

ABHANDLUNGEN

MONIKA SCHMITZ-EMANS

Ein Kompendium des Imaginären als ästhetische Reflexion über Wissensdiskurse und Literatur Zu Luigi Serafinis *Codex Seraphinianus* (1981, 2006)

Die Beziehungen zwischen Literatur und Wissenschaften, vielfältig und komplex wie sie sind, gehören zu den Kerninteressen gegenwärtiger Literaturforschung (vgl. u.a. Krohn 2006, Michel 2003, Pethes 2003). Werden diese Beziehungen unterschiedlich interpretiert und modelliert, so impliziert dies jeweils differente Konzepte literarischen Schreibens und ein entsprechend ausdifferenziertes Selbstverständnis des literaturwissenschaftlichen Geschäfts selbst. Einer produktiven, weil vielseitig anschlussfähigen Ausgangsüberlegung zufolge verhält sich die Literatur *reflexiv* zu den Darstellungsformen und -strategien der außerliterarischen Wissensdiskurse – etwa in dem sie diese zitiert, imitiert, parodiert, explizit thematisiert oder zum Gegenstand von Anspielungen macht. Literatur integriert nicht nur auf inhaltlicher Ebene die Gegenstände und Theoreme der diversen szientifischen Disziplinen, sie trifft vor allem Arrangements, in denen sich deren Darstellungsweisen als solche bespiegeln. Literarisch-ästhetische Arrangements dieser Art markieren eine höhere Beobachtungsebene, von der aus u.a. Wahrheits- und Gültigkeitsansprüche der Wissensdisziplinen kritisch reflektiert werden können und die konstitutive Bedeutung von Darstellungsmedien und Wissensordnungen für die erfahrene Welt selbst deutlich wird. Dies konkretisiert sich besonders evident in literarischen Genres wie dem fingierten Forschungsbericht oder der fiktionalen historiographischen Darstellung, aber auch in den verschiedenen Spielformen literarischer Lexikographik und Enzyklopädistik, in literarischen Atlanten, Wörterbüchern, Bestiarien etc. Als Reflexion über wissenschaftliches Wissen und die diskursiven Spielformen seiner Vermittlung hat Literatur einen hybriden Zug.¹

1 Vgl. dazu Küpper 2001: »Was Literatur auszeichnet, ist [...] nicht eine spezifische Funktion, vielmehr eine Meta-Funktion, nämlich die, die disziplinären Diskurse zu inszenieren, zugleich aber deren jeweilige funktionale Begrenztheit [...] zugunsten einer ›Totalität‹ aufzuheben, welche letztere diesen Rang nicht als ›Schein‹ einer ›Wahrheit‹ gewinnt, sondern in Konsequenz der Freistellung von unmittelbarer Pragmatizität. Literatur hat die Dimension einer Art diskursiven Agora, eines Forums, auf dem die Teildiskurse, in die sich unsere Rede über Welt im Zuge der zivilisatorischen Entwicklung aufgesplittert hat, allesamt verhandelt werden, miteinander in Kontakt treten und sich zu Gesamtbildern synthetisieren, die keinen Wahrheits-, sondern einen tentativen Anspruch transportieren.« (208) – »Dem literarischen Text kann [...] eine die Orthodoxien und Ausschließlichkeitsansprüche disziplinärer Diskurse problematisierende Dimension zuwachsen, welche sich aus der Konfrontation dieser Diskurse ergibt. Und schließlich wird es in einigen seltenen Fällen dazu kommen, daß diskursive Hybridität und semiotische Elastizität konzeptuelle Figuren hervortreiben, wie sie bis dahin in den disziplinären Diskursen noch nicht gedacht worden sind.« (207)

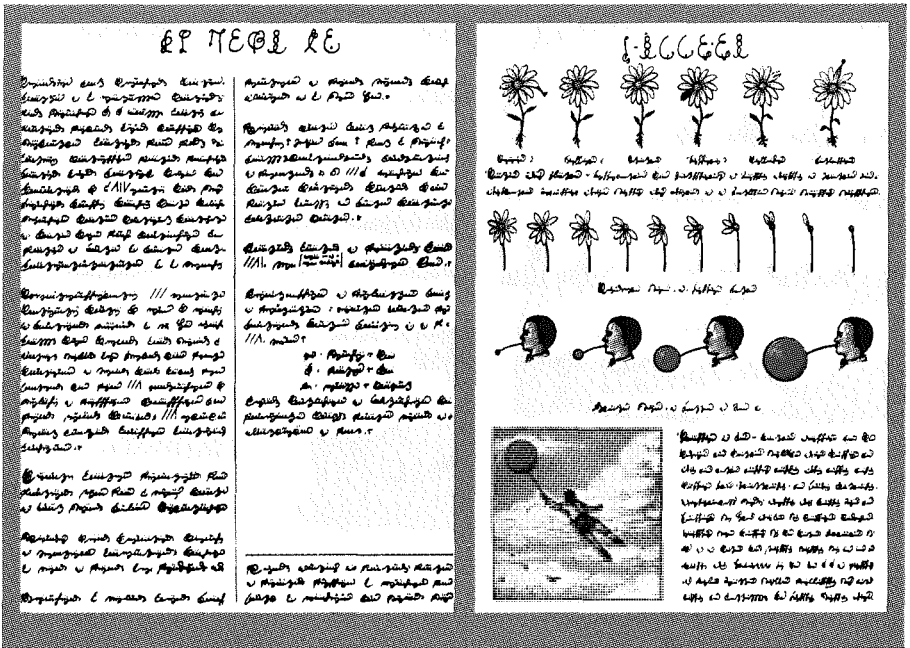
Kein literarischer Autor dürfte sich in solchem Maße zur Exemplifizierung des darstellungsreflexiven Grundzugs literarischer Fiktionen eignen wie Jorge Luis Borges. Auf programmatische Weise stehen seine Texte im Zeichen der Integration und gleichzeitigen Reflexion philosophischer, historiographischer und philologischer Diskurse. Die *Bibliothek von Babel* kann (neben anderen Deutungsoptionen) unter dem Aspekt als eine Allegorie der Literatur interpretiert werden, daß sie alle nur denkbaren wissenschaftlichen Themen umfaßt (Borges 1965a). Und die Erzählung über die imaginären Reiche von *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* spiegelt nicht minder programmatisch das Selbstverständnis und die Effekte literarisch-fingierender Enzyklopädistik (Borges 1965b). Durch (im wertneutralen Sinn) parodistische Bezugnahmen auf Disziplinen wissenschaftlichen Wissens bespiegeln die metadiskursiven Texte von Borges den Bedingungs- und Zusammenhang von Wissen und Weltkonstitution, die Idealität wissenschaftlich fundierter Weltentwürfe – und deren Rückwirkung auf die Kultur. Als entscheidendes Kriterium für die Überzeugungskraft – und damit auch für die praktische Effizienz – wissenschaftlicher Weltmodellierungen weist die *Tlön*-Erzählung deren Strukturiertheit und innere Konsistenz aus. Systematische Beschreibungen erdachter Welten erzeugen konsistente Wirklichkeiten: In dem Befund, Konsistenz sei das aus neuzeitlich-erkenntniskritischer Sicht maßgebliche Kriterium dafür, daß etwas allgemein als ›wirklich‹ akzeptiert werde, konvergieren die literarische Erzählung von Borges und die Analysen Hans Blumenbergs zur Geschichte philosophisch-wissenschaftlicher Wirklichkeitsbegriffe (Blumenberg 1969).²

An das skizzierte und von Borges exemplarisch vertretene Konzept einer metadiskursiven, wissenschaftsreflexiven Literatur mag man sich anlässlich einer rezenten Neuerscheinung erinnern fühlen, da diese auf besonders evidente Weise wissenschaftliche Darstellungsformen zum Anlaß eines ästhetischen Arrangements nimmt; es handelt sich allerdings um ein Buch, das man nicht lesen kann, zumindest nicht im konventionellen Sinn.³ Luigi Serafinis *Codex Seraphinianus* wurde ein Vierteljahrhundert nach seiner Erstpublikation (1981) neu aufgelegt, in leicht erweiterter Form.⁴ Die neuerliche Publikation des opulent ausgestatteten, ursprünglich entsprechend teuren und seltenen Bandes dürfte ihm eine breitere Rezeption verschaffen; das Buch hat seit 1981 den Status eines Kultobjekts gehabt, obwohl man es selten in Bibliotheken zu sehen bekam.

2 Zum neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriff heißt es hier: »Wirklichkeit kann nicht mehr eine den gegebenen Dingen gleichsam anhaftende Qualität sein, sondern der Inbegriff des einstimmigen Sichdurchhaltens einer Syntax von Elementen. Wirklichkeit stellt sich immer schon und immer nur als eine Art von Text dar, der dadurch als solcher konstituiert wird, daß er bestimmten Regeln der inneren Konsistenz gehorcht. Wirklichkeit ist für die Neuzeit ein Kontext [...]«. Blumenberg 1969, 21.

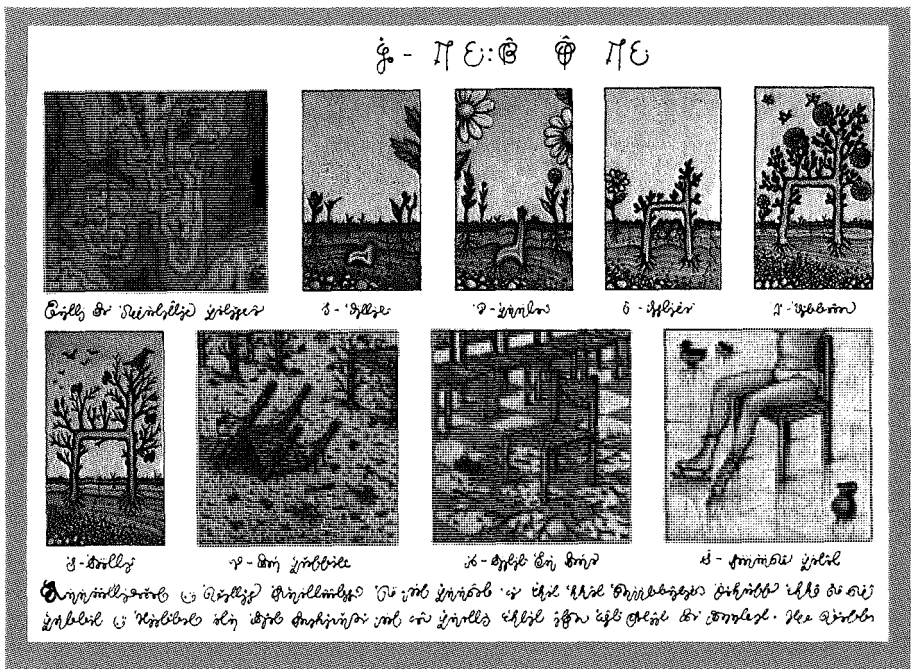
3 Ist aber, so wäre allerdings einwendend zu fragen, die Lektüre literarischer Texte eigentlich eine ›konventionelle‹ Lektüre?

4 Luigi Serafini: *Codex Seraphinianus*. Mailand (Franco Maria Ricci) 1981, erweiterte Neuauflage Mailand (Rizzoli) 2006, ergänzt um eine beigelegte Broschüre (*Decodex*) mit Artikeln verschiedener Autoren zu Entstehung, Inhalt und Wirkungsgeschichte des *Codex*. Zur Neuauflage vgl. die Angaben des Impressums (unpag.) am Ende des Bandes von 2006: »La presente edizione del Codex Seraphinianus, venticinque anni dopo la prima pubblicazione del 1981, è arricchita da una Prefazione originale dell' Autore. Le nove nuove tavole sono state realizzate con la stessa carta Vang e le stesse mattite Primaldo dell'epoca. [...]«. – Vgl. auch Schwenger 2001.



Seiner Form nach ist der *Codex Seraphinianus* die nach Klassen von Gegenständen gegliederte und bebilderte Enzyklopädie einer imaginären Welt. Das, was ich mangels eines prägnanteren Ausdrucks behelfsweise den ›Text‹-Anteil des Kompendiums nennen möchte, ist in einer von Serafini erfundenen, bislang nicht decodierten und vielleicht auch gar nicht decodierbaren Schrift verfaßt (im letzteren Fall besser gesagt: in einer Pseudo-Schrift).

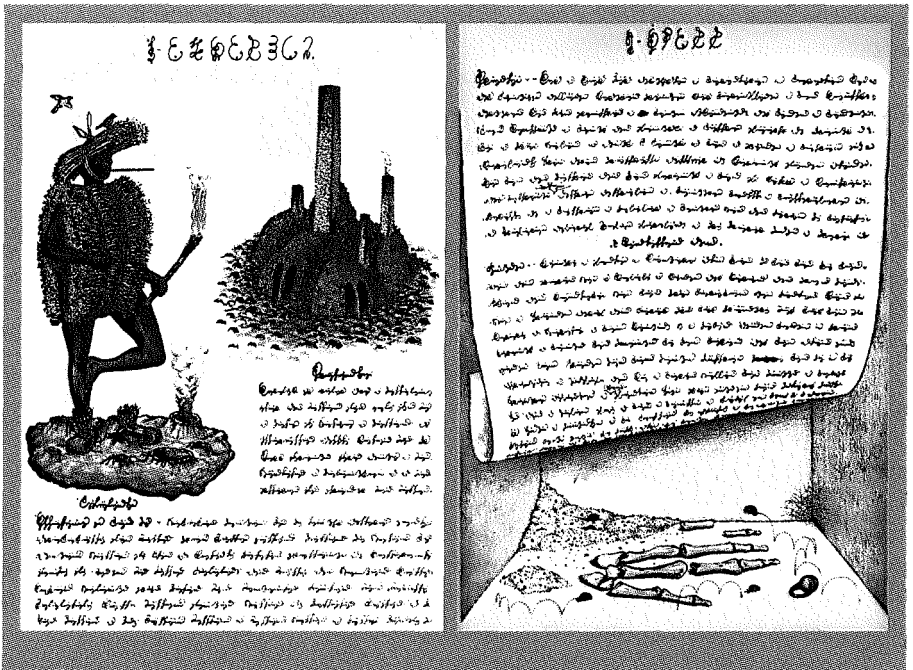
Die zahlreichen Zeichnungen zeigen – weitgehend unter variierender Verwendung bekannter, aber auf phantastisch-verfremdende Weise zusammengesetzter Bildmotive – imaginäre Schauplätze, Wesen, Gerätschaften, Entwicklungsprozesse und Kulturtechniken. Ebensovienig, wie ohne Vorbehalt von einem schriftlichen Text innerhalb des *Codex* die Rede sein kann, können die Zeichnungen als ›Illustrationen‹ aufgefaßt werden, da ja die Verifikation eines wechselseitig stützenden Verhältnisses zwischen Text- und Bild-Teilen unmöglich ist. Die Positionierung der Bilder erfolgt jedoch in Anlehnung an Illustrationsverfahren, und in diesem Sinn können sie ›Illustrationen‹ heißen; zumindest illustrieren sie, was Serafini sich ausgedacht hat. Durch seine mediale Verfassung suggeriert das Buch, es sei ein Wissenskompendium. Seine Gliederung erzeugt den Eindruck, die dargebotenen Informationen beruhten auf den Erkenntnissen verschiedener, aneinander angrenzender Disziplinen. Während die ›Text‹-Anteile diese Disziplinen nicht zu bestimmen erlauben, bieten die Bilder hier eine Orientierungshilfe; sie suggerieren eine Erkennbarkeit der repräsentierten Wissensgebiete in Analogie zu konventionellen Enzyklopädiën. Auf einen Teil, der wegen seiner Positionierung am Buchanfang als Einleitung oder Vorwort betrachtet werden mag, folgen einzelne Kapitel, jeweils abgetrennt durch eine eigene Frontseite und eingeleitet durch ›Inhaltsverzeichnisse‹ von tabellarischer Gestalt. Die im folgenden dargestellten Wissensgebiete schließen aneinander an. Unter Orientierung an den Zeichnungen sind folgende Bereiche erschließbar:



(a) »Natur«-Wissenschaften: Der *Codex* entwirft eine imaginäre Botanik; graphisch dargestellt sind Pflanzentypen, Gartenbau, Nutzpflanzen, Landschaften und Landschaftsgestaltung sowie eine Zoologie; diverse Familien von Lebewesen sind sortiert nach Gattungen und Arten (auf einen Abschnitt über »Mikroorganismen« folgen Abschnitte über »echsenartige« Wesen, »Fische«, »Schlangen«, »Vögel«, »Säugetiere« und zuletzt über eine Species heterogener, teilweise anthropomorpher Wesen, die in Städten wohnen, Kleider tragen, spielen und soziale Rituale praktizieren; berücksichtigt werden neben dem Körperbau auch Reproduktion, Biotope, Lebensweisen, Habitats). Die phantastischen Organismen sind vielfach Hybride aus heterogenen Bestandteilen, oft Kreuzungen aus biologischen (pflanzenartigen oder theriomorphen) Formen und technischen Geräteteilen. Ergänzt wird der makrobiologische durch einen mikrobiologischen Teil, der über die Mikrostruktur von Organismen informiert; seine Illustrationen erinnern u.a. an Darstellungen aus der Genetik und der Zellkunde. Auch die Chemie ist vertreten; entsprechende Illustrationen erinnern an Darstellungen von Experimenten in Chemiebüchern.

(b) Technik: Dieser Teil zeigt phantastische Installationen und Gerätschaften, deren Funktionsweise und Anwendung – signifikanterweise Maschinen, die sich bewegen und anderes in Bewegung bringen; Fortbewegungsvehikel (Fahrzeuge) sind besonders gut vertreten. Wiederum verbinden sich vielfach biologische und technische Bestandteile.

(c) »Anthropologisches« Wissen bzw. Wissen über die Spezies eines partiell anthropomorphen Kulturträgers: Unter Verwendung anthropomorpher Formen, die allerdings auf verschiedene Weisen verfremdet werden, werden solche Bewohner des imaginären Universums porträtiert, denen in der dem Leser geläufigen Welt am ehesten die Menschen korrespondieren. Das dargestellte Wissen bezieht sich auf Anatomie, Fortpflanzung und Fortbewegung, Sinnesorgane, Bekleidung, Tätowierungen, Haartrach-



ten, verschiedene Stämme und ihre Habitationsformen, auf verschiedenste kulturelle Praktiken und soziale Umgangsformen. Die graphisch repräsentierten Tätigkeiten sind divergent: Maskierung, Jagd, Kriegsführung, Schreiben, Mord durch Schreibwerkzeuge (!), Architektur, Spiele, Chirurgie. In Anlehnung an konventionelle Schaubilder zu differenten Menschenrassen werden Köpfe verschiedener Phänotypen der »Anthropoiden« dargestellt. Das Ordnungssystem dieser Rassenkunde ist allerdings befremdlich, enthält das Schaubild doch auch einen Gipskopf, einen tuchverhängten Kopf, einen unsichtbaren Kopf sowie zwei Leerstellen. Weitere Wissensgegenstände sind Archäologie, Siedlungsformen und Kulte; ihre Darstellung konzentriert sich auf einen (vielleicht »archäologisch« rekonstruierten) Ort. An den gezeigten Schauplätzen gehen die Bewohner rätselhaften Tätigkeiten nach, vielleicht zur Freizeitgestaltung, vielleicht zu kulturellen Zwecken. Die Illustrationen zeigen Spiele, Spektakel, Formen des Zeitvertreibs.

(d) Semiotik/Linguistik/Graphologie: Eingeleitet durch die Darstellung einer Tafel mit zwei verschiedenen Schriftsystemen (darunter das serafinische), gilt ein Teil der Enzyklopädie der Semiotik, der Schrift und Sprache. Die Abbildungen beziehen sich auf Schreib- und Artikulationsprozesse, also auf orale und skripturale Kommunikation. Auf einen Katalog von Elementarformen folgen Darstellungen von (teilweise dreidimensional wirkender) Schrift, die zu jenen Objekten offenbar in einem Ähnlichkeitsverhältnis steht. Wird die serafinische Schrift hier als Bilderschrift expliziert? Spielt Serafini auf die geläufige Unterscheidung zwischen motivierten (»ikonischen«) und konventionsbedingten Zeichen an?

(e) Nahrung/Geräte/kulturelles Inventar: Die Informationen gelten Themen aus dem Bereich der Ernährung (Nahrungsmittel und ihre Zubereitung, Gastronomisches, Fischfang und andere Formen des Nahrungserwerbs), ergänzt um eine katalogartige Bestandsaufnahme von Objekten, Gerätschaften, Bekleidungsstücken, all dies jeweils

gruppenweise angeordnet. Besondere Berücksichtigung findet die Optik (Sehhilfen, optische Geräte).

(f) Ein eigener Teil gilt dem Wissensgebiet Spiele, den Kartenspielen (ausführlich), Brettspielen, gymnastisch-akrobatischen Spielen und öffentlichen Spektakeln. Als Darstellung von Spielen wird der mit Darstellung spielende *Codex* hier gleichsam autoreflexiv.

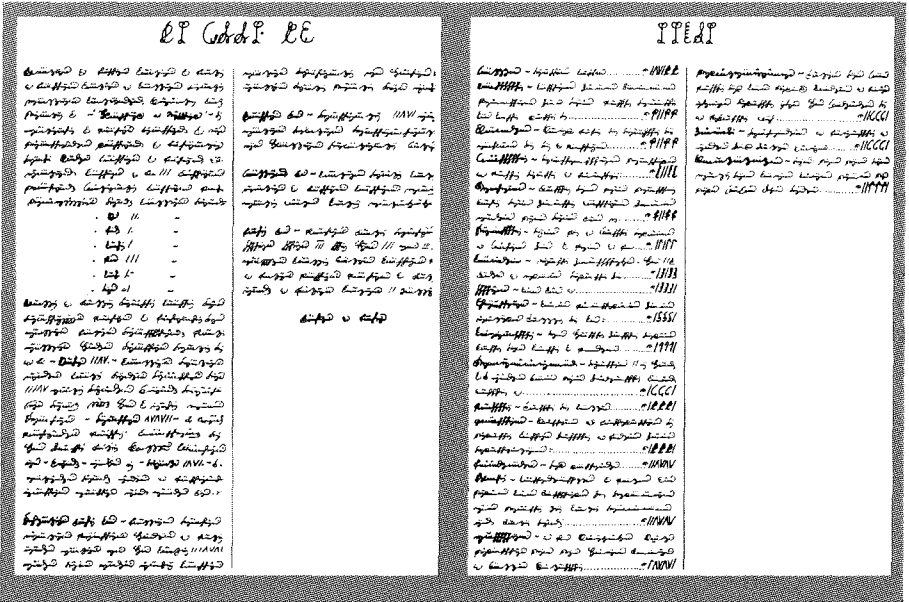
(g) Architektur: Der Baukunst widmet der Architekt Serafini ein eigenes Kapitel; dargestellt sind Beispiele für den Brückenbau (ausführlich), den Städtebau, für Gestaltungsformen von Inseln, Türmen und Labyrinthen. Auch hier kann von einer autoreflexiven Komponente gesprochen werden.

Selbstbezüglichen Charakter besitzen zudem Anfang und Ende des Buchs.⁵ Am Anfang begrüßt ein ringförmiges Wesen mit Krone und Farbpinsel den Leser in der imaginären Welt und eröffnet die eigentümliche Kommunikation, zu der dieses Buch einlädt. Die letzte Seite zeigt ein mit serafinischer Schrift bedecktes Blatt, das faksimiliert wirkt und dessen unteres Ende sich dem Blick des Lesers entzieht, da es sich in einer räumlichen Umgebung nach hinten rollt. Der Raum selbst erinnert an einen Sarg; auf dem Boden liegen die Einzelknochen einer skelettierten Hand neben einem Häufchen Asche; Kleinstlebewesen tummeln sich auf den Überresten – ein *memento mori* und zugleich Darstellung eines Verwandlungsprozesses.

Insgesamt bedient sich der *Codex* bei vertrauten Bildarsenalen der kultur- und naturwissenschaftlichen Disziplinen, auf die er anspielt; die mit Blei- und Buntstiften angefertigten Zeichnungen mit ihrer scheinbar unpräzisen Pseudo-Präzision erinnern an Lehrbücher und populäre Wissenskompendien. Die einzelnen Teile des Bandes folgen einem einheitlichen Schema: Auf ein »Inhaltsverzeichnis«, das Auskünfte über Strukturierung und Platzierung des Wissens im Buch zu geben suggeriert, folgen zum einen »Texte«, die von Bildern begleitet werden, sowie zum anderen Schautafeln mit erläuternden Bildunterschriften. Schaubilder, anatomische, physikalische und chemische Schemazeichnungen wirken bei aller Befremdlichkeit der dargestellten Objekte der Form nach vertraut. Neben Einzelbildern enthält der *Codex* auch Bildsequenzen.⁶ Die »Texte« sind in einer an Wissenschaftsprosa erinnernden Weise durchstrukturiert: Sie bestehen aus Absätzen, die einer alphabetischen oder numerischen Ordnung zu unterliegen scheinen; manchmal werden sie aus Einzelwörtern oder kleinen Wortgruppen von scheinbar klassifikatorischem oder erläuterndem Charakter gebildet. Ferner finden sich Listen, schematische Darstellungen, Bild-»Legenden«. Der *Codex* bedient sich eines eigenen (und ebenfalls undecodierbaren) numerischen Systems, das auf mehreren Ebenen verwendet wird. Auf ihm beruhen die Gliederung des Bandes in Kapitel und Unterkapitel, die Anordnung diverser Bilder und Textpassagen innerhalb der Ka-

5 Selbstreferentiell ist der *Codex* sowohl auf inhaltlicher als auch auf struktureller Ebene. Inhaltlich verweisen etwa die Kapitel über Sprache und Schrift sowie über Spiele und Architekturen auf die Tätigkeit des Künstlers selbst; Brücke und Labyrinth können als autoreflexive Metaphern gedeutet werden.

6 Die Bilder stellen neben Objekten auch Räumlichkeiten und Topographien sowie (durch Bildsequenzen und Graphiken, die an Funktionszeichnungen erinnern) auch Prozesse dar: Wachstums- und Entwicklungsvorgänge, Metamorphosen, Rituale, Funktionsweisen von Maschinen etc.



pitel, die klassifikatorische Darstellung verschiedener Gegenstandsbereiche – sowie die Paginierung des gesamten Buchs (weshalb es schwer ist, Seitenangaben zu machen ...). Auch in die Zeichnungen sind vielfach Schrift- oder »Zahlen«-Elemente integriert.

Während die Texte unlesbar sind, lassen sich die Strukturierungs- und Präsentationsformen als solche auf Mikro- und Makroebene also bemerkenswerterweise »entziffern« – eine Beobachtung, die unter anderem Anlaß zur Frage nach der Gebundenheit von Wissensdiskursen an bestimmte Sprachen und von Wissensvermittlung an sprachliche Kompetenzen ist. Mit der in Analogie zu Lehrwerken konzipierten Modellierung eines imaginären Universums verbinden sich bei Serafini implizit Reflexionen über Medien und Medialität, über Texte, Sprache und Schrift, über Zahlen und klassifikatorische Systeme sowie über Bildformen verschiedener Art – vom mimetischen Bild bis zum abstrakten Schaubild. Da die dargestellten Gegenstände und die ihnen zugeordneten Wissensdisziplinen imaginär sind, verweist die Darstellung in besonderem Maße auf sich selbst; das Serafinische Universum besteht gleichsam nur aus seiner Darstellung. (Implizit reflektiert der *Codex* als phantastisches Kompendium auch über die Leitdifferenz von Fiktion und Nichtfiktion, schon weil einzelne Bauelemente der sera- finischen Welt wiedererkennbar sind, ihre Ordnung hingegen erfunden wurde.)⁷

Zwar enthält Serafinis Buch neben Autornamen und Titel (abgesehen vom Impressum) kein Wort in lesbarer Schrift, und sein Text-Status ist fragwürdig, doch er ist intertextuell vernetzt. Durch seine Bilder wie durch seine Ordnungsschemata spielt er auf imaginäre Universen in der Literatur an, etwa auf Borges⁸ und Italo Calvino.⁹ Calvino selbst hat Analogien zwischen dem *Codex* und den *Metamorphosen* Ovids sowie

7 Suggestiert der *Codex* einerseits die Existenz eines ganzen imaginären Universums, so kann er als Enzyklopädie die verschiedenen Teile dieses Universums doch nur selektiv und exemplarisch darstellen; insofern suggeriert er auch die Existenz nichtdargestellter Teile der sera- finischen Welt.

zu Edward Lears *Nonsense Botany* hervorgehoben (vgl. Calvino 1995, zuerst 1984).¹⁰ Er charakterisiert Serafinis phantastisches Universum als eine Welt, die aus geschriebener Sprache entstehe,¹¹ einen Kosmos, in dem geschriebene Wörter lebendig würden, ihre Körperlichkeit entfalteten, Beweglichkeit zeigten, sich als insgesamt wandelbare Materie erwiesen.¹² Wie alles Lebendige, so löse sich auch jedes aus Schrift bestehende Wesen bei Serafini schließlich in einer letzten Metamorphose auf – um in verwandelter Form als Substrat neuer Bildungen weiterzuleben. »Metamorphosen und Alphabete«

-
- 8 Inhaltlich ist der *Codex* nicht nur ein Parallelprojekt zur Enzyklopädistik von Tlön, sondern er wirkt, als sei er aus der Tlön-Welt selbst emergiert.
- 9 Vgl. neben den *Ficciones* von Borges auch *Le città invisibili* (Calvino 1973b) sowie *Il castello dei destini incrociati* (Calvino 1973a) von Calvino, die auf unterschiedlichen Ebenen Anschlußstellen zum *Codex* aufweisen. In den Beiträgen des der Neuausgabe beigegebenen *Decodex* wird zwar der nicht der *Codex* selbst decodiert, wohl aber werden einige seiner intertextuellen Verflechtungen betont, wenngleich letztlich auch nur genannt. So nennt Federico Zeri (2006) neben utopischer Literatur auch Borges und Adolfo Bioy Casares, Raymond Roussel, Alberto Savinio als kompatible Autoren; Vittorio Sgarbi (2006) nennt außer Borges und Savinio auch Giordano Bruno, William Blake, Calvino, Cervantes, dies allerdings rein assoziativ.
- 10 »Wie Ovid in den Metamorphosen, glaubt Serafini an die Kontiguität und Permeabilität aller Gebiete des Existierenden. Das Anatomische und das Mechanische tauschen ihre Morphologien: menschliche Arme enden statt in einer Hand in einem Hammer oder einer Zange, Beine erheben sich nicht auf Füßen, sondern auf Rädern. Das Menschliche und das Pflanzliche komplettieren sich gegenseitig, wie zum Beispiel auf einer Tafel der Bebauung des menschlichen Körpers: ein Wald auf dem Kopf, Kletterpflanzen an den Beinen, Wiesen auf der Handfläche, Nelken, die aus den Ohren wachsen. Das Pflanzliche vermählt sich mit dem Warenkundlichen [...], das Zoologische mit dem Mineralischen [...], desgleichen das Zementierte mit dem Geologischen, das Heraldische mit dem Technischen, das Wilde mit dem Urbanen, das Geschriebene mit dem Gelebten. Wie manche Tiere die Formen anderer im selben Habitat lebender Arten annehmen, so werden die Lebewesen von den Formen der sie umgebenden Dinge angesteckt. / Der Übergang von einer Form zur anderen wird Phase für Phase verfolgt [...].« Calvino 1995, 159–160. – »In Serafinis Schrift-Universum werden Wurzeln, die fast gleich aussehen, unter verschiedenen Namen katalogisiert, denn jede Wurzelfaser ist ein Unterscheidungsmerkmal. [...] Die pflanzlichen Formen führen die Klassifizierung der imaginären Pflanzen weiter, die in Edward Lears freundlicher ›Nonsense Botany‹ angefangen und in Leo Lionniss sideraler ›Botanica Parallela‹ fortgesetzt worden ist.« Calvino 1995, 163.
- 11 »Am Anfang war die Sprache. In der Welt, die Luigi Serafini bewohnt und beschreibt, ist, glaube ich, das geschriebene Wort den Bildern vorausgegangen – diese winzige und gewandte und [...] überaus klare Kursivschrift, die wir immer um ein Haar meinen lesen zu können und die uns doch in jedem Wort und jedem Buchstaben entgleitet. Die Angst, die uns dieses andere Universum macht, entspringt nicht so sehr seiner Verschiedenheit von dem uns vertrauten, sondern seiner Ähnlichkeit mit ihm; desgleichen die Schrift, die sich leicht in einem uns zwar fremden, aber nicht unerreichbaren Sprachgebiet hätte entwickeln können. / [...] Die Dinge der Welt, die diese Sprache heraufbeschwört [...], sind fast immer erkennbar, aber der Zusammenhang zwischen ihnen scheint uns zerrüttet durch unerwartete Nebeneinanderstellungen und Beziehungen. [...] Wenn Serafinis Schrift die Kraft hat, eine Welt heraufzubeschwören, in der die Syntax der Dinge umgestürzt ist, dann muß sie, verborgen unter dem Geheimnis ihrer unentzifferbaren Oberfläche, ein tieferes Geheimnis haben, das die innere Logik der Sprache und des Denkens betrifft. Die Bilder des Existierenden verzerren und verdrehen ihre Verknüpfungen, die Verwirrung der visuellen Attribute erzeugt Ungeheuer, das Universum Serafinis ist voller Mißgestalten. Aber auch in der Mißgestalt gibt es eine Logik, deren Züge wir jeden Augenblick auftauchen und verschwinden zu sehen meinen, so wie die Bedeutungen dieser sorgfältig mit spitzer Feder gezeichneten Wörter.« Calvino 1995, 159f.

seien – so Calvino unter Anspielung auf das Ende des Buchs – gleichermaßen einem zyklischen Lebensprinzip unterworfen.¹³ Gerade Calvinos Interesse gilt offenkundig der darstellungsreflexiven Dimension des *Codex* (und implizit den Analogien zu seinem eigenen literarischen Œuvre, in dem die Materialität und Wandelbarkeit der Schrift ein Kernmotiv bildet, und das auf mehreren Ebenen Affinitäten zum Enzyklopädischen besitzt).¹⁴ Die von Calvino unterstrichene Beziehung der Serafinischen Welt mit dem metamorphotischen Kosmos Ovids korrespondiert ebenfalls auf einer analogen Disposition der Texte Calvinos selbst; sie basiert im *Codex* gleichermaßen auf den Zeichnungen (die oft wie mimetische Darstellungen metamorphotischer Zwischenwesen wirken) wie auf den »Schrift«-Zügen, welche an organische Formen erinnern. Die Œuvres von Borges und Calvino korrespondieren mit Serafinis Projekt in vieler Hinsicht – nicht zuletzt auch durch das Interesse an der Form und Materialität des Buchs, die hier wie dort auf verschiedene Weisen autoreferenziell reflektiert wird. Nicht abwegig erscheint neben solchen Parallelen im Bereich der Erzähltexte aber auch der Vergleich des *Codex* mit Beispielen einer programmatisch wortlosen Literatur, etwa mit *Fisches Nachtgesang* von Christian Morgenstern und mit einschlägigen graphisch-typographischen Poemen Ernst Jandls. Die Schriftblätter von Carlfriedrich Claus sind zwar durch eine ganz andere Schreibgestik charakterisiert als die (bei aller Verrätselung sauber, ordentlich und brav geschriebenen) Seiten Serafinis, aber sie operieren doch ebenso wie diese im Grenzbereich zwischen literarischen und graphischen Artefakten.

Serafinis Kompendium ist zum Gegenstand vielfältiger Kommentierungen und Decodierungsversuche geworden (vgl. u.a. Hofstadter 1991, 235).¹⁵ Erörtert wurden vor allem die Beziehungen zum sogenannten *Voynich-Manuskript*, einem rätselhaften illustrierten Buch, das vor rund 400 Jahren von einem unbekanntem Verfasser in einer unverständlichen Schrift verfaßt worden sein soll. Kryptographen haben es nicht ent-

-
- 12 »Mir scheint, daß die wahre ›fröhliche Wissenschaft‹ für Serafini die Linguistik ist [...]; das gesprochene Wort ruft noch einige Ängste hervor, wenn wir es wie einen schwärzlichen Brei von den Lippen tropfen sehen oder wenn es mit Angelruten aus einem weit aufgesissenen Mund gezogen wird. Das geschriebene Wort ist gleichfalls lebendig (man braucht es nur mit einer Hutnadel zu stechen, um es bluten zu sehen), aber es hat eine eigene Autonomie und Körperlichkeit, es kann dreidimensional und vielfarbig werden [...]. Es gibt Wörter, die man, um sie auf dem Papier festzuhalten, annähen muß, indem man den Faden durch Ösen der verschlungenen Buchstaben führt. Und wenn man die Schrift mit einer Linse betrachtet, erweist sich der dünne Tintenstrich durchzogen von einem dichten Strom an Bedeutungen – wie eine volle Autobahn, eine wimmelnde Masse, ein Fluß voll umherflitzender Fische.« Calvino 1995, 169.
- 13 »Am Ende – die letzte Tafel des *Codex* – ist es das Schicksal jeder Schrift, in Staub zu zerfallen, und auch von der Hand des Schreibenden bleiben nur die Knochen. Zeilen und Wörter lösen sich von der Seite ab und zerbröseln, und aus den Staubhäufchen springen wieder die kleinen regenbogenfarbigen Wesen hervor und beginnen zu tanzen. Das Lebensprinzip aller Metamorphosen und Alphabete beginnt seinen Zyklus von neuem.« Calvino 1995, 165.
- 14 »Serafinis Zoologie ist immer beunruhigend, mißgestaltet, alptraumhaft. Ihre Evolutionsgesetze sind die Metapher [...], die Metonymie und die Bilderverdichtung [...].« Calvino 1995, 163. Calvinos Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) ist eine Art Enzyklopädie der Romanformen. In seinen Harvard Lectures *Sei proposte per il prossimo millennio* (1988) erörtert Calvino die Affinitäten zwischen moderner Literatur und Enzyklopädistik theoretisch. Vgl. Calvinos Vorlesung über »Vielschichtigkeit« in Calvino 1991, 139–165.

schlüsseln können; diskutiert wurde die These, es handle sich gar nicht um einen kryptographischen Text, sondern um bedeutungslose Zeichen.¹⁶

Ein Gegenstand literaturwissenschaftlichen Interesses ist Serafinis Kompendium schon wegen seiner intertextuellen Vernetzung, aber nicht darum allein: Der *Codex* selbst kann durchaus als ein Spezialfall von ›Literatur‹ betrachtet werden. Begründen ließe sich eine solche Einschätzung auf mehrfache Weise: Erstens stellt das Kompendium ein Parallelprojekt zu literarischen Konstruktionen möglicher Welten dar, wie sie etwa für die Gattungen der literarischen Utopie oder der Science Fiction charakteristisch sind, und er erzählt Mikro-Geschichten aus solchen Welten, wenn auch in Form von Zeichnungen statt mit konventionellen sprachlichen Mitteln. Daß sich im *Codex* kein im geläufigen Sinn lesbarer Text findet, ist zweitens auch kein zwingender Grund, ihn nicht als Werk der Literatur zu betrachten, denn sein Erscheinungsbild darf als radikale Konkretisierung des Konzepts der ›Verschlüsselung‹ betrachtet werden, das unter anderem poetologisch funktionalisiert worden ist. Wenn Poesie ›verschlüsselte‹ Rede ist, wenn Dichter eine ›Geheimsprache‹ sprechen, wie es einem implikationsreichen ästhetischen Topos entspricht, dann ist der *Codex*, zugespitzt gesagt, durch seine kompromißlose Unlesbarkeit ›poetischer‹ als jedes symbolistische Gedicht – und durch die Ostension seiner Unlesbarkeit zugleich ein Stück ›Poesie der Poesie‹. Die Erinnerung an den ›Monolog‹ des Novalis und die Reflexionsfigur einer rein selbstbezüglichen Sprache ist angesichts der Hermetik von Serafinis skriptural entfalteter Welt (einer ›Welt für sich‹ aus Formeln und Zeichen) wohl nicht ganz abwegig (Novalis 1965, 672f.). Auch auf das für die *Lehrlinge zu Sais* prägende Konzept einer ›Chiffrenschrift‹ der Dinge könnte angesichts mehrerer Partien der Enzyklopädie Serafinis verwiesen werden – wenngleich solche Allusionen auf die Topik einer Hieroglyphen- und Zauberschrift im *Codex* ins Licht einer milden Selbstironie getaucht sind, bedingt schon durch die Skurrilität der dargestellten Wesen und Objekte. Drittens schließlich verhält sich der *Codex* auf nicht minder evidente Weise als die Borganianische Erzählungen darstellungsreflexiv; er besitzt jenen einleitend skizzierten Charakter einer Meta-Darstellung (einer Darstellung von ›Darstellung‹) und das damit verbundene Moment der Hybridität. Integrierendes Thema dieses vordergründig so spielerisch erscheinenden Buches sind die Wissensdiskurse und ihre welterzeugende Funktion. Was Serafinis Kompendium in all seiner Unentzifferbarkeit bedeutet (im Sinne von: zu denken gibt), geht dabei in erster Linie aus dem Vergleich mit literarischen Texten hervor, die unter zitierender, parodierender und simulierender Bezugnahme auf die Wissenschaften reflexive Experimente mit Darstellungsformen anstellen.

15 Hofstadter (1991) findet für Serafini und seine Erfindungen u. a. die Prädikate schrullig, idiosynkratisch, esoterisch und kunstvoll, sortiert ihn aber im wesentlichen der Einfachheit halber in die Kategorie des »geistreichen Nonsens« (234) ein. Zu Decodierungsversuchen vgl. den Forschungsüberblick von Alessandro Riva in dem der Neuauflage des *Codex Seraphinianus* beigegebenen Heft *Decodex*, 3–12 (der Titel des Beitrags ist in seraphinianischer Schrift verfaßt und daher hier nicht zitierbar). Unter den vielen Entzifferungsversuchen scheinen Riva nur zwei explizit nennenswert: der des bulgarischen Linguisten Ivan A. Derzhanski und der des Marinekartographen Jim Marshall. Vgl. Riva 2006, 11.

16 Das Manuskript erhielt seinen Namen nach dem Buchhändler Wilfrid M. Voynich, der es 1912 erwarb; heute gehört es zu den Beständen der Beinecke Rare Book Library der Yale University (Angabe von 2005), 2005 erschien eine Faksimile-Ausgabe.

Wollte jemand einen Einwand gegen die Deutung des *Codex* als ein Stück ›Literatur‹ ins Feld führen, so würde er wohl auf die Unentscheidbarkeit der Frage hinweisen, ob das Buch wirklich *schriftlich* verfaßt ist. Schließlich ist ihre Schriftlichkeit ja für die Literatur konstitutiv. Doch gerade ob jener Unentscheidbarkeit provoziert der *Codex* zur Auseinandersetzung mit der Frage nach den Kriterien von Schriftlichkeit als solcher – mit der Frage nach dem Wesen von Schrift als einer fundamentalen Kulturtechnik, einem für alle Wissensdiskurse tragenden Darstellungsprinzip und einer Form, die wissenschaftliche Darstellungen mit literarischen Fiktionen verbindet. Bemühungen um tragfähige Modellierungen der Schrift in ihrer Materialität und Medialität, in ihrer Beziehung zu anderen Darstellungsformen, ihrer Relation zu Sprachlichkeit und Bildlichkeit, ihren performativen Dimensionen und ihrer Eigenschaft als historisch vielfältig ausdifferenzierte Kulturtechnik gehören zu den zentralen Anliegen gegenwärtiger interdisziplinärer Forschung (vgl. Grube/Kogge/Krämer 2005, Krämer/Bredenkamp 2003). Serafinis eigenwilliges Experiment bewegt sich an der Grenze dessen, was als ›Schrift‹ betrachtbar ist, da es suggeriert, schriftliche Texte zu enthalten und gleichzeitig die Verifikation der eigenen Schriftlichkeit unmöglich macht. Eben dadurch konfrontiert es den (Nicht-)Leser mit fundamentalen Fragen: Was unterscheidet Schrift vom reinen Ornament und vom Bild? Sind die Frage nach Schriftlichkeit und nach Lesbarkeit kongruent? (Das Thema Decodierung von Texten wird im *Codex* sogar explizit reflektiert: Ein im Buch abgebildeter Stein mit zwei verschiedenen Schriftsystemen bildet ein offenkundiges Pendant des Steins von Rosette, mit dessen Hilfe die Hieroglyphen entschlüsselt werden konnten; da im *Codex* aber beide Schriften unlesbar sind, bleibt eine Entzifferung unmöglich.) Unter welchen Bedingungen sind nonverbale visuelle Konfigurationen lesbar? Und in welchem Sinn ›liest‹ man Bilder? Was ist überhaupt ein ›Bild‹? Sind Bilder grundsätzlich ›Abbilder‹? Und wenn ja: von welcher Art von Urbildern? Auch hinsichtlich dieser Frage besteht eine Affinität des *Codex* zu aktuellen bildtheoretischen Diskussionen (vgl. dazu Böhme 2004, insbes. 13–46).

Auf ans Paradoxe grenzende Weise werden in der Serafinianischen Welt offenbar an sich unlesbare, vielleicht nicht einmal ›schriftliche‹ Konfigurationen dadurch lesbar, daß man sie in einem Intertext verortet – einem literarischen, einem mediologischen und medienästhetischen sowie einem wissenstheoretischen. Mit dieser Feststellung verbindet sich eine Herausforderung an die Adresse der Vergleichenden Literaturwissenschaft, zu deren wichtigsten Aufgaben ja die Erfassung, Beschreibung und Modellierung intertextueller Bedingungsverhältnisse und Strukturen gehört – nicht zuletzt im Grenzland zwischen Kunst und Wissenschaften.

Bibliographie

- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Jauß, Hans Robert (Hg.): *Nachahmung und Illusion*. 2. Aufl., München 1969, 9–27.
- Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*. 2. Aufl., München 2004.
- Borges, Jorge Luis: *La Biblioteca de Babel*. In: Ders.: *Obras Completas*. Bd. 5: *Ficciones*. Buenos Aires 1965, 85–95. [1965a]
- Borges, Jorge Luis: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. In: Ders.: *Obras Completas*. Bd. 5: *Ficciones*. Buenos Aires 1965, 13–34. [1965b]
- Calvino, Italo: *Le città invisibili*. Turin 1973. [1973a]

- Calvino, Italo: *Il castello dei destini incrociati*. Turin 1973. [1973b]
- Calvino, Italo: *Collezione di sabbia*. Mailand 1984.
- Calvino, Italo: *Die Enzyklopädie eines Visionärs*. In: Ders.: *Gesammelter Sand. Essays*. München, Wien 1995, 159–165.
- Calvino, Italo: *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*. Mailand 1988.
- Calvino, Italo: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Turin 1979.
- Calvino, Italo: *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*. München, Wien 1991.
- Le Code Voynich. *Le manuscrit MS 408 de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library Yale University*. »Le manuscrit le plus mystérieux du monde«. Einl. v. Pierre Barthélémy. Paris 2005.
- Grube, Gernot, Werner Kogge u. Sybille Krämer (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München 2005.
- Hofstadter, Douglas: *Metamagicum. Fragen nach der Essenz von Geist und Struktur*. 2. Aufl., Stuttgart 1991.
- Krämer, Sybille u. Horst Bredekamp (Hg.): *Bild – Schrift – Zahl*. München 2003.
- Krohn, Wolfgang (Hg.): *Ästhetik in der Wissenschaft. Interdisziplinärer Diskurs über das Gestalten und Darstellen von Wissen*. Hamburg 2006.
- Küpper, Joachim: *Was ist Literatur?* In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 45 (2001), H. 2, 187–215.
- Michel, Matthias (Hg.): *fakt & fiktion 7.0. Wissenschaft und Welterzählung: Die narrative Ordnung der Dinge*. Zürich 2003 (=Edition Collegium Helveticum 1).
- Novalis: *Schriften in fünf Bänden*. Hg. v. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz. Bd. 3. Stuttgart 1965.
- Pethes, Nicolas: *Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 28 (2003), 181–231.
- Riva, Alessandro: [Forschungsüberblick]. In: »Decodex« zu: Serafini 2006, 3–12.
- Schwenger, Peter: »Codex Seraphinianus«, *Hallucinatory Encyclopedia* (2001). URL: <http://faculty.msvu.ca/pschwenger/codex.htm> (27.04.2006).
- Serafini, Luigi: *Codex Seraphinianus*. Mailand 1981.
- Serafini, Luigi: *Codex Seraphinianus*. Mailand 2006.
- Sgarbi, Vittorio: *Della Seraphiniana methodus*. In: »Decodex« zu: Serafini 2006, 19–20.
- Zeri, Federico: *L'Universo trasfigurato*. In: »Decodex« zu: Serafini 2006, 17–19.