugeschrieben wird.

Gesang begleiten kann, trägt seiner Kunst den *logos* ein, den das Flöten ausschließt.<sup>46</sup>

Bei Ovid ist die Sprache der Bauern der Aufruhr, der eine ästhetische Spur in der onomatopoetischen Qualität des „quamvis sint sub aqua“-Verses hinterlassen hat. Müller ist vorgeworfen worden, die Bauern zwar in sein Stück einzutragen, sie dann aber nicht zuletzt durch ihre Wortmeldungen so schlecht aussehen zu lassen, dass aus dieser Darstellung kein Profit für die Klassenfrage zu schlagen ist. Müllers Bauern sind aber viel zu sehr angefüllt mit mehrschichtigem Material, um überhaupt auf diese Weise auf der Figurenebene wirken zu können.<sup>47</sup> Das widerständige Potential steckt vielmehr in Müllers Montagetechnik und dem Nachgehen seiner Anspielungen und Zitate.

Die politische Sprachlosigkeit der Bauern zeigt sich bei Müller als wiederkehrendes Motiv. Das Scheitern der Bauernaufstände ist für Müller eines der zentralen Momente der deutschen Geschichte.<sup>48</sup> Neben den subkutanen Bezügen zu Luthers Bauernschrift und zu den lykischen Bauern ließe sich hier auch Müllers Interesse am Bauernmotiv im Orpheus-Mythos anführen. Orpheus, dem sein Gesang lange die Haut rettet, kommt schließlich (auch) unter den weggeworfenen Arbeitsgeräten der Bauern zu Tode, die er, laut Müller, nie besungen hatte. Müllers Prosastück „Orpheus gepflügt“ erzählt davon:

Orpheus der Sänger war ein Mann der nicht warten konnte. Nachdem er seine Frau verloren hatte, durch zu frühen Beischlaf nach dem Kindbett oder durch verbotnen Blick beim Aufstieg aus der Unterwelt nach ihrer Befreiung aus dem Tod durch seinen Gesang, so daß sie in den Staub zurückfiel bevor sie neu im Fleisch war, erfand er die Knabenliebe, die das Kindbett spart und dem Tod näher ist als die Liebe zu Weibern. Die Verschmähten jagten ihn: mit Waffen ihrer Leiber Ästen Steinen. Aber das Lied schont den Sänger: was er besungen hatte, konnte seine Haut nicht ritzen. Bauern, durch den Jagdlärm aufgeschreckt, rannten von ihren Pflügen weg, für die kein Platz gewesen war in seinem Lied. So war sein Platz unter den Pflügen.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> In einigen Versionen des Mythos gewinnt Apoll den Musikwettbewerb, weil er zugleich Leier spielen und singen, Marsyas sein Flötenspiel dagegen nicht durch Gesang begleiten kann.

<sup>47</sup> Wolfgang Harich hatte Müllers Adaptions- und Montageverfahren im Zusammenhang mit dem Bauernmotiv kritisiert: „Müller und die übrigen Umschreiber [...] stehen auf dem Standpunkt, daß man die klassischen Dramen neu aufmöbeln müsse, um sie für das heutige Publikum wieder genießbar zu machen. Oder sie sagen auch, ihr marxistisches Wissen versetze sie in die Lage, den schottischen Feudalismus des 11. Jahrhunderts richtiger zu sehen, als es dem in bürgerlicher Ideologie befangenen Shakespeare möglich gewesen sei, und montieren dann, kraft dieser Überlegenheit, ein Dutzend malträtiertes, erschlagener, im Sumpf ertränkter mittelalterlicher Fronbauern in den Text des ‚Macbeth‘ hinein.“ Harich: „Der entlaufene Dingo“, S. 201.

<sup>48</sup> Zur Wendezeit sagt Müller in einem Gespräch mit Frank M. Raddatz: „Das Scheitern von 1848 aber hängt mit dem Scheitern der ersten deutschen Revolution – den deutschen Bauernkriegen – zusammen. [...] Seit dieser zu frühen Revolution herrscht in Deutschland die Tendenz zur Verspätung, kommt in Deutschland immer alles zu spät. Und die Verspätung bedingt es auch, daß sich die Energien nur noch in der Katastrophe entladen können.“ Heiner Müller: Zur Lage der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz. Berlin: Rotbuch 1990, S. 13.

<sup>49</sup> Heiner Müller: ORPHEUS GEPFLÜGT. In: Ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 43.

Was geschieht nun mit dem Motiv der kollektiven Trauer aus Ovids Marsyas-Erzählung? Die Verwandlung ist in den *Metamorphosen* häufig entweder Bestrafung (etwa bei Arachne) oder Ausweg aus einem unerträglichen Leiden (etwa bei Niobe). Bei Marsyas entsteht die Verwandlung durch einen körperlichen Vorgang: das Ausbluten in Verbindung mit der Trauer der Freunde und der transformatorischen Kraft der Natur. Tizians Gemälde scheint mit dem blutschlecken- den Hund ebenfalls den Ansatz eines Trauermotivs zu enthalten. Durch den größeren Hund wendet sich das Motiv allerdings zugleich zu dem des Kreislaufs von Grausamkeit. Mitgefühl muss beim Betrachter entstehen; die komplexe Verschränkung von Materialität und Körperlichkeit kann dafür aber den Weg weisen.

Bei Müller ist von dieser Struktur etwas durch den expliziten Verweis auf Ovid erhalten, der sich auch als Leseaufforderung deuten lässt. Ovids Erzählungen sind für Müller – wie Tacitus' literarische Geschichtsschreibung – in ihrer Lakonie und ihrem Manierismus ästhetische Kristallisationen von Erfahrung, die auf anderem Wege nicht bearbeitbar wäre; „Erfahrungsdruck“ bringt diese Form hervor.<sup>50</sup> Den Texten würde damit ein therapeutisches Potential eignen.

In diese Richtung lässt sich Shakespeares Umgang mit Ovid in *Titus Andronicus* (1594) deuten.<sup>51</sup> Shakespeares frühes Splatter-Stück enthält sowohl das Nebeneinander von mutiliertem Körper auf der Bühne und Gewalt-Ekphrasis in der Figurenrede als auch den expliziten Verweis auf eine Ovid-Lektüre. Im vierten Akt findet sich eine Bücher- und Leseszene, die der vergewaltigten und ihrer Zunge und Hände beraubten Lavinia ermöglicht, ihrer Familie zu übermitteln, was ihr widerfahren ist. Unter den Büchern ihres kleinen Neffen entdeckt Lavinia die *Metamorphosen*, sucht darin die Erzählung der von Tereus geschändeten Philomele (sie ist im VI. Buch) und kann sich so ihrer Familie mitteilen. Indem sie es schließlich noch der zur Kuh verwandelten Io gleichtut und mit einem Stock in Mund und Füßen in den Sand schreibt, kann Lavinia sogar die Täter benennen. Der generationenüberschreitende hermeneutische Akt im Garten fällt heraus aus Shakespeares 14-Leichen-Stück. Der Kreislauf der Rache, der sich durch das Stück zieht, erfährt mit der beinahe beschaulichen Lese- und Schreibszenen eine kurze Unterbrechung im Sinne eines *comic relief*. Über explizite und implizite Regiebemerkungen wird ein gestisch geprägtes Spiel mit Gegenständen, heilen und amputierten Körpern aufgeführt, in dessen Zentrum ein Text über den Ausweg aus einem gewaltsam auferlegten Schweigen steht (die stumme, aber nicht handlose Philomele webt bei Ovid ihr Schicksal in einen Teppich ein). In beiden Fällen erlöst die Kunst nicht von der Gewalt und bestätigt sogar noch deren überzeitliche Präsenz. Sie macht die Erfahrung des Leidens aber mitteilbar.

---

<sup>50</sup> Alexander Kluge und Heiner Müller: „In den Ruinen der Moral tätig ...“ Heiner Müller und Alexander Kluge im Gespräch über die Annalen des Tacitus.“ In: Frank Hörnigk (Hg.): Kalkfell zwei. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 44-48, hier S. 45 [Fernsehgespräch für Kluges Sendung 10 vor 11, 17.4.1989].

<sup>51</sup> Müller hat *Titus Andronicus* erst mehr als zehn Jahre nach *Macbeth* und mit ganz anderen ästhetischen Verfahren bearbeitet. Die Darstellung von Grausamkeit und der Ovid-Bezug lassen aber vermuten, dass der Titus-Stoff auch schon in die Arbeit an *Macbeth* eingegangen ist.

Müller wendet diese Konstellation um, indem er auf die Gewaltsamkeit der Literatur selbst verweist und sich als Autor in das Gewaltverhältnis einträgt. Zum Motto seines Stücks *Anatomie Titus Fall of Rome ein Shakespearekommentar* (1984/85) schreibt Müller in seiner Autobiographie:

Das Motto beschreibt die fragwürdige Position des Autors als Schreibtischtäter, beziehungsweise zwischen Opfern und Tätern, aus der Erfahrung der Diktatur: ‚Der Menschheit / Die Adern aufgeschlagen wie ein Buch / Im Blutstrom blättern‘. Die Goten [die Lavinia schänden, S.F.] haben Ovid gelesen, also eine fremde Kultur in sich aufgenommen. Und nun üben sie dieses fremde Alphabet an dem römischen Patrizierkind aus. Sie nehmen die Literatur beim Wort, gegen den Terror der Alphabetisierung, wie Eulenspiegel im Volksbuch. Es geht um das Verhältnis von Schrift und Blut, Alphabet und Terror.<sup>52</sup>

Vielleicht deutet sich der Schatten der Alphabetisierung auch in Macbeths Kommentar zur Schindung des Lords durch die Bauern an: „Als hätten sie Ovid gelesen“. Wer hier noch weinen soll und um wen, vermag indes auch die Ovid-Lektüre nicht mehr zu klären.

### **V. Rainer Werner Fassbinder: *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978)**

*In einem Jahr mit 13 Monden*<sup>53</sup> ist nach dem Bekunden Fassbinders und zahlreicher Weggefährten die ästhetische Bearbeitung einer persönlichen Erfahrung. Im Mai 1978 trennt Fassbinder sich von seinem Lebensgefährten Armin Meier, der daraufhin in der gemeinsamen Wohnung Selbstmord begeht.<sup>54</sup> Bereits drei Monate später ist *In einem Jahr mit 13 Monden* fertig gestellt; nahezu alle produktions-technischen Funktionen hat Fassbinder selbst übernommen. Die kurze, intensive Produktion hat einen ästhetisch dichten Film hervorgebracht, der eine ganze Reihe sozialer Konflikte, künstlerischer Formen, Bilder und Referenzen in einer engen Handlungsstruktur bündelt. Wie Ovid, Tizian und Müller erreicht auch Fassbinder eine ausdrucksstarke Verschränkung von Inhalt und Form über den Einsatz materialer Störelemente, die mit Aspekten des Leidens und der Frage nach dessen Ausdruck in Verbindung stehen.

Der Film erzählt die fünf letzten Tage von Elvira Weishaupt (gespielt von Volker Spengler). Am Beginn der Woche steht die Trennung von ihrem Partner Christoph (Karl Scheydt), am Ende ihr Selbstmord. Elvira wurde als Erwin geboren; die Geschlechtsumwandlung erfolgte durch eine Operation in Casablanca. Erwin hatte sich einst in Anton Saitz (Gottfried John) verliebt, einen Kollegen im Schlachterhandwerk, das Erwin gelernt hat. Als Erwin Saitz einmal eher nebenbei seine Liebe gesteht, erwidert Saitz, er fände das „schön“ – wenn Erwin „ein

---

<sup>52</sup> Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. Hg. v. Frank Hörnigk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010 [1992/2005], S. 255.

<sup>53</sup> *In einem Jahr mit 13 Monden*. BRD 1978. 119 min. Idee, Buch, Ausstattung, Schnitt, Kamera, Regie: Rainer Werner Fassbinder. Mit Volker Spengler, Ingrid Caven, Gottfried John, Elisabeth Trisenaar, Eva Mattes, Günter Kaufmann, Isolde Barth u. a. Ich habe die DVD-Fassung aus der Zweitausendeins-Edition verwendet, Reihe Der deutsche Film 10/1978, Studiocanal 2012. Die Transkriptionen der Dialogstellen sind meine eigenen.

<sup>54</sup> Vgl. (u. a.) Thomas Elsaesser: Rainer Werner Fassbinder. Berlin: Bertz und Fischer 2001, S. 315f.

Mädchen wär“. Darauf reist der Verliebte nach Casablanca und kommt als Elvira zurück.

Eine Geschichte transsexueller Identitätssuche erzählt der Film dezidiert nicht; vielmehr stellt er sämtliche Versuche geschlechterdifferentieller Zuschreibung als unzureichend aus. „Die Geschlechtsumwandlung ist [...] kein Ausdruck von Widerstand, sondern von extremer Anpassung“<sup>55</sup>, schreibt Karin Krauthausen in ihrem Aufsatz zum Film. Fassbinder zeigt die enorme Wirksamkeit geschlechterdifferentieller und sexueller Markierungen innerhalb der Mechanismen gesellschaftlicher Ausbeutungsstrukturen.<sup>56</sup> Der für nahezu alle Fassbinder-Filme grundlegende Befund, dass das Begehren nach Liebe, Berührung, Geborgenheit, Öffnung, nach Bedeutung und Anerkennung, von Ausbeutungsverhältnissen blockiert ist und dass diese Verhältnisse ansteckend sind, steht im Brennpunkt von *In einem Jahr mit 13 Monden*. Das ‚Mädchen-Werden‘ ist demnach weniger queeres Handlungselement als Zeichen einer Selbstverwundung und Selbstverwandlung aus Liebe, die ihrem Ziel nur ferner rückt. Der kalte, kindliche Anton Saitz hat natürlich auch an Elvira kein Interesse.

Erwins/Elviras ‚Frausein‘ dient im Film auch dazu, die Wunde der Figur präsent zu halten. Claudia Benthien sieht das unter der Haut liegende Innere und Ekle kulturgeschichtlich mit zu verdrängender Weiblichkeit verbunden: Die „blutige Fleischmasse“ des Mannes, die unter der Haut liegt, wird auf „das als formlos bestimmte Weibliche projiziert“.<sup>57</sup> Frau sein heißt in dieser geschlechtlichen Reduktion formlos sein und damit auch Wunde sein im marsyanischen Sinne: „nec quicquam nisi vulnus erat;“<sup>58</sup> Dass Erwin durch die emotionale Verwundung und durch die Amputation des Penis zur Frau wird, verstärkt das kulturgeschichtliche Bild von der Frau als Wunde noch. Über die Bedeutung des Phallus für die Figur des Satyrs enthält, nebenbei bemerkt, der Marsyas-Mythos ohnehin eine Kastrationserzählung als Subtext. Bestraft wird Marsyas womöglich nicht nur als Verlierer des mythologisch überaus umstrittenen Musikwettstreits, sondern auch als Gewinner eines Penisvergleichs, den die phallische Form der Flöte noch ironisch kommentiert.

Anhand von Dessous, von Nylons, Mänteln und Schleiern zeigt Fassbinder an der Figur Elviras ein Wechselspiel zwischen Verhüllung und Entblößung. Konstant wird zudem auf die Leinwand als Epidermis des Films verwiesen. Das mit ‚Fell‘ verwandte altenglische Wort *filmen* heißt so viel wie Membran; das Verhältnis der gefilmten Haut zu Leinwand und Filmband ist ein ästhetischer Topos der Filmgeschichte. Dennis Göttel hat die schier endlose Fülle von filmischen

---

<sup>55</sup> Karin Krauthausen: „Schlachten. Anmerkungen zu Rainer Werner Fassbinders *In einem Jahr mit 13 Monden*.“ in: Anne von der Heiden/ Joseph Vogl (Hg.): *Politische Zoologie*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2007, S. 355-371, hier S. 365.

<sup>56</sup> Vgl. dazu auch: Volker Woltersdorff: „Grundsätzlich ist jeder homosexuell, und deshalb ist es kein Problem.“ *Homosexuelle Minderheiten und Fassbinders Filme*. Text + Kritik 12/2015 (Nr. 103: Rainer Werner Fassbinder, 2. Aufl.), S. 108-120, hier S. 115; Elsaesser: *Rainer Werner Fassbinder*, S. 333; Kaja Silverman: *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge 1992, S. 217f.

<sup>57</sup> Benthien: „Häutungen“, S. 108; zur Frau als Wunde: vgl. ebd., S. 98.

<sup>58</sup> Beat Wyss schreibt über Marsyas’ „aufgeschlitzte[s] Fell, das wie eine Vulva lachsrot schimmert“. „Klage um Marsyas“, S. 8.

Analogien und Metaphern für die Leinwand aufgerufen, darunter zahlreiche Bilder, die prominent in Fassbinders Film vorkommen: Fenster, Spiegel, Rahmen, Fleisch, Haut, Fell, Hülle, Monitor, Psyche und Gedächtnis.<sup>59</sup>

Ich konzentriere mich im Folgenden auf die Szene im Film, in der das Motiv der Häutung in besonders verdichteter Form auftritt: der Schlachthauszene, die als Schlüsselszene des Films gelten kann. Drei Szenen gehen ihr voran: Der Versuch Elviras, in Männerkleidung am Frankfurter Mainufer Kontakt zu einem Stricher aufzunehmen, was, als dieser Elvira zwischen die Beine fasst und das dort Erwartete nicht entdeckt, für Elvira mit Prügeln endet. Darauf folgt ein heftiger Streit zwischen Elvira und Christoph in Elviras Wohnung und Christophs von körperlicher und verbaler Gewalt begleiteter Auszug. Elvira folgt Christoph auf die Straße, wird von ihm, als sie nicht weichen will, absichtlich mit dem Auto angefahren, schließlich von ihrer Freundin, der Prostituierten Rote Zora (Ingrid Caven), von der Straße aufgelesen und in das Café eines Hotels gebracht. Im Waschraum sprechen die beiden darüber, dass Elvira gerne wieder in ihrem früheren Beruf arbeiten würde. Auf Zoras Verwunderung hin führt Elvira sie ins Schlachthaus.

Durchweg arbeitet der Film mit Formen der Zerstückelung: Tür- und Fensterrahmen, Treppengeländer, Spiegel und Schattenwürfe zerschneiden das Filmbild.<sup>60</sup> In der Schlachthauszene, die das Motiv explizit macht, werden zudem Bild und Ton separiert.<sup>61</sup> Während die Kamera das Schlachten fokussiert, erzählt Elviras Stimme aus dem Off von Schlachterlehre und früher, freundschaftlicher Ehe mit Irene (Elisabeth Trisenaar), von Christophs Scheitern als Schauspieler und der eigenen Prostitution. Schreiend zitiert sie aus Goethes *Torquato Tasso* bei der Erzählung einer gemeinsamen Textprobe mit Christoph. Darunter liegt ein leises Adagio aus einem Orgelkonzert Händels. Wie bei Ovid kommt es zu einer unvereinbaren Mischung von schöner Musik und entsetzlichen Bildern, von schmerzverzerrter und lakonischer Sprache.

Marsyas ist als halbes Huftier ohnehin mit den Rindern verwandt; die Szene enthält darüber hinaus Einstellungen, die deutlich an Ovids Text und vor allem an Tizians Bild erinnern: das Überkopfhängen (Abb. 3), der Akt der Schindung mit Schlachtermesser und Hautabzug (Abb. 4 und 5), das Ausfließen und Offenliegen des Inneren (Abb. 6), die in das Rinnsal aus Blut und Wasser hängenden Rinderzungen (Abb. 7).

Die grausame Lesart von Tizians Gemälde, wonach der kleine Hund für das auslaufende Blut direkt Verwendung findet (Abb. 2), wird bei Fassbinder in einer Zuspitzung des ökonomischen Kreislaufs zu einem Bild der Selbstverzehrung.

---

<sup>59</sup> Dennis Göttel: *Die Leinwand. Eine Epistemologie des Kinos*. Paderborn: Wilhelm Fink 2016. Für den Hinweis auf diese Arbeit danke ich Sebastian Haselbeck. Bernd Stiegler hat das Photographieren als „Form der Häutung im medientechnischen Zeitalter“ ausgemacht. Bernd Stiegler: „Sauve qui peut la peau“. *Marsyas und die Photographie*. In: Ursula Renner/ Manfred Schneider (Hg.): *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 161-175, hier S. 162.

<sup>60</sup> Vgl. dazu auch Senta Siewert: *Fassbinder und Deleuze – Körper, Leiden, Entgrenzung*. Marburg: Tectum Verlag 2009, S. 87.

<sup>61</sup> Für eine auch filmtechnisch außerordentlich detaillierte und instruktive Beschreibung der Szene: Krauthausen: „Schlachten.“

Überhaupt ist der Zweck der Verwertung des geschundenen Körpers, der bei Tizian nur am Rand auftaucht, bei Fassbinder durch das Schlachthaus ins Zentrum gestellt. Geräte, Messer und Schlachter formen sich zum Bild einer Maschine, der strukturell ein Rest der göttlichen Erbarmungslosigkeit eines Apoll eignet, für deren Grund Fassbinder aber deutlich auf gesellschaftliche Ausbeutungsstrukturen verweist. Fassbinders Mythenrezeption unterscheidet sich von der Ovids auch darin, dass es bei Fassbinder im Häutungsprozess eine Arbeitsteilung gibt. Sie geht über das Schlachthaus hinaus und betrifft auch die Familie, die Erziehung und die Ökonomie überhaupt.

Dass Fassbinder den „gesellschaftlich eigentlich unsichtbar geworden[en]“<sup>62</sup> Prozess des Schlachtens aus nächster Nähe zeigt, macht auf mögliche andere Verdeckungszusammenhänge aufmerksam. Zum Horror der maschinellen Fleischproduktion, zum Leiden des Tieres für den Genuss des Menschen, fügen sich Parallelen zu den Ausbeutungsverhältnissen, in denen Elvira und Zora stecken, sodass sich im Häutungsmotiv zentrale Konfliktlinien des Films bündeln. Elvira und Zora nehmen den Eingang zum Schlachthaus, in den auch die Rinder getrieben werden; eine Aufnahme parallelisiert die abgehackten Hufe mit den Beinen Elviras und Zoras.<sup>63</sup> Ein Schuss auf Elvira und Zora, die beide Mäntel mit Fellbesatz tragen, wird genau vor den Beginn der Häutung geschnitten (Abb. 8). Wie Marsyas in einigen Darstellungen seinen Hautschlauch über der Schulter trägt, stattet Fassbinder Elvira mit einem abgezogenen Fell aus und betont damit nicht nur ihr Gehäutetsein, sondern weist auch auf die Warenförmigkeit ihres Körpers.<sup>64</sup>

Das leopardengemusterte Innenfutter von Elviras Mantel, das im Schlachthaus nur an Kragen und Revers sichtbar ist, ist zuvor schon mehrfach als Zeichen eingesetzt worden. In der zweiten Szene des Films, die Elviras Streit mit Christoph in Elviras Wohnung zeigt, hängt der Mantel in mehreren Einstellungen deutlich sichtbar rechts im Bild, das Futter ist nach außen gekehrt (Abb. 9). Bei Elviras Selbstmord am Ende des Films liegt der Mantel wie eine abgezogene Haut neben ihrem toten Körper (Abb. 10).

Auch der Dialog verweist im Subtext auf den auslaufenden Marsyas: Christoph – der laut der Filmbeschreibung den Nachnamen „Hacker“ trägt – sagt Elvira in der Trennungsszene, sie sei „nicht mal komisch [...] nur noch widerlich; ein fettes, ekelhaftes, überflüssiges Stück Fleisch“, „ein Ding – völlig überflüssig“:

Es hat keiner wissen können, was aus dir wird später: dass du aus den Nähten gehst [...], dass dein Hirn immer leerer und noch leerer und noch leerer wird, dass dann plötzlich nichts mehr bleibt, als ein schwammiges, pickliges Nichts. [...] Das geht schon 'ne ganze Weile so, dass mir richtig schlecht wird, dass ich kotzen müsste

---

<sup>62</sup> Ebd., S. 360.

<sup>63</sup> Zu den Tier-Mensch-Analogien ausführlicher: ebd., S. 358-360.

<sup>64</sup> Einige Marsyas-Darstellungen, in denen Marsyas' Hautschlauch eine Rolle spielt, enthalten Spuren einer ökonomischen Ausbeutung: „Der tragische Ausgang des Wettkampfs scheint fast allein darauf angelegt zu sein, zu einem solchen Sack oder Schlauch zu führen“, schreibt der Musikwissenschaftler Martin Vogel und bringt Marsyas' abgezogene Haut mit dem Blasebalg und der Erfindung des Dudelsacks in Verbindung. „Der Schlauch des Marsyas.“ In: Ursula Renner/Manfred Schneider (Hg.): Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos. München: Wilhelm Fink 2006, S. 73-92, hier S. 76.



beinah', wenn ich dich anfasse [...] [Du hast] Marmelade im Hirn. Marmelade verklebt dir die Augen. Und außerdem ist sie ranzig und stinkt; deswegen riecht's nach Verwesung, wenn du in der Nähe bist, nach Verwesung und Tod.

„Du bist aber ganz schön aus dem Leim gegangen“, sagt auch Anton Saitz als er Elvira nach Jahren zum ersten Mal wieder sieht. Wenn Ovids *Metamorphosen* (auch) erzählen, wie aus vergewaltigten Körpern Metaphern geworden sind, erzählt Fassbinders Film von der den Körper deformierenden Kraft der Sprache. In der Waschräumezene, die der Schlachtszene vorangeht, wird Elviras Mantel verstärkt in die Bildarbeit einbezogen und erhält noch eine andere Wendung, die gegenstrebig zum Opfermotiv verläuft. Der Mantel verdeckt hier durchweg eine Brust Elviras, sodass das Leopardenfell als Amazonenattribut lesbar wird. An der Stelle eines durch den Spiegel zerschnittenen Close-Ups (Abb. 11) legt Fassbinder Elvira eine Metaphysik des Schlachtens in den Mund:

Gar nicht ist's gegen das Leben. Das Leben selbst ist's. Das Blut, wie es dampft und der Tod, der ihm erst Sinn gibt, dem Leben vom Tier. Und der Geruch, wenn sie sterben; sie wissen genau, dass er kommt, der Tod und schön sind sie, wenn sie warten darauf, einsam und schön.<sup>65</sup>

Hier zeigt sich die doppelte Bedeutung der Marsyas-Motivik für den Film. Die Schlachtszene steht nicht nur unter einem biopolitischen Vorzeichen.<sup>66</sup> Diese Dimension ist zweifellos zentral; der Film enthält nicht nur zahlreiche Bezüge zu verschiedenen Formen der Prostitution, sondern auch zur Shoah. Anton Saitz, in den Elvira sich verliebt hatte, ist ein Überlebender des KZ Bergen-Belsen; die von ihm betriebenen Bordelle sollen wie KZs geführt worden sein. An einer Stelle erzählt der linke Schriftsteller Gerhard Zwerenz in einer Rolle als linker Schriftsteller seiner Freundin den Fall Filbinger, der im Erscheinungsjahr des Films aufgedeckt wurde.

Es gibt aber einen masochistischen Subtext, der vom Film nicht verworfen wird, sondern gerade in der Spannung mit der Tötungs- und Verwertungsthematik die für Fassbinder so charakteristische ästhetische und soziale Sprengkraft entwickelt. Die sadomasochistischen Spannungen zeugen – noch in ihrer Grausamkeit – von Kontakt und damit von der ewigen Sehnsucht der Fassbinder-Figuren. Diese Sehnsucht wird durch die nach Berührung rufende Pelzkleidung besonders herausgestellt, die auf die Leinwand und also auch den Kontaktstoff zum

---

<sup>65</sup> Eine weitere für den Film zentrale intertextuelle Referenz sei zumindest erwähnt, auch weil sie in den Studien zum Film erstaunlich wenig besprochen wird (eine Ausnahme ist Siewert: Fassbinder und Deleuze). Beinahe leitmotivisch zieht sich Schopenhauers Willensmetaphysik durch den Film: teils implizit wie in Elviras Rede, aber auch explizit. Als Elvira im beinahe leerstehenden Bürohochhaus von Anton Saitz einem Selbstmord beiwohnt, zitiert der Selbstmörder eine Rechtfertigung der Selbsttötung aus *Die Welt als Wille und Vorstellung*, bevor er sich erhängt. Schwester Gudrun, in deren Kloster das Kind Erwin aufwuchs, liest im Hof des Kreuzgangs die rororo-Biographie zu Schopenhauer, als Elvira und die Rote Zora sie aufsuchen.

<sup>66</sup> Krauthausen: „Schlachten“, S. 355-371.

Zuschauer rekurriert, und natürlich zugleich ein zentrales Bild für den Sadomasochismus ist.<sup>67</sup>

Elviras Rezitation der Schlusspassage aus Goethes *Torquato Tasso* greift im Wechsel zwischen sanfter, sonorer und verzerrter Stimme die Spannung zwischen apollinischer und marsyanischer Kunst auf. Diese tritt auch hier als parodistische Kunst auf, die Goethes Pathos zerstört, die im Tasso verhandelte Bedeutsamkeit individueller Affekte aber gelten lässt. Die Rezitation endet mit dem berühmtesten Tasso-Satz: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, / Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.“ Elviras Stimme verzerrt Goethes Verse; zugleich bestätigt Fassbinders Film, mit seinem Ausgangspunkt im Selbstmord von Armin Meier, aber doch auch den goetheschen Gedanken, dass die Kunst den Schmerz in Form fassen und nicht nur erträglich, sondern auch ästhetisch genießbar machen kann. Der Gott ist bei Fassbinder aber nicht Apoll, sondern Marsyas, unfreiwilliger Vertreter einer Ästhetik der offenen Wunde, einer „Poesie des Fleisches“<sup>68</sup>. Daraus entsteht gerade kein hohes Pathos. Die Wirkung wird vielmehr aus einer naiven, der Buchstäblichkeit verhafteten Sprache entwickelt, die in ihrer Lakonie, ihrer tragisch-komischen Unbedarftheit, ihrer buchstäblichen ‚Offenheit‘, die bis zur Hautlosigkeit reicht, zum Ausdruck authentischer Leidenserfahrung werden kann. In den oben beschriebenen Marsyas-Konstellationen bei Ovid, Tizian und Müller lag der Kern für die Frage nach einem tröstenden, solidarischen oder utopischen Moment innerhalb der grausamen Darstellung im Umgang mit den Materialien der Darstellung. Für Fassbinder hat sich Ähnliches im Zusammenhang mit den bildlichen und textuellen Verweisen und den vielfältigen Referenzen auf die Leinwand ergeben, die den Zuschauer über das Medium in die sadomasochistischen Beziehungen einbinden.

Fassbinders Materialismus ist aber noch radikaler. Den zentralen Gegenstand seiner Filme, die Welt menschlicher Gefühle, hat Fassbinder in ihrer materiellen Dimension erkannt. Gefühle sind ausbeutbar. Um diesen Befund möglichst wirksam zur Darstellung zu bringen, hat Fassbinder bekanntlich dafür gesorgt, dass die Gefühle seiner Schauspieler – und sicher auch seine eigenen – bei der gemeinsamen Arbeit, die sich häufig mit einem gemeinsamen (Liebes-)Leben überlagert hat, wirklich ausgebeutet wurden. Dass also die gespielten Gefühle von Leiden, Neid und Begehren – auf freilich verschobene Weise – mit realem Leiden, Neid und Begehren vermischt sind und dadurch eine besondere schauspielerische Intensität erreichen. Volker Spengler soll Erwin/Elvira nicht nur gespielt haben, sondern regelrecht geworden sein.<sup>69</sup> Dass die Figur zahlreiche deutliche biographische Parallelen zu Armin Meier aufweist (die Schlachterausbildung und das Aufwachsen im Waisenhaus etwa) verstärkt die Wirkung hier noch. Wie in vielen Fassbinder-Filmen hat Fassbinders Mutter Lilo Pempeit eine Rolle

---

<sup>67</sup> Kaja Silverman hat für *In einem Jahr mit 13 Monden* darauf hingewiesen, dass Freud Masochismus als Fähigkeit der Psyche fasst, ein externes körperliches Leiden als eigenes anzunehmen und erkennt in Fassbinders Darstellung einer ‚masochistischen Ekstase‘, die besonders in der Schlachthauszene zum Ausdruck komme, ein verbindendes Potential in der Art einer ‚heteropathischen Kettenreaktion‘. *Male Subjectivity at the Margins*, S. 266f.; sowie zum Masochismus auch: S. 224f., 257f., 264f.

<sup>68</sup> Elsaesser: Rainer Werner Fassbinder, S. 339.

<sup>69</sup> Ebd., S. 316. Vgl. auch das Interview mit Juliane Lorenz auf der Zweitausendeins-DVD.

übernommen (als Schwester Gudrun). Im „ai“ in Anton Saitz, auf das dieser besonderen Wert legt, kehrt das „ai“ im Rainer wieder. Usw.

Das Sich-Einschreiben und Eingefügtsein in die Ausbeutungsstrukturen und in den Sadomasochismus, zu dem auch der viel und scharf kritisierte Shoah-Kommentar des Films gehört, macht *In einem Jahr mit 13 Monden* zu der radikalsten hier besprochenen Marsyas-Bearbeitung. Als Autor, Regisseur, Ausstatter, Kameramann und Schnitttechniker in Schmerz und Trauer ist Fassbinder für den Film Apoll und Marsyas zugleich. Der schon dem Mythos eingeschriebene Befund, dass es keine unschuldige Kunst gibt, wird dadurch besonders deutlich vorgeführt. Der Schrei, den der Film artikuliert, ist der zuspätgekommene des Marsyas: „non est [...] tibia tanti!“, der keine Absage an die Lust und die Kunst, sondern eine Bitte um Mitgefühl ist. Was bei Ovid die Wald- und Bergbewohner sind, sind bei Fassbinder im Übrigen die Nutten, die Irren, ein linker Schriftsteller und unabhängige Frauen.

\*

Zur ersten vollständigen Fassbinder-Retrospektive in Berlin findet 1992 eine Podiumsdiskussion zu *In einem Jahr mit 13 Monden* statt; auf dem Podium sitzen Karl Scheydt, Elisabeth Trisenaar, Juliane Lorenz und Volker Spengler – der sichtlich ungern öffentlich spricht.<sup>70</sup> Kurz vor Beginn der Diskussion setzt sich noch jemand neben Spengler, schenkt sich und ihm ein Bier ein und gibt Schützenhilfe: Es ist Heiner Müller.

---

<sup>70</sup> Die Diskussion ist auf der DVD zum Film enthalten. Später kommen noch die Drehbuchautoren Pea Fröhlich und Peter Märthesheimer auf das Podium.

## Abbildungen<sup>71</sup>

Abb 1.: Tizian, Die Schindung des Marsyas, 1570-76, Öl auf Leinwand, Erzbischöfliches Schloß Kroměříž



Abb. 2: Tizian, Die Schindung des Marsyas, Detail



---

<sup>71</sup> Alle Filmstills nach: In einem Jahr mit 13 Monden. BRD 1978. 119 min. Idee, Buch, Ausstattung, Schnitt, Kamera, Regie: Rainer Werner Fassbinder. Mit Volker Spengler, Ingrid Caven, Gottfried John, Elisabeth Trisenaar, Eva Mattes, Günter Kaufmann, Isolde Barth u. a. Zweitausendeins-Edition Der deutsche Film 10/1978, Studiocanal 2012.

Abb 3: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



Abb. 4: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



Abb. 5: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



Abb. 6: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



Abb. 7: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



Abb. 8: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



Abb. 9: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



Abb. 10: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



Abb. 11: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



**Andrea Geier (Trier)**

## **Ethik und Gesellschaftskritik in biopolitischen und technischen Imaginationen von Transformation in Literatur und Hörspiel**

### **I.**

Wenn Literatur über biopolitische und technologische Entwicklungen nachdenkt, kommt sie selten ohne wertende Perspektiven aus. Begeisterten Ausblicken auf angeblich erwartbare oder zumindest möglich scheinende Segnungen technologischen Fortschritts in der Zukunft stehen skeptisch-warnende, dystopische Inszenierungen von Machbarkeitsphantasien und menschlicher Hybris gegenüber. Literarische Zukunftsbilder und die in ihnen zum Ausdruck kommenden Ängste oder Hoffnungen lassen sich daher nicht selten als mehr oder weniger geschickt verkappte Kommentare zu gesellschaftspolitischen Tendenzen der jeweiligen Gegenwart verstehen. Insbesondere das Weiterspinnen von bereits existierenden wissenschaftlichen Erfindungen, deren Potentiale kontrovers diskutiert werden, scheint sich hierfür anzubieten.

Betrachtet man die Gegenwartsliteratur, begegnen Auseinandersetzungen mit ethischen Fragestellungen in verschiedenen Varianten: In manchen Werken zeigt sich eine ideologische, geradezu auf Indoktrination abzielende Agenda wie etwa in Charlotte Kernalers Jugendbuch *Blueprint* (1999) über das Klonen von Menschen.<sup>1</sup> Andere lösen eher Potentiale einer zeitgenössischen (gesellschafts-)kritischen Literatur ein, indem sie ethische Fragestellungen auf ästhetisch interessante Weise inszenieren und die LeserInnen zu eigenständigen Reflexionen anregen. Im Bereich der biopolitischen Fragen hat in jüngster Zeit beispielsweise Juli Zehs dystopischer Roman *Corpus Delicti* über eine Gesellschaft als Gesundheitsdiktatur viel Beachtung gefunden.<sup>2</sup> Einsetzend mit dem Prozess gegen die Protagonistin Mia Holl werden rückblickend die Einstellungsänderung dieser Figur vom pragmatischen Einverständnis mit dem System bis zum Widerstand, der sie das Leben kosten wird, gestaltet. Der Text weist eine unübersehbare gegenwartsbezogene kritische Appellstruktur auf, zielt dabei aber erkennbar in erster Linie auf die Aktivierung eines auch selbstkritischen Bewusstseins des Lesepublikums in Bezug auf Trends zur allumfassenden Vermessung, Überwachung, gesundheitlichen Selbstoptimierung etc. in der Gegenwart.

Die Bereiche Technikentwicklungen und Biopolitik sind Konfliktfelder, die immer noch aktuell und zugleich mit relativ fest etablierten Wertungsperspektiven ausgestattet sind – besonders deutlich beim Thema Pro und Contra Atomkraft.

---

<sup>1</sup> Charlotte Kerner: *Blueprint. Blaupause*. Mit einem Nachwort und einem Essay zum Film. Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 2008. Das Szenario dieses Jugendbuches bietet nicht nur einen angstbesetzten, sondern vielmehr verzerrten Zugang zum Thema Klonen, der neben Rekursen auf die Existenzweise von Zwillingen und das Motiv des Doppelgängers Vergleiche mit Euthanasie und dem Atombombenabwurf auf Hiroshima anstellt. In diesem Zusammenhang werden ideologische Vorstellungen von einer angeblich unhintergehbaren Bedeutung biologischer Abstammung als Determinante des eigenen Lebensentwurfes sowie problematische Vorstellungen von ‚normaler Identität‘ sowie von ‚Familie‘ und von (weiblichen) Geschlechterrollen, insbesondere von Mutterschaft, präsentiert.

<sup>2</sup> Juli Zeh: *Corpus Delicti. Ein Prozess*. Frankfurt a.M.: Schöfling 2009.



Dass Letztere bei den LeserInnen als im Wesentlichen bekannt vorausgesetzt werden können, wird in der Gegenwartsliteratur in zwei Varianten produktiv gemacht: Erstens werden diese Konfliktfelder als bloße Referenzrahmen für das Erzählen genutzt – besonders häufig ist dies in Krimis zu beobachten. Ethisch-moralische Kontroversen werden auf diese Weise als ein zeithistorisches Setting funktionalisiert, das einem Plot die Aura gesellschaftspolitischer Relevanz verleiht. Ein Beispiel hierfür wäre etwa der Roman *Wende* von Eva Lapido, in dem Fukushima den Hintergrund für einen Krimi in der Energiewirtschaft abgibt.<sup>3</sup> Zweitens finden sich Texte, die den Umstand, dass die mit einem bestimmten gesellschaftspolitischen Problemfeld verbundenen Wertungen dem Publikum bekannt sind, selbst bearbeiten: Sie inszenieren vertraute Diskursräume durch Abweichungen und Verschiebungen auf neue Weise. Auch hierbei können ethische Impulse eine Rolle spielen, die Aufmerksamkeit der LeserInnen wird allerdings vor allem auf die eigene (scheinbare) Vertrautheit mit dem bearbeiteten Themenfeld gelenkt – und irritiert. Zwei Beispiele seit der Jahrtausendwende sind der Theatertext *futur de luxe* des Dramatikers und Regisseurs Igor Bauersima, eine Auftragsarbeit für das Schauspiel Hannover, ebendort fand 2002 auch die Uraufführung statt, und das Hörspiel *Schwarzer Hund, weißes Gras* des Autors Kilian Leypold, eine Produktion des Bayerischen Rundfunks aus dem Jahr 2011. Beide Werke erschließen ästhetische Zugänge zu Klonen bzw. zu Atomkraft als zwei Diskursfeldern, in denen besonders offensichtlich und erwartbarerweise ethische und gesellschaftskritische Haltungen entfaltet werden. Sie sind in doppeltem Sinn als ‚Verwandlungserzählungen‘ lesbar: Ihre Perspektiven auf Konfliktfelder stellen Transpositionen des Bekannten dar, und sie erzählen von physischen, psychischen und zeitlichen Verwandlungen.<sup>4</sup> Sie transformieren in diesem Zusammenhang Schöpfungs-phantasien und Vorstellungen des Monströsen, die sowohl im Diskurs um Atomkraft als auch das Klonen topischen Charakter besitzen.

## II. Woher kommt das Böse? Und woher das Gute? Klon-Versuche

Neben Furcht erregenden Monstern aus fernen Galaxien sind es in der phantastischen Literatur und in Science Fiction-Filmen in erster Linie die Menschen selbst, die durch ihre technologischen Fortschritts- oder medizinischen Züchtungsphantasien Grauenhaftes erzeugen und bei den Rezipient/innen Gefühle zwischen Grauen und Angstlust hervorrufen. Das alte Motiv der „Menschen aus Menschenhand“<sup>5</sup> gewann seit den 1990er Jahren angesichts der Entwicklungen in Medizin und Technologie, wie sie etwa das Klon-Schaf Dolly (1996–2003) verkörperte, neue Relevanz. Die Verwirklichung einstmals utopischer Visionen

---

<sup>3</sup> Eva Lapido: *Wende*. Wien: Picus Verlag 2015.

<sup>4</sup> Letzteres ist ein typisches Moment von Metamorphosen, wie Friedmann Harzer herausstellt. Er bezeichnet Metamorphosen als eine Form artikulierter Zeit, da sie von Übergängen und Zustandsänderungen handeln, und führt aus: „Metamorphosen wollen etwas imaginieren, was sich nicht beobachten lässt, wie etwas wird nämlich.“ Friedmann Harzer: *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid - Kafka - Ransmayr)*. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 15.

<sup>5</sup> Rudolf Drux (Hg.): *Menschen aus Menschenhand. Zur Geschichte des Androiden. Texte von Homer bis Asimow*. Stuttgart: Metzler 1988.

vom gezüchteten Menschen schienen in greifbare Nähe zu rücken. Populäre dystopische Imaginationen solcher Entwicklungen und ihrer möglichen (befürchteten) Auswirkungen ersetzen seit den 1990er Jahren zunehmend andere Bedrohungen wie beispielsweise die des atomaren Wettrüstens. Typisch hierfür ist etwa, dass in den *Alien*-Filmen an die Stelle der Atombombe die Idee einer biotechnologischen Superwaffe tritt, mittels der sich die Menschheit selbst zu vernichten droht. Darüber hinaus verhandeln literarische oder filmische Entwürfe zukünftiger Gesellschaften grundsätzliche ethische Fragestellungen aus dem weiteren Kontext aktueller biopolitischer Debatten um die Reproduktionstechnologie: Künstliche Menschen bzw. Klone, die dem Menschen nachgebildet und ebenso empfindungsfähig und intelligent wie diese sind, werden in *A.I.* von Steven Spielberg (USA 2001) oder auch *Die Insel* von Michael Bay (USA 2005) jeweils zum Testfall der Menschlichkeit. Wie das Thema künstlicher Klon-Schöpfung für eine auch ironische Kritik an der Funktionalisierung von Körperlichkeit sowie an damit verbundenen geschlechts- und klassenspezifischen Rollenmodellen verwendet werden kann, führt Marlene Streeruwitz' Erzählung *Norma Desmond* (2002) anschaulich vor.<sup>6</sup>

In Igor Bauersimas Theatertext *futur de luxe* (UA 2002) laufen laut Regieanweisung während des Abendessens der jüdischen Familie Klein unvermittelt Schafe im Zimmer herum. „Ein Schaf taucht im Wohnzimmer auf“,<sup>7</sup> dann eine Herde. Die fünf Familienmitglieder schenken den Tieren keinerlei Aufmerksamkeit, und innerfiktional wird ihnen im weiteren Verlauf auch keine Rolle zugewiesen. Angesichts des Themas, über das sich die Figuren während der abendlichen Schabbath-Feier unterhalten, besteht allerdings kein Zweifel daran, dass die kleine Herde vom (Lese-)Publikum als visueller Kommentar aufgefasst werden soll. Theo eröffnet seiner Frau Ulla und den drei Kindern Uschi, Rudi und Felix, welche sich zu diesem Zeitpunkt noch alle drei für die biologischen Nachkommen des Ehepaares halten, dass er vor 24 Jahren illegalerweise zwei Menschen geklont habe. Da die Szene im Jahr 2020 angesiedelt ist, fällt Theos Experiment in das Jahr 1996, in dem das Klonschaf Dolly hergestellt wurde. Obwohl die Handlung des Dramentextes in der Zukunft spielt, liegt das Experiment, von dem berichtet wird, in der Vergangenheit sowohl der Figuren als auch des (Lese-)Publikums. Die Existenz des Klonschafes Dolly gehört zum Weltwissen des Publikums, und diese gentechnologische Realität wird durch die im Wohnzimmer herumlaufenden Schafe mit den fiktionalen gentechnischen Experimenten des reproduktiven Klonens von Menschen kurzgeschlossen. Dem Publikum könnte diese Anspielung auf Dolly vermitteln, dass das Klonen von Menschen keine Zukunftsmusik bleiben wird. Nimmt man an, dass die Schafe Evidenz für die Annahme herstellen sollen, dass der Mensch das, was machbar ist, auch tun wird, führen sie das im Kontext des Themas Klonen nahezu unvermeidbare Motiv menschlicher Hybris ins Drama ein. Sehr plakativ trägt der Vortrag, an dem der Forscher Theo aktuell arbeitet, den Titel „Das Gen und die Ethik“ (S. 70). Sein Sohn Rudi erinnert beim Abendessen daran, dass „Schabbath“ „ein Fest der Freude, ein Bild der zukünftigen Welt“ sei (S.

<sup>6</sup> Marlene Streeruwitz: *Norma Desmond. A Gothic SF-Novel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.

<sup>7</sup> Igor Bauersima: „futur de luxe“. In: Ders.: *norway.today. 3 Theaterstücke*. Frankfurt a.M.: Fischer 2008 [2003], S. 63-120, hier S. 92. Weitere Seitenangaben im Fließtext in Klammer.

75). Am Ende erfahren wir, dass eine Ethik-Kommission menschliches Klonen tatsächlich erlaubt habe. Will *futur de luxe* also vor einer solchen Zukunft warnen? Gegen eine solch einfache Deutung spricht, dass die Experimente, von denen berichtet wird, übersteigert grotesk anmuten. Sie sind so irritierend, dass sie die Aufmerksamkeit gar nicht primär auf technologische Machbarkeitsphantasien lenken. Das (Lese-)Publikum erhält zu Theos Experiment nämlich spektakuläre Informationen, die deutlich mehr Aufmerksamkeit heischen als die Technik des Klonens selbst: Durch einen Anruf kommt in der Familie zunächst der Verdacht auf, dass Theo an einer Hirntransplantation beteiligt sei, und zwar des Gehirns von Albert Einstein. Hieraus entwickelt sich eine Diskussion, in deren Verlauf die Zwillinge erfahren, dass sie nicht das Ergebnis einer künstlichen Befruchtung sind. Die damalige Begründung für diese Maßnahme lautete, dass eine genetische Krankheit vermieden werden sollte, die ihre Schwester Uschi geerbt habe (S. 92). Nun eröffnet Theo seiner Familie, dass er damals tatsächlich einen guten und einen bösen Menschen geklont habe. Auf diese Weise habe er herausfinden wollen, ob der Mensch determiniert sei. Der gute Mensch sei er selbst gewesen, der böse Adolf Hitler, dessen DNA er in Form eines Fingers (S. 90) gestohlen habe. Der Menschheit erweise er damit einen Dienst:

Indem ich zeige, dass ein geklonter Hitler nicht mehr Hitler ist. Indem ich zeige, dass wir frei sind zu sein, was wir wollen. Und indem ich Kinder habe. Indem ich dem Guten und dem Bösen auf die Spur komme. (S. 103)

Theo möchte sein Geständnis als gute Nachricht verstanden wissen, da sich die beiden Klone ähnlich entwickelt hätten und er keinen weiteren ‚Hitler‘ erschaffen habe. Für die betroffenen Kinder allerdings ergeben sich aus dem Experiment ganz andere Probleme. Das Wissen, Klone zu sein, löst bei ihnen eine psychische Veränderung aus. Der Begriff ‚Klon‘ funktioniert als eine Zuschreibung, die eine Suchbewegung nach ‚Ähnlichkeit‘ bzw. ‚Andersheit‘ in Gang setzt. Dies verändert die Vorstellung vom eigenen ‚Selbst‘ von Grund auf. Das Stück macht auf diese Weise zum Thema, dass die Idee der Abstammung in der Vorstellungswelt der Figuren offenbar eine Art Erbe transportiert. Die ZuschauerInnen erkennen, dass für die Figuren die Frage, wer sie sind, an die Materialität des eigenen Körpers gebunden scheint.

Auf die transformierende Wirksamkeit der Zuschreibung ‚Klon‘ hat Birte Giesler im Zusammenhang mit der Motivtradition männlicher Selbstreproduktion hingewiesen.<sup>8</sup> Zweifelsohne ist das Klon-Experiment eine Variante männlicher Schöpfungsphantasie. Der Fokus des Dramas liegt allerdings weniger auf der Fortsetzung oder Umschrift dieses Motivs, da weder der Narzissmus des Forschers, der sich selbst klont, noch das Thema menschlicher Hybris im weiteren Verlauf eine herausgehobene Rolle spielen. Die Aufmerksamkeit richtet sich stattdessen auf die transformativen Prozesse, die das Geständnis des Vaters bei den anderen Figuren in Gang setzt. Das Klon-Motiv wird zum Ausgangspunkt für

---

<sup>8</sup> Birte Giesler: „Zur Performativität des Materials. Biomedizin und Identität in aktuellen Theaterstücken“. In: Gaby Pailer/ Franziska Schößler (Hg.): *GeschlechterSpielRäume: Dramatik, Theater, Performance und Gender*. Amsterdam, New York: Rodopi 2011, S. 141-160.

ein Drama der Identität, das die alte Diskussion um ‚Abstammung‘ vs. ‚Umwelteinflüsse‘ wiederbelebt. Während andere literarische Inszenierungen von Klonen, wie Giesler zu Recht hervorhebt, essentialistische Vorstellungen durchaus affirmieren, lese ich *futur de luxe* als ein Drama, das solche Denkmodelle befragbar macht.<sup>9</sup>

*Futur de luxe* thematisiert kritisch die geradezu obsessive Beschäftigung unserer Zeit mit den Themen Identität und Abstammung bzw. Herkunft – man denke nur an den mehr als zwei Jahrzehnten anhaltenden Boom der generationenübergreifenden Familienromane –, indem er vielfache paradoxe Situationen entwirft. Gleich zu Beginn werden die LeserInnen Zeuge, wie ausgerechnet der Vorstellungskomplex, den der Forscher durch sein Experiment zu widerlegen geglaubt hatte, fröhliche Urstände feiert: Die Idee, dass der Mensch durch seine Gene bestimmt sei. Den LeserInnen respektive ZuschauerInnen wird nicht nur vorgeführt, wie das Selbstbild des ‚Hitler‘-Klons erodiert, sondern gerade auch das des Vater-Klons, und sogar das der Tochter. Im Anschluss an die Einstein-Diskussion erklärt Letztere „Ich will doch wissen, wer mein Vater ist!“ (S. 79). Dabei hat sie mit dieser Frage zunächst eine moralische Dimension im Blick: Könnte es sein, dass ihr Vater kein ehrbarer Forscher ist, sondern an illegalen Experimenten beteiligt war? Die Frage erhält darüber hinaus eine wörtliche Bedeutung: Denn auch die Herkunft der Tochter barg ein Geheimnis, das an diesem Abend gelüftet wird. Ihr biologischer Vater ist gar nicht Theo, sondern ein Mann, mit dem die Mutter einmal eine Affäre hatte. Dies gibt im Drama Anlass für ein plattes Wortspiel, da der biologische Vater Frank heißt, und an anderer Stelle Theo als monströser Forscher „Frankenstein“ bezeichnet wird (S. 105) – ein intertextueller Verweis auf Schöpfungsphantasien, die dramatische Entwicklungen in Gang setzen.

Wie wird das Klonexperiment nun innerhalb der Familie beurteilt? Theo begründet sein Experiment damit, er habe die These beweisen wollen, dass es „keine genetische Spur für das Böse und das Gute“ gebe (S. 89), und führt dies auf die Erfahrung des Holocaust zurück: Theo hat einen großen Teil seiner Herkunftsfamilie verloren, und die Frage, woher das Böse komme, habe ihn sein Leben lang beschäftigt. Rudi, der Hitler-Klon, reagiert darauf empört und stellt den Sinn des Experiments in Frage mit den Worten: „Das wussten wir doch schon immer!“ (S. 93) Der Behauptung, dass man immer schon gewusst habe, dass „keine genetische Spur“ existiere, widerspricht niemand offen, obwohl es sich um einen inhaltlich gewichtigen Einspruch handelt, und sie wird auch an keiner Stelle des Textes erneut wieder aufgegriffen. Stattdessen scheint das Drama diesen absolut einleuchtenden Einwand implizit zu widerlegen. Felix’ erste Erzählung stellt nämlich genau diese Gewissheit in Frage: Als er seine Kindheit und Jugend rekapituliert, erwähnt er, dass er sich für unnormal gehalten habe und Impulse, die er spürte, nicht verstand und unterdrücken musste. Unheimlich erscheinende

---

<sup>9</sup> „Einerseits verkörpert der menschliche Klon also geradezu die postmoderne Infragestellung von Identität, Authentizität und Individualität. Indem diese Infragestellung aber auf eine Phantasie projiziert wird, in der die genetische Reproduktion zur Doppelgänger-Persönlichkeit mutiert, reproduziert der Klondiskurs andererseits paradoxerweise gerade essentialistische Identitätsvorstellungen.“ Ebd., S. 150.

Anteile des eigenen Selbst werden im Licht der neuen Erkenntnisse nun ebenso umstandslos wie kurioserweise zum Bestandteil des genetischen Erbes erklärt. Zu diesem Kurzschluss auf die Gene gehört auch eine besonders unheimliche Erfahrung: Felix gibt zu, dass er seine Mutter begehrt. Nun erkennt er plötzlich in einem Szenario, das man für ein schlichtes ödipales Drama halten könnte, ein Zeugnis seiner genetischen Disposition:

*Zu Ulla.* Ich hab, als ich zum ersten Mal onaniert hab, da hab ich an dich gedacht. Natürlich. *Zu allen.* Aber du kannst nicht in deine Mutter verknallt sein, das geht nicht, auch wenn sie nicht deine Mutter ist, sondern deine Frau, im Grunde, weil du schon länger mit ihr schläfst, als du überhaupt am Leben bist, weil du ein Möbiusbandmensch bist, der immer wieder kommt, durch dieselbe Öffnung Gottes kommst du und gehst und kommst. Aber du darfst nicht lieben, wohin du gehst, und du kannst nicht lieben, woher du kommst. Ich meine, ich dreh durch gerade. (S. 94)

In diesem Monolog versteigt er sich sogar dazu, Rudi als ‚Adolf Hitler‘ bzw. als dessen Zwillingbruder zu verunglimpfen (S. 95), und später wird Rudi auch von Uschi „Adolf Hitler“ (S. 104) genannt. Es findet eine umfassende Neuinterpretation der familialen Vergangenheit durch einen neuen *frame*, die Vorstellung von genetischer Vererbung, statt. Das Drama *futur de luxe*, das scheinbar von illegalen Experimenten erzählte, wandelt sich in ein Drama, das die grundsätzliche Wirkmacht biologistischer Vorstellungskomplexe vor Augen führt. Angesichts der grotesken ‚Ordnungsleistung‘, die sich in den interpretatorischen Kurzschlüssen der Figuren zeigen, regt das Drama zweifelsohne zu einer kritischen Beschäftigung mit dem Glauben an die Wirkmächtigkeit der Gene an.

Dass hier mehr Groteske in der (kritischen) Spielanordnung zu finden ist als dass es um eine Kritik an Gentechnik-Phantasien ginge, verdeutlichen bereits die Tiere im Bühnenbild: Schafe, die unbeachtet von den Figuren in einem Wohnzimmer herumstehen oder -laufen, wirken absurd. Sie stören die Illusion von einem realistischen Geschehen auf der Bühne, das gleichwohl gleichzeitig im Dialog der Figuren zu sehen ist. In dieselbe Richtung weisen die Struktur des Textes insgesamt sowie Regieanweisungen einzelner Szenen, in denen von einer ‚Projektion‘ die Rede ist (vgl. S. 67, 99, 104, 114f.) bzw. von einer Fortsetzung (S. 115). Projektionen und Wiederaufnahme signalisieren, dass hier, ineinander verschränkt, verschiedene – tödliche – Varianten vorgeführt werden. Ordnet man sie, dominiert in der einen Variante die verbale Auseinandersetzung, aber ein Familienmitglied stirbt, in diesem Fall Uschi, die Suizid begeht, während sie vorher Rudi von einem Selbstmord abhält. In der anderen Variante kommt es zu mehrfachem Mord- und Totschlag, als die beiden Klone die Eltern Ulla und Theo angreifen und die drei Männer dabei sterben. Die Splatter-Phantasie wird als Rache der beiden Klone vorgestellt, die mit dem Wissen um ihre Vergangenheit und Zukunft – Hitler bzw. Theo – nicht leben können. Dies mündet in eine Selbstbestrafung oder eine Bestrafungsphantasie, die Erlösung bringen soll.

Diese Varianten werden im Dramentext nun aber nicht nacheinander, sondern ineinander verschachtelt präsentiert. Am Ende von Szene 14 heißt es im Nebentext: „Entweder sehen wir an dieser Stelle Szene 3 noch einmal, diesmal aber

nicht als Projektion, oder aber Rudi hält inne.“ (S. 114f.) In Szene Nummer 10 sterben dann alle Figuren außer Uschi, die in der anderen Variante Suizid begeht. In Szene 11 sind unvermittelt alle Figuren wieder lebendig, und sie unterhalten sich miteinander, als ob nichts vorgefallen wäre, d.h. es handelt sich also nicht um ein inszeniertes Totengespräch.

Was auf der Bühne gespielt wird, lässt sich als jeweils eine Entwicklungsmöglichkeit unter anderen verstehen. Beiden Varianten ist gemeinsam, dass sie auf ihre Weise grotesk-tragisch bzw. realistisch-tragisch sind. Der Clou ihrer strukturellen Verschränkung scheint daher zu sein, dass es zwar Varianten gibt, dass man diese Varianten aber letztlich als gar nicht so unterschiedlich auffassen muss. Beide Male können Menschen mit dem neuen Wissen über sich selbst, das sie plötzlich zu *verkörpern* scheinen, weil sie es als eine angeblich unhintergehbare biologische Erbschaft empfinden, nicht leben. Jenseits einzelner grotesker Motive erscheint deshalb als das eigentlich Groteske in diesem Drama, dass wirklich alle Figuren außer dem Forscher, der das Experiment begann, diesem Vorstellungskomplex verfallen sind. Das veränderte Wissen um die eigene Abstammung bewirkt eine innere Transformation, welche die Existenzweise der Figuren vollständig erfasst. Selbst Ulla sagt zu ihrer Tochter Uschi, als sie sie über ihre wahre Herkunft aufklären will: „Willst du wissen, wer du bist?“ (S. 107) Es ist diese Herkunfts-Obsession, und nicht das durchaus horrorhaft wirkende Experiment selbst, welche innere Transformationen bewirkt und eine Katastrophe (in der ein oder anderen Form) nach sich zieht.

Dass das Stück diese Obsession und das Gefühl, Gefangene der eigenen Gene zu sein, hinterfragt, wird zusätzlich zur grotesken Darstellung durch das Einspeisen alternativer Denk-Modelle erkennbar. Diese ermöglichten den Figuren andere Interpretationen ihres Daseins: Die Erinnerung an das Soziale und damit andere Modelle von Familie. Theo erinnert inmitten des Chaos daran, dass er alle seine Kinder liebt und immer versuchte, ein guter Vater zu sein, und bringt damit ein nicht-biologisches Verständnis von Familie ein, das sozialer Nähe, Fürsorge und emotionaler Bindung mehr Gewicht beimisst als der Biologie. Dass die anderen Figuren diese Sichtweise so vehement hinterfragen, liegt zum einen daran, dass sie sich als Laborratten empfinden, die eher beobachtet als geliebt wurden. Fiktionsintern wird die Glaubwürdigkeit des väterlichen Standpunkts zusätzlich dadurch unterhöhlt, dass Theo zwar immer wieder verzweifelt die Unähnlichkeit zwischen sich und Felix betont, aber absurderweise mit diesem darin übereinstimmt, dass sie Ulla attraktiv finden. Felix erklärt: „Ich finde sie jedenfalls von Tag zu Tag attraktiver, deine Frau. Und jetzt, wo ich du bin, versteh ich auch warum.“ (S. 101). Kein vernünftiger Mensch würde dies als Argument für genetische Determination akzeptieren, doch Felix' Bemerkung bleibt innerfiktional unwidersprochen, sogar von Theo.

Die Angst der Figuren richtet sich zum einen nach innen und damit auf das Selbstbild, zum anderen nach außen und damit auf das Fremdbild. Sie haben Angst davor, dass andere ihr Geheimnis entdecken könnten. „Ich werde nicht als Rudolf Klein-Hitler in die Geschichte eingehen.“ (S. 112) erklärt Rudi, und plötzlich kommt es zu einem antisemitischen Ausbruch: „Theo hat uns alle betrogen, wie es sich für einen Juden seines Schlages gehört und jetzt ...“ (S. 113). Sollte Rudi sich also doch

durch die Information über seine genetische Abstammung in „Klein-Hitler“ verwandelt haben? Theo erklärt dies zum bloßen Spiel, Rudi wolle hier „den Adolf markieren“ (S. 113), aber tatsächlich zwingt dieser seinen „Schöpfer“ zu einem „Abschiedsbrief“, in dem er sich von der Wissenschaft lossagt und seinen Glauben als „rassistische Utopie“ verunglimpfen muss (S. 115). Auf diese Weise gesteht Theo angeblich, dass er selbst eine Art Hitler war – welcher Rudi angeblich auf Grund seines genetischen Erbes ist, und damit schließt sich der Kreis der Groteske. Das Ende des Stücks bildet ein Monolog der Mutter Ulla, der zeitlich vor dem Geschehen (in allen seinen Varianten) gehalten wurde. Darin verrät die Mutter durch die Art, wie sie über ihren Sohn Rudi spricht, dass sie diesen begehrt. Betrachtet man die verwirrende und strukturell gezielt als ‚Verwirrung‘ präsentierte Groteske im Ganzen, scheint das Drama mehr und anderes zu sein als eine dystopische Darstellung menschlicher Hybris in Bezug auf die Technik des Klonens. Es ist eine Diskursmaschine zum Thema Herkunft und Identität. Ein offensichtlich unethisches Experiment, das grotesk anmutet und gleich zu Beginn für völlig überflüssig erklärt wird, wird zum Auslöser eines Identitätsdramas, das vorführt, wie fragil das Bewusstsein von Identität ist und wie viel Gewicht der Vorstellungskomplex Genetik für das Selbstbild und „Ich“-Bewusstsein besitzen kann. Dass keine der Anwesenden an irgendeiner Stelle anzweifelt, dass ein Teil des genetischen Materials tatsächlich von Adolf Hitler stammt, lässt nicht nur – jenseits des Geschehens auf der Bühne – das Gentechnik-Thema ins Groteske ableiten, sondern beleuchtet dann noch einmal wie nebenbei die Wahnwelten der Identität im Kontext technologischer Machbarkeits-phantasien.

### **III. Transformationen von Räumen: Der Atom-Super-GAU**

Das Spektrum der literarischen Beschäftigung mit dem Thema Atomkraft hat sich innerhalb der letzten 30 Jahre stark ausdifferenziert, vom pädagogisch-warnenden Jugendbuch, das mit offenem, direktem Appellcharakter zum unmittelbaren politischen Engagement ermutigen möchte, bis zum Horrorfilm, in dem das Gebiet von Tschernobyl den beängstigenden Hintergrund für einen klassischen Horror-Plot abgibt (z.B. *Chernobyl Diaries*, Regie: Bradley Parker, USA 2012). Prägend für den Diskurs sind neben Werken wie Gudrun Pausewangs *Die Wolke*<sup>10</sup> auch Texte wie Christa Wolfs *Störfall*, in dem der Super-GAU von Tschernobyl in einen größeren zivilisationskritischen Zusammenhang einrückt.<sup>11</sup> In der Auseinandersetzung mit der Dreifach-Katastrophe von Fukushima ließ sich beobachten, wie sich in kürzester Zeit alle Verarbeitungsstrategien des Tschernobyl-Diskurses wiederholten: Texte, die den Fokus auf den Umgang mit der Katastrophe richten –

---

<sup>10</sup> Erneut in *Noch lange danach* mit einem zeitlich veränderten Szenario, das die LeserInnen nicht mehr, wie noch in *Die Wolke*, mit dem unmittelbaren Geschehen konfrontiert, sondern mit den Langzeitfolgen eines GAUs. Gudrun Pausewang: *Noch lange danach*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag 2012.

<sup>11</sup> Christa Wolfs ErzählerIn urteilt im Rahmen ihrer Reflexionen über das kulturelle Erbe keineswegs nur kritisch über den technologischen Fortschritt, vielmehr gibt sie dialektischen Überlegungen zum Umgang des Menschen mit wissenschaftlichen Entwicklungen Raum. Dazu gehören zum Beispiel die Segnungen des medizinischen Fortschritts, welche die Operation des Bruders ermöglichen. Christa Wolf: *Störfall. Nachrichten eines Tages*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.

etwa auf die Trauerarbeit wie in Nina Jäckles Roman *Der lange Atem*<sup>12</sup> – stehen neben solchen, die Fukushima als bloße Folie benutzen, um von Verschwörungen in der Energie-Industrie und -politik zu erzählen. Eine auffällige Tendenz sind Versuche, dem Thema Tschernobyl neue Narrative hinzuzufügen. Der Raum der Katastrophe wird auf andere Weise betrachtet und dabei werden etablierte gesellschaftskritische Perspektiven neu akzentuiert. Bereits in Alexander Kluges Dokumentar- und Interview-Band *Die Wächter des Sarkophags* aus dem Jahr 1996 kommen u.a. Wissenschaftler zu Wort, welche von der überraschenden Schönheit des geschmolzenen Brennstoffs sprechen, das sich in Form eines „Elefantenfußes“<sup>13</sup> im Untergeschoss und Kellern des Reaktors gesammelt hatte – eine in ihrer visuellen Kraft bedeutsam werdende Transformation des im normalen Betrieb unsichtbar bleibenden Materials:

Wie Kinder sitzen die Akademiemitglieder und Ingenieure im Vorraum des Kellers, in dem die Radioaktivität tobt, lassen den Raupenpanzer vor- und rückwärts fahren und ‚sehen‘ so zum ersten Mal Ereignissen zu, die für Laborversuche zu gefährlich wären. Einige Wissenschaftler sind begeistert. Sie sehen neue Farben, neue Strukturen, eine Natur, wie man sie sonst nirgends antrifft. Es ist die Krönung ihres Lebens.<sup>14</sup>

In neueren Texten ist es vor allem der Raum der Zone, der in ungewohnter, teils verstörender Weise als Lebens-Raum perspektiviert wird. So beschreibt etwa der Roman *Baba Dunjas letzte Liebe* von Alina Bronsky das Leben von RückkehrerInnen in das verstrahlte Gebiet.<sup>15</sup> Um Transformationen und veränderte Perspektiven auf die Katastrophen-Zone geht es auch in Kilian Leypolds Hörspiel *Schwarzer Hund, weißes Gras* (2011),<sup>16</sup> konkret um die Vision einer doppelten Veränderung dieses Raumes zu einem „Zimmer der Wünsche“.

Die zentralen Figuren sind ein Fotograf und ein Regisseur, der im weiteren Verlauf auch als Erzähler auftritt, sowie das Kind Martha, die am Ende auf den Fotografen trifft und ihn zu einem Raum, der „Zimmer der Wünsche“ (48:47) genannt wird, führt. Regisseur und Fotograf sind realhistorischen Personen nachgebildet: Dem Fotografen Igor Kostin, der unmittelbar nach der Reaktorkatastrophe Fotos schoss und sich immer wieder mit der Zone beschäftigt hat,<sup>17</sup> und dem Regisseur Andrei

---

<sup>12</sup> Nina Jäckle: *Der lange Atem. Roman*. Tübingen: Klöpfer & Meyer 2014.

<sup>13</sup> „Ein Teil des flüssigen radioaktiven Materials, zu einem heißen Brei vereinigt, floß im Keller zu einer Struktur zusammen, die den Beobachtern dem Fuß eines großen Tieres ähnlich schien. Sie nannten diese besonders intensiv strahlende Erscheinung den *Elefantenfuß*.“ Alexander Kluge: *Die Wächter des Sarkophags. 10 Jahre Tschernobyl*. Hamburg: Rotbuch-Verlag 1996, S. 11/12.

<sup>14</sup> Kluge: *Die Wächter des Sarkophags*, S. 12. Eine Beschreibung und Abbildung findet sich auf S. 96/97.

<sup>15</sup> Alina Bronsky: *Baba Dunjas letzte Liebe. Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2015.

<sup>16</sup> Als podcast abrufbar unter: <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-tschernobyl-todeszone-stalker100.html>

<sup>17</sup> Siehe hierzu auch Kluges Interview mit Kostin in Kluge, S. 43-67 („Sie haben vierzig Sekunden“), darin beschreibt er u.a. Mutanten wie z.B. „ein Pferd mit acht Extremitäten [...]. 1987, 1988, 1989 war eine große Explosion der Mutationen, der Mutanten.“ Kluge: *Die Wächter des Sarkophags*, S. 56.



Tarkowski, dessen Science Fiction-Film *Stalker* über eine geheimnisvolle Zone aus dem Jahr 1968 eine intermediale Referenz für den Vorstellungskomplex der ‚Zone‘ im Hörspiel darstellt. Diese intermediale Anspielung signalisiert bereits, dass die Rede über die ‚Zone‘ über den zeitlichen Rahmen der Katastrophe von Tschernobyl hinausweist und auf diese Weise auch andere Aspekte des ‚Transformatorischen‘ inszeniert werden.

Das Hörspiel *Schwarzer Hund, weißes Gras* thematisiert, wie im Kontext Tschernobyl erwartbar, deutlich die Gefährlichkeit dieses Raumes für Lebewesen, für Menschen ebenso wie für Tiere: Die ZuhörerInnen erfahren, dass der Fotograf eigentlich nicht mehr dorthin fahren sollte, da er bereits zu viel Strahlung aufgenommen hat, von misslungenem Katastrophenmanagement und davon, dass Kinder auf Grund falscher oder ganz fehlender Informationen starben:

Zum Beispiel könnte es sein, dass dein sechsjähriger Sohn einen Gehirntumor bekommt, weil er zwei Jahre lang das Käppi trug, das du ihm nach deinem Einsatz in der Zone geschenkt hast! Er wollte es ja so gerne, und ja, was sollte schon dabei sein, du hattest keine Ahnung. Da hast es ihm eben gegeben und an dem Käppi ist er gestorben. (17:29ff.)

Weitere bedrohliche Geschichten handeln von Hunden und Katzen, die von evakuierten Menschen zurückgelassen und später getötet wurden. Kontrastiv dazu wird der Raum der Zone aber nicht nur als ein immer noch lebensbedrohlicher, sondern zugleich als Raum des Überlebens und sogar eines neuen Lebens inszeniert. Figuren schwärmen von der „Wahrheit der rauschenden Blätter“ (24:19) oder dem „Flüstern der Natur“ (24:33). Tschernobyl erscheint als ein Naturraum, der entstehen konnte, weil er von Menschen verlassen werden musste. Die Natur hat sich das Gebiet gewissermaßen von den Menschen zurückerobert, und ist nun sowohl gefährlich als auch zu neuem Leben erwacht:

[...] eigentlich ein Paradies. Flüsse, Seen, Grasebenen, Buschland, wo früher Felder und Straßen waren, Obstbäume blühen zwischen den Ruinen der Dörfer. Ein Paradies – ohne Menschen, bevölkert von blinden Vögeln und gigantischen Wildschweinen. Aufenthalt – lebensgefährlich. (...) Es musste schnell gehen. Die Mutanten sind fast nie mehr als ein paar Stunden am Leben geblieben. (27:10ff.)

Tschernobyl wird als ein lebensgefährlicher *und* als ein paradiesischer Raum zugleich vorgestellt. Er bringt Mutanten hervor, die rasch sterben, er wird besucht und bevölkert von Menschen, die an den Folgen der Radioaktivität leiden. Diese Menschen werden, wie die Tiere, „Mutanten“ genannt, doch der Text zeigt beide weder als gefährlich noch als notwendig gefährdet. Es scheint sich vielmehr um zumindest vereinzelt lebensfähige, nahezu träumerisch wirkende Existenzen zu handeln. Neben der traurigen Beschreibung einer Dreijährigen „mit nur einem Arm und zwei stark verkrümmten Beinen, die an Entenfüße erinnern“ (42:15ff) und der Thematisierung der Qualen des Strahlungstodes ist es vor allem das Mädchen Martha. Es wird „Kind der Zone“ (45:32) genannt, weil es angibt, dort geboren worden zu sein. Martha erhält selbst eine Stimme und gibt Auskunft über das Bild, das sich andere von ihr machen: „Und auf einmal ist von mir die Rede.

Seine Tochter ist eine Mutantin, ein Opfer der Zone, wie man sagt. Sie hat angeblich keine Beine. Nur diese zwei Sätze.“ (26:32ff.) Martha begegnet jedoch gleich zu Beginn: Von ihr erfährt das Publikum zuerst von der Existenz der Zone, und zwar in einer doppelten, widersprüchlichen Zeitlichkeit: Sie hat die Entstehung des Films *Stalker* erlebt (der in einem „Zone“ genannten Raum spielt) und beschreibt den Drehort des Films in Sichtweite von Tschernobyl (acht Jahre vor dem Super-GAU), und sie spricht als ein in der „Zone“, d.h. dem durch den Super-GAU verstrahlten Raum, geborenes, verkrüppeltes Kind. Die Beschreibung „Kind der Zone“ bezieht sich, da beide Orte „Zone“ genannt werden, jeweils auf beide Zeiträume. Ausgehend von diesen sich kreuzenden Referenzen lässt sie sich sowohl als Tochter des Stalkers (Filmfigur) als auch als Tochter des Regisseurs begreifen.

Martha wird als Erzählerin ihrer eigenen Geschichte eingesetzt, die den Film *Stalker* beschreibt, und auf diesem Wege führen ihre Geschichten hin zu einem besonderen Zimmer in der Zone, der sich auch im Film findet, und einer Rede über Wunder und Wünsche. Der Fotograf ist erneut in die Zone gefahren, weil er ein Gerücht über ein fliegendes Tier gehört hatte. Als er es schließlich findet, entscheidet er sich gegen das Fotografieren:

Mitten im Zimmer schwebt eine schlafende Kuh, der Strick liegt um ihren Hals und hindert sie am Aufsteigen, als ob sie ein Fesselballon wäre. Über ihren Rücken hängt eine prächtige, aus buntem Flick zusammengenähte Decke, wie eine königliche Schleppe, die fast den Boden berührt. Alle großen Magazine rund um den Globus würden dieses Bild sofort auf die Titelseite setzen – die Wunderkuh von Tschernobyl. Ob das Licht reicht? Ich hebe den Fotoapparat ... und drücke nicht ab. Wunder kann man nicht verkaufen, besonders dann nicht, wenn sie wahr sind. (54:41ff:)

Er vollzieht damit einen Positionswechsel, der sich Martha annähert. Diese hatte – heftig widersprochen von anderen Figuren – von einem Hund aus der Zone erzählt. Tatsächlich ist auch hier eine doppelte Zeitlichkeit am Werk, da der schwarze Hund als eine intermediale Anspielung auf den Film *Stalker* erkennbar ist. Darüber hinaus wird er vom Regisseur erwähnt, der im Hund ein Symbol des Todes sieht – ein passend erscheinendes Zeichen für beide Kontexte.

Die Zone wird im Hörspiel *Schwarzer Hund, weißes Gras* als ein äußerst ambivalenter, als bedrohlicher ebenso wie als ein besonderer, lebendiger, wunderbarer und von Erwartungen der Außenwelt entlasteter Raum inszeniert, der Menschen zu verändern vermag: Körperlich durch die gefährliche Strahlung, aber auch in Bezug auf ihre Haltung zur Welt. Denn die neue Haltung des Fotografen kündigt sich bereits an, wenn er davon spricht, dass er das „Nichts“, das angeblich in der Zone nur zu sehen sei, fotografieren wolle. Die Rede ist hierbei von einer von Menschen verlassenem und verrottenden, aber auch neu ergrüntem, sogar vielfach farbigen und stillen Zone. Diese Zone sollen sich die ZuhörerInnen als einen Raum, in dem alles möglich ist, vorstellen.

Der Fotograf und der Regisseur unterhalten sich im Hörspiel über das Finden der Wahrheit: Ob man etwas erst sehen müsse, um es dann abzubilden oder ob man etwas im Bild festhalten und dann in diesem Bild die Wahrheit erkennen könne?

Das Hörspiel schlägt sich in dieser Debatte über Mediendifferenz auf keine der beiden Seiten, denn am Ende wird das Wunder, die fliegende Kuh, ja gerade *nicht* abgebildet. Der Zweck der Reise müsste, betrachtete man lediglich die Ebene des Plots, als verfehlt gelten. Doch durch diese Reise hat nicht nur der Fotograf zu einer anderen Einstellung gefunden, sondern die ZuhörerInnen sind auf diesem Weg mit einer neuen Sicht der Zone vertraut gemacht worden: Vertrauen Sie der Wahrnehmung des Regisseurs, finden sie sich plötzlich als Schützer der Zone wieder, die vor den Zudringlichkeiten der Außenwelt bewahrt werden soll.

#### **IV. Ausblick**

Eine der amüsantesten und bedenkenswertesten Aspekte in Dietmar Daths Roman *Die Abschaffung der Arten* ist die völlig unnostalgische Perspektive, die auf das untergegangene Zeitalter der Menschheit, genannt die „Langeweile“, geworfen wird.<sup>18</sup> In diesem posthumanen Entwurf aus der Perspektive einer zweifelsohne höherentwickelten Spezies wird über Menschen nur am Rande gehandelt. Diese müssten, so die Sicht der überlegenen Sieger, in jedem Fall neu gezüchtet werden. Science Fiction oder phantastische Literatur bieten sich in besonderem Maße dazu an, ethische Fragestellungen innerhalb veränderter Settings und Erzählhaltungen zu verhandeln. Die beiden hier vorgestellten Werke setzen sich mit ihren realhistorischen Referenzen vom Klonschaf Dolly bis zu Tschernobyl deutlich enger und unmittelbarer in Bezug zu konkreten Themen- und Konfliktfeldern. Davon ausgehend inszenieren sie Verschiebungen, Irritationen und Perspektivwechsel, die diese Felder im Besonderen aber auch weitergehende Debatten der Gegenwart wie beispielsweise um Identität und Herkunft bei Bauersima betreffen. Beide sind in unterschiedlicher Weise auf Fragen von ‚gut‘ und ‚böse‘ konzentriert, die jeweils aus technologischen Entwicklungen entstehen. Bei Bauersima ist die ethische Frage Motivation für ein Experiment, dessen moralische Bewertungen und Folgen für die Betroffenen ausgelotet werden, bei Leypold sind wir konfrontiert mit einer ambigen Zone, die, wie die Figur Martha erklärt, keinen Unterschied zwischen gut und böse macht und alle Lebewesen mehr oder weniger rasch tötet. Zugleich aber wird eben dieser Raum irritierenderweise als Raum der Möglichkeiten vorgestellt.

Die Metamorphosen, von denen diese Geschichten erzählen, sind auf den ersten Blick auf psychischer (Bauersima) oder physischer Ebene (Leypold) angesiedelt. In Bauersimas Drama wird das genetische Erbe, sobald die Figuren davon erfahren haben, zum Katalysator für eine grundlegende Neubestimmung und -interpretation des Selbst. Die Textkonstruktion bewirkt, dass einerseits dramatische Geschehnisse ihren Lauf nehmen: Katastrophe, Bestrafung und Todesfälle. Andererseits werden die ZuschauerInnen mit Spiegelungs-, Deutungs- und Projektionsszenen konfrontiert. Diese reflektieren und verwirren auf strukturell-ästhetischer Ebene das Klon-Thema, das immer auch ein Drama des Doppelgänger-Motivs ist, und überführen es tendenziell in eine immer wieder neu beginnende Zeit-Schleife. Dass die alternativen Schlüsse des Dramas nicht

---

<sup>18</sup> Dietmar Dath: *Die Abschaffung der Arten*. Roman. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

kontradiktorisch sind, sondern wiederum Spiegelungen, könnte man als Form poetischer Umsetzung der erzählten Verwandlungsmotivik begreifen.

In Leypolds Hörspiel ist die akustische Gestaltung auf den ersten Blick kaum an der Entfaltung des Transformationsmotivs beteiligt. Diese vollzieht sich im Wesentlichen im Rahmen der inszenierten Dialoge und Selbstauskünfte der Figuren. Indirekt allerdings stellen sich durchaus Bezüge her, denn das „Zimmer der Wünsche“ bzw. „Wunder“ inmitten der Zone ist verknüpft mit der Debatte um Wahrheit und Sichtbarkeit, die der Regisseur und der Fotograf führen, und dies erfahren wir im Medium Hörspiel: Die ZuhörerInnen können vor ihrem geistigen Auge die schwebende Kuh, von der der Fotograf berichtet, sehen – eben die Kuh, die *nicht* fotografiert, von der aber erzählt wird.

Und auch in diesem Szenario wird der Vorstellung von Zeitlichkeit ein Veränderungsmoment eingeschrieben: Nicht über die Struktur, wie bei Bauersima, sondern über die Intermedialität, über den Bezug auf die ‚andere‘, vorangegangene, auch unheimliche, aber eben gänzlich imaginierte Zone in *Stalker*, die nun in Tschernobyl einen angeblich realen, aber weiterhin wunderbaren Ort gefunden haben soll. Dieser Zusammenhang wirft noch einmal ein neues Licht auf die physische Metamorphose: Sie ist neben der Strahlung, die bei Menschen Wucherungen erzeugt, vor allem in der Figur Martha konkretisiert. Sie tritt als Doppelfigur in Erscheinung, da sich in ihr Zeitlichkeit und Räumlichkeit zweier „Zonen“ verbinden. Marthas zweifache Zugehörigkeit vermag Schicksalshaftigkeit und Wahl zugleich zu symbolisieren, da sie sich mit beiden „Zonen“ identifiziert und zu einer Existenz als „Kind der Zone“ gefunden hat – und auf diese Weise zu einem – erzählbaren – Selbstbewusstsein. Hat der „Raum der Wunder“ sie verwandelt? Möglicherweise geraten wir hier – wie bei Bauersima – in eine Zeit-Schleife, eine Spiegelungsfigur, die logisch nicht lösbar ist, aber gerade ästhetisch reizvoll.

## Olivetta Gentilin (Darmstadt)

### „Man möchte manchmal ein Medusenhaupt seyn“: zum Begriff der Metamorphose in Georg Büchners literarischen Texten und zu seiner Rezeption in der Komödie *Achterloo* von Friedrich Dürrenmatt

#### I. Einleitung

Im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm findet sich die lateinische Bezeichnung *metamorphosis* als Synonym für ‚Verwandlung‘. Metamorphose kann zudem als Synonym für ‚Veränderung‘ verstanden werden, da in der Definition von Verwandlung auf die zweite Bedeutung des Verbs ‚verwandeln‘ verwiesen wird, nämlich auf ‚verändern‘:

*[D]ie bedeutung entspricht verwandeln II und wird in den älteren wbb. mit alternatio, conversio, impedatura, metamorphosis, mutatio, mutatorium, traiectio, transfiguratio, -formatio, -latio, -substantiatio wiedergegeben.<sup>1</sup>*

Das Grimm-Wörterbuch beschreibt weiterhin drei unterschiedliche Arten von Verwandlung:

1. Verwandlung durch eine übernatürliche Kraft oder in mystischem Sinne.
2. Verwandlung durch physiologische und andere Naturvorgänge.
3. Verwandlung durch menschliches Schaffen oder menschliche und soziologische Vorgänge.<sup>2</sup>

Der vorliegende Beitrag knüpft an die lexikale Bedeutung von Metamorphose an und betrachtet den Begriff aus drei Sichtweisen. Erstens wird anhand der wissenschaftlichen Quellen, auf die der Schriftsteller Georg Büchner sich bezieht, die Metamorphose als Naturvorgang untersucht. Zweitens geht es darum, den poetischen Begriff von Metamorphose sowie seine kompositorische Wirkung in den zur Analyse herangezogenen literarischen Texten zu untersuchen. Es wird dabei gezeigt, dass sich die Verwandlung an bestimmten Textstellen ins Monströse verkehrt. Schließlich wird Metamorphose als Art der Verwandlung durch dichterisches Schaffen betrachtet. Sowohl bei Georg Büchner als auch bei Friedrich Dürrenmatt wird der metamorphotische Prozess zu einer Methode bzw. zu einer Art der Betrachtung, die sich sowohl in der Arbeit mit den Quellen als auch in der erzählerischen Darstellungsweise beobachten lässt. Beide Schriftsteller greifen auf überliefertes Quellenmaterial zurück und übertragen es in ihre Texte. Es handelt sich dabei um den Transformationsprozess bestehender Prätexte, die durch den Eingriff und die Technik des Schriftstellers intensiviert und erweitert werden. Das Vorgehen ist zweigeteilt. Ausgehend von den naturwissenschaftlichen Definitionen von Metamorphose wird untersucht, wie Büchner den wissenschaftlichen Begriff in seine literarischen Schriften überträgt. Die Betrachtungsweise wird von folgender Fragestellung geleitet: Wie literarisiert bzw. versprachlicht Büchner den Begriff der Metamorphose in seinen literarischen Texten?

---

<sup>1</sup> Jacob Grimm/ Wilhelm Grimm: *Das Deutsche Wörterbuch*. Leipzig 1854–1971. Zitiert nach der Online-Ausgabe der Universität Trier vom 09.10.2013. Hier Bd. 25, Sp. 2118. <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=verwandlung> [Zugriff 02.10.2017].

<sup>2</sup> Vgl. Ebd., Bd. 25, Sp. 2119–2120.

Welche rhetorischen und figürlichen Mittel verwendet er dabei? Wie unterscheidet sich der wissenschaftliche Begriff von dem poetischen? Im zweiten Teil des Beitrags wird gezeigt, wie Friedrich Dürrenmatt sich auf die poetologischen und dramaturgischen Prinzipien Büchners bezieht und sie zum kritischen und satirischen Zweck verwendet.

## II. Der Begriff der Metamorphose in der Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts

Die Verklammerung von Dichtung und Wissenschaft, die das Werk von Georg Büchner charakterisiert, hat die Forschung schon längst bemerkt. Stellvertretend für die Forscher sei hier Georg Reuchlein erwähnt, der sich auf die Historizität des Dichters Büchner bezieht und die Verflechtungen von seinen Texten mit dem medizinischen Denken des 19. Jahrhunderts untersucht.<sup>3</sup> Der Begriff von Metamorphose ist einer von den Begriffen, die von diesem Zusammenhang zeugen. Die Bezeichnung ‚Metamorphose‘ kommt in Büchners literarischen Texten nicht vor, wohl aber in seinen wissenschaftlichen Schriften. Im September 1836 wurde Georg Büchner von der Züricher Universität eingeladen, eine Probevorlesung zu halten. Nach seinem erfolgreichen Auftritt erhielt er die Privatdozentur für vergleichende Anatomie. In dieser Habilitationsschrift erweist sich Büchner als Anhänger der deutschen Schule, deren Ansicht er dem teleologischen Ansatz der englisch-französischen Schule gegenüberstellt, und erklärt somit die Basis seiner genetischen Methode:

Die Natur handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Aeußerungen sich unmittelbar *selbst genug*. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da. Das Gesetz dieses Seins zu suchen, ist das Ziel der, der teleologischen gegenüberstehenden Ansicht, die ich die *philosophische* nennen will.<sup>4</sup>

Die teleologische Ansicht wird von denjenigen Wissenschaftlern vertreten,<sup>5</sup> die ihre Betrachtung der Natur auf die Funktion der Organe beschränken. Die philosophische Methode hingegen stellt sich die Frage nach einem Urgesetz der Natur, das allen Formen gemeinsam ist:

Diese Frage, die uns auf allen Punkten anredet, kann ihre Antwort nur in einem Grundgesetze für die gesammte Organisation finden, und so wird für die philosophische Methode das ganze körperliche Dasein des Individuums nicht zu seiner eigenen Erhaltung aufgebracht, sondern es wird die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das *nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen* hervorbringt.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Vgl. Georg Reuchlein: „...als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm‘. Zur Geschichtlichkeit von Georg Büchners Modernität: Eine Archäologie der Darstellung seelischen Leidens im *Lenz*“. In: Barbara Neymeyr (Hg.): *Georg Büchner. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 172–195, hier S. 173.

<sup>4</sup> Georg Büchner: „Probevorlesung“. In: Ders.: *Naturwissenschaftliche Schriften*, hg. v. Burghard Dedner/Aurelia Lenné unter Mitarbeit von Eva-Maria Vering und Manfred Wenzel. Marburger Ausgabe. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008. Bd. 8, S. 122-169, hier S. 153. Hervorhebungen im Original.

<sup>5</sup> Hierbei sind wahrscheinlich der Engländer Charles Bell als auch die Franzosen Desmoulins und Magendies gemeint. Vgl. Ebd. [Erläuterungen] S. 159f.

<sup>6</sup> Ebd., S. 155. Hervorhebungen im Original.

Auf der Basis der obigen Ausführungen entfaltet sich die Natur durch einen kontinuierlichen Prozess von den allgemeinen, einfachsten Formen in die mannigfaltigsten und entwickelsten. Für diese philosophische Ansicht führt Büchner einige Beispiele aus der zeitgenössischen wissenschaftlichen Forschung an, nämlich: „die Metamorphose der Pflanze aus dem Blatt, die Ableitung des Skeletts aus der Wirbelform; die Metamorphose ja die Metempsychose des Fötus während des Fruchtlebens; die Repräsentationsidee Oken’s in der Klassifikation des Thierreichs u. d. gl. m.“<sup>7</sup> Er bezieht sich jeweils auf Schriften von Goethe, Carus und Oken.<sup>8</sup> Die *Metamorphose der Pflanzen* ist die erste naturwissenschaftliche Schrift, die Goethe 1790 publizierte. Damit beabsichtigte er neben der dichterischen eine neue Laufbahn einzuschlagen.<sup>9</sup> An der Entwicklungsgeschichte der Pflanze beobachtet Goethe, wie die Natur sich verändert und beschreibt Metamorphose als Ergebnis dieser Veränderungen:

Die geheime Verwandtschaft der verschiedenen äußern Pflanzenteile, als der Blätter, des Kelchs, der Krone, der Staubfäden, welche sich nach einander und gleichsam auseinander entwickeln, ist von den Forschern im allgemeinen längst bekannt, ja auch besonders bearbeitet worden, und man hat die Wirkung, wodurch ein und dasselbe Organ sich uns mannigfaltig verändert sehen läßt, die *Metamorphose der Pflanzen* genannt.<sup>10</sup>

Der Begriff der Metamorphose umfasst hier einen fortschreitenden Entwicklungsprozess, der verschiedene Möglichkeiten des Gestaltwandels eines Naturorganismus erwirkt.<sup>11</sup> Goethe vermutet die Existenz einer Urpflanze als biologischer Form, aus der sich alle weiteren Gestaltungen entwickeln. Die Entwicklung schreitet von dem Allgemeinen ins Besondere fort. Davon zeugen u.a. folgende Zeichnungen der Metamorphose, die auf der Rückseite eines Briefs von Goethes Übersetzer Frédéric Soret zu sehen sind und vermutlich bei einem Gespräch Goethes mit seinem Übersetzer entworfen wurden. In der Beschriftung unterscheidet Goethe ‚Allgemeines‘ von ‚Besonderem‘.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Udo Roth: *Georg Büchners naturwissenschaftliche Schriften. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften vom Lebendigen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer 2004, S. 266ff.

<sup>9</sup> Vgl. Hans Joachim Becker (Hg): *Goethes Biologie. Die wissenschaftlichen und autobiographischen Texte*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 74.

<sup>10</sup> Ebd., S. 75. Hervorhebungen im Original.

<sup>11</sup> Ebd. S. 93.

<sup>12</sup> Siehe auch die Anmerkung zu der Zeichnung. In: *Johann Wolfgang Goethe. Die Schriften zur Naturwissenschaft*, hg. von Dorothea Kuhn/ Wolf von Engelhardt. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 2004. Bd. 10. Teil B/1, S. 640.

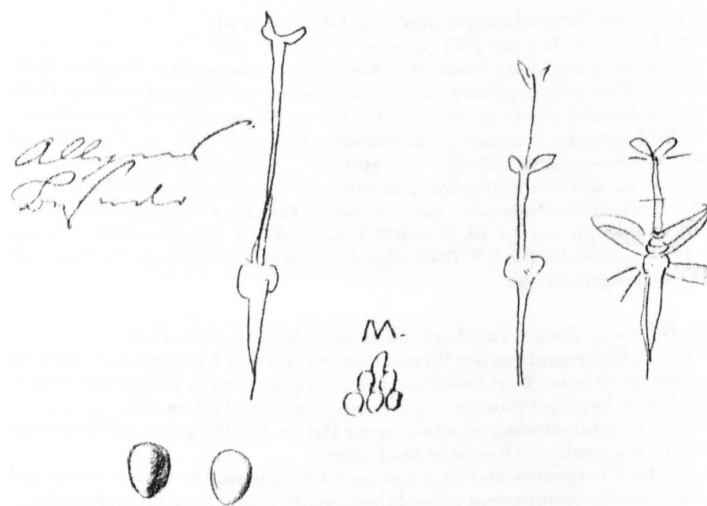


Abb. 1. Zeichnung der Metamorphose der Pflanzen.<sup>13</sup>

Die stufenweise Verwandlung von der allgemeinen, einfachen Form zu der Besonderheit der Arten erfolgt durch die „abwechselnde Wirkung der Zusammenziehung und Ausdehnung“ der Organe.<sup>14</sup>

Goethes Metamorphosenlehre findet einen Niederschlag in den naturwissenschaftlichen Arbeiten der Naturforscher Carl Gustav Carus und Lorenz Oken. In seiner Einleitung zu den *Vorlesungen über Psychologie* greift Carus auf Goethe zurück und betrachtet ihn als Wegbereiter der genetischen Methode.<sup>15</sup> Den Begriff von genetischer Methode erläutert Carus ausgehend von der Epistemologie des Wortes. Das Adjektiv ‚Genetisch‘ stammt vom Griechischen und ist gleichbedeutend mit Erzeugung oder Entstehung. Damit meint Carus eine Methode, „welche in ihren Betrachtungen einen Gang nimmt, welcher möglichst gleich ist dem Gange, in welchem wir die Naturerscheinungen selbst hervortreten, entstehen sehen.“<sup>16</sup> Im weiteren Textverlauf führt der Forscher an, dass die Naturerscheinungen sich je nach Bildungsstufe vom Einfachsten und „Indifferenten“ zur großen „Mannigfaltigkeit“ entwickeln. Dies zeigt sich an der Geschichte der Pflanze: Wenn das Samenkorn einmal gepflanzt wird, dann entwickelt es sich durch eine Reihe von Umwandlungen bis zum Aufblühen der Pflanze. In der Folge seien nur einige Beispiele erwähnt:

[...] der Keim, aus welchem die junge Pflanze hervorgehen soll, theilt sich in Blattfederchen und Wurzel [...] die junge Pflanze schießt auf, jede Knospe wiederholt metaphorisch das ursprüngliche Samenkorn, [...] die Blätter nehmen eine höhere Bedeutung an und verschließen das Geheimnis der Blüthe.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Becker (Hg): *Goethes Biologie*, S. 93. Goethes Anhänger Carl Gustav Carus betrachtet Zusammenziehung und Ausdehnung als Ur-Phänomen der tierischen Bewegung. Beide beruhen auf dem Verhältnis zwischen Innerem und Äußerem. Ein Beispiel dafür ist das rhythmische Einatmen und Ausatmen in der Atmung. Vgl. Carl Gustav Carus: *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*. Nr. 47 (März 1836). Berlin: Verlag von Duncker und Humblot 1836, S. 47.

<sup>15</sup> Carl Gustav Carus: *Vorlesungen über Psychologie, gehalten im Winter 1829–30 zu Dresden*. Leipzig: G. Fleischer [in Commission bei Adolf Frohberger] 1831, S. XI.

<sup>16</sup> Ebd., S. 14.

<sup>17</sup> Ebd., S. 16.



Die zahlreichen metamorphotischen Prozesse in der Entwicklung der Pflanze unterscheiden sich darin, dass die „Gestaltung der Urbildung“ sich in jeder weiteren Metamorphose verfeinert. Goethe und Carus ist gemeinsam, dass sie die Natur in ihrer stufenweisen Entwicklung betrachten und gleichwohl nach einem allgemeinen Schema in der Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen suchen. In seiner Nervenforschung benutzt Büchner die von Goethes und Carus inspirierte genetische Methode, wie folgendes Zitat bezeugt:

Man kann Schritt für Schritt verfolgen, wie von dem einfachsten Organismus an, wo alle Nerventhätigkeit in einem dumpfen Gemeingefühl besteht, nach und nach besondere Sinnesorgane sich abgliedern und ausbilden. Ihre Sinne sind nichts neu Hinzugefügtes, sie sind nur Modificationen in einer höheren Potenz.<sup>18</sup>

Darauf baut Büchner die These seiner Probevorlesung auf, nämlich: „das Hirn ist ein metamorphosirtes Rückenmark und die Hirnnerven sind Spinalnerven.“<sup>19</sup> Büchner beabsichtigte damit, die u.a. von Oken vertretene Wirbeltheorie des Schädels zu beweisen, laut der das Gehirn eine Weiterentwicklung des Rückenmarks sei. Die Betrachtung von Entwicklungsprozessen liefert die Basis des wissenschaftlichen Denkens Büchners. Auch in der zeitgenössischen Medizin findet sich der Begriff Metamorphose als Bezeichnung für die Entwicklung, genauer für die Entwicklungsgeschichte des Embryos. Die Bezeichnung entspricht der Definition in Hufelands *Encyclopädischem Wörterbuch der medicinischen Wissenschaften*.<sup>20</sup> Bisher wurde ein Überblick über den Begriff Metamorphose in der Naturwissenschaft gegeben. Es gilt nun zu zeigen, wie Büchner den wissenschaftlichen Begriff in seine literarischen Texte überträgt. Dies erfolgt aus zwei verschiedenen Betrachtungsweisen. Metamorphose lässt sich sowohl als rhetorischer Begriff als auch als genetische Methode verstehen, die den Entstehungsprozess und die Strukturierung der literarischen Werke determiniert.

### III. Metamorphose als ästhetisches und rhetorisches Konzept

Die Natur als dynamische Ordnung und als immer Werdendes zu erfassen, löst ein Darstellungsproblem aus.<sup>21</sup> In seinen literarischen Werken setzt sich Büchner mit diesem ästhetischen Problem auseinander. Dies wird in der Erzählung *Lenz* expliziert, nämlich an der Textstelle, die allgemein als Kunstgespräch bekannt ist. In diesem langen „monologischen Gespräch“<sup>22</sup> bespricht Lenz mit seinem Freund Kaufmann die Themen der Kunst und reflektiert über das Dilemma: Wie kann Wirklichkeit festgehalten werden, die sich dynamisch entwickelt? Lenz lehnt sowohl den Kunstbegriff der Mimesis (als bloßer Nachahmung der Natur) als auch den einer Verklärung der Natur ab. Der Letztere entspricht Johann Joachim Winckelmanns Schönheitsideal, das er in der griechischen Kunst realisiert sieht. Den Griechen gelingt es, eine durch die Aktivität des

---

<sup>18</sup> Büchner: „Probevorlesung“, S. 159.

<sup>19</sup> Büchner: „Probevorlesung“, S. 157.

<sup>20</sup> D. W. H. Busch/ Carl Ferdinand Gräfe/ Christoph Wilhelm Hufeland u. a. (Hg.): *Encyclopädisches Wörterbuch der medicinischen Wissenschaft*. 37 Bde. Bd. 11. Berlin: Verlag von Veit et Comp. 1834, 280f.

<sup>21</sup> Vgl. dazu Marion Schmaus: *Psychosomatik*, Tübingen: Niemeyer 2008, S. 253.

<sup>22</sup> Die Definition findet sich in: Christian Neuhuber: *Georg Büchner. Das literarische Werk*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2009, S. 95.

Geistes entworfene Darstellung der Natur zu schaffen, deren Schönheit die der Natur selbst übersteigt:

Diese häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlasste die Griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fiengen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheit so wohl einzelner Theile als auch ganze Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine blos im Verstande entworfene geistige Natur.<sup>23</sup>

Lenz hingegen verwirft jede idealisierte Darstellung der Wirklichkeit. Für die Gestalten der idealistischen Periode verwendet er die minderwertige Bezeichnung „Holzpuppen“: „Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur.“<sup>24</sup> Das Kunstgespräch umfasst eine ziemlich lange erzählte Zeit, die mit der Goethezeit koinzidiert, d.h. mit der Zeit vom Sturm und Drang über die Weimarer Klassik bis zu Goethes Tod. Als idealistische Gestalten sind vermutlich jene Kunstwerke gemeint, die sich an klassizistischen Normen orientieren.<sup>25</sup> Als Beispiel dieser Kunst erwähnt Lenz den Apoll von Belvedere oder ein Madonnengemälde von Raffael,<sup>26</sup> deren Betrachtung bei ihm keine Emotionen und Gefühle auslöst:

Kaufmann warf ihm vor, daß er in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelische Madonna finden würde. Was liegt daran, versetzte er, ich muß gestehen, ich fühle mich dabei sehr todt.<sup>27</sup>

„Tot sein“ entspricht auf der emotionalen Ebene dem, was die Bezeichnung „Holzpuppen“ auf der Ebene der künstlichen Repräsentation bedeutet, nämlich dem Stillstand, der absoluten Abwesenheit von räumlichen und emotionalen Bewegungen im Gegensatz zu der Entwicklung, die das natürliche Leben charakterisiert. Auf Lebendigkeit und dynamischer Bewegung basiert hingegen Lenz' Kunstauffassung:

Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sey, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sey das einzige Kriterium in Kunstsachen.<sup>28</sup>

Darin spiegeln sich Büchners naturwissenschaftliche Kenntnisse wider. Leben ist für den Naturwissenschaftler Evolution; es manifestiert sich in Entwicklungsprozessen und

---

<sup>23</sup> Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. 2. Aufl. Dresden/ Leipzig: Walther 1756, S. 9f.

<sup>24</sup> Georg Büchner: *Lenz*, hg. v. Burghard Dedner/ Hubert Gersch. Marburger Ausgabe. Bd. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S. 37.

<sup>25</sup> Vgl. Ariane Martin: *Georg Büchner*. Stuttgart: Reclam 2007, S. 215.

<sup>26</sup> Büchner bezieht sich hier vermutlich „auf Johann Joachim Winckelmanns *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755/56), wo die Sixtinische Madonna des Raffaels in Dresden und der vatikanische Apoll zu Idealkunstwerken erklärt werden.“ Susanne Lehmann: *Georg Büchners Schulzeit. Ausgewählte Schülerschriften und ihre Quellen*. Tübingen: Niemeyer 2005, S. 316.

<sup>27</sup> Georg Büchner: *Lenz*, S. 38.

<sup>28</sup> Ebd., S. 37.

Verwandlungen. Die organischen Formen verändern sich durch das rhythmische Wechseln von Zusammenziehen und Ausdehnung. In dieser abwechselnden Bewegung zeigt sich die Beziehung des Äußeren zu dem Inneren und des Inneren zu dem Äußeren (siehe Anm. 13). Die Fähigkeit, sich in das Innere zu versenken und es nach Außen weiterzugeben, ist auch für den Künstler notwendig, wie Lenz an einer weiteren Stelle des Gesprächs ausführt:

Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel [...] Man muß nur Aug und Ohren dafür haben.<sup>29</sup>

Das Wort ‚Augen‘ ist das dritthäufigste Wort in der Erzählung. Es taucht 17-mal auf. Die Sinnesorgane ermöglichen die Wahrnehmung der kleinsten Bewegungen. Das Auge spielt dabei eine relevantere Rolle, denn das Auge kann den Transformationsprozess von seinem Entstehen bis zu seinem Vergehen verfolgen. Seine Kunstkonzeption exemplifiziert Lenz, indem er das Bild zweier Mädchen in zwei aufeinanderfolgenden Momenten darstellt. Zuerst beschreibt er, wie dieses Bild entsteht:

Wie ich gestern neben am Thal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen, die eine band ihre Haare auf, die andre half ihr; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht und die andre so sorgsam bemüht.<sup>30</sup>

Das Bild dieser Mädchen scheint hier weniger mit der von Lenz beschriebenen Kunstkonzeption zu tun zu haben. Für einen Augenblick erlebt Lenz die Illusion, er könne die Schönheit der Mädchen reproduzieren. Er relativiert seine Absicht jedoch mit dem Gebrauch des Konjunktivs: „Man möchte manchmal ein Medusenhaupt seyn, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen.“<sup>31</sup> Diese Art von Schönheit kann nicht festgehalten werden, ohne dass sie an Lebendigkeit verliert. Durch die Anspielung auf den Medusa-Mythos indiziert Lenz das Dilemma des künstlerischen Realismus. Die bloße Reproduktion der Wirklichkeit wirkt vernichtend. In ihrem Aufsatz über Ästhetik in der Erzählung *Lenz* äußert sich Barbara Neymeyer diesbezüglich folgendermaßen:

Der bannende und tötende Blick der Medusa, der Lebendigkeit dauerhaft vernichtet, ist mit dem auf ‚Leben‘ fokussierten Fundamentalrealismus nicht kompatibel.

In der Perspektive auf die ästhetische Naturszene konkurriert das Faszinosum des Schönen in einen singulären Augenblick mit dem Gedanken an den dynamischen Fluss des Lebens, der sich künstlerisch allerdings nicht adäquat wiedergeben lässt.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Barbara Neymeyer: „Ästhetik als Therapeutikum. Zur Funktion der realistischen Programmatik in Büchners Erzählung *Lenz*“. In: Dies. (Hg.): *Georg Büchner. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 216–236, hier S. 212.

Beim Übertragen von Bildern in literarische Texte wertet Büchner Ideen und Motive seiner Zeit um. Was in den Augen der „sogenannten Idealdichter“<sup>33</sup> – so nennt Büchner in dem Brief an die Familie vom 28. Juli 1835 diejenigen Dichter, die eine ideale Welt zeigen wollen –, als Manifestation der Schönheit gilt, wird in Büchnerschen Texten zur Ankündigung des Unfruchtbaren, der Emotionslosigkeit und des Tötenden. Ein weiteres Beispiel dafür bildet das Bild der Pygmalion Statue in *Dantons Tod*, das dem Bild des Medusenhauptes in *Lenz* entspricht: „Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten Pygmalions Statue sey wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen.“<sup>34</sup> Dem versteinernen Blick des Medusenhauptes und der fixierten Schönheit der Statue setzt Lenz das Bild der Mädchengruppe entgegen, die sich auflöst und in immer neue Bilder verwandelt:

Sie standen auf, die schöne Gruppe war zerstört; aber wie sie so hinabstiegen, zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild. Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert.<sup>35</sup>

Sebastian Kaufmann fokussiert die Analyse dieser Textstelle auf die Funktion des Adversativen:

So sagt sich Lenz mit einem adversativen „aber“ von der auch ihn bisweilen anfallenden Sehnsucht nach Bewahrung der augenblicklichen Schönheit des Lebens los, indem er gerade den Wandel, die Endlichkeit als Prinzip „unendlicher Schönheit“ anerkennt.<sup>36</sup>

Lenz opponiert der medusenhaften Kunst ein ästhetisches Prinzip des Wandels zwischen einer Situation des Stillstands und dem Ausbruch aus diesem Stillstand. Dies reflektiert sich sowohl in der Struktur der Erzählung, die auf einem Prinzip der Opposition zwischen Ruhe und Unruhe aufgebaut ist, als auch im rhetorischen Gebrauch der Sprache. Der Wechsel des Zustandes des kranken Lenz von unruhigen Anfällen seiner Krankheit in beruhigende Phasen durchzieht die ganze Erzählung. Im semantischen Spannungsfeld zwischen Ruhe und Bewegung vollzieht sich die Darstellung der Naturlandschaft, die mit dem Zustand der Hauptfigur korrespondiert. Ein Beispiel dafür liefert die Beschreibung des Sturms in der Anfangspassage:

[W]enn der Sturm das Gewölk in die Thäler warf, und es den Wald herauf dampfte, und die Stimmen an den Felsen wach wurden, bald wie fern verhallende Donner, und dann gewaltig heran brausten, in Tönen, als wollten sie in ihrem wilden Jubel die Erde besingen, und die Wolken wie wilde wiehernde Rosse heransprengten [...] Es war gegen Abend ruhiger geworden; das Gewölk lag fest und unbeweglich am Himmel [...].<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> Georg Büchner: *Briefwechsel*, hg. v. Burghard Dedner/ Tilman Fischer/ Gerald Funk. Marburger Ausgabe. 2 Bde., Bd. 10.1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012, S. 67.

<sup>34</sup> Georg Büchner: *Danton's Tod*, hg. v. Burghard Dedner/ Thomas Michael Mayer. Marburger Ausgabe. 4 Bde., Bd. 3.2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 2000, S. 37.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Sebastian Kaufmann: „Ästhetik des Leidens? Zur antiidealistischen Kunstkonzeption in Georg Büchners *Lenz*“. In: *Georg Büchner Jahrbuch 13* (2013–2015), hg. v. Burghard Dedner/ Matthias Gröbel/ Eva-Maria Vering. Berlin/ Boston: De Gruyter 2016, S. 177–206, hier S. 198.

<sup>37</sup> Büchner: *Lenz*, S. 31f.

Am Bild der Wolken, die mal als galoppierende Pferde mal als „fest“ und „unbeweglich“ erscheinen, wird der Wandel exemplifiziert. Der Vergleich der Wolken mit wilden heransprengenden Pferden ist nicht der einzige metaphorische Ausdruck im oberen Zitat. Die ganze Natur wird anthropomorphisiert. In dieser Passage sowie an anderen Textstellen bedient sich Büchner weitgehend metaphorischer Ausdrücke. Claus-Artur Scheier versteht Metamorphose im rhetorischen Sinn als Metapher. In Anlehnung an Lausberg definiert er den Tropus als „die ‚Wendung‘ (τρεπεσθαι) des semantischen Zeichen-Pfeils eines Wortkörpers vom ursprünglichen Wortinhalt weg zu einem anderen Wortinhalt.“<sup>38</sup> Scheier zufolge ist die Metaphorizität der Sprache durch das Gleiten des Signifikats charakterisiert, „sodass auch kein limitierendes Signifikat, keinen fixen Grund und Ursprung geben kann.“<sup>39</sup> Mit anderen Worten: Es gibt keine feste Definition, denn die Fixierung eines sprachlichen Ausdrucks ist immer ein kreativer Prozess. Büchner überträgt Ausdrücke aus verschiedenen Bereichen, insbesondere der Medizin, der Naturwissenschaft wie auch der Religion in den literarischen Text. Dadurch gelingt es ihm, Begriffe neu zu verdeutlichen. Im literarischen Text weichen die übertragenen Ausdrücke von ihrer ursprünglichen Bedeutung ab und kommen dem Leser deswegen ungewöhnlich vor. Im Folgenden werden nur wenige Beispiele erwähnt. Das Bild des apokalyptischen Reiters kehrt sowohl in der Erzählung *Lenz* als auch im Drama *Danton's Tod* wieder, es wird aber in beiden Werken jeweils zu unterschiedlichen Zwecken verwendet. Büchner greift auf das biblische Bild der *Offenbarung* Johannes zurück:

Und da es das vierte Siegel aufthat, hörte ich die Stimme des vierten Thieres sagen: Komm und siehe zu! Und ich sahe, und siehe, ein fahl Pferd, und der darauf saß, daß Name hieß Tod, und die Hölle folgere ihm nach.<sup>40</sup>

Diese Bibelstelle ist mit der apokalyptischen Vision des Weltuntergangs verbunden. Büchners Erzähler greift auf dieses Bild zurück, um Lenzens Wahnsinn zu veranschaulichen: „Es war als ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm.“<sup>41</sup> Dadurch wird die Krankheit in Gestalt eines furchtbaren Feindes personifiziert, dem Lenz zum Opfer fällt. Im Drama *Danton's Tod* verbildlicht das Bild des Reiters die Gedanken der Hauptfigur. Danton ahnt, dass seine Hinrichtung bevorsteht und sieht sich im Traum als einen Reiter. Die Erde unter ihm verwandelt sich in ein monströses Pferd:

Unter mir keuchte die Erdkugel in ihrem Schwung, ich hatte sie wie ein wildes Roß gepackt, mit riesigen Gliedern wühlt' ich in ihrer Mähne und preßt' ich ihre Rippen, das Haupt abwärts gebückt, die Haare flatternd über dem Abgrund.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Claus-Artur Scheier: „Zeiten der Metamorphose“. In: Manfred Lämmer/ Tim Nebelung (Hg.): *Dimensionen der Ästhetik*. Festschrift für Barbara Ransch-Trill. Sankt Augustin: Academia Verlag 2005, S. 48–61, hier S. 58.

<sup>39</sup> Vgl. Ebd.

<sup>40</sup> „Die Offenbarung Johannes des Theologen (Apokalypsis)“, Kap. 6, 7–8. In: Funk (Hg.): *Die Heilige Schrift Neuen Testaments*, S. 358.

<sup>41</sup> Büchner: *Lenz*, S. 32.

<sup>42</sup> Büchner: *Danton's Tod*, S. 41.

Das apokalyptische Pferd verweist auf das biblische Bild des Todes. In den Augen Dantons ist es aber die Erde, die sich verwandelt. Dies wird durch den Vergleich der Erde mit dem wilden „Roß“ verdeutlicht. Die Verwandlung der Erde ins Monströse weist groteske Züge auf, die eine Parallele zu der Beschreibung der Welt im Märchen der Großmutter im Drama *Woyzeck* finden:

Es war einmal ein arm Kind und hat kein Vater und keine Mutter war Alles todt und war Niemand mehr auf der Welt. Alles todt, und es ist hingangen und hat gerrt Tag und Nacht. Und wie auf die Erd Niemand mehr war, wollt's in Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an und wie's endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz und da ist es zur Sonn gangen und wie's zur Sonn kam war's eine verwelkte Sonnenblume und wie's zu den Sternen kam, warens kleine goldne Mücken die waren angesteckt wie der Neuntödter sie auf die Schlehen steckt und wies wieder auf die Erd wol[!]t, war die Erd ein umgestürzter Hafen.<sup>43</sup>

Sowohl irdische als auch himmlische Naturelemente durchlaufen eine Reihe von Verwandlungen („faul Holz“ / „verwelkte Sonnenblume“ / „Neuntödter“) die auf Vergehen hindeuten. Nicht nur in *Woyzeck*, sondern auch in der Erzählung *Lenz* erleidet der Himmel verschiedene Transformationen bis hin zu seiner Entmythologisierung. Nach dem gescheiterten Erweckungsversuch eines toten Kindes sieht Lenz den Himmel wie verwandelt: „der Himmel war wie ein dummes blaues Aug, und der Mond stand ganz lächerlich drin, einfältig.“<sup>44</sup> Im erzählerischen Zusammenhang taucht dieses Bild nach Lenzens Revolte gegen Gott auf. Wenn Himmel und Mond lächerlich gemacht werden, wird damit auf den Mangel an einer Transzendenz angedeutet, die in die Leere einmündet.

Ein weiteres Stilmittel, das Büchner in seiner Erzählung verwendet, ist die Ekphrasis. Zur Exemplifikation seiner realistischen Kunstauffassung beschreibt Lenz zwei niederländische Gemälde. Beim ersten Bild handelt es sich um *Christus erscheint den Jüngern in Emmaus* von Carel van Savoy, das Büchner durch die Sammlung des Darmstädter Museums bekannt war.<sup>45</sup> Für Titel und Maler des zweiten Bildes, welches das Motiv einer lesenden Frau mit Gebetbuch in der Hand darstellt, hat die Forschung noch keinen Beleg gefunden. Die erste statische Bildszene des *Christus in Emmaus* dynamisiert Lenz durch die Beschreibung einer zeitlichen Dimension, die das Bild nicht aufweist:

Wenn man so liest, wie die Jünger hinausgingen, es liegt gleich die ganze Natur in den Paar Worten. Es ist ein trüber, dämmernder Abend, ein einförmiger rother Streifen am Horizont, halbfenster auf der Straße, da kommt ein Unbekannter zu ihnen, sie sprechen [...].<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Georg Büchner: *Woyzeck*, hg. v. Burghard Dedner/ Hubert Gersch. Marburger Ausgabe. 2 Bde, Bd. 7.2. Marburg: Jonas Verlag 2005, S. 8f.

<sup>44</sup> Büchner: *Lenz*, S. 42.

<sup>45</sup> Vgl. Kaufmann: „Ästhetik des Leidens“, S. 202.

<sup>46</sup> Büchner: *Lenz*, S. 38.

Das Verb „liest“ zeugt von der Erweiterung der bildenden Kunst in die literarische. Statt Flächen und Linien zu beschreiben, erzählt Lenz über die Ereignisse. Auch in diesem Fall sowie bei der Beschreibung der Mädchengruppe ist die Schönheit eines friedlichen Moments von kurzer Dauer:

Es ist ein trüber, dämmernder Abend, ein einförmiger rother Streifen am Horizont, halbfenster auf der Straße, da kommt ein Unbekannter zu ihnen, sie sprechen, er bricht das Brod, da erkennen sie ihn, in einfach-menschlicher Art, und die göttlich-leidenden Züge reden ihnen deutlich, und sie erschrecken, denn es ist finster geworden, und es tritt sie etwas Unbegreifliches an [...].<sup>47</sup>

Die Dämmerung verwandelt sich rasch in einen finsternen Abend. Auf die vertrauliche Begegnung mit dem Göttlichen folgt die Angst vor dem Unbegreiflichen.

Zusammenfassend wird auf der Basis der angeführten Beispiele gefolgert, dass die Metamorphose in den zitierten literarischen Werken Büchners als zeitlicher Prozess verstanden werden kann, als Übergang zwischen einem Früher und Nachher, der sich in der erzählerischen Darstellungsweise durch den metaphorischen Gebrauch der Sprache charakterisiert.

#### **IV. Transformationsprozesse historischer und literarischer Quellen**

In der Entstehungs- und Kompositionsphase seiner Werke verfährt Büchner nach der genetischen Methode. Er greift auf überliefertes Quellenmaterial zurück und überträgt es in seine Texte. Dies geschieht in unterschiedlichen Arbeitsphasen, in denen der Schriftsteller seine Hauptquelle immer tiefer überarbeitet und sich von ihr weiter entfernt. Sein Werk lässt sich somit als *work in progress* verstehen, das nur in einer ständigen Reformulierung Bestand hat. Beispiele davon sind die verschiedenen Handschriften der Erzählung *Lenz* und des Dramas *Woyzeck*. Die Vorlage der Erzählung ist der Bericht des Pfarrers Johann Friedrich Oberlin. Der Pastor nahm den kranken Dichter Lenz in Waldbach auf. Nach dem gescheiterten Versuch, ihn zu heilen, schrieb Oberlin einen Rechtfertigungsbericht. Burghard Dedner definiert den Bericht Oberlins als Strukturquelle, d.h. als Quelle, die auf den gesamten Text einwirkt, indem sie den Ablauf der Handlung und die Anordnung des Materials bestimmt.<sup>48</sup> Die genetische Darstellung der *Lenz*-Erzählung erfolgt laut den Herausgebern der Marburger Ausgabe in drei Handschriften, die nach ihrer Entstehung nummeriert werden. Handschrift 1 entspricht der ersten Arbeitsstufe. Der Text dieser Handschrift ist sehr stark quellenabhängig. Es handelt sich fast um eine Paraphrase von Oberlins Bericht und beschreibt die Ereignisse von der Rückkehr Oberlins aus der Schweiz bis zum 8. Februar 1778. Handschrift 2 ist in die erste Handschrift eingeschoben. Hier differenziert Büchner seine Vorgehensweise von der ersten Arbeitsstufe, indem er im Vergleich zu seiner Quelle detailliertere Beschreibungen von Krankheitssymptomen und neue Manifestationen der Geisteskrankheit einfügt. Das dritte Manuskript umrahmt den gesamten Text, deswegen wird es respektive in Handschrift 3,1 und 3,2 geteilt. In dieser letzten Handschrift weicht der Text zum größten Teil von der Quelle ab. Büchner

---

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Vgl. Burghard Dedner: „Büchners *Lenz*: Rekonstruktion einer Textgenese“, in: *Georg Büchner Jahrbuch 8* (1990–1994), hg. v. Burghard Dedner/ Thomas Michael Mayer. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1995, S. 3–68, hier 10.

verwendet hier die Technik der Innenperspektivierung, die er in der Handschrift 2 schon erprobt hatte. Aus Oberlins Bericht, der Büchner als Vorlage diente, wird eine Neuschöpfung. Durch die Gegenüberstellung der zwei Anfangstexte werden die Operationen von Transformation und Amplifikation des Hypotextes<sup>49</sup> verdeutlicht:

Johann Friedrich Oberlin: <i>Der Dichter Lenz, im Steinthale.</i>	Georg Büchner: <i>Lenz</i>
Den 20. Januar 1778 kam er hierher. Ich kannte ihn nicht. <sup>50</sup>	Den 20. ging Lenz durch's Gebirg. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Thäler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. Es war naßkalt, das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber Alles so dicht, und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so träg, so plump. Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nich[t]s am Weg, bald auf- bald abwärts. <sup>51</sup>

Die Anfangszeilen setzen Büchners Erzählung zwischen Faktualität und Fiktion. Der Titel *Lenz* suggeriert, dass es im Text um die historisch bedeutsamen Ereignisse im Leben des Dichters Lenz geht. Stattdessen sind die Auslassung des Jahres sowie auch weiterer Zeitangaben und der Gebrauch des epischen Präteritums Zeichen dafür, dass es sich bei der Erzählung um keine faktuale, sondern um eine dichterische Erzählung handelt. Das Verb im Präteritum versetzt die Geschichte in eine zeitlose Vergangenheit und erweckt somit das Interesse des Lesers. Die trockene Aussage Oberlins, er kenne Lenz nicht, schließt hingegen für den Leser jede intimere Kenntnis der Figur aus. Während bei Oberlin die Ich-Form quasi präpotent auftritt, ereignet sich im Büchner'schen *Lenz* eine erste Umformungsoperation durch den Wechsel der Erzählperson: Die erste Person wird durch die dritte ersetzt. Gleichwohl erfolgt eine Perspektivenveränderung. Der auktoriale Erzähler rückt vom Dargestellten ab und wählt die figurale Perspektive. Die Landschaft ist so eindeutig aus der Perspektive der erlebenden Figur beschrieben, dass man hier von einer internen Fokalisierung sprechen kann. Durch den Gebrauch der Deixis „herauf“, des Personalpronomens „ihm“ und der Modalpartikel „so“ wird die Wahrnehmung der Naturphänomene auf die Figur bezogen. Als Hauptquelle des Dramas *Woyzeck* gelten die Gutachten des Mediziners Johann Christian August Clarus.<sup>52</sup> Der Forschung ist schon längst bekannt, dass das Drama

<sup>49</sup> Das Theoriewerk von Gérard Genette über die Hypertextualität und deren entsprechende Operationen dient hier als Werkzeug für die formale Analyse. Vgl. Gérard Genette, *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1993.

<sup>50</sup> Johann Friedrich Oberlin: „Herr L.....“. In: Büchner: *Lenz* (2001), S. 230–241, hier S. 230.

<sup>51</sup> Büchner: *Lenz*, S. 31.

<sup>52</sup> Vgl. Johann Christian August Clarus: „Die Zurechnungsfähigkeit des Mörders Johann Christian Woyzeck, nach Grundsätzen der Staatsarzneikunde aktenmäßig erwiesen von Hrn. Dr. Johann Christian August Clarus, K. Sächsischem Hofr. zu Leipzig“ In: *Zeitschrift für die Staatsarzneikunde*, hg. v. Adolph Henke, 4. Ergänzungsheft. Erlangen: J. J. Palm und Ernst Enke 1825.



*Woyzeck* sich auf den historischen Mordfall bezieht: „Dass ein Fall *Woyzeck* der Grund oder Hintergrund von Büchners *Woyzeck* ist, ist Teil seiner literarischen und kulturellen Bedeutung“.<sup>53</sup> Obwohl es keine Belege gibt, dass Büchner die Clarus-Gutachten wirklich gelesen hat, wird dies aufgrund der zahlreichen intertextuellen Bezüge vorausgesetzt. Büchner hat ein Konvolut von vier Handschriften des Dramas hinterlassen, über deren Reihenfolge und Nummerierung sich die heutige Forschung bis auf wenige Ausnahmen einig ist. Die einzelnen Handschriften sind Entwürfe geblieben. Darin hat der Autor auch seine Notizen aufgeschrieben, ohne dass klar wird, ob es sich dabei um Alternativen zum Text oder um Erweiterungen handelt. Es scheint fast so, als seien die einzelnen Versionen weniger dem Versuch geschuldet, ein dramatisches Werk zu vollenden, als dem Experiment, den Stoff unter verschiedenen Perspektiven zu durchdenken. Aus einer vergleichenden Analyse der vier Handschriften kommt heraus, wie sich die Vision des Mordfalls in der Entstehungsgeschichte des Werks ändert. Es zeigt sich, dass der Mordkomplex und das Eifersuchtsmotiv die zentralen Themen der ersten Handschrift bilden. In den sukzessiven Entwürfen rückt die Beobachtung des kranken Menschen in den Vordergrund. Der Mord scheint nicht mehr die Folge der Leidenschaft zu sein, sondern der Mörder selbst wird zum Opfer der Umstände. Die Änderung der Perspektive wird durch das Auftreten von neuen Figuren sowie durch die Fokussierung auf Krankheitsbilder erzielt. Am auffälligsten ist die Transformation des Barbiers, der in der ersten Handschrift sowohl Züge des Wissenschaftlers als auch des Soldaten *Woyzeck* aufweist. In den späteren Handschriften wird die Figur des Barbiers durch den „Doctor“ ersetzt, der ausschließlich die Rolle des Wissenschaftlers einnimmt. Der „Doctor“ bedient sich einer hyperbolischen Sprache, sodass seine Figur dadurch karikiert wird: „Es giebt eine Revolution in der Wissenschaft, ich sprengte sie in die Luft.“<sup>54</sup>

## **V. Metamorphose als Travestie: Dürrenmatts *Achterloo* als Travestie und politisierte Version des *Woyzeck*.**

Friedrich Dürrenmatts Komödie *Achterloo* lässt sich ebenso wie das Werk Büchners als *work in progress* verstehen. Davon zeugen nicht nur die verschiedenen Fassungen, sondern auch Dürrenmatts *Zwischenwort* zu *Achterloo III* und das *Protokoll einer fiktiven Inszenierung*, die unter dem Titel *Rollenspiele* 1986 im Diogenes Verlag erschienen. Im *Protokoll* dokumentieren Dürrenmatt und seine zweite Frau Charlotte Kerr die stufenweise Überarbeitung des Stückes von *Achterloo I* zu *Achterloo III*. Von *Achterloo* existieren drei Fassungen. Dieser Beitrag bezieht sich auf *Achterloo I* und *Achterloo IV*. Beide Stücke wurden mehrmals inszeniert. Von *Achterloo III* fand dagegen keine Inszenierung statt. Über die Handlung der Komödie äußert sich Dürrenmatt in dem *Zwischenwort* und beschreibt sie als „Rollentherapie in einem Irrenhaus.“<sup>55</sup> Als historischen Hintergrund für die Handlung setzt Dürrenmatt die Ereignisse des Jahres 1981 in Polen. Er distanziert sich aber gleichzeitig von diesen Ereignissen, indem er die

---

<sup>53</sup> Rüdiger Campe: „Johann Franz *Woyzeck*. Der Fall im Drama“. In: Michael Niehaus/ Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Hg.): *Unzurechnungsfähigkeiten. Diskursivierungen unfreier Bewusstseinszustände seit dem 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1998, S. 209–236, hier S. 211.

<sup>54</sup> Büchner: *Woyzeck*, S. 27.

<sup>55</sup> Friedrich Dürrenmatt: „Rollenspiele“. In: Ders.: *Achterloo I. Komödie. Rollenspiele. Achterloo IV. Komödie*. Zürich: Diogenes 1988, S. 270.

Technik der Geschichtscollage anwendet und statt des Generals Jaruzelski Napoleon Bonaparte auftreten lässt. Als dramatische Struktur übernimmt er die Form des „Theaters auf dem Theater“.<sup>56</sup> Schauplatz der Komödie ist ein Irrenhaus namens „Achterloo“, dessen Insassen gleichzeitig eine Wahnrolle als auch eine Rolle in einem Therapiestück spielen. Dies wird hier an der Figur von Georg Büchner beispielhaft gezeigt. Georg Büchner tritt in *Achterloo IV* auf. Er spielt die Rolle eines Gastronomen und Erben einer Spanferkelkette, der sich einbildet Büchner zu sein und dem die Therapierolle von Benjamin Franklin zugewiesen wird. Durch die Überlagerung und Pluralisierung der Rollen wird das dramatische Spiel ins Unendliche getrieben: „Es sind immer Rollen hinter Rollen hinter Rollen, Handlungen hinter Handlungen hinter Handlungen. Es ist die Wahrheit hinter der Wahrheit hinter der Wahrheit. Aber das ist laut Dürrenmatt das Charakteristikum des Theaters“.<sup>57</sup> Durch das Rollenmotiv spielt der dramatische Schriftsteller Dürrenmatt darauf an, dass die Darstellung der Welt nur theatralisch oder poetisch sein kann, wie seine Dramenfiguren bestätigen:

Franklin: Immer noch poetisch.

Napoleon: Die Menschen dichten, anstatt zu handeln.<sup>58</sup>

Hier scheint Dürrenmatt sich mit derselben Mimesis-Problematik auseinanderzusetzen, mit der sich auch Büchner konfrontiert sah. Die Realität ist nach Dürrenmatt schwer darstellbar, den „sie saust durch uns hindurch. [...] Was wir für die Wirklichkeit halten, stellt nur Vergangenes dar“.<sup>59</sup> In dem *Zwischenwort* erklärt er, er habe sich mit dem Drama *Achterloo* der Herausforderung gestellt, die Gegenwart durch die Vergangenheit zu erzählen. Dementsprechend bemüht er sich die Frage zu beantworten, „wo denn in aller Welt Napoleon, Richelieu, Jeanne d’Arc und Jan Jansz miteinander auftreten könnten“.<sup>60</sup> Mit anderen Worten erkennt Dürrenmatt die Widersprüchlichkeit der theatralischen Zeit. Auf der Bühne wird eine Vergangenheit dargestellt, die als Gegenwart miterlebt wird. Er greift somit auf eine Technik zurück, die ihm erlaubt die Kategorien der Ort und der Zeit auf der Bühne überflüssig zu machen und das Theaterstück durch intra- und intertextuelle Bezüge zu erweitern. Es handelt sich dabei um die Technik der Zitatmontage, als deren Vorbild ihm Büchner galt. Die Tatsache, dass Dürrenmatt Georg Büchner und seine literarische Technik sehr gut kannte, lässt sich an unterschiedlichen Textstellen beweisen, sowohl im Stück selbst als auch in dem von Charlotte Kerr geschriebenen *Protokoll*. In *Achterloo IV* stellt sich Dürrenmatt Büchner als Autor und Regisseur seines Stücks vor. Im *Protokoll* wird Dürrenmatt von Kerr gefragt, warum er gerade Büchner und Woyzeck und nicht Schiller und Posa oder Goethe und Tasso ins Spiel setzt. Darauf erwidert er: „Der Grund ist, daß der Büchner in seinen historischen Schriften und auch im *Woyzeck* ungeheuer viel historische Realität zitiert.“<sup>61</sup> Weiterhin erwähnt er präzise die Quellen von Büchners literarischen Werken:

---

<sup>56</sup> Charlotte Kerr: „Protokoll einer fiktiven Inszenierung“. In Dürrenmatt: *Achterloo* S. 150.

<sup>57</sup> Young-Jin Song: *Die Entwicklung von Friedrich Dürrenmatts dramentheoretischen Konzeptionen*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2006, S. 127.

<sup>58</sup> Dürrenmatt: „Achterloo I“. In: Ders.: *Achterloo I. Komödie. Rollenspiele. Achterloo IV. Komödie*, S. 75.

<sup>59</sup> Friedrich Dürrenmatt: *Valin* (1982). *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Bd. 7. Zürich Diogenes 1996, S. 479.

<sup>60</sup> Dürrenmatt: *Rollenspiele*, S. 270.

<sup>61</sup> Kerr: *Protokoll*, S. 224.

die Gutachten Clarus', die Rede Robespierres, den Bericht des Pfarrers Oberlin, die entsprechend als Vorlagen für *Woyzeck* und *Danton's Tod* sowie für die *Lenz*-Erzählung dienen und schließt seine Antwort auf die Frage Kerrs mit dem Bekenntnis, er habe die Methode des Zitats übernommen und erweitert: „[M]mein Büchner zitiert Büchner: Nun habe ich es soweit getrieben, daß ich auch Personen aus der Geschichte nehme, Napoleon, der Jacob Burckhardt zitiert, aus der Bibel zitiert als Holofernes, Jeanne, die Shaw zitiert und aus dem *Buch Judith* als Judith.“<sup>62</sup>

Dieses Zitationsverfahren wird bis zum Äußersten getrieben, als die Büchner-Figur im ersten Akt von *Achterloo IV* aus der Biografie des historischen Büchner im dritten Band des *Meyers Konversationslexikons* vorliest.<sup>63</sup> Überdies zitiert Dürrenmatt wörtlich die aus den Werken Büchners überlieferten Repliken der Figuren Woyzeck, Marion und Robespierre. Gleichzeitig nehmen diese Figuren in Dürrenmatts Komödie auch andere Rollen ein. Woyzeck ist z.B. nicht nur der Barbier, der seinen Hauptmann (in der Komödie von Napoleon dargestellt) rasiert, sondern er wird auch zum Scharfrichter und Mörder gemacht; Marion, die als Prostituierte in *Danton's Tod* auftritt, ist in *Achterloo* die Tochter Woyzecks. Der unbestechliche Robespierre, der in Büchners Drama die bürgerliche Moral vertritt, wird von Marion verführt und zur geschlechtlichen Pervertierung geführt. Büchner ist Autor des Therapiestücks und Großgastronom zugleich.

Dürrenmatt ändert das Stück im Sinne der Travestie. Der Begriff wird in Anlehnung an Genette als Transformation eines Prätextes mit kritischer, satirischer Absicht verstanden. Dürrenmatt selbst bezeichnet im *Zwischenwort* sein Stück als Posse: „Nicht mehr die Komödie, nur noch die Posse kommt uns bei, wir finden uns in einem Irrenhauswitz wieder“.<sup>64</sup> Weiterhin verwendet die Büchner-Figur die Definition „komische Tragödie“,<sup>65</sup> als er sich im Schlussmonolog auf *Achterloo* bezieht. Die Definition von komischer Tragödie lässt sich erklären, wenn man im Lexikon nach dem Lemma ‚Groteske‘ sucht: „Das G. bezeichnet das Lachen, welches einem im Halse stecken bleibt, den Umschlag von Komik in Grauen, das Bewußtwerden und Bewußtsein der Janusköpfigkeit von gleichzeitig vorhandener Komik und Tragik“.<sup>66</sup> In seiner Komödie verwendet Dürrenmatt die von Büchner abgeleitete Technik der Zitatencollage, ändert die Struktur des Dramas in die Form des Spiels im Spiel und karikiert den Text mit Elementen des Grotesken, beispielweise wenn er sein Stück in einem Irrenhaus spielen lässt. Dadurch verzerrt der Schriftsteller die in seiner Vorlage dargestellte Wirklichkeit und weicht immer weiter vom Prätext ab. Um es mit den Worten Kerrs zu sagen: Er dreht die Geschichte um.<sup>67</sup> Ein Beispiel dafür sind die verschiedenen Versionen des Märchens der Großmutter, das Dürrenmatt aus der ersten Handschrift des Büchner'schen Dramas *Woyzeck* übernimmt. Im Märchen der Großmutter bedient sich Büchner metaphorischer Ausdrücke, um die Abwesenheit jeder Form der Transzendenz sowohl in der diesseitigen Welt als auch im Himmel zu veranschaulichen. Er greift auf

---

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Vgl. Dürrenmatt: *Achterloo*, S. 416f.

<sup>64</sup> Ebd., S. 270.

<sup>65</sup> Ebd., S. 532.

<sup>66</sup> Christian W. Thomsen: „Groteske, das“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/ Weimar: Metzler 2001, S. 233–234, hier S. 233.

<sup>67</sup> Vgl. Kerr: *Protokoll*, S. 136.

Elemente zurück, die auf Verfall verweisen. Der Mond wird als faules Holz, die Sonne als eine verwelkte Sonnenblume, die Sterne als Neuntöter und die Erde als umgestürzter Hafen dargestellt (siehe Anm. 42). Die erste Übertragung in *Achterloo I* ist fast ein wörtliches Zitat. Dürrenmatt verwendet dieselben Metaphern, die auch im Büchner'schen Märchen vorkommen. Eine Transformation im Sinne des Grotesken geschieht erst in der Replik von der Napoleon-Figur. Napoleon setzt Büchners Metapher fort und deutet sie um, indem er das von Marions erzählte Märchen, als eine schöne Geschichte kommentiert, die die Großmutter heute nicht mehr erzählen könnte. Er begründet folgendermaßen seine Ansicht: „Ein Stück faul Holz ist lebendiger als der Mond, die Sonn schrecklicher als ein verwelkt Sonnenblum, die Sterne fürchterlicher als tote goldne Mücken; und daß die Erd ein umgestürzter Hafen sei, ist ein zu liebliches Bild.“<sup>68</sup>

Der in *Achterloo IV* übertragene Text ist eine politisierte Version des Märchens. Statt der erzählenden Großmutter tritt Jeanne auf, die sich an ihre Kindheit und an ihren Großvater erinnert. Die Form ist die des Märchens. Es gibt hier aber keine transzendente Vision, sondern die metaphorischen Hinweise auf die Konzentrationslager und auf die Verbrennung der Toten sind unverkennbar. Die Gefangenen und das Konzentrationslager werden mit Hilfe von Elementen des Alltagslebens in der Stadt dargestellt, z.B. dem gestreiften Kleid, den hohen Wachtürmen, den Häusern und der Fabrik. Der Großvater trug in Jeannes Erinnerung eine schwarze Uniform. Zudem erinnert sie sich an einen Mann, der einmal beim Großvater auf Besuch war und ein gestreiftes Kleid anhatte. Die Stadt wird als Fabrikstadt beschrieben:

Um die Stadt waren hohe Wachttürme, und die Häuser waren in langen Reihen und voller Menschen, die alle in der Fabrik arbeiteten, aus der Tag und Nacht Rauch aufstieg, und jeden Tag kamen Menschen in die Stadt meines Großvaters, um in der Fabrik zu arbeiten, die immer rauchte. Den Geruch habe ich nie vergessen, der von der Fabrik kam.<sup>69</sup>

Kennzeichnend für die von Jeanne beschriebene Stadt sind der Rauch und sein Geruch. Die Darstellung der rauchenden Stadt wird im späteren Verlauf des Dialogs überspitzt. Die Büchner-Figur sagt, dass alle Fabriken stinken und versucht somit ein normalisierendes Bild der Stadt weiterzugeben. In der Replik Jeannes jedoch verändert sich das Bild der gewöhnlichen Stadt im Sinne des Grotesken: „Ich dachte die Stadt müsste platzen, doch sie platzte nie und nie gab es eine Beerdigung.“<sup>70</sup> Die kleine Jeanne versucht die umgebende Welt zu interpretieren. Sie entstellt aber die Wirklichkeit, wenn sie denkt, dass die Stadt platzen könnte. Die Stadt platzt aber nicht und nicht einmal die Toten werden begraben.

Anhand einer vergleichenden Analyse der Märchen wurde gezeigt, wie sich Elemente des Grotesken in der Übertragung des Büchner'schen Textes zuspitzen. Der metamorphotische Prozess ist unaufhaltsam und führt bei Dürrenmatt ins Nichts, wie aus dem Schluss der Kurzgeschichte *Weihnacht* erneut herauskommt:

---

<sup>68</sup> Dürrenmatt: *Achterloo*, S. 108.

<sup>69</sup> Ebd., S. 475.

<sup>70</sup> Ebd.

Ich sah einen Körper auf dem Schnee liegen. Es war das Christkind. Die Glieder weiß und starr. Der Heiligschein eine gelbe gefrorene Scheibe. Ich nahm das Kind in die Hände. Ich bewegte seine Arme auf und ab, Ich öffnete seine Lider. Es hatte keine Augen. Ich hatte Hunger. Ich aß den Heiligschein. Es schmeckte wie altes Brot. Ich biß ihm den Kopf ab. Alter Marzipan. Ich ging weiter.<sup>71</sup>

Dürrenmatts selbst erklärt, wie ein Besuch bei Büchners Grab ihn zu dieser Geschichte inspirierte. *Weihnacht* kann auch als überspitzte Formulierung des Märchens der Großmutter gelesen werden. Dürrenmatt verwandelt Büchners Negation jeder Form der Transzendenz in eine negative Kosmologie.<sup>72</sup> Durch den Vergleich des Heiligscheins mit dem alten Brot und des Kopfes mit dem alten Marzipan, wird nicht nur das Religiöse unheilig gemacht, sondern auch die materielle Welt, die als veraltet und nutzlos wirkt. Die Grundidee ist ein fatalistischer Pessimismus: „Was immer die Menschen planen am Ende steht unvermeidbar die Katastrophe“.<sup>73</sup> Die Katastrophe ist mit der menschlichen Unwissenheit verbunden, wie die Dramenfigur Büchner im Schlussmonolog expliziert:

Darum versuchte ich ‚Achterloo‘ zu schreiben, die komische Tragödie eines Aufstands, der unterblieb, weil durch Verrat einen Krieg vermieden werden mußte, der die Menschheit zugrunde gerichtet hätte, um einen Frieden zu retten, an dem die Menschheit zugrunde geht, eingewebt in Ursachen, die zufällig zu Wirkungen wurden, die sich wiederum zu Ursachen neuer zufälliger Wirkungen verwandelten, ein Teppich, der hinabreicht bis zu dem nur mit Hypothesen ahnbaren Beginn des Alls, mündend in der Unendlichkeit des Nichts [...].<sup>74</sup>

In diesem Zusammenhang ist das Interesse für die Wissenschaft und die Philosophie zu berücksichtigen, das beide Autoren sowohl Büchner als auch Dürrenmatt teilen. Nicht zufällig lässt Dürrenmatt seinen Büchner die Rolle von Benjamin Franklin spielen, der ebenso Wissenschaftler und Politiker war. Im Schlussmonolog des *Achterloo IV* bezieht sich die Büchner-Figur auf die „Probevorlesung“ und deutet die darin illustrierte philosophische Methode pessimistisch um. Wenn man nicht nach den Zwecken, sondern nach den Ursachen fragt, stößt man unvermeidbar gegen das Unbegreifliche. In seiner Rede zur Verleihung des Büchner-Preises 1986 deutet Dürrenmatt die Umnachtung des Wissenschaftlers und die Überflüssigkeit der Literatur wie folgt:

Seit Kant gibt es zwei Kulturen, eine wissenschaftliche und eine literarische. Führt die wissenschaftliche Kultur ins Nicht-Wissen, indem dieses anwächst, je mehr man weiß, rennt die literarische, insofern sie sich noch für Philosophie hält, wie eine Ratte hilflos im Labyrinth der Sprache herum und lässt sich wie die Religionen zur Begründung der Macht jener verwenden, die an der Macht sind oder an die Macht wollen, insofern sie

---

<sup>71</sup> Kerr: *Protokoll*, S. 166.

<sup>72</sup> Vgl. Sabine Schu: „Der Schriftsteller hat sich den Schriftsteller einverleibt“ – Georg Büchner als literarisches Alter Ego in Friedrich Dürrenmatts Endspiel *Achterloo*“. In: *Georg Büchner Jahrbuch 12* (2009–2012), hg. v. Burghard Dedner/ Matthias Gröbel/ Eva-Maria Vering. Berlin/ Boston: De Gruyter 2013, S. 275–302, hier S. 288.

<sup>73</sup> Dietmar Goltschnigg: *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004, S. 22.

<sup>74</sup> Dürrenmatt: *Achterloo*, S. 532.

Literatur ist, ist sie vollends wirkungslos geworden, es sei denn, man messe der Mode Bedeutung zu. Die vollständige Überflüssigkeit der Literatur ist ihre einzige Berechtigung.<sup>75</sup>

Dürrenmatts Aussage führt wiederum auf die Problematik der Darstellung der Wirklichkeit auf der Bühne zurück. Die Überflüssigkeit der Literatur kann durch die Ungleichzeitigkeit des Schreibens erklärt werden. Im *Protokoll* reflektiert Dürrenmatt über die Unmöglichkeit ein Zeitstück zu schreiben und drückt sich darüber radikal aus:

Die Bühnenrealität, die wir spielen, ist ebenso unwirklich wirklich wie jene Realität, in der Ihr Euch als neugierige Besucher in Achterloo befindet: Beide sind Vergangenheit, nehmen wir sie wahr, versunken im Abgrund des Nicht-mehr-seins.<sup>76</sup>

Wenn alles unwirklich ist, können Dürrenmatts Figuren sich nur in einer karnevalesken Multialogizität der Rollen äußern und konsequenterweise kann auch der Autor seines Stücks nur ein fingierter Autor sein. Indem Dürrenmatt seinen fiktiven Bühnenautor den Schlussmonolog aussprechen lässt, tritt diese Figur als Autor des Stückes in den Vordergrund. Die Interfiguralität wird somit zur Autofiktion. Der Autor fingiert sich selbst als Autor auf der Bühne. Dürrenmatt schlüpfte konkret in die Rolle des Anderen am Abend der Uraufführung des *Achterloo I*, die 1983 in Zürich stattfand. Am Ende der Aufführung ging er im Ärztekittel auf die Bühne und stellte sich den Zuschauern als Lessing vor.<sup>77</sup> Durch seine ungewöhnliche Rollenspiele reflektiert Dürrenmatt nicht nur über die Art des dramatischen Schreibens, vielmehr gelingt es ihm, seinen Reflexionsprozess zu veranschaulichen. Darauf beruht die Konzeption des *Achterloo*: Diese Komödie ist als Fazit seiner Dramaturgie konzipiert.

## V. Resümee

Die Schriftsteller Georg Büchner und Friedrich Dürrenmatt geben in ihren literarischen Texten ein übersteigertes und verzerrtes Bild der Wirklichkeit wieder. Büchners präsentiert die Naturlandschaft und das gesellschaftliche System aus Sicht seiner Hauptfiguren, die geisteskrank sind. Lenz und Woyzeck werden als wahnsinnig dargestellt, Danton ist ein Melancholiker wie auch der Prinz Leon in der Komödie *Leonce und Lena*.<sup>78</sup> Dürrenmatt drückt sich in *Achterloo* noch radikaler aus. Er lässt sein Stück

---

<sup>75</sup> Friedrich Dürrenmatt: „Georg Büchner und der Satz vom Grunde“. In: *Georg-Büchner-Preis*. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/friedrich-duerrenmatt/dankrede> [Zugriff 15.10.2017].

<sup>76</sup> Dürrenmatt: *Achterloo*, S. 556.

<sup>77</sup> Vgl. Song: *Die Entwicklung von Friedrich Dürrenmatts dramentheoretischen Konzeptionen*, S. 128.

<sup>78</sup> Zum Thema Krankheit in Büchners Werk äußert sich Burghard Dedner wie folgt: „Das zweite dominierende Thema in Büchners dichterischem Werk ist die orientierte Darstellung psychischer Erkrankungen. So behandelt ‚Leonce und Lena‘ in lustspielhafter Art den ennui oder Lebensüberdruß, eine Krankheit, die seit Goethes ‚Werther‘-Roman und dann in der Romantik immer wieder in der europäischen Literatur dargestellt wurde; in ‚Woyzeck‘ schildert Büchner, wie ein Mensch unter sozialem und physischem Druck Verfolgungsphantasien entwickelt, die ihn zum Mord treiben, und in ‚Danton’s Tod‘ zeigt er unter anderem, wie der bekannte revolutionäre Politiker Georges Danton über der wiederkehrenden traumatischen Erinnerung an ein Massaker, das er als Justizminister zugelassen hatte, psychisch zugrundegeht. [...] In der Erzählung ‚Lenz‘ beschränkte er sich ganz auf das zweite Thema, die Darstellung einer psychischen Erkrankung.“ Ders.: „Georg Büchner: Lenz“. *Literaturkritik.de*,

in einem Irrenhaus von Verrückten spielen, die neben ihrer eigenen Rolle auch die therapeutische Rolle historischer Figuren der französischen Revolution und der aktuelleren Geschichte Polens einnehmen. Beide Schriftsteller gehen von dem Bewusstsein aus, dass die Evolution des menschlichen Denkens zur Zersetzung der Wirklichkeit geführt habe. In seiner „Probevorlesung“ führt Büchner aus, dass es zwischen „dem Dogmatismus des Vernunftphilosophen [...] und dem Naturleben, das wir unmittelbar wahrnehmen,“<sup>79</sup> keinen Zusammenhang gibt. Büchner äußert sich kritisch über die Vernunftphilosophen, denen es nicht gelungen ist, ein Bild der Naturwelt zu vermitteln. Aus diesem Grund schätzt er den Dichter mehr als den Historiker, wie er in einem Brief an die Familie vom 28. Juli 1835 schreibt. Der Dichter unterscheidet sich vom Historiker dadurch, dass er die Geschichte nicht so erzählt, wie sie ist, sondern sie zum zweiten Mal erschafft. Das ist ein unendlicher Prozess, den Büchner am Bild der sich auflösenden Mädchengruppe exemplifiziert.

Mehr als ein Jahrhundert nach Büchner stellt Dürrenmatt fest, dass die atomare Welt unscharf und nicht beschreibbar sei. Nach Dürrenmatt kann unsere Welt darum nur metaphorisch dargestellt werden: „Unsere Welt ist mit Worten nur noch im Gleichnis darzustellen. Es ist notwendigerweise mehrdeutig, wie die Aussagen der Physik notgedrungen unscharf sind. Aber auch die Welt unseres Handelns. Wir sind in einem Teppich gewoben, den wir nicht mehr überblicken.“<sup>80</sup> Bereits in der aristotelischen *Rhetorik* wird das Gleichnis dem Begriff der Metapher subsumiert. Nach Aristoteles ist der Unterschied zwischen Gleichnis und Metapher gering und dies zeigt er am bekannten homerischen Vergleich von Achilles und dem Löwen.<sup>81</sup> Sowohl Büchner als auch Dürrenmatt verwenden eine metaphorische Bildsprache, wie in den oberen Ausführungen gezeigt wurde. Als Grundmetapher ihrer literarischen Werke wählen sie ein Krankheitsbild. Dadurch veranschaulicht Dürrenmatt die Sinnlosigkeit des menschlichen Handelns. Als metaphorisch kann auch das extreme Zitationsverfahren bezeichnet werden, das sich als ständige Reformulierung der Vergangenheit verstehen lässt. Dürrenmatt verwendet beispielsweise direkte als auch indirekte Zitate. Auch wenn er wörtlich zitiert, deutet er den zitierten Text mehrmals um, sodass der Ursprung des Zitats kaum zu erkennen ist. Als Beispiel davon wurden die verschiedenen Versionen des Märchens der Großmutter angeführt. Dieses sowie weitere Beispiele, die von der Metaphorizität der Dramen Dürrenmatts zeugen, untermauern Scheiers Aussage, dass unsere Gegenwart eine Zeit der Metamorphose sei.<sup>82</sup>

---

zitiert nach der Online-Ausgabe vom 13.10.2015: [http://www.literaturkritik.de/public/artikel.php?art\\_id=938&ausgabe=25](http://www.literaturkritik.de/public/artikel.php?art_id=938&ausgabe=25) [Zugriff 18.10.2017].

<sup>79</sup> Büchner: „Probevorlesung“, S. 153.

<sup>80</sup> Dürrenmatt: *Achterloo*, S. 549f.

<sup>81</sup> Wenn man von Achilles sagt „wie ein Löwe griff er an“ oder „der Löwe griff an“, wird Achilles in beiden Fällen metaphorisch als Löwe genannt. Vgl. Aristoteles: *Rhetorik* (1999), III, 4, 1406b, S. 161.

<sup>82</sup> Vgl. Scheier: „Zeiten der Metamorphose“, S. 58.

**Julian Menninger (Freiburg)**

**Unzuverlässige Erzählungen über uneindeutige Körper  
Humane Transformationen und Irritationen bei Dietmar Dath**

**I.**

Dietmar Dath steht als Autor deutschsprachiger Science-Fiction-Literatur spätestens seit der Aufnahme von *Die Abschaffung der Arten* auf die Shortlist des Deutschen Buchpreises 2008 im Fokus der germanistischen Forschung. Dieser Beitrag widmet sich einer wiederkehrenden Korrelation in Daths Erzählwerk: Der zwischen einer unzuverlässigen Erzählweise und der Thematisierung von Körpern und Identitäten, die einen Transformationsprozess durchlaufen oder durchlaufen haben. In Daths Romanen schaffen diese Identitäten sowohl fiktionsintern als auch für den Rezipienten immer wieder Irritationsmomente. Das vorliegende Sonderheft versammelt eine Reihe von Überlegungen, die Unschärfe bzw. Irritation als typische Kennzeichen von Metamorphosen und Übergangsphänomenen beschreiben. Diesen Ansatz soll mein Beitrag weiterverfolgen und im Zuge einer Analyse von Daths Erzählungen *Pulsarnacht* (2012) und *Feldeváye. Roman der letzten Künste* (2014) auf die aktuelle Debatte über technologische Eingriffe bzw. Manipulationen des humanen Körpers beziehen.

Die Entschlüsselung des menschlichen Genoms, neue Möglichkeiten in der Biotechnologie und Genetik sowie der enorme Fortschritt im Bereich der Prothetik haben in den letzten Jahren eine grundlegende Transformation des humanen Körper- und Selbstbildes zu einer ethisch relevanten Fragestellung werden lassen, die nicht mehr nur dem Bereich des Hypothetischen und der Fiktion angehört. Insbesondere die Frage nach der *Conditio humana* gewinnt vor der physischen sowie der damit einhergehenden ideellen Dekonstruktion normativer Körper(konzepte) an Brisanz. Dass die menschliche Lebensform eine in besonderer Weise reflexiv konstituierte Lebensform ist und die Kunst eine entscheidende Rolle bei dieser Verhandlung des Menschen einnimmt, macht Georg W. Bertram zum Ausgangspunkt einer Ästhetik, in der er treffend die Bedeutung der Kunst für die Selbstreflexion des Menschen und Aushandlung des Menschlichen erörtert:

Menschen sind das, was sie sind, nicht von Natur aus. Sie sind auch nicht schlicht aus einer Tradition heraus in dem bestimmt, was sie ausmacht. Menschen haben das, was sie sind, vielmehr auch immer wieder neu zu bestimmen. Was der Mensch ist, ist er immer auch dadurch, dass er Stellung nimmt, und zwar zu sich, und dieses Stellungnehmen ist als ein praktisches Geschehen zu begreifen. Das heißt: Die kontinuierliche Neubestimmung des Menschen geht wesentlich von Praktiken aus, die zur Gattung der reflexiven Praxisformen gehören. Letzteres gilt auch für die Kunst: Sie ist nicht einfach eine spezifische Praxis, sondern eine spezifisch reflexive Praxisform – eine spezifische Ausprägung von Praktiken, mittels deren Menschen im Rahmen einer kulturellen Praxis Stellung zu sich nehmen.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Georg W. Bertram: Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 12.



Daths Romane sollen im Folgenden als eine solche Aushandlungspraxis betrachtet werden. Vor der Folie klassischer Science-Fiction-Szenarien reflektieren Daths Prosatexte zentrale Probleme und Fragestellungen, die mit den gegenwärtigen Möglichkeiten körperlicher Grenzüberschreitungen einhergehen: darunter u.a. zu den Themengebieten Individualität, Identität, *sex/gender* sowie *Othering*. In seinen beiden im folgenden fokussierten Romanen *Pulsarnacht* und *Feldeváye* geht der Aufgriff dieser Thematik darüber hinaus auf instruktive Weise mit narrativen Verfahren wie verdeckter Fokalisierung, *underreporting*, Metalepsen und unklaren Erzählerinstanzen einher. In meinem Beitrag möchte ich die auf diese Weise in den Texten generierte erzählerische Unzuverlässigkeit einer genauen Analyse unterziehen.

Die Arbeitshypothese meiner Untersuchung ist, dass eine solche unzuverlässige Erzählweise auf der Ebene des *discours* mit jener Unsicherheit korreliert, die auch die gegenwärtige öffentliche Auseinandersetzung mit den realen sowie imaginierten Möglichkeiten körperlicher Grenzüberschreitungen prägt. Dieses Gefühl der Verunsicherung angesichts möglicher, mit dem technischen Fortschritt einhergehenden Risiken, manifestierte sich unter anderem auch in der um die Nullerjahre von Sloterdijk, Habermas und Fukuyama energisch geführte Debatte über genetische Manipulationen am humanen Erbgut. Neben grundsätzlichen ethischen Bedenken, die vor allem Punkte wie Selbstbestimmung oder den Eingriff in die Natur betreffen, stellen Debatten wie diese auch die Frage nach der eigentlichen Beschaffenheit und dem definitorischen Kern des Humanen beziehungsweise nach der Funktionalität dieser Kategorie. Eine Einordnung bestimmter Individuen, wie sie in Daths Fiktionen angedacht werden, ist dabei nicht immer zweifelsfrei möglich und sorgt für Unsicherheiten, die durch wiederholt in die Irre führende Erzählverfahren potenziert werden.

Die zweite These meines Beitrags leitet sich direkt aus der Infragestellung der etablierten Kategorie des *Humanen* ab. So verstehe ich das unzuverlässige Erzählverfahren Daths nicht nur als Spiel mit den Irritationen und potentiellen Ängsten des Lesers, sondern insbesondere als decouvrierende Methode, die dem Leser gezielt die Ursachen seiner eigenen Unzulänglichkeit im Umgang mit dieser Kategorie vor Augen führt. Dass das humane Selbstbewusstsein weniger auf definitorisch wirksamen *differentia specifica* beruht, sondern vor allem aus relationalen Abgrenzungsprozessen resultiert, wurde insbesondere von Posthumanismus-Theoretikern wie Rosi Braidotti hervorgehoben.<sup>2</sup> Diese Subjektivität und Perspektivität macht Dath in den Romanen durch narrative Mittel wie Fokalisierung und Sympathie lenkung gezielt für seine unzuverlässige Erzählstrategie produktiv. Dietmar Daths literarische Dekonstruktionsarbeit muss dementsprechend vor dem Hintergrund poststrukturalistischer Strömungen wie dem Posthumanismus betrachtet werden. Konzepten wie Humanozentrismus kommt dabei eine wichtige Rolle zu. Daneben haben auch Narrative des Transhumanismus Einfluss auf Daths Zukunftsvisionen und wirken an der unzuverlässigen Rezeption der Texte mit. Als vorgegeblicher extratextueller Kontext liefern sie scheinbar Erklärungen für die Alteritätsempfindungen der Rezipienten

---

<sup>2</sup> Vgl. Rosi Braidotti: *The Posthuman*. New York: Wiley 2013.

in Hinblick auf bestimmte Protagonisten und etablieren dabei wiederholt falsche *frames of reference*, die eine Differenzierung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Lebensformen erschwert.

## **II. Cheetah Legs und Mikrochips – Aktuelle Irritationen**

Die gesellschaftliche Relevanz des Themas wird besonders offensichtlich, wenn man bereits mögliche Fälle der Grenzverwischung reflektiert. Anhand einiger ausgewählter Beispiele möchte ich deshalb aufzeigen, wie das Moment der Unsicherheit und Irritation den gegenwärtigen Diskurs bereits technologisch realisierbarer Körpermodifikationen prägt.

Den vielleicht faszinierendsten Fall eines Eingriffs mit weitreichenden Konsequenzen für das individuelle Selbstverständnis des betroffenen Subjekts stellt der Brite Neil Harbisson dar. Von Geburt an an Achromatopsie (Farbenblindheit) leidend, unterzog sich der 1982 geborene Neil Harbisson mit 20 Jahren einem operativen Eingriff, bei dem ein Computerchip auf seinem Hinterkopf implementiert wurde. Über einen an einer Antenne angebrachten und die Wellenlänge des einfallenden Lichts messenden Sensor erhält der Chip Signale, die dieser wiederum in Töne umwandelt und per bone conduction in Harbissons Gehirn überträgt. Die Anpassungsfähigkeit des menschlichen Gehirns bewirkte bei Harbisson, dass er nach kurzer Zeit die Töne nicht mehr als störende Geräuschkulisse wahrnahm, sondern als unterbewusste Zusatzinformation verarbeitete. Ebenso koppelten sich bei ihm an die unterbewusst vermittelten Informationen Stimmungen und ein ästhetisches Empfinden.<sup>3</sup> Die vollständige Verschmelzung der Soft- und Hardware des Sensors mit seinem Bewusstsein sieht Harbisson selbst schließlich an dem Punkt gegeben, an dem er anfang in ‚Farben‘ zu träumen.<sup>4</sup> Einem Zustand also, in dem sein Bewusstsein die neuartige perzeptive Fähigkeit als Modus der Welterfahrung eigenständig reproduziert. In vielerlei Weise macht der als Künstler tätige Harbisson diese synästhetische Wahrnehmungsweise ästhetisch produktiv. Auch wenn durch synästhetische Erfahrungen beeinflusste Kunst kein Novum darstellt und bereits bei natürlichen Synästhetikern wie Franz Liszt beobachtet werden konnte, stellt der Fall Harbisson eindrucksvoll zur Schau, wie sich für den Menschen über technische Eingriffe ganz neue Formen der Wahrnehmung und der Sichtweise auf die Welt erschließen können. Dass Harbisson auch UV-Strahlung oder im Infrarotbereich liegende Wellenlängen, wie sie beispielsweise Bewegungsmelder oder Fernbedienungen nutzen, wahrnehmen kann, ist ein weiteres Beispiel für die Erweiterung des dem Menschen normalerweise zugänglichen Bereichs der erfahrbaren Welt durch die technische Apparatur. Indem die britische Regierung 2004 Harbissons Sensor nicht wie andere technische Geräte als eine Art Werkzeug, sondern als Bestandteil von dessen Körper anerkannte, machte sie ihn de facto zum ersten von öffentlicher

---

<sup>3</sup> Stuart Jeffries: „Neil Harbisson: the world's first cyborg artist“. The Guardian 06.05.2014. Online: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/06/neil-harbisson-worlds-first-cyborg-artist>  
[Stand: 07.12.2017].

<sup>4</sup> Ebd.

Seite bestätigten Cyborg. Als Gründer der sogenannten Cyborg Foundation setzt sich Harbisson nun für eine breitere Anerkennung des Cyborg-Status ein und ermutigt andere, die ebenfalls den Wunsch verspüren transformative Eingriffe an ihrem Körper vorzunehmen. Diese Selbstsicht Harbissons und das daraus resultierende politisch-gesellschaftlichen Engagement zeigen, dass der bei Harbisson erfolgte Eingriff – zumindest aus der Sicht der betroffenen Person – weit über eine medizinische Korrektur und die Restaurationen eines ‚Normalzustandes‘ des Körpers hinausgeht.

Die Paralympionikin und als erfolgreiches Topmodel tätige Aimee Mullins verkörpert ebenso wie Harbisson die Idee, dass ein technologisches Gerät mit Prothesenstatus nicht nur körperliche Defizite auszugleichen vermag, sondern auch einen Mehrwert haben und dem individuellen Träger Vorteile verschaffen kann. Solche modifizierten Individuen sind dann, um mit Mullins zu sprechen: nicht mehr dis- sondern „superabled“<sup>5</sup>. In ihrem speziellen Fall sieht die von frühester Kindheit an Amputierte ihre sogenannten Cheetah Legs, die für besonders schnelles Rennen konzipiert sind, nicht als Behinderung, sondern möglicherweise sogar als Unterstützung ihrer sportlichen Leistungsfähigkeit. Ähnliche Überlegungen in Hinblick auf eine mögliche Übervorteilung durch solche Prothesen im Vergleich zu anderen Sportlern wurden auch von Sportgerichten angestellt. Prominent ist hier der Fall des Läufers Oscar Pistorius, der als erfolgreicher Paralympionik von den Olympischen Spielen der Nichtbehinderten in Peking 2008 zunächst durch den Internationalen Leichtathletik-Verband (IAAF) ausgeschlossen wurde. Auch wenn diese Entscheidung nach Pistorius Berufung aufgehoben wurde, da die ihm zuvor in einem Gutachten attestierten erheblichen Vorteile in der Sprintphase durch Defizite in der Start- und Beschleunigungsphase ausgeglichen werden, zeugt ein solcher Prozess von einer Umbewertung der Prothese.

Über die rein sportliche Leistungsfähigkeit hinaus inszeniert Mullins insbesondere auch die möglichen ästhetischen Dimensionen ihres Prothesenkörpers. Beispiel hierfür ist ihre Tätigkeit als Model oder Schauspielerin, bei der Mullins Prothesenbeine ein zentrales Attraktionsmoment darstellen – Mullins ist unter anderem Botschafterin der Marke L'Oréal und Teil des Casts von *Cremaster 3* (2002), dem dritten Teil des vom Künstler und Filmemacher Matthew Barney geschaffenen Filmzyklus *The Cremaster Cycle* (1994–2002). Die von der Norm abweichende Prothese ist für sie somit kein ästhetisches Defizit, sondern ein Alleinstellungsmerkmal, das sie bewusst einsetzt.

Nach diesen beiden Beispielen, die veranschaulicht haben, wie humane Körper eine Veränderung und ‚Verfremdung‘ erfahren, soll ebenfalls auf ein gegenläufiges Phänomen eingegangen werden: die synthetische Imitation humaner motorischer wie kognitiver Fähigkeiten. Erst kürzlich hat der Google-Ableger Boston-Dynamics einen neuen Prototyp seines den menschlichen Bewegungsapparat nachempfundenen Roboters *Atlas* vorgestellt. Dieser vermag sich auch in besonders anspruchsvollem Terrain – wie zum Beispiel rutschigen Schnee oder felsigem

---

<sup>5</sup> Aimee Mullins: TED Lecture. 2/2009. Online: [https://www.ted.com/speakers/aimee\\_mullins](https://www.ted.com/speakers/aimee_mullins) [Stand: 07.12.2017]

Untergrund – sicher zu bewegen und verfügt über zahlreiche dem menschlichen Bewegungsapparat nachempfundene Möglichkeiten das Gleichgewicht in anspruchsvollen Situationen zu halten. Schnelle Beinreflexe, ähnlich dem Knie-sehnenreflex, und die Stabilisierung der Körperbalance durch die Arme sind Beispiele für eine solche Imitationen. Kognitive Fähigkeiten des menschlichen Gehirns imitieren dagegen zahlreiche Forschungsprogramme, die sich mit *Deep Learning* befassen. Die Grundlage für solche Lernprozesse bilden dabei hochleistungsfähige Recheneinheiten, die mit Bildmotiven und dazugehörigen Informationen gefüttert werden. Dies führt unter der Anwendung einer speziellen Software dazu, dass nicht nur neue Bildmotive via Bilderkennung in bestimmte Kategorien eingeordnet werden können, sondern auch assoziative Prozesse des Programms provoziert werden. So ist es der auf einem neuronalen Netzwerk basierenden Erkennungssoftware *DeepDream* möglich in Wolkenformationen Tierwesen zu erkennen, die in ihrer individuellen Erscheinung dem Programm jedoch nie vorgegeben wurden. Dies erinnert bereits stark an eine eigene ‚kreative‘ Leistung, oder besser: provoziert eine solche Wahrnehmung von außen. Eine weitere genuin dem Menschen zugesprochene Fähigkeiten verliert dabei zunehmend ihren Charakter als *differentia specifica*.

Für sich genommen erscheinen diese Beispiele, die einem weitaus größeren Pool möglicher Exempel entstammen, vielleicht nur als Einzelfälle spielerischer Grenzverwischung. In ihrer Nebeneinanderstellung offenbaren sie jedoch, wie durch technologischen Fortschritt einerseits der Mensch weitreichend modifiziert werden kann und andererseits genuin menschliche Eigenschaften synthetisch nachgeahmt werden können. Angesichts dessen stellt sich, wie eingangs erwähnt, die Frage nach der *Conditio Humana* neu und in Hinblick auf die realen Entwicklungen auch mit einer gewissen Dringlichkeit. Unsicherheit bei der Bewertung einzelner transformierter Subjekte ist die Folge daraus, da Grenzziehungen immer schwerer werden. Dass die subjektive Sichtweise hierbei eine zentrale Rolle spielt, zeigt der Fall von Neil Harbisson. Denn auch wenn Harbisson sich selbst als Cyborg begreift und auch von öffentlicher Seite als solcher anerkannt ist, wird Harbisson bei weitem nicht von jedem als ein solcher wahrgenommen.

### **III. Zwischen Ideologie und technischer Praxis – Terminologische Unsicherheiten**

Drei Grundbegriffe sind in der Debatte solcher technischen Praktiken und ihrer Folgen virulent. Häufig synonym verwendet, benennen die drei Termini ‚Transhumanismus‘, ‚Posthumanismus‘ und ‚Human Enhancement‘ jedoch bei einer differenzierten Betrachtung ganz unterschiedliche Konzepte. Da gerade in Hinblick auf die Analyse von Daths Romanen eine genaue Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Konnotationen der Begriffe instruktiv erscheint, soll eine kurze Einführung in die drei Konzepte die damit verbundenen und sich grundsätzlich unterscheidenden Denkweisen vorstellen. Transhumanismus taucht als Konzept bereits im frühen 20. Jahrhundert auf. In erster Linie ist Transhumanismus als ideologische Position einzuordnen, welche die technischen Möglichkeiten zur Veränderung des Menschen affirmativ und als moralische Verpflichtung

zum Fortschritt rezipiert.<sup>6</sup> Unter anderem erhoffen sich Transhumanisten von zukünftigem medizinischen Fortschritt und den daraus möglich werdenden Eingriffen eine signifikant erhöhte Lebenszeit oder streben sogar einen Zustand der Unsterblichkeit an. Neue Formen der Kommunikation oder des Zugangs zu Wissen gehören ebenso zu den Visionen der Transhumanisten. Durch die körperliche und geistige Transzendierung soll eine Verbesserung menschlicher Lebensbedingungen erzielt werden. Dem Menschen das Potential zur beständigen Selbstüberschreitung zuerkennend versteht sich der Transhumanismus folglich als eine neue Form des Humanismus, der ebenfalls die Erziehung und Bildung des Menschen in den Mittelpunkt rückt. Diese konzeptionelle transformative Offenheit des Menschen im Humanismus wird bereits bei Pico della Mirandola deutlich. In *De hominis dignitate* (1496) schreibt dieser:

Daher beschloß denn der höchste Künstler [gemeint ist Gott, Anm. d. Verf.], daß derjenige, dem etwas Eigenes nicht mehr gegeben werden konnte, das als Gemeinbesitz haben sollte, was den Einzelwesen ein Eigenbesitz gewesen war. Daher ließ sich Gott den Menschen gefallen als ein Geschöpf, das kein deutlich unterscheidbares Bild besitzt, stellte ihn in die Mitte der Welt und sprach zu ihm: „Wir haben dir keinen bestimmten Wohnsitz noch ein eigenes Gesicht, noch irgendeine besondere Gabe verliehen, o Adam, damit du jeden beliebigen Wohnsitz, jedes beliebige Gesicht und alle Gaben, die du dir sicher wünschst, auch nach deinem Willen und nach deiner eigenen Meinung haben und besitzen mögest. Den übrigen Wesen ist ihre Natur durch die von uns vorgeschriebenen Gesetze bestimmt und wird dadurch in Schranken gehalten. Du bist durch keinerlei unüberwindliche Schranken gehemmt, sondern du sollst nach deinem eigenen freien Willen, in dessen Hand ich dein Geschick gelegt habe, sogar jene Natur dir selbst vorherbestimmen [...]“<sup>7</sup>

Bei Mirandola wird also gerade die Offen- und Unbestimmtheit der menschlichen Natur zur konstitutiven Komponente menschlichen Seins.

Auch der Posthumanismus stellt eine affirmative und ideologische Positionierung in Hinblick auf mögliche Transformationen des menschlichen Körpers dar.<sup>8</sup> Dabei bewertet er diesen jedoch als ein Auslaufmodell und befürwortet eine Ablösung des Menschen als ‚Krone der Schöpfung‘. Je nach der jeweiligen Akzentuierung propagiert der Posthumanismus entweder eine schrittweise physische Dekonstruktion des menschlichen Körpers an dessen Stelle etwas Neues treten soll – hier läge die Betonung auf ‚post-human‘ –, oder aber er vertritt die Ansicht, dass das theoretische Konzept ‚Mensch‘ eine Ablösung erfahren sollte und aufgrund der

---

<sup>6</sup> Vgl. Andreas Woyke: „Human Enhancement und seine Bewertung – eine kleine Skizze“. In: Christopher Coenen/ Stefan Gammel /Reinhard Heil/ Andreas Woyke (Hg.): Die Debatte über »Human Enhancement«. Historische, philosophische und ethische Aspekte der technologischen Verbesserung des Menschen. Bielefeld: transcript 2010, S. 21–38, hier S. 24f.

<sup>7</sup> Giovanni Pico della Mirandola: Über die Würde des Menschen. Aus dem Neulateinischen übertragen von Herbert Werner Rüssel. Mit der Lebensbeschreibung Picos von Thomas Morus (1510). Zürich: Manesse 1992, S. 10.

<sup>8</sup> Vgl. Braidotti: The Posthuman, S. 56.

Entstehung einer Summe verschiedener Daseinsformen in den Hintergrund rückt.<sup>9</sup> Hier läge die Betonung auf ‚post-Humanismus‘. Seine geistesgeschichtlichen Vorläufer findet der Posthumanismus im Gegensatz zum Transhumanismus im Antihumanismus des Poststrukturalismus.

Human Enhancement schließlich ist der im aktuellen wissenschaftlichen und technischen Diskurs favorisierte Terminus, der vergleichsweise wertneutral die Überlegungen und Realisationen in Bezug auf die technische Erweiterung des Menschen beschreiben soll. Als geläufige Beispiele für ein solches Enhancement können die Verlängerung der Lebenszeit, die Steigerung der physischen oder kognitiven Fähigkeiten sowie die Selektion der genetisch besten Nachkommen genannt werden. Hinzu kommen all jene Aspekte, die keine ‚Verbesserung‘ einer bestehenden Fähigkeit oder Eigenschaft darstellen, sondern das menschliche Subjekt durch die Addition einer weiteren Fähigkeit transformieren und ‚optimieren‘. Neuartige perzeptive Fähigkeiten – wie eingangs vorgestellt – können hierfür ein Beispiel darstellen. Trotz der vorgeblichen Neutralität des Begriffs betont der Wortbestandteil enhance meiner Auffassung nach deutlich den Aspekt der durch diesen Eingriff erfolgenden scheinbaren Verbesserung. Er stellt so vor allem die Beschreibungskategorie einer ergebnisorientierten, naturwissenschaftlichen und technischen Perspektive dar, die auf technologische Machbarkeit hin ausgerichtet ist.

Posthumanismus und Transhumanismus sind also mögliche Formen der Auseinandersetzung mit Human Enhancement und somit ideologische Positionen zu einer technischen Praxis. Aufgrund der Absenz wertneutraler und für ein literaturwissenschaftliches, wie auch grundsätzlich geisteswissenschaftliches Beschreibungsinventar geeigneter Begriffe plädiere ich jedoch für eine von den ideologischen Positionen losgelöste Verwendung der Begriffe posthuman und transhuman als neutrale Beschreibungskategorien. Das Adjektiv transhuman sehe ich dabei als prozessuale Beschreibungskategorie, die eine kontinuierliche transformative Veränderung mit unklaren Grenzen beschreibt. Mit dem Terminus des Posthumanen lässt sich dagegen ein klarer Übergang zwischen einer humanen und einer inhumanen Lebensform akzentuieren.

Bereits die unscharfe Verwendung der drei vorgestellten Begriffe, insbesondere aber die Möglichkeit, diese im Bewusstsein ihrer jeweiligen Konnotationen auf die gleichen Phänomene anzuwenden, zeigt: Die divergierenden Perspektiven auf das Thema verändern nicht nur die moralisch-ethische Haltung zu den jeweils zur Diskussion stehenden individuellen Körpern, sondern haben auch Einfluss auf deren Kategorisierung als menschlich oder eben nicht mehr menschlich. Die Absenz einer einheitlichen Einordnung solcher Phänomene sorgt für Unsicherheiten und Uneindeutigkeiten. Die Dekonstruktion des Menschen auf konzeptueller Ebene und die Neukonstruktionen menschlicher Körper auf materieller Ebene führen deshalb ganz grundsätzlich zu einer vielschichtigen Irritation über die Beschaffenheit des Humanen.

---

<sup>9</sup> Vgl. Stefan Herbrechter: Posthumanismus. Eine kritische Einführung. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2009, S. 19.

#### **IV. Literarische Versuchsanordnungen für eine Zukunft des Menschen**

Solche Unsicherheiten kommen auch in Daths Romanen *Pulsarnacht* und *Feldeváye* zum Tragen. Beide Texte entwerfen umfassend angelegte Zukunftsentwürfe und imaginieren dabei humane Transformationsprozesse, die sowohl erzählintern als auch bei der Rezeption der beiden Romane immer wieder Irritationsmomente schaffen und Missverständnisse auslösen.

Aufgrund ihrer Vielschichtigkeit und Detailliertheit können beide Erzählungen als Modellszenarien mit szientistischem Anspruch bewertet werden. Sie reflektieren Konsequenzen solcher Entwicklungen für das soziale Zusammenleben aber auch für die individuelle Welterfahrung und das Selbstverständnis der betroffenen Protagonisten. Eine solche Lesart, die die Modellhaftigkeit und Detailfülle von Daths Texten betont, schlägt auch Stefan Willer vor und spricht aufgrund der dort zu findenden komplexen Weltentwürfe von enzyklopädischer Science Fiction.<sup>10</sup> Beide Romane schildern eine interstellare und dementsprechend alteritäre Gesellschaft und verhandeln deren soziale, wirtschaftliche und gesellschaftliche Probleme. Als Motivation für diese Detailversessenheit seiner literarischen Werke gibt Dath die Erzeugung von Plausibilität an:

Ich versuche, Plausibilität auf eine bestimmte Art zu erzeugen, nämlich primär durch Pixeldichte. [...] Ein Computeranalogon: Ein schlechter aufgelöstes Bild sieht eckiger aus und schafft es also schlechter, die Komplexität des Abgebildeten zu reduzieren, als eines mit ganz vielen Punkten. Absurderweise ist das komplexere Bild das glattere. Der Aufbau von Eigenkomplexität ist notwendig, um die Komplexität von etwas anderem, das man abbilden oder zu dem man sich verhalten will, zu reduzieren.<sup>11</sup>

Die Suggestion vollständiger und alteritärer Welten in Daths Texten zielt demnach weniger darauf ab, Alternativen zur bestehenden zu kreieren, sondern fordert dazu auf, in Konfrontation mit dem literarischen Modell eine Haltung zu gegenwärtigen Entwicklungen und Problemen einzunehmen.<sup>12</sup> Dabei dient Dath der spekulative und in die Zukunft gerichtete Erzählmodus vor allem zur Auseinandersetzung mit gegenwärtigen Fragestellungen. Daths kreative Weltentwürfe sind so kein Selbstzweck, sondern ermuntern zu einer spielerischen und modellhaften Erprobung von Perspektiven. In der Vermittlung solcher Perspektiven auf Problematiken und weniger in deren Beschreibung sieht Dath grundsätzlich die Funktion von Kunst:

Es ist klar, dass Kunst keine objektive Gültigkeit beansprucht. Stattdessen kommuniziert sie eine Haltung. Kunst ist die Kommunikation einer Einstellung zu

---

<sup>10</sup> Stefan Willer: „Dietmar Daths enzyklopädische Science Fiction“. *Arcadia* 48/2 (2013), S. 391–410.

<sup>11</sup> Martin Hatzius: *Dietmar Dath. Alles fragen, nichts fürchten*. Berlin: Das Neue Berlin 2011, S. 191.

<sup>12</sup> Vgl. Willer: *Enzyklopädische Science Fiction* (2013), S. 395.

etwas, keine Behauptung über die Welt. Kunst behauptet nicht, wie irgendetwas ist, sondern sie vermittelt, wie man sich dazu verhalten kann. Kunst teilt Perspektiven mit, keine Dinge.<sup>13</sup>

Da Daths fiktive Welten als Modell dienen, um Grundfragen des sozialen Zusammenlebens zu verhandeln, können und müssen die umfangreichen Transformationen des menschlichen Körpers in *Pulsarnacht* und *Feldeváye* als Reflex auf gegenwärtige Diskurse verstanden werden. In der narrativen Realisation und Weiterentwicklung gegenwärtiger Überlegungen und Tendenzen offenbart sich dabei in Daths Texten das Potential, gesellschaftliche Entwicklungen anzustoßen und neue soziale Experimente zu beginnen. Solch eine gesellschaftliche Weiterentwicklung ist Dath zufolge notwendig, damit technischer Fortschritt nicht zu einem gesellschaftlichen Rückschritt führt. In seiner gemeinsam mit Barbara Kirchner verfassten Abhandlung zur Geschichte und Idee sozialen Fortschritts *Der Implex* (2012) wird dieser Gedanke auf 836 Seiten ausgeführt.<sup>14</sup> Dementsprechend ausführlich verhandelt Dath deshalb auch auf fiktionaler Ebene die Folgen, die mit einer Transformation des Humanen einhergehen.

In *Feldeváye* kreiert Dath eine Technik-Utopie, in der der wissenschaftliche Fortschritt zu einer Verbesserung der Lebensbedingungen geführt hat. Moderne Produktionsverfahren, intelligente, programmierbare Materialien und die durch die intergalaktische Expansion des Menschen beseitigte Rohstoffknappheit führten in Daths Zukunftsvision zu einer Beseitigung jeglichen Mangels. Dennoch ist Daths utopische Züge tragender Gesellschaftsentwurf kein ‚Heile-Welt-Szenario‘. Zahlreiche auf eine infrastrukturelle Krise zurückzuführende Entwicklungen weisen darauf hin, dass soziale Ungerechtigkeit und die damit zwangsläufig einhergehenden Konflikte in diese Gesellschaft zurückkehren.

In die delikate Umbruchssituation tritt mit der Wiederkehr der von der Gesellschaft als überwunden geglaubten Kunst ein Katalysator, der die bereits schwelenden Konflikte und Spannungen aktiviert und zusätzlich neue zu verhandelnde gesellschaftliche Fragen aufwirft. Die in dieser Gesellschaft keine Rolle mehr spielende Kunst ist dabei das Geschenk einer anderen Lebensform – der Mennesker – und erscheint auf dem unbedeutenden, in einer Randzone des besiedelten Universums liegenden Planeten Feldeváye in Form von Gemälden, Skulpturen, Texten oder musikalischen Kompositionen.

Die von der Kunst angestoßene Praxis produktiver Selbsthinterfragung und kritischer Auseinandersetzungen mit bestehenden Ordnungen und Systemen setzt auf dem Planeten Feldeváye eine Entwicklung in Gang, die den Status Quo in Frage stellt und eine gesellschaftliche Veränderung sowie schließlich auch eine transhumane evolutionäre Weiterentwicklung des Menschen ermöglicht. Dabei sind es letztendlich die für einen verbesserten Kunstgenuss hergestellten viralen ‚Kunstide‘ – eine Art biologische Software –, welche den Menschen auf eine neue Bewusstseinsstufe heben. Kunst und künstlerische Auseinandersetzung werden so handlungsintern zu einem reflexiven und schließlich auch produktiven Modus in

---

<sup>13</sup> Hatzius: *Alles fragen* (2011), S. 81.

<sup>14</sup> Vgl. Dietmar Dath/ Barbara Kirchner: *Der Implex. Sozialer Fortschritt: Geschichte und Idee*. Berlin: Suhrkamp 2012.



Hinblick auf die Transformation des Menschen. In Hinblick auf die reflexive Dimension bildet dieses intratextuelle Zusammenspiel von Kunst und technischer Entwicklung in gewisser Weise auch das Verhältnis des Romans zum extratextuellen Kontext Human Enhancement ab.

*Feldeváye* behandelt dabei ein umfassendes Spektrum an Körpermodifikationen. Anpassungen des humanen Körpers an bestimmte Situationen stellen im Roman eine alltägliche Selbstverständlichkeit dar, die mit erzählerischer Beiläufigkeit geschildert wird. Fluoreszierende und somit bessere Sicht im Dunkeln ermöglichende Haut oder Schwimmhäute und Kiemen, die eine optimierte Fortbewegung im Wasser bewirken, sind Beispiele für solche routinemäßigen Adaptionen.<sup>15</sup> Hinzu kommt die Schilderung ästhetischer Eingriffe, die weit über gegenwärtige Praktiken hinausgehen und durch ihre einfache Reversibilität zu einer fluiden äußeren Erscheinung der Protagonisten führen. Je nach Mode oder Laune wechseln diese so beispielsweise zu einem katzenhaften Aussehen.<sup>16</sup> Auch Geschlechtertransformationen werden innerhalb der mehrere Generationen umspannenden Romanhandlung schließlich zu temporären und beliebig oft wiederholbaren Eingriffen, die ohne Umstände durchführbar sind. In Daths Roman wird dabei deutlich, wie eine solche Beliebbarkeit bei der Beeinflussung der äußeren Erscheinung und eine pluralistische Ausdifferenzierung körperlicher Konstitutionen normative Körperbilder dekonstruiert. Auf Ebene der Romanhandlung führt dies einerseits zu einer gesteigerten Toleranz und einer egalisierenden Wirkung, ruft aber auch Ablehnung hervor. Letztere wird von Dath dabei vor allem als Generationenfrage und damit temporäres Phänomen beschrieben:

Luzi fand das alles unaufrichtig; sie wusste, dass der wahre Grund, warum selbst die Fortschrittlichsten unter den Älteren, darunter ihre beiden Mütter, Conlon, Zainab und Lasse, sich auf so etwas nicht einlassen wollten, der war, dass hier eine neue Welt entstand; zwar mit ihrer Hilfe, aber eben eine, in der sie nicht geboren, nicht erwachsen geworden waren und sich deshalb schwerer zurechtfinden würden als in der gewohnten.<sup>17</sup>

Der Gedanke eines mit dem Eingriff in den menschlichen Körper erfolgenden gesellschaftlichen Fortschritts stellt jedoch nur eine Seite der fiktiven Entwicklungen dar, die Dath in *Feldeváye* beleuchtet. Der Roman führt einem damit verbundenen integrativen Körperbild entgegenstehend ebenfalls vor, dass starke Variabilität in Hinblick auf die äußere Erscheinung oder die Fähigkeiten eines Individuums ebenso dazu führen können, dass die betroffenen Subjekte nicht mehr als humane Wesen erkannt werden. So führt die in *Feldeváye* beschriebene Transformation nicht nur zu einem umfassenderen und integrativen Menschenbild, sondern in ihren auf die Spitze getriebenen Formen auch zu einer Unentscheidbarkeit, bei der physische Merkmale ihre Bedeutung als Indikatoren für Humanität verlieren. Unsicherheiten und Fehleinschätzungen sind die Folge.

---

<sup>15</sup> Vgl. Dietmar Dath: *Feldeváye*. Roman der letzten Künste. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 204f., S. 213 u. S. 230f.

<sup>16</sup> Vgl. Dath: *Feldeváye* (2014), S. 213.

<sup>17</sup> Ebd., S. 527 f.

*Pulsarnacht* kann vergleichbar mit *Feldeváye* als eine Art intergalaktischer Polit-Thriller verstanden werden. Auch *Pulsarnacht* schildert das Straucheln eines politischen Systems der sich über die vielen Sternensysteme ausgebreiteten menschlichen Zivilisation. Diese Zivilisation ist jedoch nur scheinbar menschlich. Auch wenn ihre Mitglieder von ihrer eigenen Menschlichkeit überzeugt sind und die humane Kultur und Geschichte verinnerlicht haben, entdeckt der Protagonist César Dekarin am Ende des Romans schließlich, dass er und seine Artgenossen einer gänzlich anderen Lebensform angehören. Viele der in der diegetischen Welt möglichen und phantastisch erscheinenden Modifikationen des humanen Körpers liegen so in der Tatsache begründet, dass es sich bei diesem ohnehin nur um eine hochkomplexe biotechnologische Hülle handelt. Diese wird von einem Lebewesen gesteuert, welches sich in einer kleinen Kapsel im Kopf dieses Körpers eingeschlossen befindet. Unwissend um ihre eigene Beschaffenheit sind die sich für Menschen wahnenden Protagonisten in Daths Fiktion jedoch davon überzeugt, dass es sich bei dieser Kapsel um einen implantierten Computer handelt.

Über diesen im Kopf implementierten vorgeblichen Minicomputer glauben die Protagonisten unter anderem zur *twiSicht* befähigt zu sein, die ihrer Auffassung nach eine Verblendung zwischen der realen Welt und einer virtuellen Realität darstellt. Ebenso kann dem Computer scheinbar die Steuerung komplizierter Bewegungsabläufe übertragen werden. Vom automatischen Lebenserhaltungssystem des Computerchips ausgeworfene Hautgitter ermöglichen den Protagonisten darüber hinaus das Überleben in Extremsituationen. Neben solchen vermeintlichen prothetischen Verblendungen zwischen Mensch und Maschine stellt in *Pulsarnacht* sogar die Segmentierung in einzelne Körperteile kein allzu großes Problem für die betroffene Person dar. Der widerstandsfähige Charakter der verhandelten Körper wird schließlich durch die Möglichkeit der postmortalen Rekonstruktion eines Individuums auf Basis seines implementierten Computerchips ergänzt. Zumindest ist dies die Sichtweise der als Fokalisierungsinstanz dienenden Protagonisten des Romans; tatsächlich beruht diese Möglichkeit natürlich – wie alle diese Fähigkeiten – auf der Verwechslung zwischen dem was Prothese und was Individuum ist.

Ebenso wie *Feldeváye* setzt sich auch *Pulsarnacht* mit den sozialen Folgen solcher körperlichen Erweiterungen auseinander. Die scheinbar durch Technologie erworbene Unsterblichkeit erwächst dabei unter anderem zur sozialen Krise. Trotz zahlreicher die diegetische Welt erschütternder Konflikte zeichnet Dath mit *Pulsarnacht* jedoch grundsätzlich ein utopisches Szenario, in dem technologischer Fortschritt positiv konnotiert ist.

Im Gegensatz zu *Feldeváye* erwecken die in *Pulsarnacht* geschilderten Körper folglich nur den Anschein, dass es sich bei ihnen um transhuman modifizierte handelt. Die zahlreichen Möglichkeiten derer Transformation liegen so nicht in der Weiterentwicklung des Menschen begründet, sondern in der Tatsache, dass es sich bei den Körpern ohnehin um avancierte biotechnologische Konstrukte handelt, die als Hülle für eine gänzlich andere Lebensform dienen. Viele der Differenzen zwischen der ‚Menschheit‘ in *Pulsarnacht* und dem extratextuellen Menschenbild beruhen so auf der grundsätzlichen Andersartigkeit dieser Lebensform. Bis zur Aufdeckung am Ende des Romans erinnern die durch einen ‚Computerchip‘

verliehenen zahlreichen Fähigkeiten jedoch an ein weit fortgeschrittenes Human Enhancement, wie es hier unter anderem am Fall Harbisson skizziert wurde. Beide Romane thematisieren folglich unterschiedliche Aspekte besagter technischer Eingriffe. Während *Feldeváye* solche transformativen Eingriffe, trotz aller sich ergebender Schwierigkeiten, als dezidiert utopischen Weg zu einer ausgeglichenen Gesellschaft über verschiedene Stadien imaginiert, bringt die Annahme, dass es sich bei den in *Pulsarnacht* verhandelten Körpern um menschliche handelt, zum Ausdruck, wie kontextuelles Wissen über korrespondierende Technikvisionen die Schwelle für die Beurteilung eines Subjektes als human herabsetzen kann. Dies wirft gleichzeitig die Frage nach dem eigentlichen Wesen des Menschen auf. In beiden Romanen entstehen also gleichermaßen Irritationen des Humanen. In *Feldeváye* basieren diese auf tatsächlichen Übergangsphänomenen – in *Pulsarnacht* resultieren sie dagegen allein aus einem erzähltechnischen Konstrukt, das den Leser über die tatsächliche Beschaffenheit der narrativ vermittelten Körper täuschen soll.

## V. Fiktionsinterne Täuschungen

Der Modellcharakter von Daths Erzählungen schafft, wie aufgezeigt werden konnte, trotz aller Alteritätsmomente eine Brücke zu gegenwärtigen Fragestellungen. Unsicherheiten spielen dabei angesichts einer Transformation des Humanen in der diegetischen Welt ebenso eine Rolle wie im gegenwärtigen Diskurs über die technischen Möglichkeiten eines Human Enhancements. Angesichts der in der Fiktion weit fortgeschrittenen technischen Möglichkeiten und der vielfältigen Realisationen (scheinbar) transhumaner Modifikationen manifestiert sich dort eine solche Irritation aber nicht nur auf einer ethischen und theoretischen Ebene oder äußert sich in sozialen Konflikten und gesellschaftlichen Diskussionen. Sie führt stattdessen auch ganz konkret zu Täuschungen über die Konstitution individueller Körper. In *Pulsarnacht* und *Feldeváye* haben die Figuren deshalb immer wieder Schwierigkeiten, einzuschätzen, ob es sich bei bestimmten Individuen um Menschen handelt oder nicht. Nicht selten liegen sie dabei falsch. Einige Beispiele machen diese fiktionsinternen interpretatorischen Fehleinschätzungen deutlich: Die für die bereits erwähnten Mennesker als Boten fungierenden Lapithen in *Feldeváye* werden so von den Protagonisten als eigene Lebensform wahrgenommen. Bis auf ihr metallisch grün schimmerndes Fell und umgedrehte Kniegelenke erscheinen sie jedoch „[g]roß, schlank, unbestreitbar menschenähnlich“.<sup>18</sup> So stellt zumindest die Hauptfigur Kathrin Ristau bei ihrer ersten Begegnung mit einem solchen Wesen gewisse Parallelen zur humanen Physis fest. Das fremde Wesen wird dabei sogar zum Gegenstand der Selbstbetrachtung, denn das junge Mädchen scheint sich in diesem wiederzuerkennen: „Die schmalen Gesichtszüge fand Kathrin schön, und dachte: Sehe ich so aus, ist das die Knochigkeit, über die Meori spottet?“<sup>19</sup> Die von Kathrin beobachtete physiognomische Übereinstimmung ist dabei nicht nur projektiver Natur. Vielmehr hängt sie mit der komplizierten Entstehungsgeschichte zusammen, die Dath für die Lapithen

---

<sup>18</sup> Ebd., S. 75

<sup>19</sup> Ebd.

entwirft. Diese wird erst im letzten Drittel des Romans enthüllt und behandelt, wie die Performancekünstlerin Maya in einer die Raumzeit beeinflussenden Videoinstallation verschwindet. Der durch die Installation geschaffene und zur diegetischen Welt asynchron existierenden Tesseraktraum ermöglicht daraufhin die synchrone Existenz verschiedener Versionen von ihr. Auf diese Weise entsteht neben den Menneskern eine weitere, Zeit und Raum enthobene, Lebensform. Als solche nimmt Maya entscheidenden Einfluss auf die Handlung des Romans.

Indem einzelne Verkörperungen Mayas zu entscheidenden Punkten aus dem Raum austreten und in die Handlung eingreifen, kann Maya, die vor ihrer temporellen Entrückung zu den Bekannten Kathrins zählt, zu deren bei Handlungsbeginn bereits lange verstorbenen Mutter werden.<sup>20</sup> Von den ebenfalls der Zeit entrückten Menneskern werden die auf unterschiedlichen Zeitsträngen von Maya existierenden Varianten schließlich mit zusätzlichen Fähigkeiten und insbesondere die äußere Erscheinung stark verändernden Eigenschaften ausgestattet. Die von Kathrin beobachteten physiognomischen Übereinstimmungen zwischen ihr und den Lapithen sind folglich auf ein direktes Verwandtschaftsverhältnis zurückzuführen. Der humane Kern der Lapithen,<sup>21</sup> die somit aus der Zeit gefallene und körperlich veränderte Kopien Mayas sind, bleibt jedoch selbst Kathrin verborgen.

Auch hinter dem despotischen Herrscher Fajid Toril, der im Rahmen der politischen Verwirrungen für eine gewisse Zeit auf Feldeváye eine Tyrannenherrschaft errichtet, verbirgt sich ein ehemaliger Weggefährte Kathrins. Ihr Jugendfreund Neschech Dremocci, der bereits zu Beginn der Handlung als fluide Persönlichkeit erscheint und immer wieder in die Rolle von Kathrins Freundin Messame schlüpft, nimmt so in der Handlung gleich verschiedene Schlüsselrollen ein und erscheint nicht nur als der Militär Toril, sondern auch in der Rolle des vom Zusammenbruch der öffentlichen Ordnung auf Feldeváye profitierenden Finanzmagnaten Yang Xianzhen. Beide Beispiele offenbaren deutliche Täuschungen, denen die Figuren angesichts und sogar trotz der Kenntnis der Variabilität humaner Körper erliegen. In *Pulsarnacht* wird die von solchen Transformationen folglich hervorgerufene Unsicherheit von der Soldatin Valentina sogar in Hinblick auf den eigenen Körper formuliert. Während der – fälschlicherweise für einen Mikrocomputer gehaltene – Tlalok gesellschaftlich als integraler Bestandteil des eigenen Körpers angesehen wird, empfindet Valentina diesen als Fremdkörper, dem sie nur ungern die Kontrolle über ihr eigenes Handeln überträgt: „Ich gebe einfach nicht gern die Kontrolle ab. An was anderes als mich. Was Fremdes.“<sup>22</sup> Valentina offenbart dabei ihre Zweifel an der Beschaffenheit des eigenen Körpers und ihre Unsicherheit darüber, was zu diesem zählt und was nicht. Ironischerweise ist dabei der von ihr als Fremdkörper empfundene Teil die eigentliche Quintessenz ihrer Existenz.

---

<sup>20</sup> Ebd., S. 555f.

<sup>21</sup> Dass die Lapithen eine Art ‚Übermensch‘ darstellen, wird auch durch die Entlehnung deren Namens aus der griechischen Mythologie deutlich. Ein kurzer Einschub in der Binnenerzählung Liber Severini gibt hierauf einen enigmatischen Hinweis: „Lapithen. Ganz alter Name. Wie Prometheus, Epimetheus, Phileros, Elpore, Epimeleia. Wie Pandora.“ Ebd., S. 558.

<sup>22</sup> Dietmar Dath: *Pulsarnacht*. München: Heyne 2013, S. 13.

Die vorgestellten Fälle zeigen, wie den Menschen betreffende transformative Prozesse die Unterscheidung zwischen humanem beziehungsweise inhumanem Leben in der diegetischen Welt nahezu unentscheidbar macht und wie unterschiedliche Überzeugungen über dieselben Körper nebeneinander koexistieren. Die beiden Texte *Pulsarnacht* und *Feldeváye* genügen sich jedoch nicht in der Darstellung solcher Täuschungen und Irritationen, sondern kreieren sie auch selbst, indem sie den Leser durch unzuverlässiges Erzählen gezielt – und über das Maß von fiktionsintern motivierten Enthüllungen hinaus – über die Beschaffenheit individueller Körper oder ganzer Spezies in die Irre führen. Einer Analyse von Daths erzählerischen Täuschungsmanövern vorangehend soll zunächst ein theoretischer Überblick in die Funktionsweise und Genese unzuverlässigen Erzählens einführen und dabei auch die spezifischen Besonderheiten unzuverlässigen Erzählens in der Science-Fiction Literatur aufzeigen.

## **VI. Theoretisches Intermezzo: Unzuverlässiges Erzählen und Science-Fiction**

Unzuverlässiges Erzählen wird – obgleich es mittlerweile ein Schlüsselkonzept narratologischer Untersuchungen darstellt –<sup>23</sup> von der Forschung nach wie vor uneinheitlich betrachtet. Dabei zerfallen die Ansichten darüber, wie sich erzählerische Unzuverlässigkeit herstellt, in zwei Lager.<sup>24</sup> Die erste Gruppe vertritt aufbauend auf Wayne Clayton Booth' textimmanentem Verständnis von *unreliable narration* die Ansicht, Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit von Texten würde durch die Instanz des *implied reader* aufgezeigt. Unter dem impliziten Autor versteht Booth eine Vermittlungsinstanz zwischen dem Urheber des Textes und dem Leser, der die eigentlichen Intentionen des Textes zwischen den Zeilen kommuniziert. Eine Kongruenz zwischen dessen Ansichten und denen des Erzählers ist dieser Argumentation nach Kennzeichen eines zuverlässigen Erzählers.<sup>25</sup> Stehen Erzähler nicht für die Normen des Werkes und denen des impliziten Autors ein und somit im Widerspruch mit dem, was sich der Leser durch die schattenhafte Präsenz eines impliziten Autors als Richtwert der Erzählung ableiten kann, muss nach Booth' Verständnis von einem unzuverlässigen Erzähler beziehungsweise unzuverlässigem Erzählen gesprochen werden.<sup>26</sup>

Den Widerspruch zwischen unzuverlässigen Äußerungen des Erzählers auf der Ebene des explizit Kommunizierten und der impliziten, meist in Form unfreiwilliger Selbstoffenbarungen des Erzählers mitgeteilten, eigentlichen ‚Botschaft‘ des Textes beschreibt Booth als erzählerische Ironie. Einem solchen textimmanenten Verständnis nach ist die ‚Anleitung‘ für das Textverständnis gewissermaßen im Text selbst eingeschrieben, was unzuverlässiges Erzählen zu einer rhetorischen Strategie macht.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Vgl. Dan Shen: „Unreliability“. In: Peter Hühn [u. a.] (Hg.): *The living handbook of narratology*. Hamburg 2013. Online: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unreliability> [Stand: 07.12.2017]

<sup>24</sup> Vgl. Shen: „Unreliability“ (2013), o. S.

<sup>25</sup> Vgl. Wayne Clayton Booth: *Die Rhetorik der Erzählkunst I*. Übersetzt von Alexander Polzin, Heidelberg: Quelle & Meyer 1974, S. 164 u. S. 214.

<sup>26</sup> Vgl. Booth: *Rhetorik der Erzählkunst* (1974), S. 164.

<sup>27</sup> Vgl. Shen: „Unreliability“ (2013), o. S.

Kritisch hinterfragt wird eine solche Vorstellung unzuverlässigen Erzählens von Forschungsansätzen, die die Möglichkeit der impliziten Präsenz eines Autors in Texten verneinen. Als Korrekturinstanz führen diese den Rezipienten an und verweisen auf dessen individuelle Kompetenzen, das Gelesene auf seine Glaubwürdigkeit hin zu beurteilen. Dabei verneinen solche Positionen nicht, dass es auch textuelle Signale für erzählerische Unzuverlässigkeit gibt, jedoch liegt es nach deren Auffassung stets am individuellen Rezeptionsprozess, ob diesen Bedeutung zugesprochen wird oder nicht. Das Ergebnis ist eine kognitive Neukonzeptualisierung von unzuverlässigem Erzählen, wie sie Nünning beschreibt.

Deren Ausgangspunkt [gemeint ist der Ausgangspunkt der Neukonzeptualisierung; Anm. d. Verf.] bildet die Einsicht, daß es sich bei *unreliable narration* nicht um ein rein textimmanentes – sei es strukturelles oder semantisches – Phänomen handelt, sondern um ein relationales bzw. interaktionales, bei dem die Informationen und Strukturen des Textes und das von Rezipienten an den Text herangetragene Weltwissen und Werte- und Normensystem gleichermaßen zu berücksichtigen sind.<sup>28</sup>

Dem Weltwissen und der Leseerfahrung des Rezipienten kommt deshalb nicht nur beim Erkennen unzuverlässiger Erzählstrategien eine entscheidende Bedeutung zu. Ausgehend von Nünning's Modell entsteht unzuverlässiges Erzählen stattdessen auch gerade im Zusammenspiel mit diesen, den Erfahrungshorizont des Lesers prägenden, Bezugssystemen. Eine auf Grundlage solcher Systeme erfolgende Täuschung des Rezipienten – ganz egal ob diese während des weiteren Lesens vom Leser entdeckt wird oder nicht – ist die Grundlage dafür, dass von so etwas wie unzuverlässigem Erzählen gesprochen werden kann.

Da die Bewertungsmöglichkeit eines Textes als zuverlässig oder unzuverlässig folglich stark davon abhängt, wie die Rezipienten diesen in Relation zu ihren vertrauten Erfahrungen setzen können, stellen die Romane *Pulsarnacht* und *Feldeváye* eine rezeptive Herausforderung dar. In beiden Romanen gibt es zahlreiche Erzählerfiguren und Fokalisierungsinstanzen, deren Sichtweise auf die Welt sich grundlegend von der unseren unterscheidet. Die Ursache hierfür sind die zahlreichen Eingriffe in den humanen Körper oder schlicht deren Inhumanität.

In Hinblick auf Texte, deren diegetische Welt sich fundamental von unserer unterscheidet, stellt sich im Forschungsdiskurs grundlegend die Frage, ob diese als überhaupt zuverlässig erzählen können. Martínez und Scheffel weisen jedoch zu Recht darauf hin, dass in Hinblick auf die logische Struktur fiktionaler Rede

---

<sup>28</sup> Ansgar Nünning: „Unreliable Narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“. In: Ders. unter Mitwirkung v. Carola Surkamp und Bruno Zerweck (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Literatur*. Trier: Wiss. Verlag Trier 1998, S. 3–39, hier S. 23.

sorgfältig zwischen zwei Aspekten differenziert werden muss.<sup>29</sup> So unterscheiden sie zwischen intra- und extratextuellem Wahrheitsanspruch:

Einerseits erheben die in fiktionaler Rede geäußerten Sätze, als Imaginationen eines realen Autors, keinen Anspruch auf Referenz in unserer Welt; andererseits erheben sie, als Behauptungen eines fiktiven Erzählers, durchaus einen Wahrheitsanspruch in der erzählten Welt.<sup>30</sup>

Bei Dath wird dieser Anspruch auf Gültigkeit durch den enzyklopädischen Habitus der beiden untersuchten Texte sogar noch verstärkt. Auch wenn im Bereich der fantastischen Literatur und Science-Fiction grundsätzlich eine Divergenz zwischen den diegetischen Welten und den realen Kontexten der Rezipienten gegeben ist, liefert diese Diskrepanz dennoch in den meisten Fällen keinen Anlass, um das Geschehen in der diegetischen Welt und die Schilderungen ihrer Bewohner in Frage zu stellen.<sup>31</sup> Intertextuelles Wissen und die Kenntnis um literarische Gattungs- und Genrekonventionen der Rezipienten überbrücken dabei diese Lücke zwischen dem den Normalitätsdiskurs bestimmenden alltäglichen Erfahrungshorizont des Lesers und der Fiktion.<sup>32</sup> Sie tun dies, indem sie eine Vergleichsfolie schaffen, vor der das Gelesene auf Glaubwürdigkeit hin bewertet werden kann. Die Bedeutung eines solchen Zusammenspiels verschiedener extratextueller *frames of reference* für die Bewertung von Erzählungen beziehungsweise die Dekuvrierung von Unzuverlässigkeit hebt auch Nünning deutlich heraus:

Zunächst einmal lassen sich die kontextuellen frameworks in zwei große Gruppen unterteilen: Zur ersten Gruppe sind all jene frames of reference zu zählen, die sich auf die Erfahrungswirklichkeit bzw. das in einer Gesellschaft vorherrschende Wirklichkeitsmodell beziehen. Die zweite Gruppe umfaßt eine Reihe von spezifisch literarischen frames of reference, die ebenfalls maßgeblichen Einfluß darauf haben, wie Unstimmigkeiten im Rezeptionsprozeß aufgelöst werden und ob die Glaubwürdigkeit eines Erzählers in Zweifel gezogen wird.<sup>33</sup>

Auch Science-Fiction kann demnach zuverlässig erzählen. Gleichwohl vermögen die dem Genre eigenen alteritären Welten, den Leser leichter zu täuschen als Handlungen, welche in realistischeren Settings stattfinden. Die Ursache dafür ist die grundsätzlich vom Genre eingeforderte Offenheit des Rezipienten, sich auf bestimmte (scheinbar) unrealistische und unglaubwürdige Szenarien einzulassen. Eine exponentielle Verstärkung erfährt dieser Unsicherheitsfaktor in Szenarien, die nicht nur das narrativ zur Disposition stellen, was der Leser als extratextuelle

---

<sup>29</sup> Vgl. Matías Martínez/ Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 9. erw. u. akt. Aufl., München: C.H.Beck 2012, S. 99.

<sup>30</sup> Martínez/ Scheffel: Erzähltheorie (2012), S. 99.

<sup>31</sup> Vgl. Monika Fludernik: "Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit". In: Fabienne Liptay/ Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik 2005, S. 39–59, hier S. 42.

<sup>32</sup> Vgl. Fludernik: Unreliability vs. Discordance (2005), S. 42.

<sup>33</sup> Nünning: Unreliable Narration (1998), S. 29.

Wirklichkeit wahrnimmt, sondern über die Transformation des Humanen auch eine Variation in Hinblick auf das den Normalitätsdiskurs hervorbringende Individuum beinhalten. Erzählungen wie *Pulsarnacht* und *Feldeváye*, bei der die Veränderungen in der diegetischen Welt auch die Reflektorfiguren oder Erzählinstanzen betreffen, sind dementsprechend ungleich schwerer für den Rezipienten zu durchblicken. Wann der eigene Normalitätsdiskurs und wann bei der Rezeption fiktionaler Texte unterstützendes kulturelles Wissen als Bezugsrahmen für das Lektüreverständnis anzuwenden ist, bleibt so mitunter offen. Daraus ergeben sich zwei Folgen für die Genese unzuverlässigen Erzählens. Einerseits können sich auf traditionellen Leseweisen beruhende Annahmen des Lesers als falsch erweisen, indem die Narration diesen im Verlauf der Handlung widerspricht. In solchen Fällen täuscht sich der Leser in Bezug auf narrativen Elemente, die nur dem Anschein nach zur extratextuellen Erfahrungswelt kongruent sind. Andererseits kann der Leser bestimmte nicht mit der extratextuellen Wirklichkeit zu vereinbarende Elemente der Erzählung durch literarisches Wissen in Form von Genrekonventionen erklären, obwohl diese hier gar nicht anzuwenden sind. Wie die nachfolgende Analyse zeigen wird, treten beide Täuschungsvarianten in *Pulsarnacht* und *Feldeváye* auf.

## VII. Unzuverlässige Erzählungen

Um die zahlreichen Varianten unzuverlässigen Erzählens in den beiden Texten zu beschreiben, operiere ich mit einem rezipientenorientierten Modell unzuverlässigen Erzählens. Dass Unzuverlässigkeit, auch wenn vom Autor durchaus intendiert, entschieden durch den individuellen Rezeptionsprozess und die zugehörigen *frames of reference* hervorgerufen wird, ermöglicht erst die spezielle Charakteristik von Daths Erzählverfahren. Dem Leser werden dabei die eigenen Vorurteile und subjektiven Bilder in Hinblick auf das Humane vor Augen geführt und dekonstruiert. Eine auf Booth zurückgehende textimmanente Perspektive, welche lediglich die Spannung zwischen explizit und implizit Kommuniziertem als erzählerische Ironie fasst, reicht dagegen nicht aus, um ein narratologisches Verfahren zu beschreiben, das wesentlich auf dem Bruch mit Rezipientenerwartungen basiert.

Aufbauend auf den vorangegangenen Überlegungen zu den beiden Romanen zielt mein Beitrag abschließend darauf, durch narratologische Mikroanalysen einzelner Täuschungsmomente instruktive Einblicke in Daths Auseinandersetzung mit den Grundlagen der Unsicherheiten zu gewinnen, die auch den gegenwärtigen Diskurs über Human Enhancement prägen. Vier unterschiedliche Strategien unzuverlässigen Erzählens sollen dabei in den beiden Texten aufgezeigt werden.

## VIII. Projektive Überformung

Die Forschungsmeinung kommt darin überein, dass es sich bei unzuverlässigen Erzählern besonders häufig um autodiegetische – oder allgemeiner – homodiegetische Erzähler handelt, die einen Abschnitt ihres Lebens wiedergeben,



in den sie noch immer stark emotional involviert sind.<sup>34</sup> Auf Grund einer solchen emotionalen Eingebundenheit sind diese Erzähler in der literarischen Fiktion nicht gegenüber anderen Figuren privilegiert, weshalb der Leser davon ausgehen muss, dass er sich in Hinblick auf die Bewertung von bestimmten diegetisch geschilderten Sachverhalten nicht auf die Darstellung des Erzählers verlassen kann.<sup>35</sup> Eine solche theoretische Unzuverlässigkeit<sup>36</sup> ist dabei meist für den Leser ‚deiktisch klar determiniert‘,<sup>37</sup> Verändert die Erzählinstanz durch ihre Darstellung auch mimetische Sätze, um sich selbst etwa in einem besseren Licht erscheinen zu lassen, erschwert dies dem Rezipienten meist die Unterscheidung zwischen diegetischer Wahrheit und Fiktion. Mimetisch teilweise unzuverlässige oder mimetisch unentscheidbare Erzählungen sind die Folge.<sup>38</sup>

Ungleich schwerer zu durchschauen sind jedoch Fälle von unzuverlässigem Erzählen, bei denen aus der scheinbar objektiven Perspektive eines heterodiegetischen Erzählers heraus dennoch projektive Sichtweisen der Protagonisten wiedergegeben werden. Inwiefern heterodiegetisches Erzählen unzuverlässig sein kann, wurde in der Forschung ausführlich und kontrovers diskutiert.<sup>39</sup> Dorrit Cohn zeigte dabei als erste auf, wie auch heterodiegetische Erzähler unzuverlässige Aussagen treffen können, und prägte hierfür den Begriff der *discordant narration*.<sup>40</sup> Sie behandelt dabei den auktorialen Erzähler „als Figur, deren subjektive Meinungen zu hinterfragen sind [...]“<sup>41</sup> Fludernik erweitert Cohns Konzept und stellt fest, dass auch über Reflektorfiguren Unzuverlässigkeit in heterodiegetischen Erzählungen hergestellt werden kann.<sup>42</sup> Auch Nünning zeigt beispielhaft auf, dass die scheinbar feste Verbindung zwischen Erzählinstanz und Glaubwürdigkeit keineswegs verbindlich ist.<sup>43</sup> Solchen Ansätzen folgt diese Arbeit, wenn sie eine projektive Überformung der scheinbar neutralen Erzählinstanz in *Pulsarnacht* nachweisen möchte. Die heterodiegetische Erzählung kann deshalb als unzuverlässige Narration bewertet werden, da sie auf eine pointenhafte Umbruchssituation in der Erzählung zielt, die scheinbar mimetische Sätze der

---

<sup>34</sup> Vgl. Dagmar Bausch: „Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster“. In: Ansgar Nünning unter Mitwirkung v. Carola Surkamp und Bruno Zerweck (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Literatur*. Trier: Wiss. Verlag Trier 1998, S. 41–58, hier S. 43. Bausch geht dabei jedoch lediglich auf Bedeutung von autodiegetischen Erzählern ein. Fludernik bezeichnet dagegen den Prototyp eines unzuverlässigen Erzählers mit der umfassenderen Kategorie der Ich-Erzähler. Vgl. Fludernik: *Unreliability vs. Discordance* (2005), S. 40. Auch das *living handbook of narratology* hebt die Fokussierung der narratologischen Forschung zu erzählerischer Unzuverlässigkeit auf homodiegetische Erzähler deutlich hervor. Vgl. *Unreliability* (2013), o. S.

<sup>35</sup> Vgl. Martínez/ Scheffel: *Erzähltheorie* (2012), S. 105.

<sup>36</sup> Vgl. ebd.

<sup>37</sup> Bausch: *Ein erzähltheoretisches Analyseraster* (1998), S. 43.

<sup>38</sup> Vgl. Martínez/ Scheffel: *Erzähltheorie* (2012), S. 105–107.

<sup>39</sup> Vgl. Fludernik: *Unreliability vs. Discordance* (2005), S. 41.

<sup>40</sup> Vgl. Dorrit Cohn: *Discordant Narration*. *Style* 34/2 (2000), S. 307–316.

<sup>41</sup> Vgl. Fludernik: *Unreliability vs. Discordance* (2005), S. 46.

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 53.

<sup>43</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable Narration* (1998), S. 9f.

Handlung als intern fokalisierte Bewertung der Figuren enthüllt. Dass solche Umbruchssituationen ein Kennzeichen für mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen sind, beschreiben unter anderem Martínez und Scheffel.<sup>44</sup> Genettes Frage „Qui voit?“ muss nach einer solchen Umbruchssituation schließlich neu bewertet werden und zwingt den Leser, das gesamte bisher geschilderte Geschehen unter einem neuen Licht zu betrachten. Eine solche Notwendigkeit zur Umbewertung der Handlung ergibt sich in *Pulsarnacht* durch die bereits thematisierte Enthüllung, dass die Protagonisten des Romans eigentlich eine hochintelligente Lebensform von sporenartiger Erscheinung sind, die in der selbst geschaffenen Illusion leben, Menschen zu sein. Eine biotechnisch hergestellte Körperhülle steuernd, glauben sie bei dem ihre eigene Körperlichkeit enthaltenden Käpselchen handle es sich um einen Mikrocomputer:

Der Tlalok war, anders als jedes Kind zu wissen glaubte, kein technisches Gerät, das einem Lebewesen – einem Menschen als eine Art twistorraumoptimiertes zweites Hirn dabei half, in eine andere Art Wirklichkeit zu spähen oder unter ungewöhnlichen Bedingungen zu überleben. Der Tlalok war selbst ein Subjekt. Der ganze um ihn herumarrangierte angebliche Mensch dagegen, erkannte Cesar und hatte das Gefühl, das längst gewusst zu haben, war ebenso sehr künstliche Schöpfung wie je ein zweites Bein, ein neues Gesicht, ein geklontes halb organisches Biomarcha-Hirn.<sup>45</sup>

Dass es sich bei dieser Enthüllung am Ende der Handlung nicht um eine gewöhnliche Entdeckungs- beziehungsweise Auflösungssituation handelt – wie sie beispielsweise für Krimis üblich ist –, sondern dass die Erzählweise von *Pulsarnacht* als unzuverlässig bewertet werden muss, liegt an ebenjener projektiven Überformung die erzählerisch über die Reflektorfiguren hergestellt wird und die dem Leser den Blick auf deren tatsächliche Konstitution verstellt. So erscheinen unter anderem die Dims – wie in *Pulsarnacht* die eigentlichen Menschen genannt werden – aufgrund der Selbstsicht der Protagonisten als dem Menschen zwar ähnliche, aber dennoch alteritäre Lebewesen. In einem Gespräch zwischen der Soldatin Sylvia und dem Arzt und Dim-Forscher Bin Zhou kommen diese Unterschiede zur Sprache:

„Was, die sehen aus wie wir, Quatsch. Die sehen nicht aus wie wir. Die sind viel größer. Anderthalbmal so groß wie ein Mensch, und irgendwie quallig, ich meine, diese Gesichter, da lässt sich gar nichts draus ... lesen und ... nee, die sehen nicht aus wie wir. Vielleicht wie undeutliche Karikaturen.“ „Sie sind eine humanoide Lebensform“, insistierte Bin Zhou ruhig, „die menschenähnlichste jedenfalls, die ich je gesehen habe.“<sup>46</sup>

Die interne Fokalisierung dieser Darstellung, die an die Wahrnehmung der sich selbst für Menschen haltenden Lebewesen gebunden ist, verstellt einen neutralen

---

<sup>44</sup> Vgl. Martínez/ Scheffel: Erzähltheorie (2012), S. 106.

<sup>45</sup> Dath: *Pulsarnacht* (2013), S. 364f.

<sup>46</sup> Ebd., S. 32.

Blickwinkel auf die tatsächliche diegetische Erscheinung der Dims. Dadurch, dass der vom Rezipienten angelegte Maßstab von dem der Fokalisierungsinstanz abweicht, entsteht in dessen Imagination ein verzerrtes Bild der eigentlich menschlichen Arbeitssklaven. Der rezeptive Effekt ist mimetische Unzuverlässigkeit. Während eine Beschreibung der Unterschiede zwischen Dims und ‚Menschen‘ von einer Außenperspektive die Humanität der Dims deutlich machen würde, ist die ausschließlich relationale Betrachtung nicht erkenntnisförderlich.<sup>47</sup> Dass mit Fortschreiten der Erzählung der weibliche Dim Daphne zu einer Reflektorfigur ausgebaut wird, fördert zwar aufgrund der spezifischen Kenntnis der Dims um bestimmte menschliche kulturelle Aspekte den Verdacht auf eine erzählerische Wende, dennoch bewirkt diese neue Perspektive keine erzählerische Eindeutigkeit, sondern fördert vielmehr die Irritation des Lesers.

Einwände, die sich gegen eine allzu eindimensionale Darstellung der Dims richten und auf die Fraglichkeit bestimmter Ansichten verweisen – wie die des Arztes Bin Zhou – müssen dabei als intratextuelle Hinweise auf die erzählerische Unzuverlässigkeit gewertet werden. Auch wiederkehrenden Anthropomorphisierungen des vorgeblichen Tlalok-Computers sind in diesem Kontext zu lesen.<sup>48</sup> Zahlreiche weitere Andeutungen, die im Verlauf der Erzählung zusammengetragen werden können, unterstützen dabei eine solche Verweisstruktur, die den selbstdecouvrierenden Gestus unzuverlässigen Erzählens ausmacht. Die Dims<sup>49</sup> sprechen beispielsweise in ihren Legenden von einer Vergangenheit im „Land der roten Sonne“, verfügen über umfangreiche Kenntnisse menschlicher Kultur und nennen die ‚Menschen‘ auf Grundlage eines – wie erst in der Mitte des Romans deutlich wird – scheinbaren, aber nicht ausformulierten Mehrwissens „Scheinzelle“.<sup>50</sup> Eine alte Geschichtenerzählerin der Dims deutet sogar, unter Berufung auf ein Wissen um die Vergangenheit jener sich für human haltenden Lebensform, an dass diese

---

<sup>47</sup> Die projektive Überformung durch die Protagonisten äußert sich dabei besonders in dialogischen Passagen wie der als Beispiel herangezogenen. In diesen werden subjektive Positionen deutlicher gekennzeichnet und können auch einer Gegenrede ausgesetzt sein. Passagen wie die vorangegangene Dargestellte können deshalb als textuelle Warnungen vor einer bedenkenlosen Übernahme der diegetisch vermittelten Sichtweisen angesehen werden.

<sup>48</sup> In Hinblick auf den Tlalok werden insbesondere Verben wie „wiederbeleben“ oder Adjektive wie „tot“ verwendet. (Ebd., S. 207, S. 364.) Auf gleiche Weise unterstützen Formulierungen, die eine Reaktion des ‚Maschine‘ auf elektronische Impulse als „sprechen“ bezeichnen, eine sprachliche Belebung der angeblichen Maschine. (Ebd., S. 206.) Da eine solche anthropomorphe Sprache nichts Ungewöhnliches in Hinblick auf technische Geräte darstellt, erhält dieser Hinweis jedoch erst nach der Aufdeckung des plot twists und bei der Umwertung des Gelesenen durch den Rezipienten Gewicht.

<sup>49</sup> Der Name Dim (engl.: trübe (adj.)) rekuriert höchst wahrscheinlich auf Hegels trübe Völker, mit denen sich Dath unter anderem auch in seiner gemeinsam mit Barbara Kirchen verfassten Schrift *Der Implex* befasst. (Vgl. Dath/ Kirchner: *Der Implex* (2012), S. 166–174.). Er besitzt so eine gewisse Doppelbödigkeit, denn im Gegensatz zu den geschichtsvergessenen Völkern Hegels, wissen die Dims, offenkundig mehr über ihre eigene Vergangenheit als diejenigen, die ihnen diese Benennung verliehen.

<sup>50</sup> Dath: *Pulsarnacht* (2013), S. 100, S. 103, S. 140.

gar keine Menschen sind.<sup>51</sup> Wiederholt unterbricht die Erzählung jedoch weitergehende Ausführungen über eine solche Vergangenheit. So endet das Kapitel an der Stelle, an der die Geschichtenerzählerin dem Dim Daphne mehr anvertraut, und als der Arzt Bin Zhou gerade über eine Ausführung über die Ursache ansetzt, warum die Dims den Begriff Scheinzelne verwenden, wird er durch einsetzendes Geschützfeuer einer gewalttätigen Auseinandersetzung unterbrochen.<sup>52</sup> Nünning beschreibt eine solche additive Kumulation von Hinweisen auf unzuverlässiges Erzählen als Genese einer zweiten, implizit vermittelten Geschichte, die der expliziten Botschaft des Erzählers widerspricht.

In ihrer Gesamtheit fügen sich die impliziten Zusatzinformationen, die ein unglaubwürdiger Erzähler über sich und seine Umwelt vermittelt, ohne sich dessen bewußt zu sein, zu einer zweiten Geschichte zusammen. Die besonderen Wirkungseffekte dieser Erzählform resultieren aus der Diskrepanz zwischen dem, was der Erzähler zu erzählen beabsichtigt, und dieser zweiten Version des Geschehens. Im Gegensatz zu der vom Erzähler tatsächlich geschilderten Version wird diese zweite Geschichte nicht direkt erzählt, sondern nur durch bruchstückhafte Andeutungen erkennbar, die vom Rezipienten erschlossen und zu einer kohärenten Sinnebene zusammengefügt werden müssen.<sup>53</sup>

Anders als in homodiegetischen Erzählungen, auf welche diese Ausführungen Nünning bezogen sind, können die vom Erzähler in *Pulsarnacht* nach und nach preisgegebenen und eine Umbewertung der Handlung schließlich unterstützenden Zusatzinformationen nicht als Bestandteil einer unfreiwilligen Kommunikation angesehen werden. Vielmehr sind sie das Ergebnis einer schrittweisen Ergänzung einer selektiven Darstellung der Perspektive inhumaner Reflektoren um weitere Blickwinkel. Die Erzählinstanz kann deshalb in diesem Zusammenhang nicht als unzuverlässig bewertet werden, jedoch sehr wohl die Erzählung als solche. Hierbei wird die besondere Bedeutung der bereits bei Nünning betonten Rolle des Rezipienten deutlich. Dass der Leser sich in *Pulsarnacht* zunächst mit den vermeintlichen Menschen identifiziert und diese zu maßgeblichen Bezugspersonen in der Handlung macht, ist dabei eindeutig ein Rezeptionsphänomen. Gleichwohl muss davon ausgegangen werden, dass dieser Effekt intendiert ist, zumal dem Leser zunächst keine weiteren Alternativen geboten werden.

Hierbei kommt ergänzend hinzu, dass sowohl die gegenwärtigen Diskurse um eine technische Erweiterung des menschlichen Körpers als auch fiktionale Auseinandersetzungen mit einer Transformation des Humanen einen entscheidenden Einfluss darauf haben, dass sich der Rezipient mit den alteritären Lebensformen identifizieren kann. Das Nichtmehrwiedererkennen des menschlichen Körpers ist angesichts genretypischer Imaginationen einer Erweiterung und ‚Verbesserung‘ des menschlichen Körpers nichts Ungewöhnliches.

---

<sup>51</sup> Vgl. ebd., S. 140.

<sup>52</sup> Vgl. ebd. S. 140, S. 198.

<sup>53</sup> Nünning: *Unreliable Narration* (1998), S. 19.

Über die bloße Kenntnis transhumaner Genrekonventionen hinaus ist es jedoch ein anderer Faktor, der den Rezipienten schlussendlich dazu bringt anzunehmen, dass es sich bei den Protagonisten in *Pulsarnacht* um Menschen handelt. So ist der Leser eher bereit, gravierende Abweichungen von seinem Menschenbild als transhumane Modifikationen zu akzeptieren, als die überlegene Position des Menschen in der diegetischen Welt anzuzweifeln. Die zu Arbeitssklaven erniedrigten Dims erscheinen angesichts der anthropozentrischen Perspektive des Rezipienten als ungeeignete Identifikationsfiguren für dessen humanes Selbstverständnis. Stattdessen liegt es näher, die sich innerhalb der Narration zum Maßstab setzenden Lebewesen mit dem Menschen zu identifizieren. Die eigentlich inhumanen Protagonisten und der Leser teilen so eine subjektive Wahrnehmung darüber, was das Humane ausmacht – die Selbstzentrierung des menschlichen Subjekts als Maßstab aller Dinge.

Den sowohl fiktionintern wie extern wirkenden Mechanismus, der den Blick auf den humanen Charakter der Dims verstellt, beschreibt im Roman der Arzt und Dim-Forscher Dr. Bin Zhou: „Man möchte nicht so recht wissen, was diese, na ja, Andro- und Gynoiden, diese ... seltsamen Helfer unserer Freunde wirklich mit uns Menschen zu tun haben, denen sie so verteufelt ähnlich sehen.“<sup>54</sup> Der Arzt benennt hier nicht nur die Angst davor, die eigene Wesenhaftigkeit angesichts von möglichen neuen Erkenntnissen über die Dims in Frage stellen zu müssen, sondern entlarvt auf einer Metaebene auch die humanozentristische Perspektive des Lesers, der nur ungern eine Degradierung des Menschen zum Arbeitstier einer fremdartigen Lebensform sieht beziehungsweise akzeptiert. Diese Erzählstrategie offenbart den Konstruktcharakter der menschlichen Identität an sich, die scheinbar beliebig eingenommen werden kann und sich vor allem über Relationen zu anderem und anderen bedingt, jedoch keinen fassbaren Kern aufweist.

## **IX. Erzählte Körper**

Unter Berücksichtigung der Möglichkeit unzuverlässigen Erzählens als ein Produkt der Rezeption hat sich herausgestellt, dass dieses auch ohne eine subjektive Position des Erzählers in heterodiegetisch präsentierten Texten entstehen kann. Auf dieser Erkenntnis aufbauend kann anhand einer erzählerischen Miniatur beispielhaft aufgezeigt werden, wie Dietmar Dath in *Feldeváye* bestimmte Aspekte narrativ vermittelter Körper durch ein gezieltes underreporting vor dem Leser verbirgt und diesen so – zumindest zeitweise – zu Fehlinterpretationen verleitet. Dabei reicht in Daths Texten das Missverhältnis zwischen dem Wissenshorizont des Erzählers und dem des Rezipienten aus, um beim diesem ein von der tatsächlichen Handlung divergierendes Bild zu evozieren.

Ein Moment für eine solche Täuschung ist in *Feldeváye* das Kapitel „Rotes Haus am Wasser“. In diesem werden der Wechsel des politischen Systems auf dem Planeten Feldeváye und die nachfolgende gewaltsame und von kriegerischen Auseinandersetzungen begleitete Umbruchphase nach einem Zeitsprung in der Handlung rückwirkend zusammengefasst. Als scheinbar neu eingeführter Protagonist wird dem Leser dabei die Figur Clarence präsentiert. Dass es sich bei

---

<sup>54</sup> Dath: *Pulsarnacht* (2013), S. 31.

diesem um Severin Rukeyser, einem dem Leser von Beginn der Handlung an bekannten und für die Handlung zentralen Protagonisten handelt, wird jedoch zunächst von der Erzählung verschwiegen. Erst einige Seiten später enthüllt sich für den Rezipienten, dass Severin im Zuge eines avancierten upload-Verfahrens die gespeicherten Bewusstseinsdatensätze zwei weiterer Protagonisten – Clara und Klemens – überspielt bekommen hat und dass sich der Name Clarence dadurch motiviert, dass Severin sein altes Ego zu Gunsten einer Dualität der beiden neuen zurückgedrängt hat.

Unzuverlässig ist das hier angewendete narrative Verfahren, bei dem der Leser immerhin zehn Seiten lang über die Beschaffenheit eines erzählten Körpers getäuscht wird, da es sich bei ihm um eine gezielte Strategie des Textes handelt, die Erfahrungshorizonte des Lesers gegen dessen Textverständnis zu wenden. Ebenso kann auch keine narratologische Begründung für das Zurückhalten dieser für das Leseverständnis durchaus relevanten Information ausgemacht werden. Abzugrenzen ist dieses Verfahren somit auch von geläufigen erzählerischen Taktiken, die selektive Informationssteuerung mit der Fokalisierung der Erzählinstanz begründen. Erzählstrategien wie die im vorgestellten Beispielfall prägen dabei die gesamte weitere Rezeption, da sie dem Leser seine Unzulänglichkeit bei der Bewertung erzählerisch vermittelter Körper vor Augen führt. Der Text zeigt dabei zudem auf, wie auch trotz einer rezeptiven Offenheit des Lesers gegenüber den im Roman verhandelten transhumanen Aspekten eine unterbewusst wirksame normierte Sichtweise des menschlichen Körpers dessen interpretative Schlussfolgerungen prägt.

## **X. Erzählende Körper**

Ebenfalls in Hinblick auf *Feldeváye* lässt sich noch eine weitere Form von erzählerischer Unzuverlässigkeit ableiten. Diese wird erst durch eine spezifische erzähltechnische Konstruktion möglich, die das eben erwähnte Multi-Subjekt Clarence als autodiegetischen Erzähler einer über mehrere Kapitel im Roman verteilten Binnenerzählung namens *Liber Severini* etabliert. Die Unkenntnis des Rezipienten um diesen spezifischen Charakter einer auf einen heterogenen Erinnerungsschatz zurückgreifenden Erzählinstanz, verwehrt den Blick auf die Kapitel als autobiographische Notizen. Stattdessen erscheinen sie als erzählerisch experimentelle Assemblage unzusammenhängender und höchstens durch assoziative Verbindungen in Form gebrachte Textfragmente. Der für den Leser nicht vorhersehbare transhumane Charakter Clarences erzeugt dabei grundlegende Schwierigkeiten bei der Identifikation einer Erzählinstanz und die für ein sinngebendes Leseverfahren nötigen Hilfskonstrukte erweisen sich schließlich wiederholt als falsche, auf extratextuellem Wissen aufbauende, Annahmen des Lesers.

Abermals spielt Dath hierbei mit der Inszenierung und Vorführung alteritärer Erfahrungswelten, die sich durch massive Eingriffe in die menschliche Identität bedingen. Die Differenzen zum Normalitätsdiskurs des Rezipienten sind dabei so groß, dass letzterer keine andere Möglichkeit hat, als zu Fehlannahmen und Missinterpretationen über das narrativ Verhandelte zu gelangen.

Zu unterscheiden ist diese Erzählweise dabei von andren Erzählungen, die sich eines montagehaften oder assoziativen Erzählverfahrens bedienen. Solche Texte können selbstverständlich aufgrund ihrer experimentelleren Erzählweise noch lange nicht als unzuverlässig dargestellt werden. Vielmehr besteht bei ihnen eine Transparenz über das ästhetische Verfahren, das durchaus auch heterogene und nicht auf einen Nenner zu bringende Textfragmente zueinander in Beziehung setzt. Gerade ein solches Verfahren auch in Liber Severini zu vermuten, liegt aus Rezipientensicht nahe und stellt einen Teil der Täuschung dar. Denn die Erzählweise innerhalb der Binnenerzählung ist keineswegs so experimentell, wie dies zunächst scheinen mag. Sie bildet vielmehr den Erfahrungshorizont einer diegetischen Figur mimetisch ab und entspricht dabei einer konventionellen Innensicht – unkonventionell ist dagegen die Figur, die hier als Erzähler auftritt.

### **XI. Unsichere Erzählkörper**

Die letzte hier verhandelte Form der narrativen Unzuverlässigkeit in Daths Werk stellt erneut einen Spezialfall dar. Dieser wird erst bei der gemeinsamen Bertachtung der beiden Romane *Feldeváye* und *Pulsarnacht* deutlich. Daths literarisches Schaffen zeichnet sich durch ein engmaschiges Netz aus intertextuellen Verweisen zwischen seinen Romanen aus. Immer wieder treten dabei Personen aus einem bereits etablierten Inventar in Daths Erzählungen auf. Dass die jeweiligen Erzählwelten dabei mitunter schwer in Einklang zu bringen sind und eine logische Erklärung für das wiederholte Auftauchen dieses Stammpersonals mitunter ausbleibt, erzeugt dabei zumindest gewisse Irritationen. In Hinblick auf die beiden untersuchten Romane gestaltet sich diese intertextuelle Beziehung jedoch noch einmal komplexer. Im Schlussteil des Romans beginnt Clarence eine parabelartige Science-Fiction Geschichte zu schreiben und vollendet diese auch. Auf den Inhalt dieser Geschichte kann der Leser nur durch Gespräche der Protagonisten Rückschlüsse ziehen. Dennoch drängt sich der Hinweis auf, dass es sich bei der Erzählung aufgrund zahlreicher Übereinstimmungen bei Personal und Storyline um *Pulsarnacht* handeln muss. Die Beziehung zwischen beiden Werken erhält so in der Fiktion metaleptischen Charakter. Die wechselseitige Beeinflussung von Daths Werken beschreibend, bezeichnet Stefan Willer das metatextuelle Spiel in Daths Gesamtwerk als *mise en abyme*.<sup>55</sup> Während Willer dabei vor allem auf besagte Wiederverwendung bestimmter Figuren und Motive anspielt, lässt sich das intertextuelle Schachtelverfahren zwischen *Pulsarnacht* und *Feldeváye* in der Tat als eine solche gegenseitige Spiegelung beschreiben. Indem Clarence mit seiner scheinbar *Pulsarnacht* äquivalenten Erzählung eine Parabel auf die eigenen Lebensumstände entwirft, mögliche zukünftige Entwicklungen imaginiert und diese als Reflexionsmedium gegenwärtigen Entwicklungen etabliert, schafft er handlungsintern ein Äquivalent zum Roman *Feldeváye*. Die speziellen, den Einzeltext übergreifenden Metalepsen bei Dath hinterfragen darüber hinaus den diegetischen Status der in ihnen verhandelten Figuren. Sie könnend deshalb als Kommentar auf das unklare Verhältnis von Fiktivität und Faktizität im trans-

---

<sup>55</sup> Vgl. Willer: Enzyklopädische Science Fiction (2013), S. 407.

humanen Diskurs bewertet werden. Eine solche Form von erzählerischer Unzuverlässigkeit, spiegelt dabei die Irritationen wider, die auch die rezeptive Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten technischer Praktiken des Human Enhancement prägt.

## **XII. Schlussbetrachtung**

Die durch unterschiedliche narratologische Strategien hergestellte Unzuverlässigkeit in den beiden Romanen *Pulsarnacht* und *Feldeváye* konnte jeweils mit der Reflexion transhumaner Körperkonzepte in Verbindung gebracht werden. Anders als man möglicherweise aufgrund des traditionellen Einsatzes des narrativen Verfahrens erzählerischer Unzuverlässigkeit annehmen könnte, reflektiert dieses Stilmittel in den beiden untersuchten Romanen aber gerade nicht nur die kritischen Positionen und Ängste des gegenwärtigen Diskurses über die Transformation bzw. Metamorphose des Humanen. Das erzählerische Verfahren sensibilisiert vielmehr dafür, wie leicht die scheinbar festen Kategorien des Humanen zu täuschen sind, die unser tägliches Erleben prägen. So entsteht Unzuverlässigkeit in den beiden Texten nicht nur dadurch, dass die Alterität transhumaner Körper für Irritationen und Missverständnisse sorgt, sondern auch durch die unflexible und selbstzentrierte Sichtweise des Lesers. Dies ist nicht als Kritik am Rezipienten zu verstehen. Vielmehr offenbart diese Strategie die gedankliche Determinierung im Diskurs über das Humane und legt dessen selbstbezüglichen Konstruktcharakter offen.



**Oliver Völker (Frankfurt)**

**„It's All About Time“: Metamorphosen zwischen Mensch und Materie in Don DeLillos *Underworld* und *Point Omega***

**I. Die Welt gewinnt an Ungeheuern**

Gegenwärtige Geländebestimmungen zum Verhältnis zwischen Mensch und Natur sind durch eine Wiederkehr antiker Mythen geprägt. Dies ist kein Zufall. Offenbar hat der zunehmende Einfluss des Menschen auf die Atmosphäre, auf Ozeane, Eismassen, Wälder, Flüsse, Tiere und Pflanzen einen Punkt erreicht, an dem nicht mehr allein die materielle Beschaffenheit der Umwelt, sondern dieser Begriff selbst, die Logik eines vom menschlichen Zentrum zu unterscheidenden Hintergrunds in Frage steht. Die Natur ist unheimlich geworden. Vielen ist sie nur noch aus einer durch die Verwendung von Führungszeichen gewonnenen Distanz geheuer. Mit großer Selbstverständlichkeit konnte Sigmund Freud den Glauben an eine beseelte Natur als Animismus, als „narzißtische Überschätzung der eigenen seelischen Vorgänge“<sup>1</sup> verstehen und damit sowohl phylo- als auch ontogenetisch in die Entwicklungsstufe einer Kindheit verbannen, in der „das Ich sich noch nicht scharf von der Außenwelt [...] abgegrenzt hatte“.<sup>2</sup> Demgegenüber vervielfältigten sich mittlerweile Ansätze, in denen strikte Abgrenzungen zwischen innen und außen, menschlichen und nicht-menschlichen Wesen, durch Figuren der Kontinuität und der Permeabilität unterlaufen werden. Tiere, Pflanzen und Formen unbelebter Materie treten als Konfigurationen in den Blick, die als eigenständige Akteure beschrieben werden können. „Die Menschen“, so fasst es Bruno Latour zusammen, „sind nicht mehr unter sich.“<sup>3</sup> Die dem Vorwurf des Anthropomorphismus immanente Sicherheit, dass es nur der Mensch gewesen sein könne, welcher der Materie sein eigenes Antlitz unterlegt, um sich dann vor ihm zu erschrecken, ist einem Staunen gewichen: ein Staunen gegenüber einem Abschnitt der Geschichte – es ist die Zeit, die wir Moderne nennen – in der Menschen glauben konnten, dass Wälder, Berge, Meere und ganze Planeten keine lebendigen Wesen seien.<sup>4</sup> Zugleich handelt es sich um eine Rückkehr von mythischen Denkformen und Figuren,

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud: „Das Unheimliche“. In: Ders.: *Psychologische Schriften*. Studienausgabe Bd. IV, hg. v. Alexander Mitscherlich. Frankfurt a.M.: Fischer 1970, S. 241–274, S. 263.

<sup>2</sup> Ebd., S. 259.

<sup>3</sup> Bruno Latour: *Pandoras Hoffnung. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 231.

<sup>4</sup> Vgl. Amitav Gosh: „[...] only in one, very brief era, lasting less than three centuries, did a significant number of their kind [humans] believe that planets and asteroids are inert.“ Amitav Gosh: *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. Chicago, London: The University of Chicago Press 2016, S. 3. Zur besonderen Bedeutung des Animismus in gegenwärtigen Debatten zum Begriff der Natur vgl. auch Stephen Harding: „Towards an Animistic Science of the Earth“. In: Graham Harvey (Hg.): *The Handbook of Contemporary Animism*. New York 2014, S. 373–384. Die Frage nach dem ontologischen Status der Natur ist keine bloß theoretische. Im Jahr 2017 ist es den Maori gelungen, dass der Fluss Whanganui auf der nördlichen Insel von Neuseeland als eine rechtliche Person anerkannt wird. Vgl. <https://www.theguardian.com/world/2017/mar/16/new-zealand-river-granted-same-legal-rights-as-human-being> (gesehen am 16.02.2018).

die sich selbst innerhalb der Grenzen eines säkularen Weltbildes verortet. Zwar plädiert Bruno Latour in seinen Gifford Lectures aus dem Jahr 2013 dafür, den Begriff der Natur durch die Figur der Gaia zu ersetzen und dadurch mit einer zu Hesiod und Ovid<sup>5</sup> zurückreichenden Konzeption der Erde als einem Lebewesen, einer gewaltigen, zugleich aber listenreichen Muttergöttin.<sup>6</sup> Latour geht es jedoch nicht darum, die Erde mit einem Bewusstsein zu versehen und als handelnde, denkende und fühlende Person zu konzipieren. In kritischer Bezugnahme auf James Lovelocks Gaia-Hypothese versteht er die Erde als ein komplexes, sich selbst regulierendes Kraftfeld, das sich aus einer Vielzahl an Subsystemen und wechselseitig aufeinander wirkenden Kräften zusammensetzt, in deren dynamischer Interaktion der Mensch keine Sonderrolle einnimmt: „Le simple resultat d’une telle distribution de causes finales n’est pas l’émergence d’une Cause Finale suprême, mais une beau *fouillis*. Ce *fouillis*, c’est Gaïa.“<sup>7</sup>

Wie bereits Gernot Böhme mit Bezug auf die Kosmogonie in Ovids *Metamorphosen* festhielt, ist Gaia nicht als harmonische, lebensspendende Erdgöttin zu verstehen: „ihr entstammt auch das Chthonische, die finsternen Mächte des Aufstands und des Wüsten, welche dem Chaos noch nahestehen wie Gaia selbst.“<sup>8</sup> Es ist besonders mit Blick auf diese Qualitäten des Schrecklichen und Gestaltlosen, dass sich Donna Haraway in ihrem jüngsten Buch *Staying With the Trouble* auf die chthonischen Götter der antiken Unterwelt bezieht und daraus den Begriff des „Chthulucene“ ableitet, den sie als Analysekategorie einer von Umweltproblemen gezeichneten Gegenwart entwickelt. Sprachlich operiert Haraway dadurch in unmittelbarer Nähe zu Latour. Das Altgriechische Χθών (chthon) bedeutet die Erdtiefe und dadurch auch Gaia. Χθονία (chthonia) dient als Beiwort zur Bestimmung von Göttern, die der Erde und insbesondere der Unterwelt als dem Reich der Toten zugehörig sind und einen Gegenpol zum himmlischen Olymp bilden. Haraway verbindet sie mit mythischen, weiblich konnotierten Figuren wie der Medusa. Gegenüber dem solitären männlichen Helden, der seinen Blick in den Himmel richtet und sich, wie Apollon, auf die Jagd von Ungeheuern begibt, sind „the dreadful chthonic ones“<sup>9</sup> polymorphe, vielgliedrige Wesen, die unauflöslich mit ihrer Umwelt vernetzt sind, insofern sie diese ebenso verändern, als sie umgekehrt durch sie verändert werden. Die resultierende Figur der wechselseitigen Hervorbringung, der Vernetzung und Reziprozität von Kultur und Natur, von scheinbar isolierten Spezies, von belebter und unbelebter Materie, ist in der Lage, so Haraway, eine produktive Antwort auf diejenigen Bedingungen zu liefern, unter denen ein Prozess wie die aktuelle Klimaerwärmung hat Wirklichkeit werden können:

---

<sup>5</sup> Nachdem Deukalion und Pyrrha im ersten Buch von Ovids *Metamorphosen* die Flut überlebt haben, richten Sie ihr anschließendes Opfer an Gaia, die es ihnen ermöglicht, aus Lehm Menschen zu schaffen. Gernot und Hartmut Böhme haben die Bedeutung von Gaia in den *Metamorphosen* betont: Vgl. Gernot Böhme/ Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*. München: Beck 1996, S. 63.

<sup>6</sup> Vgl. Bruno Latour: *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*. Paris: La Découverte 2015.

<sup>7</sup> Ebd., S. 134.

<sup>8</sup> Gernot Böhme/ Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft*, S. 55.

<sup>9</sup> Donna Haraway: *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press 2016, S. 54.

The chthonic ones are not confined to a vanished past [...]. Unlike the dominant dramas of Anthropocene and Capitalocene discourse, human beings are not the only important actors in the Chthulucene, with all other beings able simply to react. The order is reknitted: human beings are with and of the earth, and the biotic and abiotic powers of this earth are the main story.<sup>10</sup>

Das Wiedererscheinen von Figuren wie Gaia und Medusa stellt indes nicht allein eine Verbindung zu einzelnen Mythen her, sondern zu einer Grundstruktur des Mythos insgesamt. Wenn die Herkunft der Medusa nach Hans Blumenberg auf „das Übergangsfeld zwischen dem Chaos und dem Gestalteten, zwischen Chaos und Eros“<sup>11</sup> verweist, so kann ihre Überwindung als die paradigmatische Leistung des Mythos verstanden werden, insofern er der Wirklichkeit den Charakter des Ungeheuerlichen nimmt: „Der Mythos repräsentiert eine Welt von Geschichten, die den Standpunkt des Hörers in der Zeit derart lokalisiert, daß auf ihn zu der Fundus des Ungeheuerlichen und Unerträglichen abnimmt.“<sup>12</sup> In Haraways Ansatz ist diese Zeitlichkeit invertiert: Medusa ist unsere Zeitgenossin. Doch wenn die furchterregende Gestalt der Gorgonen nicht einer längst überwundenen Vergangenheit angehört, sondern der Gegenwart, steht auch die Leistung des Mythos in Frage, welche darin besteht, eine Distanz zur Wirklichkeit herzustellen und dadurch dem menschlichen Bedürfnis zu entsprechen, „in der Welt heimisch zu sein.“<sup>13</sup> Die Welt verliert nicht, sie gewinnt an Ungeheuern. Fraglich ist, wie schnell wir lernen können, mit ihnen zusammen zu leben.

Ein weiterer Aspekt dieser mythologischen Grundstruktur betrifft den Begriff der Metamorphose.<sup>14</sup> Haraway und Latour denken den Menschen als eine hybride Lebensform, die in vielfachen Wechselbeziehungen zu nicht-menschlichen Wesen steht. In Haraways Sprache ist das grammatische Muster dieser Vernetzung das Kompositum, ihr Begriff für den Menschen ist der an unterschiedlichen Materialien und Lebensformen überquellende Komposthaufen: „human beings are not in a separate compost pile. We are humus, not Homo, not anthropos; we are compost, not posthuman.“<sup>15</sup> In ähnlicher Form, wenn auch unter der Wahl eines weniger lebendigen Materials als Zielpunkt der Verwandlung, wird bei Bruno Latour die versteinemde Wirkung von Medusas Blick zum Signum einer Zivilisation, deren materielle Spuren eine stratigraphische Schicht bilden, die zukünftige Geologen möglicherweise unter dem Begriff des Anthropozän diskutieren werden. Diese Entwicklung des Menschen zu einem geologischen Faktor und die ihr umgekehrte Kulturalisierung der Natur bezeichnet Latour als Metamorphose: „toutes les activités humaines s’y trouvent métamorphosés pour partie en formes géologiques; tout ce qu’on appelait le socle rocheux commence à s’humaniser – en tout cas à porter la trace des humains

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 55.

<sup>11</sup> Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 131.

<sup>12</sup> Ebd., S. 131.

<sup>13</sup> Ebd., S. 127.

<sup>14</sup> Hans Blumenberg bezeichnet die Metamorphose als „Grundstruktur mythischer Geschichten“. Hans Blumenberg: „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“. In: Ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 327–405, S. 353.

<sup>15</sup> Donna Haraway: *Staying With the Trouble*, S. 55.

sauvagement *relookés!*<sup>16</sup>

Eine solche Verschränkung zwischen kulturell-zivilisatorischen und natürlichen Zusammenhängen, und die einhergehende Konzeptualisierung der Erde als einem Akteur, stellt jedoch nicht allein Disziplinen wie Ontologie und Handlungstheorie vor Probleme, sondern ruft zudem narratologische Fragen auf den Plan. Ein integraler Bestandteil von Latours und Haraways Ansätzen besteht in der Frage nach Erzähl- und Darstellungsformen, die den Menschen im Zusammenhang einer in ihrer räumlichen und zeitlichen Dimension kaum zu überschauenden Vielzahl von natürlichen Prozessen situieren. Bruno Latour fasst diese Form der Erzählung unter dem Begriff der *geostory*:

the Earth has now taken back all the characteristics of a full-fledged *actor*. Indeed, as Dipesh Chakrabarty has proposed, it has become once again an *agent of history*, or rather, an agent of what I have proposed to call our common *geostory*. The problem becomes for all of us in philosophy, science or literature, how do we tell such a story<sup>17</sup>

Aus welcher Perspektive, in welcher Sprache, lässt sich eine Verschränkung zwischen Gesellschaft und Erdgeschichte erzählen? „[H]uman beings“, so Haraway, „are with and of the earth, and the biotic and abiotic powers of this earth are the main story.“<sup>18</sup> Doch wie kann die Erde als Protagonist einer solchen Erzählung auftreten? Globale Prozesse wie beispielsweise klimatologische Entwicklungen erfolgen in derart weiten, für den Menschen scheinbar ereignislosen Zeiträumen, dass die Frage nach einer *geostory* vielleicht nur deshalb als spannend erscheint, weil nicht klar ist, was überhaupt als ihre Antwort gelten könnte.

Im Folgenden werde ich versuchen, die ontologische Verschränkung zwischen Mensch und Natur zu plausibilisieren, indem ich sie in einen zeitlichen Horizont stelle. In der Auseinandersetzung mit zwei Romanen von Don DeLillo, *Underworld* (1996) und *Point Omega* (2008), lässt sich ein Begriff der Zeit entwickeln, der nicht an die Perspektive des Menschen gebunden ist und in dessen Licht eine Vielzahl an Wechselbeziehungen und Metamorphosen zwischen Menschen und unbelebter Materie hervortreten. Beide Romane entwickeln ästhetische Formen, eine Geschichte der Erde in die eigene Erzählform zu integrieren.

## II. Lebendige Steine

*Underworld*<sup>19</sup> ist durchdrungen von einer blubbernden, durch alle Poren schwitzenden materiellen Kraft, deren Lebendigkeit die Reduktion auf eine Bedeutsamkeit innerhalb kultureller Zeichensysteme übersteigt. Das Polo-Ground Stadium in New York, das im Prolog als ein Mikrokosmos der amerikanischen Gesellschaft erscheint, verwandelt sich

---

<sup>16</sup> Bruno Latour: *Face à Gaia*, S. 125.

<sup>17</sup> Bruno Latour: „Agency at the Time of the Anthropocene.“ *New Literary History* 45, 2014, S. 1–18, hier: S. 3. Latour bezieht sich auf: Dipesh Chakrabarty: „The Climate of History: Four Theses.“ *Critical Enquiry* 35 (2009), S. 197–222.

<sup>18</sup> Donna Haraway: *Staying With the Trouble*, S. 55.

<sup>19</sup> Don DeLillo: *Underworld*. New York: Scribner 1997. Angaben nach dieser Quelle künftig mit der Sigle UW im Fließtext.

in einen gewaltigen Organismus, durch dessen Eingeweide „generational tides of beer and shit and cigarettes and peanut shells and disinfectants and pisses in the untold millions“ (UW 21) strömen. Die gesellschaftlichen Abfall- und Stoffwechselprozesse konstituieren eine bewegliche Materialität, die sich ebenso von einem menschlichen Ursprung abzulösen beginnt, wie die fünffache Wiederholung der Konjunktion „and“ eine Auflistung bildet, die sich gegenüber dem zu Beginn des Satzes dreifach genannten „men“ als dem Subjekt des Satzes verselbständigt. Müll ist jedoch nicht allein als Material allgegenwärtig, sondern erzeugt ein Zeitmodell der Nachträglichkeit, das für die Erzählform des Romans relevant wird. Nach dem überraschenden Sieg der New York Giants werfen die Zuschauer Gegenstände auf das Spielfeld des Polo-Ground, die sich dort vermengen und liegen bleiben:

It is coming down from all points, laundry tickets, envelopes swiped from the office, there are crushed cigarette packs and sticky wrap from icecream sandwiches, pages from memo pads and pocket calendars, they are throwing faded dollar bills, snapshot torn to pieces, ruffled paper swaddled for cupcakes, they are tearing up letters they've been carrying around for years pressed into their wallets, the residue of love affairs and college friendships, it is happy garbage now [...]. (UW 44, 45)

Die Textstelle beschreibt ein singuläres Ereignis: den Übergang aus dem Raum der Intimität, des Privaten und des unmittelbaren Konsums in eine ekstatische, vergängliche, sich spontan selbst erschaffende Öffentlichkeit. „[I]t is happy garbage now“. Demgegenüber bestimmt die Vokabel „residue“ die zeitliche Struktur des Müll in ganz anderer Weise. Was zuvor durch unmittelbare soziale Beziehungen mit Leben und Bedeutung erfüllt war, bildet nun einen stillen, leblosen, aber ebenso beharrlichen Überrest.

Die daraus hervorgehende zeitliche Konstellation der Nachträglichkeit hat insofern einen paradigmatischen Stellenwert, als sie die Erzählsituation des ersten Romankapitels, „Long Tall Sally“, bestimmt. In dreifacher Hinsicht eröffnet der Romanbeginn eine Geisterstunde: Der Ich-Erzähler Nick Shay sucht seine Vergangenheit in der Gestalt einer ehemaligen Affäre, Klara Sax, in der Wüste von Arizona auf: „certain figures reappear, borderline ghosts.“ (UW 74) Sax leitet dort ein Kunstprojekt, in dessen Zentrum die ausgeschlachteten Hüllen von B52-Bombern als Überreste des Kalten Kriegs stehen. Schließlich setzt das erste Kapitel in einem Moment der Geschichte ein, der keiner mehr sein kann, insofern er sich bereits nach deren vermeintlichen Ende ereignet. Francis Fukuyamas *The End of History* erscheint im Jahr 1992 und dadurch genau in dem Jahr, in dem auch das erste Kapitel von *Underworld* einsetzt.<sup>20</sup> Alle drei Fäden verbinden sich auf dem *boneyard* der US-Luftwaffe, der dadurch zugleich zum Topos eines retrospektiven Erzählmodells wird, das sich durch den gesamten weiteren Romanverlauf am Material der Geschichte abarbeiten wird. *Underworld* erzählt die Geschichte der USA in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Nachdem der Prolog mit dem Endspiel der Baseball National League Play-offs zwischen den New York Giants und den Brooklyn Dodgers am 3. Oktober 1951 einsetzt, springt der Roman im ersten Kapitel in die Zeit nach dem Zusammenbruch der Ostblockstaaten, um sich anschließend in

---

<sup>20</sup> Vgl. Francis Fukuyama: *The End of History and the Last Man*. New York: Macmillan 1992.

einer sukzessiven Rückwärtsbewegung durch mehrere Etappen der amerikanischen Geschichte bis an seinen Ausgangspunkt, den Beginn des Kalten Kriegs, hindurch zu graben.

Wird die zeitliche Opposition zwischen „vorher“ und „nachher“ um 90 Grad nach links geklappt, so lässt sie sich durch eine komplementäre Opposition zwischen „oben“ und „unten“ ergänzen. *Underworld* entwickelt eine gesteigerte Aufmerksamkeit für Prozesse, die den Menschen in ein nicht zu überschauendes Wirrwarr an nicht-menschlichen Materialgeschichten einbetten. In der für DeLillo typischen Weise besitzt der Roman eine entschiedene Hinwendung zum Raum der alltäglichen Populär- und Konsumkultur, in deren Fokus sich prinzipiell jeder materielle Gegenstand zum Bestandteil einer umfassenden „microhistory“ (UW 105) der menschlichen Zivilisation qualifiziert. Einmal aus ihrem Gebrauchszusammenhängen entlassen, trudeln alle Dinge entlang der Schwerkraft nach unten, lagern sich als Residuum im Untergrund ab. Wenn sich der Sammler und Verschwörungstheoretiker Marvin Lundy auf der Suche nach dem entscheidenden Baseball aus dem Spiel zwischen den Dodgers und den Giants, „Thomsoms homer“ (UW 94), durch Keller-Archive arbeitet, so liegen diese zwangsläufig unterhalb der Erde: „the underground of memory and collection“ (UW 320) Alle im Roman thematisierten materiellen Subsysteme bilden jedoch immer nur vorläufige Erscheinungsformen derjenigen Unterwelt, die Fluchtpunkt und Entropie einer auf permanentem Verbrauch ausgelegten Warenzirkulation konstituiert. „We built pyramids of waste above and below the earth. The more hazardous the waste, the deeper we tried to sink it. The word plutonium comes from Pluto, god of the dead and ruler of the underworld.“ (UW 106)<sup>21</sup> In DeLillos Roman ist Müll keine tote, bewegungslose Materie, sondern eine Bewegung, ein Prozess. Er bildet Stoffströme, die eigenständige, dem Blick entzogene Welten eröffnen und sich in der Figur des Pluto, Herrscher der Unterwelt, verdichten. Welche Bedeutung nehmen diese in die Tiefe der Erde führenden Unterwelten innerhalb des Romans ein? Eine erste Annäherung kann geltend machen, dass der Müll als letztgültiges Archiv der menschlichen Zivilisation gelesen werden kann.<sup>22</sup> Da DeLillos

---

<sup>21</sup> Aus einem Interview geht hervor, dass DeLillo „Pluto“ als Titel für *Underworld* in Erwägung zog: „While I worked on the book, I gradually compiled a number of titles. I first hit upon *Underworld* when I started thinking about plutonium waste buried deep in the earth. Then about Pluto, the god of the dead and ruler of the world.“ „The Ascendance of Don DeLillo“ in: *Publishers Weekly* (8. November 1997). <https://www.publishersweekly.com/pw/print/19970811/22663-the-ascendance-of-don-delillo.html> aufgerufen am 11.02.2018.

<sup>22</sup> Die Bedeutung von Müll in *Underworld* und DeLillos Werk ist Gegenstand einer Vielzahl von Studien. Vgl. etwa Erik Kielland-Lund: „The Subversion of Nature in Don DeLillos *Underworld*“. *American Studies in Scandinavia*, 43:2, 2011. Frühe Ansätze sind meist der Frage nachgegangen, inwieweit strukturelle Eigenschaften von Müll als metafiktionale Kategorie für DeLillos Schreiben verstanden werden kann. Vgl. Jesse Kavadlo: „DeLillo’s author is alive and a kind of waste manager himself, not unlike Nick Shay, sifting and sorting through the physical, metaphysical, and spiritual excesses, contaminants, and wastes of our modernity.“ Jesse Kavadlo: „Recycling Authority: Don DeLillo’s Waste Management“. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 42:4, S. 384–401, S. 385. Meine Lektüre schließt sich an Positionen an, die den Roman im Zusammenhang des Material Ecocriticism verorten. Vgl. Christine Temko: „Regulation and Refuse Matter in Don DeLillo’s *Underworld* and Eugene Marten’s *Waste*.“ *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 20.3 (Summer 2013), S. 494–512. Vgl. auch Véronique Bragard: „Introduction: Language of Waste: Matter and Form in our Garbage“. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 20.3 (Summer 2013), S. 459–463. Im Anschluss an diese Ansätze soll in der Folge stärker betont werden, dass der Müll eine gedehnte, non-

Roman genügend Raum für seine eigenen Theoretiker enthält, formuliert es der ehemalige Geschichtslehrer Viktor, der seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion in Kasachstan eine Firma zur unterirdischen Giftmüllentsorgung betreibt, folgendermaßen:

I tell Viktor there is a curious connection between weapons and waste. [...] He says waste is the devil twin. Because waste is the secret history, the underhistory, the way archaeologists dig out the history of early cultures, every sort of bone heap and broken tool, literally from under the ground. All those decades, he says, when we thought about weapons all the time and never thought about the dark multiplying byproduct. (UW 791)

Als Gegenstand der Archäologie werden die materiellen Überreste zu einem entzifferbaren Zeichen, zu der von Ellipsen durchbrochenen Schrift einer vergangenen Zivilisation. Mag er noch so tief im Innern der Erde verborgen sein, so träumt der Müll doch nur von den Menschen, die ihn aus ihren Händen entlassen haben.

Diese Semiotisierung des Materiellen steht in einem engen Verhältnis zu einem apokalyptischen Geschichtsbild, das für die Zukunftsvorstellung des Kalten Kriegs grundlegend ist.<sup>23</sup> Die Toten warten auf die Ankunft des jüngsten Gerichts, in denen das Buch des Lebens aufgeschlagen und ihr Leben ausgelesen, mit einer endgültigen Bedeutung versehen wird. Ebenso wie der im tiefen Innern der Erde schlummernde Müll, ebenso wie die tote Schrift auf die sie zum Leben erweckende Stimme, ist ihr Sein auf jenen lichten Moment der Zukunft ausgerichtet, in dem ihnen eine Bedeutung zugewiesen wird. Diese Verschränkung von Zeichenhaftigkeit und einer Ausrichtung auf einen ultimativen Punkt in der Zukunft wird mehrfach in *Underworld* zum Thema. Wenn der Satiriker Lenny Bruce von einer mexikanischen Prostituierten erzählt, die aus ihrer Vagina Zigarettenrauch paffen kann, so verwandeln sich die Rauchringe vor dem Hintergrund der Kuba-Krise zum Buchstaben Omega, dem letzten Buchstaben des griechischen Alphabets. Der Kalte Krieg orientiert die Geschichte auf einen Fluchtpunkt, an dem jeder Gegenstand mit Bedeutung versehen wird: „All technology refers to the bomb.“ (UW 467) In *Underworld* ist die Explosion der Atombombe ein Fest des Lichts, des Himmels und der Hermeneutik. Jeglicher Sachverhalt tritt aus dem Verborgenen in ein gleißendes Licht und wird transparent: „You don't have to open your eyes. You see right through the lids.“ (UW 410)

Doch wenn Müll tatsächlich ein „dark multiplying byproduct“ ist, wie es Viktor im Romanepilog formuliert, dann erschöpft er sich nicht in seiner Rolle als bedeutungs-

---

lineare Zeitlichkeit aufweist, welche die narrativen Form von *Underworld* prägt.

<sup>23</sup> Damjana Mraovic-O'Hare argumentiert, dass *Underworld* durch eine nostalgische Stimmung für die Zeit des Kalten Kriegs und eines damit verbundenen Geschichtsbilds bestimmt ist: „the characters long for the moments when history was horrifying and the days in which they dreaded the apocalypse. They are nostalgic—despite all of the attempts of denial—because the approaching end of the world seemingly stabilizes in their view the global order. In other words, they are nostalgic for the time during which they dreaded the apocalypse.“ Vgl. Damjana Mraovic-O'Hare: „The Beautiful, Horrifying Past: Nostalgia and Apocalypse in Don DeLillo's *Underworld*“. *Criticism* Spring 2011, Vol. 53, No.2, S. 213–239, S. 213. Demgegenüber verfolgt der vorliegende Aufsatz die Frage, welche Dynamiken sich ergeben, wenn die Geschichtsphilosophie des Kalten Kriegs nicht mehr als Modell zur Verfügung steht.

tragendes Zeichen, sondern ist in der ihm eigenen Zeitlichkeit und Materialität ernst zu nehmen. In einem von ihr selbst als „naive realism“ bezeichnetem Modell hat Jane Bennett die Notwendigkeit begründet, Dinge und Materie nicht ausschließlich als Projektionsfläche einer menschlichen Semiose zu verstehen. Ihnen wohnt eine Dynamik inne, die über diese Rolle hinausreicht. Dinge ermöglichen und prägen Handlungen, mitunter leiten sie Handlungsintentionen in unvorhergesehene Bahnen und verselbständigen sich gegenüber einem menschlichen Ursprung. Besonders deutlich wird diese Widerständigkeit und Fremdheit von Dingen, so Bennett, wenn sie aus menschlichen Praktiken und Zwecken heraustreten und in ihrer bloßen Materialität verbleiben. Mit Blick auf eine Ansammlung von Müllgegenständen schreibt sie: „Here thing-power rises to the surface. In this assemblage, *objects* appear more vividly as *things*, that is, as entities not entirely reducible to the contexts in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics.“<sup>24</sup>

Bennetts Modell unterläuft eine vertikale Hierarchie zwischen menschlichen Subjekten und nicht-menschlichen Objekten und ersetzt sie durch eine horizontal verlaufende Beziehung der Kontinuität. *Underworld* erweitert diese ontologische Beziehung durch eine zeitliche Dimension, die im Gegensatz zu dem apokalyptischen, einen endgültigen Punkt der Katastrophe und Erfüllung setzendem Geschichtsmodell des Kalten Kriegs steht. Im Ausbleiben des finalen Ereignisses, dem drögen Versickern der Zeitströme im Wüstensand, wird die verbleibende Präsenz der Waffensysteme, die in der trockenen Hitze konservierten B-52 Bomber, verstörend. Müll gewinnt ein unheimliches Eigenleben, erscheint als ein heterogenes, chthonisch-chaotisches Material, das in seiner hypertrophen Fülle die Tendenz besitzt, sich ungeachtet aller Ordnungsversuche zu verselbständigen, überzufließen und an allen möglichen Ecken ans Tageslicht zu treten. Er kann in Tüten verpackt, in Fässern versiegelt und schließlich im Innern der Erde verschlossen werden. Durch seine störrische, mitunter in geologischen Zeiträumen zu messende Langlebigkeit besteht jedoch stets die Möglichkeit, dass er die unterschiedlichen Formen seiner körperlichen Umhüllung und räumlichen Einhegung schlichtweg überdauert.<sup>25</sup> Obschon ein industrielles Produkt, entfaltet es eine dem Menschen gegenüber fremde Dynamik und Mobilität, treibt sich herum und geht unvorhergesehene Verbindungen ein. Ein Beispiel für diese Konnektivität ist Plastiglomerat: An der Küste von Hawaii haben sich aus Vulkangestein, Plastik, Sand und anderen Materialien Felsformationen gebildet, die künstlich und natürlich zugleich sind.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Jane Bennett: „The Force of Things: Steps toward an Ecology of Matter“. *Political Theory*, 32.3 (2004), S. 347–372, S. 351.

<sup>25</sup> In Bezug auf seine enorme Langlebigkeit beschreibt Timothy Morton nuklearen Müll als klebrig („sticky“). Auch wenn man es versucht, man wird ihn nicht los: „The more you try to get rid of them, the more you realize you can’t get rid of them. They seriously undermine the notion of „away“. Out of sight is no longer out of mind, because if you bury them in Yucca Mountain, you know that they will leach out into the water tube. And where will that mountain be 24.1 thousand years from now?“ Timothy Morton: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013, S. 36.

<sup>26</sup> <http://www.sciencemag.org/news/2014/06/rocks-made-plastic-found-hawaiian-beach> (gesehen am 16.02.2018).





Abb. 1: Plastiglomerat an der Küste von Hawaii.

Paradoxerweise ist es genau die Irreduzibilität des Abfalls gegenüber seiner möglichen Zeichenhaftigkeit, die dazu führt, dass er eine Grenze zwischen Kultur und Natur mit eben der drögen Geduld unterläuft, mit der sich Kunststoffe allmählich durch die räumlichen Distanzen der Ozeane wälzen. Besonders deutlich wird dies an Nick Shay und Brian Glassic, deren Tätigkeit als *waste manager* sie mehrfach in die Tiefe unterirdischer Salzstöcke führt: „I watched men in moon suits bury drums of nuclear waste and I thought of the living rocks down there, the subterranean process, the half-life, the atoms that decay to half the original number.“ (UW 122) In der extrem gedehnten Skalierung geologischer Prozesse wird das tote, scheinbar statisch zeitlose Gestein dynamisch und in seiner eigenen Geschichtlichkeit gegenwärtig. Die Erdkruste verwandelt sich in ein dichtes Gemenge von „living rocks“. Dieser Verlebendigung steht zugleich der umgekehrte Fall gegenüber. Plastik, jene Substanz, die in Roland Barthes' *Mythologies* noch als „l'idée même de sa transformation infinie“<sup>27</sup> bezeichnet wurde, lagert sich in der Natur ein und bringt neue Gesteinsformen hervor. Wenn Brian Glassic eine Mülldeponie am Rand von New York besucht, bietet sich ihm eine Landschaft, die alle Eigenschaften des Monument Valley trägt: „It was reddish brown, flat topped, monumental, sunset burning in the heights, and Brian thought he was hallucinating an Arizona butte. But it was real and it was man-made, swept by wheeling gulls, and he knew it be only one thing – the Fresh Kills landfill on Long Island.“ (UW 184) Zivilisation und Natur, Stadt und Wildnis – und letztere impliziert immer eine Erfahrung des Heiligen –, das Erhabene und das Profane, gehen ineinander über.<sup>28</sup> Durch die extreme Langlebigkeit und Zeitbeständigkeit des Mülls bildet dieser ein nicht mehr zu

<sup>27</sup> Roland Barthes: *Mythologies*. Paris: Éditions du seuils 1981, S. 160.

<sup>28</sup> Vgl. Erik Kielland-Lund: „The Subversion of Nature in Don DeLillos Underworld“, S. 89.

dissoziierendes Amalgam aus Kultur- und Erdgeschichte, sodass *Underworld* eine doppelte Metamorphose im Sinne eines rhetorischen Chiasmus vollzieht: Während anorganische Stoffe eine Verlebendigung erfahren und als Akteure in den Raum der Geschichte eintreten, petrifiziert die menschliche Zivilisation in der Vielzahl ihrer Hervorbringungen zu einer geologischen Schicht: „layered in the geological age of leisure-time appliances.“ (UW 812)

### III. Sympoiesis

„*Sympoiesis*“, so Donna Haraway, „is a simple word; it means »making-with«. Nothing makes itself;“<sup>29</sup> Haraway denkt Natur als ein Netzwerk von Relationen, deren Bestandteile nicht als unabhängige Individuen existieren, sondern im Prozess einer wechselseitigen und fortwährenden Hervorbringung entstehen. Die Bedeutung und Beschaffenheit einzelner Knotenpunkte gehen der jeweiligen Position innerhalb eines Netzwerkes nicht voraus, sondern sind gleichursprünglich zu ihrer Relation in Bezug auf andere Punkte. Die Erde ist ein sym-poetologisches System. Diese holistische Vorstellung ist nicht auf den Raum der Natur beschränkt, etwa auf symbiotische Beziehungen von Lebensformen innerhalb eines bestimmten Ökosystems, sondern erstreckt sich über die Abgrenzungsversuche zwischen Natur und Kultur hinweg. Eine ähnliche Position artikuliert der Archäologe Jessie Detwiler in *Underworld*. Dieser vertritt die Überlegung, dass Müll kein passives Nebenprodukt der Zivilisation sei. Dem Müll wird nicht nur eine eigene Dynamik und Handlungsmacht zugeschrieben, er ist konstitutiv für die menschliche Zivilisation:

Detwiler said that cities rose on garbage, inch by inch, gaining elevation through the decades as buried debris increased. Garbage always got layered over or pushed to the edges, in a room or in a landscape. But it had its own momentum. It pushed back. It pushed into every space available, dictating construction patterns and altering systems of ritual. (UW 286)

In dieser Betonung der eigenständigen Aktivität lebloser Materie werden grundlegende Vorstellungen von Handlungsvermögen und geschichtlicher Entwicklung in ihr Gegenteil verkehrt. Der Abfall löst sich aus dem Funktionszusammenhang einer ausschließlich menschlichen Semiotik, wird verlebendigt und zu einem eigenständigen Akteur. Eine strikte Trennung zwischen menschlicher Kultur und natürlichen Vorgängen verliert dabei ebenso an Geltungskraft wie die zwischen aktiv und passiv, innen und außen, Vorder- und Hintergrund.

Haraways Modell einer Sympoiesis findet jedoch nicht allein in Jessie Detwilers Müll-Archäologie einen Vorgänger. Auch die Erzählform und Poetik des Romans kann in Relation zu diesem Modell untersucht werden. Mit Blick auf *Underworld* hat die Forschung argumentiert, dass der Müll in seiner Heterogenität als meta-poetologische Metapher für DeLillos literarisches Verfahren verstanden werden kann. Demnach ist der Roman eine gewaltige Bedeutungsmaschine, die in der Lage ist, eine polyphone Fülle an kulturellen Materialien zu recyceln, in Text zu verwandeln. Wie Jesse Kavadlo schreibt: „The authorial persona, through waste management of a wasteful culture, is not

---

<sup>29</sup> Donna Haraway: *Staying With the Trouble*, S. 58.

resurrected as much as recycled-remade from texts and languages of the past. Don DeLillo's authority comes from observing, excavating, collecting, and finally remaking cultural material in the form of the novel."<sup>30</sup> Diese Überlegung lässt sich erweitern. Müll ist nicht allein als meta-poetologische Metapher für ein dezidiert intertextuell verfahrenes Schreiben zu verstehen. Die non-lineare zeitliche Struktur des Romans lässt sich in Beziehung zum Komplex des Mülls stellen, in dessen Beschaffenheit unterschiedliche Zeitlichkeiten – Vergangenheit und Zukunft – in ein räumlich unmittelbares Nebeneinander geraten und sich unauflöslich vermengen. Wenn Brian die Mülldeponie auf Staten Island zum ersten Mal erblickt, zeigt sich ihm nicht allein eine Verschränkung zwischen Gesellschaft und Natur. Darüber hinaus liest er an ihrer Gestalt eine Verschränkung unterschiedlicher Zeitschichten ab: „It was science fiction and prehistory“. (UW 184)

Wie geht der Roman mit dieser veränderten Zeitlichkeit um? In seinem narrativen Aufbau vollzieht er eine kreisförmige Bewegung. Im Übergang von Prolog und dem ersten Romankapitel wird die historische Distanz vom Jahr 1951 bis ins Jahr 1992 übersprungen. Die sich anschließenden sechs Kapiteln arbeiten sich rückwärts durch die Zeit des Kalten Kriegs, bis an seinen Ausgangspunkt, den *Underworld* auf den 3. Oktober 1951 datiert. Insofern der Epilog schließlich zurück in die post-sowjetische Zeit der 90er Jahre führt, vollzieht die Narration eine 1 ½ fache Kreisbewegung um einen geschichtlichen Nukleus von 40 Jahren: 1951 – 1992 – 1951 – 1992.

Ungeachtet dieser narrativen Umkreisung versucht *Underworld* jedoch nicht, ein homogenes und überschaubares Zentrum der Geschichte zu identifizieren. Im Gegenteil ist die Struktur des Textes durch das Ineinanderspiel einer in die Fläche gearbeiteten, kaum zu überschauenden Vielzahl an Figuren, Daten, geschichtlichen Ereignissen und Schauplätzen bestimmt, deren Fülle sich nicht zu einer einheitlichen Narration verdichten lässt. Klare Unterscheidungen zwischen Handlung und Abschweifung, Neben- und Hauptfigur, historisch einschneidendem Ereignis und profanem Alltagsgeschehen erlaubt die sich in ein Gewimmel an Kapitel und Unterkapitel auffächernde Textur kaum. Schicht für Schicht gräbt sich der Text in die Vergangenheit, ohne dabei ein tatsächliches Zentrum freizulegen. In dieser Machart entwickelt *Underworld* das narrative Modell einer sich in zahllose Unter- und Nebenströmungen auffaltenden Zeit, die sich nicht auf die Vorstellung einer unmittelbar bevorstehenden, durch den Menschen zu erzeugenden Zukunft ausrichten lässt.<sup>31</sup> In ähnlicher Form wie

---

<sup>30</sup> Jesse Kavadlo: „Recycling Authority“, S. 386.

<sup>31</sup> Achim Landwehr argumentiert, dass der lineare, auf die Zukunft ausgerichtete Zeitbegriff der Moderne nicht ohne die christlich-jüdische Vorstellung der Apokalypse zu denken ist: „Das Zukunfts- und Fortschrittsdenken der westlichen Moderne lässt sich überhaupt nur begreifen als eine »innerweltliche Eschatologie, als Chiliasmus im säkularisierten Gewand«, weil es sich um die weltliche Transformation religiöser Weltdeutung, um die Verlagerung von Erlösungshoffnungen vom Jenseitigen ins Diesseitige handelt.“ Achim Landwehr: *Geburt der Gegenwart: Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Fischer 2014, S. 329. Nach Bruno Latour geht dieses Zeitverständnis der Moderne mit einer Trennung zwischen Natur und Kultur einher. Der Prozess der Modernisierung besitzt einen Zeitpfeil, der irreversibel aus der Vergangenheit in die Zukunft weist. Im Laufe dieser Bewegung vollzieht sich eine strikte Trennung zwischen einem Bereich der Natur und ihrer Gesetze, Gegenstand der empirischen Wissenschaften, und einem Bereich der Gesellschaft, Gegenstand der Soziologie. Entsprechend bewegt sich die Menschheit im Verlauf einer sukzessiven Entzauberung der Welt aus der Vergangenheit in eine als offen und durch den Menschen zu

der Müll die Tendenz besitzt, langfristig durch räumliche Ordnungssysteme hindurch zu sickern, sich klammheimlich gegenüber der Handlungsmacht des Menschen zu verselbständigen, so weist auch der Roman eine narrative Struktur auf, in der sich die einzelnen Bestandteile aus einem umfassenden Zusammenhalt herauslösen, autonom, zum Fragment werden. Aus diesem Grund ist die enzyklopädische Beschaffenheit des Textes nicht allein eine Metapher für die Verschaltung unterschiedlicher Textmaterialien. Sie erzeugt eine Verstellung des zeitlichen Verlaufs, die in einem direkten Zusammenhang zur Gegenständlichkeit des Mülls steht. Über ihre non-lineare Verschränkung unterschiedlicher Zeiten bildet die Erzählung eine analoge Form zu der extrem gedehnten Zeitlichkeit, die dem Müll und anderer Einwirkungsformen des Menschen auf die Natur zu eigen ist.<sup>32</sup> Die Materialität des Mülls ist damit nicht Gegenstand, sondern Strukturelement des Romans und seines narrativen Aufbaus.<sup>33</sup> Was von dessen Figuren immer wieder geahnt, befürchtet oder mit trotziger Gewissheit behauptet wird, stellt ein poetologisches Kompositionsprinzip dar: „There are only connections. Everything is connected“. (UW 825) Analog zu Haraways Modell der Sympoiesis und Detwilers Überlegungen zum Müll, lässt sich in Aufbau und Sprache von *Underworld* kein umschlossenes Zentrum ausmachen.

#### IV. Tiefe Langeweile

*Underworld* fragt nach einer Zeitform und Handlungsmacht, die der unbelebten Materie innewohnt. Zeit tritt dabei weder als Form der Anschauung, noch als rein kulturgeschichtliche Ordnungsleistung auf, sondern als ein Phänomen, das sich dem Menschen gegenüber entzieht, ihn überrascht und eine Eigenschaft von Objekten ist: „How deep is time? How far down into the life of matter do we have to go before we understand what time is?“ (UW 222) Doch wie vollzieht sich ein solches Verstehen innerhalb des Romans, wenn dieser als eine sprachliche Kunstform für Fragen der Materie („matter“) auf den ersten Blick denkbar unqualifiziert zu sein scheint? In DeLillos *Point Omega*<sup>34</sup> erfolgt eine Auseinandersetzung mit dieser Frage über einen Dialog zwischen der Literatur und

---

gestaltenden Zukunft. Vgl. Bruno Latour: *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte 1991, S 97.

<sup>32</sup> Zur Langsamkeit von ökologischen Zerstörungsprozessen vgl. Rob Nixon: „By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction, that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all. Violence is customarily conceived as an event or action that is immediate in time, explosive and spectacular in space, and as erupting into instant sensational visibility. [...] We [...] need to engage the representational, narrative, and strategic challenges posed by the relative invisibility of slow violence. Climate change, the thawing cryosphere, toxic drift, biomagnification, deforestation, the radioactive aftermaths of war, acidifying oceans, and a host of other slowly unfolding environmental catastrophes present formidable representational obstacles [...]“ Rob Nixon: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge/ Mass,: Harvard University Press 2011, S. 2.

<sup>33</sup> Die sprachliche Medialität des Romans steht dadurch in einer engen Beziehung zu seinem Gegenstand. An dieser Stelle schließe ich mich an Hubert Zapfs Lesart von *Underworld* an: „Der Roman explodiert logozentrische Einheitsvorstellungen der Welt und des Selbst und bringt die narrativen und medialen Kodes, die er in abrupten, collageartigen Schnitten wechselt, zu ständiger Überblendung und Kollision.“ Hubert Zapf: *Literatur als kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Tübingen: Niemeyer 2002, S. 186–187.

<sup>34</sup> Don DeLillo: *Point Omega*. New York: Picador 2010. Angaben nach dieser Quelle künftig mit der Sigle PO im Fließtext.

unterschiedlichen Medien, insbesondere dem Film. Von entscheidender Bedeutung ist eine nicht-teleologische Form von Zeit, die sich in unterschiedlichen Ausgestaltungen durch den Roman zieht: Langeweile und Ereignislosigkeit, Wüste, Tod.

Der Roman setzt mit einer besonders radikalen Form der ästhetischen Verlangsamung ein: Douglas Gordons Videoinstallation *24 Hours Psycho*, eine auf 24 Stunden Spieldauer verlangsamte Wiedergabe von Alfred Hitchcocks Spielfilm *Psycho* aus dem Jahr 1960. Ohne Ton, im zähen Rhythmus von zwei Bildern pro Sekunde, wird das Video auf eine Leinwand projiziert, die sich in der Mitte eines ansonsten leeren Raums befindet. Es handelt sich um Video: Anders als im Film, zeigen sich im Übergang von Bild zu Bild Schlieren und Schatten. Gordons stilles Spiel mit zwei radikal unterschiedlichen Geschwindigkeiten nimmt DeLillo zum Anlass einer weiteren medialen Übertragung und sowohl in thematischer als auch in poetologischer Hinsicht bietet die Installation den Resonanzraum für *Point Omega*. Aus unterschiedlichen Richtungen, in tentativen Bewegungen, zeichnet der Beginn des Romans die Gedankengänge eines anonymen Betrachters nach, der Stunden um Stunden, ganze Tage, im Museum of Modern Art von New York verbringt und darüber die Welt zu vergessen droht. Genau wie der Betrachter in der Lage ist, verschiedene Positionen im Raum einzunehmen, wieder aufzugeben und der Leinwand aus unterschiedlichen Richtungen zu begegnen, können auch DeLillos Beschreibungen als asymptotische Annäherungen verstanden werden.<sup>35</sup>

In der resultierenden Innensicht auf die ungeordneten Beobachtungen, körperlichen Eindrücke, Denkbewegungen und Assoziationen des Museumsbesuchers löst sich Gordons Arbeit radikal von ihrer Vorlage ab und gewinnt eine eigenständige ästhetische Präsenz. Im verringerten Rhythmus der Bildfolge wird der Film zu einem archäologischen Instrument der Erkundung, das eine visuelle Tiefenschicht zu entbergen vermag, die unter normalen Geschwindigkeitsbedingungen der Wahrnehmung zu entfliehen droht. In der Verzögerung, der sich einstellenden Langeweile, wird Zeit frei, in der das Sehen sich selbst zum Gegenstand und das Gesehene fremd wird. Gerade insofern die Bilder des Hitchcock-Klassikers vertraut sind oder, wie die Duschszene, einen ikonographischen Stellenwert in der Populärkultur angenommen haben, wird umso stärker ein Effekt der Verfremdung deutlich, welcher der Verlangsamung eigen zu sein scheint. Jenseits der teleologischen Zugkraft von Hitchcocks *suspense* erscheinen die einzelnen Bilder als unbekannt, wie zum ersten Mal sichtbar und eröffnen dadurch eine Welt, in der für sicher angenommene Prämissen, Wahrnehmungs- und Denkgewohnheiten, an Geltung verlieren: „It had to be silent. It had to engage the individual at a depth beyond the usual assumptions, the things he supposes and presumes and takes for granted.“ (PO 8)

Wie die Textstelle verdeutlicht, ist die topologische Dimension der Tiefe sowohl in *Underworld* als auch in *Point Omega* von Bedeutung. Der Betrachter scheint in eine materielle Wirklichkeit förmlich hinab zu sinken, von der er ansonsten im Sog der Narration immer schon fortgetrieben ist. Genau in dem Maß, in dem die Dinge ihre Selbstverständlichkeit einbüßen, wird auch die Wahrnehmung in ihrem Verhältnis zum Vergehen der Zeit sich selbst zum Gegenstand:

---

<sup>35</sup> Vgl. Edgar Pankow: „Annäherungen an den Stillstand: Don DeLillo – *Point Omega*“. *Figurationen* 1 (2012), S. 17–27, hier S. 17.

It takes close attention to see what is happening in front of you. It takes work, pious effort, to see what you are looking at. He was mesmerized by this, the depths that were possible in the slowing of motion, the things to see, the depth of things so easy to miss in the shallow habit of seeing. (PO16)

Die Verzögerung der linearen Bildfolge bildet in doppelter Hinsicht eine Auseinandersetzung mit dem Film. Zum einen betrifft dies die konkrete Vorlage: In einem Interview ist Alfred Hitchcock einmal der Idee nachgegangen, dass eine intrinsische Beziehung zwischen dem Motiv der Verfolgungsjagd und dem Medium des Films bestehe: „I would say the chase is almost indigenous to movie technique as a whole.“<sup>36</sup> Der Film, so Hitchcock, macht keine Pausen. Am Faden des *suspense* verläuft er linear auf einen zeitlichen Fluchtpunkt hin, jedes einzelne Bild ist gleichsam unterwegs, ausgerichtet, erhält seine Bedeutung im Sog einer narrativen Verführung, deren affektives Objekt Hitchcock auch als *McGuffin* bezeichnet hat.

Zum anderen steht die Verlangsamung in offenkundiger Spannung zur medialen Eigenheit des Films. In der verlangsamten Abspielgeschwindigkeit von *24 Hours Psycho* würde sich der Film erhitzen und anfangen zu brennen. Auch in der Filmtheorie war die Betonung der kontinuierlichen Bewegung zunächst vorherrschend. Mit dem Film schien die Wirklichkeit aus dem starren Rahmen der Fotografie entlassen und konnte sich so zum ersten Mal in der ganzen Dynamik ihrer zeitlichen Dimension vor den Augen des Betrachters ereignen. Geradezu bezaubert schreibt Siegfried Kracauer davon, wie die Kamera plötzlich in der Lage sei, die Wirklichkeit in ihrer unstillen, kontingenten Verfasstheit nicht nur aufzuzeichnen, sondern, so der anspruchsvolle Untertitel seiner Studie, förmlich zu erretten. Durch den Film werden die transitorischen Bewegungsabläufe sichtbar, die sich dem Beobachter unter normalen Umständen verborgen hätten: „Film renders visible what we did not, or perhaps could not, see before its advent. [...] We literally redeem this world from its dormant state, its state of its virtual nonexistence, by endeavouring to experience it through the camera.“<sup>37</sup> Das spezifische Potential des Films besteht demnach darin, das flüchtige Spiel der sinnlichen Erscheinungen medial aufzeichnen zu können: die Bewegung der Blätter im Wind, die raschen Schritte der Tanzenden, das Wimmeln der Großstädte. „Its imagery permits us, for the first time, to take away with us the objects and occurrences that comprise the flow of material life.“<sup>38</sup>

Zugleich zeigt sich in der *Theory of Film* eine Bestimmung des Mediums, die sich gegenüber narrativen Formen der Literatur und des Theaters grundlegenden abhebt:

Much as theatrical intrigues may be given to meandering and thus acquire an almost epic quality, when compared with film they all appear to be modeled on the classical tragedy which, Proust has it, neglects „every image that does not assist the action of the play and retains only those that may help us to make its purpose intelligible.“ The story form that he has in mind is not only a whole – all works of art are, more or less – but a whole with a

---

<sup>36</sup> Sidney Gottlieb (Hg.): *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews*. London: University of California Press 1995, S. 125.

<sup>37</sup> Siegfried Kracauer: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press 1960, S. 300.

<sup>38</sup> Ebd., S. 300.

purpose; its every element, that is, has the sole function of serving that purpose.<sup>39</sup>

Demgegenüber versteht Kracauer die Kamera als technische Ermöglichung einer non-linearen Darstellung und Wirklichkeitsauffassung. Anstatt jeden Gegenstand der Filmszene als integrativen Bestandteil eines übergreifenden Ganzen zu verstehen, gestattet der Film einen Blick auf das bedeutungslose, kontingente Detail, das sich nicht zum Bild fügt, auf Abfälle, die den Anschluss an geschichtsphilosophische Entwürfe verloren haben.<sup>40</sup> Die Kamera schweift ab, bummelt, lungert herum, und vermag es dadurch, sich auf die physische Wirklichkeit in all ihrer Disparatheit, in ihrer Absenz von Bedeutung, einzulassen. Nicht der Mensch, sondern unbelebte Dinge werden zum eigentlichen Akteur des Films: In dem Kapitel „Inanimate Objects“ schreibt Kracauer: „[...] a long procession of unforgettable objects has passed across the screen – objects which stand out as protagonists and all but overshadow the rest of the cast.“<sup>41</sup> Gordons Installation scheint diese Spannung zwischen unterschiedlichen Zeitkonzeptionen, ihrer Verbindung zum Medium des Films und der Präsenz von Körperlichkeit produktiv aufzugreifen. Indem *Point Omega* sich in diese Konstellation einschreibt, wird sie auf die Zeitlichkeit der Literatur transponiert.

## V. The Audacity to be Real

Die in *24 Hours Psycho* präsente Auflösung einer linearen Zeitvorstellung ist sowohl für den weiteren Verlauf des Romans als auch für seine Ästhetik formbildend. Gordons Installation im sechsten Stock des MoMA bildet Anfang und Ende, bildet die narrative Klammer, in deren Mittelteil sich das Romangeschehen ereignet. Begleitet von einer Änderung der Erzählperspektive wechselt der Ort der Handlung vom abgedunkelten Innenraum in die gleißende Leere einer Wüstenlandschaft im Südwesten der USA, in der DeLillo seine drei Hauptfiguren auftreten lässt: Der Ich-Erzähler Jim Finley sucht dort Richard Elster auf, um ihn für einen Dokumentarfilm zu gewinnen. Nach wenigen Wochen erscheint Elsters Tochter Jessie, die jedoch, ohne jede Spur, im leeren Raum der Wüstenlandschaft verschwinden wird. Ob Jessie das Opfer eines Mordes ist, wie dies durch verschiedene Indizien angedeutet, aber nicht bestätigt wird, bleibt unklar. Auch Elsters eigene Identität und Vergangenheit werden nur unzureichend geklärt. Im Ruhestand hat er sich an einen nicht näher bezeichneten Ort in der Sonora- oder der Mojave-Wüste zurückgezogen, in deren Leere er Abstand von seiner früheren Tätigkeit gewinnen will, die zugleich den Anlass für Finleys Filmprojekt darstellt. Elster war zur Zeit des zweiten Irak-Kriegs als eine Art Spin-Doctor für das Pentagon tätig und in seiner eigenen Darstellung dieser Tätigkeit findet sich eine Vorstellung von Zukunft, die eine Ähnlichkeit zu der „cosmology of waste“ aufweist, die Nick Shay in *Underworld* vertritt. Beide Figuren verfolgen eine Vorstellung der Zukunft, die durch den Menschen ergriffen und gestaltet wird:

„I still want a war. A great power has to act. We were struck hard. We need to retake the

---

<sup>39</sup> Ebd., S. 221.

<sup>40</sup> Vgl. zu diesem Aspekt auch Helmut Lethen: „Sichtbarkeit. Kracauers Liebeslehre.“ In: Michael Kessler, Thomas Y. Levin (Hg.): *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1990, S. 195–228, S. 196.

<sup>41</sup> Kracauer: *Theory of Film*, S. 45.

future. The force of will, the sheer visceral need. We can't let others shape our world, our minds. All they have are old despotic traditions. We have a living history and I thought I would be in the middle of it.“ (PO 30)

In dem handlungsarmen Ablauf des Romans bildet die leblose Topographie der Wüste jedoch mehr als einen stummen Gegenpol zum Sprachgewirr der US-amerikanischen Kriegsadministration, sondern weist zugleich auf eine erdgeschichtliche Tiefenzeit, in deren leeren Räumen der Mensch auf den ersten Blick unbedeutend und deplatziert erscheint. Ähnlich wie in *Underworld* die gedehnte Zeitlichkeit des Mülls die unmittelbar bevorstehende Katastrophe des Kalten Kriegs unterläuft, bildet die Wüste den stillen Gegenpol zum Zukunftsbegriff des Pentagons. Die von Wind und Sand erodierten Gesteinsformationen der Landschaft stellen die flächige Verräumlichung einer geologischen Vergangenheit dar, deren Dauer in Jahrtausenden zu messen ist:

„Time falling away, That's what I feel here,“ he said. „Time becoming slowly older. Enormously old. Not day by day. This is deep time, epochal time. Our lives receding into the long past. That's what's out there. The Pleistocene desert, the rule of extinction.“ (PO 91)

Das Pleistozän, das als Ursprung dieser Landschaftsformen genannt wird, hat seinen Beginn vor 2,6 Millionen Jahren und die karge, scheinbar ahistorisch bewegungslose Topographie der Wüste erweist sich in diesem Zeithorizont als eine steinerne Schrift, an deren Lettern Elster die Vergangenheit förmlich abzulesen versucht. Douglas Gordons Installation stellt damit diejenigen Wahrnehmungsparameter bereit, in denen die Beschaffenheit der leeren Landschaftsformationen zu betrachten wäre. Die Metaphorik der Tiefe aufgreifend, führt die Verlangsamung und Dehnung von zeitlichen Prozessen zu einem Absinken in die Ablagerungen und Sedimente einer erdgeschichtlichen Tiefenzeit.<sup>42</sup>

Die in *Point Omega* vollzogene Auseinandersetzung mit unterschiedlichen ästhetischen Formen der Entschleunigung beschränkt sich jedoch nicht auf ein thematisches Motiv, sondern initiiert eine Reflexion von Literatur und ihrer eigenen temporalen Organisation. Genau in dem Maße, in dem in den leblosen Ebenen jeder Felsvorsprung

---

<sup>42</sup> Auf Grund dieser geologischen Zeitperspektive liest Kate Marshall *Point Omega* als einen Roman des Anthropozäns. Demgegenüber wäre zu präzisieren, dass der Text, jenseits von inhaltlichen Motiven, in seiner sprachlichen Ästhetik Problemzusammenhänge aufruft, die im Zusammenhang des Anthropozäns stehen. Dies betrifft insbesondere die Langsamkeit, die *Point Omega* in unterschiedlichen Varianten behandelt. Vgl. Kate Marshall: „What are the Novels of the Anthropocene? American Fiction in Geological Time“. *American Literary History*, 27.3 (2015), S. 523–538. Einen weitaus differenzierteren Ansatz bietet Bradley Fest, der *Point Omega* als Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Geschichts- und Zeitvorstellungen liest. Wenngleich er nicht gesondert auf das mögliche Verhältnis zwischen Gordons *24 Hours Psycho* und DeLillos eigener Ästhetik eingeht, ist ihm völlig Recht zu geben, dass *Point Omega* eine Vorstellung von Zeit zu entwickeln sucht, die nicht mehr von einem Primat der menschlichen Geschichte ausgeht: „Throughout *Point Omega*, DeLillo subtly and quietly revises his projection of the future as one dominated by technological change into a future confined by the implacability of geology and deep time.“ Bradley J. Fest: „Geologies of Finitude: The Deep Time of Twenty-First-Century Catastrophe in Don DeLillos *Point Omega* and Reza Negarestani's *Cyclonopedia*“. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 57:5, S. 565–578, S. 571.



kontrastreich hervortritt und auf Kilometer hin sichtbar wird, erzeugt der Roman eine verstärkte Aufmerksamkeit für seine eigene sprachliche Verfasstheit. Die karge, aus Sand, Felsen und Hitze zusammengesetzte Topographie der Wüste wird zum Bild für die Ereignisarmut und minimalistisch anmutende Sprache des Romans. *Point Omega* erscheint in diesem Licht als ein narrativer Versuchszusammenhang, über den Zeitformen verhandelt werden, die sich jenseits von menschlichen Geschichtsordnungen erstrecken:

It's all about time, dimwit time, inferior time, people checking watches and other devices, other reminders. [...] Cities were built to measure time, to remove time from nature. There's an endless counting down, he said. When you strip away all the surfaces, when you see into it, what's left is terror. This is the thing that literature was meant to cure. The epic poem, the bedtime story. (PO 57)

Die Natur scheint von einer zeitlichen Leere erfüllt, die den narrativen Ordnungen der Literatur – des „epic poem“ – radikal fremd zu bleiben droht und daher an Medien der Übersetzung angewiesen ist. Doch wengleich die Leere der Wüste zunächst als Gegenraum der menschlichen Zivilisation erscheint, zeichnet DeLillos Roman ein weitaus komplizierteres Geflecht, in dem gewohnte Unterscheidungen zu flimmern beginnen.

Die geologischen Zeitdimensionen der Wüste weisen nicht allein in die Vergangenheit. Elsters Meditationen über das Artensterben und seine Faszination für die fossilen Reste früherer Spezies führen ihn zu der Idee eines absoluten Endpunkts, der schließlich in der mystischen Idee einer völligen Entropie des Universums kulminiert. In diesem Zusammenhang bedarf der Titel des Romans einer besonderen Aufmerksamkeit. Der Begriff des „Omega Punkts“ geht auf den jesuitischen Geologen und Paläontologen Pierre Teilhard de Chardin zurück, der in seinen Forschungen den Versuch unternahm, die gesamte Evolution des Lebens auf der Erde als zielgerichtete Entwicklung zu verstehen, die auf ein Ende, den Omega Punkt, zusteuert. Dieser Punkt bezeichnet ein zukünftiges Stadium in der Entwicklung des Universums, an dem eine Stufe der maximalen Komplexität und Konvergenz erreicht ist und auch der Mensch eine radikale Transformation durchläuft. Elster verknüpft diese Überlegungen mit dem Krieg und der menschlichen Technik, die er einem Drang unterworfen sieht, der sich ähnlich zu Sigmund Freuds Begriff des Todestriebes verhält. Es ist die Rückverwandlung des Menschen in bloße Materie:

the omega point. A leap out of our biology. Ask yourself this question. Do we have to be human forever? Consciousness is exhausted. Back now to inorganic matter. That is what we want. We want to be stones in a field. (PO 67)

Mir geht es in dieser Lektüre jedoch nicht um die Möglichkeit einer evolutionären Erfüllung des Menschen im spekulativen Feld einer post-humanen Zukunft, sondern umgekehrt, und dadurch in Kontinuität zu *Underworld*, um seine konkreten materiellen Spuren im Sand und Gestein von DeLillos Wüste. In Douglas Gordons Installation erfolgt ein Umschalten der Beobachtung: Es ist nicht der menschliche Schauspieler, die von ihm verkörperte Figur im Zusammenhang des zeitlichen Geschehens, sondern der Raum, der

nun im Zentrum steht: „The character is moving but it’s the room that seems to move. He found deeper interest in a scene when there was only one character to look at, or, better maybe, none.“ (PO 17) Die zentrale „scene“ von *Point Omega* ist die Wüste. Ihre Topographie ist nicht allein Bezugspunkt für die Tiefendimensionen einer geologischen Erdgeschichte, die dem Menschen unbekannt ist. Dem Menschen ist die Wüste fremd und zugleich ist er ihr nur allzu gut bekannt. Bereits in *Underworld* wird sie als ein Ort beschrieben, der gerade auf Grund seiner Leere und Unnahbarkeit eine widerständige Realität entwickelt. Wenn Nick Shays Bruder Matt und seine Frau Janet einen Wochenendausflug in die Sonorawüste unternehmen, beginnt die ontologische Zugehörigkeit der Topographie undeutlich zu werden. Einerseits wird ihre Leere und Bewegungslosigkeit zur Chiffre einer dem Menschen fremden und unnahbaren Natur: „Janet didn’t know how to look at the desert. She seemed to resent it in some obscure personal way. It was too big, too empty, it had the audacity to be real.“ (UW 449) Zum anderen ist die Wüste genau umgekehrt eine Landschaftsformation, in der die menschliche Technik Spuren hinterlassen hat. Es ist der Ort der ersten Kernwaffenexplosion, von Sondermüllagern und Minen: „The desert bears the visible signs of all the detonations we set off. All the craters and warning signs and no-go areas and burial markers, the sites where debris is buried.“ (UW 71) Der Übergang zwischen Mensch und Materie erfolgt demnach nicht, wie Elster dies im Anschluss an Teilhard de Chardin referiert, an einem ultimativen *point omega*. Er ist längst erfolgt.

## VI. Der Realismus des Mythos

In *Underworld* und *Point Omega* zeichnet sich eine Verschränkung von Gesellschaft und Natur ab, die an Ovids *Metamorphosen* denken lässt. Die *Metamorphosen* fingieren eine Körperlichkeit, die durch plötzliche Übergänge und Verwandlungen bestimmt ist. Menschen finden sich in der Gestalt von Pflanzen, Tieren, Steinen oder ganzen Landschaftsformationen wieder; umgekehrt zeigen materielle Gegenstände eine verblüffende Lebendigkeit und Autonomie. Wenngleich Pygmalion Venus um die Menschwerdung der von ihm geschaffenen Elfenbeinstatue bittet und all sein technisches Können auf dieses Ziel hin ausrichtet, wird er durch die sinnliche Begegnung mit diesem Körper, der menschlich und künstlich zugleich ist, immer überrascht werden. Zeitlich sind die Verwandlungen durch Plötzlichkeit, Unvorhersehbarkeit und Einmaligkeit bestimmt. Wenn Daphne darum fleht, ihre menschliche Gestalt zu verlieren, um Phoebus’ Nachstellungen zu entkommen, so geschieht dies im Moment der Überstürzung einer hastigen Flucht und als unmittelbare Erfüllung eines kaum zu Ende gesprochenen Stoßgebets. Wenngleich dessen Resultat der abrupte Stillstand jeglicher Bewegung ist, entspricht dem Tempo der Flucht die Geschwindigkeit der Verwandlung: „Kaum hat sie so gebetet, ergreift eine Starre ihre Glieder. Dünner Bast umgibt ihr die weiche Brust, ihre Haare wachsen zu Blättern sich aus, die Arme zu Ästen, an zähen Wurzeln haftet der Fuß, der grad noch so schnell war [...]“<sup>43</sup>

In DeLillos Romanen vollziehen sich keine plötzlichen und wundersamen Übergänge zwischen Menschen, Tieren, Pflanzen und Materie. *Underworld* und *Point Omega* lassen sich vielmehr in Bezug zum 15. Buch der *Metamorphosen* stellen, in dem die Figur einer

---

<sup>43</sup> Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Herausgegeben und übersetzt von Niklas Holzberg. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017, S. 73.

belebten Natur und der grundlegenden Wandelbarkeit aller Formen nicht durch singuläre Ereignisse realisiert wird, sondern durch ein in den Gestalten und Vorgängen der Natur stets wirksames Prinzip: die Zeit.

Nichts, möcht ich annehmen, dauert lang in derselben Gestalt fort. So seid, Zeitalter, ihr vom Golde zum Eisen gekommen, so hat sich so häufig das Antlitz von Orten verändert. Sah ich doch selbst, dass, was festes Land gewesen war, jetzt ein Meer war, und sah ich doch auch aus Meer entstandenes Festland. Meermuscheln haben weit entfernt vom Meere gelegen, hoch in den Bergen wurde ein alter Anker gefunden. Was eine Ebene war, hat, herabströmend, Wasser zu einem Tal gemacht; einen Berg, den machten Fluten zum Flachland. Vormalis sumpfiger Boden ist trockener Sand nur und dürr, und, was einst Durst ertrug, ist feucht von Teichen und Sümpfen.<sup>44</sup>

Die Textstelle ruft die Vorstellung einer grundsätzlichen Wandelbarkeit der Natur auf. Im Voranschreiten der Zeit gerät das Starre in Bewegung, „festes Land“ verwandelt sich in ein vielgestaltiges, niemals ruhendes Gewässer, bis auch dieses wieder verschwunden sein wird. In dieser unbeständigen Welt finden sich Muscheln fern der Ozeane und ganze Länder steigen aus dem Ozean empor. Proteus ist ein Gott des Meeres.

*Underworld* und *Point Omega* greifen dieses mythologische Bild einer wandelbaren Natur auf und stellen es in einen Bezug zu der materiellen Existenz des Menschen und seinen industriell-technologischen Hervorbringungen, die sich sukzessive verselbständigen und der Kontrolle entziehen. In *Underworld* konstituieren die industriellen Überreste der westlichen Zivilisation eine untergründige, sich vom Menschen ablösende Realität, die nicht in den Bereich der Transzendenz übergeht, sondern sich im Untergrund ablagert und aus diesem Grund eine chthonische Gottheit erfordert: Pluto, den DeLillo als möglichen Titel des Romans notierte. *Point Omega* steht insofern in Kontinuität zu *Underworld*, als dass wiederum Metamorphosen zwischen dem Menschen und der unbelebten Materie figuriert werden. Während sich der Mensch in Elsters Überlegungen in leblose Materie zurückverwandelt, entwickelt sich die Wüste in ihrer zeitlichen Dimension zu einem zentralen Akteur der Erzählung. Sie ist mehr als eine stille Theaterbühne für die kalten und heißen Kriege zwischen antagonistischen Ideologien und Staaten. Die im Wüstenboden eingelagerten Reste der Kernspaltung verwandeln sich in autonome Akteure, die klare Vorstellungen von zeitlicher und räumlicher Ferne hinfällig werden lassen.

Im Spannungsfeld von Geologie und Individualgeschichte gewinnt die ästhetische Inszenierung von Zeitlichkeit eine zentrale Bedeutung. *Underworld* entwickelt eine Prozessualität des Mülls, die sich gegenüber der Plötzlichkeit und dem unmittelbaren Zukunftsbezug der Bombe verselbständigt. In einer ähnlichen Form setzt sich *Point Omega* mit Formen der ästhetischen Zeitorganisation auseinander, die sich grundsätzlich von dem *whodunit* und Hitchcocks Begrifflichkeit von *chase* und *suspense* unterscheiden. Dieser Wechsel der Zeitorganisation hat mithin Implikationen für ökologische Lesarten des Romans. Abseits vom zentralen Fluchtpunkt eines Endes eröffnet *Point Omega* in seiner Auseinandersetzung mit Douglas Gordons *24 Hours*

---

<sup>44</sup> Ebd. S. 763.

*Psycho* eine geschärfte Sensibilität für den buchstäblichen Untergrund, auf dem sich der Mensch befindet; für nachträgliche, verzögerte Prozesse der Zerstörung, die sich verhältnismäßig unscheinbar und lautlos vollziehen, sich in den Weiten von Raum und Zeit zu verlieren scheinen und daher Medien der Übersetzung und Interpretation benötigen.

Jane Bennetts Materialismus impliziert eine Haltung, die sie als naiven Realismus bezeichnet. Auf einer epistemologischen Ebene schränkt diese Position die Bedeutung einer menschlichen Perspektive, ihrer Sprache und Denkform ein. Auf einer ontologischen Ebene betont sie eine eigenständige Bedeutung und Dynamik von anorganischen Gegenständen. Gegenüber klassischen Positionen des Realismus bildet die Materie jedoch keine starre, ahistorische Bezugsgröße, sondern erscheint als lebendig und dynamisch. Bennett beschreibt Dinge nicht als leblose Objekte, sondern als fortdauernde und niemals gänzlich zum Abschluss gelangende Entstehungsprozesse und Aktivitäten. DeLillos Romane entwickeln eine literarische Auseinandersetzung mit dieser veränderten Sicht auf Materie. Die semantische Verschiebung des Naturbegriffs, die Engführung von Kultur und Natur, zeitigt eine hybride Poetik: Der Realismus lässt sich nicht mehr vom Mythos unterscheiden.

Annette Simonis

Das Dialoggedicht: Studien zur deutschen, englischen und romanischen Lyrik /  
Dialogue Poems: Studies in German, English and Romance Language Poetry  
Herausgegeben von Christina Johanna Bischoff, Till Kinzel und Jarmila Mildorf.

Der vorliegende Band widmet sich einer lange Zeit vernachlässigten und noch weitgehend unerforschten Subgattung der Lyrik, dem Dialoggedicht, um es stärker ins Zentrum interdisziplinärer literaturwissenschaftlicher Fragestellungen zu rücken. In der Tat bezeugen die Einleitung und die 24 Beiträge des Bandes die nachhaltige Präsenz dialogischer Lyrik in der internationalen Literaturgeschichte seit dem Mittelalter und der frühen Neuzeit, die sich über die Jahrhunderte hinweg in verschiedenen Literaturen mit erstaunlicher Kontinuität beobachten lässt. Die Herausgeber Christina Johanna Bischoff, Till Kinzel und Jarmila Mildorf verorten das Genre einleitend im systematischen Kontext einer Theorie des Dialogischen und skizzieren sodann die unterschiedlichen Funktionen des Dialoggedichts, die vom offenen Gesprächscharakter über die hierarchische Kommunikationssituation im Lehrgedicht als Dialog zwischen Lehrer und Schüler bis hin zur meta-poetischen Diskussion reicht.

Nicht zuletzt wird in der Einleitung sowie in den einzelnen Beiträgen des Bandes eine bemerkenswerte Engführung zwischen zwei bislang eher disparat geführten Forschungsdiskussionen geleistet, nämlich eine ausgesprochen produktive Synthese aus Forschungen zur Lyrik einerseits und zum literarischen Dialog andererseits.

Der vorliegende Band ist sowohl systematisch-theoretisch als auch literaturgeschichtlich orientiert, was sich bereits im gewählten Aufbau und der Zuordnung der einzelnen Beiträge zeigt. Während der erste Teil der systematischen Dimension des Dialoggedichts und seinen besonderen poetologischen Aspekte gewidmet ist, beleuchten die Beiträge aus unterschiedlichen Fachrichtungen im zweiten und dritten Teil verschiedene Etappen der Gattungsgeschichte des Dialoggedichts vom 17. Jahrhundert bis zur Epoche der Romantik in ihren jeweiligen Ausformungen in den einzelnen Literaturen.

Es ist dem Herausgeberteam gelungen, international renommierte Wissenschaftler aus den verschiedenen philologischen Disziplinen zu gewinnen, darunter, Sebastian Neumeister, Hans Ulrich Seeber, Jochen Petzold, Rüdiger Görner, Ina Schabert und Barbara Ventarola.

Die Einzelbeiträge leisten eine weitere Ausdifferenzierung und systematische Präzisierung der einleitend aufgeworfenen Grundfragen, indem sie unterschiedliche Kernaspekte des Themas fokussieren.

So behandelt Stephan Müller in seinem Beitrag „Der Sänger, die Schrift und „Ich“: Über Dialoge in althochdeutschen Liedern“ die spezifische mediale Dimension, wenn er das Verhältnis zwischen dem Sprecher (Ich) und dem Medium der Schrift erörtert. Andere Beiträge berühren mit der dialogischen Konzeption zugleich eine metaphysische bzw. theologische Dimension des „Anderen“. Vgl. etwa Peter Hühn: Gott, Liebe, Ich: Aushandlungen von Differenz und Einheit in englischen Dialoggedichten der frühen Neuzeit und der Moderne; Christina Johanna Bischoff: Die Erfindung des Anderen. Zur Poetik des Dialogs im *Cántico espiritual* von San Juan de la Cruz. Sebastian Neumeister behandelt altprovenzalische Dialoggedichte und betont dabei vor allem die pragmatische Dimension mündlicher bzw. schriftlicher Dialogizität. Besteht deren Ziel in der Belehrung, der Verständigung oder gar in der bloßen Unterhaltung der Rezipienten? Diese

Differenzierung ist, wie Neumeister ausführt, wichtig, wobei häufig Mischformen auftreten. Man begegnet zudem vielfältigen Positionen, etwa der selbstironischen Bekräftigung der höfischen Liebesdoktrin ebenso wie Tabubrüchen und Verstößen gegen dieselbe.

Mit Christina Rossetti diskutiert Jarmila Mildorf eine lange zu Unrecht vernachlässigte Dichterin der viktorianischen Epoche. Sie zeigt bei ihrer Erkundung dialogischer Strukturen im lyrischen Werk Rossettis zugleich den anspruchsvollen intellektuellen Gehalt der Texte und erörtert sehr differenziert den jeweiligen Grad an Dramatisierung bzw. dramatischer Handlung. Unter anderem können die Dialogpartner (z.B. Christ und Jude) als Repräsentanten bestimmter Glaubensvorstellungen bzw. religiös geprägter Positionen oder gesellschaftlicher Rollen auftreten. Dies wirft die Frage auf, inwiefern sie überhaupt als Individuen begriffen werden können. Wiederum erscheint die implizit oder ausdrücklich evozierte Kommunikationssituation von entscheidender Bedeutung.

Rüdiger Görner schließt in seinen Reflexionen zu Yvan und Claire Goll produktiv an das Konzept des Dialogischen von Martin Buber an. Er beobachtet, wie sich die beiden Autoren in der Sammlung *Antirose* gemeinschaftlich einbringen und zusammen die französische Übersetzung betreuen. Mit dieser fruchtbaren symmetrischen Kooperation und Mehrsprachigkeit grenzt sich der Entstehungsprozess der *Antirose* und anderer Gollscher Gedichte und Zyklen von ähnlichen dialogischen Unternehmungen wie etwa Goethes West-östlichem Divan markant ab und verdient erhöhte Aufmerksamkeit.

Aus der Reihe der sämtlich lesenswerten und bereichernden Aufsätze ist außerdem derjenige Ina Schaberts („A Dialogue on Dialogue-Sonnets“) besonders hervorzuheben, da er selbst als poetischer Dialog verfasst ist: als Kontroverse, die mit Hilfe von fiktiven Sprechern (Neander, Historicus, Morata, Crites) die Thesen und verschiedenen Positionierungen der Teilnehmer einer Erlanger Tagung über die Gattung des Sonetts sehr prägnant vor Augen führt. Der wissenschaftliche Diskurs bzw. Wettstreit erscheint hier im zugleich unterhaltsamen und verfremdenden Gewand des poetischen bzw. poetologischen Dialogs.

Während die genannten Studien die Verankerung des Sammelbands und seiner einzelnen Beiträge innerhalb eines produktiven neueren Forschungsfeldes dokumentieren, sind die Originalität und forschungsinnovative Dimension des Bands nicht zu verkennen. Das Dialoggedicht ist in der bisherigen Forschungslandschaft allenfalls in vereinzelt in Augenschein genommen worden. In der systematischen Erschließung der dialogischen Dimension von Lyrik, die namhafte Theoretiker des vorigen Jahrhunderts wie Michail Bachtin zu Unrecht noch als ausgesprochen monologische Texte verkannt haben, liegt ein beträchtlicher Gewinn für die Dialogue Studies, die sich in jüngster Zeit eines regen interdisziplinären Forschungsinteresses, erfreuen.

Die Herausgeber und ihr Autorenteam leisten in der Tat Pionierarbeit. Besonders erfreulich ist die Tatsache, dass die Erschließung der dialogischen Lyrik hier nicht allein in ihrer historischen Dimension, sondern breit aufgestellt aus einer interdisziplinär-komparatistischen Perspektive erfolgt.

Erstmals in dieser Breite und systematischen Zugangsweise wird das Dialoggedicht als richtungweisende Subgattung der Lyrik erschlossen und mit Hilfe des in den neueren Dialogue Studies erprobten wissenschaftlich-theoretischen Instrumentariums beleuchtet. Auf diese Weise gelingt es, in den Einzelbeiträgen des Bandes detailgenau und kenntnisreich die Entstehung und Verbreitung des Dialoggedichts in seinen historischen Entwicklungsstufen

nachzuvollziehen und seine kulturgeschichtliche Bedeutung prägnant sichtbar zu machen. Das vorliegende Sammelwerk ist originell und forschungsmäßig richtungweisend, und zwar sowohl hinsichtlich der sehr verdienstvollen Materialerschließung als auch im Blick auf den gut reflektierten theoretischen Ansatz. Anhand einer breiten Palette von repräsentativen Textbeispielen aus englischen, deutschen und romanischen Literaturen wird den Leserinnen und Lesern ein beeindruckendes Panorama des internationalen Dialoggedicht eindrucksvoll vor Augen geführt.

Pascal Nicklas

Literatur und Medizin – interdisziplinäre Beiträge zu den *Medical Humanities*. Hg. von Pascal Fischer und Mariacarla Gadebusch Bondio. Unter Mitarbeit von Pascal Berberat. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016, 196 S.

„Literatur und Medizin“ ist nicht zwingend ein interdisziplinäres Arbeitsgebiet: In der Komparatistik fällt es unter den Bereich der Erforschung von Literatur und Wissenschaft und hat da eine gewisse Tradition. Anders verhält es sich mit dem Gebiet der *Medical Humanities*, die als solche ein interdisziplinäres Arbeitsgebiet sind und für die es eigentlich keinen deutschen Begriff gibt. Eine Professur für *Medical Humanities* gibt es in Deutschland überhaupt auch erst seit 2015 an der Charité und dort (zunächst) auch nur als Gastprofessur. Der erste Lehrstuhlinhaber war ein Medizinhistoriker.

Inwiefern also sollten für die Komparatistik die *Medical Humanities* interessant sein? Auch wenn die Komparatistik als sterbendes Fach in jedem Fall medizinischen Beistandes bedürfte, würden die *Medical Humanities* jedoch als „Fach“ kaum Rettung bringen: Sie selbst führen ein eher geisterhaftes Dasein zwischen allen Fächern. Ihren Ursprung haben die *Medical Humanities* als Gegenbewegung zur Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts sich intensivierenden Verwissenschaftlichung der Medizin und der später aufkommenden sogenannten „Apparatemedizin“. Innerhalb der Medizin sollen die *Medical Humanities* ein Defizit an Humanität ausgleichen, Mediziner\*innen den Menschen wieder jenseits seiner molekularbiologischen Existenz vor Augen führen. Mittlerweile aber hat sich das Gebiet von diesem eher an die medizinische Lehre gerichteten Auftrag hin zu einer modernen Forschungsdisziplin entwickelt, die Fragestellungen hervorbringt, die sich nicht mit den Instrumentarien einer Disziplin bearbeiten lassen. Der weit gefasste Begriff der *Humanities* schließt dabei nicht nur die Literatur-, Kunst-, Medien- und Musikwissenschaften, sondern auch die Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften mit ein. Dadurch bieten die *Medical Humanities* auch für interdisziplinäre Forschungszentren einen äußerst fruchtbaren Fokus, der zudem vom hohen Prestige und den wirtschaftlich ganz anderen Voraussetzungen der Medizin profitieren kann. Und an dieser Stelle könnten Komparatist\*innen von den Fragestellungen profitieren und diese wiederum von den speziellen fachlichen Qualitäten der Komparatistik.

Es sind also die höchst anschlussfähigen Fragestellungen und interdisziplinären Methoden, die sich für die Komparatistik als produktiv erweisen könnten. Begriff und Forschungstradition entstammen aber dem angloamerikanischen Raum, so dass sich innerhalb der Literatur- und Kulturwissenschaften zunächst eher Anglist\*innen und Amerikanist\*innen in Deutschland der *Medical Humanities* angenommen haben. So ist auch der hier zu besprechende Band von einem Anglisten, Pascal Fischer, und einer



Medizinhistorikerin und -ethikerin, Mariacarla Bondio herausgegeben. Die beiden geben auf engstem Raum eine ausgezeichnete Einführung in die Tradition und Fragestellungen der *Medical Humanities* und zeigen Breite und Anschlussfähigkeit der Forschung. Dabei wird auch deutlich, dass die Komparatistik durch ihre Arbeit am Thema der Literatur und Medizin schon grundlegendes in thematologischen und inhaltlichen Zusammenhängen geleistet hat. Allerdings erscheint der Band selbst für das Thema allzu schmal, auch wenn äußerst wichtige Themengebiete abgehandelt werden.

Mit Dietrich von Engelhard ist ein schon lange und rege sich im Gebiet der Literatur und Medizin betätigender Medizin- und Wissenschaftshistoriker mit einem grundlegenden Aufsatz zum „Beitrag der Literatur und Künste für eine moderne und humane Medizin“ besetzt. Die fachliche und historische Breite sind aus komparatistischer Sicht beeindruckend, doch zugleich bietet von Engelhardt eine ganz praktische Perspektive zur Integration der literarischen und ästhetischen Einsichten und Empfindlichkeiten in die medizinische Ausbildung.

Pascal Fischer unterscheidet bei der Frage von Literatur und Empathie die beiden Dimensionen, inwiefern erstens literarische Figuren Empathie auslösen können und zweitens, inwiefern Literatur Leserinnen und Leser empathiefähiger machen kann. Drittens stellt sich zudem noch die Frage, ob das eine mit dem anderen verbunden ist. Die erste Frage scheint weit leichter zu beantworten als die zweite, aktuell stark umstrittene Frage, inwieweit literarische Lektüre Empathie zu steigern in der Lage ist. Pascal Fischer sieht sich hierzu die Forschungslage an, da in der Medizin wieder verstärkt die Forderung erhoben wird, dass medizinisches Personal Empathie mit den Patienten haben sollte. Gerade in der empirischen Ästhetik literarischer Sprache wird diese Empathiediskussion geführt; allerdings ist die – auch von Fischer – zitierte Studie von Kidd und Castano (2013), die erhebliches Aufsehen erregt hat, der generellen Replikationskrise der Psychologie zum Opfer gefallen, so dass aktuell gerade der empirische Nachweis schwierig erscheint.

„Narrative Medizin“ ist ein wichtiges Schlagwort, das zu Bewusstsein bringt, dass die mit Patienten arbeitende Medizin vom Narrativen geradezu geprägt ist: Carmen Birkle zeigt die verschiedenen sprachphilosophischen und methodologischen Ansätze, mit denen die Literaturwissenschaft diesem Phänomen zu begegnen imstande ist und diskutiert, in welcher Weise dies Verständnis des Narrativen in der Medizin wiederum in die medizinische Praxis zurückstahlen kann.

Hartmut Böhmes Aufsatz entstammt seinem Forschungszusammenhang zur Mundhöhle in der Kultur- und Medizingeschichte. Böhmes Lektüre des Romans *Die Spange* (2006) wiederholt die im Roman vorgeführte Koinzidenz von Mundhöhle, Kosmos, dem Oralen und der Weltgeschichte (vgl. S. 103) mit den Mitteln der

Kulturwissenschaft. Die Spange figuriert dabei als Artefakt und Konvergenzpunkt den Körper disziplinierender und optimierender ärztlicher Praxis.

Schon 2010 hatte sich Ottmar Ette programmatisch zu einer Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft geäußert: in seinem Aufsatz zu David Wagners Prosatext *Leben* führt er eine entsprechende ‚polylogische‘ Lektüre vor. Die Literatur als Ort der Vieldeutigkeit, wo, wie in Wagners Fraktaltext alles so ist und zugleich auch ganz anders (vgl. S. 134) sein kann und deshalb schon seit Aristoteles von der Historie abgegrenzt wird, stellt sich gegen die Monologik medizinischer Praxis: „Im literarischen Text wird dieser biowissenschaftliche Diskurs mit vielen anderen Diskursen in eine – wenn man so will – im vollen Sinne *lebenswissenschaftliche* Diskursivität überführt, die sich nicht aus einer einzigen Logik speist, sondern die unterschiedlichsten Logiken relational miteinander zu verbinden weiß.“ (S. 155)

Um diese andere Art des Diskurses, die die Literatur zu bieten hat und die die Literatur als ästhetisch wertvolle Texte auszeichnet, drehen sich auch die beiden letzten Aufsätzen des Bandes. Wenn Mariacarla Gadebusch Bondino und Ingo F. Herrmann über die Aufzeichnungen der an Kehlkopfkrebs erkrankten Maria Christina Montani schreiben, geht es um die Konstruktion von *illness narratives*, deren Subjektivität gegenüber der medizinischen Diagnostik eine diskursive Selbstermächtigung der Patientinnen und Patienten bedeutet und dem medizinischen Personal vor Augen führen können, wie eine Missachtung der Individualität und Würde der Kranken einen über das eigentliche Kranksein weit hinausgehenden Schaden anrichten kann. Hier wird die Aufgabe der *Medical Humanities* in einem ganz greifbaren Fall veranschaulicht. Von den Aufzeichnungen Montanis unterscheiden sich die von Henriette Herwig diskutierten literarischen Demenznarrative vor allem durch ihre Literarizität: Herwig schreibt den von ihr ausführlicher besprochenen Texten literarische Qualitäten zu, die die Frage nach „dem Mehrwert ästhetischer Umsetzungen“ (S. 182) erlauben. Diesen sieht sie vor allem darin, dass Literatur „Bilder [findet] für Prozesse, die sich begrifflich kaum fassen lassen und lebensgeschichtliche Zusammenhänge“ (S. 191) beachtet. Außerdem verdichten die Texte individuelle Erfahrungen und geben ihnen Allgemeingültigkeit. So eignen sich literarische Texte in besonderer Weise dazu, die von den *Medical Humanities* geforderten Prozesse des Umdenkens anzustoßen und eine stärker individualisierte Sicht auf die Kranken zu ermöglichen.

Gemeinsam ist den in diesem Band vereinigten Aufsätzen eine ethische Grundausrichtung: Kunst wird nicht als *l'art pour l'art* begriffen, auch wenn die Funktionalisierung von literarischen Texten nicht deren Bedeutung erschöpft. Literaturrezeption wird hier in einem Zusammenhang gesellschaftlicher und medizinpolitischer Interventionen als Möglichkeit der Diskurs- und Verhaltensänderung

gesehen. Darin erschöpft sich aber nicht die kritische Dimension der *Medical Humanities* oder ihr Forschungspotenzial, das durchaus auch Fragestellungen der Grundlagenforschung einschließt, die nicht umstandslos gesellschaftlichen Wandel anzustoßen geeignet ist.

Thomas Schwarz

Matthias N. Lorenz: *Distant Kinship – Entfernte Verwandtschaft. Joseph Conrads Heart of Darkness in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht*. Stuttgart (Metzler 2017), 546 S.

Die Habilitation des Berner Literaturwissenschaftlers Matthias N. Lorenz untersucht die intertextuelle Auseinandersetzung mit Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) im deutschen Sprachraum. Intertextualität fasst Lorenz im Anschluss an Ulrich Broich und Manfred Pfister als „bewusst intendierte“ und „deutlich signalisierte Beziehungen“ zwischen Texten (10). In einem *close reading* kommen zunächst Zeitgenossen Conrads zur Sprache. Auf eine Latenzzeit der Conrad-Rezeption in der Nachkriegszeit folgt in den 80er Jahren eine Renaissance. Das längste Kapitel ist den Conrad-Lektüren von sieben Autorinnen und Autoren aus den Jahren 1986–2012 gewidmet. Hier leuchtet Lorenz feministische, kapitalismuskritische und postkoloniale Transformationen von *Heart of Darkness* aus. Schließlich rückt das Thema der Traumatisierung von Europäern in der Konfrontation mit Gewalt in Afrika in den Mittelpunkt der Betrachtung.

Gleich einleitend interpretiert Lorenz Conrads Roman als einen Bericht über die Verarbeitung der traumatischen Erfahrungen seines Erzählers Marlow, der sich im Kongo mit den grauenhaften Auswirkungen kolonialer Gier nach Elfenbein konfrontiert sieht. Als Marlows schwarzer Steuermann auf dem Flussdampfer in einem Pfeilhagel tödlich verwundet wird, wirft ihm der Sterbende einen Blick zu, mit dem er Anspruch auf eine „distant kinship“ zu erheben scheint, eine „entfernte Verwandtschaft“. Lorenz interpretiert die Erzählweise Marlows als einen Versuch, von seiner Traumatisierung abzulenken und seine Panik angesichts des Todes seines Weggefährten zu kaschieren (29). Marlow empfindet es an einer anderen Stelle als das Schlimmste, dass er mit dem Verdacht zu kämpfen hat, Afrikaner könnten auch Menschen sein: „what thrilled you was just the thought of their humanity“, der Gedanke an eine „remote kinship with this wild and passionate uproar“ (32). Lorenz schließt sich der Auffassung Chinua Achebes an, der diese diskursive „Entmenschlichung der Afrikaner“ kritisiert (31). Doch hebt er auch positiv die Kritik am Kolonialismus in Conrads Text hervor. Marlow präsentiert die „unmenschliche Behandlung der Schwarzen als geplanten Faktor der kapitalistischen Ausbeutung des Kongo“ (32): „They were dying slowly [...]. They were not enemies, they were not criminals, they were [...] black shadows of disease and starvation [...]. Brought from [...] the coast in all the legality of time contracts, [...] they sickened, became inefficient, and were then allowed to crawl away and rest. These moribund shapes were free as air – and nearly as thin.“ (33).

Lorenz arbeitet eingangs auch den historischen Kontext von Conrads Afrika-Aufenthalt 1890 auf. Der belgische König Leopold II. hatte unter dem philanthropischen Vorwand, Schwarzafrika vom arabischen Sklavenhandel zu befreien, am Kongo ein Regime des kolonialen Terrors errichtet. Die Bevölkerung dezimierte sich in dessen Gefolge auf dem Territorium des „Kongofreistaats“ um etwa 10 Millionen Menschen (52). Lorenz erklärt, dass es verschiedene „Parallelen zwischen Kongo-Staat und Holocaust“ gebe, die vom Vorhaben einer „Vernichtung durch Arbeit“ bis hin zur rassistischen Ideologie reichten (58). Mit einem Abriss der deutschsprachigen Publikations- und Rezeptionsgeschichte

von *Heart of Darkness* rundet der Autor die Einleitung ab. 1926 brachte der Suhrkamp-Verlag das *Herz der Finsternis* in einer Übersetzung von Ernst W. Freiðler heraus (122f.). Bis 2007 sind 33 verschiedene Ausgaben erschienen, der Roman gilt als „wichtigster Text Conrads“ (141).

Das „älteste nachgewiesene Stück fiktionaler Literatur, das mit Conrads Prätext korrespondiert“, ist Eduard von Keyserlings Erzählung „Seine Liebeserfahrung“ (1906) (151, 489). In ihr ist die Rede vom „Herzen von Afrika“ (160) und von einer Strafexpedition in Ostafrika unter dem Kommando eines „Leutnant Marlow“ (155). Auch Kafkas in Russland spielende Erzählung „Erinnerung an die Kaldabahn“ macht Lorenz als Kandidat für intertextuelle Beziehungen zu *Heart of Darkness* auf verschiedenen Ebenen aus. Sie endet im „Fieber“ des Erzählers auf einer Bahnstation „im Innern“ (168, 170). Eine strukturelle Analogie sieht er in der „Geschichte vom Scheitern eines Kolonisten“ (176). Wenn Kafka in ihm auch das Opfer sichtbar mache, komme es rückwirkend zu einer neuen Beleuchtung eines besonderen Aspekts des Prätexts, einer Rekonfiguration: Kafkas Erzähler und Kurtz sind gleichermaßen Opfer einer Intrige (176). Kurtz wird vom Nachschub abgeschnitten, sein Direktor will den Mann mit den neuen Methoden scheitern lassen, für Lorenz der Grund seiner Radikalisierung (vgl. 21f., 485, 490). Parallelen zwischen *Heart of Darkness* und Robert Müllers *Tropen* (1915) lassen sich darauf zurückführen, dass beide Texte systematisch Versatzstücke aus dem Diskurs über die Tropen reintegrieren. Lorenz interpretiert eine Figur von Müller namens Slim als „Wiedergänger von Kurtz“. Auf Deutsch bedeutet *slim* ‚dünn / klein‘, beide Figuren sind gleichermaßen hybrid (187f.). Lorenz zählt eine Fülle von Gemeinsamkeiten auf, die er als von Müller bewusst ausgewählte Einzeltextreferenzen interpretiert (199). Er greife viele Motive des Prätextes auf und kodiere sie um: „Barbarei, Grauen, Tropenkoller, Fieber, Ansteckung, Verwilderung“ würden in den *Tropen* zu wünschenswerten „Elementen der Selbstfindung“ (203). Müller habe „planvoll“ am „literarischen Prätext gearbeitet“, mit der „Intention“, die Vorlage „umzudrehen und damit zu widerlegen“. Die Idee einer „Reise ins Innere“ habe Müller beim Wort genommen und seinen Reiseroman als „Gedankenspiel“ ausgestaltet (203). Die Indizienkette für eine „intendierte Bezugnahme auf den Prätext“ (489) ist zwar dicht, doch insofern mit Vorsicht zu genießen, als man bei Müller genau wie bei Kafka in letzter Instanz Zweifel an einer Conrad-Rezeption nicht auszuschließen vermag.

Sicheres Terrain einer Lektüre von Conrads Roman betritt Lorenz erst im folgenden Kapitel, wenn er Texte von Jakob Wassermann (228), Annemarie Schwarzenbach (229f.) und Balder Olden (235) aus den 1930er und 1940er Jahren abhandelt. Aufgrund von verschiedenen Anspielungen in Ernst Jüngers *Afrikanischen Spielen* (1936) legt Lorenz auch für diesen Autor eine Lektüre von *Heart of Darkness* für die frühen 1930er Jahre nahe (248, 251). Er verweist darauf, dass sich Jüngers Roman durch eine letztlich illusorische „Bejahung der Amoralität“ gegen den Prätext stelle (249). Vor allem in *Auf den Marmorklippen* (1939) hätten sich „Lesespuren von *Heart of Darkness*“ niedergeschlagen (238). Vergleichbar sei die erzähltechnische Annäherung an Schädelstätten in Prä- und Posttext durch ein *delayed decoding*, eine verzögerte Erkenntnis der grauenhaften Szene (269f., vgl. 38, 495). Lorenz kommt zu dem Schluss, dass Jünger seine Conrad-Lektüre im Sinn eines „nachgeholtten Grauens“ umgesetzt habe, sprich in

der „Verarbeitung der eigenen Nähe zu einem zerstörerischen Regime“ (275). Hier kritisiert er, dass die afrikanisierten, bedrohlichen Täter des Romans mit den Opfern der Kongo-Gräuel gleichgesetzt werden (276f., 495). Jünger unterschlägt Marlows Erkenntnis, dass die „Barbarei des Mr. Kurtz“ in den Europäern selbst angelegt sei (277). Aus der nur selektiv vorgenommenen Adaption ergäben sich die „faschistoiden Züge“ des Jünger'schen Werks. Ihm liege die selbstgerechte Annahme eines Herrenmenschentums zugrunde, das der Barbarei enthoben sei (277).

In den Jahren 1940 bis 1985 macht Lorenz eine Lücke in der „literarisch produktiven Rezeption von *Heart of Darkness* in deutschsprachigen Texten“ aus (278f.). Er kann aber auch mit Ausnahmen aufwarten wie Christoph Meckels Pazifik-Gedicht „Das Herz der Finsternis“ (1962) (285f.). 1967 publiziert Peter Weiss seinen *Gesang vom lusitanischen Popanz*, der gegen aufständische angolische „Zwangsarbeiter“ eine Expedition mit der Instruktion zusammenstellt, sie wie „wilde Tiere“ auszurotten und ihre Köpfe „auf Pfähle“ zu stecken (288f.).

Brigitte Kronauers Roman *Der berittene Bogenschütze* (1986) stehe am Beginn einer „Renaissance von *Heart of Darkness* in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ (316). Das Vordringen des Protagonisten in ein italienisches Tal sei analog zur Penetration Afrikas durch Marlow gestaltet, die ins eigene Innere führt (322–328). Christa Wolfs *Störfall* (1987) thematisiert die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl als ein Ereignis, das sich auf ein „pervertiertes männliches Denken“ zurückführen lasse (335). Das „Herz der Finsternis“ ist in diesem Roman der „blinde Fleck“ (338) der „westlichen Kultur“, eine Metapher für die „philanthropische Verlogenheit“ der „Eroberung der Welt“ (340). Lorenz moniert, dass *Heart of Darkness* hier „zu einem Stichwortgeber degradiert“ werde, der an passenden Stellen „applizierend dem eigenen Werk anverwandelt“ werde (348). Heiner Müller wirft er vor, 1990 Conrads Roman zu instrumentalisieren, um die „koloniale Ausbeutung des Kongo“ mit dem „Beitritt der DDR zur Bundesrepublik“ auf unangemessene Weise zu vergleichen (351). Auch Volker Braun unterlege „dem Prätext eine kapitalismuskritische Lesart, die an die offizielle DDR-Lesart von *Heart of Darkness* als antiimperialistisch anknüpft, diese nun jedoch auf die Nachwendesituation projiziert“ (357f.). Problematisch erscheint Lorenz daran die „Selbstviktimisierung als ‚Neger‘“, denn die „Congo atrocities mit Millionen Toten“ seien wohl nicht ernsthaft vergleichbar „mit dem Bewältigen der Wiedervereinigung“ (358). Lorenz weist die „Parallelisierung des Schicksals der ostdeutschen Arbeitslosen mit den afrikanischen Arbeitssklaven“ zurück (359, 505). Lorenz beanstandet, dass sich Brauns Posttext eine manipulierende „Kontamination durch den Prätext“ einhandle, „weil dessen Grauen einen Massenmord bezeichnet und nicht Massenarbeitslosigkeit“ (362). Zwei Schweizer Romane von Urs Widmer und Christian Kracht verbindet, dass sie mit einer „schwarzen Erzählperspektive“ spielen (366). Widmer war vier Jahre vor der Publikation seines Romans *Im Kongo* (1996) bereits als Übersetzer von Conrads *Heart of Darkness* hervorgetreten (367). Der weiße Protagonist Kuno Lüscher wird während einer Reise zum „innersten Kongo“, in das bewaldete, von Kannibalen bevölkerte „Herz Afrikas“, schwarz (369, 372f., 375). Die „geringste Kränkung“ führt in dieser imaginierten Welt zu „Mord und Krieg“, zur „Ausrottung ganzer Völker“ (375). Das liest Lorenz als Persiflage grausiger Expeditionsberichte vom Innersten Afrikas (375). Zum Schwarzen

wird der Protagonist durch eine „Congolese masquerade“ – die Einfärbung mit Ruß (379f.). Der Roman parallelisiert die Diktaturen Hitlers und Mobutus, mit dem sich Lüscher schließlich als „Eingeborener“ arrangiert (381f.). Widmer erklärt, er habe die „Schwärze“ seines Protagonisten positiv angelegt, um ein „Gegenbild zur Abwertung des Schwarzen“ zu schaffen (384). Lorenz erkennt diese Einstellung in den „Sexualphantasien“ des Romans wieder, die einer „antirassistischen Agenda“ folgten, wenn eine blonde Frau mit dem schwarz gewordenen Bruno, den sie als Weißen noch zurückgewiesen hat, „ins Bett steigt“ (386). In Widmers „Kongo-Phantasie“ seien nur die „Diktatoren Hitler und Mobutu“ böse (388). Im Dialog mit dem Prätext erweise sich der Roman als dessen Rekonfiguration, als subversive Parodie kolonialer Ideologie (388f.). Er stoße im Idealfall „ein Lachen über die eigenen Projektionen“ an (389).

In Christian Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Licht* (2008) unternimmt der afrikanische Protagonist „eine Reise entlang eines Flusses ins Innere“ des europäischen Kontinents, bis in das Bunkersystem des Réduit in den Schweizer Alpen. Lorenz begreift ihn als einen „Wiedergänger Marlows“ (393f., 398). Er vollziehe auf seiner Reise ein „Passing“, das den Text in den Rang einer „Rassismuskritik“ hebe (390, 393, vgl. 369). Dass es sich bei der Marlow-Figur um einen Schwarzen handelt, wird den Lesern erst „nach dem ersten Viertel des Romans“ bewusst. Dieses „Passing im Lektüreprozess“ weise „den Leser auf seine eigenen Vorurteile“ hin (394, 402). Der Gegenspieler des Protagonisten namens Brazhinsky sei Krachts „Version von Conrads Mr. Kurtz“ (399). Das Réduit präsentiert der Roman als „Wurzelwerk“, das „auf furchterregende Weise organisch“ erscheint (402). Lorenz schreibt dem Roman die besondere Qualität zu, „*autoreflexiv* das Verfahren der Intertextualität“ auszustellen und es als Rhizom zu metaphorisieren (402).

Den Abschnitt über „Ruanda als das Herz der Finsternis“ eröffnet Lorenz mit einem aktualhistorischen Abriss über die Konflikte in dieser Region, in denen bis heute Millionen Tote zu beklagen sind (412). Allein zwischen April und Juni 1994 fielen in Ruanda 800 000 Menschen einem Völkermord zum Opfer (407). In dem Konflikt stehen sich die Tutsi, die traditionell „herrschende Kaste von Viehzüchtern“, und Hutu gegenüber, eine „etwa 85-prozentige Bevölkerungsmehrheit von Kleinbauern“ (408). Als am 4. 9. 1994 ein Flugzeug mit dem seit den 70er Jahren regierenden Hutu-Präsidenten Ruandas abgeschossen wurde, begannen die Hutu, Oppositionelle aus den eigenen Reihen und die Tutsi zu ermorden (410f.). Die Streitkräfte der Tutsi brachten das Land unter ihre Kontrolle und verübten anschließend Massaker in den Flüchtlingslagern der Hutu (413). Hans Christoph Buch wurde 1995 Zeuge eines solchen Massakers (415f.). Die traumatische Erfahrung hat er in einer Reihe von Texten verarbeitet. Ähnlich wie Marlow komme Buch zu dem Schluss, dass ein „Rückfall in die Barbarei“ jederzeit möglich sei (421). Lorenz diagnostiziert, dass Buchs „Anverwandlung des Prätextes Teil eines selbsttherapeutischen Umgangs mit dem eigenen Trauma“ ist (439).

Besondere Brisanz gewinnt die Auseinandersetzung von Lorenz mit dem Roman *Hundert Tage* (2008) aus der Feder des Schweizer Schriftstellers Lukas Bärfuss vor dem Hintergrund des Engagements der Schweizer Entwicklungszusammenarbeit in Ruanda, dessen Hutu-Regierung sich bis 1994 beträchtliche Zuwendungen zu sichern vermochte

(440–442). Der Roman ist im Kontext einer Problematisierung der „Schweizer Mitschuld am Völkermord“ zu lesen (443). Finanziert wurde beispielsweise der Aufbau des Radiosenders, der zum Mord an den Tutsi aufgerufen hat (444). Lorenz dagegen nimmt die Schweiz in Schutz, weil sie sich nach dem Beginn des Blutvergießens aus Ruanda zurückgezogen habe (vgl. 467). Bärfuss selbst hat seinen Roman als postkolonial reflektierte „Antwort auf ‚Herz der Finsternis‘“ konzipiert (447f.). Der Protagonist David Hohl wird durch den Anblick von Leichen traumatisiert (450). Er artikuliert die letzten Worte von Mr. Kurtz, „Das Grauen!“, als er sich auf einer Parteiveranstaltung der Hutu die Hetze gegen die Tutsi-Minderheit anhören muss (455). Lorenz missfällt, dass die „Grausamkeit“ der Hutu im Roman von Bärfuss in das „narrative Schema von *Heart of Darkness* gepresst“ werde. Gräuelt in Ruanda würden „zu einem genuin afrikanischen Problem“ stilisiert, ganz „wie es in Conrads Roman der wilde afrikanische Kontinent gewesen“ sei (462). Lorenz attestiert dem Roman von Bärfuss eine weitere „Kontamination durch den Prätext“ (463). Auf rassistische Weise werde die Hutu Agathe in die Nähe der ‚grunzenden Kannibalen‘ Conrads gerückt. Sie werde mithin auf die Stufen von Tieren gestellt, wenn sie mit der Zunge schnalze. Das bestätige ein Vorurteil, die „angeblich defizitäre Sprachlichkeit der Afrikaner“ (465, vgl. 511). Dagegen ließe sich einwenden, dass ein geschicktes Schnalzen in der menschlichen Kommunikation nicht nur allgemein Träger subtiler Bedeutungen kann, man darf heute auch als anerkannt voraussetzen, dass Klicklaute in verschiedenen afrikanischen Sprachen als Phoneme fungieren. Das Verdikt von Lorenz lautet, dass sich *Hundert Tage* „genauso wenig wie Hans Christoph Buch“ in der „Umkreisung seines ganz persönlichen Traumas“ für die „800.000 ruandischen Todesopfer und die traumatisierte Gesellschaft dieses Landes“ interessiere (472). Er wirft Bärfuss vor, dass er Afrika „zum bloßen Spiegel für ein europäisches Identitätsproblem degradiert“ habe (471): Dessen „*Rewriting*“ führe „unter der Oberfläche einer engagierten Wider-Rede gegen den Prätext zu einer Wieder-Aufführung von dessen problematischen Implikationen“ (472, vgl. 511). Wohlwollend bespricht Lorenz dagegen die „Menschenfresser-Trilogie“ (2005–2008) des österreichischen Schriftstellers Max Bläulich als ein innovatives Romanwerk. In ihm erfindet ein europäischer Forschungsreisender für das Wiener Publikum die „Horrorgeschichte“ blutrünstiger Kannibalenrituale, die er er als Expeditionsarzt in Afrika erlebt haben will (477). Dass in Wirklichkeit nur einer Ziege der Kopf abgeschlagen worden war (478), erfährt man aus der Perspektive eines schwarzen Dieners, der schon auf der *Roi des Belges* als Boy gearbeitet hatte (481). Das war das Schiff, das Conrad selbst auf dem Kongo steuerte, das Vorbild für den Flussdampfer in *Heart of Darkness* (Abbildung im Band). Bei Bläulich tritt der Diener als „gleichberechtigte Figur“ aus der rassistischen Erniedrigung in Conrads Prätext heraus. Lorenz lobt das Verfahren als „postkoloniales *writing back* im besten Sinne“ (482, vgl. 512). Traumatisiert und barbarisiert wird bei Bläulich der Afrikaner, der nach Europa verschleppt und als „Kanonenfutter“ in den Ersten Weltkrieg geschickt wird (480f.). Der Autor beschreibe die „Geschichte rassistischer Gewalt von der ‚Erkundung‘ Afrikas bis zum Faschismus“ als eine kontinuierlich grausame Entwicklung. Seine „Verwendung des Prätextes“ liege „im Trend der Gegenwartsliteratur, das Herz der Finsternis im Nationalsozialismus zu



verorten“ (482). Der erwähnte Arzt setzt seine Karriere im Romanwerk als Rassenhygieniker unter den Nazis fort (vgl. 474).

Man muss Lorenz nicht in allen Interpretationen und Urteilen folgen, um die hermeneutische Leistung anzuerkennen, mit der er Parallelen zwischen Prä- und Posttexten zieht. Es wäre auch interessant zu erfahren, wie sich in der Gruppe der lebenden Autoren die jeweils Angeklagten zum Dossier der Vorwürfe von Lorenz verhalten. Als Traumaberichte hätte Lorenz die Texte von Buch und Bärfuss insofern stärker würdigen können, als sie auch dazu beigetragen haben dürften, bislang unterbelichtete Aspekte des Prätexts in der Rekonfiguration sichtbar zu machen. Lorenz hat ihnen womöglich mehr zu verdanken als nur eine Bekräftigung seiner eigenen Interpretation von *Heart of Darkness*. „Entfernte Verwandte Conrads“ – das lässt sich mit dem Verfasser dieser Studie festhalten – „sind die deutschsprachigen Autoren und Autorinnen, weil sie sich oft völlig vom kolonialen Kontext des Prätextes entfernen und stattdessen ganz eigene Problemlagen auf dessen Folie bearbeiten“ (515).