

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2020/2021

Aus dem Inhalt: Nachruf. Zum Tod von Hugo Dyserinck (1927-2020) • Peter Brandes: Paul Celan – Dichtung als globale Sprache • Paweł Piszczatowski: Paul Celan in postanthropozentrischer Perspektive • Friederike Heimann: Über das „Gegenwort“ des Hebräischen in der Dichtung Paul Celans • Peter Brandes: Figuren des Globalen in Celans Hamburg-Gedicht Hafen • Anna Murawska: Emily Dickinson in der Übersetzung Paul Celans • Monika Schmitz-Emans: Deutungsperspektiven auf Celan bei Anne Carson • Roman Lach: Stimmen aus dem Geisterreich. Bae Suah und die Mehrsprachigkeit • Annette Simonis: Narrative des ‚Retreat‘ und ihre inhärenten Paradoxien • Alena Heinritz: Arbeit dokumentiert. Jurij Ščerbak und Emmanuel Carrère • Stefan Bub: Der versehrte Gott und das erblindete Ich in Texten von Georges Bataille • Matthias Beckonert: Pathologische Wahrheit(en). Wolf Haas und Thomas Pynchon • Tagungsberichte, Rezensionen.



ISBN 978-3-8498-1811-1
ISSN 1432-5306

Komparatistik 2020/2021



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2020 / 2021

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH, Wetzlar

Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1811-1

E-Book ISBN 978-3-8498-1812-8

ISSN 1432-5306

www.aisthesis.de

vorzuwerfen wäre als der Mangel einer erschöpfenden Erfassung aller Aspekte dieses metamorphotisch endlosen Komplexes.

Michael Wetzel

Friedrich Balke. *Mimesis. Zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2018. 256 S.

Wer eine Junius-Einführung zur Hand nimmt, möchte sich über bestimmte Philosoph*innen, Themen und Theorien einen Überblick verschaffen. Leser*innen erwarten daher eine klare und verständliche Darstellung des geistes-, kultur- und medienwissenschaftlichen Kanons. Die Leserschaft besteht insbesondere aus Studierenden. Einführungen gehören daher vorwiegend zur Studientliteratur und verstehen sich nicht als Plattform, um neues Forschungsmaterial kontrovers zu diskutieren. Stattdessen fokussieren sie meist auf bereits gültige Erkenntnisse, die innerhalb der jeweiligen Scientific Community kanonisiert und tradiert worden sind. Doch keine Einführung gleicht der anderen. Dies hat nicht nur etwas mit der unterschiedlichen Verlagspolitik und dem jeweiligen Programm zu tun, in dem sie erscheint, sondern auch mit der Wahl der Autor*innen, die man für die Einführung verpflichtet.

Die Herausgeber*innen der Junius-Reihe „Zur Einführung“ sind sich dieser Auswahl besonders bewusst, zumal sie stets in ihrer Vorbemerkung zu jeder neuen Ausgabe ihr Programm ganz klar formulieren: „klassische Frage sollen in einem neuen Licht“ formuliert und „neue Forschungsfelder“ in einer „gültigen Form“ präsentiert werden. Dennoch wird von ihnen ganz klar hervorgehoben, dass die Autor*innen die „klassischen“ Themen mit ihrer eigenen Handschrift versehen, das heißt aus ihrem Blickwinkel betrachten und dementsprechend aus einer ganz bestimmten subjektiven Perspektive analysieren und kritisieren. Der Standpunkt und die Positionierung sollen bewusst erkennbar bleiben, ohne zu „verwässern“ oder einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben.

Dem Bochumer Literatur- und Medientheoretiker Friedrich Balke ist beides gelungen: Seine Einführung zur „Mimesis“ trägt unverkennbar die Handschrift eines Medienwissenschaftlers, der einen der klassischsten Begriffe der Philosophie- und Kunstgeschichte auf eher unkonventionelle Weise interpretiert und dennoch den Spagat zwischen kanonischem Wissen und eigenem Standpunkt überzeugend darbietet. Überzeugend ist seine Argumentation gerade dadurch, dass weder eine begriffsgeschichtliche Rekonstruktion vorgenommen noch ein historischer Staffellauf von Theorie zu Theorie durch die Jahrhunderte hindurch verfolgt wird. Stattdessen legt Balke den Fokus auf Snapshots der Geschichte von Platon bis zur Ripping Reality digitaler Medien, die stets durch den platonischen Grundakkord der Mimesis als Tanz miteinander verlinkt und in ihren je unterschiedlichen Varianten, Versionen und Variationen präsentiert werden. Anfangs-, End- und Mittelpunkt dieses ganzen Unterfangens ist die Geburt der Mimesis aus dem Geistes des Tanzes.

Statt einer geschichtsphilosophischen Entwicklung von der Antike bis zur Moderne plädiert Balke daher für eine Perspektive, die sich in der kontinuierlichen

Wirksamkeit des Mimetischen durch die Epochen hindurch niedergeschlagen hat. Daher geht es nicht um die Mimesis an sich, sondern um Zirkulations- und Übertragungsprozesse mimetischer Verfahrensweisen in unterschiedlichen Feldern: So findet sich das mimetische Verfahren sowohl im politischen Feld der Marx'schen Geisterbeschwörung, in der Wiederbelebung der Antike durch Renaissance-Praktiken wie der Leichenprozession konservierter Körper bis hin zu Nachahmungstrieben der Dilettanten in der Kunst und der „sozialen Mimesis“ bei Gabriel Tarde. Mit Nietzsche, Kierkegaard, Bergson und Deleuze lenkt Balke damit unweigerlich das Interesse seiner Überlegungen auf den Begriff der Wiederholung, den Mechanismus der Automaten, das barocke „Objektil“ und damit auf die Wiederkehr barocker Ästhetik in neuen medialen Bildproduktionen von App-Anwendungen. Doch beginnen wir mit dem Auftakt des Tanzes.

Für Balke stehen Theorien des Politischen seit seinen Arbeiten über den Begriff der Souveränität, über Carl Schmitt und Gilles Deleuze im Zentrum seiner medienphilosophischen Reflexionen. Daher mag es kaum verwundern, wenn auch der Auftakt zur Mimesis nicht nur mit Platons politischen Implikationen anhebt, sondern diese sogar gegen Aristoteles *imitatio*-Begriff stark gemacht werden. Die „herrschaftskritische Dimension der mimetischen Praktiken“ (17) war in Platons Staat eine Gefahr, bei Balke werden diese Praktiken als Motor eines ständigen Kampfes zwischen dem herrschaftskritischen und herrschaftsstabilisierenden Potential der Mimesis verhandelt. Das macht die Originalität seines Ansatzes aus.

Um eine Orientierungshilfe in der Darstellung der unterschiedlichen theoretischen Positionierungen zu geben, führt der Autor zwei Begriffe ein, die jeweils eine andere Facette des Mimesis-Begriffs hervorheben. Innerhalb dessen, was für gewöhnlich unter Mimesis verstanden wird, lassen sich zwei Pole unterscheiden: der „protokollarisch-regulierende Pol“ und der „exzessive“ (18). Während der erste Pol dafür zuständig sei, die politische Ordnung zu stabilisieren – hier referiert Balke unter anderem auf die sozialen Praktiken, die zur Ausbildung und Stabilisierung des Habitus führen (P. Bourdieu) –, produziere die exzessive Mimesis eine perfekte Nachahmung, die das Nachgebildete zum verehrten Objekt des Originals permutiert. Das Simulacrum wird als Wirklichkeit verehrt. Diese grundlegende Differenz dient als Leitfaden für die noch folgenden Betrachtungen, die sich innerhalb dieses Spektrums der beiden Pole ausdifferenzieren und neu konfigurieren.

Unter Rückgriff auf Hermann Kollers begriffshistorische Studie zum Mimesis-Begriff in der Antike (1954) versucht Balke jene Lesart in den Vordergrund zu rücken, die als Konstante durch die Jahrhunderte hindurch mimetische Verfahrensweisen geprägt hat: die Bewegungen des Körpers im Tanz. Platon und Bourdieu werden hier zu Wahlverwandten. Im platonischen Bild des Tänzers werde eine Praxis offenbar, die staatsgefährdend sei, weil sie eine Umbildung, Veränderung und Transformation des Seins ermögliche (39). Ähnlich der Bildung des Habitus in der Soziologie Bourdieus, der über Praktiken, d. h. über die Inkorporierung von Strukturen (oder Einübungen), konstituiert wird (30), ist die „getanzte Mimesis“ bei Platon nicht etwas bloß diskursiv Artikuliertes, sondern bezeichnet den Prozess einer Einverleibung, der das ‚Sein davon trägt‘ und

ein gänzlich ‚Anderes‘ zur Erscheinung bringt. Balke hält konzise fest: „Mimesis bei Platon ist mehr als eine Darstellungsweise, sie bezeichnet eine Existenzweise.“ (37) Kurze Seitenblicke auf mimetische Praktiken innerhalb ethnologischer Theorien sowie auf Walter Benjamins Aufsatz zum mimetischen Vermögen und Martin Heideggers Lektüre des griechischen *paideia*-Begriffs (41) werden zwar in nur wenigen Worten erwähnt, jedoch sind die Querweise durchaus erhellend und laden zu eigenständigen Recherchen zu diesen angedeuteten Verknüpfungen ein.

Noch in den Analogmedien des 19. Jahrhunderts sieht Balke den platonischen Reproduktionsmechanismus am Werk, der die Schwere der Dinge durch die „Leichtigkeit im Sinne der Bedienung des Funktionsmechanismus“ (44) hinter sich lässt. Als Kronzeugen einer „Hypermimesis“, die als eine Form „universeller Wissensvermittlung“ (55) verstanden werden kann, dienen Ovids Narziss als Opfer einer exzessiven Mimesis (45f.), Lukians Inszenierung seiner Autorschaft als *figura mimetica* (48) und Diderots *Le Neveu de Rameau* als Zeugnis einer mimetischen Hysterie, die in Psychopathologie umschlägt (61) und als eine „Technik der mimetischen Entleerung“ (63) zu verstehen ist. Im Falle Lukians dehnt sich das mimetische Spiel auf die eigene Person aus und bringt sie unter einem Netzwerk von intertextuellen Verweisen zum Verschwinden. Ständig changiere die mimetische Praxis zwischen Institutionalität und Alterität, Darstellungs- und Aneignungspraxis, wobei die Angleichung des Subjekts an niedere Lebensformen – Praktiken der „minderen Mimesis“ – stets Gefahr läuft, das Subjekt bis zur Unerkennbarkeit zu transformieren. In Lukians Ausführungen zur Verbindung von Tanzkunst und Kosmos überlebe das platonische Paradigma einer „affektiven Übersprungsqualität, die dafür verantwortlich ist, dass die schauspielerische Darbietung in einen Tumult umschlägt“ (55). Schließlich zeige sich auch bei Diderot ein „unregulierbares mimetisches Vermögen, das unterschiedslos die ganze Welt in ihren oberflächlichen Aspekten nachzuahmen versucht“ (59). Selbst noch in der „Christomimesis“, der christlichen Nachahmungsstrategie des Lebens Jesu Christi (*De imitatione Christi*), vollziehe sich eine Angleichung an das Leben des Erlösers, die eine Suche nach dem Kreuz sei (73) und sich ebenso in den Körpern der Konvulsionärinnen manifestiere (78). Ernst Kantorowicz' Studie über den Königskörper als *persona mixta* stellt eine mimetische Übertragungspraxis dar, in der die Person Jesu bzw. der Staat Gottes auf den weltlichen Staat konvergieren. Die Herrschaftsstrukturen werden in Analogie zueinander gesetzt, mystischer Körper und Staatskörper werden ineinander übersetzt (75).

Auf einer makrostrukturellen Ebene wie der historischen Einteilung von Epochen ließe sich sogar an den Praktiken der Renaissance ablesen, das Formen „historischer Mimesis“ als eine Rekonstitution vergangener Epochen beschrieben werden können, in diesem Fall derjenigen der „römischen Leiche“ als „dünnnes Medium“ (Benjamin) zwischen beiden Epochen. Die Wiederbelebung entstehe hier durch den „Kultwert der Untoten“ (99), einer gefundenen, konservierten Frauenleiche, die in einer Prozession verehrt wurde, wie in Burkhardts Renaissancegeschichte festgehalten worden ist (92). Dass die „Renaissance eine Arbeit an der römischen Leiche“ (93) sei, bezeuge erneut einen mimetischen

Exzess, denn an dieser Leiche seien alle Wesenszüge des Todes verschwunden und durch Anzeichen des Lebendigen ersetzt. Eine Umwandlung, die gerade durch den Ausstellungswert im Konservatorenpalast bedingt ist: „Die Leiche, die begraben wird, damit sie niemand sehen kann, führt für eine bestimmte Zeit das Leben eines öffentlich zugänglichen Mediums“ (99). Berichtet wird sogar, dass das Publikum sie abmale und damit zu einer weiteren Reproduktionstechnik in der Kette mimetischer Exzesse führe. Nicht die Materie als solche werde zum Vorbild einer Idee, sondern die Materie in ihrer „niedersten, der Dekomposition anheimfallenden Erscheinung, die zum Exemplum und Evidenzzeichen einer alles überstrahlenden Idee wird, vor der ‚Alles was jetzt lebe‘ verblasst“ (101). Balke sieht hier gleichsam eine Praxis am Werk, die weit über den konventionellen, d.h. in diesem Fall rein ästhetischen, Bedeutungsrahmen der erzählten Geschichte von der *imitatio* auf eine Gegengeschichte hinweise, die unterschiedliche Praktiken einschlieÙe und nicht nur auf die ‚schönen Künste‘ beschränkt sei (103ff.). Dies zeige sich insbesondere auch in der *Vita Albertis*, in der eine „mimetische Affektivität“ dargestellt werde, die keine Grenze zwischen Handwerk und Künsten zulieÙe, sondern alle Fertigkeiten in einem Netzwerk zur „kontinuierlichen Vermehrung und Verbesserung des Wissens“ (107) zusammenschlieÙe.

Weitere Snapshots dieser Exzessivität findet der Autor unter anderem in den Ausführungen Hegels zur holländischen Genremalerei, die Techniken der Nahsicht und der Miniaturisierung verwende, um eine – wie Balke es ausdrückt – „Mikrophysik und Mikrokinetik der Dinge und Ereignisse“ (116) zu erzeugen, ein Verfahren, das er unter anderem auch in der historischen Analyse Foucaults identifiziert (115). Zu den mimetischen Praktiken um 1800 gehörten daher auch die künstlerischen Fertigkeiten der Dilettanten, die nicht zuletzt von Goethe und Schiller ausführlich kommentiert worden sind. Als Parasiten des Schöpfungstums ohne wirkliche Urheberschaft seien sie rein reproduktiv, nicht jedoch kreativ tätig. Daher sei – nach Goethe und Schiller – auch keine Erweiterung der Kunst möglich. Stattdessen verbreiteten sie durch ihre Praxis lediglich das Prestige des Künstlers. Dennoch könne auch in diesen rein kopierenden Tätigkeiten eine Meisterschaft erreicht werden, die mit dem Original verwechselt werden könnte (126).

Diese kurze kunsthistorische und ästhetische Passage der exzessiven Mimesis wird von einer erneuten Darstellung der historischen Mimesis, in diesem Fall der Marx'schen Geisterbeschwörung verstorbener politischer Figuren, abgelöst. Im Zentrum steht hier Marx' Text über die Kolosse aus der römischen Geschichte und ihre „Totenerweckung“ (131) durch Revolutionen. Mit Rückgriff auf Nietzsches Unterscheidung von kritischer und monumentaler Historie versucht Balke zu zeigen, dass es sich hierbei nicht um eine bloÙe Nachahmung der Geschichte handle, sondern um eine Mischung beider Historien, wobei die monumentale Historie als eine Wiederholungsspur zweiten Grades zu betrachten sei, weil sich durch sie Geschichte als Farce und Parodie manifestiere. Das Entscheidende sei, dass trotz dieser Analyse Marx' eigene Darstellung bereits innerhalb der historischen Mimesis zu verorten sei (137). Ähnlich vollziehe sich auch Siegfried Krakauers ethnografische Analyse des Cancans, eines Tanzes, der dadurch

gekennzeichnet ist, dass er durch die Übernahme verschiedener Praktiken und Verhaltensweisen hergestellt wird, indem diese aus einem „Außenraum“ in ein Zentrum hineingetragen und verwandelt werden (143). Kracauer beschreibe damit die Zeit nach der Julirevolution. Dementsprechend sei auch diese komplexe Entwendungsoperation eine Praxis, die durch Nachahmung etwas in eine Kultur hinüberträgt und es innerhalb dieses neuen Raums transformiert.

Balke schließt diese letzte Form der historisch-politischen Mimesis mit dem Eichmann-Prozess, den er mit Felmans Lesart der kritisch-monumentalen Geschichte als „Monument für eine zukünftige Erinnerung“ (152) interpretiert. Theatralität und Inszenierung vor Gericht seien Ausdruck dieser Geschichte, in der die Stimmen der Millionen Toten in der Figur des Staatsanwalts inkarnierten. Geschichte werde so nicht nur neu verhandelt, sie wiederhole sich, jedoch mit einer ihr eingeschriebenen Differenz: einer präfigurierenden Funktion für zukünftige Prozesse (155).

Im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert verbindet der Autor Nietzsches Schwergewicht der Wiederholung, die nicht in der Determination, sondern vielmehr in der Wahl liege, mit Kierkegaards Ausführungen zur Posse als Form einer „minderen Mimesis“. Der Kreis zur platonischen *Pantomimesis* schließt sich und eröffnet in der Schreibszenen der Moderne – dem Zitat als Form der sprachlichen Selbstwiederholung (169) – weitere Variationen des Exzesses. In Bergsons Aufsatz zur Komik ließe sich in dem Automatismus der Komik die platonische Gefahr der Mimesis ablesen, denn gerade im zerlegbaren Mechanismus des Menschen offenbare sich der mimetische Exzess in seiner Vollendung: Der Mensch wird verdinglicht. Nur das bei Bergson noch eine weitere Komponente hinzutrete, denn anders als beim Mimen im platonischen Sinne, der sich dem Anderen und Fremden anverwandle, indem er zum Sprachrohr desselben wird, werde bei Bergson die Mimesis als eine Technik verstanden, die das nachgeahmte Subjekt gegen seinen Willen nachahmt und verändert. Die Identität wird angegriffen, das Selbstbild durch die „depersonalisierten Mechanismen des Subjekts“ (175) gestört oder zerstört.

Vom psychischen Apparat wechselt der Autor zu soziologischen Theorien der Mimesis, deren Spuren er in den Schriften des französischen Gesellschaftstheoretikers Gabriel Tarde nachgeht. Mimesis bedeutet auch in soziologischen Kontexten keine bloße Wiederholung, sondern insbesondere im Sinne Tardes eine Technik, die Nachfolger erzeugt, d. h. zu einer Ausbreitung fähig ist: „Nachahmung bezeichnet damit den Wirkungsgrad einer Neuschöpfung, der nicht aus der ‚willentlichen‘ Übernahme eines Vorbildes resultiert, sondern aus einem Prozess“ (179f.). Dieser sei zwar mit psychologischen Vorgängen wie der Hypnose, der Magnetisierung oder der Suggestion vergleichbar, jedoch nicht mit ihnen gleichzusetzen. Die Gesetze der Nachahmung im sozialen Bereich ließen sich weder auf rein ästhetische noch psychologische Praktiken per Analogieverfahren reduzieren. Sie gehorchten eigenen Gesetzen. Nachahmung ist hier Neuschöpfung im politischen wie im sozialen Sinne. So ließen sich auch mimetische Prozesse zwischen unterschiedlichen sozialen Klassen beobachten und beschreiben, die beispielsweise in höheren Gesellschaftsschichten zur Erfindung von Vorkehrungen gegen eine „Nachahmungswut“ führen könnte, um die

„Nachahmungsdynamik“ einzuschränken und damit die eigene Position zu stabilisieren (183). So sei unter anderem der Adel als die „wirksamste mimetische Agentur“ (184) nicht von den Reproduktionstechniken der gesellschaftlichen Klassen in demokratischen Gesellschaften verschont geblieben, stattdessen erblicke man die neue Aristokratie nun in den Theatern, Banken, Ministerien und Kaufhäusern, die sich nach Tarde hauptsächlich in den Zentren der Hauptstädte konzentrierten (185).

Auf den letzten knapp dreißig Seiten kulminiert Balkes Argumentation in einer Collage verschiedener Versatzstücke aus Medien- und Informationstheorien, die von der „Maschinenmimesis“ des Arbeiters in der Fabrik (nach Marx ein „Wirbeltanz“ zwischen Mensch und Maschine, 109) bis hin zu Alan Turing und den ästhetischen Praktiken der sozialen Medien reicht. Als Medienwissenschaftler mit historischem Tiefgang betont Balke vor allem, dass die „Remediation“ zwischen alten und neuen Medien keinen Ablösungs- noch Verfallsprozess bezeichne, sondern als ein mimetischer Rückgriff von neueren Medien auf ältere zu begreifen ist, bei dem letztere nicht vollständig ersetzt werden. Im Arbeitsrhythmus der Fabrik im kapitalistischen System kehre erneut die Handwerksphilosophie Platons wieder, jedoch unter anderen Vorzeichen. Die Dinge veränderten sich im Zeitalter der Serienproduktion, auch wenn es sich nur in den Grenzen eines bestimmten Typus vollzieht (213). Hierzu bemüht er Deleuzes Lesart des Barock und seinen Begriff des „Objektils“, das das Verhältnis von Subjekt und Objekt neu definiere, weil es die Kategorie der Zeit in die Objekte einführe (215). Zeitlichkeit werde zu einer wesentlichen Eigenschaft der Dinge, die insbesondere in neueren ästhetischen Praktiken der Smartphone-Ära in Form der „Ripping Reality“ (Herausreißen von „Wirklichkeitsstücken“) zu Tage trete. Diese Praktik ermögliche ein „kontinuierliches Morphing der Objekte“ (223).

Die „Ausweitung der mimetischen Zone“ (230), wie Balke sein einführendes Programm beschreibt, schließt mit Foucaults Interpretation der antiken Verfahrensweisen der Hypomnemata, den mentalen Notizbüchern hellenistischer Gelehrter, die eine „körperliche Aneignung des Wiedergelesenen“ (225) und damit eine weitere Form mimetischer Praktiken der Einverleibung darstellt. Auch die Meme-Theorie des Evolutionsbiologen Richard Dawkins wird von Balke angeführt, um die Verbreitung von Inhalten über mediale Netzwerkstrukturen des Internets deutlich zu machen und ihren Neuerungswert zu betonen. Obwohl man sich zu den „populärwissenschaftlichen Analogieschlüssen“ des Biologen unterschiedlich positionieren könne, sei ihnen ein „gewisser Erkenntniswert“ nicht abzuspreehen, denn: „Mimesis [...] führt zu einer ‚Imprägnerung‘ des Gedächtnisses mit Inhalten, die durch ihre replikatorische Potenz und ubiquitäre Präsenz im Netz die Aufmerksamkeit der Nutzer auf sich ziehen und Anhängerschaft erzeugen“ (227).

Wenn die Leserin nun auf der letzten Seite eine Art von unbefriedigter Lektüre verspürt, dann nicht deswegen, weil eine kurze Zusammenfassung, ein abschließendes Fazit oder ein Ausblick fehlt, sondern weil sie bereits die Lust verspürt, an jenen Lücken weiterzuarbeiten, die der Autor durch seine strategische Auswahl an Autoren und Texten offengelassen hat.

In der Dichte der Darstellung des mimetischen Exzesses auf den letzten Seiten wird der Exzess selbst vorgeführt: Über Mimesis schreiben heißt sich selbst in einen Tänzer zu verwandeln, der auf dem Boden der Geschichte die Figuren seiner Lesebewegungen und Lektüresprünge einzeichnet. Bereits wiederholte Lektüren werden nochmals wiederholt und in Konstellation zu anderen Lektüren gestellt. Damit wird ihnen zugleich auch eine Differenz des Wiedergelesenen eingeschrieben. Der Sprung vom Alten zum Neuen und vom Neuen zum Alten behält immer den Anstrich anachronistischer Lektüreprinzipien und wird in einigen Teilen der Einführung zu abrupt zwischen den Jahrhunderten miteinander verschaltet, sodass man kaum Zeit hat, bei einer erhellenden Lesart stehenzubleiben, weil man bereits im Neuen angekommen ist, obwohl ein alter Aspekt noch nicht zu Ende gedacht ist.

Aber dies ist sicherlich auch der Technik des einführenden Schreibens selbst geschuldet: Positionieren ohne zu verwässern, repräsentieren ohne zu vervollständigen, das ist die Stärke dieser Einführung und sollte so auch gelesen werden. Zur Vervollständigung sind die Nachfolger aufgerufen, die in ihrer Nachlese des Zusammengelesenen eine Differenz – Anlass weiterer Lektüren – eröffnen. Das wäre dann die mimetische Auslese des Differentiellen.

Patricia Gwozdz

Hanna Zehschnetzer. *Dimensionen der Heimat bei Herta Müller*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2021. 280 S.

Arbeit an Begriffen ist auch immer Arbeit an und mit Grenzen. Eine Definition eines Begriffs ist eine Entscheidung für einen bestimmten semantischen Horizont und bedeutet zwangsläufig einen Akt der Trennung und Unterscheidung. Dasselbe gilt auch für die schriftstellerische Arbeit, die sich als Erforschung des Subjektiven begreift. Erst in der Abgrenzung von anderen Individuen ist die Bestimmung eines Selbst möglich. Spezifisch für die Moderne ist es, solche Grenzziehungen – sowohl im Fall von Begriffen als auch von Subjekten – zugleich einzufordern und entfremdend wirken zu lassen. Traumata durch Kriege, physische und psychische Gewalt oder der Entzug von Liebe und Geborgenheit intensivieren diese Wirkung und somit die Fragilität bedrohter Subjektivität.

Die Prosa Herta Müllers ist exemplarischer Schauplatz für eine Auseinandersetzung mit den Folgen solcher Traumata, von Einbrüchen einer grausamen historischen Wirklichkeit in das Privateste des Einzelnen. Hanna Zehschnetzer führt in ihrer Dissertation *Dimensionen der Heimat bei Herta Müller* eine „textzentrierte[...]“ (4) Untersuchung von Müllers Büchern *Niederungen* (1982), *Herztier* (1994) und *Reisende auf einem Bein* (1989) durch, wobei sie solche Einbrüche poetologisch und ästhetisch strukturbildend begreift. Sie zeigt in den drei Werken verschiedene Formen der Verstörung privatesten Lebens auf, indem sie nachzeichnet, was für Müller der Begriff der ‚Heimat‘ bedeutet – oder vielmehr: was er ihr nicht bedeutet. Für eine theoretische Grundlage verklammert Zehschnetzer zunächst Herta Müllers eigene Konzepte von